

Vladimír Tichý

Pojem tonality a atonality v obecném pojetí a užívání

Jsmo postaveni před úkol definovat, vymezit, charakterizovat, popsat fenomén zvaný *tonalita* a společně s ním pak i jeho protějšek a opak – *atonalitu*. Činíme tak proto, že bez jasného vymezení těchto pojmů není podle našeho názoru možné představit si zkoumání a charakteristiku vlastního hlavního předmětu své analytické pozornosti – hudební řeči 20. a 21. století.¹ V této souvislosti si mj. nezapomeňme připomenout, že v pohledu na uvedené období

1 „Termínem *hudební řeč*, používaným v přeneseném slova smyslu (hudba přirozeně není řeč a nemůže být s řečí ztotožňována), rozumíme souhrn technických prostředků hudebního vyjadřování, které se historicky vyvinuly (byly postupně vypracovány) v určité relativně samostatné a společensky podmíněné kulturní oblasti. Rovina hudební řeči je obecnější než rovina uměleckých slohů, směrů a stylů, protože v rámci jedné a téže hudební řeči se mohou utvářet různé slohy, směry a styly. Jednotlivé technické prostředky mohou být totiž různým způsobem místně a časově individualizovány, propojovány a hierarchizovány. Na druhé straně není ovšem hudební řeč faktorem historicky neměnným; podléhá změnám pod tlakem střídavy jednotlivých slohů, směrů a stylů, tyto změny jsou ovšem velmi povlnné. (...) Složky hudební řeči můžeme v zásadě rozdělit do tří hlavních skupin: 1. Složky zvukově prostorové (vertikální). Sem patří tónové výšky a jimi tvořené celky, dále pak zvukové témbry a případně též odstíny dynamiky. 2. Složky časové (horizontální). Patří sem rytmus a metrum, dále pak útvary hudebně formové, v užším slova smyslu tempo, případně agogika. 3. Složky prostorově časové (vertikálně-horizontální). Sem patří časové rozvinuté tónových výšek, případně jimi tvořených celků, tj. melodie, harmonie a polyfonie, případně též faktura. Ve všech těchto oblastech mohou existovat celky hierarchické a útvary nehierarchické.“ Karel Risinger – Jarmila Doubravová – Arnošt Košťál. „Hudební řeč“. In: *Dějiny české hudební kultury. Díl I: 1890–1918*. Praha: Academia, 1972, s. 193.

nelze již mluvit o jediné hudební „řeči“, jak to bylo alespoň do jisté míry možné při hudebněteoretickém pojednání např. o hudební řeči klasicismu. Dvacáté a jedenadvacáté století – toť labyrint, kaleidoskop, nepřeborná a nepřehledná množina škol, směrů, osobních stylů a individuálních kompozičně technických přístupů, kdy již rozhodně nelze hovořit o jediné jednotné hudební „řeči“, ale o nepřeborném množství hudebních „jazyků“, paralelně vedle sebe žijících a rozvíjených, tu ve vzájemné shodě a souladu, tu naopak ve vzájemné klatbě a rozporu: toť situace ne nepodobná biblickému příběhu o stavu věcí po stavbě věže babylonské... Jako jeden z prvních analytických a třídících, na první pohled nezbytných pohledů, s nímž v této situaci počítáme, na který jsme – jak je obecně zřejmé – standardně zvyklí a na nějž při ohledávání hudební řeči spoléháme, se nám nabízí právě pohled na míru a způsob uplatnění tonality či atonality.

Položme si otázku: argumentujeme-li při popisu, kritickém uvažování, hodnocení té či oné hudební řeči výskytem, přítomností, uplatněním tonality či atonality, máme vůbec jasno v tom, co tonalitou či atonalitou rozumíme? – Jak se ukáže dále, odpověď není vůbec tak snadná a jednoznačná, jak se to na první pohled může zdát: několik následujících příkladů nechtě nám poslouží jako doklad toho, že slova „tonalita“, „atonalita“ jsme v běžných debatách o hudbě 20. století zvyklí skloňovat ve všech pádech, nemajíce však mnohdy sami zcela jasno o jejich obsahu, resp. naše představa tohoto obsahu je často mlhavá, čítankově zjednodušená... Tímto konstatováním nemáme na mysli přirozené rozdíly mezi rozmanitými, z dnešního pohledu historickými pohledy na téma tonality, danými a časově podmíněnými dobou formulace jejich obsahů hudebními teoretiky minulosti, máme tím na mysli především jistou terminologickou vágnost v souvislosti s užíváním těchto výrazů jako závazných termínů právě při komentáři, analýze, odborném pojednání hudební řeči 20. a 21. století. – V souvislosti s poznámkou týkající se historie pojmu tonality nezapomeňme zmínit fakt, že jeho protějšek – termín „atonalita“ – je nepoměrně mladší: zrodil se až počátkem 20. století a vnesl do historie i podstatně kvalitativně nový pohled na samotný termín „tonalita“ a chápání jeho obsahu.

