

Eugen
Suchoň

*Hudobnoteoretické
dielo*



Eugen Suchoň

Hudobnoteoretické dielo

hudobné  entrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Bratislava 2018

Eugen Suchoň
Hudobnoteoretické dielo

Editor: Lubomír Chalupka

Eugen Suchoň – Miroslav Filip: Stručná náuka o hudbe
Eugen Suchoň: Teória kontrapunktu
Eugen Suchoň – Miroslav Filip: Náuka o harmónii, 2 zv.
Eugen Suchoň: Akordika
Eugen Suchoň: Kaleidoskop, cyklus klavírnych skladieb
© Danica Štilichová, Marián Suchoň

Eugen Suchoň – Miroslav Filip: Stručná náuka o hudbe
Eugen Suchoň – Miroslav Filip: Náuka o harmónii, 2 zv.
© Eva Filipová

© Lubomír Chalupka: Hudobnoteoretické diel Eugena Suchoňa

Vydalo Hudobné centrum, Michalská 10, 815 36 Bratislava roku 2018
ako svoju 140. publikáciu. 460 strán.
Zodpovedný redaktor Vladimír Godár.
Foto na obálke: Archív Hudobného centra
Sadzba nôt Peter Hanzel, Stanislav Grich
(Kaleidoskop). Grafická úprava a tlač Aepress, s. r. o. Bratislava

ISBN 978-80-89427-35-2 (print)

ISBN 978-80-89427-53-6 (ePDF)

Eugen Suchoň

Hudobnoteoretické dielo

Hudobnoteoretické dielo Eugena Suchoňa

Tvorivý odkaz Eugena Suchoňa (1908 – 1993) zahŕňa popri skladateľskej produktivite aj cielavedomú organizátorskú, pedagogickú a s ňou súvisiacu hudobno-teoretickú aktivitu. Táto polypersonalita vyplývala zo zámeru prispieť svojím vkladom do rozvíjajúcej sa slovenskej hudobnej kultúry a mala svoje korene aj v Suchoňovom umeleckom naturele. Autori monografických prác venovaných jeho kompozičnej tvorbe zdôrazňovali štýlotvornú jednotu inštinktívno-emocionálnych impulzov určujúcich dynamickú zvrásnenosť jeho hudby a protikladných tendencií korigovať a disciplinovať hudobnú gestiku klasicizujúcimi prostriedkami. Suchoň patril k málopočetnej skupine slovenských skladateľov, ktorí nielen uplatňovali racionálny základ kompozično-tvorivej invencie, ale dokázali ho aplikovať aj v teoretickej oblasti. Teoretické znalosti pritom nechápal ako akúsi obligátnu barličku kompozičného remesla, ale ako inšpiratívnu sústavu, slúžiacu na orientáciu pre záujemcov o hudbu a jej pochopenie. Dôveru v teoretickú reflexiu nadobudol Suchoň v rokoch kompozičného školenia v triede Frica Kafendu na Hudobnej a dramatickej akadémii v Bratislave v rokoch 1929–1931. Kafenda, dôsledný strážca nemeckej novoromantickej tradície, sa v pedagogickej praxi opieral o didaktickú sústavu nemeckých učebníc hudobnej teórie, ktoré disponovali systematickosťou a zároveň nesporným konzervativizmom výkladu základných pojmov, ako aj štruktúry náuky o harmónii a kontrapunkte. V kontakte s týmto učiteľom nadobudol Suchoň náklonnosť k hudobno-teoretickej aktivite i formoval sa jeho budúci pedagogický profil.

Hudobnoteoretický odkaz Eugena Suchoňa sprostredkujú štyri učebnice a jedna závažná knižná práca. Vysokoškolské skriptá *Teória kontrapunktu* (1955), *Všeobecná náuka o hudbe* (1958), dvojdielna *Náuka o harmónii* (1959) vznikli v čase, keď mal Suchoň za sebou vyše desaťročné pôsobenie vo funkcii profesora na čele Katedry hudobnej výchovy na Vysokej škole pedagogickej. V autorskej spolupráci so svojim nadaným žiakom Miroslavom Filipom v čase, kedy obaja po zániku Vysokej školy pedagogickej prešli v roku 1960 na Katedru hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského, pripravil Suchoň variant svojej *Všeobecnej náuky* v podobe spisu *Stručná náuka o hudbe* (prvé vydanie z roku 1962). Úvahy o harmónii 20. storočia, ktoré Suchoň pôvodne zamýšľal sústrediť do tretieho dielu náuky o harmónii, sa postupne transformovali do inej podoby a vyústili do knižného titulu *Akordika od trojzvuku po dvanásťzvuk*, ktorý vyšiel vo vydavateľstve OPUS v roku 1979.

