

# TEÓRIA DVANÁŠŤTÓNOVÉHO PRIESTORU A JEJ KOMPOZIČNÉ VYUŽITIE U EUGENA SUCHOŇA

MARIÁN ŠTÚŇ

Mgr. et Mgr. Marián Štúň; Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04, Bratislava 4; e-mail: marian.stun@savba.sk

## ABSTRACT

During the 1960s Eugen Suchoň (1908–1993) wrote a textbook entitled *Akordika. Od trojzvuku po dvanásťzvuk* [*Chords. From Triad to Twelve-tone*] (published in 1979), where he defines his system of organization of twelve-tone space. His theory derives from a harmonic overtone series, from which, after necessary adjustments to achieve a tempered tuning, he constructs a chromatic total. The chromatic total, i.e. the synthetic twelve tone harmony, involves all the tones in the chromatic area in a strict, stable structure of thirds. It is possible subsequently to deduce almost all of the traditional chord complexes from this. Based on preceding analyses of impressionist and 20<sup>th</sup> century music, in Suchoň's theory synthetic twelve-tone harmony serves mainly for derivation, naming and characterization of every modern chord from triad to higher tone constructs, since its modifications make it possible to reach aggregates not only of thirds but of other intervals also. Genetically lower, but in Suchoň's music a key derivative of the chromatic total, is the diatonic total. This is the acoustic scale verticalized to the form of a seven-tone thirteenth chord. The text presented here studies the system of Suchoň's *Akordika*, with its basic concepts and methods, and demonstrates its application in an analysis of *Three Romantic Pieces* from the *Kaleidoscope* cycle (1966 – 1969).

**Key words:** Eugen Suchoň, *Akordika*, *Kaleidoscope*, synthetic twelve-tone harmony, chromatic total, diatonic total, twelve-tone music, 20<sup>th</sup> century music

V 60. rokoch 20. storočia Eugen Suchoň teoreticky uvedomelo uchopuje dvanásťtónovú techniku, čoho prvým výsledkom bol piesňový cyklus *Ad astra* (1961). Výsledkom dlhodobej pedagogickej praxe, analýz diel 19. a 20. storočia a reflexie vlastnej tvorby bol vznik učebnice *Akordika. Od trojzvuku po dvanásťzvuk* (publikovaná v roku 1979). V nej Suchoň ponúkol systematizáciu akordického materiálu a navr-

hol nové teoretické poňatie harmonických javov súčasnosti. V nadväznosti na túto monografiu skomponoval klavírny cyklus *Kaleidoskop* (*Evoluzioni armoniche*, 1969), v ktorom dôsledne uplatnil zásady svojej systematiky. Viacero skladieb cyklu vzniklo na základe notových príkladov z *Akordiky*, aby k nim vytvoril verzie, „ktoré by boli opäť živými tvarmi.“<sup>1</sup>

Snahou Suchoňa bol pokus o morfológiu akordov v hudbe 20. storočia, ktorý však nemal byť „vyčerpávajúcou muzikologickou štúdiou, ale skôr teoretickou úvahou, ktorá vznikla na základe skladateľskej praxe.“<sup>2</sup> Cieľom práce bolo tiež „teoreticky vyložiť a zdôvodniť aj ten najzložitejší zvukový agregát čo najjednoduchšou formou, bez ohľadu na jeho genézu z hľadiska kompozičného systému, v ktorom sa môže najfrekvencovanejšie vyskytovať.“<sup>3</sup> Didaktický prístup k látke sa prejavil najmä v usporiadaní kapitol podľa princípu postupnosti od jednoduchšieho k zložitejšiemu (odtiaľ podnázov knihy *Od trojzvuku po dvanásťzvuk*), čo spočíva v samotnej podstate systému, ako aj v neuveriteľnej vytrvalosti autora v uvádzaní detailne vypracovaných notových príkladov.