Řečené komentuje Friedrich Herzfeld následovně: „Snad nikdy nebylo vymyšleno nešťastnější slovo, nežli tento výraz: ‚atonální‘. Mnohý přítel hudby řekne: ‚Všechno moderní je atonální, především každé hromadění disonancí.‘ Ve znamení tohoto strašlivého slova ‚atonální‘ se vášnivě bojuje za moderní hudbu. Přitom jsou všichni zajedno, že atonální hudba vůbec nemůže existovat. Schönberg stroze odmítá, aby byl nazýván skladatelem atonální hudby.”² – K tomuto uveďme citát Schönbergova výroku z jeho *Harmonielehre* (Nauka o harmonii): „Také mi vůbec nedělá potěšení kvantita a kvalita mých souběžců. Pro ně jde přirozeně zase o nový ‚směr‘ a nazývají se atonalisty. Od toho se však musím odvrátit, neboť jsem hudebník a nemám s atonálním nic společného. Za atonální by mohlo být označováno pouze něco, co vůbec nemá nic společného s existencí tónů. (...) Vše, co povstává z jedné řady, ať už je to vytvořeno pomocí přímého vztahu k jedinému základnímu tónu, nebo složitými vazbami, tvoří tonalitu. (...) Tonalita může být buď hmatatelná, průkazná, nebo mohou být takové vztahy temné a těžko pochopitelné, dokonce nesrozumitelné. Ale za atonální se dá označit nějaký vztah tónů právě tak těžko, jako kdybychom chtěli nazvat vztah barev aspektrálním nebo akomplementárním. (...) Hledá-li se vůbec nový výraz, snad by mohl znít polytonální nebo pantonální.”³ – Citovaný výrok komentuje Ctirad Kohoutek: „Takovéto chápání tonality, odvozované spíše

2 Friedrich Herzfeld. *Musica nova*. Přeložil Bohumil Černík. Praha: Mladá fronta, 1966, s. 73.

3 „Auch macht mir Quantität und Qualität der Mitstreiter nicht durchaus Vergnügen. Für sie gibt es natürlicherweise wieder eine neue ‚Richtung‘ und sie nennen sich Atonalisten. Davon muß ich mich jedoch abwenden, den ich bin Musiker und habe mit Atonalem nichts zu tun. Atonal könnte bloß bezeichnen: etwas, was dem Wesen des Tons durchaus nicht entspricht. (...) Alles, was aus einer Tonreihe hervorgeht, sei es durch das Mittel der direkten Beziehung auf einer einzigen Grundton oder durch komplizierte Bindungen zusammengefaßt, bildet die Tonalität. (...) Die Tonalität mag dann vielleicht weder fühlbar noch nachweisbar sein, diese Beziehungen mögen dunkel und schwerverständlich sein, unverständlich sogar. Aber atonal wird man irgend ein Verhältnis von Farben als aspektral oder akomplementär bezeichnen dürfte. (...) Wenn man durchaus nach Namen sucht, könnte man an: polytonal oder pantonal denken.“ Arnold Schönberg. *Harmonielehre*. 4. Aufl. Wien: Universal Edition, 1956, s. 487–488.

od pojmu tón, nikoliv tónina, je ovšem příliš široké. Může objasnit autorův přístup k věci; pro hudební vývoj, teorii i praxi však nenabýlo většího významu.“⁴

Již z těchto několika citovaných vět je patrná řada nedorozumění, jež panují kolem výrazu „atonalita“: Je zmíněna snaha odvozovat od atonality směr a jeho pojmenování („atonalisté“). Schönberg právem uvedenou snahu kritizuje, koneckonců historie jeho kritiku potvrdila, termín nebyl pro označení směru obecně přijat. Představme si, že by vedle sebe či po sobě existovaly směry atonalismus, tonalismus, bitonalismus, modalismus...

