PAUL HINDEMITH: UNTERWEISUNG IM TONSATZ

Janka Kubandová

Mgr. art. Janka Kubandová, Katedra teórie hudby, Hudobná a tanečná fakulta VŠMU, Zochova 1, 813 01 Bratislava, e-mail: janka.kubandova@gmail.com

Abstract

Paul Hindemith (1895 – 1963) is one of the most impressive representatives of 20th century German music. In the late 1930s he wrote an extensive musical-theoretical text *Unterweisung im Tonsatz* (1937 – 1970). In this text he presents a detailed proposal for a new system of organisation of music, proceeding from his own compositional technique which was tonal, focused on a tonal centre, but non-diatonic, i.e. using all the twelve tones of the chromatic scale without being bound to the diatonic scale foundation. While there are a number of contentious passages in Hindemith's musical-theoretical text, for the study and analysis of his work it is indispensable to acquaint oneself also with the principles of this theory.

Predkladaná štúdia sa venuje výkladu teoretických názorov nemeckého skladateľa Paula Hindemitha, ktoré prezentoval vo svojom najdôležitejšom hudobno-teoretickom diele, *Unterweisung im Tonsatz* (UWT). Hindemithovu kompozičnú tvorbu – predovšetkým tú, ktorá vznikala po vytvorení UWT, t. j. koncom 30. rokov a neskôr – nemožno objektívne skúmať bez toho, aby sme nepoznali skladateľove hudobno-teoretické názory. Veľkú pozornosť tejto téme venuje predovšetkým nemecká a americká muzikologická spisba; v česko-slovenskej muzikológii sa touto problematikou zaoberal najmä český muzikológ Emil Hradecký, v ktorého známom spise *Paul Hindemith – Svár teorie s praxí* (Editio Supraphon, 1974) prevláda určitá nedôvera v platnosť Hindemithom navrhovaného systému.[1] Pohľad na Hindemitha v kontexte európskej hudby sa však medzičasom i vďaka záujmu interpretov o jeho dielo zmenil a aj napriek určitým nedostatkom, ktorými Hindemith svoju teóriu zaťažil, priniesol v UWT aj množstvo cenných podnetov. Preto je dôležité aktualizovať pohľad na problematiku a konfrontovať Hindemithove názory aj s názormi iných významných domácich a zahraničných hudobných teoretikov alebo skladateľov, ktorí sa takisto pokúsili prepojiť svoju kompozičnú poetiku s vlastnými hudobno-teoretickými konceptmi.

[1] Hudobno-teoretický spis *Unterweisung im Tonsatz* nie je zatiaľ dostupný v slovenskom alebo českom preklade. V českom preklade Martina Pokorného vyšiel v roku 2008 súbor Hindemithových prednášok na Harvarde z rokov 1950 – 1951 pod názvom *Skladateľov svet. Jeho hranice a obzory* (Praha : Akademie muzických umění).

Paul Hindemith (1895 – 1963) bol už počas svojho života rešpektovaný hudobný skladateľ, violista a vyhľadávaný pedagóg. Pritom jeho hudobno-teoretická tvorba – v porovnaní s rozsiahlym skladateľským odkazom – nie je u nás až taká známa. V podstate ju môžeme rozdeliť do dvoch základných oblastí: a) práce zaoberajúce sa otázkami teórie hudby v užšom zmysle slova, a b) práce presahujúce do oblasti hudobnej estetiky, sociológie, filozofie a pod. Nepochybne najdôležitejším skladateľovým hudobno-teoretickým dielom je obsažný trojzväzkový spis *Unterweisung im Tonsatz.* Prvé dva zväzky tohto spisu vydal Hindemith v Nemecku ešte pred svojím odchodom do Švajčiarska; prvý zväzok v roku 1937 s podtitulom *Theoretischer Teil* a v roku 1939 druhý zväzok pod názvom *Übungsbuch für den zweistimmigen Satz*. Oba zväzky následne vyšli ešte počas vojny aj v angličtine pod názvom *Craft of Musical Composition*.[2] Hindemithovým zámerom bolo zostaviť akúsi hudobno-teoretickú a kompozičnú príručku, ktorá by pozostávala z výkladu teoretických princípov a z ich následnej praktickej aplikácie. Sám skladateľ to naznačuje aj v predhovore k druhému dielu, ktorý sa začína slovami: „*V tejto knihe nadväzujem prvými jedenástimi kapitolami na teoretickú časť svojej knihy. Zaoberajú sa iba dvojhlasnou sadzbou.*“[3]

