

akordickému pásmu. Na príklade *Duchovného koncertu* (pr. 319) teraz aspoň náznakom rozoberieme umenie akordickej dispozície:

Takty 1 – 2: Zmenšenú kvartu *cis – f* by sme nemali pocitovať ako nezvyčajný, expresívne nabitý postup. Mali by sme ju, samozrejme, počuť ako „mŕtvy interval“. Výpoveď na konci taktu 1 nepokračuje po začiatku taktu 2. Takt 2 sa začína znova od začiatku (rovnaký text!). Od taktu 2 po takt 3 zas napredovaniu textu zodpovedá ďalšie pokračovanie hudby.

Takty 7, 8, 11: Pred pauzou a po nej rovnaký tón v spevnom hlase zodpovedá čiarke v texte: myšlienka sa ďalej rozvíja z toho istého miesta.

Takty 10 – 15: Trojnásobné „was ist...“ („čo je...“): trikrát to isté s inými slovami. Ani hudba nepokračuje ďalej a dvakrát sa zastaví. C dur je vždy novým začiatkom, nie pokračovaním E dur. Text napreduje až v takte 15, kde odpovedá na otázku, čo sa kompozične sa zreteľne prejavuje v konečne hladkom spoji E dur – a mol.

Takt 9: z *cis* sa stáva *c* a z *fis* *f*:

Pr. 320



Otáznik v takte 10 zodpovedá záveru frázy. Tonálna aktivita sa však nezastavila až do poslednej slabiky: nedalo sa vopred vedieť, kde sa skončí. Pasáž sa nespieva veľmi ľahko, pri počúvaní a speve treba postupovať krok za krokom a nanajvýš pozorne. Porovnajme ju s bežnou, predvídateľnou kadenciou v taktach 4 – 5. Po slovách „allerholdseligster Knab“ („najspanilejšie dieťa“) je jasné, o kom je reč: „Jesu Christe“ je pre Schütza len textovým a hudobným potvrdením očakávania.

Interpretovať *fis* v takte 16 ako „odraznú disonanciu“ by bolo príliš povrchné. Dotýčný tón jednoducho nastupuje priskoro: spevák neudržal na uzde svoje vzrušenie (a ak nie, niečo robí nesprávne!).

## 7. Johann Sebastian Bach: harmonický kontrapunkt (~1730)

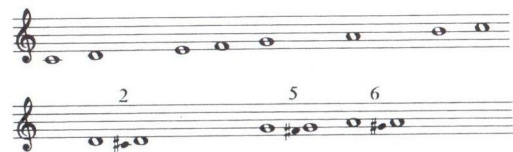
Bachov inštrumentálny či vokálny hlas nemá v novonadobudnutej slobode *temperovaného ladenia* len omnoho viac možností ako Josquinove, Palestrinove alebo Schützove hlasy: pribudli mu aj nové povinnosti. Tonálny priestor bol okolo roku 1500 samozrejším, nad všetkým vládnuším a nikdy nespochybňovaným poriadkom. V rámci daného poriadku, ktorému zodpovedalo ladenie nástrojov (bežne používané intervaly sa ladili čo najčistejšie na úkor nepoužívaných), sa jednotlivé hlasy mohli pohybovať voľne. Dobré temperované ladenie Bachovej doby však oktávu rozdelilo na dvanásť rovnako veľkých dielov. Žiadna kvinta už nie je čistá, ale *cis – gis*, *ges – des* atď. znejú rovnako dobre (a zároveň rovnako zle) a dajú sa preto použiť takisto ako *c – g*. Žiadnemu intervalu sa už netreba vyhýbať z dôvodu problematického ladenia. Oslobodenú melodickú fantáziu však ohrozuje úplná labilnosť: pred hlasom v tejto situácii sa natíska úloha jednoznačne definovať svoju tonálnu situáciu.

*Bachov harmonický kontrapunkt* sa dá pochopiť len vo svetle dejín tonality. Čitateľ doterajších kapitol si spomenie – a ten, kto začína pracovať na kontrapunkte od tejto kapitoly, sa práve dozvie, že za Josquinových čias (okolo roku 1500) si skladateľ volil spomedzi dvoch tónových materiálov, pričom mohol občas prejsť z jedného do druhého:



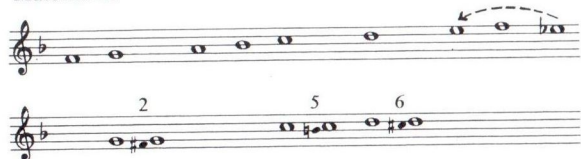
Pr. 321

Materiál I:



Pr. 322

Materiál II:



v materiáli II  
sa namiesto  
e môže  
príležitostne  
vyskytnúť es

Citlivé tóny k 2., 5. a 6. stupňu stupnice – vedúce vždy od daného stupňa a naspäť k nemu – sa vyskytujú len v klauzulách a vo formulách pri tvorbe záveru (pozri s. 64). U Palestrinu (okolo roku 1570) sa citlivé tóny mierne emancipovali. Tóny *cis*, *fis* a *gis* takmer vždy vedú nahor ako citlivé tóny, skoky z nich sú dosť zriedkavé. Ich úlohou však už nie je len uviesť cieľový tón, ale vypĺňajú aj dlhšie hodnoty, čím nadobúdajú „akordický potenciál“. U Palestrinu tak môžu zaznieť držané trojzvuky D dur, A dur, E dur; po držanom E dur môže nasledovať A dur (za podmienky správneho rozvedenia *gis*) atď. (Pozri s. 174 – 176 a 1. kapitolu mojej *Náuky o harmónii*.) Schütz nejde vo svojich dielach v prísnom *stylus gravis* o nič ďalej a starej tonalite ostáva verný aj v generálnobasových dielach *stylus luxurians*, kým Monteverdi v tých časoch – ale aj skôr, už začiatkom 17. storočia – presadzuje oslobodenie niekdajších citlivých tónov. Popri dovtedajších *cis*, *es*, *gis* a *b* sa teraz stretne aj s *des*, *dis*, *as* a *ais*. Čoskoro so objavia skladby s dvomi až štyrmi posuvkami v predznamenaní, napríklad Buxtehudeho organové diela s dvomi bé a tromi alebo štyrmi krížikmi. Chromatický tón medzi *g* a *a* zohrával predtým pre celé generácie skladateľov a poslucháčov iba jednu úlohu: bol zapísaný ako *gis*, citlivý tón k *a*, ktoré

bolo buď šiestym tónom v materiáli I alebo tretím v materiáli II (potrebný krížik sa nikdy nezapisoval práve pre úplnú samozrejmosť uvedeného stavu). Čím však rovnaký tón (vlastne nie celkom rovnaký, keďže sa musel ladiť inak) mohol byť u Buxtehudeho? Notovaný ako *as*, v *Prelúdiu a fúge g mol* (*Sämtliche Orgelwerke II*, č. 25) vystupuje ako vrchný striedavý tón ku *g*, molová tercia na *f* s možnosťou skoku, ako súčasť stúpajúceho či klesajúceho melodického postupu ( $g - as - b$ ,  $b - as - g$ ), alebo ako dominantná septima na *b*. V *Prelúdiu a fúge E dur* (č. 14) je ten istý tón, notovaný ako *gis*, terciu v E dur, vrchným striedavým tónom k *fis* v H dur, kvintou v *cis mol* atď. Tóny *c* a *g* sa už tiež používajú ako *his* a *fisis*.

Identitu tónu musí ozrejmiť kontext. Význam každého tónu musia objasniť tóny, ktoré s ním zaznievajú súčasne, ako aj tie, ktoré zazneli pred ním alebo nasledujú po ňom. Melódia tak nadobúda *harmonické povinnosti*, ale obohacuje sa zároveň i o nový *harmonický výrazový prostriedok* (videli sme, že už staromódna náuka o kontrapunkte nebola schopná postihnúť *stylus luxurians* Schützovej doby, keď sa harmónia takisto používala ako výrazový prostriedok). Harmónia teda nie je len sprievodom melódie, čo postrehol a výstižne sformuloval Johann Nikolaus Forkel, odborník na Bacha: „Harmóniu by sme nemali chápať len ako sprievod jednoduchej melódie, ale ako prostriedok ozajstného znásobenia umeleckého výrazu alebo bohatstva nášho hudobného jazyka. Ak však má byť takýmto prostriedkom, nesmie byť obyčajným sprievodom, ale musí byť utkaná z viacerých skutočných melódií, v ktorých každý tón vedie a môže viesť raz nahor, raz stredom a raz nadol“ (*Über Johann Sebastian Bachs Leben*, faksimilové vydanie, s. 25).

Prostriedok umocnenia umeleckého výrazu obohacuje teda aj jazykové bohatstvo samotných hlasov, čo Forkel postrehol s prekvapivou bystrosťou. Posledná veta jeho citátu jasne naznačuje, že harmónia sa už neponíma v generálnobasovom zmysle ako nosný bas, na ktorom muzicírujú hlasy; harmónia sa odohráva v *melodickom pletive*. Harmóniou sú samotné melódie a práve z nich k nám prehovára nový, bohatší umelecký výraz. Začneme preto od harmonického jednohlasu, čo nám umožní najlepšie spoznať nový „prostriedok znásobenia umeleckého výrazu“.



Línia Jean Philippe Rameau – Hugo Riemann – Wilhelm Ma-  
ler predstavuje tri hlavné etapy vývoja systému označovania pro-  
cesov funkčnej harmónie (od Malerovho systému som sa v *Náuke  
o harmónii* odklonil len pri jednom akorde: kvôli presnejšiemu  
vystihnútiu zmenšeného septakordu Bachovej doby som ho označil  
ako  $D^v$ ; nemali by sme ho chápať ako  $D^7$ , čiže ako redukcii akordu,  
ktorý existoval až v romantizme). Bach dospel z kompozičného  
hľadiska ďalej ako Rameau, ale Rameau sa dostal v interpretácii  
harmonických procesov ďalej ako Bach, ktorý svoje inovácie stále  
definoval v staromódnom rámci generálneho basu. Rameauove  
poznatky sú základom nášho súčasného systému označovania,  
ktorý ich síce ďalej rozvinul, ale nenahradil inými ideami: preto  
sa cítim oprávnení analyzovať Bacha moderným inštrumentá-  
rom. Štyri oporné piliere nášho systému pochádzajú koniec koncov  
od Rameaua: odvoditeľnosť všetkých harmónií z funkcií T, S a D;  
ponímanie sextakordov a kvartsextakordov ako obratov trojzvu-  
ku; úzka príbuznosť paralelných tónin (C dur – a mol) a pojem  
mimotonálnej dominanty. (Chápanie mimotonálnej dominanty  
sa nijak zásadne nezmenilo, iba mierne upravilo: septakordy ako  
 $a - c - e - g$  poníma Rameau ako dominanty, v danom prípade  
k akordu  $d - f - a - c$ , ktorý je zas dominantou g...)