Skutočnosť, že text mal pôvodne slúžiť ako posledná časť didaktickej trilógie, sa nenaplnila. V doslove knihy sám autor priznal, že „látka je dosť náročná aj pre absolventov kurzu funkčnej harmónie. Aj keď poslucháči v podstate pochopili, o čo ide, bez invencie a tvorivého prístupu ku každému problému nebolo možné od nich očakávať, aby príklady bez pomoci uspokojivým spôsobom vypracovali.“<sup>4</sup> Ďalej doplnil, že jeho metóda sa napriek tomu osvedčila pri analýze autorov 20. storočia od Debussyho až po súčasnosť. Skúmanie skladieb podľa Suchoňovho systému na prvý pohľad ponúka logický a jednoznačný analytický postup. Analytická prax však ukázala, že proces aplikácie suchoňovskej metodológie môže byť značne obťažný, komplikovaný, a najmä zdĺhavý.

## Akordika – systém

Východiskovou paradigmou Suchoňovho systému je rad alikvotných tónov. Navrstvením čiastkových tónov, s vynechaním opakujúcich sa, nevyhnutnými modifikáciami súvisiacimi s temperovaným ladením a usporiadaním do terciovkej stavby vytvára jediný viaczvuk – syntetický dvanásťzvuk.

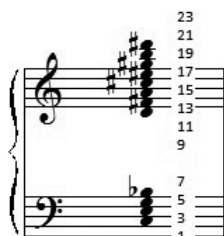
<sup>1</sup> SUCHOŇ, Eugen: *Hudobnoteoretické dielo : Akordika*. Bratislava : Hudobné centrum, 2018, s. 300 (1. vyd. Bratislava : Opus, 1979).

<sup>2</sup> SUCHOŇ, Ref. 1, s. 297.

<sup>3</sup> SUCHOŇ, Ref. 1, s. 299. Z uvedeného vyplývajú aj Suchoňove námietky voči názvu dominantného septakordu, ktorý ponecháva iba z dôvodu zrozumiteľnosti a efektivity komunikácie. „Anachronický“ názov dominantného septakordu totiž opisuje jeho genézu a funkčnosť, ktorá je v hudbe 20. storočia prekonaná. „Hoci pri klasifikácii a pomenovaní akordov neberieme do úvahy ich funkčné a rodové vzťahy, ponechávame zaužívané názvy ‚durový kvintakord‘, ‚molový kvintakord‘, ‚dominantný septakord‘ a niektoré ďalšie vzhľadom na ich jednoznačné štrukturálne určenie.“ SUCHOŇ, Ref. 1, s. 307.

<sup>4</sup> SUCHOŇ, Ref. 1, s. 446.

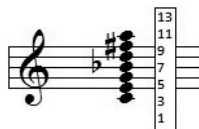
## Príklad 1: Chromatický totál – syntetický dvanásťzvuk



Syntetický dvanásťzvuk obsahuje všetky tóny chromatiky temperovaného ladenia, preto ho možno nazvať chromatický totál. Suchoň uvádza, že k rovnakému dvanásťzvuku došiel aj Alois Hába (*Neue Harmonielehre*, 1927) a Ctirad Kohoutek (*Novodobé skladateľské smery v hudbe*, 1965), i keď inou cestou. Z tohto súzvukového konštruktu, postaveného na ktoromkoľvek tóne chromatiky pri zachovaní intervalovej štruktúry, možno odvodiť všetky akordické štruktúry terciovej, kvartovej či sekundovej stavby. Jeho univerzálnosť spočíva tiež v jeho nadčasovosti, keďže z neho možno abstrahovať takmer všetky známe typy akordov (napr. kvintakordy, dominantný septakord, nónový akord a i.), ako i nové typy 20. (a 21.) storočia. Syntetický dvanásťzvuk sa teda stáva východiskom pre skladateľovu systematickú akordiku.

