

T2ORRA

Rembrandt van Rijn – Meditujúci filozof



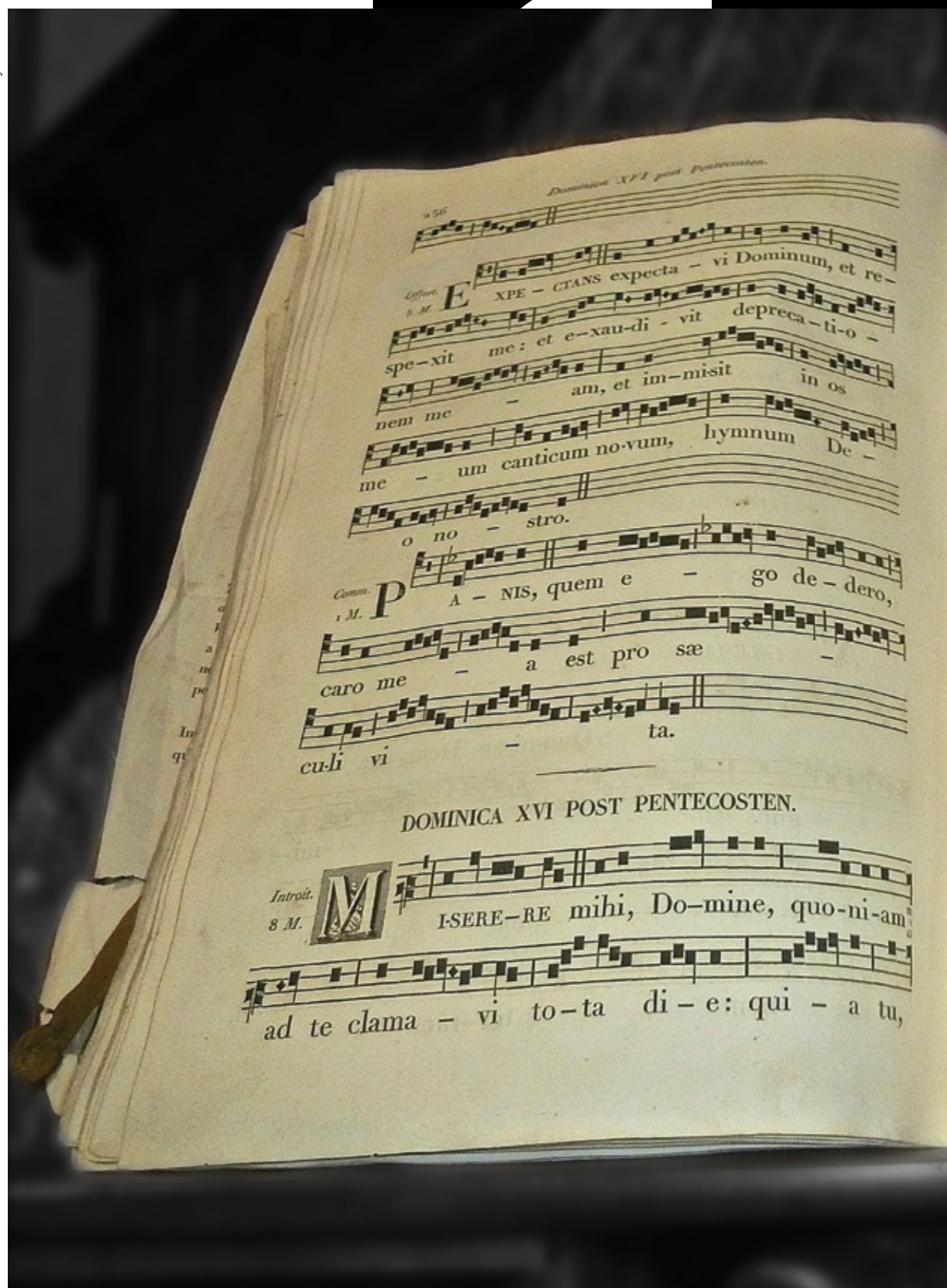
PRE ZBOR



NÁRODNÉ
OSVETOVÉ
CENTRUM

METODICKÉ LISTY

doc. Mgr. art. Ľuboš Bernáth, ArtD.



METODICKÉ LISTY

TUORBA PRE ZBOR

ZÁKLADY KOMPOZIČNEJ PRÁCE PRE ZBOROVÚ HUDBU

Autor textu:

doc. Mgr. art. Ľuboš Bernáth, ArtD.

ZÁKLADNÉ KOMPOZIČNÉ PRINCÍPY – DIALEKTICKÝ PRINCÍP ZÁPADNEJ HUDBY

Kompozičné princípy západnej hudby sa vyvíjali v celej svojej histórii na základe dialektických vzťahov. Už v počiatocnom štádiu tzv. monomelodického slohu sa začali formovať jednotlivé duálne princípy, ktoré vychádzajú z určitej psychologickej a antropologickej podstaty ľudského bytia. Keďže umenie všeobecne je ľudská činnosť, vykazujúca v mnohom remeselné znaky, je istou realizáciou týchto princípov vo svete nehmatateľnom, duchovnom. Touto prácou sa však vytvárajú isté analogické paralely medzi materiálnym svetom a svetom duchovne tvorivým, ktoré prinášajú nám tvorcom základné stavebné mantinely, ktoré zároveň ohraničujú kreatívnu prácu umelca, v našom prípade hudobníka (Kohoutek, C., Hudobné styly z hľadiska skladateľa, 1976).

Dialektika je na jednej strane isté zjednotené ponímanie a nazeranie na svet, ukazuje nám predovšetkým samotné extrémne polohy, teda buď je niečo biele, alebo je čierne, ráno alebo večer, svetlo alebo tma, slané alebo sladké. Dôležitým faktom však ostáva, že celok vytvoria až vtedy, ak sa na skladobnom procese zúčastňujú oba spolu. Ich spojením a následným prežitím v umení dochádza k vymedzeniu oscilačných protipólov,

ktoré ponúkajú jasnú pôdu a cestu k naplneniu homeostatického stavu. Pre začínajúceho skladateľa je prvotné uvedomenie týchto všeobecne platných princípov využívajúcich dialektiku nesmierne dôležité a potrebné (Burlas, L., Formy a druhy hudobného umenia, 1966).

