

Bitonalita

1. Historické a věcné vymezení bitonality

Bitonalita vznikla v době kolem přelomu 19. a 20. století, v situaci, kdy se zřetelně lámal do té doby vládnoucí universalismus dualistické tonality. Bitonalitu historicky předešly tři hlavní způsoby narušení dualistické tonality:

a) Tonální víceznačnost a tím zároveň i neurčitost akordů, získaná alteracemi a chromaticizací hlasového vedení, jakou poprvé modelově uskutečnil Richard Wagner v operě *Tristan a Isolda*.

b) Návrat antické, středověké a renesanční modality do evropské hudby a vliv modality folklórního původu, s nimiž je spojeno oslabení či zrušení tonálních kadenčních vztahů a popřípadě i jednoznačnost centra.

c) Celotónovost, tj. používání celotónové stupnice a jejích souzvukových důsledků mimo tonální vazby.

K těmto třem narušujícím postupům musíme přiřadit ještě další tendenci, jež tonalitu sice neruší, ale do značné míry mění její obsah: tzv. rozšiřování tonality, kdy je řada odlehlých akordů či funkčních kombinací vztahována přímo k tónice.

Bitonalita se od všech těchto postupů zásadně liší tím, že tóninu nedeformuje. Zpochybňuje výsadní postavení a jedinečnou úlohu tonálního centra (a tím i kadenčních vztahů) tak, že rovnocenně uplatňuje v současném znění dvě různé tóniny.

Za bitonalitu ovšem nemůžeme považovat jakoukoliv práci se souhrnem tónů, jež používají dvě různé tóniny. Ukažme si na příkladu, jak takový materiál může být mnohoznačný a jak různě jej lze využít. Vezměme si např. tóninu *C dur* a *A dur*. Seřadíme-li si tóny, jež nám dávají k dispozici, v rámci jedné oktávy, dostaneme tento výsledek:

c - cis - d - e - f - fis - g - gis - a - h.

Těchto deset tónů lze sestavit do melodických posloupností, jež by bylo možno s pomocí tonálních vybočení, modulačních postupů, rozšířené tonality aj. harmonizovat v rámci tónin *C dur*, *G dur*, *D dur*, *A dur*, *a moll*, *e moll*, *h moll*, *fis moll* a popř. i dalších;

mohly by být materiálem desetitónového modu, který vznikl např.

seskupením dvou pentatonických řad *c - d - e - f - g, fis - gis - a - h - cis* či jinak (nebo bimodálního střetnutí dvou takových pentatonik jako samostatných modů, viz dále o bimodalitě);

mohly by být materiálem desetitónové série či jinak organizované hudby, jež by působila zcela netonálně.

Za bitonální použití tohoto materiálu lze považovat jen ten zvláštní případ, kdy je hudba utvářena ze dvou (či více) odlišitelných vrstev (např. hlasů, souzvukových proudů apod.), z nichž jedna je (některé jsou) v čisté *C dur*, druhá (jiné) v čisté *A dur* (popř. *a moll* a *fis moll* aiolských apod.).

Základním rysem bitonality je tedy souznění různých vrstev, z nichž v každé lze zřetelně identifikovat některou ze dvou různých zúčastněných tónin.

Z této skutečnosti vyplývá, že bitonalitu nelze považovat za jev, který by byl jednoznačně a pouze součástí nauky o harmonii. Vzhledem k tomu, že v ní jde zpravidla o souznění dvou či více různých melodických nebo souzvukových vrstev, je to vždy zároveň i jev polyfonický.

2. Prehistorie. Postupy starší hudby, předjímající bitonalitu

I když je bitonalita postupem hudby až z konce 19. a z 20. století, najdeme v hudební tvorbě baroka, klasicismu a romantismu na krátkých plochách případy, jež ji jednoznačně předjímají.

Nejjednodušším a nejčastějším případem je zároveň realizovaná podvojnost horního tetrachordu v melodické moll, kdy se ozývá rozštěpená septima a sexta. Vzestupný chod s velkou sextou a septimou přitom bývá zpravidla v nižším hlase a sestupný ve vyšším, jak je tomu např. ve 12. taktu ze vstupní písně Večerních písní Bedřicha Smetany Kdo v zlaté struny zahrát zná.



Oba rozštěpené intervaly se nemusí uplatnit v každém případě. Tak např. v závěru Preludia *cis moll* z II. dílu Temperovaného klavíru J. S. Bacha je v rámci mimotonální harmonie VII. stupně k dominantě jen rozštěpená sexta.

Pouze sexta (a ne septima) je tímto způsobem rozštěpena také v závěru Fugy *c moll*, č. IX z díla Jana Křtitele Vaňhala Douze Fugues pour



l'orgue (vydal Simrock, Bonn, b.r., konec 18. století). Zde je poměr hlasů obrácen: vzestupný tetrachord je uplatněn ve vyšším hlase a sestupný v nižším, takže rozštěp v intervalu zvětšené oktávy je nápadnější.



Tyto případy ovšem neznamenají bitonalitu ve vlastním slova smyslu: je tu využito jen protikladu rozporných prvků v rámci jedné tóniny; vláda jednoho tonálního centra tu není ani na okamžik narušena, nýbrž naopak mocným kadenčním účinkem rozštěpených dominant, popřípadě akordů VII. stupně, a subdominant je spíš posílena.

Tímto způsobem lze vykládat i další příklad z Kyrie eleison v Litaniae omnium Sanctorum Jana Dismase Zelenky pro smíšený sbor a orchestr (nástroje v tomto místě zdvojují sborové hlasy).



Ale tento jev lze už vykládat i jinak: jako časově posunuté rozložení modulačního dění v různých vrstvách hudební struktury. Modulace z *a moll* do *e moll* tu postupuje tak, že na druhou osminu první doby dvacátého taktu skladby zůstane v altu ještě tón *d* z dosud vládnoucí *a moll*, kdežto v tenoru se zároveň prosazuje *dis* z následující *e moll*. Toto střetnutí stačí narušit výchozí tóninu do té míry, že vládá nové tóniny je v dalším průběhu zcela zajištěna.

Obdobný případ máme doložen v Symfonických variacích, op. 78 Antonína Dvořáka, kde v taktech 759—760 při modulaci z *d moll* do *C dur* naruší linie primů, I. hoboje a I. klarinetu hladinu dosud vládnoucí tóniny citlivým tónem *h* z následující *C dur*, zatímco violy a I. fagot přinášejí ještě *b* z původní *d moll*.

