
K otázce tektonického myšlení v hudbě 20. století



Petr Zvěřina

Abstract: This study is focusing on principles of musical tectonics of the 20th century music. I've created the general tectonics scheme which helps me to discover and discuss some of these principles. The reciprocal relationships of the musical structure are often neglected. I'm concentrating primarily on them. Musical examples were chosen from the dodecaphonic compositions of Anton Webern. I believe that his compositions are in many cases typical for musical thinking of the 20th century. I'm reflecting the relationship of musical thoughts and tone material; musical kinetics and tone material, and tone material itself.

Keywords: musical structure, harmonic field, Anton Webern, musical tectonics

Předkládaná studie se snaží podrobně diskutovat některé tektonické principy, které se uplatňují v kompozicích 20. století a jejichž výklad lze nově nazírat s přihlédnutím k teorii harmonického pole. Příklady jsou voleny z díla Antona Weberna. Analyzované skladby využívají dodekafonické kompoziční metody, naším primárním cílem však není podrobně se zabývat použitými řadovými operacemi a postupy, budeme se snažit o výklad těchto kompozic z jiných hledisek a úhlů. Než přistoupíme ke konkrétním situacím a skladbám, věnujme se nejprve metodologickým východiskům. V mé dosavadní analytické zkušenosti se osvědčil přístup, kdy se snažím o nalezení určitého vztahu či souvislosti mezi jednotlivými složkami hudebního projevu. Často se jedná o vztah reciproční. Lze jej v největší obecnosti znázornit takto:

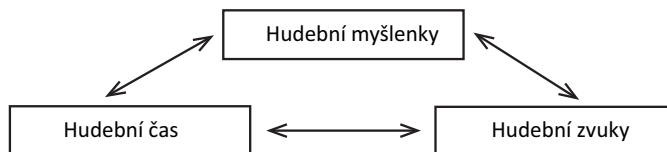


Schéma vychází z *Tektoniky*¹ Karla Janečka. V celé knize je tento vztah latentně přítomný, avšak nikde není uveden. Uvedené schéma tektoniku definuje jakožto neustále probíhající proces, ve kterém je rozhodující souhra uvedených složek. Pod pojmem hudební zvuky budeme v tomto textu nejčastěji rozumět tónový materiál a pod pojmem hudební čas kinetickou složku skladby. Ve schématu jsem se snažil o co největší obecnost, aby mohlo být aplikováno na co nejširší okruh skladeb. Například hudební zvuky v sobě mohou zahrnovat i materiál hudby elektroakustické – pokud je totiž libovolný zvuk použit s hudebním záměrem, stává se zvukem hudebním. Hudebním zvukem se dokonce může stát i ten zvuk, který vznikl bez jakéhokoliv hudebního záměru, avšak naše mysl si jej jako hudební vyloží – s nadsázkou lze říci, že do něj naše vědomí „vkládá“ hudební myšlenku. Není mým cílem na základě tohoto schématu vysvětlit veškerou hudbu, jeho aplikovatelnost je myšlena hlavně pro novodobou evropskou hudbu. O analyzovaných skladbách jsem uvažoval v rámci tohoto schématu a je pro mě důležité, že na něm lze lehce pozorovat vzájemný vztah uvedených složek. Právě v těchto meziprostorech se často odehrávají zajímavé procesy.

Věnujme nyní pozornost problematice hudebních myšlenek. Uvádím Janečkovu definici hudební myšlenky: „Každá hudební myšlenka, je-li vskutku hudební, je v poslední instanci vyjádřitelná jedině konkrétním zvukovým proudem. Jiných, jinak vyjádřitelných hudebních myšlenek není, neexistují. Myšlenku, již lze vyjádřit např. slovy, a ne konkrétním zvukovým proudem, nelze považovat za myšlenku hudební.“² Dále v textu Janeček

¹ Janeček, Karel. *Tektonika*. Praha – Bratislava: Supraphon, 1968, 244 s.

² Tamtéž, s. 33.

poukazuje na to, že způsob vyjádření hudební myšlenky může být různý – může se jednat např. o rytmickou, harmonickou, instrumentační aj. myšlenku. Jde tedy o převážné uplatnění některé složky či stránky hudby. Tento postřeh znamená uvolnění rukou skladatelů a možnost pracovat s různou formou hudebních myšlenek. Důležité je rovněž Janečkovo rozřazení hudebních myšlenek podle hierarchické kategorie na *přímé* (tj. vyjádřené konkrétním zněním), *relační* (tj. vyjadřující vztahovost mezi přímými myšlenkami) a *syntetické* (tj. souhrnná hudební myšlenka vyjádřena celou skladbou či její relativně samostatnou částí). Zejména prostřednictvím analýzy relačních myšlenek lze proniknout i do hudby, která by byla bez přihlédnutí k nim jen obtížně vysvětlitelná.

