



Utajená modalita

Jedním ze základních znaků evropského hudebního vyjadřování — či řečeno přesněji onoho centrálního kmene, jaký v evropské hudbě znamená středo- a západoevropská umělá tvorba — v našem tisíciletí je polarita mezi modálním a tonálním strukturováním tónového materiálu. Monodické hudební vyjadřování i začátky vícehlasu v prvních staletích jsou jednoznačně předznačeny modalitou. Složitý proces rozšiřování tónového materiálu ze sedmistupňové (či ještě jednodušší) modální diatoniky až na dvanáct stupňů úplného chromatického repertoáru tónů, který se dovršuje v 16. století, znamená krizi modalita. Utvzování dominantně tónických vztahů zejména v kadencích skladeb probíhajících jinak v modech s malou septimou (frygické, aiolské, dórské, mixolydické tzv. církevní stupnici), podvojnost subdominantní tercie a vstup mimotonálních dominant i subdominant do struktur vícehlasých skladeb vede ke zdůraznění tonální centrality a funkčních vztahů. V průběhu 17. století postupně vítězí dualistická — durová a mollová — tonalita a po přibližně 200 let od sklonku 17. po asi 70. a 80. léta 19. století se stává téměř vševládnoucím principem hudebního vyjadřování. Modalita vstupuje na scénu umělé hudební tvorby zase až v době krize a rozkladu tonality jako jedna z nejvýznamnějších alternativ, schopných ji nahradit či přispívajících k jejímu podstatnému rozšíření a tím i zásadní proměně.

Tak vypadá tradovaný obraz vývoje zmíněného centrálního kmene evropského hudebního vyjadřování našeho tisíciletí z hlediska antinomie modalita — tonalita. Jistě odpovídá stavu velké většiny tvorby z daných epoch. Při takové generalizaci však uniká fakt, že modalita ani v onom dvousetletém období vítězné převahy tonality nevymizela. Zůstala nejen v povědomí hudebníků a vůbec společnosti vnímající hudbu, ale z řady aspektů i ovlivňovala tvorbu a tu i tam se v ní objevovala po celé toto období. Takovým reziduím modalita v evropské hudbě ze sklonku 17. až druhé poloviny 19. století s občasnými přesahy do tvorby dřívější i pozdější — je věnována tato studie.

Z historického kontextu, o kterém zde pojednávám, jednoznačně vyplý-

rem do durové tóniky či archaicky znícího prázdného kvintkvartového dvouzvuku bez tercie, např.

Př. 2



Zmíněné typy kadencí — frygická a v dominantních tvarech tonalizované z dórského, lydického, mixolydického i aiolského modu — se nejen obecně zabydly v praxi, ale byly i teoreticky reflektovány v naukách o harmonii. V české hudebně teoretické literatuře máme tento výklad naposled doložen v knize Karla Janečka *Skladatelská praxe v oblasti klasické harmonie*.¹⁾

S jednoduchou aplikací tohoto návodu ovšem snadno vystačili např. varhaníci při harmonizaci krátkých úryvků gregoriánského chorálu, jež bylo možno nejčastěji pojímat jako jednu zpěvní frázi v rámci jednoho modu s jedinou kadencí. Jinak tomu bylo při harmonizaci rozvitějších modálních struktur v melodice mnohem mladších protestantských písní. Ty často sestávaly z více melodických frází, uzavíraných na různých stupních příslušného modu. Při jejich harmonizaci se časem vyvinula praxe, jež odpovídala další základní náležitosti tonální hudby epoch baroka až romantismu: modulačnímu průběhu hudebního proudu se střídáním příslušnosti jednotlivých úseků k různým centřům; to se nejčastěji uskutečňuje s pomocí modulací přehodnocením funkcí. Praktikovalo se to tak, že každý úsek shodný s melodickou frází chorálu (a nejčastěji i se zhudebněním dvouverší či jednoho rozsáhlejšího verše) kadencoval do tóniky, postavené obvykle na posledním tónu daného úseku jako na tónu základním, popřípadě do takové, kde byl poslední tón tónickou tercií či kvintou. Jako příklad takového kadencování mohu uvést už průběh zpracování protestantských chorálů v *Tabulaturbuch* Samuela Scheidta pro varhany z roku 1650.²⁾ Chorální předehra *Aus tiefen Not schrei ich zu dir*, založená na polyfonně figurované čtyřhlasé harmonizaci frygické chorální melodie v sopránu, má kadence velkých dvoudílných pětitaktových frází do *A dur* (plagální), do *E dur* (frygickou), do *G dur* (autentickou) a poslední třítaktová končí kadenčně ne zcela přesvědčivým *E dur* s názvukem na frygický závěr z konce předposledního taktu do začátku posledního a finálním náznakem plagálního závěru v posledním taktu.

Př. 3





Obdobnou technikou komponované Scheidtovy chorální přede hry s harmonizací protestantských chorálů mají podobné postupy: *Christ lag in Todesbanden* s melodií v *d dórské* má úplné autentické kadence jednotlivých frází v *A dur*, *D dur* a *F dur*; *Es wolle Gott uns gnädig sein* s melodií v *e frygické* má kadence jednotlivých frází — plagální, autentické i modální — do *E dur*, *A dur* a *C dur*; *Mitten wir in Leben sind* s melodií v *e frygické* má rovněž obdobné kadence do *E dur*, *A dur* a *C dur*. Obdobných postupů používali i další barokní skladatelé, mj. i Johann Sebastian Bach při homofonních harmonizacích protestantských chorálů v závěrech chrámových kantát, a příležitostně už se zřetelným archaizujícím významem i romantikové. Jinak si nepočínal ani Bedřich Smetana, když v závěrečném Proroctví z Libuše a v Táboru harmonizoval dórský nápěv pozdní verze husitského chorálu *Kdož jste boží bojovníci*. Vedle ostatní práce s jeho nápěvem a jednotlivými jeho motivy jej tu celkem čtyřikrát různě harmonizoval v souvislém vyznění. Ve všech případech zásadně postupoval stejně: první frázi kadenčně uzavřel do *A dur* (respektive poprvé v Libuši do *a moll*), druhou do *C dur*, třetí do *D dur* či *d moll*. Připomeňme si to na nejjednodušší z těchto souvislých harmonizací, na první z Tábora (jež má poněkud rozšířenou první frázi).

Skutečnost, že se relativní tonální či modálně tonální příslušnost jednotlivých melodických článků při takové harmonizaci chorálů určovala podle kadencí — tedy podle vyznění závěrů —, samozřejmě způsobovala, že se harmonizace třeba i po větší část písně nekryla s intervalovým průběhem indikovanou modální charakteristikou příslušné melodické linie. To je patrné na obou předchozích notových příkladech: ve všech frázích harmonizací Scheidtovy

Př. 4

Grandioso

i Smetanovy je patrná proměnlivost tonální příslušnosti, již teprve kadence utvrdí. Někde se přitom manifestují nejen tonální, ale popřípadě i modální segmenty, výrazně odlišné od původního modu melodické linie. Tak například třetí, závěrečná fráze husitského chorálu dostává ve Smetanově harmonizaci velmi výraznou lydickou charakteristiku (v prvních dvou taktech), z níž skladatel těží velmi výrazně v symfonických básních Tábor i Blaník v čtených tematických a motivických odvozeninách (ovšem vedle čtených odvozenin v dur i moll z téhož tvarového základu).