⑤

Že tento postup — i když jistě vzácný — neměl ve vyhraněně tonální hudbě minulosti nějak zanedbatelnou frekvenci, dokládají další dva příklady z oper Bedřicha Smetany. V taktech 323—324 II. jednání Tajemství před vrcholem poslední sloky poutní písně *Matičko boží obětuj*, vybočí Smetana na okamžik do subdominantní tóniny *C dur* pomocí septimy mimotonální dominanty *f* (II. klarinet a II. lesní roh), ale melodie pokračuje diatonicky s *fis* v nejvyšším hlase.

⑥

Ženský sbor

o- běj- mi v loh- ty ma- že- ři

Fl. I.
Cl. I.
Cl. II.
Vcl. I.
Vcl. II.

Toto nápadné narušení diatonické hladiny poutní písně má ovšem ve Smetanově partituru svůj dramatický a psychologický význam: je to v orchestru reakce na Kalinovu otázku „Proč chci svoji duši zdrtit?“, již vstoupil v předchozích dvou taktech do proudu poutní písně.

Podobný psychologický důvod má jemný náznak bitonálně rozštěpené postupné modulace na konci první ukolébavky v I. jednání *Hu- bičky*.

⑦

Vendulka

ma- žič- ka ko- lé- bá

Vl. I.
Vl. II.
Vla. b.
Vcl. I.
Vcl. II.

Zatímco před přerušením zpěvu ukolébavky setrvává melodie v diatonické *F dur* s citlivým tónem *e* (i když ten se tu objeví už jen jako střídavý tón), připravuje se tónem *es* ve violách už modulační dění, jež má vztah k následujícímu vzrušenému recitativu. Skladatel tak souzněním kontrastujících prvků dvou tónin naznačil vnitřní dění ve Vendulčině vědomí, kdy dívka sice ještě dozpívává píseň, ale vzpomíná si už zároveň na Lukášovo nepředložené chování.

Podobné jevy má Bedřich Smetana např. dále ve Vyšehradu, kde v t. 123 zaznívá najednou akord *d - fis - a* (jako dominanta ke *g moll*) a tón *f* jako začátek následujícího vzestupného melodického vedení přes *g*, *a* k *b* jako základnímu tónu následující harmonie *B dur*, a v t. 125, kde naopak do utvrzené tóniky *B dur* vstoupí sled tónů *d - e - fis - g* z *g moll*; nebo před závěrem přehry k Prodané nevěstě, kde v t. 429 zaznívá v rámci ostinátní figury melodický postup z *F dur*, *d - c - d - e* do harmonie mimotonálního VII. stupně *cis - e - b*.

Ve všech těchto případech se bitonální souhra dvou tónin ve chvíli posunutého modulačního dění manifestovala zvláště markantně současným zněním tónů, jimiž se (vesměs jinak blízké) tóniny navzájem liší, v prudce disonantním půltónovém poměru zmenšených či zvětšených prim nebo oktáv; řečeno termínem Karla Janečka, tedy kritických protirušivých tónů.

Méně nápadně, ale přece zřetelně je patrná taková modulace pomocí chvilkové bitonální souhry při nestejném rozložení modulačního dění před závěrem XVI. preludia *g moll* z II. dílu Temperovaného klavíru J. S. Bacha, kde při vybočení z *g moll* do *in D* (i když dalším průběhem hudby nepotvrzeného) zůstává v nižších hlasech *es* a *fis* z *g moll*, ale alt má *cis*, jež výrazně navozuje kontext očekávané *in D*, již pak potvrdí i *e* v basu.



Všem těmto „prehistorickým“ náznakům bitonality je společné velmi krátké, jen okamžikem jednoho taktu či dokonce jen jedné či dvou dob dané trvání a účel modulačního zprostředkování při vybočení či přechodu mezi dvěma blízkými, příbuznými tóninami.

Skutečná, rozvinutá bitonalita 20. století samozřejmě už není prostředkem časově posunutého, nestejně rozvrstveného modulačního dění, ale těžší právě z protikladu mezi různými tóninami a z ostrých disonantních poměrů mezi tóny, jimiž se zúčastněné tóniny neshodují (= kolizí).

Proto jen na hranicích bitonality stojí případy, kdy po kratším souznění prvků, jež zdánlivě patří k různým tóninám, následuje kadenci vyústění, jež předtím zúčastněné složky „vysvětlí“ jako funkce, vztahující se v rámci rozšířené tonality k výsledné tónině. I takový případ máme doložen dokonce v rámci starší tonální hudby: v Polce *Es dur*, op. 13, č. 2, závěrečné skladbě cyklu Bedřicha Smetany *Vzpomínky na Čechy* ve formě polek, je šestitaktí (takty 112—117), jež bychom samo o sobě mohli považovat buď za bitonální souhru *in Es — E dur* (levá kontra pravá ruka) či *B dur — E dur* (tři spodní hlasy kontra pravá ruka a nejvyšší hlas levé ruky, enharmonicky přehodnocen z *as* na *gis*).

Následující rozvedení *dis moll — Fis 7 — H dur* však ukáže, že to bylo jen v rámci rozšířené tonality vytěžení dvojznačnosti funkčního vztahu dominantanta — frygický akord nad rytmizovanou tónickou prodlevou z předchozí tóniny *Es dur*, kdy neúplný akord *B 7* a *E dur* byly osvětleny jako enharmonicky vyjádřená dominantanta a frygický akord v *dis moll*, ale vzápětí následující kadencí do *H dur* i ve svém druhém významu jako lydický akord a subdominantanta této nové tóniny.

3. Hranice bitonality

Tento případ ukazuje na nutnost stanovit hranice bitonality, jež by jí určitěji vymezily a odlišily od jiných, popřípadě i podobných jevů.

a) O skutečné, rozvinuté bitonalitě můžeme mluvit jen tehdy, když jde o funkčně nezávislé souznění dvou tónin, jež vytrvale udržuje v napětí dvě různá centra, jejichž centralitu uvádí do sváru a tím ji oslabuje či ruší. Dojde-li nakonec přece jen k „usmíření“ vyústěním do tonálního cíle, který představuje latentní výsledné centrum, vzniklé z napětí mezi centry a tóny zúčastněných tónin, lze takovou hudbu považovat za bitonální tehdy, manifestovala-li se předtím dost dlouho bitonální souhra

samostatných tónin. Smetanova hudba z příkladu 9 není tedy ještě rozvínutou bitonalitou. Na to by v ní muselo být víc samostatného dění v *E dur* a *Es* či *B dur* současně a musela by mít ve skladebném celku významnější postavení, než jako zprostředkující modulační předěl s dozněním motivu, který je jen ozvukem předtím přednášeného tématu.