Dialektika sa prejavuje v hudobnom diele v štrukturálnej podobe ako statická a dynamická povaha hudobného diela, ktorá definuje základné východisko západnej hudby. Statika ako bod príťažlivosti, ktorý definuje istú základnú pokojovú fázu hudobného diela. Na druhej strane stoja štrukturálne prvky, zodpovedné sa dynamizmus a oscilačné vychýľovania. Statika je symbol a pocit pokoja, akejsi pevnej pôdy pod nohami, dynamika je tá evolučná sila, ktorá nás poháňa do neznáma a do miest plných napätia, peripetií a nepokoja. Takto vytvorený vzájomný vzťah dvoch síl, odstredivej a dostredivej, definuje základný hudobný priebeh hudobného diela v európskej hudbe už stáročia. Dalo by sa bez problémov skonštatovať, že už od čias antickej drámy sú práve tieto sily prítomné a spoluzodpovedné za základnú definíciu dramatickej formy umeleckého diela (Kresánek, J., Tonalita, 1989).

Ďalšou veľmi dôležitou dvojicou, definujúcou základnú definičnú podobu európskej hudby, je **obsah a forma**. Teda obsah ako významová stránka hudby, pri ktorej je nutné správne zvolenie skladobných formových princípov vytvárajúcich finálnu architektúru skladby. Pre začínajúcich

skladateľov je dôležité si uvedomiť, že dejiny hudby ponúkajú veľmi širokú paletu formových a skladobných techník, o ktoré sa pri svojom kompozičnom procese môžu oprieť alebo sa od nich remeselné odraziť. Teda všetko, čo doposiaľ v západnej hudbe vzniklo, tu máme ako isté archetypy a východiská, ktoré môžeme využiť, skombinovať, prepracovať a ponúknuť týmto spôsobom nový kompozičný pohľad. Často sa v kompozičnej praxi začínajúceho autora stane, že napriek tomu, že má zaujímavú kompozičnú ideu, resp. nápad, zvolí si nevhodné skladobné spracovanie a ohrozi tým samotný finálny výsledok, pointa diela ostane zamlčaná, neodkrytá.

Na hudobnú formu možno nazerať rôznymi spôsobmi. Hudobná forma ako historický objekt, ako logický celok alebo nazeráme na formu skladobnou optikou – forma ako akýsi architektonický objekt, prípadne globálny estetický pohľad (Burlas, L., Formy a druhy hudobného umenia, 1966). Naplnenie všetkých týchto analytických pohľadov napĺňa ideu intelektuálneho prístupu k umeniu a umocňuje vyspelosť začínajúceho autora. Samozrejme, bez spontánnej muzikality a elementárnych skúseností s hudbou je kompozičný proces zrejme nerealizovateľný, ale bez snahy o intelektualizáciu je logický vývoj kompozičného procesu obmedzený. Začínajúci skladateľ sa musí zmieriť v prvom rade s faktom, že kompozičný proces mu zaberie veľké množstvo času, hlavne v počiatocných fázach

je nutné sa ozbrojiť trpezlivosťou, prvé kompozičné pokusy však budú stáť určite za to. To, že človek vytvorí istý reálny hudobný tvar, ktorý môže už obsahovať isté emocionálne alebo dokonca dramatické charakteristiky, je veľmi povzbudivé a určite pozitívne stimulujúce.

FORMOTVORNÉ PRINCÍPY HUDOBNÉHO DIELA

Ak sa rozhodneme vytvárať syntaktické a skladobné hudobné postupy, budeme konfrontovaní so základnými formotvornými princípmi, ktoré sa opäť prejavujú väčšinou dialekticky. Sú všeobecne platné a ich používanie vytvára základnú komunikačnú stránku európskej hudby a sú zároveň historicky overenými archetypmi. Spolu vytvárajú určitú genetickú kosť hudobných tvarov. Sú to teda akési princípy alebo normy, ktoré majú zásadný vplyv na výslednú formu a štruktúru hudobného diela. Princíp jednoty a kontrastu alebo totožnosť a premena, princíp proporcionality, resp. úmernosti, princíp zabezpečujúci symetriu jednotlivých hudobných tvarov, psychologický princíp fluktuácie, princíp periodicity a evolúcie, rozvíjanie a nadväzovanie, resp. aditivita (Burlas, L., Formy a druhy hudobného umenia, 1966).

Totožnosť a premena, resp. jednota a kontrast, sú najvýznamnejším kompozičným princípom. Ak sa pozrieme na všetky historické vývojové etapy európskej hudby, vo väčšine kompozičných foriem je neustále prítomný a zodpovedný za logickú

stavbu. Potreba totožnosti, ktorá definuje a je zodpovedná za oporné miesta stability v hudobnej forme, je neustále konfrontovaná s postupmi, ktoré prinášajú a zabezpečujú premenu. Obe tieto normy vychádzajú opäť z ľudskej životnej skúsenosti a potreby. Mať pocit pokoja a pohody potrebuje každý človek ako základnú životnú istotu. Zabezpečiť si takéto miesto nás často stojí nesmierne veľa duševných síl, a ak ju strácame, ovplyvní to zásadným spôsobom kvalitu nášho života, a to väčšinou negatívne. Na druhej strane však každý človek potrebuje istú mieru zmeny (v tomto prípade premeny alebo variácie), ktorá pozitívnym spôsobom spestruje často monotónne prežívaný každodenný život. Každé hudobné dielo je konfrontované s týmto princípom, pričom všetky extrémne formy a prejavy znamenajú istú nestabilitu a kladú na takto komponovanú skladbu množstvo otázok a výčítiek.

