

Hudební věda

MUSICOLOGY

ČÍSLO 4 / ROČNÍK XI

Vydává čtvrtletně Ústav teorie a dějin
umění (sekce hudební vědy) v Praze

Published quarterly by The Institute of
Theory and History of Art (Department
Musicology) in Prague, Czechoslovakia

REDAKCE (EDITORS):

FRANTIŠEK MUŽIK,
(vedoucí redaktor — editor in chief),
JOSEF BEK,
(výkonný redaktor — assistant editor),
JIŘÍ BAJER,
JOSEF BURJANEK,
JAN KOUBA,
VÁCLAV KUČERA

**ADRESA REDAKCE
(EDITORIAL ADDRESS):**

Ústav teorie a dějin umění
(sekce hudební vědy)
Na Perštýně 1
110 01 Praha 1 — Staré Město
Czechoslovakia

ACADEMIA

nakladatelství
Československé akademie věd
112 29 Praha I, Vodičkova 40

ROČNÍK 1974

ČÍSLO 4

OBSAH — CONTENTS

- Lev S. Ginzburg*: O interpretaci Smetanova kvartetu e-moll „Z mého života“.
Pokus o srovnávací analýzu (Über die Aufführung von Smetanas Quartett
e-moll „Aus meinem Leben“. Versuch einer vergleichenden Analyse) . . . 307
- Vojtěch Kyas*: Paralely v harmonické struktuře skladeb B. Smetany a F.
Schuberta. K metodě kvantitativních harmonických analýz (Parallelen in
der Harmoniestruktur der Kompositionen bei B. Smetana und F. Schubert.
Zur Methode der quantitativen Harmonieanalysen) 313
- deutsche Zusammenfassung 328

PARALELY V HARMONICKÉ STRUKTUŘE SKLADEB B. SMETANY A F. SCHUBERTA

K METODĚ KVANTITATIVNÍCH HARMONICKÝCH
ANALÝZ

VOJTĚCH KYAS

Při poslechu Smetanových děl obvykle nejvíce zaujme jejich harmonická struktura, harmonika. Díky této složce již třeba po několika taktech skladby Smetanu poznáme; skutečně je Smetanova harmonika nejvýraznější složkou jeho hudební řeči.

Předkládaná studie zpracovává kvantitativní analytickou metodou empiricky identifikované typické znaky Smetanova harmonického vyjadřování¹⁾ a klasifikuje je z hlediska esteticko-charakterizačního. Kromě toho se statisticky porovnávají harmonické struktury B. Smetany a F. Schuberta, přičemž se mezi jejich jednotlivými znaky vyhledávají paralely.²⁾

Otázka paralel v harmonickém myšlení Smetany a Schuberta je zajímavá zvláště tehdy, sledujeme-li proces geneze Smetanova hudebního stylu. Na problém bylo muzikology mnohokrát upozorněno, analyticky však dosud řešen nebyl. Pozoruhodný je výrok V. Helferta, který mimo jiné říká: „[...] s vlivem Schubertovým se ještě setkáme, neboť zde nalézal Smetana cenné podněty i pro další svou tvůrčí činnost. Romantismus Schubertův [...] byl Smetanovi zvláště blízký.“³⁾ Důležitý je výrok A. Einsteina: „Aber sie ist

¹⁾ K nejvýznamnějším pracím o Smetanově harmonice náleží Víta Nejedlého „Počátky moderní české harmoniky“, Praha 1960.

²⁾ Těmto problémům jsem se věnoval v práci „Paralely v harmonickém myšlení B. Smetany a F. Schuberta“, UJEP Brno 1970, strojopis.

³⁾ Vladimír Helfert: Tvůrčí rozvoj Bedřicha Smetany, Praha 1924, s. 51. Když psal Helfert tyto řádky, netušil ještě, jak velký význam pro Smetanův tvůrčí růst bude ve svých pozdějších pracích přisuzovat Eklogám, Rapsodiím a Díthyrambům V. J. Tomáška, klavírním sonátám J. L. Dusíka z počátku 19. století a zvláště klavírním Impromptus z r. 1822 J. V. H. Voříška. Význam těchto skladatelů pro Smetanu docenil Helfert v knize Česká moderní hudba, Olomouc 1936. Vedle Tomáška, Voříška a Dusíka působil na umělecký růst Smetanův také Antonín Rejcha. S Rejchovými fugami pro klavír přišel Smetana do styku v době, kdy byl jeho učitelem Proksch. Blíže o tom Jiří Vysloužil: Zápisky o Antonínu Rejchovi, Opus Musicum, Brno 1970.

[Prodaná nevěsta, pozn. V. K.] auch mehr als national, und wer ihre Analysierung aufs rein musikalische beschränken wollte, würde finden, daß sie von frühromantischen Wiener Musik herkommt, von Schubert, und daß sich wenig in ihr findet, was nicht von Schubert selbst herrühren könnte.“⁴⁾

Také J. Racek se o tomto problému zmiňuje: „Schubert často náhle exponuje motivky z dur do moll, též způsob Smetanova skladebného stylu! Vliv Schubertův na Smetanu je zajímavá otázka hudebně vědecká.“^{4a)}

Vzácný údaj o tom, jaký měl samotný Smetana vztah k Schubertovi a jeho hudbě, přináší Z. Nejedlý: „[...] Schubert. To byl hudebník podle Smetanova srdce, vroucí, a přitom přece neobyčejně čisté krásy. Smetana znal také Schuberta znamenitě. Ještě po letech dovedl, když vykládal krásy Schubertovy symfonie C dur, zahrát ji zpaměti, a tak skvostně, že v jeho pojetí působila jako zjevení.“⁵⁾ Nejdůležitější je však údaj, který otiskl Antonín Dvořák r. 1894 v článku, jediném publikovaném za jeho života. Článek se týká právě Schuberta a má pro nás hodnotu neobyčejně cenného pramene, neboť v té době nejvýraznější představitel české hudby se poprvé dotýká problému tzv. českosti v hudbě a v širším významu i geneze české národní hudby. Dvořák mj. píše: „Pokud jde o mne, já od srdce potvrzuji, že jsem mu [Schubertovi] hluboce zavázán [...]. V Schubertových klavírních skladbách, ještě více než v dílech ostatních, nacházíme příznačný rys slovanský, jenž on první uvedl vynikajícím způsobem do umělecké hudby, totiž ono zvláštní střídání durových a mollových tónin v jedné periodě. Ani to není jediný slovansky nebo uhersky příznačný rys, jež nacházíme v jeho hudbě. Během svého pobytu v Uhrách (v Želiezovcích na Slovensku v r. 1818 a 1824, pozn. V. K.) osvojil si národní melodie a rytmické zvláštnosti a vtělil je do svého umění.“⁶⁾

Těmito vybranými výroky nesmí být skutečnost nijak desinterpretována; bylo jimi pouze poukázáno na aktuálnost daného problému. Originálnost Smetanova slohu, stejně jako jeho význam pro vznik české národní hudby se tím nijak neumenšuje. Ostatně Smetana sám řekl: „Já nepadělám skladatele slovutného žádného, já se jen obdivuji velikosti jich a vše přijímám pro sebe, co uznám za dobré a krásné a především pravdivé. Myslím, že zavádím „wagnerismus“. Mám dost co dělat se „smetanismem“, jen když ten sloh je poctivý.“⁷⁾

Skutečnost, že u obou skladatelů jsou analyzovány právě harmonické struktury, je zdůvodněna základní premisou: každé slohové údobí v hudbě má svou typickou průměrnou hodnotu harmonických, akordických proporcí. V různých slohových údobích se dá více či méně dobře harmonický projev zobecnit, a to prostřednictvím typizace, stanovením typizačních harmonických jevů [norem], které jsou současně nositeli skladatelova individuálního projevu.⁸⁾ V hudebním romantismu lze zvláště dobře vystopovat tyto charakteristické, osobité znaky harmoniky u jednotlivých skladatelů. V romantismu je právě harmonika velmi důležitou, primární složkou. Jinak je tomu v druhé polovině 18. století,

⁴⁾ Alfred Einstein: *Romantik in der Musik*, München 1950, s. 79.

