

K některým aktuálním problémům moderní hudební terminologie

I

Do problematiky hudebního názvosloví mne uvedl Karel Janeček ihned poté, co jsem se s ním seznámil, a to jednak jako můj školitel ve vědecké aspirantuře, jednak jako předseda subkomise pro hudební teorii Svazu československých skladatelů, jejímž jsem se v přibližně stejné době stal členem a jež tehdy řešila některé otázky hudebního názvosloví jako problém číslo jedna. I když se mé zájmy zaměřovaly především na dějiny československé hudební teorie a na harmonickou polaristiku, nepustil jsem otázky hudební terminologie nikdy zcela se zřetele a pokusil jsem se některé z nich řešit v řadě publikací, k nimž patří např. „Septakordy v diatonickém systému, jejich funkce, systematika, názvosloví a rozvádění“¹⁾, „Pokus o nový výklad a novou systematiku harmonických funkcí“²⁾ a „Počátky české odborné literatury o hudební harmonii“³⁾. Také některé z mých vědeckých přednášek se týkaly zmíněného předmětu úvahy, např. „Příspěvek k problému systematiky a názvosloví rondových forem“⁴⁾. V studii, již zde předkládám veřejnosti, hodlám na tyto své práce navázat a dotknout se některých dalších dílčích otázek hudebního názvosloví, neboť jsem si plně vědom jejich naléhavosti pro současnou hudební teorii i praxi, jakož i živého zájmu, jenž je o ně v přítomné době projevován.

Donedávna se terminologií rozuměl víceméně jen soubor termínů. Dnes už ovšem s tímto pojetím ani zdaleka nevystačíme. Terminologii chápeme jako vědu o termínech a jejich systémech, jejímž předmětem je kritika a třídění termínů i jejich soustav, zkoumání vztahů termínů k pojmům a pojmů k termínům a v neposlední řadě studium vývoje termínů a zákonitostí tohoto vývoje. Dlužno podotknout, že také jména not jsou

¹⁾ Sborník Pedagogické fakulty v Plzni, umění 7, SPN Praha 1968, str. 5—24.

²⁾ Opus musicum 1972, číslo 4, str. 101—108.

³⁾ Hudební věda 1974, číslo 1, str. 24—35. Zde je též nastíněn a zhodnocen vznik a vývoj českého odborného názvosloví v oboru hudební harmonie.

⁴⁾ Předneseno 16. února 1976 v klubovně skladatelů v Praze na celostátním sympoziu Svazu českých skladatelů a koncertních umělců.

termíny *sui generis* a že rovněž různé značky v hudbě užívané, zejména značky dynamické, agogické a funkční, jsou zkratkovými zápisy termínů, takže též všechny tyto danosti spadají do předmětu úvahy hudební terminologie.

Jak vidno, hudební terminologie v moderním pojetí je náročným hudebněvědným oborem, jenž má vztah k sémantice (termín je tzv. zástupným znakem *sensu stricto*, což je sémantická kategorie), logice, jazykovědě, estetice a ovšem též hudební teorii a historii. Má svůj nezanedbatelný filozofický aspekt, projevující se hlavně otázkou významu terminologie pro analýzu hudebních děl i vývoje hudebního myšlení a pro praktickou hudební činnost; na tuto otázku odpovídá jinak novopozitivist, jinak pragmatik a jinak marxista. V této krátké studii se budu snažit respektovat všechny právě zmíněné skutečnosti, i když jsem si — jak jsem již naznačil — nevytkl a ani nemohl vytknout za úkol podat systematický výklad hudebně terminologické problematiky.

Ještě dříve než začneme s vlastními úvahami si připomeňme důležitý fakt, jímž se hudební názvosloví liší od terminologie kteréhokoli jiného oboru. Hudební termíny totiž nevznikaly na akademické půdě, nýbrž přímo v terénu, v průběhu praktické hudební činnosti. Jejich vznik nebyl motivován potřebou mít spolehlivý terminologický základ k badatelské práci v oboru hudební vědy; byl naopak podnícen potřebou muzikantů, kteří o povaze badatelské práce ani o předmětu hudební vědy neměli pochyby, musili se však dorozumět v nejzákladnějších věcech. Autory a uživateli hudebních termínů tedy nebyli v první řadě hudební vědci, nýbrž zpěváci, hráči, dirigenti a skladatelé. Ale co více: hudební vědci nepatří k základnímu kádru uživatelů hudebních termínů ani dnes a nedá se předpokládat, že se tento stav někdy v budoucnu změní, takže pokud jde o hudební terminologii, je nutno vždy počítat i s jejím významem praktickým. Terminologické systémy jiných oborů se většinou tímto problémem nemusejí zabývat: pokud vůbec jejich význam vybočuje z mezí teorie, vztahuje se jen k praxi vědecké práce, tj. k praxi vysoce uvědomělé, vyrůstající z hluboké teoretické reflexe. Proto se např. v chemickém názvosloví mohou běžně objevovat takové termíny jako „1/3,5,6-trimethyl-4-acetoxifyenoxy/-3-isopropylamino-2-propanolum“, kdežto v hudbě už „Tonikaleittonwechselklang“⁵⁾ či „akord sekundkvartkvintový“⁶⁾ jsou považovány za termíny příliš složité a tím nepřehledné, které proto nemají šanci na zdomácnění. Zatímco v mnoha jiných oborech, zejména přírodovědných, se vrcholné instituce dohodly na jednotném a obecně závazném

⁵⁾ Silný zástupce tóniky, např. v *C dur e-g-h*; viz Sigfrid Karg-Elert: *Polaristische Klangs- und Tonalitätslehre*, C. F. E. Leuckart, Leipzig 1930, str. 87.

⁶⁾ Druhý obrat kvartdecimového akordu; viz Antonín Modr: *Nauka o harmonii v otázkách a odpovědích*, 2. vyd., Praha 1949, str. 266.

odborném názvosloví, které je důsledně respektováno všemi vědeckými pracovníky dotyčných oborů, těžko se dá očekávat, že k podobnému sjednocení v dohledné době dojde i v odborném názvosloví hudebním: i kdyby se v řečeném oboru vrcholné instituce shodly na nějakém řešení, nebylo by asi praktickými hudebníky respektováno, poněvadž by musilo vznést požadavek na odstranění dosavadní nesystematičnosti a nelogičnosti a tím se in genere postavit proti tradiční soustavě. Jenže praktický muzikant, jakkoli může být avantgardní ve výběru hudebních výrazových prostředků, bývá velmi konzervativní právě v otázkách názvoslovných: má raději termíny nelogické, slovně nevýstižné, homonymní i jinak nevyhovující, jen jsou-li vžité, kdežto termínů neznámých a nových se bojí bez ohledu na jejich případné vynikající logické, jazykové, estetické i jiné kvality; nejméně ze všeho pak má rád užívání vžitých termínů v nových významech. Nedivme se mu: jeho „mateřskou řečí“ je hudba, nikoli řeč o hudbě; víme, že myšlení v cizí řeči je vždy mnohem těžkopádnější, méně dynamické a méně pružné než myšlení v mateřštině.

II

Z textu předcházející kapitoly by mnohý čtenář mohl nabýt dojmu, že odborné hudební názvosloví pokulhává za názvoslovnými soustavami ostatních oborů a že za to mohou praktičtí muzikanti. Tak by to nebylo správně pochopeno. Hudební teorie je existenčně závislá na hudební praxi: kdyby nebylo hudby, nemohlo by se o ní ani bádát; naproti tomu hudba by mohla existovat, i kdyby se o ní nebádalo, i když by ovšem její vývojové podmínky a společenské postavení byly značně ztíženy. Proto také hudební teoretici musejí chtět nechtět brát na vědomí meze, v nichž je udržují praktičtí muzikanti. Výstižně to praví Stravinskij: „Teorie je dodatečný poznatek. Sama o sobě neexistuje. Existují jen skladby, z nichž je vyvozena. Nebo — není-li tomu přesně tak — existuje jako vedlejší produkt a nemá sílu něco tvořit nebo dokonce dávat k něčemu oprávnění. Přesto však hluboké poznání teorie ke kompozici patří.“⁷⁾ To vše je směrodatné i pro hudební terminologii. Je ovšem pravdou, že praktičtí muzikanti mají na svědomí určité názvoslovné nedostatky, budiž tu však otevřeně řečeno, že hudební názvosloví trpí i nedostatky jinými, jež je nutno přičíst na vrub hudebním teoretikům. Mnoho z právě zmíněných nedostatků vyplývá z tendence, jež se v evropské hudební teorii objevila v devatenáctém století zřejmě pod vlivem tehdy značně rozšířeného přírodovědního materialismu, ale i některých objektivně idealistických směrů, a jež se vedle hudby, jak se jeví lidskému sluchu, snažila stavět jakousi objektivní hudbu či alespoň objektivní hudební danosti, existující nezávisle na lidském slyšení a stojící často v rozporu s hudebními danostmi lidským sluchem vnímavými; tyto „objektivní“ hudební danosti, jež jsou nejen nedostupny hudební zkušenosti, nýbrž ji někdy

⁷⁾ Igor Stravinskij: Rozhovory s Robertem Craftem, Supraphon, Praha-Bratislava 1967, str. 352.

přímo negují, může prý člověk poznat pouze na rozumové úrovni, tj. teoreticky.⁸⁾

Řada hudebních teoretiků devatenáctého a dvacátého století, zejména německých, ale i našich, kteří se přiklonili k tendencím právě zmíněným, zavedla do hudební terminologie předponu „Schein-“ či přídavné jméno „zdánlivý“, aby tak označila některé hudební danosti, jak se jeví, na rozdíl od hudebních daností „skutečných“. Je zde však nutno rozlišovat dva navzájem protikladné proudy: jedni — empirici — pokládají za zdánlivé to, co se při teoretické reflexi jeví rozporně s hudební zkušeností, v níž se rozvíjí skutečné hudební dění; druzí, inklinující k racionalismu, preferují naopak teoretickou reflexi před hudební zkušeností: co se sluchu jeví určitým způsobem, je podle nich pouhým zdáním, jestliže zde rozumová úvaha vyznívá ve prospěch jiného výkladu.

Již Förster zavedl u nás termín „zdánlivý akord“ pro akord průchodný.⁹⁾ Po všem, co jsme uvedli v předcházejícím odstavci, lze položit otázku: Je průchodný akord zdánlivý proto, že jej hudebním smyslem necítíme jako akord, nýbrž jen jako komplex současně znějících mimoakordických tónů, i když z hlediska struktury může být teoreticky zdůvodňován jako akord, anebo proto, že může být teoreticky zdůvodněn jako komplex současně znějících mimoakordických tónů, i když jej posluchač svým hudebním smyslem cítí jako akord? Odpověď by byla nesnadná, neboť průchodný akord můžeme hudebně slyšet za určitých okolností jako pouhý komplex mimoakordických tónů, ale za okolností jiných jako skutečný akord: záleží na tom, na co upínáme pozornost a co je pro nás pozadím, přičemž, jak víme, předmět pozornosti a pozadí jsou reverzibilními činiteli. Právě tak lze průchodný akord vysvětlit z určitého hlediska jako samostatný vertikální útvar, z hlediska jiného však jen jako průběžnou harmonii: zde je zase rozhodující, díváme-li se na něj především z hlediska statické či kinetické harmonie, popřípadě bereme-li v skladbě, v níž je uplatněn, v úvahu primárně tónové vertikály či horizontály.

Příklad s Försterovým „zdánlivým akordem“ jsem na tomto místě uvedl víceméně jen proto, abych ukázal, že předpokládáme-li rozpor hudební zkušenosti s teoretickou reflexí a chceme-li jej řešit dilematem zdání—skutečnost, může se nám někdy nabízet bipolární řešení, tj. takové, kdy se jeho obě eventuality jeví po různých stránkách jako stejně oprávněné, kdy tedy na jedné straně nemusíme popřít zkušenost, abychom mohli dát za pravdu teoretické reflexi, ale také na druhé straně nemusíme popřít teoretickou reflexi, abychom mohli dát za pravdu zkušenosti.

⁸⁾ Hudební danosti mají ovšem objektivní pendant v kmitočtových strukturách, ale ty samy o sobě nejsou hudebními danostmi. O tom dále.

⁹⁾ Josef Förster: *Nauka o harmonii*, Jana Hoffmanna vdova, Praha 1887, str. 241; 6. vydání, tamtéž s. a., str. 220.

Ne vždy však je situace taková. Např. průtažné durové a mollové sextakordy a kvartsextakordy pojmáme jako disonantní a žádáme proto jejich rozvedení; na tuto skutečnost poukazují Louis a Thuille a proto zmíněné formace označují jako Auffassungsdissonanzen.¹⁰⁾ Avšak řečené souzvuky jsou strukturami převeditelnými podle principu úpravy¹¹⁾ na základní tvary, v nichž jejich tónovým výškám odpovídají frekvenční relace 4:5:6 a 1/6:1/5:1/4. To jsou ovšem útvary konsonantní, ba dokonce jediné konsonující akordy, jež jsou, jak už víme, některými hudebními teoretiky pokládány dokonce za jednotky konsonance. Toho jsou si vědomi i Louis a Thuille, pročež dotyčné souzvuky s odvoláním na Riemanna nazývají též Scheinkonsonanzen, tj. zdánlivé konsonance.¹²⁾ Zde je jasné, že sluchová „Auffassung“ je skutečnost, kdežto teoretická reflexe představuje pouhé zdání. Ovšemže by autoři této koncepce mohli hovořit o průtažných sextakordech a kvartsextakordech jako o „Scheindissonanzen“ a „Auffassungskonsonanzen“, přičemž by sluchová zkušenost byla zdáním, kdežto rozumová „Auffassung“ by představovala skutečnost. Jenže na rozdíl od případu předcházejícího tu buď musíme popřít zkušenost, abychom mohli dát za pravdu teoretické reflexi, anebo naopak musíme popřít teoretickou reflexi, abychom mohli dát za pravdu zkušenosti. Tertium non datur.

Školním příkladem podobného druhu může být teorie o zdánlivých trojzvucích a čtyřzvucích (Scheindreiklänge, Scheinvierklänge), s níž jako první přišel Bernard Ziehn¹³⁾ a již důsledněji rozvinul Bruno Weigl.¹⁴⁾ Podle ní existují formace, které jsou teoreticky zdůvodnitelné jako trojzvuky, ve skutečnosti však jsou to čtyřzvuky; podobně existují formace teoreticky zdůvodnitelné jako čtyřzvuky, jež jsou ve skutečnosti pětizvuky. Jde o útvary dvousměrně alterované, např. *des-dis-f-as* (zdánlivý trojzvuk, skutečný čtyřzvuk), *h-des-dis-f-as* (zdánlivý čtyřzvuk, skutečný pětizvuk) apod., které lze, jak Weigl praví, enharmonickou proměnou

¹⁰⁾ Rudolf Louis-Ludwig Thuille: Harmonielehre, 7. vydání, Ernst Klett, Stuttgart s. a., str. 46.

¹¹⁾ Srv. Karel Janeček: Základní harmonické problémy a jejich řešení, Musikologie IV — 1955, str. 102.

¹²⁾ Louis Thuille, cit. spis, tamtéž. Riemann měl v tomto ohledu širší záběr. Podle něho je zdánlivou konsonancí každý útvar, který je sám o sobě konsonantní, ale v daném kontextu zní disonantně, poněvadž vyžaduje rozvedení. Srv. Hugo Riemann: Die Elemente der musikalischen Ästhetik, W. Spemann, Berlin-Stuttgart 1900, str. 101. V tomto směru jsou zdánlivými konsonancemi též vedlejší durové a mollové trojzvuky tóniny, který Riemann nazývá též zdánlivými harmoniemi (Scheinharmonien, tamtéž, str. 130 a n.). Vychází se tu z předpokladu, že konsonance jsou totéž co klidové a disonance totéž co pohybové elementy, což je ovšem diskutabilní, o tuto otázku nám však zde zatím nejde. Uvedené Riemannovo pojetí zdánlivých konsonancí tlumočí též Paul Schenk (Allgemeine Musiklehre, Friedrich Hofmeister, Leipzig, Co 1956, str. 84).

¹³⁾ Harmonie und Modulationslehre.