Takováto tonální či modálně tonální víceznačnost melodických postupů, jež jsou strukturovány jako monolineární kvality vysloveně modálně, je patrná i v některých případech umělé, nepřejaté a nové hudební invence. Vzhledem k tomu, že tonální analýza hudby z období, jež je zde předmětem našeho zájmu, bývá založena výhradně na zkoumání harmonických souvislostí a vazeb, nevěnuje se obvykle těmto modálním souvislostem pozornost, zůstávají utajeny a nepostřežovány. Na tonálních souvislostech založená nauka o harmonii si totiž vytvořila takový systém analytických postupů, jež vedou k automatickému začlenění těchto melodických kvalit do tonálních vazeb, aniž by se postihla příslušná modální charakteristika popřípadě i modálně velmi výrazně profilované a výrazově velmi samostatně působící melodické fráze. Typickým příkladem takového postupu je místo před závěrem 1. výjevu I. dějství opery Bedřicha Smetany Braniboři v Čechách, zpěv pražského starosty Volframa Ol-

bramoviče „Už dosti Čechy krvácely“. V následujícím příkladu jej uvádím i s několika předchozími a dalšími takty, aby byla zřejmá celková harmonická souvislost.

Př. 5

Moderato

f bou - ře probu - dí. Už dosti Čechy krvá - ce - ly, nech

mf *f* *pp* *pp*

od - po - či - nou ra - dě - jí!

riten.

Z hlediska tonální harmonické analýzy předchází zpěvní frázi „Už dosti Čechy krvácely“ jednoznačná autentická kadence do *d moll* s postupem $T_4 - D7$ (s rozštěpem dominantní tercie, respektive jeho náznakem v melodické ozdobě zpěvního hlasu na začátek slova „probudí“ se sestupným melodickým chodem $c - b - a - T$; celé další tři takty a tři čtvrtě při zpěvu na slova „Už dosti Čechy krvá—“ obsahují postup z tónů, společným aiolské, respektive sestupnému chodu z melodické *d moll*, a aiolské, respektive sestupnému chodu z melodické *g moll*. To je velmi rozsáhlý prostor pro plynulou a nenápadnou modulaci přehodnocením funkcí z *d moll* do *g moll*, takže následující tón *es* v basu už lze plně vyložit jako diatonický z následující *g moll*. Tu také potvrzuje další akordická konsekvence (= poslední 4 a půl takty notového příkladu), již lze vyložit *in g* buď jako postup

$III - VI - F - D - ^+T - S - D - D$

nebo jako

$III - VI - MS^{VI} - D - MD^s - S - D - D$.

V každém případě je to tonálně jednoznačný harmonický postup s modulací přehodnocením funkcí z *d moll* do *g moll* a končící polovičním závěrem v cílové tónině *g moll*. V jednoznačnosti tohoto postupu z hlediska harmonicko-tonálního jakoby se ztratila vyhraněná frygická charakteristika melodického sestupu „Už dosti Čechy krvácely“, jehož linie je z hlediska výchozí příslušnosti

in d strukturována výrazně frygicky; harmonicky potvrzeno frygickým akordem zůstalo teprve frygické zabarvení v další zpěvní frázi „nech odpočinou v pokoji“, jež už se odehrává plně na půdě nové tóniny *g moll.*³⁾ Jde tedy o typický příklad vyhraněně modálního melodického segmentu, jehož frygickou charakteristiku tonální výklad harmonického kontextu maskuje.

Složitější situace je pro analytika tam, kde lze pojímat hudební strukturu dvojznačně. Demonstrujme si ji opět na příkladu z tvorby Bedřicha Smetany — na úvodu III. výstupu I. jednání opery *Libuše*, jímž začíná scéna sporu bratří Chrudoše a Šťáhlava. Na pozadí ostinátního chromatického sestupu, který má spíše jen charakter koloritu a není tonálně vyhraněně, se rozvíjí diatonická linie (a pak terciový dvouhlas), které lze přiřadit stejně do souvislosti aiolské diatoniky *in g* jako frygické *in d*.

Př. 6

Allegro vivo, ma non troppo

The musical score consists of two systems. The first system features a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The melody starts with a forte (*sf*) dynamic and includes a chromatic descent. The accompaniment is marked *marcatissimo*. The second system continues the melody and accompaniment, with the melody marked *sempre ff* and *sf*.

Vstupní tón doprovodné i melodické vrstvy *d* a v doprovodném koloritu úporně se prosazující *cis* (na rozdíl od průchodné povahy dalšího chromatického sestupu) by mohly svědčit spíše pro centrum *d*, navázání na předchozí *G dur* ze závěru scény *Krasavy a Radmily* i vyústění do jednoznačného *g moll* prvního vyznění Chrudošova motivu poukazuje spíše k centru *g*. Vlastní melodická linie nemá jedinou kadenci, zůstává důsledně neutrální a připouští na celé ploše třiceti taktů (t. 241—270) výklad aiolský i frygický.⁴⁾ Jaroslav Jiránek slyší tuto hudbu jako frygickou;⁵⁾ tradiční tonální výklad by ji pojímal spíše jako aiolskou *in g*.

Při kvalifikaci takovýchto modálně založených melodických struktur je ovšem třeba postupovat velmi opatrně. Je nutno citlivě vážit, kde se pro vnímavý lidský sluch prosazuje vzdor odlišným harmonicko funkčním souvislostem ještě modální charakteristika určitého melodického celku a kde se harmonické vazby uplatňují už do té míry, že v celkovém účinu převažují nad případnou možnou modální tvarovou souvislostí. Tak například ve středním dílu druhé věty orchestrální rapsodie Leoše Janáčka *Taras Bulba*, nazvané *Smrt*

Ostapova, se objeví výrazná hudební myšlenka, jež by mohla při opakovaných půltónových sestupech na konci každého taktu, jež jsou jinak obklopeny diatonickými celotónovými chody, působit jako frygická melodická kvalita (v dané souvislosti tónových výšek *in dis*, po enharmonické proměně *in es*). V daných kadenčních souvislostech ji však musíme jednoznačně považovat za melodický postup nejprve v tónině *H dur* s opakovanými návraty k tónické tercii, po enharmonické proměně pak v aiolské *as moll* s opakovanými návraty k tónické kvintě.

Př. 7

The image shows a musical score for Example 7. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a tempo marking 'Moderato' and a dynamic marking 'mf dolce'. Below it is a bass clef staff with a dynamic marking 'mf tenuto'. The second system continues the piece with similar clefs and dynamics. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and phrasing slurs.

Modální povaha hudební invence se někdy velmi výrazně uplatňuje i v melodice hybridního charakteru, smíšené, kdy některý stupeň (či některé stupně) jsou pohyblivé — střídají charakteristiku modální a tonální. Tak je strukturována například melodie nejznámější české lidové vánoční koledy Narodil se Kristus Pán, jež si modální charakteristiku svého začátku udržela ještě z předbarokní epochy původní modální hudební představivosti: její první čtyřtaktová fráze je lydická se zvýšeným čtvrtým stupněm, další pokračování písně je v dur se 4. stupněm v intervalu čisté kvarty od základního tónu.⁶⁾

Př. 8

The image shows a musical score for Example 8. It consists of a single staff with a treble clef. The lyrics are written below the staff: 'Na - ro - dil se Kristus Pán, radujme se, z růže kvítek vykvet nám'. The music is a simple melody with quarter and eighth notes.

Někdy, zejména v rámci výrazné tematické hlavy, jako ve Fuze *C dur*, č. V. z téhož cyklu Josefa Segera Osm toccat a fug pro varhany

Př. 10

The image shows a musical score for Example 10. It consists of a single staff with a treble clef and a tempo marking 'Allegro non troppo'. The music is a simple melody with quarter and eighth notes.

