

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ FAKULTA

Hudební umění

Hudební teorie

MAGISTERSKÁ PRÁCE

K MELODICKÉMU ASPEKTU SOUDOBÉ HUDBY

Petr Bakla

Datum obhajoby: 29. května 2007

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha 2007

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC FACULTY

Art of Music

Music theory

MASTER'S THESIS

**TOWARDS MELODIC ASPECT
OF CONTEMPORARY MUSIC**

Petr Bakla

Date of defence: May 29th 2007

Degree offered: MgA.

Prague 2007

Abstrakt

Předmětem práce je hudebně teoretické zkoumání melodického aspektu soudobé hudby, tj. především hudby vzniklé v posledních 30-50 letech s důrazem na progresivní, netradicionalistické tendence. Melodický aspekt je definován jako suma těch vlastností hudebních struktur, které jsou důsledkem utváření (strukturace) dotýčných struktur v melodické horizontále.

První část práce se zabývá kritikou a přehodnocením tradičního pojetí melodiky jako hudebně teoretické disciplíny. Aktuálně navrhovaná rozšířená koncepce melodiky umožňuje efektivní zkoumání hudby soudobé i tradiční. Hlavním předmětem zájmu melodiky v rozšířeném pojetí není objektivní melodie jako v daném kontextu privilegovaná struktura, ale melodický aspekt coby vlastnost celku hudebních (super)struktur. Melodická strukturace přitom k tomu, aby byla platným předmětem zkoumání a úvah, nemusí být percepčně zjevná. Tato část práce obsahuje mj. univerzální definici melodie a zabývá se možnými hledisky, z jakých lze analyticky přistupovat k hudebním strukturám.

Druhá část práce přináší typologii melodií, jejíž jednotlivé kategorie představují melodické typy s vyhraněnou morfologií. Melodické typy, které hrají důležitou kvantitativní i kvalitativní roli v soudobé hudbě, se vymezují jednak svými objektivními vlastnostmi, jednak tím, jak se jejich tvarovost odchyluje od norem tradiční melodiky. Poslední kapitola přináší též nástin možného třídění vícehlasých struktur s využitím typologie melodií.

Abstract

The object of this paper is the theoretical examination of the melodic aspect of contemporary music, e.g. music of the last 30-50 years, especially its progressive, non-traditionalist currents. The melodic aspect is defined as the total of those properties of a given musical structure, which emerge from structure's design in the horizontal sense.

The first part deals with the criticism and rethinking of the classical conception of melodics as music theory's discipline. The proposed, amplified conception of melodics is effectively applicable in the field of both contemporary and traditional music research. The main object of the newly conceived melodics is not a melody as an objective structure privileged in respective context, but the melodic aspect conceived as a property of the whole (super)structure. To be relevant for examination and deliberation, the melodic design of the given structure does not have to be perceptually evident. Among other, this part of the text brings an universal definition of melody and deals with possible points of view in examination of musical structures.

The second part brings a typology of melodies. The categories of the typology are represented by melodic types of pronounced morphological set-up. The melodic types, important in contemporary music both what regards quality and quantity, are defined by their objective properties, as well as by the divergent tendencies they represent in respect to classical melodic norms. The last chapter brings an outline of possible classification of multi-part structures, taking advantage of the typology of melodies.

Obsah

1. ÚVOD	1
1.2 POZNÁMKA KE STRUKTUŘE TEXTU.....	3
1.3 VYMEZENÍ ZÁKLADNÍCH POJMŮ.....	5
2. ROZŠÍŘENÉ POJETÍ MELODIKY	9
2.1 MELODIKA A MELODIE	9
2.2 MELODIE V TRADIČNÍM POJETÍ	14
2.3 INTERMEZZO: TŘI HLEDISKA ANALÝZY	20
2.4 DEFINICE MELODIE V ROZŠÍŘENÉM POJETÍ MELODIKY	26
2.4 DEFINICE MELODIE V ROZŠÍŘENÉM POJETÍ MELODIKY	27
3. TYPOLOGIE MELODIÍ A STRUKTURACÍ SLOŽITĚJŠÍCH HUDEBNÍCH STRUKTUR Z HLEDISKA JEJICH MELODICKÉHO ASPEKTU	31
3.1 ZÁKLADNÍ PŘEDPOKLADY.....	31
3.2 MELODICKÉ TYPY.....	34
3.3.1 Konstrukční princip typologie melodií – m-divergence.....	34
3.3.2 Schodovitá tvarovost; melodie stupnicového typu	41
3.3.3 Melodie melismatického typu.....	47
3.3.4 Melodie alikvotního typu	51
3.3.5 Melodie rozkladového typu	54
3.3.6 Melodie oligochorické	57
3.3.7 Melodie figurativního typu.....	62
3.3.8 Melodie o velmi malém ambitu	67
3.3.9 Melodie prodlevového typu; prodleva	70
3.3.10 Melodie puntuálního typu.....	75
3.3.11 Spojité pojetí tónového prostoru; glissandové melodie.....	79
3.3.12 M-divergence potlačováním tónovosti	85
3.3 TYPY M.A. STRUKTURACE SLOŽITĚJŠÍCH STRUKTUR.....	88
3.3.1 Heteromelodické a homomelodické struktury	90
3.3.2 Od jednohlasu k vícehlasu.....	94
4. ZÁVĚR	99
Použitá literatura:.....	101
PŘÍLOHY.....	102

Seznam příloh

- Příloha př. 1 Josef Adamík: *Tance labilní a nepravděpodobné* (začátek 2. věty)
- Příloha př. 2 György Ligeti: *Hamburgisches Konzert*, s. 17-18 partitury
- Příloha př. 3 Witold Lutosławski: *Livre pour orchestre*, sekce 423 (výřez)
- Příloha př. 4 Helmut Lachenmann: *Notturmo*, s. 49 partitury
- Příloha př. 5 György Ligeti: *Dopplekonzert*, strany 1-2 partitury
- Příloha př. 6 Iannis Xenakis: *Shaar*, začátek skladby
- Příloha př. 7 Helmut Lachenmann: *Dal niente (Interieur III) pro sólový klarinet*, vysvětlivky, strany 1, 8 a 11 partitury
- Příloha př. 8 Iannis Xenakis: *Linaia-Agon, Suspens du destin*
- Příloha př. 9 Pierre Boulez: *Messagesquise*, začátek sekce c
- Příloha př. 10 George Benjamin: *Three inventions*, s. 31-32 partitury
- Příloha př. 11 Iannis Xenakis: *Shaar*, závěr skladby

1. ÚVOD

V roce 2005 jsem absolvoval bakalářský stupeň studia diplomní prací nazvanou *Charakteristické jevy v melodice Iannise Xenakise* (Bakla, 2005). Studie se zabývala melodikou Xenakisovy hudby, respektive byla pokusem o hudebně teoretickou reflexi Xenakisovy hudby pod zorným úhlem jejího melodického utváření. Zvolené východisko se ukázalo jako poměrně šťastné, a mohu-li soudit, v kontextu xenakisovského bádání relativně originální. Poznatky, jenž jsem na základě svého zkoumání formuloval, hudbu Iannise Xenakise osvětlují – aniž by aspirovaly na definitivnost – z nezvyklého úhlu a vyjevují určité ne zcela samozřejmé konstanty ve skladatelově uvažování, v jeho kompozičních „strategiích“.

Můj přístup ke Xenakisově hudbě může nicméně překvapovat – několikrát jsem se v diskusi s kolegy setkal s názorem, že zabývat se melodií ve skladbách takových skladatelů, jako je Xenakis a potažmo další netradicionalističtí skladatelé druhé poloviny 20. století, je v podstatě charakteru zkoumané hudby neadekvátní umělost a snaha uplatnit předem formulované teoretické hledisko „za každou cenu“ – že je vlastně hledáním něčeho, co v oné hudbě není a „o co v ní nejde“.

Na počátku mých úvah ovšem stála posluchačská zkušenost (a záliba). Teoretickému, či lépe řečeno metodologickému východisku, které jsem alespoň provizorně musel formulovat, abych mohl vůbec začít se systematickou prací, předcházelo intuitivní zaujetí problémem. Přípravné teoretické úvahy vycházely cele z potřeb diktovaných předmětem zkoumání, byly snahou o zpřesnění na počátku mlhavé vize řešení problému. Mojí snahou nebylo vypracovat „univerzální“ systém, šlo mi pouze o vytvoření takového teoretického (metodologického) rámce, jaký byl pro úspěšné zvládnutí problému nezbytný.

Ukázalo se nicméně, že přístup, jenž jsem zvolil, je přiměřený nejen Xenakisově hudbě (v tomto názoru mne neutvrzuje zdaleka pouze úspěšné obhájení diplomové práce), ale i to, že nastíněný teoretický aparát, pokud by byl dále

rozpracován, by se s velkou pravděpodobností mohl efektivně uplatnit i při zkoumání hudby jiných skladatelů, hudby jiných stylových okruhů. Přítomná magisterská práce je tak dalším domýšlením a rozvíjením tezí vyslovených (ale též ve speciálních případech ověřených) v práci bakalářské. Vztah této magisterské práce k předchozí práci bakalářské je, nadneseně řečeno, vztahem „obecného“ ke „speciálnímu“.

Teoretická reflexe poválečné artificiální hudby je v českém prostředí tragicky zanedbaná (jako ostatně její percepce a provozování). Zároveň se hudební teorie (a to nejen ta česká) zabývá melodikou relativně málo ve srovnání s ostatními odvětvími (subdisciplínami) oboru.¹ Nelze se proto divit, že zkoumání melodiky skladeb vzniklých ve druhé polovině 20. století není příliš rozvinuté, a to ani ve světě, tím méně u nás. Těžko se přitom smíříme s vulgárním a zavádějícím tvrzením, že ve skladbách soudobé hudby² „není melodie“, a tudíž nemá smysl je po stránce melodické zkoumat. Nejenže to lze, ale podle (nejen) mých dosavadních zkušeností takové zkoumání může přinést zajímavé poznatky a pomoci překonat některé myšlenkové stereotypy, které v hudebně teoretickém přístupu k soudobé hudbě uplatňujeme. Je ovšem třeba netrvat na koncepci melodiky „šité na míru“ paradigmatu tradiční hudby, která hudbě naší doby není a nemůže být adekvátní. Ostatně, setrvávání na konzervativních pozicích by znamenalo i podcenění možností melodiky jako jedné z důležitých hudebně teoretických subdisciplín, a v důsledku okleštění možností hudební teorie jako takové, s čímž se nelze smířit.

Ani v této své magisterské práci dosud nevypracovávám systematickou melodiku v podobě uceleného systému, „nauky“ (Melodielehre), byť je ambicí práce být krokem tímto směrem. Studie nemá být ani (didaktickým) „návodem k analýze“. Jde mi o položení základů patřičně teoreticky zdůvodněného koncepčního a metodologického rámce („výchozích bodů“) pro zkoumání melodiky soudobé hudby. Mým cílem bylo navrhnout a rozpracovat koncepci, která otevírá některé (opomíjené) možnosti hudebně teoretického uchopení soudobé hudby a která nabízí myšlenkové mechanismy a (terminologické) nástroje hudebně teoretického, resp. analytického uvažování, jenž je možné podle potřeb dále modifikovat a doplňovat.

¹ Srov. např. SČHK, s. 545, heslo *Melodika*: „V zásadě ovšem zůstává melodika méně rozvinutým oborem hudebně teoretického poznání.“ Též Grove Music Online, heslo *Melody*: „Among the exceedingly limited number of modern scholars devoted to the historical or the cross-cultural study of melody, or both, (...)“

² Viz vymezení pojmu v kapitole 1.3.

1.2 POZNÁMKA KE STRUKTUŘE TEXTU

Text je členěn do dvou částí:

- První část (oddíl 2) obsahuje návrh rozšířeného pojetí melodiky a jeho vysvětlení a zdůvodnění, a to jak ve vztahu k hudbě samotné (tj. proč je toto pojetí melodiky adekvátní zejména pro zkoumání soudobé hudby), tak ve vztahu k melodice jako hudebně teoretické subdisciplíně (zde především poukazují na ty aspekty, ve kterých navrhovaná koncepce standardně chápanou melodiku přehodnocuje, rozšiřuje či její oblast zcela opouští, resp. kde se začíná významněji prolínat s ostatními oblastmi zájmu hudební teorie).
- Druhá část práce (oddíl 3) přináší návrh typologie melodií a složitějších struktur z hlediska jejich melodického aspektu. Obsahuje vymezení a popis autorem dosud identifikovaných typů melodických a typů prizmatem melodického aspektu nazíraných struktur vyšší úrovně, včetně vysvětlení a diskuse premis, na jejichž bázi je navrhovaná typologie konstruována.

Pojednávané jevy jsou v práci dokládány notovými příklady v takovém množství a rozsahu, o kterém se domnívám, že je dostačující, aniž by došlo k neúnosnému nárůstu stránkového objemu. Jsem přesvědčen o tom, že prioritou má být verbální (definiční) uchopení daného jevu, jeho popis na náležité úrovni obecnosti a jeho zařazení do možných kontextů. Notové příklady uvádím především proto, abych názorně ilustroval své poznatky a návrhy, nikoli proto, abych citováním několika (mnoha) v podstatě totožných příkladů vzbuzoval zdání větší „oprávněnosti“ svých teoretických tvrzení – nedostatky v teoretickém zpracování toho kterého jevu se uvedením většího množství příkladů neodstraní. Ve všech případech uvádím příklady z reálně existujících skladeb významných světových autorů, nikdy jsem příklady „nekomponoval“, považuje tento přístup za problematický v mnoha ohledech. Poukazují-li na významné zastoupení toho kterého jevu v určitých stylových směrech soudobé hudby nebo v díle některých skladatelů, činím tak pro dokreslení, bez nároku na systematickosti a úplnosti, a tato konstatování je třeba chápat především v rovině podnětu k dalšímu výzkumu.

V této souvislosti ještě poznamenávám, že zkoumání kvantitativního výskytu daných jevů v (soudobé) hudbě je bezpochyby vysoce platným předmětem zájmu hudební teorie (zásadním např. pro vymezení atributů slohu či stylu), překračuje nicméně rozsah a zaměření přítomné práce.

Dovoluji si čtenáře upozornit, že poznámky pod čarou jsou pro logickou konzistenci argumentace a obsahovou integritu textu často zásadní.

1.3 VYMEZENÍ ZÁKLADNÍCH POJMŮ

melodika

V běžném úzu³ je význam termínu dvojitý:

- 1) označuje hudebně teoretickou subdisciplínu, jež zkoumá melodie (jejich stavbu, uplatnění apod.), nauku o melodii;
- 2) je používán pro obecné označení těch vlastností hudebního útvaru, které jsou určeny spolupůsobením jednotlivých melodií v dotyčném útvaru obsažených; melodika jako suma melodií vyskytujících se v dané hudební struktuře.

V dalším textu užívám pojmu *melodika* výhradně v prvním uvedeném významu. Pro označení druhého významového okruhu volím termín

melodický aspekt (hudební struktury)

Melodickým aspektem hudební struktury je míněn souhrn těch jejích vlastností, které rozpoznatelně souvisejí s utvářením dotyčné struktury v melodické horizontále (tj. časové následnosti trváním, témbrově, dynamicky i jinak konkretizovaných zvukových událostí nějakým způsobem definovaných v tónově výškovém prostoru⁴), resp. termín *melodický aspekt* označuje takové vlastnosti hudební struktury, které jsou zřejmé zejména tehdy, posuzujeme-li danou strukturu z hlediska jejího utváření v melodické horizontále.⁵ Jedná se v první řadě o vlastnosti morfologické, na morfologickou rovinu melodického aspektu té které hudební struktury mohou nicméně jako jeho součást navazovat roviny další, např. rovina kompoziční techniky,

³ Srov. např. SČHK, s. 545, heslo *Melodika*

⁴ Problém požadavku na eminentní tónovost materiálu, jenž má být způsobilý pro tvoření melodií, bude dále diskutován, viz definici melodie v kapitole 2.4 a další výklad. V zásadě jde o to, že požadavek na tónovost materiálu se nemusí týkat jen zásadní převahy podílu tónů v sukcesivním řazení tónů a „non-tónů“ v daném útvaru, ale lze též uvažovat poměr tónové a „non-tónové“ kvality v rámci jednotlivého zvuku. Srov. též definici melodie ve SČHK v kapitole 2.2.

⁵ Slovo aspekt v sousloví *melodický aspekt* tedy chápu především v prvním uvedeném významu původního latinského *aspectus* = *zjev, vzhled*, nebo též *hledění, pohled*.

stylové či slohové příslušnosti či rovina sémantická (např. na způsob asafjevovské „intonace“) apod.

Méně formálně vyjádřeno: při zkoumání melodického aspektu hudební struktury jde především o globální pohled na melodické ustrojení dotyčné struktury; o pohled z jistého „odstupu“ od jednotlivostí a detailů.⁶ Cílem takového zkoumání je hudebně teoreticky uchopit převládající a charakteristické vlastnosti hudební struktury související s jejím melodickým ustrojením, pojmenovat určující tendence, vystihnout skladatelovy kompoziční „strategie“. (V tom se tradičně chápaná melodika liší např. od tektoniky: pro tektoniku není problémem zvolit si „rozlišení“: může se zabývat výstavbou posuzované hudební struktury až od jisté (zvolené) hierarchické úrovně (rozsáhlých bloků – formových dílů) a nižší patra nebrat v úvahu. Takto získaná informace pak může vstupovat do dalších úvah – lze třeba porovnávat různé varianty sonátového cyklu. Naproti tomu tradičně pojaté melodice není globální náhled na melodické utváření hudebních struktur vlastní a pokusy o něj se dějí typicky skrze vyhledávání „typických příkladů“ – ovšemže opět konkrétních melodických útvarů – nebo přes naopak poměrně vágní konstatování typu „polyfonní faktura“ apod. Právě tento deficit se pokouším v přítomné práci překonat.)

Domnívám se, že označení *melodický aspekt*, jehož se v textu důsledně držím, vystihuje podstatu věci lépe než v obdobném významu obvykle užívaný termín *melodická složka*. Melodie je svou podstatou jevem složeným a vstupuje do komplexních vztahů v rámci struktur, v nichž se eventuálně vyskytuje. Je tedy adekvátnější hovořit o melodickém aspektu hudební (super/sub)struktury a termín *složka* rezervovat pro skutečně nesložené základní charakteristiky, vyjadřující vazebnost množiny tónů (zvuků), z nichž daná hudební struktura sestává, skrze jejich základní fyzikální parametry. Např. melodie je charakterizována souhrou těchto jednotlivých složek sensu stricto: složky mélické, kinetické, dynamické, témbrové.⁷

⁶ V zásadě lze však o melodickém aspektu uvažovat již na úrovni nejjednodušších melodických útvarů (a dále pak samozřejmě až po celek hudební skladby). Opět viz definici melodie v kapitole 2.4.

⁷ Bez bližšího komentáře, jenž by vyžadoval práci jiného zaměření, podotýkám, že v tomto smyslu by bylo podobně adekvátní hovořit o souzvukovém (akordickém / harmonickém) aspektu hudebních struktur a o aspektu tektonickém, popř. aspektech dalších.

hudební struktura

Jako hudební struktura je v textu označován celek či častěji část hudební skladby, odpovídající zpravidla tektonickému bloku či formovému dílu, ale také např. jedinému hlasu z většího počtu hlasů, skupině hlasů, zřetelně vydělenému krátkému útvaru apod. V těch případech, kdy je třeba výslovně určit, že míněná struktura je součástí jiné struktury, a to většinou ve vertikálním průřezu, užívám označení *substruktura*.

segment

Několikatónový melodický článek, zpravidla v daném kontextu charakteristický svým melickým obrysem a / nebo rytmickým uspořádáním.

melodický útvar

Ohraničená (uzavřená), relativně krátká melodie, tzn. jednohlasá či jako jednohlas izolovatelná hudební struktura nevelkých rozměrů s přirozeně (=adekvátně hudebnímu kontextu) označitelným začátkem a koncem, o které je uvažováno (lze uvažovat) v intencích jejího melodického aspektu. Tento termín se v nejasném (zřejmě však podobném významu) objevuje též v SČHK, heslo *Melodie*.

tradiční hudba

Označením je míněna evropská, především artificiální hudba, vyznačující se mj. diatonickým, subdiatonickým či rozšířeně diatonickým výběrem tónového materiálu modálně či tonálně organizovaným a motivicko-tematickou syntaxí, založenou na exponování a evoluci melodicky či melodicko-harmonicky založených hudebních myšlenek (objektů). Zahrnuje prakticky veškerou evropskou hudbu v období cca. od roku 1600 po začátek 20. století, s mnoha významnými přesahy před a za toto období. Viz též kapitolu 2.1.

soudobá hudba

Artificiální hudba vznikající přibližně v době od druhé poloviny dvacátého století do současnosti, s akcentem na ty její proudy, které se distancují od tradicionalistických tendencí. (Ačkoli termín *soudobá hudba* je vlastně spíše hudební publicistice, jeví se nakonec jako nejméně problematický: např. termíny *Nová hudba* či *poválečná hudba* jsou příliš úzké, obvyklé označení *hudba 2. poloviny 20. století* je nepraktické vinou dnes již nezbytného dovětku *a počátku století 21.*, apod.)

V textu pracuji i s některými dalšími termíny, z nichž některé jsou neologismy, jiné chápu v užším či odlišném významu, než jaký je běžný úzus. Příslušné definice (objasnění) se dle potřeby objevují v průběhu výkladu. Zejména nově zavedené termíny je nutné chápat jako provizorní návrhy, o kterých je třeba dále diskutovat a jejichž praktičnost je nutné ověřovat. Platí nicméně, že všechny takové termíny jsou jasně vymezeny a v kontextu práce je s nimi zacházeno výhradně ve smyslu podaných definicí a objasnění.

2. ROZŠÍŘENÉ POJETÍ MELODIKY

2.1 MELODIKA A MELODIE

Základním úkolem každé vědní (sub)disciplíny je definovat a pokud možno přesně vymezit předmět svého zkoumání. Rovněž je ovšem jejím úkolem toto vymezení kriticky reflektovat, prověřovat jeho platnost a přiměřenost a snažit se uvědomovat si zjevné i skryté důsledky toho kterého vymezení předmětu zájmu, a konečně být připravena toto vymezení redefinovat v případě, že bude nalezeno vymezení heuristicky efektivnější a explikačně úspěšnější. Vědecké zkoumání je mnohem spíše poháněno potřebou „porozumět“ (něčemu, čemu momentálně nerozumíme a čemu rozumět chceme) než potřebou „vymezovat kompetence“ (toto už do našeho oboru nespadá, nechť bádají jiní). Běžně a nutně dochází k situaci, kdy za „normálních“ okolností ekvivalentní premisy „co má být zkoumáno“ a „čemu chceme porozumět“ se přestávají krýt a rozpor je řešen jedině redefinicí (rozšířením) předmětu zájmu dotyčné vědní (sub)disciplíny, nikoli rezignací na poznání, na snahu o zodpovězení otázek, o vyřešení problémů (smím-li užít metaforického přirovnání, druhé jmenované „řešení“ by bylo analogické byrokratickému způsobu – tj. odeslání nepohodlného žadatele do vedlejší kanceláře).

Vztaženo konkrétně k melodice: Standardní (tradiční) vymezení melodiky se odvíjí především od definice pojmu *melodie* (blíže k tomu v následující kapitole). Předmětem zkoumání tradiční melodiky je melodie ve smyslu „hudebně logické“, nenahodilé, zřetelné a víceméně ohraničené *hudební myšlenky vyjádřené řadou v čase rozložených tónů* (Janeček, 1956, s. 17⁸). Platí proto, že „vstupy“ melodického bádání (tj. to, čím se budeme zabývat, co budeme zkoumat), a potažmo tedy i jeho „výstupy“ (jaké poznání můžeme z takového zkoumání vytěžit), jsou příčinně závislé na chápání centrálního pojmu, pojmu *melodie*.

⁸ Ke spisu Karla Janečka *Melodika*, dnes přes padesát let starému a poznamenanému nejen dobou a místem vzniku, ale i nejasněnou pozicí mezi učebnicí a teoretickým pojednáním, lze zaujímat různá stanoviska. Po mém soudu však publikace vcelku vystihuje základní východiska i rozpory melodického bádání, jak jej hudební teorie obvykle chápe.

Jakýkoli jev, ačkoli by se nepochybně jednalo o řadu tónů rozložených v čase, který jako melodie uznán není (Janeček užívá přílehlavého označení *ne-melodie*, viz též níže⁹), nebude melodikou blíže zkoumán, resp. bude zkoumán na rudimentární úrovni, kdy se rozhoduje, jaké jevy budou brány v úvahu a jaké nikoli. Tradiční melodika se primárně zabývá vyhledáváním určitých zřetelně vydělených melodických útvarů, „skutečných melodií“ (ve smyslu antonymním k pojmu *ne-melodie*), které dále analyzuje, zejména po stránce jejich vnitřního uspořádání, syntaktické funkce v hudební struktuře, jíž jsou eventuálně součástí, a někdy též jejich aspektů sémantických.¹⁰

Takto nastavené pojetí melodiky může být vyhovující při zkoumání tradiční hudby, jejíž syntaxe (hudebně teoreticky dobře reflektovaná) je v zásadě založena na melodicko-harmonickém tematismu¹¹, tedy existenci melodickou kvalitou výrazných, percepčně a syntakticky privilegovaných útvarů (tzn. motivů a témat v obvyklém funkčním smyslu¹², ale v širším pojetí i výrazných útvarů bez syntaktické funkce tématu, např. vokální linie apod. na pozadí např. doprovodu, nesamostatného kontrapunktu apod. – tj. z hlediska tradiční melodiky většinou „ne-melodií“¹³) a jejíž syntaktická paradigmatata byla skladateli po staletí sdílána takřka na úrovni norem.¹⁴

Ve vztahu k soudobé hudbě, která v zásadní míře opouští či dokonce neguje paradigmatata tradiční hudební syntaxe¹⁵, ovšem takové pojetí melodiky přestává

⁹ Janečkův pojem *ne-melodie* má značnou výpovědní hodnotu. *Ne-melodie* jsou takové jevy, které sice nějak souvisejí s melodickým aspektem hudební struktury (nejsou tedy např. akordem nebo sledem rytmických pulzů, ale jsou onou zmiňovanou řadou tónů rozložených v čase), ale z různých důvodů se jejich zkoumání nejeví jako relevantní, resp. vzhledem k váze „skutečných melodií“ v tradiční hudbě není jejich zkoumání prioritou. SČHK hovoří v podobném významu o *mélicky nevýrazném hlase* (SČHK, s. 542, heslo *Melodické paradigma*).

¹⁰ Je-li určitý již identifikován jako „skutečná melodie“, jsme schopni takový jev vcelku bez nesnází a vyhovujícím způsobem zkoumat běžnými analytickými nástroji hudební teorie a disponujeme terminologickým aparátem, který umožňuje dostatečnou deskripci takového útvaru, a to i na poli soudobé hudby. Zde tedy jádro problému neleží.

