

Metodika výuky evropského kontrapunktu XX. století

V této studii chci nastínit metodiku výuky moderního kontrapunktu. Jde o pendant k dříve již popsané metodice výuky evropské harmonie XX. století. Výukou kontrapunktu XX. století se zabývám v rozsáhlé knize „Kontrapunkt XX. století v teorii i praxi“, kterou jsem dokončil v roce 1974 (přípravné studie k ní byly započaty v roce 1969, text byl započat v roce 1971 a čítá cca 560 stran rukopisu a notových příkladů).

Kontrapunkt XX. století má se k tradičnímu, tak zvanému instrumentálnímu kontrapunktu, jako tento k dřívějšímu kontrapunktu vokálnímu. S výukou moderního kontrapunktu lze započít až po důkladném zvládnutí teorie tradičního kontrapunktu i tradiční harmonie, hudebních forem a po zvládnutí harmonie XX. století.

Na začátek lze vložit úvodní partii o tvoření melodie. Vlastní látku můžeme tradičně rozdělit na kontrapunkt dvojhlasý, tříhlasý, čtyřhlasý a vícehlasý, dále pak na aplikaci v hlavních kontrapunktických formách (kánon, passacaglia, fuga). Dále pak lze látku členit podle způsobu techniky na kontrapunkt jednoduchý, dvojitý a transpoziční, imitační. Vyjdeme nejprve od tohoto způsobu členění látky.

I. Kontrapunkt dvojhlasý

1. *Kontrapunkt jednoduchý*. Procvičovat můžeme začít podle tohoto pořádku [téma¹⁾ ve stejných, například půlových hodnotách]:

A) Kontrapunkt rytmicky stejný („nota proti notě“), a to v intervalech konsonantních (případně i s těmito enharmonicky zaměnitelných — např. *c-dis*, *c-gis*, atd., protože zvláště v delších rytmických hodnotách je zde čistě psycho-akustický zvukový faktor důležitější než momenty vztahové).

¹⁾ Používám termínu téma místo staršího pojmu *cantus firmus*.

B) Kontrapunkt rytmicky nestejný. Zde můžeme procvičovat na podkladě užití různých druhů melodických tónů.²⁾

a) Tóny středové (tři noty v kontrapunktu proti jedné v tématu, v poměrech: konsonance, disonance, konsonance).

b) Tóny nástupní a koncové (tři proti jedné, v poměrech: disonance, konsonance, disonance).

c) Pouze melodické tóny (dvě nebo více not proti jedné, výlučně v disonantních poměrech).

d) Volný způsob, shrnující všechny předchozí procvičovací varianty.

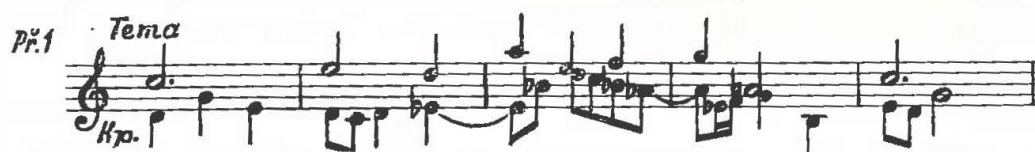
C) Kontrapunkt rytmicky stejný („nota proti notě“) s použitím efektivně disonantních intervalů:

a) Kontrapunkt střídající konsonantní a disonantní intervaly.

b) Kontrapunkt výlučně v disonantních intervalech.

D) Spojení všech předchozích způsobů vůči tématu ve stejných rytmických hodnotách (kontrapunkt rytmicky smíšený).

E) Kontrapunkt rytmicky smíšený v obou hlasech (téma i kontrapunkt ve střídajících se rytmických hodnotách) (př. 1)



Podle používaných paralel můžeme rozlišit kontrapunkt terco-sextový, kvinto-kvartový a sekundo-septimový, případně povšechný.

Příklady můžeme psát tonálně (diatonicky i rozšířeně), modálně i atonálně (případně s použitím dodekafonické, případně obecně seriální metody).