Poměrně často se v kompoziční praxi 20. století setkáváme s uplatněním racionálních postupů inspirovaných matematickými principy a strukturami. K těmto mimohudebním inspiracím je však potřeba dodat, že jakmile jsou vyjádřeny prostřednictvím konkrétního zvukového proudu, stávají se hudební myšlenkou. Paradoxně tím tak může být původní inspirace zastřena a výklad hudební struktury je možný i bez toho, abychom onu původní inspiraci znali – a naopak lze z hudební struktury vyvodit i takovou inspiraci, kterou skladatel primárně nezamýšlel. Pokud se vrátíme k výše uvedenému schématu, tak bychom tyto inspirační zdroje mohli klasifikovat jakožto faktory působící na hudební myšlenky, ovšem hudebními myšlenkami samy o sobě nejsou a být nemohou.

Dále budeme podrobněji hovořit o principu symetrie. Ten má svou obecnou platnost a definici, ovšem pokud jej aplikujeme v rámci hudební struktury, podléhá hudebním zákonitostem. Ty jej mohou deformovat, omezit jeho účinnost či ji naopak podpořit. Jako další příklady využití matematických principů zmíníme např. použití prvočísel ve skladbách Oliviera Messiaena či využití Fibonacciho posloupnosti v díle Karlheinz Stockhausena. Příkladem je celá řada. Otázka percepce těchto struktur posluchačem není dle mého názoru primární a nelze na ni objektivně odpovědět. Zmíněné prostředky slouží skladateli k výstavbě hudební struktury, jako inspirace a působí na formování hudebních myšlenek. Určitá míra takového konstruktivismu v hudebním díle je dle mého názoru nedílnou součástí evropské hudební estetiky³.

Tolik k metodologickému vymezení studie. Zde diskutované teze budou dále demonstrovány na příkladech z díla Antona Webera. Jeho skladby jsou všeobecně považovány za klíčové z hlediska hudebního vývoje 20. století (do popředí vystupují zejména dodekafonické opusy 20 až 31), těžištěm analýz těchto skladeb bývá poukázání na jejich

³ Na tomto místě můžeme připomenout myšlenku Johna Cage, který řekl, že skládání hudby je jedna věc, hraní hudby jiná věc a poslouchání hudby ještě jiná věc a tyto tři věci spolu nemusejí moc souviset. Jako příklad jiného názoru můžeme zmínit studii Gérarda Griseya *Tempus ex Machina: A composer's reflections on musical time*. Snaží se v ní vymezit proti „konstruktivistickému“ přístupu k formování hudební struktury a přesvědčuje skladatele, aby při psaní díla počítali s percepcí posluchače a možnou zachytitelností znějící struktury. Ovšem i při tomto přístupu se podle mého názoru skladatel uchyluje ke značnému konstruktivismu a účinek skladby na všechny posluchače nebude nikdy totožný, nelze jej vypočítat. Názory na tuto problematiku se různí.

strukturální jednotu a dále pak na uplatnění různých řadových postupů. Ve Webernových skladbách lze však sledovat několik dalších jevů, které se ukazují být neméně zajímavé. Není cílem tohoto textu přinést zevrubnou analýzu všech rozebíraných skladeb, ale spíše se zaměřit na určité strukturní prvky, které můžeme považovat za důležité, a to jak z hlediska samotných skladeb, tak dalšího hudebního vývoje ve 20. století. Rád bych se vyjádřil ke třem hlediskům.

- 1) Hudební myšlenky a tónový materiál; princip symetrie
- 2) Časová složka a tónový materiál
- 3) Tónový materiál

1) Hudební myšlenky a tónový materiál; princip symetrie

Použití dodekafonické kompoziční metody velmi ovlivňuje podobu hudebních myšlenek a hudební struktury. Dle mého názoru je při práci s touto metodou vhodné, když se jejím prostřednictvím skladatel snaží o vyjádření hudebních myšlenek, které jsou „abstraktnějšího“ charakteru. V dodekafonických skladbách Antona Weberna je často zřejmá snaha o uspořádání hudební struktury na základě principu symetrie. Tento princip výše zmíněnému požadavku odpovídá a není divu, že je tak patrný ve skladatelových vrcholných dílech.