Hudobné princípy spolu vytvárajú a koexistujú v určitej koherencii. Na umení, a teda konkrétne na hudbe je totiž veľmi zaujímavé, že neexistuje žiaden zlatý recept alebo ideálny návod, ktorý by dopredu určil percentuálne zastúpenie a dávkovanie jednotlivých kompozičných komponentov, ktoré by platili ako všeobecne platný recept na úspech hudobného diela. Je to veľmi individuálne a zároveň logické, pretože všetko všeobecne ideálne vytvára možnosti na manufaktúrnú výrobu a ohrozuje tým originalitu a pokrok v akomkoľvek druhu umenia. Proporcie každého diela, dĺžku jednotlivých hudobných štruktúr, symet-

riu alebo asymetriu si musí zvoliť a následne kompozične obhájiť každý tvorca. Všetko pravidelné v hudobnom diele vytvára istým spôsobom statiku a, naopak, všetky nepravidelnosti sú zodpovedné za evolúciu, pohyb, rozvíjajú a dynamizujú hudobný tok. Začínajúci skladateľ musí neustále spracovávať v mysli dané princípy, môže sa nimi inšpirovať na hľadanie svojich ideálnych architektonických tvarov budúceho hudobného diela. Často je to zaujímavá psychologická cesta akéhosi sebaspochybňovania a neustáleho hľadania a vynachádzania.

V súvislosti s hlavnými formotvornými princípmi sa ponúkajú niektoré dôležité pojmy, ktoré je dôležité významovo dovyvetľovať. Napríklad pojmy *opakovanie* a *repríza*, oba tieto pojmy sa často používajú v hudobnej praxi, napriek tomu sa často zamieňajú. Je dôležité povedať, že k opakovaniu hudobných štruktúr dochádza bezprostredne po sebe, pričom k repríze dochádza po tom, čo medzi nástupmi tej istej hudby odznela ešte kontrastná hudba. Repríza je teda návrat alebo znovuuvedenie po kontraste. To je dôležitý rozdiel!

Ako som už spomínal v úvode tejto kapitoly, je nutné počítať aj so psychologickým účinkom hudby na myseľ a vedomie poslucháča. Pozornosť každého poslucháča je nesmierne premenlivá, naozaj sa dokáže každý z nás sústrediť iba istý krátky čas, potom dochádza k divergencii alebo rozptylu. Aj s touto antropologickou konštantou, resp. nedokonalosťou

musí každý tvorca počítať, je nutné si uvedomiť mieru a dĺžku výskytu určitého hudobného tvaru. Možnosť pravý čas odskočiť, zmeniť, prakticky sa vzdialiť od istej témy, motívu alebo frázy je veľká kompozičná hádanka, ktorá sa dá rozriešiť zväčša iba nadobudnutou skúsenosťou a mnohými dobrými i horšími riešeniami vo vlastných kompozíciách.

Podobne dôležitou dvojicou noriem alebo princípov je aditivita a evolúcia. Aditívny princíp sa prejavuje v hudobnej faktúre vertikálne, pridávaním, resp. radením samostatných hudobných blokov po sebe, často i navzájom hodne kontrastných. Iným typom je horizontálna aditivita, ku ktorej dochádza na úrovni jednotlivých samostatných hlasov (horizontálnych línií) pridávaných postupne nad alebo pod ďalšie zúčastnené hlasy, formujúce kompletnú hudobnú faktúru. Je nutné mať na vedomí, že aditivita v extrémnej podobe ohrozuje súdržnosť postavenie a úlohu faktúry, preto si treba na tento štruktúrny prvok dať naozaj pozor. Oveľa remeselnejšie je vytvárať evolúciu pomocou variačného rozvíjania. Daný princíp je možné graficky vyjadriť nasledujúcou tektonickou postupnosťou: A – A1 – A2 – A3 – A4 – A5 – A6 – A7 atď. Na tomto type rozvíjania je zásadné, že sa navzájom kombinujú oba typy operácií, teda každá nasledujúca variácia zachováva istú spoločnú časť identity s počiatočným hudobným tvarom, a zároveň na druhej strane dochádza k neustálej premene a tým k postupnej dynamizácii a evolúcii daného materiálu. Je to podľa mňa výraz-

ná kompozičná črta, dokumentujúca istú remeselnú zdatnosť samotného autora. Je to také malé hodnotiace kritérium umeleckej kvality.

HUDOBNÉ ELEMENTY – STRUČNÝ PREHĽAD

Hudobné elementy tvoria akýsi základný DNA materiál európskej hudby. Ak potrebujeme zistiť, ako fungujú jednotlivé konštrukčné zložky hudby, je nutné si analyzovanú hudbu rozobrať na jednotlivé elementy a definovať základné vlastnosti, ako aj opísať ich čiastkovú úlohu, ktorú vykonávajú pre architektonický celok hudobného tvaru. Každý z jednotlivých elementov má svoju vlastnú históriu vývoja a mieru využitia. Je to aj historický fenomén, ktorý stojí za to analyzovať a pátrať po ňom.

Melos – jeden z najvýznamnejších hudobných elementov, ktorý zohráva v dejinách európskej hudby významné miesto. Horizontálna línia tónov postupujúcich v istých intervalových krokoch v horizontálnej línii. Po následnom spojení s rytmom, prípadne latentne pôsobiaci harmonickými kadenčnými postupmi vytvoria konkrétny melodický tvar (všeobecný melos sa premenil týmto spôsobom na konkrétnu reálnu melódiu). Dôležitým dedičstvom renesančných majstrov je pre súčasnosť stenochorický princíp. Postupne po sekundových krokoch budovaná melódia, ktorá je veľmi často v jasnom diatonickom harmonickom prostredí.

Opakom je, samozrejme, melódia budovaná v chromatickom prostredí, prinášajúca automaticky do hudby dynamizmus a akúsi latentnú harmonickú ambivalenciu. Je nutné pri melódii pripomenúť vzájomné ovplyvňovanie melodiky a harmónie, resp. melódie rodia sa v rôznych harmonických prostrediach, ako napríklad tonálne, modálne, atonálne, seriálne, dodekafonické a iné melodické tvary.

Metrum a rytmus – sú základnou hnacou silou európskej hudby, zodpovednou za dynamizáciu hudobného procesu. Hudba je umenie, odohrávajúce sa v čase. Čas ako fyzikálna veličina sa tak stáva čo najväčším determinantom hudobného umenia. Samozrejme, v umení sa na veličinu času nazerá rôznymi pohľadmi, ako napríklad už spomínaný fyzikálny čas, ale aj ďalšie ako interpretačný čas, psychologický, hudobne historický, hudobne štrukturálny a i. Dôležitými pojmami, ktoré zohrávajú kľúčovú kinetickú úlohu v hudbe, sú metrum a rytmus. Metrum člení hudobný čas na opakujúce sa útvary, v ktorých dochádza k pravidelnému striedaniu prízvukných a neprízvukných dôb, teda binárií a ternárií. Jeho vývoj historicky úzko súvisí s rétorikou a s princípmi vychádzajúcimi z prozódie konkrétneho jazyka a reči. Pre zborovú a vôbec pre vokálnu kompozíciu je pri kompozičnej práci dôležité rešpektovať tieto pravidlá, ktoré majú definujúci vplyv na samotný finálny hudobný tvar. Rytmus je vnútorné členenie a delenie metrických jednotiek zoskupených v jednotlivých taktoch.

