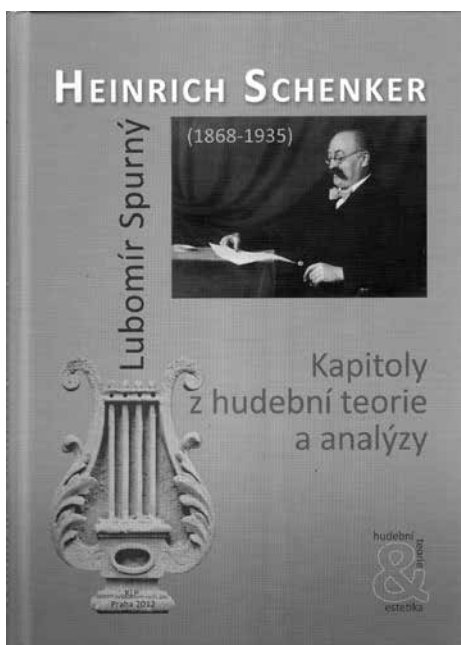




Iva Oplištilová



**Lubomír Spurný: Heinrich Schenker (1868–1935):  
 Kapitoly z hudební teorie a analýzy**

Praha, Koniasch Latin Press 2012, 174 stran,  
 ISBN 978-80-86791-12-8

Co je to schenkerovská analýza? To je otázka, již si musí časem položit každý současný český hudební teoretik, který pravidelně čerpá z odborných materiálů v angličtině. Všude na ni naráží, a pokud studoval pouze doma, má představu jen velmi mlhavou – v tom lepším případě. Před dvanácti lety došlo v tomto směru k významné události, když vydal Lubomír Spurný svoji monografii *Heinrich Schenker dávný neznámý*.<sup>1</sup> Poskytl českému odbornému publiku základní informace o u nás málo známém rakouském hudebním skladateli a teoretikovi, uvedeny byly i hlavní pojmy analytické metody, která na Schenkerovy práce navázala. Ovšem co bylo v této publikaci spíš naznačené, je v přepracovaném a rozšířeném tvaru, *Heinrich Schenker (1868–1935): Kapitoly z hudební teorie a analýzy*, již dotažené. Důvod je prostý: podstatná změna v podmínkách bádání. V souvislosti s pronikáním schenkerovských postupů na vysoké školy již nejen v USA, ale i v Rakousku a Německu, kam se paradoxně oklikou vracení, jsou zpřístupňovány původní prameny (od roku 2007 *Schenker Documents Online*) a pořádány konference – i v Evropě.

<sup>1</sup> Spurný, L. *Heinrich Schenker dávný neznámý*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-244-0055-3

Lubomír Spurný působí v Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně. Jeho specializací je hudební teorie a estetika. Úvodní otázka této recenze je tématem Spurného disertační práce.<sup>2</sup> V roce 2000 se pak stal, spolu s Martinem Eyblem z vídeňské Universität für Musik und darstellende Kunst, řešitelem rozsáhlého projektu AKTION Česká republika – Rakousko *Heinrich Schenker*.

Přepřpracovaná monografie zachovává původní členění na čtyři kapitoly, kde jen čtvrtá má pozměněný název. Ovšem přibily velmi užitečné soupisy (cením především tabulku Schenkerových analýz konkrétních skladeb uveřejněných v časopisech *Der Tonwille* a *Das Meisterwerk in der Musik* na s. 28–29, zajímavý je ale i seznam Schenkerových soukromých žáků) a poměrně dlouhé citáty, které umožňují čtenáři na vlastní kůži procítit Schenkerův styl, jeho tendence a emotivní zabarvenost. Přímá konfrontace s Schenkerovými často politicky hodně spornými výroky je mnohem efektivnější, než mnohastránkový popis jeho problematické osobnosti. Výkladová část je zpřehledněna postranními orientačními hesly, poznámkový aparát bohatý. Součástí monografie je i čítanka Schenkerových časopiseckých kritik a recenzí,<sup>3</sup> terminologický slovníček, chronologicky uspořádaná bibliografie Schenkerových prací (rozdělená na samostatně vydané tituly a na drobnější práce), seznam použité literatury a jmenný rejstřík.

<sup>2</sup> Spurný, L. *Co je to schenkerovská analýza? Pokus o teorii formy*. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, 1997.