^{4a)} J. Racek: *Idea vlasti, národa a slávy v díle B. Smetany*, Brno 1933, s. 71.

⁵⁾ Zdeněk Nejedlý: *Bedřich Smetana*, Praha 1924, s. 55. Nejedlý bohužel neuvádí, ani v poznámce, odkud tento vzácný doklad má.

⁶⁾ Franz Schubert, Praha 1953. Diskografický sborník s neznámou, poprvé česky uveřejněnou studií A. Dvořáka. Původně byl Dvořákovův článek otištěn r. 1894 v newyorském časopise *The Century Illustrated Monthly Magazine*. Nacházel jej Jaroslav Procházka, přeložil do češtiny a opatřil poznámkami.

⁷⁾ Cituje Z. Nejedlý: *Bedřich Smetana*, Praha 1903, s. 50–51.

⁸⁾ Typ v umění vzniká jako výsledek typizace, tj. uměleckého zobecnění. Požadavek uměleckého zobecnění je v souladu s požadavkem výrazu. In: *Stručný filosofický slovník*, Praha 1966, s. 464 a 485, hesla Typ v umění a Výraz v umění od Jaroslava Volka.

v klasicismu: harmonická složka je většinou jenom podkladem melodie a rytmu a vyznačuje se universalistickými rysy,⁹⁾ které jsou v podivuhodném souladu s filosofickým a vědeckým myšlením této osvícenské doby, usilující o postižení lidského vědění v celku. A přece je hudba romantismu do poloviny 19. století¹⁰⁾ postavena z hlediska kvalitativního přibližně na témže harmonickém materiálu jako hudba klasicismu.¹¹⁾ Rozdíl je však kvantitativní, statistický: mnohé složitější souzvuky, kterých se v klasicismu užívá jenom ojedinele, objevují se v romantismu obecně ve velké míře. Právě vysoký počet těchto složitějších harmonických útvarů je mj. nositelem specifičnosti harmonického myšlení romantického skladatele a v širším významu i národních hudebních kultur a škol v romantismu.^{11a)} V romantismu mizí z harmonické složky klasická univerzálnost a vystupují do popředí specifičnosti. V hudbě romantiků B. Smetany a F. Schuberta se proto charakteristické znaky harmoniky rovněž projeví. Lze je rozlišit, klasifikovat, porovnávat a lze mezi nimi vést paralely.

Aby bylo možné u obou skladatelů vyhledat všechny typizační prvky harmoniky, k tomu je nutné mít k dispozici velmi rozsáhlou hudební strukturu. Zdaleka nestačí, když se zvolí časově a taktově krátké plochy, byť by byly reprezentativní, či se dokonce k analýze zvolí jen nahodilé příklady. V nich se třeba objeví několik předpokládaných harmonických typů, které mají navíc charakter harmonických paralel, ale vzhledem ke krátkosti vzorku mohou být tyto jenom náhodnými reminiscencemi, neuvědomělými loci communes, a nemusejí být tudíž typické. Kdysi jsem zamýšlel postupovat podobným způsobem a zvolil k analýze jenom Smetanovu předehru k Prodané nevěstě a 1. větu Schubertovy symfonie C dur — Velké, tedy reprezentující vzorky, v nichž jsem chtěl nalézt všechny očekávané „smetanovské“ harmonické jevy. Tato metoda ovšem nevedla k cíli: některá harmonická jádra se sice objevila, dokonce v míře hojně, avšak některá, velmi důležitá, se neobjevila vůbec. Nedostatek byl v tom, že nebylo počítáno s rozptylem, variabilitou předpokládaných harmonických jevů. Aby byl tento rozptyl eliminován, bylo třeba zvolit si hudební plochu mnohem rozsáhlejší, která je pro tento účel signifikantní: obnáší jak u Smetany tak i u Schuberta přibližně 5000 taktů. V ní se po sečtení všechny očekávané harmonické jevy projevíly beze zbytku a nápadně.

Při práci s touto rozsáhlou harmonickou strukturou jsem postupoval metodou statistickou. Jde o muzikologickou aplikaci kvantitativních metod harmonické analýzy. Cílem bylo touto metodou vystopovat ve zkoumaném souboru Smetanova díla typizační harmonické jádra a ta potom statisticky vyhledávat v Schubertově harmonické struktuře. Hledá se a porovnává společný reprezentativní harmonický materiál dvou mistrů ve slohovém údobí, kdy zůstává v podstatě normou klasický harmonicko-funkční systém tonální. V práci je především realizován rozbor harmonické kinetiky, tj. jsou sledovány typy akordických spojů v návaznosti.

Při kvantitativních harmonických analýzách je nutné správně muzikologicky postavit problém; je třeba usilovat o to, aby využití statistiky nebylo samoučelné, aby harmonický fenomén nebyl nahrazen mechanicky statistickým průměrem.¹²⁾ Typ a typické v umění

⁹⁾ „Die Musik der größten Meister der Musik des achtzehnten Jahrhunderts, Haydn und Mozart und noch mehr des Meisters, der an der Wende steht, Beethoven, ist universal: wir fühlen diesen universalen Geist im ganzen seiner Musik“. In: A. Einstein, *Romantik in der Musik*, s. 71—72.

¹⁰⁾ Přibližně v té době (r. 1857) dokončuje R. Wagner operu *Tristan a Isolda*, v níž ne guje tradiční romantickou harmonii první poloviny 19. století.

¹¹⁾ Emil Hradecký: *Úvod do studia tonální harmonie*, Praha 1960, s. 156—157.

^{11a)} Podle přednášek Jiřího Vysloužila „Národní obrození jako hudební problém“, proslavených na FF UJEP Brno r. 1971.

¹²⁾ O tom Jaroslav Jiránek: *Statistika jako pomocný nástroj intonační analýzy*, HV 1971, č. 2, s. 165—182.

(v hudbě) je třeba odlišovat od statisticky průměrného.¹³⁾ Je dbáno na to, aby nedošlo k odtržení od aspektů hudebně obsahových a historických zřetelů.

K poznání jednotlivých specifických znaků Smetanovy harmoniky jsem dospěl konkrétně takto: bylo třeba nejprve provést kvalitativní klasifikaci materiálu, resp. vytknout charakteristické harmonické spoje Smetanovy,¹⁴⁾ a posléze zjistit jejich četnost. Na podkladě těchto kvalitativně — kvantitativních analýz akordických spojů celé opery *Prodaná nevěsta* jsem rozlišil 22 často se opakujících harmonicko-melodických jader. Jejich výčet tvoří základní obraz harmonického myšlení Smetanova. K stanovení četnosti typických znaků se tedy dojde pomocí kvantitativní analýzy. Prvotní analýza kvalitativní je však nezbytná: aplikace statistických metod na analýzy bez předchozí sémantické (kvalitativní) analýzy harmonických struktur je chybná a nevede k cíli.