### Harmonický jednohlas

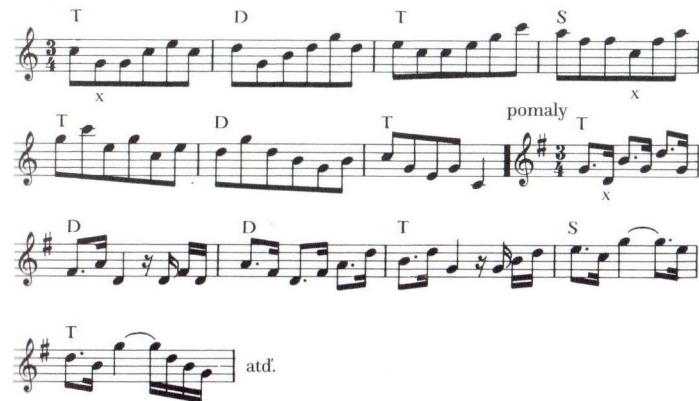
*Prípravné cvičenie:* jednoduché kadenčné postupy ako T – D – T  
– T – S – T – S – D – T v dur alebo t – s – D – t – D – t – s – D –  
t – s – t – D – t v mol vypracujte jednohlasne bez melodických  
tónov. Funkcie spočiatku meňte po taktov. Pri prechode od funk-  
cie k funkcii dávajte pozor na dobré melodické spoje. Ako príklad  
uvádzame modely figurácie z Bachových sólových sonát a suít:

Pr. 323



Moje pokusné riešenia:

Pr. 324



Na miestach označených krížikom je najhlbším tónom taktu kvinta  
príslušného trojzvuku. Problém kvartsextakordu však v jednohlas-  
e neexistuje, preto uvádzame len samotné funkcie bez označenia  
obratu (nie ako T, T<sub>3</sub>, T<sub>5</sub> v štvorhlase).

Pre toho, kto pochopil podstatu jednohlasu, Bachov dvojhlas už  
neprináša žiadne problémy: obidve sadzby kladú na skladateľa aj  
poslucháča rovnaké nároky! Pri nasledujúcich siedmich učebných  
krokoch preto prosím o trezlivú pozornosť.

*Úloha 1:* Zapojenie *charakteristických disonancií*, S<sup>5</sup>, S<sup>6</sup> a D<sup>7</sup>  
(v jednohlase sa ťažko rozlišuje medzi S<sup>5</sup> v polohe S<sup>6</sup> [„pridaná  
sexta“ je v base, pozn. red.] a Sp<sup>7</sup>; v tejto súvislosti pozri opäť stra-  
ny 34 a 53 orig. mojej *Nauky o harmónii*). Samotné rozvedenie do-  
minantnej septimy alebo subdominantného napätia 5 – 6 nestačí:  
rozvodné tóny sa musia nachádzať v rovnakej oktáve ako disonan-  
cia. S disonujúcim tónom treba zaobchádzať ako s „hlasom“, ktorý  
si vyžaduje rozvedenie:

Pr. 325





Kvôli kontrole je najlepšie vyznačiť svorky aj vo vlastných prácach. Analyzujte narábanie s disonanciou v nasledujúcich príkladoch z Bachových sólových súit a sonát. Všimnite si pritom, že cieľový tón citlivého tónu – tercie dominanty – môže ležať aj v inej oktáve:

Pr. 326

$S_6^5 = Sp^7$     $D^7$     $T$     $D^7$   
 $T$     $D$   
 $D^7$     $T$     $D$   
 $D^7$     $T$     $D^7$   
 $T$     $D^7$     $T$   
 $t$     $s_6$     $D$

Nasledujúce pasáže z Bacha dokazujú, že na jasné definovanie harmonického stupňa stačia iba dva tóny:

Pr. 327

$T$     $S$     $T$     $S^6$     $D^7$     $T$     $T$     $S$     $D^7$     $T$

Platí tu zákon, ktorý Bach porušuje len zriedka: najdôležitejším tónom je tercia trojzvuku. Tóny 1 + 3 alebo 3 + 5 vyjadrujú u Bacha konkrétnu harmóniu oveľa častejšie ako 1 + 5. (Subdominantu možno vyjadriť aj ako 1 + 6, hoci tento dvojzvuk sa dá vnímať aj ako extrakt  $D^7$ .)

Príklad „bachovského“ postupu:

Pr. 328

$T$     $S$     $D$     $T$     $S$     $T$   
 $3+1$     $1+6$     $5+3$     $3+1$     $1+3$     $5+3$

Nebolo by možné:

Pr. 329

$T$     $S$     $D$   
 $1+5$     $1+5$     $5+1$

Úloha 1/a: využite možnosť zmeniť tempo harmonického rytmu. Základom nech je zmena po taktov, tempo zmeny sa však môže príležitostne spomaliť alebo zrýchliť, čo sa dá naplánovať vopred alebo rozhodnúť počas práce. Moje pokusné riešenie:

Pr. 330


$T$     $S$     $D$     $T$   
 $S$     $T$     $D^7$     $T$     $S$     $D$     $T$     $D$   
 $T$    atd.


Úloha 2: Melodické tóny. Ak sa máme vyhnúť bezradnému tápaniu v tejto rozsiahlej oblasti melodickej invencie, prosím čitateľa, aby akceptoval rozdelenie výkladu na čiastkové kroky.



Prvý krok: Striedavé tóny (S) a priechodné tóny (P) na neprízvučnej dobe. Nasleduje niekoľko jednohlasných pasáží z Bachových sonát pre sólové husle (H), chorálových predohier pre organ (O) a *Invencie c mol* (I):

Pr. 331

(Poznámka k predposlednému príkladu [O]: druhá osminová nota ostáva ľahkou aj vtedy, keď po nej nasleduje „ešte ľahšia“ šestnásťtina . Prvé poltaktie príkladu teda obsahuje dva ľahké prie-

chodné tóny. Tretia zo štyroch šestnástin je však ťažká: .)

Pred vlastnou prácou sa ešte zamyslime nad jednou okolnosťou: dva tóny medzi 5. a 8. stupňom stupnice sú melodickými tónmi na tonike. Pri ostatných dvoch základných funkciách patrí jeden z nich vždy k akordu: 6. stupeň pri S, 7. stupeň pri D. Ak sa chceme celkom vyhnúť prízvučným melodickým tónom, priechod medzi 5. a 8. stupňom na tonike sa musí „poponáhľať“:

Pr. 332

Druhý krok: Prírazné melodické tóny (R) na ľahkej dobe. Všetky nasledujúce príklady pochádzajú zo *Suity G dur* pre sólové violončelo. Všimnime si, že niektoré prírazné tóny sú vlastne len priechodnými tónmi v oktávovej transpozícii:

Pr. 333

V čitateľovi sa už možno začína prebúdzat istá nedôvera voči jednoznačnosti interpretácie harmonických funkcií.



Venujme pozornosť aj niektorým anticipáciám (A), ktoré však v našich kompozičných cvičeniach veľmi nepotrebujeme:

Pr. 334

Pr. 334: Bass clef, D major. Measures 1-2: Anticipations (A) on eighth notes. Measures 3-4: Chords (T, D, T, D7, T) on eighth notes.

Navrhujem koncentrované cvičenie, v ktorom použijeme čo najviac prírazných tónov (R) na ľahkej dobe. Moje pokusné riešenie:



Pr. 335

Pr. 335: Treble clef, D major. Measures 1-2: Rhythmic accents (R) on eighth notes. Measure 3: Rests for 6 and 7 measures. Measure 4: Rest for 7 measures.

Vznikajúcu skladbu si predstavujem dvojhlasne, s tónmi funkcií v base (podobne ako u Rameaua, ktorý pri obratoch trojzvukov vnímal ako bas základný tón funkcie). Ak však uvažujem o base s osminovými hodnotami, čiže o rýchlejšom striedaní funkcií, pasáž nadobudne celkom odlišný zmysel, napríklad:

Pr. 336

Pr. 336: Treble clef, D major. Measures 1-2: Rhythmic accents (R) on eighth notes. Measure 3: Rest for 7 measures.

Tretí krok: Priechodné tóny (P) na prízvučnej dobe. (Nezabudnime, že druhá osmina je neprízvučná v , ale prízvučná v .) Ide

o priechodné tóny s charakterom prietahu, ktoré možno chápať aj ako prietahy s priechodným charakterom. Príklady pochádzajú z *Organovej omše* (O), sonát pre sólové husle (H), súit pre sólové violončelo (V) a invencií (I). V predposlednom príklade si mimochodom všimnime nesprávne rozvedenú hlbokú dominantnú septimu. Druhé poltaktie v príklade z invencie dokazuje, že tón *d* sa používa ako prízvučný priechod už v téme:

Pr. 337

Pr. 337: Treble clef, D major. Measures 1-4: Rhythmic accents (P) on eighth notes. Measure 5: Rest for 7 measures. Measure 6: Rest for 7 measures.

V šiestich z uvedených ôsmich príkladov z hudobnej literatúry – vlastne vo všetkých okrem prvého a posledného – sa prízvučný priechod (P) uvádza až po jasnom definovaní zodpovedajúcej



funkcie; týmto princípom by sme sa mali riadiť i v našich cvičeniach. Navrhujem preto začať takto:

Pr. 338

Štvrtý krok: *Prietah* (4 – 3). Prietahy, v Bachovej hudbe mimoriadne dôležité, sa v jednohlasnej kompozícii samozrejme aplikujú ťažšie. V prvom, druhom a štvrtom z nasledujúcich príkladov (všetkých päť pasáží pochádza z Bachových súit pre sólové violončelo) však ide o ozajstnú dvojhlasnú sadzbu. Vo všetkých troch prípadoch si treba prietahovú disonanciu predstaviť už akoby na ťažkej dobe (čo je, samozrejme, možné len pri druhom počutí, keď už vieme, čo bude nasledovať). Tretí úryvok predstavuje skutočný jednohlas s „pripraveným prietahom“. Piata pasáž, Menuet II zo *Suity d mol*, je príkladom voľného prietahu v pravom jednohlase, ktorý je však harmonicky jednoznačný; štvrtý takt sa nedá interpretovať inak ako D:

Pr. 339

Jednohlasný prietah sa vyskytuje tak zriedka, že sa vzdáme pokusov o jeho aplikáciu a ostaneme len pri jeho analytickom opise. Obzrime sa však späť: niektoré príklady prízračných tónov sa dajú vysvetliť aj ako prietahy. Možné je to vtedy, keď sa prízračný tón na ľahkej dobe dá predstaviť už na predošlej ťažkej dobe.