<sup>3</sup> v překladech Lubomíra Spurného, Vlasty Reittererové a Lucie Ceralové

První kapitola, Život a dílo, podává velmi plastický obraz jak Schenkerova skladatele, tak teoretika. Ve své době byl úspěšným autorem, například jeho *Syrské tance* pro čtyřruční klavír instrumentoval Arnold Schönberg. Schenker působil příležitostně jako dirigent a korepetitor, své názory na interpretaci tedy stavěl na praktické zkušenosti. Zajímavý je i jeho názor na českou hudbu, především na Smetanu, ale i Dvořáka. Posuzuje je kladně, ovšem pro jejich zavádění „německého řádu“ do hudby. To se Rusům nevede, a Francouzům už vůbec ne. Spurný vybírá jak do výkladové části, tak do čítanky texty, dokládající až neuvěřitelnou Schenkerovu víru v nadřazenost německé hudby. A ekvilibristiku teoretika, který nemůže neuznat kvality Chopina a Scarlattioho, a zařazuje je tedy do německy zaměřené genealogie. Za zmínku stojí také Schenkerův „zákon vyrovnanosti“, podle něž existují v historii vždy dvojice skladatelů, kteří se vzájemně doplňují a pokrývají „úplný obsah“ hudby – např. Bach/Händel, Brahms/Wagner. Ovšem i když jde o „obsah“, nikdy nejde o hudbu programní. Další nadčasově platnou hodnotou má být apriorní kategorie evropské hudby, představovaná po spirále se vyvíjející německou tradicí, jejímž konkrétním ochráncem byl podle Schenkerova Brahms. On dokázal vyvést hudbu z chaosu a krize wagnerianismu.

I teoretické dílo odráží tuto normativní tendenci. Schenker hledá teoretické důkazy nadřazenosti německé hudby a nachází je v podmínkách, které stanovuje pro „pravdivě provázané umělecké dílo“. Prostředkem, jímž sděluje čtenáři svou teorii, je pro Schenkeru přímo analýza sama – Spurný nabízí srovnání s Riemannem, pro něž byly analýzy jen

ilustrací jeho teorie. Opět cestou srovnání a sporu, tentokrát s Adlerem, je vysvětleno Schenkerovo pojetí obsahu skladby jako hudební myšlenky a smyslu díla jako postupného rozeznávání kompozičního záměru. Pomocí podobných srovnání Spurný umožňuje čtenáři mnohem víc, než se zdá, umožňuje mu nahlédnout do dobového myšlení. Příznám, že mi uváděné informace mnohé vysvětlily, ale zároveň mne také často vedly k přehodnocování a přestavování vlastních dosavadních znalostí a potřebě dozvědět se víc.

Za velmi důležitou součást této kapitoly považuji podrobně popsanou genezi „schenkerianismu“ související s odchodem Schenkerových žáků do USA a roztržštěním jeho pozůstalosti (na s. 49 Spurný uvádí, kde jsou které materiály dnes uloženy). Díky výše popsaným politickým postojům, které jsou zcela neoddelitelnou součástí i teoretických prací a analýz, nebylo možné je publikovat v původním tvaru. Při překladu *Der freie Satz* do angličtiny (Volná věta – jako protějšek přísné, tedy kontrapunkticky vypracované věty) byly ovšem z textu vyřazeny nejen neúnosné politické výroky, ale bohužel i mnohé interpretační a estetické soudy. V kombinaci s potřebou poskytovat studentům metodicky propracovanou výuku došlo na půdě nejdřív středních škol, a pak i akademií k posunu původních významů termínů i postupů. Schenkerovská analýza provozovaná na školách se tedy již podstatně liší od původních Schenkerových analýz, dokonce i v používaných symbolech. Schenker sám žádnou učebnici nenapsal, existují jen zápisky jeho žáků. Pravidla prosazovaná v učebnicích „schenkerovské“ analýzy je třeba brát jako to, čím jsou – jako důsledky

racionalizace a formalizace původně inspirovaného „umění“ analýzy. Je tedy možné v Schenkerově posuzování „dobře sestaveného díla“ hledat i kořeny například *Generativní teorie tonální hudby* Lerdahla a Jackendoffa<sup>4</sup> nebo, doplňuji ze své zkušenosti, Londonova „dobrého tvaru metra“.<sup>5</sup>

V kapitole Harmonický koncept se čtenář seznamuje s konkrétními principy a termíny, jimiž Schenker vysvětluje své pojetí skladby. Ovládajícími principy jsou stupeň (*Stufe*) a lineární rozkomponovávání (*Auskomponierung* jako **časové** rozvinutí akordu a související pojem *Tonikalisierung* jako rozvinutí **materiálu** akordu). Stupeň je zde chápán mnohem širěji, než v tehdejší teorii stupňů – jako vyšší abstraktní jednotka, která může zahrnout i více harmonií, tedy i vedlejší harmonie, dokonce i dominantu může být za určitých okolností považována za součást tóniky!