Na uskutočnení svojho zámeru pracoval Hindemith paralelne popri vlastnej kompozičnej činnosti. Keď sa však na niekoľko rokov presťahoval do Spojených štátov, kde prijal miesto na Univerzite v Yale, musel si zvyknúť na odlišný systém amerického vysokého hudobného školstva a na tlak každodenných nových pedagogických povinností, kvôli ktorým prácu na príprave pokračovania UWT musel na čas prerušiť. Aj napriek tomu, že sa svojim hudobno-teoretickým zámerom intenzívne venoval počas celého života, nebol schopný UWT dokončiť – jednak kvôli spomínanej vyčerpávajúcej pedagogickej práci, ale i kvôli chorobe, ktorá ho prekvapila uprostred neuveriteľne aktívneho obdobia. Pokračovanie knihy vyšlo až po Hindemithovej smrti, a to najmä zásluhou jeho troch žiakov z Univerzity v Zürichu – Andreasa Brinera, P. Daniela Meiera a Alfreda Rubeliho, ktorí tu pod jeho vedením absolvovali celý kurz trojhlasnej hudobnej sadzby.[4] Na základe skrípt, ktoré pre svojich študentov Hindemith vždy starostlivo vypracoval (spôsob práce, na aký si zvykol v Amerike) a materiálov z jeho rukopisnej pozostalosti, doplnili jeho UWT tretím dielom pod názvom *Übungsbuch für den dreistimmigen Satz.*

Už z Hindemithových slov v úvode UWT je jasné, že jeho cieľom bolo dať vtedajšej, podľa neho ničím nekoordinovanej hudobnej tvorbe pevný teoretický základ, ktorý by nahradil už nepostačujúce princípy tradičnej hudobnej náuky univerzálnym systémom, vychádzajúcim z prírodou daných hudobných zákonitostí. Hindemith bol presvedčený, že ak bude nový systém hudby vybudovaný na objektívnych princípoch, bude mať nevyhnutne i univerzálnu platnosť. Tým nevylúči platnosť toho, čo je už v hudobnej teórii a praxi stáročiami overené, ale zároveň otvorí možnosti súčasným

---

2 Prvý diel *Book I, Theoretical Part* preložil Arthur Mendel (London u. a. : Schott, 1945), druhý diel *Book II, Exercises in Two-Part Writing* Otto Orthmann (New York : Associated Music Publishers, 1941).

3 HINDEMITH, Paul: *Craft of Musical Composition. Book II, Exercises in Two-Part Writing.* New York : 1941, s. vii. „*In this book I follow the theoretical part (Book I) of my textbook with the first eleven chapters of the practical part. They deal only with two-voice setting.*“ (prel. J. K.)

4 HRADECKÝ, Emil: *Paul Hindemith – Svár teorie s praxí.* Praha : Editio Supraphon, 1974, s. 70.

skladateľom vymaniť sa z pút tradície v prospech *nového*, avšak na systematicky organizovanom a teoreticky podchytenom základe. Zdá sa však, že Hindemithovým zámerom nebolo vytvoriť len akúsi univerzálnu *teóriu hudby*; oveľa dôležitejším cieľom jeho snaženia je zrejme *hudobná tvorba*, čo naznačuje už samotný názov spisu (UWT by sme do slovenčiny mohli preložiť ako *Náuka*, resp. *Poučenie o hudobnej sadzbe*). Ako skladateľ kládol dôraz predovšetkým na poznanie a dôkladné osvojenie si kompozičného remesla, vlastností tónového materiálu a síl, ktoré v ňom fungujú. Preto sám zdôrazňoval, že jeho cieľom bolo vytvorenie objektívnej teórie založenej na prírodných zákonitostiach, ktorá však bude zdôrazňovať i znalosť kompozičnej techniky.

Ako sme už spomenuli vyššie, UWT tvoria tri diely – jeden „teoretický" a dva „praktické". V úvodnej kapitole teoretického dielu objasňuje Hindemith svoje zámery a vysvetľuje vlastné vnímanie zákonitostí hudby. Ťažiskovú časť celého spisu tvoria potom nasledujúce kapitoly – *II. Der Werkstoff (Surovina / The Medium), III. Eigenschaften der Bausteine (Vlastnosti stavebného materiálu / The Nature of the Building Stones), IV. Harmonik (Harmónia / Harmony), V. Melodik (Melódia / Melody)*), v ktorých vysvetľuje princípy návrhu nového systému, doplneného o hudobné príklady a analytické ukážky (kapitola VI.). Ostatné dva diely UWT predstavujú v podstate už konkrétnu aplikáciu teoretických princípov, Hindemithovu vlastnú náuku o hudobnej sadzbe.

