

Ivan
Hrušovský

*Úvod do štúdia teórie
harmónie*



hudobné  entrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

VŠ  MU
VYSOKÁ
ŠKOLA
MÚZICKÝCH
UMENÍ

IVAN HRUŠOVSKÝ
Úvod do štúdia teórie harmónie



Ivan Hrušovský

Úvod do štúdia teórie harmónie

Markéta Štefková
editor

HUDOBNÉ CENTRUM BRATISLAVA 2019
VYSOKÁ ŠKOLA MÚZICKÝCH UMENÍ, HUDOBNÁ A TANEČNÁ FAKULTA,
BRATISLAVA 2019

Ivan Hrušovský
Úvod do štúdia teórie harmónie

Markéta Štefková
Editor

5. revidované vydanie

Vydalo Hudobné centrum v roku 2019 ako svoju 149. publikáciu
ISBN 978-80-89427-38-3 (print)
ISBN 978-80-89427-62-8 (ePDF)

a

Vysoká škola múzických umení v Bratislave, Hudobná a tanečná fakulta
ISBN 978-80-8195-044-5

Redakcia Vladimír Godár. Jazyková redakcia Katarína Godárová. Sadzba nôt Matej
Sloboda. Obálka: Pergamen. Tlač AEPRESS, s. r. o.
www.hc.sk

OBSAH

Úvod k 1. vydaniu.	9
Úvodom	11
Úvod k 5. vydaniu	14
I. Začiatky viachlasu.	19
1. Najstaršie formy viachlasu	19
2. Organum	34
3. Diskant	43
4. Fauxbourdon	48
5. Prestavba teórie konsonancie a disonancie v 13. storočí	52
II. Harmonický modálny systém (začiatky).	55
1. Intervalová harmónia	55
a) Ars antiqua	59
b) Ars nova.	65
III. Harmonický modálny systém (vrchol).	73
1. Vývin harmónie na pôde kontrapunktu	73
2. Kadencia ako centrum upevňovania novej harmónie a zániku modálneho systému	77
IV. Základy funkčnej teórie tonálneho systému	87
1. Zarlínov harmonický dualizmus	87
2. Generálny bas	91
3. Rameauov harmonický systém	99
a) Hlavné črty teórie harmónie pred Rameauom	99
b) Rameauov systém	101
V. Základné prvky harmónie v období baroka, klasicizmu a romantizmu	106
1. Barok	106
2. Klasicizmus	112
3. Romantizmus	119

VI. Pojem tonality a základné princípy tonálneho systému.	125
1. Pojem tonality.	125
2. Pojem tóniny.	129
3. Základné princípy klasicistického tonálneho systému	129
VII. Pojem tonálneho (harmonického) centra, jeho upevňovanie	
a uvoľňovanie.	142
1. Pojem tonálneho (harmonického) centra	142
2. Pojem harmonickej funkcie	143
3. Upevňovanie a uvoľňovanie tonálneho (harmonického) centra . . .	145
a) Upevňovanie centra	145
b) Uvoľňovanie centra	149
VIII. Problém konsonancie a disonancie v tonálnom systéme	171
1. Stručný vývin pojmu konsonancie a disonancie	171
2. Akordická konsonancia a disonancia	175
3. Funkčno-harmonická konsonancia a disonancia	177
IX. Tonálna hudba 20. storočia (základné prejavy).	186
1. Všeobecná charakteristika.	186
2. Impresionistická harmónia	188
3. Vrcholy tonálnej chromatiky	206
4. Bitonalita, polytonalita.	216
5. Rôzne harmonické konštrukcie.	228
a) Hindemithov harmonický systém	240
b) Olivier Messiaen	247
X. Atonálna hudba	249
1. Atonalita	249
2. Dodekafonický systém	251
Použitá základná literatúra	272
Zoznam príkladov	273
Menný register	287

Úvod k I. vydaniu

Práca, ktorú predkladám poslucháčom nižších ročníkov Vysokej školy múzických umení, resp. iným záujemcom o tento predmet ako základný východiskový materiál pre ďalšie štúdium teórie harmónie, má svojou náplňou zodpovedať predovšetkým cieľom a metóde štúdia teórie hudby na VŠMU. Jednotlivé teoretické disciplíny na vysokej škole, vzhľadom na hlavný predmet poslucháča ako na základný, sú predmetmi priradenými, doplňujúcimi. Ich poslaním je paralelne s vývinom technicko-odbornej vyspelosti poslucháča v tom-ktorom hlavnom predmete (kompozícia, dirigovanie, jednotlivé nástroje, spev atď.) podnecovať samostatné tvorivé myslenie adeptov hudobného umenia, naučiť ich nazerať na hudobné dielo ako na žijúci, podmienený organizmus, naučiť ich správne metodicky pristupovať k tomuto dielu pri jeho analýze a napokon oboznámiť ich so základnými tendenciami a problematikou tej-ktorej teoretickej disciplíny. Z toho vyplýva, že systém a náplň teoretickej výchovy tu budú vo veľkej miere zamerané na prax, na konkrétny poznávací proces, a jednotlivé, čisto teoretické aspekty predmetov nesmú prevládať nad praktickou poznávacou stránkou.

Táto práca vychádza zo zamerania na základné, typické prejavy vývinu európskeho harmonického myslenia a na ich dokumentovanie čo najväčším počtom príkladov. Vyhýbal som sa podľa možností uzavretému výkladu tých teoretických prejavov a harmonických systémov, ktoré sú pre výchovnú prax na VŠMU celkom zbytočné a ktoré majú svoje miesto ako súčasť hudobnovedných disciplín. Preto nedemonštrujem vývin teórie harmónie ako hudobnovednej disciplíny, ale skôr vývin harmonického myslenia, harmonickej praxe na základe viachlasu ako najvnútornejšej podstaty európskej hudby a tým aj harmónie. (Viachlas, kontrapunkt je vlastnou doménou európskej hudby vo vývinovej kontinuite od starovekého jednoglasu až po súčasnosť.) Napriek tomu považoval som za potrebné širšie rozvinúť rýdzo teoretickú oblasť na tých miestach, kde dochádza k podstatným prevratom v harmonicko-viachlasnej praxi i teórii (u prvých foriem viachlasu – Hucbald, Guido, pri vzniku tonálno-funkčnej harmónie – Zarlino, Rameau, Hindemithov systém, dvanásttónová hudba atď.). Prácu som koncipoval čiastočne chronologicky, historicko-vývinovo, pričom som zdôraznil tri základné oblasti nášho harmonického myslenia alebo organizácie viachlasu: intervalovú, modálnu a tonálnu. Všetky tri organizácie sa vo vývine periodicky, cyklicky opakujú: intervalová a modálna harmónia stredoveku v rôznych intervalových a modálnych sústavách súčasnej hudby (ku ktorým, prirodzene, patrí aj atonálna hudba a dvanásttónový systém), klasická tonálna harmónia 16.–19. storočia v súčasnej harmónii rozšírenej tonality.

