K pojmu „atonalita“

Pojem atonalita v sobě obsahuje několik úrovní a je sám o sobě víceznačný[2]. Jeho hlavní význam vidím ve dvou směrech:

1) Atonalita jako důsledek snah o zastření vazeb k centru: Snaha o obohacení harmonické věty vybraným sledem akordů, jejichž funkční příslušnost se nedá lehce vztáhnout k jednomu centru. Jako příklad volím delší sled mimotonálních dominantních septakordů či značně tonálně rozkolísané provedení klasické sonáty. Je třeba zdůraznit, že zastření vazeb k centru se děje pomocí akordů, které jsou běžné pro klasicko-romantickou harmonii (např. tvrdě malý čtyřzvuk).

Tyto tendence postupem času gradují: Harmonická věta často moduluje, osciluje mezi tóninami, aniž by v nějaké pevně zakotvila. Akordy se rozvádějí i do tónin, kde jsou chápany jako funkčně odlehlé, alterované. Vyskytují se prakticky libovolné funkční smíšeniny a někdy funkční kombinace. S nadsázkou mluvíme o tom, že akord lze rozvést „prakticky kamkoliv“. Pokud se v souvislosti s modulací mluví o plynulosti a přesvědčivosti, je třeba si uvědomit, že výše jmenovanými prostředky je možno dosáhnout rovněž jakési plynulosti v neustálém oscilování mezi tóninami. Leckdy může být souzvuk již tak funkčně složitý, disonantní či je neterciovou strukturou, že máme tendenci jej chápat jako souzvuk, který působí pouze svou zvukovou kvalitou bez funkčně harmonického smyslu[3]. Takové tendence se vyskytují v hudbě Richarda Wagnera a ke svému vrcholu dospívají v tvorbě skladatelů přelomu 19. a 20. století.

Komplikace hudební struktury se projevuje prakticky pouze v harmonické složce, jiné složky (kinetická, melodická) nejsou vždy komplikovány takovým způsobem. Dbá se např. na zpěvnost melodie. To je důležité si uvědomit pro další závěry. Neustálé tonální oscilování často vyvažuje motivická (tématická) jednota díla[4]. Tématická úspornost a rozvíje-

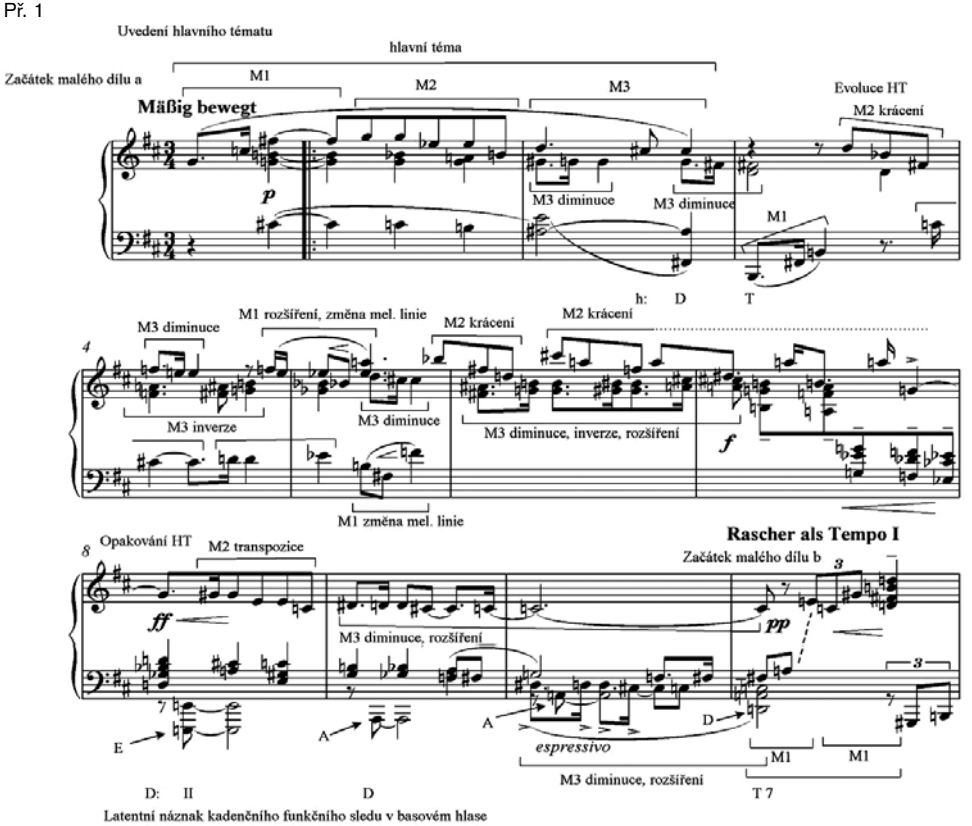
[2] Občas je bohužel vnímán a používán jako pejorativní. Atonalita je však objektivní fakt vyplývající z hudební struktury, nikoliv esteticky hodnotící hledisko skladby.

[3] Tato hranice je ovšem velmi tenká a záleží na konkrétní posluchačské zkušenosti a zaměření. Klasický harmonicko-funkční výklad nám přestává postačovat. Jeho hlavní funkcí je abstraktní znázornění harmonické věty. Pokud jsme seznámeni s principy klasicko-romantické harmonie, umíme si tuto abstrakci představit. Snížená srozumitelnost harmonických funkcí ji však velmi ztěžuje. Na přelomu 19. a 20. století dospívá tonální systém na největší míru své složitosti a zvukově si představit některé funkční smíšeniny vyžaduje mnoho úsilí. Zároveň může být takové chápaní značně ambivalentní. Často se v této souvislosti mluví o krizi tonality. Lépe než o krizi tonality bychom ale měli mluvit o krizi funkčního výkladu a s ním spojené abstrakce harmonické věty.

[4] O čemž píše i Josef Kresánek v knize *Tonalita,* s tímto jeho postřehem se ztotožňuji (Podtrhal P. Z.): „*Podobne ako v modulaciách aj v osciláciách sa uplatňuje reciprocita medzi tematickou a tonálnou stránkou, čo sa týká jednoliatosti a kontrastnosti. Znamená to, že jednotná tonálnosť vyžaduje kontrasty v tematickom materiáli, ako to bolo bežné v klasicizme v tzv. expozičnej hudbe; a naopak bohatá a kontrastná tonálnosť si priam vyžaduje tematickú úspornosť – ako to vidíme napr. v evolučnej hudbe sonátových rozvedení, eště viac však celkovo v hudbe romantizmu, ktorá čím viac rozkolísavala tonálnu hladinu, tým viac smerovala k tematickej jednotnosti.*“ Kresánek, Josef*: Tonalita*. Bratislava: Opus, 1982, str. 360.

ní celé skladby de facto z jednoho motivu je hlavním principem tzv. *grundgestalt*. *Klavírní sonáta op. 1* Albana Berga je typickým příkladem, kdy motivická jednota díla vyvažuje jeho tonální rozkolísanost. Je utvořena prakticky pouze ze tří krátkých motivů:

Př. 1



2) Atonalita, kde harmonická složka již ani nepřihlíží k tonálním vztahům, jak tomu bylo v hudbě se složitými funkčními vazbami k centru, ale kritériem pro výběr souzvuků je pouze jejich zvuková kvalita a intervalové složení, zároveň nedochází k výrazným změnám hudební struktury. Za příklad takových harmonických vět nám mohou posloužit příklady z kapitoly *Kompoziční praxe* ze *Základů moderní harmonie*[5] Karla Janečka. Některé uvedené příklady jsou v mnohém hudbou vytvořenou „na starých základech“ a vyplněné „moderní

[5] Janeček, Karel*: Základy moderní harmonie*. Praha: Nakladatelství ČSAV, 1965. 383 str.

harmonií". K tomuto faktu se ještě dostaneme a podrobíme jej zkoumání. Dále rozeznávám význam slova atonalita ve smyslu **komplexní atonální myšlení**. Pod tímto výrazem rozumím skladbu, která si buduje své vlastní, pokud tak můžeme říci „logické" postupy, nezávislé na „logice" tonální hudby. Komplikace hudební struktury se netýká pouze složky harmonické, ale atonální harmonický materiál, který je výrazně odlišný od materiálu tonální harmonie, zasahuje a mění celkově strukturu skladby a ostatní složky hudebního projevu. O analytické a systematičtější uchopení právě těchto skladeb se pokouší tato studie.