Križikom označený tón *h*, spodný prietah dominantnej tercie, možno zároveň označiť za prízvučný striedavý tón. Prízvučné striedavé tóny majú teda súčasne i charakter prietahu.

Úloha 3: *Zmenšený septakord*. V kontexte Bachovej doby ho nemožno chápať ako redukciu („vynechaný základný tón“) dominantného nónakordu  $D^{\flat 7}$  – akordu, ktorý poznali až romantici. Z *Náuky o harmónii* som preto musel vykázat  $D^{\flat 7}$  ako označenie zmenšeného septakordu Bachových čias. Bachov akord sa začína od citlivého tónu bez pomyselnej spodnej tercie. Jeho septima je tak tiež skutočne zmenšenou septimou a nie nónou nad pomyselným základným tónom: v Bachových časoch by na takýto základný tón nik nepomyslel! Zmenšený septakord zohráva rozhodujúcu úlohu predovšetkým v molových skladbách, ale dôležitým kompozičným prostriedkom je i v durových, kde slúži na jednoznačnú realizáciu modulačných postupov. Keďže predstavuje kombináciu molovej subdominanty (*s*) a durovej dominanty (*D*), označíme ho ako  $D^{\flat v}$  [*v* = *vermindert* = zmenšený, pozn. red.]. Na jeho jednoznačné vyjadrenie stačia dva tóny – nahor vedúca tercia durovej dominanty a nadol vedúca tercia molovej subdominanty:

Pr. 340

V nasledujúcich príkladoch zo sólových diel pre husle alebo violončelo si všimnime, kedy sa harmonická situácia zjednotí: vždy až po nástupe druhého z určujúcich tónov. Predtaktie druhého príkladu pôsobí subdominantne, pretože *fis* ešte nezaznelo; začiatok druhého taktu v poslednom príklade pôsobí až po konečné



b ako čistá dominanta. Najdlhšie pretrváva nejasná situácia (s?) v predposlednom príklade:

Pr. 341

Pr. 341 is a musical exercise in G major and D minor. It consists of four staves of music. The first staff is in G major and contains chords labeled D<sup>v</sup>, t, s, D<sup>v</sup>, and t. The second staff continues with t, s<sup>6</sup>, D<sup>v</sup>, and t. The third staff has D<sup>v</sup>, t, t, s<sup>7</sup>, and D<sup>v</sup>. The fourth staff is in D minor and contains t, t, D<sup>v</sup>, and t. A fifth staff shows a bass line with a chord labeled t.

(Piaty príklad je double verziou štvrtého.)

Pamätajte na uvedené skutočnosti; pokiaľ nám záleží na funkčnej jednoznačnosti (čo nemusí platiť vždy), obidva určujúce tóny akordu by sme mali v našich prácach umiestniť na začiatok doby, na ktorej má účinkovať. Dôležitý, výrazom nabitý septakord používa Bach striedmo a preto by sme ho v našich cvičeniach nemali nadužívať. Píšme radšej pasáže v molových tóninách, v ktorých ho použijeme vždy len raz; úryvky podobného rozsahu ako predošlé príklady z Bacha (porovnaj témy dvojhlasných *Invencií c mol* a *d mol*). Môj návrh vypracovania bourrée a francúzskej ouvertúry:

Pr. 342

Pr. 342 is a musical exercise in G major and D minor. It consists of two staves of music. The first staff is in G major and contains chords labeled D<sup>v</sup>, t, D<sup>7</sup>, and t. The second staff is in D minor and contains a chord labeled s.

This snippet shows a sequence of chords and melodic lines in G major and D minor. The chords are labeled D<sup>v</sup> and D<sup>7</sup>.

Úloha 4: Paralelné akordy. Pridržajúc sa štruktúry *Náuky o harmónii*, púšťam sa do pátrania po príkladoch paralelných akordov v durových a molových tóninách v hudobnej literatúre. Hľadanie je však márne a po chvíli ho preruším: patrične zahanbený si uvedomím, že bachovské postupy ako T – D – Sp – Tp – S – D – T alebo T – S – Tp – Sp – D – T atď., nášmu sluchu dôverne známe z viachlasnej hudby, sa v jednohlasných durových skladbách nenachádzajú. Keď Bach v durovej tónine prekračuje rámec troch základných stupňov, používa vždy mimotonálne dominanty. Namiesto T – Dp – Tp teda nájdeme T – (D) – Tp, čiže napríklad C dur – E dur – a mol atď. Jedinú – hoci veľmi obľúbenú – výnimku tvoria klesajúce kvintové sekvencie. Molové tóniny naproti tomu rady vybočujú do paralelných durových stupňov, čo nie je nelogické ani prekvapujúce: dP je ako durový akord zároveň „mimotonálnou dominantou“ k tP, rovnako ako tP k sP. Uvádžame dva príklady z literatúry:

Pr. 343

Téma organovej fúgy

Pr. 343 is a musical exercise in G major and D minor. It consists of two staves of music. The first staff is in G major and contains chords labeled g mol, t, D, t, s, and dP. The second staff is in D minor and contains chords labeled T, S, D, and t.

Courante (husle sólo)

Courante (husle sólo) is a musical exercise in G major and D minor. It consists of one staff of music. The chords are labeled h mol, D, and 7.



Pr. 344

Dur: D 7 tP s D 9 8

Ak sa chceme pokúsiť o vlastné riešenie, navrháme harmonický plán a zväzme, aké melodické možnosti ponúka pri prechode z molovej do durovej oblasti (a naspäť). Moje pokusné riešenie využíva dvojznačnosť s<sub>3</sub>, ktorá je zároveň S<sup>6</sup> v paralelnej tónine (v molovej tónine ju musíme označiť ako sP<sup>6</sup>). Po akorde, ktorý je súčasťou hlavnej kadencie, teda nenasleduje paralelný akord, ale akord, ktorý zohráva súčasne obe úlohy. Tón gis, použitý ako citlivý tón, je jasným signálom návratu do molovej oblasti:

Pr. 344

Pr. 344

C dur: S<sub>3</sub> dP D<sup>7</sup> tP T t s t D t<sup>7</sup> 8

Úloha 5: *Sekvencie*. (Pozri detailný výklad v *Náuke o harmónii*, s. 112 orig. a d.) Klesajúce kvintové sekvencie zohrávajú v Bachovom jednohlase významnú úlohu. Dur a paralelný mol disponujú rovnakým sledom akordov, odlišujú sa len miestom nástupu a najmä výstupu: sekvencie klesajú zvyčajne až po dominantu, kde kadencia opäť nastolí pevnú pôdu pod nohami. Nasleduje model sekvencie v trojzvukoch a vo veľmi obľúbených septakordoch. Funkčné myslenie ustupuje počas „voľného pádu“ do úzadia. V sekvenciách sa toleruje i siedmy stupeň durovej stupnice (= druhý stupeň molovej), ktorý z funkčného hľadiska vôbec neexistuje. V sekvenciách sa preto odporúča nasledujúce označenie stupňov:

Pr. 345

Dur:

stupne	VI	II	V	I	IV	VII	III	VI	II	V
funkcie	Tp	Sp	D	T	S	VII	Dp	Tp	Sp	D

trojzvuky

Mol:

septakordy										
stupne	I	IV	VII	III	VI	II	V	I	IV	VII
funkcie	t	s	dP	tP	sP	II	D	t	s	dP

↗ = výstup zo sekvencie na dominante v dur, ↘ v mol.

Z Bachových durových a molových kompozícií prinášame po troch príkladoch sekvencií. Ide o sólové diela pre husle a violončelo (H, V) a o jednohlasné organové pasáže (O):

Pr. 346

Pr. 346

(V) VI II

T Tp Sp

V I (V) III

D T D Dp

VI II V I

Tp<sup>7</sup> Sp D<sup>7</sup> T S<sup>6</sup> D<sup>4</sup> 5/3 T

(O) T S a D G C fis h e a

Sp D T S VII Dp Tp S<sup>6</sup>



Pred tvorbou vlastných sekvenčných postupov rozpracujeme podľa predošlých modelov začiatky sekvencií naznačené v pr. 347. Uvedomíme si, že motívická jednotka môže pripadať buď na jeden harmonický stupeň, čiže sa zopakuje na každom stupni, alebo už sama obsahuje kvintový zostup, čiže pripadá na dva stupne. V druhom prípade nastupuje opakovaný motív o tón nižšie (= dve kvinty). Z molovej sekvencie vystúppte na durovej dominante *e - gis - h*:

Pr. 347

C dur

a mol

Úloha 6: *Mimotonálne dominanty/modulácia*. Mimotonálne dominanty môžu prepožičať dočasnú váhu stupňom iným ako tonika, ale daný stupeň sú schopné aj potvrdiť v určitom úseku ako prechodnú toniku (vybočenie) alebo nastoliť celkom nové tonálne centrum (modulácia). V poslednom prípade sa z „mimotonálnej“ dominanty stáva dominanta novej toniky. Ako signál podobnej „výhybky“ poslucháčovi stačí jediný tón v podobe nahor smerujúceho citlivého tónu alebo nadol smerujúcej dominantnej septimy, ktorým sa daný akord odlišuje od všetkých ostatných akordov rozšírenej tonálnej oblasti. Príklad: mimotonálna dominanta k Dp v C dur prináša nové tóny *fis* a *dis*, ale signálom je len *dis*, pretože *fis* nie je jednoznačné: vyhovovalo by aj ako signál vybočenia do dominanty. Niektoré mimotonálne dominanty sú jednoznačné len s pridanou septimou ako D<sup>7</sup>. Príklad: T počujeme ako T dovtedy, kým pridaná dominantná septima (v C dur *c - e - g + b*) nezačne signalizovať, že niekdajšiu T máme chápať ako dominantu k vlastnej S:

Pr. 348

C dur:

a mol:

V molovej situácii chýba mimotonálnej dominante k tP charakteristický tón, pretože v tónovom materiáli molovej stupnice sa namiesto *gis* nachádza vždy *g* (ak uvažujeme v a mol). Svedčí to o labilitate molového tónorodu: každú postupnosť *t - dP - tP*



počujeme zároveň ako t – (D) – tP, čo možno chápať ako opustenie tonálneho centra.