Práca nie je samostatným vedeckým dielom, ani si nenárokujú právo na novosť, originalnosť pohľadu na daný materiál. Som si vedomý toho, že problematika

je tu veľmi otvorená a pripúšťa – pri dnešných rozmanitých a vyspelých koncepciách – rozdielne a často i protikladné pohľady a názory na ten istý objekt. Okrem toho určitou nevýhodou tu je, že je jednou z prvých prác tohto druhu v našej novšej hudobno-teoretickej literatúre.

Ako celok sú skriptá určené predovšetkým poslucháčom kompozície a dirigovania, od ktorých sa očakáva dôkladné preštudovanie celej látky. Odtiaľ náročnosť a niekde i zložitosť koncepcie. Pre poslucháčov iných odborov je určený len výber najpodstatnejších úsekov. Skriptá sú okrem toho teoretickým základom rozborov typických ukážok hudobnej tvorby od stredoveku po súčasnosť, zhrnutých v troch *Zbierkach príkladov* a doplnených zvukovými nahrávkami týchto príkladov.

Úvod do štúdia teórie harmónie je prvým dielom štvordielnych skríp, ktoré vyjdú postupne (2. diel: *Úvod do štúdia teórie hudobnej formy*; 3. diel: *Úvod do štúdia teórie kontrapunktu* a 4. diel: *Úvod do štúdia melodiky*).

Napokon ďakujem doc. dr. Otovi Ferenczemu, ktorý je recenzentom práce, za cenné rady a pripomienky, a vedúcemu knižnice VŠMU, prof. Ladislavovi Černeckému za porozumenie a ochotu pri zaobstarávaní študijného a faktografického materiálu.

Autor, Bratislava, 28. 3. 1960

Úvodom

Úvod do štúdia teórie harmónie z pera Ivana Hrušovského je na Slovensku prvým komplexným spisom svojho druhu o vývoji harmonického myslenia od začiatkov viachlasu až po atonalitu a dodekafonický systém. Dielo vzniklo ako skriptum pre poslucháčov Vysokej školy múzických umení v Bratislave v roku 1960 a dočkalo sa troch ďalších reedícií v rokoch 1963, 1972 a 1984, takže na ňom „odrástli“ viaceré generácie absolventov.

Pokiaľ ide o Hrušovského koncepciu výkladu problematiky teórie harmónie, je dôležité, že bol od začiatku koncipovaný ako skriptum, zamerané na presnú cieľovú skupinu: poslucháčov umeleckých študijných programov. Preto „*teoretické aspekty nesmú prevládať nad poznávacou praxou*“ a spis má podnecovať „*samostatné tvorivé myslenie*“. Autor nemal ambíciu skoncipovať vedecké dielo, „*ani si nenárokuje právo na novosť, originálnosť pohľadu na daný materiál*.“ V rámci predslovu k 1. vydaniu *Úvodu do štúdia harmónie* s podtitulom I. diel teórie hudby ďalej avizuje Hrušovský vydanie troch ďalších dielov: 2. diel: *Úvod do štúdia teórie hudobnej formy*; 3. diel: *Úvod do štúdia teórie kontrapunktu* a 4. diel: *Úvod do štúdia melodiky*. Žiaden z týchto úvodov síce nikdy neuzrel svetlo sveta, ale kvalita Hrušovského spisu o harmónii dáva tušiť, že tieto práce by boli bývali zásadným obohatením slovenskej hudobnoteoretickej literatúry!

Môže byť takmer šesťdesiatročný spis o teórii harmónie skutočne aktuálny aj dnes? Je to práve vecnosť výkladu nezatažená pozadím zložitých teórií, ktorá robí knihu dodnes aktuálnou. Dokonca aj tam, kde Hrušovský pojednáva o hudbe, ktorá vznikla len s odstupom niekoľkých desaťročí, je trefnosť a prezieravosť jeho pohľadu až zarážajúca. Naše poznatky o Debussyho harmónii, Hindemithovom a Messiaenovom teoretickom koncepte harmónie či o tonálnych koncepciách skladateľov v 20. storočí sú dnes iste diferencovanejšie; atonálna, dodekafonická či seriálna hudba sa nám už nejaví ako zásadné popretie tonality, ale je možné chápať ju ako jednu z foriem rozšírenej tonality, ako na to poukazuje autorský tím pedagógov z pražskej HAMU združených okolo Vladimíra Tichého v spise (*A*) *tonalita* (2015), ktorý sa ako jeden z mála českých spisov konfrontuje aj s ideami slovenských hudobných teoretikov Jozefa Kresánka, Miroslava Filipa či Juraja Beneša. Oproti šírke nášho súčasného poznania a nepreberného množstva informácií, zdrojov a pohľadov stojí práve bytostná hĺbka Hrušovského pohľadu a jeho schopnosť koncentrovať sa na veci podstatné, ktorých zásluhou je jeho spis aktuálny aj pre dnešného čitateľa.

V čase môjho nástupu na štúdium hudobnej teórie na Hudobnej a tanečnej fakulte VŠMU (akademický rok 1990/1991) už Ivan Hrušovský nebol aktívnym pedagógom na VŠMU, nebolo mi teda dožičené poznať osobne túto významnú osobnosť slovenskej hudobnej kultúry. Skladateľ a teoretik Juraj Beneš, ktorý

formoval ďalšie generácie predovšetkým skladateľov, dirigentov a hudobných teoretikov do svojej predčasnej smrti v roku 2004, staval svoju koncepciu vyučby teórie harmónie, tonality a hudobného myslenia na spisoch Miroslava Filipa *Vývinové zákonitosti klasickej harmónie* (1965) a *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného* (1951) Jozefa Kresánka, ako aj na jeho monumentálnej trilógii *Základy hudobného myslenia* (1977), *Tonalita* (1983) a neskôr aj *Tektonika* (1994). Hoci sa dnes v rámci svojich prednášok o teórii harmónie a o vývoji harmonického myslenia v 20. a 21. storočí opierame už aj o významné cudzojazyčné tituly, vyššie zmienené práce, predovšetkým Filipova, sú dodnes základnou odporúčanou literatúrou pre študentov v slovenskom jazyku. Čo majú spoločné, je však fakt, že ich autori nekoncepovali ako skriptá, t. j. didaktické texty, ale ako vedecké kvalifikačné práce či vedecké monografie. Sú teda pre študentov veľmi náročné. Samotný Juraj Beneš vydal spis *O harmónii (pokus o úvod do nejakej budúcej teórie harmónie)*; 2003), ktorý je akýmsi súhrnným pohľadom na jeho koncepciu teórie harmónie, táto kniha však tiež nie je pravou didaktickou literatúrou, skôr súborom síce podnetných, ale do istej miery torzovitých esejí, ktorým plne porozumejú predovšetkým tí absolventi VŠMU, ktorí mali možnosť „naživo“ absolvovať jeho prednášky.