Zdůrazňuji, že toto dělení atonality je velmi hrubé a jistě bude v živé tvorbě mnoho meziúrovní a přechodných momentů. Považuji za nutné alespoň takovéto vymezení. Myslím, že se nijak zásadně nevymyká tomu, co se obecně o této problematice uvažuje. Jde mi rovněž o to vnímat a chápat harmonický průběh v atonální hudbě ne abstraktně, jako je tomu v tonální harmonii, ale v komplexním pohledu ve struktuře konkrétní skladby[6]. Tento způsob uvažování by nám neměl být cizí, uvědomme si, že i když vidíme např. pouze funkční rozbor tonální skladby, její průběh evokuje i jisté formové principy (např. sled D–T = závěr, uzavřenost). Oddělitelnost formy a harmonického průběhu je sporná. Často si provázanost některých složek ani neuvědomujeme, přehlížíme je. Připojme další složky hudebního projevu. Pokud vidíme tradiční schéma kadence T–S–D–T, víme, kde je začátek, vrchol a konec harmonické věty a proč tomu tak je. Taktéž kinetická složka je výrazný činitel, který ovlivňuje charakter harmonické věty. Pokud by tomu tak nebylo, nevznikly by např. pojmy jako mužský a ženský závěr. Důležitým faktorem je i to, na jakém místě se v harmonické větě konkrétní akord nachází. Umístění akordu, který je obohacen o neakordické tóny na těžké době před koncem harmonické věty, upoutá posluchačovu pozornost a takto vzniklá průběžná harmonie se stává výrazným činitelem v tektonické výstavbě námi myšlené imaginární harmonické věty. Jde tedy o souhru tří faktorů – harmonické složky (akord obohacený o neakordické tóny), kinetické složky (těžká doba) a formální, tektonické (pozice souzvuku v harmonické větě). Náš komplexní záměr jsme nyní vztáhli na tonální harmonickou větu. V tonální harmonii je tedy harmonická kostra skladebného úseku hlavním faktorem, který ovlivňuje a evokuje jeho průběh. Ostatní složky mají spíše podřadnější charakter, i když i jejich působení může výrazně spoludotvářet jeho tektonický průběh.

Pro tento komplexní pohled se podle mě hodí výraz harmonické pole, jak jej stanovil ve stejnojmenné studii prof. Vladimír Tichý[7]. O významu harmonického pole v atonální

[6] Ve sborníku *Music theory in concept and practice* je velice zajímavá studie *Tonality: A conflict of forces* od Patricie Carpenter. Představuje čtenáři pohled Arnolda Schönberga na fenomén tonality a tonální harmonie. Studie končí zajímavou myšlenkou, jejímž obsahem je zhruba to, že některé významné Schönbergovy postřehy o harmonii mají paradoxně komplexní charakter a do svých úvah přibírá i jiné složky hudebního projevu, např. formu. Aby člověk mohl plně porozumět jeho úvahám, musí vědět o jejich komplexním charakteru. I když se týká tento Schönbergův osobitý způsob myšlení pouze hudby tonální, myslím, že takovýto komplexní pohled je žádoucí právě v hudbě atonální. Carpenter, Patricie: *Tonality: A conflict of force. In: Music theory in concept and practice.* Rorchester: University of Rochester Press, 1997, str. 97–130.

[7] Tichý Vladimír: *Harmonické pole*. In: *Živá hudba XII, Praha: Togga, 2003, str.* 51–58.

hudbě a jeho případné analýze pojednám dále. Pokusím se jej však na tomto místě čtenáři přiblížit prostřednictvím myšlenek ze zmíněné studie. Harmonické pole je metaforická představa „gravitačního pole“ v tónovém prostoru. Je to tedy „substance“ naplňující veškerý hudební prostor a dávající mu smysl. Dává nám možnost uchopit tónový materiál skladby jiným smyslem, než jaký nám umožňuje klasický harmonicko-funkční rozbor. Každý z tónů, nastupujících v kterémkoli okamžiku časového průběhu hudební struktury, vstupuje do harmonického pole vytvořeného tóny předcházejícími a zároveň se podílí na vytváření harmonického pole, do něhož vstoupí tóny následující.

Věnujme se nyní určitým problémům, které jsou často zmiňovány a vyvstávají při rozboru atonálních skladeb. Zde bych rád zmínil dva názory, prvním je úvaha o atonalitě Karla Janečka: „*Mezi hudbou, v níž se tonální centra vystřídávají a popřípadě též rozmanitě prolínají, a hudbou atonální je v podstatě jen kvantitativní rozdíl: akt zrození jednotlivých center, vyžadující vždy určitého času (neboť jde o dění), je v atonální hudbě stlačen do co nejkratšího časového rozpětí; není to však rozpětí nulové.*“[8] K této Janečkově myšlence pokládám za vhodné zmínit pohled Tomáše Krejči, vycházím z jeho studie *Atonální hudba dnes pohledem centrické a distanční hierarchie Karla Risingera*[9]. Pokládá atonalitu de facto za centrickou. Rozdíl mezi centrickou hierarchií tonality a atonality spatřuje v centričnosti na jiných úrovních hudební struktury. Nestaví tedy zmíněné pojmy do ostrého protikladu, jak se obecně uvažuje. Tyto názory mají samozřejmě svou váhu, ovšem **je sporné, jestli je lze použít jako základní východisko pro analytické zkoumání**. Jsem přesvědčen, že pro systematičtější uchopení atonální hudby je potřeba zvolit jiné předpoklady.

S výše zmíněnými pohledy souvisí i to, že samotný hudební tónový materiál není nevyčerpatelný (mám na mysli temperovanou chromatiku) a opakuje se pouze v jiném využití. Na základě posluchačské zkušenosti nám různá místa atonálních skladeb mohou evokovat tonální hudbu. Nemusí jít pouze o vztahy souzvuků k centru, které jsou stlačeny do časového minima, jak zmiňuje Janeček, ale o tónový materiál sám o sobě. Použiji myšlenku Albana Berga: Posluchači více než přímou vazbu akordů k tónice potřebují slyšet důvěrně známé souzvuky. Jde hlavně o souzvuky obsahující tercie. Hudba, kde je „dostatek tercií“, nepůsobí tak výbojně, i když je v rozporu se základními pravidly tonality[10]. Vzpomeňme na jeho *Houslový koncert* či na začátek *Symfonie op. 21* Antona Weberna.