¹⁴⁾ Harmonielehre, B. Schott's Söhne, Mainz 1925, str. 367 a n.

upravit tak, že i jejich teoretický výklad bude korespondovat s jejich zvukem (*cis-dis-f-as*, *h-cis-dis-f-as*). Protože však jejich teoretický výklad není libovolný a řídí se harmonickým kontextem, v němž jsou situovány, musíme se tázat, jaké důsledky přináší eventualita, kdy je musíme explikovat jako dvousměrně alterované akordy. Odpověď je jasná: v řečeném případě buď uznáme za rozhodující jejich zvukový charakter, jak to učinil Weigl, a termíny „Scheindreiklang“, „Scheinvierklang“ atd. pak budou příslušet jejich výkladu dle notového zápisu, anebo naopak se pro nás stane rozhodujícím jejich výklad dle nového zápisu, přičemž zdánlivost budeme musít přisoudit jejich zvukovému charakteru.¹⁵⁾

Louis-Thuille, Ziehn i Weigl kladli za kritérium kvality hudebního jevu zvukový charakter tohoto jevu, jak je na smyslové úrovni recipován sluchem a prožíván hudebním citem člověka. Zdánlivost se u zmíněných autorů vždy týkala poznání na rozumové úrovni, bylo-li s dotýčným charakterem v rozporu. Existují však i autoři, kteří předponou „Schein-“ či přídavným jménem „zdánlivý“ označují naopak zvukový charakter hudebního jevu stojící v rozporu s jeho teoretickým výkladem. K nim patří především Sigfrid Karg-Elert, jenž hovoří o zdánlivém durovém akordu (*der Scheindurakkord*); je prý jím durový trojzvuk, pokud vznikl kombinací dvou synaficky na sebe navazujících trojzvuků mollových, tedy např. *c-e-g*, které se dá vyložit jako kombinace *a-c-e* (s vynechaným *a*) a *e-g-h* (s vynechaným *h*).¹⁶⁾ Partnerem zdánlivého durového akordu je zdánlivý mollový akord, tj. mollový trojzvuk vzniklý spojením dvou synafických trojzvuků durových, např. *a-c-e* odvoditelné z kombinace *f-a-c* (s vynechaným *f*) a *c-e-g* (s vynechaným *g*). Zde se Karg-Elert dostal do těsné blízkosti koncepce Šínovy, jenž analýzou harmonických funkcí vedlejších trojzvuků došel k závěru, že každý z těchto souzvuků kromě trojzvuku druhého a sedmého stupně je vlastně kombinací jedné z tercií tónického a jedné z tercií dominantního či subdominantního kvintakordu: trojzvuk třetího stupně je složen z vrchní tercie tónického a ze spodní tercie dominantního kvintakordu, trojzvuk šestého stupně je složen z vrchní tercie subdominantního a ze spodní tercie tónického kvintakordu.¹⁷⁾ Jenže zmíněné formace na nás při poslechu působí dojmem jedno-

¹⁵⁾ V návaznosti na Weiglův systém by ovšem bylo možno hovořit i o dalších dvojicích zdánlivých a skutečných souzvuků. Tak např. lze konstituovat akord, jenž je podle zápisu trojzvukem, souzní v něm však neméně než šest různých tónových výšek (v C dur *des-dis-f-fis-as-ais*). Nemůže být sice rozveden přímo do konsonantního kvintakordu, nicméně možnost logicky jej spojit s diatonickým septakordem (v C dur *des-dis-f-fis-as-ais : c-e-e-g-g-h*) oprávnňuje jeho uplatnění v hudební praxi, alespoň soudobé. Je to zdánlivý trojzvuk, ale skutečný šestizvuk. Podobných příkladů bychom mohli uvést více.

¹⁶⁾ Spis cit. v pozn. 5, str. 86.

¹⁷⁾ Otakar Šín: *Úplná nauka o harmonii*, 4. vydání, HMUB Praha 1943, viz str. 21 a n.

tek, nikoli kombinací, jak na to ostatně poukazovali někteří pošínovští autoři, mj. Risinger.¹⁸⁾

Na tomto místě je vhodné připomenout i Rudolfa Wünsche, jenž zaváděl termín „zdánlivá konsonance“ a používal ho dvojnásobem: jednak v podobném významu jako Louis-Thuille, jednak jako označení pro útvar, který lze enharmonicky proměnit v skutečnou konsonanci, tedy v durový nebo mollový trojzvuk či některý interval, v něm obsažený.¹⁹⁾ Nás zde zajímá právě tento druhý způsob, převzatý od Riemanna.²⁰⁾ Za příklad takové zdánlivé konsonance Wünsch volí *g-ais-d*, které lze enharmonicky proměnit v *g-b-d*, nicméně sám zároveň pochybuje o správnosti této koncepce, když praví: „Řekneme-li však, že trojzvuk *g-ais-d* je teoreticky zdánlivou disonancí, ale zněním skutečnou konsonancí, označili jsme věc výstižněji.“²¹⁾

Konečně existují termíny „zdánlivá dominanta“ a „zdánlivá subdominanta“. Najdeme je u Modra. Jde o tonální souzvuky stojící na vrchních nebo spodních pátých stupních vedlejších funkcí, pokud jsou k nim vedeny, a tedy o jakési protějšky akordů mimotonálních, které prý jsou na rozdíl od nich dominantami a subdominantami skutečnými.²²⁾ V harmonické větě, v níž jsou uplatněny, mají zdánlivé dominanty a subdominanty vskutku dominantní a subdominantní zvukový charakter, jak je patrné z faktu, že vedlejší souzvuky, do nichž jsou vedeny, získávají na okamžik — ovšemže druhotně — povahu tóniky. Při teoretickém rozboru však příslušné formace (kromě střídavé dominanty a subdominanty, jež jsou vedeny k hlavním netónickým funkcím) jako dominanty či subdominanty kvalifikovány nebývají.

Souhrnně lze říci, že všechny snahy po zavedení předpony „Schein-“ či přídavného jména „zdánlivý“ do hudební terminologie vyplývají z rozporu mezi hudební zkušeností vyvozenou bezprostředně z praxe a hudební teorií usilující o rozumové poznání podstat hudebních jevů. Tento rozpor je však důsledkem nesprávného chápání úkolu hudební teorie, chyb v hudebně teoretickém uvažování a mnohdy též podcenění hudební praxe a z ní vyvozené hudební zkušenosti. Je sice pravda, že mezi hu-

¹⁸⁾ Karel Risinger: Přehledná nauka o harmonii, SPN, Praha 1955, viz str. 27.

¹⁹⁾ Rudolf Wünsch: Základy nauky o harmonii v úlohách. Kurs III, Melpa Praha—Brno 1941, str. 215.

²⁰⁾ Tato koncepce souvisí s pojetím řečeného autora předtím uvedeným (viz pozn. 12). To nejsnáze pochopíme ze slov Paula Schenka: „Zu den enharmonischen Intervallen rechnen die *scheinkonsonanten Intervalle*, das sind solche, die beim isolierten Hören als konsonant aufgefasst werden (z. B. die grosse Sexte *d-h*), die aber innerhalb des bewegungsmässigen Prozesses enharmonische Bedeutung bekommen (statt *d-h* die verminderte Septime *d-ces* in der Strebung zu *d-b* oder zu *es-b*).“ Viz spis cit. v pozn. 12, str. 41.

²¹⁾ Spis cit. v pozn. 19, str. 215.

²²⁾ Antonín Modr: Nauka o harmonii v otázkách a odpovědích, 1. vydání, Edition Č. H., Praha 1944, str. 120.

dební praxí a teorií, právě tak jako mezi empirickým a racionálním poznáním, existuje rozpor, to však je rozpor dialektický, daný dialektickou negací, která neznamena likvidaci negovaného, nýbrž při níž negovaná danost sice po jedné stránce zaniká, po stránce druhé však zůstává zachována. Racionální poznání neguje empirii tím, že ji překračuje a koriguje, nikoli tím, že by ji rušilo a dokazovalo její nepravdivost. Dialektický vztah mezi hudební praxí a teorií a mezi empirickým a racionálním poznáním se dále vyznačuje jednotou obou dotyčných faktorů: hudební teorie není odtržitelná od hudební praxe, avšak ani hudební praxe by se nemohla kloudně rozvíjet bez hudebně teoretických poznatků. Stejně i rozumové poznání musí vycházet ze zkušenostních dat, která zase bez rozumového zpracování nemají valné heuristické ceny.

Vezměme si např. průřezné sextakordy a kvartsexakordy jako zdánlivé konsonance. Autoři této koncepce vycházejí na jedné straně z pojetí konsonance jako harmonického útvaru nejevícího pohybovou tendencí, neboť zmíněné obraty jsou Auffassungsdissonanzen jen proto, že vyžadují rozvedení; na druhé straně se tu však předpokládá konsonantnost daná statickou strukturou příslušného útvaru, jak o tom svědčí termín Scheinkonsonanz, vztažený na tytéž obraty. V tom případě ovšem existují dvě různé skutečné konsonance, které jsou na sebe nepřeveditelné, a termín „konsonance“ je tudíž homonymní. Pak však souzvučky, o něž jde, jsou Auffassungsdissonanzen i Auffassungskonsonanzen, podle toho, kterou konsonanci (a proto i disonanci) máme na mysli; v žádném případě je nelze pokládat za Scheinkonsonanzen.²³⁾

Dnes už většinou nezastáváme pojetí, podle něhož je konsonance klidovým a disonance pohybovým harmonickým elementem. Ústup od tohoto výkladu znamenal bezpochyby pokrok, mimo jiné i z terminologického hlediska, neboť odstranil jednu z nejrušivějších homonymit kombinovaných se synonymitou, jež se v hudebním názvosloví vyskytovaly. Termíny „konsonance“ a „disonance“ značily totiž „tóniku“ a „non-tóniku“ a byly tudíž po této stránce nadbytečné, zároveň jim však byl připisován i význam bezkontextový.²⁴⁾ Zmíněná nesnáz byla uspokojivě vyřešena výkladem konsonance jakožto útvaru, jenž za určitých okolností může být klidovým prvkem, zatímco disonance je formací, která klidovým prvkem nikdy být nemůže a ať už je zasazena do jakéhokoliv kontextu, vždy v sobě obsahuje pohybový náboj.²⁵⁾ Při tomto pohledu na konsonanci

²³⁾ Nelze ani právem říkat, že jsou to z jednoho hlediska konsonance, z jiného hlediska však disonance. To bychom si mohli dovolit pouze v případě, že by termíny „konsonance“ a „disonance“ nebyly homonymní.

²⁴⁾ Takto chápal konsonance a disonance. mj i Šín, jenž v tomto smyslu hovořil o konsonancích a disonancích harmonických a efektivních. Viz spis cit. v pozn. 17, I. díl, str. 7.

²⁵⁾ Tento výklad uplatnil Karel Janeček již v studii „Základní harmonické problémy a jejich řešení“, Musikologie IV, 1955, viz str. 91 a 96.

a disonanci se nám problematika průtažných sextakordů a kvartsexakordů jako zdánlivých konsonancí jeví v poněkud jiném světle než dříve. Průtažný durový nebo mollový sextakord je jasně Auffassungskonsonanz; není to tedy ani Scheinkonsonanz, ale ani Scheindissonanz či Auffassungsdissonanz. Durový nebo mollový kvartsextakord se ovšem nedá kvalifikovat jinak než jako Auffassungsdissonanz, poněvadž v sobě za každých okolností obsahuje tendenci k pohybu, ať už je to kvartsextakord průtažný či jiný. Zde je sice možno odvolat se na strukturu zmíněné formace, jež je podle Janečkova principu úpravy převeditelná na základní tvar 4:5:6 nebo 1/6:1/5:1/4, tedy na tvar odpovídající akordům, jež mohou být klidovými prvky, nicméně právě tady objevujeme, že princip úpravy je jen relativně pravdivý, tj. že jeho platnost je omezena. V principu úpravy se praví, že tón o oktávu vyšší nebo nižší jeví se v podstatě jako opakování tónu původního, a to i tehdy, je-li součástí souzvuku. Je zde však ještě jiný princip, jež bychom snad mohli nazvat principem relativní disonantnosti čisté kvarty a podle něhož čistá kvarta, pod jejímž spodním tónem už nezní žádný tón jiný, je disonantním intervalem a způsobuje disonantnost celého souzvuku, v němž je obsažena. Střetne-li se princip relativní disonantnosti čisté kvarty s principem úpravy, naruší jeho platnost, což prakticky znamená, že přeložíme-li vrchní tón durového nebo mollového kvintakordu o oktávu níže tak, že se dostane do basu, nepůjde v rámci daného souzvuku o pouhé opakování řečeného tónu, poněvadž v důsledku tohoto přesunu změní dotýčný souzvuk jednu ze svých základních vlastností a stane se disonantním útvarem.

Také termíny „zdánlivý trojzvuk“ a „zdánlivý čtyřzvuk“, jak je vykládá Ziehn a Weigl, jsou přinejmenším sporné. Dejme tomu, že z mollového kvintakordu *d-f-a* vytvoříme dvojsměrnou alterací tónu *d* útvar *des-dis-f-ä*. Jistě nikdo nebude tvrdit, že *des* a *dis* jsou dvě verze či realizace jediné tónové výšky, že to tedy nejsou dvě různé tónové výšky. Dvojsměrná alterace v podstatě znamená dosazení dvou tónů v souzvuku za jeden a tudíž dvojsměrně alterovaný trojzvuk je i z teoretického hlediska čtyřzvukem. Zdání trojzvuku může být u něho dosaženo toliko shodnými jmény jeho dvou tónů, odmyslíme-li si od nich zvyšovací a snižovací koncovku; avšak to není záležitost hudebně teoretická, nýbrž pouze n á z v o s l o v n á. Nanejvýše se dá říci, že dvojsměrně alterovaný trojzvuk obsahuje tři stupně tóniny, přičemž jeden z nich je v něm zastoupen dvěma různými tónovými výškami. Např. v trojzvuku *des-dis-f-a* v *C dur* je obsažen stupeň druhý, čtvrtý a šestý; druhý je zároveň zvýšen a snižen. Ale podle počtu stupňů tóniny obsažených v tom či onom jejím akordu nelze v žádném případě teoreticky určovat strukturu a tudíž ani počet tónů tohoto akordu.²⁶⁾

Hovoříme-li o zavádění předpony „Schein-“ a přídavného jména „zdánlivý“ do hudebního názvosloví, nesmíme zapomenout, že hudební jev je vždy obsahem sluchového vjemu nebo sluchové představy, ať už pamětné či fantazijní. Bezprostřední hudební skutečnost je tedy totožná s hudební zkušeností, z čehož plyne, že v hudební zkušenosti nemůže být nic zdánlivého, klademe-li zdánlivé proti skutečnému. Proto je nutno a limine odmítnout např. Karg-Elertovu koncepci zdánlivého durového a mollového akordu; souzvuky, jež má zmíněný autor na mysli, snad chápeme jako kombinace z funkčního, v žádném případě však ze strukturálního hlediska, jak o tom svědčí neoddiskutovatelný fakt, že si řečené útvary při poslechu nedoplňujeme alespoň imaginárně tóny, které z nich byly údajně vynechány, tj. neuvědomujeme si je jako vedlejší tónové akordy, nýbrž jako rodově vyhraněné konsonantní trojzvuky, jež jsou po této stránce právě tak jednotkami jako trojzvuky, jimiž jsou realizovány hlavní funkce.

Po všem, co jsme v této kapitole uvedli, nám dále může být jasné, že ani souzvuk, který lze enharmonicky proměnit v durový nebo mollový trojzvuk, není zdánlivou konsonancí, protože je sluchem přijímán jako durový či mollový trojzvuk a je tudíž konsonancí skutečnou. Není však ani zdánlivou disonancí, ježto v té podobě, jak je slyšen, může být za určitých okolností klidovým prvkem, i když v daném kontextu jeví tendenci k pohybu. Že nemůže být klidovým prvkem v té podobě, jak je zapsán, není rozhodující: enharmonické diference totiž precizují funkční povahu souzvuku, ale pro vyjádření jeho struktury bez ohledu na harmonickou funkci jsou víceméně irelevantní.²⁷⁾

Pokud jde o zdánlivé dominanty a subdominanty, o nichž se zmiňuje Modr: je dlužno uvážit, zda by nebylo výstižnější a logičtější vedlejší akordy dominantně a subdominantně vedené k jiným vedlejším akordům, jež pak nabývají — ovšemže jen na okamžik a druhotně — charakteru tóniky, nazývat spíše vedlejšími dominantami a subdominantami než dominantami a subdominantami zdánlivými. V podobném významu se s termíny „vedlejší dominanta“ a „vedlejší subdominant“ setkáváme u Šína, jenž však jimi označuje pouze vedlejší septakordy, nikoli také kvintakor-

²⁶⁾ V posledních řádcích tohoto odstavce se objevily výrazy „dvojsměrně alterovaný trojzvuk“ ve vztahu k trojzvuku, v němž jsme dvojsměrně alterovali jeden z tónů, a „trojzvuk *des-dis-f-a*“. Je to zcela v souladu s vžitým názvoslovím, z logického hlediska však jde o absurdity. Nejde totiž vůbec o trojzvuky (jak jsme viděli, ani zdánlivé), nýbrž o čtyřzvuky. Kdybychom ovšem v souvislosti s dotýcnými útvary hovořili o čtyřzvucích, způsobili bychom závažné kontaminace. Nejpříhodnější by asi bylo nazvat dotýcné útvary dvojsměrně alterovanými kvintakordy (sextakordy, kvartsexakordy), jimiž skutečně jsou.

²⁷⁾ Srv. Bohumil Dušek: O bezfunkční a funkční kvalitě souzvuků. In: Vztah hudební teorie ke skladbě a koncertnímu umění. Sborník referátů z konference SČSKU 7. až 8. dubna 1976.

dy.²⁸⁾ Není však rozumného důvodu, proč by právě jen vedlejší dominanty a subdominanty na rozdíl od všech dominant a subdominant ostatních (hlavních, střídavých, mimotonálních atd.) měly mít toliko čtyřzvukový a nikoli také trojzvukový tvar.