Dodnes sa pamätám na problém s prechodom od náuky o harmónii, ktorú som absolvovala v rámci štúdia na Konzervatóriu v Žiline, k spôsobu vyučovania teórie harmónie na VŠMU. Nebolo jednoduché zabudnúť (ako nás o to výslovne žiadali!) na schematickú konzervatoriálnu náuku o harmónii a jej terminológii, ktorá bola vždy nejakým „mixom“ označovania stupňov a funkcií, a „otvoriť“ našu myseľ abstraktným teoretickým konceptom, ako to od nás vyžadovali vysokoškolskí pedagógovia, väčšinou skladatelia generácie slovenskej hudobnej avantgardy (Juraj Hatrík, Miro Bázlik, Vladimír Bokes a ďalší). Priepasť medzi nestarnúcou *Učebnicou harmónie* z pera českého teoretika Jaroslava Kofroňa (1. vydanie 1958), prípadne ďalšími českými titulmi (od Karla Risingera, Zdenka Hůlu, Karla Janečka, Emila Hradeckého a d.) a Kresánkom či Filipom bola značná. V tomto kontexte som sa po prvý raz konfrontovala s Hrušovského knihou na základe odporúčania skladateľa a teoretika Daniela Mateja, vtedy doktoranda a začínajúceho pedagóga na HTF VŠMU. Hrušovského skriptá sa totiž rozpredali a vytratilí najskôr z knižnice, a následne aj zo súpisov literatúry pre študentov HTF VŠMU... Matej mi vtedy požičal svoj starý, vlastnou rukou popísaný exemplár, ktorý som si od neho oxerozovala. Bol to pre mňa objav a popri taktiež ťažko dostupnej *Stručnej náuke o hudbe* z pera Eugena Suchoňa a Miroslava Filipa, ktorá práve vyšla v rámci súborného vydania *Hudobnoteoretického diela* Eugena Suchoňa (Bratislava : Hudobné centrum, 2018) cesta k preklenutiu spomínanej priepasti!

Šťastnou náhodou som sa v priebehu práce na projekte znovuvydania Hrušovského skriptu stretla s človekom najpovolanejším – Vladimírom Godárom, ktorý sa práve podujal na súborné vydanie Hrušovského hudobnoteoretického diela a prejavil ochotu ujať sa projektu z pozície hlavného odborného redaktora.

Publikácia tak nakoniec vychádza v spolupráci Hudobného centra v Bratislave a Edičného centra VŠMU.

A čo si sľubujem od „znovuobjavenia“ Hrušovského skrípt? V prvom rade si myslím, že majú stále reálnu šancu stať sa tým, čím boli kedysi: základnou literatúrou pre výučbu teórie harmónie poslucháčov umeleckých katedier na HTF VŠMU, ale aj na ďalších slovenských či českých univerzitách a vysokých školách, či konzervatóriách.

Na záver si dovoľujem vysloviť svoje úprimné poďakovanie za spoluprácu a ústretovosť pri práci na tomto projekte mojej doktorandke Jane Zelenkovej-Dzurňákovej, ktorá bola iniciátorkou tohto vydavateľského počinu a ktorá vlastnoručne preklepala text Hrušovského skrípt, absolventovi HTF VŠMU Matejovi Slobodovi, ktorý prepísal notové príklady, pani Valérii Koszoruovej z Edičného centra na HTF VŠMU, ako aj Igorovi Valentovičovi, vedúcemu Hudobného centra, a predovšetkým Vladimírovi Godárovi, vedúcemu Edičného oddelenia Hudobného centra.

Markéta Štefková

Úvod k 5. vydaniu

Ivan Hrušovský (nar. 23. 2. 1927 v Bratislave – zomr. 5. 10. 2001 v Bratislave) patril k slovenským umelcom a vzdelancom, ktorí väčšiu časť svojho tvorivého života prežili v Československu v období budovania jeho socialistického zriadenia. Svoje štúdiá na gymnáziu a na Hudobnej škole ukončil v roku 1947 v Žiline. Po gymnaziálnej maturite začal študovať hudobnú vedu, filozofiu a estetiku na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave, no zároveň nastúpil do kompozičnej triedy Alexandra Moyzesa na bratislavskom Konzervatóriu. Po ukončení týchto štúdií pokračoval v štúdiu skladby na bratislavskej novovzniknutej Vysokej škole múzických umení (1952 – 1957) a začal pracovať v Ústave hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied (1952), pričom od roku 1953 pôsobil na VŠMU aj ako pedagóg. Už od polovice 1950. rokov sa začínajúci skladateľ Hrušovský profiloval aj ako vedec, pôsobiaci v oblasti hudobnej histórie a hudobnej teórie, aj ako pedagóg vyučujúci hudobnoteoretické predmety na VŠMU, kde sa stal v roku 1968 docentom a v roku 1984 aj profesorom skladby. Hrušovský spojil väčšiu časť svojho pedagogického pôsobenia s bratislavskou VŠMU, no od roku 1990 bol tiež pedagógom Katedry hudobnej výchovy a estetiky Fakulty humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici.