Súčasťou chromatického totálu je sedemzvuk zložený z jeho prvých siedmich tónov. Ide o terdecimový akord vytvorený z prvých šestnástich tónov alikvotného radu – diatonický totál.

## Príklad 2: Diatonický totál



Diatonický totál v sebe prirodzene obsahuje diatonickú oktávu, čo je zrejmé pri jeho horizontálnom rozvrstvení. Vzniknutý modus možno, vychádzajúc z modálnej tradície, označiť ako lydicko-mixolydický – teda podhalanskú stupnicu využívanú v ľudovej hudbe Slovákov a Poliakov. Tak ako chromatický totál, je možné aj diatonický totál postaviť na každom tóne chromatického priestoru v súlade s pravidlami transpozície.

Keď sa vrátíme k syntetickému dvanásťzvuku, všimneme si, že je zložený zo superpozície dvoch diatonických totálov. Kľúčovou vlastnosťou pre kompozično-analytické narábanie so syntetickým dvanásťzvukom je jeho **ustálená intervalová štruktúra tercií** v poradí: veľká – dve malé – dve veľké – malá. Štruktúra sa opakuje v superponovanom diatonickom totáli vo vzdialenosti veľkej tercie (v tejto základnej transpozícii medzi tónmi *a* – *cis*, pozri vyššie Príklad 1).

V rámci svojho systému Suchoň používa niekoľko kľúčových pojmov:

- *kmeňový tón* je najnižší tón syntetického dvanásťzvuku, z ktorého štruktúry je konkrétny akord abstrahovaný:
- *základným tónom* sa rozumie (zhodne s tradičnou náukou o harmónii) najnižší tón akordu v základnom tvare, teda pri zachovaní terciovej štruktúry:
- za *basový tón* je považovaný, tiež celkom tradične, najnižší tón konkrétneho akordického tvaru:

Príklad 3: Kmeňový tón, základný tón a basový tón

The image shows three musical examples in a grand staff (treble and bass clefs). Each example consists of a chord in the treble clef and a single note in the bass clef. Fingerings are indicated by numbers in boxes above the notes.

- kmeňový tón:** Treble clef chord with notes G4, B4, D5, F5. Bass clef note G3. Fingerings: G (5, 3, 1), B (2, 1), D (2, 1), F (2, 1), G (2, 1).
- základný tón:** Treble clef chord with notes G4, B4, D5, F5. Bass clef note G3. Fingerings: G (7, 5, 3, 1), B (7, 5, 3, 1), D (7, 5, 3, 1), F (7, 5, 3, 1), G (7, 5, 3, 1).
- basový tón:** Treble clef chord with notes G4, B4, D5, F5. Bass clef note G3. Fingerings: G (11, 3, 13, 5, 9), B (11, 3, 13, 5, 9), D (11, 3, 13, 5, 9), F (11, 3, 13, 5, 9), G (11, 3, 13, 5, 9).

Skúmané akordy, či už pôvodné alebo novovzniknuté, majú rôznu *štruktúru* (napr. tercióvu, malosekundóvu a pod.). Niektoré z komplexov sa dajú charakterizovať *superpozíciou* viacerých akordických, resp. intervalových súzvukov (napr. superpozícia veľkej a malej terciy tvorí durový kvintakord). Dva súzvuky v superpozícii sa delia vždy o jeden spoločný tón. Na báze superpozícií vysvetľuje Suchoň teóriu mnohozvukov, ale tiež niektorých tradičných akordov, ktoré nemožno z chromatického totálu odvodit' (napr. zmenšeno-zmenšeného septakordu). Štruktúra akordu je bližšie definovaná jeho *intervalovou konšteláciou*, ktorá sa mení rôznymi operáciami: úpravami, obratmi, rotáciou, inverziou. Podstatným spôsobom práce s akordickými tvarmi v Suchoňovej systematike je metóda odvodzovania. *Odvođeninami* nazýva tvary, ktoré vznikli vynechaním, resp. selekciou niektorých tónov zo základného terciového tvaru viaczvuku. Akordický tvar *cis - e - h* (3 - 5 - 9) možno vnímať, napríklad, ako odvođeninu undecimového akordu *a - cis - e - g - h - dis* (1 --- 11).

