

---

## Harmonické pole v atonální hudbě (část 1.)<sup>1</sup>



Petr Zvěřina

**Abstract:** The harmonic field in atonal music is not easy to understand. However, I'm trying to adumbrate the theory, which can help us to comprehend some principles of this music. I'm exploring ideas of Vladimír Tichý (Harmonic Field) and Karel Janeček (The Foundations of Modern Harmony). The problem of perception of atonal music is somehow based on the reciprocity of the metric structure and the harmonic material of composition. I'm analyzing the atonal music with the possibility of the segmentation of harmonic field. I claim that relationships between chords are not only based on dissonant characteristics. We can speak of thought processes, which influence the selection of harmonic material.

**Keywords:** Atonality, Harmonic field

<sup>1</sup> Text je upravenou verzí stejnojmenné bakalářské práce.

### K pojmu „atonalita“

Pojem atonalita v sobě obsahuje několik úrovní a je sám o sobě víceznačný<sup>2</sup>. 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 chápány 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, disonanční či je neterciovou strukturou, že máme tendenci jej chápat jako souzvuk, který působí pouze svou zvukovou kvalitou bez funkčně harmonického smyslu<sup>3</sup>. 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<sup>4</sup>. Tématická úspornost a rozvíjení

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

<sup>3</sup> 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 jí 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 chápání 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.

<sup>4</sup> O čemž píše i Josef Kresánek v knize *Tonalita*, s tímto jeho postřehem se ztotožňuji (Podtrhal P. Z.): „Podobne ako v moduláciách aj v osciláciách sa uplatňuje reciprocita medzi tematickou a tonálnou stránkou, čo sa týká jednotnosti a kontrastnosti. Znamená to, že jednotná tonálnosť vyžaduje kontrasty v tematickom materiáli; ako to bolo bežné v klasicizme v tzv. expozíčnej hudbe; a naopak bohatá a kontrastná tonálnosť si priam vyžaduje tematickú úspornosť – ako to vidíme napr. v evolučnej hudbe sonátových rozvedení, eštté 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.

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

Př. 1

Uvedení hlavního tématu

Začátek malého díla a

**Mäßig bewegt**

*p*

h: D T

Evolve HT

M2 kráčení

M1 M2 M3

M3 diminue M3 diminue M1

M3 diminue M1 rozšíření, změna mel. linie M2 kráčení M2 kráčení

M3 diminue M3 inverze M3 diminue M3 diminue, inverze, rozšíření

M1 změna mel. linie

8 Opakování HT M2 transpozice

**Rascher als Tempo I**

Začátek malého díla b

*ff*

*pp*

*espressivo*

M3 diminue, rozšíření

M3 diminue, rozšíření M1 M1

E A A D

D: II D T 7

Latentní náznak kadenčního funkčního sledu v basovém hlase

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*<sup>5</sup> Karla Janečka. Některé uvedené příklady jsou v mnohém hudbou vytvořenou „na starých základech“ a vyplněné

<sup>5</sup> Janeček, Karel: *Základy moderní harmonie*. Praha: Nakladatelství ČSAV, 1965. 383 str.

„moderní 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 systematictější 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 nevytéká 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<sup>6</sup>. 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, přehlízíme 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

<sup>6</sup> 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*. Rochester: University of Rochester Press, 1997, str. 97–130.