V této stručné shrnující stati samozřejmě nemohu uvádět detailní pracovní pravidla. Budiž upozorněno jen na nejdůležitější. Držím se staré zásady o jednom vrcholu a případně i o jednom (neopakovaném) nejspodnějším tónu v každém hlase. Rovněž podržuji starou zásadu o nejvýše třech za sebou následujících stejných intervalech (nebo později akordech). Naopak paralelní kvarty mají následovat za sebou vždy tři, pokud nastupují ve hlasech skokem, a nejde-li o kvartu jakožto závěrečný interval (totéž se týká kvartsextakordů). Jinak může být věta započata v podstatě

²⁾ Viz K. Risinger:

a) „Nauka o harmonii XX. století“, tč. v tisku.

b) „Metodika výuky evropské harmonie XX. století“, Živá hudba 1973, Praha, str. 165–173

libovolně a rovněž tak zakončena (pro závěr se nehodí intervaly, porušující základnost předpokládané primy; rovněž není vhodná konečná sexta — nebo později sextakord).

Hlavní pozornost je třeba věnovat z moderní harmonie známému pravidlu, aby příčnost, a zvláště dvojjzvuk zvětšené primy, zmenšené a zvětšené oktávy, nenastupoval tak zvaným přeskokem obou zúčastněných hlasů. Jinak se doporučuje do půltónového intervalu obecně postupovat spíše protipohybem, případně souběžně ve stejné velikých paralelách.

2. Kontrapunkt dvojitý a transpoziční

A) Kontrapunkt dvojitý a transpoziční se zaměnitelnými intervaly jedné a téže skupiny. (Zde pracujeme podle principu diatoniky [ovšem zcela volně].) Při obratu nebo transpozici hlasu lze nahradit například podle potřeby postup ve velké sekundě sekundou malou a podobně.

a) Kontrapunkt dvojitý a transpoziční v každé ze sedmi diatonických intervalových skupin zvlášť. Pravidla práce jsou zde určena pouze požadavky obratu a transpozice v tom kterém intervalu. Pokud nejde o kontrapunkt dvojitý v oktávě, je nutno rozlišit transpozici neobratovou (př. 2a) a obratovou (př. 2b).

Př. 2 (a-moll) 2a) (g-moll) 2b)

Původní dvouhlas
Kontrasubjekt-Subjekt

(Jde o kontrapunkt sekundo-septimový)

Pravidla týkají se hlavně intervalů, které by v obratu nebo transpozici daly interval čisté primy (oktávy), a pak průtahů, které by byly v obratu nebo transpozici rozváděny ve spodním hlase do spodní čisté oktávy. V každém obratovém intervalu je samozřejmě nutno věnovat v tomto smyslu pozornost jiným intervalům a průtahům.

b) Kontrapunkt dvojitý a transpoziční v obecných intervalových možnostech. Jde o dvouhlas, v němž jednotlivé hlasy lze transponovat i převracet ve všech sedmi intervalových možnostech. Případné nesrovnalosti upravíme v jednotlivých hlasech posuvkami (př. 3)

Př. 3 a) Transpozice neobratové:

S.

Cs.

Způsob sub A) je vhodné použít tam, kde nezáleží na přesných velikostech intervalů (např. tonalita). Způsob B) musíme použít tehdy, kdy musí být zachován zcela určitý druh modalita v jednotlivých hlasech, dále pak v dodekafonii nebo v obecně seriální technice, pakliže ovšem nechceme zdůraznit její nehierarchický („atonální“) charakter, ale naopak chceme její celkové působení učinit „měkčím“, harmoničtějším.

Dvojitý a transpoziční kontrapunkt můžeme také použít tak, že ke každému z obou hlasů přidáme intervalovou nebo i akordickou paralelu. Takto vzniklý paralelismus může být opět

a) Intervalově nestejný (př. 7 – původní dvouhlas z příkladu 3):



b) Intervalově stejný (př. 8 – upravený dvouhlas z příkladu 5):



Hvězdičkou označené souzvuky přinášejí dvoupůltónové kumulace, jejichž nástup stranným pohybem lze ve vícehlase volněji pojatém připustit. Kdybychom se jim chtěli přece vyhnout, zvolíme způsob uvedený v příkladu 8b. Případně vedeme původní dvouhlas pouze pohybem stranným.