Mají-li se zjišťovat harmonické paralely ve skladbách dvou skladatelů, je třeba ujasnit si otázku vhodného výběru materiálu. Díla zvolená ke kvantitativním analýzám musejí být stěžejní, harmonicky reprezentativní, z vrcholného tvůrčího období. Takovýmto dílem *Prodaná nevěsta* rozhodně je. Opera splňuje jednak požadavek rozsáhlosti plochy — obsahuje 4884 taktů a je současně dílem pro skladatelovo harmonické myšlení typickým, které je právem pokládáno za nejnárodnější operní projev. Pro srovnání s *Prodanou nevěstou* jsem vybral tato taktově rozsáhlá, vrcholná a vyzrálá díla Schubertova, většinou z posledního roku skladatelova života: 1. První větu smyčcového kvartetu d moll, zvané *Smrt a dívka* z r. 1826,¹⁵⁾ 2. Klavírní sbírku *Moments musicaux* op. 94 z počátku roku 1828,¹⁶⁾ 3. Velkou symfonii C dur č. 9, op. posth. z r. 1828,¹⁷⁾ 4. Smyčcový kvintet C dur op. 163 z r. 1828.¹⁸⁾ Všechny čtyři vybrané Schubertovy skladby Smetana znal; v době, kdy začal skládat, byly již vydány tiskem. Zvláště si Smetana oblíbil Schubertovu symfonii C dur.¹⁹⁾

Aby bylo možné harmonické analýzy provádět, použil jsem jako předlohy klavírních výtahů zmíněných Smetanových a Schubertových děl (kromě *Moments musicaux*, které jsou v původním znění pro klavír). Klavírní výtahy jsou vypracovány přesně podle partitury,²⁰⁾ u *Prodané nevěsty* je klavírní výtah vypracován dokonce podle klavírní úpravy B. Smetany. Při analýzách *Prodané nevěsty* je do harmonické funkce vedle instrumentálního doprodudu zahrnut vždy i zpěvný hlas.

U Smetany byla k analýze zvolena opera, zatímco u Schuberta skladby instrumentální. Bylo by optimální, kdyby se zvolil u obou skladatelů stejný hudební žánr — opera —, již proto, že by bylo možné díky textu (libretu) vystopovat, v jakých situacích užívají skladatelé určitých harmonických jevů, např. dur — mollového efektu. Avšak nebylo to možné: Schubert sice napsal řadu jevištních prací (oper), ty však nejsou zdaleka tak osobi-

¹³⁾ SFS, heslo *Typ v umění* od Jaroslava Volka, s. 464.

¹⁴⁾ Ke kvalitativní klasifikaci Smetanova harmonického materiálu jsem došel jednak vlastními analýzami, jednak jsem čerpal z knihy V. Nejedlého „Počátky moderní české harmoniky“.

¹⁵⁾ Schubert psal kvartet r. 1824, v lednu r. 1826 jej podstatně přepracoval, dokončil a téhož roku byl poprvé proveden. Tiskem kvartet vyšel r. 1831.

¹⁶⁾ Tiskem roku 1828.

¹⁷⁾ První provedení symfonie bylo v Lipsku 21. 3. 1839, řídil Mendelssohn.

¹⁸⁾ První provedení 17. 11. 1850, vydal C. A. Spina roku 1853.

¹⁹⁾ Viz výše Nejedlého citát.

²⁰⁾ Franz Schubert: 1. Quartett d moll für Piano solo übertragen von S. Jadassohn, neue revidierte Ausgabe, Leipzig, C. F. Peters. 2. Symphonie No. 9 in C dur, nach der Partitur für Piano solo arrangiert von J. Brandts Buys, Universal Edition, Wien-Leipzig. 3. Quintett op. 163 C dur für Pianoforte zu 2 Händen übertragen von L. Stark, Leipzig. C. F. Peters. Bedřich Smetana: *Prodaná nevěsta*, klavírní výtah pro 2 ruce, klavírní úprava skladatelova. Předehru pro 2 ruce upravil J. Káan. Podle původních pramenů revidoval František Bartoš, Praha 1951.

té, hodnotné a harmonicky reprezentativní jako zvolená Schubertova díla instrumentální. Dokonce ani v hudebním žánru, kde je Schubert stále ještě nejvíce ceněný — v písni, není problém jednoznačný. Umělá píseň je žánr, který je sice opeře blízký tím, že v něm lze rovněž díky textu konkrétně zjistit, v jakých situacích užívá skladatel určitých harmonických typů, avšak úskalí je zase jinde: Schubertovy písně, i přes jejich celkovou genialitu, představují opusy nesterjné umělecké ceny a harmonické vynalézavosti. Klavírní part není ve všech písniích stejně prokomponovaný, je někdy závislý na zpěvním hlasu a není tudíž vždy důkladně harmonicky vypracován. A konečně, v taktově krátkém úseku písně se zpravidla opakuje tematický materiál vícekrát, a to by ve srovnání s velkými formami Schubertových děl instrumentálních, nebo ve srovnání s rozsáhlými sborovými, sólovými či instrumentálními scénami Prodané nevěsty (Předehra, Polka, Furiant, Skočná) způsobilo zkreslení. V Schubertově zvolené „absolutní“ instrumentální hudbě se tedy postrádá ke zkoumaným harmonickým jevům bližší výklad pomocí textu, u Smetany však budou vztahy textu libreta k těmto harmonickým jevům brány vždy v úvahu a budou zobecňovány. Aby se u Schubertových skladeb předešlo eventuálnímu nebezpečí přílišné jednostrannosti, je analyzováno více instrumentálních druhů (smyčcový kvartet, kvintet, klavírní skladby a symfonie).

Před vlastními analýzami bylo nutné vyřešit ještě jeden závažný metodologický problém: Prodaná nevěsta obsahuje 4884 taktů, což představuje přesně 126 minut 15 vteřin čistého času hudby [tj. 2 hodiny 6 minut a 15 vteřin]. Schubertovy skladby obsahují 5285 taktů a uplynou za 126^m42^s čistého času hudby [tj. 2^h6^m42^s]. Zatímco je dosaženo téměř přesně časové shody u obou skladatelů²¹⁾ (rozdíl je jenom 27 vteřin), není dosaženo shody taktové — Smetana 4884 taktů, Schubert 5285 taktů (vše bez repetice). Je zde patrný rozdíl mezi délkou a trváním, tzv. časem hudebním a astronomickým,²²⁾ nebo též mezi tzv. časem strukturním a časem fyzikálním.²³⁾ Fyzikální a astronomický čas (nejlépe Newtonův čas!) se měří minutami či vteřinami, kdežto čas hudební a strukturní je délka na podkladě čistě hudebního členění (v našem případě na podkladě taktů, jakožto základní jednotky hudební struktury), které se může od měření v jednotkách fyzikálních velmi lišit. Přitom je třeba brát v úvahu dvojitý různou délku taktu: 1. podle typu taktu, např. 2/4 nebo 12/8, 2. podle tempových změn. Proto při velmi rychlém tempu, například Allegro vivace a při krátkém taktu, např. 2/4, uplyne za určitý čas větší počet taktů než za stejný čas při tempu velmi pomalém, např. Adagio a dlouhém taktu, např. 12/8. V prvním případě takty s časem neúměrně rostou vzhledem k případu druhému. U obou skladatelů je nutné v těchto extrémních taktových a tempových případech provést taktové korektury. To proto, aby nedocházelo ke zkreslení vzhledem k ostatním taktům a tempům odpovídajícím střední hodnotě, která je brána za základ, totiž středně rychlé tempo Allegro moderato a středně dlouhý takt 4/4. Taktové korektury bylo třeba provést v těchto Schubertových a Smetanových skladbách: 1. Moment musicaux č. 5. — Allegro vivace, 2/4 takt, 110 taktů; tedy velmi rychlé tempo a krátký takt. Dělením počtu taktů vznikne takt 4/4 a počet taktů je nyní 55. 2. Čtvrtá věta Schubertovy symfonie C dur — Allegro vivace, 2/4 takt, 1155 taktů. Po úpravě vznikne takt 4/4, počet taktů je 578. 3. Třetí věta

²¹⁾ Časové hodnoty skladeb jsou zjištěny přesně podle gramofonové desky. Při různých nahrávkách téže skladby docházelo někdy k menším časovým rozdílům, které jsou způsobeny odlišným pojetím dirigenta. Byla proto brána za základ vždy střední časová hodnota z různých nahrávek téže skladby.