Z hlediska hudebního teoretika považuji tuto kapitolu za nejpřínosnější. A zároveň podle mne nejvíc volá po rozšíření. Přináší totiž vzhled do mnohem různorodějšího prostředí rakousko-německé hudební teorie 19. století, než jak je u nás většinou prezentováno. Jde o rozlišení teorie fundamentálního basu (Simona Sechtera), teorie stupňů (Georga Josepha Voglera, Gottfrieda Webera) a funkční teorie (Hugo Riemanna). I utřídění zásluh Rameaua a Riemanna by, myslím, bylo v českém prostředí záslužné. Příklady uvedené v této kapitole Spurný komentuje vždy z pozice daného autora – postrádám

<sup>4</sup> Lerdahl, F., Jackendoff, R. *A generative theory of tonal music*. Cambridge: MA: MIT Press, 1983.

<sup>5</sup> London, J. *Hearing in Time: Psychological Aspects of Musical Meter*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

zde ale srovnání s dnešní, u nás běžnou, interpretací týchž příkladů, kde by si čtenář ujasnil, v čem tkví rozdíl. Přijetím prezentované analytické interpretace čtenář většinou jen sleduje tok předkládaných myšlenkových pochodů, ale teprve srovnáním s vlastním, dnešním pojetím, dojde k plnému vhledu. Zde tento krok musí čtenář udělat sám.

Ve třetí kapitole, Organický model, je předestřen vývoj Schenkerových termínů *Urlinie* (je třeba rozlišovat dva typy – *Urlinie I* jako mnohem volnější tvar, který vychází z principu plynulé melodie *fließender Gesang*, tedy melodie zbavené koloratur, diminucí, tvořené jen kroky malých intervalů, s případnými skoky následně vyplňovanými – a *Urlinie II*, klesající stupnice od 8., 5. nebo 3. stupně k tónice), *Ursatz* (základní tvar, který je jádrem každé tonální skladby), prolongace, diminuce a některá základní pravidla. Jednotlivé termíny Schenkerovi krystalizovaly postupně, Spurný sleduje jejich proměny od *Harmonielehre* (1906), přes jednotlivé sešity *Der Tonwille* (1921–1924), *Das Meisterwerk in der Musik* (1925–1930) až k *Der freie Satz* (1935). Závěr kapitoly je věnován termínům, které se používají spíše v schenkerovské analýze (např. pojem lineární model vznikl až v 80. letech 20. století, stejně jako metodika doporučující jako první krok rytmickou redukci) a snahám autorů učebnic této analytické metody vykládat klasické formy na základě schémat schenkerovské analýzy. Spurný upozorňuje na studii Ch. J. Smitha z roku 1996, kde je taxonomické určování formy skladby kladeno přímo proti Schenkerovu cíli pochopit jedinečný tvar konkrétní skladby. Schenker se zde jeví jako modernější než jeho následovníci...

Poslední kapitola, Ke dvěma principům (předkomponovaný model a tvořivé slyšení), stručně nastiňuje souvislost Goethova *Typu* a Schenkerova „předkomponovaného modelu, *Ursatz*“. *Typus* jako vnitřně pravdivý a nutný, i když je to jen jev existující jako možnost – a *Ursatz* (v pojetí z roku 1925) jako aktivní, energetický zdroj hudební struktury, přirozená síla udávající směr výslednému tvaru. Tato základní forma není nějaké vnější viditelné schéma, vystupuje až v průběhu vnímání. V úplnosti se vyjeví tam, kde zcela zmizí našim smyslem. Poslední tvrzení zní paradoxně, ale zároveň jde o postoj velmi blízký těm nejmodernějším směrům současné hudební teorie, která hledá prostředky uchopení soudobých skladeb, chápe formy jako emergentní a opírá se o postupy fenomenologů. Schenkerův ideální posluchač vnímá *Ursatz* díky své schopnosti tvořivého slyšení – *Fernhören*.

Výklad je doplněn již výše zmíněnou čítankou textů. Kromě Schenkerových textů je zahrnut i text Martina Eybla, který komentuje výňatky z interpretačních pokynů Schenkerova u rozborů konkrétních skladeb. Snaží se ukázat, že je nutné oddělovat Schenkerovu teorii od jeho názorů interpretačních. Dokládá citáty, že mechanické zdůrazňování analyticky významných tónů (například tónů *Urlinie*) je naprosté nepochopení Schenkerova pojetí interpretace.

Monografii považuji za velmi kvalitní a přínosnou, uvádí mýty na pravou míru, vyjasňuje napůl známé i zneklidňuje neznámým, mix v odborné literatuře ne tak častý a opravdu vítaný. Ale kdo se chce naučit „schenkerovsky“ rozebrat skladbu, musí hledat dál...