

Metodika výuky evropské harmonie XX. století

Harmonie XX. století v evropské hudbě se liší od harmonie XVII. až XIX. století asi podobně jako kontrapunkt vokální od kontrapunktu instrumentálního. Představuje zcela odlišnou epochu. K její výuce může být přikročeno až po perfektním zvládnutí projevu nejen harmonie tradiční, ale i ostatních skladebných nauk. Postup výuky je možno budovat ze dvou hledisek. První se týká vlastní metodiky, druhé rozsahu vyučované látky. Před vlastní výukou moderní harmonie je prospěšné zařadit stručný přehled struktur melodických (stupnic a modů) a struktur souzvukových (intervalů a akordů) z hlediska jejich užití v hudbě XX. století.

Vyjdeme zásadně z použití tradičního čtyřhlasu, ovšem s možností jednotlivé hlasy dále dělit, anebo — výjimečně — i slučovat, čímž získáme buď větší anebo menší počet reálných hlasů.

Vycházím ze skutečnosti, že v harmonicky založené hudbě XX. století zůstává kvintakord durový a mollový základní harmonickou jednotkou. Přičemž za harmonii považuji jakýkoliv vícehlas založený buď funkčně harmonicky, anebo jen modálně, popřípadě obsahující jen určité hierarchizované akordické tvary, pokud je v něm hlavní váha kladena na akordické vertikály a teprve v druhé řadě na horizontální vedení hlasů. Tento známý starý rozdíl mezi harmonií a kontrapunktem (kde je tomu naopak) zůstává — alespoň z hlediska vyučovací praxe — v platnosti i zde.

Základ procvičování metody je založen na nejrozumnějších možnostech *vztahu melodie a harmonie*. Tyto možnosti je možno rozdělit do *tří hlavních skupin*:

1. Dva nebo více tónů v melodii proti jednomu akordu,
2. dva nebo více akordů proti jednomu tónu v melodii,
3. jeden tón v melodii proti jednomu akordu.

Do *první skupiny* patří tradiční melodické tóny. Pro jednoduchost a obecnost jsou však tříděny opět do tří skupin.

- a) *Tóny nástupní*, ležící na nástupní době určité harmonie — sem patří průtahy a volně nastupující střídavé tóny.
- b) *Tóny středové*, ležící uvnitř příslušné harmonie — sem patří například tóny průchodné a střídavé, ale třeba též středový zatěžkaný tón (hlavně synkopický), který lze též označit jako středový průtah.
- c) *Tóny koncové*, ležící na poslední době příslušné harmonie — sem patří předjímky, opuštěné střídavé tóny a koncové průchody.

Za melodické tóny jsou v užším a nejvlastnějším smyslu považovány takové, které s příslušným kvintakordem disonují, i když ovšem i zde mohou být melodické tóny konsonující (kvarty, sexty).

Do *druhé skupiny* náleží tóny prodlevové, ovšem především v melodickém hlase. Akordy, pod nimi se střídající a s nimi disonující, můžeme rozdělit do obdobných tří skupin, jako výše melodické tóny:

a) *Akordy nástupní*, které zazní ve stejný okamžik s melodickým prodlevovým tónem.

b) *Akordy středové*, které zazní uvnitř časového průběhu melodického prodlevového tónu.

c) *Akordy koncové*, ležící na poslední době trvání prodlevového tónu.

Do *třetí skupiny* patří pak disonantní akordické tóny všeho druhu, které vznikají tím, že melodie je vedena do značné míry nezávisle na harmonii.

Melodie je obvykle vedena v sopráně, může se však objevit i v ostatních hlasech. Melodické tóny jsou posuzovány z hlediska rytmicko-metrického, melodického a harmonického. Například předjímka je definována jako koncový tón rytmicko-metricky krátký a lehký, melodicky zadržený (rozuměj opakovaný), harmonicky zadržený. Předjímka opuštěná je tónem koncovým krátkým lehkým, melodicky opuštěným, harmonicky zadrženým (protože tentýž tón se v následujícím akordu ozve — byť i v jiném hlase). Nejdůležitější je samozřejmě hledisko melodické, případně i rytmické. Disonující tóny v melodii jsou co do nástupu i dalšího postupu zcela volné (postupy skokem, do disonance a podobně).