či na začátku Symfonických variací, op. 78 Antonína Dvořáka, v tématu, přejatém ze skladatelova vlastního mužského sboru Já jsem huslař,

Př. 11



nebo i nápadně uplatněno v pokračování melodie, jako např. ve výrazné instrumentální melodii ze závěru opery Leoše Janáčka Její pastorkyňa,

Př. 12



stačí jediný výskyt ve smyslu příslušného modu zvýšeného či sníženého melodického stupně, aby melodie dostala výrazně modální charakter.

V této souvislosti se někdy mluví a píše o modálním zabarvení melodie nebo hudební struktury (Segrova a Dvořákova melodie jsou tedy zabarveny lydicky,⁷⁾ Janáčková mixolydicky); český hudební teoretik Jaroslav Volek zavedl pro takovouto pohyblivost jednotlivých stupňů tóniny termín „flexibilní diatonika“.⁸⁾ Je velmi četná v moravské, slovenské a vůbec východoevropské lidové písni; příkladem tohoto postupu je však např. i typ melodiky českých mollových písní s flexibilním — lydickým i aiolským — čtvrtým stupněm a ozvláštňujícím hiátem mezi mollovou tercií a lydickou kvartou.⁹⁾

Př. 13



Z tohoto typu české lidové melodiky zřejmě vyšel Bedřich Smetana na začátku symfonické básně Z českých luhů a hájů, v mnohokrát opakovaném motivu, který má významnou roli pro tvorbu tematického materiálu díla.

Př. 14



Postupů tohoto druhu má evropská hudba ze 17.—19. století mnoho, ale zdaleka ne všechny lze pojímat jako rezidua modálního hudebního myšlení. Zejména tam, kde mají podobu spodních či svrchních chromatických melodických tónů, souvisí spíše s klasicistickým či už barokním zdobením melodiky a k modalitě mají daleko. Totéž platí o chromatických průchodných tónech. Velmi výrazným modálním zabarvením však působí melodický typ, za-

ložený na okružování vstupního tónu svrchním a spodním půltónem. Máme jej výrazně doložen u Jana Dismase Zelenky jako téma závěrečné sborové fugy *Et lux perpetua* ze Žalmu 129 *De profundis* pro sóla, sbor a orchestr.

Př. 15



Zde je takto dvěma půltóny obklopena tónická kvinta: vrchní je diatonický, spodní je lydická kvarta, která z hlediska harmonické souvislosti funguje jako mimotonální citlivý tón k základnímu tónu následující latentní dominantní harmonie. V *Kyrie eleison* ze Slavnostní mše *h moll* Johanna Sebastiana Bacha začíná fugové téma takovým obkročením tónické primy (ve *fis moll*); harmonická souvislost svrchní frygické sekundy v rámci neapolského sextakordu a spodního citlivého tónu v souvislosti dominantního sekundakordu je tu zřetelnější, protože zde už první nástup vokálního hlasu (sborového basu) doprovází kontrapunktující linie basového kontinua v hlubokých nástrojích.

Př. 16



Tento postup později výrazně uplatnil Antonín Dvořák ve svém *Requiem*, odkud jej citoval i Josef Suk ve druhé větě *Asraela*, dále Bohuslav Martinů v VI. symfonii *Symfonické fantazie* aj. Zajímavě tento postup doložil Robert Smetana při zcela odlišném výrazovém působení v české lidové písni *Kočka leze dírou*.¹⁰⁾

Př. 17



Tyto typy projekcí modálních vztahů do jinak tonálních melodických struktur jsou důležité tím, že to není jen přežívání starší práce s tzv. církevními tóninami, ale že tu vznikají kombinace různých starých stupnic a vytvářejí se tak mody nové. Nejsou to přitom jevy v evropské hudbě ani už v 18. století nějak ojedinělé. Zmíněný typ okružování tónické primy či kvinty horním a spodním půltónem můžeme např. sledovat v celém několikanásobně frekventova-

ném typu fugových témat českých autorů z přelomu baroka a klasicismu Jana Zacha, Josefa Segera a F. X. Brixiho,¹¹⁾ v hlavním tématu první věty Symfonie *f moll* Františka Xavera Richtera aj.

Bylo by namísto pojednat zde i o strukturně velmi bohatém a četném výskytu modalit ve východomoravské, slovenské, maďarské aj. východoevropské lidové písni i dalších folklórních hudebních kulturách. Toto pojednání zde záměrně vynechávám, protože je to látka, která byla už vědecky bohatě zpracována¹²⁾ a skutečnost, že modalita jako živý tvárný princip v těchto kulturách přežila a vyvíjela se po celou dobu převahy tonality v západo- a středoevropské umělé hudbě, je všeobecně známa. Přidržuji se zde proto původního vymezení tématu — reziduí a reflexí modalit v hudební tvorbě onoho centrálního kmene evropské hudby 17. až 19. století — i při vědomí, že to nebyly hudební kultury nějak hermeticky uzavřené a že i předtím, než v druhé polovině 19. století přišel právě z oněch lidových kultur nový silný podnět k rozvoji modálních postupů, došlo tu a tam k uplatnění vzájemných průniků.

Rezidua modálních postupů ovšem výrazně zasáhla i do harmonické a harmonicky podmíněné melodické struktury řady míst z hudby 17. až 19. století. Nejsnáze si ovšem vysvětlíme prosté přeznívání staršího vrcholně renesančního slohu včetně onoho typu modalit, který se tam uplatňoval, do hudby následujících desetiletí i staletí. Zejména v chrámové polyfonní tvorbě byl tento přesah značný. Dokumentuji to příkladem sboru a capella pražského univerzitního profesora a skladatele Jana Adama Basneckera *O salutaris hostia* z doby kolem 1700. Nevyhradněná modální diatonika na pomezí frygického a aiolského modu se tu střídá s „tonalizovanými“ autentickými kadicemi podobně jako ve skladbách z palestrinovského období.¹³⁾

Př. 18

The image shows a musical score for the piece 'O salutaris hostia' by Jan Adam Basnec. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics: 'saluta - - - ris hos-ti- a. - - -' and 'O, salu - ta - ris, salu - ta - ris hos-ti - a - salu - ta - ris hos-ti -'. The middle staff is another vocal line with lyrics: 'O, salu - ta - ris, salu - ta - ris hos-ti - a - salu - ta - ris hos-ti -'. The bottom staff is a basso continuo line with lyrics: 'O, saluta - - ris hosti-'. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Tento sloh však byl živý nejen v době kolem 1700;¹⁴⁾ i hluboko v následujícím 18. století se ještě setkáváme s jeho živým uplatněním v čisté podobě. Zdá se, že tu sehrálo svou roli i pedagogické působení vídeňského skladatele a teoretika Johanna Josefa Fuxe, který ještě ve své učebnici kontrapunktu *Gradus ad Parnassum*, vydané 1725, probírá zásady tohoto slohu. A také jim zřejmě vyučoval: celé uzavřené skladebné celky v něm komponované najdeme např. v žalmech a rezponzoriích jeho žáka Jana Dismase Zelenky, např. na začátku výrazně frygicky strukturované *Et in saecula saeculorum*, závěr jeho Žalmu 110. *Confitebor tibi Domine pro smíšený sbor, sóla a orchestr.*

Vivace

Et in saecula saeculo rum, a - men, a -

Takovéto občasně oživování archaismů palestrinovského slohu včetně modality končí přibližně s odchodem generační vrstvy skladatelů vrcholného baroka kolem poloviny 18. století. Když se například o takové slohově žánrové znovuoživení pokusil skladatel z přelomu baroka a raně klasicistického období František Tůma (1704—1774) v Deseti pašijových zpěvech pro smíšený sbor, napodobil tu na mnoha místech vrcholně renesanční polyfonní fakturu, bohatě tu používal v jeho době už vyhraněně archaicky znících kadencí s prázdnými kvart-kvintovými dvojzvuky bez tercie apod., ale harmonicko-melodické struktury jeho skladeb jsou už důsledně tonální; s modalitou se tu vůbec neseťkáme.