Došli jsme tedy ke konečnému závěru, že označení některých hudebních daností za zdánlivé je výslednicí nesprávného odtržení hudební teorie od praxe a rozumového poznání od zkušenosti, ať už toto odtržení vyplynulo z přecenění hudební teorie a rozumového poznání v neprospěch praxe a zkušenosti či z jednostranného zdůraznění praxe a zkušenosti při současné bagatelizaci hudební teorie a rozumového poznání. Proto by bylo prospěšné termíny obsahující předponu „Schein-“ či přídavné jméno „zdánlivý“ z hudební terminologie odstranit. Snaha o zdokonalení hudebního názvosloví v tomto směru by však vyzněla naprázdno, kdyby primárně nebyl v hudbě a bádání o ní nalezen správný vztah mezi praxí a teorií, mezi smyslovou zkušeností a rozumovou reflexí. Ba naopak: bude-li důsledně uplaňován takovýto vztah, vyplyne z něho zmíněná názvoslovná reforma jako logický konsekvent.

²⁸⁾ Spis cit. v pozn. 17, str. 82.

III

Již jsme se letmo zmínili o nejednotnosti, jež je jednou z charakteristických, i když ne příliš vítaných vlastností hudebního názvosloví. Tato nejednotnost se projevuje za první homonymitou, za druhé synonymitou a za třetí současnou homonymitou a synonymitou hudebních termínů.

Homonymitou nazýváme významovou víceznačnost slovních výrazů. Hovoříme také o výrazech bisémických (dvojvýznamových), trisémických (trojvýznamových), případně polysémických (vícevýznamových) na rozdíl od výrazů monosémických, majících jediný význam. Je-li termín denotátem předmětu, jenž je jím označen, a je-li předmět designátem termínu, jenž jej označuje, dá se homonymita či polysémičnost definovat jako vlastnost denotátu majícího více designátů. Synonymita je v tomto ohledu pravým opakem homonymity, neboť ji lze definovat jako společnou vlastnost denotátů majících jediný designát, což znamená, že synonyma jsou termíny se stejným významem. Na tomto místě je nutno připomenout, že o homonymitě a synonymitě lze hovořit toliko v rámci jediného jazyka. Např.: slovo „rok“ (může se psát jakkoli, třeba „Rock“ nebo „rock“, to je zde nedůležité, poněvadž nehovoříme o písemné řeči, takže rozhoduje toliko výslovnost) znamená v češtině údobí dvanácti měsíců, v němčině kabát a v angličtině skálu; přesto nikdo nebude říkat, že jde o homonymum nebo o trisémický či polysémický výraz. Naproti tomu český výraz „chlapec“, německý výraz „Knabe“ a anglický výraz „boy“ znamenají jedno a totéž a přece v souvislosti s nimi nelze hovořit o synonymitě ve vlastním slova smyslu.

Zde považuji za vhodné připomenout několik faktů:

1. Cizojazyčný slovní výraz převzatý z významových důvodů buď bez formální změny anebo v určité formální úpravě do jazyka jiného, je nutno pokládat za vlastní nebo alespoň přivlastněný jazyku, do něhož byl převzat. Tak např. termíny „sinfonia“, „symfonie“ apod. jsou organický-

mi součástmi českého hudebního názvosloví. Drtivá většina českých hudebních termínů, i těch nejběžnějších, je ostatně cizího původu.

2. Je-li význam vyjádřený v daném jazyce daným slovním výrazem vyjadřován v jiném jazyce výrazem po formální stránce jiným (např. česky „souzvuk“, německy „Zusammenklang“), je nutno oba řečené výrazy považovat za různojazyčné verze jednoho a téhož denotátu s týmž designátem, popřípadě s týmiž designáty. Proto také — a jedině z tohoto důvodu — slova jako „Knabe“, „boy“ a „chlapec“ nejsou a nemohou být synonyma. Synonymum předpokládá různé denotáty, zde je denotát jen jeden.

3. Z předcházejícího bodu vyplývá, že doslovným překladem polysémického termínu do jiného jazyka se nezbavíme jeho polysémičností. Řekněme, že překládáme z němčiny do češtiny odborný hudební text, v němž se vyskytuje slovo „die Umkehrung“, jež je bisémické, neboť může znamenat buď obrácení skladby či akordu, při němž každý stoupající interval nahrazujeme klesajícím stejné kvantitativní i kvalitativní a naopak, takže z dur vznikne moll a z moll vznikne dur,²⁹⁾ anebo změna rozložení tónů akordu, při níž je dosavadní basový tón nahrazen jiným.³⁰⁾ V překládaném textu má dotyčné slovo — dejme tomu — druhý z právě uvedených významů. Výraz „obrat“, jenž je českým ekvivalentem německého „Umkehrung“, tedy bude mít v tomto textu též význam, ale bude stejně a ve stejném smyslu homonymní jako Umkehrung: při překladu jiného textu, v němž má Umkehrung první ze svrchu uvedených významů, zvolíme totiž opět výraz „obrat“. Jedině v případech, kdy polysémické slovo má v jiném jazyce pro své různé významy různé ekvivalenty, které nejsou zaměnitelné (nejsou synonymní), se polysémičnost nepřenáší. Např. latinské slovo „ius“ se dá do češtiny přeložit buď jako „právo“ anebo jako „omáčka“, přičemž právo a omáčka nejsou synonymními výrazy. Obdoba toho v odborné hudební terminologii mne však nenapadla.

Homonymita v odborné terminologii (nikoli na širší bázi) je krom toho vázána na jeden určitý obor. Vezměme si např. termín „dominanta“: v psychologii jím rozumíme ohnisko vzruchu v mozkové kůře, které iradiuje do ostatních oblastí a působí tam útlum; v architektuře se jím označuje stavba nebo komplex staveb strhující na sebe pozornost v urbanistickém celku (Eiffelovka v Paříži, Kreml v Moskvě, Hradčany v Praze); v hudbě značí funkci pátého stupně tóniny. Nebo termín „disonance“: v psychologii je to nesoulad mezi motivační strukturou a poznávaným předmětem, kdežto v hudbě — přidržíme-li se pojetí Janečkova — je

²⁹⁾ Stephan Krehl: Harmonielehre, Vereinigung wissenschaftlicher Verleger, Berlin—Leipzig 1921, díl I., str. 48.

³⁰⁾ Spis cit. v pozn. 10, str. 33 a n.; Paul Hindemith: Unterweisung im Tonsatz, Mainz 1937, I. díl, str. 86 a n.

zmíněný termín denotátem harmonického útvaru, jenž v žádném kontextu neztrácí svůj pohybový náboj. Ani v těchto dvou posledně připomenutých případech nejde o odborně terminologickou homonymitu³¹⁾ a asi by nikoho nenápadlo bouřit se proti nim v rámci boje za jednoznačnost odborné nomenklatury.

Je dále nutno počítat s tím, že jako každý jazyk, i odborný jazyk prochází určitým vývojem, který se projevuje mimo jiné tím, že jednotlivé odborné termíny postupem času mění svůj význam, a to zpravidla v souladu s vývojem oboru, jemuž přináležejí. Tak např. staší Řekové označovali termínem „sinfonia“ v podstatě totéž, co my rozumíme termínem „konsonance“. V údobí počátku instrumentálního slohu, tedy na rozhraní šestnáctého a sedmnáctého století, znamenala „sinfonia“ skladbu pro nástrojový soubor. V epoše klasické se termínu „symfonie“ používalo pro orchestrální kompozici psanou v cyklické sonátové formě. Současnosti však už ani tento význam nevyhovuje: dnes se výraz „symfonie“ přiřazuje jakékoli monumentální a rozměrné skladbě, zpravidla vícevěté, bez ohledu na obsazení i formu (viz např. varhanní symfonie Ch. M. Widora, symfonie G. Mahlera, Vokální symfonii V. Sommera apod.). Jiný příklad: dominanta v gregoriánském chorálu je tón, kolem něhož se převážně pohybuje melodie, klesající pak v závěru k finále; v dnešní době znamená dominantu něco docela jiného. A do třetice: sekvence ve středověku byla acapellová jednohlasá vokální skladba zhudebňující strofický rýmovaný latinský text náboženského obsahu, která se v rehořské liturgii zpívala po doznění graduálu; v současné době si však pod pojmem „sekvence“ představujeme překládání téhož harmonického spoje o určitý interval výše nebo níže. Ani v těchto případech nemáme co činit se skutečnou homonymitou.

Na základě všeho, co jsme v této kapitole až dosud řekli, si již můžeme upřesnit výtěr odborně názvoslovné homonymity (polysémie) jakožto významové víceznačnosti odborných termínů v rámci jednoho určitého oboru a jedné určité historické epochy. Co rozumíme jedním určitým jazykem a jedním určitým oborem, je snad jasné. Méně jasné už je, jak v tomto případě vymezit epochu. Pozorujeme-li totiž společenský vývoj, ať už jako celek či toliko v některých jeho dílčích oblastech, k nimž patří i vývoj hudebního myšlení, zjišťujeme, že některé změny, jež se z určitého hlediska jeví jako kvalitativní, se z jiného hlediska jeví toliko jako změny kvantitativní a naopak. Chápeme-li tedy epochu jako údobí determinované určitou kvalitou, která na jeho počátku vzniká a na jeho konci zaniká, je epocha záležitostí relativní. Tak např. přechod od raného romantismu k novoromantismu je změnou kvality, posuzujeme-li jej ze

³¹⁾ V rámci obecného jazyka to ovšem homonymita je.

stanoviska modalita romantismu, neboť v tomto případě se mění právě modalita romantismu. Jestliže se však na zmíněný přechod díváme ze stanoviska samotného romantismu, musíme jej mít za pouhou změnu kvantity, ježto romantismus jím ani nevzniká ani nezaniká, pouze se mění jeho forma. Kvalitativní změnou je z tohoto stanoviska přechod od klasicismu k romantismu, ale i ten je jen změnou kvantitativní, posuzujeme-li jej pod zorným úhlem tonálně harmonického slohu. Zde by kvalitativní změnou byl přechod od vokální polyfonie k tonálně harmonickému slohu, který by zase byl kvantitativní změnou z hlediska evropského vícehlasu. A tak by bylo možno postupovat dále.

Každá nová epocha vývoje hudebního umění, ať už nižšího či vyššího řádu, vyžaduje nové termíny, které pro epochu předcházející nepřicházejí v úvahu, a naopak zase nepotřebuje některé termíny, jež jsou pro dřívější epochu aktuální. Přitom je dlužno uvážit, že každá taková epocha je v plné míře teoreticky reflektována a tudíž systematictěji terminologicky zpracována teprve po svém doznění, tedy v době, kdy už je v hudební praxi realizován sloh jiný. Tento fakt nás nemusí nijak zarážet, poněvadž dokonalé poznání každého procesu (a vývojová epocha je proces) předpokládá, že již dotyčný proces proběhl až do konce, takže jej lze zkoumat v jeho totálním průběhu, jako celek. O žádném procesu, jenž ještě probíhá a není dosud ukončen, nemůžeme právem říkat, že jsme jej poznali. To platí ve zvýšené míře o vývoji uměleckých oborů a tudíž i hudby. V umění totiž — na rozdíl od některých jiných oblastí duchovní i materiální kultury a od přírodního dění — není možné detailnější předvídání budoucího vývoje, poněvadž tu zejména po strukturní stránce vedle objektivních faktorů figurují ve velmi důležitých kontextech též faktory subjektivní, které z určitého hlediska svým významem předčí objektivní faktory a stávají se tudíž z tohoto hlediska rozhodujícími činiteli, přičemž ovšem jejich zásahy nepodléhají žádným obecně platným zákonitostem, jež by teorie umění byla schopna zobecnit a postihnout.

Některému čtenáři by se mohlo zdát, že tu hovoříme, jako by byl umělecký vývoj primárně určován osobnostmi a jako by ve zmíněné oblasti neplatila marxistická poučka, že osobnost je určena společností a nikoli naopak. Takto by však byl náš text špatně pochopen. Jistěže i v umění a proto též v hudbě je osobnost produktem společnosti a umění včetně hudby je vždy po obsahové stránce podmíněno stupněm společenského vývoje, takže již v devatenáctém století, tedy v epoše kapitalismu, bylo možno bezpečně předpovědět, že umění a tudíž i hudba za socialismu a komunismu bude svým obsahem odrážet ideje beztržní společnosti. Jenže také osobnost ovlivňuje společenský vývoj, v důsledku čehož má též osobnost umělce vliv na evoluci uměleckých hodnot. Je to působení druhotné a zpětné, čímž však nijak není řečeno, že je ipso facto slabé

a zanedbatelné. Nejmocněji se pak vliv osobnosti projevuje v struktuře uměleckých děl, tedy právě v oblasti, která je předmětem úvahy hudební teorie a která se nejcitelněji dotýká terminologických záležitostí.

Trochu jsem odbočil od tématu, ale bylo to nezbytné, aby čtenář pochopil, že se vědecká hudební terminologie zákonitě opožďuje za hudební praxí a že tudíž při průzkumu vztahu hudebních termínů k jednotlivým epochám vývoje hudebního umění lze spojovat i termíny konstituované v určitých epochách s epochami předcházejícími, ba dokonce že lze též některé takové termíny pokládat za irelevantní pro epochy, v nichž vznikly. Pro aktuální nové hudební danosti si tam, kde je toho zapotřebí z praktických důvodů, živelně vytvářejí názvy zprvu praktičtí muzikanti. Teprve později hudební teoretici tyto názvy buď odmítnou a nahradí jinými (pak vzniká synonymita, neboť praktičtí muzikanti se svých názvů nevzdají), anebo je kodifikují, popřípadě zúží, rozšíří či změní jejich designáty (což má vzhledem k názvoslovné konzervativnosti praktických muzikantů za následek bujení polysémie). Existují však také termíny zavedené ex post hudebními teoretiky pro hudební danosti, jež se sice předtím už v praxi po léta vyskytovaly, nebyly však označeny žádným názvem. Tyto termíny mají většinou za úkol vyplnit mezery v názvosloví tak, aby se mohlo stát kompaktním a logicky skloubeným systémem. Klasickým příkladem v naší hudebně teoretické literatuře jsou názvy jednotlivých druhů alterovaných kvintakordů a doškálných i alterovaných septakordů, jak je uvádí Šín, ač právě proti nim lze mít jisté námitky z hlediska genetického a hudebně logického, jak ostatně ještě uvidíme.

Řekli jsme, že terminologie každé epochy obsahuje nové termíny, které pro předcházející epochu nepřicházejí v úvahu. Zde dodejme, že obsahuje také termíny převzaté z epochy předcházející, jež mohly být převzaty buď beze změny významu anebo s významem změněným. Např. novoromantismus zavedl termíny „programní symfonie“ a „symfonická báseň“, které pro raný romantismus nemají smyslu. Naproti tomu termín „sonáta“ byl vcelku beze změny významu novoromantismem převzat z epochy předcházející, tj. raného romantismu, avšak romantismus jakožto epocha vyššího řádu, zahrnující romantismus raný, nový i pozdní, převzal týmž způsobem řečený termín z klasicismu.³²⁾ Jinak tomu ovšem bylo na rozhraní hudebního baroka a klasicismu. Klasicismus přebral termín „sonáta“ od baroka, ale s radikální změnou významu.³³⁾ Ve starém významu

³²⁾ Není rozhodující, že klasická sonáta se svou vnitřní stavbou poněkud liší od sonáty romantické a že raně romantická sonáta je trochu jiná než sonáta novoromantická a pozdně romantická. Termín „sonáta“ zde denotuje obecný pojem definovatelný jako „cyklická skladba pro sólový nástroj, v níž je první věta komponována v sonátové formě“.

³³⁾ V baroku znamenala sonáta fakticky jakoukoli instrumentální skladbu komorního ražení. Jednotlivé druhy tehdejších sonát byly od sebe odlišeny dalším názvoslovným nuancováním: sonata da camera, sonata da chiesa, triová sonáta atd.

už dotyčného termínu užíváno nebylo, poněvadž už nevznikaly skladby, jimž byl dříve tento termín přiřazován.

Již jsme řekli dost, abychom mohli posoudit, kdy jsou splněny všechny podmínky hudebně terminologické polysémie, tedy i podmínka příslušnosti polysémického termínu jedné určité epoše. Musí totiž jít o termín, kterým je v jednom a téžže jazyku současně označováno několik různých hudebních daností, které se souběžně vyskytují v jedné a téže epoše hudebního vývoje bez ohledu na to, zda také v jedné a téže epoše vznikly či zanikly, tj. které se navzájem, historicky setkaly, i když třeba toto jejich setkání trvalo jen krátkou část doby, po kterou existovaly. Naproti tomu jestliže je v jednom a téžže jazyku současně označováno jedním a týmž termínem několik různých hudebních daností, jsou-li to však danosti, jež se nevyskytovaly souběžně, tj. jestliže každá z nich buď vznikla až po zániku anebo zanikla už před vznikem ostatních, tedy jestliže se historicky nesetkaly, nelze právem hovořit o polysémii, a to ani v případě, že existence řečených daností připadá do jedné a téže nadřazené historické epochy. Např. slovo „sonáta“ není polysémický výraz, ač v časovém průběhu epochy tonálně harmonické hudby znamenala různé věci.