S tímto rozdělením vztahu melodie a harmonie souvisí pak různé procvičovací způsoby.

1. V první skupině můžeme použít disonujícího tónu v melodii na nástupní době akordu, na době koncové, uprostřed, disonujících tónů na všech dobách trvání akordu.

2. V druhé skupině může být disonující akord nástupní, koncový, středový, popřípadě všechny.

3. Ve třetí skupině můžeme nejprve střídat od akordu k akordu v melodii vždy jeden tón konsonující a jeden disonující, za druhé pak používat nad všemi akordy jen disonujících tónů v melodii.

Pak můžeme přikročit ke kombinování těchto způsobů — nejprve v rámci hlavních skupin, pak i mezi skupinami.

Od disonantních akordických tónů, tvořených postupem melodie, odlišíme *tóny zahušťující*, jimž je v rozvinutí bráněno akordickými tóny, ležícími v sekundových odstupech těsně kolem nich, popřípadě i nad nimi. Dále procvičíme použití *disonantních paralelismů*, při nichž používáme stále téhož druhu disonujícího tónu (v každém akordu např. septimy, sekundy atd.). Těchto všech druhů disonujících tónů můžeme používat i ve více

hlasech. Vytvoří-li se přitom dva úplné oddělené kvintakordy, mluvíme o akordických kombinacích. Těm pak věnujeme samostatnou procvičovací kapitolu. Všechny výše uvedené typy vztahu melodie a harmonie procvičíme jednak pro vztah melodie a kvintakordů, za druhé stejně pečlivě pro vztah melodie a disonujících vícezvuků.

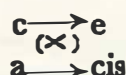
Při procvičování *akordických kombinací* vycházíme nejprve z kombinací kvintakordů a pak teprve přikročíme ke kombinacím disonujících vícezvuků. V obou těchto kapitolách můžeme rozlišit obdobné tři skupiny vztahu mezi akordickým proudem vrchním a spodním jako výše ve vztahu melodie a harmonie:

1. Více akordů ve vrchním proudu proti jednomu v proudu spodním.
2. Jeden akord ve vrchním proudu proti více akordům v proudu spodním.
3. Jeden akord ve vrchním proudu proti jednomu ve spodním.

Ve všech skupinách je opět možno při procvičování používat v obou proudech střídavě stejných a různých akordů, za druhé pak vesměs jen akordů různých. Pak je možno přikročit ke kombinaci všech procvičovacích způsobů mezi všemi třemi skupinami vztahu mezi proudem vrchním a spodním.

Tyto procvičovací způsoby přinášejí s sebou rozličná *pravidla pro práci*. V tomto stručném přehledu není samozřejmě možno je souhrnně popsat. Zmíním se proto jen o *nejdůležitějších*:

Do intervalu zvětšené primy (zvětšené nebo zmenšené oktávy) není obecně vhodné postupovat překřížením obou na postupu zúčastněných hlasů. Totéž platí pro postup do příčnosti ve sledu — např.:



Není obecně vhodné použít současně tři tónů v půltónových distancích (např. c-cis-d).

Ve složitějších akordických útvarech, popřípadě v akordických kombinacích, smí být zdvojen pouze tón, který považujeme za součást kvintakordové harmonické funkce (řešení může být v některých případech víceznačné).

A tak podobně.

Rozsah vyučované látky je možno ve smyslu výše zmíněného širokého vymezení pojmu harmonie rozdělit do čtyř základních oddílů: Harmonie tonální, modální, akordická, atonální. Na závěr považuji za účelné zařadit rozsáhlou partii o aplikaci seriální metody na různé typy harmonie.