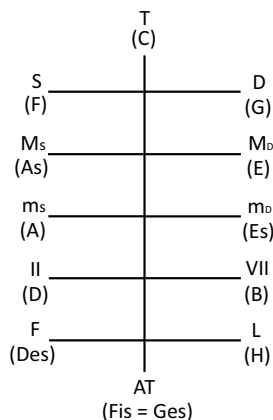
U Weberna můžeme pozorovat důslednou motivickou práci, ovšem tyto motivy jsou často velmi krátké a jsou komponovány výrazně punktuálně. Jejich uspořádání tak brání tomu, abychom je vnímali jako tradiční zpěvnou melodii. Dodejme, že tato myšlenka se týká pouze Webernových dodekafonických instrumentálních skladeb. Podle mého názoru je problematické využití dodekafonie v rámci jeho vokálních kompozic. Pokud současně s hudebními nástroji zaznívá i lidský hlas, automaticky jej pokládáme za nadřazený. Vyrovnanost jednotlivých hlasů, která je v rámci dodekafonie žádoucí, se vytrácí. Její aplikace zde tedy nedosahuje takové účinnosti jako ve skladbách čistě instrumentálních.

Vraťme se však zpět k principu symetrie. Americký hudební teoretik George Perle ve své knize *Twelve-tone Tonality*⁴ podrobně zkoumá možnosti uspořádání tónového materiálu na základě symetrie. Jeho koncepce systematicky diskutuje různé způsoby vyjádření symetrie, které jsou aplikovatelné v prostředí temperované chromatiky. Vyjadřuje se o ní takto: *“Symmetry is as central to what I call twelve-tone tonality as the triad and key center are to the major/minor system, and the meaning I impute to the term ‘tonality’ in ‘twelve-tone tonality’ derives only from the presence of an analogously central and all-pervasive principle and not from any other shared properties of the two systems, though there are such shared properties.”*⁵ Výraz tonalita tedy používá v poněkud přeneseném

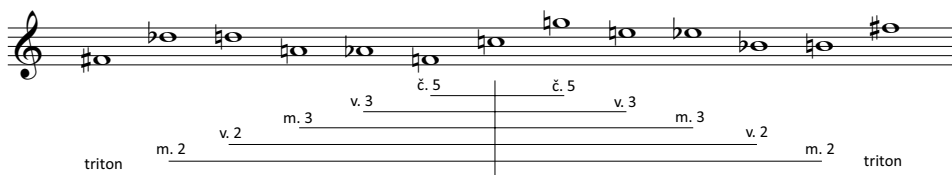
⁴ Perle, George. *Twelve-tone Tonality*. Second edition, revised and expanded. Berkeley: University of California Press, 1996, 256 s.

⁵ Perle, George. *The Listening Composer*. Berkeley: University of California Press, 1996, s. 190.

významu a sám jej dále nahrazuje slovem princip. K tomuto srovnání je však potřeba dodat, že samotný systém harmonických funkcí tonální harmonie lze de facto vyložit jako symetrický (vrchní písmeno vyjadřuje zkratku harmonické funkce, spodní písmeno v závorce představuje název základního tónu, na kterém může být vystavěn akord (harmonická funkce; AT = antitónika⁶):



Toto schéma jsem převzal z knihy Vladimíra Tichého *Harmonicky myslet a slyšet*. Autor se k uspořádání schématu vyjadřuje takto: „Na základě hudebně psychologických i akustických předpokladů a zkušeností (stupeň konsonantnosti, oktávová identita, řada alikvótních tónů a intervalů mezi nimi) lze stanovit pořadí, „žebříček“ jednotlivých stupňů temperované chromatiky podle jejich příbuznosti nebo naopak odlehlosti vůči centrálnímu tónu tóniny: čistá oktáva, čistá kvinta, velká tercie, malá tercie, velká sekunda, malá sekunda, triton.“⁷ Toto lze vyjádřit schématem, kdy každá nota reprezentuje základní tón harmonické funkce, vše odvozujeme od základního tónu C:



⁶ Termín Karla Janečka. Jedná se o netónickou funkci, jejíž tóny jsou vzhledem k tónice v poměru tritonu. Jak je patrné ze schématu, antitónika tvoří protipól k tónice a jedná se o nejvzdálenější netónickou funkci. Janeček, Karel. *Doplňující poznámky k některým jevům harmonického a tonálního myšlení*. In *Živá hudba 1976*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1977, s. 21–29.