Učebnicu venovanú výkladu kontrapunktu písal Suchoň v záujme zachovania tradičnej náplne a inštruktívneho charakteru tejto disciplíny. Nadviazal na úroveň náukovej spisby venovanej výkladu inštrumentálneho kontrapunktu na pôde harmonicko-funkčného pôdorysu, napríklad na učebnicu Stefana Krehla, Kafendovho pedagóga na Konzervatóriu v Lipsku, *Die Lehre von der selbstständigen Stimmführung* (Leipzig, 1908), či na *Nauku o kontrapunktu, imitaci a fuze* (Praha, 1936) od českého teoretika Otakara Šína. Stručnosť, prehľadnosť a nesporná normatívna uzavretosť výkladu bez uvedenia príkladov zo živej hudby je kladom i záporom tejto prvej a doteraz jedinej slovenskej učebnice kontrapunktu, zameranej viac na tréning kompozičného remesla, než na pochopenie osobitostí vnútornej štruktúry viachlasnej hudby. Výklad látky v týchto skriptách Suchoň členil podľa tradičnej systematiky prítomnej v náukách o kontrapunkte, najprv priblížil jednoduchý dvojhlasný (rovnaký i nerovnaký, miešaný a imitačný) kontrapunkt, podobne predstavil možnosti vedenia melodických línií v trojhlasnej a štvorhlasnej faktúre, následne predstavil techniku dvojitého a viacnásobného kontrapunktu. Záverečné kapitoly *Teórie kontrapunktu* sú venované jednoduchým i umelým kánonickým technikám i stručnej informácie o polyfonickej štruktúre fúgovej kompozície. Normatívny, didakticko-deskriptívny charakter Suchoňovej *Teórie kontrapunktu* posilnený abstraktnými príkladmi, zodpovedá tej tradícii výkladu kontrapunktických techník, ktorá sa vyhla nadväznosti na také priekopnícke diela európskej hudobnej teórie venovanej výkladu polyfonickej hudby, aké predstavuje traktát Johanna Tinctorisa *Liber de arti contrapuncti* (1477), čerpajúci z dobovej skladateľskej praxe, alebo zámer dvoch prác z 18. storočia osvetliť viachlasnú štruktúru opretím sa o takisto štúdium a demonštráciu komponovanej tvorby, konkrétne *Gradus ad Parnassum* Johanna Josepha Fuxa (1725), vychádzajúci z osvetlenia renesančnej vokálnej polyfónie reprezentovanej dielom Giovanniho Pierluigiho da Palestrinu a *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (1771) Johanna Philippa Kirnbergera, ktorý priblížil tvorbu Johanna Sebastiana Bacha ako dokument koordinácie inštrumentálneho viachlasu vykryštalizovaným harmonickým myslením, či novšie tituly Ernsta Kurtha – *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (1917), *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“* (1920), *Bruckner* (1925).

Podobné didaktické ciele si kládli dva diely *Nauky o harmónii*, ktoré Suchoň pripravil pre študentov v spolupráci so svojim odchovancom a kolegom na Vysokej škole pedagogickej, Miroslavom Filipom. Aj tieto skriptá nadväzujú svojím výkladom látky na nemecké a české práce (Rudolf Louis – Ludwig Thuille: *Harmonielehre*, Leipzig, 1907; Otakar Šín: *Úplná nauka o harmónii na základe melodie a rytmu*, Praha 1933), kladúce dôraz na ahistorickú prezentáciu harmonických javov, inštruktívne precvičovanie príkladov dokumentujúcich „správne“ vedenie hlasov, a na striktné delenie látky na diatoniku a chromatiku, pričom autori neuvádzali príklady zo živej hudby. V prvom diele *Nauky o harmónii*, „Diatonika“, sa Suchoň opieral o stupňové označovanie akordov

(dedičstvo učebníc generálbasu), pričom pri rozvrhu látky zachoval štandardný propedeutický postup (od nomenklatúry akordov cez ich spájanie do harmonic- kých viet, k melodickým tónom a diatonickým moduláciám). V druhom diele, „Chromatika“, už pod vplyvom spoluautora Miroslava Filipa badať jednoznačný odklon od strnulej a abstraktnej normatívnosti smerom k dôslednému prijatiu funkčnej symboliky, akú preferuje učebnica Otakara Šína. Prínosom je začlene- nie do textu až 101 užitočných demonštračných príkladov z tvorby skladateľov od baroka (Giacomo Carissimi, Alessandro Scarlatti) a klasicizmu (Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven) až po 20. storočie (Claude Debussy, Richard Strauss, Eugen Suchoň). Samotný text popri svojom didakticko-in- štruktívnom poslaní nadobúda aj analyticko-porovnávací aspekt. Demonštruje prechod od deskriptívno-systematického chápania „náukovosti“, sledujúceho inštrukciu „ako sa majú tvoriť a spájať akordy“, k hlbšiemu vnikaniu do pod- staty harmonic-ky usporiadanej hudby. Z tradičných starších príručiek zostáva zachovaná príloha na samostatné vypracovanie harmonizácie basu. Suchoň vo svojej pedagogickej praxi učiteľa teoretických predmetov síce sledoval dô- slednosť osvojovania si pojmov, poučiek i pravidiel, ale propedeutickú úroveň, ktorá mohla viesť aj k mechanickému memorovaniu (napríklad usporiadanie kvintového a kvartového kruhu tónin, či „stráženie“ „správne“ vypracovaných príkladov), teda k redukcii hudobnej teórie na slovné a písomné výstupy, obo- hacoval radou (odporúčanou v predhovore *Náuky o harmónii* študentom) hrať vypracované harmonic-ké príklady. Kládol tým dôraz aj na sluchové osvojovanie si hudby ako primárne znejúcej sústavy (túto zásadu presadzoval aj Suchoňov učiteľ Frico Kafenda). Pritom štruktúra usporiadania látky v skriptách *Náuka o harmónii* sa neodkláňa od tradovaného usporiadania výkladu od jednodu- chého k zložitejšiemu, z didaktického hľadiska oprávneného, ale objavujú sa aj črty pochopenia harmónie ako nielen vertikálneho, ale aj horizontálneho uspo- riadania, výklad akordov so zdôvodnením pravidiel ich spájania do harmonic- kých viet, poukaz na úlohu melodických tónov. Tu sa mohla prejavíť inšpirácia učiteľa Suchoňa progresívnym prístupom v textoch jeho žiaka Miroslava Filipa, ktorý chápal harmóniu už ako dynamickú sústavu a dokument vyšších historic- ko-vývojových zákonitostí – názov Filipovej diplomovej práce pod Suchoňovým vedením znel *Vývin harmónie a harmonic-kého myslenia* (1954) a jej autor svoju koncepciu domyslel v práci *Vývinové zákonitosti klasickej harmónie* (1965), ktorá mala priekopnícky význam nielen v kontexte domácej, českej a slovenskej hu- doбно-teoretickej spisby, ale aj v širšom muzikologickom priestore. Skriptum *Náuka o harmónii* sa v slovenskom používateľskom prostredí (rôzne typy škôl určených pre výchovu hudobníkov) stalo žiadanou príručkou, o čom svedčí via- cero jeho vydaní, posledné z roku 1992.