Může dojít i k situaci, kdy v průběhu hudby jedna vrstva ustrne, ztratí povahu tonálně samostatné kontrastující složky a stane se nakonec součástí některé funkce tóniny, s níž původně kontrastovala. To je případ závěru skladby č. 3 z klavírního cyklu Sergeje Prokofjeva Sarkasmy, op. 17. V obou krajních dílech třídílné skladby byla manifestována bitonalita *fis moll* — *b moll*; na konci však z vrstvy *fis moll* zůstala jen dvojhlasá rytmičovaná prodleva *fis - a*, jež v závěru vyzní jako enharmonicky zapsaná součást dominantního nonového akordu z *b moll*, takže tónika, vyjádřená posledním tónem *b*, je také takovým „tonálním usmířením“.

Také takovouto hudbu lze považovat za bitonální jen v případě, kdy byl v předchozím průběhu dostatečně manifestován svár dvou samostatně vyjádřených tónin.

b) Už v úvodní kapitole při vymezení pojmu bitonality jsme si všimli, že za bitonální lze považovat jen hudbu, jež je utvářena ze dvou, popřípadě více odlišitelných vrstev, v nichž každá je jednoznačně tonálně vyhraněna a jejíž tónina se zřetelně liší od tóniny druhé, popřípadě dalších. Tónina každé z těchto vrstev by přitom měla být zřetelně vyhraněna, i když samozřejmě nemusí být vyjádřena všemi tóny: o české lidové písni *Halí, belí* také latentně předpokládáme, že je např. v *C dur*, i když užívá jen tři tónů *c, d, e*; právě tak při bitonálním zpracování předpokládáme nejjednodušší souvislosti neúplně vyjádřených tónových seskupení.

Pro nedostatečné vyjádření kontrastující tonální vrstvy nelze za bitonalitu považovat souznění diatonického proudu s netonální prodlevou, byť by tato sebevíc kontrastovala s jinak čistou diatonikou tonálně vyhra-

něné vrstvy. Také souhra kvintové či jiné dvoutónové prodlevy s odlišně tonálně strukturovanou vrstvou nemusí ještě vyvolávat dojem rovnocenné souhry dvou tónin.

Mnohem zřetelnější bitonální efekt vyvolává použití pouze I. a V. stupně tóniny, jež se o půltón odlišuje od diatonické vrstvy ve vyšších hlasech, s jakým se setkáváme na začátku orchestrální Intrády z Kytice Bohuslava Martinů.

Molto moderato $\text{♩} = 92$

Basové tóny *h* a *fis* tím, že při střídání naznačují tónickou a dominantní funkci, působí jako mnohem samostatnější tonální vrstva (*in H*) v kontrastu k *c moll* vyšších hlasů, než kdyby byly pouhou prodlevou. K rovnocennějšímu bitonálnímu efektu tu ovšem přispívá i skutečnost, že při souznění obou tónických složek dostává tón *es* ve vrstvě *c moll* zároveň i charakter durové tercie (enharmonického *dis*) ve vztahu k vrstvě *in H*, již tak konkretizuje jako *H dur*.

Takové vymezení kontrastující tóniny v bitonálním celku je však minimální. Pro vyvolání vyhraněného bitonálního efektu je třeba zřetelně charakterizovat příslušné tóniny v obou vrstvách.

c) Zvláštní situace nastává, není-li v jedné či obou vrstvách dostatečně vyjádřen vztah jednotlivých tónů k centru nebo jde-li vůbec o jednu či dvě vrstvy ne tonální, ale modální struktury. V takovém případě můžeme mluvit o bitonalitě jen ve všeobecném, vlastně přeneseném slova smyslu. Přesnějšími termíny jsou tady slovo bimodalita a slovní spojení tonálně modální kombinace. O těchto zvláštních případech viz dále.

d) Bitonalita není mezním, nejkomplikovanějším případem současného znění různých vrstev hudební struktury v odlišných tóninách, jaký máme doložen v hudbě 20. století. Vyskytují se taková souznění i ve třech a čtyřech různých tóninách. V takových případech je na místě hovořit o polytonalitě. Po mém soudu však není šťastné zahrnovat bitonalitu do rámce širšího pojmu polytonality, jak to dělá např. Darius Milhaud v knize svých pamětí či Stanislav Goldbach v *Nauce o kontrapunktu a polyfonních formách*. Důvodem pro to je především zřetelnější pojmová diferenciaci: odstupňování *mono -* (mono -), *bi -*, *poly -* nese mnohem přesnější informaci o povaze věci, než pouhé dvojestupňové *mono -* a *poly -*. V hudební teorii sice máme předvzor takové dvojestupňové antinomie v pojmech ho-

mofonie a polyfonie, ale to jsou pojmy už tradičně zavedené a všeobecně jednoznačně srozumitelné. Zavádění termínu bifonie pro souznění dvou pohybově nestejných hlasů či souzvukových proudů by asi bylo nadbytečné a neujalo by se. Naproti tomu termín bitonalita je všeobecně používán a má jednoznačný význam. Srozumitelný by byl jistě i termín tritonalita pro souznění tří různých tónin a popřípadě další, ale to jsou jevy tak vzácné a od bitonality (v níž je ještě zřetelně patrné napětí mezi dvěma tóninami a popř. dvěma původními centry) odlišné, že je lze zahrnout pod společné označení polytonalita. Právě vzhledem k výraznému rozdílu mezi bitonalitou a polytonalitou v naznačeném slova smyslu navrhuji nezahrnovat bitonalitu do rámce významu polytonalita (vedle tritonality, tetratonality atd.), ale považovat ji za kvalitativně zvláštní kategorii. V tomto smyslu použil termínů bitonalita a polytonalita také Karel Janeček v *Základech moderní harmonie*, § 116.

4. Třídy bitonálních kombinací

Vezmeme-li v úvahu množství různých tónin, jejichž i pouhé čistě diatonické podoby lze spojit v současném znění, může se na první pohled zdát, že jejich kombinováním lze získat nepřehledné množství kvalitativně velmi různých bitonálních útvarů. Ve skutečnosti však mnohé z možných kombinací mají společné znaky, podle nichž je můžeme soustředit do pouhých pěti základních tříd.