¹¹ Srov. též SČHK, s. 544, heslo *Melodie*: „V hudbě stavějící na melodicko-harmonickém principu nelze sice melodií od harmonie odtrhovat, v tvorbě se však melodie nikdy nestala jednoznačně závislou na harmonii.“

¹² Srov. SČHK, s. 925, heslo *Téma*: „téma, hudebně teoretický termín označující význačnější hudebně syntaktické jednotky. Soudobá muzikologie mnohdy vztahuje termín i na jednotky hudby vzdálenější minulosti, jež se označovaly jinak, čímž dochází k významovým posunům výrazu téma. (...) Melodie krátkého jednohlasého útvaru není sama o sobě tématem, stává se jím však, stane-li se východiskem zpracování (tematické práce).“ Obdobným způsobem chápou i termín motiv, označující tématu analogické jevy menších rozměrů.

¹³ Obecně lze hovořit o principu figury a pozadí.

¹⁴ Srov. Helfertův termín *melodicko-harmonický sloh* (SČHK, s. 544, heslo *Melodicko-harmonický sloh*).

¹⁵ Připomeňme, že k tradiční syntaxi postavené na melodicko-harmonické tematičnosti se váží i určité tendence ve výběru (hierarchizaci) tónového materiálu (např. tonalita) a tendence k určitému fakturnímu a tektonickému uspořádání (opět na bázi hierarchie, zpravidla kvalitativní).

stačit, melodika jakoby není schopna v posuzované hudební struktuře identifikovat objekty svého zkoumání – často zdánlivě není melodií „nic“, nebo je melodií „všechno“ („příliš mnoho“). Nejde přitom jen o to, že v soudobé hudbě nenalezneme melodie vybavené nadřazeným centricky (kvalitativně) hierarchickým postavením (zejm. ve funkci tématu či motivu), nebo se nimi setkáváme výjimečně, nikoli pravidelně. Zhusta neumíme „tu správnou“ melodii coby platný objekt našeho zkoumání identifikovat ani ve vertikálním kontextu: nejsme schopni přisoudit jedné či více melodiím (hlasům) statut „hlavního hlasu“. Mnohdy navíc takové hledání ani není na místě.¹⁶ Začínáme se potýkat s nesnáze, jak a na základě čeho se rozhodnout, jaká část hudební struktury (a zdali vůbec nějaká) má být melodikou zkoumána, nemáme-li oporu dobře zažitých a reflektovaných syntaktických a estetických normy odvozené z etablovaných uzavřených stylů a slohů, normy, která by poskytla rozlišovací kritéria, respektive nepotýkáme-li se s hudbou, vycházející takovým kritériím vstříc.

Zároveň je zřejmé, že v soudobé hudbě ony pro tradiční pojetí melodiky marginální či problematické jevy (*ne-melodie*) dostoupily takové (na první pohled přinejmenším kvantitativní) důležitosti, že je nelze dost dobře ignorovat. Přinejmenším nelze ignorovat prostý fakt existence melodické horizontály ve většině skladeb, to, že hudba zkrátka sestává z jakýchsi hlasů tvořených zvuky tónové kvality. Co se v soudobé hudbě „stalo s melodií“? Stručně vyjádřeno, **těžiště významu melodie se v soudobé hudbě v určující míře postupně přesunulo od „melodie-objektu“ (percepce i syntaxe) k „melodii-metodě“ (vytváření hudební struktury).**¹⁷ (Všimněme si, že i na poli tradiční hudby jsou jako „ne-melodie“ pravidelně identifikovány právě ty jevy, které jsou zjevně důsledkem kompoziční *metody* (např. nesamostatný kontrapunkt, vedení hlasů v homofonní sazbě), ne *objektem* kompozice, tj. předmětem motivického či tematického zpracování a odpovídající percepční důležitosti a syntaktické funkce.)

Nechceme-li proto rezignovat na zkoumání melodické složky v netraditionalistických soudobých skladbách – k čemuž není důvod –, bude

¹⁶ Zajímavým způsobem (ovšemže pro účely interpretační praxe) tento problém řešili představitelé Druhé vídeňské školy: vzpomeňme na časté označování *Hauptstimme* a *Nebenstimme* v atonálních a dodekafonických partiturách. Taková praxe mj. též dokládá, že skladatelé si nejednoznačnosti byli vědomi.

¹⁷ Toto konstatování dále osvětluje kapitola 2.3. Pro lepší orientaci čtenáře se na tomto místě omezím na stručný příklad: srovnáme percepční význam a syntaktickou funkci fugoového subjektu s kompozičně-technickým významem dodekafonické řady v horizontálním užití.

nezbytné pojetí melodiky (a potažmo tedy i pojmu melodie, viz kapitolu 2.4) rozšířit směrem k větší obecnosti. Nastává v úvodu kapitoly naznačená situace rozporu mezi dosavadním vymezením disciplíny a nutností reflektovat nové skutečnosti: **naší potřebou je poznávat *melodický aspekt (soudobých) skladeb* či jejich částí, zdaleka nejen vyhledávat percepčně a syntakticky *privilegované melodické útvary* („výrazné melodické myšlenky“) vyhovující tradiční definici „skutečné melodie“ a popisovat jejich stavbu a uplatnění v daném kontextu. Je třeba pojmut melodiku jako zkoumání celku hudební struktury pod zorným úhlem jejího melodického (horizontálního utváření), tzn. jako celostní zkoumání melodického aspektu hudební struktury.**

Jinými slovy, melodika v aktuálně navrhovaném pojetí si primárně neklade otázku, *které části hudební struktury* mají být zkoumány, ale *jakým způsobem* má být zkoumán celek hudební struktury, tak abychom byli s to popsat její melodické utváření, ať už percepčně relevantní, nebo pouze v roli metody výstavby, a porozuměli mu. V tomto smyslu tedy melodika ani žádný specifický „objektivní“ předmět zkoumání nemá, je coby subdisciplína hudební teorie spíše *úhlem pohledu* na hudbu (hudební strukturu) jako takovou, která je vlastním „objektivním“ předmětem zkoumání hudební teorie¹⁸. Úhlem pohledu na tento „objektivní“ předmět zkoumání, tj. hudbu, se melodika vymezuje např. vůči akordice, tektonice, kinetice a dalším hudebně-teoretickým subdisciplínám, kterým je vlastní jiný úhel pohledu, jenž je definuje, nikoli tím, že by melodika disponovala vlastním „objektivním“ předmětem zkoumání odlišným od předmětu zkoumání ostatních hudebně teoretických subdisciplín. (Jakoukoli melodii coby „objektivní“ jev lze přece zkoumat např. z hlediska latentní harmonie, tektonické výstavby, strukturní funkce apod., a přeci se stále jedná o jev jeden a tentýž. Např. předmětem zájmu tektoniky je stavba hudebních struktur, tedy určitá její vlastnost, nikoli nějaké formové díly „an sich“. Melodika spolu s kinetikou a tektonikou jsou právě jen různými úhly pohledu na diachronní hudební strukturu). **Lze tedy říci, že (nikoli „objektivním“) předmětem studia melodiky v navrhovaném pojetí je melodický aspekt hudebních struktur (ve smyslu definice uvedené v kapitole 1.3).**

¹⁸ Nechci se na tomto místě pouštět do filosofických úvah, které by vedly příliš daleko a ke kterým se především necítím kompetentní, tedy jen nezbytné: předmětem zkoumání samozřejmě může být určitá složka či aspekt hudební struktury. Zpředmětnění a vydělení této složky či aspektu už je však víceméně abstraktním konceptem hudební teorie, na němž je percepce hudby *jako hudby* ontologicky nezávislá. (Nechávám stranou diskusi, do jaké míry je ontologie hudby závislá na existenci recipienta.) „Objektivním“ tedy rozumím: **autonomní vůči hudební teorii jako nástroji formalizovaného systematického poznání.**

Přítomná diplomová práce rozpracovává koncepci melodiky právě z tohoto hlediska (především se zřetelem na využití v analýze), které považuji za relativně inovativní a otevírající nové možnosti. Je třeba dále diskutovat, do jaké míry je navrhovaná koncepce vázána výlučně na oblast soudobé hudby, která se pro rozvinutí zvoleného přístupu jeví jako obzvláště příhodná. Zdá se však, že základní myšlenkový obrat (od zkoumání vybraných melodií ke zkoumání melodického aspektu hudebních struktur) může být platný univerzálně a mnohé teze mohou být s úspěchem rozvíjeny i na poli hudby tradiční. Jakkoli tedy těžiště této práce leží ve snaze o co nejefektivnější rozvinutí základních úvah pro potřeby teoretické reflexe soudobé hudby (kde deficit melodického zkoumání považuji za nejpálčivější), principiálně nic nebrání rozvíjení koncepce i pro účely hudby tradiční.¹⁹ Na tomto poli však zřejmě přínos koncepce nebude nijak zásadní – pro teoretické zachycení melodického aspektu tradiční hudby disponuje hudební teorie adekvátnějším terminologickým a heuristickým aparátem – vystupují tu popředí jiné způsoby nahlížení hudební struktury a jiná pojmenování melodických a dalších jevů, která jsou dostatečně zaužívaná, obecně srozumitelná a realitu vystihují lépe či přinejmenším dostatečně.

¹⁹ Což je ostatně samozřejmé: zrovna tak, jako neleží žádná ostrá hranice mezi hudbou tradiční a hudbou soudobou (popř. evropskou a etnickou apod.), nemůže se takové rozhraní dost dobře vyskytovat ani v teoretické reflexi hudby.

2.2 MELODIE V TRADIČNÍM²⁰ POJETÍ

Jak již bylo zmíněno, tradiční vymezení pojmu melodie, na němž běžně chápaná melodika staví, je relativně úzké. Srovnáme např. tyto definice a tvrzení:

Karel Janeček (všechna zvýraznění jsou původní):

„Melodie je hudební myšlenka vyjádřená řadou v čase rozložených tónů. Jde-li o kratší řadu tónů, mluvíme o melodii jako o hudebním nápadu [vynechána poznámka pod čarou].

V této definici jsou obsaženy dva podstatné údaje: 1. melodie představuje hudební myšlenku – není to tedy libovolně sestavený („bezmyšlenkový“) sled tónů; 2. melodií není každá hudební myšlenka, nýbrž jen taková, v níž se uplatňují tóny v časovém sledu. (...)

(Janeček, 1956, s. 17)

Grove Music Online:

“Melody, defined as pitched sounds arranged in musical time in accordance with given cultural conventions and constraints, represents a universal human phenomenon traceable to prehistoric times (...)”

Dále:

*“The character of a given melody is determined by its range or relative position within the total pitch continuum, its ambitus or pitch spread, its contour or linear design, and its syntactic structure with respect to elements of contrast and repetition, variation and development. The smallest melodic-rhythmic unit, the motif, requires a minimum of two distinct pitch levels. Syntactically, motivic materials are arranged in phrases, the general characteristics of which are determined by the specific melodic idiom. Thus, in contrast to the larger, **songlike melodic entities** [zvýr. PB], which as a rule eschew a great deal of*

²⁰ Výraz tradiční je zde nutno chápat ve smyslu protikladu vůči značně širší definici, jakou navrhuji v následující kapitole.

*motivic differentiation, **instrumental themes** [zvýr. PB] of the type associated with Western music from the middle of the 18th century onwards favour sharply profiled, contrasting motifs arranged in an open-ended fashion to allow for their subsequent structural development. (...)*

***A properly conceived melody is (...)** by and large self-sufficient [zvýr. PB], whereas a good theme generates energies needed for the formation of larger entities that exceed structurally and expressively the apparent potential of its motivic substance. But self-sufficiency is not necessarily bound to sectional repetition, as has often been asserted. None would wish to deny that note-for-note repeats of structural sub-units have been characteristic of Western song at least since medieval times. Such perennial patterns as AAB and ABA furnish ample evidence to this effect. By the same token, there is nothing to justify sectional repetition as an absolute criterion of melodic design.”*

(Grove Music Online, accessed March 17th, 2007; heslo *Melody*)

Slovník české hudební kultury (SČHK):

*„Melodie je hudební jev vytvářený tzv. mélickou vazbou (...), tedy horizontální vazbou prvního stupně, do níž vstupují tóny některými svými parametry (primární je kvalita výšky, dále moment trvání, akcentace apod.); varetou dosaženou v parametru tónové výšky je dáno i uspořádání vzniklého útvaru vzhledem k vertikále v tzv. tónovém prostoru. Z hlediska velikosti hudebních struktur se melodie zpravidla jeví jako mesostruktura, výjimečně i jako mikrostruktura či makrostruktura (tzv. „nekonečná melodie“). **Kvalitativně a funkčně** [zvýr. PB] představuje seskupení tónů v melodii vyšší útvar než pouhý segment: melodická fráze se vzhledem k relaci „celek – část“ jeví jako hudební struktura (skládá se totiž ze svých prvků), jako superstruktura (najdeme-li zde dílčí motivická jádra, která jsou substrukturami dané fáze [má být zřejmě fráze]) i jako substruktura (např. ve vztahu k superstruktuře celé kompozice. Nezbytnou podmínkou melodické hudební strukturnosti je tónovost: pokud by v sukcesívně uspořádaném sledu zvuků převládly non-tóny, nevyhodnotili bychom daný zvukový projev jako hudební melodii. [snad tedy jako melodii nehudební?!] Do melodie se promítají (resp. s různým*

stupněm relevance se zde aktualizují) kvality rytmicko-metrické, dynamické, sonické a harmonické (např. latentní harmonie); od těchto veličin lze při identifikaci konkrétní melodie v různé míře abstrahovat (přednesení melodie různými nástroji nebo v různých dynamických stupních např. identitu melodie neruší, podstatné změny časové artikulace však již vedou ke vzniku variant výchozího útvaru). **Prakticky je sama melodie s to vystupovat (být chápána) jako hudba (hudební projev).** [zvýr. PB] Tónový pohyb v rámci melodie předpokládá uplatnění sukcesívně řazených tónů různých výšek (opakování – i několikeré – téže tónové výšky se ovšem nevylučuje), postup k sousednímu tónu se děje stoupavými nebo klesavými intervaly (v rámci melodického celku se jen málokdy realizuje pohyb jedním směrem, častěji jsou směry pohybu kombinovány). Melodie vystupuje jako v čase uspořádaný a ohraničený, **vnitřně soudržný a tudíž celistvý útvar se značnou sémantickou nosností** [zvýr. PB], možné je však členění celku na menší díly (ty chápeme podle kontextu a funkce např. jako motivy, fráze atd.).

(...)

Třebaže zejména v údobí vzniku a prvotního rozvoje evropské artificiální hudby byla realizována představa „absolutních“ hudebních melodií, v nichž jsou tóny vybírány a spojovány především s ohledem na estetický účín a „hudební logiku“, kdežto sdělovací funkce se přiznávají spíše tzv. „výrazové“ melodii materiálově heteronomního rázu (zpívané slovo, taneční melodie apod.), nepřestává být ani „absolutní“ melodický typ obsahovou kvalitou [má být zřejmě kvalitou] a faktorem výrazu. Hudební melodii přiznáváme proto spontánně význam, smysl i obsah. [zvýr. PB] Snad jen některé kompoziční techniky Nové hudby melodii samu a její znakovost omezují či popírají. Naprostá většina stylů, směrů, druhů a žánrů minulé i současné artificiální i nonartificiální hudby bytostně spočívá na **funkci** [zvýr. PB] melodie.

Na jiném místě hesla se též:

„Profilovaný hudebně teoretický termín melodie lze vztáhnout pochopitelně jak na „plnohodnotné“ melodické útvary v jejich konkrétním hudebně komunikačním využití [zvýr. PB], tak na linii tzv. melodického hlasu, na

melodická schémata typu melodických paradigmatických formulí, cvičných jednohlasých útvarů apod.“

(SČHK, s. 544-545, heslo *Melodie*)

Všem definicím je společný větší či menší důraz na „hudebně logický“, resp. sémantický (SČHK) aspekt melodie, jehož se definice zde prezentované v různé míře a s různým stupněm explicitnosti dovolávají (viz též latentně funkční dichotomie naznačenou v heslu Grove Music Online, dávající nicméně prioritu „*songlike melodic entities*“, jimž je přisouzena vlastnost „*properly conceived*“).

V tradičním, obvyklém pojetí melodií zkrátka zcela zřejmě není, řečeno s K. Janečkem, jakákoli *řada tónů rozložených v čase*. Aby jí byla, musí obsahovat ještě „něco navíc“ – jakousi hudebně-myšlenkovou obsažnost, nenahodilost. Ona obsažnost či nenahodilost je přitom dána slohově podmíněnými syntaktickými a estetickými paradigmaty a kritéria pro rozpoznání „plnohodnotné melodie“ z těchto paradigmat odvozená jsou do jiných slohových kontextů nepřenosná, nebo jsou přenosná problematičtěji.²¹ Snaha definovat ono „něco navíc“ univerzálně pak naráží na nepřekonatelné obtíže. Je zřejmé, že tradiční definice melodie selhává, má-li určit vlastnosti „skutečné melodie“ a priori – není s to spolehlivě vyčerpávajícím způsobem a v obecné rovině dopředu stanovit, jaké atributy musí či naopak nesmí vykazovat hudební struktura, má-li být či nebýt uznána jako „skutečná melodie“ :

„Je přirozeným právem theorie, aby hledala reální („hmatatelné“) znaky, jimiž se odlišuje ustrojení útvarů, jež jsou skutečnými melodiemi, od útvarů, jež melodiemi nejsou. Je však zároveň povinností theoretikovou, aby v případě, že takových jednoznačně spolehlivých znaků není, tuto nepotěšující skutečnost neskrýval lichými radami a otevřeně prohlásil, jak se věci mají. Musíme vskutku nepokrytě říci, že při rozpoznávání melodií (při jejich odlišování od nemelodií) lze spoléhat jedině na bezprostřední hudební vnímavost bez jakékoli opory intelektuální.“ (Janeček, 1956, s. 34)

Napadat tradiční melodiku pro vágnost ve vymezení centrálního pojmu je sice možné, pouhá kritika zde ovšem nepřináší v podstatě žádné nové poznání. Nelze

²¹ Tak např. barokní instrumentální melodika by zřejmě byla bezmyšlenkovitou pro renesanční vokální polyfoniky, už jen svou kinetickou složkou.

přehlížet, že tradiční pojetí melodie se při aplikaci na tradiční hudbu jeví jako přiměřené a poměrně efektivní – to ostatně dokazuje sama percepční a analytická praxe. Přijmeme-li nutnost definici melodie pro každý jednotlivý případ korigovat *bezprostřední hudební vnímavostí* (tj. intuitivně rozhodovat, zda se v tom kterém konkrétním případě vyskytuje ono nedefinovatelné „něco navíc“), pak útvary, které je možné na základě definice při jejich izolovaném posuzování označit jako „skutečné melodie“, jsou s velkou pravděpodobností takovými útvary, jaké se vyskytují buď samostatně (píseň) nebo zaujímají (ve smyslu výše ozřejměném) privilegované (hierarchicky nadřazené) místo v hudební struktuře a jaké by kultivovaný laik nejspíše jako melodie spontánně označil. Naopak melodické útvary či obecně řady tónů v čase, které ve světle intuicí korigované definice budeme mít tendenci při izolovaném posuzování označit jako *ne-melodie*, se velmi často projevují jako co do melodické působivosti nesamostatné, zastávající v příslušné hudební struktuře hierarchicky podřízené místo. Intuitivně korigovaná definice a na ní navazující „teorie melodie“ (přesnější by bylo: úzus, jakým tradiční melodika na roli melodie v tradiční hudbě nahlíží) má poměrně značnou explikační sílu: umožňuje dobrý vhled do toho, jakým způsobem je tradiční hudební struktura skladatelem vystavěna (syntaxe založená na centricky hierarchické nadřazenosti témat a motivů a jejich reprízování nebo evolučním rozvíjení) a jaký je její smysl (je takto nejen vystavěna, ale i vnímána).²²

Přestože tedy definice v podstatném ohledu nevyhovuje (není dostatečně objektivní), je zřejmé, že „při užití v dobré vůli“ a v hudbě přiměřeného slohového určení umožňuje dosti spolehlivě vyhledávat a označovat jevy, které hudební teorie konsensuálně shledává relevantními pro svá zkoumání, a naopak nechává stranou ty jevy, které jako relevantní nechápe (respektive konstatuje jejich podružnost a obvykle se jimi ve významné míře nezabývá). Definicí se hudební teorie nesnaží hierarchizovat pouze hudebně strukturní jevy, ale též strukturu a priority svého zkoumání.

Přijmeme-li tedy poněkud zužující pohled na celou problematiku, totiž takový, který akcentuje roli melodiky jako analytického nástroje (což je do značné míry v

²² Pojem melodie má platnost i „etnometodologickou“ – laické konstatování „má / nemá to melodii“ může být primitivní, ale nesporně nevypovídá pouze o zkušenosti posluchače, resp. tato zkušenost se zdá být velmi nadosobní a zakládá se na „objektivní“ skutečnosti: uvedené konstatování není metaforickým vyjádřením určité vlastnosti hudby, má „objektivní“ předmět – lidově vyjádřeno, to, co je označeno jako melodie, si lze zazpívat (vlastnost si zazpívat nelze). Viz též poznámku č. 18.

souladu se zaměřením této práce), zjišťujeme, že latentním smyslem tradiční definice melodie je snaha vyřešit nejen otázku *co je melodie?*, ale též: *co má být jako melodie zkoumáno, které „řady tónů“ jsou relevantní?* Slabinou tradiční melodiky je, že chápe odpověď na první otázku jako kauzálně určující odpověď na otázku druhou – zkoumáno má být to, co je („skutečnou“) melodií, což je hudební struktura či substruktura „objektivně“ existující (ve smyslu poznámky č. 18). (Jak bylo ukázáno v kapitole 2.1, nejistota v odpovědi na první otázku vyvolává nejistotu v otázce druhé a potažmo ohrožuje „akceschopnost“ běžné chápané (tradiční) melodiky mimo oblast tradiční hudby.) Ony otázky však v takto jednoduchém vztahu stát nemusí: i když definujeme melodii jako „objektivní“ (sub)strukturu, stále ještě to neznamena, že předmět zájmu melodiky (*co má být zkoumáno, co je relevantní?*) nemůže být určen do značné míry nezávisle: jako *melodický aspekt hudebních struktur*, tj. určitá vlastnost celku hudební struktury vyplývající ze synergie jejích potenciálně velmi různorodých „objektivních“ substruktur (v úvahu připadá mnohem širší spektrum jevů než je „skutečná melodie“), ale nemající sama o sobě charakter této „objektivní“. Melodika v navrhovaném pojetí proto takto závislá na absolutním vymezení centrálního pojmu – *melodie* – není, respektive může disponovat mnohem obecnější definicí pojmu *melodie* (viz kapitolu 2.4) a její explikativní a heuristické možnosti jsou mnohem širší.

Ačkoli tradiční definici melodie vzápětí odmítneme a nahradíme ji definicí univerzálnější (ale zrovna tak méně konkrétní a problém do jisté míry obcházející), jevy tradiční melodikou označované jako „skutečně melodie“ se v našem rozšířeném pojetí vrátí coby důležitá a v jistém (zejm. historickém) smyslu výchozí podmnožina melodického universa, kterou budou „méně tradiční“ (až hraniční) melodické jevy poměřovány a která poslouží jako „pevný bod“ navrhované typologie: ta se do značné míry opírá právě o důsledné ohledávání situací vzhledem k oblasti vymezené tradiční melodikou hraničních.

2.3 INTERMEZZO: TŘI HLEDISKA ANALÝZY

Strukturální analýza, respektive hudebně teoretické uvažování o struktuře hudebních skladeb (hudebních struktur)²³, mohou být v zásadě vedeny ze tří hledisek, vyjádřených těmito otázkami:

- 1) Co zní?
- 2) Jak je to uděláno?
- 3) Proč je to tak uděláno?

Ad 1)

Otázka se týká *percepční strukturace znějící* hudební struktury. V případě zkoumání struktury zapsané předpokládá zodpovězení této otázky takové posuzování hudební struktury, které si všímá (pouze) jejího percepčního potenciálu (tzn. jak bude hudba vzhledem k zápisu znít, jak se bude jevit posluchači, jaké prvky se ve zvuku uplatní zřetelně nebo dominantně, jaké zůstanou v pozadí či se rozplynou v percipovaných strukturách vyšších hierarchických pater, popř. zaniknou zcela), ne např. aspektu kompozičně-technického. Odpověď na otázku může mít např. podobu vypracování (hypotetické) sluchové partitury (Hörpartitur). Obvykle je souhrnem konstatování zakládajících se na sluchové zkušenosti s danou hudební strukturou (v konfrontaci se zápisem) či sluchovou představou její realizace.

Ad 2)

Otázka se týká utváření posuzované hudební struktury v kompozičně-technické rovině. V případě evropské artificiální hudby se prakticky ve všech případech

²³ Netýká se tedy zkoumání či uvažování historického, estetického, sémantického apod.

(výjimku by mohly tvořit např. některé EA kompozice) jedná o posuzování *strukturace zápisu* hudební struktury, který na této úrovni zkoumání není chápán primárně jako „obraz znějící hudby“ (různé formy zápisu do různé míry ikonicky vyjadřují zvukovou podobu realizace, jsou více či méně věrnou Hörpartitur), ale především jako soubor (kodifikovaných) instrukcí pro zvukovou realizaci dotyčné struktury („co je zapsáno“) a často rovněž jako „obraz kompoziční metody“ (např. důsledné zdvojování tónů v unisonu v zápisu vícehlasé klavírní skladby). Místo o *zápisu* by možná bylo adekvátnější hovořit o *předpisu*.

Ad 3)

Otázka se týká kompozičních a myšlenkových principů (kompozičních metod a kompozičních či „metakompozičních“ koncepcí, „filosofií“), na jejichž základě či s jejichž pomocí byla dotyčná hudební struktura vytvořena a které byly při vytváření hudební struktury skladatelem využity či (z části) nově formulovány. Škála možností je široká a jednotlivé možnosti kombinovatelné: může se jednat o algoritmické operace, operace v různé míře náhodné, operace dle „mimohudební“ předlohy (např. hvězdné mapy), (ikonickou) programnost, analogie přírodních procesů (např. spektrální analýza zvuku a následná instrumentální transkripce) či analogie nebo metafory filosofických koncepcí, o mytologii a symbolismus, či jednoduše příslušnost k určitému syntaktickému paradigmatu (např. funkčně harmonické tonalitě), poskytující určitá „kompoziční pravidla“, „návod“.

Uvedu jednoduchý příklad:

Předpokládejme cca minutovou skladbu, která se z hlediska č.1 jeví jako atonální ametrická hudba hraná sólovým klavírem; začíná několika v tónovém prostoru rozptýlenými tóny, vzápětí faktura poněkud zhoustne jakoby imitační odpovědí;²⁴ po zbytek trvání skladby vnímáme nepřiliš hustou punktuální sazbu s velkou dynamickou diferenciací a rovnoměrně využívající celý rozsah nástroje.

²⁴ Samozřejmě hrubě zjednodušuji, resp. omezují se na nejsnáze verbalizovatelné a pro příklad podstatné poznatky. Je pochopitelné, že označení „atonální a ametrická“ nevypovídá o hudbě mnoho (a vlastně působí až podešvovsky pejorativně).

Z hlediska č.2 mj. zjistíme, že skladba *je zapsána* jako důsledný dvouhlasý kánon v inverzi (tzn. zápis je strukturován jako dvojhlas, který z hlediska č.1 vůbec není evidentní), včetně dynamického vybavení jednotlivých hlasů (dynamický vzestup proposty se projeví poklesem v rispostě), které se pohybují ve velkých skocích, takže dochází neustále k jejich křížení. Z hlediska tónového výběru zjevně převládá rovnováha 12ti tónů a jsou preferovány intervaly 1, 6, 11, (13) a kolísání v kvalitě tercií a sext (intervalové postupy 3-1, 8-1 a odvozené).