Protože různé termíny i, jevy, jež jsou jimi označovány, přísluší v hudbě (ale i v jiných oborech) epochám různých řádů, nemůžeme už proto — i kdyby zde nebylo jiných důvodů, ale těch je tu plno — dosti dobře pomýšlet na konstituci zřetelnou časovou hranicí uzavřeného, logicky naprosto dokonalého a veškerých polysémií se varujícího hudebního názvoslovného systému. Snaha po zavedení takové soustavy by byla pošetilostí. Tím ovšem není nijak řečeno, že bychom snad neměli usilovat o zlepšení hudební terminologie. Toto úsilí však musí být toliko rámcové a týkat se jen odstranění nebo zamezení nedostatků nejzásadnějšího rázu.

Synonymita nemá v odborném názvosloví tak nepříznivé důsledky jako homonymita, jestliže ovšem není spojena s homonymitou. V literárním jazyce může být synonymita za určitých okolností posuzována dokonce jako klad, jako projev bohatství vyjadřovacích možností. Na rozdíl od homonymity nepřichází u synonymity v úvahu rámec jednoho a téhož vědního oboru: např. je-li střídání přízvučných dob s nepřízvučnými nazýváno v poetice časomírou a v hudbě metrem, lze hovořit o synonymech, což je opodstatněno tím, že by zde mohlo dojít k interdisciplinárnímu terminologickému přesunu, aniž by se jakkoli změnil designát přesunutých termínů a aniž by došlo k jakékoli deformaci názvoslovných soustav oborů, jichž by se řečený přesun týkal. Naproti tomu synonymita nemůže v žádném případě překračovat rámec jediné historické epochy, poněvadž v ní jde o několikrát označení jedné a téže danosti, které je vždy spjata s určitou epochou, ať už řádově nižší či vyšší. Konečně dlužno připome-

nout, o čem jsme se již zmínili, že princip jediného jazyka platí u synonymity stejně jako u homonymity; např. německý termín „die Umkehrung“ a český výraz „obrat“ nejsou synonyma v pravém slova smyslu: výraz „obrat“ je překladem, nikoli synonymem slova „Umkehrung“. Jestliže se však v určitém jazyce objevuje termín cizího původu vedle termínu původu domácího označujícího tutéž věc, jde o synonyma: podle toho jsou synonymy např. dvojice dominanta—vládnice³⁴⁾, sekunda—družice³⁵⁾, kinumenos³⁶⁾—prostřední tón kvintakordu aj. Mnoho synonym takto vzniklo v dobách obrozeneckých, kdy se zaváděly termíny v národních jazycích náhradou za dosavadní termíny cizího původu, obzvláště latinského a řeckého, u nás též německého; zpravidla se však starých termínů užívalo i nadále. V pozdějších dobách se naopak setkáváme s jistou tendencí nahrazovat domácí termíny mezinárodními, nejčastěji původu latinského a řeckého, v některých oborech také anglického; rovněž v tomto případě se většinou i nadále užívalo starých termínů.

Na základě všeho, co jsme řekli v předcházejícím odstavci, již můžeme definovat terminologickou synonymitu, a to jako jev, kdy více termínů užívaných v jednom a též jazyce má jeden a týž význam. Už jsme podotkli, že synonymita v odborné terminologii je negativním jevem v případě, kdy je spojena s homonymitou. V hudebním názvosloví se taková spojení vyskytují bohužel dosti často. Např. termínu „der Dreiklang“ se v německé hudební terminologii užívá až na výjimky pro kvintakord,³⁷⁾ na což navázala řada českých hudebních teoretiků, kteří překladu slova „Dreiklang“, tj. výrazu „trojzvuk“, používají rovněž pro kvintakord.³⁸⁾ Jiní naši hudební teoretikové³⁹⁾ však téhož výrazu používají pro jakýkoli souzvuk tří tónů, tedy nejen pro kvintakord, nýbrž i pro sextakord a kvartsextakord,⁴⁰⁾ někdy pak též pro souzvučky tří tónů vybočující z mezí terciového kombinačního principu.⁴¹⁾ V takovém případě ovšem

³⁴⁾ Sr. Josef Leopold Zvonář: Základy harmonie a zpěvu, nákladem vlastním, Praha 1861.

³⁵⁾ Sr. František Gregora: Nauka o harmonii hudební, Fr. A. Urbánek, Praha 1876.

³⁶⁾ Sr. Josef Hutter: Harmonický princip, ČAVU, Praha 1941.

³⁷⁾ Viz např. Rudolf Marquardt: Der Harmonielehrer, Richard Birnbach, Berlin 1907, str. 12; spis cit. v pozn. 29, díl I.; spis cit. v pozn. 14, str. 8; spis cit. v pozn. 30, str. 39.

³⁸⁾ Viz spis cit. v pozn. 34, str. 35; Leoš Janáček: Úplná nauka o harmonii, A. Píša, Brno 1912; aj.

³⁹⁾ Popřípadě titíž, leč v jiných spisech, jako např. Janáček.

⁴⁰⁾ Ferdinand Bachtík: Základové harmonie. Fr. A. Urbánek, Praha 1910, str. 33; Rudolf Wunsch: Základy nauky o harmonii, kurs I, Melpa, Praha—Brno 1937, str. 8.

⁴¹⁾ František Zd. Skuherský: Nauka o harmonii na vědeckém základě ve formě nejjednodušší, Fr. A. Urbánek, Praha 1885, str. 33; Karel Knittl: Nauka o skladbě homofonní, Frant. A. Urbánek, Praha s. a., str. 16; Leoš Janáček: O trojzvuku, Hudební listy IV, 1887—1888, číslo 1 až 8; Alois Hába: Harmonické základy čtvrttónové soustavy, Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1922.

termín „kvintakord“ nebo „akord kvintový“ nabývá užšího významu: pojem kvintakordu je inkludován v pojmu trojzvuku, přičemž existují trojzvuky, jež nejsou kvintakordy.⁴²⁾ Dochází tu tedy: 1. k homonymitě termínu „trojzvuk“, jenž někdy znamená souznění tří tónů, kdežto jindy je synonymem pro kvintakord; 2. k synonymitě termínů „trojzvuk“ a „kvintakord“, která však je jen relativní vzhledem k tomu, jaký význam se přisuzuje termínu „trojzvuk“. Všimněme si zajímavého faktu: že zde totiž homonymita implikuje synonymitu, zatímco synonymita neimplikuje homonymitu; znamená-li termín „trojzvuk“ kromě souznění tří tónů též kvintakord, je přirozeně ipso facto synonymní; ale jsou-li termíny „trojzvuk“ a „kvintakord“ synonymní, nijak z toho jako logická nutnost nevyplývá, že by jednoho z nich nebo dokonce obou musilo být užíváno ještě v jiném významu.

⁴²⁾ Tak je tomu podle tradičního názvosloví a třídění. Ve skutečnosti kvintakord nemusí být trojzvukem, jak o tom svědčí kvintakordy dvojsměrně alterované.

IV

Vraťme se nyní k homonymitě jako k jedné z hlavních příčin nepřesnosti a nejasnosti odborné terminologie. Zamyslíme-li se nad její definicí a zkonfrontujeme-li si ji se stávajícím hudebním názvoslovím, dojdeme k závěru, že současné hudební názvosloví je takřka přesyceno homonymitami. Uvedme několik příkladů, z nichž každý bude reprezentovat jiný druh terminologické homonymity. Nejprve jeden případ zcela zvláštní:

Sledujme pozorně tyto citáty: „Consonanz ist eine kontinuierliche. Dissonanz eine intermittierende Tonempfindung.“⁴³⁾ „... lze totiž složit... větu, v nížto vedle konsonancí nalézáme také nelibozvuky.“⁴⁴⁾ „... pojem konsonance a dissonance nutno rozlišovati: onu, jež má svou příčinu v *kontrastu souznějících tónových jednotek*, nazýváme *efektivní konsonancí* nebo *dissonancí*, tu, která kotví v *poměru jedné tónové jednotky* nebo *souzvuku v jiné tónové jednotce* nebo *souzvuku*, ať již jen námi si představovaného nebo skutečně následujícího, *harmonickou konsonancí* nebo *dissonancí*.“⁴⁵⁾ Dissonance je „útvár méně příjemný, ba za určitých okolností až nepříjemný, vzbuzující pocit neklidu a neuzavřenosti.“⁴⁶⁾ „Dissonance je takový souzvukový druh, který vzbuzuje v posluchači pocit neklidu a napětí za všech okolností, tj. v jakékoli úpravě a v jakémkoli postavení v souzvukovém sledu.“⁴⁷⁾ Co věta, to jiná definice dissonance. Tento případ lze po určité stránce zahrnout mezi homonymity, nemůžeme jej však právem posuzovat jako negativní jev, proti němuž by se mělo bojovat, poněvadž se tu různí autoři tvůrčím způsobem podílejí na dosud neuzavřeném

⁴³⁾ Herrmann Helmholtz: Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik, Friedrich Vieweg und Sohn, 4. vydání, Braunschweig 1877, str. 370.

⁴⁴⁾ Skuherský, spis cit. v pozn. 41, str. 22.

⁴⁵⁾ Spis citovaný v poznámce 17, str. 7.

⁴⁶⁾ Antonín Modr: Všeobecná nauka o hudbě, skriptum VHPŠ, str. 15.

⁴⁷⁾ Karel Janeček: Základy moderní harmonie, NČSAV, Praha 1965, str. 47.

řešení určitého problému. Homonymita tohoto druhu je organickou součástí vývoje hudebně teoretického myšlení a názvosloví; bojovat proti ní by bylo nejen neúčinné, ale dokonce i škodlivé. Je to homonymita sui generis, dalo by se říci zdánlivá, poněvadž zde v podstatě není sporu o tom, co je designátem určitého denotátu, nýbrž jde o teoretickou koncepci tohoto designátu. V příkladu svrchu uvedeném nepadla otázka, co se má označovat slovem „disonance“, nýbrž co je podstatou toho, co označujeme řečeným slovem. Ovšemže i taková zdánlivá homonymita se může změnit v homonymitu skutečnou. Např. při hledání podstaty disonance se došlo až k tomu, že jisté útvary jsou podle některých koncepcí disonantní, podle jiných však nikoli (harmonická disonance podle Šína je podle Janěčka konsonancí), což už implikuje různé designáty termínu „disonance“.

K jinému druhu homonymity dochází, nazvou-li různí autoři či různé školy různé hudební danosti, které jsou samy o sobě jasné, týmž termínem, přičemž každý z těchto teoretiků či každá z těchto škol má pro designát svého termínu náležité zdůvodnění a proto odmítá názvosloví teoretiků či škol ostatních. Sem řadíme i případy, kdy některý hudební teoretik nebo některá hudebně teoretická škola zavedla nový význam stávajícího termínu, který až dosud znamenal něco jiného. Tyto situace jsou ohnisky názvoslovných polemik často velmi temperamentních a duchauplných, v nichž však zpravidla nerozhoduje logicky silnější argumentace, nýbrž široká hudební veřejnost, která v drtivé většině případů dává přednost termínům starším před novějšími a jednodušším před složitějšími. Roku 1930 razil profesor lipské konzervatoře Sigfrid Karg-Elert nový význam slova „dominanta“, jímž se podle něho měla nazývat hlavní netónická funkce s přirozeným citlivým tónem, tj. funkce pátého stupně v dur a čtvrtého stupně v moll, přičemž pro hlavní netónickou funkci, která v přirozených tóninách nastupuje bez citlivého tónu (tedy funkci čtvrtého stupně v dur a pátého stupně v moll) stanovil Karg-Elert termín „kontra-dominanta“.⁴⁸⁾ Z logického hlediska to jistě bylo zdokonalení, neboť v přirozené mollové tónině nedominuje dominanta ve starém významu nad subdominantou, nýbrž naopak subdominanta nad dominantou, jež je zde slabou funkcí. Hudební veřejnost však tuto reformu nepřijala, takže dokonce i někteří Karg-Elertovi žáci, kteří jinak důsledně převzali soustavu svého učitele, se navrátili k tradiční terminologii.⁴⁹⁾ Zde zřejmě došlo k případu, kdy terminologická konzervativnost široké muzikantské veřejnosti byla ještě podpořena tím, že nově navrhovaná nomenklatura byla složitější než nomenklatura tradiční, poněvadž hlavní netónické funkce

⁴⁸⁾ Viz spis cit. v pozn. 5, str. 34.

⁴⁹⁾ Např. Paul Schenk: Funktioneller Tonsatz I—II, Pro musica Verlag, Leipzig Co 1953.

v ní byly označovány jinak v dur a jinak v moll.⁵⁰⁾ Z novější doby a našeho prostředí bychom mohli vzpomenout názvoslovného sporu mezi Janečkem a Risingerem o frygický a lydický akord. Jak známo, Šín nazval prvotvar neapolského sextakordu frygickým akordem a utvořil jako jeho souměrný protějšek akord lydický.⁵¹⁾ Janeček oba tyto akordy připojil k třem rameauovským funkcím, čímž vznikl pětifunkční systém, z něhož je možno vysvětlit celou alterovanou chromatiku.⁵²⁾ Naproti tomu Risinger označil za frygickou funkci mollový kvintakord na sedmém stupni aiolské tonality a sedmém stupni sníženém tonality durové,⁵³⁾ kdežto funkcí lydickou je podle něho kvintakord durový na druhém stupni tonality durové i mollové.⁵⁴⁾ Pro tento názvoslovný přesun měl Risinger pádné důvody. Píše: „Důvody, pro které označuji za frygickou funkci... zmíněný kvintakord a nikoli kvintakord na sníženém druhém stupni (pojetí Šínovo a Janečkovo), jsou stručně řečeno tyto: kvintakord frygického sedmého stupně je historicky (jakožto typická frygická kadence vůči prvnímu stupni) starší, než kvintakord sníženého druhého stupně. Objevuje se již v období vokální polyfonie. Kromě toho počíná být opět významným výrazovým prvkem v hudbě novější a soudobé (přibližně od posledních let minulého století).“⁵⁵⁾ A na jiném místě: „V případě lydické funkce, tak jak je chápána v této práci, jde o obdobnou odchylku od pojetí Šínova a Janečkova, jako u funkce frygické. Oba tito theoretikové považují za lydickou funkci kvintakord durový nebo mollový na sedmém stupni (citlivém tónu) durové nebo mollové tonality. Zkoumáme-li historii umělé evropské hudby, poznáme, že až do nedávné doby se obě tyto harmonie (tj. lydický druhý i sedmý stupeň) v této hudbě téměř nevyskytují. Počínají se objevovat až v hudbě posledních desetiletí. Lydický druhý stupeň je naproti tomu poměrně častým a důležitým harmonickým prvkem lidové hudby některých zemí střední a východní Evropy.“⁵⁶⁾ K Risingerově argumentaci můžeme dodat, že Karg-Elert uvádí začátek taneční písně ze čtrnáctého století, v níž je použito durového kvintakordu druhého

⁵⁰⁾ Podobně neúspěšně vyzněl již v šedesátých letech minulého století Öttingenův pokus zavést jiné funkční názvosloví pro dur a jiné pro moll. Termíny „tónika“, „dominanta“ a „subdominanta“ ponechával Öttingen toliko pro dur, kdežto pro moll zaváděl názvy „fonika“, „vrchní regnanta“ a „spodní regnanta“ (Arthur Joachim von Öttingen: Harmoniesystem in dualer Entwicklung, 1866, str. 64, 67 aj.; o Öttingenově názvoslovném systému psal u nás Čeněk Strouhal: Akustika, JČM, Praha 1902, str. 195).

⁵¹⁾ Otakar Šín: Úplná nauka o harmonii na základě melodie a rytmu, HMUB, Praha 1933, str. 148 a n.; spis cit. v pozn. 17, str. 161 a n.

⁵²⁾ Spis cit. v pozn. 47, str. 210.

⁵³⁾ Karel Risinger: Nástin obecného hudebního funkčního systému rozšířené tonality, KHR, Praha 1957, str. 19.

⁵⁴⁾ Tamtéž na str. 21.

⁵⁵⁾ Tamtéž na str. 19.

⁵⁶⁾ Tamtéž na str. 21.

stupně v durové tónině.⁵⁷⁾ Janeček přesto trval na zachování původního šínovského významu termínů „frygický akord“ a „lydický akord“ a odvolával se přitom na vžitost tohoto významu.⁵⁸⁾ Ponechávám na čtenáři, aby sám posoudil, do jaké míry je Šínova koncepce frygického a lydického akordu vžita a zda mohou Risingerovy argumenty tuto vžitost vyvážit či dokonce převážit. Sám míním, že jde o otázku zatím těžko rozřešitelnou, na niž asi dá konečnou odpověď teprve budoucnost.