V teoretickej časti UWT Hindemith riešil najmä na dva problémy:

1) „surový" materiál hudby, t. j. tónového systému, a
2) hierarchizáciu, resp. organizáciu tejto „suroviny" – najskôr v rámci intervalových väzieb, postupne akordických, až po väzby harmonické.

Východiskom skúmania je v oboch prípadoch všadeprítomný rad alikvotných tónov. Ostrej kritike autor podrobuje hudobných teoretikov, ktorí pokladajú za všeobecný základ hudby durové a molové stupnice, pretože tie sa viažu len na geograficky ohraničený a časovo relatívne krátky úsek vo vývoji hudby. Na inom mieste síce Hindemith pripúšťa, že rad alikvotných tónov sa kvôli niektorým svojim vlastnostiam ako vzor pre univerzálnu hudobnú stupnicu takisto úplne nehodí, nakoniec však z neho predsa len odvodzuje dvanásťtónovú chromatickú stupnicu, ktorá má jednak vyhovovať požiadavkám čistého ladenia, určovať vzťahy medzi tónmi a byť tiež finálnou vývojovou fázou, keďže systém nemožno založiť na intervaloch menších ako poltón (aj keď sa v praxi objavujú). Zdá sa, že Hindemithovi tu zrejme nešlo len o chromatické vyplnenie priestoru čistej oktávy, ale i o stanovenie presnej výšky jej jednotlivých stupňov. Môžeme preto povedať, že v podstate rieši aj otázku systému ladenia. Napriek všetkému však Hindemith ostáva zástancom tonálnej hudby a temperovaného ladenia, hoci kritizuje všetky jeho nedostatky: na jednej strane ho označuje za jeden z *„najgeniálnejších vynálezov ľudského ucha"*, na inom mieste zase za *„najmenšie zlo"* a za systém, ktorý sa najviac približuje „čistému" zneniu intervalov, a to i napriek tomu, že hudbu sluchu predkladá v *„akusticky znečistených zvukoch"*.[5] Temperované ladenie preto nemohol prijať za základ svojho vlastného teoretického systému.

Riešením prvého z dvoch problémov je vytvorenie nového stupnicového útvaru, tzv. *Radu I (Reihe I / Series I),* ktorý by mal dokonalosťou svojho vyladenia predčiť tra-

[5] HINDEMITH, Paul: *Skladateľov svet. Jeho hranice a obzory.* Praha : Akademie muzických umění, 2008, s. 129.

dičné stupnice i temperované ladenie. Pomerne zložitými matematicko-akustickými operáciami dospieva k jeho zostaveniu postupným „využitím" prvých šiestich tónov alikvotného radu. Samotné komplikované odvodzovanie jednotlivých tónov však nesie znaky značnej rozporuplnosti a podľa Hradeckého i určitej ľubovôle. Napriek všetkému však Hindemith dospieva k dvanásťtónovému radu, ktorý označuje za *univerzálny princíp hudby*. *Rad I* od tónu *c* ako základného tónu (kvinta predstavuje najbližšiu príbuznosť dvoch tónov, tritón najvzdialenejšiu) potom vyzerá takto:

C – [c] – G – F – A – E – Es – As – D – B (Hes) – Des – H – Ges / Fis

Hradecký upozorňuje na fakt, že v skutočnosti tu ani tak nejde o vypočítanie stupnice, ktorá by mohla slúžiť ako norma pre vyladenie nejakého hudobného nástroja, ale skôr o vypočítanie sústavy vzťahov k momentálne platnému východiskovému tónu: ak sa totiž zmení centrálny tón, t. j. ak dôjde k modulácii, prispôsobí sa mu celá štruktúra tohto útvaru. Podľa neho Hindemith túto „odyseu" podnikol len preto, aby dokázal, že všetkých dvanásť tónov chromatickej stupnice je možné odvodiť z jediného tónu „*podľa odvekých prírodných zákonov*" a aby tak nahradil „*permanentne rozladenú temperovanú sústavu*".[6]