3. *Imitace*. Nejprve uvedeme všechny druhy imitační práce v imitaci prosté. Můžeme se omezit na imitaci přísnou, protože volná imitace nepotřebuje zvláštního procvičování. Přísnou imitaci rozlišíme na

a) nestejnou (quasidiatonickou), v níž zachováme jen intervalové skupiny (viz výše skupinu A ve dvojitém a transpozičním kontrapunktu),

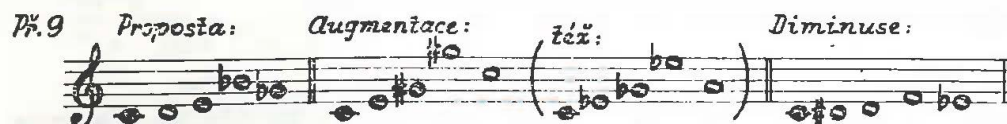
b) stejnou, v níž zachováme přesnou velikost každého intervalu (viz skupinu B ve dvojitém a transpozičním kontrapunktu). Procvičíme imitaci v oktávě (primě) i v jiných intervalech (v případě a) sedm intervalů, v případě b) intervalů dvanáct).

Dále přikročíme k imitaci rytmicky augmentované a diminuované a k imitaci v inverzi. V hudbě XX. století je opět třeba věnovat pozornost –

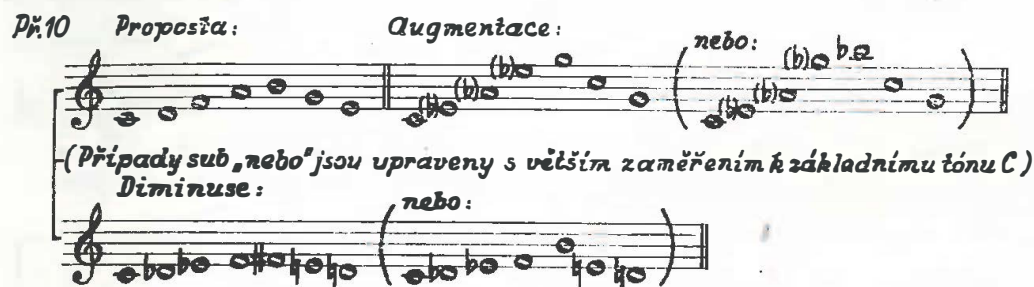
a to dost značnou — retrográdním formám imitace (imitace račí a inverzně račí), které jsou kompozičně užívány, i když si musíme uvědomit, že původní téma v nich téměř úplně ztrácí identifikovatelnost.

Jako nový jev je možno uvést imitaci v intervalové augmentaci a diminuci. Tato imitace může být dvojího druhu:

a) mechanická, která prostě násobí nebo dělí původní velikost intervalů v proposti (př. 9)



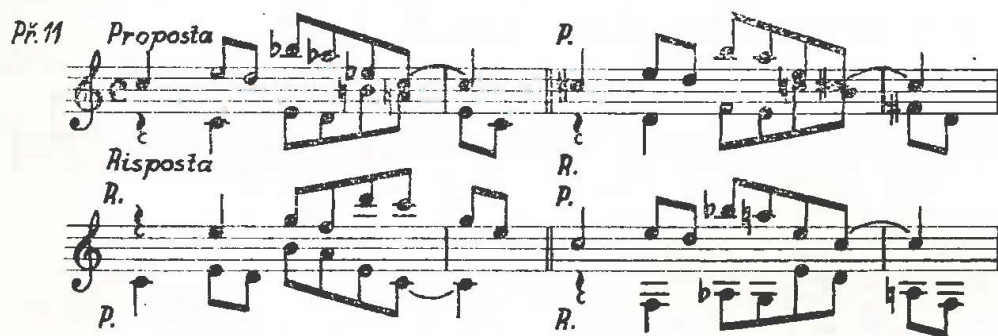
b) harmonická, která (ovšem pokud to pultónový systém dovoluje) nahrazuje intervaly, případně tóny proposty odpovídajícími intervaly buď předcházející nebo následující oktávy harmonické řady (aliquotní nebo inverzní) (př. 10)