Atonalita je spojována s výskytem a hromaděním disonancí: „Všechno moderní je atonální, především každé hromadění disonancí.“ – I když výskyt disonancí k atonalitě nepochybně patří, není v něm však její podstata: ta spočívá v celkové organizaci tónového materiálu, založené na negaci vzniku tonálního centra. Navíc – disonance se bohatě uplatňují i v rámci hudby tonální. Pro hlubší pohled by bylo nutno zabývat se nejen výskytem disonancí samotných, ale především způsobem práce s nimi, jejich fungováním v průběhu harmonické věty a procesem historického vývoje přístupu k nim – z původního pojetí disonance jako nositele souzvukového napětí, tíhnoucího k uklidnění rozvodem do konsonance, až po novodobé pojetí disonance jako faktoru výrazně se podílejícího na zvukovém ozvláštnění souzvuku. Právě v takovýchto pohledech a jejich srovnávání bychom dokázali nalézt některé podstatné rozdíly mezi hudebním myšlením tonálním a atonálním.

„Mezi řádky“ citované formulace o modernosti všeho atonálního a hromadění disonancí lze vyčíst též jistou míru ideologizace: v onom „moderní“, „atonální“, „hromadění disonancí“ v kontextu takto formulovaného výroku lze podprahově pocíťovat jistý pejorativní tón... Vyloženě hrubou, vulgární podobou ideologizace pojmu atonality, dalece již překračující hranici pole našich úvah, můžeme shledat v některých z následujících příkladů (viz níže – výňatek z *Rezoluce ÚVVKS(b)* ze dne 10. února 1948).

4 Ctirad Kohoutek. *Novodobé skladebné směry v hudbě*. 2., rozš. a opr. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965, s. 79–80.

Výraz „atonalita“ je zmiňován jako jistý terminologický nezdar („Snad nikdy nebylo vymyšleno nešťastnější slovo, nežli tento výraz: ‚atonální‘“). Tuto kritiku lze pochopit a do jisté míry přijmout: koneckonců i naše úvahy, pozorování a analýza rozmanitých názorů, svědčících o problémech s tímto termínem spojených, jistou terminologickou „nešťastnost“ potvrzují. Avšak nezbyvá než uznat skutečnost, že se termín „atonalita“ ujal, byl všeobecně přijat a žije naplno v terminologické praxi hudební, muzikologické, hudebně-psychologické aj., a existenci termínu respektovat.

Ke kritické poznámce C. Kohoutka („Takovéto chápání tonality, odvozované spíše od pojmu tón, nikoliv tónina, je ovšem příliš široké. (...) pro hudební vývoj, teorii i praxi však nenabýlo většího významu.“), adresované Schönbergovu výroku: Podle našeho stanoviska Schönberg, zdůvodňující tonalitu ve své hudební řeči přítomností tónů, nevidí tóny jako samotné, izolované zvuky bez kontextu, nýbrž jako zvuky, jež ze své podstaty zaujímají navzájem ve svém souznění a našem následném vnímání exaktní výškové vztahy a vytvářejí hierarchii, generující tonalitu – ať již v jakékoli podobě, na jakékoli hierarchické úrovni. K těmž ještě znovu Herzfeld: „Samozřejmě, že nemůže existovat hudba, kde jednotlivé tóny nejsou v nějakém vzájemném vztahu. Proto byly pokusy nahradit nešťastné slovo ‚atonální‘ jiným termínem, například antitonální, untonální, atonikální, extonální, quasitonální, polytonální, ale nedorozumění se tím ze světa odstranit nedala. Musíme tedy asi zůstat u termínu atonální.“⁵

V dalších příkladech můžeme za užitím výrazů tonalita, atonalita shledat v jistém smyslu prostředek, nástroj, argument k vyjádření pohledu historicko-estetického: tak vyznívá např. výklad Miloše Navrátila: „Schönbergovu tvorbu můžeme rozdělit zhruba na čtyři období: tonální – atonální – dodekafonické a pozdní (americké). V prvním (tonálním) období vychází z německého pozdního romantismu. (...) Druhé (atonální) období začíná kolem roku 1908. Schönbergovi se dosavadní výrazové prostředky zdají vyčerpány, a proto hledá prostředky nové, adekvátní době, v níž žije. Rodí se