Teraz dokážeme objasniť údiv, ktorý sme v štvrtej úlohe vyjadrili nad zriedkavým výskytom paralelných akordov v jednohlasnej hudbe: sú zrozumiteľné len pri zaznení všetkých troch tónov trojzvuku; mimotonálnym dominantám naproti tomu postačuje jediný tón. Príklady:

pasáž je jednoznačná len takto:

Pr. 349

T Tp Sp D T

v nasledujúcej podobe je však viacznačná:

Pr. 350

T namiesto Tp vníma poslucháč S namiesto Sp? D vníma poslucháč D7 D T

Paralelné akordy sú teda zrozumiteľné len v úplných rozkladoch trojzvukov, inak sa poslucháč domnieva, že počuje najbližšie ležiacu hlavnú funkciu. Vzťahy založené na mimotonálnych dominantách zodpovedajú podstate jednohlasu oveľa lepšie. Nasleduje niekoľko príkladov s komentárom.

Obidve organové sóla pre pedál sú skôr rozloženým akordom než melodickou líniou. (Ide o typický prípad invencie vychádzajúcej z technických možností hry: dve nohy hrajú špičkou a pätou.)

Pr. 351

T (D<sup>7</sup>) S S D (D) T S D (D)

V ďalšej téme organovej fúgy stačí na fixovanie mimotonálnej dominanty naozaj len jediný tón. Pri nástupe comesu poskytujú protiveta doplnujúce tóny, čím dokazuje, že naša funkčná interpretácia témy nebola prehnaná. (Chromatické priechody romantizmu sú teda niečo úplne iné ako Bachova harmonicky efektívna chromatika!)

Pr. 352

e mol t (D) s D  
h mol t dP tP (D) S D

Dve pasáže zo *Sonáty* pre sólovú flautu. Hraničné tóny molového melodického priestoru (dolu citlivý tón, hore malá sexta; pozri

príklady na s. 78 orig. *Náuky o harmónii*) – –, ktoré

tvoria extrakt zmenšeného septakordu, podmieniajú obidve vybočenia: gis + f signalizujú Tp (a mol), cis + b vovádzajú do Sp (d mol).



Pr. 353

Musical notation for exercise Pr. 353, showing two staves of music. Chord symbols are placed below the notes: T, alebo (s B<sup>v</sup> D<sup>7</sup>), Tp, and Sp<sup>78</sup> ← (s).

V nasledujúcej pasáži sú signálnymi tónmi *b* a *fis*:

Pr. 354

Musical notation for exercise Pr. 354, showing a single staff of music. Chord symbols are placed below the notes: T, (D<sup>7</sup>), S, B, 7, D, and T.

Pasáž s vystupňovanou harmonicko-melodicou aktivitou sa nachádza v *Gavotte en Rondeau* pre sólové husle. Signálnymi tónmi sú *d*, *eis*, *ais* a opäť *eis*. Je zaujímavé, ako sa ruka v ruke so stupňovaním aktivity rozširuje diapazón melodickéj línie až po takmer dve oktávy.

Pr. 355

Musical notation for exercise Pr. 355, showing two staves of music. Chord symbols are placed below the notes: T, (D<sup>7</sup>), S, Sp, (B<sup>v</sup>), d, (D<sup>7</sup> 9 8), and Sp.

Pred vypracovaním vlastných cvičení s vybočeniami odporúčame zapísať potrebné signálne tóny, napríklad:

Plán funkcií:	T	(D)	S	(D)	Sp	B <sup>v</sup>	D	(D)	Tp	T
Signálne tóny:	<i>b</i>		<i>cis</i>		<i>fis</i>		<i>gis</i>			

Pr. 356

Musical notation for exercise Pr. 356, showing three staves of music. A chord symbol (s) with an asterisk is placed below the notes.

\*) Ak sa opäť klesá po kvintovom kruhu, dosiahnuté zvýšené tóny sa musia anulovať. Tónu *gis* sa na označenom mieste nestačí len vyhnúť: ostáva v uchu a musí ho zrušiť tón *g*. (Pri klesaní v prvom takte *b* podobným spôsobom anulovalo *h*!)

Úloha 7: Doplňujúce poznatky o Bachovej tvorbe melodických línií

1. Veľké skoky dodávajú melodickým líniám v každom štýle vzrušenie a exaltáciu, čo platí aj o Bachovom jednohlase všeobecne. Časté skoky v Bachových líniách však majú zväčša iný zmysel; ide v nich o tóny dvoch alebo troch pokojne plynúcich pomyselných línií, ktoré zaznievajú po sebe len z donútenia. Bachovu líniu

Pr. 357

Musical notation for exercise Pr. 357, showing a single staff of music. The word (husle) is written below the staff.

vníma poslucháč akoby so stlačeným pedálom:

Pr. 358

Musical notation for exercise Pr. 358, showing a single staff of music.

V podobných prípadoch sú možné všetky skoky. Dôležitejšie je starostlivé zaobchádzanie s pomyselnými líniami: po *g*, najvyššom tóne nášho príkladu, musí nasledovať *f*.

Počet hlasov nezostáva striktno nemenný. Najprv sa rozvinie jednohlas, potom z neho vyrastie pomyselný dvoj- alebo trojhlas, ktorý sa zas stiahne do jednej línie atď. Odporúčame vlastné pokusy v podobnom duchu. Môj návrh riešenia:

Pr. 359



Počet hlasov:



2. V rámci akordického rozkladu možno postupovať skokom z každého akordického tónu na akýkoľvek iný (u dominantných septakordov sú teda možné aj skoky s rozsahom veľkej nóny, u zmenšených septakordov zmenšené septimy atď.).

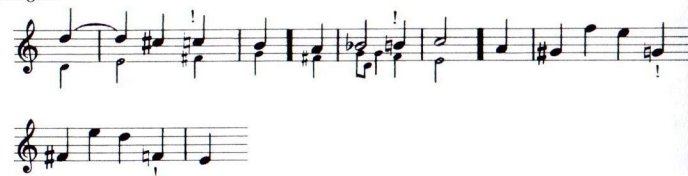
3. Dovoľené sú všetky zmenšené a zväčšené intervaly, ak sa skokom postupuje na spodný alebo vrchný citlivý tón – tón, ktorý sám osebe nie je cieľom:

Pr. 360



4. Citlivé tóny možno „naviesť“ k postupu opačným ako očakávaným smerom; zostávajú pritom citlivými tónmi, len s pozmeneným cieľom:

Pr. 361



Ako príklad uvádzame kráľovskú tému z *Hudobnej obete* (pr. 362) a tému fúgy z *Dobre temperovaného klavíra* (pr. 363):

Pr. 362



(Tón *fis* je v *c* mol citlivým tónom k dominante, *e* k subdominate.)

Pr. 363



(Tón *h* je v *f* mol citlivým tónom k dominante, *a* k subdominate.)

Poznatzky prebrané v bodoch 2, 3 a 4 si môžeme lepšie osvojiť vypracovaním vlastnej melodickej línie. Použitie licencie bude najlepšie zakaždým očíslovať. Moje pokusné riešenie:

Pr. 364



Čitateľovi, ktorý by chcel s doteraz nadobudnutou výbavou komponovať jednohlasné skladby, navrhujem gavotu alebo bourrée pre melodický nástroj. (Rozsah treba napláňovať vopred!) Rytmickeý model gavoty:  $\frac{4}{4}$  ; rytmickeý model bourrée:  $\frac{4}{4}$  alebo  $\frac{4}{4}$  Obidva tance sa delia na dva hlavné úseky, pričom v druhom z nich – zvyčajne dlhšom – sa vyskytuje ďalšia cezúra. Celkový harmonický priebeh býva nasledujúci:





Na začiatku každého úseku by mal byť rytmický model tanca zreteľný, t. j. jeho konštrukcia so zdvihom by mala byť jasne rozoznateľná. V ďalšom priebehu skladby sa vždy prechádza do plynulejšieho pohybu.

*Záverčná poznámka.* Bachov jazyk sme priblížili tým, že jeho melodickú invenciu sme sa pokúsili pochopiť z hľadiska zákonitostí funkčnej harmónie, čo je však prípustné len vtedy, ak si neprestaneme uvedomovať *hranice uvedených možností*. Nazdávam sa, že hranice nájdeme v dvoch odlišných smeroch: tam, kde sa umenie tvorby melodických línií stáva vo vrcholnom baroku príliš komplikované, a tam, kde sa intervalovo chudobná melódia, blízka duchu starej vokálnej polyfónie, stáva príliš „jednoduchou“. V téme *Fúgy h mol* z prvého zväzku *Dobre temperovaného klavíra* sa nachádza nepretržitý sled malých sekúnd tvoriacich dvojtónové skupiny: buď je ich prvý tón prietahom, alebo oba tóny prináležia rôznym funkciám. Páry tónov, ktoré v druhom takte tvoria zmenšené septimy, by však rovnako dobre mohli patriť k jednej harmónii; v takto emancipovanej chromatike nie je nič harmonicky jednoznačné.

Pozrime sa na opačný koniec Bachových kompozičných možností: kto by sa odvážil zaťažiť prostú tému z úvodu organovej canzony nadmerným harmonickým napätím? Nezužujme preto Bachov jazyk neplodnou snahou o vnímanie funkčnej harmónie aj tam, kde sa podobná interpretácia neponúka.