²²⁾ Pojem astronomický čas zavádí Karel Janeček v knize Tektonika — nauka o stavbě skladeb, Supraphon, Praha - Bratislava 1968.

²³⁾ Pojem čas strukturní a čas fyzikální užívá Karel Risinger v knize Hierarchie hudebních celků, Panton, Praha 1969 a také v článku K otázce časového rozvrhu skladeb, HV 1971, č. 2, s. 195—197.

smýčcového kvintetu C dur — opačný extrém: velmi pomalé tempo — Adagio, dlouhý takt $12/8$, počet taktů je jenom 92. Za relativně dlouhý čas 17,5 minuty uplyne jen 92 taktů. Po úpravě je takt $6/4$ — dělený dvěma, počet taktů je nyní 184 — dvojnásobný. Sečteme-li počet taktů po korekturách u Schuberta, dostaneme: Moments musicaux 588 t.+Symfonie C dur 2284 t.+Kvintet 1533 t.+první věta Kvartetu d moll 338 t.=4744 taktů (oproti původním 5285 taktům). U Prodané nevěsty bylo třeba provést jedinou taktovou úpravu, jinak tempa i takty zhruba odpovídají zvolené střední hodnotě. Extrémem je pouze Skočná: Vivace, takt $2/4$, 295 taktů. Po úpravě vznikne takt $4/4$, počet taktů je nyní 148. Celkově pak dostaneme u Prodané nevěsty 4736 taktů [původně bylo 4884 taktů]. Porovná-li se upravený počet taktů i čas u Smetany a Schuberta, shledáme, že je zde dosaženo vzácné shody nejen mezi časem, ale i počtem taktů: $126^{m}15^s$ ku $126^{m}42^s$, 4736 taktů ku 4744 taktům. Taktovými korekturami byla otupena extrémnost jmenovaných případů. Požadavek shodnosti počtu taktů a shodnosti času tedy splněn je.

* * *

Charakterizujme nejdříve Smetanovu harmoniku ve stručnosti z obecného hlediska. Stejně jako pro Schubertova díla, i pro Smetanova zůstává v podstatě normou klasický harmonicko-funkční systém. Podobně jako Schubert, je i Smetana typ skladatele, u něhož převládá homofonní způsob skladební práce.²⁴⁾ Harmonii chápou oba převážně vertikálně, což je u harmonických analýz výhodné pro snadné určení funkce. Jako u všech skladatelů romantismu, je i u Smetany harmonika činitelem velmi důležitým, nositelem hudebně dramatického napětí. Melodika a harmonika je u Smetany v těsném spojení, jedna složka ovlivňuje druhou. Smetanovo mistrovství spočívá v důsledném využívání nejjednodušších harmonických útvarů, jakým je např. durový kvintakord, u Smetany se objevující nejčastěji v tercové poloze. Tehdy zvláště Smetana dosahuje jeho dlouhým setrváváním mocného účinku, který je obvykle ve spojení se skladatelovou představou heroismu, oslavy národa, radostného očekávání a vůbec nějakých kladných pocitů a citů.²⁵⁾ Smetanova hudba působí na vnímatele harmonickou stabilitou, plynulostí a průzračností. Je to způsobeno častým a záměrným exponováním hlavních funkcí tóniny — tónikou, subdominantou, dominantou a jejich obraty, zvláště tónickým kvartsextakordem. Velká většina Smetanových témat je postavena právě na těchto hlavních funkcích. Smetana se ovšem nebrání harmonickým složitostem: exponuje i akordické útvary, které stojí na hranici tonality (Rarachův motiv). Svědčí to o velké šíři Smetanových harmonických představ. V celém jeho díle převažují durové tóniny, z nichž Smetana zjevně preferuje „jasnou“ tóninu C dur; podobně je tomu u Schuberta.

Nyní se stanoví četnost jednotlivých typických Smetanových akordických spojení, která budou vyhledávána i u Schuberta. Text opery současně umožní zjistit, v jakých situacích užívá Smetana určitých harmonických jevů.

Jedním z nejužívanějších harmonických spojů Smetanových a Schubertových je akordické spojení T—D7—T.²⁶⁾ Tento sled spojuje pro evropskou hudební větu melodickou harmonickou v 17.—19. století velmi rozšířen. Nemělo by proto význam vyhledávat tento sled, vyskytující se jistě u všech skladatelů, v jiných podobách než typických. Oba skla-

²⁴⁾ Opírám se o některé závěry z knihy V. Nejedlého Počátky moderní české harmoniky.

²⁵⁾ Citové sdělení je obsaženo v každém uměleckém (hudebním) výtvoru. Je integrální součástí obsahu hudebního díla, postojе autora, je prvkem výrazu. Výraz nese informaci o umělcových citech, náladách, přičemž výraz (nezobrazitelný) je v díle realizován nepřímo systémem odchylek od věrného zpodobení. In: SFS, hesla Cit v umění a Výraz v umění od J. Volka, s. 59 a 485.

²⁶⁾ Dominantní septakord zahrnuje současně i dominantu.

datelé užívají spojení T—D7—D často právě ve specifické podobě: v horním hlase dojde k diatonickému sestupu tří tónů III.—II.—I. stupeň, přičemž počáteční T je v poloze tercové, D7 v kvintové a závěrečná T v poloze oktávové (zmíněné polohy se při obrazech D7 mění). Z tohoto sledu tří tónů, resp. spojů, v podstatě Smetanovo harmonické myšlení vyrůstá. Ve zkoumaných skladbách obou mistrů nalezneme toto spojení mnohokrát. V *Prodané nevěstě* 74× (62× dur+12× moll), u Schuberta 57× (43+14), jak jsem zjistil statistickým vyhodnocením těchto souzvukových proporcí.

Přibližně ve stejně vysokém počtu exponují oba spojení T—D7—T ve specifické podobě i v postupu opačném, vzestupném: Smetana 61× (42+19), Schubert 46× (22+24). Dojde tentokrát k vzestupu tří tónů v melodii; počáteční T je nejčastěji v oktávové poloze, D7 v kvintové a T v tercové.

Obdobou těchto dvou způsobů je spojení T—D7—T s prodlevou základního tónu v basu. U D7 dojde tedy ke spoluzaznívání neúplné T a D7; je to v podstatě prodleva základního tónu pod spojením T—D7—T. Smetana exponuje tento způsob ve směru sestupném 77× (71+6), Příklad č. 1, Schubert 43× (32+11), ve směru vzestupném Smetana 68× (58+10), Schubert 73× (51+22). Spojení T—D7—T a T— $\overset{D}{T}$ —T ve specifické podobě při

Př. 1: B. Smetana, *Prodaná nevěsta*, 3. jednání, takt 1173—1177

zachování sestupné či vzestupné melodie tří tónů se v *Prodané nevěstě* objevuje vždy v určitých situacích. Obvykle tehdy, když text zpěvohry vyjadřuje momentální kladné pocity (řečeno obecně). Příklady: *To pivečko, to věru je nebeský dar*, s. 131;²⁷⁾ *Utiš se, dívko, utiš se a důvěřuj v slova má*, s. 280 n. (viz př. 1). S těmito kladnými pocity, obsaženými v textu opery, koresponduje v hudbě vzestupná nebo sestupná melodická linka — o tom je možné se přesvědčit z příkladů. Vyjadřuje-li text naopak žal, smutek, strach, exponuje Smetana toto spojení v moll: *O život mi běží*, s. 209; *Jestli mne otráví*, s. 209. Jmenované čtyři druhy spojení se vyskytují také v dílčích podobách; je jich celkem osm (viz tabulku). Výskyt dílčích spojů je pak u obou skladatelů ještě častější než výskyt tří akordických útvarů po sobě.