Hrušovský ako skladateľ patril k najvýznamnejším študentom skladby prof. Alexandra Moyzesa, pričom základy nadobudnutého skladateľského remesla postupne spájal s prehodnocovaním týchto východísk smerom k avantgardným ideálom generácie nastupujúcej koncom 1950. rokov. Oscilácia medzi oboma spomínanými pólmi sa stala hlavnou charakteristikou jeho skladateľskej palety. Jeho skladobný ideál sa pohyboval medzi remeselným tradicionalizmom a snahou prekročiť dosiahnuté hranice smerom k dosiaľ netušeným rozmerom hudobnej výpovede. Očarenie impresionistickou paletou sa čoskoro zmenilo na výskum vlastností zvuku, ku ktorému ho podnietili najmä výdobytky poľskej avantgardy; v snahe o logicky koherentnú kompozíciu sa zasa čoskoro dotkol poetík, vychádzajúcich z očarenia konštruktivistickým racionalizmom Druhej viedenskej školy. A tak v jeho diele nájdeme kompozície, ktoré vznikli pod vlajkou modernistickej sonoristiky a racionálneho konštruktivismu, ako aj skladby, prezrádajúce komplementárny ideál dialogickej kompozície, ktorých inšpiračné žriedlo pramení v európskej hudobnej minulosti. Ťažisko jeho skladateľskej tvorby tvorí komorná, symfonická a vokálna (piesňová a zborová) tvorba. Osobitú pozornosť si získala jeho zborová tvorba, ktorej obľúba presiahla hranice Slovenska.

Hlavnou niťou, ktorá viedla Hrušovského pero pri práci nad notovým papierom, bola snaha modernizovať domácu hudobnú poetiku a poctivou prácou vyrovnáť vývojový náskok okolitých hudobných kultúr pred slovenskou hudbou. Podobnú snahu môžeme badať aj v Hrušovského spisbe. Ako jeden z prvých

slovenských hudobníkov-intelektuálov si uvedomoval priepasť, ktorá oddelovala domácu reflexiu od okolitých kultúr a veľa svojho úsilia venoval tomu, aby sa slovenská reflexia hudby vydala na zdolávanie úskalí problémov súčasnosti. Tak ako sa snažil o vytvorenie detailnejšieho obrazu slovenskej hudobnej minulosti, rovnako sa snažil o konštruktívny dialóg s reflexiou hudobnej súčasnosti. Stovky stránok ním popísaných textov sa sústreďujú najmä na vytvorenie čo najkomplexnejšieho obrazu slovenskej hudobnej histórie. Tu treba spomenúť jeho zástož v akademickej publikácii *Dejiny slovenskej hudby* (SAV, Bratislava 1957), redigovanej Jozefom Kresánkom, kde bol autorom statí o hudobnom klasicizme na Slovensku. Jeho autorská monografia *Slovenská hudba v profiloch a rozbo-roch* (ŠHV, Bratislava 1964) pôsobila v našej kultúre ako sprievodca po slovenskej hudbe v čase, keď sa reflexii slovenskej hudby venovali takmer výlučne akademickí pracovníci. Jeho monografia *Antonín Dvořák* vyrástla zo snahy bratislavského Štátneho hudobného vydavateľstva vytvoriť edíciu domácich monografií najvýznačnejších skladateľských osobností a Hrušovský si neomylné vybral osobnosť českého skladateľa, ktorý mal mimoriadny význam pre formovanie jeho umeleckého sveta. Obe spomínané nite sa u Hrušovského znovu spojili pri písaní práce *Princípy riadenej aleatoriky z kompozičného a teoretického hľadiska*, ktorou aspiroval na udelenie profesúry (1984). Hrušovský sa tu zamerával na výskum aktuálnej metrorhythmickkej (či aleatorickej) premeny Novej hudby, ktorá do slovenskej skladateľskej tvorby prenikla najmä osvojovaním si výtvarných poľskej skladateľskej školy. Práca nebola dosiaľ publikovaná ako celok, jej časť vyšla v čísle *Slovenskej hudby*, venovanom problémom aleatoriky (*Slovenská hudba* 1992, č. 4, s. 536–596).

Predkladaný Hrušovského učebnicový text *Úvod do štúdia teórie harmónie* bol vydaný po prvýkrát v roku 1960. Hrušovský bol v prvých rokoch po vzniku VŠMU zároveň študentom i pedagógom tejto školy; podobne bol v tejto dobe Ladislav Mokry zároveň študentom i pedagógom hudobnej paleografie na Katedre hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského. Inštitúcie vytvárajúce základy slovenskej hudobnej kultúry začali vznikať až v období po 2. svetovej vojne. Prví absolventi týchto škôl sa okamžite stávali aktívnymi tvorcami domácej hudobnej kultúry. Hlavnou ambíciou Hrušovského práce bolo vyplniť biele miesto v slovenskej kultúre, keďže dovtedajšia vydavateľská činnosť bola len marginálna. Domáci adepti hudobného umenia boli odkázaní najmä na práce nemeckých a maďarských autorov, ku ktorým po roku 1918 pribudli aj české publikácie. Slovenská hudobná spisba dosiaľ takmer neexistovala, čo muselo znamenať veľkú prekážku pre ambície novovznikajúceho hudobného školstva na Slovensku. Tento neriešiteľný domáci problém sa pritom začal riešiť v čase vzniku železnej opony, keď sa Československá republika stala súčasťou východného bloku riadeného Moskvou. A tak sa inštitúcie, ktoré mali napomôcť vznik domácej hudobnej kultúry, museli stať zároveň aj nositeľmi ideologickej indoktrinácie socialistickým realizmom či ždanovovskou doktrínou; ich tlak sčasti ochabol až koncom 1950. rokov.

Predmetná Hrušovského práca mala byť učebnicou teórie harmónie pre všetkých študentov VŠMU, teda nielen pre teoretikov, skladateľov a dirigentov, ale aj pre budúcich klaviristov, spevákov či orchestrálnych hráčov. Hlavnou ambíciou práce bolo priblížiť celú hudobnú kultúru v jej historickom i geografickom priereze, no zároveň mala byť aj zasväteným úvodom k problematike súčasnej hudby. Hrušovský v čase vzniku práce publikoval článok *Niektoré problémy vyučovania hudobnej teórie* (*Slovenská hudba* 1959, č. 11, s. 471–474), v ktorom vlastne pre nás načrtáva okolnosti vzniku i ciele svojej vtedy vznikajúcej práce.

Keď Hrušovského *Úvod do štúdia teórie harmónie* vyšiel (1960), stal sa vlastne prvou domácou publikáciou venovanou problémom vývoja harmónie európskej hudby. Táto publikácia po prvýkrát demonštrovala neoddeliteľnosť skúmania abstraktno-teoretických problémov od historických väzieb artefaktov na poli hudby, a tak vlastne anticipovala snahy, ktoré sa objavili neskôr v publikáciách Miroslava Filipa (*Vývinové zákonitosti klasickej harmónie*, ŠHV, Bratislava 1965), Jozefa Kresánka (*Základy hudobného myslenia*, OPUS, Bratislava 1977; *Tonalita*, OPUS, Bratislava 1983; *Tektonika*, ÚHV SAV ASCO Art & Science, Bratislava 1994) či Jána Albrechta (*Podoby a premeny barokovej hudby*, OPUS, Bratislava 1982).