[8] Janeček, Karel: *Doplňující poznámky k některým jevům harmonického a tonálního myšlení.* in: *Živá hudba VI, 1976, Sborník prací hudební fakulty AMU*, Praha: 1977, s. 28–29.

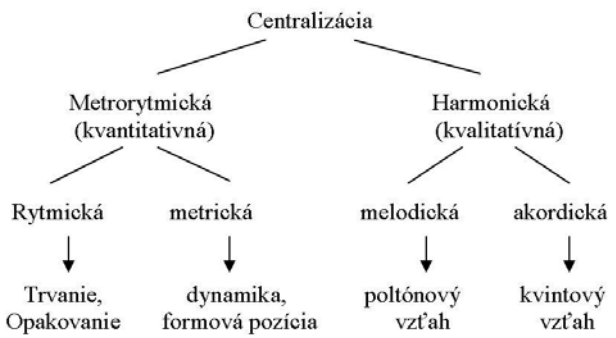
[9] Krejča, Tomáš: *Atonální hudba dnes pohledem centrické a distanční hierarchie Karla Risingera. In: Hudební teorie dnes a zítra*, Praha: Nakladatelství AMU, 2010, str. 31–38.

[10] “*I tell you, this whole hue and cry for tonality comes not so much from a yearning for a keynote relationship as from a yearning for familiar concords – let us say it frankly, for the common triads. And I believe it is fair to state that no music, provided only it contains enough of these triads, will ever arouse opposition even if it breaks all the holy commandments of tonality.*“

Vznik a průběh harmonického pole

Tento problém se v atonální hudbě týká nejen analýzy, ale i posluchačské percepce. Pro lepší pochopení situace začněme své úvahy v prostředí hudby tonální. Jak se zde formuje harmonické pole? Anglická hudební teorie má dobrý výraz *Harmonic Rhythm*, kterým se označuje četnost (pravidelnost) střídání harmonických funkcí a jejich vazby na metrorytmické vzorce. Skladby od baroka po romantismus mívají tendenci střídat harmonické funkce pravidelně či s mírnými odchylkami. Za příklad nám mohou posloužit Bachova preludia z *Temperovaného klavíru*, kde často dochází k tomu, že jeden takt setrvává na jedné harmonické funkci. Toto berme jako ideální případ, harmonické funkce se nemusí střídat s takovouto železnou pravidelností, častěji se setkáváme s tím, že tuto četnost střídání můžeme vyjádřit např. jednoduchými matematickými poměry. Teorie harmonického pole dovoluje pozorovat chování tónů v čase, je tedy důležité uvědomit si, že tonální hudba často našemu vnímání tóny či harmonické funkce předkládá pravidelně, často až jako podle určitého vzorce. Miroslav Filip ve svých *Vývinových zákonitostech klasickej harmonie*[11] předkládá velmi dobré schéma centralizace v tonální hudbě. V tomto úhlu pohledu je metrorytmická centralita jedním z jejích pilířů:

Př. 2



Zdá se, že je tonální harmonie spojena s pravidelností, a to hned ve dvou úrovních hudební struktury (harmonická, metrorytmická), to tím pádem zjednodušuje percepci takové hudby (např. očekáváme další harmonickou změnu na první době dalšího taktu, protože celá skladba tento princip dodržovala).

Konfrontujme tento názor s atonálním harmonickým materiálem. V této souvislosti je zajímavá úvaha z knihy *Serial composer*[12], jejímž autorem je Reginald Brindle-Smith. Mluví o roli rytmu v této hudbě. Volná citace: *Rytmus v atonální hudbě může převzít úlohu*

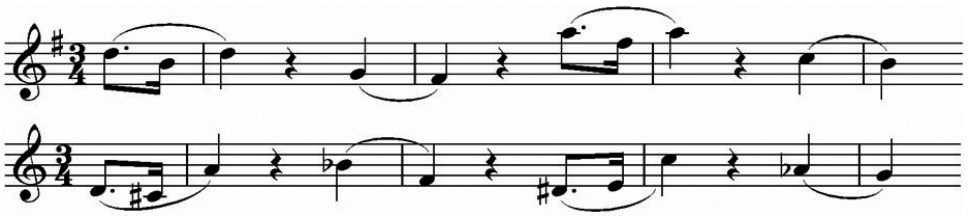
[11] Filip, Miroslav: *Súborné dielo I.: Vyvinové zákonitosti klasickej harmonie*. Bratislava: Národné hudobné centrum, 1997, 316 str.

[12] Brindle-Smith, Reginald: *Serial composer*. New York: Oxford university press, 1966. 208 str. Příklady jsou ze strany 33 (označeny jsou jako Ex. 40 a Ex. 41)

harmonického napětí, jak je chápeme v tonální hudbě. Tím je možno vytvářet jisté formy napětí, vrcholu a také klidu. Obecně lze říci, že plynulé rytmy evokují pocit klidu, nepravidelné a trhané vytvářejí napětí. Rytmus v atonální hudbě je proto často asymetrický a neopakující se (myšleno jako neopakující se metrorytmické figury, poznámka PZ). Fráze se často skládají z komplexu nesourodých rytmických elementů. Pokud je např. melodie napsána v „tradičním" rytmickém uspořádání, má tendenci k tomu, aby se nám jevila jako „tradiční", i když jsou jednotlivé tóny vybrány např. z dodekafonické řady.

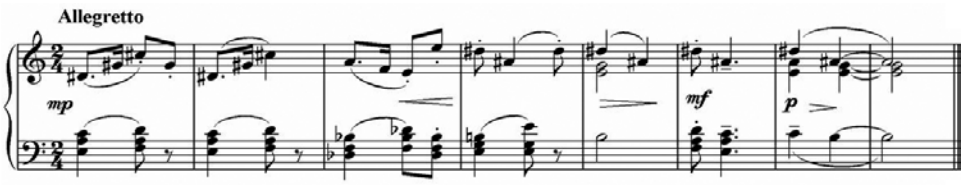
Uvádím příklad z jeho knihy, kde tento fakt dokládá. V prvním řádku je uveden začátek z Mozartovy *Klavírní sonáty G-dur K 283,* ve druhém jsou použity tóny z dodekafonické řady z Schönbergova op. 37, je však zachována rytmická situace z Mozartovy sonáty. Změna v časovém uspořádání tónového materiálu silně ovlivňuje jeho charakter a možnou percepci:

Př. 3



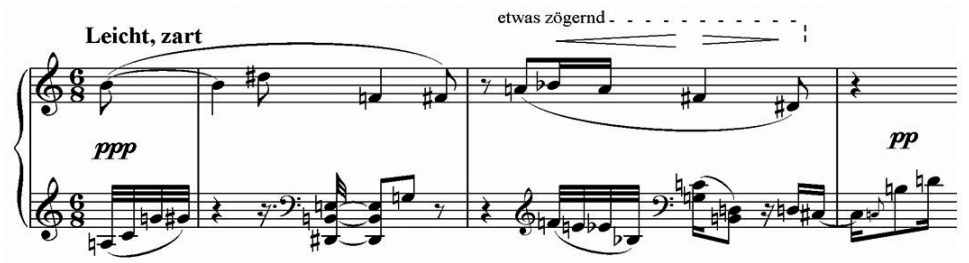
Výše jsem mluvil o tom, že příklady z kapitoly *Kompoziční praxe Základů moderní harmonie* Karla Janečka jsou hudbou „na starých základech" vyplněné „moderní harmonií" (př. 4, jde o použití souzvukových druhů o disonantních charakteristikách **16** a **016**). Těmi starými základy jsem měl hlavně na mysli ono tradiční rytmické uspořádání, pravidelnost ve střídání souzvuků, lpění na motivickém rozvíjení skladby. Rytmická kostra by mohla být bez problému vyplněna ryze tonální hudbou, mohli bychom použít obdobný postup, který je uveden v příkladu 3. Pokud se v analýzách atonální hudby často věnujeme slabým a nejednoznačným záchvěvům tonality, které byly zmíněny výše a markantně závisí na posluchačské zkušenosti, proč nepřipustit, že pravidelně se střídající atonální souzvuky a tradiční rytmické uspořádaní mohou evokovat (především strukturou) tonální harmonickou větu? Tohoto faktu může být využito s kompozičním záměrem, skladby neoklasicistního rázu nám mohou být příkladem.