Toto časové členenie môže byť v súlade s metrickými štruktúrami alebo môžu stáť v asymetrickom dialógu. Divízny rytmický princíp prináša postupné pravidelné delenie väčších rytmických hodnôt na menšie v dvojkovom alebo trojkovom metrickom prostredí. Aditívny princíp umožňuje voľne pridávať alebo uberať ďalšie hodnoty, čím vznikajú rôzne asymetrické členenia metrických pôdorysov (Hons, M., Hudební analýza, Praha, 2010).

Tempo – patrí k ďalším dôležitým hudobným elementom zodpovedným za kinetické súvislosti v hudobnej faktúre. Je definované ako miera rýchlosti, v ktorej prebiehajú zvukové zmeny. Samotný hudobný dej je definovaný základnou jednotkou – dĺžkou hudobnej doby. Táto doba býva vyjadrená relatívne, tempovým predpisom univerzálne v talianskom jazyku (najčastejšie, ale nielen) alebo chronometricky presne, metronomickým údajom. Tempo môže mať v samotnej hudobnej štruktúre výrazné formotvorné vlastnosti schopné prinášať kontrast. Pri problematike tempa je nutné pripomenúť ešte fenomén agogiky, hudobného elementu zodpovedného za celkovú kvalitu interpretácie a individuálny vklad konkrétneho interpreta. V niektorých prípadoch je nesmierne ťažké zápisovo postihnúť celú širokú škálu požadovaných výrazových prostriedkov a nuáns, ktoré sa najviac ukazujú pri živej interpretácii.

Dynamika – je princíp, ktorý je zodpovedný za silový parameter hudby. V súčas-

nom období je možné dynamiku v hudbe veľmi presne odmerať a vyčíslieť, no pre hudobnú kompozičnú prax je dôležitejšia základná dynamická stupnica, definovaná talianskymi predpismi. Dynamická škála môže byť zoradená od najtichšieho predpisu (pppp, ppp, pp, p) cez stredný (mp, mf) až po hlasný (f, ff, fff, ffff). Podobne ako tempo, aj dynamika má zásadný formotvorný vplyv na finálnu hudobnú štruktúru. Dynamické zmeny v hudobnej faktúre môžu prichádzať náhle, terasovite alebo pozvoľne, procesuálne. K zmenám dynamiky môže dochádzať aj bez dynamických predpisov, napríklad pri zmene faktúry a sadzby, zmenou inštrumentácie a podobnými krokmi (Burlas, L., Formy a druhy hudobného umenia, 1966).

Hudobná farba, kolorit – na problematiku hudobnej farby, koloritu, je možné nazeráť z niekoľkých pohľadov. Napriek tomu, že nejde o presne merateľný parameter, často sa vyhodnocuje skôr metaforicky a je zásadným determinantom celkového hudobného diela. Na hudobnú farbu majú vplyv nasledujúce parametre:

- Farba podľa typu sólového nástroja a ľudského hlasu, kde je hlavným determinantom komplex alikvotných tónov.
- Farba ako výsledok nástrojovej a hlasovej artikulácie, ktorá je reprezentovaná tradičnými, menej tradičnými, resp. netradičnými technikami interpretácie.
- Farba a problematika nástrojovej alebo hlasovej polohy – problematika jednotlivých frekvenčných registrov.

d) Farba ako výsledok inštrumentačnej práce skladateľa, teda princípy orchesterácie a kombinácie jednotlivých nástrojových skupín. Je to veľmi dôležitá kompozičná činnosť, ktorá má zásadný vplyv na hudobný tvar a štruktúru. Je to zároveň najkomplikovanejší kompozičný problém a fenomén, ktorý prináša zvýšené nároky na samotného Skladateľa. Je potrebné podotknúť, že dobrým inštrumentátorom sa skladateľ stáva často až dlhoročnou prácou, mnohými skúsenosťami, často aj negatívnymi a zároveň trpezlivým analytickým výskumom konkrétnych partitúr veľkých skladateľských osobností (Hons, M., Hudební analýza, Praha, 2010).

Harmónia – je azda najfrekvetovanejší hudobný element v súčasnej hudobnej praxi. Harmónia je veľmi prítlačlivý koncept súzvukovej stránky európskej hudby, ktorý sa veľmi rýchlo vyvíja a prináša množstvo nových i staronových otázok. Vertikálny harmonický proces je často determinovaný ešte akustickými súvislosťami a dôležitou finálnou podobou ladenia, prípadne psychologickými faktormi. Harmonický koncept danej skladby je vždy ovplyvňovaný vývojom konsonančnej teórie daného historického obdobia. Preto je dôležité, aby začínajúci skladateľ bol zasvätený do vývoja harmónie, aby poznal kvalitatívne znaky jednotlivých historických období, o ktoré sa bude vo svojej hudbe opierať. Teda je dôležité rozhodnúť, či pôjde o tonálno-funkčnú harmóniu, rozšírenú

tonalitu, modalitu historickú, známu napríklad z renesančnej etapy, alebo folklórnu modalitu, atonalitu, intervalovú harmóniu atď. Treba pripomenúť, že na súzvuky v európskej hudbe je možné nazerať tromi spôsobmi: súzvuky ako izolované javy, súzvuky ako harmonické funkcie alebo do tretice, súzvuky a ich konkrétne využitie v tonálnom pláne skladby. Existuje aj možnosť poňatia harmónie, pri ktorej sa konkrétne snažíme využívať znaky narušajúce hierarchiu funkčných parametrov a vedúce tak k iným charakteristikám, ako napríklad popieranie tonálneho centra, nové traktovanie materiálu označované ako akordika, smerujúca až po „cluster“, obohacovanie akordiky vrstvením materiálu, bitonálne, bimodálne, polytonálne, polymodálne a využívanie mixtúr, akordika vychádzajúca z číselných a aritmetických kombinácií a i.

