

26. Delovni list

HARMONIJA V SLOGOVNI PESTROSTI 20. STOLETJA - NADALJEVANJE

HARMONSKI POTEK, POVEZOVANJE AKORDOV

Pozno 19. stoletje in začetek 20. stoletja sta prinesla zaton tonalnega sistema, ki je bil poglavitni in vseobsegajoči faktor organizacije v glasbi od obdobja baroka naprej. Namesto njega ni prišlo do vzpostavitve nekega novega enotnega in splošno veljavne sistema, pač pa se je pojavila množica različnih principov – načinov reševanja vprašanja harmonskega sosledja in tonalne pripadnosti (odmikanje od tonalnosti smo lahko opazovali že ob analizi harmonije poznoromantične ere in impresionizma), enega od glavnih načinov atonalnega mišljenja pa ob spoznavanju dodekafonije. Na najbolj splošni ravni lahko tudi pri ostalih smereh v 20. stoletju ugotovimo, da je glasba bodisi tonalna (ali bolje: orientirana k določenemu tonalnemu centru) bodisi atonalna, v obeh primerih pa se pojavlja cela vrsta različnih možnosti:

a) »neharmonska« glasba

Po najširši definiciji pojem harmonija predstavlja vertikalno komponento glasbe. Vendarle lahko včasih pri kar precej skladbah 20. stoletja ugotovimo, da njihov koncept ni harmonski, pač pa linearen. Kljub temu torej, da ob sočasnem vodenju različnih linij prihaja do določenih sozvočij, so le-ta v največji meri njihov nekontroliran rezultat. Za dobršen del atonalne (pa tudi tonalne) glasbe na primer velja, da so skladatelji bistveno večji poudarek namenjali linearni, kot pa sozvočni komponenti.

165. A. Schönberg: *Pierrot Lunaire*, Op. 21, »Madonna«

Mäßig langsam (♩ = ca. 50)

Flöte

Baß Klarinette in B

Violoncell

Režitation

p *pizz.* *p sehr innig*

Steig, — o Mut-ter al-lerSchmezen, auf den Al-tar mei-ner Ver-se! Blut

b) terčna in neterčna neotonálnost, vzpostavljájanje tonálnega centra

Pred prikazom možnosti, ki jih je za dosego tonalne pripadnosti uporabljala glasba 20. stoletja, se velja spomniti, kako je bil isti cilj dosežen v prejšnjih obdobjih, ki so temeljila na terčni funkcionalni harmoniji. Poglavitno vlogo so pri določanju tonike igrále naslednji dejavniki:

- povezovanje akordov v avtentičnem in plagalnem odnosu, torej oddaljenih za kvarto oziroma kvinto
- poltonski razvezi vodilnih tonov
- razvezovanje tritonusov (predvsem dominantnega in subdominantnega)
- izpostavljena uporaba 1., 3. in 5. lestvične stopnje v melodiji

Vsi naštetí elemnti so lahko do določene mere prisotni tudi v tonálno orientirani glasbi 20. stoletja, vendar zagotovo ne nastopajo več kot bistveni. Namesto njih se pojavijo drugi dejavniki, ki pomagajo utrditi in jasno izpostaviti tonálno center:

- nenehno ponavljanje (reiteracija) določenega tona
- stalno vračanje v določen ton
- pedalni ton
- ostinato
- akcentiranje
- fomalni poudarek (kadenciranje)
- izpostavitev v določenem registru

Pri analizi je tako treba biti pozornost nameniti tako melodiji, kot harmoniji. V naslednjem primeru je tonálno center D jasno izpostavljen v glasu (tenorju), akordi v orkestru pa ga dodatno podkrepljujejo z »obkrožanjem« - pojavljajo se le akordi, za pol tona ali cel ton oddaljeni od izhodišnega: D-Cis-Es-C-D. Ob zaključku ne nastopi tradicionalna avtentična kadenca D-T, vendar Britten D7 na svojevrsten náčin poudari v basovi liniji, ki prinaša skoraj izključno tone tega akorda:

166. B. Britten: Serenada za tenor solo, rog in godala, Op. 31, »Sonet«

33 *pp*

..... And seal the hush-ed Cas - ket of my Soul

ppp sempre sost.