Ždanovizmus znamenal na Slovensku (i na VŠMU) nielen zákaz najnovšej avantgardnej hudby, ale dokonca aj hudby Clauda Debussyho, ktorá zvykne tvoriť prvú kapitolu historických prác venovaných Novej hudbe. V Hrušovského práci je venovaný najväčší priestor práve Debussyho harmonickým inováciám, a práve tie sa onedlho stali kľúčom k Novej hudbe aj pre Petra Faltina v jeho práci *Funkcia zvuku v hudobnej štruktúre* (Štátne hudobné vydavateľstvo, Bratislava 1966).

Potrebu Hrušovského práce potvrdili jej ďalšie tri vydania, ktoré vyšli zakaždým v spolupráci VŠMU a Slovenského pedagogického nakladateľstva, pričom k istej revízii textu práce došlo pri 4. vydaní. Knižka sa teda aktívne používala pri výučbe až do zmeny zriadenia na Slovensku, ktorá priniesla nielen nové ciele, ale aj novú personálnu politiku. Skon tejto učebnice teda priniesli zmeny, ktoré nastali po novembri 1989.

Nové vydanie kedysi tak potrebnej práce bolo motivované jednak nevyhnutnosťou zaplniť biele miesta v novodobej histórii, jednak nevyhnutnosťou modernizovať prácu z hľadiska aktuálnych vydavateľských požiadaviek. Nový text je sádzaný elektronicky, ručne písané príklady Gašpara Bartoviča boli prepísané Matejom Slobodom do elektronickej podoby; revízii boli však podrobené všetky notové príklady, ktorých podoba bola vďaka internetu konfrontovaná s jestvujúcimi predlohami či s novšími vydaniaми – napríklad Hrušovský (takisto Kresánek) citoval ukážky z diel Guillauma Machauta z priekopníckeho vydania Friedricha Ludwiga (1926–1927), ktoré sa však stalo anachronické vo svetle novšieho vydania Machautovho diela editorom Leom Schradem (Éditions de l'Oiseau-Lyre, Monaco 1956). Práve Schradeho vydanie poslúžilo novšej renesancii Machautovej tvorby v hudobnom živote. Niektoré chyby v notových príkladoch sa nachádzajú aj v skúmaných predlohách a boli korigované podľa hudobnej logiky (napríklad Ferruccio Busoni: *Sonatina seconda*). Hrušovského práca predkladala čitateľom

notové ukážky z diel, ktoré sa v dobe železnej opony získavali len veľmi obtiažne; pretrvávajúce ideologické tlaky aj v dobe vzniku práce dokumentuje napríklad skutočnosť, že z 243 príkladov len veľmi malá časť pochádza z tradície cirkevnej hudby. Treba však tiež povedať, že Hrušovského text prináša prvú domácu poetiku dodekafonickej kompozície; české vydanie práce Hannsa Jelineka *Uvedení do dodekafonickej skladby* predstihla o sedem rokov (Praha 1967).

Pokiaľ ide o ilustrujúce príklady, Hrušovského práca je veľmi úzko spätá s poľskou publikáciou Józefa Michała Chomińskiego *Historia harmonii i kontrapunktu*, ktorej prvý zväzok vyšiel práve v roku 1960 (PWM Kraków) – z tejto práce čerpá Hrušovský až štyri desiatky notových príkladov z hudby predrenesančného obdobia.

Inšpirujúci vplyv myšlienok Józefa Chomińskiego na slovenskú hudobnú aktuálnosť sa však neobmedzoval len na Hrušovského či na históriu harmónie a kontrapunktu. Chomiński v roku 1956 načrtnol svoju novátorskú teóriu sonoristiky v článku *Z zagadnień techniki kompozytorskiej XX wieku* (*Muzyka*, Warszawa 1956, č. 3, s. 23-48) a rozvíjal ju v ďalších úvahách (*Technika sonorystyczna jako przedmiot systematycznego szkolenia*. In: *Muzyka*, Warszawa 1961, č. 3, s. 3-10; *Beethoven 1770–1970*, *Muzyka*, Warszawa 1970, č. 4, s. 3-15) až napokon nadobudla podobu teórie hudobnej sonológie (*Podstawy sonologii muzycznej*; In: *Formy muzyczne*, tom I, Kraków 1983, s. 126-153). Najstaršie spomínané články sa stali nielen spúšťačom novej poľskej hudobnej tvorby, ale aj hlavnou inšpiráciou už spomínanej práce Petra Faltina *Funkcia zvuku v hudobnej štruktúre* (1966). Nový pohľad na zvuk sa stal „programom dňa“ – Chomiński, poľská skladateľská škola, Peter Faltin i slovenská avantgarda sa dotýkali najhorúcejšej súčasnosti. Tieto inšpirácie splodili nielen slovenské elektroakustické zariadenia na tvorbu elektroakustickej hudby (tu zohral svoju úlohu zasa Józef Patkowski), ale aj Hrušovského ďalší významný prínos k dejinám novodobej poetiky slovenskej hudby – jeho už spomínanú prácu *Princípy riadenej aleatoriky z kompozičného a teoretického hľadiska* (1984).

Hoci nás od vzniku Hrušovského *Úvodu k teórie harmónie* delí už hiátus šiestich desaťročí, naše vydanie viedla viera, že práca nemá len svoju historickú hodnotu, ale znovu môže osloviť všetkých, ktorým osudy Novej hudby ležia na srdci.

Vladimír Godár, Bratislava máj 2019

I. ZAČIATKY VIACHLASU

1. Najstaršie formy viachlasu

Harmonický princíp európskej hudby sa viaže na staré umelecké formy viachlasnej techniky, vznikajúce až v 9. – 10. stor. n. l. Západoeurópsky viachlas, v ktorom sa prejavujú zárodky nášho harmonického myslenia, nie je však jediným reprezentantom polyfonickej hudby. Hoci celú nesmiernu epochu staroveku charakterizuje takmer absolútna nadvláda jednohlasnej hudby, s rozličnými formami viachlasu sa stretávame takmer vo všetkých oblastiach sveta, počnúc jeho najprimitívnejším prejavom v hudbe rozličných kmeňov, vzdialených civilizácií až po vyspelé staroveké hudobné kultúry ázijského a čiastočne i európskeho kontinentu (Japonsko, Indonézia, Arabský polostrov, Blízky východ, problematicky antické Grécko a Rím). Viachlas vyskytujúci sa ojedinele v týchto hudobných kultúrach nemožno však merať kritériami európskej polyfónie a tým aj jej harmonického princípu: polyfónia primitívnej a starovekej hudby je svojou podstatou sprevádzaným jednohlasom, v ktorom sa nesmierne dlhým procesom postupne vykryštalizovali jednotlivé harmonické prvky súčasne s rastom vertikálno-harmonického vedomia od prirodzenej, ešte neuvedomelej snahy po súznení niektorých tónov. Až západoeurópsky viachlas raného stredoveku prináša vedomý, dôsledne uplatňovaný harmonický princíp v klasickom slova zmysle, ale ešte s niektorými stopami heterofonickej techniky ľudového pôvodu.