Polyfónia – inými slovami viachlas, má už vo svojom názve zakódovanú samostatnosť jednotlivých horizontálnych línií. Ak má homofónia mať svoju reálnu koncepciu v harmónii, potom polyfónia sa realizuje v kontrapunktických technikách. Nazerať na polyfóniu môžeme teda niekoľkými spôsobmi: podľa zúčastnených prostriedkov – polyfónia vokálna, inštrumentálna a vokálno-inštrumentálna, podľa jednotlivých štýlov, resp. štýlových období (stredoveká polyfónia, renesančná, baroková – bachovská, polyfónia v 19. storočí, polyfónia moderná, resp. 20. storočia). Posledný spôsob delenia je podľa spôsobu kontrapunktickej práce

(neimitačná polyfónia v konkrétnych pomeroch hlasov 1 : 1, 1 : 2, 1 : 3, 1 : 4, 1 : 6, imitačná polyfónia so všetkými druhmi imitačno-kánonickej práce, princíp permutácie, technika invencií, fugát, fúg, techniky passacaglia a ciaccona a m. i.).

Stručný prehľad imitácií v európskej hudobnej tradícii:

- **Prísna imitácia** – risposta napodobňuje verne propostu v intervale primy, resp. oktávy.
- **Volná imitácia** – risposta napodobňuje propostu v inom intervale, ako je prima (oktáva), prípadne dochádza k zmene intervalovej stavby.
- **Rytmická imitácia** – risposta napodobňuje hlavne rytmickú stavbu proposty.
- **Imitácia v inverzii** – risposta napodobňuje priebeh proposty, ale v opačnom intervalovom smere.
- **Imitácia v račej inverzii** (retrográdna imitácia) – risposta napodobňuje propostu v spiatočnom obrate, resp. pohybe.
- **Imitácia v augmentácii** – risposta má dvojnásobné dlhšie rytmické hodnoty ako proposta (imitačný proces sa môže začať aj súčasne v oboch hlasoch).
- **Imitácia v diminúcii** – risposta má dvojnásobne kratšie rytmické hodnoty ako proposta (imitačný proces sa môže začať aj súčasne v oboch hlasoch).
- **Prostá imitácia** – risposta nastúpi až po doznení proposty.
- **Umelá imitácia** – tzv. tesna alebo streta; risposta nastúpi predčasne, ešte počas znenia proposty.

- **Reálna imitácia** – risposta nastupuje od iného tónu ako proposta a má intervalovo zhodnú stavbu (vo fúgovej koncepcii sa mení názov na reálny comes).
- **Tonálna imitácia** – risposta nastupuje od iného tónu ako proposta, dochádza v nej k intervalovej zmene tak, aby sa prispôbila východiskovej hlavnej tónine (vo fúgovej koncepcii sa mení názov na tonálny comes).

Jednotlivé typy a druhy imitácií platia aj pre konštrukciu kánonov, pričom vo všeobecnosti platí, že kánon je extrémnou formou imitácie (Motte, D. de la, Kontra-

punkt, učebnica a pracovná kniha, Bratislava 2019).

Faktúra a sadzba – patria k dôležitým hudobným elementom, ktoré približujú praktickú realizáciu hudobnej štruktúry. Je to problém hudobnej textúry, v ktorej sa realizujú a vzájomne koexistujú vertikálne a horizontálne zložky. Existuje viacero odborných hľadísk, podľa ktorých sa dá hudobná faktúra deliť a členiť. Podoby jednotlivých faktúr ovplyvňuje napríklad počet zúčastnených hlasov, počet nástrojov alebo interpretov, možno ju deliť podľa prostriedkov alebo konkrétneho obsadenia atď.

Príklad na viaczborovú faktúru v diele I. Stravinského Pulcinella

SUITE DE PULCINELLA

I
SINFONIA
(Ouverture)

1908 STRAVINSKY
d'après Giambattista Pergolesi
revised 1949

Allegro moderato, 4. 80

Počas dejín sa vykryštalizovalo niekoľko špeciálnych typov, ktoré možno definovať pojmami ako ariózny typ, figuratívny typ, arpeggiový typ, toccatový typ, typ invencie alebo triovej barokovej sonáty, alebo dvoj- a viacborová faktúra, sólová, orchestrálna, ansámblová a i.

1.

5.

21.

8.

13.

24.

Príklady na typy a druhy charakteristických, štandardne využívaných faktúr

V histórii hudby sa vyprofilovali isté názvy faktúr, ktoré reagujú na základný harmonický priebeh danej skladby. Preto vôbec nie je zriedkavé, že existuje homofónny alebo polyfónny typ faktúry, v ktorom zohráva hlavnú úlohu hierarchizácia zúčastnených hlasov. V súčasnej hudbe dochádza často k tzv. *montážnym* alebo *kolážnym* faktúram. V takomto fakturačnom prostredí dochádza často k vzájomnej konfrontácii rôznorodých motivických materiálov a hudobných štruktúr, mnohokrát navonok veľmi kontrastných. Možno je ešte dôležité pripomenúť zaujímavé termíny **hudobného popredia** a **hudobného pozadia**, ktoré úzko súvisia s hierarchiou a významovým postavením jednotlivých motivických a tematických vrstiev, ktoré sa zúčastňujú na definícii štruktúry naraz.¹ Predpokladom tohto delenia je dôležitosť psychologických schopností orientovať sa v hudobnej faktúre, sluchovo identifikovať významové celky a vzájomne ich od seba odlíšiť. V tejto súvislosti vystupuje niekoľko dôležitých aspektov, ktoré majú radikálny dosah na túto charakteristiku, a to nap-

ríklad aspekt hlasitosti, aspekt časový a zároveň priestorový, aspekt harmonického základu alebo tematických tvarových príbuzností. Toto všetko vplyva na finálne posúdenie hudobnej faktúry a textúry (Karbusický, V., Smysl a význam v hudbě, Hudební věda 1994).