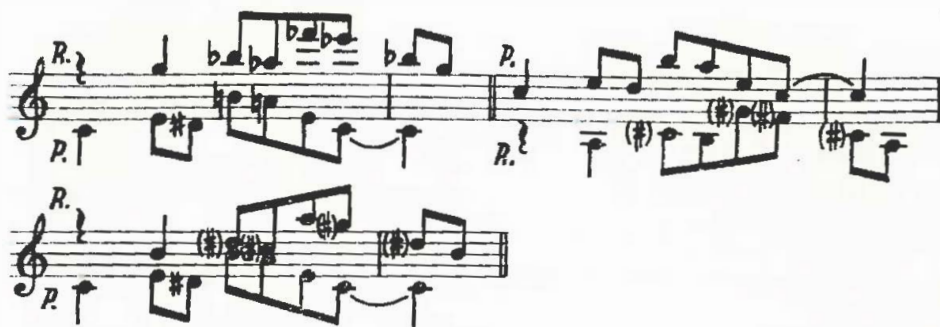


Případ a) lze použít spíše v atonalitě, případ b) v tonalitě (zvláště rozšířené). Intervalovou augmentaci je možno spojit s augmentací rytmickou, podobně též intervalovou a rytmickou diminuci. Augmentace je vhodná v hluboké poloze a diminuce v poloze vysoké.

Vlastní procvičovací práce se týká imitace umělé, v níž je nutno procvičit veškeré uvedené způsoby. Opět je možno použít umělou imitaci transponovatelnou v libovolných intervalech, jak bylo popsáno v pojednání o dvojitěm a transpozičním kontrapunktu, a podle týchž pravidel.

A) a) Umělá imitace intervalově nestejná (př. 11)





b) Umělá imitace intervalově stejná (př. 12)

Př. 12 Proposita

Risposta

B) Dále procvičíme umělou imitaci s proměnlivým časovým nástupem risposty:

a) Imitace intervalově nestejná (hlasy z příkladu č. 11):

Př. 13

b) Imitace intervalově stejná (př. 14)

Př. 14

(Risposta může nastupovat pouze na lichých taktových dobách, na nichž proposta nesmí mít současně pohyb; jde tedy jen o pohyb stranný).

C) Imitace v augmentaci a diminuci (př. 15 a, b).

Př. 15 a) *Intervalově nestejná:*

b) *Intervalově stejná:*

Takto upravené příklady jsou zároveň obrátově i neobratově transponovatelné. Nestejná risposta je navíc posunovatelná i časově. Imitaci stejnou by bylo možno časově posunovat obvykle za cenu rytmického uvolnění risposta nebo proposty (nebo obou):

Př. 16 a)

b)

D) Račí formy imitace (př. 17a, b)

Př. 17 a) Intervalově nestějná:

b) Intervalově stejná:

Račí inverze:

Rytmické napodobení zde není zcela přesné.

Imitaci intervalově nestějnou a stejnou můžeme v každém hlase doplnit intervalovými nebo akordickými paralelismy (podle vzoru příkladu 7 a 8).

II. Kontrapunkt tříhlasý

1. *Kontrapunkt jednoduchý.* Procvičujeme v tomtéž pořádku, jak bylo uvedeno v kontrapunktu dvojhlasém (místo dvojzvuků nastupují trojzvuky). Procvičíme opět nejprve kontrapunkt rytmicky stejný konsonantní, pak kontrapunkt nestějný (disonance procvičovány, jak uvedeno výše), dále kontrapunkt stejný disonantní, spojení předchozích způsobů vůči tématu ve stejných rytmických hodnotách, a konečně kontrapunkt rytmicky smíšený ve všech třech hlasech (př. 18)

Př. 18 Hp. 2.

Téma

(Téma je v osmidílné modalitě *Es, Fes, Ges, G, A, B, C, Des*, kontrapunkt č. 1 v čisté diatonice s jedním křížkem; kontrapunkt č. 2 v celotónové stupnici *Ges, As, B, C, D, E*. Jde tedy o trimodalitu, závěrem se blíží rozšířené tonalitě *C dur*).

2. *Kontrapunkt převratný a transpoziční.* Řídíme se obdobnými pracovními pravidly jako ve dvouhlase, ale aplikujeme je na trojhlas.

A) Kontrapunkt intervalově nestejný (př. 19)

Př. 19 a) s. Cs.1. Cs.2.

Příklad a) ukazuje zkratku tříhlasu, příklad b) její oktavovou obratovou transpozici, příklad c) obratovou transpozici obecně aplikovanou.

B) Kontrapunkt intervalově stejný (př. 20)

Př. 20 a) Cs.2. Cs.1. s.