Spolupráca dvojice Suchoň – Filip sa zúročila aj v útlom knižnom titule *Stručná náuka o hudbe*, ktorý prvýkrát vyšiel v roku 1962. Ak porovnáme ob- sah kapitol v Suchoňových skriptách *Všeobecná náuka o hudbe* s usporiadaním

v tejto práci, vysvitá viacero zhôd, ale aj odlišností. Už názov prezrádza, že vymedzenie „všeobecnosti“ v zmysle kompendia úplných poznatkov o hudbe nezodpovedá obsahu. Náplň prác pomenovaných ako *Allgemeine Musiklehre* v 19. storočí mala ambíciu zahrnúť pomerne širokú škálu výkladu – od zmienok o prírodovedných základoch existencie zvuku (na báze základov hudobnej akustiky), cez sústredenie sa na hudbu zapísanú – nomenklatúra tónovej sústavy, identifikácia tónov, akcidentály, intervaly, štruktúra a systematika stupníc, funkcia klúčov, označenia chronometrickej regulácie v hudbe (rytmika, metrika, tempo), na základy teórie kontrapunktu (pravidlá vedenia hlasov v polyfonickej sadzbe), teórie harmónie (klasifikácie akordov, spájanie súzvukov, základné vlastnosti harmonickej tonality), skratky a značky – ako východisko k prepracovanejším výkladom. K tejto vrstve poznatkov sa v niektorých „všeobecných“ príručkách pripájali kapitoly venované hudobnej forme, náuke o nástrojoch, priblíženiu aj dejín hudby cez geografickú a personálnu štýlovú analýzu jednotlivých skladateľských škôl a osobností. „Všeobecnosť“ v extenzívnom zmysle mala za následok aj povrchnosť, resp. systémovú neujasnenosť, takto nazvané učebnice mali slúžiť jednak ako predpríprava pre výchovu skladateľov, či príprave interpretov na vyšších stupňoch umeleckých škôl. Mali teda mať svoje miesto v hudobnej výchove na základných a stredných školách, ale slúžiť aj ako inštruktívna orientačná pomôcka pre záujemcov o hudbu z radov dospelých. Suchoň mohol pri písaní svojej prvej *Všeobecnej náuky* mať za vzor napríklad spis Kafendovho učiteľa teoretických predmetov na Konzervatóriu v Lipsku Stephana Krehla *Allgemeine Musiklehre* (Leipzig, 1904), prípadne učebnicu Otakara Šína *Všeobecná náuka o hudbe* (Praha 1949), v ktorých sa však všeobecnosť redukuje na sústavu elementárnych poznatkov a poučiek o hudbe. Túto sústavu Suchoň rešpektoval, a tak je obsah jeho učebnice členený na kapitoly venované základom hudobnej akustiky (zvuk, tón a jeho vlastnosti, alikvotné tóny), vývoju tónovej sústavy (princípy ladenia, notové písmo a jeho zápis), popisu sústavy stupníc (diatonické, stredoveké, exotické, chromatické, stupnica celotónová), predstaveniu intervalov (základné, rozšírené), ďalej sústave rytmiky a metriky, prehľadu označení tempa a dynamiky, ako aj skupine skratiek a značiek (s dôrazom na ornamentiku). Podobnú štruktúru prezentuje aj didaktický spis skladateľa a pedagóga Mikuláša Moyzesa *Hudobno-teoretický zošit*, vydaný v roku 1923 v Prešove, chronologicky prvé dielo tohto typu v slovenskom jazyku, ktorý však Suchoň pravdepodobne nepoznal, lebo ho v stručnom zozname literatúry v svojich skriptách nespomenul. Svojim zverencom, budúcim vysokoškolsky vzdelaným učiteľov hudobnej výchovy, však v zhode s pedagogicko-inštruktívnym poslaním svojich skript predpísal po každej kapitole kontrolné otázky. V predhovore ku knihe *Stručná náuka o hudbe* autori Suchoň a Filip vymedzili jej poslanie, nemá byť primárne školskou učebnicou, ale má slúžiť ako príručka „pre mládež i dospelých, pre budúcich hudobníkov z povolania i pre pracovníkov zo všetkých ostatných odvetví, pre nadšených amatérov a členov súborov, pre návštevníkov koncertov, slovom pre každého, v kom hudba vzbudila záujem o dôvernejšie zoznámenie sa s jej