Keďže hudba vzniká až pri spolupôsobení najmenej dvoch tónov, venuje sa Hindemith v ďalšej kapitole s názvom *Kombinačné tóny* problematike intervalov. Po univerzálnom *Rade I* prichádza s novým princípom klasifikácie intervalov, ktoré usporadúva do tzv. *Radu II (Reihe II / Series II)*: „*Rad I sme vypočítali z radu alikvotných tónov. Aby sme vytvorili Rad II, musíme pristúpiť k preskúmaniu druhého prírodného javu a tým sú tzv. kombinačné tóny.*"[7] Hindemith pracoval na príprave svojho teoretického spisu približne v tom čase, keď v Berlíne vynašli trautonium,[8] ktoré umožňovalo okrem iného vytvárať spomínané kombinačné tóny a ktoré Hindemitha doslova uchvátilo (svedčia o tom i viaceré skladby napísané pre tento „nástroj"). Začlenením kombinačných tónov, ktoré sa objavujú vždy pri znení dvoch tónov súčasne, odvodzuje Hindemith z *Radu I Rad II*, v ktorom sú systematicky usporiadané intervaly z hľadiska ich rôznej hodnoty a harmonického napätia. Hindemith je tiež presvedčený, že zo súznenia týchto kombinačných tónov so zahranými intervalmi, ale aj z ich súznenia medzi sebou navzájom, môžu vznikať ďalšie, „sekundárne" kombinačné tóny, ktoré ľudské ucho síce nepočuje, ale ktoré dotvárajú konkrétny daný interval. Vzhľadom na to, že sú tieto „sekundárne" kombinačné tóny len ťažko dokázateľné i ťažko počuteľné, ich existencia medzi sebou navzájom je za normálnych okolností potom len čisto teoretickou záležitosťou.

Podľa tejto teórie unisono a oktáva ako najdokonalejšie intervaly zaznievajú bez kombinačných tónov a tým sa od všetkých ostatných intervalov aj odlišujú. Hindemith

---

6 HRADECKÝ, Ref. 4, s. 120.

7 HINDEMITH, Paul: *Craft of Musical Composition. Book I, Theoretical Part.* London u. a. : Schott, 1945, s. 58. „*We derived Series 1 from the overtone series. For Series 2 we must proceed to the examination of another natural phenomenon: combination tones.*" (prel. J. K.)

8 Trautonium je monofónny elektronický hudobný nástroj, ktorý vynašiel okolo roku 1929 Friedrich Trautwein na berlínskej Musikhochschule a v rozhlasovom štúdiu v Rundfunkversuchstelle. Zvuk vzniká dotykom prstov na kovový plátok, čím sa rozozvučí rezistorový drôt a vytvorí sa zvuk. Hindemith napísal niekoľko trií pre tri trautonia s rôznym ladením.

ich zoskupuje do samostatnej intervalovej dvojice. Poradie ďalších intervalových dvojíc je dané počtom kombinačných tónov: čím väčší počet, tým „znečistenejší" a menej „dokonalejší" je interval, až dospieva k rozdeleniu intervalov do nasledujúcich dvojíc (tradičné intervalové obraty): kvinta a kvarta, veľká tercia a malá sexta, malá tercia a veľká sexta, veľká sekunda a malá septima, malá sekunda a veľká septima. Tieto dvojice neskôr podľa vlastného výpočtového vzorca rozdeľuje ešte na dve skupiny: 1) kvinta, kvarta, tercia a sexta a 2) sekunda a septima. Rozdelenie je v podstate zhodné s tradičným delením intervalov na konsonancie a disonancie:

1. skupina $c^1 – c^1$, $c^1 – c^2$; $c^1 – g^1$, $g^1 – c^2$; $c^1 – e^1$, $e^1 – c^2$; $c^1 – es^1$, $es^1 – c^2$;
2. skupina $c^1 – d^1$, $d^1 – c^2$; $c^1 – des^1$, $des^1 – c^2$; $c^1 – ges^1$, $fis^1 – c^2$

Súhrnne povedané: v *Rade I* sa miera príbuznosti jednotlivých tónov postupne plynulo zmenšuje, a preto sa miera disonantnosti intervalov v *Rade II,* ktorá z neho vychádza, postupne zvyšuje. Hindemithova intervalová klasifikácia tak v podstate súhlasí nielen s tradičným teoretickým výkladom, ale i s javom omnoho dôležitejším – s používaním intervalov v skladateľskej praxi a s prirodzeným hudobným cítením.