Př. 4



V raných atonálních skladbách je mnohem více komplikován rytmický obraz skladby a harmonický pohyb je daleko více nepravidelný. Leckdy se hudba stává zdánlivým chaosem. Za příklad si můžeme vzít *1. kus* ze *6 malých kusů pro klavír op. 19* Arnolda Schönberga (Př. 5). Taková hudba působí proti předchozímu příkladu úplně jiným dojmem. Její struktura daleko lépe vyhovuje atonálnímu formování skladby a nepůsobí tak neobratně a uměle.

Př. 5



Jako jeden z důvodů této rozdílnosti vidím celkovou snahu o odlišnost od dosavadní vytvořené hudby[13] a druhý důvod je ten, že **ryze atonální harmonický materiál prostě vyžaduje jiný způsob práce a odlišný analytický pohled**. Zde se opět dostáváme k tomu, že harmonické pole v atonální hudbě je nutno posuzovat komplexně a ne vždy nám může pouhé převádění tónů na čísla pomoci v analýze. Je tedy třeba zhodnotit, jak se harmonické pole formuje a jaké dopady má toto na hudební strukturu, existuje-li zde nějaký vzájemný vztah. Pravidelnost v utváření harmonického pole, která je příznačná pro umělou evropskou hudbu 17. až 19. století[14], v drtivé většině případů v atonální hudbě chybí a důležitost ostatních složek hudebního projevu se zvyšuje. Proto jsme se touto problematikou zabývali tak podrobně.

Naskýtají se i další otázky: Jaký význam má opakování určitých disonantních charakteristik souzvukových druhů v atonální skladbě, nakolik jsme schopni vnímat toto opakování a má stále význam Janečkovo doporučení, aby se skladatel omezil na vybraný okruh

[13] Ryze historický postřeh: Uvědomme si, že na začátku 20. století byla německá hudba poněkud „pozadu". Francouzká hudba, v čele s Claudem Debussym, objevovala nové zvukové možnosti a barvy. V ruském prostředí překvapoval svými novátorskými harmonickými spoji Alexander Skrjabin a Igor Stravinskij zaměřuje v té době svůj kompoziční pohled na nové rytmické možnosti a práci s metrem. Formující se 2. Vídeňská škola tedy nutně musela přijít rovněž s něčím osobitým, pokud jim chtěla konkurovat. Musela se vůči nim vymezit. Novátorská faktura a stylizace raných atonálních skladeb je toho důkazem. Schönbergův „vynález" dodekafonie, jenž přijde později, je tedy nutné posuzovat i v tomto kontextu. Jeho přesvědčení o tom, že „*vynalezl něco, co německé hudbě zaručí nadvládu na dalších tisíc let*" je tedy poznamenáno i tím, že hledal způsob, jak předčít a konkurovat zmíněným skladatelům, národním školám.

[14] Stereotypní doprovod rozloženými akordy, albertiovské basy či opakující se metrorytmické figury jsou příkladnými prostředky pro vytváření pravidelných, čitelných a jasně ohraničených dílčích harmonických polí. Můžeme konstatovat jakousi stálost v jejich vytváření. Proto se jejich průběhem a vývojem tolik nezabýváme, často od něj abstrahujeme.

souzvukových druhů a disonantních charakteristik? Jak zásadní jsou hranice mezi jednotlivými souzvukovými druhy? Číselné kódy jsou zavádějící a vypadají nepropustně, až hermeticky uzavřeně. Pokud je např. šesti, sedmizvuk vyjádřen formou rozkladu, nakolik jsme schopni tento rozklad převést na akordickou jednotku? Není dosah imaginárních tónů podmíněn tím, že dobře známe výsledný souzvuk (např. běžné disonantní čtyřzvuky, které využívá klasicko-romantická harmonie) a jsme si schopni rozklad takového souzvuku lehce převést na akordickou jednotku? Jaká je váha jednotlivých tónů, které vstupují do harmonického pole? Číselné analýzy často tíhnout k tomu, že berou každý tón jako stejně důležitý a tyto aspekty padají. Existuje v atonální hudbě něco jako obdoba neakordických tónů? Na tyto otázky nemůžeme vždy jednoznačně odpovědět. Doufám však, že některé myšlenky z dalších části této studie je alespoň částečně ozřejmí či poskytnou nový úhel pohledu.

Harmonické pole jako dílčí tektonická jednotka

Rád bych na tomto místě ocitoval poslední dva odstavce z již zmíněné studie *Harmonické pole* prof. Vladimíra Tichého. Z této studie ve své práci vycházím a je mi rovněž „odrazovým můstkem" v některých mých úvahách: „*Klasická harmonická analýza je v jistém slova smyslu statická: konstatuje skutečnosti (tóninu, harmonické funkce, úpravu souzvuků apod.) v jejich prosté existenci, jako by neexistoval čas, jako by byly rozmístěny v prostoru. Teorie harmonického pole umožňuje pozorovat přímo proces slyšení a vnímání v čase: sleduje proces vzniku, vývoje tonálně harmonického vědomí na základě rozboru tonálně harmonické situace v každém okamžiku. Harmonické pole není permanentní neměnný stav, nýbrž proces, který se každým okamžikem vyvíjí a proměňuje. Spoluvytvářejí je všechny hierarchické úrovně: nejstabilnější a nejméně proměnlivé je přitom makrotonální vědomí, nejproměnlivější je vědomí mikrotonální.*"

Faktor času se podle mého názoru v teoriích o harmonii silně zanedbává a je proto dobré si jej uvědomit a dále s ním pracovat. Pokud k němu přihlédneme, naskýtá se nám otázka, jestli je vždy udržitelný pojem akord ve smyslu harmonické výslednice. **Až příliš často se v analýzách harmonické dění skladby zužuje na dění akordické**. Hudební faktura atonálních skladeb je často velmi nepravidelná, nepředvídatelná a tento fakt ztěžuje možnost určení souzvuku ve smyslu akordu. Bylo by snad lépe jako takovou výslednici harmonického dění pojímat analytické zhodnocení konkrétního harmonického pole a jeho promítnutí do hudební struktury. Usilovat o hledání jejich vzájemného vztahu.