Podstatou starovekého i primitívneho ľudového viachlasu popri všetkej rozdielnosti použitej techniky je **variačný princíp a improvizácia**. Obidva princípy prirodzene vyplývajú z jednohlasného charakteru prapôvodných a starovekých hudobných kultúr. Najstaršou, primitívnou formou viachlasnej hudby sú **paralelizmy**, paralelné intervalové postupy, zvukovo obohacujúce spievanú melódiu. Technika paralelizmov sa dodnes vyskytuje – hoci už len v ojedinelých prípadoch – v hudbe tých vzdialených kmeňov a oblastí, ktoré nestačil zasiahnuť „civilizačný“ vplyv európskej kultúry (odľahlé oblasti Južnej Ameriky, Tichomoria, súostrovia Ďalekého východu, vnútrozemie Afriky, oblasti polárneho kruhu atď.). Spievanie a hranie v paralelizmoch uchované silou kmeňovej tradície nám poskytuje súčasne reálny, hoci len približný obraz o hudbe prapôvodnej ľudskej spoločnosti, keďže formy primitívnych kmeňových kultúr zostali v podstate nedotknuté vo svojej rýdzosti a pôvodnosti.

Paralelizmy nie sú v skutočnosti viachlasom, ale zvukovo znásobeným, prípadne zdvojeným jednohlasom. Účelom paralelného sledovania danej melódie bolo predovšetkým jej **zvukové obohatenie, ozdobovanie** (kolorovanie) pomocou rovnakých intervalových postupov, ktoré zosilňovali **výrazový charakter** jednohlasnej melódie. Keďže paralelizmy v primitívnom viachlase boli výlučne **zvukovým, výrazovým prvkom**, ich funkcia v danom melodickom priebehu bola len sekundárna a netvorili samostatný, odlišný hlas, regulovaný vertikálno-harmonickým princípom, ktorý je jedným zo základných predpokladov európskeho polyfonického myslenia. Technika paralelizmov sa prejavovala v rozličných formách: techniku dôsledných paralelizmov v celom melodickom priebehu dopĺňovala technika nepravidelného striedania paralelných postupov s jednohlasom v rozmanitých kombináciách, pri ktorých sa niekedy jednohlasom zdôrazňoval akýsi centrálny tón (centrálny tón nie v zmysle tonálnom, ale rytmickom a kvantitatívnom – ako prednesovo akcentovaný a opakujúci sa tón).

Pr. 1: Karolínske ostrovy – dôsledné paralelizmy (v terciách)



Ďalší príklad ukazuje striedanie paralelizmov s jednohlasom (súčasne príklad na sekundové paralelizmy):

Pr. 2: Obyvatelia Admirálskych ostrovov



V praxi primitívneho viachlasu boli častejšie sa vyskytujúci typom striedavé i rôznointervalové paralelizmy, prípadne paralelizmy kombinované s imitáčnymi prvkami. Tieto typy predstavujú trochu vyššiu, vyspelejšiu formu paralelizmov s rozvinutejším variačným momentom, pripomínajúcim základy umelecky

organizovanej heterofonickej techniky. Najbežnejším typom sú oktavové paralelizmy, vznikajúce prirodzenými hlasovými podmienkami podľa pohlavia, veku a hlasovej polohy a markantné v zborovom, neorganizovanom speve.

Pr. 3: Austrálski domorodci



Oktávové zdvojenie však nepôsobí ako viachlas, preto skutočné paralelizmy tvorili intervaly s výraznou zvukovou charakteristikou, teda z nášho hľadiska konsonantné alebo disonantné harmonické intervaly. Primitívna polyfónia však nepozná pojmy ľubozvučnosti alebo neľubozvučnosti, viachlasné spievanie je tu podriadené dynamickému výrazu s vedomím zvukovej diferencie, vychádzajúcej z dvoch odlišných tónov, bez ohľadu na prípadnú drsnosť, „neharmonickosť“ intervalových súzvukov.

Bežnými paralelizmami sú kvartové alebo kvintové postupy, nachádzajúce sa nielen v primitívnych mimoeurópskych kultúrach, ale dodnes vo vzácných prípadoch v ľudovej hudbe niektorých európskych národov.

Pr. 4: Obyvatelia Ohňovej zeme – kvintové paralelizmy



Ďalší príklad ukazuje kombináciu kvartových paralelizmov s kvintovými, pričom prevládajú kvartové postupy:

Pr. 5: Černošský kmeň Wasukuma



V niektorých paralelizmoch (najmä terciových) sa prejavujú zaujímavé, hoci len minimálne náznaky harmonického princípu, spôsobujúce ináč nevysvetliteľnú, náhlu zmenu rodu intervalu (v paralelnom postupe prechod z veľkej tercie na malú a opačne – pozri príklad č. 1). V uvedenom príklade spodný hlas nie náhodou nepostupuje dvoma celými tónmi ako vrchný, ale celým tónom a poltónom ($f - e$). Možno v tom vidieť akýsi zárodok známeho ľudového tercovania.

Čisto zvukový charakter harmonických prostriedkov v primitívnom viachlase dokazujú najmä sekundové paralelizmy, zo zvukového hľadiska veľmi výrazné. Použitie takýchto paralelizmov je okrem iného vysvetliteľné aj veľmi malým melodickým rozsahom v uvedenom príklade, kde sprevádzajúci spodný hlas zachováva celkový trojtónový rozsah. Príklad pekne dokumentuje pevný vzájomný vzťah intervalovej štruktúry v horizontálnom a vertikálnom smere.