Zvláštnu pozornosť si zasluhuje Hindemithov postoj k molovému trojzvuku a k jeho teoretickému zdôvodneniu. Najskôr sa podrobne venuje popísaniu viacerých neuspokojivých pokusov o jeho výklad, ktoré rázne zamieta, aby predstavil svoje vlastné vysvetlenie. Molový trojzvuk považuje za *„zahmlenie durového trojzvuku. Pretože nie je možné presne určiť miesto vzájomného rozhrania medzi veľkou a malou terciou, neverím ani v polaritu týchto dvoch akordov. Sú vysokou a nízkou, silnou a slabou, svetlou a tmavou, jasnou a tlmenou formou toho istého zvuku."*[9] Z vyššie uvedeného vyplýva, že Hindemith nepovažoval molový trojzvuk za samostatný útvar ako durový trojzvuk, čo je – v porovnaní s hudobnou skúsenosťou, ktorá týmto dvom akordom (i tonalitám) priznáva protikladnosť – minimálne prekvapujúce. Zaráža iste i fakt, že ak doteraz svoje tvrdenia starostlivo podkladal matematicko-akustickými výpočtami, pri vysvetlení molového trojzvuku sa obmedzil len na akési psychologické opísanie problému.

Hindemith kritizuje tiež zásady tradičnej náuky o harmónii, ktorá zdôrazňuje terciovú stavbu akordov, schopnosť vytvárať obraty, možnosť tzv. alterácií akordických tónov či ich funkčnú viacznačnosť. Túto kritiku odôvodňuje faktom, že hudba jeho doby dospela k akordickým útvarom, ktorých stavbu nie je možné uspokojivo vysvetliť terciovým mechanizmom a ani nie je možné vytvárať z týchto akordov obraty bez toho, aby nedošlo k strate ich zvukového charakteru. Výsledkom Hindemithovej kritiky klasickej akordiky sú potom tieto tri zásady:

1. terciová stavba nesmie byť naďalej pravidlom, ktorému sa podriaďuje stavba akordov,
2. namiesto akordických obratov musí nastúpiť všeobecne platnejší princíp,

[9] HINDEMITH, Ref. 7, s. 78. *„It is a clouding of the major triad. Since one cannot even say definitely where the minor third leaves off and the major third begins, I do not believe in any polarity of the two chords. They are the high and low, the strong and weak, the light and dark, the bright and dull forms of the same sound."* (prel. J. K.)

3. viacznačnosť akordov sa musí vylúčiť. Toto je základ, na ktorom následne stavia celú svoju akordiku ako „*predsieň k náuke o harmónii*".

Hindemith definuje akord ako „*zoskupenie aspoň troch súčasne znejúcich rôznych tónov*" a akordy ďalej rozdeľuje na dve skupiny. Skupinu A tvoria troj- a viaczvuky bez tritónu, skupinu B všetky akordy s tritónom. Ďalší spôsob klasifikácie akordov súvisí so zvukovou kvalitou intervalov, z ktorých sú akordy zložené. Ak sa akordy tvoria len z intervalov prvej skupiny (t. j. len z intervalov kvinty, kvarty, tercie alebo sexty), nutne sa v dôsledku konsonantnosti svojich zložiek zoskupujú do skupiny akordov, ktoré majú jednoduchšiu a čistejšiu povahu než akordy, ktoré obsahujú septimy a sekundy. Tretí princíp vychádza zo základného tónu a jeho pozície v akorde. Základný tón Hindemith určuje na základe vyhľadania „najlepšieho" intervalu, pričom táto kvalita sa meria opäť podľa *Radu II*. Spodný tón tohto intervalu je potom základným tónom celého súzvuku. To znamená, že ak akord obsahuje napríklad kvintu, jej spodný tón je základným tónom celého akordu. Rovnako by to bolo v prípade tercie, ak by sa v súzvuku nenachádzal „lepší" interval (t. j. kvinta alebo kvarta). Súzvuky, ktorých základné tóny sa zhodujú s basovým tónom, sú podľa Hindemitha nadradenejšie súzvukom, v ktorých táto zhoda nie je (tieto útvary chápe ako obraty akordov). Výsledok tejto systematiky podľa neho odstraňuje akúkoľvek viacznačnosť akordov. Ako však ďalej uvidíme, i tu narážame na niekoľko nezrovnalostí.