Problematika časového průběhu hudebního proudu je hlavním předmětem nauky o tektonice. Jejím cílem je naučit případné zájemce, jak účinně sestavit konkrétní části a myšlenky v hudební skladbě. Tektonika se tak stává naukou, která dbá na myšlenkové sepětí skladby a přihlíží k jejímu rozvíjení v čase. Myslím, že je možné i pojetí, které ji umožňuje pojímat jako prostředek pro komplexní analýzu, tj. zkoumat uplatnění různých složek a stránek hudebního projevu v hudební struktuře a – což je důležité – jejich vzájemné pronikání a souhru. K tomuto si dovolím menší úvahu.

Obraťme nyní svou pozornost k situaci v hudbě atonální. Největší problém paradoxně není v tom popsat a určit atonální souzvuky, které se v konkrétní skladbě vyskytují, na to máme nejednu systematiku (Karel Janeček – *Základy moderní harmonie*, Allen Forte – *Structure of Atonal Music*[15]). Pouhé zanalyzování skladby na základě např. disonantních charakteristik souzvukových druhů a následné konstatování toho, jaké souzvukové druhy se uplatňují nejčastěji, není nejvhodnější a taková kvantitativní analýza může být i zavádějící[16]. Právě z tohoto důvodu se mi zdá výhodnější nahradit pojem akord, ve smyslu harmonické výslednice, analytickým zhodnocení konkrétního harmonického pole a jeho promítnutí do hudební struktury.

Harmonické pole lze chápat jako celkový a neustále se měnící obraz harmonického dění ve skladbě. Pro účely analýzy jej však lze uzávorkovat a zhodnotit (pokusit se o jejich zevrubnou analýzu, tj. popsat vzájemné pronikání a souhru různých složek a stránek hudebního projevu), přičemž s takto uzávorkovanými poli (která se mohou a nemusí krýt s délkou trvání jedné harmonické věty), lze dále pracovat. Nevidím důvod, proč nevnímat takto určená jednotlivá harmonická pole v hudební struktuře jako dílčí tektonické jednotky, které se vzájemně ovlivňují a podmiňují. Pokud přijmeme toto stanovisko, můžeme skladbu roztřídit na tyto dílčí tektonické jednotky určené trváním jednotlivých harmonických polí a charakterizované jejich vývojem, poté je seřadit podle jejich důležitosti, funkce, pozice a působení v hudební struktuře, např. na primární, sekundární, terciární. Harmonická pole a jejich funkčnost ve skladbě mohou být postavena na úroveň tektonickým funkcím, jak je určuje Karel Janeček v Tektonice[17]. Tímto postupem získáme přehled o tektonickém průběhu skladby, který podle mého názoru nelze vyčíst pouze z číselných symbolů disonantních charakteristik souzvukových druhů. Dospíváme tedy k velmi důležité myšlence, která je krajně důležitá a rovněž tak trochu paradoxní.

Pokud usilujeme o analýzu harmonického průběhu atonální skladby, nelze jej uspokojivě vysvětlit pouze tak, že charakterizujeme a popíšeme harmonický materiál takové skladby. Musíme do svého analytického snažení přibrat faktor času – tj. jak je tento materiál posluchači předkládán, tedy, jak je utvářeno a rozvíjeno harmonické pole. Rovněž je nutno zkoumat rozmístění, souvislosti tohoto materiálu

15 Forte, Allen: *Structure of Atonal Music*. New Heaven: Yale University Press, 1973, 224 str.

16 Měl jsem možnost shlédnout takovou analýzu Bergovy *Klavírní sonáty op. 1* od Jitky Ludvové. S touto skladbou mám svou vlastní analytickou zkušenost a dovolím si říct, že má analýza, kde jsem se nezabýval kvantitou výskytu disonantních charakteristik souzvukových druhů, ale jejich souvislostmi ve výstavbě skladby, je daleko lepší a přínosnější. Ludvová, Jitka: *Matematické metody v hudební analýze*. Praha: Supraphon, 1975. Dalším nepříliš povedeným počinem na poli kvantitativních analýz je studie Zuzany Martinákové-Rendekové: *Odhaľovanie zakonitosti v hudbe pomocou kvantitativných metód*. In: *Hudební teorie dnes a zítra*. Praha: Nakladatelství AMU, 2010, str. 73–89. Tento přístup (ačkoliv se tváří moderně, vědecky) mi připomíná snahy teoretiků v období kolem roku 1900, kteří se domnívali, že pokud není poznatek zdůvodněn výpočty exaktních věd, není prokázaný. Proto často ve svých pracích používají argumenty vzaté z akustiky, fyziologie, psychologie.

17 Janeček, Karel: *Tektonika*. Praha: Editio Supraphon, 1968, 244 str.

a přihlédnout ke konkrétní struktuře skladby. Jde tedy o jakousi syntézu analýzy harmonické (tónový a souzvukový materiál sám o sobě) a tektonické (pronikání různých složek hudebního projevu, rozmístění materiálu ve skladbě a jeho souvislosti). Toto lze ještě dále rozdělit na mikrotektonické (v rámci jednoho harmonického pole) a makrotektonické dění (v rámci celé skladby či více harmonických polí). Otázkou zůstává, do jaké míry lze vůbec tyto dvě analýzy, harmonickou a tektonickou, oddělit. Myslím, že např. na mikrotektonické úrovni je lze uspokojivě oddělit pouze stěží. Harmonickou složku atonální hudby není potřeba co nejvíce abstrahovat, objektivizovat a odpoutat od hudební struktury konkrétní skladby, ale právě naopak, co nejvíce se k ní přimknout.

Struktura atonální hudby. Analytická sonda.

Podnikněme nyní analytickou sondu do konkrétního hudebního materiálu. Existují obecně platné zákonitosti, které vycházejí zejména z naší zkušenosti z vnímání hudby. Tedy např. že jednotlivý tón (potažmo souzvuk) má větší váhu, pokud je v hluboké poloze, na těžké době, v delší rytmické hodnotě. Takové tóny a souzvuky považujeme za „důležitější", ovlivňující hudební dění. Kdybychom se na způsob schenkerovské analýzy snažili dostat k hlubším vrstvám hudební struktury, tyto tóny by v nich patrně byly zastoupeny. Teoretické předpoklady ohledně hudební struktury jsou sice vymezeny poměrně jasně a existují pro ně dokonce určitá pravidla (např. ohledně určování základního tónu), ovšem atonální hudební struktura se často právě takovýmto analyticky závažným bodům (úmyslně?) vyhýbá. Není zde „negována" jen tonalita, ale i jiné strukturní prvky – např. metrorytmická centralita.

Zabývejme se otázkou určení základního tónu, jemuž se obecně v rozborech skladeb přikládá velká důležitost. Analýzy atonální hudby založené na rozšifrování základních tónů jednotlivých souzvuků se vyskytují, ovšem jejich výsledky jsou podle mě nepříliš přesvědčující[18]. Souzvuky jsou skladateli usilujícími o atonální vzezření skladby záměrně voleny tak, aby byly co nejméně určité a prakticky znemožňovaly jasný tonální výklad. Neměli bychom se tedy snažit takto zkomponovanou hudbu rozebírat způsobem, že budeme za každou cenu usilovat o zaškatulkování do tonálních vztahů. Je třeba podtrhnout to, co jí je opravdu vlastní, v tomto případě jde o neurčitost z hlediska základního tónu. Chápu však, že někdy může být pro analytika těžké určit jako charakteristický rys něco, co se zdánlivě nehodí do žádné zavedené systematiky.