Jestliže máme na mysli tříhlas obecně transponovatelný, musíme kromě výše uvedených respektovat ještě tato pravidla: Hlasy vedeme pouze pohybem stranným (dvoupůltónové kumulace znějí pak měkčeji). Stranný pohyb se má uskutečnit protipohybem oproti naposled se pohybujícímu hlasu. Pokud nejde o atonalizující záměr, můžeme případné dvoupůltónové kumulace odstranit pauzami (viz závorkované pauzy v příkladě d)). Příklad a) ukazuje zkratku tříhlasu, příklad b) její oktavovou transpozici, příklad c) obecnou transpozici s tonalizující tendencí (vůči rozšířené tonalitě Ges-dur), příklad d) obecnou transpozici s atonalizující tendencí (dvoupůltónové kumulace jsou zde voleny záměrně — hlavně v závěru). Subjekt a kontr subjekt č. 2 jsou diatonické, kontr subjekt č. 1 představuje výše celotónové stupnice.

I zde můžeme tříhlas z příkladů 19) a 20) doplnit paralelními intervaly (vzniknou tři dvouhlasně paralelní proudy) (př. 21 a 22)



V příkladu 22 můžeme opět případně závorkovanou pauzou odstranit dvoupůltónovou kumulaci.

3. *Imitace*. Omezíme se opět na procvičení imitace přísné a umělé, intervalově nestejně i stejné, všech typů, o nichž byla řeč ve stati o dvouhlasém kontrapunktu. Všechny tyto typy můžeme procvičovat jednak na příkladech plně plánovaných pro jedinou určitou podobu, za druhé pak na příkladech, v nichž jsou hlasy obecně transponovatelné neobratově i obratově (intervalově nestejně i stejné). Pro kompoziční praxi je zde a dále při větším počtu hlasů pravděpodobně nejvýhodnější známá již metoda s hlasy obecně a intervalově nestejně transponovatelnými, protože skýtá největší volnost invenci. Ale i ostatní způsoby je vhodné procvičit.

A) Imitace v rovném pohybu:

a) S nástupy hlasů ve stejných intervalech i časových odstupech. Tento způsob nepřináší žádné potíže.

b) S nástupy hlasů v různých intervalových nebo (i) časových odstupech. Jestliže chceme tento případ pracovat přesně plánovaně, bez náhodnosti, je užitečné použít pomocné konstrukce (př. 23)

Př. 23 Pomocná konstrukce

(Proposta se má k pom. konstrukci jako risposta 1. k risposta 2.)

Risposta 2.

Risposta 1.

Proposta

ažd.

Propostu je tedy nutno pracovat v souladu s oběma rispostami a s pomocnou konstrukcí, protože pak automaticky vyhovuje i vzájemný vztah první a druhé risposty.

B) Imitace v inverzi:

I zde je možno použít pomocné konstrukce (př. 24)

Př. 24 Pomocná konstrukce

(Proposta: pom. konstrukce = risposta 1.: risposta 2.)

Proposta

Risposta 1.

Risposta 2.

ažd.

Uvedeme si v dalším příklad obecně transponovatelné umělé imitace, intervalově stejné (př. 25)

Př. 25 a)

R. 2.

R. 1.

P.

(možno například rozšířit hlasy na celou dodekafonickou řadu)

b) Trojhlas rozšířeně tonální

(závěr v Es dur; 2. R. v závěru rytmicky zkrácena)

c) Trojhlas směřující k atonalitě

(Augmentace je neúplná)

C) Imitace v augmentaci a diminuci. Nejvýhodnější je zde způsob obecně transponovatelné imitace, intervalově nestejné (př. 26):

Př. 26

P.

Aug.

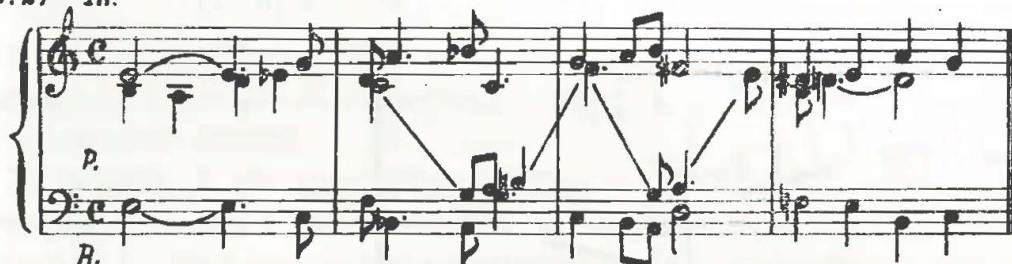
(Augmentace je neúplná)

Příklad je možno interpretovat jako čistě diatonické C dur, anebo – se závorkovanými posuvkami – jako tridiatoniku (quasi *Es* dur, C dur, *F* dur) s převahou závěrečného C dur (v tom případě vznikne mezi propostou a diminucí imitace intervalově stejná).

