

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

HUDEBNÍ UMĚNÍ

Hudební teorie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

DYNAMICKÝ ASPEKT HUDOBNEJ FORMY

Lucia Maloveská

Vedoucí práce: MgA. Iva Oplištilová, Ph.D.

Oponent práce: Ing. MgA. Tomáš Reindl, Ph.D.

Datum obhajoby: 14. 6. 2021

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

ART OF MUSIC

Music Theory

MASTER´S THESIS

DYNAMICAL ASPECT OF MUSICAL FORM

Lucia Maloveská

Thesis advisor: MgA. Iva Oplištilová, Ph.D.

Examiner: Ing. MgA. Tomáš Reindl, PhD.

Date of thesis defence: 14. 6. 2021

Academic title granted: MgA.

Prague, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma

Dynamický aspekt hudobnej formy

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

Abstrakt

V diplomovej práci *Dynamický aspekt hudobnej formy* navrhujem koncept dynamického aspektu ako koncept priebehu štruktúry hudobnej skladby v čase. Mojim cieľom bolo popísať a systematizovať javy, ktoré sú za tento priebeh zodpovedné. Konceptiou dynamického aspektu nadväzujem na svoj záujem o oblasť hudobnej formy a tektoniky. Pri ich štúdiu som narazila na koncepcie, ktoré namiesto tradičného, statického pojatia formy akcentujú dynamickosť, procesualnosť a priebeh v čase. Chýbalo mi ale systematické uchopenie. Rozhodla som sa preto formulovať vlastnú. Jadrom mojej koncepcie je systematika dynamického aspektu, jeho javov, podmienok, za akých vzniká, a jeho pôsobenia. Túto systematiku potom aplikujem v analýzach. Zároveň dynamický aspekt popisujem z hľadiska percepcie, ktorú považujem za jeho neoddeliteľnú súčasť. Vyčleneniu tohto konceptu predchádzalo štúdium príbuzných koncepcií, napríklad dynamickej formy alebo tektoniky. Svojou systematikou na tieto koncepcie nadväzujem. Zároveň voči nim svoju koncepciu vymedzujem a navrhujem aktualizácie.

Kľúčové slová: dynamický aspekt, forma, priebeh, dynamická forma, tektonika, pohyb, zmena

Abstract

In the diploma thesis *Dynamical aspect of musical form*, I propose the dynamic aspect as a concept of the process of the musical structure in time. My goal was to describe and systematize the phenomena that are responsible for this process. With the concept of the dynamical aspect, I follow up on my interest in the field of musical form and musical tectonics. During the study of this field, I came across concepts which emphasize dynamism, processuality and the motion in time, instead of the traditional, statical conception of the musical form. However, I lacked a systematic setting. Therefore, I have decided to formulate my own. The core of my conception consists of the systematics of the dynamic aspect, its phenomena, the conditions of its formation, and its effects on musical structure. This system is applied to analyses. At the same time, I describe the dynamical aspect in terms of perception which I consider to be an integral part of it. The formulation of this concept was preceded by the study of related concepts, such as dynamical form or tectonics. With my systematics I follow these concepts. At the same time, I specify my concept against them and propose updates.

Key words: dynamical aspect, form, process, dynamical form, musical tectonics, movement, change

Pod'akovanie

Moje pod'akovanie patrí predovšetkým vedúcej práce, MgA. Ive Oplištilovej, Ph.D. Nikdy neprestanem žasnúť, ako si dokáže všimnúť v takom množstve textu toľko detailov a nad tým, že dokáže moje myšlienky odhadnúť ešte predtým, než si ich vôbec sama sformulujem. Vďaka nej mal pre mňa čas strávený nad touto prácou skutočný význam – a nebudem preháňať, ak poviem, že vo veľkej miere malo práve vďaka nej význam aj celé moje štúdium hudobnej teórie.

Ďalej ďakujem svojej rodine. Síce asi nemajú celkom presný obraz o tom, čomu sa tu venujem: napriek tomu sa ale tešia so mnou. A to je to najviac.

A ďakujem svojmu priateľovi. Som si totiž vedomá toho, že sa so mnou pred dátumom odovzdania rozhodne nežilo ľahko.

Obsah

Abstrakt	12
Úvod	10
1. Dynamický aspekt: terminológia, diskurz, definície	12
1.1. Súvisiaca terminológia	12
1.1.1. Dynamický a statický	12
1.1.2. Proces	14
1.1.3. Linearita a nelinearita	15
1.2. Koncepce zohľadňujúce dynamický aspekt hudobnej formy	16
1.2.1. Historicko – filozofický kontext	17
1.2.2. Growth	22
1.2.3. Homeostáza	23
1.2.4. Organickosť	24
1.2.5. Zhrnutie	25
1.3. Návrh vymedzenia dynamického aspektu	25
1.3.1. Vzťah pojmov forma – dynamická forma – dynamický aspekt formy – tektonika	26
2. Exkurz: tektonika a dynamický aspekt	29
2.1. Tektonika ako disciplína: základné spisy	29
2.1.1. Karel Janeček	30
2.1.2. Karel Ríinger	31
2.1.3. Jozef Kresánek	32
2.2. Porovnanie koncepcií Janečka, Kresánka a Ríingera	34
3. Vznik a rola dynamického aspektu	41
3.1. Podmienky vzniku	41
3.1.1. Pohyb	42
3.1.2. Zmena	43
3.1.3. Vývojové sily	43
3.1.4. Existencia hierarchických úrovní	44
3.2. Javy dynamického aspektu	44
3.2.1. Ohraničujúce javy	45
3.2.2. Priebahové javy	46
3.3. Popis javov	48
3.3.1. Mierka	49
3.3.2. Pôsobenie javov	49
3.4. Špecifiká nelineárnych štruktúr	51
4. Dynamický aspekt z hľadiska poslucháča	54