1. Harmonie tonální. Pod tímto pojmem rozumím pro praktické účely každou hudební řeč, v níž vycítujeme alespoň v určitém časovém úseku stabilní tónové centrum, na němž lze zpravidla postavit durový nebo mollový kvintakord. Metodicko pedagogické důvody vůbec vedou k určitému praktickému zjednodušení, někdy na úkor přísně vědecké přesnosti. Vzhle-

dem k tomu, že v praxi převažuje tříčlenná kadence, uvažují o třech, velmi proměnných funkcích, pro které volím tradiční termíny tónika, dominant a subdominanta, i když by snad bylo přesnější mluvit v nejobecnějším smyslu o centru (I. stupeň), funkci autentické (jakkoliv formovaný stupeň V., VII. a III.) a funkci plagální (jakkoliv formovaný stupeň IV., II. a VI. — výjimečně malý VII. durový). Tříčlenná kadence může tedy znít: C-F-G (-C), ale též např. C-As-E (-C), C-A-Es (-C), C-D-b (-C), nebo C-F-E (-C), C-A-G (-C) apod. Vedlejší harmonie jsou přiřazovány k funkčním kvintakordům. Tonální harmonie je sama dělena na několik částí:

a) *Čistá tonalita durová a mollová*, obsahující základní funkční kvintakordy buď jen durové nebo jen mollové. Zde je vložena též kapitola o modulaci mezi těmito typy tonalit.

Notový př. 1



b) *Směšená dur-mollová tonalita*, obsahující funkční kvintakordy v obou rodech společně s převažující durovou nebo mollovou tónikou. Zde je vloženo pojednání o charakteristicky disonantních akordech.

c) *Alterovaná chromatická tonalita durová a mollová* obsahuje navíc frygické funkce na II. stupni a lydické funkce na stupni VII. Vyhýbá se použití tónů, stojících v chromatických poměrech k jednotlivým tónům tónického kvintakordu. Zde jsou probrány akordy alterované a dvojsměrně alterované.

d) *Enharmonicko chromatická dur-mollová tonalita* představuje v plném rozsahu tzv. rozšířenou tonalitu XX. století. Používá i zmíněných tónů, chromaticky vzdálených od tóniky, jak se objevují hlavně v tzv. chromatických mediantách. (Viz notový př. 2.)

Všechny tyto čtyři části je vhodné procvičit na základě výše uvedených procvičovacích způsobů. V dalším průběhu látky je pak už možno používat nabytých znalostí přímo.

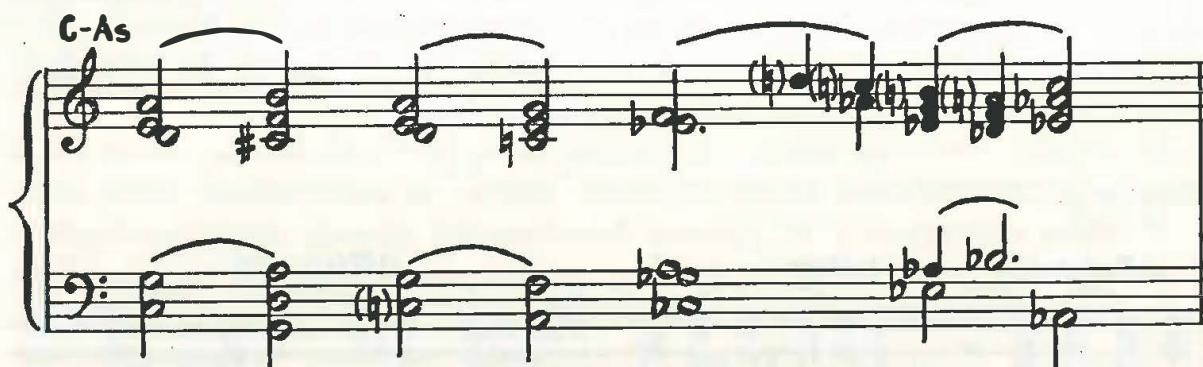
e) *Modulace s použitím alterované chromatických a enharmonicko chromatických možností*. Je aplikován princip přehodnocování funkce, ovšem

Notový př. 2



v nejširším slova smyslu. Je dobře procvičit nejrozumnější možnosti modula-
ce mezi všemi tonálními vzdálenostmi.