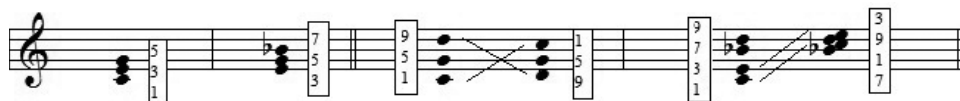
Pokiaľ ide o samotné spájanie, respektíve sukcesívne radenie akordov ako typ „externej“ akordickej operácie, podľa autorovej teórie možno akordy spájať takmer ľubovoľne. Neberie do úvahy tradičný zákaz paralelizmov (okrem paralelných oktáv), ktorý bol aj tak dávno prekonaný, a pripomína, že akordy nerozvádza, ale spája.<sup>5</sup>

Akordy a viaczvuky sa odvodzujú a kategorizujú odvođeninami z chromatického totálu. Napríklad najjednoduchší z nich, durový kvintakord, je odvođeninou s číselným označením 1 - 3 - 5, zmenšený kvintakord zase 3 - 5 - 7. Podobne molový kvintakord nachádzame v stupňoch 5 - 7 - 9. Ak by sme však chceli vytvoriť molový kvintakord od základného tónu totálu, vznikne numericky komplikovaný a z hľadiska hudobnej ontogenézy nelogický konštrukt 1 - 23 - 5. Pomocou úprav a obratov odvo-

<sup>5</sup> SUCHOŇ, Ref. 1, s. 325.

denín možno získať aj súzvkvy neterciovej stavby, napríklad čistokvartový trojzvuk či veľkosekundový štvorzvuk:

Príklad 4: Odvodeniny chromatického totálu: durový a zmenšený kvintakord. Úpravy odvodenín: čistokvartový a veľkosekundový akord



Suchoňovskou metodológiou možno pomenovať akordy inak ťažko postihnuteľné tradičnou terminológiou. Známý „prometeovský“, resp. „mystický“ akord A. Skriabina dokážeme vyjadriť ako odvodeninu diatonického totálu s vynechanou kvintou a nónou v tvare 1 – 11 – 7 – 3 – 13. Tristanovský akord z diela R. Wagnera v jeho prvom uvedení je odvodeninou 3 – 9 z akordu s kmeňovým tónom *cis*.

Príklad 5: a) Skriabinov „prometeovský akord“, b) R. Wagner – Tristan a Izolda, WWV 90, t. 1 – 2: „tristanovský akord“



b)

The image shows a musical score for piano in 6/8 time. The right hand has a melody with a dotted quarter note followed by an eighth note. The left hand has a bass line with a dotted quarter note followed by an eighth note. A box highlights a specific chord in the right hand, which is the Tristan chord (A major triad with a lowered fifth and a lowered second). Below this box, a separate musical staff shows the chord with fingerings 9, 7, 5, 3 and the label (cis) below it.

V ďalších príkladoch pozorujeme najzásadnejší problém Suchoňovej systematiky, ktorým je strata funkčného hodnotenia akordických konštruktov. Analýza akordov z časti „Es ist vollbracht“ z diela Heinricha Schütza *Sedem slov Ježiša Krista na kríži* (*Die Sieben Worte Jesu Christi am Kreuz*, SWV 478) neprináša žiadnu informáciu o silnej kadenčnej tendencii úseku, na druhej strane sú v nej badateľné obraty akordov (hviezdičkou sú označené melodické, neakordické tóny):

Príklad 6: Suchoňovská analýza: H. Schütz, *Sedem slov Ježiša Krista na kríži*, SWV 478 – „Es ist vollbracht“

Vox suprema instr.