Důležitými kritérii pro začlenění do těchto tříd jsou:

1. počet zúčastněných tónů (a počet tónů nezúčastněného negativu, doplňující zúčastněné tóny do dvanácti stupňů půltónového systému);

2. počet zdvojených tónů, jež jsou oběma zúčastněným tóninám společné: tyto zdvojené (společné) tóny mají důležitou úlohu sjednocujících, pojících prvků;

3. jejich protikladem jsou stupně neshodné, rozštěpené, jež si můžeme označit jako kolize (např. *f - fis* při bitonalitě *C dur - G dur*). Ty mají výrazně konfliktní účín. V nižších třídách, kde jsou obklopeny zdvojenými (shodnými) tóny jako prvky diatonické povahy, působí překvapivě, nápadně. Ve vyšších třídách stojí vedle sebe celé shluky takových kolizí a zdvojené (shodné) tóny jsou mezi nimi v menšině. Právě počet kolizí je určujícím znakem pro zařazení do té které třídy bitonálních kombinací. Až na dále zmíněné výjimky lze říci, že bitonální souznění dvou tónin patří do tolikáté třídy, kolik kolizí při něm vzniká.

Kombinujeme-li takto dvě tóniny, sestávající ze sedmi diatonických stupňů, získáme počet zúčastněných tónů od osmi do dvanácti (negativ 4 až 0) se šesti až dvěma tóny zdvojenými (společnými) a jednou až pěti kolizemi.

a) Tóniny stejného druhu

Při bitonálních kombinacích diatonických tónin stejného druhu – dur či aiolských moll – jsou i stále intervalové poměry mezi tonálními centry v jednotlivých třídách.

Charakteristické znaky jednotlivých tříd bitonálních kombinací ne-deformovaných diatonických tónin stejného druhu:

I. třída

Centra v intervalu	Počet tónů	Z toho zdvojených	Nezúčastněný negativ	Kolize
čistá 4 čistá 5	8	6	4	1

Příklady:

C dur — G dur	c d e f fis g a h	c d e g a h	cis dis gis b	f-fis
a moll — d moll aiolské	a b h c d e f g	a c d e f g	cis es fis gis	b-h

II. třída

Centra v intervalu	Počet tónů	Z toho zdvojených	Nezúčastněný negativ	Kolize
velká 2 malá 7	9	5	3	2

Příklady:

C dur — D dur	c cis d e f fis g a h	d e g a h	dis gis b	c-cis; f-fis
a moll — g moll aiolské	a b h c d es e f g	a c d f g	cis fis gis	es-e; b-h

III. třída

Centra v intervalu	Počet tónů	Z toho zdvojených	Nezúčastněný negativ	Kolize
malá 3 velká 6	10	4	2	3 (1+1 dvojnásobný shluk)

Příklady:

C dur — A dur	c cis d e f fis g gis a h	d e a h	dis b	c-cis; f-fis; g-gis
a moll — fis moll aiolské	a h c cis d e f fis g gis	a h d e	b dis	c-cis; f-fis; g-gis

IV. třída

Centra v intervalu	Počet tónů	Z toho zdvojených	Nezúčastněný negativ	Kolize
velká 3 malá 6	11	3	1	4 (2 dvojnásobné shluky)

Příklady:

C dur — E dur	c cis d dis e f fis g gis a h	e a h	b	c-cis; d-dis; f-fis; g-gis
a moll — f moll aiolské	a b h c des d es e f g as	c f g	fis	des-d; es-e; as-a; b-h

V. třída

Centra v intervalu	Počet tónů	Z toho zdvojených	Nezúčastněný negativ	Kolize
malá 2 velká 7 triton	12	2	0	5 (1 dvojnásobný a 1 trojnásobný shluk)

Příklady:

C dur — H dur	c cis d dis e f fis g gis a ais h	e h	—	c-cis; d-dis; f-fis; g-gis; a-ais
C dur — Fis dur	c cis d dis e f (= eis) fis g gis a ais h	f (= eis) h	—	c-cis; d-dis; e-eis (nebo f-fis); g-gis; a-ais
a moll — gis moll aiolské	a ais h c cis d dis e f fis g gis	h e	—	c-cis; d-dis; f-fis; g-gis; a-ais

Při bitonálních kombinacích nedeformovaných diatonických tónin stejného druhu dochází k zajímavé souhře center a zdvojených tónů. Přitom se liší bitonální kombinace lichých a sudých tříd. Liché třídy nemají

tak nápadnou tendenci k uplatňování latentního nového, „výsledného“ centra, jako třídy sudé. Je to dáno tím, že u lichých tříd vzájemné postavení tónin v rámci kvintového kruhu připouští rovnocenné vztahy k různým potenciálním „výsledným“ centrům, jež se tak navzájem ruší. K uplatnění takového „výsledného“ centra by tu bylo nutno zvlášť zdůraznit některé tónové vztahy a potlačit jiné. Tak např. při bitonalitě III. třídy *C dur - A dur* by bylo nutno zvlášť zdůraznit kolizi *c - cis* jako potenciální rozštěpenou septimu, abychom získali dojem směřování k „výslednému“ centru *in D*; při zdůraznění „výsledné“ centrality *in G* by bylo nutno osvětlit v takové pozici rozštěpené septimy kolizi *f - fis* apod. Je-li ve skladbě zachována rovnováha mezi kolizemi, neuplatňuje se při bitonálních kombinacích lichých tříd nápadněji tendence k vyústění do třetí, „výsledné“ centrality.

Jinak je tomu při bitonálních kombinacích nedeformovaných diatonických tónin stejného druhu sudých tříd. Tam jsou zúčastněné tóniny rozloženy tak, že jejich tóniky působí jako vzájemně se doplňující funkce ve vztahu k jinému, „výslednému“ centru. Tak při kombinaci durových tónin v bitonálním vztahu II. třídy působí zúčastněné tóniny navzájem jako dominantní a subdominantní složka ve vztahu k latentní „výsledné“ tónině, jež leží na kvintovém kruhu uprostřed mezi nimi: bitonalita *C dur - D dur* např. tedy směřuje k „výsledné“ *G dur*. Ve IV. třídě se tato tendence neuplatňuje tak nápadně, ale potenciálně je zde přítomna také, a to dvojznačně. Složky bitonální kombinace *C dur - E dur* mohou působit např. jako paralelní a dominantní prvek z „výsledné“ *a moll*, ale také jako dominantní a lydická složka potenciální „výsledné“ *F dur*; právě tak bitonalita *a moll - f moll* může být pojata jako souhra paralelní a moll-subdominantní složky v *C dur* či jako subdominantní a frygická složky v *e moll*.