⁷ Tichý, Vladimír. *Harmonicky myslet a slyšet*. Praha: Hudební fakulta AMU v Praze, 1996, s. 223.

Symetrie systému tonálních funkcí je z těchto znázornění nanejvýš patrná. Už prostý vztah hlavních funkcí v kadenci T-S-D-T je odvozený z kvintového poměru základních tónů akordů a je vlastně symetrický. Dodejme ještě jednu zvláštnost ve vztahu tónika – antitónika. Pokud bychom si v našem schématu určili za výchozí bod antitóniku, uvedené schéma se pouze obrátí a zbylé funkce budou fungovat naopak⁸. Z výše uvedeného si tak jednoduše můžeme odvodit, že pokud využíváme ve skladbě všech dvanáct tónů temperované chromatiky a snažíme se o jejich vyjádření na základě symetrie, musíme dospět k obdobně schématickému výsledku. Vraťme se k dílu Antona Weberna, jak bude dále patrné z konkrétních příkladů, paradoxně lze říci, že projev vrcholné dodekafonie v jeho skladbách se výrazně přibližuje nejabstraktnějšímu vyjádření systému tonálních harmonických funkcí.

Situace, která nastává v úvodu *Kvartetu pro housle, klarinet, tenor saxofon a klavír op. 22* zřetelně dokládá zmíněný stav. V příkladu jsou využity dvě řady, které jsou vyjádřeny na způsob kánonu v inverzi (pro úplnost dodejme, že celá partitura zní tak, jak je notována):

Sehr mäßig $\text{♩} = 36$

mit Dämpfer pizz. arco

Geige

Klarinette

Tenor-Saxophone

Klavier

Seřadme si tónový materiál obou řad pod sebe:

Triton

⁸ Celkové schéma by tedy vypadalo takto: Fis bychom pojímali jako tóniku; Des (Cis), H jako dominantu a subdominantu; D, B (Ais) jako velkoterčiové medianty; A, Es (Dis) jako maloterčiové medianty; As (Gis), E jako II. a VII. stupeň; F, G jako lydicou a frygickou funkci; C jako antitóniku.

V příkladu je zvýrazněno místo průniku obou řad. Není náhodou, že jsou tyto tóny (C – Fis) v tritonovém vztahu. Svým způsobem reprezentují vztah tónika x antitónika a jako ve schématu systému tonálních harmonických funkcí tvoří koncové body osy souměrnosti, která definuje intervalové vztahy ostatních tónů. George Perle takto vytvořené řady nazývá *Inversionally Complementary Cycles*⁹. Pokud bychom upustili uzdu fantazii, mohli bychom jednotlivým tónům řady přiřadit jejich přenesený „tonální“ význam, který bychom vyvodili z jejich intervalové vzdálenosti k tónům osové symetrie. Je třeba dodat, že tento výklad je omezen tím, že na jednotlivých tónech není vystavěn akord, který by fungoval ve smyslu harmonické funkce a jejich časový dosah je velmi omezený. Tóny však odpovídají intervalovým vzdálenostem příbuznosti/odlehlosti, které reprezentují jednotlivé základní tóny harmonických funkcí. Myslím, že ona častá prchavost Webernovy hudby a jakoby neustálé „vyvažování“ hudebního proudu je vysvětlitelné tímto způsobem. Ne vždy je symetrie vyjadřována takto schematicky. V dalším průběhu Webernova *op. 22* je k obdobně řešenému postupu v inverzním kánonu (v příkladě je tento postup označen) přidán další hlas, který takto vyjadřovanou symetrii „nabourává“.

⁹ Perle, George. *Twelve-tone Tonality*. Second edition, revised and expanded. Berkeley: University of California Press, 1996, s. 7–11.

Tento způsob kombinování hlasů je vysvětlitelný i z jiného hlediska. Celá první věta této skladby může být vyložena jako abstraktní vyjádření sonátové formy. Můžeme snadno konstatovat rozdělení na expozici, provedení a reprízu, které jsou obohaceny o introdukci a kodu. Uvedený příklad je z úvodu expozice, kombinaci inverzního kánonu a dalšího hlasu v tenor saxofonu lze tedy vyložit jako současné uvedení hlavního a vedlejšího tématu¹⁰.