Konečně z hlediska č.3 můžeme konstatovat, že skladatel založil svůj postup na dodekafonické metodě (odhalili jsme řadu nebo ji známe z jiných pramenů), a sledovat, jaké operace s řadou uplatnil (můžeme např. očíslovat jednotlivé noty dle jejich pozice v příslušně transponované řadě).

Konstatování těchto tří hledisek demonstrováných na spíše primitivním příkladu vskutku není ničím převratným. Přesto se zdá, že si hudební teoretici existenci, různost a vzájemnou nezastupitelnost oněch tří hledisek neuvědomují vždy dostatečně explicitně. Je vskutku nezbytné vědět, z pozice kterého hlediska je které tvrzení o hudební struktuře vzneseno či ze kterého (kterých) hledisek chceme danou strukturu zkoumat. Výsledkem nedostatečného uvědomění si této skutečnosti bývají zkratkovitá tvrzení typu „nelze poznat rozdíl mezi atonální a dodekafonickou skladbou, ergo je něco špatně“, fetišizování určité skladebné metody nebo redukce skladby na metodu (posuzování kvality skladby dle důslednosti v uplatňování konstrukčního algoritmu) či zatracování metody („důmyslná konstrukce je pouhou skladatelovou mentální ipsací, neb ji nelze uchem vnímat“).

V méně vulgární, ale pro hudební teorii nebezpečnější variantě se stává, že určitá složka či aspekt posuzované hudební struktury jsou vytlačeny na okraj zájmu nebo jsou dokonce označeny za irelevantní, protože význam (funkce) složky či aspektu není (bezprostředně) zřejmý z hlediska č.1 či „zajímavý“ z hlediska č.3. Pro zkoumání soudobé hudby je, mohu-li soudit, relativně časté podceňování hlediska č.2, neprojevuje-li se s dostatečnou evidencí v hledisku č.1, a celková bezradnost, nejsme-li schopni nic říci z hlediska č.3 (např. protože to zkrátka bez skladatelovy výpovědi není možné.) Ještě jinak řečeno, mnohdy nedostatečně oddělujeme hledisko č.1 od hledisek č.2 a č.3 a pro bezradnost v hledisku č.3 zanedbáváme hledisko č.2, neboť ve světle naší neschopnosti skladatele „odhalit“ (rekonstruovat kompoziční / myšlenkové principy) působí „pouhý“ popis toho, co je zapsáno,

nedostatečně, jako selhání. Výsledkem může být, že se uchylujeme ke zjednodušujícím tvrzením zakládajících se na hledisku č.1, povýšeným na univerzální soudy o dané hudbě.

V tradiční hudbě na obtíže tohoto typu narážíme v podstatně menší míře. Konstruktivismus z hlediska č.2 s problematickou evidencí z hlediska č.1 se zpravidla omezuje na katalogizované kontrapunktické techniky a hledisko č.3 bývá v dostatečné míře saturováno paradigmatem funkčně-harmonické tonality, resp. obecně sdílených „pravidel“ hudební syntaxe (vzpomeňme ale např. spekulace o číselné symbolice ve skladbách J.S. Bacha, ikonicky symbolické strukturace notopisu, chromatismus Gesualdův či rozpaky ve vztahu k programním prvkům). V tradiční hudbě všechna tři hlediska obvykle navazují jedno na druhé poměrně zřejmým a snadno vysvětlitelným způsobem. Navíc, díky jednak objektivním vlastnostem tradiční hudby, jednak díky percepčnímu návyku naše tři hlediska často jakoby konvergují v jedno – strukturace slyšeného odpovídá strukturaci zápisu, a hudební jazyk je důvěrně známý (intuitivně „poznáme chybu v systému“).

Jaká je situace v soudobé hudbě? Jednoduchá odpověď neexistuje – proudů soudobé hudby je mnoho a liší se mj. i v právě diskutovaném aspektu „konvergence“ hledisek (rozumí se, jsou-li tato při uvažování o dané hudební struktuře uplatněna). Obecně (i na poli tradiční hudby) platí, že čím větší míra konstruktivismu či spoléhání na předlohu nebo koncept ležící mimo striktně hudební modely a syntaktické koncepty (např. vytváření hudební struktury podle grafů EEG nebo s využitím matematických funkcí apod.), tím větší je divergence hledisek. Přesněji: č.1 a č.2 se vzdalují č.3 (strukturace zápisu odpovídá strukturaci slyšeného, ale souvislost s použitými kompozičními / myšlenkovými principy je nejasná) nebo se číslu 1 vzdalují č.2 a č.3 (ze zápisu lze rekonstruovat kompoziční / myšlenkové principy, ve zvuku se ale hudební struktura projevuje na strukturaci zápisu do značné míry nezávisle, resp. pouhou percepcí znějící hudby jsou strukturace zápisu (hledisko č.2) a skutečnosti hlediska č.3 těžko vystopovatelné).

V kapitole 2.1 jsem vyslovil tvrzení, že v soudobé hudbě se důraz od „melodie-objektu“ přesunul k „melodii-metodě“. S pomocí právě nastíněných tří hledisek je konečně možné toto konstatování vysvětlit blíže: v soudobé hudbě typicky není melodie (reprezentovaná privilegovanými útvary „skutečných melodií“) podstatná pro percepční strukturaci znějící hudební struktury, ale může být velmi podstatná pro

strukturaci jejího zápisu, a tato strukturace je zpravidla též přímým a vědomým důsledkem kompozičních a myšlenkových principů, jak se jeví z hlediska č.3. Mnohé soudobé skladby staví na v podstatě polyfonním („polymelodickém“) způsobu výstavby (viz proponovaný termín *melodická tkáň* v kapitole 3.3.1, pro příklad vzpomeňme Ligetiho mikropolyfonii: hudební struktura, která zní jako pulsující klastr, je např. vytvořena pomocí mnohohlasého kánonu s minimálním odstupem jednotlivých hlasů. Z hlediska č.1 je tato skutečnost marginální či zcela irelevantní, z hlediska č.2 se jedná o velmi podstatné zjištění²⁵, umožňující eventuálně usuzovat na skutečnosti hlediska č.3 – Ligetiho „pravidla kontrapunktu“). Důležitost „melodie-metody“ je vlastní i většině hudby tradiční; zde ovšem v naprosté většině případů paralelně s výskytem hierarchicky nadřazených „melodií-objektů“ v dané hudební struktuře.

Tam, kde se melodie primárně stává „melodií-metodou“, pozbývá své tradiční percepční a syntaktické funkce, čímž z pohledu tradiční definice de facto zaniká, stávajíc se „ne-melodií“. V takových případech je účelné uvažovat o *melodickém aspektu* hudebních struktur ve výše ozřejmeném smyslu, a těžiště melodické analýzy přesunout od hlediska č.1 k hledisku č.2.²⁶

Ve druhém dílu této práce navrhovaná typologie melodií a vyšších struktur posuzovaných z hlediska jejich melodického aspektu nachází těžiště právě v hledisku č.2, hledisko č.1 slouží jako nezbytný korektiv. (Úvahy z hlediska č.3, pokud jsou přítomné, se omezují na hypotetická konstatování.)

Nakonec ještě zbývá zdůraznit skutečnost, že důležitost melodického aspektu pro poznávání hudebních struktur a hudebního jazyka obecně se neomezuje pouze na struktury z hlediska č.2 (event. i č.1) strukturované zřetelně polyfonním („polymelodickým“) způsobem. Viz tento drobný modelový příklad:

²⁵ Zatímco pro „skutečné melodie“ z hlediska č.1 je nutno složitě (a obvykle ne zcela úspěšně) definovat podmínky melodické soudržnosti (např. pomocí tří Gestalt-principů similarity, proximity a pokračování (Klauda, 2003)), z hlediska č.2 je tato soudržnost dána zdánlivě banální skutečností, že ona řada tónů rozložených v čase je zapsána na jednom řádku partitury! Viz definici melodie v následující kapitole, sub 3.

²⁶ **Rád bych na tomto místě zdůraznil fakt, že absence poznatků z hlediska č.3 nijak nesnižuje význam analýzy a nemusí být na překážku dalším hudebně teoretickým úvahám.**

Př. 1



Chceme-li se zabývat zákonitostmi spojování akordů (předmět úvah z hlediska č.3) v tradiční striktně homofonní sazbě, jako je tato, nelze je poznat jinak než studiem *melodického aspektu* celé dotyčné struktury, v tomto případě „melodie-metody“ z hlediska č.2 (čtyřhlasý zápis a přísné vedení hlasů jistě nebyly skladatelovým „hudebním cílem“ a jejich fakticita není percepčně podstatná, ale jelikož byl skladatel dobře vychován pražskou akademií, byly ve své logicitě podstatnou součástí jeho kompoziční metody). Dokonce i tak radikální popření melodického dění, jako je nivelizace basu na tónickou prodlevu, je součástí melodického aspektu této hudební struktury (protože si ji právě jako nivelizaci předpokládaného běžného vedení basu uvědomujeme), stejně jako jí je povážlivá redukce „melodické samostatnosti“ nevýrazného sopránů (z pohledu tradiční melodiky by takový soprán zřejmě ani relevantním předmětem zkoumání nebyl, a potažmo by jím nebyla ani dotyčná struktura jako celek). Z příkladu je též zřejmé, že tím, co zde nazýváme *melodický aspekt*, se hudební teorie zabývá mnohdy zcela běžně, ale ne na dostatečně reflektované úrovni, čímž se připravuje o cenný nástroj, potenciálně přinášející velký užitek v méně banálních situacích, než je tato.

Takovým méně banálním příkladem může být např. hudba Mortona Feldmana: pouhé studium souzvukového aspektu jeho skladeb neřekne nic o radikální melodické nivelizaci, která je pro mnohá díla tohoto skladatele typická a speciální (typičtější a speciálnější než jakoby nejnápadnější a nejdůležitější souzvukový aspekt – akordika). Zkoumání souzvukových průřezů (aktuálních či ve smyslu harmonických polí – oblastí souzvuku) bez uvážení melodického aspektu není v případě Feldmanovy hudby dostatečné a vypovídá příliš málo o skladatelově „strategii výstavby“ i o zvláštním posluchačském zážitku, jaký skýtá:

Pr. 2 (Morton Feldman: Oboe and Orchestra, tt. 289-300)

2.4 DEFINICE MELODIE V ROZŠÍŘENÉM POJETÍ MELODIKY

V kapitole 2.2 jsme konstatovali, že apriorní definiční odlišení „skutečné melodie“ od „ne-melodie“ na úrovni univerzálně platné definice, není možné (připomeňme ještě jednou výše citovaný výrok K. Janečka²⁷).

(Samotný termín *melodie* je poněkud nešťastný, je zatížen příliš omezujícími historickými konotacemi (jako ostatně mnoho hudebních termínů). Výhodou by bylo, kdybychom disponovali podobnou dvojicí termínů, jako je *souzvuk* a *akord* – akord coby speciální případ souzvuku, jasně vymežitelný (dokonce výčtem!). V oblasti melodiky však bohužel podobné rozlišení k dispozici není a zřejmě ani na obdobné úrovni objektivit existovat nemůže.²⁸ Problémem je, že jsme si příliš přivykli užívat termínu *melodie* s hodnotícím příděchem: příliš často slyšíme, že nějaká hudba je či není „melodická“. U posluchačů neseznámených s určitým hudebním stylem je hodnocení „vždyť to nemá melodii“ velmi časté (velmi dobře je situace patrná též při hodnocení těch hudebních projevů, které dotyčná osoba nemá v oblibě). Tento tlak je natolik silný, že do značné míry zabraňuje ve svobodném a hodnotově neutrálním nakládání s termínem *melodie* i hudebnímu teoretikovi, který si popsany stav věci plně uvědomuje.)

Pro navrhované rozšířené pojetí melodiky definuji termín melodie takto:

Melodie je objektivně existující znějící a/nebo zapsaná struktura (1), projevující se mimo jiné (2) jako sluchem vnímatelný a/nebo zápisem fixovaný (projektovaný) a jako jednohlas realizovaný či realizovatelný sled takových

²⁷ „Je přirozeným právem theorie, aby hledala reální („hmatatelné“) znaky, jimiž se odlišuje ustrojení útvarů, jež jsou **skutečnými melodiemi** [zvýr. PB], od útvarů, jež melodiemi nejsou. Je však zároveň povinností teoretikovou, aby v případě, že takových jednoznačně spolehlivých znaků není, tuto nepotěšující skutečnost neskrýval lichými radami a otevřeně prohlásil, jak se věci mají. Musíme vskutku nepokrytě říci, že při rozpoznávání melodií (při jejich odlišování od nemelodií) lze spoléhat jedině na bezprostřední hudební vnímavost bez jakékoli opory intelektuální.“ (Janeček, 1956, s. 34)

²⁸ Jedním z důsledků je např. důsledné užívání poněkud neohrabaného sousloví „skutečná melodie“ v této práci (převzato od K. Janečka, viz předchozí poznámku). Srov. též např. užívání sousloví (nijak neobjasněného) *pure melody* ve výše citovaném hesle z Grove Music Online apod. Oba tyto pseudoterminy v zásadě spoléhají na dobrou vůli čtenáře porozumět, o co se jedná, a na společnou kulturní zkušenost.

zvuků v čase (3) (4), u kterých lze uvažovat o parametru tónové výšky (5), bez vyloučení takových struktur, jejichž kinetická složka je uspořádána tak, že (převládající) hybnost struktury se nachází pod prahem pohybové stagnace či nad prahem pohybové diferenciaci (6). Prodleva melodií není (7).

- (1) Objektivitou je zde míněn fakt, že melodie má určitou „hmatatelnost“ – lze ji zahrát a zazpívat nebo označit v zápisu hudební struktury symboly zvuků (noty), z nichž melodie sestává. V tomto smyslu je objektivní strukturou
- (2) a jedním z jejích aspektů, jenž lze uvažovat, je aspekt melodický.
- (3) V případě *znějící* melodie je melodická vazebnost zvuků (tzn. fakt, že se zvuky seskupují tvoříce melodii), z nichž sestává, vyjádřena tímto zněním (není-li melodická vazebnost struktury ze znění zřejmá, pak se přinejmenším z hlediska č.1 jedná o strukturu jiného typu, nikoli o melodii, a nebude o struktuře tudíž jako o melodii uvažováno); v případě *zapsané* melodie je vazebnost určena strukturací zápisu, který zpravidla nabývá podoby *hlasu*. (Melodie se pak z hlediska č.1 může nebo nemusí projevit; resp. se v hudební struktuře může projevit z hlediska č.1 i melodie, která není ze zápisu zřejmá. Potom ale taková struktura není melodií z hlediska č.2, pouze z hlediska č.1. – např. melodie tvořená diferenčními tóny v některých minimalistických skladbách, některé případy hoquetu či naopak virtuálních hlasů v imaginárním vícehlasu apod.)

Jednohlasost je z hlediska č.2 definována jako situace, kdy každému časovému bodu hudební struktury lze přiřadit jedinou hodnotu parametru tónové výšky (viz (5)), nebo žádnou hodnotu parametru tónové výšky (vyskytne-li se pauza). Charakteristika je relevantní i pro hledisko č.1 s tím, že určité odchylky (zejm. přeznívání předchozího tónu přes tón následující) lze zanedbat.

- (4) Pod „sled v čase“ zahrňme i kontinuální změny frekvence, resp. parametru tónové výšky v čase, tj. různé druhy glissand. Viz též (7).
- (5) V převažující a určující míře je pro melodii charakterická tónovost (srov. výše citované heslo *Melodie* ze SČHK). V některých případech je ovšem oprávněné brát v úvahu i takové jevy, kdy netónová složka zúčastněných zvuků výrazně převažuje či je tónovost substituována pouze rozdíly ve světlosti zúčastněných

zvuků (tzn. v přibližné pozici zvuků o neurčité tónové výšce v tónovém prostoru), neboť takové rozšíření může být výhodné pro zkoumání melodického aspektu dotyčné hudební struktury. Tvrzení bude dále vysvětleno a doloženo konkrétními případy v kapitole 3.2.12.

- (6) I když takové struktury nemusejí být identifikovány jako melodie z hlediska č.1, může být uvažováno o jejich melodickém aspektu (potažmo mohou být zahrnuty do zkoumání melodického aspektu složitějších struktur, jichž jsou eventuálně součástí) při aplikaci hlediska č.2 (např. vypsání trylek, imitace v mnohonásobné augmentaci apod.).
- (7) *Prodleva*, tj. jednotlivý tón (přesněji: zvuk o neproměnném parametru tónové výšky) není melodií, nicméně na úrovni segmentu (tzn. tehdy, kdy se v daném kontextu projevuje jako melodický článek, nikoli jako pouhý element-jednotlivý tón melodického obrysu) či samostatné struktury (*prodleva* může být strukturována působením ostatních složek, např. dynamických proměn, rytmizace apod.) má melodický aspekt, kterým je *melodická nivelizace*. (Melodická nivelizace i všech hlasů vícehlasé struktury tedy ještě nevyklučuje možnost uvažovat o melodickém aspektu dotyčné struktury, viz např. závěr předchozí kapitoly). V určitých případech (např. hudba I. Xenakise) může ovšem být smysluplné a účelné uvažovat o drženém tónu jako o glissandu s tzv. „nulovou rychlostí“, zvláště budeme-li hudební strukturu zkoumat z hlediska č.3; viz kapitolu 3.2.11.

Tato definice má výhodu velké obecnosti a je, jak již zaznělo, nutnou součástí navrhovaného pojetí melodiky. Zjišťujeme však, že nehierarchizuje zkoumání hudební teorie jako definice tradiční. Stanovíme-li, že *a priori* je melodií jakákoli hudební struktura vyhovující výše uvedené definici (a skutečně je to podle mého názoru jediný způsob, jak předem nevyloučit relevantní jevy, které nejsme schopni předpokládat), stále ještě nenalezneme odpověď na otázku, které hudební (sub)struktury *je přínosné* z hlediska jejich melodického aspektu, „jako melodie“, v konkrétních případech zkoumat.

Přijetí nové definice rozhodně neznamená, že by všechny melodie či obecně vzato (sub)struktury, u kterých lze uvažovat jejich melodický aspekt, měly mít v hudebním útvaru (superstruktuře), jehož jsou součástí, stejnou váhu, a že by tudíž zkoumání jakékoli melodie či hudební struktury z hlediska jejího melodického

aspektu mělo být stejně opodstatněné, přinášelo stejný analytický užitek, bylo stejně přínosné. Není řečeno, že melodický aspekt hudební struktury je ve všech případech, kdy o něm lze uvažovat, stejně významný a pro popis oné struktury podstatný, že jeho zkoumání v maximální hloubce přináší vždy (stejně) relevantní informace.

Tento problém je však zřejmě třeba řešit mimo rámec definice melodie – stačí uvážit, že se s ním v různých podobách potýkáme v analytické praxi zcela běžně, nejen v oblasti melodiky: definice tvrdě-malého („dominantního“) septakordu také nezávisí na tom, vyskytne-li se tento na začátku symfonie či uzavírá-li předvětí bezvýznamné periody. Krátce řečeno, rozhodování o účelnosti či neúčelnosti zkoumání toho kterého jevu nemůže být delegováno na definici samu. Není v moci definice a priori a za všech okolností zajistit heuristickou efektivnost koncepcí z definice vyplývajících. Volba analytických nástrojů je vždy věcí posouzení konkrétní situace a o tom, kterým jevům bude přikládána důležitost, nelze rozhodovat dopředu (lze ovšem formulovat hypotézy platné s určitou pravděpodobností – to je, jak bylo ukázáno, i případ tradičního pojetí melodie). Ideálně se rozhodujeme poté, co bylo dosaženo určitého vhledu do estetiky analyzované hudby, do skladatelových zvyklostí a kompozičních „strategií“ – krátce: do skladatelova hudebního jazyka.

3. TYPOLOGIE MELODIÍ A STRUKTURACÍ SLOŽITĚJŠÍCH HUDEBNÍCH STRUKTUR Z HLEDISKA JEJICH MELODICKÉHO ASPEKTU

3.1 ZÁKLADNÍ PŘEDPOKLADY

- Rozšířené pojetí melodiky, jak bylo navrženo a vysvětleno v předchozím dílu textu, charakterizuje důraz na zkoumání melodického aspektu celých hudebních struktur. Těmito strukturami jsou typicky struktury složitější (vyšší) než je izolovaná melodie – tj. zpravidla se jedná o vertikální či horizontální výřez (část) nikoli jednohlasé skladby či o skladbu celou. Proto se ve většině případů melodika v rozšířeném pojetí (dále jen melodika) zabývá hudební strukturou z určitého odstupu od mikrostruktury, nikoli tedy tzv. „od noty k notě“.²⁹ (Detailní studium stavby konkrétních melodických útvarů, jenž je nejobvyklejší aplikací tradiční melodiky, není tímto konstatováním samozřejmě vyloučeno.) Typologizace melodií a vyšších hudebních struktur z hlediska jejich melodického aspektu se tudíž coby snaha o postižení určujících vlastností a tendencí při „zanedbání detailů“ jeví jako jeden z dalších logických kroků v navrhované koncepci melodiky.³⁰
- Typologizačním kritériem jsou morfologické vlastnosti melodií (není jím např. funkce melodií v dané hudební struktuře³¹, jejich geneze vzhledem ke kompoziční technice či metodě, historická a stylová určenost, sémantický aspekt (asafjevovská „intonace“ apod.)), resp. na morfologickou rovinu

²⁹ Hovořit o *vyšších hierarchických úrovních* v risingerovském smyslu by nebylo přesné. Nejedná se totiž o faktické zanedbávání mikrostruktury a brání v úvahu až struktur hierarchicky vyšších (zpravidla již relevantních z pohledu tektoniky), ale o permanentní nahlížení mikrostruktury jakoby „statisticky“: se snahou o zachycení převládajícího / určujícího charakteru či tendence se zanedbáváním „lokálních anomálií“.

³⁰ Melodie jakožto jednohlasé či jako jednohlas realizovatelné struktury jsou v tomto případě samozřejmě posuzovány z hlediska svého melodického aspektu, konkrétně jeho morfologické roviny (viz následující odstavec); tuto skutečnost nepovažuji za nutné v dalším výkladu zdůrazňovat, byť se zdaleka nejedná o tautologické tvrzení, jak by se na první pohled mohlo zdát.

³¹ Srov. typologii Janečkovu (Janeček, 1956, s. 19).

redukovaný melodický aspekt³² složitějších struktur. Typologie je koncipována z pozice dominujícího hlediska č.2, korigovaného hlediskem č.1. Skutečnosti relevantní z hlediska č.3 prakticky nejsou brány v úvahu (viz kapitolu 2.3).

- Cílem typologizace je nalezení a definiční vymezení relativně vyhraněných typů melodií (dále **melodických typů**) a základních typů strukturace složitějších hudebních struktur z hlediska jejich melodického aspektu (dále jen **typy M.A. strukturací (složitějších struktur)**). Stanovené melodické typy a typy M.A. strukturací na způsob „typologických polarit“ („záchytných bodů“) jedním z možných způsobů (tj. v našem případě z hlediska morfologické roviny melodického aspektu) strukturují pomyslný vícerozměrný prostor universa morfologických uspořádání hudebních struktur – melodií či struktur složitějších.³³
- Navržená typologie není a neaspiruje na to být pokusem o zavedení systematického hierarchického třídění (taxonomie) melodií a vyšších struktur pomocí analytického oddělování jednotlivých složek při záměrném abstrahování od jejich souvztažnosti a „synergie“ v daném jevu. Typové rozdělení, k němuž jsem dospěl, seskupuje do jedné kategorie (typu) takové jevy, které jsou příbuzné v celkové tvarovosti, tvářnosti, „smyslu“ (čímž se právě jako charakteristické, nápadné jevy vydělují vůči svému „okolí“), nikoli v ustrojení jedné složky, zvolené a priori jako kritérium třídění pro celou typologii.³⁴ (Viz kapitolu 3.2.1) Složka či charakteristika, která může být klíčová pro vymezení jednoho typu, může mít v případě dalšího typu podružný význam. Pro každý typ je volena taková forma definice a forma popisu, která přímo a nejjednodušším způsobem vystihuje jeho vlastnosti a podstatu; není účelné a ani možné, aby každý typ byl popsán z hlediska všech složek a charakteristik, uplatňovaných „napříč“ typologií.

³²Tzn. roviny eventuálně navazující na morfologickou rovinu melodického aspektu složitějších struktur nejsou coby typologizační kritéria brány v úvahu; viz definici v kapitole 1.3.

³³ Formálně platí, že stejně jako je melodie jako (jednohlasá) hudební struktura podmnožinou (speciálním případem) hudebních struktur obecně (vícehlasých či obecně složitějších, viz kapitolu 3.3), je typologie melodií podmnožinou (speciálním případem) typologie M.A. strukturací.

³⁴ Což by vlastně mělo za následek zavádění několika paralelních systémů třídění, pojednávajících stále tytéž skutečnosti z různých úhlů pohledu. Neefektivnost takového přístupu pro vytýčené účely (vyhledat záchytné body v universu morfologických uspořádání hudebních struktur) je zřejmá. Naopak, lze si hypoteticky představit např. dělení melodií na „diatonické v pomalém tempu“ a „v sekundovém ambitu a v *pp*“. Kategorie, jež jsou zcela zjevně nesmyslné jako nástroj systematického třídění, mohou velmi dobře a *přímo* posloužit při popisu charakteristických melodických útvarů v hudbě skladatele XY, shledáme-li, že jsou jimi právě tyto uvedené.

- Stanovené melodické typy a typy M.A. strukturací (a jejich eventuální podtypy) nejsou vždy zcela souřadné z hlediska „složnosti“ (počtu hierarchických úrovní) a typové kategorie nejsou vzhledem k universu možných uspořádání vyčerpávající ani dokonale disjunktní. Pomyslné hranice vymezující jednotlivé typy jsou prostupné, v reálné hudbě se vyskytuje více jevů vykazujících jen některé rysy „ideální“ typovosti než jevů typově vyhraněných, stejně jako mnoho struktur typově nevyhraněných (rozumí se nevyhraněných z hlediska navržené typologie) či naopak struktur, které na způsob „mezitypů“ vykazují zároveň rysy dvou, event. i více typů (např. melodie kombinující stupnicovou tvarovost s repetitivností figurativního typu, atd. atd.). Tato nejednoznačnost však nepředstavuje problém, toliko odráží realitu rozmanitosti a plynulé proměnlivosti melodického universa. Typologie je především pracovní pomůckou a nejde o to, přiřknout každé melodii nějakou jednoznačnou typovou příslušnost. Toto vsutku není cílem potencionálního uživatele typologie. Zkoumání melodického aspektu nesmí „zdegenerovat“ do dalšího vyhledávání „privilegovaných jevů“, tentokrát privilegovaných typovou vyhraněností, neboť ta sama o sobě nepředstavuje žádnou kvalitu. Nahlížení melodického aspektu hudebních struktur prizmatem typologie především analytikovi pomáhá uvědomit si fakt, že základních způsobů, jakými je traktováno melodické ustrojení skladeb, v zásadě není mnoho (a poznatky na základě typologie formulované se tudíž hodí pro účely komparace) a že zároveň z hlediska tradiční hudby i radikální „popření melodie“ nevyklučuje bohaté a pro působivost celku hudební struktury velmi důležité až určující vybavení jejího melodického aspektu, a tudíž je na místě o něm uvažovat, zkoumat jej.