²⁷⁾ Strana 131 klavírního výtahu *Prodané nevěsty*, Praha 1951.

Bývá často zdůrazňováno, že sled spojů $T_4^6 - D7 - T$, tzv. smetanovské zvroucnění, je jeden z nejtýpictějších spojů Smetanových. A skutečně, sled se objevuje v Prodané nevěstě ve velkém počtu — 66X (52+14), z toho 7X s charakteristickým průchodem mezi T_4^6 a D7. Podstatný účín tohoto harmonického sledu spočívá na T_4^6 , který má ve Smetanově harmonickém cítění mimořádnou důležitost. Smetana zvukové napětí a labilitu kvartsextakordu vzhledem k tónickému kvintakordu velmi dobře odhadl a ve svých dílech jej dokázal používat zcela osobitě. Sled spojů $T_4^6 - D7 - T$ se vyznačuje díky vnitřní zvukové dynamičnosti tónického kvartsextakordu charakteristickou pozvolností: ústí velmi zvolna do tónického zjasnění, které Smetana nechá vyznít až na závěr. Závěrečná T je připravována několika souzvuky — tónickým kvartsextakordem, pak obvyklým dvojitým průchodem a dominantním septakordem. Je to způsob důmyslný, harmonicky plastický a pro Smetanovo harmonické cítění pochopitelně velmi vítaný. Můžeme v tomto případě hovořit o typickém případě ozvláštňení jmenovaného spojení, což je jeden z nejúčinnějších prostředků uměleckého ztvárnění. Je třeba zdůraznit, že ve spoji s kvartsextakordem má Smetana v Schubertovi významného předchůdce. Schubert užíval tohoto sledu velmi rád, v analyzovaných skladbách se objevuje 43X (34+9). Příklad č. 2.



Př. 2: F. Schubert, *Smyčcový kvintet C-dur op. 163, 2. věta, takt 26–28*

U Smetany libreto zpěvohry opět umožňuje zjistit, jak z hlediska esteticko-charakterizačního funguje spojení s kvartsextakordem, jak koresponduje s určitou situací na scéně. Objevuje se tehdy, a dokonce jenom tehdy, když text vyjadřuje šťastný konec, radost a spokojenost po nesnázích, smír, lásku po předchozích nedorozuměních, krátce, vyjadřuje-li definitivní kladné rozřešení a pocity. Spoj se proto u Smetany nejvíce objevuje v závěru árie, výstupu, obrazu, aktu. Příklady: Vaše věrné milování nemine se požeňnání, s. 59; Jsou dočista vyrovnání, s. 189; A celé komedii konec uděláme, s. 283; Jeníčku můj, jsem tvá, s. 292; Staniž se, dám vám své požeňnání, s. 307 atd. Mollového spojení užívají oba skladatelé mnohem méně: 14X a 9X. Text pod takovýmto jevem vyjadřuje příkrý kontrast vůči svému protipólu: hněv, trýzeň, bolest: Na tě bych zanevřela, s. 68, 70; Macecha zlá, slova lásky proň nemá, s. 75, 77. Je zajímavé, že v situacích, které mají rychlý spád, v nichž dochází ke střetávání více názorů, např. když Kecal dohazuje Krušinovým rodičům pro Mařenku ženicha (výstup III., s. 88), vyhýbá se Smetana záměrně sledu spojů $T_4^6 - D7 - T$, a volí jiné obraty. Vyhýbá se tudíž i typickému sestupnému sledu tří tónů v melodii III.—II.—I. stupeň. Stejně je tomu tehdy, když Jeník „prodává“ Mařenku, s. 206.

Podobný význam jako spojení s kvartsextakordem má u Smetany průtah 6—5 na D7, resp. D, nebo průtah 6—5 na D7 ústící dále do T. V melodii dojde v prvním případě k sestupu dvou tónů, v druhém případě k sestupu tří tónů. Pro Smetanu je průtah 6—5

na D7 ústící do tóniky příznačný, objevuje se v Prodané nevěstě 136X (91+45), u Schuberta se objevuje též často: 47X (31+16). Rovněž tohoto harmonického sledu užívá Smetana cílevědomě. Je-li v dur, vyjadřuje obvykle text libreta okamžité kladné pocity: Bude-li tvá vůle pevná a neústupná, s. 57; Nechte vzdechů, nechte lkání, s. 58. Průtahů 6—5 na D7, kdy neústí do tóniky, užil Smetana 192X (164+28), Schubert 173X (116+57). Průtahů 6—5 užívají oba mnohem častěji než průtahů ostatních. Vyskytuje se také jiný postup: u D7 v kvintové poloze (II. stupeň) přejde melodie na III. stupeň — Smetana 175X (147+28), Schubert 84X (60+24). Také se vyskytuje tento případ: po II. a III. stupni v melodii následuje I. stupeň: Smetana 74X, Schubert 11X.

Zvětšený kvintakord je velmi důležitým harmonickým prostředkem Smetanovým. V Prodané nevěstě však nenalezneme zvětšené kvintakordy ve funkci samostatné harmonie jako např. v Čertově stěně Rarachův motiv, kdy následují po sobě tři různé samostatně stojící zvětšené kvintakordy. V Prodané nevěstě je nalezneme obvykle u D7 ve spojení s tónikou v této podobě: po tónice v oktávové poloze (I. stupeň) následuje D nebo D7, po jejíž kvintě (II. stupeň) přijde chromatický půltón jako průchod. Ten ústí jako citlivý tón — alterace — do tercie tóniky v tercové poloze (III. stupeň). Mezi D resp. D7 a T se objeví průchodná zvětšená kvinta (např. v 2. jednání, t. 1019—1020). V této podobě je v Prodané nevěstě užito zmíněného harmonického jevu velmi často — 82X, Schubert jej rovněž často exponuje — 77X. Jejich vysoký počet svědčí o tom, že jevu užívají oba skladatelé se záměrem. V pozdních operách přešel Smetana k samostatně stojícímu zvětšenému kvintakordu takto: když se mu spoj T—D — chromatický průchod — T vžil, vynechával dominantu a místo ní uvedl hned za tónikou zvětšený dominantní kvintakord (septakord).

Jedním z nejtypičtějších rysů harmonického citění Smetanova i Schubertova jsou paralelní tercie a paralelní sexty nad tónickou prodlevou, nejčastěji kvintovou, tzv. dudáckou, a rovněž kombinace paralelních tercií a sext nad touto prodlevou. V melodii opět dochází k sestupnému nebo vzestupnému postupu tří tónů. Způsob se objevuje u obou mistrů skutečně velmi často, bez paralelních tercií a sext nad prodlevou si lze stěží představit nejen Smetanova, ale i komorní a symfonická díla Schubertova. Příklad č. 3.