Zajímavá je situace, která nastává v myšleném provedení, je zde umístěn vrchol celé skladby. V provedení klasické sonátové formy se důsledně vyhýbáme hlavní tónině. Webern tento fakt lapidárně vyjadřuje užitím tónu C, jednou ve vysoké poloze v houslích (c⁴) a podruhé v hluboké poloze v klavíru (C). V celé kompozici je tón Fis určen jako ten, ke kterému jsou vztahovány ostatní tóny. Uvedení tónu C v těchto extrémních polohách lze tedy přeneseně vykládat jako snahu co nejvíce se vzdálit centru. Dostáváme se tak do krajních poloh myšlené osy symetrie celé věty¹¹.

The image shows a musical score for Anton Webern's 'The twelve-note music' (Op. 31a). The score is in 3/8 time and features a complex rhythmic pattern with various dynamics (f, ff, p, pp) and articulations (pizz., arco). The notation includes staves for strings, woodwinds, and piano, with specific notes circled to highlight the C notes mentioned in the text.

¹⁰ Tento výklad je ve shodě s komentářem k této větě od Kathryn Bailey. Bailey, Kathryn. *The twelve-note music of Anton Webern: old forms in a new language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, s. 171–178.

¹¹ Je zajímavé, že oba tóny C představují i důležité „uzlové body“ řadového průběhu celého úseku. Vrchní tón c¹ je posledním tónem řady RI6 a prvním tónem řady O6; spodní tón C je posledním tónem řady R6 a prvním tónem řady I6. I z tohoto strukturálního hlediska je tedy navýšena důležitost těchto tónů.

Zmíněné tonální analogie je nutno brát s rezervou, fungují víceméně jako myšlenková opora. Ovšem oprávněnost těchto názorů dokládá fakt, že sami představitelé 2. vídeňské školy se pokládali za pokračovatele předchozího hudebního vývoje. Pokud k probíraným skladbám přistupujeme z tohoto hlediska, není myšlenka tonálních analogií či abstraktního vyjádření sonátové formy zas tak nevhodná. Dodejme, že zde sledovaný princip symetrie můžeme nalézt i u jiných autorů 20. století (Béla Bartók, Alban Berg atd.) a aplikovaný i jinými způsoby (tyto možnosti diskutuje v již zmíněné knize *Twelve-tone tonality* George Perle).

Princip symetrie je však jen jednou z mnoha možných ukázek toho, jak racionální přístup autora může ovlivňovat hudební myšlenky a v návaznosti na ně taktéž hudební zvuky či hudební čas. Proti uplatnění tohoto principu lze např. argumentovat tím, že jej na hudební čas nelze aplikovat, protože ten je ze své podstaty lineární, naše vnímání bude předložené symetrické metronymické figury přehodnocovat a nebudeme je vnímat jako symetrické. A vlastně nelze symetrii aplikovat ani na oblast tónových výšek, protože např. tóny v hlubší poloze budeme automaticky pokládat jako důležitější. Tyto argumenty jsou relevantní, ovšem vhodnost aplikování konkrétního principu souvisí se skladatelským talentem. Pokud je tedy ve skladbě využit, je na skladatelově zodpovědnosti, jestli jeho prostřednictvím vzniknou smysluplné hudební myšlenky. Jeho aplikace sama o sobě ještě nic neznamena.

2) Časová složka a tónový materiál

Je zajímavé pozorovat vztah použitého tónového materiálu a kinetické složky skladby. Jejich vzájemné působení často vytváří charakteristické momenty, které jsou příznačné pro určité typy hudebního myšlení. Lze obecně konstatovat, že stále větší komplikovanost harmonické složky tonální hudby šla ruku v ruce s uvolňováním tohoto materiálu z pravidelného metra. V raných atonálních skladbách tyto tendence dosahují maxima a centricnost nelze konstatovat v rámci harmonické složky, ani v rámci kinetické složky skladby. Lze dokonce říci, že usilují o co největší „chaotičnost“ a neuspořádanost. Analytici se často zaměřují pouze na situaci v oblasti tónových výšek a uniká jim, že uvedené procesy vždy podmiňují ostatní složky hudebního projevu.

Ve Webernově tvorbě můžeme sledovat podobný proces. Objasňeme si tuto situaci na konkrétních příkladech. *Trio pro housle, violu a violoncello op. 20* je autorovým prvním ryze dodekafonickým opusem. V první větě je využita metoda tzv. lomené dodekafonie. To znamená, že jednotlivé tóny řady mohou být libovolně rozmístěny do různých nástrojů, po zaznění všech tónů řady následuje stejný proces s další formou řady. Tento způsob práce lze – vzhledem k pozdějším Webernovým řadovým operacím, kdy dochází ke kombinaci několika forem řady současně – označit za poměrně jednoduchý. Protiváhu této nepřiliš složitě konstrukci představuje obtížně proniknutelná kinetická složka kompozice. Posлуhač tím pádem nezíská dojem, že se „jen opakuje“ řada a její obměny. Situace je patrná v dalším příkladu.