5 F. Herzfeld. *Musica nova*, s. 73.

nový princip – atonální a atematický, který zpočátku vyhovuje úzkostným, psychologickým expresivním námětům. (...) Pro třetí období je důležité vytvoření a používání nové skladebné techniky, (...) Nový skladebný princip nazval ‚kompoziční metoda s dvanácti jen na sebe se vztahujícími tóny‘. Dnes se pro ni běžně užívá stručných označení dvanáctitónová hudba neboli dodekafonie.⁶

Z uvedeného citátu je patrné opět poněkud odlišné vyznění obsahu komentovaných výrazů tonalita/atonalita: tyto pojmy jsou zde uplatňovány jako atributy Schönbergovy hudební řeči, o něž se opírá periodizace vývoje skladatelovy tvorby: první období – „tonální“, druhé období – „atonální“. K tomu je poněkud neorganicky přiřazen výraz pro pojmenování období třetího – „dodekafonické“. Dodekafonie totiž – na rozdíl od výrazů tonality/atonality – neznamena jistý třetí s nimi souřadný výraz pro označení specifického stavu organismu hudební struktury, nýbrž pojmenovává kompoziční metodu směřující k nastolení takového stavu; metodu v podstatě exaktně definovatelnou a definovanou.⁷

6 Miloš Navrátil. *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*. Ostrava: Montanex, 1993, s. 32, 37.

7 K tomu považujeme za nezbytné poznamenat následující: dodekafonie bývá mnohdy chápána téměř jako synonymum atonality a naopak. Zde je třeba upozornit na nepřesnost takovéhoho přístupu. Zatímco atonalitou totiž rozumíme určitou specifickou podobu hudební řeči a způsob jejího vnímání, projevující se oslabením, potlačením, negací pocitu centra, *dodekafonie je kompozičně technický prostředek*, který je projevem snahy o vytvoření takto uspořádané hudební struktury. Dodekafonická kompoziční metoda je vybudována na jasně definovatelné myšlence zrovnoprávnění všech dvanácti tónů chromatiky, a to kvantitativním způsobem; stručně řečeno: žádný tón nesmí být prezentován v průběhu hudebního proudu častěji než tóny ostatní; toto je zajišťováno specifickými způsoby práce s dvanáctitónovou řadou. Jako kompozičně technický prostředek tedy pravidla dodekafonické metody (ať již původní Schönbergova a jeho žáků, nebo transformovaná, uplatněná v tvorbě jejich dalších následovníků) plní v kompoziční práci úlohu podobnou té, kterou v kompoziční práci minulých epoch plnily zásady formulované hudební teorií v oblasti kontrapunktu, generálbasu, harmonie. Tyto zásady lze jako kompozičně technické prostředky exaktně definovat a formulovat. Naproti tomu fenomén atonality lze jen naznačit jako určitou ideální představu, její exaktní uchopení je nemožné. V případě analýzy konkrétního hudebního projevu, konkrétní hudební řeči můžeme věnovat pozornost faktorům, které přispívají k oslabení, potlačení, komplikaci, víceznačnosti tonálních vztahů, nemůžeme však konstatovat absenci centra a vztahů k němu. – V této souvislosti budiž poznamenáno, že A. Webern zdůrazňoval ve svých

Podobně nakládá s pojmy tonalita, atonalita, dodekafonie i Hanns Jelinek: „V jeho tvorbě [A. Schönberga – pozn. VT] prošla hudba Západu v nejkratší lhůtě, totiž za dobu jediného lidského života, poznenáhlu celým vývojem, který zde pro přehlednost dělíme na čtyři etapy: 1. přísná – často až diatonická – tonalita; 2. zahrnutí temperované soustavy (enharmonika) až do rozkladu tonality; 3. odloučení temperované soustavy od tonality (tzv. atonalita); 4. nalezení pořádacího principu pro temperovanou soustavu (dodekafonie). (...) V rámci tonality bylo lze vyjádřit každý interval poměrem dvou celých čísel, z nichž každé se skládalo jen z prvočíselných součinitelů 2, 3 a 5. (...) Mezi oběma tóny tonálního intervalu byla tedy vždy nějaká závislost. Vědomé používání temperovaných intervalů vytváří proti tomu zcela jiný obraz. Oktáva je rozdělena na dvanáct naprosto stejných intervalů, tj. poměr kmitočtů dvou sousedních tónů je pokaždé $1:12\sqrt{2}$, tedy iracionální; žádný interval (kromě oktávy samozřejmě) nemůže být vyjádřen dvěma celými čísly. (...) Oba tóny intervalu jsou tudíž na sobě úplně nezávislé, jsou volné.“⁸