Altus instr.

Tenor II.  
Es ist voll-bracht, es ist voll-bracht.

Bassus instr.

Kmeňový tón

(5 - 7 - 9) (1 - 3 - 5) (7 - 5 - 9) (1 - 3 - 5) (7 - 5 - 9) (1 - 7) (1 - 7) (1 - 3 - 5)

Podobne pri analýze hudobnej reči O. Messiaena, ktorá je napriek zložitosti a disonantnej „zahmlenosti“ štruktúr vlastne tonálna, Suchoňova *Akordika* môže poslúžiť na pomenovanie akordov. V poslednej časti „Dieu parmi nous“ diela *Narodenie Pána* z roku 1935 (*La Nativité du Seigneur*) predstavuje prechodový úsek moduláciu do E dur. Zložitý tónový agregát možno označiť viacerými spôsobmi podľa toho, ktorú transpozíciu chromatického totálu zvolíme za základ odvodeniny. V tomto prípade sa zdá logické zvoliť základný tón *e*, štruktúra je následne označená: 15 – 17 – 5 – 21 – 23 – 11.<sup>6</sup> Mimochodom, kontext Messiaenovej harmónie chápe akordický komplex ako dominantný akord s pridanou sextou a zmenšenou kvintou, vychádzajúci zo VI. modu. V príklade pomerne zložitý numerický označenie opäť nevyjadruje dominantnú funkciu štruktúry.

<sup>6</sup> Do úvahy však prichádzajú aj ďalšie možnosti: v prípade, že chceme akordický komplex odvodzovať od jeho spodného (*basového*) tónu, pomenujeme štruktúru ako 1 – 3 – 11 – 7 – 9 – 17. Istú logiku možno vidieť aj v chápaní akordu ako odvodeniny z chromatického totálu od *h*, keďže v kontexte Messiaenovej harmónie ide o jeho základný tón ako dominanty k nasledujúcej E dur. Následné numerické označenie 11 – 7 – 1 – 3 – 19 – 21 tak odzrkadľuje obrat akordu.

Príklad 7: Suchoňovská analýza: O. Messiaen, *Narodenie Pána* – „Dieu parmi nous“, t. 504 – 505

The image displays a musical score for O. Messiaen's 'Narodenie Pána' (t. 504-505). The score is written for piano and includes dynamics such as *ff*, *p*, and *f*. A specific chord in the piano part is highlighted with a box. Below the score, a diagram illustrates the chord structure on a piano keyboard, showing the notes and their corresponding fingerings: 11, 23, 21, 17, 15, 5, and 11. The diagram also includes a label '(e)' and a small 'e' in parentheses.

## Kaleidoskop – Tri romantické skladby

Systematická *Akordika* vznikla ako reflexia vlastnej kompozičnej skúsenosti a analýz diel 19. a 20. storočia s čiastočným pedagogicko-hudobným zámerom. E. Suchoň sa rozhodol postupovať „nielen od praxe k teórii, ale aj od teórie k praxi.“<sup>7</sup> Z tohto podnetu vznikol cyklus klavírnych skladieb *Kaleidoskop* (1966 – 1969). Ide vlastne o cyklus cyklov, ktorý obsahuje *Dve prelúdiá v starom slohu*, *Tri romantické skladby*, *Meditáciu a tanec*, *Tri časti z Kontemplácií*, jedenásť *Intermezzi a Impromptu s variáciami* a *Finále*. Viaceré skladby komponuje autor na pôdoryse harmonických príkladov z knihy. V poslednom cykle, venovanom „mladej slovenskej skladateľskej generácii“, využíva aj viazanú aleatoriku a priamo v parte vyznačuje použité akordické tvary podľa predstaveného modelu. Na príklade vybraných momentov z cyklu *Troch romantických skladieb* demonštrujeme originálne využitie akordických tvarov odvodených zo syntetického dvanásťzvuku a popisujeme ich Suchoňovou terminológiou.