3.2 MELODICKÉ TYPY

3.3.1 Konstrukční princip typologie melodií – m-divergence

Myšlenky a poznatky obsažené v této studii se rodily především na základě posluchačské zkušenosti autora a v zásadě nezacíleného průběžného studia notových materiálů. Tato zkušenost poskytla alespoň intuitivní představu o často se vyskytujících jevech – budoucích melodických typech – v soudobých skladbách. Pro skutečné vypracování typologie však bylo třeba najít určitý princip, jak typologii konstruovat a z pozice jakých základních hypotéz k problému přistupovat, aby budování typologie nebylo tĕkáním od jednoho momentálně atraktivního jevu ke druhému v naději, že se posléze podaří typologii dostatečně saturovat relevantními poznatky.

Tímto konstrukčním principem je sledování procesů vzdalování se od pomyslně centrálního („ideálního“) melodického typu, reprezentovaného „skutečnou melodií“, popsanou následujícími charakteristikami (srovnej s propedeutickými pravidly pro vytváření cantu firmu; viz též poznámku pod čarou č. 36):

- 1) „skutečná melodie“ je zřetelně ohraničený melodický útvar takové délky, která umožňuje posluchači jeho percepce jako celistvé a poměrně snadno zapamatovatelné hudební myšlenky; z hlediska tektonického je melodie vystavěna jako přehledně hierarchizovaný útvar (mnohdy periodický), s tendencí k uzavřenosti;
- 2) tónový výběr je diatonický, event. mírně subdiatonický či rozšířený ve smyslu diatonické modulace do příbuzných transpozic výchozího modu, útvar zpravidla vykazuje jednoduchou latentní harmonii;³⁵

³⁵ Srov. SČHK, s. 543, heslo *Melodické paradigma*: „[Skutečnost], že sekundy (malá a velká) jsou základními melickými intervaly, zdůvodňuje, proč teprve heptachord, a to zvl. ten, který má nejrovnoměrnější distribuci malých sekund mezi velkými (diatonika), je pocíťován jako první úplně (nikoli kusé) melodické paradigma. Uzavřené ´-toniky´o menším počtu tónů lze pokládat za zárodky (...), nebo naopak za výseče a redukce heptachordu, analogické útvary o počtu tónů větším než 7 zase za obohacenou, ´přesycenou´, ale i nedostatečně vyřbíbenou heptatoniku. Tyto poznatky signalizují, že obecně se za strukturou všech myslitelných melodických paradigmat skrývá jejich

- 3) kinetická složka „skutečné melodie“ se vyznačuje distanční hierarchií (střídání rytmických hodnot různých délek) v rámci hierarchie centrické (metrické uspořádání); hybnost se zdaleka nepřibližuje ani mezi pohybové stagnace, ani mezi pohybové diferenciaci;
- 4) mélos útvaru se vyznačuje preferencí tzv. zpěvných kroků, tj. především sekund, též tercií, eventuální pohyb ve větším intervalu bývá vyvažován stupňovitým protipohybem³⁶; melický obrys vykazuje tendenci k neopakování tónů, k nenavracení se ke stále stejným tónům (melodie „nepřešlapuje na místě“);
- 5) „skutečná melodie“ vykazuje ve svém průběhu z hlediska percepce tendenci k „přirozenému“ pokračování a ke konci tíhnutí k závěru, zároveň však není předvídatelná příliš – jedná se v rámci paradigmatu tradiční hudby o „hudebně logickou“ strukturu s tendencí vyvolávat v posluchači pocit „myšlenkového obsahu“ (lépe řečeno: „non-bezmyšlenkovitost“); lze též uvažovat obecně o kantabilitě jako podstatné vlastnosti-kvalitě útvaru.

Ač jsou tyto charakteristiky jistě příliš obecně vyjádřené (příliš mnoho „skutečných melodií“ se nějakým způsobem vymyká), lze je s vědomím tohoto omezení s úspěchem užívat k pravděpodobnostnímu vymezení tradičně chápané „skutečné melodie“ – tzn. jev, který vykazuje tyto znaky, bude s velkou pravděpodobností uznán za „skutečnou melodii“, poměřováno kritérii klasické a předklasické evropské hudby. Přijmeme-li alespoň pro účely dalšího výkladu předpoklad, že „skutečná melodie“ je z hlediska své morfologie a percipovaných hudebních kvalit melodickým typem sui generis, je třeba dodat, že se jedná o typ mimořádně bohatě vnitřně diferencovaný (průzkum této vnitřní diferenciaci ovšem již není předmětem přítomného textu). V kontextu argumentace zde rozvíjené je třeba pomyslně centrální typ „skutečné melodie“ pokládat především za účelový teoretický konstrukt, který

stabilní infrastruktura, tzv. stupně, takže všechna melodická paradigmata 'odkazují' k sedmistupňovému pozadí všech '-chordů' a '-tonik', přičemž tato infrastruktura vytváří z heptachordu a jemu blízkého pásma distančních struktur privilegovanou subsféru paradigmatu hudby vůbec.

³⁶ Srov. Grove Music Online, heslo *Melody*: „*Though necessarily emphasizing conjunct motion in keeping with its contemplative aesthetic, plainchant's basic melodic principles remain as valid as they were at a time when the church controlled virtually all learned European music. The principle of melodic compensation by contrary conjunct motion, for one, has never ceased to affect melodic phraseology at all levels.*”

poslouží jako výchozí bod konstrukce typologie a kterým lze poměřovat jevy podstatné v soudobé hudbě, ale jehož význam je více metodologický než reálný, věcný. Na druhou stranu má takto popsany typ „skutečné melodie“ jistou historickou opodstatněnost – melodické hudební myšlenky byly po dlouhá staletí podle těchto „zákonitostí“ skladateli podvědomě, či snad dokonce v některých případech vědomě, vytvářeny.

Základem konstrukčního principu předkládané typologie je předpoklad (hypotéza), že výrazně profilované melodické typy s významnou úlohou (nejen) v soudobé hudbě lze odvozovat radikalizací (přeháněním), nebo naopak negováním (potlačováním) určitého (eventuálně i skrytého, potenciálního) rysu „skutečné melodie“ jako ideálního typu (jenž je vlastně zajímavý tím, že jakoby není zajímavý ničím, je „vyvážený“ ve všech dimenzích). Procesy vzdalování se od pomyslně centrálního typu „skutečné melodie“ budu pro zjednodušení nadále označovat jako *m-divergence*.

Domnívám se, že hledání a odvozování melodických typů prostřednictvím sledování *m-divergencí* má též určitou historickou opodstatněnost. Potlačování některých charakteristických rysů „skutečných melodií“ (jejich řekněme „demelodizace“) je totiž jedním ze způsobů, jakým tradiční skladatelské techniky vytvářely (ať již tak skladatelé činili vědomě, či nikoli) melodie či melodicky založené vyšší struktury podřazeného (subtematického) významu. Jelikož soudobá hudba ve své značné a určující části ve 20. století směřovala ke stavu, jenž snad lze nazvat „vyšší abstrakcí“ ve smyslu opouštění hierarchického schématu figura – pozadí (tzn. typicky téma, hlavní melodie – doprovod, melodická výplň) ve prospěch struktur méně hierarchizovaných, resp. hierarchizovaných jinak než na základě harmonicko-melodického tematismu, kdy centrální roli syntaktickou i percepční hraje výrazná a ze svého okolí vydělená melodická či melodicko-harmonická myšlenka, jeví se toto východisko pro konstrukci typologie jako efektivní a historicky opodstatněné. Tím, že „demelodizace“ je symptomatickým průvodním jevem (historického) procesu přechodu od „melodie-objektu“ k „melodii-metodě“ („demelodizace“ umožňuje používat melodií jako do značné míry neutrálních a dobře kombinovatelných stavebních prvků při formování složitějších struktur), je takový způsob odvozování melodických typů určitou paralelou k vývojovým tendencím hudby samé.³⁷

³⁷ Srov. např. Grove Music Online, heslo *Melody*: „By 1913 closed forms had become vestiges of the past, melodically, rhythmically, even harmonically. Gregorian chant, as restored by the monks of

M-divergence nelze automaticky identifikovat s melodickými typy, jimž jsou coby obecné tendence v melodickém strukturování nadřazeny. Melodický typ jako kategorie jevů vzniká jednak tam, kde se m-divergence blíží svému maximu, jednak v důsledku výrazného (kvalitativně a kvantitativně významného) pomyslného protnutí dvou či více m-divergencí (tak např. melodie figurativního typu vznikají „protnutím“ oligochorizace tónového výběru a schematizace mélického obrysu prostřednictvím opakování totožných nebo velmi podobných segmentů za přispění schematizace kinetické).

Dosud nalezené m-divergence jsou tyto:

- 1 Schematizace mélického obrysu
- 2 Schematizace kinetická
- 3 Oligochorizace
- 4 Mélická nivelizace
- 5 Punktualizace
- 6 Spojité pojetí tónového prostoru
- 7 Odklon od tónovosti

Ad 1)

Ke schematizaci mélického obrysu dochází dvojnásobným způsobem. Jednak jeho redukcí na *schodovitý tvar*³⁸ či *stupnicový tvar* (viz kapitoly 3.3.2-5), jednak prostřednictvím *juxtapozice mélických identických nebo velmi podobných segmentů*. Za schematizaci jsou považovány pouze tyto její z hlediska č.1 a č.2 zjevné varianty, nikoli eventuální

Solesmes, was not only the subject of a papal motu proprio, it had long since been recognized as the ultimate source of pure melody by an entire generation of French composers identified with the Paris Schola Cantorum. Debussy, for his part, had jettisoned the harmonic strictures of the musical academic world in favour of a freely evolving melodic flow inspired by the literary orientalism of symbolist poetry no less than the musical exoticism of Balakirev and Rimsky-Korsakov and the Javanese and Annamite revelations of the Paris exhibition of 1889. In central Europe, 'open' melodic patterning was a conditioning factor in Schoenberg's 'emancipation of dissonance' as well as his abiding concern for musical cohesiveness, stimulated, interestingly enough, by intensive studies of Bach and Mozart."

³⁸ Vysvětlení poněkud bizarního termínu přináší začátek kapitoly 3.3.2.

schematizace vyplývající z aplikace určitého algoritmu relevantního z hlediska č.3 (viz též kapitolu 3.2.2).

Ad 2)

V navrhované typologii představuje schematizace kinetická především redukci rytmického uspořádání na prostou periodickou pulsaci nebo jednoduché rytmické uspořádání s tendencí k periodicitě. Za schematizaci jsou opět považovány pouze z hlediska č.1 a č.2 zjevné varianty, nikoli eventuální schematizace vyplývající z aplikace určitého algoritmu relevantního z hlediska č.3

Ad 3)

Oligochorizací rozumím redukci tónového výběru (materiálu) na malý počet tónů. Blíže viz kapitolu 3.2.6

Ad 4)

M-divergence projevující se zužováním ambitu melodie, v extrému vyústující v redukci melické složky na prodlevu. Viz kapitoly 3.2.8-9.

Ad 5, 6, 7)

Viz kapitoly 3.2.10, resp. 3.2.11, resp. 3.2.12.

K výčtu m-divergencí ještě dodejme: Morfologie melodie, a potažmo tedy její eventuální typová příslušnost, je v různé míře odvislá od tónového materiálu, tj. výběru tónových výšek a jeho uspořádání. Zatímco pro některé melodické typy je specifický tónový materiál zcela zásadní (např. *aliquotní typ*), existují i takové typy, jejichž identita je na tónovém výběru zcela nezávislá – melodii příslušející takovému typu lze vytvořit „z čehokoli“ (např. *punktuální typ*). Bylo by možné uvažovat i m-divergenci spočívající v preferenci takových tónových výběrů, které se vzdalují

diatonickému základu „skutečných melodií“ ve prospěch umělé modalit, spíše však chromatické a zejména uplatňování intervalů menších než chromatický půltón a jejich násobků. Tato svého druhu m-divergence, tolik vlastní hudebnímu jazyku soudobé hudby, se projevuje napříč celou předkládanou typologií, ale spíše sekundárně, nemajíc zásadní důležitost pro vymezení žádného z nalezených typů, snad s výjimkou *melodií stupnicového typu a melodií o velmi úzkém ambitu* (viz příslušné kapitoly) při bichromatickém, event. ještě drobnějším dělení oktávy.)

Vlastnosti melodie coby více či méně komplexní struktury určují především její složky mélická a kinetická, spolupůsobící v rozmanitých konfiguracích. Ostatní složky, jako např. témbrová a dynamická, se na obecné úrovni jeví pro identitu melodie jako relativně sekundární³⁹. Jak již bylo uvedeno, při vypracovávání typologie jsem a priori žádné složce nepřidělil funkci diskriminačního kritéria, ani jsem naopak neusiloval o vyrovnávání významu složek. S ohledem na právě uvedený přehled m-divergencí je však zřejmé, že ve stanovené typologii se nejvýznamněji uplatňuje složka mélická, neboť charakter jejího uspořádání se ve většině případů dominantním způsobem podílí na identitě daného melodického typu. Rovněž složka kinetická (resp. převládající tendence v ustrojení kinetické složky) se v mnohých případech projevuje jako velmi důležitá pro vymezení (vyhranění se) a tvářnost daného melodického typu, ačkoli kinetické složce příslušející m-divergence sama o ani ve svém maximu melodický typ nezakládá. O důležitosti témbru lze uvažovat v souvislosti s m-divergencí č. 7, dynamická složka se mnohdy významně podílí na m-divergenci č. 5.

Navrhovaná typologie v podstatě nezohledňuje tektonický aspekt melodií. Pouze v jediném případě – m-divergence vyplývající ze *schematizace mélického obrysu juxtapozicí mélicky identických nebo velmi podobných segmentů* – je při schematizaci kinetické složky (totožná nebo příbuzná rytmizace segmentů) kritériem tektonický aspekt na nejnižší hierarchické úrovni. Jinak se na melodické typy pohlíží, jako by se jednalo o nekonečné, z hlediska typu neměnné melodické odvíjení od prakticky nejnižší hierarchické úrovně vykazující homogenní strukturu, kde typová vyhraněnost bohatě převládá nad významem lokálních odchylek, „poruch“. Tento

³⁹ V konkrétních případech a v kontextu vyšší hudební struktury může být naopak zejm. témbrové vybavení zásadní – melodie přednášená jedním (barevně kontrastním) nástrojem se vyděluje ze svého okolí (např. složité sazby). Bohatá dynamická artikulace, pro mnohé proudy soudobé hudby charakteristická, je rovněž pro tvářnost konkrétních melodických útvarů (nikoli však typů) velmi podstatná.

předpoklad samozřejmě v analytickém užití typologie nebrání tomu, aby byl v konkrétních případech tektonický aspekt zkoumaných jevů uvažován. Rovněž je zřejmé, že v reálných hudebních strukturách se velmi často setkáme s útvary (segmenty) sice typově vyhraněnými, ale příliš krátkými na to, aby se v kontextu typově nevyhraněné či typově komplexní melodie nebo vícehlasé struktury prosazovaly jako určující pro melodický aspekt celku či alespoň významné části (substruktury) posuzované hudební struktury. Respektive se běžně setkáváme s melodiemi utvářenými z krátkých segmentů či úseků typově různě vyhraněných, kde však význam žádného z nich není s to v daném kontextu ovlivnit typovou příslušnost celku melodie. Na takové krátké útvary je pak možné pohlížet např. jako na „tektonické elementy“, „stavební kameny“, jejichž charakterem samotným není melodický aspekt posuzované hudební struktury dostatečně určen, a musí tudíž být zkoumán a popisován i jinak než s dominantním využitím nástrojů typologie.

3.2.2 Schodovitá tvarovost; melodie stupnicového typu

Je výhodné rozlišovat jednak vlastní *melodie stupnicového typu* (viz dále), jednak jejich zobecněnou tvarovou analogii, melodie *schodovitého tvaru* (výlučně vzestupný či sestupný tvar mélického obrysu nebo oscilační tvar mélického obrysu sestávající z dostatečně dlouhých segmentů či úseků výlučně vzestupných či sestupných, přičemž se melodie pohybuje v intervalech převážně větších než sekundových⁴⁰). Schodovitou tvarovost často vykazují *melodie rozkladového typu* (kapitola 3.2.5), některé varianty *melodií figurativního typu* (kapitola 3.2.7) a se schodovitým tvarem se můžeme setkat i v mnoha případech konkrétních reprezentantů ostatních melodických typů.

Melodie stupnicového typu (a potažmo i melodie schodovitého tvaru) reprezentují důležitý melodický typ, který vzniká výraznou schematizací mélického obrysu. M-divergence v tomto případě s sebou nese redukci „obsahovosti“ či „individualizace“ melodie, jejichž zdroj zpravidla oprávněně ztotožňujeme s rozmanitějším utvářením mélické složky, než je její degradace na pouhý stupňovitý (schodovitý) pohyb – v krajním případě pohyb ekvidistantní. Vlastní melodie stupnicového typu je zároveň (zejména v mikrointervalové podobě a při artikulaci legato apod.) projevem m-divergence ke spojitému chápání tónového prostoru.

Melodii stupnicového typu je možné definovat ze dvou výchozích pozic:

- 1) Jako určitý způsob výstavby melodie výstavby na základě předem připraveného tónového výběru, modu (tedy z hlediska č.3).
- 2) z pozice, kdy mélický obrys posuzovaného jevu nepoměřujeme skladatelovým tónovým výběrem, jehož je konkretizovaným užitím, ale zabýváme se pouze tvarovostí melodie tak, jak se fakticky jeví

⁴⁰ Melodie stupnicového typu by formálně vzato svým charakteristickým „byťostně mélickým“ pohybem v sekundách a občasných terciích mohly představovat podmnožinu melodií schodovitého tvaru, pro další úvahy však bude naopak výhodnější uvažovat o melodiích schodovitého tvaru jako o extenzi melodií stupnicového typu (extenzi doslova: podmínka pohybu ve větších intervalech). Přejít mezi melodiemi stupnicového typu a melodiemi schodovitého tvaru je však samozřejmě plynulý, neostrý (viz např. poslední 3 doby druhého taktu v příkladu č. 12)

(uplatňujeme pouze hledisko č.2, na jehož základě můžeme eventuálně formulovat hypotézy ve vztahu k hledisku č.3).

Ad 1)

Melodií stupnicového typu je míněna taková melodie, která se pohybuje ve skladatelem zvoleném a analytikovi známém tónovém výběru (modu) tím způsobem, že po odeznění n -tého tónu z výškově uspořádané množiny tónového výběru následuje tón $n+1$ nebo $n-1$ a děje se tak bez příliš častých změn směru (tzn. následuje po sobě více kladných nebo záporných inkrementů; vyloučeny jsou tedy takové jevy, jako je např. trylek, figura o malém počtu tónů apod.) a v průběhu sledovaného útvaru se tak děje v převaze, bez významnějších nepravidelností.⁴¹

Nastane-li potřeba, je v případě skladeb, u kterých spolehlivě neznáme *skladatelův* záměr týkající se tónového výběru, nutno tónový výběr (modus) identifikovat empiricky, a to zásadně s vědomím, že naše zjištění, jakkoli mohou být vyhovující pro konkrétně zkoumaný jev, se nemusí krýt s původním skladatelovým východiskem.

Ad 2)

Melodií stupnicového typu je taková melodie, která se pohybuje v tónovém prostoru v úzkých intervalech (typicky v sekundách i intervalech menších než půltón, ke kterým mohou přistupovat též tercie⁴², event. ojediněle další intervaly; většinou nenásledují dvě tercie, resp. dva jiné než sekundové intervaly, bezprostředně za sebou) a v převažující míře se tak děje beze změny směru alespoň po dobu odeznění cca 4-6 tónů. Méně významné odchylky a nepravidelnosti (např. lokální „melismatické“ zvlnění jinak stoupající / klesající řady tónů, odskočení k prostorově

⁴¹ Viz poznámku pod čarou č. 29. Pro všechny popisované melodické typy platí, že méně významné („lokální“) nepravidelnosti, vybočení či obecně jakékoli odchylky od jinak bezpečně převládajícího dostatečně typově vyhraněného ustrojení melodie není na překážku tomu, abychom konstatovali příslušnost melodie k dotýcnému typu. Takové odchylky od nastolené „pravidelnosti“ jsou pro mnohé proudy soudobé hudby charakteristické. Zcela uspokojivou definici melodie stupnicového typu by zřejmě bylo třeba formulovat s využitím markovovských řetězců. Pro účely této práce však uvedenou definici považuji za dostačující.

⁴² Srov. SČHK, s. 543, heslo *Melodické paradigma*, kde se hovoří o intervalech sekund a tercií (jako jejich nejbližším součtu) jako o intervalech „*bytostně melických*“.

odlehlejšímu tónu a zejména bezprostřední opakování tónu) je třeba nepovažovat za definici odporující, opět viz poznámku č. 29.

Základními tvarovými variantami melodií stupnicového typu jsou melodie nelomené (výlučně stoupající či klesající; celek melodie může sestávat i ze za sebou řazených výlučně vzestupných nebo sestupných segmentů), melodie jednoduše lomené (konkávní či konvexní) a melodie oscilačního tvaru (melodický obrys je juxtapozicí dostatečně dlouhých segmentů výlučně stoupajících a klesajících). Pro melodie stupnicového typu, s nimiž se setkáme v reálných skladbách, je často charakteristické i zjednodušení kinetické složky (m-divergence analogická schematizaci melického obrysu), zpravidla na prostou periodickou pulsaci či redukci na několik málo rytmických hodnot srovnatelné délky, a mnohdy též relativně vyšší až vysoká hybnost.

Za výchozí – neboť obecnější a se zbytkem typologie koncipované z hledisek č.1 a č.2 kompatibilní – považuji druhou uvedenou definici. Definici první můžeme uplatňovat v těch případech, kdy známe skladatelův tónový výběr nebo jsme schopni jej odvodit s dostatečnou spolehlivostí. I tehdy ale převáží hledisko obecně morfologické – vložením nových tónů (na způsob chromatických průchodů v diatonickém výběru) mezi stupně zvoleného tónového výběru se stupnicový charakter melodie nenaruší, naopak. Oproti tomu vyskytují-li se v připraveném tónovém výběru větší intervaly mezi sousedními tóny, může být příslušnost melodie vytvořené na podkladě výběru ke stupnicovému typu narušena, jakkoli by se z hlediska kompozičního principu jednalo o neúchylně stupňovitý (tzn. n , $n+/-1$, $n+/-2$,..... $n+/-x$) melodický pohyb v daném výškově uspořádaném tónovém výběru (modu). Budeme pak spíše hovořit o melodii schodovitěho tvaru.

S melodiemi stupnicového typu se v soudobé hudbě setkáváme velmi často – jsou totiž výhodným „stavebním materiálem“ pro vytváření drobných, dílčích gradací (jak se zdá, kvantitativně převládá vzestupný pohyb), pro vnesení živého, ale relativně výrazově neutrálního melodického pohybu do hudebních struktur, často jsou užívány pro konstrukci *melodických tkání* (viz kapitolu 3.3.1). Viz např. tuto ukázkou z tria H. Lachenmanna:

Př. 3 Helmut Lachenmann: *Allegro sostenuto*, tt. 349-351

The image shows a page of handwritten musical notation for Helmut Lachenmann's *Allegro sostenuto*, measures 349-351. The score is arranged in four systems, each with a different instrument part: B.C. (Bass Clarinet), Vc (Violin), Pf (Piano), and Ped (Pedal). The notation is dense and complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, rests, and dynamic markings such as *p*, *ff*, *sfz*, and *poco*. There are also circled measure numbers '350' in the B.C. and Vc staves. The piano part includes a 'poco' marking and a 'Ped' marking. The overall style is characteristic of Lachenmann's 'musique concrète instrumentale' approach, with a focus on timbre and rhythmic complexity.

Jiným příkladem melodií stupnicového typu (v tomto případě diatonických) může být např. jejich užití ve druhé větě skladby *Tance labilní a nepravděpodobné* J. Adamíka (viz př. 1 v příloze; harfové glissando je též třeba považovat za melodii stupnicového typu).

Melodie stupnicového typu, a to posuzováno jak z hlediska č.2, tak z hlediska č.3, zaujímají velmi důležité místo v hudbě I. Xenakise, především v období od poloviny 70. let (případného zájemce odkazují na svoji bakalářskou práci (Bakla, 2005)). Následující příklad je reprezentativní ukázkou melodie stupnicového typu ve čtvrttónovém dělení. Celý úsek má být hrán jedním prstem, z hlediska č.1 se výsledná podoba blíží glissandu (silně se zde uplatňuje m-divergence ke spojitému pojetí tónového prostoru):

Př. 4 Iannis Xenakis: *Theraps* pro sólový kontrabas (začátek skladby)

Velmi důležitou roli hrají melodie stupnicového typu rovněž v hudbě spektrálního stylového okruhu: z hlediska č.3 vznikají jako důsledek kombinování tónových spekter (harmonických i inharmonických) a jejich deformování a dalších manipulací s nimi. Často mikrointervalovou, výrazně stupnicovou tvarovost vykazují, v té formě, v jaké jsou skladateli obvykle užívány, posloupnosti vysokých členů alikvótních řad odvozených od teoretických, velmi hlubokých fundamentálů (v

takových případech zpravidla z hledisek č.1 i č.2 nejsme schopni identifikovat „původ“ takových útvarů, a nepřičítáme je proto k melodiím alikvotního typu, viz kapitolu 3.2.4).

Př. 5 Gérard Grisey: *Talea*, sekce 15

The image shows a page of a musical score for 'Talea' by Gérard Grisey, section 15. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vno.), Viola (Vc.), and Piano (Pf.). The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics. The score is marked with various dynamics such as ppp, f, and ff, and includes performance instructions like 'alla corda' and 'P133'. The score is numbered 15 in a circle at the bottom left.

Melodie v předchozí ukázce nevykazují tónový výběr odvozený z alikvotní řady v základní podobě, lze však vystopovat určitou „alikvotní“ tvarovou tendenci k postupnému zužování intervalů při vzestupu a obráceně – spodní úseky melodií mají spíše schodovitou než přímo stupnicovou tvarovost.

3.2.3 Melodie melismatického typu

Na melodie melismatického typu⁴³ lze oprávněně pohlížet jako na podtyp melodií stupnicového typu, jimž jsou velmi příbuzné převládajícím pohybem v úzkých intervalech a tvarovostí celkového melického obrysu. Oproti melodiím stupnicového typu se však vyznačují soustavným zvlněním melického obrysu analogickým tvarovostí ozdobných vokálních melismat (čímž v určitém ohledu klesá schematičnost melického obrysu, příslušná m-divergence tedy nedostupuje takové míry odklonu od „skutečné melodie“). Zatímco celkový melický obrys je podobně jako u melodií stupnicového typu stoupající, klesající, lomený nebo oscilační, jednotlivé melodické postupy pravidelně či nepravidelně střídají sestupný a vzestupný pohyb, mnohdy s občasným větším skokem:

⁴³ Vhodnost označení „melismatický“ je každopádně třeba dále diskutovat.

Př. 6 Krzysztof Penderecki: *De natura sonoris*, sekce 30 (výsek)

Jelikož se veškerý (resp. naprosto převládající) melodický pohyb odehrává v úzkých intervalech, z hlediska percepčního vykazují melodie melismatického typu velkou kontinuitu melického obrysu, stejně jako je tomu u melodií stupnicového typu. Podobně jako melodie stupnicového typu jsou melodie melismatického typu m-divergencí ke spojitému chápání tónového prostoru, zvláště při artikulaci legato a při převažujícím výskytu intervalů menších než půltón. Charakteristické je opět zjednodušování (schematizace) kinetické složky.