prostriedkami“. Už nie „všeobecnosť“, ale elementárne, prehľadné i stručné preparandum, štruktúrou kapitol takmer zhodné so staršími skriptami. Citovaná formulácia sa viaže k iniciatíve kompenzovania oklieštenej školskej hudobnej výchovy na Slovensku následkom neuváženej reformy z roku 1953 organizovaním „Ludových univerzít umenia“ i kurzov a školení pre dirigentov a členov súborov „Ludovej umeleckej tvorivosti“, (takmer zhodný obsah *Stručnej náuky o hudbe* s príručkami určenými pre členov týchto súborov, ako napríklad Peter Hýroš: *Všeobecná náuka o hudbe*, 1959; Juraj Pospíšil: *Náuka o harmónii*, 1958). Knižka z pera Eugena Suchoňa a Miroslava Filipa nestratila svoju užitočnosť aj neskôr, o čom svedčia jej opakované vydania.

Suchoň, ako jeden z proklamátorov nápravy nedôstojného postavenia hudobnej výchovy vo všeobecnom školskom vzdelávacom systéme na Slovensku, riešil situáciu nielen ako teoretik, ale aj ako skladateľ, vytvorením šesťdielného pedagogicko-výchovne zameraného cyklu *Obrázky zo Slovenska* (1956). Napokon aj skutočnosť jeho dlhodobého pedagogického pôsobenia (už od roku 1933) na rôznych typoch škôl ako učiteľa primárne hudobnej teórie pre neskladateľov (s krátkou epizódou pôsobenia na bratislavskom Konzervatóriu v polovici 40. rokov), podčiarkla zámer odborne pomôcť širšej komunite potenciálnych záujemcov o hudbu.

Cez náukovú vrstvu publikovaných hudobno-teoretických textov sa upevňoval Suchoňov pedagogický inštinkt, učiť prostredníctvom abstrahovaných poučiek a predpisov svojich zverencov vyjadrovať sa presne a stručne, s rešpektovaním predpísanej terminológie a propedeuticky zameraných predstupňov k oboznamovaniu sa so živou hudobnou tvorbou v časovom rozpätí od baroka po koniec 19. storočia. Predpokladal, že osvojenie si elementárnych základov hudby ako usporiadanej štruktúry umožní stimulovať komplexnejšie zážitky pri stretnutí sa s umeleckou hudbou.

Samozrejmom súčasťou polypersonality Suchoňovej osobnosti bolo však chápanie hudobnej teórie nielen ako sústavy didaktických pravidiel, poučiek a elementárnej terminológie konzervovaných tradíciou, ale aj ako svedectvo živej spolupráce racionálno-analytickej činnosti na procese prezentácie vlastného skladateľského profilu. Táto spolupráca uvažujúceho teoretika a cítiaceho umelca nebola jednoduchá. Zámer rozšíriť ambitus svojho štýlu vyžadoval od Suchoňa viacročné skúmanie možností ako ho predostrieť, i s rizikom, že výsledky nemusia byť plne pochopené vzhľadom na ich neobvyklosť. Suchoň však toto riziko náročnosti voči sebe i apercepčným skúsenostiam vnímateľov svojej hudby postúpil, keď sa pokúsil vytvoriť pre ňu vhodnú teoretickú platformu, ako závažnú súčasť svojej autoreflexie. V štádiu dokončovania svojej druhej opery *Svätopluk* (jej premiéra sa uskutočnila v roku 1960) začal skladateľ skicovať kontúry paradigmatickej základne budúcej teoretickej práce, ktorú neskôr nazval *Akordika od trojzvuku po dvanásťzvuk*. Pri jej spresňovaní (v kontakte aj s klasickou dodekafonickou technikou) myslel autor na to, ako nepoprieť sám