V Jelinkově úvaze lze – kromě zmíněného způsobu praktického užití výrazů tonality, atonality, dodekafonie – shledat též snahu o uplatnění akustických argumentů při výkladu podstaty těchto pojmů. Ptáme se: lze chápání tonality a atonality odvozovat pouze od skutečnosti přirozeného či temperovaného ladění? Zatímco v rámci přirozeného ladění znějící intervaly, dané uplatněním jednoduchých kmitočtových poměrů celých čísel, označuje Jelinek jako „tonální“, intervaly temperovaného ladění, vykazující s výjimkou oktávy vždy kmitočtové poměry v hodnotách čísel iracionálních,

komentářích dodekafonické kompozice ještě další podstatnou skutečnost, a to fungování dvanáctitónové řady v organismu skladby jako významného vnitřního scelovacího prostředku, jako prostředku zajištění její vnitřní strukturální jednoty. Tato úvaha však míří již jiným směrem, než byl směr úvah této studie; směřuje k úvahám o otázkách tektoniky hudební řeči Nové hudby. Viz Anton Webern. „Cestou ke kompozici dvanácti tónů“. Přeložil Eduard Herzog. In: *Nové cesty hudby: Sborník studií o novodobých skladebných směrech a vědeckých názorech na hudbu*. Praha: Supraphon, 1964, s. 74–85.

8 Hanns Jelinek. *Uvedení do dodekafonické skladby*. Přeložil Eduard Herzog. Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1967, s. 9.

pak tedy chápe jako základ a důvod jevu opačného, atonality. Přitom zcela opomíjí praktický fakt, že díky antropologicky dané hranici psychologické rozlišitelnosti nejsme s to sluchem vzájemně rozeznat interval temperovaný od přirozeného (např. rozdíl mezi čistou kvintou přirozenou a temperovanou činí cca 2 centy, přičemž průměrná lidská hranice psychologické rozlišitelnosti se nalézá v řádu několika, cca 5 centů),⁹ a že tedy např. temperovanou čistou kvintu vnímá náš sluch v její vnitřní vztahovosti jako zcela identickou s čistou kvintou přirozenou. Sám fakt (navíc prakticky sluchově nerozeznatelného) rozladění např. temperované kvinty vůči kvintě přirozené rozhodně nemůže být relevantním argumentem pro pojetí přirozených intervalů jako „tonálních“ a v téže souvislosti pak – temperovaných jako „atonálních“.

Vším, co zde bylo právě řečeno, samozřejmě nelze popírat zprostředkovanou souvislost mezi přirozenými intervaly, existujícími v rámci diatoniky a podílejícími se na jejím vzniku, a tonálně-harmonickým systémem, pro jehož zrod a krystalizaci poskytl diatonický tónový terén ideální podmínky. O přímou souvislost však nejde: samotnému intervalu jako pouhému elementu nelze připisovat přívlastek „tonální“. Podstatu tonality (a atonality) je třeba hledat jinde, a to na úrovni struktury jako celku, uchopením jejího systémového ustrojení, nikoli jen registrací jednotlivých v ní obsažených elementů.