Doteraz sa Hindemith príliš nezaoberal problematikou tritónu – samostatný výklad mu venuje až v závere celej kapitoly o akordoch. Tritón chápe ako „*interval neurčitosti*", ktorého neurčitosť môže byť v akordoch paralyzovaná len súčasnou prítomnosťou harmonicky „najsilnejších" intervalov, t. j. kvinty, kvarty, veľkej tercie alebo malej sexty. V týchto prípadoch hovorí o tzv. „*útvaroch s podradeným tritónom*". Ostatné prípady, t. j. súzvuky s malou terciou alebo veľkou sextou, nemajú podľa neho dosť harmonickej sily, aby dokázali transformovať neistotu tritónu na harmonicky určitý súzvuk, a preto ich chápe ako akordy s nadradeným tritónom. Takéto súzvuky sú podľa neho len štyri: zmenšený kvintakord so svojimi dvoma obratmi a zmenšený septakord. Podľa Hindemitha chýba týmto akordom základný tón, čo je však v rozpore s vyššie spomenutým pravidlom určovania základného tónu podľa spodného tónu „najlepšieho" intervalu prítomného v súzvuku – v tomto prípade by to bola malá tercia. Podľa Hindemitha sú však tieto akordy neurčité a určitými sa stávajú až v kontexte svojho okolia, t. j. až v kontexte nasledujúceho útvaru, do ktorého sú rozvedené. K týmto akordom priraďuje ešte dva súzvuky, ktoré tritón neobsahujú vôbec a ktorým podľa Hindemitha takisto chýba základný tón: zväčšený kvintakord a kvartový trojzvuk. Rovnaký otáznik vyvoláva zaradenie útvarov ako *c – d – e – gis* alebo dokonca *c – d – e – fis – gis – ais* do prvej skupiny akordov, pričom určenie základného tónu je najmä v druhom prípade azda najproblematickejšie, keďže ide o celotónovú stupnicu, ktorá patrí k najosvedčenejším prostriedkom „vyhladenia" tonálnej určitosti.

Nech sa akordika v Hindemithovom poňatí javí akokoľvek problematická, predstavuje dôležitý oporný bod pri jeho výklade harmónie. Zhrňme si teda ešte raz princípy Hindemithovej kategorizácie akordov:

1. podľa prítomnosti, resp. neprítomnosti tritónu v akordoch rozlišuje triedu A (súzvuky bez tritónu) a triedu B (súzvuky s tritónom),

2. obe triedy možno ďalej podľa intervalového zloženia rozdeliť na tri skupiny (pozri tabuľku nižšie),
3. tretím princípom je určovanie polohy základného tónu.

Hindemith teda odvodil svoju akordiku z intervalov a zároveň ju „oslobodil" od závislosti od tradičnej tóniny, ktorá podľa neho akordom *„bráni v rozvinutí ich životného pudu"*, pretože diatonická stupnica *„so svojou zásobou akordov nie je od prírody daným predpokladom tonálneho vývoja. [...] Prírodou sú dané intervaly a až z konfrontácie intervalov alebo akordov, ktoré sú ich rozšírením, vzniká tónina."*[10]

Trieda A	**Trieda B**
I. súzvuky bez tritónu, bez sekúnd a septím (durový a molový kvintakord + obraty)	**II.** súzvuky s podradeným tritónom, bez malých sekúnd a veľkých septím
III. súzvuky bez tritónu so septimami a/alebo sekundami	**IV.** súzvuky s podradeným tritónom, s v. 7 a/alebo m. 2
V. zväčšený trojzvuk, kvartový trojzvuk	**VI.** súzvuky s nadradeným tritónom, zm. 5 s dvomi obratmi, zm. 7

Najrozsiahlejšou kapitolou UWT je kapitola o *harmónii.* Hindemith si tu kladie za cieľ vybaviť študenta hudobnej sadzby dokonalejšou orientáciou, než akú mu je schopná poskytnúť tradičná náuka. Východiskom jeho náuky o harmónii je *akordický spoj*, ktorý vytvára harmonický pohyb a ktorý chápe ako počiatok akéhokoľvek harmonického diania. Do svojho výkladu zaraďuje niekoľko ďalších pojmov. Tzv. *nadriadený* (príp. *nadradený*) *dvojhlas* (*übergeordnete Zweistimmigkeit / the two-voice framework*) – bežne chápaný ako dvojica vedúceho melodického hlasu a basovej línie, vysvetľuje ako pozostatok z čias raného viachlasu a zdôrazňuje funkciu vnútorných hlasov, ktorým prisudzuje hlavný podiel na harmonickom pohybe. Ďalším pojmom je *harmonický spád* (*harmonisches Gefälle / harmonic fluctuation*), ktorý je daný príslušnosťou jednotlivých akordov k skupinám jeho klasifikácie. Ak po akorde umiestnenom v klasifikácii vyššie nastúpi akord umiestnený nižšie, harmonické napätie stúpa a naopak (povedané v termínoch tradičnej náuky – ak po konsonantnom akorde nastúpi akord disonantný, harmonické napätie sa zväčšuje a naopak). Harmonický spád je potom buď plynulý alebo strmý v závislosti od „vzdialenosti" jednotlivých skupín, do ktorých akordy harmonického pohybu patria. Ďalším pojmom je tzv. *výpočet základných tónov* (*Grundtonberechnung,* resp. *Grundtonverrechnung / root-succession*). Tento pojem bude predstavovať ťažisko Hindemithovej náuky o harmónii, pretože práve postup základných tónov (namiesto celých akordov) vyjadruje podľa neho pohyb v akordických spojoch a hodnotu danú postavením intervalového vzťahu v rámci *Radu II.* Z toho vyplýva, že najvyššiu hodnotu majú spoje so základnými tónmi v pomere čistej kvinty, naopak, najnižšiu hodnotu spoje so základnými tónmi v pomere tritónu.

