

## ROZBOR HARMONICKÝCH JEVŮ VE SKLADBĚ TRAUERVORSPIEL UND TRAUERMARSCH FERENCE LISZTA (PRO KLAVÍR), KTERÉ SE PLNĚ PROJEVILY V HUDBĚ 20. STOLETÍ

*Václav Krahulík*

*Autor v příspěvku rozebírá harmonické jevy ve skladbě Ference Liszta Trauervorspiel und Trauermarsch (pro klavír). V posledním období Lisztova života vzniká tzv. experimentální sloh, ve kterém nalézáme mnoho prvků moderního hudebního jazyka, který se plně rozvinul až ve 20. století (potlačení kadenčního systému s použitím zvětšených a zmenšených akordů, náznaky vertikální modalit, tvoření disonujících akordů nad ostinátním netonálním centrem).*

*The author of the article is analyzing harmonic structures in Franz Liszt composition called Trauervorspiel und Trauermarsch (for the piano). During the latest period of Liszt's life the new experimental style is created, where a lot of modern music elements could be found, which was later fully developed in the 20th century (suppressed the cadenza system using augmented and diminished chords, indication of vertical modality, creation of dissonant chords over ostinato atonal centre)*

Zvláštní místo v Lisztově (1811-1886) tvorbě zaujímá skladba *Trauervorspiel und Trauermarsch* (z r. 1886). Její harmonický sklad podstatně vychází z nehierarchické harmonie. V úvodu přede hry (*Trauervorspiel*) se v basové poloze v oktávách klene stále se opakující sestupná stupnice **cis-h-b-a-f-e-es-cis**, postavená na půdorysu celotónové škály (zdola s nevyjádřeným tónem **g**) **cis-es-f(g)a-h**. Nad ní se v dynamické gradaci v t. č. 4-11 ozývají akordické útvary, jejichž těžiště spočívá na zvětšeném kvintakordu (dále **ak5+**) **f-a-cis**, které korelují se zmíněnou stupnicí (1.,3. a 5. stupeň celotónové tvoří **ak5+**), pravidelně se opakující na prvních a třetích dobách (krom t. č. 3).

ukázka č. 1 *Trauervorspiel* (t. č. 1-22)

Následující část *Trauermarsch* je postavená na *ostinátním* sledu tónů „**fis, g, b, cis**“, motivu, evokujícím smuteční údery zvonů, jenž v samotném ustrojení obsahuje tvar **g-b-cis** (enharmonicky vyjádřeno **g-b-des** /zmenšený kvintakord dále **ak5°**). Harmonický arzenál, citovaný v pravé ruce, se sestává ze sextakordů **ak5°**, které kráčeji v sestupných chromatických sledech „bez ohledu“ na disonantní příkrost basového *ostinata* (t. č. 35-56).

ukázka č. 2 *Trauermarsch* (t. č. 31-45)

Marsch  
♩ = 48

31 mp wie Glocken - Geläute. \*\*) pesante

8

36 sempre staccato

41 risoluto

Ve skladbě se objevují i hierarchické útvary - durové i mollové akordy - ty ovšem netvoří místa harmonického uklidnění, dokonce ostře kolidují s *ostinátní* figurou, např. nástup akordu c moll v t. č. 57 přichází zároveň s basovým tónem **cis** (ukázka č. 4). Můžeme však říci, že po několikerém opakování akordu c moll (t. č. 57, 59, 61, 63, 65, 66), dochází k vytváření a utvrzování jakoby jiného úhlu pohledu na centrum utvořené z motivu „**fis, g, b, cis**“. Rozdíl mezi tonalitou a centralitou vysvětluje A. Hába.<sup>1</sup> Vychází z tradičních akordů, a to ze čtyř trojzvuků: akord dur, akord moll, zmenšený akord, zvětšený akord. A dále ze sedmi septakordů: tvrdě velký, měkce malý, tvrdě malý, měkce velký, zvětšeně velký, zmenšeně malý, zmenšeně zmenšený. Všechny popsané akordické tvary nachází na doškálných stupních, např.: **c-e-g** - durový kvintakord na I. stupni v C dur, **es-g-h** -zvětšený kvintakord na III. stupni v c moll atd. Anebo: **h-d-f-a** – zmenšeně malý septakord na VII. stupni v C dur, **c-es-g-b** - měkce malý septakord na I. stupni v c moll, atp. Tyto výše popsané akordy pak transponuje na libovolný společný základní (výchozí) stupeň, např. na tón c.

ukázka č. 3

<sup>1</sup> Hába, A.: Nová nauka o harmonii. Nakladatelství H&H, Vyšehradská, Praha 2000

„Tón c je jim sice spoločný, avšak nejsou již v tonálním tvaru, tj. nejsou konstruovány z tónů stupnice C dur a c moll. V tom tedy záleží zásadní rozdíl mezi pojmáním tonálním a centrálním u těchže trojzvukových a septakordových konstrukcí.“<sup>2</sup>

Tónové centrum utvořené z tónů „**fis, g, b, cis**“ je místem, stanovištěm, ze kterého nahlížíme na všechny akordické struktury vytvářející odlišné barevné přívlastky *ostinátneho* motivu.