Existuje také taková homonymita v hudebním názvosloví, kdy jediný termín má více významů, přičemž nejde o nevyřešený problém ani není důvodu k otevření názvoslovného sporu. Tento druh homonymity je nutno označit za jev škodlivý, jež by bylo vhodné likvidovat. Musíme bohužel konstatovat, že hudebně teoretické názvosloví je právě zmíněným druhem homonymity přímo zaneseno ve všech disciplínách, tedy ve všeobecné nauce o hudbě, v harmonii, v kontrapunktu i ve formách. Vezměme si např. termín „harmonie“. Někdy se ztotožňuje s libozvukem a tedy s konsonancí, chápeme-li ji podle Skuherského.⁵⁹⁾ Častěji se však harmonií rozumí souzvuková výstavba hudební skladby nebo nauka o ní, popřípadě se od harmonie odděluje akordika a harmonie je omezována toliko na způsob spojování souzvuků či nauku o něm; nezřídka se harmonie ztotožňuje se souzněním⁶⁰⁾ a úplně běžně jsou rozšířeny termíny „harmonie těsná, široká, smíšená, roztržená“ apod., které svědčí o tom, že harmonie bývá též synonymem rozlohy. K tomu zde ještě připomeňme harmonii jako skupinu nástrojů v symfonickém orchestru (dřevěná harmonie) a jako nástrojový soubor (Komorní harmonie). Je to celkem osm odlišných významů slova „harmonie“ a možná, že by se jich našlo ještě více.⁶¹⁾ Ani termín „kontrapunkt“ není jednoznačný; může znamenat techniku spojování melodií, ale také toto spojování samo anebo protivětu polyfonně vedenou k určitému cantu firmu. Termínu „forma“ se v hudbě používá jednak k označení struktury skladebného celku, do níž jsou zahrnuty všechny, i ty nejsubtilnější detaily a jež je jedinečná, dialekticky spjatá s jedinečným obsahem,⁶²⁾ jednak k vyjádření více či méně obecného

⁵⁷⁾ Spis cit. v pozn. 5, str. 85. Poznámka pisatele: Což také funkci velké septimy vedenou přímo k tónice latentně necítíme v některých lidových písních staršího původu? Vyskytuje se např. v písni „Lásko, bože, lásko“, což znamenitě vystihl Vítězslav Novák v „Bouři“.

⁵⁸⁾ V různých polemikách, zejména na půdě SČS a ČSAV.

⁵⁹⁾ „Spojí-li se více melodií a ty shodují-li se vespolek, povstane *harmonie* aneb *libozvuk*.“ Viz spis cit. v pozn. 34, str. 14.

⁶⁰⁾ Viz např. Janečkův termín „průběžná harmonie“. Spis cit. v pozn. 47, str. 68.

⁶¹⁾ Podle všeho, co jsme zde uvedli, bychom větu „V Komorní harmonii dřevěné nástroje hrají libozvučné souzvuky v těsné rozloze“ mohli stylizovat také takto: „V Komorní harmonii dřevěná harmonie hraje harmonické harmonie v těsné harmonii.“

⁶²⁾ V tomto významu je forma totožná s designátem Asafjevova termínu „intonace“, který se však u nás běžně vyskytuje ve významu zcela jiném. Sr. Boris Asafjev: *Hudební forma jako proces*, český překlad Praha 1955, druhý dodatek ke knize první a kniha druhá.

schématu statické či dynamické výstavby hudební skladby. V hudebně-vědní práci se však nevyhneme ještě dalším významům výrazu „forma“, které nejsou specificky hudební: např. forma stavěná proti obsahu v přírodním a společenském dění znamená způsob existence nebo modifikaci objektu tvořícího obsah.

Svou úvahu o nesprávné homonymitě v hudebním názvosloví jsem záměrně započal poukazem na víceznačnost termínů „harmonie“, „kontrapunkt“ a „forma“, poněvadž tyto termíny denotují obory úvahy tří základních klasických disciplín hudební teorie, takže právě u nich by se polysémie předpokládala nejméně. Jestliže tedy i zmíněné fundamentální hudebně teoretické termíny jsou polysémické, nemůžeme si o stavu hudebního názvosloví činit žádné zvláštní iluze.

Uveďme několik dalších příkladů polysémie odborných hudebních výrazů: Kadence běžně znamená buď závěr skladby nebo virtuózní sólovou partii v závěru první věty koncertu,⁶³⁾ zpracovávající hlavní téma této věty, setkáváme se však také s pojetím kadence jako přede hry či úvodu⁶⁴⁾ a jako kvartsextakordu tóniky.⁶⁵⁾ Pod pojmem hlavního akordu rozumíme souzvuk zaujímající hlavní funkci, tj. tóniku, dominantu a subdominantu; takto chápané hlavní akordy mají protějšek v akordech vedlejších. Někdy však je hlavním akordem míněn pouze tónický souzvuk,⁶⁶⁾ jindy zase souzvuk stojící v prvotvaru, tedy ne v obratu,⁶⁷⁾ ještě jindy akord zvláště dobře znějící, mimořádně důležitý pro hudební tvoření⁶⁸⁾ aj. Progrese je překládání téhož spoje o určitý interval výše nebo níže,⁶⁹⁾ ale též překládání téhož spoje o sekundu,⁷⁰⁾ harmonizovaná sekvence⁷¹⁾ či harmonizovaná sekvence postupující směrem nahoru.⁷²⁾ Také dost těžce neseme, že není názvoslovně jasná alterace, která někdy znamená chromatickou změnu vybočující z mezí diatoniky, zachovávající však tóninu,⁷³⁾ někdy chromatické pozměnění tónů, intervalů a akordů v ionické dur' a h a r m o n i c k é m o l l,⁷⁴⁾ jindy zvýšení nebo snížení takových tónů, které roz-

⁶³⁾ „Koncert“ je také bisémický výraz: označujeme jím buď hudební produkci anebo skladbu pro sólový nástroj a orchestr psanou zpravidla v cyklické sonátové formě s vynecháním třetí věty (scherza nebo menuetu).

⁶⁴⁾ Josef Leopold Z v o n a ř : Navedení ku snadnému potřebných kadencí skládání, Praha 1859, str. 1.

⁶⁵⁾ Spis cit. v pozn. 38, str. 105.

⁶⁶⁾ Spis cit. v pozn. 10, str. 7.

⁶⁷⁾ Skuherský, spis cit. v pozn. 41, str. 35.

⁶⁸⁾ Victor G o l d s c h m i d t : Über Harmonie und Complication, Julius Springer, Berlin 1901, str. 16 a n.

⁶⁹⁾ Spisy cit. v pozn. 38, str. 20, a v pozn. 40 (Wünsch), str. 8.

⁷⁰⁾ Spis cit. v pozn. 34, str. 47; Skuherský, spis cit. v pozn. 41, str. 103 až 104.

⁷¹⁾ Spis cit. v pozn. 9, str. 76.

⁷²⁾ Spis cit. v pozn. 22, str. 65.

⁷³⁾ František Blažek: Theoreticko-praktická nauka o harmonii pro školu a dům, 2. vydání, I. L. Kober, Praha 1878, str. 200 a n.

⁷⁴⁾ Spis cit. v pozn. 38, str. 23, 184, 219. Podle toho by akordy z přirozené moll byly alterovanými!!

vedeny směrem alterování postupují do součástí tónického kvintakordu,⁷⁵⁾ ještě jindy chromatickou změnu druhého a čtvrtého stupně⁷⁶⁾ a konečně občas též jakoukoli chromatickou změnu.⁷⁷⁾ Pochopitelně že za tohoto stavu věcí není jasno ani v otázce alterovaného akordu. Je to akord, který se v žádné tónině nevyskytuje jako doškálný, jak praví někteří autoři,⁷⁸⁾ či snad určitý akord určité tóniny, v němž byl alterován alespoň jeden z tónů?⁷⁹⁾

Takto bychom mohli pokračovat takřka donekonečna, avšak to by nemělo účelu, ani by to nebylo proveditelné. Čtenář mi proto zajisté dovolí, abych svůj exemplifikační výčet hudebně názvoslovných homonymit zakončil příkladem neobyčejně zajímavým. Je bezpochyby průkopnickým a nejvyšší úcty hodným činem Antonína Modra, že se pokusil o konstituci kompletního názvoslovného systému souzvuků sekundového a kvartového kombinačního principu a o doplnění názvoslovného systému terciových akordů o terminologii mnohozvuků a jejich obrátů.⁸⁰⁾ Ač si stanovil důmyslné a jednotné třídící hledisko, které v podstatě navazovalo na vžitě třídící hledisko Šínovo, nevyhnul se několika nepříjemným polysémiím, z nichž nejdrastičtější vykazuje termín „akord sekundseptimový“, znamenající zároveň sekundově uspořádaný sedmizvuk,⁸¹⁾ druhý obrát kvarttercdecimového akordu⁸²⁾ a třetí obrát tercdecimového akordu.⁸³⁾ Modrovi, který je vynikajícím systematikem, ovšem nelze nic vyčítat. Případ právě uvedený je spíše svědectvím o tom, že souzvukové soustavy opouštějící terciový kombinační princip už stojí za hranicemi tonálně harmonické hudby, takže je nelze názvoslovně postihnout pouhým zavedením dalších termínů do terminologické soustavy, která je vlastní právě tonálně harmonické hudbě.

⁷⁵⁾ Spis cit. v pozn. 17, str. 166.

⁷⁶⁾ Spis cit. v pozn. 6, str. 204.

⁷⁷⁾ Arnold Schönberg: Harmonielehre, Universal-Edition, Wien 1911, str. 393 a následující.

⁷⁸⁾ Z již zmíněných např. Šín (spis cit. v pozn. 17, str. 166), Louis Thuille (spis cit. v pozn. 10, str. 220) a Krehl (spis cit. v pozn. 29, II. díl, str. 94). Jinak viz též Emil Hradecký: Úvod do studia tonální harmonie, SNKLHU, Praha 1960, str. 140 až 141.

⁷⁹⁾ Podle toho je např. *h-dis-fis* v *C dur* alterovaným akordem. Takto vykládal pojem alterovaného akordu např. Förster (viz spis cit. v pozn. 9, str. 305).

⁸⁰⁾ Spis cit. v pozn. 6.

⁸¹⁾ Tamtéž, str. 15.

⁸²⁾ Tamtéž, str. 266.

⁸³⁾ Tamtéž, str. 164.

V

Zatím jsem hovořil o homonymitách všeobecně, pokusil jsem se je roztrždit a jejich jednotlivé druhy jsem dokumentoval příklady víceméně nahodile vybranými. Nyní by měly následovat speciální stati, z nichž každá by byla zaměřena na jeden určitý tematický okruh, jež by důkladně terminologicky analyzovala, přičemž by se v ní také mělo dojít ke konkrétnímu řešení terminologických problémů, jež v daném tematickém okruhu přicházejí v úvahu. Takovéto systematické zpracování všech tematických okruhů hudby či hudební teorie by si ovšem vyžádalo mnohastránkovou knihu. V této stručné studii se proto omezím na jediné vybrané téma, na němž exemplárně ukáži, jak by se podle mého mínění mělo postupovat i v případech ostatních. Zvolil jsem rondovou formu, a to hned ze dvou důvodů. Za prvé jsem se jí kdysi z terminologického hlediska zabýval⁸⁴⁾ a mám proto příslušné materiály, z nichž mohu čerpat. Za druhé rondová forma patří mezi oblasti, v nichž po hudebně terminologické stránce najdeme nejvíce otevřených otázek, které jsou stále aktuální a vyžadují si odpovědi.

V této nerozměrné kapitole by ovšem nebylo možno probrat veškerou světovou literaturu o rondě. Provedu proto ještě další omezení a zaměřím se toliko na literaturu českou a německou. Že jsem si z cizojazyčného odborného písemnictví vybral právě literaturu německou, je motivováno tím, že tato literatura je pro veškeré hudebně teoretické disciplíny klíčová a že je také s naší hudební teorií nejtěsněji spjata, neboť čeští autoři ve zmíněném oboru od počátku nejvíce navazovali na teoretiky německy píšící, tedy německé a rakouské.

Všimněme si nejprve, jak je u různých českých a německých autorů definováno rondo a zaujměme k těmto definicím kritický postoj.

Nezřídka se setkáváme s názorem, že podstatným znakem rondové

⁸⁴⁾ Viz pozn. 4.

formy je několikeré, přinejmenším trojí nastoupení hlavní hudební myšlenky. Z našich hudebních teoretiků stojí na tomto stanovisku již František Zdenko Skuherský⁸⁵⁾ a jeho žák Karel Stecker.⁸⁶⁾ Z českých a slovenských autorů novějších, hájících nejméně trojí nástup hlavního tématu v rondu, tu budiž uveden Karel Janeček⁸⁷⁾ a Ladislav Burlas.⁸⁸⁾ Zmíněné stanovisko zastávají též Němci Hugo Leichtentritt⁸⁹⁾ a Richard Eichenauer.⁹⁰⁾ Stephan Krehl dokonce tvrdí, že hlavní téma se má v rondu ozvat nejméně čtyřikrát.⁹¹⁾

Častěji se ovšem vyskytuje mínění, že počet nástupů hlavní hudební myšlenky není signifikantním znakem rondo a že za rondo lze za určitých okolností pokládat i skladbu, v níž hlavní myšlenka nastupuje toliko dvakrát. Jedním z nejstarších zastánců této koncepce je Adolf Bernard Marx,⁹²⁾ Ferdinand Gleich⁹³⁾ a Ludwig Bussler.⁹⁴⁾ Totéž pojetí interpretuje Hugo Riemann,⁹⁵⁾ Richard Stöhr⁹⁶⁾ a v poslední době Paul Schenk.⁹⁷⁾ Do české hudebně teoretické literatury je vnesl Karel Boleslav Jirák.⁹⁸⁾

Na vcelku nerozhodném stanovisku stojí Emil Hlobil. Na jedné straně má námitky proti uznání třídílných forem s opakováním za rondo; na druhé straně však připomíná, že se nestane žádné neštěstí, budeme-li takové útvary za rondo přece jen považovat, ovšem při splnění určitých podmínek.⁹⁹⁾

Teoretikové, kteří tvrdí, že forma vyjádřitelná schématem A-B-A může být za určitých okolností formou rondovou, musejí pochopitelně stanovit i rozdíl mezi tímto druhem rondové formy a třídílnou písňovou formou, která také za jistých okolností může být vyjádřena schématem A-B-A. V tomto ohledu bývají uváděny dva rozdílové znaky: plynulé napojení jednotlivých dílů na sebe a myšlenková samostatnost prostředního dílu. Tak např. Bussler píše, že „nízké rondové formy“ se liší od písňových bezprostřednějším a niternějším spojením dílů a dodává o nich:

⁸⁵⁾ O formách hudebních, Praha 1879 str. 196.

⁸⁶⁾ Formy hudební, Mladá Boleslav 1905, str. 324

⁸⁷⁾ Hudební formy, Praha 1955, str. 372

⁸⁸⁾ Formy a druhy hudobného umenia, Bratislava 1962, str. 102.

⁸⁹⁾ Musikalische Formenlehre, 5. vyd., Leipzig 1952, str. 114.

⁹⁰⁾ Von den Formen der Musik, Wolfenbüttel 1943, str. 39.

⁹¹⁾ Musikalische Formenlehre, I. díl, Leipzig 1905, str. 79.

⁹²⁾ Die Lehre von der musikalischen Komposition, Leipzig 1837—1847. Zde a v dalším textu cit. 5. vyd., III. díl, Leipzig 1879, str. 105.

⁹³⁾ Die Hauptformen der Musik, Leipzig 1862, str. 77.

⁹⁴⁾ Musikalische Formenlehre, Berlin 1878. Zde a v dalším textu cit. 5. vyd., Berlin 1931, str. 105—106.

⁹⁵⁾ Katechismus der Kompositionslehre, Leipzig 1889. Zde a v dalším textu cit. 4. vyd., I. díl, Leipzig 1910, str. 117.

⁹⁶⁾ Musikalische Formenlehre, Leipzig s. a., str. 229.

⁹⁷⁾ Spis cit. v pozn. 12, str. 141.

⁹⁸⁾ Nauka o hudebních formách, Praha 1924. Zde a v dalším textu cit. 4. vyd., Praha 1943, str. 92.

⁹⁹⁾ Nauka o hudebních formách, Praha 1963, str. 107.