Sehr langsam ♩ = ca 42

Geige

Bratsche

Violoncell

p *pp* *p* *pp* *mp* *pp* *p*

pizz. *arco* *pizz.*

4

mp dim. *p* *dim.* *mp dim.* *pizz.*

p *pp* *mp dim.*

Takovýto kinetický průběh je charakterističtější pro rané atonální skladby. V dalších Webernových opusech jsou řadové operace mnohem promyšlenější. V předchozích příkladech z *op. 22* jsou kombinovány nejméně dvě řady současně. Tyto operace vynucují změny v oblasti kinetiky. To je pozorovatelné hlavně na tom, že Webern využívá omezené množství rytmických hodnot a kombinuje je v ustálených metrorytmičských figurách. Tyto metrorytmičské figury jsou dále často odvozeny z ustrojení řady. To je případ *Koncertu pro devět nástrojů op. 24*. Řada využitá v této skladbě v sobě zahrnuje čtyři třítónové skupinky, které vůči sobě stojí navzájem ve tvaru originálu, raka, inverze a inverze raka. V příkladu jsou odděleny přerušovanou čarou.



Jednotlivé skupinky na sebe vážou metrytmické figury, obě složky jsou tedy koncipovány s jistým zacílením (celá partitura je zde pro analytické účely shrnuta do dvou osnov).

Etwas lebhaft ♩ = ca 80

Jiným příkladem, který dokládá vzájemný vztah kinetické složky a použitých řadových operací je *Smyčcový kvartet op. 28*. Využité řadové operace jsou zde jedny z nejosfistikovanějších. V příkladu z druhé věty této kompozice jsou kombinovány čtyři formy řady současně, kinetická složka je velmi omezená.

Gemächlich ♩ = ca 56
pizz.

Uvedené příklady byly vybrány pro svou kontrastnost, samozřejmě je zde celá řada mezistupňů a veškeré postupy nejsou vždy takto schématické. Šlo nám o to názorně naznačit zmíněný reciproční vztah obou složek. Tento fakt je markantní již na rozhraní *op. 20* a *op. 21*. Velmi složitá konstrukce čtyř současně vedených forem řady ve tvaru dvojitého kánonu v expozici *Symfonie op. 21* je vyvážena značnou simplifikací kinetické složky. Myslím, že lze říci, že smysl pro rovnováhu mezi uvedenými složkami je svým způsobem měřítkem skladatelské intuice a talentu. Nesprávné vystihnutí časové podstaty zvukového materiálu může výsledný tektonický účinek skladby narušit.

Na konci tohoto úseku bych rád zmínil ještě jedno specifikum Webernových skladeb. Z hlediska astronomického času bychom je mohli označit často za velmi krátké. Subjektivně však může při jejich poslechu docházet k jinému vnímání času, kdy se zaznívající moment jakoby „natáhne“. Tento fakt lze objasnit rozbořením hudební struktury. Detailní práce s jednotlivými tóny, jejich značný strukturní význam¹² a obtěžkání detailem pozměňuje to, jak vnímáme tuto konkrétní hudební strukturu. Zhuštěnost v oblasti zvukového materiálu je tedy kompenzována zmíněným subjektivním „natažením“ zaznívajících momentů¹³.

¹² Toto tvrzení je ve shodě s názorem Ctirada Kohoutka: „*Jednotlivý tón převzal úkoly, které byly dříve svěřovány motivu, tématu, hudební frázi.*“ Kohoutek, Ctirad. *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1962, s. 66.

¹³ V souvislosti s výše řečeným je vhodné zmínit studii Karlheinz Stockhausena *Momentová forma*, ve které se možnost tohoto pozměněného vnímání hudební struktury zabývá. Stockhausen, Karlheinz. *Momentová forma/Nové vztahy mezi délkou díla, jeho trváním a momentem*. In *Nové cesty hudby*. Praha: Supraphon, 1969, s. 248–263.