Pr. 366

Pr. 367

Bourrée z husľovej *Partity E dur*. Druhý diel je o štyri takty dlhší ako prvý a obsahuje menej opakovaní – je teda bohatší na udalosti. I = 4 + 12 taktov, II = 4 + 8 + 8 taktov. Po štyroch stabilných



tonických taktach prechádza prvý diel bez oklúk do dominantnej tóniny; signálom je *ais*. Cis mol v takte 9, Tp hlavnej tóniny, je zároveň Sp v novej tónine. Druhý hlavný diel je podstatne aktívnejší aj harmonicky. Signálny tón *a* (takt 3) anuluje H dur, signál *his* uvádza cis mol, Tp hlavnej tóniny. Tón *h* v takte 5 anuluje *his* a tým i cis mol, *d* signalizuje subdominantnú tóninu A dur, *eis* (takt 9) uvádza nakrátko Sp fis mol, ktorý sa neskôr potvrdí obširnou kadenciou. Tón *e* (takt 13) anuluje *eis* a tým i tóninu fis mol. V takte 14 sa tonika prostredníctvom tónu *d* stáva dominantou vlastnej subdominanty. Nasleduje polovičný záver na dominante a stabilná záverečná kadencia. Zastavenie pohybu zdôrazňuje cieľové body druhého dielu: cis mol (takt 4), fis mol (takt 12) a dominantný H dur (takt 16). Vo štvrtom takte oboch dielov sa nachádza prízvučný prietah a prízvučný striedavý tón; v takte 14 prvého dielu zas tritónový skok na citlivý tón. Najširšie klenutú líniu nájdeme na konci prvého dielu. Viackrát sa stretávame s dvojhlasom. Do očí nám udrie jeho použitie pred všetkými kadencnými závermi: na konci prvého dielu a pred taktmi 4, 12 a 20 druhého dielu.

Tanečný rytmus so zdvihom nebráni harmónii v pravidelnom postupe po celých taktach. Skladateľ používa tanečný rytmus v bourrée zriedkavejšie ako obvykle, a to na začiatku každého úseku (takty 1 a 4 prvého dielu, takty 1, 4, 12 a 16 druhého dielu). Pre Bachove suity je typické, že rytmický model sa v plynúcom pohybe neutralizuje. „Hriešne“ (v zmysle zriedkavej výnimky v Bachovej technike) však pôsobí zarážajúci celotaktový protirytmus už v druhom takte, ktorý akoby protestoval proti samotnému bourrée: ♪♪♪♪♪.

### Dvojhlas

Harmonický dvojhlas je spočiatku ľahší ako jednohlasná sadzba, pretože úlohu jasne definovať harmonickú situáciu možno rozdeliť medzi dve „osoby“. Nedá sa už teda vraviť o „nedostatku tónov“. Komplikácie nastávajú vtedy, keď hlasy pôsobia proti sebe, keď sa navzájom spochybňujú prízvučnými melodickými tónmi. Budeme opäť postupovať po etapách, ale nemusíme pritom zopakovať všetky učebné kroky týkajúce sa jednohlasu.

Úloha 1: *Iba akordické tóny*. (Pri S patrí k akordu kvinta aj sexta, pri D septima.) Používajte len hlavné funkcie. V dvojhlas sa opäť stretáme s jedným „neseným“ a jedným „nosným“ hlasom. Opäť čelíme problému kvartsextakordu z *Náuky o harmónii*, ktorý v jednohlase nejestvoval. Odporúča sa preto venovať detailnú pozornosť obratom. Pripomeňme si, že Bach vyjadruje akordy kombináciou základného a kvintového tónu len vo výnimočných prípadoch.

Ako príklad uvádzame niekoľko začiatkov Bachových menuetov:

Pr. 368

Pr. 368: Musical notation for a minuet in G major, 3/4 time. The first staff shows a sequence of chords: T (C4), D3 (E4), T1 3 (F4), D (G4), T3 1 (A4), D3 (B4), T1 3 (C5), D (E5), T (F5), S (G5), dP (A5). The second staff shows a sequence of chords: T (C4), D (E4), T (F4), S (G4), T3 (A4), D3 (B4), T (C5), D (E5).

Môj pokus o riešenie:

Pr. 369

Pr. 369: Musical notation for a minuet in G major, 3/4 time. The first staff shows a sequence of chords: T1 3 (C4), S (E4), T3 (F4), D5 7 (G4), T3 1 (A4), D3 (B4), T (C5), D (E5), 7 (F5), T3 1 (G5). The second staff shows a sequence of chords: T1 3 (C4), S (E4), T3 (F4), D3 (G4), T (A4), D (B4), 7 (C5), T3 1 (D5).



D<sub>5</sub> 7    T    3 S<sub>1</sub> 3    D    7    T<sub>3</sub>    S<sup>6</sup>    D    T

× Kvinty v base sú samozrejme bezproblémové, ak sa vrchný hlas vyhne základnému tónu trojzvuku, z ktorého by vzišla kvartová disonancia.

Nasledujúce začiatkové úryvky ďalej rozviňte alebo vypracujte vlastné cvičenia:

Pr. 370

Úloha 2: Melodické tóny v jednom hlase pri funkčnej stabilite druhého hlasu. V nasledujúcich štyroch úryvkoch sa nachádzajú prízvučné a neprízvučné priechodné tóny (P), prietahy (T) a striedavé tóny (S):

Pr. 371

Menuet

t    d<sub>3</sub>    s<sub>3</sub>

Menuet

S    T<sub>3</sub>    D<sub>5</sub>    T<sub>1</sub>    D<sub>7</sub> 3    1    T

Dueto III

T    D    T    S    T    S<sub>3</sub>    D<sub>7</sub> 3    T    D    T

Menuet

T<sub>3</sub>    D<sub>7</sub> 3    T<sub>1</sub> 3 1    S    T<sub>3</sub>    1    D<sub>7</sub> 3

T<sub>1</sub> 3    S<sup>6</sup>    D    T

S možnosťami, ktoré nám melodické tóny poskytujú, sa dozaista oboznámime lepšie, ak ich preberieme po jednom.

Ďalej rozpracujte začiatkové úryvky uvedené v nasledujúcom príklade. V prvom z nich ide o neprízvučné, v druhom o prízvučné priechodné tóny, v treťom o prietahy (skokom nastupujúce prietahy nie sú v dvojhlasnej sadzbe zriedkavosťou) a v poslednom o striedavé (S) a prírazné (R) tóny:

T D T<sub>1</sub> 3 S

T D T S D<sub>3</sub>

T 4 3 6 5 D<sub>4</sub> 3 2 1 T<sub>2</sub> T S 7 6 T<sub>3</sub> 6 5 7 8 2 1

S R T S R R S

T<sub>3</sub> 1 D<sub>5</sub> 3 T S<sup>6</sup> T<sub>3</sub> 1 D<sub>5</sub> 1 T

Cvičenie s prietahmi mohlo vyvolať isté *zmätenie*: ak nie, hneď sa o to postaráme. V Josquinovom kontrapunkte (pozri s. 98) označujeme skutočné disonancie vo vrchnom hlase číslami 7 – 6 alebo 4 – 3 a v spodnom hlase číslami 2 – 3. To už však teraz neplatí: naše harmonické označenie pomenúva intervaly vo vzťahu k základnému tónu funkcie. Obidva typy označenia môžeme porovnať v nasledujúcom príklade:

skutočná disonancia

S D<sub>7</sub> T<sub>4</sub> 3 7 8 D<sub>5</sub> 3 4 3 T<sub>3</sub> 8 S T<sub>3</sub> 6<sup>15</sup>

označenie funkcie

V *a*) počujeme skutočnú disonanciu 2 – 3 harmonicky ako 4 – 3, v *d*) 7 – 6 ako 9 – 8. Teraz však príde niečo naozaj bizarné: konsonantnú kvintu v *b*) ponímame ako septimu, ktorá si vyžaduje rozvedenie nahor, kým v *c*) sa kvinta ocitá v inom kontexte a vyžaduje si rozvedenie nadol, ktoré vyúsťuje do... tritónu! Stretne sa i s opačnou situáciou: na konci nášho príkladu zaznieva skutočná kvartová disonancia, ktorá však pôsobí nanajvýš mierne, pretože ju vnímame ako sextový prietah na tonike (a sexta nie je disonantná).

Zmätenie môžeme vystupňovať ešte ďalej. Dve miesta z nášho príkladu by mohli nadobudnúť odlišný zmysel, ak by sme ďalej pokračovali inými tónmi:

T<sub>4</sub> 3 D<sub>p</sub> T D<sub>7</sub>

T<sub>3</sub> 8 S (D<sup>4</sup> 3) T<sub>p</sub> 3 1 (D<sub>3</sub>)

Kvinta *e* – *h* v *b*) už nie je prietahom, ale rámcovým intervalom D<sub>p</sub>, čo si všimneme najneskôr pri vstupe nasledujúcej T<sub>p</sub>. Kvarta *e* – *a* v *e*) je disonantným prietahom 4 – 3, čo pochopíme s nástupom rozvodného tónu *gis*.



Akordická hodnota a stupeň napätia intervalov a akordov boli v predbachovskej hudbe jednoznačné. Hudba sa dala pochopiť v okamihu počutia. S Bachovou hudbou sa rozvíja nový spôsob počúvania. Keď počujeme určitý interval alebo harmonický obrat a až následne pochopíme zmysel predošlej udalosti a jej napätie, už nepočujeme len po jednotlivých tónoch, zároveň s notovým textom. Pre správne pochopenie musíme pri počúvaní postupovať inak: udalosť, ktorú sme začuli, musíme na chvíľu uchovať v pamäti, až kým nenadobudne zmysel a posteriori. Od poslucháča sa očakáva aktivita podobná tej, ktorú si vyžaduje hudba klasicizmu (my sme ju medzicasom nadobudli zo zvyku, bez toho, aby sme si jej boli vedomí). Až hudba romantizmu bude poslucháča nabádať, aby sa jej odovzdal, aby sa zriekol vlastnej aktivity a aby svoje najintenzívnejšie vnímanie presunul z intelektuálnej do zážitkovej oblasti.

Vráťme sa ešte k prietahu: z *Náuky o harmónii* si pamätáme, že pri prietahoch 4 – 3 a 6 – 5 by rozvodný tón nemal súčasne znieť v inom hlase; je to však možné pri prietahu pred základným tónom funkcie, keďže v trojzvuku sa zdvojuje práve základný tón. Prietah pred oktavou (9 – 8 alebo 7 – 8) je v Bachovej hudbe preto dovolený len tam, kde ide o základný tón funkcie. Možné sú nasledujúce prietahy:

Pr. 375



Neštýlový by bol prietah pred zdvojenou terciou:

Pr. 376



Príklady z Bacha:

Pr. 377



Väčšina Bachových prietahov sa rozvádza do „ľubozvučných“ konsonantných intervalov tercie alebo sexty (čiže nie do „prázdnej“ kvinty alebo oktávy), t. j. do  $\frac{3}{1}$  alebo  $\frac{1}{3}$ , zriedkavejšie i do  $\frac{5}{3}$ . Najčastejšie intervalové konštelácie v prietahoch sú:

4 3	3—	2 3	9 8	7 8	5—
1—	2 1	1—	3—	3—	4 3

Typický príklad z Bacha:

Pr. 378



Pripraveným prietahom tohto typu by sme predsa len mali venovať ešte jedno cvičenie. Rozpracujte začiatočný úryvok:

Pr. 379



Úloha 3: Melodické tóny v oboch hlasoch (analýza). Navrhujem, aby sme sa v tomto bode obmedzili na analýzu, pretože je takmer nemožné jednoznačne definovať medze, ktoré by Bach neprekračoval. „Chaotické“ pasáže sa dajú pochopiť v konkrétnom kontexte, ale ak by sme ich vyhlásili za kompozičnotechnickú bázu celého diela, výsledkom by bol štýl medzi Maxom Regerom a Novou hudbou. V našej situácii sa môžeme zaoberať len jednotlivými miestami, a nie ich formálnym postavením.