Problematika hudobnej sadzby sa podobne ako faktúra týka predovšetkým problematiky hudobného priestoru v skladbe. Priestorová príbuznosť jednotlivých hlasov, ich vzájomná vzdialenosť zodpovedajú za isté typy a druhy sadzieb. Vo vertikálnych, ale aj v horizontálnych skladobných konceptoch používame zväčša tri typy sadzieb – úzku, širokú a kombinovanú. Vo všeobecnosti platí, že základné štvorhlasné delenie – teda S (soprán), A (alt), T (tenor), B (bas) – je základným priestorovým konceptom hudobnej faktúry na základe jednotlivých hlasov a frekvenčných pásiem. Úzka sadzba je definovaná blízkosťou troch akordických tónov vo vrchných hlasoch, postavených oproti basu, ktoré sú zapísané čo najbližšie k sebe. Široká sadzba využíva možnosť obkročného zápisu akordických tónov, pričom najbližší tón sa vždy vynechá.

a) úzka sadzba b) široká sadzba c) miešaná sadzba d) miešaná sadzba

C dur - T5 C dur - T5 C dur - T6 G6/5

Druhy jednotlivých sadzieb v konkrétnych prípadoch v základnej tónine C dur

[1] V anglickom origináli – foreground (popredie), background (pozadie)

PRAKTICKÉ ZÁPISOVÉ A TECHNICKÉ MOŽNOSTI NOTÁCIE ZBOROVÝCH KOMPOZÍCIÍ

Pre začínajúcich skladateľov zborovej hudby prinášam niekoľko základných notačných a zápisových typológií, ktoré je nutné mať pred každou novou kompozíciou detailne premyslené. Je dôležité sa vopred rozhodnúť, pre aký zborový súbor sa pripravuje daná kompozícia a aký typ hudobnej faktúry a sadzby v nej bude dominovať, kompozičný plán je významnou časťou kompozičného procesu.

Druhy vokálnych a zborových zoskupení:

- Delenie ženských hlasov – vyšší – **soprán**, stredný – **mezzosoprán**, nízky – **alt**
- Delenie mužských hlasov – vyšší – **tenor**, stredný – **barytón**, nízky – **bas**
- 1. miešaný zbor – S, A, T, B a rôzne spôsoby divisi delenia, napríklad (S1, S2, A1, A2, T1, T2, B1, B2) – teda štvor-, päť-, šesť-, sedem- až osemhlas a iné
- 2. ženský zbor – S, Ms, A a iné
- 3. mužský zbor – T, Bar., B a iné
- 4. detský zbor, chlapčenský zbor, dievčenský zbor – S, Ms., A
- - miešaný zbor tvorený dospelými, mládežnícky zbor (študenti) atď.

Rozsahy jednotlivých hlasových skupín:

- **Soprán: c1 – a2** (ideálne tónové spektrum – e1 – e2)
- **Mezzosoprán: a – e2** (ideálne tónové spektrum: c1 – c2)
- **Alt: f – c2** (ideálne tónové spektrum: a – a1)
- **Tenor: c – a1** (ideálne tónové spektrum: e – e1)
- **Barytón: A – e1** (ideálne tónové spektrum: c – c1)
- **Bas: E – c1** (ideálne tónové spektrum: G – a)
- Každý hlasový ambitus, resp. rozsah možno podchádzať alebo nadchádzať po dohovore so zbormajstrom alebo pri kompozícii pre konkrétne profesionálne zborové teleso. Toto pravidlo platí všeobecne pre všetky hlasy a hlasové skupiny.

Jednou čiastkovou problematikou je aj systém a typológia hudobných kľúčov, ktorá má svoje súčasné moderné podoby, ale má zároveň svoje historické súvislosti, ktoré je nutné poznať. V dnešnej notácii využívame zväčša tri základné typy kľúčov, part soprán a altu zapisujeme v štandardnom g husľovom kľúči, tenor využíva husľový kľúč s oktavovou transpozíciou a najnižší hlas bas využíva basový f kľúč.² Historickou zvláštnosťou je kategória tzv. C kľúčov, ktoré udávajú polohu tónu c1, je to sopránový, mezzosopránový, altový, tenorový a barytónový kľúč (Kvěch, O., Základy klasické hudobní kompozice, Togga Praha, 2013).

[2] Husľový kľúč s oktavovou transpozíciou sa zapisuje o oktavu vyššie, ako znie.

V súčasnosti sa v inštrumentálnej hudbe využívajú dva c kľúče, a to konkrétne altový, tzv. violový kľúč, využívaný v zápise pre violu, a tenorový kľúč, ktorý v stredných a vo vyšších polohách používa violončelo a fagot (Kvěch, O., Základy hudobní kompozice, Togga Praha, 2013).

*Ukážka starých
a súčasne moderných kľúčov
v renesančnej partitúre v diele
G. P. da Palestrinu*

Motectorum Quatuor Vocibus, liber secundus, venetijs 1604.

CANTUS
ALTUS
TENOR
BASSUS

E - go sum pa - nis vi -

Je suis le pain vivant.

vi - vus, (E - - - - go sum pa - nis vi - vus, pa - nis vi -

go sum pa - nis vi - vus,) sum pa - nis vi - vus,) vus, E - go sum pa - nis vi - (E - go sum pa - nis vi - vus,) Pa -

VOKÁLNA A ZBOROVÁ KOMPOZÍCIA – SYNKRETICKÝ VZŤAH MEDZI HUDBOU A SLOVOM

Pre všetky typy a druhy vokálnych a zborových kompozícií platí, že pracujú s veľmi silným elementom, ktorý má na hudbu zásadný vplyv, a tým je slovo. Často vravím svojim študentom, že slovo, resp. text, je mnohokrát v istej diktátorskej pozícii, čo zvyšuje nároky na samotného skladateľa. Zároveň však dodávam, že tento vzájomný vzťah hudby a slova býva synkretický, teda navzájom sa ovplyvňujúci. Do tohto procesu prinášajú obe zložky isté nutné percento tvárnosti:

- **Hudobné zákonitosti** prinášajú do tohto vzťahu: hudobné elementy, zákonitosti hudobnej syntaxe (forma, stavba, architektúra), nutnosť návratových prvkov a úsekov, teda periodický princíp, variabilitu, rozvíjanie, kontrast, expozíciu, evolúciu, proporcionalitu, tvarovosť a i.
- **Jazykové, resp. textové zákonitosti** prinášajú: fonetickú stránku reči – intonáciu, znelosť; prozodickú (metrorytmickú) dikciu – prízvucnosť, časomieru; sémantickú a semiotickú stránku reči (významová a znaková stránka jazyka); štylistickú stránku reči – formy a žánre literárneho vyjadrovania: lyrický, epický, dramatický štýl, monológ, dialóg, paródiu, grotesku, vážny dramatismus, ale aj vysoký, nízky, oznamovací, opytovací hlasový tón atď.