3) Tónový materiál

Dalším jevem, který lze sledovat v rámci Webernových dodekafonických kompozic je intervalové složení použitých řad a konsekvence z toho vyplývající v samotných skladbách. Častým argumentem proti kompozičnímu uplatnění dodekafonie bývá námitka, že posluchači nedokážou sledovat jednotlivé užití řadové operace. Není smyslem této studie dokazovat či vyvracet toto tvrzení. Ve Webernově tvorbě však nastává okamžik, kdy se v rámci uplatněných řadových postupů začne rozvíjet prvek, který je snadněji postřehnutelný a dodává kompozicím charakteristický ráz. Mluvíme tu o intervalovém omezení, které se postupně stává čím dál více patrné. Kromě toho, že Webern dbá na vnitřní strukturu řady, dochází také postupně k omezení se na určitý okruh intervalů. Výše zmíněná řada z *Koncertu pro devět nástrojů op. 24* se omezuje na využití intervalů malé sekundy a velké tercie. V druhé větě této kompozice je důsledně dbáno na to, aby se objevovaly zmíněné intervaly malé sekundy a velké tercie (či jejich obraty). Situace je patrná z následujícího příkladu (celá partitura je zde pro analytické účely shrnuta do dvou osnov).

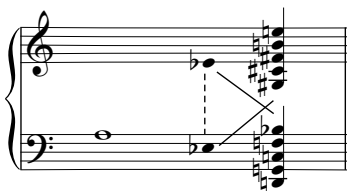
Sehr langsam ♩ = ca 40

The musical score is for a piece titled 'Sehr langsam' (Very slow), with a tempo marking of ♩ = ca 40. It is written in 2/4 time. The score consists of two staves: a treble staff (piano) and a bass staff (bass). The piano staff begins with a half note G4, followed by a half note A4, then a half note B4, and a half note C5. The bass staff begins with a half note G3, followed by a half note A3, then a half note B3, and a half note C4. The piano staff has dynamics pp, p, pp, mp, and p. The bass staff has dynamics pp, p, pp, mp, and p. The score is a short excerpt, likely from the first movement of Webern's Concerto for Nine Instruments, Op. 24.

Toto zacílení na určitý okruh intervalů můžeme považovat za lehčeji postřehnutelné než konkrétní řadové operace. Dodekafonie je kompoziční metodou spíše kontrapunktického rázu (pro tento fakt mluví i časté užití kánonických technik samotným Webernem), intervalová jednota kompozice však s sebou přináší až harmonické kvality. Souzvuková stránka nás díky své homogenitě nakonec může zaujmout více než lineární vedení hlasů. Na první pohled může výše popsáný jev vypadat nelogicky. Ovšem analogická situace se již v rámci hudební teorie jednou vyskytla. Gioseffo Zarlino ve své době objevil v polyfonickém předivu skrytý trojzvuk a začal jej pojímat jako svébytnou harmonickou jednotku. Obdobně i v této situaci můžeme konstatovat, že se v rámci užívaných postupů vyskytl prvek, který lze osamostatnit a dále s ním pracovat nezávisle na postupech, ze kterých původně vzešel. Zde diskutované intervalové omezení nepůsobí harmonicko-funkčně, ale spíše staticky – celou kompozici jakoby zvukově sceluje. Není proto divu, že při hodnocení těchto kompozic často splývají dohromady pojmy harmonie a barva.

V tomto úhlu pohledu je zajímavá situace, která je patrná v expozici *Symfonie op. 21*. Zde není ono intervalové omezení ještě tak frapantní jako v následujících opusech, ovšem

dochází zde k jinému postupu, který je zajímavý z hlediska našeho zájmu o harmonickou stránku těchto kompozic. Jak bylo již řečeno výše, Webern zde pracuje se čtyřmi formami řady zároveň. Aby se vyhnul oktavovým zdvojením tónů, které v dodekafonii působí rušivě, určil si jako podklad dvanáctizvuk, který svým strukturním ustrojením zabraňuje výskytu tohoto intervalu. Ačkoliv tento dvanáctizvuk slouží spíše jako opora pro odvíjení jednotlivých hlasů a ve skutečnosti nikde plně nezazní, nelze se ubránit tomu, že působí jako výrazně statický prvek. Celou expozici bychom tak mohli vyložit jako neustále obnovený dvanáctizvuk. Z hlediska předchozího textu je zajímavé, že tento myšlený souzvuk je koncipován symetricky¹⁴. Symetrie zde však není aplikována tak schematicky, jak tomu je v první větě *Kvartetu pro housle, klarinet, tenor saxofon a klavír op. 22* či v druhé větě *Variací pro klavír op. 27*. Genialita celého úseku nespočívá v pouhé aplikaci dodekafonie nebo symetrie, ale v tom, jakým způsobem jsou tyto prostředky skloubeny a kompozičně využity.