D) Imitace račí. I zde nejlépe vyhovuje imitace obecná intervalově ne-
stejná (náhodně ovšem mohou vyjít i intervaly stejné):

a) Račí a inverzně račí imitace ve stejných rytmických hodnotách
(př. 27)

Př. 27 IR.



b) Račí a inverzně račí imitace v augmentaci a diminuci (př. 28)

Př. 28



Račí augmentace zde samozřejmě není exponována úplně.

E) Intervalová augmentace a diminuce (kombinovaná s augmentací a di-
minucí rytmickou).

a) Imitace mechanická (př. 29):

Př. 29



Třípůlová augmentace začíná předem, poloviční diminuce (inv.) později.

b) Imitace harmonická (př. 30):

Př. 30

Inv. račí dim.

račí augm.

- F) Tříhlasá umělá imitace s časově posuvnými nástupy hlasů.
 I zde aplikujeme v zásadě pracovní postupy, známé z dvouhlasu.
 a) Imitace intervalově nestejná (použito proposty z př. 11):

Př. 31

(Kontrapunkt s paralelními kvintami)

- b) Imitace intervalově stejná (použito rytmicky upravené proposty z příkladu 14). Pro risposty neaugmentované a nediminuované zůstává rytmické rozvržení proposty nezměněno (př. 32):

Př. 32

Proposta může nastupovat pouze na prvních dobách, první risposta na druhých, druhá na třetích taktových dobách.

Při augmentaci a diminuci obvykle dochází k rytmickému uvolnění imitace (př. 33)

Př. 33

dim.

P.

I augm.

Samozřejmě můžeme i umělou imitaci vést tříproudově (ve třech proudcích paralelních dvouhlasů intervalově nestejných i stejných).

III. Kontrapunkt čtyřhlasý

1. *Kontrapunkt jednoduchý*. Procvičíme v tomto pořádku:

- a) Kontrapunkt rytmicky stejný konsonantní.
- b) Kontrapunkt rytmicky nestejný v nejrůznějších variantách mezi jednotlivými hlasy.
- c) Kontrapunkt rytmicky stejný disonantní.
- d) Spojení předchozích možností.
- e) Kontrapunkt rytmicky smíšený ve všech čtyřech hlasech.

2. *Kontrapunkt převratný a transpoziční*. Zde platí vše, co bylo řečeno o tříhlasu, nejvhodnější způsob práce se však stále více přenáší na kontrapunkt obecně transpoziční, intervalově nestejný. Procvičíme práci v kontrapunktu intervalově nestejném i stejném, a to v převratném oktávově i intervalově obecně.

3. *Imitace*. I zde procvičíme známými již způsoby umělou imitaci ve stejných i různých intervalových a časových rozestupech, inverzi, augmentaci a diminuci rytmickou, případně i intervalovou (mechanickou i harmonickou) a všechny typy též v imitaci retrográdní. Procvičíme práci s pomocnými konstrukcemi (zde jsou nutné tři: $R_1 : R_2$, $R_1 : R_3$, $R_2 : R_3$), dále způsob obecný, intervalově nestejný (zde nejúčelnější) i intervalově stejný.

IV. Kontrapunkt pěti- a vícehlasý

Tento oddíl procvičíme už jen stručněji. Pro obecně pojatý dvojitý a transpoziční kontrapunkt a pro umělou imitaci (s výjimkou nejelementárnější imitace ve stejných intervalových a časových rozestupech) přichází zde prakticky v úvahu jen způsob obecný, intervalově nestejný.

V. Aplikace na základní kontrapunktické formy

1. *Passacaglia*. Tuto formu můžeme zařadit před procvičení kontrapunktických forem v užším slova smyslu, to jest forem imitačních.

2. *Kánon*. Tato poměrně jednoduchá imitační forma byla v podstatě již popsána v různých typech práce na umělé imitaci. Zde je jen třeba dát popsaným typům umělé imitace větší časový rozsah a určitou formu, ať už periodicky založenou nebo neperiodickou. Půjde o kánon dvou- i vícehlasý (případně s doplňujícím hlasem nebo akordickým doprovodem) na podkladě všech možných popsaných typů umělé imitace, případně též o kánon kruhový, nekonečný, dvojitý, přesně opticky račí a zrcadlový.