seba, nepochybníť korene, z ktorých vyrástla jeho umelecko-tvorivá identita. Zároveň bol vedený snahou prelomiť cítenú stabilizáciu svojho kompozičného štýlu i momenty určitej etnickej viazanosti vlastnej tvorby smerom ku širšej konfrontácii s kompozično-technickými iniciatívami, sprostredkovanými tvorcami európskej hudby 20. storočia. Vedomý si oprávnenosti tejto ambície začal popri komponovaní nových diel po *Svätoplukovi* formulovať aj teoretickú platformu, ktorá mala zdôvodniť ich drsnejšie zvukovo-farebné výslednice. V prednáškach v rámci predmetu „Harmónia 20. storočia“, zaradeného do rozvrhu pre poslucháčov hudobnej vedy na Filozofickej fakulte UK, začal objasňovať podstatu pozoruhodného zámeru, vysvetliť nielen svoju novú tvorbu, ale aj smer vývoja hudobného myslenia v skladateľskej praxi 20. storočia z jedného teoretického východiska. Takmer po 20 rokoch od prvých skíc vyšla vo vydavateľstve OPUS v roku 1979 jeho kniha *Akordika od trojzvuku po dvanásťzvuk*, ktorú možno chápať ako autorovo tvorivé krédo i posolstvo. V súhlase so syntetickou povahou Suchoňovej osobnosti možno pri čítaní knihy nachádzať racionálne formulované porozumenie pre jeho skladateľský vývoj, ale zároveň aj spôsob univerzalistického postihnutia smeru vývoja hudobného myslenia smerom k dominancii zvukovo-farebnej dimenzie. Na jednej strane sa tak Suchoň napísaním *Akordiky* zaradil k tým skladateľským osobnostiam 20. storočia, ktoré usilovali nástrojmi teoretickej autoreflexie obhájiť vlastnú kompozičnú prax (napríklad práce Aloisa Hábu, Paula Hindemitha, Oliviera Messiaena, Pierra Bouleza, Iannisa Xenakisa), a popritom hľadali aj zdôvodnenie pre zaradenie do širšieho umelecko-tvorivého i racionálno-myslitelského kontextu svojej doby. Suchoň realizoval svojším spôsobom ideu nachádzania princípu poriadku, organizačného princípu usmerňujúceho kompozičnú prax, ktorý hudobných teoretikov zaujímal priebežne od antických čias. Pre priblíženie nielen zložitosti vývojových fáz v hudbe 20. storočia považoval za vhodné formulovať podľa možnosti zjednocujúcu teoretickú bázu pre možné postihnutie tejto zložitosti z jedného aspektu.

V úvode *Akordiky* Suchoň vysvetlil svoj zámer demonštrovať šírku rozmanitých súzvukových konštelácií v postromantickej hudbe ich vysvetlením ako súčasť základného tzv. syntetického dvanásťzvuku, vytvoreného superpozíciou veľkých a malých tercií. Voľba tohto vertikálneho komplexu vyplynula z dôvodov prijatia dvanásťtónového chromatického terénu ako rámcovej kvantitatívnej množiny pre sledovanie jednotlivých súzvukových útvarov v priestore voľnej tonality. Tento priestor sa odlišuje od bázy dodekafónie proklamovanej Arnoldom Schönbergom, kde každý z dvanástich tónov mal mať rovnocenné postavenie v systéme. Pre udržanie tonálneho princípu v Suchoňovej teórii slúži jednak vymedzenie syntetického dvanásťzvuku v jedinečnej centralizujúcej pozícii, ako aj určenie kmeňového, základného a basového tónu, pripomínajúce nomenklatúru tradičnej harmónie. Autor zdôraznil, že precizovanie jeho teoretického konceptu sa opieralo o znalosť hudobno-teoretických prác napísaných skladateľmi-teoretikmi v záujme podobne zameranej autoreflexie a vedomia organických súvislostí medzi teoretickými vývodmi a skladateľskou praxou. Suchoň sa

odvolal jednak na *Harmonielehre* (1910) Arnolda Schönberga i neskoršie práce ako *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel- und Zwölftel Tonsysteme* (1927) českého skladateľa Aloisa Hábu, protagonistu mikrointervalového systému a *Unterweisung der Tonsatz* (1937) Paula Hindemitha. Suchoň bol spomedzi slovenských skladateľov dobre zorientovaný v domácej i zahraničnej hudobno-teoretickej literatúre, a tak mohol konštatovať, že ním zostrojený syntetický dvanásťzvuk je zhodný s vertikálnym tvarom uvedeným v Hábovej práci. Terciovú konštrukčnú axiómu v Suchoňovej koncepcii možno odvodiť jednak z tradičného vývoja vertikálneho myslenia (prvýkrát formulovaného v práci Gioseffa Zarlina *Istituzioni harmoniche*, 1558) a autor *Akordiky* sa odvolal aj na prácu nemeckého teoretika Josepha Achtélika *Der Naturklang als Wurzel aller Harmonien* (Leipzig, 1922, 1928), kde je východiskom úvah súznejúci rad alikvotných tónov. Hoci ide o úkaz v rámci tzv. prirodzeného ladenia, ktoré bolo východiskom aj pre Hindemithov spis, Suchoň v rámci svojich skúmaní predpokladal materiál temperovaného dvanásťtónového systému. Na rozdiel od svojich učebníc kontrapunktu a harmónie, ktoré boli viazané na štruktúru durovo-molovej funkčnej harmónie, v úvode svojej knižnej práce zdôraznil prioritu vertikálnych tvarov bez ich zaradenia do systému tradičných harmonických funkcií. V súvislosti s uvoľňovaním až negáciou harmonickej tonality i presunom pozornosti skladateľov na zvukovo-farebnú dimenziu kompozičných štruktúr v hudbe 20. storočia zvolil aj názov knihy *Akordika*, ako súčasť dominantnej pozornosti voči vertikálnemu usporiadaniu hudby, čo súviselo aj s jeho tvorivo-umeleckou praxou už od práce nad operou *Krútnava*.