„Sie begegnen sich dabei häufig so weit mit den Liedformen, dass man zweifeln kann, welche von beiden in einem gegebenen Falle vorliegt.“¹⁰⁰⁾ Podobně Riemann nazývá A-B-A „eine dreiteilige Liedform oder auch (wenn die drei Teile zusammenhängen) eine kleine Rondoform“.¹⁰¹⁾ Herrmann Grabner podotýká, že části rondo jsou spojovány mezivěťmi, takže rondo forma vykazuje větší jednotnost než forma písňová.¹⁰²⁾ S tímto tvrzením se setkáváme též u Schenka¹⁰³⁾ a u Jiráka.¹⁰⁴⁾ Kloní se k němu i Hlobil, jenž právě plynulé spojení hudebních myšlenek pokládá za základní podmínku, jež musí být splněna, má-li se smířit s označováním formy A-B-A za rondo.¹⁰⁵⁾

Pokud jde o postulát myšlenkové samostatnosti prostředního dílu u třídílného rondo, vyslovuje se pro něj již Marx, který v tomto případě zamítá termín „Nebensatz“ a nahrazuje jej termínem „Seitensatz“.¹⁰⁶⁾ V této koncepci jej následuje Gleich¹⁰⁷⁾ a Stöhr, jenž uvádí: „Wenn man als A den Hauptsatz, als B einen ganz neuen Gedanken bringenden Mittelsatz bezeichnen, so ist demnach das Formschema für das kleine Rondo A-B-A.“¹⁰⁸⁾

Jak jsme viděli, termín „rondová forma“ je homonymní, a to trisémický, neboť má trojí význam. Označuje se jím

1/ skladba s nejméně čtverým opakováním hlavního tématu (Krehl),
2/ skladba s nejméně trojím opakováním hlavního tématu (Skuher-
ský, Stecker, Janeček, Burlas, Leichtentritt, Eichenauer),

3/ skladba s nejméně dvojitým opakováním hlavního tématu, pokud jsou její jednotlivé části na sebe plynule napojovány a jsou-li v ní vedlejší témata samostatná, tj. nezávislá na tématu hlavním (Marx, Gleich, Bussler, Riemann, Stöhr, Schenk, Jirák).

Homonymita, s kterou se zde setkáváme, se poněkud blíží případu, který jsme v předcházejícím textu této studie nazvali homonymitou zdánlivou. Obecně je jasno, co se má rondem nazývat, že jde o formu charakteristickou několikerým výskytem výrazného hlavního tématu. Spory jsou zde vedeny toliko o možné konkrétní m o d a l i t y zmíněné obecně

¹⁰⁰⁾ Spis cit. v pozn. 94, str. 105—106.

¹⁰¹⁾ Spis cit. v pozn. 95, str. 117—118. Z těchto názorů vyplývá, že mezi nižším rondem a písňovou formou nelze vést zřetelnou hranici, takže skladby s formovým půdorysem A-B-A není možno kategoricky třídit na nižší rondo a kompozice písňové, nýbrž je jen typologicky polarizovat, tj. určovat, která z nich náleží spíše k rondovému a která spíše k písňovému typu, přičemž tu ovšem jsou i útvary, u nichž je v tomto ohledu nemožno přesvědčivě rozhodnout.

¹⁰²⁾ Allgemeine Musiklehre, 4 vyd., Stuttgart 1943, str. 198.

¹⁰³⁾ Spis cit. v pozn. 12, str. 141.

¹⁰⁴⁾ Spis cit. v pozn. 98, str. 94.

¹⁰⁵⁾ Spis cit. v pozn. 99, str. 107.

¹⁰⁶⁾ Spis cit. v pozn. 92, str. 105.

¹⁰⁷⁾ Spis cit. v pozn. 93, str. 78.

¹⁰⁸⁾ Spis cit. v pozn. 96, str. 229.

vymezené formy. Chceme-li už srovnávat vzpomenutý příklad s disonancí z předchozí kapitoly s homonymitou, s níž jsme se setkali nyní, můžeme cum grano salis říci, že zatímco v případě s disonancemi byla vcelku jasná jevová stránka věci a hledala se podstata, je zde jasná podstata a diskutuje se o tom, jak se tato podstata jeví nebo může jevit. Jakkoli se však polysémie termínu „rondová forma“ blíží tomu, co jsme nazvali polysémií zdánlivou, přece jen tu nejde o zdánlivou polysémií ve vlastním slova smyslu, poněvadž významy, v nichž se řečeného termínu užívá, se navzájem znatelně liší.

Uvedli jsme různé názory na podstatné znaky rondo; nyní se pokusíme k těmto názorům zaujmout vlastní stanovisko. Vyjdeme z faktu, který je nepochybný, a to že rondo vzniklo z couperinovského kupletu prokládaného refrénem, kterážto forma je všeobecně pokládána za nejjednodušší rondo.¹⁰⁹⁾ Z toho plyne, že couperinovské rondo musí vykazovat všechny určující znaky rondo. Avšak, jak známo, v řečeném útvaru jsou kuplety od tak zvaného hlavního tématu zřetelně oddělovány, přičemž kuplety jsou melodicky nesamostatné a vyrůstají z hlavního tématu. Je tedy patrné, že ani vzájemné spojování jednotlivých dílů ani myšlenková samostatnost „Seitensatzů“ nemůže být právem pokládána za signifikantní znak rondové formy. Pak ovšem nelze ani půdorys A-B-A v žádném případě přisuzovat rondové formě, poněvadž jinak by zanikla třídílná písňová forma s opakováním jakožto samostatný útvar a včlenila by se do formy rondové, což by značně znejasnilo systematiku hudebních forem vzhledem ke skutečnosti, že řečená písňová forma je mnohem příbuznější formám A-B a A-B-C než ostatním formám rondovým.

Odmyslíme-li si za rondo někdy pokládané skladby s půdorysem A-B-A, vykazují všechna rondo^a nejméně trojí nástup hlavní myšlenky. To ovšem ještě ani zdaleka neznamená, že by tento trojí nástup byl jejich hledaným určujícím znakem. Položme si nejprve otázku, zda útvar A-B-A-B-A, u něhož hlavní myšlenka nastupuje třikrát, je rondovou formou, či může-li touto formou být i v případě, že za signifikantní znaky rondo nepokládáme spojenost dílů ani myšlenkovou samostatnost dílů vkládaných mezi jednotlivé nástupy hlavní myšlenky. Burlas se zdá odpovídat kladně, neboť o mezivětech rondo praví, že „môžu byť vždy iné“,¹¹⁰⁾ z čehož ovšem vyplývá, že také vždy jiné být nemusejí, nehledě k tomu, že formu A-B-A-B-A kvalifikuje jako rondo druhého typu.¹¹¹⁾ Grabner se domnívá, že A-B-A-B-A je přechodným útvarem mezi velkou třídílnou (tj. písňovou) a rondovou formou.¹¹²⁾ Stecker nečiní rozdíl mezi A-B-A

¹⁰⁹⁾ Günter Altmann: Musikalische Formenlehre, Berlin 1969, str. 121.

¹¹⁰⁾ Spis cit. v pozn. 88, str. 102.

¹¹¹⁾ Tamtéž, str. 104.

¹¹²⁾ Spis cit. v pozn. 102, str. 198.

a A-B-A-B-A, obojí je pro něho třídílná píseň.¹¹³⁾ Podobně i Janeček žádá v rondu nejméně dvě vedlejší myšlenky.¹¹⁴⁾ Nepodstatnost rozdílu mezi A-B-A a A-B-A-B-A pak chápou i někteří teoretikové kodifikující třídílné rondo, a to tím, že rozdíly mezi typy rond vymezují podle počtu témat a nikoli podle počtu dílů, jak to činí např. Marx,¹¹⁵⁾ Bussler,¹¹⁶⁾ Stöhr,¹¹⁷⁾ Schenk¹¹⁸⁾ a z českých autorů Jiráček.¹¹⁹⁾

Srovnejme si nyní útvary A-B-A-B-A a A-B-A-C-A. V prvním z nich zazní A jednou jako úvodní část a dvakrát po B. V druhém si totéž A vyposlechneme jednou jako úvodní část, jednou po B a jednou po C. V prvním útvaru se tedy A vyskytuje ve dvou, v druhém útvaru pak ve třech různých kontextech. Nelze pochybovat, že jedna a táž kompozice působí na posluchače kvalitativně různě, předcházel-li jejímu poslechu pokaždé jiný poslechový kontext, a že právě v této různosti spočívá formotvorný efekt opakování jednotlivých dílů skladby. Nejde tu tedy vlastně o počet nástupů toho či onoho tématu, nýbrž o počet kontextů, v nichž dotyčné téma nastupuje, takže přivádí-li nás skladba k hudební myšlence, která již předtím zazněla, přivádí nás k ní na jiné, vyšší úrovni. Výstižně to vyjádřil Eichenauer: „Es ist wohl zu betrachten, dass es sich weder beim einmaligen noch beim mehrmaligen Rundlauf eigentlich um eine kreisförmige Geschlossenheit handelt, sondern, wenn man sich bildlich ausdrücken will, eher um Spiralen: nach Beendigung des Rundlaufs sind wir zwar an derselben Stelle wieder angelangt, jedoch sozusagen auf einer höheren Ebene.“¹²⁰⁾ Vezmeme-li tudíž v úvahu vše, co jsme zde až dosud pravili, můžeme konstatovat, že ve všech rondech (odhlížíme ovšem od „třídílných“, jež za rondo nepokládáme) nastupuje hlavní téma v nejméně třech různých kontextech, takže nejméně dvojí vedlejší, či snad lépe řečeno stranné téma je v nich nezbytností. Konstatujeme však také, že ani nyní jsme ještě neobjevili signifikantní znak rondo, neboť hlavní téma může nastupovat ve více než dvou různých kontextech i v sonátové formě, a to dochází-li k repetici expozice, jak tomu běžně bývalo v klasické době. Pozorujme schéma

[: A-B-C :] X [A-B-C]

Zde nastupuje A nejprve na začátku, podruhé — v důsledku repetice — po C a potřetí po X (jímž jsme označili provedení). V tomto případě však

¹¹³⁾ Spis cit. v pozn. 86, str. 324.

¹¹⁴⁾ Spis cit. v pozn. 87, str. 372.

¹¹⁵⁾ Spis cit. v pozn. 92, str. 94 a n.

¹¹⁶⁾ Spis cit. v pozn. 94, str. 105 a n., zvl. str. 116.

¹¹⁷⁾ Spis cit. v pozn. 96, str. 229 a 246.

¹¹⁸⁾ Spis cit. v pozn. 12, str. 141.

¹¹⁹⁾ Spis cit. v pozn. 98, str. 92.

¹²⁰⁾ Spis cit. v pozn. 90, str. 38.

bylo druhého kontextu dosaženo repetici, která není schopna podstatně měnit formu skladby. Je pravdou, že při druhém zaznění A nabude posluchač dojmu novosti, ale ten je jen dočasný: následující kontext posluchače poučí, že jde o pouhou repetici delšího celku. U rond všeho druhu se naproti tomu setkáváme s více než dvěma kontexty hlavního tématu, jež nejsou výsledkem repetice. Konstatujeme též, že v žádné jiné formě než v rondu nedochází k nástupu hlavního tématu ve více než dvou různých kontextech tohoto druhu: v písňové formě se hlavní téma vyskytuje nejvýše ve dvou, v sonátové formě pak pravidelně ve dvou takových kontextech. Nyní již tedy můžeme definovat rondo v jeho nejvyšším zobecnění: jde o hudební formu, v níž hlavní téma nastupuje nejméně ve třech různých hudebních souvislostech, z nichž žádnou nelze získat repeticí.

V hudební literatuře se často setkáváme s útvarem, jenž je vlastně sonátovou formou, v níž je provedení nahrazeno zcela novou částí. Většina teoretiků jej označuje za rondo.¹²¹⁾ Odpovídá mu formový půdorys

[A-B-C] D [A-B-C]

Hlavní téma A zde nastupuje dvakrát, a to poprvé na počátku a podruhé po D, z čehož jasně vyplývá, že podle naší definice o rondovou formu nejde. Uvážíme-li, že expozici a reprízu můžeme pokládat za jeden, i když značně rozměrný díl, objeví se nám pravá podstata řečeného útvaru, jenž je ve skutečnosti přechodem mezi sonátovou a písňovou formou a jehož vztah k velké písňové formě je roven vztahu velké písňové formy k písňové formě malé.

Právě tak, jako není jednoty mezi hudebními teoretiky v otázce samotné definice ronda, není mezi nimi jednoty ani pokud jde o třídění této formy, což ovšem s sebou přináší další terminologické nejasnosti. Jedno z prvních třídění rond provedl Marx, jenž vedle pěti běžných rond¹²²⁾ hovoří o rondech sonátových¹²³⁾ a podává tak klasifikaci, jež sice co do důkladnosti a rozsáhlosti dodnes nebyla předstižena, nicméně problematiku ronda do značné míry znejasnila a zkomplikovala.¹²⁴⁾ Na Marxův počín navázali teoretikové další. Bussler se pokusil Marxův systém zjednodušit tím, že IV. a V. formu sloučil se sonátovými rondy. Tak vzniklo pět rondových forem, z nichž první přináší jedno téma, druhá dvě témata a třetí

¹²¹⁾ Viz spisy cit. v pozn. 92, str. 307 a n.; 93, str. 78; 94, str. 214; 98, str. 113; 87, str. 385; 88, str. 108; 99, str. 108.

¹²²⁾ Spis cit. v pozn. 92, str. 94—200.

¹²³⁾ Tamtéž, str. 307—313.

¹²⁴⁾ Skuherský kritizuje Marxe, že malicherně povyšuje „v urozený stav ronda“ i skladby, které „v náruči písně tak příjemně odpočívají“ (spis cit. v pozn. 85, str. 196).

tři témata; to jsou tzv. nízké rondové formy¹²⁵⁾ na rozdíl od forem vyšších,¹²⁶⁾ jež jsou kombinacemi formy rondové s formou sonátovou a k nimž patří forma čtvrtá a pátá: čtvrtá je dána půdorysem

[(A-B) C (A-B)] D [(A-B) C (A-B)]

se závazným tóninovým plánem,¹²⁷⁾ kdežto pátá je sonátová forma, v níž bylo provedení nahrazeno zcela novou částí.¹²⁸⁾

Busslerovo třídění převzal Jiráček¹²⁹⁾ jen s tím rozdílem, že půdorys čtvrté formy určil schématem

[A-B-A] C [A-B] + coda z A

při zachování tóninového plánu blízcího se tóninovému plánu sonátové formy¹³⁰⁾ a že runda první a druhé formy nazval malými, kdežto runda formy třetí až páté označil za velké.¹³¹⁾ Burlas poopravil Busslera v tom smyslu, že vypustil Busslerovu čtvrtou formu, která mu zřejmě splývala s formou třetí, a na její místo dosadil formu pátou.¹³²⁾ Za pátou formu pak Burlas v svém systému pokládá útvar s rozsáhlou kódou, v níž se znovu objevuje zpracování tématu a znovu nastupuje repríza.¹³³⁾

Kromě těchto na A. B. Marxe navazujících a dosti komplikovaných třídění rondových forem existují i třídění jiná, jednodušší. Můžeme si je rozdělit v podstatě na dva typy: riemannovský, jenž za třídící měřítko stanovuje rozměrnost dílů, a stöhrovský, který rondové formy třídí podle počtu témat.

Hugo Riemann členil runda na malá a velká dle toho, zda jejich jednotlivé díly jsou tvořeny jednodílnou malou písňovou formou či jedním dílem písňové formy velké. Označíme-li si malou jednodílnou písňovou formu malým a jeden díl velké písňové formy velkým písmenem, je možno v Riemannově pojetí malé rondo vyjádřit schématem a-b-a nebo a-b-a-c-a atd., kdežto velkému rondo odpovídá schéma (a-b-a) (c-d-c) (a-b-a) čili A-B-A apod.¹³⁴⁾ Richard Stöhr naproti tomu každé rondo s jediným „Mittelsatzem“ (Stöhr takové skladby za runda pokládá) označuje za malé (das kleine Rondo), kdežto rondo velké (das grosse Rondo) už musí mít v jeho pojetí „Mittelsatzy“ nejméně dva.¹³⁵⁾ Stöhra v této kon-

¹²⁵⁾ Bussler užívá termínu „die niederen Rondoformen“ (spis cit. v pozn. 94, str. 116).

¹²⁶⁾ Die höheren Rondoformen (tamtéž, str. 211).

¹²⁷⁾ Tamtéž, str. 211—212.

¹²⁸⁾ Tamtéž, str. 214.

¹²⁹⁾ Spis cit. v pozn. 98, str. 92 a 112 až 113.

¹³⁰⁾ Tamtéž, str. 112.

¹³¹⁾ Tamtéž, str. 95.

¹³²⁾ Spis cit. v pozn. 88, str. 106.

¹³³⁾ Tamtéž, str. 108.

¹³⁴⁾ Spis cit. v pozn. 95, str. 117—118. Riemann užívá termínů „eine kleine Rondoform“ a „grössere Rondoform“.

¹³⁵⁾ Spis cit. v pozn. 96, str. 229 a 246.

cepci následují i někteří novější němečtí hudební teoretikové, např. Schenk.¹³⁶⁾ Z našich teoretiků se k ní kloní kromě Jiráka, o němž již byla řeč a jenž ji aplikuje na Busslerem zjednodušený Marxův systém, mj. Emil Hlobil.¹³⁷⁾ Janeček může spojovat soustavu riemannovskou se stöhrovskou díky tomu, že skladba s jednou mezivětou pro něho není rondem, takže rondo, které by mělo díly rovné jednomu dílu velké písňové formy a mohlo být v stöhrovském smyslu zváno malým, poněvadž přináší jen dvě témata, v jeho pojetí vůbec neexistuje.