Ve zcela jiném, nepoměrně bohatším pohledu a kontextu naznačuje a shledává vazbu faktu tonality či atonality na intervaly a jejich uplatnění v hudební struktuře Igor Stravinskij v *Rozhovorech s Robertem Craftem*:

9 „V psychologii sluchového vnímání můžeme konstatovat jednu skutečnost, která je zcela nesporná. Existuje určitá mez přiblížení tónových výšek, pod kterou prostě nemůžeme dva tóny odlišit. Můžeme mluvit o hranici psychologické odlišitelnosti dvou tónů (rozlišovací mez pro tónovou výšku). Tato hranice může být samozřejmě subjektivně poněkud odlišná. Liší se rovněž podle oktávové polohy, v níž oba tóny zaznívají. Vezmeme-li optimální (střední a vyšší) polohu, odpovídá tato hranice intervalu o velikosti několika centů. Předmětem sporu může být např., rozlišil-li někdo nejmenší interval ve velikosti pěti centů a jiný třeba ve velikosti čtyř centů.“ Karel Risinger. *Intervalový mikrokosmos: Hudebněteoretické základy nových tónových systémů*. Praha: Editio Supraphon, 1971, s. 10.

Craft: „Náznak totožnosti vytvářejí ve vaší hudbě melodické, rytmické i jiné prostředky, ale především tonalita. Myslíte, že se někdy tonální identifikace vzdáte?“ – Stravinskij: „Možná. I bez tonality lze vyvolat pocit návratu na totéž místo: hudební rým může plnit tutéž funkci jako rým básnický. Bez určité totožnosti však nemůže forma existovat.“ Craft: „Pociťujete intervaly ve svých řadách jako tonální, tj. mají vaše intervaly vždy tonální tendenci?“ – Stravinskij: „Intervaly v mých řadách tíhnou k tonalitě. Skládám vertikálně, což alespoň v jednom slova smyslu znamená, že skládám tonálně.“¹⁰

Je zřejmé, že Stravinskij vnímá úlohu intervalů nikoliv ve smyslu čistě akustických jevů, daných konkrétními kmitočtovými poměry, nýbrž jako konkrétního vyjádření vzájemných hierarchických vztahů mezi prvky tónového materiálu – jednotlivými tóny, zejména (ale nejen) v souzvukovém smyslu. Naznačuje i jiné, zejména formotvorné (tektonické) aspekty tonality: společně s melodickými, rytmickými i jinými prostředky se v jeho pohledu tonalita podílí na vytváření náznaků totožnosti. Jak je zřejmé, Stravinského pojetí naznačuje jeho pozornost právě onomu jevu, který jsme v Jelinkově výkladu postrádali: *hledání tonality či atonality na úrovni strukturně uspořádaného celku, a to na základě vnímání, pochopení a vnitřně osobního výkladu (interpretace) prožití jeho strukturnosti.*

V souvislosti s úvahami o tonalitě zmiňme ještě Stravinského výrok o Webernově *Symfonii, op. 21* v téže publikaci: „Slyšíme už mnohem víc v harmonii těchto skladeb, harmonických podle netonálního systému. Já dnes například slyším tonálně celou první větu Webernovy *Symfonie* (nejen to proslulé místo v c moll) a melodicky ji asi každý slyší tonálněji než před dvaceti lety.“¹¹ Tímto výrokem je vyslovena zajímavá myšlenka, a to že jednu a tutéž hudební strukturu tonálně vnímat můžeme a nemusíme (zatímco někdo ji vnímá tonálně, někdo jiný nikoli, někdo ji může vnímat tonálněji, někdo jiný méně tonálně...),¹² anebo dokonce že jeden a tentýž

10 Igor Stravinskij. *Rozhovory s Robertem Craftem*. Z angl. originálů sestavil a předml. napsal Ivan Vojtěch, přeložily Jarmila Fastrová, Eva Horová a Herberta Masaryková. Praha: Editio Supraphon, 1967, s. 364–365.

11 *Tamtéž*, s. 434.

12 Srv. s poznámkou č. 45.

posлуhač může určitou hudební strukturu v určité fázi svého vývoje vnímat tonálněji než dříve... Jak bude patrné níže, citované Stravinského myšlenky mohou pro naše úvahy představovat velmi podnětnou inspiraci.

Jako příklad dalšího možného rozšíření výčtu obecného výskytu výrazu tonalita, popř. jeho odvozenin, v hovorech či textech o hudbě, uveďme ještě jeden krátký citát z výše jmenované publikace M. Navrátila: „Darius Milhaud byl skladatelem neobyčejně plodným. (...) Jeho hudební řeč není příliš složitá, základem je jasná melodická linie podpořená výraznou, často polytonální harmonií.“¹³ – Tento citát nás může inspirovat k úvahám na obecné téma: lze si představit např. tonální melodii s atonálním, popř. bitonálním či polytonálním doprovodem (nebo naopak), a v návaznosti na to, jaký je vlastně – z pohledu našich úvah – charakter celku vzniklého takovouto kombinací?