Napriek odlišnosti koncepcie výkladu súzvukových javov od tradičného náukového poňatia harmónie možno nachádzať metodické súvislosti medzi Suchoňovou *Akordikou* a štruktúrou jeho (a Filipovej) *Náuky o harmónii*. Je to didaktický postup od jednoduchších javov k zložitejším, konkrétne určením rozdielu medzi diatonikou a chromatikou (diatonika sa chápe ako subsystém chromatiky) a prijatím durového kvintakordu ako najjednoduchšieho akordu. V rozvrhnutí látky knihy dominujú dva pojmy, tzv. diatonický totál v podobe sedemzvuku, ktorý je pre Suchoňa zaujímavý aj tým, že v rozvinutej horizontálnej podobe rezultuje podhalanskú stupnicu, teda prináša možnosť teoreticky interpretovať akordické javy aj v prostredí modálnej sústavy. O tejto sústave sa zmieňuje ako o vítaanej alternatíve neofolkloristických tendencií v hudobnej tvorbe krajín strednej a juhovýchodnej Európy, resp. francúzskeho impresionizmu voči domysleniu vývoja neskororomantickej harmónie do podoby voľnej i viazanej (dodekafónia) dvanásťtónovej atonality. Suchoň sa v *Akordike* nezriekol didaktickej náukovosti a určitej deskriptívnosti. Idea odvodzovania množiny jednotlivých akordických útvarov od východiskového syntetického dvanásťzvuku prostredníctvom označenia jednotlivých intervalov v akordoch nesie so sebou pozíčnú a štrukturálnu identifikáciu (ako v teórii generálsasu), ale zároveň takéto označenie lapidárnych štruktúr môže pôsobiť aj komplikovane. Napríklad sekundový štvorzvuk *g-a-h-c* (diatonický cluster) vyžaduje symboliku 3-13-23-1 (voči základnému

tónu *c* ide o spoluznenie kvinty, tercdecimy a vigintatercie z „chromatického totálu“). Nadvázovanie na didaktiku náukového typu poznamenáva Suchoňov postup určovania „cesty k diatonickému totálu“ (ako znie nadpis druhej kapitoly *Akordiky*). Je to postup síce prehľadný, ale svojím spôsobom mechanický – Suchoň skúma využitie trojzvukov obsiahnutých v totále na slede tónov v basovom hlase, následne postupuje cez výklad štvorzvukov, nónového akordu až k sedemzvukovej tercdecimovej konštelácii. Eviduje zároveň možnosť obrátov základných tvarov, čím sa zvyšuje zvuková pôsobivosť a pestrosť takto zostavených akordických viet – demonštračných príkladov. Oveľa bohatšie tvarové možnosti poskytuje „chromatický totál“ a v jeho rámci súbor príkladov od osem- až po dvanásťzvuk. Na takto zoradenej systematicko-katalogizačnej demonštrácii súzvukových možností konštruovaných na dvanásťtónovom base Suchoňovi záležalo, venoval jej až približne 80% textu v knihe, pričom zdôraznil, že žiadny tón vo vytvorenom akorde sa nesmie opakovať. Víťaným obohatením takto metodicky prísne štruktúrovaného postupu je uvádzanie krátkych príkladov z tvorby jednak neskorých romantikov (Franz Liszt, Giacomo Puccini, Richard Wagner, Modest P. Musorgskij, Richard Strauss), ako aj protagonistov hudby 20. storočia (Claude Debussy, Arnold Schönberg, Béla Bartók, Sergej Prokofiev, medzi nimi aj Alexander Moyzes a Eugen Suchoň). V závere 3. kapitoly „Cesta k chromatickému totálu“ sa okrem menovaných objavujú príklady z tvorby Daria Milhauda, Charlesa Ivesa, Antona Weberna, Arthura Honeggera, Edgara Varèse, Pierra Bouleza, Witolda Lutosławského i Karlheinz Stockhausena. Suchoň tým chcel podčiarknuť, že aj vertikálne konštrukty v hudbe osobností navzájom štýlovo rozdielnych, komponujúcich v druhej polovici 20. storočia, je možné vysvetliť z hľadiska jeho teoretickej koncepcie.

Dôkazom toho, že Suchoň napriek viere v čistotu syntetického dvanásťzvuku („chromatického totálu“), ako základného tvarového konštruktu pre sledovanie derivátov z neho odvodených, od najjednoduchších po zložitejšie (vrcholným príkladom je sled dvanásťtónových súzvukov tvorených na „akordizácii“ dvanásťtónovej basovej línie), uvažoval, v zhode s poznaním kompozičnej tvorby, aj o iných spôsoboch identifikácie súzvukového materiálu, napríklad na základe voľnej kombinácie intervalov. Napríklad štruktúru frekventovaného zmenšeného septakordu, napr. *c-dis-fis-a* možno popri zložitejšom popise 1-23-10-11 vymedziť jednoduchšie, ako kombináciu dvoch malých tercií 3-5 na tritónovom pomere, resp. ako kombináciu dvoch tritónov 2-7 na pomere maloterciovom. Kombinačné možnosti sa zväčšujú použitím ľubovoľných intervalov i intervalových pomerov. Podobnú variету súzvukových tvarov poskytujú akordické kombinácie (počnúc spojením dvoch durových kvintakordov), čím možno postihnúť bi- a polytonálne postupy v hudbe 20. storočia.