Zvlášť nápadná je tendence k funkčnímu působení v rámci potenciálních „výsledných“ centralit v onom zvláštním případě V. třídy, kdy centra zúčastněných tónin stojí ve vzájemném vztahu tritónu (v tomto smyslu bychom je mohli označit jako bitonalitu VI. — tedy rovněž sudé — třídy). Jsou tu možná celkem 4 funkční „výsledná“ vyústění: při bitonální kombinaci *C dur - Fis dur* (též jako enharmonicky vyjádřené *Ges dur*) jako dominantní a frygická složka k *in F*, subdominantní a lydická ke *G dur*, frygická a dominantní k *in H*, lydická a subdominantní k *Cis dur*. I při této čtyřznačnosti funkčních vztahů se tendence k vyústění do třetí, „výsledné“ centrality prosazuje velmi silně. (Viz i př. 9 a výklad k němu.)

K tomu je třeba dodat, že tyto tonálně funkční tendence zmíněných bitonálních vztahů sudých tříd působí nápadněji při souhře durových než aiolských mollových tónin. A záleží na konkrétní kompoziční práci s daným bitonálním materiálem, zda skladatel využije těchto tonálně do-

středivých tendencí ve smyslu usmiřujícího vyústění, zda jen těží z jejich napětí, či zda se jim vyhne.

Při bitonálních kombinacích dvou různých harmonických mollových tónin vnáší se do uspořádání tónového materiálu určitou nepravidelnost hiáty mezi 6. a 7. stupni obou tónin. Proto jsou tu vzácné kombinace nižších tříd. I. třída tu vůbec není možná, II. třída se vyskytuje jen v jednom případě, při kombinaci moll harmonických tónin s centry ve vzájemném intervalu malé tercie či velké sexty (např. *a moll harmonická - fis moll harmonická*); jsou si blízké společnými (zdvojenými) tóny v intervalových poměrech malých tercií na místě zmíněného hiátu, 7. a 2. stupňů, 2. a 4. stupňů i 4. a 6. stupňů, takže čtyři z pěti společných (zdvojených) tónů tvoří zmenšený čtyřzvuk (v bitonální kombinaci *a moll harmonická - fis moll harmonická gis - h - d - f (= eis)* vedle pátého společného tónu *a*.)

Jinak tu převažují bitonální kombinace tříd III. (při intervalových poměrech mezi centry čistá kvarta nebo čistá kvinta a velká tercie nebo malá sexta) a IV. (při intervalových poměrech mezi centry malá sekunda či velká septima, velká sekunda či malá septima, tritón). V případě tritónového intervalu mezi centry jsou však čtyři zdvojené tóny jako ve III. třídě (a ne tři, obvyklé ve IV. třídě); vytvářejí tu opět zmenšený čtyřzvuk (při kombinaci *a moll harmonická - es moll harmonická* jsou to tóny *h (= ces) - d - f - gis (= as)*). V. třída se při bitonální kombinaci dvou moll harmonických tónin nevyskytuje.

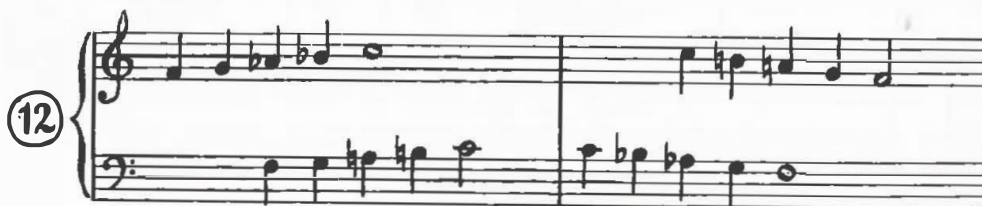
b) Dur a aiolská moll

Při bitonalitě, vznikající kombinací durové a moll aiolské tóniny, zůstávají tytéž počty zúčastněných tónů a nezúčastněných negativů, zdvojených tónů a kolizí, jako při bitonální kombinaci jedné z nich a paralelní tóniny k druhé. Vznikne tedy například kombinací

<i>C dur a e moll aiolské</i>	bitonalita I. třídy,
<i>C dur a h moll aiolské</i>	bitonalita II. třídy,
<i>C dur a fis moll aiolské</i>	bitonalita III. třídy,
<i>C dur a cis moll aiolské</i>	bitonalita IV. třídy,
<i>C dur a gis moll aiolské</i>	} bitonalita V. třídy,
<i>C dur a dis moll aiolské</i>	
<i>C dur a b moll aiolské</i>	} bitonalita IV. třídy,
<i>C dur a f moll aiolské</i>	
<i>C dur a g moll aiolské</i>	bitonalita II. třídy,
<i>C dur a d moll aiolské</i>	bitonalita I. třídy.

Výjimku tu tvoří bitonalita dvou stejnojmenných tónin, např. *C dur a c moll*. Společné centrum totiž mezi nimi vytváří mnohem užší

vztah, než jaký by příslušel tónovým poměrům a kolizím při bitonalitě III. třídy. Základem je tu společná tonalita s totožným centrem, sekundou, kvartou i kvintou a rozštěpenou tercií, sextou, septimou. Nadvláda společného centra přitom zůstává neporušena. Vztah obdobné povahy vzniká i při kombinaci tóniny a modu (či dokonce dvou modů, viz též dále kapitoly o bimodalitě a kombinacích tónin a modů) od téhož tónového základu, který plní funkci společného centra, jak je tomu např. v klavírní skladbě č. 59 z II. dílu Mikrokosmu Bély Bartóka, již skladatel nazval „Dur a moll“ a jejíž tónový materiál vymezil schématem:



Je to tedy kombinace buď svrchních pentachordů *C dur* a *c moll aiolské*, na což ve skladbě ukazují kadence k tónu *c*, nebo spodních pentachordů stejnojmenných *f moll* a *f lydické*, k čemuž spíš poukazuje začátek skladby.



Takovouto bitonalitu s totožným centrem a rozštěpenými některými stupni si můžeme označit jako bitonalitu nulté třídy.