[10] HINDEMITH, Ref. 7, s. 106-107. *„[The familiar theory of harmony] prevents chords from the free unfolding of their vital urge. […] The diatonic scale with its limited possibilities determines the position and rank of the chords, which are the mere satellites of this power. […] It means that the key and its body of chords is not the natural basis of tonal activity. What Nature provides is the intervals. The juxtaposition of intervals, or of chords, which are the extensions of intervals, gives rise to the key."* (prel. J. K.)

Na rozpor narazíme pri skúmaní ďalšieho pojmu, a to je tzv. *rozvodný tón* (*Führungston / guide-tone*). Tento pojem používa Hindemith v súvislosti s objasnením spojov súzvukov obsahujúcich tritón, v prípade ktorých je problematické určiť základný tón a ktorý môže byť určený až vo vzťahu k jeho kontextu. Preto svoj výpočet *základných tónov* rozširuje o výpočet tzv. *rozvodných tónov*, ktoré by mali byť vo vzťahu k základnému tónu nasledujúceho akordu takisto v „dobrom pomere" (podľa *Radu II*). Tu nastáva spomínaný rozpor, pretože pri výklade tritónových spojov v akordike pokladá Hindemith za ideálne, ak postupuje rozvodný tón k základnému tónu nasledujúceho akordu poltónovým krokom, ktorý je však v *Rade II* až na konci.

V súvislosti s akordickými spojmi uvádza Hindemith ešte dva ďalšie dôležité pojmy, *vzťah príbuznosti* (*Verwandschaftsbeziehung / family relationship*) a *vytváranie tonálnych okruhov* (*Bildung tonaler Kreise / the construction of tonal spheres*), pričom použitie pojmu „tonálny" po predchádzajúcom výklade a polemizovaní s tradičnou predstavou tóniny vyznieva minimálne otázne. V skutočnosti však Hindemith odmietal len diatonický základ tradičného tonálneho myslenia a svoj návrh univerzálnej chromatickej stupnice považoval za výraz „*vyššieho vývojového stupňa hudobného jazyka*". Opäť rozlišuje medzi tonálnym okruhom vytvoreným zo súzvukov z triedy A a tonálnym okruhom vytvoreným zo súzvukov z triedy B. V prvom prípade sú na vytvorenie tonálneho okruhu potrebné tri súzvuky, v ktorých treba najskôr vyhľadať ich základné tóny. Tieto základné tóny následne treba chápať ako jeden trojzvuk, ktorého základný tón určený podľa vyššie spomínaných pravidiel znamená i základný tón celého tohto základného trojčlenného tonálneho okruhu, t. j. jeho *toniku*. Toto pravidlo však platí len zriedka a vlastne len v prípade, ak základné tóny týchto akordov vytvoria tradičné trojzvuky terciovej stavby. Ak však základné tóny trojčlenného sledu nevytvárajú „*ľahko identifikovateľný*" trojzvuk, musí sa podľa Hindemitha prihliadnuť k ďalším faktorom, ako je rytmický priebeh (základný tón akordu s väčšou rytmickou hodnotou alebo na ťažkej dobe má prednosť), hodnota akordov podľa predchádzajúcej klasifikácie (základný tón akordu z „hodnotnejšej" skupiny sa ľahšie presadí ako centrálny tón) alebo umiestnenie akordu v slede (základný tón koncového akordu sa môže javiť ako cieľ pohybu, teda ako *tonika*). Týmto sa však jednoznačnosť prvého pravidla v podstate úplne rozplýva a určovanie tonálnych okruhov podľa týchto pravidiel je v podstate opäť len potvrdením prirodzeného hudobného cítenia.

Akordy z triedy B sa podľa Hindemitha chovajú inak a na vytvorenie pocitu tonálneho vzťahu, resp. tonálneho okruhu stačí len jediný z nich. To však nestačí pre určenie tonality, ktorú možno určiť až po rozvedení akordu z triedy B do akordu z triedy A. K tomuto vzťahu môžeme takisto nájsť paralelu v tradičnej náuke o harmónii, ktorá dvojčlenný kadenčný spoj vysvetľuje zlúčením dvoch harmonických funkcií do prvého akordu, čím sa i počet členov kadenčného vzťahu zníži. Miroslav Filip tomuto javu hovorí *kontrakcia* a akordy so zlúčenými dvoma (resp. i viacerými) funkciami nazýva *bisonancie* (resp. *trisonancie*).