V této studii jsme se pokusili osvětlit některé principy Webernovy tvorby, které pokládáme za důležité z hlediska samotných skladeb a také z hlediska dalšího vývoje novodobé evropské hudby. Z metodologických účelů jsme si stanovili obecné tektonické schéma, v jehož rámci bylo o diskutovaných jevech uvažováno. Princip symetrie byl vybrán jako jeden z ukázkových příkladů inspirací matematickými principy a strukturami, které se hojně objevují v hudbě 20. století. Na příkladu symetrie jsme si ukázali, jaký může být dosah aplikace tohoto principu v hudební struktuře. Vztah časové složky a zvukového materiálu je podle mého názoru v novodobé evropské hudbě vždy nějakým způsobem provázán a lze zde konstatovat zajímavé souvislosti. Příklady z tvorby Antona Weberna tento názor podporují a můžeme poukázat na vzájemnou podmíněnost těchto složek. V posledním úseku zmíněné intervalové omezení je cenným prostředkem pro zvukové scelení kompozice. Tento aspekt bude dále v rámci seriální hudby rozvinut v tvorbě Pierra Bouleze, který za pomoci tzv. násobení tónových komplexů dospívá k nárůstu možného použitelného tónového materiálu. Jednota tohoto materiálu je zaručena právě na základě intervalové konzistence¹⁵. Možností práce s intervalovým složením skladby je celá řada a tento proces můžeme pokládat za nezávislý na řadových postupech. Zmíněné přehodnocení

¹⁴ Následující příklad byl převzat z knihy Hannse Jelinka *Uvedení do dodekafonické skladby*. Příklad se nachází v příloze LXII. Jelínek, Hanns. *Uvedení do dodekafonické skladby*. Praha – Bratislava: Supraphon, 1967, 194 s.

¹⁵ Boulez, Pierre. Dnešní hudební myšlení. In *Nové cesty hudby*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964, s. 139.

harmonické složky ve skladbě z funkčního pojetí na faktor, který v kompozici působí spíše staticky či jako zvuková barva, se v průběhu 20. století dočká velké odezvy. Jak je z těchto konstatování patrné, Webernovy postupy jsou v mnohém typické a ukázkové pro hudební myšlení 20. století.

Bibliografie

- BAILEY, Kathryn. *The twelve-note music of Anton Webern: old forms in a new language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, 462 s.
- BOULEZ, Pierre. Dnešní hudební myšlení. In *Nové cesty hudby*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964, s. 136–168.
- CAGE, John. *Silence: Přednášky a texty*. Praha: Tranzit, 2010, 279 s.
- GRISEY, Gérard. Tempus ex Machina: A composer's reflections on musical time. *Contemporary music review*, 1987, vol. 2, s. 239–275.
- JANEČEK, Karel. Doplnující poznámky k některým jevům harmonického a tonálního myšlení In *Živá hudba 1976*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1977, s. 21–29.
- JANEČEK, Karel. *Tektonika*. Praha – Bratislava: Supraphon, 1968, 244 s.
- JANEČEK, Karel. *Základy moderní harmonie*. Praha: Nakladatelství ČSAV, 1965, 383 s.
- JELINEK, Hanns. *Uvedení do dodekafonické skladby*. Praha – Bratislava: Supraphon, 1967, 194 s.
- KOHOUTEK, Ctirad. *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1962, 197 s.
- KOLLERT, Jiří. Privilegované řady. In *Živá hudba 2008*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2008, s. 13–47.
- PERLE, George. *The Listening Composer*. Berkeley: University of California Press, 1996, 202 s.
- PERLE, George. *Twelve-tone Tonality*. Second edition, revised and expanded. Berkeley: University of California Press, 1996, 256 s.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. Momentová forma/Nové vztahy mezi délkou díla, jeho trváním a momentem. In *Nové cesty hudby*. Praha: Supraphon, 1969, s. 248–263.
- TICHÝ, Vladimír. Harmonické pole. In *Živá hudba 2002*. Praha: Togga, 2003, s. 51–58.
- TICHÝ, Vladimír. *Harmonicky myslet a slyšet*. Praha: Hudební fakulta AMU v Praze, 1996, 267 s.

Studie vznikla na základě studentského grantu SGS AMU 2012.

Petr Zvěřina (1988) vystudoval obor Hudební teorie na Hudební a taneční fakultě Akademie múzických umění v Praze. Nyní je doktorandem na Katedře hudební teorie a dějin hudby na téže škole. Zabývá se hudbou 20. století a dále se snaží o inovaci hudebně analytických metod.