4.1.	Východiská	54
4.2.	Zdieľané vs. subjektívne roviny posluchového zážitku	57
4.3.	Pamäť, očakávanie.....	60
4.3.1.	Pamäť	61
4.3.2.	Očakávanie	62
5.	Analytická časť	64
5.1.	Výber skladieb	64
5.2.	Metóda	65
5.3.	Analýzy.....	68
5.3.1.	J. S. Bach: <i>Fúga č. 4 cis mol, Dobre temperovaný klavír 1</i>	68
5.3.2.	L. v. Beethoven: <i>Sláčikové kvarteto č. 16 F dur, 1. veta Allegretto</i> 75	
5.3.3.	C. A. Debussy: <i>More, 2. veta Hra vĺn</i>	82
5.3.4.	G. Ligeti: <i>Lux Aeterna</i>	88
5.3.5.	P. Kotík: <i>Spontano</i>	94
	Záver	101
	Zoznam prameňov a literatúry	103
	Zoznam obrázkov.....	110

Úvod

Hudobná forma je v tradičnom ponímaní konceptom rozloženia a proporcií hudobného celku a jeho častí. V tomto pojatí je forma statickou konštrukciou zloženou zo stavebných prvkov. Tomuto aspektu formy budem hovoriť aspekt konštrukčný. Iná situácia nastáva, keď prvky konštrukcie zasadíme do kontextu času a zohľadníme vplyv poslucháčovej percepcie. Okrem pôdorysu začne byť dôležitý ich priebeh, podmienky, za akých vznikajú a role, ktoré zohrávajú. Namiesto statických prvkov máme pred sebou javy, ktoré utvárajú priebeh celku. Tento aspekt hudobnej formy je predmetom mojej diplomovej práce. Nazývam ho aspektom dynamickým.

Môj záujem o túto tému vychádza zo štúdia hudobnej formy a tektoniky. Upútali ma pojednania o spôsoboch formovania a náhľadoch, ktoré akcentujú dynamickosť formy a priebeh štruktúr v čase. Len málo autorov však pracuje s dynamickým aspektom formy systematicky; tak, aby bolo zrejmé, na aké hudobné javy sa viaže. Často je dynamické formovanie vymedzené len negatívne. Autori ho predstavujú ako opozitum tradičnej, statickej formy. Navyše sa od seba jednotlivé koncepcie v mnohom líšia. Slovo dynamický, v kontexte formy, sa tak síce do hudobno-teoretického diskurzu dostal, jednoznačná definícia mu ale chýba. Cieľom mojej práce preto je:

1. systematicky pojednať dynamický aspekt ako aspekt prítomný v každej hudobnej štruktúre a vymedziť jeho špecifiká.
2. aplikovať systematiku do analytického pojednania.
3. sumarizovať stav bádania a zaradiť svoju koncepciu dynamického aspektu medzi príbuzné existujúce koncepcie, prípadne niektoré z nich doplniť a aktualizovať.

Na to, aby som týmto cieľom mohla dostať, si vyžadovala moja práca v prvej fáze detailné zoznámenie so stavom bádania a dostupnou literatúrou. Na základe toho popisujem niekoľko relevantných koncepcií z českej, slovenskej a zahraničnej literatúry. Veľkú pozornosť som v tomto zmysle venovala česko-slovenskému konceptu tektoniky, konkrétne pojednaniam Karla Janečka, Karla Risingera a Jozefa Kresánka. Ťažiskom mojej diplomovej práce je vlastná systematika imanentných javov dynamického aspektu, podmienok jeho vzniku a jeho pôsobenia. Systematiku formulujem tak, aby bola v rámci západnej artifizálnej hudby platná pre štruktúry všetkých období a štýlov, a to vrátane štruktúr, ktoré

nie sú vedené lineárne. Zameriavam sa pritom predovšetkým na vyššie úrovne štruktúr. Definície javov dynamického aspektu a ich pôsobenia dopĺňam aj hľadiskom percepcie. Vplyv poslucháča je v dynamickom aspekte neopomenuteľný, jeho výslednú podobu priamo dotvára. Popisujem preto psychické procesy, ktoré považujem v tomto zmysle za kľúčové. Systematiku uvádzam do praxe v analytickej časti. Vyberám v nej diela z rôznych štýlových období, s rôznou faktúrou a s rôznym obsadením, vďaka čomu poukazujem na rozličné spôsoby, akými sa dynamický aspekt môže prejavíť. Pre grafy analýz navrhujem analytické značky, ktorými znázorňujem javy dynamického aspektu a ich pôsobenie. Inšpiráciou mi boli analýzy Lasseho Thoresena.