Pr. 6: Karolínske ostrovy



Ďalší príklad ukazuje rôznointervalovú primitívnu polyfóniu (sekundy, tercie, kvarty, kvinty), presahujúcu už mechanizmus paralelných sledov k forme voľného variačného viachlasu:

Pr. 7: Polynézia, Šalamúnove ostrovy, ostrov Rennell



V paralelizmoch primitívneho viachlasu, ktoré nemožno z harmonického hľadiska merať kritériami konsonantnosti, sa prejavujú najstaršie „harmonické“ prvky zvukovo-dynamickou cestou, zameranou predovšetkým na výraz. Čisto zvukový charakter týchto harmonických prvkov podporujú v niektorých prípadoch v dvojhlas vyčlenené tóny, zdôrazňované polohou, dynamicky i metricky, čím sa zvyšuje akási „tonálna“ centralizácia najstaršej hudby. Najprostejším prejavom týchto zárodočných tonálnych prvkov sú tóny alebo tónové skupiny, vystupujúce výrazne do popredia pomocou ostinátneho priebehu. Primitívny viachlas pozná v tejto forme **burdonové ostinato** v podobe opakovaného ležiaceho tónu alebo ostinátneho intervalu, najčastejšie vo forme kvinty, ležiaceho nad alebo pod melodickou líniou. V burdonovom viachlase, dôležitom pre zosilňovanie „tonálnych“ tendencií, výsledný zvukový obraz rezultuje zo zvukovej diferencie medzi hlbokým ostinátnym tónom (alebo intervalom) a samostatnou melodickou líniou, postupujúcou v rozmanitých intervalových vzdialenostiach od tónového centra.

Zvukový účinok burdonov sa zväčšuje zaangažovaným aparátom, rozširovaním inštrumentálnej i vokálnej zložky, sól i zboru. V primitívnej i starovekej polyfónii sa hra burdonových tónov pridelovala zväčša píšťalám a najrozmanitejším dreveným dychovým nástrojom, schopným hrať dlhé a farebne plastické tóny. V tomto smere sa dosahovali bohaté kombinácie: základnou formou burdonového kontrapunktovania bol viachlas dvoch rozmanitých píšťal, častým prípadom bol sólový alebo zborový spev na pravidelnom ostinate dychového nástroja atď. Zo starovekých hudobných kultúr bol burdonový viachlas rozšírený najväčšmi v oblasti Blízkeho východu (Arabský polostrov, celá islamská hudba, hebrejská hudba, Egypt, Etiópia, Sýria atď.).

V nasledujúcom príklade, dokumentujúcom primitívny burdonový viachlas, je opakovaný niekoľkotónový motív s centrálnym, zdôrazňovaným tónom f' (spievaným ženským zborom) pravidelne prerušovaný vpádom g' sólistu alebo druhého zboru. Výrazovým centrom je tu zvuková kombinácia dvoch ústredných tónov, burdonu g a f . Primitívny burdonový viachlas sa realizoval zväčša vokálnymi prostriedkami, takisto nepravidelné burdonové spievanie, ktoré sa však už blížilo viac heterofonickej technike.

Pr. 8: Lifou, Ostrovy vernosti



Ďalší príklad prináša burdonový dvojhlas so spodným držaným tónom a jednoduchou melódiou v tetrachordálnom rozsahu; unisonový pokles na c' v treťom takte anticipuje nástup burdonu. Striedanie unisona s burdonovým

dvojhlasom bolo častým zjavom, práve tak aj rytmizované (prípadne synkopované) burdonové ostinato.

Pr. 9: Pieseň z Austrálie



Vyvinutejším typom primitívneho viachlasu je **antifonický** (alebo **responzoriálny**) spev, predpokladajúci sólistu a zbor, prípadne dva zbory, striedajúce sa v prednese istej melodickej frázy. Táto fráza sa neopakuje doslova, ale každé opakovanie prináša väčšie-menšie intonačné (kolísavá intonácia), melodické a rytmické zmeny (napríklad hlas je augmentovaný s intervalovými zmenami). Striedanie melodických fráz je niekedy dôsledne sukcesívne (následné), t. j. tematická odpoveď nastupuje až po závere predchádzajúceho úseku, niekedy sa však nástup odpovede už kryje s dosiaľ znejúcou frázou v prvom hlase, čo silne pripomína imitačné nástupy klasickej polyfónie. V prvej podobe ide o len zdanlivý viachlas, keďže celá forma rastie zo striedania v podstate tej istej frázy, rozdelenej do dvoch, prípadne troch zborov (sólistov). Druhá podoba má už skutočnú viachlasnú štruktúru, dokonca vo vyspelých typoch sa antifonický spev obohacuje kontrastujúcou melodickou frázou (napríklad neočakávaný vpád zboru do sóla) pri súčasnom zaznievaní dvoch melodických línií.

Antifonický spev obsahuje už v zárodočnej forme základné prvky vyvinutej európskej polyfónie: vyrastá z melodického príbuzenstva melodických línií (z hľadiska intervalového chápania) a z vedome uplatňovanej imitačnej techniky, ktorá sa v niektorých prípadoch blíži heterofonickej technike najmä tam, kde sa bohato uplatňuje improvizačno-variačný princíp, spôsobujúci rôzne intervalové zmeny v imitačných nástupoch melodických fráz.

Pr. 10: Tanečná pieseň z ostrova Walis (Polynézia) – primitívny antifonický spev s dôsledným striedaním jednej frázy – (prečiarknuté noty nemajú ustálenú výšku)



Pr. 11: Melódia z východnej Afriky – krytie nástupov dvoch hlasov, z ktorých druhý má voči prvému len veľmi približnú intervalovú stavbu – (následný nástup hlasov)

sólo

zbor

3
tleskanie

Pr. 12: Melódia z Malakky – príklad na voľnú imitáciu:



Pr. 13: Antifonický imitačný dvojhlas s niektorými heterofonickými prvkami – heterofonické zmeny v speve kmeňa Vedda (Srí Lanka):



Ak druhý hlas (obyčajne zbor) presne opakuje na tom istom tóne alebo v oktáve približne celú melodickú frázu prvého hlasu, vzniká kánon v unisone, ktorý je najvyspelejším druhom primitívneho viachlasu. Imitačno-kánonický princíp tu spočíva v oktavovom zdvojení hlasov. Prirodzený oktavový interval v primitívnej polyfónii je prakticky dôsledkom hlasovej polohy spevákov, čo je tiež dôkazom toho, že aj relatívne vyspelý kánon v pôvodnom viachlase s markantnými imitačnými prvkami je vo svojej pravej podstate jednohlasom, rozloženým do sledu následne postupujúcich melodických fráz. Tým sa dokazuje aj to, že primitívny viachlas nestavia na oktáve alebo unisone ako na konsonancii v dnešnom harmonickom zmysle, ale či už ako paralelizmus alebo imitácia je skôr koloristickou, výrazovou, improvizácnou formou.