Doklad o organickom prepojení hudobnej teórie s kompozičnou praxou nachádzame pri kontakte s knihou Eugena Suchoňa *Akordika od trojzvuku po dvanásťzvuk* v oboch smeroch. Nielen výsledky umeleckého hľadania autora boli žriedlom pre vznikajúce teoretické zovšeobecnenia, ale aj skladateľova

sústredená práca na teoretickom spise predstavovala inšpiráciu pre vznik viacerých jeho skladieb skomponovaných po roku 1960. Demonštratívnym dôkazom tohto prepojenia je cyklus *Kaleidoskop* (1966) pre klavír (neskôr aj inštrumentovaný), ako dôsledok Suchoňovho skúmania a praktickej aplikácie súzvukových variantov konštruovaných pri písaní teoretickej práce. Nie náhodou cyklus tvorí notovú prílohu ku knihe *Akordika*. V rukopisnom autografe *Kaleidoskopu* sa pri niektorých akordických tvaroch nachádzajú číselné označenia v súhlase s ich identifikáciou podľa *Akordiky* a úvodný model k poslednej časti cyklu *Impromptu s variáciami* je prevzatý z knihy (príklad č. III/107). Dedikácia jednotlivých čísel *Kaleidoskopu* konkrétnym osobnostiam: *Dve prelúdiá v starom slohu* Claudovi Debussymu, *Tri romantické skladby* Josefovi Sukovi, *Meditácia a Tanec* Bélovi Bartókovi, *Intermezzá* Alexandrovi Skriabinovi a *Impromptu s variáciami* mladej slovenskej skladateľskej generácii, prezrádza inšpiratívne okruhy, ktoré formovali Suchoňovo dozrievanie. Začlenenie vlastnej hudby do cyklu (štvrtú časť *Kaleidoskopu* tvorí *Prelúdium, Interlúdium, Postlúdium z Kontemplácií*) svedčí o ambícii skladateľa uviesť svoju nielen teoretickú, ale aj kompozičnú tvorbu do širšieho kontextu, a v súvislosti s dedikáciou záverečnej časti aj o snahe eliminovať dlhšie trvajúce nedorozumenie medzi jeho generáciou a mladšími skladateľmi v slovenskej hudbe. Na definitívnom výzore *Akordiky*, najmä jej posledných kapitol, participoval vtedajší vedecký redaktor publikácie, muzikológ Milan Adamčiak.

Pôvodné vydanie *Akordiky od trojzvuku po dvanástzvuk* bolo dvojjazyčné, s paralelnou nemeckou mutáciou textu. Sledoval sa tým zámer sprostredkovať Suchoňove teoretické myšlienky aj mimoslovenskému čitateľskému prostrediu. Predložené vydanie prináša len originálnu verziu v slovenčine.

I.

Eugen Suchoň – Miroslav Filip

Stručná náuka o hudbe

Úvodom

Predkladáme verejnosti *Stručnú náuku o hudbe*.

Trvalý dopyt po prácach tohto druhu je dokladom, že záujem o základné poznatky z hudobnej náuky potešiteľne vzrastá a dokazuje zároveň spoločenskú potrebu a užitočnosť takejto literatúry.

Ak odhliadneme na jednej strane od popularizačných diel o hudobnom umení, približujúcich čitateľovi obsah hudby, ktoré u nás v súčasnosti nadobúdajú skutočne prvoradý význam, a na druhej strane od špeciálnych odborných diel o hudbe, zostávajú nám knižky sprostredkujúce prístupnou formou základy hudobnej náuky – základné poznatky o prostriedkoch, ktorými hudba podáva svoj obsah. Knihy tohto druhu mávajú dvojaké zameranie a z toho plynúci aj rozvrh a spracovanie látky. Alebo slúžia hudbymilovnému laikovi na oboznámenie sa so základmi všetkých hudobno-teoretických disciplín (teda okrem stupníc, intervalov aj so začiatkami náuky o harmónii, náuky o formách, inštrumentácii a pod.), majú ale tvoriť akýsi predstupeň, základ, potrebný pre ďalšie, hlbšie štúdium týchto disciplín; bývajú určené študentom rôznych hudobných učilíšť. Prvým prislúcha skôr názov všeobecná náuka o hudbe, druhým zase skôr názov elementárna náuka o hudbe.

Pohľad do obsahu našej knižky by svedčil o zadelení do druhej skupiny – teda pre tých, čo študujú hudbu či už ako budúce povolanie alebo zo záľuby. Predsa však nechceme spustiť zo zreteľa záujem a potreby celej verejnosti, hlavne v období začínajúceho ohromného rozkvetu estetickéj výchovy v najširších vrstvách. Usilovali sme sa preto vytvoriť knižku pre mládež i pre dospelých, pre budúcich hudobníkov z povolania i pre pracovníkov zo všetkých ostatných odvetví, pre nadšených amatérov a členov súborov, pre návštevníkov koncertov i zberateľov gramofónových snímok, slovom pre každého, v kom hudba vzbudila záujem o dôvernejšie zoznámenie sa s jej prostriedkami. Radi by sme uverili, že tento záujem naša knižka nesklame, naopak, povedie k ďalšiemu štúdiu i rozsiahlejších a náročnejších diel.