1. Dynamický aspekt: terminológia, diskurz, definície

Dynamický aspekt vzťahujem vo svojej práci na oblasť hudobnej formy. Ako protiklad aspektu dynamického pritom vnímam aspekt konštrukčný. Formu chápem všeobecne ako usporiadanie hudobnej štruktúry, teda akéhokoľvek hudobného celku alebo jeho svojbytnnej časti.

V práci narazím na rôzne typy alebo pohľady na hudobnú formu. Tradičné pojmá formy preto uvádzam slovom konštrukčná alebo klasická. Iné pojatia potom adjektívami ako dynamická či tematická.

V tejto kapitole popíšem vybrané termíny súvisiace s dynamickým aspektom, jeho historicko-filozofický kontext a príbuzné koncepcie. V poslednom oddieli potom prejdem k vlastnej definícii dynamického aspektu a vymedzeniu tohto konceptu.

1.1. Súvisiaca terminológia

Nasledujúce termíny považujem za najdôležitejšie pre správne chápanie myšlienok, ktoré v práci prezentujem. Pojmov, ktoré by som na tomto mieste mohla vysvetliť, je viac. Vybrané termíny som však zvolila tak, aby čo najlepšie ilustrovali javy a vlastnosti, ktoré považujem v dynamickom aspekte za dôležité. Navyše sú to pojmy, ktoré majú široké konotačné pole a v rámci pojednávanej literatúry sa objavujú v rôznych kontextoch. Vymedzujem preto, ako ich tu používam.

1.1.1. Dynamický a statický

Opozitá dynamickosť a statickosť, respektíve dynamický a statický¹, sa najčastejšie používajú pri charakteristikách vlastností pohybu, prípadne sily.

Termín dynamický pochádza z gréckeho *dynamis*, teda sila. V *Slovníku cizích slov*² nájdeme k tomuto adjektívu vysvetlenie „pohybový, silový, týkajúci sa pohybu, rychlosti vývoje, hnací síly, energie³“. Slovník *Merriam-Webster* vysvetľuje

¹ V práci nebudem používať podstatné mená dynamika a statika, nakoľko tieto možno chápať v širších konotáciách, mnohokrát aj nehudobných.

² *Slovník cizích slov* [online]. Cit.: 29. 1. 2021. Dostupné z: <https://slovník-cizich-slov.abz.cz>.

³ *Tamtiež*. Cit.: 29. 1. 2021. Dostupné z: <https://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/dynamicky>.

substantívum „dynamic“ ako force or factor that controls or influences a process of growth, change, interaction, or activity⁴“.

Adjektívum statický má pôvod v gréckom *statikós*, teda stojaci, postavený. V slovníku cudzích slov je vysvetlené slovami „nehybný, pevný, klidný, neměnný, stálý⁵“. V slovníku *Merriam-Webster* nájdeme k prídavnému menu *static* definície ako „showing little change“ alebo „characterized by a lack of movement, animation, or progression⁶“.

V rámci hudobnej terminológie je slovo dynamický najčastejšie spojené s určením hlasitosti zvuku alebo s harmóniou. Slová dynamický a statický ale možno použiť aj pre popis vlastností vyšších úrovní hudobnej štruktúry.

Za dynamické sa označujú štruktúry a plochy s premenlivým, procesuálnym charakterom, ako statické zas také, v ktorých dochádza k premenám len pomaly. Statický a dynamický charakter sú v tomto prípade dichotomické⁷. Skôr než ako na dve rozdielne kvality však považujem za vhodné pozeráť sa na tieto vlastnosti ako na dva krajné póly dynamického aspektu. Statickosť, alebo presnejšie dojem statickosti, si vykladám ako nedostatok dynamickosti⁸. Je to situácia kedy dianie konverguje k nehybnosti, nedosiahne ju však úplne. Argumentom pre tento výklad je predovšetkým fakt, že hudba musí zákonite prebiehať v čase. Je tak prakticky vylúčené, aby bola hudobná štruktúra celkom nemenná a stála, teda statická, na všetkých hierarchických úrovniach⁹. Štruktúry a javy, ktoré pôsobia staticky¹⁰, preto z dynamického aspektu formy nevynímam. Naopak, považujem ich za jeho dôležitú súčasť.

⁴ Sila alebo faktor, ktorý riadi alebo ovplyvňuje proces rastu, zmeny, interakcie alebo aktivity (prekl. autorka). *Merriam-Webster* [online]. Cit.: 29.1.2021. Dostupné z: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/dynamic>.

⁵ *Slovník cizích slov* [online]. Cit.: 29.1.2021. Dostupné z: <https://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/staticky>.

⁶ Nevykazujúci zmenu alebo charakterizovaný nedostatkom pohybu či progresu (prekl. autorka). *Merriam-Webster* [online]. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/static>.

⁷ Napríklad Asafiev vo svojej knihe *Hudební forma ako proces* hovorí o hudobnej dynamike a statike. (Boris Vladimirovič Asafiev. *Hudební forma jako proces*. Preložil Bedřich Jičínský, Praha: SHV, 1965, s. 37).

⁸ Ten môže vyplývať priamo zo zámeru autora. Predovšetkým sa s tým možno stretnúť v neteleologických štruktúrach, pri využití nelineárneho času.