Nejschematičtější variantou melodie melismatického typu je pohyb po (nejlépe ekvidistantní) stupnici (z hlediska č.2 po výškově uspořádaném empiricky zjištěném

tónovém výběru) ob stupeň, tedy po n-tém tónu stupnice zaznívají tóny $n+/-2$, $n+/-1$, $n+/-3$ atd. (v případě bílé diatoniky např. c-e-d-f-e-g-f-a-g-h-a-c⁴⁴):

Př. 7 Salvatore Sciarrino: *I sonata per pianoforte*, s. 32 partitury

⁴⁴ Jak však bylo řečeno v předchozí kapitole, soudobá hudba často preferuje výběry zřetelně nediatonické. Reálné melodie melismatického typu též obvykle nejsou takto pravidelné, zahrnují také četné opakované tóny apod.

Pro příslušnost posuzované melodie k melismatickému typu je důležitým rysem celkový melický obrys posuzovaného jevu, který by měl vykazovat pohyb v tónovém prostoru v dostatečně velkém ambitu – jinak řečeno, celkový počet absolutních tónových výšek (tzn. oktávová transpozice tónu je považována za tón odlišný), tvořících melodii či její delší úsek, by být větší než zhruba 7-10. Jedná-li se o melodii, která se pohybuje v rozmezí několika málo stále stejných absolutních tónových výšek, budeme spíše hovořit – ve smyslu navrhované typologie – o *melodii figurativního typu* či o tzv. *melodii ve velmi úzkém ambitu* (viz příslušné kapitoly). V každém případě je totiž počet absolutních tónových výšek, které se v takové melodii vyskytují, omezený (pokud se nejedná o extrémně drobné mikrintervalové dělení tónového prostoru) a celkový ambitus melodie je malý – viz druhý řádek tohoto příkladu, kde stupnicová část melodie přechází v úsek právě popsaných vlastností:

Př. 8 Gérard Grisey: *Talea*, sekce 6, pouze part klarinetu

Na druhé straně však může pro přiřazení daného jevu k melodiím melismatického typu hovořit charakteristické zvlnění melického obrysu – každopádně platí, že přechod od melodií vyhraněně melismatického typu k melodiím výše uvedených typů je velmi plynulý a hranice mezi typy jsou pohyblivé a propustné. Ostatně je tomu tak prakticky u všech příbuzných melodických typů.

3.2.4 Melodie alikvotního typu

O melodiích alikvotního typu lze uvažovat jako o podtypu melodií stupnicového typu, kde stupnice–tónový výběr, posuzováno z hlediska č.3, je diktován „objektivní“ akustickou zákonitostí – strukturou alikvotní řady. Čistě po stránce intervalového složení je mélický obrys melodií alikvotního typu méně schematický než je tomu u melodií stupnicového typu, v jistém ohledu jsou však vlastně mnohem schematičtější: hudba jako by zde, řečeno s jistou licencí, nebyla schopna překročit ani tu nejelementárnější fyzikální determinovanost.

Z hlediska č.2 jsou melodiemi alikvotního typu takové melodie, jejichž mélická tvarovost je odvozena od intervalové posloupnosti členů alikvotní řady, a tato určenost je přímá a zjevná, nebo jsou přímo realizací alikvotní řady v podobě přirozených flažoletů či shorků (bylo by možné hovořit o *pravých melodiích alikvotního typu*). Melodie alikvotního typu opisují posloupnost harmonických tónů jednoho fundamentálu, a to až na nepodstatné a ráz melodie zásadně nenarušující výjimky bez vynechávání. Mélický obrys melodií tohoto typu může být v zásadě jakýkoli, nejobvyklejší je však prostý stoupající nebo oscilační tvar, lze se ale setkat i s melodií melismatické tvarovosti (vzniká tak mezityp), zvláště v oblasti vyšších členů alikvotní řady. Pravé melodie alikvotního typu obvykle nezahrnují fundamentál.

Jak již bylo řečeno, důležitou podmínkou pro to, aby posuzovaná melodie byla smysluplně klasifikována jako melodie alikvotního typu, je zjevnost alikvotní řady jako východiska. To je patrné jednak při dostatečném počtu aktuálně uplatněných tónů alikvotní řady, jednak tato skutečnost může vyplývat z předepsané instrumentální techniky. Význam obou kritérií je přitom silně závislý na kontextu: na rozklad durového kvintakordu v klasicistním koncertu pro lesní roh budeme jistě pohlížet jinak, než na tentýž jev předepsaný jako přirozené flažolety smyčcového nástroje ve skladbách spektrálního okruhu.

Popsaný základní princip melodií alikvotního typu může nabývat mnoha podob, od nekomplikované a aproximativní simulace alikvotní řady (např. prostou hrou příslušných tónů na klávesovém či smyčcovém nástroji *ordinario*) po bizarní akustické efekty. Pravá melodie alikvotního typu může být realizována různými

prostředky – od shorkového glissanda žesťů či dalších dechových nástrojů, přes flažoletové glissando smyčcových nástrojů, po sekundární důsledek nestandardních instrumentálních technik či zdrojů zvuku (např. extrémní sul ponticello, nestabilní „přeskakující“ multifoniky, tření blány velkého bubnu kuličkou „super ball“, zvučící rotující hadice apod.). Charakteristicky se jedná o melodie s poměrně vysokou hybností.

Melodie alikvotního typu v některých případech „nestandardní produkce zvuku“ reprezentují relativně vzácný melodický typ tím, že nemusejí být zřejmé z hlediska č.2, ale uplatňují se výrazně z hlediska č.1. Jinak ovšem platí, že v období zejm. posledních cca 30 let se jedná o klíčový výrazový prvek některých směrů soudobé hudby, zejména spektralistu (obecně takových stylových tendencí, jež se dovolávají spektralistické estetiky), proto se samostatné vyčlenění melodií alikvotního typu jeví jako oprávněné a užitečné.

Jako příklad pravých melodií alikvotního typu (neměnný fundamentál d) hraných standardní technikou a přesně notovaných uveďme následující ukázkou z díla M. Lindberga:

Př. 9 Magnus Lindberg: *Aura*, tt. 737-739 (pouze smyčcová skupina orchestru)

The image shows a musical score for a string quartet and double bass, measures 737-739. The score is for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The music is characterized by a dense, multi-layered texture of sixteenth notes, often with slurs. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The dynamics are marked *mf*. The score includes performance instructions like "div. in 4" and "mf".

Obdobnou ukázkou pravých melodií alikvotního typu, v tomto případě o měnících se fundámentálech, přináší př. 4 v příloze. Jiná varianta pravé melodie alikvotního typu:

Př. 10 Johnatan Harvey: Advaya pro vcllo a elektroniku (začátek skladby, pouze vcllo)

The musical score consists of two staves: Cello (top) and Violin (Vc., bottom). The piece is divided into four measures with approximate durations of 12, 7, 5, and 7 seconds. The Cello part begins with a first position sul ponticello (sul pont. I) at a pianissimo (pp) dynamic. It features a harmonic glissando with acceleration (harmonic gliss. accel.) and a 'molto sul pont.' section. The second measure continues with sul pont. I, and the third and fourth measures feature 'molto sul pont.' with a final sul pont. in the fourth. The Violin part starts with a harmonic glissando, followed by a 'highest possible' note (n). The second measure includes a 'Tap bow with left hand 1st finger' and a 'jeté' technique. The third measure is marked 'meno sul pont. harmonic released gradually', 'più sul pont.', and 'meno sul pont.'. The piece concludes with an '(abrupt stop)' in the fourth measure.

Mélický obrys je pouze naznačen, realizace v podobě glissanda přirozených harmonických je předepsána slovním pokynem, udanou strunou a naznačenými kroužky.

3.2.5 Melodie rozkladového typu

Název typu je volen jako vyjádření analogie s akordickými rozklady tradičních akordů o terciové stavbě na podkladě diatoniky – akordický rozklad v nejjednodušší podobě vzniká vynecháváním vždy každého druhého tónu diatoniky. Pro melodie rozkladového typu v soudobé hudbě jsou charakteristické postupy v širokých intervalech, které nerozkládají tradiční akordy: zpravidla se proto jedná o převažující intervaly 5, 6, 7, 10, 11 nebo větší (avšak bez tendence k punktuálnímu charakteru), s interpolovanými sextami, eventuálně též s občasnými postupy v menších intervalech. Nicméně ani „běžné“ terciové postupy nejsou výjimkou (srov. př. 13 a 14). Na způsob „akordického rozkladu“ tak pojednávané melodie opisují pomyslné (někdy však dokonce z kontextu zjevné) souzvuky (nikoli však cluster) a vytvářejí tak oblasti souzvuku – harmonické pole.

Morfologie melodií rozkladového typu většinou a charakteristicky vychází ze schodovitěho tvaru.⁴⁵ Počet klesajících či stoupajících postupů v řadě však bývá relativně malý, v rozmezí 3-4 tónů (též v závislosti na velikosti převažujících intervalů), obvyklé jsou i častější zlomy nebo soustavné zvlnění melodie na způsob „lomeného rozkladu“. Typicky melodie rozkladového typu obsahují relativně početný tónový výběr, oligochorické melodie o stejné tvarovosti bychom nejspíše klasifikovali jako melodii figurativního typu (srov. př. 14), záleží však na hybnosti (srov. př. 15) a ustrojení kinetické složky. Schematizace kinetické složky je i v případě melodií rozkladového typu velmi charakteristická, stejně tak jako vyšší hybnost.

⁴⁵ Připomeňme, že tvarovost schodovitých melodií (tedy i většiny melodií rozkladového typu) je analogická tvarovosti melodiím stupnicovým, jimž jsou příbuzné: celá melodie může vykazovat jedinou směrovou tendenci melického obrysu či na způsob oscilace měnit po delších úsecích směr. Velmi typické je řazení vzestupných nebo sestupných segmentů.

Př. 11 György Ligeti: *Cello concerto*, t. 51

N

51

SOLO I
Viol. I
SOLO II
Vla. SOLA
Vcl. SOLO
Vcl. SOLO (plus dem Orchestra)

Jiný podobný příklad:

Př. 12 Iannis Xenakis: *Plektó*, tt. 67-68

Plus lent ; mehr langsam

Fl.
Cl.
Perc.
Pno
Vl.
Vcl.

K melodiím rozkladového typu lze však řadit takové melodie, které jako celek nevykazují výrazně schodovitou tvarovost a jejichž rytmické ustrojení netenduje ke schematičnosti, přesto však zahrnují početný tónový výběr a v relativně širokých intervalech souvisle vyplňují značný tónový prostor (zpravidla v řádu dvou a více oktáv):

Př. 13 Luciano Berio: *Sequenza IXb pro altsaxofon*, strana 2 partitury

The musical score for Luciano Berio's *Sequenza IXb* for Alto Saxophone, page 2, is presented in ten staves. The notation includes various dynamics such as *mf*, *p*, *pp*, *f*, and *ff*, along with articulation marks like accents and slurs. There are also performance instructions such as "low B \flat " and "low C" with corresponding fingering diagrams. The piece includes several triplet markings and a tempo change to quarter note = 72. Section markers B and C are present.

3.2.6 Melodie oligochorické

Jako oligochorické⁴⁶ označuji melodie, jejichž mélická složka se až na možné lokální odchylky omezuje na výběr tónových výšek o malém počtu prvků, ne více než 4-5 různých tónech.⁴⁷ Oligochorizace se coby m-divergence etabluje tím, že redukuje charakteristickou diatoničnost „skutečné melodie“ (heptatonický základ; viz též poznámku pod čarou č. 35) či relativně velkou početnost tónového výběru obecně. Lze říci, že redukce tónového výběru vždy propůjčuje výsledné melodii určitý zvláštní charakter – vyvolává pocit „statičnosti“ i při eventuální rozmanitosti či výraznosti kinetické složky, nebo naopak pocit napětí či ostinátní naléhavosti, skýtá možnost nechat vyniknout jednotlivým intervalovým kombinacím („elementární expresivité“ jednotlivých intervalů), stejně jako možnost zvýraznit jiné složky na úkor složky mélické, aniž by však tato byla potlačena zcela, apod.⁴⁸

Přesto oligochorické melodie nejsou vyhraněným melodickým typem, neboť jejich tvarovost může nabývat velmi rozmanitých podob – typově se vyhraňují jen některé z nich, zejména: a) součinností oligochorizace a m-divergence v podobě schematizace mélického obrysu juxta pozicí mélicky identických nebo velmi podobných segmentů a m-divergence schematizací kinetické složky vzniká typ *melodií figurativních*; b) součinností oligochorizace a m-divergence mélickou nivelizací dává vzniknout typu *melodií prodlevových* a typu *melodií o velmi malém ambitu*. I při typové nevyhraněnosti (oligochorické melodie „o volné stavbě“⁴⁹) je však konstatování oligochorického tónového výběru důležitým poznatkem.

Jako oligochorickou lze označit i melodii, která sice jako celek vykazuje bohatší výběr tónových výšek, ale jejíž dílčí souvislé úseky v daném kontextu

⁴⁶ Označení *oligochorický* jsem převzal od Josefa Huttera (J. Hutter: *Hudební myšlení od pravýkřiku k vícehlasu*, Praha 1943). Termín se však objevuje též v SČHK (srov. SČHK, s. 543, heslo *Melodické paradigma*).

⁴⁷ Otázku, zda považovat tóny v oktávové transpozici za „různé“ či „stejně“, je třeba dále diskutovat. Např. rytmicky a mélicky rozmanitý útvar o jediném tónu v několika oktávových transpozicích je dle mého názoru vhodnější považovat za melodii oligochorickou (např. figurativního typu) než za rytmizovanou prodlevu (viz př. 3 v příloze). Každopádně však ani mnohačetná oktávová transpozice nenarušuje oligochoričnost tónového výběru.

⁴⁸ Oligochorické melodie jsou původně vlastní především etnické hudbě a archaickým hudebním projevům obecně, v soudobé hudbě jsou v někdy v takovéto archaizující či „etnické“ podobě užívány (viz př. 8 v příloze).

⁴⁹ (Poznamenejme na tomto místě, že oligochorickými melodiemi o „volné stavbě“ jsou v naprosté většině případů transkripce mluvního projevu – srov. Janáčkovy nápěvky mluvy, jimiž se inspiroval i S. Reich: viz př. 17)

dostatečné délky se v melické složce omezují na jeho podmnožinu o 4-5 prvcích. Obvyklé jsou i melodie, jejichž tónový výběr se pozvolna proměňuje, ale aktuálně je stále oligochorický. Podobně jako je tomu u dosud uvedených melodických typů, nejsou občasné (tzn. v některých úsecích posuzované melodie se vyskytující) odchylky od podmínek daných definicí považovány za podstatné, rozhoduje převládající tendence.

Rovněž je třeba upozornit na to, že zkoumáme-li složitější, vícehlasou hudební strukturu, podmínka oligochorického tónového výběru se nemusí nutně týkat sumy tónového materiálu obsaženého v celé struktuře – tzn. zatímco (některé) jednotlivé melodie-hlasy mohou být oligochorické (ale každá s jiným výběrem tónových výšek), a toto zjištění je relevantní z hlediska č.2 (event. i č.3), výsledná hudební struktura může zahrnovat početnější množinu tónových výšek, což je skutečnost rozhodující z hlediska č.1:

Př. 14 Gérard Grisey: *Talea*, konec sekce 17, sekce 18

Melodie v prvních dvou taktách ukázky, vyjma partu klavíru, se řadí k melodiím rozkladového typu. U oligochorických melodií v taktách 3-5 ukázky lze pozorovat

tendenci ke schodovité tvarovosti, resp. ke vzniku melodií figurativního typu. Proces redukce tónového výběru vyústí uje v oktávové figurace:

The image shows a musical score for five staves. The top four staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score is divided into measures by vertical bar lines. Above the first staff, there are handwritten numbers '3' and '4' with arrows pointing to specific measures. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *fff*, *pp*, and *SP* are used throughout. The bottom staff has a circled page number '19' at the end.

Strukturace oligochorických melodií v podobě prostého opakování jediného segmentu, třeba s drobnou obměnou, je výrazně charakteristická pro figurativní typ, ale v zásadě je základním principem vzniku oligochorických melodií jako takových, viz např. schodovité segmenty melodie rozkladového typu v této ukázce:

Př. 15 Morton Feldman: *For John Cage*, s. 4 partitury

The image displays four systems of handwritten musical notation for a violin (VN.) and piano (PF.) duo. Each system consists of two staves. The notation is highly complex, featuring numerous accidentals, dynamic markings, and rhythmic notations such as slurs and fermatas. The first system shows a violin part with a series of notes and rests, and a piano part with a complex harmonic structure. The second system continues this pattern with more intricate rhythmic markings. The third system shows a similar structure with varying dynamics and articulation. The fourth system concludes the piece with a final set of notes and rests. The overall style is characteristic of Morton Feldman's experimental and minimalist approach to composition.

Jako příklad oligochorických melodií o průběhu zcela nepravidelném, přesto však zjevně založeném na principu neelementárního opakování několika varírovaných segmentů, může posloužit tato ukázka:

furioso, pavillons en l'air

7♩/sec.

1. Fl.

tr. 2.

3.

1.

2.

Cl.

3.

4.

1.

2.

3.

Bn.

3.2.7 Melodie figurativního typu

Název melodického typu je volen s ohledem na tvarovou analogii označovaných jevů figuračním výplním v tradiční hudbě, zpravidla představovaných hybnými, jednoduše rytmizovanými, repetovanými akordickými rozklady; v mnohých případech mají podobné vlastnosti melodické útvary ve funkci a „výrazu“ ostinata. Jak již bylo řečeno, melodie figurativního typu se jako typ vymezují součinností m-divergence oligochorizací⁵⁰, m-divergence v podobě schematizace melického obrysu juxta pozicí melicky identických nebo velmi podobných segmentů a m-divergence schematizací kinetické složky. Melodiemi figurativního typu tedy rozumím takové melodie, které vykazují tyto rysy (jako obvykle platí, že odchylky a nepravidelnosti automaticky nevylučují posuzovanou melodii z definované typové kategorie):

- a) převládající oligochorický výběr tónového materiálu; počet tónových výšek tvořících melodii musí být větší nebo roven dvěma (viz však pozn. pod čarou č. 47!) a neměl by přesahovat zhruba 5-6 tónů (lze tudíž připustit poněkud bohatší tónový výběr než udává podmínka pro m-divergenci oligochorizací za předpokladu nepochybné platnosti ostatních kritérií (viz např. part harfy v př. 18));
- b) melodie je tvořena juxta pozicí segmentů o totožném nebo zřetelně příbuzném melickém obrysu, délka segmentu-melického vzorce vyjádřená počtem tónů musí být řádově srovnatelná s počtem prvků tónového výběru, tzn. cca do 10 tónů, spíše však méně; lze však připustit i odvozený způsob výstavby, např. střídání (i nepravidelné) dvou (event. i více) zřetelně odlišených segmentů, přičemž podmínka oligochorického tónového výběru může být v některých případech splněna i pouze pro každý segment zvlášť;

⁵⁰ Sic, instrumentál: připomínám, že *m-divergence oligochorizací* znamená zkráceně vyjádřeno: „proces vzdalování se od pomyslně centrálního typu „skutečné melodie“ **oligochorizací** (tónového výběru)“.

- c) tendence ke schematizovanému, zpravidla čistě periodickému ustrojení kinetické složky a vyšší až vysoká hybnost;
- d) melický obrys nevykazuje tak velký ambitus, aby došlo k jeho rozpadu punktualizací.⁵¹

Melodie figurativního typu jsou velmi důležitým kompozičním prvkem např. v (americkém) minimalismu:

Př. 17 Steve Reich: *Different trains*, 1. věta, tt. 65-82

The image shows a page of a musical score for Steve Reich's 'Different Trains'. The score is for measures 65-82. It includes parts for Violins I and II (1-3), Violas (1-3), Cellos (1-3), and two vocal parts. The vocal parts have lyrics: "(from Chi - ca - go to New Yo - rk)". The score features complex rhythmic patterns and a key signature of three flats. A boxed number '13' is present above the first system. Dynamics include 'mf'.

⁵¹ Toto kritérium je důležité zejm. z hlediska č.1: v opačném případě totiž dochází k rozpadu jednohlasu na imaginární vícehlas světlostně odlišených obnovovaných prodlev.

Melodií figurativního typu často využívají skladatelé k vytváření *homomelodických struktur*, často tzv. *melodických tkání* (viz kapitolu 3.3.1):

Př. 18 György Ligeti: *Doppelkonzert*, tt. 79-80 (výsek)

The image shows a musical score for three instruments: Vibraphon (Vibr.), Cello (Cel.), and Arpa. The Vibraphon part is written on a single staff with a treble clef and is marked 'weich gently' and 'pp'. It features a complex, repetitive melodic line with many accidentals and a high density of notes. The Cello part is written on a single staff with a bass clef and is marked '12'. It also features a complex, repetitive melodic line with many accidentals and a high density of notes. The Arpa part is written on a single staff with a bass clef and is marked '12'. It features a complex, repetitive melodic line with many accidentals and a high density of notes. The score is a single system with three staves.

(Part harfy vlastně sestává se segmentů vyhraněně stupnicových, celkové ustrojení hlasu však svou repetitivností a v daném kontextu poměrně jednoznačně míří k figurativnímu typu.)

Obdobnou situaci ukazuje příklad 2. přílohy.

Zvláštním a důležitým podtypem melodií figurativního typu jsou melodie, jejichž výstavbový segment-melodický vzorec se neustále sekvencově transponuje, třeba i s určitými variačními proměnami. Pro identitu segmentu-melodického vzorce v melodiích figurativního typu je kromě jeho melického obrysu zásadní též rytmizace, přičemž zřejmě obecně platí, že melický obrys (zejm. při zachování základní tvarové tendence) je při shodné nebo relativně málo varírované rytmizaci „melodického vzorce“ více otevřený pro variační změny, aniž by došlo k porušení pociťovaného sekvenčního opakování téhož modelu, než je tomu naopak (neproměnný nebo málo varírovaný melodický obrys – zřetelně varírovaná rytmizace). K této skutečnosti je třeba přihlížet a netrvat na přílišné doslovnosti transpozic (ostatně ovšem ani na neměnnosti opakování vzorce rytmického). V určitých případech (převládající pohyb v úzkých intervalech v rámci segmentu) může takováto „sekvencující“ melodie figurativního typu přecházet do oblasti melodií melismatického typu:

Př. 19 Salvatore Sciarrino: IV Sonata per pianoforte, začátek skladby

The musical score consists of three systems of music. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is 3/4. The score starts with a *mf* dynamic, followed by a *ff* section with *(loco)* markings. The right hand features a tremolo pattern. The left hand has a *pp* section with *sim.* (sostenuto) markings. The system concludes with a *p* dynamic and a *ff sempre* section. The second system continues with *ff* and *(loco)* markings, followed by a *sub. pp* section. The third system features *ff* and *pp sub.* markings, ending with a *ff* section and a *(ff sempre)* section. The score includes various dynamic markings and performance instructions throughout.

Formálně vzato, svého druhu melodiemi figurativního typu jsou též tremola, pochopitelně posuzováno především z hlediska č.2 – z hlediska č.1 se řadí spíše k melodiím prodlevového typu (stejně jako příbuzný trylek; viz dále).

3.2.8 Melodie o velmi malém ambitu

Melodie o velmi malém ambitu jsou poněkud zvláštním (resp. sporným) melodickým typem. V m-divergenci mélickou nivelizací vznikají jako pomyslný předstupeň před úplnou nivelizací mélického obrysu, tj. de facto redukcí mélické složky na naprosté minimum nebo její úplnou likvidací. Pro zavedení typu nicméně hovoří velká důležitost příslušejících jevů v soudobé hudbě, a to důležitost jak kvalitativní, tak kvantitativní. Domnívám se, že je výhodné uvědomit si, že takovéto svým způsobem extrémní útvary hrají v soudobé hudbě značnou roli a mohou se významně podílet na výrazovosti skladeb, ve kterých se vyskytují.

Obecně se jedná o melodie, jejichž celkový ambitus je velmi malý. Není však možné zcela přesně určit intervalové rozpětí ambitu, aby takové vymezení umožnilo „bezpečnou“ identifikaci melodií, které lze jako melodie o velmi malém ambitu označovat. Především je třeba ambitus poměřovat délkou (strukturního času) posuzované melodie a systémem dělení oktávy – tak např. ambitus tercie je běžný pro diatonický či chromatický třítonový útvar opakovaný na způsob figurace; pro melodii o délce cca 8-10ti tónů, pohybující se ve čtvrttónovém dělení oktávy s využitím většiny či všech tónů v daném intervalu dostupných (např. ve stupnicovém tvaru, viz např. př. 8), je už velmi malý:

Př. 20 Iannis Xenakis: *Phlegra*, tt. 149-150



Obdobné tvrzení lze vztahovat i na melodie glissandové (viz kapitolu 3.2.11):

Př. 21 Iannis Xenakis: *N'Shima*, tt. 84-88:



V naprosté většině případů jsou však melodie o velmi malém ambitu z hlediska početnosti tónového výběru oligochorické:

Př. 22 Witold Lutosławski: 2. symfonie, sekce 123 (výsek)

1. 13
19,23

2. 8,14
20,26

3. 9,15
21,27

4. 10,16
22,28

5. 11,17
23,29

6. 12,18
24,30

1. 4
7,10

2. 5
8,11

3. 6
9,12

1. 4,7

VC. 2,5,8

3,6,9

vni

vle

VC.

Lze pak oprávněně hovořit např. o *melodii figurativního typu ve velmi malém ambitu*, apod.

Na druhé straně jsou melodie o velmi malém ambitu vysoce příbuzné *melodiím prodlevového typu*, do něhož vlastně volně přecházejí, zejm. z hlediska č.1. Kritériem pro odlišení těchto dvou velmi blízkých typů bude především přesnost zápisu (jak tónových výšek, tak rytmu): zatímco u melodií prodlevového typu bývá melické dělení pouze přibližně naznačeno či vyjádřeno slovním pokynem, melodie o velmi úzkém ambitu jsou přesně notovány. Netřeba ovšem zdůrazňovat, že tato úvaha má platnost z hlediska č.2, event. č.3, a definitivní rozhodnutí závisí na podobě konkrétního jevu a kontextu, v jakém se vyskytuje.