Na závěr této podkapitoly, věnované výskytu a životu výrazů tonalita a atonalita, ocitujme – již jako způsob překračující mez – užití (přesněji řečeno – zneužití) těchto námi sledovaných výrazů k primitivním propagandistickým manipulacím v dobové hantýrce oficiální kulturně-politické ždanovovské rétoriky, hlásané v SSSR v období přelomu čtyřicátých až padesátých let minulého století. Jako exemplární ukázka nám může posloužit výňatek z *Rezoluce ÚV VKS(b)* ze dne 10. února 1948, terčem jejíž kritiky a útoků byla v bývalém SSSR řada významných uměleckých osobností: „Obzvláště špatně jsme na tom v oblasti symfonické a operní tvorby. Jde o hudební skladatele, kteří se přidržují formalistického, protilidového směru. Tento směr byl nejvíce zastoupen v dílech skladatelů D. Šostakoviče, S. Prokofjeva, A. Chačaturjana, V. Šebalina, G. Popova, N. Mjaskovského aj., v jejichž skladbách jsou obzvláště zřejmé formalistické zvrácenosti, protilidové hudební tendence, jež jsou cizí sovětskému lidu a jeho vkusu. Charakteristickým rysem takové hudby je zavržení základních zásad klasické hudby, hlásání atonality, disonance a disharmonie, jež prý má být výrazem ‚pokroku‘ a ‚novátorství‘ ve vývoji hudební formy, popření

13 M. Navrátil. *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*, s. 49.

nejdůležitějších zásad hudebního díla, jakým je melodie, nadšení pro chaotické, neuropatické skladby, jež mění hudbu v kakofonii, v chaotický sled zvuků. Touto hudbou silně vane duch současné modernistické buržoazní hudby evropské a americké, odrážející marasmus buržoazní kultury a znamenající úplné zamítnutí hudebního umění, jeho slepou uličku.¹⁴ – Jak je patrné, autor tohoto textu, užívaje výrazu „atonalita“, si s přemýšlením o jeho smyslu a obsahu nepochybně starosti nedělal, stejně jako s dalším jím užitým „terminologickým arzenálem“ („formalistické zvrácenosti, protilidové hudební tendence, disonance a disharmonie, chaotické, neuropatické skladby, kakofonie“). Můžeme se jen domýšlet, jak se asi cítili mnozí skladatelé, když v zájmu vlastního přežití stylizovali texty, jimiž podávali „sebekritiku“ jako odpověď a reakci na takto formulovanou „odbornou“ kritiku: např. S. Prokofjev: „Bezpochyby jsem se kompromitoval atonalitou, ačkoli musím říci, že snaha po tonální hudbě se u mne projevila již velmi brzy, když jsem poznal, že tonální výstavbu díla hudebního lze srovnat se stavbou budovy na solidním základě, zatímco atonální výstavba je stavěním na písku. Kromě toho skýtá tonální a diatonická hudba podstatně větší možnosti než atonální a chromatická hudba, což je zřejmé zejména ze slepé uličky, v níž se ocitl Schönberg se svými žáky. V některých mých dílech z posledních let lze najít jednotlivé atonální momenty. Aniž bych měl k atonalitě obzvláštní sympatie, užil jsem přesto této metody hlavně kvůli kontrastnímu účinu a proto, abych tonální místa silněji podtrhl. Doufám, že tohoto prostředku nebudu nadále užívat.“¹⁵

Není třeba zdůrazňovat, že takovýto způsob uplatnění námi zkoumaných pojmů tonalita, atonalita je zde přiložen pouze pro ilustraci jako příklad ideologického zneužití a není (ani nemůže být) míněn jako předmět našeho vlastního hudebněteoretického zkoumání.

14 Citováno dle Miloš Jůzl. *Dmitrij Šostakovič*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966, s. 190.

15 Sergej Prokofjev. *Cesta k hudbě socialistického života*. Přeložil Ivan Vojtěch. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, s. 321.