Se znaky oslabování vědomí o modalitě se však setkáváme i v souvislosti s tvorbou J. S. Bacha. Skladatel samozřejmě modální struktury znal a pracoval s nimi, nejčastěji s melodiemi protestantských chorálů v chorálních předehrách pro varhany a v duchovních kantátách. Kupodivu se však v souvislosti s jeho tvorbou rozšířil mylný název skladby, který svědčí o nepřesnosti a rozostřování významu starší modální terminologie. Nevíme, zda dal skladatel své skladbě titul Preludium (toccata) a fuga dórská sám či dal-li dílu tento přídomek někdo jiný později; je však všeobecně zaveden a uvádí jej bez bližšího vysvětlení i Schmiederův tematický katalog Bachových děl pod č. 538.¹⁵⁾ Dílo však nemá — přesně vzato — žádný vyhraněně dórský postup. Označení „dórská“ se nemůže vůbec vztahovat k fuze: ta má čistě aiolské diatonické téma, které je zpracováno zcela obvykle. Také Preludium (toccata) nemá žádný vyhraněně dórský postup. K označení podle tohoto modu vedl snad jen častější výskyt tónu *h* v kontextu tóniny *d moll*, kvůli němuž autor zřejmě zapsal tuto hudbu bez předznamenání. Není to však dórské *h*, jak plyne už z jeho prvního výskytu ve třetím taktu skladby: směřuje jednoznačně k *cis* v rámci harmonického kontextu tóniny *d moll* melodické. Později se vyskytuje i v kontextu příbuzných tónin, zejména *a moll* a *C dur*, ale nikdy ne v souvislosti s jakýmikoliv dórskými postupy; zmíněný přídomek je tedy zcela nevhodný.

Prolínání modality a tonality se ovšem zajímavě promítlo už do harmonických struktur hudby z doby přechodu mezi epochou modální a tonální, ze 17. století. Řadu překvapivých a v dobovém slohovém kontextu neobvyklých harmonických spojů např. z madrigalů Gesualda Venosy (asi 1560-1614) lze vysvětlit jako spoje doškálných akordů a mimotonálních dominant (jako vý-

dobytků nově se v jeho době prosazujícího tonálního myšlení) k trojzvukům na některých modálních stupních. Tak například v 9. taktu madrigalu *Dolcissima mia vita* překvapí a působí jako mocný efekt, když po předchozím autenticky kadencním utvrzení *a moll* jako nové tóniky zazní trojzvuk *Fis dur*. Z hlediska tonálních vztahů je to souzvuk naprosto cizí a odlehlý; v dórské *moll* je to však jen mimotonální dominanta k mollovému trojzvuku na druhém stupni — a ten se ve Venosově skladbě také vzápětí ozve.

Př. 20



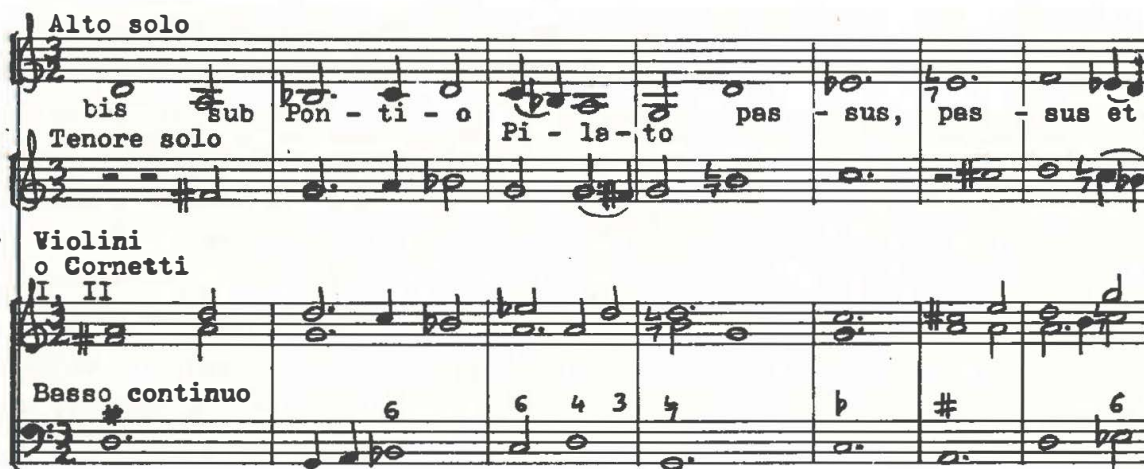
Také Adam Michna využil ve dvou svých dílech téže kontaminace modálních a tonálních postupů k vyjádření krajních situací, navozených texty. Jsou to obdobné sledy trojzvuků na hlavních a vedlejších stupních v dóricky zabarvené *moll* (a popřípadě i její durové paralele), jež jsou spojovány tak, že tu vedle sebe stojí velmi odlehlé trojzvuky. Dva hlasy tu přitom v tercových či decimových paralelách stoupají po chromatické stupnici. V *Lacrymosa* z *Requiem*, jež bylo vydáno tiskem v rámci sbírky *Sacra et litaniae* roku 1654, je tento postup spojen s představou pláče a utrpení,

Př. 21



v *Credo* Svatováclavské mše, skladatelova pozdního a vrcholného díla, je spojen se zhudebněním slov o Kristově utrpení.

Př. 22



Takovým hybridním postupem je i zvláštní případ modální modulace, kdy hudbě zůstává příslušnost k určitému základnímu tónu (= centru), ale ve vztahu k němu se postupně mění modální (popřípadě místy i tonální) charakteristika jednotlivých úseků hudební struktury. Tak například v Ricercare IX Johanna Jakuba Frobergera (1616—1667), který vychází z frygického modu *cis*, kolísá další rozvoj skladby mezi frygickou, hypofrygickou a aiolskou *cis*. V české tvorbě z doby návratu modalita do skladatelské praxe na přelomu 19. a 20. století je typickým příkladem takové modálně modulační hudební plochy orchestrální úvod k druhému jednání opery Leoše Janáčka *Její pastorkyňa*. Jejich vstupních 27 taktů má tento melodicko-harmonický průběh:

Př. 23

Allegro

Až do taktu 15 zde vládne čistá dórská diatonika *in cis*, pokračováním melodického vzestupu od 5. k 6. melodickému stupni dále k citlivému tónu (byť tu skladatel použil enharmonické záměny, abstrahujme od ní) přešel do melodické *cis moll* s durovou dominantou; i při sestupu pak ponechal citlivý tón (c = his) a vůbec melodický průběh totožný s durovým horním tetrachordem (stále *in cis*). Na začátku taktu 20 se tak vrátil k charakteristickému dórskému obratu $-T +S -T$, ale tento modus vzápětí v druhé polovině tohoto taktu znovu opustil, když tu použil kvartsextakordu VII. stupně z *frygické cis*. Tento obrat s prudkým vystřídáním charakteristických postupů dórského a frygického se pak opakuje ještě dvakrát v t. 22-24; hudební proud pak pokračuje až do konce orchestrálního úvodu v takto dosažené *frygické cis*. Po-

dobného postupu téměř současně s Janáčkem použil Antonín Dvořák na začátku 1. jednání opery Čert a Káča. Lze tam vystopovat plán zřetelné výrazové gradace, kde je jakési rozsvětlování k plnému jasu lidového motivu (už tonálního, durového) provedeno převahou segmentů modální charakteristiky nejprve frygické, pak lydické a nakonec mixolydické od téhož centra *in c*; poslední z nich je nakonec „tonalizována“ — přehodnocena na význam dominanty před nástupem hlavního tématu scény v *F dur*.¹⁶⁾