⁹ Svoje tvrdenie opieram napríklad o text Ivy Oplištilovej „Nelineární čas v postcageovské hudbě.“ *Živá hudba*. Praha: HAMU, 2010, s. 120.

¹⁰ Statické môžu byť aj pre poslucháča, ktorý ich tak prežíva.

S termínmi dynamický a statický sa stretneme aj pri typológii hudobnej formy. O tradičnej, konštrukčnej hudobnej forme sa niekedy hovorí ako o statickej¹¹. Na druhej strane potom existuje koncepcia dynamickej formy¹², ktorej sa venujem v oddieli 1.2.2.

1.1.2. Proces

Slovo proces pochádza z latinského *procedere*; čo znamená postupovať, vyvíjať sa. Termín môže byť použitý vo viacerých kontextoch, mojej práci dobre prislúcha jedna z definíc slovníku *Merriam-Webster*, kde je proces opísaný ako „a natural phenomenon marked by gradual changes that lead toward a particular result¹³“.

Pojmy proces, procesuálny či procesuálnosť sa začali ako termíny popisujúce charakter hudobnej štruktúry používať začiatkom 20. storočia. Chápanie hudobnej formy ako (dynamického) procesu navrhli napríklad Ernst Kurth¹⁴ alebo Boris V. Asafiev¹⁵. V takomto prípade nejde o nový typ formy, iba o jej vlastnosť, alebo iný pohľad na ňu: podobne, ako keď vedľa konštrukčnej (statickej, tematickej) formy zohľadníme aj formu dynamickú. Ak nadviažeme na definíciu slovníku *Merriam-Webster*, môžeme povedať, že procesuálnosť hudobnej formy spočíva v postupných premenách štruktúry. Nezáleží pri tom na tom, ako rýchlo sú tieto premeny uplatnené a dokončené. Za predpoklady procesuálnosti pokladám ukotvenie hudobnej štruktúry v čase, čiastočne potom tiež lineárnosť¹⁶ hudobného času¹⁷.

Ak hovoríme o termíne proces, nemôžeme opomenúť pojem procesuálna forma. Zatiaľ čo procesuálnosť môžeme chápať ako vlastnosť každej lineárne vedenej

¹¹ Niekedy je táto forma označená priamo ako statická (Ladislav Burlas. *Formy a druhy hudobného umenia*. Bratislava: OPUS, 1962; Edward Brookhart. „Musical form: dynamic vs. static“. *Music educators journal*, 1964, č. 1), inokedy ju autor označí iným názvom, napríklad tematická forma (u Otakara Zicha: *Smetanovy symfonické básně*, Praha: HMUB, 1924; či Jozefa Kresánka, *Tektonika*, Bratislava: ASCO, 1994, s. 14.). Takéto prívlastky sú ale forme prisudzované väčšinou až v prípadoch, keď je cieľom autora poukázať aj na iné pojmá, respektíve iný druh formy – predovšetkým na formu dynamickú.

¹² Napríklad koncept dynamickej formy Jozefa Kresánka (*Tektonika*, s. 12).

¹³ Prírodný jav vyznačujúci sa postupnou zmenou, ktorá vedie ku konkrétnemu výsledku (preklad autorka). *Merriam-Webster* [online]. Cit.: 30.1.2021. Dostupné z: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/process>.

¹⁴ Ernst Kurth. *Bruckner*. Berlín: Max Hesse, 1925.

¹⁵ B. V. Asafiev. *Hudební forma jako proces*.

¹⁶ O lineárnom a nelineárnom čase píšam v 1.1.2.3., kde nadväzujem na koncepcie Johnathana Kramera. (*The Time of Music. New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. New York: Schirmer, 1988).

¹⁷ Pojem hudobný čas používam ako termín Karla Janečka (*Tektonika*. Praha: Editio Supraphon, 1968, s. 20)

štruktúry, pojem procesuálna forma sa vzťahuje len na špecificky koncipované štruktúry. Je teda formovým typom *sui generis*. Procesuálnu formu definuje napríklad Jana Bařínková:

„[procesuální forma je] 1. forma jako neustálé postupné proměňování struktury (tj. posouvání z bodu A do X) na základě určitého procesu (popř. několika procesů) 2. do předem daných forem ve smyslu schémat jsou dosazovány procesy, nikoli konkrétní hudební struktury¹⁸.“

Ako typický príklad využitia procesuálnej formy udáva Bařínková *minimal music*.

Ivo Medek potom okrem procesuálnej formy priamo vyčleňuje aj konkrétne typy procesov. Podľa toho, na akom všeobecnom princípe¹⁹ sa tieto procesy zakladajú, zodpovedajú za nárast alebo za pokles napätia²⁰.

Keď vo svojej práci spomínam procesuálnosť, mám na mysli vlastnosť hudobnej formy, ktorú možno nájsť v každej lineárne vedenej hudobnej štruktúre. Slovom proces potom konkrétny sled, postup z jedného bodu či stavu do iného, prípadne metódu, ktorou je tento postupu dosiahnuté²¹. Procesuálnosť nepovažujem za podmienku vzniku dynamického aspektu.