Př. 3: F. Schubert, Smyčcový kvartet d-moll, 1. věta, takt 61—66

V tomto ohledu se jeví Schubert jako Smetanův významný předchůdce. Paralelní tercie nad prodlevou se u Smetany objevují 429X, u Schuberta 716X [přičteme-li paralelní tercie, pod kterými se dudácká prodleva neobjevuje v „klasické“ podobě, dostaneme dvojčíslí vyrovnanější, u Smetany 1609X, u Schuberta 1630X], paralelní sexty u Smetany 649X, u Schuberta 200X (po přičtení sext, kde prodleva není výrazná, dostaneme u Smetany 728X, u Schuberta 200X), způsob kombinovaný u Smetany 773X, u Schuberta dokonce 1446X (po přičtení kombinovaného způsobu pod nímž se prodleva nevyskytuje v ryzí podobě, dostaneme opět vyrovnanější dvojčíslí, u Smetany 1598X, u Schuberta 1464X). Dějový obsah Prodané nevěsty umožňuje opět určit, v jakých situacích Smetana

těchto jevů užije. Paralelní tercie a kombinace tercí a sext nad prodlevou se objevují vždy, když chtěl Smetana dosáhnout dojmu české lidovosti, tedy v těch scénách, kde vystupuje masově lid: při tanci, slavnostech, v hospodě. Příklady: Proč bychom se netěšili, s. 47—56; Do kola, do kola, s. 63—64; Polka v 1. jednání, s. 122 n.; Pijácký sbor To pivečko a Ejchuchu, s. 131, 133—34, 136—37, 139; Skočná s. 217 n. atd. Paralelní sexty nad prodlevou exponuje Smetana vždy, když libreto vyjadřuje citový vztah — lásku: Věrné milování, s. 78—83; Mám už jiného, s. 111—112 atd. Při kombinovaném způsobu se objevují mezi terciemi a sextami obvykle kvinty a kvarty, např. při vzestupném chodu následuje sexta, kvinta, tercie, kvarta atd., melodická linka je I.—II.—III.—V. stupeň atd. Je to v podstatě harmonický způsob založený na melodii kvint lesních rohů. Dodejme, že paralelní tercie a sexty nad prodlevou začal Schubert ve svých dílech nápadně často používat od konce r. 1827, poté, co přišel do styku s klavírními kusy Voříškovými a Tomáškovými, v nichž se zmíněný způsob často objevuje.

Dur-mollová oscilace stejnojmenných tónin v rámci jedné periody je právem vyzdvihována jako jeden z nejpříznačnějších projevů Smetanova harmonického myšlení. Zdůrazněme, že v exponování tohoto tzv. smetanovského dur-mollového efektu má Smetana velkého předchůdce právě v Schubertovi. Ten jej také často používá, obvykle s určitým záměrem, jako Smetana. Připomínáme si Dvořákova slova o významu dur-mollového efektu v díle Schubertově (viz výše). Příklad č. 4. Podvojnost velké a malé tercie zaručuje kvalitativním kontrastem dur a moll žádoucí protiklad. Dur-mollový efekt, tato nejjednodušší modulace založená na principu citlivých tónů, sledu stejnojmenných tónin, umožňuje oběma skladatelům v podmínkách diatoniky a chromatiky oživit tóninu. V Prodané nevěstě nalezneme tento efekt 23X, u Schuberta dokonce 46X! Je však třeba upozornit na to, že Smetana efektu užívá obvykle v nápadnější podobě než Schubert, vždy jej do orchestrálního přediva hlasů výrazně zasadí. Vnímatelé se v důsledku toho zdá, že v Prodané nevěstě je těchto efektů veliké množství. Skutečný jejich počet, i když je úctyhodný (23), jakoby neodpovídal vnímatelově empirické představě, která předpokládá počet vyšší. Naproti tomu u Schuberta neočekává posluchač tak vysoký jejich počet. Tato představa však mýlí: analyticky bylo zjištěno, že se vyskytuje v dvojnásobném množství než u Smetany. Jinými slovy, vedle kvantity těchto jevů zde hraje velkou úlohu také jejich kvalita. Jestliže u Schuberta eliminujeme ty oscilace, vyskytující se ve skrytější



Př. 4: F. Schubert, Smyčcový kvartet d-moll, 1. věta, takt 235—241

podobě, zbude 27 dur-mollových oscilací, které se kvalitou vyrovnají Smetanovým; a to je počet, který je přibližně stejný jako u Smetany. Je příznačné, že efekt je daleko nápadnější také tehdy, když se rychle vystřídá, jestliže ke zlomení nálady v textu dojde bezprostředně. V tom případě je počáteční durový motivek krátký, složený ze tří až pěti tónů, a hned následuje stejně krátký motivek v moll (nebo naopak moll-dur). U Smetany lze opět díky libretu velmi dobře vystopovat, jaké mají dur-mollové efekty esteticko-charakterizační funkci. Smetana jimi hudebně vystihuje náhlou změnu situace a prostředí: u motivu v dur vyjadřuje text obvykle štěstí, spokojenost, chválu, při motivu mollovém, který následuje vzápětí, dochází k prudké změně situace na jevišti. Text libreta při mollovém motivu vyjadřuje pak bolest, strach, pomstu: Žena doma hospodaří, muž se uklidá za džbánky <—> Ouvej, ouvej, konec radosti, s. 50 n. Jenom ten je vpravdě šťasten, kdo života užívá <—> Proč jsi tak zasmušilá má drahá Mařenko?, s. 55 n. Tys hodný hoch a máš z toho rozum <—> Tys hanebník a lhář!, s. 278. Pro Smetanu je dur-mollový efekt prostředek velmi vítaný a účinný, neboť skladatel obvykle charakterizuje změnu prostředí pouze harmonickou kostrou. Rovněž dur-mollový efekt je obvykle založen na melodickém sestupu či vzestupu tří tónů nebo alespoň jeho části.

Závěrem o typických Smetanových a Schubertových modulacích. O jejich modulační práci je možné shodně říci: oba skladatelé jsou v modulaci velmi vynalézaví, jejich modulace jsou pestré, harmonicky barevné, plynulé a plastické. O modulaci Schubertově napsal A. Dvořák ve zmíněném článku: „V originálnosti harmonie a modulace a v jeho daru instrumentačního zabarvení nepředčil Schuberta nikdo.“ Nejčastější modulace Smetanovy a Schubertovy vedou do tónin tercové příbuznosti; tyto jsou pro oba nejpříznačnější a objevují se nápadně často. To však není jediný rys související s modulační prací obou mistrů. Schubert a Smetana exponují hojně sestupné i vzestupné řetězce po velkých a malých sekundách i jiných intervalech. Jsou to tzv. modulující (modulační) sekvence, s modelem (D7)-TD-D7-T a vzest. (D7)-ST-D7-T. Je to pro oba způsob tak typický, že se posluchači při vnímání díla nějakého skladatele romantismu, který toho použije, vybaví mimoděk Smetana (Schubert). Příklad č. 5. Zde je právě rozhodujícím činitelem kvantita modulujících sekvencí, díky jí „poznáváme“ Smetanu. V častém exponování řetězce modulujících sekvencí s výše uvedenými modely předjímá Schubert Smetanu. V modulující sekvenci zprostředkuje modulační přechod vždy (D7). Každá nová T je s předchozím D7 v kvintovém poměru a také zde je zachována melodie tří tónů (v případě se-



Př. 5: F. Schubert, Smyčcový kvartet d-moll, 1. věta, takt 93—96

stupného řetězce, viz př. 5] nebo její část [při vzestupném řetězci]. Příklad č. 6. Po odeznění melodického chodu čtyř tónů sekvence objevuje se nová melodie čtyř tónů, náležející už ovšem jiné tónině, poněvadž jde o modulující sekvence. Zajímavé je, že modulační sekvence [sestupné i vzestupné] nejsou obvykle součástí motivu nebo tématu; plní funkci přechodů mezi tematickým materiálem. Vyskytují se však u obou skladatelů velmi často a jsou nápadné barevně. V hudebním romantismu dochází ke stále markantnějšímu přesunu akcentu ze složky melodické na harmonickou, tedy na její stránku zvukově barevnou. A právě v modulujících sekvencích se setkáváme s tímto překvapivým barevně souzvukovým účinem. Způsob lze právem považovat za jeden z nejvýraznějších projevů modulační práce obou skladatelů. Ve formě modulujících sekvencí (sestupných) nalezneme také v analyzovaných dílech cílovou tóniku vzhledem k jejímu předchozímu septakordu v poměru velké septimy. Každý tento druhý septakord je zpravidla zmenšený septakord VII. stupně.