Jinak má při bitonálních kombinacích durových a moll aiolských tónin už mnohem menší význam vzájemný vztah různých center, než při bitonalitě diatonických tónin stejného druhu. Centra tu totiž nejsou stejně pevná: základní tón aiolské tóniny, který není obklopen žádným citlivým tónem, je jako centrum mnohem labilnější, než citlivým tónem utvrzená centralita durové tóniny. Ta je ovšem při bitonálních kombinacích všech tříd podrývána kolizemi na stupních, které narušují čistou tóniku: při bitonalitě I. až IV. třídy buď na čtvrtém nebo sedmém, v V. třídě na čtvrtém i sedmém. Proto si centralita durové tóniny zachovává podstatněji neoslabenou

pozici jen při oné bitonální kombinaci nulté třídy, která je tradičně používána jako smíšená tónina (např. *C dur - a moll aiolská*). I tam ovšem záleží na kompozičním využití: existují celé rozsáhlé soubory skladeb (např. velmi frekventovaný typ ruské a ukrajinské lidové písně a jeho reflexy v umělé tvorbě), jež používají smíšené tóniny (dur a paralelní aiolské moll), kadencující jednoznačně na centru mollové složky. To už ovšem vůbec není jev bitonální, ale ryze tonální či modální.

c) Dur a harmonická moll; aiolská a harmonická moll

Také při bitonálních kombinacích durových a moll harmonických tónin můžeme sledovat nepravidelnosti, způsobené hiátem v moll harmonické složce. Bitonalitu I. třídy tu nacházíme jen při kombinaci durové a její paralelní moll harmonické (např. *C dur - a moll harmonická*). Jinak se tu setkáváme s třídami II. (centra o velkou sekundu a velkou tercií výše u moll harmonické než u durové, např. *C dur - d moll harmonická* a *C dur - e moll harmonická*), III. (s centry moll harmonických výše než durových o čistou kvartu, triton, čistou kvintu či velkou septimu) a IV. (s centry moll harmonických výše než durových o malou sekundu, malou tercií, malou sextu a malou septimu). Bitonální kombinace V. třídy se při spojení durové a moll harmonické nevyskytuje. Při bitonalitě nulté třídy tohoto druhu (při totožném centru durové a moll harmonické) je o jednu kolizi (na 7. stupni) méně, než při kombinaci stejnojmenné dur a moll harmonické; kolize tu zůstávají jen na III. a VI. stupni.

Vzhledem ke kadencující povaze moll harmonické, která má citlivý tón na VII. stupni, je při vztahu tónin těchto druhů větší možnost vyváženého uplatnění obou center a využití napětí mezi nimi, než při bitonální kombinaci tónin durové a moll aiolské.

Při bitonálních kombinacích mollových tónin harmonické a aiolské se výrazněji prosazuje centralita základního tónu kadencně pevnější harmonické; vyrovnanosti mezi oběma či zvýraznění centrality aiolské tu lze dosáhnout jen záměrným kompozičním uspořádáním. Tónové poměry a povaha materiálu je při tom obdobná jako u výše popsaného bitonálního kombinování durových a moll harmonických tónin, jestliže si místo každé moll aiolské dosadíme tónové složení její durové paralely.

5. Bimodalita

Stejně jako tóniny lze ve dvouvrstevném (popř. i vícevrstevném) souznění kombinovat i mody. Vzhledem k tomu, že v modech bývá centralita buď méně pevná, než v tóninách dur a moll (např. v tzv. církevních

Analogicky ke způsobu třídění bitonálních kombinací si můžeme tuto bimodalitu znázornit přehledem:

Počet tónů	Z toho zdvojených	Nezúčastněný negativ	Kolize
9	1	3	2
h cis d dis e fis g gis a	h	c f b	d-dis; g-gis

Je to tedy bimodalita, která počtem zúčastněných tónů, nezúčastněným negativem i počtem kolizí odpovídá bitonalitě II. třídy; jen počet zdvojených tónů je menší, protože tu jde o souhru modů s menším počtem tónů, než jaký mají sedmitónové tóniny.

Už na tomto případě je jasné, že souhra jednotlivých hodnot, jež jsme sledovali při třídění bitonálních kombinací, bude vykazovat při aplikaci na bimodalitu víc odchylek. Nicméně je systém třídění, jaký jsme zvolili pro bitonalitu, vhodný i pro klasifikaci bimodálních vztahů: poměr počtu zúčastněných tónů, zdvojení a kolizí totiž dobře charakterizuje míru vnitřní konfliktnosti mezi použitými tónovými sestavami.

Přitom právě na bimodalitě je patrné, který z těchto ukazatelů je určující pro zařazení do té které třídy: jsou to kolize, jež jsou vlastními nositeli bimodálních (a také bitonálních) střetnutí. Do I. třídy zařadíme tedy bimodalitu s jednou kolizí, do II. se dvěma kolizemi atd. až do V. s pěti či výjimečně i šesti kolizemi. Naproti tomu počet zúčastněných tónů i jejich negativů a počet zdvojení se může měnit podle toho, kolika-tónové mody skladatel zvolí.

Ukažme si na několika příkladech jednoduchých klavírních skladeb Bély Bartóka a Alfreda Caselly, jak lze klasifikovat různé případy bimodálních kombinací.

Béla Bartók: Mikrokosmos II, č. 64a — I. třída

Allegro $\text{♩} = 104$

2 pentachordy = 8 tónů	2 společné tóny	4 negativy	1 kolize
e fis g a h g a b c d	g a	f a cis es	b-h

Béla Bartók: Mikrokosmos IV, č. 103 — II. třída

Molto allegro $\text{♩} = 184$

16

2 pentachordy = 8 tónů	2 společné tóny	4 negativy	2 kolize
a h c d e h cis dis e fis	h e	b f g gis	c-cis; d-dis

Je to dvoupentachordický výsek bitonality *a moll* — *H dur*, jež by podle typu mollové tóniny měla v úplném vyznění IV. nebo V. třídu. Skladatel také sváru těchto dvou pentachordů využívá v tonálním smyslu, když skladbu ukončuje dvojjzvukem ze společných tónů *e-h*, který je tónickou součástí „výsledného“ centra *in E*.

Béla Bartók: Mikrokosmos III, č. 86 — III. třída

Andante $\text{♩} = 84$

17

2 pentachordy = 10 tónů	žádný společný	2 negativy	3 kolize
c d e f g fis gis ais h cis	—	a dis	f-fis; g-gis; c-cis

Alfredo Casella: 11 pezzi infantili, č. I Preludio — IV. třída

(t. 11-14)

Allegretto moderato ed innocente

mf

hexatonika a tetratonika = 9 tónů	1 společný tón	3 negativy	4 kolize
fis gis ais his cis dis f a c d	his = c	g h e	f-fis; a-ais; c-cis; d-dis

Alfredo Casella: 11 pezzi infantili, č. V Omaggio a Clementi
— V. třída

pentachord a 7 ostatních tónů (s občasnými průchody z materiálu pentachordu)	společné tóny jen občas průchodně	žádný negativ	5 kolizí
c des es fis g d e f gis a b ces	(ve vrstvě ostatních tónů z ma- teriálu penta- chordu)	—	ces-c; des-d; es-e; f-fis; g-gis

6. Tonálně modální kombinace

Stejně jako dvě tóniny nebo dva mody lze navzájem kombinovat tóninu a modus. Při klasifikaci tohoto jevu lze postupovat stejně jako při bimodalitě.