1.1.3. Linearita a nelinearita

Tieto dve kvality sa v kontexte hudby spájajú s časom a jeho vnímaním v rámci danej štruktúry. Linearitu a nelinearitu, respektíve hudobný čas lineárny a nelineárny, zrozumiteľne definoval Jonathan Kramer vo svojej knihe *The Time of Music*²². Linearita a nelinearita môžu podľa neho pôsobiť na rôznych úrovniach hudobnej štruktúry²³. Ako o lineárnej alebo nelineárnej teda nemusíme hovoriť len o skladbe ako celku.

Linearita je podľa Kramera procesuálna. Definuje ju ako

¹⁸ Jana Bařínková. *Hudební forma a proměna jejího pojetí v západní hudbě od poloviny 20. století*. Dizertačná práca. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, Katedra kompozice a dirigování, 2011, s. 83.

¹⁹ Medek menuje tieto: *restrikce, adice, kumulace, diluce, oscilace, multivariace, odhalování, zahalování, zesilování a zeslabování, stabilizace, destabilizace, filtrace, výměna rolí, náhodnost*. Ivo Medek. *Úvod do procesuality jako komplexní kompoziční metody*. Brno, 1996, s. 50-60.

²⁰ J. Bařínková, *Hudební forma a proměna jejího pojetí v západní hudbě od poloviny 20. století*, s. 84.

²¹ Napríklad modulácia je konkrétny úsek, na ktorom prebehne zmena tóniny a tiež samotný proces, ktorým je dosiahnutý prechod z jednej tóniny do inej.

²² J. Kramer. *The Time of Music*, s. 20.

²³ J. Kramer. *The Time of Music*, s. 20.

„the determination of some characteristic(s) of music in accordance with implications that arise from earlier events of the piece²⁴.“

Naproti tomu nelinearitu charakterizuje Kramer ako neprocesuálnu. Definíciu nonlinearity formuluje takto:

„the determination of some characteristic(s) of music in accordance with implications that arise from principles or tendencies governing an entire piece or section²⁵.“

Pre zhrnutie tak možno povedať, že linearita a nelinearita v hudbe sa líšia rozdielnymi koreláciami a vzájomnými vplyvmi dejov a javov v rámci danej štruktúry. Tento rozdiel pritom nie je len v štruktúre ako takej. Jeho zásadným výstupom je totiž rozdielny vplyv na poslucháča²⁶. Ako uvádza Iva Oplištilová, nelinearita (respektíve nelineárna temporalita) v hudbe nikdy nie je čistá. Zvukový prúd totiž prebieha v čase – a poslucháč v čase žije²⁷.

V súvislosti s linearitou môžeme zmieniť aj termín teleologickosť, čiže zameranie na cieľ a smerovanie k nemu. Kramer pre tento jav používa termín *goal-directed*. Lineárne štruktúry sú pritom spravidla teleologické. Ak v práci neuvádzam inak, hovorím práve o takýchto štruktúrach. Neteleologickým alebo nelineárnym kusom sa budem venovať na vyhradených miestach²⁸.

1.2. Konceptie zohľadňujúce dynamický aspekt hudobnej formy

Autori, ktorí obrátili svoju pozornosť k fenoménu, ktorý nazývam dynamickým aspektom, dospeli k rôznym pojmom. Každý z nich sa sústredil na iné špecifiká. Napríklad pre každého spočívajú podmienky, respektíve predpoklady pre vznik dynamického aspektu v niečom inom. Najčastejšie zmieňujú priebeh v čase, pohyb, sily a napätie, či nevyhnutnosť zmeny (respektíve jednoty a zmeny,

²⁴ Determinácia niektorých parametrov hudby ako dôsledkov predošlých dejov v danej kompozícii (prekl. autorka). *Tamtiež*, s. 20.

²⁵ Determinácia niektorých parametrov hudby ako dôsledkov princípov alebo tendencií, ktoré organizujú skladbu alebo časť po celý čas ich trvania (prekl. autorka). *Tamtiež*, 20.

²⁶ Bližšie o roli poslucháča a o psychologických procesoch zodpovedných za vyhodnocovanie počúvanej hudobnej štruktúry budem písať v kapitole 4. Vo všeobecnosti ide predovšetkým o fenomény rôznych typov pamäti a poslucháčovho očakávania.

²⁷ Iva Oplištilová. *Nelineární čas a ticho v post-cageovské hudbě*. Diplomová práca. Praha: Akademie múzických umění, Hudební a taneční fakulta, Katedra hudební teorie, 2009.

²⁸ Linearita je pritom pre západnú artificijnú hudbu príznačná; s nelinearitou sa začalo viac pracovať až v 20. storočí (popisuje aj J. Kramer, *The Time of Music*, s. 43). V iných kultúrnych okruhoch môže byť pomer linearity a nonlinearity iný. Nelinearita sa pritom, aj u Kramera (*The Time of Music*, s. 21), spája s časom posvätným, ako s protikladom k času svetskému, lineárnemu.

slovníkom Karla Risingera identity a kontrastu²⁹). Takisto potom vplyv poslucháča a jeho percepcie. Predovšetkým sa spomína subjektivita hodnotenia, vplyv očakávania alebo vyhodnocovanie simultánne s počúvaním).