Notový př. 3



f) *Kombinace diatonické a rozšířené (enharmonicko chromatické) tonality* (např. diatonická melodie a rozšířená harmonie, nebo naopak).

g) *Tonalita bez akordů kvintakordové stavby* používá souzvuků v zásadě nehierarchických, složených hlavně z intervalů sekundových, popřípadě kvartových, přičemž však zachovává tónové centrum.

Notový př. 4



h) *Bitonalita*, která může být úplná (věta je uzavřena do dvou různých tón-
nik) nebo částečná (věta je po bitonálním průběhu uzavřena do jediné tón-
niky). Procvičíme všechny možné tóninové kombinace. Půjde hlavně o to-
nality diatonické.

Notový př. 5

Kombinujeme též bitonalitu s modulací.

i) *Parallelismy* rozlišíme na nestejně (postupující v intervalech téže základní třídy, ale podle potřeby nestejně velkých — hlavně v diatonice) a stejné (postupující důsledně ve stejné velkých intervalech). Může jít o parallelismy intervalové nebo akordické. Navíc můžeme ještě hovořit o parallelismech mixturových, které probíhají ve všech zúčastněných hlasech. Pro zajímavost uvádím, že mezi parallelismy stejnými je možno do případně vznikajících příčností postupovat i přeskokem hlasů.

Notový př. 6

2. Harmonie modální. Jde o takovou hudební řeč, která je důsledně umístěna do určité modality, aniž by některý tón nebo akord byl stabilizován jako centrum. Jednotlivé akordy příslušné modality jsou co do stupňů v zásadě rovnocenné a liší se jen svým vnitřním složením. Modality můžeme rozdělit na:

a) *hierarchické*, založené na pravidelném opakování nejčastěji dvou různě velikých intervalů, v nichž postavení určitého tónu není zaměnitelné s postavením kteréhokoli tónu jiného (např. anhemitonická pentatonika nebo diatonika),

b) *polohierarchické*, v nichž oktáva je rozdělena na dva, tři nebo čtyři co do velikosti a složení stejné díly, které jsou samy stavěny hierarchicky (třeba osmidílná stupnice vzniklá proložením zmenšeného septakordu velkými a malými sekundami, např. C-D-Es-F-Ges (= Fis)-Gis-A-H; distanční postavení tónů C, Es, Fis, A a tónů D, F, Gis, H je stejné).



c) *nehierarchické*, složené ze samých stejně velkých intervalů. Stupnicové melodické útvary jsou dva: modalita celotónová a chromatická. Postavení všech tónů je v nich zaměnitelné s postavením kteréhokoliv tónu jiného.

Můžeme procvičovat tyto i jiné modalitty na podkladě výše uvedené procvičovací metodiky, včetně modální modulace a polymodalitty, a to mezi týmiž i mezi různými druhy modalit. Nakonec procvičíme i tonálně centrální využití různých modálních typů.

3. Harmonie akordická. Pod tímto pojmem rozumím takovou hudební řeč, která není lokalizována do určité modalitty, nemá stabilizováno centrum a obsahuje pouze *akordy hierarchické stavby*. Tato hierarchie může být založena buď na *akordickém centru* (základním tónu), nebo na *distanční akordické výstavbě* (pravidelně uspořádané nestejně velké intervaly — hlavně dvě různé distance), anebo na obou těchto principech dohromady. Nehierarchické jsou akordy složené ze stejně velkých intervalů (zvětšený kvintakord, zmenšený septakord, celotónový šestizvuk a půltónový dvanáctizvuk, případně též kvartový dvanáctizvuk).