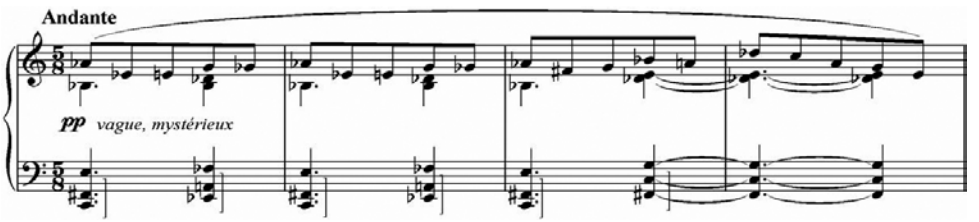
Často jsem ve skladbách narazil na situaci, kdy byly dva nejhlubší tóny souzvuku od sebe vzdáleny o triton. Triton je intervalem, který je z hlediska základního tónu neurčitý. Opírám se v tomto případě o pravidla určování základního tónu stanovená Karlem Risingerem[19], jež vycházejí z obecných psychologických a akustických zákonitostí. I kdybychom

[18] Narážím zde především na známou Hindemithovu analýzu Schönbergova *op. 33a*, kterou komentuje ve své knize *Hudební kompozice* Ctirad Kohoutek. Kohoutek, Ctirad: *Hudební kompozice.* Praha: Supraphon, 1989, str. 309–312.

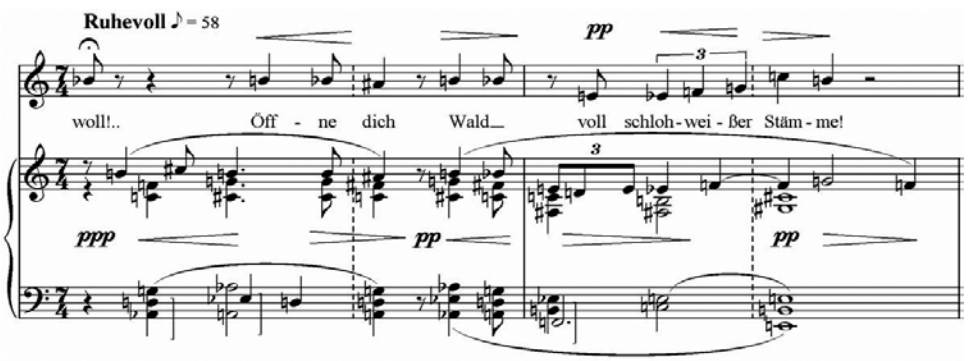
[19] Risinger, Karel: *Hierarchie hudebních celků v novodobé evropské hudbě*. Praha: Panton, 1969, 228 str.

v některých případech mohli za základní tón určit nějaký jiný tón souzvuku, neurčitost vznikající díky tomuto vztahu dvou nejhlubších tónů není zanedbatelná a mnohdy bude nad jiným umělým vyvozením dominovat. Ve vybraných příkladech jsem svorkou označil situaci, kdy se dva tóny dostávají do výše popsaného vztahu. Jde o příklady ze *Dvou preludií op. 67* Alexandra Skrjabina (Př. 6), *Pěti písní op. 4* Antona Weberna (Př. 7) a *Tří klavírních kusů op. 11* Arnolda Schönberga (Př. 8):

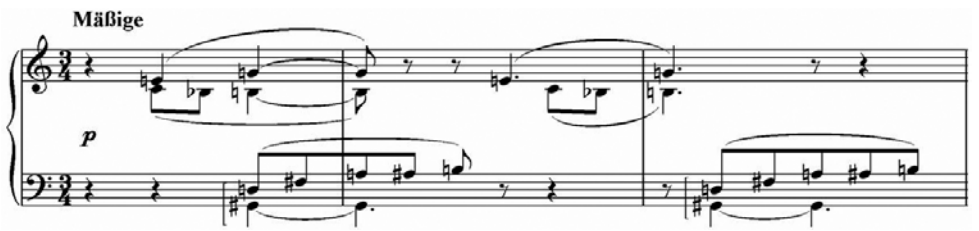
Př. 6



Př. 7

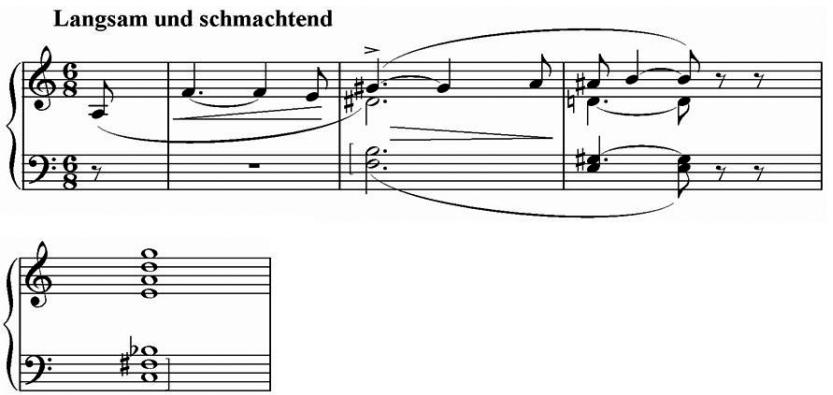


Př. 8



Bez zajímavosti není to, že obdobná situace se vyskytuje i ve „slavných“ akordech a skladbách, které jsou často zmiňovány s počátkem tzv. krize tonality. Jde o úvod opery Richarda Wagnera *Tristan a Isolda* a skrjabinovský syntetický akord:

Př. 9



Tato neurčitost je vlastní i nehierarchickým a polohierarchickým útvarům[20], které jsou funkčně ambivalentní již ze své podstaty, postrádají totiž základní tón, který by nezávisle na kontextu vyplýval z jejich struktury. Triton je sám o sobě útvarem nehierarchickým. **Neurčitost základního tónu devalvuje akord jako funkční harmonickou jednotku, jeho disonantnost na sebe upoutává větší pozornost**. Ztrácí tak svou funkci, kdy je přirozeným těžištěm harmonické věty a ovlivňuje svou důležitostí např. výběr tónů melodie.