Je zajímavé, že s touto zvláštní kontaminací modální a tonální představitosti se setkáváme jakoby symetricky v obou vývojových fázích prolínání tonality a modalit v dějinách evropské hudby: v 17. století při přechodu od modalit k tonalitě (jak jsem na to upozornil v souvislosti s dílem J. J. Frobergera), a rovněž na přelomu 19. a 20. století při novém oživení modálních struktur.¹⁷⁾

Příkladem takovéto zvláštní historické symetrie je i poměrně vzácný, ale z hlediska uplatnění modální představitosti v rámci hudební formy, dotvořené na základech tonálního strukturování, velmi zajímavý postup: modální odpověď fugového tématu (a nikoliv reálná či tonální, jak je ve fuze obvyklé). V baroku tohoto postupu použil Bohuslav Matěj Černošský ve varhanní Fuze *gis moll-D dur*, kde je expozice založena na střídání aiolských vůdců a frygických průvodčích. Průvodčí je tedy strukturován tak, jako kdyby pokračoval od pátého melodického stupně při výběru z tónů téže aiolské diatoniky.

Př. 24

Zvláštní je i spojení tohoto archaického modálního postupu se zřetelným rysem tonalizace, jakým je užívání citlivých tónů na sedmém stupni. Už první nástup průvodčího je utvrzen jako frygická struktura v nové tónině *in dis* (a ne jako pouhý horní tetrachrd předchozí *aiolské gis*) právě tím, že se v protivěte objeví citlivý tón *cisis* (v taktu 7). Dojde přitom k onomu zvláštnímu obstoupení základního tónu *dis* dvěma půltóny — frygickou sekundou *e* shora a citlivým tónem *cicis* zdola. Je tu tedy v souzvukové rovině uplatněn tž postup, jakého jsme si výše všimli jako jevu melodického. Toto použití „tonalizujícího“

citlivého tónu přitom není v této modálně zabarvené fugové expozici Černo-horského ojedinělé. Příslušnost průvodčího *in dis* je jím znovu potvrzena v protivěť před doklenutím melodického oblouku průvodčího (v t. 11) a citli-vý tón *fisis* v další protivěť utvrdí znovu tóninu *in gis* při nástupu druhého aiolského vůdce. Toto modální zabarvení fugové odpovědi se zdálo prvním vydavatelům díla tak nepravděpodobné, že je automaticky považovali za chybu a v pramenu zřetelně vyznačené *e* v průvodčím „opravovali“ na *eis*, aby učinili zadost učebnicovému pravidlu o reálné odpovědi tématu.¹⁸⁾ Tím ovšem do značné míry poškodili jedinečný půvab této fugové struktury a její vedoucí melodiky.

V době návratu modalit v širší míře do evropského hudebního tvůrčího povědomí na přelomu 19. a 20. století použil tohoto postupu Ladislav Vycpálek ve fugově strukturované písni Mír, č. 4 z cyklu pro zpěv a klavír Tuchy a vidiny na slova Alfreda Momberta z roku 1911. V expozici se tu střídá fry-gický vůdce s hypofrygickým průvodčím za důsledně modálně diatonického průběhu všech hlasů.

Př. 25



V první ze dvou zmíněných přechodných fází, ale pak i dlouho do 18. století, se poměrně často vyskytuje v tvorbě ještě jiný případ rezidua harmonické modální představivosti — modálně oslabená kadence na konci skladeb. Najdeme ji zejména opět ve fugách, kde se vyvinul už v předbachovských vývojo-vých stádiích zvyk modulovat před závěrem skladby do subdominantní tóni-ny. Je to projev jakéhosi tonálního vyvážení modulačního plánu fugy: byla-li expozice založena na střídání tónin T a D₂, je protějškem této nestability v zá-věrečném dílu střídání tónin S a T. V řadě případů je však vlada subdominant-ní tóniny posunuta tak daleko do závěru skladby, že původní hlavní tónina není dostatečně utvrzena. Skladba sama však vždy končí trojzvukem, totož-ným s tónikou původní tóniny. Působí tu tedy celková tonální dostředivost, jež autora vede k volbě akordu na I. stupni výchozí tóniny, i když není z hle-diska tonálního cítění dostatečně utvrzen jako tónika. To umožňuje hned dvo-jí různý výklad harmonické struktury, z nichž jeden je modální. Ukažme si to na příkladu nejstarší skladby, ve které jsem tento postup našel, na závěru již zmíněného Johanna Jacoba Frobergera Ricercare X v tónině *e moll*.¹⁹⁾ Je to skladba asi z poloviny 17. století, jež je jinak strukturována už plně tonálně, takže v ní toto závěrové reziduum modalit působí velmi překvapivě. Pod no-tovým textem uvádím možné harmonické výklady závěru po plně utvrzené tó-nice *a moll*.

Př. 26

in e: T - T 5 #6 D
 in e: S5 S5⁶ +T

Z hlediska tonální harmonie jsou však oba tyto výklady neuspokojivé: první v kontextu tóniny *a moll* nevyznívá závěrově a předpokládá by pro zjednáání závěrového efektu ještě rozvedení posledního akordu jako dominanty do tóniky *a moll* či *A dur*; ve druhém není přehodnocení předposledního akordu *a moll* pouhým průchodným *fis* na poslední dobu dostatečně průkazné, aby zjednálo (zejména po předchozím střídavém *d*) jednoznačnou nadvládu nové tóniny *E dur*. Proto působí tento závěr jako modální reziduum, kdy je ve skladbě celkově převládající tónina *e moll* před závěrem modálně — frygicky — oslabena.²⁰⁾ Frygický charakter tohoto oslabení je zvlášť patrný tam, kde je závěrečný akord připraven postupem, který je z hlediska hlavní tóniny skladby totožný s frygickou kadencí. Takový závěr má Frobergerova varhanní Fantasia *e moll*,²¹⁾ frygická kadence v předposledním taktu je ozvláštněna vložením průtažného kvartsextakordu mezi terckvartakord na frygickém druhém stupni a závěrečný kvintakord *E dur*. I zde je ovšem konec skladby tonálně dvojznačný: lze jej vykládat rovněž jako poloviční závěr v *a moll* se sledem $S\sharp - T\sharp - D$.

Př. 27

Tento typ závěru, který se uplatnil u Frobergera v polovině 17. století ještě jako kontaminace tonální a modální hudební představivosti, prokázal poměrně bohatou životnost a četný výskyt v dalším vývoji zejména české hudby. Najdeme jej v Kyrie z Requiem Christopa Karla Gayera, pražského skladatele z doby kolem 1700, v offertoriu pro smíšený sbor a varhany Precatus est Moyses Bohuslava Matěje Černoorského, v několika varhanních fugách Josefa Segra včetně oné *a moll*, jež byla mylně přičítána Černoorskému, v několika skladbách Jana Zacha — zde na konci fugy *Es dur* Quam olim Abrahae

z Requiem č. 1 *c moll* v jinak neobvyklé durové variantě, v níž se samozřejmě neuplatňuje frygické, ale mixolydické zabarvení a zůstává ovšem výrazné subdominantní oslabení závěru.