Všetky tieto javy navzájom vytvárajú základnú východiskovú paletu budúcich kompozičných pravidiel, ktoré je veľmi dôležité si vopred uvedomiť, premyslieť a na základe tohto procesu sa pripraviť na samotný tvorivý proces. Existujú dve možnosti, buď bude hudba priamo reagovať na text charakterovo a typologicky tak, že ho bude dopĺňať a citovo podfarbovať, alebo sa skladateľ rozhodne ísť v akejsi antitíze a naschvál volí prvky, ktoré narúšajú vzájomnú symbiózu. V tomto druhom prípade kompozičnej práce dochádza často k parodizovaniu alebo k schválnemu využitiu hudobného vtipu, žartu, prípadne sarkazmu. Obe polohy sú uvedomelou a využívanou skladobnou technikou pre kompozičnú prax a pri remeselnej zručnosti autora môžu fungovať naozaj dobre (Hons, M., Hudební analýza, Praha, 2010).

Ďalšími charakteristikami, ktoré dotvárajú komplexnosť tohto synkretického vzťahu, sú napríklad:

- **Prozodická stránka reči** – rytmus, striedanie dlhých a krátkych slabík – historický koncept známy už z antickej gréckej prozódie; hudobná kinetika striedania dlhých a krátkych dób.
- **Dôraz na fonetickú stránku reči**, znelosť jednotlivých jazykových štruktúr, hlások, slabiky, slov – morfológia.
- **Zvuková kvalita reči** závisí od kvantity a kvality znelých a neznelých fonémov (vokálov).
- **Problematika intonácie a farby hlasov**, poloha jednotlivých hlasov; farba a výška ako základ pre určité nálady, výrazy

a expresie. Pripomínam dôležitosť teórie rétorických figúr a afektovej teórie, známych z prostredia vrcholnej renesancie a baroka, ktoré determinovali vzťah slova a hudby v prostredí vokálnej kompozície.

- **Dĺžka a nutnosť dýchania**, problematika nekonečného dychu v zborovej skladbe, problematika násilného prispôsobovania textu hudbe, inštrumentálne stavaný vokálny part atď.

ZÁKLADNÉ KATEGÓRIE VOKÁLNEJ HUDBY

Pre vokálnu a zborovú prax sú typické isté štandardné a menej štandardné, resp. neštandardné vokálne techniky, ktoré je opäť veľmi dôležité poznať, pretože dotvárajú celkovú remeselnú stránku každej takto vystavanej kompozície. Na lepšiu orientáciu uvádzam niekoľko dobre známych druhov, aby som pomohol začínajúcim skladateľom zborovej hudby sa od niečoho známeho myšlienkovy odraziť:

Ukážka parlandovej notácie v diele
A. Honeggera *Johanka* z *Arcu*

- **Parlando** – využívanie hovoreného slova.
- **Melodizovaná reč – sprechgesang** – čiastočne fixovaná výška, dĺžka a dynamika, využíva sa predovšetkým v melodramách, technika vznikla v 20. stor. (A. Schönberg).
- **Sylabický spev** – komplexný sylabický a deklamačný koncept sa používa často v recitátoch, v ľudovej a umelej piesni, v monorytmických zborových konceptoch.
- **Melizmatický spev** – spevná melodika – vokálna stránka prevažuje nad prozódou a deklamáciou, je prítomná v áriách a koncertných belcantových ariózných kompozíciách, dominuje diminučný rytmický efekt, virtuoza, často sa narúša periodicita.
- **Nové zvukové možnosti ľudského hlasu** – brummendo, spievanie na jednotlivé hlásky – vokaliza, spev bez textu ako súčasť inštrumentálneho ansámblu, šepot, prízvuky, výkriky a i. (L. Berio – Sequenza III – pre sólový hlas) –, pripomínam problematiku neustáleného zápisu.
- **Chorálová melodika** – chorálové koncepty odvodené buď priamo chorálovou melodikou, alebo umelo komponované tvary s prvkami chorálovej melodiky (Hons, M., Hudební analýza, Praha, 2010).

PRINCÍP TZV. IDEÁLNEJ SPEVNEJ MELODIKY

V hudobnej praxi vokálnej alebo zborovej kompozície sa často stretávame s požiadavkou na skomponovanie tzv. ideálnej spevnej melódie v ktoromkoľvek hlase alebo vokálnom parte. Ide o proces vystavania melosu, pri ktorom platia isté formové a architektonické pravidlá, ktoré je nutné rešpektovať a následne zapracovať do vlastnej skladby. Takýto typ melodiky má svoju formovú koncepciu – úvod – gradácia – vrchol – záverový úsek, podľa tohto archetypálneho riešenia boli stavané viaceré slávne árie alebo ariózne

miesta v operách, kantátach, oratóriách a zborových kompozíciách v rôznych historických etapách. Najkrajšie príklady takéhoto typu melódie ponúka talianska operná tradícia. Tento konštrukčný typ mal zásadný vplyv aj na typ tzv. belcantových melódií, resp. techník. Hudba 18. a 19. storočia je plná tohto typu konštrukcie. Typickým znakom takejto melodiky je stenochoricky, po sekundách a malých intervalových krokoch budovaná melódia s gradačným úsekom, následným vrcholom v extrémnej polohe a následným návratom k požadovanému centrálnemu tónu, opäť v inverznom, teda opačnom smere (Kvěch, O., Základy klasické kompozície, Togga Praha, 2013).