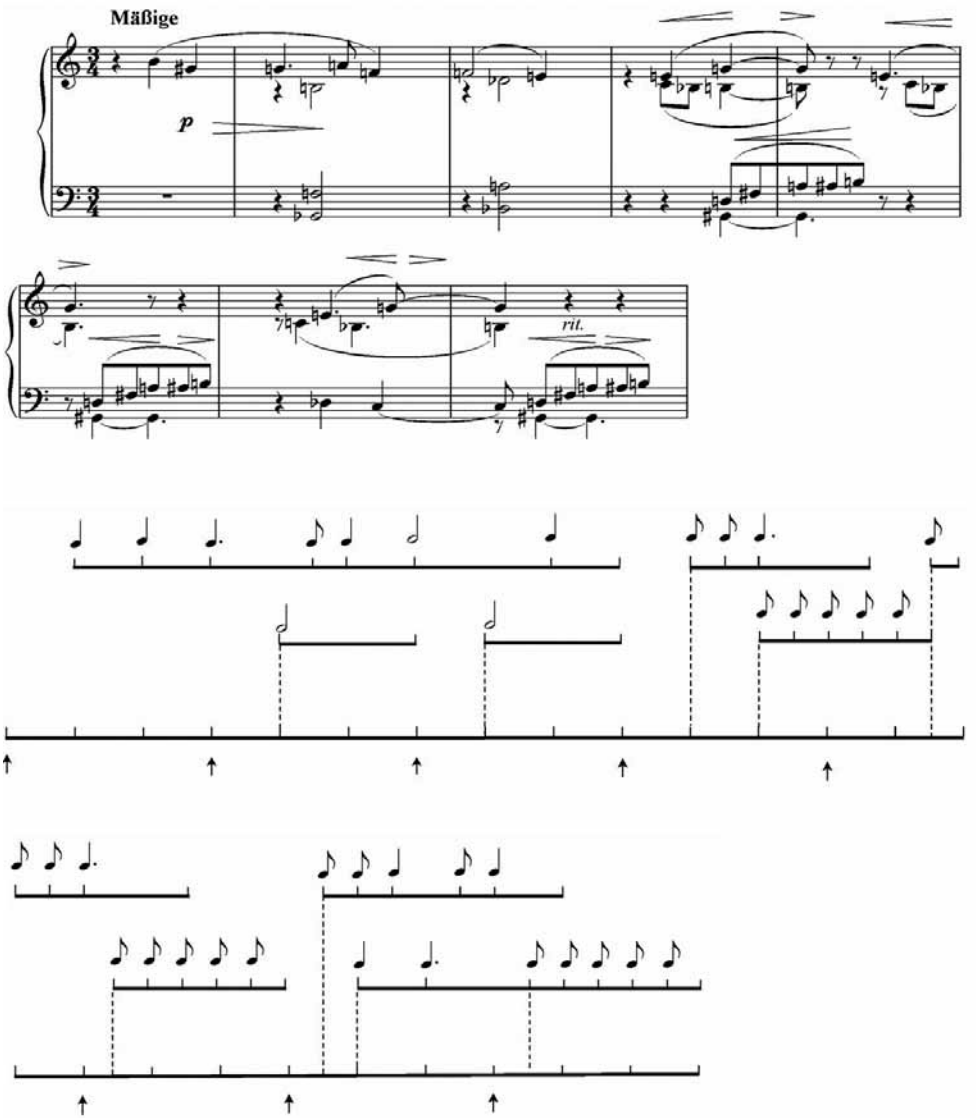
Zabývejme se nyní metrorytmickým obrazem atonálních kompozic. Důvody, proč posuzovat harmonické dění v souvislosti s tímto obrazem, byly již řečeny (jejich vzájemná závislost je dobře patrná na grafu Miroslava Filipa, Př. 2). Postupná komplikace těchto složek je vzhledem k historickému vývoji propojena, doplňuje se a ovlivňuje (podtrhal PZ): „*The emancipation of dissonance in music of the late nineteenth and early twentieth centuries was accompanied by a freeing of regular beat and unsettling of stable metric organization. (…) conventions of rhytmic organization were increasingly disregarded. Perhaps the most radical innovation in rhythm of this time was the suspension or outright avoidance of clear beat, without which meter cannot exist.*“[21] Jak bylo řečeno výše, atonální

[20] Systematicky se touto problematikou zabýval prof. Vladimír Tichý – Tichý, Vladimír: *Nehierarchické a polohierarchické melodické a harmonické útvary v klasicko-romantické harmonii jako faktor narušující tonální hierarchii.* In: *K aktuálním otázkám hudební teorie. Hudebně teoretické texty k diskusi o stavu a perspektivách oboru a jeho výuky.* Praha: Nakladatelství AMU, 2000, str. 76–89.

[21] Simms, Brian: *The Music of Twentieth Century (Style and Structure).* 2. vydání. New York: Schrimer Books, 1996. 435 str.

harmonický materiál si ze své podstaty vynucuje i změny v jiných složkách hudebního projevu. Podívejme se nyní na situaci, která nastává v úvodu Schönbergova op. 11:

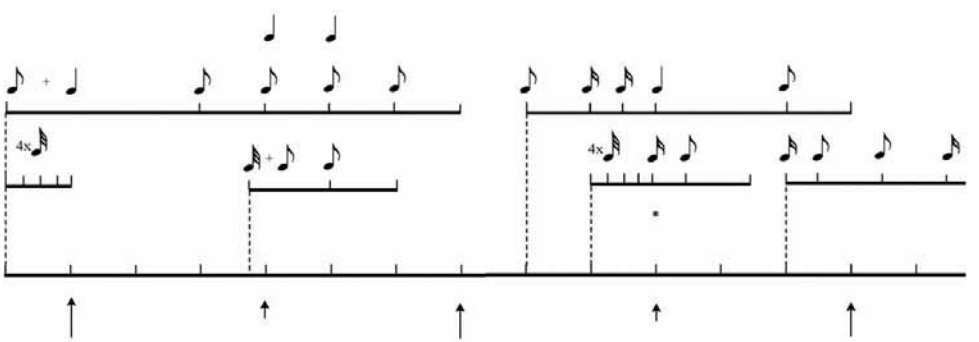
Př. 10



Šipky v grafu v příkladu 10 označují těžkou dobu taktu. Jako měřítko je zvolena jedna doba taktu, tedy čtvrťová nota. Svislé přerušované čáry znázorňují vhodný moment, kdy by mohlo dojít k souhře metrorytmické situace (těžká doba) a harmonické jednotky (akordu, souzvuku). Z grafu je tedy patrné, že tyto momenty ani jednou v uvedeném úseku nenastanou. Na druhé době druhého a třetího taktu nastupují jasně ohraničené akordické jednotky, ovšem jejich nástup na lehkou dobu taktu jim dodává spíše podkreslující charakter. Nejsou to formotvorné faktory, za které často akordy v tonální hudbě považujeme. Jejich základní tóny lze vyvodit jen obtížně, nepřesvědčivě. Motiv nastupující ve čtvrtém taktu, na třetí době byl již zmíněn v příkladu 8, víme tedy o jeho neurčitém charakteru z hlediska základního tónu. Zajímavé je, že nastupuje jednou na třetí době, podruhé dvakrát v polovině první doby (po osminové pauze). Tónový materiál je posluchači předkládán pokaždé v jiné souvislosti. Pravidelná pulsace úseku je zde patrná zejména v melodii. V obou hlasech se objevuje dvojhlas, tento fakt jsem do grafu nezanesl, není to pro toto analytické zkoumání podstatné. Uvedený příklad tedy ukazuje na výše zmíněné předpoklady, harmonická složka nevykazuje výrazné prvky centralizace, ani tak metrorytmická.

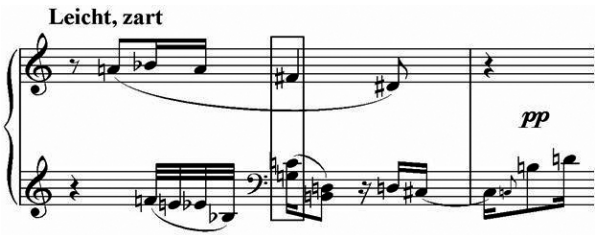
Příklad 14 je metrorytmickým obrazem již zmíněného příkladu 5, je to úvod *1. kusu* ze *6 malých kusů pro klavír op. 19* Arnolda Schönberga:

Př. 11



Situace je zde obdobná. Měřítkem je nyní osminová nota, šipky jsou dvojího rázu, delší znázorňuje těžkou dobu taktu, kratší těžší dobu. Proti předchozímu příkladu zde dojde k utvoření akordické jednotky na těžší době. Toto místo je označeno v grafu hvězdičkou, jde o čtvrtou dobu druhého taktu. Podívejme se blíže na tento souzvuk:

Př. 12



Ačkoliv souzvuk nastupuje na těžší dobu a mohl by mít šanci více se v harmonickém poli prosadit, čitelnost z hlediska základního tónu je neurčitá. Tóny g-c-fis nám nedávají oporu v jeho určení. Z tónů g-c se jako výraznější prosadí tón c, ovšem z hlediska vztahu c-fis je jeho důležitost neutralizována. Silně zde rovněž působí disonantní vztah velké septimy (malé sekundy), který je mezi tóny g-fis. Souzvuk rovněž trvá příliš krátce. Dále se pozmění na h-d-fis, tedy konsonantní akord, ovšem předchozí, a zejména následující hudební dění mu dává malou šanci na výraznější prosazení a ustálení tonálního vědomí.