Př. 28

A dále můžeme sledovat tento typ závěru v české hudbě přes tvorbu Františka Xavera Brixiho, Jana Křtitele Vaňhala, Václava Pichla a další až k mladému Bedřichu Smetanovi, který jej uplatnil (rovněž v durové tónině) ve své studijní vokální fuze *Lobet den Herrn!* z června 1846. Tento způsob projekce modálního rezidua do tonálního harmonického kontextu se tedy udržel jako živý v tvůrčím povědomí prakticky po celou dobu nadvlády tonálního hudebního myšlení.

Velkou důležitost pro udržení vědomí o modalitě má ovšem pěstování „čisté“ modality ve smyslu ne jen uplatnění jednotlivých prvků a složek modálních struktur v kontaminaci s tonálními, ale jako nezakotvená práce s chromaticky nedeformovaným diatonickým výběrem tónů, posouvaná k jednoznačné převaze některého tónu jen v závěrech — a tam při durových dominantách a tónikách popřípadě vystupující z mezí sedmitónové diatoniky.²²⁾ Všimli jsme si už, že s tímto slohem zejména ve sborové sazbě — byl jen vzácně a ve vyhraněných žánrově sujetových souvislostech chrámové hudby — pracovali někteří skladatelé až do vrcholného baroka. Ovládat tento sloh aspoň pro potřeby harmonizace chorálu ovšem patřilo k soustavě skladatelského vzdělání, probíral se v rámci nauky o kontrapunktu a jeho zásady byly vytčeny v každé její učebnici. Ještě Antonín Dvořák se učil ve druhém ročníku varhanické školy v Praze „harmonii se zvláštním zřetelem na stupnice církevní“ a je otázka, zda také tyto znalosti nepůsobily při tom, jak technicky hladce a nápaditě dokázal s modálními strukturami pracovat, když se s nimi setkal v kontextu moravské lidové písňové kultury. Zkrátka vědomí o modalitě aspoň v onom právě vymezeném smyslu a v souvislosti s chorálovou melodičkou tu bylo vždy, ale spojeno téměř výhradně s tímto slohovým a žánrovým světem. Když ono živé pěstování palestrinovské čisté modality, na jehož pozdní výskyt jsem výše upozornil v souvislosti s tvorbou Jana Dismase Zelenky, definitivně doznělo, dochází k největšímu útlumu modálního vědomí v evropské umělé hudební tvorbě ve stínu tonálního strukturování. Ale i tady, v období vrcholného klasicismu, nacházíme nejméně dva závažné pokusy o čistě modální práci s nejelementárnějším možným tónovým materiálem tohoto druhu — se sedmi tóny, shodnými s bílými klávesami klavíru.

Prvním z těchto dvou děl je Fuga č. 13 o dvou subjektech z cyklu Antonína Rejchy 36 fug pro klavír, který souborně vyšel roku 1805 ve Vídni. Vedle řady jiných postupů experimentálního dosahu, jež skladatel v tomto rozsáhlém cyklu uplatnil v rámci svého nového projektu — systému fugové kompozice, ukázal v této fuze možnost modálního využití sedmitónového diatonického materiálu. Strukturu skladby vysvětlil v prvním vydání tisku i teoreticky. Dvě současně exponovaná a prováděná témata tvoří souznění dvou prostých motivů — třikrát opakovaná vždy o sekundu níž —, jež na začátku vychází z tónické primy a tercie a ústí do dominanty. Souhra témat se pak uplatní na všech stupních s výjimkou sedmého. Ke každému z nich skladatel před uvedením subjektu kadencuje, avšak zásadně bez použití nediatonických citlivých tónů a mimotonálních dominant. Jednotlivé kadence označuje i přímo slovy nad notovým textem „Cadence sur la dominante“, „Cadence sur la 2de de la tonique“ atd. a každou z nich opakuje, aby se zdůraznila jejich výrazová zvláštnost. Místo modulací do příbuzných tónin zde skladatel postupně užívá všech modů, sestávajících z týchž tónů jako hlavní tónina fugy *C dur*. Děje se

Př. 29

Allegro moderato

Cadence sur la dominante

Cadence sur la 2de de la tonique

tak v pořadí modů na stupni V., II. (viz notový příklad 29) a dále pak VI., III., IV., I.

Zcela novátorské je zde ono důsledné používání výhradně sedmistupňové diatoniky „po bílých klávesách“ a vytváření modálních obdob kadencí, neovlivněných ani onou mírou „tonalizace“, jaká byla běžná už v hudbě palestrinovské epochy.

V podobném slova smyslu využil modalitu z výběru sedmi tónů, shodných s bílými klávesami klavíru, Ludwig van Beethoven v pozdním Smyčcovém kvartetu *a moll*, op. 132 z poloviny 20. let 19. století. Třetí věta díla *Molto adagio* má pětidílnou formu *a b a' b' a''*, jejíž díly *a* tvoří vyhraněná chorálová intonace. Skladatel ji na začátku charakterizoval slovy „Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit“ (Posvátný zpěv díky uzdraveného člověka na božství) a připojil dále výměr „in den lydischen Tonart“. Melodie chorálu je skutečně zřetelně *in F*, v první šestitaktové frázi má hexatonickou strukturu bez tónu *h*; v harmonii se tento tón vyskytuje jen jednou, a to před klamným závěrem, kterým první fráze končí.

Př. 30



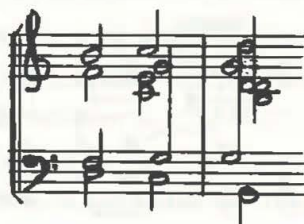
V dané souvislosti lze ovšem chápat tento výskyt lydické kvarty (i při nepoužití durového 4. melodického stupně z dur *b*) jako součást trojzvuku druhé dominanty a celou vstupní frázi považovat za tonální hudbu v *F dur*. Za takové bychom tím spíš mohli mít další závěry jednotlivých frází: jedna z nich je shodná s autentickým závěrem do *C dur*,

Př. 31



jiná s polovičním závěrem v *C dur*,

Př. 32



další se sledem DD — D — T v *F dur.*

Př. 33



Nicméně absence durového 4. stupně (tónu *b*), častější výskyt akordů na vedlejších stupních i sextakordů, výhradní používání trojzvuků (není tu jediný čtyřzvuk ani složitější souzvuk) a v neposlední řadě důsledná imitační polyfonie na začátku navozuje zřetelnou předtonální — goticko-renesanční, předcházející ještě tonalizované kadence palestrinovského období — slohovou atmosféru. Tu pak potvrdí i průběh dalších chorálově stylizovaných dílů skladby *a'* a *a''*, polyfonně a v kontrapunktujících hlasech i pohybově bohatší (závěrečný je označen výrazovým pokynem „Mit innigster Empfindung“). Mezi nimi jsou kontrastující úseky hudby *b*, z nichž první Beethoven označil programním údajem „Neue Kraft fühlend“; jsou zásadně strukturovány tonálně v *D dur.* Protiklad jednotlivých dílů věty je tedy založen i na odlišném výrazovém působení důsledně modálních struktur v dílech *a* a tonálních v dílech *b*.