Glasba ima lahko jasno izražen tonálno center ne glede na prevladujočo gradnjo akordov. Ker je bila kljub doslej spoznanim (predhodna predavanja) novim náčinom gradnje akordov terčna gradnja še vedno izrazito pogosto prisotna, je smiselno razdeliti tonálno orientirano glasbo v dve skupini: v terčno in neterčno neotonálnost. V prvo skupino torej spadajo dela s sozvočji

prevladujoče terčne gradnje, v drugo pa tista s prevladujočo neterčno gradnjo sozvočij. Zgled št. 100 je že eden od primerov terčne neotonalnosti. Pri zgledu, ki sledi, pa je jasno izražen tonalni center D, pri čemer je akordična gradnja evidentno neterčna. Tonalni center je podkrepjen melodično in harmonsko: v melodiji ton D nastopa v oblikovnem smislu (začetki in konci fraz) in pogostim ponavljanjem, v harmoniji pa je ton D spet izpostavljen v oblikovnem smislu, s pedalnim tonom (prva dva takta) in s ponavljanjem akordov, v katerih je D osnovni ton.

167. W. Piston: Sonata za flavto in klavir, 1. st.

Zgled št. 102 prinaša zmes obeh principov gradnje akordov – terčnega in neterčnega. Tonalni center F je izpostavljen na več načinov: v melodiji izstopa kot največkrat ponovljen in poudarjen ton, v harmoniji pa je izpostavljen kot osnovni tona začetnega in zaključnega akorda, hkrati pa kvarta C-F v notranjih glasovih predstavlja pedal.

168. P. Hindemith: Ludus tonalis – Interludij št.9

c) tonalni premiki in mobilne tonalne celice

Posebej v glasbi neoklasicizma in nacionalnih šol 20. stoletja so prehodi iz ene v drugo tonaliteto – modulacije pogosto izpeljane brez podrejanja tradicionalnim principom (diatonična, kromatična in enharmonična modulacija). Prehod je storjen v poljubno tonaliteto, pomembno pa je, da se v vodilnem glasu ob tem pojavi čim manjši interval. Najprimernejša in najpogostejša je seveda mala sekunda (ali zvečana prima), redkeje pa se kot tovrstni vezni člen pojavi velika sekunda ali celo mala terca. Če so zadrževanja v okviru relativno daljša – od enega pa tudi do več taktov, govorimo o tonalnih premikih. Če se prehodi iz območja enega v območje drugega tonalnega centra vrstijo hitro – na vsakih nekaj tonov, imamo opravka z mobilnimi tonalnimi celicami.

169. S. Prokofjev: *Peter in volk*, Op. 67

Andantino ♩ = 92

170. P. Hindemith: *Ludus tonalis* – Fuga in F

Andante (♩ ca. 96)

d) bitonalnost in politonalnost, bimodalnost in polimodalnost

je sočasno pojavljanje – najpogosteje dveh (bitonalnost/bimodalnost) včasih pa tudi več (politonalnost/polimodalnost) tonalnih centrov. Splošni princip je, da vsaka plast fakture (lahko je to zgolj ena linija, lahko pa tudi več linij ali linija z akordično spremljavo) pripada določeni tonaliteti oziroma modusu.

171. I. Stravinski: *Petruška*172. D. Milhaud: *Cinq symphonies – No.4*173. B. Bartók: *3. godalni kvartet, 2. st.*

174. P. Hindemith: *Kleine Klaviermusik – Leichte Fünfstückchen*, Op. 45, št. 2

Munter, schnelle Viertel

e) atonalnost

je bila že obdelana v predhodnem gradivu. Naj bo obnovljeno samo bistvo: pri atonalni glasbi ni noben ton izpostavljen kot tonalni center.

f) pandiatonika

Kot odgovor na kromatično preobloženost poznoromantične in (predvsem) glasbe ekspresionizma so se nekateri skladatelji poslužili pandiatonike. Gre za princip, pri katerem so uporabljeni samo toni določene diatonične lestvice, vendar povsem netradicionalno. Akordi so povezani neodvisno od principov funkcionalne harmonije, pogosto so sploh zgrajeni povsem neterčno. Pojma disonance in vodilnega tona prav tako ne igrata več nikakršne vloge.

175. I. Stravinski: *Serenada v A*, 1. st.

Vaje:

1. Kateri principi harmonskega vodenja so prisotni v spodnjih primerih?

176. C. Debussy: Ognjemet – Preludiji, 2. zvezek

Encore plus lent *de très loin*

*aussi léger et **pp** que possible*

ppp *m.g.*

177. P. Hindemith: Simfonija »Slikar Mathis«

Ziemlich lebhaft Halbe (♩ 108-112)

mf *mp* *cresc.*

178. A. Srebotnjak



2. Nadaljujte zastavljene primere, do vsaj osemtaktne fraze:

a) neterčno neotonalno, s tonalnim centrom D



b) z uporabo mobilnih tonalnih celic (vsak vzrec posebej)

