

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 strukturální 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.

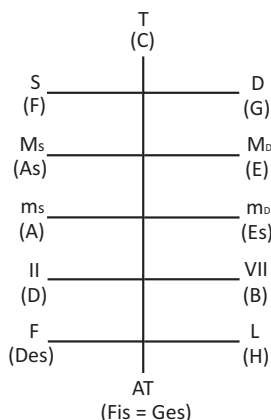
U Weberna můžeme pozorovat důslednou motivickou práci, ovšem tyto motivy jsou často velmi krátké a jsou komponovány výrazně punktuálně. Jejich uspořádání tak brání tomu, abychom je vnímali jako tradiční zpěvnou melodii. Dodejme, že tato myšlenka se týká pouze Webernových dodekafonických instrumentálních 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 nejdálčenější netónickou funkci. Janeček, Karel. Doplnující 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 ♩. = 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 velkoterciové medianty; A, Es (Dis) jako maloterciové medianty; As (Gis), E jako II. a VII. stupeň; F, G jako lydickou 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“.

The image shows a musical score for George Perle's *Twelve-tone Tonality*. The score is written in 3/8 time and consists of four staves. The first two staves are for the upper voice, and the last two are for the lower voice. The score is marked with a tempo change from *rit.* to *a tempo*. The first staff has a *pizz.* marking and a *p* dynamic. The second staff has a *p* dynamic. The third staff has a *p* dynamic. The fourth staff has a *p* dynamic. There are several annotations: a circled *pizz.* marking in the first staff, a circled *arco* marking in the second staff, and a circled *pizz.* marking in the third staff. There are also several circled notes in the lower voice staves. The score is marked with *p* and *pp* dynamics.

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