Beethoven zde přitom použil modální struktury sice v souvislosti s niternými progamovými indiciemi, ale zároveň i v návaznosti na studium Palestriny i ostatní renesanční italské polyfonní chrámové tvorby. Leningradský muzikolog A. Klimovickij²³⁾ zajímavě doložil, jak tento kompoziční způsob těsně souvisí se skladatelovým zájmem o renesanční tvorbu a vůbec o práci v tzv. církevních tóninách. Upozorňuje na častější výskyt harmonizací gregoriánských melodií mezi Beethovenovými skicami a na modálně založené *Adagio Cantique*, oslavný nápěv, skicovaný pro žel nerealizovanou nakonec symfonii ve starých tóninách z roku 1818; uvádí i další dva náčrty s použitím dórského modu z doby před 1820. Za velmi důležité v tomto směru považuje Klimovickij Beethovenovo poznání Palestrinových děl. Ta přivezl do Vídně baron Christian Gottlieb von Tucher (1798—1877) a nabídl je nakladateli Artariovi k vydání. Ten je dal k posouzení Beethovenovi. Skladatele zaujaly tyto pradávne hudební památky natolik, že dokonce zdržel tisk. Asi v této souvislosti si Beethoven oblíbil Palestrinovo lydické *Gloria Patri*, které si opsal, genarálbasově očísloval a opravoval v něm „chyby“ z hlediska kompozičních pravidel své doby. Klimovickij vyslovil hypotézu, že právě toto *Gloria Patri* bylo Beethovenovi stylistickým modelem pro kompozici modálních dílů ve volné větě *Molto Adagio* ze Smyčcového kvartetu *a moll*, op. 132.

V obou vědomě modálně komponovaných hudebních strukturách autorů ze začátku 19. století — Antonína Rejchy a Ludwiga van Beethovena — se tedy prosazuje modalita důsledná tónovým výběrem sedmistupňové diatoniky,



ale evokující rovněž tonální souvislosti tím, že je lze co chvíli pojímat také jako souslednosti funkcí v *C dur*. Zajímavé je, že se tady u jednoho autora — Beethovena — objevil tento postup jako pozdní reflexe hudebního vyjadřování minulosti — byť v souvislosti se začátky novodobého hudebně historického zájmu o tvorbu prakticky zapomenutých dávných období —, zatímco u druhého — u Rejchy — je taková funkční relativizace diatonických souzvukových výslednic s důsledky modálního vyznění součástí nového kompozičního systému, projektu, který má dobové hudební vyjadřování obohatit, vyvést z tradičních schémat a inovovat. Tak zde byla anticipována o několik desetiletí dřív, než u novoromantických autorů vstoupila modalita opět plně do hudební tvorby, dvojjednost nového přelomu ve vztahu modalita — tonalita. Také tento novátorský čin novoromantiků, legalizující a nastolující modalitu jako jeden z důležitých momentů rozkladu dosud vládnoucí tonality, se totiž opírá jednak o aktivizaci historického vědomí a oživení modalitu jako jednoho ze základních tvárných postupů minulosti, ale zároveň tu přináší i zcela novou kvalitu ve zhodnocení a rozvinutí modálních postupů, vstupujících do umělé hudby z lidových kultur. Trvalo pak už jen několik dalších desetiletí do začátku 20. století, než modální postupy u čelných evropských autorů přestaly být vázány jen na souvislosti podnětů historických a folklórních a staly se v tvorbě impresionistů, Bartóka, Kodályho, Janáčka, Nováka, Suka a četných dalších autorů zobecněnými prostředky hudebního vyjadřování, používanými k vyjádření nejrůznějších významových situací a souvislostí. To je ovšem už záležitost dalšího rozvoje modalitu, překračující hranice, jež jsme si vymezili jako téma této práce.

Shrňme: i když různými cestami a prostřednictvím rozličných kontaminací v rovině melodické i melodicko-harmonické představivosti, prosazovaly se u různých autorů a v odlišných kulturách po celé období nadvlády tonální hudební představivosti postupy, odvozené z pozůstatků předbarokní modalitu či k modalitě směřující. I když tu většinou nešlo o používání čisté modalitu v předbarokním smyslu — ta se ve sledovaných obdobích plně tvořivě uplatnila vedle zmíněných reziduí přeznívání palestrinovského slohu u barokních autorů asi především jen ve folklórní a z ní odvozené tvorbě oblastí, které podstatně neovlivnil hlavní proud středo a západoevropské umělé hudby —, přece jen takovéto kontaminace modálního a tonálního melodického a melodicko-harmonického myšlení dokazují, že modální hudební představivost z evropské tvorby nikdy nevymizela úplně. To také podstatně přispívá k vysvětlení, proč v druhé polovině 19. století a zejména na přelomu minulého a našeho věku mohla modalita v tak značné míře vstoupit znovu do tvůrčí praxe a různotvárně i organicky se znovu rozvinout.

POZNÁMKY

¹⁾ Academia, Praha 1973, § 32, 33, 34, tj. str. 192—211

²⁾ Pracuji zde s těmi z nich, jež převzal Hermann Keller do edice Achtzig Choralvorspiele deutscher Meister des 17. und 18. Jahrhunderts, Edition Peters, Lipsko b. r., vydavatelova předmluva s letopočtem 1937. Mají zde č. 14 (Aus tiefen Not schrei ich zu dir), 17 (Christ lag in Todesbanden), 30 (Es wolle Gott uns gnädig sein) a 56 (Mitten wir in Leben sind).

³⁾ Na frygickou povahu této i dalších melodických linií z téže scény Smetanových Braniborů v Čechách poukázal Jaroslav Jiránek v knize Smetanova operní tvorba I Od Braniborů v Čechách k Libuši, Dílo a život Bedřicha Smetany 3, Supraphon, Praha 1984, str. 58. Uvádí zde tento jev do širších souvislostí s argumentací autorů, kteří se zabývali takovými modálními přesahy do hudby posledních tří století. Je to Alois Hába ve studii Souměrnost evropského tónového systému, Rytmus 9, 1943—44, Arnold Schering v analýze začáteční hudby z úvodu Wagnerovy opery Tristan a Isolda a naznačení její souvislosti s fauxbourdonovou frygickou kadencí z 15. století, Das Symbol in der Musik, Leipzig 1941, str. 132, a L. A. Mazel ve III. kapitole knihy O melodii, Moskva 1952; poukazuje tu i k intonačním analýzám B. V. Asafjeva.

⁴⁾ Obdobná situace pak nastává při proměněné transpozici této hudby v t. 275—300. Je stejně nesnadné rozhodnout se tam pro aiolskou g či dórskou c.

⁵⁾ Viz tutéž práci, str. 350—351.

⁶⁾ Je zajímavé, jak „tonalizovaně“ si s touto strukturou dokázal poradit významný český varhanní skladatel z generační vrstvy pozdního baroka Josef Seger (1716—1782). Jako poslední dvojici skladeb svého varhanního cyklu Osm toccat a fug pro varhany (první tiskové vydání Breitkopf, Lipsko 1793, nově vydali Vratislav Bělský v edici J. F. N. Seger: Composizioni per organo I Preludi, toccate e fughe, Supraphon, Praha 1961, 1974, a Jaroslav Smolka v edici Alte tschechische Orgelmusik, Band I, Edition Peters, Leipzig 1983) zkombinoval skladatel (či sestavovatel cyklu z jeho pozůstalosti pro první tisk? — v každém případě je to projev tonálního citění z druhé poloviny 18. století) Pastorelu v tónině *D dur* a fugu na téma lydického začátku dobové varianty prastaré lidové koledy Narodil se Kristus Pán v *G lydické*. V souslednosti toccaty-pastorely a fugy vychází tonální návaznost této dvojice skladeb tak, jako kdyby lydický začátek fugy patřil ještě do kontextu *D dur* a nové tóniny bylo dosaženo teprve při tonálním průvodčím.

Př. 9

Konec pastorely

Fuga Allegro

⁷⁾ Takové lydické zabarvení je vůbec charakteristické pro pastorálně intonované skladby — v umělé tvorbě zejména od sklonku 18. a začátku 19. století. Projevuje se nejen v četných českých vánočních koledách a lidových písních z Moravy a Slovenska i jiných východnějších území, kde je modalita vůbec frekventovanější, a v jejich odrazech v umělé kantorské hudbě, jako je Daniela Aloise Fr. Milčinského Pastorella a 3 voces *in A* aj., ale i ve varhanní tvorbě a dalších umělých skladbách.