G. Puccini: Tosca, 3. jednání, árie Cavaradossiho

"italická" cantilena
skladateľ dáva podrobné interpretačné pokyny v podobe agogických a výrazových pokynů
Andante lento appassionato molto
con grande sentimento

pp Oh! dol - ci ba - cio lan - gui - de ca - rez - ze, men - trio fre - men - te le bel - le

orchestr hraje väčšinou unisono se zpěvem se současně znějící basovou prodlevou, v některých taktach je exponovaný akord "vykládající" harmonicky melodii

rit. for - me dis - cio - gliea dai ve - li Sva - ní per semp - re il so - gno mio d'a - mo - re... For - a é fug -

stenato un poco
con anima
affrett. gi - ta - e muo - io di - spe - ra - tol. e muo - io di - spe - ra - tol

f

Sostenuto e cresc. con slancio
rit. Lento
E non ho a - ma - to mai tan - to - la vi - ta, tan - to la vi - tal.

f

Príklad na tzv. ideálne spevnú stavanú melodiku – G. Puccini – Tosca 3. dejstvo, úryvok z árie Cavaradossiho

KOMPLEMENTARITA AKO ZÁKLADNÝ KOMUNIKAČNÝ PRINCÍP V HUDBE

Komplementarita patrí k základným kompozičným princípom, ktorý je zodpovedný za komunikačnú funkciu v hudbe, je to teda základný stavebný archetyp ako dedičstvo renesančnej polyfónie starých majstrov. Prejavuje sa v hudobnej praxi prísnou organizáciou jednotlivých horizontálnych línii, ktoré vytvárajú vzájomné vertikálne vzťahy, pri ktorých platí, že jednotlivé rytmické dĺžky sa navzájom dopĺňajú. Tento princíp súvisí aj s pravidelnou a nepravidelnou diminúciou ako delenie jednotlivých rytmických pásiem. Významnú úlohu v tomto fenoméne zohráva aj kompozičná prax jednej z najvýznamnejších postáv renesančnej hudby Josquina des Prez, ktorý organizoval stavbu hudobnej faktúry vo svojich kompozíciách *párovým princípom*. Párový princíp dovoľuje jasné a prehľadné delenie a komunikáciu hudobnej faktúry optikou dvojhlasu. Vždy dvojica vybraných hlasov spolu navzájom komunikuje, je traktovaná spoločnými konštrukčnými skladobnými elementmi, ktoré sa ideálne navzájom dopĺňajú, neprekážajú si, neza-hlcujú zbytočne hudobný priestor.

Základom Josquinovho kontrapunktu je dvojhlas ako dvojica, ktorá je imitačne – kánonicky vystavaná, ako napríklad dva horné a dva spodné hlasy S + A, T + B alebo

obkročmo S + T, A + B; prípadne dva krajné hlasy versus dva vnútorné S + B, A + T. Jednotlivé dvojice môžu byť následne spracované ešte imitačne, kánonicky prísne alebo permutačne, všetky druhy kontrapunktických techník sú vďačným konštrukčným prvkom. Všeobecné pravidlo komplementarity v hudobnej faktúre je, aby proti dlhej hodnote v jednom hlase boli vždy stavané pravidelným delením dve, resp. tri krátke hodnoty v protihlase. Podporí sa tým výrazným spôsobom komunikačná úloha hudby, ktorá je ľahko dešifrovateľná, podobne je to aj v kompozíciách veľkých skladateľov západnej hudby, ako napríklad v dielach Bacha, Mozarta, Beethovena, Brahmsa, Bartóka a i. Veľmi dôležitú úlohu zohráva fenomén ticha v hudbe, ktoré sa kreuje v samotnej praxi pauzami.

Na záver prinášam ešte stručné zhrnutie motivicko-tematickej práce, ktoré ponúka pohľad na bežné remeselné možnosti, ktoré má každý skladateľ k dispozícii a ktoré zároveň dotvárajú ideálnu komplementárnu štruktúru európskej hudby.

- Opakovanie – repríza
- Transpozícia a translácia (transmutácia, transgenerácia)
- Variácia – melodická, rytmická, harmonická, inverzia, rači postup a kombinácie
- Diminúcia a delenie
- Augmentácia
- Princíp rozvíjania – transformácia
- Aditívny princíp vertikálny, horizontálny
- Vzájomná voľná kombinácia predchádzajúcich operácií

Originallage
 ♩ = ♩ Prima pars

A - ve Chri - ste, a - ve Chri - ste,
 Sci - ge - grü - ßet, sei - ge - grü - ßet, sei -

im - mo - la - te in cru - cis a - ra, in cru -
 Je - su, du am Kreu - ze ge - stor - ben, am Kreu -

ve Chri - ste, im - mo - la - te in cru - cis a - ra,
 ge - grü - ßet, Je - su, du am Kreu - ze ge - stor - ben,

- ve Chri - ste, im - mo - la - te in cru - cis
 - ge - grü - ßet, Je - su, du am Kreu - ze ge -

*Ukážka párového konštrukčného princípu v motete Josquina des Prez,
 tentoraz tvoria dvojicu vždy dva susedné hlasy, teda S + A, T + B.*

POUŽITÁ LITERATÚRA A LITERÁRNE ZDROJE, RESP. INTERNETOVÉ STRÁNKY:

Burlas, L., *Formy a druhy hudobného umenia*, Editio Supraphon Bratislava, II. vydanie, 1966.

Hons, M., *Hudební analýza*, Musica Viva – Togga Praha, 2010.

Karbusický, V., *Smysl a význam v hudbě*, Hudební věda 1994.

Kohoutek, C., *Hudební styly z hlediska skladatele*, Panton Praha, 1976.

Kvěch, O., *Základy klasické hudební kompozice*, Togga Praha, 2013.

Motte, D. de la, *Kontrapunkt*, učebnica a pracovná kniha, Bratislava 2019.

https://www.google.com/search?q=rembrandt+medituj%C3%BAci+filozof&client=firefox-b-d&sxsrf=ALeKk02zgyNdxT5sAvmHn3c_CmR178DjQ:1607198340085&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=TGxm4KzKw_lEvM%252CAR4tIEHG_-6TFM%252C_&vet=1&usg=AI4_-kS4TGjIjSojfdjM2if3f1OrqLevpag&sa=X&ved=2ahUKewimsJOx0LftAhVp8OAKHZjTDrEQ9QF6BAGNEAE