Postupem tohoto druhu, který se přímo nabízí z titulu uspořádání kláves na klavíru (varhanách aj.), je tonálně modální kombinace V. třídy *C dur* — *anhemitonická pentatonika cis - dis - fis - gis - ais*, vyčerpávající bez jediného společného (zdvojeného) tónu všech 12 stupňů tónového materiálu půltónového systému. Použil ji např. Alfredo Casella ve skladbě *Carillon*, IX. čísle cyklu 11 pezzi infantili.

Allegramente

(i.7-9)

8

19

pp

i due pedali sempre tenuti

7. Postupy, narušující diatonickou čistotu jednotlivých tonálních či modálních vrstev

I když v bitonálních a bimodálních strukturách převažuje čistá diatonika, výrazně charakterizující každou ze zúčastněných vrstev, ukazuje kompoziční praxe 20. století, že drobná narušení diatonické čistoty, jež nějak zásadně nezpochybnují příslušnou tóninu (či modus), jsou v rámci jednotlivých vrstev bitonálního (bimodálního) proudu možná.

Tak v už zmíněném Allegro precipitato, č. 3 z klavírního cyklu Sergeje Prokofjeva Sarkasmy, je při bitonalitě *fis moll* — *b moll* (v obou vrstvách neúplně vyjádřené) vrstva *fis moll* dlouho držena v diatonických mezích, kdežto vrstva *b moll* je od prvního uvedení, jež má ve skladbě tematickou povahu, obohacována o průchodný i střídavý tón *e* a průchodný tón *ces*. I když jsou to tóny, příslušející (popř. s enharmonickou záměnou) do tóniny *fis moll*, tedy do kontrastující tonální vrstvy, jsou v rámci vrstvy *b moll* začleněny tak, že neruší její tonální jednoznačnost.

(t. 1-7)

20

pp

serioso

ff

pp

Také modulační pohyb v rámci jednotlivých vrstev bitonálního či bimodálního proudu je možný. V jeho rámci lze přirostřovat či zmírňovat konflikty mezi jednotlivými vrstvami apod. Nemělo by však jít o modulační pohyb tak rychlý, že by v něm jednotlivé tóniny či mody nebyly

alespoň na určitou dobu relativně stabilizovány. Rychle za sebou následující souzvukové proměny v rámci dvou současně zaznívajících kontrastujících vrstev bez takové relativní stabilizace tónin či modů je už samozřejmě jiným jevem, který nepatří do rámce bitonality či bimodality.

Jako příklad takového mírnějšího modulačního pohybu v rámci tonálně modální kombinace si uveďme začátek sborového zpěvu z finální věty kantáty Svatopluka Havelky Chvála světla, kde je kontrast mezi jednotlivými vrstvami ekvivalentem rozporu mezi výrazem lásky k jasnosti, průzračnosti tvaru na jedné straně a hrozbou chaosu, rozkladu a úpadku na straně druhé.

(21)

S A T B
 Mi-luj-me jas-ný prů-zrač-ný
 tvar, jas-ná, pa-dek, chaos, ú-pa-jas-ná slo-va
 dek, chaos, roz-klad, rozklad a zmar holdují, holdují

Zatímco melodická vrstva v basu zachovává důsledně frygicko dórský modus *g*, pracující ve 2.—4. taktu ukázky s výběrem tónů z frygického pentachordu *g - as - b - d* a v 5. až 6. taktu s dórským trichordem *e - f - g*, můžeme pozorovat v melodicko harmonické vrstvě ženských hlasů a tenoru dvě modulační změny. V prvních dvou taktech vychází z tonality *a moll*, 3. a 4. takt zachovává její dominantu *e - gis - h - d*, v 5. taktu však trojzvuk *d - fis - a* naznačuje přechod do *A dur*, který také začátek 6. taktu potvrdí; tato tónika je však záhy přehodnocena na dominantu z *d moll*, v níž melodicko harmonický proud vrchních hlasů pokračuje. Skladatel na ploše těchto šesti taktů rozmyslně stupňuje bitonální napětí, když při plném vyjevení vstupní *a moll* ve vyšší vrstvě v 2. taktu nechá nastoupit hlubší vrstvu (bas) společným tónem *d*, který tu nejprve jen dotváří dominantní harmonii. Teprve od 3. taktu, kdy ve vyšší vrstvě zní dominantní akord, společný předchodí tónině *a moll* i následující *A dur*, vyjeví se bitonální kontrast v plném světle kolizemi *g - gis* a *h - b*; v 5. taktu je doplní ještě kolize *f - fis*. V 6. taktu se situace opět mění: trichord nižší vrstvy *e - f - g* je součástí *d moll*, do níž moduluje vyšší vrstva, takže zde bitonální napětí mizí.

8. Paralelní bitonální (bimodální) postupy

Zvláštním případem bitonality či bimodalit je paralelní vedení hlasů nebo souzvukových vrstev ve stejných intervalech. Velmi častá jsou taková paralelní vedení hlasů v konsonantních intervalech, zejména v jen malých či jen velkých terciích nebo sextách. Méně často mají vyhraněně bitonální povahu v hudbě 20. století paralelní postupy v čistých kvartách a kvintách; někdy se jich totiž užívá spíš jako obohacení barevně rejstříkového, než bitonálního. Tuto roli ovšem mohou mít i paralely v jiných intervalech, např. septimách či tritonu. Ani při dvojlineárně harmonickém působení však nemusí každé takové paralelní vedení hlasů ve stejných intervalech ještě znamenat bitonalitu či bimodalitu. Při malém počtu tónů melodické linie, jež je paralelně zdvojena, se „vejde“ takové paralelní vedení hlasů např. i do rámce jediné mollové tóniny s proměnlivou charakteristikou, jak je tomu na začátku klavírní skladby Josefa Suka Jak zpívala matinka za noci chorému děcku, č. 3 z cyklu O matince, op. 28. Paralelní velké tercie se tu uplatňují v rámci *f moll*, oscilující mezi harmonickou a aiolskou podobou; do rámce této tóniny ji jednoznačně zařazují i souzvukové výslednice, jež s paralelním dvojhlasem vytváří rytmičovaná prodleva *b*, a dominantní sekundakord, jímž tato vstupní fráze s paralelními velkými terciemi končí.