⁸⁾ Jaroslav Volek: Modalita a flexibilní diatonika u Janáčka a Bartóka, referát na semináři Janáček—Bartók, který pořádalo Maďarské kulturní středisko a Česká hudební společnost v Praze 27.—28. 2. 1980, rozmnožil Svaz českých skladatelů a koncertních umělců jako interní materiál k hudebně teoretické diskusi 23. 4. 1980.

⁹⁾ Nejde tu o nahodilou zvláštnost, ale skutečně o typ, reprezentovaný např. mezi nápěvy ve druhém a třetím vydání sbírky K. J. Erbena Prostonárodní písně a říkadla, Praha 1864 a 1886, čísla 44, 95, 111, 130, 146, 153, 169, 192, 314, 355, 375, 389, 393, 418, 483, 485, 509, 539, 579, 597, 731, tedy jedenadvaceti z celkového počtu 811 melodií. Převažují mezi nimi ovšem písně, v nichž je lydická kvarta jen chromatickým střídavým tónem. Časté je tu však i svébytné výrazové využití hiátu mezi mollovou tercií a lydickou kvartou a také zvláštní působivost pohyblivého čtvrtého melodického stupně, jak je to právě také v citované písni č. 597 Sluníčko za hory zachází.

¹⁰⁾ Robert Smetana: Smetanova Vltava a její melodická tematika, Hudební věda XVI/1979, č. 3, str. 195—219. Je to nejstarší zápis melodie k tomuto textu, který dokládá v prvním vydání Jana Pavla Martinovského v Nápěvech písní národních v Čechách, 4. díl, č. 342, Praha 1861, podle zápisu K. J. Erbena. Smetana dále upozorňuje na řadu tiskových publikací tohoto nápěvu a textu z dalších let včetně výše zmíněné Erbenovy sbírky, kde má č. 314. Tento nápěv, uplatňující lydickou kvartu v moll, patří ovšem rovněž do výše zmíněné skupiny čes. lidových písní, dokumentovaných melodií Sluníčko za hory zachází a jeho číslo je proto uvedeno rovněž v předchozí poznámce.

¹¹⁾ Odkazy k nim viz Jaroslav Smolka: Tematický katalog českých varhanních fug 18. století, Živá hudba VI, 1976, Sborník prací hudební fakulty AMU, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1976, str. 229—324, č. 261, 262, 263, 264, 265, 268, 269, 270.

¹²⁾ Počínaje studiemi Leoše Janáčka, jež byly souborně vydány v knize Leoš Janáček O lidové písni a lidové hudbě, Praha, 1955.

¹³⁾ Jan Adam Besnecker: O salutaris hostia a 4 tardissime, starý rukopisný originál z notového archivu pražských křižovníků, dnes Museum české hudby Praha, sign. XXXV C 256.

¹⁴⁾ O tomto slohovém přesahu viz i Jiří Fukač: Archaische Tendenzen in der Prager Barockmusik um das Jahr 1700, Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, roč. XIV, řada F9, 1965, str. 95 ad.

¹⁵⁾ Wolfgang Schmieder: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von J. S. Bach, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1950 a další vydání (všeobecně užívaná zkratka je BWV).

¹⁶⁾ Na toto místo jsem upozornil v referátu Pozdní opery s pohádkovými a bájnými náměty — dějiště poslední slohové proměny Antonína Dvořáka na konferenci Hudebně dramatické dílo Antonína Dvořáka, Praha 19.—21. května 1983. Tam jsem také doložil, že na tomto místě jde jen o obrysově použití tohoto postupu, protože modální jednoznačnost tu ruší četné epizodické flexe jednotlivých stupňů až k hranicím možnosti jiných než modálních výkladů. Výše analyzované místo z Janáčkovy Její pastorkyně je jasnějším a jednoznačnějším, čistším příkladem takové modální modulace při zachování téhož centra.

¹⁷⁾ Tento způsob modální modulace se zachováním centra lze ovšem považovat rovněž za krajní případ flexibilní diatoniky ve smyslu, jak ji vymezil Jaroslav Volek. Ve výše uvedeném příkladu z Janáčkovy Její pastorkyně zůstává jí neproměnné jen tóny *cis*, *e*, *fis*, *gis*, tři další diatonické stupně podléhají flexi. Při použití ještě lydického a hypofrygického modu by zůstal neohýbán jen základní tón.

¹⁸⁾ Vladimír Helfert, který dílo vydal v edici Musica Antiqua Bohemica 3 Bohuslav Matěj Černohorský Compozizioni per Organo, 1. vydání Praha—Brno 1937, 2. vydání Praha 1949. Před ním přepsal dílo s toutéž „opravou“ už roku 1924 Jan Branberger a od něj si je opsal Emilián Trolde; jeho opis má dnes v MČH Praha signaturu XXVIII F 245. Tato verze mění dalekosáhle tonální plán i v dalším průběhu fugy. Podle Troldeova opisu ji vydal Jiří Reinberger ve 12. svazku edice Musica Antiqua Bohemica, 1. vydání Čeští klasikové varhanní tvorby, Praha 1953, 2. vydání Classici bohemicí, Praha 1964. Odtud dílo přetiskl Jiří Šafařík ve 3. změněném vydání MAB 3, Praha 1968. Přesné znění skladby podle jediného zachovaného pramene, kterým je rukopis v Deutsche Staatsbibliothek Berlin, sign. M Mus ms. autogr. Czernohorski 1, jsem otiskl ve sbornících Varhanní fugy českého baroka a klasicismu, Praha 1975 a 1984, a Alte tschechische Orgelmusik, Band I, Leipzig 1983. O problematice správné transkripce tohoto pramene viz v poznámkách k oběma mým edicím a ve výše zmíněném Tematickém katalogu českých varhanních fug 18. století, Živá hudba 1976.

¹⁹⁾ Oba Frobergerovy ricercary, k nimž se v této studii odvolávám, vyšly v edici Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich X/2, vydal Guido Adler 1903.

²⁰⁾ Z hlediska celkového tonálního plánu skladby *in e* lze hovořit také o subdominantním oslabení v tom smyslu, že z hlediska tonálního chápání převládá v závěru jako poslední autenticky utvrzená subdominantní tónina.

²¹⁾ Dílo vydal Max Seiffert jako číslo 7 ve sbírce J. J. Froberger: 10 Orgelwerke, svazek 11 řady IV edice Organum, Kistner & Siegel, Leipzig b. r.

²²⁾ To je podstata vrcholně renesančního modálního kompozičního stylu, označovaného často jako „palestrinovský“. Tak vymezuje modalitu také Karel Janeček ve zmíněné už knize Skladatelská práce v oblasti klasické harmonie. Zahrnuje sem jednak tonálně nevyhraněnou práci

s diatonickým sedmitónovým výběrem tónů, která je v závěrech usměrněna ke kadencování do některého ze šesti základních modů (ionského, dórského, frygického, lydického, mixolydického, aiolského), jednak obdobnou práci s diatonikou, v níž je jeden tón posuvný (např. *h—b*); rozeznává dále modalitu, pracující se základními tóny bez předznamenání a posuvek, vedle modů transponovaných.

²³⁾ A. Klimovickij: O tvorčeskom processe Beethovena, nakladatelství Muzyka, Lenigradskoje otděljenije, 1979, zvláště Hlava IV od str. 110. Za upozornění na tuto práci a za její zapůjčení děkuji doc. dr. Jaroslavu Jiránkovi, DrSc.