V tomto posledním případě je třeba volit odpovídající stupnice (předznamenání) podle příslušných klíčů. Odpovídá-li si například houslový a basový klíč, jde o korespondenci těchto tónů:

Klíč houslový: } Všechny tóny (diatonika) } *Fis, Cis, Gis* (diatonika)
 Klíč basový: } bez předzn. (bez předzn.), } *Gis, Cis, Fis* (se 3 #),

Klíč houslový: *Dis, Ais, Eis, His* (diatonika)
 Klíč basový: *His, Eis, Ais, Dis* (se 7 #) ;

B, Es, As, Des (diatonika) *Ges, Ces, Fes* (diatonika)
Des, As, Es, B (se 4 b) *Fes, Ces, Ges* (se 7 b) :

Pr 34



*Možnost
pokračování:
a), b), c)*

a) „zrcadlo“



b) Račí „zrcadlo“



c) „Rak“



V zrcadlovém, račím a zrcadlově račím kánonu je třeba respektovat pravidlo, popsané výše v příkladě č. 6) (př. 35 a, b, c)

Př. 35 a) „Zrcadlo“

b) „Rač“

c) „Račí zrcadlo“

3. *Fuga*. Je možno procvičit tuto základní kontrapunktickou formu ve dvou-, tří-, čtyř- i vícehlase, případně fugu dvojitou atd. Studijním podkladem z hudební literatury jsou zde hlavně dvě rozsáhlejší díla: „Ludus tonalis“ Paula Hindemitha a „24 preludií a fug“ Dmitrije Šostakoviče. Tyto dvě sbírky lze též doporučit k průběžné analýze.

A) *Expozice*. V expozici moderní fugy převládá tvoření průvodčího podle tak zvané odpovědi reálné (reální), to jest v imitaci přísné. Dřívější důvody pro odpověď tonální (nebo obecně v imitaci volné) zde odpadají. Určité náznaky akordických kombinací, které dříve byly odstraňovány tonální odpovědí, vůbec už neruší, spíše naopak (př. 36 a, b):

Př. 36 a)

b)

Průvodčí může tradičně nastupovat na čisté kvintě, ale v zásadě na všech ostatních intervalech. Bývá většinou v imitaci přísné, intervalově stejné (to jest v jiné tónině). Může však být i v imitaci přísné, intervalově nestejné, na způsob modálních transpozic. Například I. fuga z citované sbírky Šostakovičovy exponuje ve svém celém průběhu téma ve všech sedmi modech čisté diatoniky (včetně hypofrygické). Imitaci volnou (na způsob tonální odpovědi) lze použít z důvodů estetického kontrastu.

B. Průběh. Fuga může být vystavěna tradičním způsobem. Může však být též různě obměňována. Například v citované 1. fuze C dur Šostakovičovy sbírky se při jejím modálním založení nevyskytne ani jediná posuvka. Je možno procvičit kompozici takovýchto druhů fug:

a) Druhá polovina je inverzí (nebo i zrcadlem) poloviny první (podle vzoru X. fugy in *Des* z citované sbírky Hindemithovy).

b) Druhá polovina je rakem poloviny první (podle vzoru Hindemithovy III. fugy in *F*).

c) Druhá polovina je račí inverzí (nebo račím zrcadlem) poloviny první (ve vzájemném zrcadlově račím vztahu je preludium a postludium Hindemithovy sbírky).

Všechny úkoly mohou být komponovány tonálně (diatonicky, alterovaně chromaticky nebo rozšířeně), modálně, atonálně, případně za použití dodekafonické (nebo obecně seriální) metody.

Výše zmíněná volnost stavby expozice činí zbytečným dříve obvyklé předběžné procvičování formy bachovských invencí.

Látku, popsanou v této studii, jsem poprvé přednášel v jarním semestru 1974 druhému ročníku postgraduálního studia hudební teorie na hudební fakultě pražské Akademie muzických umění.

Pracovní pravidla jsem shrnul v referátu na semináři Svazu českých skladatelů a koncertních umělců v roce 1976 („Základní studijně pracovní pravidla evropského vícehlasu XX. století“, sborník ze semináře, ČHF, Praha 1976, cyklostyl).