3.2.9 Melodie prodlevového typu; prodleva

a) Melodie prodlevového typu

Melodie prodlevového typu představuje reálné minimum melického pohybu. Označením rozumím takové útvary, které jsou v podstatě tvořeny jediným relativně (=tzn. vzhledem ke strukturnímu času hudební struktury) dlouhým tónem (ať už rytmizovaným či nikoli), jenž je však nějakým způsobem „ozvlášťňován“, a toto „ozvlášťňování“ se děje převážně skrze graficky či slovně naznačené změny v parametru tónové výšky (k problému odlišení melodií prodlevových od melodií o velmi malém ambitu viz předchozí kapitolu). Melodií prodlevového typu tedy mohou být např. skladatelem požadované intonační flexe či oscilace kolem opěrné tónové výšky, ale i „obyčejný“ trylek:

Př. 23 Petr Kofroň: *Enhexe*, začátek skladby

The image shows a handwritten musical score for the beginning of the piece 'Enhexe' by Petr Kofroň. The score is for a full orchestra and includes parts for Clarinet (Cl), Trumpet (Trbn), Trombone (Tbn), Kello (Kllo), Chit. d. (Chit. d.), Chit. d. basso (Chit. d. basso), Pft (Pft), Syst (Syst), and Gr.c. (Gr.c.). The tempo is marked '♩ = 60 (ma rubato)'. The score is divided into four measures, with time signatures 5/4, 4/4, 3/4, and 4/4. The first measure is marked 'staccato irregolare' and 'fff'. The second measure is marked 'stacc. e vibr. più allegro'. The third measure is marked 'stacc. e vibr. presto'. The fourth measure is marked 'fucilato' and 'Bartók-pizz.'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Jiný příklad:

Př. 24 Giacinto Scelsi: *Smyčcový kvartet č. 5, sekce 4*

(+ a – v kroužku označují maximálně osminotónové zvýšení, resp. snížení; vlnovka ohraničená jednou a dvěma svislými čarami označuje druh vibráta: velmi pomalé a široké, resp. „normální“. Přes přesnost zápisu melodie prvních a druhých houslí se i v tomto případě už zřetelně jedná o melodie prodlevového typu, nikoli o melodie o velmi úzkém ambitu.)

Hudební teorie mnohdy vágně označuje takovéto a podobné jevy jako „artikulaci“, „témbrové efekty“ apod. Považuji za potřebné na tomto místě zdůraznit, že taková praxe je po mém soudu zavádějící a na poli seriózního zkoumání soudobé hudby s ní lze sotva vystačit: spektrum jevů spadajících do této kategorie je v soudobé hudbě značně široké a tvoří velmi podstatnou část hudebního jazyka mnohých proudů soudobé hudby. Navíc přechod k jevům již „zjevně melodické podstaty“ je plynulý. Rozšířené pojetí melodiky a univerzálnější definice melodie umožňují takové jevy zkoumat hlouběji a uvědomit si jejich melickou (nikoli artikulační či témbrovou) podstatu, byť z tradičního pohledu poněkud bizarní, a tím pádem i jejich důležitost pro melodický aspekt struktury, ve které se vyskytují.

Na druhou stranu je ovšem třeba vzít v úvahu i zcela obvyklé situace, kdy je s jednotlivými „ozvláštněnými“ tóny, jenž by samy o sobě a při dostatečném trvání vyhovovaly definici melodie prodlevového typu, zacházeno skutečně jako s elementy pro výstavbu obvykle tvarované melodie (například vcelku běžné i v tradiční hudbě jsou melodické útvary tvořené trylky). Hovořit v takových případech o „juxtapozici melodií prodlevového typu“ by, lapidárně řečeno, bylo vynikající ilustrací rčení „pro stromy nevidět les“. Avšak to, že nejelementárnější melodické dění zde sestupuje na

ještě nižší hierarchickou úroveň, na úroveň myslitelné mikrostruktury, je důležité zjištění a nestojí nijak v rozporu s poznatkem, že vzhledem k melodii či k pouhému melodickému článku, představujícímu nadřazenou hierarchickou úroveň, nabývá funkce pouhého, byť ozvláštňeného, materiálu.

b) prodleva

Dle rozšířené definice melodie (viz kapitolu 2.4) není prodleva jakožto tón o zcela neproměnné výšce (event. zvuk o konstantním parametru tónové výšky) považována za melodii, a to ani v případě, kdy je strukturována např. rytmizací, dynamickými změnami či změnami tónu. Jak však bylo řečeno, tato skutečnost nevyklučuje prodlevu (prodlevy) z podílu na melodickém aspektu případné vyšší struktury, jichž je (jsou) součástí. Uvažování o melodickém aspektu prodlevy samé je vyčerpáno konstatováním úplné melodické nivelizace.

V praktické rovině mluvíme o prodlevě pouze tehdy, kdy se dotýčný ležící tón (zvuk) v daném kontextu projevuje nápadnou délkou.

Př. 25 Iannis Xenakis: *Phlegra*, s. 41 partitury

Z hlediska č.1 pak lze uvažovat i o specifickém melodickém typu tvořeném juxtapozicí segmentů v podobě prodlev, je-li skutečně významně podkročena mez pohybové stagnace – viz př. 5 v příloze. Z hlediska č.2 takové uvažování být zcela oprávněné nemusí: melický obrys a časové proporce juxtaponovaných prodlev mohou být relevantní (např. představuje-li juxtapozice prodlev extrémní augmentaci strukturálně podstatného útvaru apod.)

Pro úplnost dodejme, že v tradiční i soudobé hudbě zcela obvyklé melodie, tvořené větším množstvím repetovaných tónů, vlastně z formálního hlediska představují situaci, kdy s prodlevou⁵² je zacházeno jako se segmentem, použitelným k libovolnému mélickému formování:

Př. 26 Luciano Berio: *Sequenza X pro trubku a rezonanci klavíru* (s. 11 partitury)

Význam prodlevových melodií a prodlev je v soudobé hudbě značný – zatímco v hudbě tradiční měly tyto jevy zřídka úlohu „melodického popředí“, setkáváme se v soudobé hudbě nezdědka se situacemi, kdy prodlevové melodie (a často i pouhé prodlevy) jsou nejen hlavním materiálem kompozice, ale přeneseně vzato i jejím „tématem“ a zdrojem expresivity (paradigmatickými jsou v tomto směru např. skladby G. Scelsiho či La Monte Younga).

⁵² Důležitý je fakt rytmizace prodlevy: rytmizace zdůrazňuje „prodlevovost“, tj. nivelizaci melodické složky při nápadném uspořádání kinetickém, a tato skutečnost opravňuje ke zde rozvíjené úvaze, která by jinak byla poněkud příliš planým teoretizováním – jakákoli melodie v diskrétně chápaném tónovém prostoru je vlastně tvořena juxtapozicí prodlev.

3.2.10 Melodie punktuálního typu

Melodie punktuálního typu se jako samostatný typ vymezují stejnojmennou m-divergencí spočívající v potlačování až negaci jednoho z nejdůležitějších charakteristických rysů „tradiční melodie“, totiž pociťované kontinuity (soudržnosti, „Gestaltu“) melického obrysu. Vzpomeňme v této souvislosti Kurthovo pojetí melodie nikoli jako seřazení tónů, ale jako „putování jediného tónu tónovým prostorem“. Melodie punktuálního typu se naopak z hlediska č.1 vyznačují percepčním rozbitím svého tvaru na v tónovém prostoru a mnohdy i v čase (divergencí od sledovatelné periodicity (hierarchie) v uspořádání kinetické složky) víceméně izolované jednotlivé tóny či krátké články o malém počtu prostorově a ve strukturním čase blízkých tónů. Z hlediska hudební psychologie bychom mohli hovořit o porušování (negaci) tzv. Gestalt-principů (princip similarity, proximity a pokračování; blíže viz např. Klauđa, 2003). Kupříkladu v následující ukázce jsou takto „punktualizovány“ prosté chromatické stupnice:

Př. 27 György Ligeti: *Apparitions*, tt. 34-37 (pouze skupina prvních houslí, ostatní skupiny hrají hudbu stejného typu)

The image shows a musical score for strings, measures 34-37. The score is written for a string ensemble, with the first violin part (I.1.) clearly visible. The tempo markings are *MENO MOSSO*, *PIÙ MOSSO*, and *STRING. MOLTO*. The time signatures are 2/4, 3/4, and 4/4. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and syncopation. The dynamics range from *pp* to *fff*. The score is marked with a circled 34 at the beginning and a circled 37 at the end. The text "1) AUF WIE ABGE" is written at the top right.

„Punktualizace“ melodie (v infrastruktuře původně jakékoli, viz předchozí ukázkou) se tedy děje převážně preferencí velkých intervalových skoků (celkový ambitus melodie v důsledku toho extrémně vzrůstá) a zpravidla též dehierarchizací (potlačováním periodicity) kinetické složky využíváním velmi komplikovaných rytmických poměrů. V úzké návaznosti na tyto tendence přistupuje k charakteru punktuálních melodií využívání tónového výběru o velkém počtu prvků (plně chromatického, typického pro dodekafonii a serialismus, event. i početnějšího), byť punktuální melodii lze v zásadě vytvořit na podkladě libovolného tónového výběru, i oligochorického, jako je tomu v např. v této ukázkce:

Př. 28 Martin Smolka: *Déšť, nějaké okno, střechy, komíny, holubi a tak... a taky železniční mosty, strana 2 partitury*

Two systems of musical notation for four staves (Fl. b., Cl. c., Cl. b., Fg.). The first system is marked with a tempo of quarter note = 144. The second system includes a circled measure number 35 and a tempo change to quarter note = 120. There are double bar lines with repeat dots at the beginning and end of the second system. Dynamic markings like p and f are present throughout.

Obvyklá je též velká dynamická individualizace jednotlivých tónů či článků:

Př. 29 John Cage: *Études Boreales for violoncello solo, 4. část, závěr*

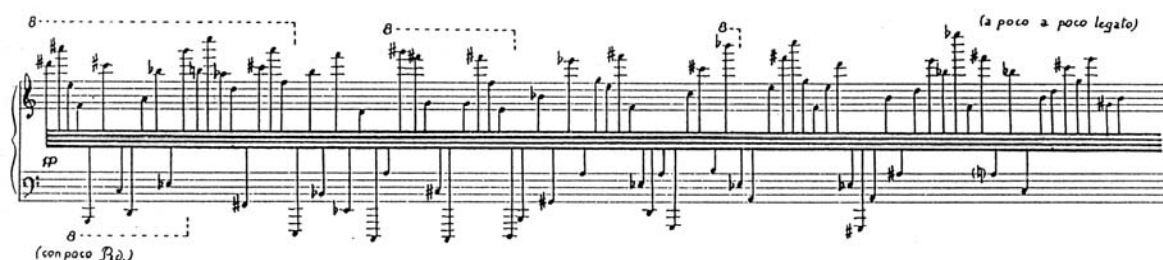
Two systems of musical notation for a single staff (Violoncello). The notation is highly complex with many dynamic markings (mf, mp, ppp, f, ff, p, sf, f, pp, f, mf, ppp, f, mf, ppp, f) and articulation marks. There are also performance instructions like 'spice' and 'C.L. (hair)'. Fingering and bowing indications are also present.

Punktuální melodie se mohou vyznačovat jak extrémní hybností, tak extrémním zpomalením pod mez pohybové stagnace, často kombinací obojího řazením co do hybnosti ostře kontrastujících článků. Toto je evidentní zejména z hlediska č.2, eventuální dodekafonní nebo seriální charakter až z hlediska č.3.

Z hlediska č.1 je obvyklé, že punktuální melodie (zvláště ty s relativně vysokou hybností), i když předepsány jako jednohlas, mají tendenci k vytváření imaginárních hlasů tím, jak lidské vnímání seskupuje tóny sice ne nutně bezprostředně následující,

ale v analytickém odstupu⁵³ v tónovém prostoru zřetelně blízké (je však třeba říci, že analytický odstup se při percepci punktálních hudebních struktur značně zkracuje):

Př. 30 Salvatore Sciarrino: III Sonata per pianoforte, začátek skladby



Rovněž hlubší, delší a dynamicky zdůrazněné tóny mají tendenci nabývat funkce tezí, byť subjektivně pociťované náznaky takto vytvářené centrické hierarchie kinetického uspořádání budou zřejmě příliš slabé, než aby bylo možné hovořit o vzniku subjektivního metra – zpravidla je i záměrem skladatele, aby takový pocit metra nevznikal.

Podobně jako u prodlev či melodií prodlevového typu se v případě melodií punktuálního typu dostáváme na samou mez pojmu melodie (či dokonce za ni), nikoli však mimo možnost uvažování o melodickém aspektu posuzované struktury – tato skutečnost neopravňuje k vyloučení takovýchto vzhledem k tradičnímu pojetí melodie hraničních jevů ze zorného pole melodiky. Melodie punktuálního typu, popř. vyšší struktury tvořené melodiemi punktuálního typu či struktury, jejichž zápis jakoukoli melodickou strukturaci opouští, ale svým charakterem se k „punktualismu“ hlásí, jsou velmi důležitou součástí jazyka soudobé hudby, zejména tzv. Nové hudby 50.-60. let 20. století. Záleží též na tom, jaké hledisko budeme uplatňovat, resp. z jakého hlediska bude vedena argumentace. Modelový příklad „punktuálního kánonu“ uvedený v kapitole 2.3 není v reálné hudbě nijak neobvyklý, např. pro Weberna jsou takové postupy přímo typické, a z hlediska č.2 je konstatování kánonického (a tudíž bytostně melodického) strukturování vysoce relevantním poznatkem.

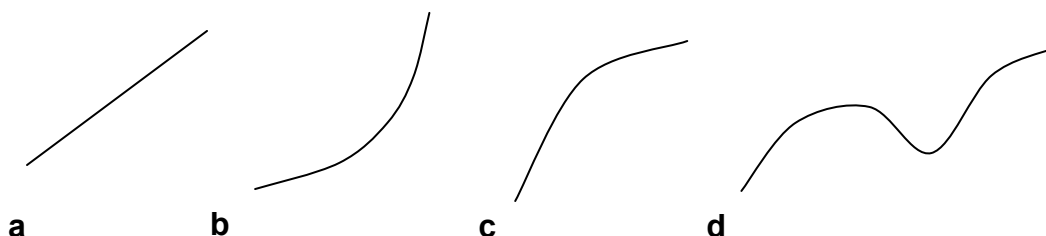
⁵³ Analytický odstup je termín K. Janečka, označuje takové množství strukturálního času, které vnímáme jako neplynoucí, zastavenou přítomnost, a v rámci kterého jsme schopni uvědomovat si každý detail percipované struktury (Janeček, 1968, s. 30-31).

3.2.11 Spojité pojetí tónového prostoru; glissandové melodie

a) Spojité pojetí tónového prostoru

M-divergence představovaná důsledně spojitým pojetím tónového prostoru je poměrně radikální inovací soudobé hudby oproti hudbě tradiční, jež se pohybovala výhradně v tónovém prostoru diskrétním. Na tomto konstatování nemění nic ani fakt, že různé intonační flexe, portamenta apod. (např. známé „mňoukání“ smyčcových nástrojů nebo zpěvní portamento) či ojedinělé glissando smyčců tradiční hudba (zvláště ta romantická) znala a užívala. Takovéto jevy ovšem nelze stavět na roveň strukturálnímu významu glissand v soudobé hudbě – v hudbě tradiční byly náznaky spojitého pojetí tónového prostoru vskutku pouhou artikulací či efektem, nebyly detailně notovány (nemajíce syntaktickou důležitost) a mnohdy ani předepsány slovním pokynem a byly chápány jako pouhé „obarvení“ tónů pevné výšky, jimž nikdy nebyly postaveny na roveň. Naproti tomu v mnohých proudech soudobé hudby zaujímají glissanda (vesměs exaktně notovaná) vůči tónům pevné výšky zcela souřadné postavení.

Definujeme-li glissando jako kontinuální změnu parametru tónové výšky v určitém čase, vycházejí, schematicky znázorněno, následující možnosti:



(Schémata je třeba číst i v „opačném“ průběhu času zprava doleva – např. příklad a tak představuje glissando jak stoupající, tak klesající).

Příklad **a** představuje rovnoměrně stoupající / klesající glissando, kdy zvolenému časovému úseku odpovídá změna tónové výšky vždy o tentýž interval – glissando se pohybuje „konstantní rychlostí“. Při provádění tohoto typu glissanda na smyčcovém nástroji či snížcovém trombonu (v běžné praxi jediné nástroje, na kterých lze takové glissando realizovat dokonale) musí pohyb prstu či snížce kompenzovat hyperbolickou závislost frekvence na délce struny (vzduchového sloupce). Prst či snížec tudíž musí při vzestupu zpomalovat, resp. při sestupu zrychlovat, má-li být glissando ve výsledku rovnoměrné.

Jestliže se prst či snížec pohybuje konstantní rychlostí, výsledkem je glissando „zrychlující“ při vzestupu, resp. „zpomalující“ při sestupu (tzn. zvolenému časovému úseku odpovídá změna o stále větší, resp. menší interval) – příklad **b**.

Příklad **c** představuje případ, kdy pohyb prstu či snížce nejen nekompensuje nepřímou úměrnost mezi frekvencí a délkou struny (vzduchového sloupce), ale ještě navíc průběh glissanda uvedeného sub **b** obrací: glissando tak při vzestupu „zpomaluje“, resp. při sestupu „zrychluje“ (ať již rovnoměrně, či nikoli).

Konečně příklad **d** zastupuje všechny ostatní neelementární, složené případy, vznikající kombinací typů a, b, c: složitější průběhy „zrychlování“ či „zpomalování“, glissanda měnící směr apod., tedy *glissandové melodie* (viz níže).

Zdaleka nejfrekventovanější je v soudobé hudbě glissando rovnoměrné (viz dále) a jako jediné je přesně notovatelné (resp. jeho notace nepřináší žádné těžkosti). Glissando uvedené sub **b** je ve většině případů jen nesprávně prováděné glissando rovnoměrné (interpret si neuvědomuje nutnost zpomalovat pohyb při vzestupu a obráceně; takto jsou hrána též ona „efektní“ glissanda v tradiční hudbě), příklad **c** je spíše teoretický – jde-li skladateli o glissanda jakýmkoli způsobem nepravidelná, většinou je jejich průběh naznačen graficky (příklad **d**) a konkrétní podoba provedení je ponechána na interpretovi.

Rovnoměrné glissando (stoupající či klesající) lze popsat jediným parametrem „rychlostí“ (např. počet pultónů / počet ZMJ⁵⁴) a parametrem trvání (fyzikálního či strukturního času). Můžeme si je představit jako úsečku svírající ostrý úhel s pomyslnou vodorovnou přímkou, kterou v notovém zápisu ztotožňujeme s časovou

⁵⁴ *Základní metrická jednotka*. V podstatě odpovídá rytmické hodnotě uvedené ve jmenovateli taktového předpisu, čítací době. Viz Tichý, 1994, s. 42.

osou (ona „rychlost“ je pak dána tangentem úhlu). V notaci (a potažmo v našem skladatelském či analytickém uvažování) vyjadřujeme glissando jako spojitý melický pohyb v určitém intervalu v určitém čase. Tóny vymežující rozpětí glissanda (navrhují nazývat je *tóny opěrnými*) mají teoreticky nulové (limitně nulové) trvání (v tradiční hudbě je naopak vždy jeden z opěrných tónů zdůrazněn, buď počáteční nebo koncový, podle směru postupu melodie). Na poli spojitě pojímaného tónového prostoru představuje rovnoměrné glissando analogii k melodicky realizovanému intervalu.⁵⁵ V této rovině je dle navrhované definice melodie rovnoměrné glissando považováno za melodii. (Byť se takové konstatování může jevit jako nedůslednost potud, že jediný držený tón za melodii považován není. Viz však závěr vyplývající z předchozí poznámky pod čarou, kde se přikláním k chápání glissanda v souladu s percepční zvyklostí, resp. spíše daností.)

b) Glissandové melodie

Zavedení nepřiliš elegantního neologismu „glissandový“ je vynuceno nutností odlišovat elementární rovnoměrné *glissando* od *glissandových melodií*, jimiž rozumím takové melodie, které jsou namísto diskrétních tónových výšek vystavěny z pospojovaných rovnoměrných glissand⁵⁶ (*glissandové melodie 1. typu*) nebo jsou realizovány jako nepravidelná, často oscilačně kolísající změna parametru tónové

⁵⁵ Skutečně pouze analogii. O tom, že standardně chápaný interval tvořený dvěma tóny neproměnné výšky a glissando postupující v témže intervalu jsou jevy nesouřadné, nás přesvědčí několik myšlenkových experimentů, např.: Intervalu primy v podobě dvou po sobě jdoucích tónů stejné výšky by podle uvedeného odpovídalo glissando s nulovou „rychlostí“, tedy držený tón neměnné výšky. Pak by ovšem onen opakovaný tón byl vlastně tvořen dvěma glissandy. Nebo: Dva tóny neměnné výšky mohou zaznívat po sobě (interval melodický) nebo současně (interval harmonický). „Harmonickému“ glissandu odpovídá dokonale spojitý cluster v daném intervalu, ovšem zatímco harmonická realizace intervalu nelikviduje trvání zúčastněných tónů, cluster vznikající „harmonickým překlopením“ glissanda má trvání limitně nulové (veškerý jeho „obsah“ se „spotřebuje“ na vyplnění tónového prostoru). Apod. Glissando je zkrátka elementárním jevem jako jediný držený tón. Interval mezi drženými tóny je pak pouhou relací, není „materiální“, zatímco glissando určitou částí tónového prostoru „reálně“ prochází, „existuje v ní“. Dostáváme se zřetelně do sporu s naším hudebním vnímáním, které má tendenci *spojovat* po sobě jdoucí tóny do intervalů a nikoli chápat zaznívající tóny izolovaně, s tím, že jejich výška buď zůstává konstantní, nebo se mění (vzniká glissando), a další tón zaznívá jako samostatná entita, mající svůj počátek a konec v jiném bodě tónového prostoru. Mnohem spíše budeme např. na melodický interval kvinty a glissando realizované v tomtéž intervalu pohlížet jako na jevy příbuzné (stejného řádu), ve smyslu naší analogie.

⁵⁶ Napojování jednotlivých glissand může být *souvisle lomené* nebo *nesouvisle lomené*. Význam termínů nejlépe osvětlí schematický příklad (vlevo souvislé lomení, vpravo lomení nesouvislé):



výšky⁵⁷, přičemž tato změna či kolísání je bezpečně větší, než by odpovídalo vymezení melodií prodlevového typu (*glissandové melodie 2. typu*).

Kromě na první pohled zřetelného faktu, že glissandové melodie se s tradičně chápanou melodií (a vlastně s tradiční hudbou vůbec) rozcházejí v samotné koncepci tónového prostoru, přistupuje k jejich „odchylnosti“ další, neméně důležitá m-
divergence: v glissandových melodiích se oslabuje nebo dokonce téměř likviduje účinnost kinetické složky, zejm. z hlediska č.1. Rytmus totiž oprávněně chápeme jako vnímatelné členění zvuku v čase a spojitým pojetím tónového prostoru je kinetická členitost v různé míře potlačována oslabováním či faktickou likvidací rytmických impulsů. Nejméně (prakticky vůbec) se tak děje u nespojitě lomených glissandových melodií 1. typu,

Př. 31 Iannis Xenakis: *Mikka* „S“, závěr skladby

The image shows a musical score for Iannis Xenakis' Mikka 'S', consisting of five staves of music. The notation is complex, featuring many accidentals (sharps and naturals) and dynamic markings such as *fff*, *f*, *p*, and *pp*. The music is written in a style that is highly atonal and uses glissandi, with notes often connected by lines that suggest a continuous sliding motion. The score is presented in a single system across five staves.

nejvíce u glissandových melodií 2. typu:

⁵⁷ Případy glissand reprezentované výše uvedenými schémata b a c do glissandových melodií nezahrnují, ač by takové uvažování bylo konsekventní vzhledem k právě řečenému; jejich marginální význam každopádně dovoluje dále se jimi nezabývat.

Př. 32 Iannis Xenakis: *Mikka*, 1. strana partitury

The image displays a musical score for the first page of the piece 'Mikka' by Iannis Xenakis. It consists of five staves of music. The notation is complex, featuring many accidentals (sharps and naturals) and dynamic markings. Key markings include 'mf', 'fff', 'pp', and 'ppp'. Performance instructions such as 'sans ralentir' and 'pont' are present. The score shows a variety of rhythmic patterns and melodic lines, with some sections marked with '8' and '12' above the notes, possibly indicating octaves or specific rhythmic values. The overall style is characteristic of Xenakis's serialist and stochastic compositional techniques.

Vždy však záleží na velikosti změny tónové výšky vzhledem ke strukturnímu času (a vlastně i absolutnímu – čas strukturní se manifestuje ponejvíce prostřednictvím kinetické složky, zde problematizované): účinnost kinetické složky (zjevnost rytmického členění) je pak přímo úměrná velikosti změny tónové výšky, nepřímo úměrná množství času, v jakém ke změně dochází, a přímo úměrná frekvenci změn směru melodického postupu (tzn. zlomům v melickém obrysu) – srov. v př. 32 úseky v první a poslední třetině ukázky s úsekem uprostřed.

Glissandové melodie, jakkoli jsou nápadné, jsou pouze projevem jedné z m-divergencí a formálně by neměly být považovány za melodický typ jako takový. S výjimkou melodií alikvotního a punktuálního (i když i to by mohlo být předmětem diskuse) typu totiž v zásadě (a alespoň teoreticky) platí, že jakýkoli z výše uvedených melodických typů může být realizován ve spojitě variantě jako glissandová melodie, zejm. 1. typu (lze pak hovořit např. o *glissandových melodiích melismatického typu*, *glissandových melodiích figurativního typu* apod., event. i o *glissandových melodiích oligochorických* (v úvahu bereme samozřejmě jen opěrné tóny glissand). Na druhou stranu se glissandové melodie v tom kontextu, v jakém se v hudebních strukturách obvykle vyskytují, projevují natolik nápadně a vůči svému okolí kontrastně, že jejich potenciální vnitřní diference se jeví jako podružná a považovat je za melodický typ je výhodné a přijatelné.

Skladatelem, který glissandové melodie v okruhu evropské vážné hudby plně emancipoval, rozvinul a etabloval na úrovni paradigmatu, byl Iannis Xenakis. Jelikož jsem se úlohou glissandových melodií v jeho díle podrobně zabýval ve své bakalářské diplomové práci (Bakla, 2005), odkazuji případného zájemce na tento text a zde se omezím již na pouze jediný notový příklad (viz př. 6 v příloze).

3.2.12 M-divergence potlačováním tónovosti

Jak již bylo řečeno, v převážné a určující míře je pro melodii, ať už chápanou v tradičním pojetí nebo ve smyslu navrhované rozšířené definice, charakterická tónovost (srov. výše citované heslo *Melodie* ze SČHK). V některých případech je ovšem oprávněné brát při zkoumání melodického aspektu hudební struktury v úvahu i takové jevy, kdy u zvuků tvořících posuzovanou strukturu (potenciální melodii či melodie) netónová složka zvuků výrazně převažuje nad složkou tónovou⁵⁸ nebo je tónovost dokonce pouze substituována rozdíly ve světlosti zúčastněných zvuků (např. sada tom-tomů seřazených dle přibližné výšky-světlosti).

V soudobé hudbě se vyskytují důležité osobnosti (za všechny např. H. Lachenmann, S. Sciarrino) a směry, které jevy na pomezí tónovosti a non-tónovosti učinily jedním ze zásadních prvků svého hudebního jazyka a estetiky, a představují tak poměrně zásadní průlom do instrumentální zvukovosti vlastní tradiční hudbě, resp. i hudbě prvních cca 60ti let dvacátého století. V mnohých případech (ne samozřejmě ve všech) se zkoumání těchto jevů prizmatem melodiky jeví jako přirozenější, jednodušší, logičtější a přesnější, než je jejich obvyklé posuzování jako „témbrových změn“, „témbrových efektů“ apod.⁵⁹ Melodické založení struktury, a to zdaleka nejen z hlediska č.2, se nemusí s převahou non-tónových zvuků vylučovat a případy, kdy je naprosto zjevné, nejsou v soudobé hudbě nijak výjimečné.