Dvojznačně už působí paralelní vedení hlasů v malých sextách v č. 62 z II. dílu Bartókova Mikrokosmu. Např. incipit, poloviční závěr šestitaktového předvětí i úplný závěr dvanáctitaktové periody ukazuje k bitonalitě *h moll* — *g moll*, i když tu skladatel z každé tóniny používá jen trichordu z I., II. a III. melodického stupně. Stejně dobře lze ovšem tuto hudbu vysvětlit jako *in G* s bitonalitou nulté třídy, kdy vrchní linie má mollovou a spodní lydickou charakteristiku.

Při paralelní bitonalitě v konsonantních intervalech je ovšem

Vivace, ma non troppo, risoluto

23 *f, legato, marcato*

vyloučeno přímé disonantní střetání kolizí. Ty se vyjevují jen následně způsobem, který tradiční nauka o harmonii označovala jako přičnosti a považovala za chybné vedení hlasů.

Igor Stravinskij v baletu Petruška zvolil pro významnou příznačně motivickou hudbu, tzv. Petruškovy fanfáry, jiný ne zcela důsledný paralelní postup.

24 *Molto meno*

Dva hlasy se stejným rytmem a směrem hlasového vedení mají krajně kontrastní tóniny *C dur* a *Fis dur*; jejich tónické trojzvuky tu však nejsou rozloženy stejnoměrně: zatímco vrstva *C dur* má podobu kvintakorodu, rozkládá vrstva *Fis dur* sextakord, takže tu převažují disonantní intervaly (zmenšená tercie a malá sekunda, jejichž souznění je několikrát opakováno, proti jedné malé tercii), podstatně dotvářející sloh celého díla.

V souvislosti s tímto příkladem je možno vytýčit ještě jednu zvláštní kategorizaci při rozlišení bitonálních jevů. Zatímco většina předešle probíraných příkladů vyspělé bitonality přinášela harmonický či melodický pohyb v obou či alespoň jedné tonální vrstvě, zúčastněné na

výstavbě celku, odehrávají se celé tzv. Petruškovy fanfáry na půdě jediného šestizvuku, respektive kombinaci durových trojzvuků *ais - cis - fis* a *c - e - g*. V žádné vrstvě není pohyb harmonických funkcí, takže tu můžeme mluvit o statické bitonalitě. Za podobný staticky bitonální jev lze považovat uvedenou hudbu ze Smetanovy Polky *Es dur* (viz výše př. 9). Ve smyslu bitonální důslednosti je to jev řádově nižší, než bitonalita kinetická (př. 10—21), kde se uplatňují tonálně funkční proměny v průběhu jednotlivých vrstev.

9. Skladatelské použití bitonality a bimodality

Jak jsme již připomněli na začátku, je rozvinutá bitonalita a bimodalita posledním z postupů, jež si vytvořila evropská hudba koncem 19. a na přelomu k 20. století jako výraz slohového zlomu a přechodu od tonality k novým perspektivám. Jsou tu ve hře tonální vztahy zúčastněných tónin, ale zároveň i komplikující a rušící je souhra mezi nimi. V době, kdy se bitonality začalo používat, se příliš často nevyjevovaly prudké výrazové kontrasty, které umožňuje, nemanifestovaly se v současném znění kolize apod. Užívalo se jí častěji způsobem, který umožňoval zároveň i rozšířeně tonální výklad. Ukázali jsme si to na důsledně jedointervalovém paralelním vedení hlasů ze Sukova klavírního cyklu *O matince* (1907), který působí spíše dojmem mollové tonality s kolísajícím VII. stupněm, než bitonality. Také např. ona variace z II. věty Smyčcového kvartetu *C dur* Ladislava Vycpálka (1909), jež má v partituře výslovnou poznámku „viola v *D dur*, ostatní v *G dur*“, působí při vši důslednosti hlasového vedení v celkové výslednici jen jako lydičky zabarvená *G dur* a ne jako vyvážená a kontrastující souhra dvou tónin.

25

A dokonce ještě větší část bitonálně zapsaného úseku z výše připomenutého 3. čísla Prokofjevových Sarkasmů (1912—14) by bylo možno zapsat a harmonicky vyložit ve vztahu k tónině hlubší vrstvy *b moll* (*fis* z *fis moll* jako *ges*, *cis* jako *des*); jen před vrcholy se tu výjimečně projeví skutečně kontrastní souhra dvou tónin.

Teprve Igor Stravinskij od baletu Petruška (1911) a po něm zejména představitelé tzv. meziválečné avantgardy Darius Milhaud, Arthur Honegger, Béla Bartók aj. důsledně těžili z vnitřně kontrastních výrazových možností bitonality a bimodalita. Teprve oni také mohli zavést nápadnější výrazové rozlišení mezi jejich vnitřně méně kontrastním využíváním, kdy se nevyjevují kolize a další tvrdé disonance, a jejím vyzněním kontrastnějším až vnitřně nejprotikladnějším, jaké umožňuje bitonalita a bimodalita nejvyšších tříd při záměrném vyjevování kolizí, střetání dvou i více pultónů a dalších souzvukových drsnostech.

Skladatelská praxe 20. století také ukázala, že bitonalita a bimodalita není postupem tak nosným, aby vytvářela svébytný sloh, který by se sám o sobě uplatnil bez účasti jiných melodicko harmonických postupů. Ryze bitonálně či bimodálně byly dosud komponovány jen nerozsáhlé, nejčastěji klavírní skladby, např. Bartókovy a Casellovy, z nichž jsme si uvedli některé ukázky. Velmi vzácné jsou už cykly, kde skladatelé vystačili jen s bitonalitou (např. klavírní Etudy Boleslava Woytowicze či Čtyři kusy pro violoncello a klavír, op. 25 Václava Felixe); pokud vím, nestala se výhradní technikou žádného rozsáhlého díla. Nejčastěji se jí užívalo nejprve vedle úseků tonálních, rozšířeně tonálních a modálních, později i v kontextech netonální hudby. Bitonalita se osvědčila mj. jako postup, vhodný pro vyjadřování některých zvláštních obsahových situací, jako jsou už připomenuté fanfáry z Petrušky Igora Stravinského, či pro výraz sváru a myšlenkového konfliktu, který má být silnější a nápadnější, než prosté polyfonní souznění různých témat, stylistik apod., jak jsme si to dokumentovali na příkladu z kantáty Svatopluka Havelky Chvála světla.

Po této stránce je bitonalita a bimodalita i předstupněm různých mixážních a kombinačních skladebných technik z druhé poloviny 20. století, jež takovou dvoj- či vícevrstevnost realizují mnohem globálněji, než jen v rovině tonálních a polyfonních kontrastů.