Hindemith narába i s tradičným pojmom *kadencia*, ktorú chápe úplne v tradičnom význame ako trojčlenný harmonický postup, schopný uzavrieť hudobnú časť, resp. jej úsek a pokladá ju za najdôležitejší úsek skladby. Ak by sme však mali dôsledne dodržať Hindemithom dané pravidlá, ukazovala by sa kadencia S – D – T podľa pravidla *Radu II* menej hodnotná než, napríklad, kadencia III – V – T. Hindemith bol však zrej-

me predsa len viac praktickým hudobníkom než exaktným hudobným teoretikom, aby zo svojich teoretických postulátov úplne vyradil psychologické a empirické aspekty. Uznáva preto „ideálnosť" tradičnej trojčlennej kadenčnej formulky a aby si to i teoreticky zdôvodnil, odvoláva sa po prvýkrát v súvislosti s akordmi opäť na *Rad I* (v poradí tónov vo vzťahu k základnému tónu je v *Rade I* tento vzťah naozaj „lepší" než druhý spomínaný).

Napriek tomu, že Hindemith od začiatku zdôrazňoval exaktnosť svojich metód, v závere teoretickej časti UWT konštatuje, že *„presné vymedzenie princípov tonálnej organizácie je za hranicami teoretickej diskusie a patrí skôr do sféry výučby kompozície samotnej."*[11] Možno túto vetu chápať ako Hindemithovo zlyhanie? Asi by to nebolo korektné. Potvrdzuje sa tu však, že hudobné univerzum je príliš mnohotvárne, aby mohlo byť organizované výlučne princípmi na matematicko-akustickom základe. Možno konštatovať, že stanovený cieľ sa Hindemithovi nepodarilo úplne dosiahnuť napriek tomu, že jeho teoretická práca obsahuje množstvo cenných podnetov. Možno tiež súhlasiť s názorom Emila Hradeckého, ktorý UWT vníma ako *„svár teórie s praxou, v ktorom prax zvíťazila"*.[12] Napriek tomu si Hindemithove teoretické postuláty zasluhujú našu pozornosť, a to nielen kvôli tomu, že bol významnou osobnosťou v hudbe 20. storočia, ale najmä preto, že jeho hudobno-teoretické dielo svedčí okrem iného aj o potrebe skladateľa vyjadriť sa k otázkam smerovania hudobného vývoja a k riešeniu situácie, v ktorej sa hudba na konci 19. storočia ocitla. Je zjavné, že Hindemitha trápila otázka skladateľskej techniky a že jeho raná tvorba poznačená princípom negácie predchádzajúceho hudobného vývoja mu čoskoro prestala vyhovovať. K napísaniu UWT ho zrejme viedlo i jeho intenzívne pedagogické pôsobenie a skutočnosť, že sa jeho kompozičná technika odlišovala od kompozičnej techniky jeho súčasníkov a videl v nej potenciál systematizácie. Napriek tomu, že v snahe preniknúť do prapodstaty organizácie hudby dôsledne odmietal princípy dané tradičnou hudobnou náukou, v konečnom dôsledku nezostal až taký exaktný a dospel k záverom, nepochybne ovplyvneným vlastnou rozsiahlou hráčskou skúsenosťou a prirodzeným hudobným cítením. Napokon sa môžeme stotožniť i so závermi amerického muzikológa Williama Thomsona, ktorý hovorí, že *„Hindemith napriek všetkým nedostatkom, ktorými svoj systém zaťažil, ponechal hudobnú teóriu po istých stránkach v lepšom stave, než v akom ju našiel"*.[13] Thomson tým narážal predovšetkým na to, že Hindemith opäť sústredil pozornosť harmónie na obyčajný interval.

Štúdia je súčasťou riešenia grantového projektu VEGA č. 1/0877/10.

[11] HINDEMITH, Ref. 7, s. 151. *„Exact statement of the principles of tonal organization is outside the bounds of theoretical discussion, and belongs rather to the teaching of composition itself."* (prel. J. K.)

[12] HRADECKÝ, Ref. 4, s. 181.

[13] THOMSON, William: Hindemith's Contribution to Music Theory. In: *Journal of Music Theory*, roč. 9, 1965, č. 1., s. 52-71.