Pr. 14: Moni, Malakka – presný kánon v príme:

sólo

zbor

Pr. 15: Ostrov Flores – kánon v príme, kombinovaný s podloženou burdonovou kvintou:

A musical score for the song "The Rose Tree". It consists of three staves. The top staff is for the vocal melody in G major, 3/4 time, with a key signature of one flat (F major). The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G, a half note A, and a quarter note B. The second staff is for the piano accompaniment, featuring a series of chords: G major, A major, B major, and G major. The third staff is for the guitar, showing a series of chords: G major, A major, B major, and G major. The score is written in a simple, clear style, suitable for a beginner's music book.

S kánonom a inými imitačnými formami primitívneho viachlasu sa stretávame hlavne v oblastiach africkej hudby (napríklad Etiópia) alebo v západoázijských oblastiach (islamská hudba, hebrejská hudba atď.).

Záverom: V podstate možno rozlíšiť dva druhy primitívneho viachlasu: „homofonický“, vychádzajúci z techniky nota proti note (paralelizmy), a „polyfonický“, vyznačujúci sa rozdielnou stavbou a technikou (antifonický spev, kánon atď.). V oboch prípadoch majú harmonické prvky prevažne zvukový, výrazový charakter.

Najrýdzejšou, technicky veľmi vyspelou formou improvizáčného a variačného princípu pôvodného viachlasu je **heterofónia** (slovo gréckeho pôvodu, v doslovnom preklade „rôznoszvuk“). Heterofónia je dodnes jedným zo základných štýlových princípov hudobných kultúr národov Ďalekého východu (Japonsko, Indonézia, Indočina, India, Tibet atď.), ktoré udržujú heterofonickú techniku na vysokom reprodukčnom stupni, podmienenom bohatou tradíciou a najrozmanitejším interpretačným aparátom. Heterofonická hudba predpokladá vždy skupinové obsadenie, či už v podobe niekoľkých sólistov s rozmanitými nástrojmi, alebo celých orchestrov, zložených zväčša zo špeciálnych bicích nástrojov s neobyčajne pestrú a plastickou zvukovou schopnosťou (známe indonézske, japonské a thajské orchestre).

Ako všetky ostatné formy primitívneho viachlasu aj heterofónia je v podstate jednoglasom, sprevádzaným niekoľkými hlasmi, ktoré základnú melódiu ozdobujú a zvukovo dopĺňujú bohatými variačnými postupmi. Heterofóniu možno chápať ako okamžitú variáciu danej témy v súčasne postupujúcich

hlasoch, ktoré na túto tému voľne improvizujú, pričom tieto hlasy nikdy nie sú rovnocenným partnerom témy, ale vždy stoja v služobnej funkcii. Improvizačná voľnosť, ktorá je podmienená rozličnosťou spevákov a nástrojov a ich technickou schopnosťou, dosahuje v heterofonickej technike maximálnu možnosť uplatnenia, pretože hlasový priebeh tu nie je regulovaný harmonickými kritériami ako v klasickej európskej polyfónii, ale je zameraný predovšetkým na zvuk a výraz. Všetko tu závisí od fantázie a momentálnej improvizáčnej schopnosti interpreta. Z polyfonického hľadiska možno heterofóniu definovať ako viachlasný hudobný prejav, stojaci na hranici medzi nepresným unisonom a klasickou európskou polyfóniou.

V pôvodnej, primitívnej heterofónii išlo v podstate o zborovú interpretáciu jednej a tej istej melódie. Každý spevák sa zúčastnil podľa svojich schopností na prednese melodickéj myšlienky, z čoho prirodzene vznikali súzvukové a tempové diferencie, vyplývajúce z vrodených hlasových podmienok, temperamentu, rytmického cítenia a pod. a z technických možnosti zúčastnených nástrojov. Výsledné zvukové kolízie neprekážali chápaniu primitívnej heterofónie zo strany interpretov i poslucháčov ako jednoglasu. Táto heterofónia je v podstate nepolyfonická, pretože hlasová rozmanitosť, rôznorodosť vzniká neuvedomelou činnosťou prejavujúcou sa náhodnými súzvukmi, zvukovými komplexmi pri prednese jednej melódie. Kritériá konsonantnosti alebo disonantnosti sú tu nemysliteľné: je ľahostajné, či z unisonovej hry alebo spevu vznikajú intonačnými a rytmickými nepresnosťami napríklad paralelné malé sekundy alebo tercie, kvinty a pod. Tento typ heterofónie, ktorá nie je ani harmonická ani polyfonická, možno nazvať negatívnou, anarchickou formou heterofónie.

Ak je rozličnosť, rôznorodosť zámerným umeleckým prostriedkom, možno hovoriť o technicky vyspelejšej, pozitívnej heterofónii. V tomto type vedúca melodická myšlienka riadi a vedie sprevádzajúce hlasy, ktoré ju samostatným spôsobom ozdobujú v bohatých koloratúrach (variačná heterofónia). Jednotlivé hlasy nesledujú vždy presné unisono, ale „kontrapunktujú“ melódiu uvoľneným rytmickým a tempovým priebehom, raz retardujúcimi, raz zrýchlenými figuráciami a opakujúcimi sa motívmi, čím sa daná melódia atomizuje následným (sukcesívnym) spôsobom a vyplňa variačnými tónmi (napríklad v japonskej heterofónii sprevádzajúci nástroj sleduje speváka vo vzdialenosti osminovej noty). Jednotlivé hlasy sa takto krížia, hrá sa „cez seba“. Vo vertikálnom priereze niektorého miesta v heterofonickej partitúre zisťujeme, že takéto voľné sprevádzanie vedie často k ostrým disonanciám a zvukovému treniu, ale v podstate je to ľahostajné, pretože poslucháč nevníma takto vznikajúce prípadné súzvuky vertikálne, ale sleduje v horizontálnom heterofonickom priebehu vedúcu melodickú myšlienku. Prípadné disonancie sú však v heterofónii vždy vysoko účinným výrazovým prostriedkom, zvyšovaným zvukovou plasticnosťou exotických nástrojov.

Pr. 16: *Thoum*, úryvok z baletu, Laos – príklad bohato kolorovanej heterofónie:

spev

so-ou
1.2.

oi no noi nong

oeu i no an sai ta li-en gme na nong oeu i

son thi pong a ou nong no na

tha i nan nong phou dioo na tam