Hlavní názvoslovná zmatenost, která nastala v souvislosti s různým tříděním rondových forem, se týká termínů „malé rondo“ a „velké rondo“. Malým rondem se nazývá na jedné straně rondová forma přinášející méně samostatných témat než tři (Stöhr, Schenk, Jiráka, Hlobil), na straně druhé pak rondová forma, jejíž díly se svou rozměrností rovnají jednodílné malé formě písňové (Riemann, Janeček). Podobně velkým rondem je jednou forma s nejméně třemi samostatnými tématy (Stöhr, Schenk, Jiráka, Hlobil), jindy zase rondová forma s díly, jejichž rozměry se rovnají dílům velké písňové formy. Existují pádné argumenty pro třídění riemannovské a proti klasifikaci Stöhrově:

1. Pojem malé a velké formy by měl být jednotný pro celou oblast hudebních forem. Tento požadavek splňuje jen koncepce, podle níž jsou rondové formy tříděny na malé a velké na základě rozměrnosti dílů, neboť na témže základě jsou všeobecně tříděny též formy písňové, a to i teoretiky, kteří se v třídění rondových forem přiklánějí k stöhrovské koncepci.

2. Stöhrovské třídění rondových forem dostatečně nevystihuje povahu skladeb, na něž jsou tyto formy aplikovány. Tak např. namnoze velmi rozměrné volné symfonické věty, jež podle Jirákových slov nelze zařadit ani pod nejrozsáhlejší formu písňovou,¹³⁸⁾ jsou v tomto systému kvalifikovány jako malá (!) ronda.

3. Neuznáme-li třídílnou skladbu s formovým půdorysem A-B-A za rondo, můžeme sice použít se stejným efektem riemannovského i stöhrovského třídění, nicméně stöhrovské třídění zde vykazuje mezeru tím, že jedna z jeho tříd — a to právě malé rondo s díly rovnajícími se svými rozměry dílům velké písňové formy — zůstala prázdná, zatímco třídění riemannovské tu má náležitou plynulost a je i po jiných stránkách logicky bezesporné.

S terminologickou nejednoznačností se ovšem setkáváme i v oblasti tzv. vyšších rondových forem, které jsou někdy nazývány sonátovými rondy a bývají zpravidla členěny na dvě skupiny; u některých teoretiků jde o čtvrtou a pátou formu, u jiných o nižší a vyšší sonátové rondo. Tato

¹³⁶⁾ Spis cit. v pozn. 12, str. 141.

¹³⁷⁾ Spis cit. v pozn. 99, str. 107.

¹³⁸⁾ Spis cit. v pozn. 98, str. 92.

názvoslovná rozmanitost by nám zatím nijak nevadila, kdyby čtvrtá forma čili nižší sonátové rondo a pátá forma čili vyšší sonátové rondo znamenala u všech autorů vždy jedno a totéž. Bohužel tomu tak není. Jak je čtvrtá forma vymezena Busslerem a Jirákem, uvedli jsme již na str. 53. Janeček¹³⁹⁾ a Burlas ji chápe jako sonátovou formu, v níž bylo provedení nahrazeno zcela novou částí. Naproti tomu pátá forma je u Busslera a Jiráka totožná s čtvrtou formou či nižším sonátovým rondem, jak je chápe Janeček a Burlas. Pro Janečka je vyšší sonátové rondo útvarem, v němž bylo třetí téma nahrazeno provedením. Konečně Burlas tuto formu definuje rozšířenou kódou.

Na zmíněnou názvoslovnou nejasnost vrhneme světlo, jestliže si připomeneme, že sonátová forma, v níž je provedení nahrazeno zcela novou částí, není vlastně rondem s prvky sonátové formy, nýbrž přechodným článkem mezi velkou písňovou a sonátovou formou, jak jsme už ostatně o tom hovořili. Naproti tomu rondová forma, v níž bylo třetí téma nahrazeno provedením, je vskutku rondem s prvky sonátové formy a tudíž může být zváno sonátovým rondem. Půdorysu tohoto útvaru odpovídá schéma

[A-B-A] X [A-B-A].

Jak vidíme, hlavní téma se tu objevuje ve třech různých kontextech, jež nejsou výsledkem repetice: poprvé zazní na začátku, podruhé po vedlejším tématu a potřetí pro provedení. Za předpokladu, že v expozici nastupuje B v dominantní nebo paralelní tónině, X moduluje do vzdálenějších tónin a celá repríza probíhá v tónině hlavní, přejímá řečená forma ze sonátové formy všechny její charakteristické znaky kromě závěrečného tématu. Bylo by možno říci, že tu jde o sonátovou formu, v níž bylo závěrečné téma nahrazeno novým nástupem tématu hlavního, ovšem okolnost nástupu hlavního tématu ve třech různých souvislostech, který je významným znakem rondo, nás nenechává na pochybách, že zde máme co činit s rondovou a nikoli sonátovou formou.

Ze všeho, co jsme uvedli v předcházejících odstavcích, je patrné, že tzv. sonátové rondo není třeba členit do dalších skupin a že tedy rozlišování čtvrté a páté formy či nižšího a vyššího sonátového rondo je zbytečné. Bylo by ovšem možno poukázat na skutečnost, že existují sonátová rondo (v našem pojetí), která se od schématu námi uvedeného odchyľují; ta však nemohou být právem pokládána za samostatné formy, nýbrž jen za varianty formy jediné. K nim patří např. Skuherským vzpomínaná „kombinace formy rondové se sonátovou“, v níž je mezi závěrečnou větou prvního dílu a provedení vloženo ještě hlavní téma¹⁴⁰⁾ a jejímuž formo-

¹³⁹⁾ Janeček hovoří o nižším sonátovém rondu (sr. spis cit. v pozn. 87, str. 214).

¹⁴⁰⁾ Sr. spis cit. v pozn. 85, str. 214.

vému půdorysu tudíž odpovídá schéma

[A-B-C-A] X [A-B-C].

Stanovisko, k němuž jsme právě došli, vyplývá z pojetí sonátového ronda jakožto velkého ronda s provedením, či — snad ještě přesněji řečeno — velkého ronda přejímajícího základní znaky sonátové formy, tj. třídílnost, provedení a příslušný tonální plán s tonální centralizací v repríze. Toto pojetí už totiž přináší zobecnění natolik nízkého stupně, že by další členění forem v něm zahrnutých již předpokládalo popisování jedinečných daností, což zajisté není účelem žádné vědecké klasifikace ani terminologizace, která si vždy musí ponechat určitou dávku obecnosti.

VI

Dalším problémem hudební terminologie je otázka vztahu termínu k předmětu, jež označuje, a otázka vzájemného vztahu termínů a jejich strukturace. Pokud jde o vztah termínu k jeho designátu, lze nejčastěji poukazovat na genetickou nepřesnost a významovou nevystižnost hudebních termínů. Geneticky nepřesné jsou takové termíny, které jsou v rozporu se vznikem a vývojem příslušných hudebních daností. Např. staří Řekové zkonstruovali tři základní tónové řady: dórickou, frygickou a lydickou; tyto řady jsou pojmenovány po antických národech, z jejichž hudby patrně byly přejaty. Ve středověku došlo k přesunu zmíněných názvů na řady jiné: dórickou se stala bývalá frygická a frygickou bývalá dórická, lydická byla nazvána ionickou a přídavné jméno „lydická“ bylo přiřazeno stupnici, která ve starořecké soustavě jako základní tónová řada vůbec neexistovala. Tohoto středověkého názvosloví se pro dotyčné posloupnosti tónů užívá dodnes. Je to ovšem názvosloví geneticky nepřesné, poněvadž každá z řečených je označena jménem antického národa, s nímž patrně nemá vůbec nič společného. Tato genetická nepřesnost se pak přenáší dále: např. termíny „frygická sekunda“, „frygický závěr“, „frygická funkce“, „lydická kvarta“, „lydická funkce“, „dórská sexta“ apod. jsou vyvozeny ze středověké soustavy a proto mohou být kritizovány jako geneticky nepřesné.

Genetická nepřesnost tohoto druhu nás vůbec nemusí vzrušovat, tím méně pak podněcovat k nápravným snahám. Dnešní uživatel termínů, o nichž jsme právě hovořili, vůbec nic neví o hudbě starých Dóřů, Frýgů a Lýdů, ba co více: ví-li vůbec o existenci těchto národů, nemá zafixován spoj mezi nimi a adjektivy označující příslušné tónové řady. Přídavná jména „dórický“, „frygický“ a „lydický“ jsou pro něho ryze hudebními označeními. To za prvé. Za druhé hudebník dneška není zafixován na starořeckou hudbu a hudební teorii (jestliže se ovšem o tuto hudbu zvláště nezajímá nebo na ni dokonce není specializován), zato však má vypraco-

vány spoje na středověkou nomenklaturu chorálních stupnic. Tyto všechny skutečnosti způsobují, že mu genetická nepřesnost termínů, o nichž jsme hovořili, nijak nevadí a že tudíž dotyčné termíny přes zmíněnou nepřesnost plní na sto procent svou funkci.

Také pokud jde o názvoslovnou nevýstižnost, musíme brát ohled na subjektivní citění vztahu mezi dotyčným termínem a předmětem jím označovaným. V hovorovém jazyce existuje spousta slov takto nevýstižných, jejichž nevýstižnost si však nikdo neuvědomuje, poněvadž v nich už dávno došlo k přenesení významu. Tak např. máme ledničky bez ledu, parníky bez páry, bílé víno, které je žluté a nikoli bílé, směny, které nesměňují, protože nestřídají jiné pracovníky, atd. Hovorový jazyk užívá dokonce četných složených výrazů, které, vezme-li v úvahu původní význam jejich jednotlivých slov, jsou vlastně absurditami, např. elektrická lednička, motorový parník, malinová limonáda (limon = citron), Radeberger Pilsner aj. V hudbě máme rovněž podobné výrazy a nemusíme pro ně chodit nijak daleko. Např. termín „tónika“ je odvozen z řeckého slova „tónos“, znamenajícího napětí, tlak, neklid, přičemž právě tónika je klidovým prvkem. Nebo termín „dominanta“: pochází z latinského slovesa „dominare“, což znamená panovati; měl by to tedy být — slovně vzato — panující faktor v tónině, jenže panujícím faktorem v tónině není dominanta, nýbrž tónika. Schönberg správně říká, že „panuje-li něco, může to být jen základní tón“,¹⁴¹⁾ vzápětí však — rovněž správně — dodává, že ponechává výraz „dominanta“, aby nezpůsobil zmatek zaváděním nové terminologie.¹⁴²⁾ Evoluce neznamena v kontrapunktu vývoj či rozvíjení hudební myšlenky, jak by mohl neinformovaný člověk usuzovat ze zmíněného termínu, který je latinský a do češtiny se dá přeložit jako vývoj. Řečeného termínu se tradičně používá jako označení pro překládání hlasů o decimu nebo duodecimu, případně i jiný interval přesahující oktávu.¹⁴³⁾ Pozorujme další příklady: flétna patří mezi dřevěné nástroje, ač se dnes vyrábí z kovu, ve vokálním kontrapunktu mohou být komponovány skladby pro nástroje, právě tak jako mnohá vokální hudební díla jsou psána v kontrapunktu instrumentálním. Hovoříme o tvrdém a měkkém rodu; přesto v měkkém rodu najdeme množství úderných bojových písní, jimž je jakýkoli nádech měkkosti na hony vzdálen (např. svatováclavský a husitský chorál, Florian-Geyer-Lied, Bývalí Čechové, Pochod padlých revolucionářů); kdežto v rodu takzvaně tvrdém se pohybuje spousta tklivých,

¹⁴¹⁾ „Wenn etwas dominiert, so kann das nur der Grundton sein.“ Spis cit. v pozn. 77, str. 35.

¹⁴²⁾ „Ich behalte den Ausdruck Dominante bei, um nicht durch eine neue Terminologie Verwirrung anzustiften.“ Tamtéž.

¹⁴³⁾ Je ovšem ožehavou záležitostí, že se v moderní hudební morfologii objevil termín „evoluční hudba“ ve významu hudby vývojové, vyvíjející se, rozvíjející se. Tento termín by v konfrontaci s termínem „evoluce“, jak ho užívá kontrapunkt, mohl způsobit určité kontaminace.

sentimentálních a někdy vpravdě změkčilých melodií (lidová píseň „Horo, horo, vysoká jsi“, šlágr „Ty lesovské stráně“, tria pohřebních pochodů¹⁴⁴⁾ aj.). Podobných příkladů bychom mohli uvést velké množství. Kdybychom chtěli z hudebního názvosloví odstranit i všechny tyto významové přenosy a nevýstižnosti, musili bychom fakticky celé řečené názvosloví zlikvidovat a nahradit jiným. To by ovšem nebylo reálné a nebylo by to ani účelné.

Avšak nelze mlčet ke všem hudebně názvoslovným nevýstižnostem. V mnoha případech totiž nejde o přenos významu, nýbrž o termín, jenž má být verbálně vykládán ve významu původním, jako takový však vystihuje toliko určitou jevovou stránku designátu, zatímco jeho podstatu zastírá a je s ní v rozporu. Vezměme si např. termín „zmenšeně malý septakord“.¹⁴⁵⁾ Je i geneticky nepřesný, poněvadž příslušný čtyřzvuk vzniká buď přidáním spodní malé septimy k mollovému (subdominantnímu) kvintakordu anebo kombinací dvou tercií (vrchní dominantní a spodní subdominantní), nikdy však připojením vrchní malé septimy ke zmenšenému trojzvuku. Nicméně genetickou nepřesnost bychom zde mohli prominout, kdyby nebyla doprovázena právě takovou nesporně chybnou nevýstižností, o jaké jsme hovořili před okamžikem. Řečený útvar je totiž vyhraněně mollový, je souměrným protějškem tzv. tvrdě malého septakordu, zaujímajícího takřka vždy funkci dominantního čtyřzvuku, což vše svrchu uvedený název nejenže nenaznačuje, nýbrž dokonce zastírá. Rovněž tak nemůžeme být spokojeni s termínem „zvětšeně velký septakord“;¹⁴⁶⁾ dotyčný souzvuk totiž nikdy není chápán jako zvětšený kvintakord, k němuž byla přidána vrchní septima, nýbrž vždy jako kvintakord durový s přidanou septimou spodní, tedy jako útvar rodově určitý, jenž je souměrným protějškem septakordu měkce velkého. Z hlediska výstižnosti jsou dále sporné termíny „durový velký septakord“ a „mollový malý septakord“;¹⁴⁷⁾ které příslušné formace jakž takž vystihují jen při čtení zdola nahoru; jenže tyto formace bývají často čteny shora dolů, tj. tzv. durový velký septakord mnohdy figuruje jako mollový kvintakord s přidanou spodní velkou septimou, zatímco u tzv. mollového malého septakordu musíme počítat též s jeho koncepcí jakožto durového kvintakordu s přidanou spodní malou septimou.¹⁴⁸⁾

¹⁴⁴⁾ Pohřební pochody jsou po této stránce neobyčejně zajímavé. Po první části, probíhající v nich v moll, následuje trio v dur, čímž se graduje tklivý ráz skladby. Tak tomu je i v dílech neméně velikosti, než je druhá věta Beethovenovy „Eroiky“, Chopinův „Smuteční pochod“ atd.

¹⁴⁵⁾ Viz spis cit. v pozn. 17, str. 65, 67, 81, 88 a 97; spis cit. v pozn. 40, str. 37; aj..

¹⁴⁶⁾ Viz spis cit. v pozn. 17, str. 81 a 91; spis cit. v pozn. 40 (Wünsch), str. 38.

¹⁴⁷⁾ Spis cit. v pozn. 17, str. 81.

¹⁴⁸⁾ Protože názvosloví septakordů je takřka u všech autorů v desolátním stavu, navrhl jsem v studii citované v pozn. 1 nový názvoslovný systém septakordů diatonického okruhu, spočívající v tom, že každý septakord je označen podle rodového složení a podle rámcové septimy. Např. *g-h-d-f* je durový malý (obsahuje durový

U nomenklatury souzvuků je nutno dbát, aby bezfunkční (strukturní) názvosloví bylo přísně odlišeno od názvosloví funkčního, aby struktura a funkce nebyly směřovány. Přesto, že je to zásada samozřejmá, není vždy zcela důsledně dodržována. Tak např. tvrdě malému septakordu se šmahem říká dominantní, a to i když se o něm uvažuje izolovaně od tóniny. Nepřihlížíme-li k zmíněnému termínu jako k organické součásti strukturního názvoslovného systému akordů, mohli bychom ještě tento nešvar jakž takž pominout, neboť řečený útvar téměř nikdy nestojí ve funkci jiné než dominantní, ale z hlediska strukturního názvoslovného systému akordů jde o podstatné narušení, jak ještě později uvidíme. Velmi povážlivé je, pokládají-li se za synonyma výrazy „velký septakord“ a „tónický septakord“, čímž je míněn čtyřzvuk, jež lze vytvořit buď z durového kvintakordu přidáním vrchní velké septimy anebo z kvintakordu mollového přidáním velké septimy spodní (např. *c-e-g-h*), tedy útvar, o němž jsme před chvílí hovořili a jehož šínovský název „durový velký septakord“ jsme kritizovali jako nevýstižný.¹⁴⁹⁾ Tato struktura přece nestojí jen na prvním stupni tóniny dur a na šestém stupni tóniny moll.¹⁵⁰⁾ Rovněž tak je nevhodné klást rovnítko mezi tzv. velký nónový akord (např. *g-h-d-f-a*) a nónový akord dominantní, ježto dotyčný pětizvuk se může skvěle uplatnit v plagálním závěru, kde má subdominantní funkci (např. *g-h-d-f-a : a-cis-cis-e-a*, ve čtyřhlase nejspíše *g-h-f-a : a-cis-e-a*).