Probrané příklady v této kapitole poukazují na zvláštní vztah metrorytmického a harmonického obrazu skladby, zde reprezentovaný zejména otázkou základního tónu. Představuji si tuto vzájemnou souvislost ve dvou hlavních úrovních, přičemž je možné stanovit i přechodné momenty:

1) Výrazná metrorytmická a harmonická centralita – Podporují vnímání harmonického pole jako tonálního.

Přechodné momenty:

a) Ve skladbě konstatujeme metrorytmickou centralitu, ovšem v harmonické složce chybí, je neurčitá. (Tato situace je zřejmá v příkladu 6.)

b) V obou zmíněných centralitách pozorujeme určité volnosti a nepravidelnosti, které však ještě skladbu plně neprostupují. (Toto se často děje v hudbě vrcholného romantismu, příklad 1.)

c) Skladba se vyznačuje harmonickou centralitou, ovšem v rámci metrorytmické složky chybí (takto vymezená hudební struktura se podle mého názoru bude vyskytovat jen zřídka, ovšem v rámci systematického uchopení ji zmiňuji).

2) Metrorytmická a harmonická centralita jsou ve skladbě obtížně určitelné, to podporuje vnímání harmonického pole jako atonálního (příklad 5).

Výše jsem mluvil o tom, že v atonální hudbě je nutné se co nejvíce přimknout k hudební struktuře konkrétní skladby a vyvozovat své závěry s ohledem na její vliv na formování

harmonického pole. Z letmých pohledů do hudebních příkladů však vyplývá, že hudební struktura takovéto hudby jakoby se všemožně bránila uchopení a snažila se o co největší amorfnost. Když si však uvědomíme, že hudební struktura se vyznačuje těmito vlastnostmi, jsme blíže k jejímu pochopení. Musíme se na ni dívat z jiného analytického úhlu a teoretické předpoklady přehodnotit. Toto nepochopení a přehlížení těchto faktů, např. zmíněné souvislosti metrorytmické a harmonické, vede ke špatným a nedostatečným analýzám. Obecněji lze o tomto mluvit jako o přehlížení toho, jak je našemu vnímání tónový materiál prezentován v čase. To je i základní nedostatek v koncepci Allena Forteho. Kritické připomínky k jeho postupům budou zmíněny v druhé části této studie. Anticipujme však, že skladbu často rozebírá tak, jako by nehrálo roli vyjádření a rozmístění materiálu ve skladbě či otázka hudební struktury. Je to o to více zarážející, že Forte je odborníkem v schenkerovské analýze[22], která je na strukturu a její vztahovost především zaměřena!

Při analýze atonální hudby bychom proto měli vycházet z její základní podstaty, kterou je vždy osobité budování logických postupů v rámci konkrétní skladby. Pokud platí, že i při analýze klasických skladeb musíme být dostatečně flexibilní a přizpůsobovat svůj analytický aparát různým situacím, které mohou nastat, v případě analýzy atonální hudby to platí několikanásobně. Rovněž se nesmíme bát opustit svět zaběhlých analytických hranic a šablon.

[22] Forte, Allen: *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: W.W. Norton & Company, 1985, 397 str.

Bibliografie:

BRINDLE-SMITH, Reginald. *Serial composer*. New York, Toronto: Oxford university press, 1966. 208 str.

CARPENTER, Patricie. Tonality: A conflict of force. In: *Music theory in concept and practice*. Rochester: University of Rochester Press, 1997, str. 97–130.

FILIP, Miroslav. *Súborné dielo I.: Vyvinové zákonitosti klasickej harmonie*. Bratislava: Národné hudobné centrum, 1997, 316 str.

FORTE, Allen. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: W.W. Norton & Company, 1985, 397 str.
FORTE, Allen. *Structure of Atonal Music*. New Heaven: Yale University Press 1973, 224 str.
FORTE, Allen. The Magic Kaleidoscope; Schoenberg's First Atonal Masterwork, Opus 11, Number 1. *Journal of the Arnold Schoenberg Institute 5*, č. 2, str. 127–169.

JANEČEK, Karel. Doplňující poznámky k některým jevům harmonického a tonálního myšlení. In: *Živá hudba VI, 1976, Sborník prací hudební fakulty AMU*, Praha: 1977, s. 21–29.

JANEČEK, Karel. *Tektonika*. Praha: Editio Supraphon, 1968, 244 str.

JANEČEK, Karel. *Základy moderní harmonie*. Praha: Nakladatelství ČSAV, 1965, 383 str.

KREJČA, Tomáš. Atonální hudba dnes pohledem centrické a distanční hierarchie Karla Risingera. In: *Hudební teorie dnes a zítra*, Praha: Nakladatelství AMU, 2010, str. 31–38.

LUDVOVÁ, Jitka. *Matematické metody v hudební analýze*. Praha: Supraphon, 1975.

MARTINÁKOVÁ-RENDEKOVÁ, Zuzana. Odhaľovanie zakonitosti v hudbe pomocou kvantitativných metód. In: *Hudební teorie dnes a zítra*. Praha: Nakladatelství AMU, 2010, str. 73–89.

KOHOUTEK, Ctirad. *Hudební kompozice.* Praha: Supraphon, 1989.

PERLE, George. *Serial composition and Atonality*. 6. vydání. Berkley, Los Angeles: University of Kalifornia Press, 1991, 161 str.

RISINGER, Karel. *Hierarchie hudebních celků v novodobé evropské hudbě*. Praha: Panton, 1969, 228 str.

SIMMS, Brian. *The Music of Twentieth Century (Style and Structure).* 2. vydání. New York: Schrimer Books, 1996, 435 str.

TICHÝ, Vladimír. Harmonické pole. In: *Živá hudba XII,* Praha: Togga, 2003, str. 51–58.

TICHÝ, Vladimír. Nehierarchické a polohierarchické melodické a harmonické útvary v klasicko-romantické harmonii jako faktor narušující tonální hierarchii. In: *K aktuálním otázkám hudební teorie. Hudebně teoretické texty k diskusi o stavu a perspektivách oboru a jeho výuky*. Praha: Nakladatelství AMU, 2000, str. 76–89.

WEBERN, Anton. Cestou ke skladbě dvanácti tóny. In: *Nové cesty hudby.* Praha: SHV, 1964, str. 74–85.

Petr Zvěřina (1988) je studentem magisterského stupně oboru Hudební teorie na Hudební a taneční fakultě Akademie múzických umění v Praze.

Podolecká 192, Benátky nad Jizerou I, 294 71, zverinap@email.cz