Pr. 380

Menuet Invencia č. 5

Allein Gott in der Höh

Prízrazné a odrazné disonantné *e* v menuete treba chápať ako neškodný striedavý tón *f – e – f*: ľavá ruka preskakuje medzi dvoma hlasmi. V *Invencii Es dur* vystupuje v ľavej ruke koloratúrové ozdobenie prostej klesajúcej stupnice (s podobnou ornamentáciou melodickéj línie sme sa zoznámili už v Schützovom *stylus luxurians* – pozri s. 242). Žiaden poslucháč si nevšimne, že v subdominantnej harmónii sa skáče z disonancie na disonanciu. V chorálovej predohre ľavá ruka opäť preskakuje medzi dvoma hlasmi. Tóny *fis* a *a* sú vo svojich hlasoch obyčajnými striedavými tónmi.

Ďalej prinášame dve pasáže z *Prelúdia e mol* z prvého zväzku *Dobre temperovaného klavíra*. V prvej sa nachádzajú dve priechodné stupnice v subdominantnej harmónii, v druhej hlasy krúžia okolo tónov *e* a *g* patriacich do mimotonálneho zmenšeného septakordu

k dominante (*ais – cis – e – g*). Krížiky označujú disonantné intervaly. Ich veľký počet vyplýva z toho, že akordické tóny nevystupujú súčasne a nevytvárajú preto konsonantné pokojové body; zakrúžkované tóny sú melodické:

Pr. 381

Dobre temperovaný klavír I

V nasledujúcom úryvku z fúgy zakrúžkované melodické tóny opäť nenastupujú súčasne, takže disonancia nasleduje za disonanciou a konsonancie sú vytlačené na najľahšie doby taktu. Závažnejšie pochybnosti sa nám žiada vyjadriť pri úryvku z dueta z tretieho diela *Klavierübung* (od taktu 12). Jeho počiatočná tonálna situácia je *h mol*. S posledným tónom taktu sa vyjasňuje cieľový smer: *gis – d – h* tvoria  $D_3^7$  voči tonike *a*. Predchádzajúci striedavý tón *cis* nám pritom umožnil pochopiť, že môže ísť len o *A dur*. Nasleduje však šokujúci skok na *c!* Kto dokáže, nech si prespieva výslednú postupnosť *d – cis – d – gis – c*: bachovsky veru neznie. Nový takt: prietážne *h* sa rozvedie až po prerušení. Tóny *h* a *gis*, disonancie z oboch smerov, obklopujú cieľový tón. Štvrtý tón diskantu v tom istom takte pôsobí neotesane, akoby vyhlasoval stále znejúci basový tón za „neželanú osobu“:

Pr. 382

Dobre temperovaný klavír I



Dueto I



Tón c je inak jednoznačnou terciou v a mol. Nónový prietah pred iným ako základným tónom trojzvuku sme pred malou chvíľou vyhlásili za nebachovský: tu máme protidôkaz (pretože basový tón si musíme, samozrejme, predstavovať ako ďalej znejúci; d v diskante si vyžaduje, aby sme ho počuli ako analógiu prietahu zo začiatku taktu). Posledný tón taktu *dis* zostáva nerozvedený. Presne o takt skôr si môžeme aspoň pomocne predstaviť, že odrazné *gis* v base sa rozvedie v sopráne...

Úloha 4: *Mimotonálne dominanty/modulácia*. Po zvládnutí príslušnej úlohy v jednohlasnej sadzbe by mala byť realizácia dvojhlasu hračkou. Rozpracujte zadaný začiatkový úryvok (pr. 383/b). Všetky postupy by mali byť čo najhladšie a „najvierohodnejšie“ vďaka uvedeniu signálnych tónov chromatickými alebo diatonickými sekundovými krokmi. Chvíľu sa potulujte bez dlhších zastávok a momentálnu tonálnu situáciu vždy ujasnite čo najmenším počtom tónov. Presný funkčný výklad podobných pasáží sme si precvičili v *Náuke o harmónii*. Tu nám postačí – a zároveň posluží ako dobrá pracovná pomôcka – predvoliť si durové alebo molové akordy a zaniest' ich do cvičenia, ako to vidíme v zadaných taktach. Nejde o žiadne prípravné cvičenie: ocitáme sa uprostred bachovskej kompozičnej praxe, čo dokazuje záver menuetu z *Knižočky skladieb pre Annu Magdalénu Bachovú*:

Pr. 383

a) Menuet



b)



Dva ďalšie príklady z Bacha (v prvom z nich komplikujú situáciu prízvučné striedavé tóny v base) a dve cvičné úlohy:

Pr. 384

a) *Christ lag in Todesbanden*



b) Flautová sonáta



c)

d)

### Tri typy Bachovej sadzby

#### 1. Skladba na daný cantus firmus


Ako model záverečných cvičení si vezmeme najdôležitejšie typy Bachovej sadzby. Dvojhlas je v Bachových chorálových úpravách pre organ zriedkavý. Keďže však spracovania c. f. zohrávajú v Bachovej tvorbe podstatnú úlohu, toto dôležité cvičenie nemôžeme vynechať. Najprv uvádzame niekoľko taktov z Bachovej chorálovej predohry ( $S_7$  na začiatku úryvku vyplýva z predošlej situácie;  $gis$  v druhom takte uvádza  $Sp$  a  $mol$ , ktorá sa zmení – ťažko povedať, kedy – na  $D^7$ ):

Pr. 385

*Allein Gott in der Höh*

Dve nebachovské, prízvučné prázdne kvinty (vždy na  $S$ ) v nasledujúcej generálnobasovej pasáži nasvedčujú, že ju Bach nemyslel dvojhlasne. Naše označenie funkcií vychádza z Bachovho číslovania.

Pr. 386

Ako návrh riešenia vytýčenej úlohy nasledujú ďalšie štyri basy. Prízvučné prázdne kvinty (označené  $\times$ ) sú potlačené na minimum. V každom riešení som sa snažil o iný harmonický postup. Rovnakú melódiu možno spracovať viacerými spôsobmi, ale nemalo by sa pri tom preháňať: najlepšia harmonizácia je zväčša iba jedna! Možné sú však rôzne typy melodického pohybu. V *a)* a *b)* vychádza pohyb basu z plánovaného harmonického priebehu, v *c)* a *d)* som uplatnil vopred zvolený motív, čo sa v Bachových chorálových úpravách deje veľmi často. Či to už nazveme „štýlovou jednotou“ alebo „obmedzenou fantáziou“ tvorcu, figúra  zohráva v *a)*, *b)* a *c)* významnú úlohu; čitateľ azda nájde aj ďalšie figúry. Vynikajúce cvičenie pre odvážnych: chorál hrajte na klavíri a spevom improvizujte protihlas!

Pr. 387

a)



b)

c)

d)

Vhodné chorálové melódie možno nájsť v *Náuke o harmónii* na s. 118 – 122 orig. V pr. 388 z nich uvádzame tri. „Vhodné“ znamená, že vznikli v Bachovej dobe a nevyžadujú si adaptáciu zo sveta cirkevných tónin do durovo-molového systému. Chorálový text si dobre prezrite a snažte sa vytvoriť protihlas, ktorého harmonický priebeh a typ pohybu bude zodpovedať expresívnemu obsahu textu (radostne hopsajúc – veľa skokov; plazivo – množstvo prietahov atď.). Notové hodnoty sme v melódiách zdvojnásobili. Všimajte si znamienka nádychu: označujú konce fráz a z nich sa i odvodzujú tonálne cieľové body, ku ktorým smerujú jednotlivé melódie:

Pr. 388

Sie-ges - für - ste Eh - ren - kö - nig, höchst ver - klär - te Ma - je - stät,  
al - le Himmel sind zu we - nig, du bist drü - ber hoch er - höht;

soll ich nicht zu Fuß dir fal - len und mein Herz vor Freu - de wal - len,

wenn mein Glaubens - aug be - tracht' dei - ne Glo - rie, dei - ne Macht?

Je - su, mei - nes Le - bens Le - ben, Je - su, mei - nes To - des Tod,  
der du dich für mich ge - ge - ben in die tief - ste See - len - not;

in das äü - ßer - ste Ver - der - ben, nur daß ich nicht möchte ster - ben,  
tau - send-, tau - send - mal sei dir, liebster Je - su, Dank da - für!

Je - su, mei - ne Freu - de, mei - nes Herzens Wei - de,  
ach wie lang, ach lan - ge ist dem Her - zen ban - ge

Je - su, mei - ne Zier, \_\_\_\_\_ Got - tes Lamm, mein Bräu - ti - gam,  
und ver - langt nach dir! \_\_\_\_\_

außer dir soll mir auf Er - den nichts sonst Lieb - ers wer - den.

## 2. Vedúci a sprievodný hlas

Možnosti tohto typu sadzby sú mnohoraké. Aktivita basu zodpovedá momentálnemu tempu harmonického rytmu, ktoré je najpomalšie v prvom príklade – poltaktové. V druhom úryvku prináša každá osminová nota novú harmonickú situáciu. Tempu zodpovedá i spracovanie melodického hlasu: v prvom úseku hladko plynúce v šestnástinových notách (prvý takt má len jedno ťažisko, pretože jeho druhá polovica predstavuje len priechod oboch hlasov v rámci tonickej harmónie, o čom svedčí pretrvávajúce g v melodickom hlase), kým v druhom príklade má každý osminový postup vlastný význam.