Př. 6: B. Smetana, *Prodaná nevěsta*, 3. jednání, takt 310–316, (Skočná)

Schubert působil svým harmonickým cítěním na Smetanu také pokud jde o zvukově velmi nápadný sled mimotonálních dominant, přičemž každá nová tónika je s předchozí v kvintovém poměru. Sled má obvykle několikerou podobu. Typický je tento sled mimotonálních dominant: horní tón každé nové tóniky, resp. [D7] klesne o malou tercii, postoupí o malou sekundu, opět klesne o malou tercii atd. Příklad č. 7. K zvukově barevnému účinu dochází rovněž v případě, když se střídá (D⁶/₅) a (D), přičemž mezi tě-



Př. 7: B. Smetana, *Prodaná nevěsta*, 3. jednání, takt 322–328, kl. výtah, (Skočná)

mito dvěma spoji melodie leží a mezi (D2) a (D⁶/₅) klesne o tón. Zvukově krásný je i „smetanovský“ sled mimotonálních dominant, když se střídá (D⁹/₇) s (D7). Melodie v horním hlase při tomto spoji klesne o tón, potom při dalším (D⁹/₇) je melodie nezměněna a při

dalším (D7) klesne opět o tón. U sledu mimotonálních dominant může jít i o vzájemný poměr septimový mezi novými tónikami, vyskytne-li se zmenšený septakord na VII. st.

Smetana a Schubert obohacují často svoji hudební řeč i jednotlivými mimotonálními dominantami nebo mimotonálními sedmými stupni, čímž zpestřují hudební myšlenku.

Modulace vedoucí do tónin sekundové příbuznosti nejsou sice tak časté jako modulace do příbuznosti tercové, ale i ty jsou příznačné.

Jednotlivých modulací do tercové a sekundové příbuznosti, moduluje sekvencí se sestupným či vzestupným modelem, dále spojuje s jednotlivými (D) nebo septakordy na VII. stupni, jakož i spojuje sledu mimotonálních dominant užil Smetana v Prodané nevěstě 442krát, Schubert 213krát, jak jsem zjistil kvantitativním vyhodnocením tohoto harmonického materiálu.

Závěr:

Z tabulky lze vyčíst, že mezi harmonickým myšlením Bedřicha Smetany a Franze Schuberta existují značné paralely, které rozhodně nejsou zanedbatelné nebo nepodstatné. Z kvantitativních analýz vyplývá, že šlo zřejmě o vliv Schuberta na Smetanu. Ve všech 22 zkoumaných harmonických jádrech zjevně převažuje u obou skladatelů durový charakter. Tabulka rovněž napovídá, že v díle Smetanově se vyskytuje 22 harmonických jader v průměru ve větším počtu než u Schuberta, jak se také dalo předpokládat. Rozdíly však nejsou propastné; v mnohých jednotlivých jádrech je jejich počet velmi vyrovnaný. K tomu je však nutné dodat, že oněch 22 pro Smetanovo harmonické myšlení typických jader netvoří beze zbytku všechny charakteristické znaky Schubertovy harmoniky. Jinak řečeno: zatímco 22 harmonických útvarů tvoří jádro, základ Smetanovy harmoniky, netvoří týchž 22 smetanovských jader celkový obraz harmoniky Schubertovy. Kromě 22 jader objevují se totiž v Schubertově díle i jiné, další harmonické jevy, typické právě pro Schubertovo cítění. A ty se ve výčtu smetanovských akordických útvarů nevyskytují ve velké kvantitě, jakožto typické a signifikantní. Schubertova hudba je přece jenom kvantitativně pestřejší v harmonii a modulaci, zvláště máme-li na mysli četnost a tím i rychlost výměn harmonických funkcí. Naproti tomu Smetana dbá vždy především na kvalitu, na výrazné posazení a důsledné využití svých typických harmonických jader, důsledně využívá těch nejjednodušších harmonických funkcí — tóniky, subdominanty a dominanty. Přitom a právě proto Smetana s těmito harmonickými jevy plně vystačí, aniž tím ztrácí jeho hudba na účinnosti, efektu, zajímavosti, bohatosti a kráse.

	Smetana Prodaná nevěsta	Schubert Symfonie č. 9, C dur „Velká“	Schubert 1. věta smyčcového kvartetu d moll	Schubert Smyč- cový kvintet C dur op. 163	Schubert Moments musicaux op. 94	Smetana	Schubert
	CELKEM						
T - D7 - T III. - II. - I. stupeň	74 62 + 12	28 24 + 4	2 0 + 2	16 12 + 4	11 7 + 4	74 62 + 12	57 43 + 14
T - D7 - T I. - II. - III. stupeň	61 42 + 19	18 11 + 7	7 3 + 4	14 3 + 11	7 5 + 2	61 42 + 19	46 22 + 24
T - D7 III. - II. stupeň	166 132 + 34	74 68 + 6	14 5 + 9	14 9 + 5	44 39 + 5	166 132 + 34	146 121 + 25
T - D7 I. - II. stupeň	101 69 + 32	16 16 + 0	4 1 + 3	27 17 + 10	4 4 + 0	101 69 + 32	51 38 + 13
D7 - T II. - I. stupeň	143 112 + 31	8 8 + 0	2 0 + 2	25 20 + 5	6 6 + 0	143 112 + 31	41 34 + 7
D7 - T II. - III. stupeň	159 132 + 27	80 70 + 10	13 5 + 8	44 31 + 13	48 39 + 9	159 132 + 27	185 145 + 40
T - $\frac{D7}{T}$ - T III. - II. - I. stupeň	77 71 + 6	9 8 + 1	4 4 + 0	22 12 + 10	8 7 + 1	77 71 + 6	43 32 + 11
T - $\frac{D7}{T}$ - T I. - II. - III. stupeň	68 58 + 10	46 24 + 22	5 5 + 0	22 22 + 0	0	68 58 + 10	73 51 + 22
T - $\frac{D7}{T}$ III. - II. stupeň	30 27 + 3	0	0	25 23 + 2	4 4 + 0	30 27 + 3	29 27 + 2
T - $\frac{D7}{T}$ I. - II. stupeň	22 19 + 3	0	5 4 + 1	30 30 + 0	7 6 + 1	22 19 + 3	42 40 + 2
D7 - $\frac{T}{T}$ - T II. - I. stupeň	41 37 + 4	12 12 + 0	1 1 + 0	2 0 + 2	8 8 + 0	41 37 + 4	23 21 + 2
D7 - $\frac{T}{T}$ - T II. - III. stupeň	19 18 + 1	0	0	38 34 + 4	4 4 + 0	19 18 + 1	42 38 + 4

	Smetana Prodáná nevěsta	Schubert Symfonie č. 9, C dur „Velká“	Schubert 1. věta smyčcového kvartetu d moll	Schubert Smyč- cový kvintet C dur op. 163	Schubert Moments musicaux op. 94	Smetana	Schubert
	CELKEM						
$T_4^6 - D7 - T$	66 52 + 14	23 21 + 2	4 1 + 3	8 8 + 0	8 4 + 4	66 52 + 14	43 34 + 9
Průtah 6 - 5 u D7 - T	136 91 + 45	14 8 + 6	14 7 + 7	6 4 + 2	13 12 + 1	136 91 + 45	47 31 + 16
Průtah 6 - 5 u D7	192 164 + 28	108 75 + 33	23 12 + 11	25 12 + 13	17 17 + 0	192 164 + 28	173 116 + 57
D7 v kvintové poloze - melodický krok na VI. stupeň D7	175 147 + 28	72 50 + 22	0	4 2 + 2	8 8 + 0	175 147 + 28	84 60 + 24
Zvětšený kvintakord	82	28	22	27	0	82	77
Paralelní tercie nad tzv. dudáckou prodlevou	429	485	183	48	0	429 (1609)	716 (1630)
Paralelní sexty nad tzv. dudáckou prodlevou	649	47	134	0	19	649 (728)	200
Kombinace paralelních tercií a sext nad tzv. dudáckou prodlevou	773	513	198	236	517	773 (1598)	1446 (1464)
dur - mollová oscilace stejnomených tónin v jedné periodě	23	18 (11)	10 (4)	9 (7)	9 (5)	23	46 (27)
Modulující sekvence (vybočující sekvence) mimotonální dominanty, sled (D) aj.	442	72	42	57	42	442	213