Demonstrujme řečené na příkladu z tvorby H. Lachenmanna (př. 7 přílohy). Lachenmann rozmanitým a velmi přesně specifikovaným a notovaným způsobem zachází vedle ojedinělých tónů hraných „ordinario“ se zvukem mechaniky „tónově přibarveným“ extrémním pianissimem (kosočtverečné noty) a s „tonlos“ zvuky hráčova dechu (hranaté noty), přičemž „tonlos“ zvuky vytvářejí plynulý gradient světlosti díky předepsaným hmatům a výsledek se blíží „melodii šumů“. Techniky hry různé co do podílu tónovosti navíc střídají jedna druhou v rámci jednoho „logicky

⁵⁸ V zásadě jde o to, že požadavek na tónovost materiálu se nemusí týkat jen zásadní převahy podílu tónů v sukcesivním řazení tónů a „non-tónů“ v daném útvaru, ale lze též uvažovat poměr tónové a „non-tónové“ kvality (např. šum smyčce, dechu) v rámci jednotlivých zvuků. Takové zvuky bývají v partiturách označovány těžko převoditelným, ale výstižným německým označením *tonlos*.

⁵⁹ Stálo by za kritické přezkoumání, jak hudební teorie mnohdy zkratkovitě a zavádějícím způsobem kvalifikuje jevy, jejichž podstata je vcelku prostá, ale vymyká se standardizovaným způsobům uvažování, jako jevy „s převažující úlohou témbrou“, „témbrové plochy“ apod.

vyklenutého“ mélického obrysu (zpravidla melodie stupnicového či melismatického typu o vysoké hybnosti), čímž je „méličnost“ non-tónových zvuků umocněna, vyplývající přirozeně z kontextu.

Podobným příkladem z tvorby H. Lachenmanna je tento úsek z o téměř 20 let starší skladby *Allegro sostenuto*, ve kterém skladatel v klarinetu přechází z melodie stupnicového typu hrané běžným způsobem do tvarově příbuzného útvaru hraného „fast tonlos“, tedy takovým způsobem hry, kdy tónovost, ač oslabena, nezaniká zcela:

Př. 33 Helmut Lachenmann: *Allegro sostenuto*, tt. 346-347

The image shows a handwritten musical score for Helmut Lachenmann's *Allegro sostenuto*, measures 346-347. The score is written for three instruments: Bassoon (B), Violoncello (Vc), and Piano (Pft). The Bassoon part (top staff) features a melodic line with a circled measure 346 and a circled measure 347, with dynamics ranging from ppp to pp. The Violoncello part (middle staff) includes a 'Tasto (trancato)' section and a 'fast tonlos' section. The Piano part (bottom staff) includes a 'Ped' section and a 'gliss. Legiero' section with 'weiße Tasten' (white keys) instruction. The score is annotated with various performance instructions and dynamics.

Obdobným způsobem, jakým Lachenmann „melodizuje“ zvuk mechaniky, ve své poslední *Sekvenci* pro violoncello asociuje Berio čtyři světlostně odlišené úder prstů na korpus nástroje (požadavek jejich světlostního odlišení-gradientu je uveden ve vysvětlivkách) s pizzicatem levé ruky (samo o sobě relativně perkusivního charakteru; poznámka pod hvězdičkou obsahuje instrukci, aby úder prstů na korpus byly stejně hlasité jako tóny hrané pizzicato):

Př. 34 Luciano Berio: *Sequenza XIV pro violoncello*, začátek skladby

Poté, co je po repetičích modelu dostatečně upevněna asociace perkusivních úderů na korpus nástroje s melodickým postupem, Berio přikračuje ke „dvouhlasému“ („ostinato vs. volně utvářený hlas“) rozvinutí modelu, které ve zvuku jako dvouhlasé vskutku působí.

Jiný modelový příklad: V hudbě pro bicí nástroje je velmi obvyklé řazení nástrojů s neurčitou výškou dle výšky přibližné (světlosti) a následné kompoziční zacházení s nimi, jako by se jednalo o nástroje vyladěné – tak se např. v mnohých skladbách pro bicí nástroje (nutno říci, že zpravidla v těch konvenčnějších) setkáváme s imitačně polyfonickou strukturací, zjevnou přinejmenším z hlediska č.2. Ostatně fakt plynulosti přechodu od tónovosti k netónovosti je dobře patrný na samotném přepestřém instrumentáři bicích nástrojů (srov. úlohu tympanů k klasicistní a romantické hudbě).

Podobně jako je tomu v případě m-divergence spojitým pojetím tónového prostoru, kdy jsme konstatovali, že glissandové melodie nejsou melodickým typem sensu stricto, ani m-divergence potlačováním tónovosti nezakládá přes relativní neobvyklost výsledných útvarů specifický melodický typ. Mnoho melodií příslušejících výše uvedeným melodickým typům může být realizováno jako „quasi tonlos“⁶⁰: zejména stupnicové/schodovité a figurativní útvary není problematické takto přesvědčivě realizovat, stejně jako je lze úspěšně („melodicky sugestivně“) simulovat pomocí světlostně rozdílných zvuků neurčité výšky, např. tom-tomů, woodblocků, bong apod.

⁶⁰ Uvedme alespoň několik nejobvyklejších způsobů: vedle již popsaných je velmi obvyklý slaptongue jedno- a dvouplátkových aerofonů, „tonlos“ glissando trombonu, obvykle kombinované s frullatem či slaptongue, hra na smyčcové nástroje *mezza pressione* či hra na zatlučených strunách, extrémní sul ponticello, pressure-bow, mnohé techniky v oblasti laděných i neladěných bicích nástrojů, apod.

3.3 TYPY M.A. STRUKTURACE SLOŽITĚJŠÍCH STRUKTUR

V předchozím textu jsem několikrát užil sousloví *složitéjší (hudební) struktura*, přičemž onou mírou složitosti je míněna složitost utváření dané struktury ve vertikálním průřezu, nikoli složitost tektonická (hierarchizace v časové rovině, formová rozčleněnost). Budeme-li uvažovat v intencích melodického aspektu hudebních struktur, pak je v tomto smyslu nejméně složitou strukturou jednohlas (od krátkého melodického útvaru po celek – tektonicky komplexní – jednohlasé skladby), naopak strukturou velmi složitou je superpozice velkého množství (u orchestrálních skladeb i v řádu desítek) reálných hlasů. Složitější či složitá je tedy taková struktura, kterou lze v obecném slova smyslu označit jako vícehlasou či mnohohlasou. Konstatování počtu hlasů však nevyčerpává „fenomén složitosti“ hudební struktury beze zbytku: jako o hlasech lze mluvit pouze o takových substrukturách, u kterých má alespoň minimální smysl uvažovat jejich melodický aspekt (tj. zpravidla vyhovují rozšířené definici melodie, či jsou alespoň prodlevou). V soudobé hudbě se však běžně setkáváme se (sub)strukturami / jevy, kde toto smysl nemá – např. výrazně vertikálně založené útvary (typicky relativně izolovaný, výrazný tutti souzvuk), struktury netónových zvuků bicích i jiných nástrojů nebo komplexní elektronická „témbrová“ vrstva. Pro zpřehlednění výkladu budu nicméně nadále namísto označení *složitéjší struktura* užívat sousloví *vícehlasá struktura* (míněno struktura o dvou a více hlasech), přičemž podmínkou je, že „hlasovost“ myšlených hudebních struktur je v daném kontextu přinejmenším důležitější než marginální, a zkoumání takových struktur z hlediska melodického aspektu je tudíž možné a opodstatněné.⁶¹

⁶¹ Na poli tradiční hudby jako *polyfonní* obvykle označujeme takové hudební struktury, jejichž jednotlivé hlasy se vyznačují hierarchickou souřadností (k problému samostatnosti hlasů a polaritě *polyfonie* – *homofonie* viz poznámku pod čarou č. 63) a obvykle vykazují tematickou příbuznost, a jejichž infrastrukturou je tonálně harmonický plán („vertikální“ sled harmonických funkcí vnáší do horizontálně utvářené struktury další úroveň strukturace). Tyto rysy zajišťují „hudebně logickou“ soudržnost polyfonní struktury a zároveň umožňují zachování relativní autonomie jednotlivých hlasů (což je jakési „kritérium kvality“ tradiční kontrapunktické práce). Taková forma utváření vícehlasých struktur však není charakteristická pro soudobou hudbu. Pro vícehlasé struktury v soudobé hudbě je naopak charakteristická situace, kdy samostatnost jednotlivých superponovaných hlasů zaniká a založenost (podstata, nejnápadnější kvalita) dané struktury je paradoxně percepčně pociťována jinak než primárně jako vícehlas, „spoluznění melodií“. Synergickým působením jednotlivých hlasů dochází

(Eventuální existence non-hlasové vrstvy či non-hlasových jevů v myšlené hudební struktuře není v další argumentaci brána v úvahu ani nijak neproblematizuje předkládaná tvrzení.)

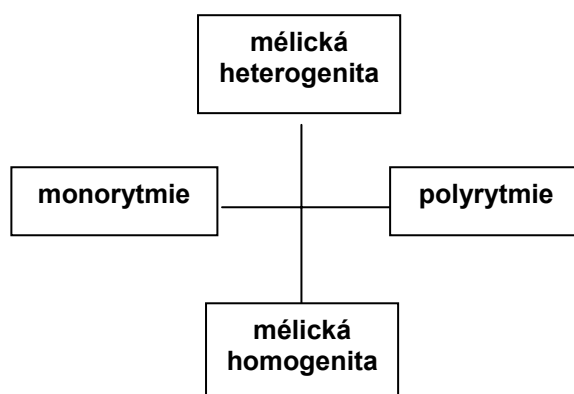
Vypracování uspokojivé typologie strukturací vícehlasých hudebních struktur z hlediska jejich melodického aspektu (typologie M.A. strukturací) se alespoň na současné úrovni mých poznatků zdá být relativně obtížnější, než je tomu u typologie melodií. Možností, jak k pokusu o stanovení charakteristických M.A. strukturací vícehlasých struktur přistupovat, je více (to ovšem platí i pro typologii melodií coby typologii M.A. strukturací jednohlasých struktur), a žádná z nich se mi prozatím nejeví být privilegovanější a univerzálnější než možnosti ostatní.

Zaměřím se proto v této kapitole pouze na dvě z možností, jak hudebně teoreticky uvažovat o morfologii vícehlasé hudební struktury, přičemž poznatky, návrhy a závěry zde vyslovené jsou, jak věřím, určitým ne nepodstatným krokem k další práci v této oblasti. I v této kapitole je většina úvah a argumentace vedena z hlediska č.2, zřejmě v míře ještě více převažující nad ostatními hledisky, než tomu bylo u typologie melodií.

k tomu, že zatímco „polymelodická“ strukturace skrze superpozici reálných hlasů je obvykle zcela evidentní z hlediska č.2, z hlediska č.1 působí dotyčná struktura spíše svojí celkovou kvalitou – např. dojmem „zvukové masy“, „tónového mračna“, „proměňujícího se clusteru“ apod., ale také, v syrytmickém uspořádání, dojmem „sledu souzvuků/clusterů“ nebo „pohybu clusteru tónovým prostorem“ apod. (viz koncept *melodie 2. stupně* v následující kapitole).

3.3.1 Heteromelodické a homomelodické struktury

Jednou z možností, jak uvažovat o vícehlasých strukturách z hlediska jejich melodického aspektu, je posuzovat jejich utváření na vzájemně kolmých pomyslných osách vymezených polaritami *mélická homogenita* – *mélická heterogenita* a *monorytmie* – *polyrytmie*:



Kritériem monorytmie, resp. polyrytmie je obecně míra složitosti rytmických poměrů mezi jednotlivými hlasy či pásmy (vrstvami) vícehlasé struktury. Zhruba řečeno⁶², v případě *vícehlasých struktur monorytmických* vykazují všechny hlasy shodné (syrytmické) nebo téměř shodné rytmické uspořádání⁶³ (viz např. př. 2 a 6 v příloze), naopak *vícehlasé struktury polyrytmické* se vyznačují složitými rytmickými poměry, které nelze převést na společnou rytmickou hodnotu (viz např. př. 5 a 18). (Mezi oběma póly leží např. vícehlasé struktury, jejichž jednotlivé hlasy jsou sice rytmizovány zřetelně individuálně, avšak převoditelně na společnou rytmickou

⁶² Detailně se touto problematikou zabývá Tichý (Tichý, 1994; viz zejm. kapitulu *Vícehlas z hlediska kinetiky*, s. 96-117). Jelikož pro další výklad není nezbytné zde uvedené tvrzení prohlubovat (bylo by např. nutné zabývat se též existencí či neexistencí metra v dané struktuře apod.), odkazují čtenáře na tuto publikaci.

⁶³ Z hlediska rytmu jsou takové struktury vlastně „jednohlasé“ (srov. Tichý, 1994). Typickým příkladem takové struktury je čistě homofonní sazba (sled syrytmicky realizovaných souzvuků). Akcentovat v takovém případě vícehlasost uspořádání může tedy působit rozpaky, je však třeba mít na paměti, že v navrhovaném rozšířeném pojetí melodiky jde především o zkoumání melodického aspektu (který se s úplnou syrytmií vícehlasu jistě nevyklučuje), a z tradičního hlediska třeba extrémní nesamostatnost hlasů není na překážku úvahám v těchto intencích – z hlediska č.2 mohou hlasy vykazovat např. exemplární typovou vyhraněnost, a toto zjištění může být v kontextu zkoumání celé skladby velmi podstatné, apod. Srov. též koncept *melodické tkáně*, konkrétně syrytmickou variantu melodické tkáně.

hodnotu, nebo struktury o dvou či více skupinách monorytmických hlasů, viz např. př. 14.)

Kritériem mélické homogenity, resp. heterogenity vícehlasé struktury je obecně míra příbuznosti zúčastněných hlasů v morfologii mélického obrysu při srovnatelnosti rytmického utváření – srovnávané jevy nemohou být co do kinetického vybavení (zejm. hybnosti) příliš disparátní.

Heteromelodickou strukturou označují vícehlasou strukturu, jež je tvořena hlasy příslušejícími různým melodickým typům (nebo, v případě typové nevyhraněnosti hlasů, je utvořena z hlasů nepříbuzných v morfologii mélického obrysu, ať již srovnatelných nebo nesrovnatelných v ustrojení kinetické složky). Vyhraněná heteromelodičnost zakládá typ M.A. strukturace.

Homomelodická struktura je taková vícehlasá struktura, jež sestává z hlasů příslušejících stejnému melodickému typu⁶⁴ (nebo, v případě typové nevyhraněnosti hlasů, je utvořena z hlasů příbuzných v morfologii mélického obrysu a srovnatelných v ustrojení kinetické složky). Vyhraněná homomelodičnost zakládá typ M.A. strukturace.⁶⁵

Na ose mélická homogenita – mélická heterogenita je přechodným typem vícehlasé struktury taková struktura, která sestává ze dvou či více homomelodických substruktur-pásem odlišených typově (resp. obecně z hlediska mélické morfologie) a zpravidla též po kinetické stránce (viz např. př. 1 a 4 v příloze). Takové případy jsou relativně nejobvyklejší, naopak zcela heteromelodické struktury o větším počtu hlasů jsou vzácné.

Naproti tomu časté jsou též struktury vyhraněně homomelodické (viz např. př. 3 a 5 v příloze, též př. 6, 16, 18, 22, 25 v textu). Zvláštním, zejména z hlediska č.2 velmi vyhraněným případem homomelodické struktury je kánon, resp. k silné homolelodičnosti přispívá imitační (či kvazi-imitační) strukturace obecně (viz např. př. 9, též př. 2 v příloze).

⁶⁴ Hlasy homomelodické struktury mohou být tvořeny též juxtapozicí segmentů až krátkých melodických útvarů různých typů, pokud je tak určen morfologický charakter hlasu jako celku (tzn. situace trvá ve strukturním čase dostatečně dlouho či se opakuje dostatečně často na to, aby de facto vznikl melodický typ na vyšší hierarchické úrovni). Srov. kapitolu 3.2.1. Např. v hudbě P. Bouleze je obvyklá soustavná juxtapozice útvarů stupnicového či figurativního typu a prodlevového typu; obdobnou strukturaci ukazuje příklad př. 10 v příloze (viz skupinu dřev, tvořící v daném kontextu homomelodické pásmo).

⁶⁵ K extrémní homomelodičnosti viz též následující kapitolu, sub d.

Následující příklad přináší jinou variantu homomelodické strukturace, odvozenou od strukturace imitační: jednotlivé hlasy mají shodný nebo téměř shodný melický obrys, liší se však rozdílnou rytmizací, přičemž se nejedná o prostou augmentaci či diminuci – v některých úsecích se rytmické hodnoty zúčastněných melodií zkracují, v jiných prodlužují, nelze přitom říci, vůči jakému vzoru, neboť (z hlediska č.2) „proposta“ této „těsně“ chybí.

Př. 35 Iannis Xenakis: *Ikhoor*, tt. 94-100

(Interpolované útvary stupnicového typu se na výše popsané situaci nepodílejí)

Termínem **melodická tkáň** navrhuji označovat většinou polyrytmickou (resp. dostatečně non-monorytmickou⁶⁶), zpravidla mnohohlasou homomelodickou strukturu, jejíž jednotlivé hlasy svým tónovým materiálem rovnoměrně a hustě vyplňují tónový prostor vymezený celkovým ambitem struktury a nevykazují polyfonickou autonomii (viz poznámku pod čarou č. 61). Melodická tkáň může reprezentovat celek struktury (míněno celek ve vertikálním průřezu, nikoli tektonicky) nebo tvořit pouze substrukturu dané struktury na způsob pásma (vrstvy). (Těž může být dvě či více tkání superponováno na způsob pásem, apod.). Pro bližší určení charakteru melodické tkáně můžeme využít označení pro melodický typ hlasů, jenž tkáň tvoří: např. *melodická tkáň figurativního typu* (viz př. 18).

⁶⁶ Viz též dále.

Ve vztahu k uvedeným kritériím je však třeba uvážit skutečnost, že při spojitém pojetí tónového prostoru (tzn. jednotlivé hlasy jsou glissandovými melodiemi) je za určitých okolností (viz kapitolu 3.2.11) zřetelnost i velmi prosté rytmizace značně oslabena, a tudíž eventuální monorytmie struktury nevyklučuje možnost posuzovat ji jako melodickou tkáň, jsou-li ostatní kritéria dostatečně zřetelně splněna:

Př. 36 Iannis Xenakis: *Phlegra*, tt. 41-44

Čtvrťka = cca 48MM

The image shows a page of a musical score for Iannis Xenakis's *Phlegra*, measures 41-44. The score is written for a large ensemble. The instruments listed on the left are Piccolo (Picc.), Horns (H^{tr}), Clarinets (Cl.), Bassoons (B^{on}), Violins (V^{on}), Alto (A.), Viola (V^{la}), and Cello (Cb.). The score is divided into two systems, labeled M1 and M2. The tempo is marked as 'Prendre la 6^e Flûte n3'. The music consists of complex, overlapping rhythmic patterns across all instruments, characteristic of Xenakis's 'homomelodic' style.

Obdobná „výjimka z pravidla“ platí i pro takové struktury o velkém počtu diskrétně postupujících hlasů, ve kterých v případě vysoké hybnosti faktická syrytmie (třebas i společné periodické pulsace všech hlasů) ustupuje do pozadí, přinejmenším z hlediska č.1 (je třeba počítat s mírnou nesouhrou velkých ansámbků, s efektem prostoru, s odlišnými (psycho)akustickými vlastnostmi tónů vysokých a hlubokých, apod.). Viz např. příklady 2 a 9. v příloze.

Melodická tkáň coby výrazný podtyp homomelodické M.A. strukturace patří k důležitým jevům v soudobé hudbě, je podstatným prvkem hudební řeči důležitých proudů soudobé hudby. Paradigmaticými jsou v tomto směru Ligetiho skladby pro velká obsazení ze šedesátých a sedmdesátých let 20. stol. (Viz též př. 27)

3.3.2 Od jednohlasu k vícehlasu

Podobně, jako lze konstrukci typologie melodií založit na sledování m-divergencí, je možné se pokusit o nalezení některých typů M.A. strukturací vícehlasých struktur skrze sledování procesu přechodu od zřejmé, vyhraněné jednohlasosti k určitým specifickým variantám vícehlasu. Ona specifičnost tkví v tom, že i když jsou míněné struktury (či vzhledem ke kontextu substruktury) vesměs souvisle tvořeny dvěma či větším počtem reálných hlasů, jednohlasost coby infrastruktura je v nich nadále silně přítomna – jsou jakoby „zbytněným jednohlasem“.

Všechny tyto (dosud identifikované) typy M.A. strukturací (lze je souhrnně označit jako *M.A. strukturace o jednohlasé infrastruktuře*) zaujímají ve vyjadřovacích prostředcích soudobé hudby důležité místo. Následuje jejich výčet a popis přibližně v tom pořadí, v jakém se „vzdalují“ od vyhraněné jednohlasosti.

a) imaginární heterofonie

Imaginární heterofonie je dobrým příkladem toho, že oddělení jednohlasu a vícehlasu nemusí být za všech okolností tak bezproblémové, jak by se mohlo zdát. Jako imaginární heterofonii označují takové struktury, kde se převládající striktní jednohlas (ne tedy reálný hlas sborově obsazený dvěma či více nástroji – stejnými či různými – nebo zpěvními hlasy) dočasně a na relativně krátký okamžik rozšíří na dvouhlasé, event. i vícehlasé uspořádání.

Ačkoli to není zcela zásadní podmínkou (záleží vždy na kontextu), charakteristicky se hlasy vznikajícího vícehlasu drží v tónovém prostoru v těsné vzájemné blízkosti a postupují v rovném či dokonce paralelním pohybu. Obvykle je imaginární heterofonie dvojhlasá, event. tříhlasá; obdobné struktury o větším počtu hlasů bychom už asi posuzovali jinak (např. jako „jednohlas s akordickým ozvláštňením“ apod.)

Řečené demonstrujeme na příkladu ze skladby I. Xenakise *Evryali* pro sólový klavír:

Př. 37 Iannis Xenakis: *Evryali*, s. 22 partitury

Jak je patrné, stupnicová melodie převládajícího jediného hlasu v prvních dvou taktách ukázky je tu a tam „rozdvojena“ přidáním tónem myšleného druhého hlasu, který jinak jakoby zazníval v unisonu. O tom, že taková představa není nijak násilná, nás přesvědčí pokračování struktury: v dalších dvou taktách zní již výrazně homomelodická (samozřejmě tedy vícehlasá) struktura, co bylo předtím občasnou odchylkou, se nyní děje systematicky.

Imaginární heterofonie je jev v zásadě specifický pro vícehlasé nástroje (zejm. klávesové nástroje, smyčce, ale i např. harfu, kytaru apod.) a zejména v této podobě má smysl o popsaných strukturách uvažovat jako o imaginární heterofonii. Setkáme se však i s imaginární heterofonií realizovanou i na dvou (event. více) nástrojích – druhý nástroj se přidává pouze v některých místech, např. v podobě neunisonních zdůraznění některých tónů melodie přednášené prvním nástrojem (kdyby nástroje jinak hrály unisono, jednalo by se o heterofonii pravou, viz dále).

b) hoquetus

Hoquetus je velmi stará technika, kterou soudobá hudba „znovuobjevila“ a využívá. Striktní hoquetus je takové uspořádání vícehlasé struktury, kdy její jednotlivé (zpravidla různě obsazené) reálné hlasy realizují infrastrukturní jednohlas-melodii v podobě těsného sledu jeho jednotlivých tónů (event. zvuků obecně) či velmi krátkých článků a ve vertikální výslednici zaznívá skutečně vždy právě jeden nebo žádný tón (resp. zvuk o jediném parametru tónové výšky – sborové obsazení větším počtem hlasů zde není na překážku). Taková struktura vlastně bezproblémově vyhovuje rozšířené definici melodie z hlediska č.1 (viz komentář k definici v kapitole 2.4 sub 3).

Hoquetus však může být (a skutečně v soudobé hudbě bývá) rozšířen do podoby, která se ve vertikální výslednici místy projevuje jako vícehlas – charakteristicky se tak děje přezníváním (pohybujeme-li se v úvahách z hlediska č.2, pak vypsáním!) předchozího tónu či tónů. V takové podobě je hoquetus vlastně variantou heterofonie (viz dále):

Př. 38 Jan Rychlík: *Africký cyklus*, 1. věta, tt. 29-39 (Obuchovova notace)

The image shows a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Cor Anglais (Cor. I.). The score covers measures 29 to 39. The Flute and Oboe parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents, while the Clarinet and Bassoon parts play a sustained melodic line. The Cor Anglais part is marked 'flutter' and 'simile', indicating a rapid, tremulous motion. The notation is in Obuchovova notation, which uses vertical lines for notes and stems.

V jiné rozšířené podobě (kdy vertikální výslednice je systematicky vícehlasá) může hoquetus nabývat i charakteru hoquetově uspořádané melodie 2. stupně (opět viz dále), respektive můžeme na takovou strukturu, tvořenou melodiemi 2. stupně, kdy je infrastrukturní jednohlas dělen v čase mezi (barevně kontrastní) skupiny reálných hlasů, pohlížet jako na hoquetus sui generis.

Je třeba upozornit na to, že fenomén hoquetového ustrojení je především vlastní úvahám z hlediska č.1. Aby bylo možné uvažovat o hoquetu z hlediska č.2, musí hoquetové ustrojení posuzované struktury zřetelně vyplývat ze strukturace

zápisu, resp. musí být zřejmé, které části eventuálně komplexnější struktury se na hoquetu podílejí a které nikoli – jinými slovy, příslušný infrastrukturní jednohlas musí být jednoznačně identifikovatelný. V takovém případě pak lze (alespoň teoreticky) uvažovat i „vícehlas hoquetů“.

c) heterofonie

Heterofonii definujeme jako unisono hlasů, které se místy rozděluje do vícehlasého uspořádání a opět navrací k unisonu. Heterofonie je jev známý především z etnické hudby či staré hudby evropské, kde je obvyklým projevem heterofonie setrvání jednoho či více hlasů na prodlevě při pokračujícím melodickém pohybu druhého hlasu (dalších hlasů).

V soudobé hudbě je obvyklejší složitější uspořádání „lokálního vícehlasu“, než je pouhá nivelizace jednoho či více hlasů na prodlevu, a bývá charakteristické vzájemnou blízkostí jednotlivých hlasů v tónovém prostoru. Heterofonie představuje výrazný mezistupeň na cestě od standardní jednohlasé melodie k melodii 2. stupně.

d) melodie 2. stupně

Zvláštní případ velmi vyhraněné homomelodické struktury představují jevy, které pracovně nazývám *melodie 2. stupně*: je míněna vícehlasá struktura, ovšem se zřetelným „nadřazeným“ melickým obrysem pomyslného infrastrukturního jednohlasu.