„S velkou zálibou používali romantikové a postromantikové i motivy jako centrum a vztahovali na ně různé harmonie.“<sup>3</sup>

ukázka č. 4 *Trauermarsch* (t. č. 56-68)

Podobně v t. č. 73-74 se „skrže“ motiv „promítne“ durový akord A dur, v t. č. 78-80 i akord Es dur, přitom všechny uvedené akordy - c moll, A dur, Es dur konvenují se zmenšeným modem, z něhož je utvořen i basový motivek **fis-g-a-b-c-cis-es-e** (tóny motivu jsou podtržené).

ukázka č. 5 *Trauermarsch* (t. č. 73-81)

<sup>2</sup> Hába, A.: tamtéž str. 28

<sup>3</sup> Hába, A.: tamtéž str. 29

73 *largo*

78 *sempre stacc.*  
8

Vrchol skladby *molto appassionato e molto crescendo* od t. č. 91-97, zklidnění v „Tempo I“ v t. č. 97-120 (takty 109-121 v ukázce nejsou), i závěrečná gradace v t. č. 121–148 jsou z tohoto modu utvořeny (t. č. 91-148 /krom t. č. 109-121/ uvádíme z důvodu „čistoty“ uvedeného modu, již od t. č. 56 je modus „v činnosti“, je však obtěžován „cizími tóny“, které povětšinou zaznívají jako melodické - průtahy, průchody). Výjimkou jsou t. č. 105-109, zde, v katarzi, vyznívá sextakord Es dur s melodickým průtahem tónu **f** k akordickému tónu **es** (tón **f** do modu nepatří). Pouze těchto pět taktů z celé skladby jsou místem spočinutí (!). Za povšimnutí stojí i znějící akord Fis dur v t. č. 98, 100, 109, v textu psaný jako **cis-fis-b** – jako kdyby se autor vyhýbal i notografickému náznaku uklidnění na durovém souzvuku. Nebo chtěl, aby tvar enharmonicky koreloval s uvedeným modem?

ukázka č. 6 *Trauermarsch* (t. č. 91-109)

91 *molto appassionato e molto crescendo*

93 *sostenuto assai*  
*ff sempre grandioso*

97 *Tempo I [♩ = 48]*  
*mp espressivo*

103 *p*  
*pp*

Závěrečná gradace je vystavěná na augmentovaném „hrozivém“ motivu bijících zvonů („**fis, g, b, cis**“) s basovou prodlevou „tremolované“ oktávy **cis**, jenž takto, bez náznaku harmonického rozřešení, skladbu uzavírá.

ukázka č. 7 *Trauermarsch* (t. č. 122-148)

Domníváme se, že prezentované dílo nepochybně stojí na piedestalu dobové „modernosti“. Funkčně kadenční kinetika je zde rozvrácená, resp. není zde vůbec přítomná. Na ploše 148 taktů není jediný náznak kadence. Z historie dějin hudby víme, že počátek vzniku vyšších forem - periody, písňové formy, expozice, provedení sonátové formy a fugy atd. - je přímo závislý na harmonické složce jakožto nejdůležitějším činitelem hudební formy. Harmonický jazyk, kde je gramatikou kadenčním systém, přirozeně vytyčuje tektonické zlomy skladeb. Tento fenomén pozorujeme v harmonické formě závěru (autentického, plagálního), vrchol instrumentálního koncertu je mnohdy spjat s kadenčním vrcholem postaveným na kvartsextakordu. I sonátová forma, fundament veškeré kompoziční techniky je formována harmonickými vztahy (pravidly opouzdrěná expozice druhého a třetího tématu, modulační plán provedení atd.).