## Allein Gott in der Höh (Organová omša)

Musical score for 'Allein Gott in der Höh' (Organová omša). The score is in G major, 6/8 time. The right hand features a continuous eighth-note pattern. The left hand has a simple bass line. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Chords are labeled as T<sub>1</sub>, 2, 3, S, Sp, Tp, S, Sp<sup>7</sup>, and D.

A second system of the musical score for 'Allein Gott in der Höh', showing a continuation of the eighth-note pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand. The chord is labeled as T.

## Allegro (Flautová sonáta A dur)

Musical score for 'Allegro' (Flautová sonáta A dur). The score is in A major, 3/8 time. The right hand has a melodic line with trills. The left hand has a bass line. Chords are labeled as D<sup>45</sup>, T<sub>1</sub>, 3, 5, 1, 3, D<sup>7</sup>, T, Tp, S, Sp, D<sup>7</sup>, T, S<sup>6</sup>, D, T<sub>3</sub>.

A second system of the musical score for 'Allegro', showing a continuation of the melodic line in the right hand and the bass line in the left hand. Chords are labeled as S, Sp, D<sub>5</sub>, T<sub>3</sub>, 1, and D.

V pr. 390 Bach ozdobil pokojnú sarabandovú melódiu. Jej plynutie v pomalých osminách vníma poslucháč aj uprostred ozdobenej verzie: pôvodná sarabanda už odznela skôr.

## Les agréments de la Sarabande (Anglická suita II)

Musical score for 'Les agréments de la Sarabande' (Anglická suita II). The score is in G major, 3/4 time. The right hand has a melodic line with a trill. The left hand has a bass line. Chords are labeled as t, s<sup>76</sup>, D<sup>43</sup>, tG, t<sub>5</sub>, 3, s<sup>98</sup>, D<sup>65</sup>, t<sub>1</sub><sup>9</sup>, t<sub>3</sub><sup>10</sup>, 5.

A second system of the musical score for 'Les agréments de la Sarabande', showing a continuation of the melodic line in the right hand and the bass line in the left hand. Chords are labeled as C dur, S<sub>3</sub>, D<sub>7</sub>, T D<sub>3</sub> S<sub>3</sub>, T<sub>3</sub> S<sup>6</sup>.

A third system of the musical score for 'Les agréments de la Sarabande', showing a continuation of the melodic line in the right hand and the bass line in the left hand. Chords are labeled as D<sub>7</sub> and (D<sub>7</sub>).

Nasleduje niekoľko zadaní na ďalšie rozpracovanie. Samozrejme, možno vychádzať aj z vlastných nápadov. Formálna idea úlohy 1: bas vyplní melodické cezúry; to isté sa zrejme udeje aj v takte 4, po ktorom by mohlo nasledovať dlhšie melodické rozvedenie vrchného hlasu, pričom bas by sa opäť aktivizoval až v takte 8... Úloha 2: v takte 5 sa mi žiada nasadiť es a pokračovať niekoľkými vybočeniami. Všimnime si (D<sub>5</sub> v takte 3, takisto ako štvrtý akord v úlohe 1, že kvinty v base nie sú problematické, pokiaľ sa vrchný hlas vyhýba základnému tónu trojzvuku: nezaznieva kvartová disonancia, ktorá robí z kvartsextakordu problém z hľadiska náuky o harmónii. Úloha 3: pomalé tempo; predstavujem si husle. V treťom takte by mohol byť začiatok sekvencie niekoľkých klesajúcich kvint...



Pr. 391

Úloha 1

Úloha 2

Úloha 3

### 3. Imitačná rovnoprávnosť

Dvojhlasných fúg je u Bacha veľmi málo, zato však nájdeme nespočetné množstvo dvojhlasných skladieb s imitačne rovnoprávnymi hlasmi ako invencie, štyri duetá, niektoré malé prelúdiá a niekoľko častí zo súit (prelúdiá a gigy). Rovnakým spôsobom narába Bach v mnohých trojhlasných chorálových úpravách s dvoma hlasmi, ktoré sa pridávajú k chorálu a realizujú rozsiahle predohry a medzihry zväčša samy. Imitačný dvojhlas je oslobodený od prísnych pravidiel fúgy a práve spomenuté diela sa spôsobom spracovania navzájom líšia do takej miery, že by sme sa mali vyvarovať snahy vyzdvihnúť jednu z kompozícií ako model: Bachovi by sme tým vlastne vyčítali fantáziu, vďaka ktorej napríklad každá z invencií nadobúda svoju špecifickú formu. Vymenovať sa dajú iba tri spoločné znaky: a) imitačný začiatok (risposta v kvinte alebo oktáve);

b) v ďalšom priebehu neustále odkazovanie na motivický materiál prvého taktu; c) aspoň raz – často však viackrát – sa v skladbe objavajú začiatkové takty na tom istom alebo inom stupni, v pôvodnej alebo pozmenenej podobe, avšak jasne rozoznateľné ako „repríza“.

Prinášame úvod Schüblerovho chorálu *Auf meinen lieben Gott*. Náš úryvok sa končí nástupom prvej frázy chorálu v pedáli. Téma sa imituje v oktáve a oba hlasy vzápätí prinášajú jej inverziu. Nasleduje klesajúca kvintová sekvencia, ktorej materiál je vytvorený premiestnením druhého čiastkového motívu voči prvému (štvortónová skupina  $c - d - e - c$  by sa dala použiť aj na stupni  $c$ , tu je však zo spodného hlasu zrejmé, že ide o stupeň  $a$ ). Na konci nášho úryvku by sa mohol začínať druhý diel invencie v paralelnom G dur.

Pr. 392

× Tón *fis* vo vrchnom hlase sa rozvádza pomocou nasledujúceho  $e$  v spodnom hlase.

O stupni disonantnosti sadzby sa rozhoduje už počas tvorby témy. V našom prípade určujú prvé tóny témy povahu fis ako prízvučného priechodného tónu. Aby sme sa mu vyhli, mali by sme harmonizovať proti metru, čo sa však stáva zriedka (pr. 393/a); alebo sa disonancii prezieravo vyhne druhý hlas, keď na danom mieste tiež nasadí priechodný tón (pr. 393/b):

Pr. 393

Jav si môžeme precvičiť na vlastných témach. Príklad: dve čisto konsonantné a jedna mimoriadne disonantná téma (K = konsonancia, D = disonancia; vyznačené na každej osminovej dobe).

Pr. 394

Disonantnosť možno, samozrejme, vždy ešte viac vystupňovať (pridaním prízvučných disonancií do protihlasu) alebo zmierniť (keď v protihlase nasadíme priechodné tóny na miestach zodpovedajúcich prízvučným priechodným tónom v téme, označených ↓). Nasledujú dve spracovania predošlých tém: nežná téma 2 sa stáva v dvojhlasnej úprave ostrejšou a disonantná téma 3 zas miernejšou:

Pr. 395

Pri tvorbe melódií nezabúdajme na problém kvartsextakordu. Ak leží základný tón alebo tercia trojzvuku v spodnom hlase, vo vrchnom hlase sa môže objaviť akýkoľvek akordický tón. Ak však v spodnom hlase leží kvinta, základný tón trojzvuku vo vrchnom hlase disonuje: aj keby sme ho vynechali, istý kvartsextakordový účinok vždy pretrvá:

Pr. 396

S a D sú vďaka svojim charakteristickým disonanciam vo výhode voči T, pretože  $S_5^6$  a  $D_5^7$  sú stabilné akordy, ktoré sa dajú v dvojhlasnej sadzbe dobre vyjadriť a funkčne pochopiť:



Pr. 397

dobre:      dobre:      nemožné:

S<sub>5</sub><sup>6</sup>   D<sub>5</sub><sup>7</sup>      S<sub>3</sub><sup>6</sup>—<sub>5</sub>      D<sub>3</sub><sup>7</sup>—<sub>5</sub>      T<sub>1</sub><sup>5</sup>

Problému musia čeliť aj tí najväčší skladatelia. Téma *Inveniec* č. 1 je postavená na tonike, končí sa však prízvučnou kvintou. Nástupom basu by tak vznikla T<sub>5</sub>, ktorá by, samozrejme, bola možná v úlohe priedahu D<sup>43</sup>, ale skladateľ mal v úmysle pokračovať inak. Kvinta toniky v base musí byť preto súčasťou dominantnej harmónie. Dôsledok: téma, ktorá vo vrchnom hlase patrí do jedinej harmónie, si vyžaduje pri nasadení v spodnom hlase zmenu funkcie:

Pr. 398

T<sub>5</sub>!

T ————— D!

Ako odstrašujúci príklad uvádzame tému, ktorá by nám v dôsledku nadmerného výskytu kvínt zbytočne sťažila prácu:

Pr. 399

T<sub>5</sub>   1      D<sub>5</sub> 1   T      S<sub>5</sub> 1   D      T<sub>5</sub>   D      T

Pokúsme sa teda vytvoriť ďalšie témy a vyhnime sa pritom najmä nasadzovaniu tonickej kvinty na prízvučné doby. Odporúčam začať témou v spodnom hlase: prinúti nás to myslieť od začiatku na „basovú spôsobilosť“ témy. Nasleduje niekoľko pokusných riešení s realizáciou protihlasu pri druhom nástupe témy:

306

Pr. 400

T      D<sub>43</sub>   1      T<sub>3</sub>   1      D<sub>7</sub>

T<sub>3</sub>      D<sub>5</sub><sup>4</sup>   3   3      T<sub>1</sub>   3      D<sub>5</sub><sup>7</sup>   1      T

T   S   T   D<sub>5</sub><sup>7</sup>      T<sub>31</sub>   S   T   S   D   T

Obidva začiatky sa pokúste zahrať s vymenenými hlasmi, t. j. prvý nástup umiestnite do vrchného hlasu: obe pasáže budú z kompozičnotechnického hľadiska v poriadku. Sú totiž napísané v „dvojitom kontrapunkte“, ako mu hovoríme. Celý problém spočíva v tom, že kvinta ponímaná ako konsonancia sa pri permutácii hlasov stáva disonantnou kvartou. Nasledujúci úryvok nie je napísaný v dvojitom kontrapunkte:

Pr. 401

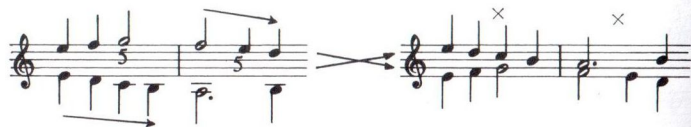
pretože výsledkom permutácie by bolo:

Pr. 402

307

Zameniteľnosť hlasov dosiahneme tým, že sa budeme čo najviac vyhýbať prázdny kvintám (čo je beztak naším cieľom) alebo k nim budeme pristupovať ako k disonanciám a urobíme z nich priechodné intervaly. V nasledujúcich dvoch taktoch vystupujú kvinty len ako priechodné intervaly, čiže ide opäť o dvojité kontrapunkt:

Pr. 403



× Kvarty ako prízvučné priechodné tóny sú legitímne.