Jednoduchosť a prístupnosť snažili sme sa spojiť so stručnosťou obmedzením partií postrádateľných, menej dôležitých alebo zastaraných. Vynechávame väčšinou prehľad historického vývoja v jednotlivých stadiách. Tým sa podarilo maximálne zostručniť hlavne kapitoly neproblematické, kde stačí uviesť niekoľko nevyhnutných východiskových poznatkov a všetko ostatné sa dá z nich odvodiť. Preto tieto partie odporúčame aj do pozornosti hudobným pedagógom z hľadiska metodického postupu (stredoveké stupnice, intervaly), ktorý je mnohonásobne efektívnejší než staré spôsoby podania. V kapitolách popisného rázu (V, VI, VII/2) sa stručnosť vykupuje výberom najpotrebnejších poznatkov a vynechaním ostatných.

Na druhej strane zase väčšiu pozornosť venujeme tým statiam, ktoré sa inde ukracujú, podávajú prekonanými spôsobmi alebo v ktorých sa tradujú niektoré nepresnosti, skresľujúce podstatu látky. To sú hlavne základy hudobnej akustiky, ladenie a ornamentika. V knihe sa dodržia logický sled látky, tak ako nasledujúci poznatok sa vyvodzuje z predchádzajúceho. Preto napríklad kapitola o notovom písme, obsahujúca najelementárnejšie znalosti, nasleduje až za odvodením tónovej sústavy. Tieto znalosti (takisto ako znalosti intervalov) sú však prirodzene potrebné v predchádzajúcich kapitolách, čo snáď nebude nikomu na prekážku; pri štúdiu sa aj tak vždy vraciame viackrát k prečítanému, čím sa vedomosti prehĺbia a utriedia. Aj tomuto účelu chce knižka poslúžiť – ako zopakovanie a systematické usporiadanie základných vedomostí hudobnej náuky pre toho, kto ich už raz študoval.

Z predchádzajúcich riadkov vysvitá, že od našej *Stručnej náuky o hudbe* požadujeme, aby vyhovela rôznym, dosť širokým a niekedy protichodným požiadavkám. Je prirodzené, že nemôže vyhovieť všetkým dokonale. Ak vyhovie tým, ktoré sme v úvode naznačili, môžeme veriť, že splnila svoje poslanie.

Bratislava, november 1961

Autori

I. ZÁKLADY HUDOBNEJ AKUSTIKY

1. Podstata zvuku

Vedomie človeka je spojené s okolitým svetom prostredníctvom zmyslov. Preto každé umenie má svojho hmotného prostredníka, vnímateľného zmyslami. Sú to tzv. výrazové prostriedky, ktoré pôsobia na náš zrak a sluch – na najdokonalejšie zo zmyslových orgánov. Tak ako výtvarné umenie používa tvar a farbu, ako básnictvo používa slovo, tak hudba používa zase svet tónov. Bude nás teraz zaujímať, čo je vlastne podstatou zvukov a tónov, aké majú vlastnosti, ako sa môžu spájať, aby skladateľovi slúžili vo funkcii výrazových prostriedkov.

Odpoveď na prvú otázku, čo je zvuk, musíme hľadať v samotnom orgáne, ktorý nám zvukové vnemy sprostredkuje – v uchu.¹ Keď preskúmame anatómiu tohto obdivuhodného aparátu, ukáže sa, že vstupnou bránou oddelujúcou sluchový ústroj od vonkajšieho sveta je bubienok, ktorý sa môže nepatrne pohybovať smerom dovnútra i von, a že tieto pohyby spôsobuje vonkajší vzduch, presnejšie *zmeny tlaku vzduchu*. Pravda, nie každú zmenu tlaku vzduchu počujeme ako zvuk (vieme dobre, že atmosférický tlak v prírode sa predsa mení), ale len také, ktoré nasledujú za sebou nie príliš pomaly ani nie príliš rýchlo a zároveň sú dosť veľké, ale zase nie príliš veľké. Teda zo všetkých možných zmien tlaku vzduchu určitú oblasť pocítujeme ako zvuky a nazývame ju oblasťou počutia. Pripomalý sled zmien buď nepočujeme vôbec alebo vnímame už jednotlivé údery; ani príliš rýchle zmeny nepočujeme – nazývame ich ultrazvuky. Ak sú zmeny príliš malé, ucho ich nezaznamená – hovoríme, že sú pod prahom počutia; ak sú priveľké, vzniká až pocit bolesti v uchu a môže dôjsť k jeho poškodeniu. Zvuky nachádzajúce sa vo vnútri týchto hraníc sú schopné slúžiť hudobnému umeniu a ich podstatou, ako sme práve odvodili, sú striedavé zmeny tlaku vzduchu.

Čo spôsobuje tieto zmeny tlaku vzduchu? Môže ich vyvolať pohyb nejakého telesa (pružného) alebo aj narážanie vzduchového prúdu na ostrú hranu. Od tohto zdroja zvuku šíri sa vlnenie – striedavé zhustovanie a zredovanie vzduchu – do okolitého priestoru podobne ako známe kruhy na hladine vody, do ktorej sme vhodili kameň.

¹ Kvôli úplnosti treba pripomenúť, že zvuk sa môže dostať do sluchu výnimočne aj inak než prostredníctvom vzduchu a bubienka, a to vedením kosťami.