Autori svoje pojatia často koncipujú interdisciplinárne. Hudobná teória a muzikológia sa kombinuje so psychológiou, biológiou, prípadne filozofiou a antropológiou. Literatúru na danú tému možno rozčleniť do dvoch skupín. Buď je to literatúra zameraná na hudobnú formu priamo, alebo literatúra zameraná nepriamo, predovšetkým analyticky, v ktorej autor v rámci svojej metódy nahliada na formu inak. V oddieli 1.2. popisujem niekoľko koncepcií, ktoré považujem v kontexte skúmania dynamického aspektu za relevantné.

1.2.1. Historicko – filozofický kontext

Pôvod hudobno-teoretických koncepcií, v ktorých autori zohľadňujú dynamický aspekt formy alebo niektorej zložky hudobnej štruktúry, musíme hľadať vo filozofii. Relevantné sú pritom najmä niektoré smery 17. a 18. storočia, ktorých predstavitelia začali nahliadať na prírodu ako na dynamický systém³⁰ a organizmus. Predošlé mechanistické metafory nahradili metafory dynamistické,³¹ podľa ktorých je pôvodcom hmoty a jej vlastností sila³². Na tie potom nadväzovali metafory organistické³³, ktoré boli výsledkom užšieho prepojenia biológie a filozofie v 18. storočí. Do popredia sa dostala otázka duchovnej podstaty človeka či akéhokoľvek živého organizmu. Táto podstata (u idealistov *Idée*, *Geist*) zabezpečovala jednotu organizmu. Jednota, spoločne s rastom, boli potom chápané ako nevyhnutné princípy vlastné každému organizmu.

Mechанизmus a organizmus sú metaforami, ktorými filozofi vysvetľovali fungovanie prírody. Rovnako metaforicky sa vysvetľovala aj hudba. Na popis jednoty hudby pomocou metafor sa vo svojej práci sústreďí Hamish Robb³⁴. Tvrdí, že kým do 18. storočia prevládali jazykové, lingvistické metafory, v druhej polovici

²⁹ Karel Risinger. *Nauka o hudební tektonice 20. století*. Praha: NAMU, s. 10.

³⁰ Takto o tom píše napríklad Henry Bergson. (*Filozofické eseje*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1970).

³¹ Prvky dynamického chápania nájdeme napríklad u Gottfrieda Willhelma Leibniza (1646 – 1716).

³² Merriam-Webster [online], Cit.:28. 1. 2021. Dostupné z: www.merriam-webster.com/dictionary/dynamism.

³³ Napríklad v prácach idealistov, predovšetkým Friedricha Wilhelma Josepha von Schellinga (1775 – 1854).

³⁴ Hamish Robb. *Organicism, Motivic Parallelism and Performance in Beethoven's Piano Sonata Op. 2 No. 3*. Diplomová práca. Wellington: New Zealand School of Music, 2009.

storočia jednoznačne vzrástol záujem o metaforu organizmu a analógie so živou prírodou³⁵.

Na metaforu hudobnej štruktúry ako organizmu, zvlášť na princíp jednoty a rastu, významne nadviazal napríklad Heinrich Schenker (1868 – 1935). Tieto koncepty komentuje v *Tonwille*³⁶, v rámci svojej analytickej metóde ju premieta napríklad do konceptu *Urlinie*.

Už Schenkerovo pojatie viedlo k inému než konštrukčnému pohľadu na hudobnú formu. Ako vyslovene dynamickú popísal potom formu Ernst Kurth (1886 – 1946). Chápal ju ako dynamický element, ktorý spolu s melódiou a rytmom zodpovedá za pohyb v skladbe³⁷. Hudobnú formu navyše definoval ako zložku, ktorý kontroluje energiu v priestore a čase³⁸.

Po Ernstovi Kurthovi sa o iné pojatie formy začali zaujímať ďalší teoretici a muzikológovia. Nakoľko ide o stále nevyčerpanú tému, na ktorú je možné nazerať z mnohých hľadísk, je predmetom úvah dodnes. Dynamická forma

Dynamická forma je najčastejším konceptom, ktorým autori reflektujú dynamický aspekt. Keďže sa s týmto termínom operuje, spomedzi pojmov a konceptov popisovaných v tejto kapitole, najfrekventovanejšie, je prirodzene spojený s najrôznohľadnejším penzom výkladov.

Dynamická forma je často stavaná ako (dialektické) opozitum voči konštrukčnému, statickému pojatiu formy. Takto uvažuje napríklad americký pedagóg a muzikológ Edward Brookhart v štúdiu *Musical Form: Dynamic vs. Static*³⁹. Už z názvu vyplýva, že Brookhart vyčleňuje dva druhy formy, ktoré stavia voči sebe. Upozorňuje pritom, že statická forma je skúmaná omnoho viac. Táto „výčitka“ sa v textoch objavuje dodnes. Brookhart popisuje dynamickú formu ako subjektívne vnímanú a tú, ktorá je *listened and performed*⁴⁰. Komentuje aj prístup skladateľa. Ten podľa

³⁵ *Tamtiež*, s. 20. Zaujímavým dokladom je napríklad citát z korešpondencie Christopha Willibalda Glucka (1714-1787), v ktorom skladateľ píše, že (hudobná) forma vychádza zo zákonitostí prírody, respektíve z organickej štruktúry.