„Harmonika v období po r. 1600 je složkou spjatou s tektonikou skladby, se skladem do vyšších celků, a tudíž že nejen nauka o harmonii je v této době

teoretickým předstupněm nauky o „formách“, ale že je zde i vztah obecnější, jehož pouze zvláštním, historicky aktuálním případem je uvedená situace, že tedy obecně platí, že nejužší vztah k tektonice skladby má vždy složka, která je nositelem toho obecného, schematického v konkrétní skladbě; z obecnosti této složky vůbec pak roste obecnost tektonická. Takové složce říkáme pak složka zodpovědná za tektoniku skladby a vazbě, jež ji vytváří, zodpovědná vazba.“<sup>4</sup>

Jestliže tedy skladba *Trauervorspiel und Trauermarsch* nestojí na zákonitostech zodpovědné vazby „harmonie-tektonika“, je nasnadě najít jinou složku, držící dílo „pohromadě“. Tou je již popisovaný základní jednotící prvek - stále se opakující motiv „**fis, g, b, cis**“, který je i centrem, ke kterému se vztahují popisované nehierarchické i hierarchické akordické útvary; přičemž některé útvary s motivem konvenují (motiv je ustrojen z *ak5° g-b-cis* enharmonicky *g-b-des*) - např. zmenšeně zmenšený septakord **cis-e-g-b** - a jiné s ním kolidují - např. opakující se akord c moll, který zmiňované centrum ukazuje v jiném úhlu. Dalším sjednocujícím elementem je složka rytmická, vyvěrající z metricky opakujícího se motivu, tato složka je rovněž formotvorná.<sup>5</sup>

Dílo *Trauervorspiel und Trauermarsch* je průkopnické - jistě bychom těžko hledali v historickém období vzniku díla podobný hudební tvar - kompozici (čítající 148 taktů) postavenou na ustavičně se opakujícím motivu, jako jednotícího centra převážně nehierarchických akordických tvarů bez náznaku tonality s odhaleným principem, jenž se podobá modálně vertikálnímu způsobu kompoziční práce.

„Všechny změny předešlých epoch založených na harmonických vztazích se jeví jako produkt domýšlení a komplikace stále téhož základu, jako postupné uskutečňování stále vzdálenějších možností ve společném východisku obsažených.“<sup>6</sup>

Impresionismus se dotkl kritické hranice v popření tonality. Máme za to, že tento jev (negace tonality) relevantně v tomto díle také nacházíme.

## BIBLIOGRAFIE

1. Asafjev, B.: *Hudební forma jako proces*. SHV, Praha 1965
2. Gut, S.: *Les éléments du langage musical*. Editions KLINCKSIECK,
3. Université de Poitiers, 1975
4. Hamburger, K.: *Beiträge von ungarischen Autoren*. Kapitola –
5. *Der unbekannte Liszt*, Szelényi, I., Budapest, Corvina 1978
6. Hamburger, K.: *Franz Liszt*. Deutsche übertragen von der Verfasserin.
7. Corvina, Budapest 1986
8. Hába, A.: *Nová nauka o harmonii*. Nakladatelství H&H, Vyšehradská,

<sup>4</sup> Volek, J.: *Harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie*. PANTON, Praha 1961, str. 321

<sup>5</sup> „A právě tedy pro tuto dialektickou jednotu pravidelnosti i nepravidelnosti pohybu, která je speciálně rytmickou modifikací vztahu obecnosti a individuálnosti, konkrétnosti a abstraktnosti, pokládáme rytmus za jev hudebně formový, protože k objektivnímu záznamu změny pohybu anebo změny kvality pohybu (např. větším rozkmitem, což je nejběžnější případ hudebního rytmu) se druží zde ještě speciální pochopení objektivně znějícího rytmu vzhledem k neznějícímu, pouze v duchu představovanému metru. K danosti akustické se tak druží ještě danost hudebně psychologická. Je tedy rytmus v hudbě fenoménem hudebně formovým (!).“ (Volek, J.: *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie*. PANTON, Praha 1961, str. 317)

<sup>6</sup> Hradecký, E.: *Úvod do studia tonální harmonie*. SNKLHU, Praha 1963, str. 156

9. Praha 2000
10. Hradecký, E.: Úvod do studia tonální harmonie. SNKLHU, Praha 1963
11. Janeček, K.: Základy moderní harmonie. ČSAV, Praha 1965
12. Metzger, K., Riehn, R.: Franz Liszt. Musik – Konzepte 12. Text und Kritik, München 1980
13. München 1980
- 14. Risinger, K.: Hierarchie hudebních celků v novodobé evropské hudbě.**
- 15. Panton, Praha 1969**
16. Tichý, V.: Nehierarchické a polohierarchické melodické a harmonické útvary v klasickoromantické harmonii jako faktor narušující tonální hierarchii. In. K aktuálním otázkám hudební teorie, HAMU Praha 2000
17. Volek, J.: Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie.
18. PANTON, Praha 1961
19. Walker, A.: Franz Liszt Volume3, The final years 1861-1886.
20. Cornell University Press, 1997

*MgA. Václav Krahulík, Ph.D.  
Univerzita J. E. Purkyně Ústí nad Labem  
Katedra hudební výchovy  
Česká republika*