Melodie 2. stupně jsou tedy takové dvou- a vícehlasé struktury (substruktury), které se pohybují syrytmicky či téměř syrytmicky v rovném či dokonce paralelním pohybu, a to v takovém uspořádání, že jednotlivé hlasy jsou si velmi blízké v tónovém prostoru a realizují melodické kroky ve většinou znatelně větším ambitu, než je převládající (průměrný) ambitus souzvukových průřezů hlasů („šířka svazku hlasů“),

Př. 39 Iannis Xenakis: *Phlegra*, t. 98

The image displays a page of a musical score for Iannis Xenakis's *Phlegra*, page 98. The score is arranged in a vertical stack of staves, each representing a different instrument or voice part. From top to bottom, the staves are: Flute (Fl.), Horn (H^{tb}), Clarinet (Cl.), Bassoon (B^{on}), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.p.), Trombone (Tr.b.), Violin (V^{on}), Alto (A.), Viola (V^{lla}), and Cello (Cb.). The music is written in a complex, rhythmic style with many accidentals and dynamic markings. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 9/8. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings (e.g., '5' for fifth finger). There are also some specific markings like '9 8 : 8' above the Clarinet and Bassoon staves. The page number '98' is written in the top left corner.

respektive postupují v menších intervalech, neměníce ovšem po dostatečně dlouhou dobu směrovou tendenci postupu („stupnicová melodie 2. stupně“, viz př. 19).

Dostí častými případy melodie 2. stupně jsou jednak sekundové dvouhlasé či clusterové paralelismy, jednak situace, kdy jeden hlas opisuje glissandovou melodií totožný melický obrys, jaký vykazuje jiný hlas v diskretních tónových výškách. Extrémním případem melodie 2. stupně na bázi infrastrukturního jednohlasu stupnicového nebo rozkladového typu (obecně na bázi melodie schodovitého tvaru) složené z prodlev je vykomponované arpeggio (viz př. 11 v příloze).

4. ZÁVĚR

Na závěr budiž uvedeno několik poznámek shrnujících hlavní přínosy práce a nastiňujících možné budoucí rozvíjení vypracovaných koncepcí a jejich využití v hudební teorii:

- Práce přináší argumenty a poznatky, na základě kterých lze odůvodněně tvrdit, že zkoumání melodie na poli soudobé hudby má smysl a může být ve vztahu k soudobé hudbě výkonným analytickým nástrojem. Zkoumání způsobů, jakým skladatelé s využitím melodií (melodických hlasů) své skladby budují a strukturují, by každopádně mělo být „tématem“ hudební teorie.
- Domnívám se, že navrhované rozšířené pojetí melodiky má určitou cenu samo o sobě a mělo by být diskutováno a posuzováno relativně samostatně, nikoli v těsné návaznosti na navrhovanou typologii melodií (a M.A. strukturací), která je jen jedním z možných způsobů, jak rozšířenou koncepci melodiky dále rozvíjet a konkretizovat. Bude-li typologie shledána problematickou, nemělo by být zároveň automaticky zamítnuto i rozšířené pojetí melodiky.
- Navržená typologie melodií nicméně po mém soudu vykazuje dostatečný stupeň rozpracovanosti na to, aby byla v akademickém prostředí intenzivněji diskutována, kriticky prověřována konfrontací s realitou skladeb co nejpestřejšího výběru a dle potřeby doplňována a modifikována s tím, že její uvedení do analytické praxe není nereálné.
- Zárodek typologie M.A. strukturací, jak byl na konci textu předložen, je dle mého názoru platným krokem ve vytyčeném směru. Možnost hudebně teoretického uvažování o vícehlasých strukturách v úzké návaznosti na typologii melodií se může ukázat jako perspektivní.

- Kvalita a přínosy práce by neměly být posuzovány dle přesvědčivosti nových termínů a slovních označení, které pokusně v rovině návrhu (názvy některých melodických typů) nebo vyloženě provizorně a účelově zavádím (např. *m-divergence*, *hledisko č.1-3*, *M.A. strukturace* apod.). Podstatné jsou myšlenky a skutečnosti, které tyto termíny označují, s tím, že jejich konkrétní znění může být jakkoli revidováno, aniž by byla narušena integrita koncepce. Jakoukoli diskusi o navrhovaných termínech uvítám, stejně jako jejich nahrazení termíny přiléhavějšími a elegantnějšími.

Použitá literatura:

BAKLA, PETR: *Charakteristické jevy v melodice Iannise Xenakise. Bakalářská diplomová práce.* KTDH HAMU, Praha 2005

JANEČEK, KAREL: *Melodika*, SNKHLU, Praha 1956

JANEČEK, KAREL: *Tektonika, nauka o stavbě skladeb.* Praha-Bratislava, 1968

Klauda, Zdeněk: *K systematice melodiky z pohledu konce 20. století.*
Nepublikováno, 2003

TICHÝ, VLADIMÍR: *Úvod do studia hudební kinetiky.* AMU, Praha 1994

RISINGER, KAREL: *Hierarchie hudebních celků.* Praha, 1969

RISINGER, KAREL: *Nauka o hudební tektonice 20. století.* AMU 1998

FUKAČ, J., VYSLOUŽIL, J. et al.: *Slovník české hudební kultury.* Praha 1997

GROVE MUSIC ONLINE (www.grovemusic.com): heslo *Melody*. Accessed March
– April 2007

PŘÍLOHY

9

II.

8

Ob. $\frac{4}{4}$ $\text{♩} = 80$ f

Fag. f

Běh. mf

Fag. mf

Roh (1) mf

Roh (2) ff

Tr. ff

Tb. ff

Vcl. ff

Vcl. ff

Věky buček, važe se to, to málo a nešťouchlejší, nepravdo provázejte. J. leheť, pečičky, ústky do slonů a do flonů.
The bass drum in a horizontal position! Tremolo as fast as possible, absolutely regular, 2 lighter sticks. Beats on the parchment, not on the felt.

Hráč se lehce dotýká světlého nástroje - trojúhelníkové paličky.
The player slightly touches the sounding instrument with the metal rod used for striking the triangle.

Hráč se lehce dotýká dřevělich se stran, jednou stranou trojúhelníku nebo jiným vhodným kovovým předmětem. Přelaskovat pedály ad libitum.
The player slightly touches the vibrating strings by one side of the triangle or any other suitable metal thing to release the pedals ad lib.

from sempre

from sempre

Příloha př. 2 György Ligeti: *Hamburgisches Konzert*, s. 17-18 partitury

17

W $\frac{12}{16}$ sub. prestissimo ($\text{♩} = 120$)

VI. 1 *pp* alla corda *gleichmäßig / evenly*

VI. 2 *pp* alla corda *gleichmäßig / evenly*

Perc. **X** Xylophon*) *leggero*
pp *gleichmäßig / evenly*

VI. 1 *pp* *gleichmäßig / evenly*

VI. 2 *pp* *gleichmäßig / evenly*

Fl. **Y** *leggero, non legato*

Fl. picc.* (2) *pp* *gleichmäßig / evenly*

Perc. Xylophon

Fl. **Z** *leggero, non legato*
p possibile *gleichmäßig / evenly*

VI. 1 *pp* *gleichmäßig / evenly*

VI. 2 *pp* *gleichmäßig / evenly*

Fl. **a** *pp* *gleichmäßig / evenly*

Fl. picc.* (2) *pp* *gleichmäßig / evenly*

Perc. Xylophon

VI. 1 *pp* *gleichmäßig / evenly*

VI. 2 *pp* *gleichmäßig / evenly*

b

*) klingt eine Oktave höher / sounds one octave higher

82 *s*

Fl. 1

Fl. picc. (2)

Xylophon

Perc.

VI. 1

VI. 2

c **d**

pp possibile

86 *s*

Fl. 1

Fl. picc. (2)

Xylophon

Perc.

VI. 1

VI. 2

e **f**

90 *s*

Fl. 1

Fl. picc. (2)

Ob.

Xylophon

Perc.

VI. 1

VI. 2

Va.

g **h**

leggero, non legato

gleichmäßig / evenly pp possibile

pp alla corda

gleichmäßig evenly

Příloha př. 3 Witold Lutoslawski: *Livre pour orchestre*, sekce 423 (výřez)

423 $5''$
 $7\frac{1}{2}/sec.$ 424

1. *ff*

fl. 2. *ff*

3. *ff*

1. *ff*

ob. 2. *ff*

3. *ff*

1. *ff*

cl. 2. *ff*

3. *ff*

1. *ff*

fg. 2. *ff*

3. *ff*

György Ligeti
Doppelkonzert
(1972)

4 $\text{♩} = 52$
4 Calmo, con tenerezza

I.

① ② ③ ④

1 Fl. 1 *stets sehr weich einsetzen*
always attack very gently
pp dolciss., ten.

2 Fl. 2 *stets sehr weich einsetzen*
always attack very gently
pp dolciss., ten.

3 Fl. 3 *stets sehr weich einsetzen*
always attack very gently
pp dolciss., ten.

FLAUTO CONTRALTO SOLO
(klingt wie notiert)
(sounds as notated)
pp dolciss., ten.

1 Clar. 1 *stets sehr weich einsetzen*
always attack very gently
pp dolciss., ten.

2 Clar. 2 *stets sehr weich einsetzen*
always attack very gently
pp dolciss., ten.

Vcl. 1 *pp dolciss., ten.*

⑤ ⑥ ⑦ ⑧

1 Fl. 1 *pp dolciss., ten.*

2 Fl. 2 *pp dolciss., ten.*

3 Fl. 3 *pp dolciss., ten.*

FLAUTO CONTRALTO SOLO
pp ten. senza vibr.

1 Clar. 1 *pp dolciss., ten.*

2 Clar. 2 *pp dolciss., ten.*

Clar. basso
(klingt wie notiert)
(sounds as notated)
pp dolciss., ten.

Fag. 1 *con sord. (Tuch im Schalltrichter)*
(cloth in bell)
pp dolciss., ten.

Vcl. 1 *pp sim.*

2 Vcl. 2 *pp dolciss., ten.*

1 Cb. 1 *(klingt 8^{va} tiefer)***
(sounds an octave lower)
pp dolciss., ten.

2 Cb. 2 *(klingt 8^{va} tiefer)***
(sounds an octave lower)
pp dolciss., ten.

*) Altflöte Solo: unmerklich - von den drei Flöten verdeckt - einsetzen, und mit dem \leftarrow in Erscheinung treten.
Alto flute solo: attack imperceptibly, covered by the three flutes, emerging with the \leftarrow

***) Kontrabässe: auch die Flageolett-Töne klingen 8^{va} tiefer (das gilt auch für die kleinen Noten bei den künstl. Flag.)
Double basses: the harmonics also sound an octave lower (this applies also to the little notes in the artificial harmonics)

A

9 10 11 12

1 Fl. 1 *pp* *dolciss.* *espr.*

2 Fl. 2 *pp* *dolciss.* *espr.*

3 Fl. 3 *pp* *dolciss.* *espr.*

FLAUTO CONTRALTO SOLO *pp* *dolciss.* *espr.*

1 Clar. *ppp* *pp sim.* *ppp* *pp*

2 Clar. *pp sim.* *ppp* *pp sim.* *ppp*

Clar. basso *ppp pp sim.* *ppp*

Fag. 1 *ppp pp sim.* *ppp pp sim.* *ppp* *ppp*

1 Cor. *(klingt wie notiert)* *con sord.* *stets unmerklich einsetzen* *ppp* *pp dolciss., ten.* *ppp ppp espr.* *mp sub. pp ten.* *ppp*

2 Cor. *(klingt wie notiert)* *con sord.* *stets unmerklich einsetzen* *ppp* *pp dolciss., ten.* *ppp ppp espr.* *mp sub. pp ten.* *ppp*

Tr. *(klingt wie notiert)* *con sord.* *unmerklich einsetzen* *ppp*

Trbn. *con sord.* *stets unmerklich einsetzen* *ppp* *pp dolciss., ten.* *ppp ppp pp dolciss., ten.* *ppp ppp pp dolciss., ten.*

1 Vcl. *pp sim.*

2 Vcl. *ppp*

1 Cb. *ppp*

2 Cb. *ppp*

Příloha př. 6 Iannis Xenakis: *Shaar*, začátek skladby

Musical score for the beginning of Iannis Xenakis's *Shaar*, measures 5 to 10. The score is written for a large ensemble of instruments, including strings (VI, VII, VIII, VC, CB), woodwinds (Tuba, VA, VB, VC), and percussion (Tutti, VC, CB). The notation is complex, featuring many notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *ppp*. The score is divided into systems, with measures 5, 10, and 15 marked. The instruments are labeled as follows: VI, VII, VIII, VC, CB, Tuba, VA, VB, VC, Tutti, VC, CB, Tutti, VC, CB, Tutti, VC, CB, Tutti, VC, CB, Tutti, VC, CB. The score is written in a multi-measure rest format, with measures 5, 10, and 15 marked. The instruments are labeled as follows: VI, VII, VIII, VC, CB, Tuba, VA, VB, VC, Tutti, VC, CB, Tutti, VC, CB, Tutti, VC, CB, Tutti, VC, CB. The score is written in a multi-measure rest format, with measures 5, 10, and 15 marked. The instruments are labeled as follows: VI, VII, VIII, VC, CB, Tuba, VA, VB, VC, Tutti, VC, CB, Tutti, VC, CB, Tutti, VC, CB, Tutti, VC, CB.

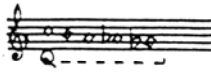
Musical score for the beginning of Iannis Xenakis's *Shaar*, measures 0 to 5. The score is written for a large ensemble of instruments, including strings (VI, VII, VIII, VC, CB), woodwinds (Tuba, VA, VB, VC), and percussion (Tutti, VC, CB). The notation is complex, featuring many notes, rests, and dynamic markings such as *pp* and *ppp*. The score is divided into systems, with measures 0, 1, 2, 3, 4, and 5 marked. The instruments are labeled as follows: VI, VII, VIII, VC, CB, Tuba, VA, VB, VC, Tutti, VC, CB, Tutti, VC, CB, Tutti, VC, CB, Tutti, VC, CB. The score is written in a multi-measure rest format, with measures 0, 1, 2, 3, 4, and 5 marked. The instruments are labeled as follows: VI, VII, VIII, VC, CB, Tuba, VA, VB, VC, Tutti, VC, CB, Tutti, VC, CB, Tutti, VC, CB, Tutti, VC, CB.

Aufführungshinweise / Performance Instructions



= Presto-Bewegung im äußersten pianissimo, an der unteren Hörschwelle, Klappengeräusch ganz zart, Tonhöhe scheinen gerade noch durch, die Bewegung ist gelegentlich durch darüberstehende Notenhäse rhythmisiert.

A presto-movement in the extreme pianissimo, very delicate key-noises, the pitch nevertheless audible (the rhythm of the movement is conveniently indicated by the stems above the notes).



= Klappengeräusch laut, Tonhöhen möglichst noch durchscheinen lassen.
Loud key-noises, the pitch nevertheless audible.

⌋ = Kurze Zäsur / a short caesura.

Die auf der ersten Notenseite zwischen die eckigen Noten gestreuten Noten mit Hälsen und normalen Notenköpfen sollen als schnelle, mehr oder weniger überraschende Einblendungen herein »platzen« (so wie durch plötzliches Aufdrehen eines Radios quasi Fetzen einer Sendung hörbar werden).

The notes with stems and normal heads strewn among the square notes on page 1 should burst in as rapid and more or less surprising "fade-ins" (just as quasi fragments of a broadcast become audible through the sudden turning-on of a radio).

> = Noch eine weitere, stärker zugespitzte Variante solcher Einblendungen sind die Akzente, die auf die normalen Notenköpfe gelegentlich aufgesetzt sind, und die ebenfalls den Effekt eines plötzlich, gleichsam blitzartig aufgedrehten Lautstärke-Reglers haben sollen (also nie kurz vor dem Akzent Atem holen!).

A still further, more strongly sharpened variation of such a "fade-in" is the accent, which is occasionally written above the normal notes and which likewise should have the effect of a sudden, lightning-like turning-on of a volume-control (therefore never inhale just before the accent!).



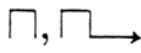
= Eckige Notenköpfe im Baßschlüssel und durch Balken verlängert sind tonlose Blasgeräusche mit vorgeschriebenen Griffen; durch die Griffe wird der Helligkeitsgrad des Luftgeräuschs differenziert. Wo nichts anderes dabei steht, wird diese Aktion mit enger Mundhöhle ausgeführt, das Geräusch dabei vergleichsweise dünn, sollte aber trotzdem und in seinen verschiedenen Helligkeitsgraden deutlich wahrnehmbar sein.

The square notes in the F-clef and extended by a bar are toneless sounds of blowing with prescribed fingerings through which the degree of brightness of the air-sound is differentiated. Wherever not otherwise indicated, this action is to be performed with a narrow oral cavity, the sound, although relatively thin, should however be clearly perceptible in spite of and in its different degrees of brightness.

Eckige Noten zwischen den Notenlinien sind Atemgeräusche ohne Instrument (Seite 6, 9, 10, 14, 15).

The square notes between the lines are sounds of breathing without the instrument (cf. lines 6, 9, 10, 14, 15).

V, V — = Das Luftgeräusch durch Einziehen der Luft, also im Einatmen.
Inhalation: a sound of sucking in air.



= Als Gegenanweisung zum Einatem-Zeichen: Ausatmen, also Luftgeräusch durch Ausblasen der Luft.

The opposite of the inhalation-sign: exhalation, that is a sound of blowing out air.



= Zum ersten Mal auf Seite 4, Linie 25, erste Note: geräuschhaft behauchter staccato-Effekt mit Verschußlaut, indem die Zunge sich beim Blasen zwischen die Lippen schiebt und so den Luftraum abblockt.

Appearing for the first time on page 4, line 25, the first note: a noisy, breathy staccato-effect with a closing sound, in which the tongue, in blowing, shoves itself between the lips, thus blocking off the flow of air.



= Schmatzlaut, (quasi "Küßchen") durch explosivartiges Öffnen der ums Mundstück festgesaugten Lippen. (Zum 1. Mal auf Seite 5, Reihe 26).

A "smacking-sound" (like a kiss) produced by explosively opening the lips which are sucking firmly on the mouthpiece (appearing for the first time on page 5, line 26).



= Hoher pfiifartiger Stoß, Blatt an die Zähne gehalten (zum 1. Mal Seite 5, Reihe 29).
A high, whistling type of attack with the reed held against the teeth (appearing for the first time on page 5, line 29).



= Flageolet / flageolet



= Akkorde, mit Ausnahme der zwei Doppelgriffe in der drittletzten Reihe auf Seite 6 können frei aus dem individuell verschiedenen Repertoire gewählt werden. Zur unverbindlichen Orientierung sind Töne und Griffvorschläge notiert.

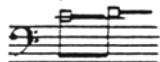
Chords, except for the double-fingerings on page 6, can be freely chosen from the repertoire which varies from individual to individual. Pitches and fingering suggestions are notated only for orientation and are not obligatory.

Ab Seite 6 unten sehr zügig Ein- und Ausatem-Passagen zusammenfassen.

From the bottom of page 6 on, connect the inhalation and exhalation passages without any hesitation.

Ab Seite 8, vorletzte Reihe wird beim tonlosen Spiel unterschieden zwischen ● = mit enger Mundhöhle und – deutlich voller und lauter –: ○ = mit möglichst weit gewölbter Mundhöhle. Die Einsätze mit ○ haben ihren eigenen Rhythmus (Einsatzabstände und Dauern), der als deutlich abzusetzender „Kontrapunkt“ über dem Rhythmus der Tonhöhen-Griffe liegt.

From page 8 on, there is, by toneless playing, a distinction between: ● = with a narrow oral cavity; and ○ = with an oral cavity as widely arched as possible, clearly fuller and louder. The entrances with ○ have their own rhythms (the distances between the entrances and duration) which lies above the rhythm of the pitch-fingerings as a clearly-set-down counterpoint to it.

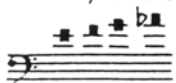


= (Eckige offene Noten, also nicht ◇): Mundstück etwas vom Mund entfernen und so darauf blasen.

(Square, empty notes, that is, not diamond-shaped ones ◇): hold the mouthpiece somewhat away from the mouth and then blow on it.

Eine weitere zusätzliche Spieltechnik kommt ab Seite 10, viertletzte Reihe hinzu: frullato bei tonlosem Spiel. Von der Reihe 59 an sollte die rhythmische Überlagerung (sozusagen die „Polyphonie“) der drei Schichten: a) Helligkeitsgrade durch Griffwechsel, b) Abwechslung zwischen ● und ○, c) Abwechslung zwischen frullato und non frullato durch präzisen Wechsel der verschiedenen Kombinationsmöglichkeiten deutlich werden. Dabei können unter Umständen versehentlich doch manchmal Tonfetzen entstehen. Dies ist durchaus denkbar und zulässig, solange dies zufällig geschieht. Wichtig ist nicht die hygienisch reingehaltene Tonlosigkeit sondern die Intensität der „unterdrückten“, gleichwohl äußerst differenzierten Aktion.

The frullato with toneless playing, a further, additional playingtechnique, is added from page 10, the second line on. From the line 59 on the superimposition (that is, the „polyphony“) of the three layers: a) the degree of brightness because of the changes in fingerings, b) the alternation between ● and ○, c) the alternation between frullato and non frullato should be made clear by the precise changing of the different, possible combinations. With this, ragged tones could possibly occur inadvertently but nevertheless many times. This is not only conceivable but also allowable as long as it occurs accidentally. What is important is not that the tonelessness is kept „hygienically pure“ but that the intensity of the „suppressed“ as well as extremely differentiated actions is also clear.

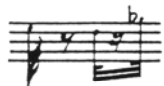


= Schwarze Notenköpfe ab der 64. Reihe von Seite 11: tonlos prestissimo.

The black note-heads from page 11, line 64 on, indicate a toneless prestissimo.

Ab Seite 13, 74. Reihe: zum Blasen auf dem üblichen „F“ treten Blasaktionen mit anderen Konsonanten, sozusagen Säuseln („S“) und Zischen („SCH“).

From page 13, line 74 on: in addition to blowing on the usual „F“ blowing with other consonants, e. g. hissing („S“), occurs.



= Seite 14, 82. Reihe: ppp-Tönchen, ähnlich dem Anfang, aber streng rhythmisiert und mit anderen, schon besprochenen Staccato-Formen untermischt.

From page 14, line 82 on: ppp-tones, similar to those at the beginning but strictly rhythmical and mixed with the other already discussed staccato-forms.

Sehr wichtig: in den Pausen sollte man das Atemholen, überhaupt das Atmen des Solisten, nie bemerken. Die Klarinette muß eventuell über Mikrophon verstärkt werden.

Very important: during the rests, the breathing of the soloist, should never be noticeable. The clarinet may be amplified with a microphone.

Für Eduard Brunner

Dal niente (Interieur III)

für einen Solo-Klarinettenisten

Helmut Lachenmann, 1970

1 $\text{♩} = \text{ca. } 80$

Klar.
in B

2 *poco rit.*

3 *rit.*

4

5

6 *V*

7

43 (V) *fff* *ff* *f* aus kurzer Entfernung geblasen

44 *f* *p*

45 *f* *p*

46 (V) *f* *ff sub.* *f*

47 (y) (y) (y) (y) *f* *ff sub.* *f* aus kurzer Entfernung

48 *pppp* *ff*

49 *f* *pp sub.*

Technical details: A fingering chart for the right hand shows fingers 1, 2, 3, 4, 5 on keys 12, 13, 14, 15, 16. The score includes various articulations like accents (>) and slurs, and dynamic markings such as *fff*, *ff*, *f*, *p*, *pp*, *ppp*, and *pp sub.*. Performance instructions include "aus kurzer Entfernung geblasen" and "aus kurzer Entfernung".

63

Musical notation for measure 63 in bass clef. It features several triplet markings over eighth notes. A dynamic marking of *fp* is present at the end of the measure.

Musical notation for measure 63 in treble clef. It includes dynamic markings of *ppp*, *fff*, *p*, and *fff*. The instruction *non frull.* is written above the notes.

64

Musical notation for measure 64 in bass clef, showing a triplet of eighth notes.

Musical notation for measure 64 in bass clef, showing a triplet of eighth notes.

65

Musical notation for measure 65 in bass clef. A large *V* shape is drawn above the staff, spanning the measure.

66

Musical notation for measure 66 in bass clef. A marking *(V)* is placed above the staff.

67

Musical notation for measure 67 in bass clef. A treble clef staff is shown above, containing notes and dynamic markings like *ff*.

68

Musical notation for measure 68 in bass clef. A treble clef staff is shown above, containing notes and dynamic markings like *ff*.

HG 866

SUSPENS DU DESTIN
DESTINY SUSPENS

égal, droit, mécanique
equal, straight, mechanical

$\text{♩} = 108 \text{ MM}$

Cor
Trombone
Tuba

Cor
Trb.
Tuba

Cor
Trb.
Tuba

Príloha př. 9 Pierre Boulez: *Messagesquise*, začátek sekce c

The image displays a musical score for Pierre Boulez's *Messagesquise*, specifically the beginning of section c. The score is presented in two systems, each consisting of six staves. The notation is complex, featuring various dynamics such as *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *non legato*. Performance markings include accents, slurs, and dynamic hairpins. The score is written in a style characteristic of Boulez's work, with a focus on rhythmic and dynamic variation. The first system includes a circled 'C' at the beginning of the first staff. The second system continues the musical material with similar dynamic and performance markings.

Příloha př. 10 George Benjamin: *Three inventions*, s. 31-32 partitury

43

Fl. *fff* *p* *fff*

A. Fl. *fff* *fff* *fff* *fff sub.*

C. A. *fff* *fff*

Cl. *pp* *poco a poco cresc.* *(p)*

B. Cl. *(cresc.)* *f* *fp* *f sub.* *fp*

Bsn. *fff* *fff*

Hn. (muted) *pp* *f*

Euph. (muted) *pp* *f*

Perc. 2 *f sub.*

Pno. *pp* *poco cresc.*

Vln. *bow down* *pizz.* *ff*

Vla. *pizz.* *ff*

Vla. *pizz.* *ff*

Vc. *arco* *fff*

Vc. *arco* *fff*

Db. *arco* *fff* *dim.*

Db. *fff* *dim.*

46

Fl. *fff* *fff sub.* *fffpp* *f*

A. Fl. *fff* *fff sub.* *fffpp* *f*

C. A. *fff* *fff sub.* *fffpp* *f*

Cl. *(cresc.)* *mf* *piu* *molto* *ff* SOLO bell down

B. Cl. *fp* *f sub.* *fffpp* *f*

Bsn. *fff* *f*

Hn. *f* *pp* *p* *f* *pp*

Perc. 2 Very small Side Drum (with snares) *leggero* *ppp*

Harp *fff non arpegg.*

Pno. *(poco cresc.)* *mf*

Vln. *fff* *fff* *fff*

Vla. *fff* *fff* *fff*

Vc. *f* *fff* *fff* *fff* *fff*

Db. *(dim.)* *(ppp)* *fff* *fff* *fff* *pizz.* *fff*

Příloha př. 11 Iannis Xenakis: *Shaar*, závěr skladby

The image shows a handwritten musical score for the end of Iannis Xenakis' 'Shaar'. The score is written on multiple staves, with various instruments and parts labeled. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into sections for VI, VII, VA, and VC. The VI section includes measures 140-145. The VII section includes measures 78-151. The VA section includes measures 56-130. The VC section includes measures 3-10. The score is written in a complex, multi-measure format. The VI section includes a tempo marking 'Rallentando def. 2/16' and a dynamic marking 'F=46 MM'. The VII section includes a tempo marking 'LONG' and a dynamic marking 'LONG'. The VA section includes a tempo marking 'LONG' and a dynamic marking 'LONG'. The VC section includes a tempo marking 'LONG' and a dynamic marking 'LONG'. The score is written in a complex, multi-measure format. The VI section includes measures 140-145. The VII section includes measures 78-151. The VA section includes measures 56-130. The VC section includes measures 3-10. The score is written in a complex, multi-measure format.

~14' ~
Kd-in-14-14-14-14