³⁶ Heinrich Schenker. *Der Tonwille*. Viedeň: Universal Edition, 1921 – 1924.

³⁷ Dolores Mentsel Hsu. „Ernst Kurth and his Concept of Music as a Motion“. *Journal of Music Theory*, Duke University Press, 1966, r. 10, č. 1, s. 2-17.

³⁸ Orig.: *Form ist Bezwungung der Kraft durch Zeit und Raum*. E. Kurth. *Bruckner*, s. 239.

³⁹ Edward Brookhart. „Musical Form: Dynamic vs. Static“. *Music Educators Journal*, 1964, č. 1.

⁴⁰ Voľne možno preložiť ako „počúvaná a interpretom realizovaná“ (prekl. autorka).

Brookharta pri tvorbe nenasleduje žiadnu schému, premýšľa ale napríklad nad tým, aby napätie konvenovalo s použitými myšlienkovými prvkami. Toto tvrdenie ale určite nie je všeobecne platné. Predkompozičné štádium môže byť u skladateľov rôzne a napríklad pri projektovej kompozícii⁴¹, alebo pri uplatňovaní niektorých racionálnych metód celkom určite zahrnuje aj schému.

Dichotomické chápanie dynamickej a statickej formy nájdeme aj v českej a slovenskej literatúre. Pôvodcom týchto myšlienok je pravdepodobne Otakar Zich⁴² a jeho myšlienky z knihy *Symfonické básně Smetanovy*⁴³. Zich vyčleňuje *motivickú* a *dynamickú formu*. Motivickú formu chápe ako výsledok jednoty a zmien hudobných myšlienok, forma dynamická je preňho odrazom pohybovo-silového⁴⁴ diania v hudbe.

Podobnú terminológiu používa slovenský muzikológ a etnomuzikológ Jozef Kresánek⁴⁵. Vo svojej *Tektonike*⁴⁶ rozoznáva *dynamickú* a *tematickú formu* – sú v dialektickom vzťahu a sú tektonike podradené⁴⁷. Dynamická forma je podľa autora spojená so životom a mimohudobnými elementami. Kresánek píše: „Jestvujú postupy, v rámci dynamických foriem priam charakteristické – gradácie, antiklimax, crescendá a decrescendá, accelerandá a diminuendá, ritardandá a pod. – ktoré korešpondujú s podobnými javmi v našom psychickom, citovom živote [...], zatiaľ čo fenomény tematickej formy majú špecifickejší hudobný charakter. [...]“⁴⁸. Kresánek v knihe pracuje s termínom *muzikálny človek*. V prípade, že ide o poslucháča, dokáže takýto človek dynamickú formu vnímať, ak ide o interpreta, dokáže dynamickú formu do skladby adekvátne premietnuť. Autor tak formuluje určitú schopnosť, bez ktorej dynamickú formu nie je možné chápať. Tento koncept považujem za problematický a nepodložený. Postupy, ktoré v definícii dynamickej formy Kresánek menuje, pokladám za postrehnuteľné pre každého človeka. *Tektonike* Jozefa Kresánka sa budem viac venovať v kapitole 2.

⁴¹ Napríklad podľa publikácie Ctirada Kohoutka *Projektová hudební kompozice*. Brno: Státní hudební nakladatelství, 1969.

⁴² Otakar Zich formuloval tieto myšlienky v podobnom čase, ako Ernst Kurth.

⁴³ Otakar Zich. *Symfonické básně Smetanovy*. Praha: HMUB, 1924.

⁴⁴ V tomto prípade silového aj v zmysle hlasitosti.

⁴⁵ Kresánek bol Zichovým študentom, jeho terminológiu teda iste poznal.

⁴⁶ Jozef Kresánek. *Tektonika*. Bratislava: ASCO, 1994.

⁴⁷ Dalo by sa vlastne tvrdiť, že Kresánek považuje tektoniku za výsledok dynamickej a tematickej formy.

⁴⁸ J. Kresánek. *Tektonika*, s. 14.

Hudobný teoretik Ladislav Burlas popisuje v knihe *Formy a druhy hudobného umenia*⁴⁹ statickú a dynamickú povahu hudobnej formy. Domnieva sa, že „niet dynamickej formy bez statickej a naopak [...] Od povahy hudobného diela, najmä od jeho štýlu však závisí, ktorá z týchto stránok hudobnej formy stojí v popredí⁵⁰.“ Pod statickou formou rozumie konštrukciu, kontúry diela. Pri dynamickej preberá názory Kurtha a Hansa Mersmanna a používa pojem *prúdiaca sila*⁵¹. Dodáva, že „celok diela [...] nie je púhym súčtom jeho častí, vytvára ho zároveň dynamický, jednotiaci činiteľ.“⁵² Burlas tieto myšlienky zaraďuje do krátkej kapitoly v rámci svojho relatívne tradičného, ale veľmi systematického, didakticky ladeného spisu o formách.