Do předmětu úvahy této stati spadá též pojednání o názvoslovných systémech a vůbec o terminologických celcích, jejichž analýza odhalí vzájemné vztahy mezi termíny i se všemi jejich přednostmi a nedostatky a umožní nám také sledovat strukturaci termínů. Při zkoumání je nutno vyjít od celků řádu nejnižšího a odtud postupovat k celkům vyšším. Nejnižšími celky jsou v tomto případě nepočtené soubory termínů, jimiž jeden určitý autor nebo určitá škola označuje různé modalities jedné určité danosti. Jako příklad lze uvést Šínovo názvosloví diatonických septakordů, Risingerovo názvosloví harmonických funkcí, Skuherského názvosloví imitačních druhů, Marxovo názvosloví rondových forem apod. Mezi těmito dílčími celky může existovat trojí vztah:

1. Celky, o něž jde, buď jsou anebo se mohou stát součástmi ter-

kvintakord *g-h-d* a je ohraničen malou septimou *g-f*), *c-e-gis-h* je durový velký (obsahuje durový kvintakord *e-gis-h* a je ohraničen velkou septimou *c-h*), *c-e-g-h* je dvourodý velký (obsahuje durový kvintakord *c-e-g* a mollový kvintakord *e-g-h* a je ohraničen velkou septimou *c-h*), *h-d-f-as* je bezrodý zmenšený (neobsahuje ani durový ani mollový kvintakord a je ohraničen zmenšenou septimou) atd.

¹⁴⁹⁾ Viz Wunsch: spis cit. v pozn. 40, I. díl, str. 37. Zde se praví doslova: „Proto jej nazýváme septakord velký nebo tónický.“ V dalším textu však autor tuto věc uvádí na pravou míru.

¹⁵⁰⁾ Na těchto stupních by totiž mohla mít tónickou funkci: v dur jako tónický kvintakord s přidáním vrchní septimy, v moll jako tónický kvintakord s přidáním spodní septimy (v C dur *c-e-g+h*, v e moll *c+e-g-h*).

mňnologického celku vyššího. Na takovéto menší celky si zpravidla můžeme rozložit terminologický systém určitého autora či určité školy, vyhovuje-li všem požadavkům, které na terminologický systém klademe a o nichž ještě budu hovořit. Někdy však můžeme ve vyšší celek složit též dílčí systémy různých autorů nebo i škol. U autorů z téže školy, kteří na sebe navazují, je to vcelku jasné. Např. Šínovo názvosloví diatonických septakordů lze doplnit Modrovým názvoslovím diatonických akordů nónových. Někdy však je do jediného vyššího celku možno zapojit i dílčí názvoslovné systémy různých škol, a to dokonce i značně vzdálených, zejména jestliže mezi oním vyšším celkem a těmito dílčími systémy jsou ještě zprostředkující mezičlánky. Tak např. by bylo možno vytvořit hudební názvosloví splňující všechny náležitosti, do něhož by vedle Janečkovy funkční terminologie byla zapojena Škuherského terminologie imitací.

2. Celky, o něž jde, se nemohou stát součástmi jedné a téže vyšší terminologické soustavy, nestojí však v antagonistickém rozporu. Každý z nich uplatňuje jiný princip tvoření termínů, popřípadě vychází z jiné klasifikace příslušných daností, v zásadě však všechny vyrůstají z jedné a téže koncepce disciplíny přicházející v úvahu či alespoň z koncepcí, které se navzájem nevyklučují anebo se dají na sebe převést. Tento vztah nacházíme např. mezi Karg-Elertovým a Risingerovým názvoslovím harmonických funkcí rozšířené tonality.¹⁵¹⁾

3. Celky, o něž jde, stojí v antagonistickém rozporu a navzájem se vylučují. Tak tomu je u systémů vyrůstajících z popírajících se a na sebe nepřevoditelných koncepcí dané disciplíny, jako např. monistickým a dualistickým názvoslovím druhů nónových akordů podle jejich funkčního postavení. Zatímco pro monistu je hlavním toliko dominantní nónový akord stojící na pátém stupni tóniny a všechny ostatní nónové akordy jsou formacemi vedlejšími, je pro dualistu hlavním nónovým akordem kromě dominantního též nónový akord subdominantní, stojící na stupni sedmém, jež lze chápat jako subdominantní kvintakord s přidanou spodní septimou a nónou.

Bylo by omylem se domnívat, že terminologické celky musejí být vypracovány až po termíny označující jejich elementární části. V některých případech by takové vypracování bylo dokonce nežádoucí, ba absurdní. Tak např. designátem termínu „klasická sonátová forma“ je určité obecné formové schéma, které ovšem v různých údobích klasicismu, u různých autorů a v různých dílech má různé specifické znaky; ty již svrchu uvedený termín nebere v úvahu. Bylo by snad ještě možno zavádět termíny à la raně, středně a pozdně klasická sonátová forma, dále bychom

¹⁵¹⁾ Sr. spisy cit. v pozn. 5 a 53.

však už jít nemohli; i kdyby se nám podařilo překonat obtíže technického rázu (a to by se nám nepodařilo), znamenal by takový počín nepřiměřené zkomplikování a zneprístupnění hudební terminologie v této oblasti. Naproti tomu existují dílčí hudebně terminologické soustavy, jež by bylo žádoucí propracovat k obecnostem nižšího řádu, než k nimž jsou až dosud propracovány, přičemž se však dosud nenašlo vyhovující řešení. Tak např. v názvosloví alterovaných akordů se zastavujeme u termínů „dvojsměrně alterovaný kvintakord, septakord, nónový akord“ atd., nicméně pro jednotlivé struktury těchto troj-, čtyř-, pěti- a vícezvuků pojmenování nemáme, ač by jich bylo zapotřebí, ne-li pro praktické muzikanty, tedy alespoň pro hudební teoretiky.

Nastiňme hlavní principy, jež by měl respektovat každý terminologický systém. Za prvé by designáty souřadných termínů bezprostředně podřaděných určitému termínu obecnějšímu v svém souhrnu měly vyčerpávat designát tohoto obecnějšího termínu. Za druhé by se designáty souřadných termínů bezprostředně podřaděných určitému termínu obecnějšímu neměly překrývat. Za třetí by jakékoli dva termíny, jež lze vytvořit stejným způsobem, měly být skutečně stejným způsobem vytvořeny. Za čtvrté by žádný termín svým slovním významem neměl zastírat podstatu věci, kterou označuje. Bylo by ovšem možno konstituovat principy další, např. jazykovou správnost, estetickou únosnost atd., avšak od těchto kritérií tu odhlížíme, poněvadž by se vymykaly z tématického rámce této studie, která nechce vybočit do oblastí nemajících už bezprostřední návaznost na hudební teorii.

Všechny principy, o nichž jsem zde hovořil, lze názorně objasnit na analýze konkrétního názvoslovného celku. Vybral jsem k tomu účelu terminologii stupnic, jak ji podává Stanislav Dobš.¹⁵²⁾ Je to totiž terminologie zcela obvyklá, ordinérní a všeobecně známá, kterou bychom mohli najít v řadě příruček a učebnic elementární nauky o hudbě, zejména těch starších. Zmíněný autor člení stupnice na diatonické a chromatické. Diatonické pak člení dále na tvrdé, měkké a církevní. Měkké mohou být buď původní anebo harmonické či melodické. V tomto systému jsou negovány všechny principy, o nichž jsem hovořil, nejmarkantněji první a druhý. S prvním principem je v rozporu fakt, že existují i jiné stupnice než jen diatonické a chromatické,¹⁵³⁾ že existují i jiné diatonické stupnice než jen

¹⁵²⁾ Cvičebnice hudebních nauk pro kandidáty učitelství, Česká grafická unie, Praha 1921, str. 55.

¹⁵³⁾ Zde mám na mysli stupnice vyvozené z mikrointervalových soustav, ale také celotónovou, která na jedné straně vybočuje z diatonického systému a neobejde se dokonce bez enharmonické záměny, na straně druhé však neobsahuje ani jeden chromatický půltón. Opominutí mikrointervalových stupnic lze u Dobše omluvit, poněvadž v době, kdy vznikla zmíněná cvičebnice, bylo bádání v oboru čtvrttónové soustavy teprve v začátcích a jeho výsledky nebyly veřejnosti — ani hudební — přístupny. Soustava šestitónová a dvanáctitónová tehdy ještě nebyla konstituována. Celotónovou stupnicí ovšem Dobš uvést měl.

tvrdé, měkké a církevní,¹⁵⁴⁾ že existují i jiné diatonické měkké stupnice než jen původní, harmonické a melodické¹⁵⁵⁾ a že členění, jemuž Dobš podrobuje měkké stupnice, se vztahuje i na stupnice tvrdé.¹⁵⁶⁾ Druhý z principů námi uvedených je ve zmíněné soustavě porušen zejména tím, že církevní tónorody jsou v ní řazeny do zvláštní kategorie vedle tvrdých a měkkých, ač jsou samy také tvrdé a měkké,¹⁵⁷⁾ a že tvrdá a původní měkká jsou vyčleněny z církevních, ač obě jsou součástmi systému církevních tónin.¹⁵⁸⁾ S třetím principem není v souladu skutečnost, že ze tří Dobšem uváděných druhů diatonických stupnic jsou dva pojmenovány podle povahy znění, kdežto třetí nese označení podle okruhu, v němž ho bylo používáno. Konečně s čtvrtým principem je v rozporu termín „církevní“ stupnice či „stupnice církevních tónorodů“, poněvadž řečené stupnice nikdy nebyly jen církevní záležitostí: vyrostly z hudebního slohu evropského středověku, jehož normy pochopitelně převzal také bohoslužebný zpěv katolické církve, který právě v tehdejší době získal trvalou podobu.

Prameny a literatura

1. Altmann, Günter: *Musikalische Formenlehre*, Berlin 1969.
2. Asafjev, Boris V.: *Hudební forma jako proces*, český překlad Praha 1955, kniha první a druhá.
3. Bachčík, Ferdinand: *Základové harmonie*, Praha 1910.
4. Blažek, František: *Theoreticko-praktická nauka o harmonii pro školu a dům*, 1. vydání, Praha 1866; 2. vydání, Praha 1878.
5. Burlas, Ladislav: *Formy a druhy hudobného umenia*, Bratislava 1962.
6. Bussler, Ludwig: *Musikalische Formenlehre*, 1. vydání, Berlin 1878; 5. vydání, Berlin 1931.
7. Dobš, Stanislav: *Cvičebnice hudebních nauk pro kandidáty učitelství*, Praha 1921.
8. Dušek, Bohumil: *O bezfunkční a funkční kvalitě souzvuků*. In: *Vztah hudební teorie ke skladbě a koncertnímu umění*, Sborník referátů z konference SČSKU 7. a 8. dubna 1976.
9. Dušek, Bohumil: *Počátky české odborné literatury o hudební harmonii*, *Hudební věda* 1974, číslo 1, str. 24—35.
10. Dušek, Bohumil: *Pokus o nový výklad a novou systematiku harmonických funkcí*, *Opus musicum* 1972, číslo 4, str. 101—108.
11. Dušek, Bohumil: *Septakordy v diatonickém systému, jejich funkce, systematika, názvosloví a rozvádění*. In: *Sborník Pedagogické fakulty v Plzni, umění* 7, SPN Praha 1968, str. 5—24.
12. Eichenauer, Richard: *Von den Formen der Musik*, Wolfenbüttel 1943.
13. Förster, Josef: *Nauka o harmonii*, 1. vydání, Praha 1887; 6. vydání, Praha s. a.
14. Gleich, Ferdinand: *Die Hauptformen der Musik*, Leipzig 1862.

¹⁵⁴⁾ Do diatoniky lze řadit i anhemitonickou pentatoniku, ale též některé stupnice tzv. exotické, např. z arabských „buselik“ a „rehawi“ aj.

¹⁵⁵⁾ Sem by patřila též cikánská, která se od harmonické liší pouze tím, že nevytváří citlivý tón jen k tónické primě, nýbrž též ve stejném směru i k tónické kvintě.

¹⁵⁶⁾ Existuje harmonická, melodická i cikánská dur; jsou to zrcadlové obrazy harmonické, melodické a cikánské moll.

¹⁵⁷⁾ Lydická a mixolydická je tvrdá, frygická a dórická je měkká.

¹⁵⁸⁾ Jako ionická a aiolická.

15. Goldschmidt, Victor: Ueber Harmonie und Complication, Berlin 1901.
16. Grabner, Herrmann: Allgemeine Musiklehre, 4. vydání, Stuttgart 1943.
17. Gregora, František: Nauka o harmonii hudební, Praha 1876.
18. Hába, Alois: Harmonické základy čtvrttónové soustavy, Praha 1922.
19. Helmholtz, Herrmann: Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik, 4. vydání, Braunschweig 1877.
20. Hindemith, Paul: Unterweisung im Tonsatz, I. díl, Mainz 1937.
21. Hlobil, Emil: Nauka o hudebních formách, Praha 1963.
22. Hradecký, Emil: Úvod do studia tonální harmonie, 1. vydání, Praha 1960.
23. Hutter, Josef: Harmonický princip, Praha 1941.
24. Janáček, Leoš: O trojzvuku, Hudební listy 1887—1888, číslo 1—8.
25. Janáček, Leoš: Úplná nauka o harmonii, Brno 1912.
26. Janeček, Karel: Hudební formy, Praha 1955.
27. Janeček, Karel: Základní harmonické problémy a jejich řešení, Musikologie IV, Praha—Brno 1955.
28. Janeček, Karel: Základy moderní harmonie, Praha 1965.
29. Jiráček, Karel Boleslav: Nauka o hudebních formách, 1. vydání, Praha 1924; 4. vydání, Praha 1943.
30. Karg-Elert, Sigfrid: Polaristische Klangs- und Tonalitätslehre, Leipzig 1930.
31. Knittl, Karel: Nauka o skladbě homofonní, Praha s. a.
32. Krehl, Stephan: Harmonielehre, Berlin—Leipzig 1921.
33. Krehl, Stephan: Musikalische Formenlehre, Leipzig 1905.
34. Leichtentritt, Hugo: Musikalische Formenlehre, 5. vydání, Leipzig 1952.
35. Louis, Rudolf-Thuille, Ludwig: Harmonielehre, 7. vydání, Stuttgart s. a.
36. Marquardt, Rudolf: Der Harmonielehrer, Berlin 1907.
37. Marx, Adolf Bernard: Die Lehre von der musikalischen Komposition, 1. vydání, Leipzig 1837—1847; 5. vydání, Leipzig 1879.
38. Modr, Antonín: Nauka o harmonii v otázkách a odpovědích, 1. vydání, Praha 1944; 2. vydání, Praha 1949.
39. Oettingen, Arthur Joachim von: Harmoniesystem in dualer Entwicklung, 1866.
40. Riemann, Hugo: Die Elemente der musikalischen Ästhetik, Berlin — Stuttgart 1900.
41. Riemann, Hugo: Katechismus der Kompositionslehre, 1. vydání, Leipzig 1889; 4. vydání, Leipzig 1910.
42. Risinger, Karel: Nástin obecného hudebního funkčního systému rozšířené tonality, Praha 1957.
43. Risinger, Karel: Přehledná nauka o harmonii, Praha 1955.
44. Schenk, Paul: Allgemeine Musiklehre, Leipzig Co 1956.
45. Schenk, Paul: Funktioneller Tonsatz, Leipzig Co 1953.
46. Schönberg, Arnold: Harmonielehre, Wien 1911.
47. Skuherský, František Zdenko: Nauka o harmonii na vědeckém základě ve formě nejjednodušší, Praha 1885.
48. Skuherský, František Zdenko: O formách hudebních, Praha 1879.
49. Stecker, Karel: Formy hudební, Mladá Boleslav 1905.
50. Stöhr, Richard: Musikalische Formenlehre, Leipzig s. a.
51. Stravinskij, Igor F.: Rozhovory s Robertem Craftem, Praha-Bratislava 1967.
52. Strouhal, Čeněk: Akustika, Praha 1902.
53. Šín, Otakar: Úplná nauka o harmonii na základě melodie a rytmu, Praha 1933.
54. Šín, Otakar: Úplná nauka o harmonii, Praha 1943.
55. Weigl, Bruno: Harmonielehre, Mainz 1925.
56. Wunsch, Rudolf: Základy nauky o harmonii, kurs I—III, Praha-Brno 1937—1941.
57. Zvonař, Josef Leopold: Navedení ku snadnému potřebných kadencí skládání, Praha 1859.
58. Zvonař, Josef Leopold: Základy harmonie a zpěvu, Praha 1861.