Procvičíme nejprve sledy akordů složení stejného (např. durové kvintakordy) nebo obdobného (např. septakordy s velkou septimou) a akordické kombinace. Dále se obrátíme k akordům alikvotní struktury, v nichž jednotlivé tóny zaujímají stejná místa jako v alikvotní řadě, a k alikvotním kombinacím (durový kvintakord vespod, nahoře akord, jehož základní tón leží vůči základnímu tónu spodního akordu v alikvotní závislosti). Konečně jde o vertikální modalitu, to jest o akordy obsahující buďto všechny tóny určité modalitty nebo její signifikantní část.

Procvičujeme buď samostatné akordy, anebo se vztahem k melodickému pohybu. (Viz notový př. 8.)

4. Harmonie nehierarchická (atonální). Použití slova harmonie je zde vlastně protimluvem, protože úplná nehierarchičnost v oblasti relací tónových výšek znamená vlastně zánik harmonie v této oblasti.

Tato hudební řeč nesmí mít akordické ani tónové centrum, musí být lokalizována v chromatické stupnici a musí používat převážně nehierar-

Notový př. 8

a) *Žmenšeně malé septakordy* b) *Vertikální modalita (čistá diafonika)*

chických souzvuků. V takové hudební řeči pozbývají platnosti první dvě z výše uvedených pravidel (třetí pravidlo zde odpadá automaticky, protože zdvojování tónů je zde nežádoucí).

Pracovat můžeme buď na základě úplně *volného výběru tónů* (volná atonalita) nebo na základě od místa k místu tvořených (stále jiných) *dvanáctitónových řad* (možno hovořit o vázané atonalitě nebo o volné dodekafonii).

Notový př. 9

5. Celou látku považuji za vhodné uzavřít aplikací **seriální metody** na hudební řeč tonální, modální, akordickou a atonální. Hlavně půjde o sérii dvanáctitónovou — dodekafonickou, v druhé řadě pak i o série o menším počtu tónů, a to jak hierarchické, tak polohierarchické a nehierarchické.

Notový př. 10

Dodekafonická polymodalita

Považuji za vhodné procvičovat probíranou látku na krátkých příkladech, většinou volně rytmizovaných. Jsem přesvědčen, že nikdo nemůže plně porozumět vyučované látce, aniž by se sám naučil aktivně s příslušným materiálem pracovat. Jednotlivé partie je samozřejmě nutné doplnit analýzou odpovídajících skladeb.

Pravidla pro procvičování jsou vyvozena empiricky na podkladě velkého množství experimentálních příkladů, které jsem sestavoval zcela náhodně, pouze na podkladě historického, dnes již vžitého vědomí o vlastnostech a materiálu hudby XX. století. Tím jsem dospěl k malému množství generálně platných pravidel, jejichž respektování uchrání žáka vždy od stylové chyby, čímž ovšem není řečeno, že při jejich nerespektování musí vždy ke stylové chybě dojít. Zkušený skladatel dovede rozpoznat, kterých případů použít může a kterých ne. U žáka však nelze paušálně tuto schopnost předpokládat. Proto považuji pro pedagogické (a obecně syntetické) účely právě popsanou metodu empirického stanovení pravidel (která nám ukáže, co je z hlediska stylu „nesprávné“) za užitečnější než analytický popis postupů z děl velkých skladatelů (který nám pouze ukáže, co je stylově „správné“). Především pro historickou práci je samozřejmě tento druhý přístup jedině na místě. Z hlediska pedagogického a obecně syntetického (například při modelování hudební řeči strojem) je naopak na místě spíše přístup první.

Na konec uvádím, že jsem o tématu této stati napsal v letech 1964 až 1967 obsažnější knihu „Harmonie XX. století v teorii i praxi“, která je v současné době přijata k vydání v nakladatelství Supraphon. O metodice výuky harmonie XX. století konal jsem rovněž dvousemestrální přednáškový běh na hudební fakultě Akademie múzických umění v Praze ve studijním roce 1969–1970 pro posluchače postgraduálního studia hudební teorie. Tento námět byl též předmětem přednesené teze na mém profesorském jmenovacím řízení, které proběhlo na hudební fakultě AMU v květnu 1972.