Začiatkové úryvky z pr. 400 problému nepodliehajú, pretože na všetkých ťažkých dobách sa v nich nachádzajú tercie a sexty (pri permutácii sa stáva z tercie sexta a zo sexty tercia). Obe fragmenty by sa dali ďalej rozvinúť tak, že po určitom čase zaznie rovnaká pasáž s permutáciou hlasov, čo často vidíme v Bachových invenciách.

Oba úryvky sú napísané takmer celkom – ale nie úplne – v *komplementárnom pohybe*: jeden hlas sa pohybuje svižne, kým druhý postupuje krokom; ide o typicky bachovskú techniku. V každej pasáži sa nachádza iba jeden spoločný pokojový bod (v dvojhlasnej *Invencii F dur* sa napríklad komplementárny pohyb občas preruší, čiže netreba ho dodržiavať otrocky).

*Sekvenčná technika.* Sekvencie zohrávajú v evolučných úsekoch Bachových polyfonických kompozícií významnú úlohu. Ak chceme spoznať celú šírku možností dostupných v Bachovom štýle (sekvencie nemožno označiť za výrazný prostriedok štýlovej rozmanitosti, veď ktorý poslucháč si všimne rozdiely medzi rôznymi sekvenciami?), mali by sme ich preskúmať detailnejšie ako pri jednohlase. Stredobodom sú *štyri spôsoby prepojenia*: klesajúci kvintový skok, stúpajúci kvintový skok, klesajúci sekundový krok a stúpajúci sekundový krok. Postup: preložme figúru o želaný interval a v prípade potreby vytvoríme dobré melodické spojenie oboch prvkov.

Zo Schüblerovho chorálu môžeme napríklad vyťažiť nasledujúce možnosti stúpajúceho sekundového kroku (svorky označujú materiál prevzatý z predlohy, všetko ostatné je voľná skladba):

Pr. 404

stúpajúce:



Na ilustráciu klesajúceho sekundového kroku nám postačí jeden príklad. Bach prevzal z predlohy nasledujúci materiál:

Pr. 405



Pridaním spojovacích tónov môžu vzniknúť sekvencné modely ako napríklad:





Sekvencie sa môžu uspokojiť s tónmi jedinej stupnice, ale môžu aj modulovať. Vezmime si jednu zo sekvencií, ktoré sme práve vytvorili z Bachovej predlohy, a privedme ju k rôznym tonálnym cieľom:

„Signálne tóny“, ktoré uvádzajú jednotlivé cieľové tóniny, sme v príkladoch označili výkričníkom. (Vyvarujme sa nenáležitých ambícií: jeden alebo dva stupne kvintového kruhu sú na moduláciu postačujúce.)

Pri hľadaní vhodného materiálu na klesajúce kvintové sekvencie budeme postupovať inak. Kvintový skok nadol tvoria v kadencií

postupy D – T a T – S. Vráťme sa k pr. 400 a v navrhnutých začiatkoch invencie vyhladáme melodické postupy, ktoré na malej ploche stvárnajú uvedené akordické sledy. V prvom začiatku sa nachádza:



a v druhom:



Nasledujú prvé tri modely usporiadané do klesajúcej kvintovej sekvencie. Samozrejme, nemožno ich považovať za definitívne riešenie:

Jednotlivé členy sekvencie musia byť spojené nielen melodicky, ale i z hľadiska hudobného pohybu. Možnosti sú dve: buď sa do cieľu nepretržitý komplementárny pohyb – pozri b) a c) –, alebo sa spoja (u Bacha dosť často) vždy iba dva členy sekvencie – pozri a):

Pr. 411

a)

b)

c)

Aby klesajúce kvintové sekvencie zostali v strednom registri nástroja, zvyčajne postupujú striedavo o kvintu nadol a kvartu nahor. V „bežiacom hlase“ tak často vznikajú nespevné skoky (nóny a decimy v pr. 411/c), ktoré sú však každému poslucháčovi Bacha dôverne známe.

Stúpajúce kvintové sekvencie pre nás už teraz nepredstavujú žiaden problém: ak v zadanom materiáli pohľadáme stúpajúce kvintové postupy (S – T alebo T – D; vylúčený je spoj T – D<sup>7</sup>, pretože D<sup>7</sup> sa chce vrátiť späť na toniku!), v pr. 400 nájdeme tento materiál:

Pr. 412

Vybudujme z neho sekvenciu s permutáciou hlasov, obľúbeným Bachovým postupom. Zakrúžkované tóny tvoria melodické spoje medzi jednotlivými členmi. Presvedčivá realizácia kvintového postupu nahor je mimochodom ťažšia ako pri klesajúcej kvinte, ktorá je presvedčivá už sama osebe. V nasledujúcom príklade sme

sa začlenením citlivých tónov pokúsili o hodnoverné nastolenie jednotlivých stupňov:

Pr. 413

Pozrime sa i na zriedkavejšiu klesajúcu terciovú sekvenciu z *Invencie č. 1*:

Pr. 414

Vo vlastných prácach by sme rovnaký model sekvencie nemali používať pričasto. Vo *Fúge c mol* z prvého zväzku *Dobre temperovaného klavíra* za sebou nasledujú sekvencie v stúpajúcich sekundách, klesajúcich kvintách, stúpajúcich kvintách, stúpajúcich sekundách, klesajúcich kvintách...

Preskúmame nasledujúce začiatky Bachových pasáží s oktavovou imitáciou z *Francúzskych* a *Anglických suít*. Prízvučné kvinty sa nachádzajú len na dvoch miestach označených krížikom. Všetko ostatné je skomponované v dvojitom kontrapunkte, takže uvedené začiatky sa môžu v ďalšom priebehu skladieb objaviť s permutáciou hlasov, prípadne aj v transpozícii na inom stupni:

Pr. 415

Giga



## Bourrée



## Giga



## Prelúdium



## Prelúdium



## Giga



Čitateľ, ktorý by sa chcel podujat' na kompozíciu celej invencie, by si mal vytýčiť nasledujúcu úlohu: imitačný začiatok, podľa možnosti v dvojitom kontrapunkte; viacnásobný nástup témy; rozvedenie sekvenciami rôznych stavebných typov, ktorých materiál by však mal pochádzať z prvých taktov invencie; modulácia do dominante; kadencia a dvojitá taktová čiara. Nový začiatok na dominante podobný úvodným taktom (s možnou permutáciou hlasov); ďalšie rozvedenie so zapojením sekvencií. V kratšej forme návrat k tonike, inak možno najprv nastoliť Tp alebo Sp v mimotonálnej kadencii.

Analýza Bachovej dvojhlasnej kompozície  
(Gavota z Francúzskej suity Es dur)

## Pr. 416

## Gavota





Predložená gavota rozhodne nepredstavuje vhodný model pre vlastné kompozície (na daný účel lepšie poslúžia *Invencie*, ktoré sú však príliš známe na to, aby sme ich reprodukovali). *Ústredný motív* je v gavote všadeprítomný: so svojimi melodickými skokmi je istotne nápadnejší ako niektoré témy invencií budované viac zo sekundových krokov; možno ich síce rozvinúť v ďalších evolučných úsekoch, avšak ich pôvod nebude natoľko očividný. V posledných siedmich taktov vystupuje viackrát variovaná téma v inverzii.

Prostredníctvom signálneho tónu *a* moduluje druhý štvortaktie do dominanty B dur. V takte nasledujúcom po dvojitej čiare (signálnym tónom je opäť *as* namiesto *a*) sme znova v Es dur a v ďalšom takte – signál *h* – hneď v c mol, tónine neskoršej mimotonálnej kadencie. Ukazuje sa, že problém nie je v modulácii: práve

naopak, moduluje sa tak rýchlo, že úlohou je udržať poslucháčov záujem počas 22 taktov aj napriek jednoduchému harmonickému postupu T – D – Tp – T. Takt 12: polovičný záver na dominante v c mol. Tónina c mol nakrátko prejde do vlastnej subdominanty f mol (*e – des* ako signál zmenšeného septakordu) a v takte 16 má svoju mimotonálnu kadenciu. Po usporiadaných 8 + 8 taktov už pokojový stav viac nenastane, skupiny taktov sú porozhadzované: záverečný takt 16 pociťujeme zároveň ako „prvý takt“ (prepojenie fráz) sedemtaktového asymetrického záverečného úseku. Tu sa nachádza najvýraznejšie stupňovanie hudobného pohybu: na ploche dvoch taktov obidva hlasy postupujú v osminách, kým inde sú osminy vždy len v jednom hlase ako súčasť neprerušeného komplementárneho pohybu. Vybočenie do subdominantného As dur tri takty pred záverom pociťujeme takmer ako ľahkomyselné; záverečná tonika sa tak ešte nedá celkom upevniť.

Skladba je mimoriadne disonantná. Lepšie povedané, jej disonancie sú veľmi nápadné, nie sú ukryté v priechodoch: len v samotnom hlavnom motíve dost vynikajú prírazné tóny (R). V prvých štyroch tónoch počujeme T – S. Do S smeruje aj nástup basu, ale držané *g* vo vrchnom hlase sa musí rozviesť nahor ako prietah. Bas potom spočívne na *g*, ktoré vnímame ako T<sub>3</sub>, kým druhý motív vo vrchnom hlase sa snaží presadiť harmonickú postupnosť D – T, čo sa mu však nepodariť. Tón *f* vrchného hlasu tak ostáva visieť vo vzduchu ako disonancia. Bachova snaha o postup harmónie po poltaktiach je zrejmä v celej skladbe. O to je pozoruhodnejšie, že zvolil motív, ktorý by si vyžadoval skôr harmonizáciu po štvrtinách, a preto neustále pôsobí konfliktne (odhliadnuc od jednohlasného predtaktia)! Máme príklad toho, ako veľmi by sme sa mýlili, keby sme Bachove skladby chceli použiť ako dôkaz dodržiavania kompozičných pravidiel...