PARALLELEN IN DER HARMONISCHEN STRUKTUR
DER KOMPOSITIONEN BEI B. SMETANA
UND F. SCHUBERT

ZUR METHODE DER QUANTITATIVEN HARMONIEANALYSEN

VOJTECH KYAS

Die vorliegende Studie verarbeitet mittels der quantitativen Analysenmethode die empirisch identifizierten typischen Merkmale der harmonischen Ausdruckskraft Smetanas und klassifiziert sie vom ästhetisch-charakterisierenden Gesichtspunkt aus. Gleichzeitig wird ein statistischer Vergleich der Harmoniestrukturen bei B. Smetana und F. Schubert gezogen, wobei zwischen ihren einzelnen Merkmalen nach Parallelen geforscht wird. Bei Komponisten des musikalischen Romantismus (demnach auch bei Smetana und Schubert) kann das harmonische Denken durch Festlegung von typisierenden harmonischen Erscheinungen (Normen), die Träger des individuellen Ausdrucks des Komponisten darstellen, überaus gut verallgemeinert werden. Um all diese Erscheinungen aufdecken zu können, ist es erforderlich, umfassende Musikstrukturen zur Verfügung zu haben; in unserem Fall handelt es sich sowohl bei Smetana als auch bei Schubert um nahezu 5000 Takte. Bei dem zur Untersuchung vorliegenden Komplex des Werkes Smetanas (in der Verkauften Braut) wurden mittels der quantitativen Methode die harmonischen Kerne aufgedeckt und diese wurden sodann statistisch bei Schubert ermittelt. Zur Feststellung von spezifischen Kennzeichen der Harmonik Smetanas gelangte der Verfasser konkret auf diese Weise: zuerst steckte er charakteristische Verbindungen Smetanas ab und ermittelte abschliessend ihre Häufigkeit. Aufgrund dieser qualitativ-quantitativen Analysen der akkordischen Verbindungen der ganzen Oper „Die verkaufte Braut“ wurden 22 harmonisch-melodische Kerne differenziert. Ihre Aufzählung ergibt das grundlegende Bild der Harmonik Smetanas. Für die Analysen müssen Spitzenwerke, die harmonisch repräsentativ sind, herangezogen werden. Die Forderung erfüllt „Die verkaufte Braut“ ebenso wie die ausgewählten Werke Schuberts: 1. Satz des Streichquartetts d-Moll, „Moments musicaux“ für Klavier, die „Grosse“ Sinfonie C-Dur und das Streichquintett C-Dur. Für die Analysen wurden Klavierauszüge verwendet, die genau nach der Partitur erstellt wurden. „Die verkaufte Braut“ umfasst 4884 Takte, was 126 Min. 15 Sek. reiner Musikzeit darstellt. Schuberts Kompositionen umfassen 5285 Takte, die 126 Min. 42 Sek. beanspruchen. Die Taktübereinstimmung wurde demnach nicht erreicht, der Unterschied zwischen der sog. Strukturzeit und der physikalischen Zeit ist hier offensichtlich. Deshalb war es erforderlich, in jenen extremen musikalischen Abschnitten, wo sich Tempo und Takt von den Mittelwerten allzu sehr entfernen (d. h. vom Tempo Allegro moderato und vom Takt $\frac{4}{4}$), Taktkorrekturen vorzunehmen. Nach vorgenommenen Anpassungen wurde auch eine Übereinstimmung zwischen der Taktzahl (4736:4744) erreicht. Mit Hilfe der quantitativen Analyse wurde festgestellt, dass für Smetana und auch für Schubert die Verbindung T—D7—T typisch ist. Angesichts der grossen Verbreitung dieser Verbindungsfolgen ist es ohne Bedeutung, sie in einer anderen Form als in der charakteristischen zu suchen. Smetana und Schubert benützten die Verbindung gerade in der typischen Form:

in der Melodie kommt es zum Abstieg oder Aufstieg dreier Töne, während das anfängliche T sich beim Abstieg in der Terzlage befindet, D7 in der Quintlage und das abschließende T in der Oktavenlage (die Ergebnisse der quantitativen Analysen für die einzelnen harmonischen Kerne sind in der Tabelle enthalten). Eine Analogie der erwähnten Arten sind die Verbindungen mit der Verzögerung des Grundtons im Bass. Eine der typischsten Verbindungen Smetanas $T_4^6 - D7 - T$ (die sog. Verinnerlichung Smetanas) kommt gleichfalls in auffallendem Mass bei Schubert vor. Bei Smetana kann man dank dem Text der Oper aufdecken, wie diese Verbindung vom ästhetisch-charakterisierenden Gesichtspunkt aus funktioniert. Es kommt nun zum Vorschein, dass der Text die endgültig positive Lösung zum Ausdruck bringt. Ein wichtiges harmonisches Mittel beider Komponisten stellt der vergrößerte Quintakkord dar. In Funktion einer selbständigen Harmonie kommen allerdings erweiterte Quintakkorde in der Verkauften Braut sowie in den Kompositionen Schuberts nicht häufig vor. Ein typisches Merkmal der Harmonik beider Komponisten sind Parallel-Terzen und -Sexten (oder ihre Kombinationen) über der tonischen Verzögerung. Die kombinierte Art exponiert Smetana dann, sofern er den Eindruck tschechischer Volkstümlichkeit erzielen will. Aus den Analysen geht klar hervor, dass in der typischen „Smetana“ — artigen Dur-Moll-Oszillation gleichnamiger Tonlagen in einer Periode Schubert als ein bedeutender Vorläufer Smetanas erscheint. Smetana nutzt allerdings den Effekt in bedeutend auffallender Form und erfasst mit ihm musikalisch eine plötzliche Veränderung in der Situation auf der Bühne. Für die Modulationen Smetanas und Schuberts ist kennzeichnend, dass sie gewöhnlich in die Tonlagen der Terzverwandtschaft führen. Beide exponieren auch auffallend häufig Ketten von modulierenden Sequenzen mit Modell (D7)-VI.-D7-T, die sich durch farbige Gleichklangwirkung auszeichnet. Die von Smetana häufig verwendete Folge von aussertonalen Dominanten erscheinen gleichfalls in der typischen Form bei Schubert. Aus den Analysen geht hervor, dass zwischen dem harmonischen Denken von Smetana und Schubert erhebliche Parallelen bestehen; es handelte sich augenscheinlich um einen Einfluss Schuberts auf Smetana. Harmonische Kerne kommen bei Smetana im Durchschnitt in grösserer Zahl vor als bei Schubert. Die Unterschiede sind jedoch keineswegs abgrundtief. Ausser den „Smetana“ — Kernen findet man bei Schubert noch weitere typische Kerne vor, die für Smetana keinesfalls charakteristisch sind: die Musik Schuberts ist doch nur quantitativ mannigfaltiger in der Harmonie und Modulation, wenn man an die Häufigkeit des Wandels in den harmonischen Funktionen denkt. Smetana achtet stets auf die Qualität, die konsequente Nutzung der harmonischen Kerne und der einfachsten Funktionen T, S, D. Dabei kommt Smetana mit diesen harmonischen Erscheinungen völlig aus, ohne dass dadurch seine Harmonik an Wirksamkeit, Anregung, Reichhaltigkeit und Schönheit einbüsst.