Prvá časť využíva najmä osemzvuky 1 --- 15, čo je súzvuk tvoriaci diatonický totál s pridanou zväčšenou oktávou (resp. zväčšenou prímou či malou sekundou). Forma časti je voľná, zrejme vyplýva z jej funkcie akéhosi prelúdia k cyklu *Troch romantických skladieb*. V úvodných taktov sa konštruuje kvartový trojzvuk 9 – 5 – 15 (*d – g – cis*). Kmeňovým tónom, nad ktorým je vystavaný potenciálny dvanásťzvuk, je *c*, aj keď reálne zaznieva až na konci úseku (a aj to skôr vo funkcii melodického kroku). Kvartový súzvuk je doplnený veľkou sekundou intervalov 3 – 11 (*e – fis*).

<sup>7</sup> SUCHOŇ, Ref. 1, s. 300.



Vzniknutý päťzvuk (3 – 5 – 9 – 11 – 15) tvorí harmonické pásmo, a tón  $a^1$ , ktorý sa pripája v treťom takte (predstavuje tercdecimu základného tvaru), je už súčasťou melodickej línie.

Príklad 8: E. Suchoň: *Tri romantické skladby* – Prvá časť, t. 1 – 7

Melodická fráza sa niekoľkokrát objaví vždy v inom kontexte podľa práve prebiehajúceho akordu. Napriek rôznym harmonickým súvislostiam si motív zachováva frýgický charakter, čím sa dosiahne tematická celistvosť časti.

V šiestom takte sa melódia objavuje vo vrchnom hlase opäť od  $a$  a jej imitačnou odpoveďou je transpozícia od  $d$ . V týchto momentoch však už znie nad akordom s kmeňovým a basovým tónom  $as$ , takže centrálné tóny sú prehodnotené na iné stupne –  $a$  je kvintdecimou a  $d$  undecimou. Na funkčnú hodnotu to vplyv nemá, zaujímavým je skôr kvintový vzťah melodickeho imitačného dvojhlasu.

Deviaty takt prináša typicky suchoňovskú dramatickú explóziu. Tempo sa metricy hýbe dopredu a do popredia vystupuje klesajúci tritónový motív. Akord nad kmeňom  $d$  sa rozširuje na nondecimový. V kvartových úpravách akordov vyššej terciovej stavby (od undecimového) sa spravidla nachádzajú charakteristické veľké septimy, resp. zmenšené oktávy. V tomto akordickom tvare nachádzame dve:  $c^1 - h^1$  (7 – 13) a  $e^2 - es^3$  (9 – 15). Absentujúca septdecima (tón  $g$ ) sa objavuje až po opätovnom upokojení v jedenástom takte ako vrchný hlas harmonickej kulisy. Tón je už undecimou nového akordu nad  $cis$ .



## Príklad 9: Ib., t. 8 – 13

8

(♩ = ♩.)

*f*

11 **Moderato**

*pp sub.*

*mf espr.*

*mf espr.*

Oblúbeným výrazovým prostriedkom v Suchoňovej hudbe sú malé sekundy v rôznych verziách. V tejto skladbe znie napríklad tremolo  $b^2 - a^2$  (5 – 11, *Es*) od sedemnásteho taktu ako sprievod ku kvartovému akordickému tvaru 7 – 3 – 13 – 9 – 5 – 15. V akorde sa opäť vyskytujú dve veľké septimy. Posledná osminová hodnota taktu predstavuje ukázkový príklad kvartového súzvuku „zahusteného“ veľkou sekundou, ktorý vznikol úpravou odvodneniny 3 --- 15.

## Príklad 10: Ib., t. 17 – 19

17

*dim.*

3

*p*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

Posledný diel časti (taky 26 – 33) prebieha nad akordom z kmeňa *b*. Pokračuje tu poltónové tremolo (tentokrát medzi intervalmi 7 – 13) a melodický motív sa objavuje poslednýkrát od centra *e* (undecima akordu). Harmonické pásmo v úzkej sadzbe v závere permutuje cez dve oktávy nahor.

Cyklus *Troch romantických skladieb* je prepojený privilegovaným (aj keď nie výlučným) využitím kvintdecimových osemzvukov, z ktorých skladateľ konštruuje, napríklad, kvartové signály či virtuózne arpeggia a pasáže. Okrem harmonickej bázy slúži na prepojenie častí aj motív trilku. Trilok ukončuje prvú časť, v druhej

časti je neustále prítomný, i keď vypísaný v podobe striedavých šestnásťn. Tretia časť sa začína presne tam, kde sa predchádzajúca skončila, ale s novým, energickým nábojom.

Mnohé viaczvuky chápe E. Suchoň ako superpozície jednoduchších akordov. Najjasnejší príklad tohto postupu nachádzame na konci poslednej časti. Búrliový priebeh dramatickej rýchlej časti sa centralizuje do *a* v obrovskom ambite, ku ktorému prebieha v posledných taktov dvojitá centralizácia. Ako vidíme v príklade od taktu 179, v parte pravej ruky je kvintakord A dur prestriedaný akordom B dur s frýgickým rozvodom späť. Podobne v ľavej ruke sa paralelne k tomuto priebehu F dur spája s akordom E dur, čiže frýgický sa upevňuje dominanta následného A. Domnievame sa (a subjektívna sluchová analýza domnienku potvrdzuje), že týmto spôsobom sa dosahuje ambivalentná povaha záveru, keďže tónorod posledného akordu nie je určený. Výskyt určujúcich tónov *c* a *cis* súčasne v takte 179 podporuje túto dvojnásobnosť.

Príklad 11: E. Suchoň: *Tri romantické skladby* – Tretia časť, t. 178 – 182

Pripomeňme, že skladba sa začínala expozíciou melódie – témy s centrom na rovnakom tóne. Záver tretej časti teda možno chápať ako tonálne vyrovnanie a dielo ako tonálne centralizované. Melodický oblúk strednej časti vyrastá a navracia sa k poltónovému trilkou na *e*. Tonálny plán *Troch romantických skladieb* teda pripomína tradičný kontrast toniky a dominanty.

*Akordika* E. Suchoňa predstavuje jedinečnú a vyčerpávajúcu metodológiu kategorizácie súzvukových konštruktov, ktorá je rovnako vhodná na analýzu hudby súčasnosti, ako aj minulých období. Ako samotný autor ukazuje v posledných kapitolách svojej publikácie, pomocou jeho systému možno pomenovať aj agregáty atónalnej, seriálnej a vôbec každej hudby, ktorá sa pohybuje v priestore temperovaného ladenia. Napriek tomu možno zaujať kritický postoj k limitom systému pri aplikácii v priestore tonálnej hudby, keďže v jej prípade nie je samotné pomenovanie akordov bez ohľadu na kontext postačujúce.<sup>8</sup>

Na druhej strane metodológia Suchoňovej systematiky umožňuje podrobnú analýzu a porovnávanie jednotlivých akordov, z čoho môžu vyplynúť ich nové vzťa-

<sup>8</sup> Pozri SUCHOŇ, Ref. 1, s. 298-299.

hy, prepojenia a kontexty v rámci konkrétnych diel (aj z tvorby iných skladateľov), najmä v spojení s teóriou tónových množín (pitch-class set theory) Allena Forteho. V tejto kombinácii by mohla analýza ľubovoľného diela prebiehať analogicky k tradičnému spôsobu, kde by teória tónových množín predstavovala klasifikáciu viaczvukov v ich „základnom tvare“, zatiaľ čo suchoňovská metóda by sa uplatnila pri pomenovaní akordického „obratu“. Navrhovaná metodológia však bude predmetom ďalších štúdií.