Statickosť a dynamickosť v hudobnej forme rozlišuje aj americký teoretik Joshua Mailman. Chápe ich ako protichodné typy metafor v hudbe⁵³. Najviac sa sústreďí na vzťah formy a času. Rozvíja koncept *temporal dynamic form*, ktorý popisuje ako „musical form as deriving from the purely temporal presentation of music⁵⁴“, respektíve, z iného hľadiska, ako „retrospective contour of the flux of intensity of qualities⁵⁵“. Každá vlastnosť, ktorá má merateľnú intenzitu, je preňho potenciálnym základom pre formu. Keď sú takéto vlastnosti zasadené do časového toku, hovoríme o dynamickej forme. Priamo sa tak dotýka fenoménu dialektiky tvaru a priebehu. Mailman tiež dodáva, že analýza dynamickej formy môže viesť k efektívnemu určeniu štýlových špecifik. To nás privádza k skutočnosti, že dynamická forma (a dynamický aspekt), respektíve práca s ňou, prechádza v priebehu období zmenami tak, ako iné zložky hudby.

Iné, semioticky orientované pojatie, predstavuje dvojica dánskych autorov, špecialista na aplikáciu neurobiológie v hudbe Jens Hjortkjaer a hudobný semiotik Frederik Nielbo, v stati *A Perceptual Study on Dynamical Form in Music*⁵⁶. Uvážajú, že „[...]dynamical form refers to subjective perception of temporal events in

⁴⁹ Ladislav Burlas. *Formy a druhy hudobného umenia*. Bratislava: OPUS, 1962.

⁵⁰ L. Burlas. *Formy a druhy hudobného umenia*, s. 17.

⁵¹ *Tamtiež*, s. 17.

⁵² L. Burlas, *Formy a druhy hudobného umenia*, s. 18.

⁵³ Joshua Mailman. *Temporal Dynamic Form in Music: Atonal, Tonal and Other*. Dizertačná práca. Rochester: Eastman School of Music, 2010.

⁵⁴ Hudobná forma vyplývajúca z výlučne časovej interpretácie hudby (prekl. autorka). J. Mailman. *Temporal Dynamic Form in Music: Atonal, Tonal and Other*.

⁵⁵ Retrospektívny obrys priebehu intenzít vlastností (prekl. autorka). *Tamtiež*.

⁵⁶ Jens Hjortkjaer, Frederik Nielbo. „A Perceptual Study on Dynamical Form in Music“ *Journal of the Acoustical Society of America*. 1991, č. 6, s. 3036-3049.

music⁵⁷. Za *temporal events* označujú napríklad deje ako *fading out* alebo *rising*⁵⁸. Sú to teda procesy; slovné spojenie *temporal events* tak považujem za nepríliš vhodné. Za predpoklad dynamickej formy určujú Hjortkjaer a Nielbo interakciu síl, ktorá vzniká z protichodných tenzií. Dynamickú formu chápu autori ako jednu z dimenzií hudobného vnímania. Ďalšími dimenziami sú emócia (*emotion*)⁵⁹ a zdroj zvuku (*sound source*). Hjortkjaer a Nielbo nedefinujú jednu dynamickú formu. Naopak, dynamická forma môže mať, na základe toho, s akou emóciou a zdrojom zvuku sa spojí, viacero podôb. Vysvetľujem si to tak, že emóciu príslušná dynamická forma vlastne formuluje: emócia hnevu môže byť zanikajúca, ale aj explozívna. Tieto poznatky pritom vychádzajú z posluchového experimentu. Semiotické úvahy, ktorým sa v stati ďalej venujú, nepovažujem za prínosné pre svoju prácu.

Koncept dynamickej formy podrobne rozvíja Lasse Thoresen vo svojej knihe *Emergent musical form*⁶⁰. Píše o nej takto: „the constituents of dynamic forms are the larger scale directions, in music. These are analysed in terms of form-building functions. Dynamic form is complementary in respect to other isotopies of musical form, such as thematic form and form-building processes⁶¹“. Pre Thoresena je teda dynamická forma podradená forme ako takej.

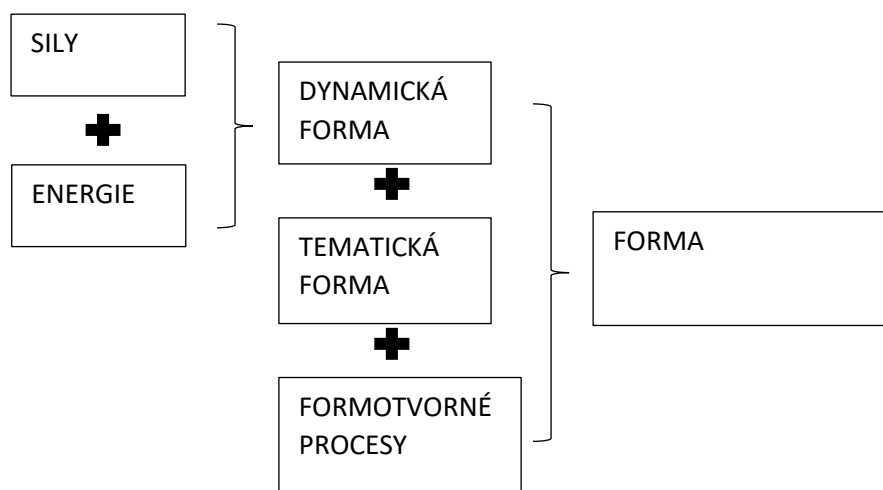
⁵⁷ Dynamická forma poukazuje na subjektívne vnímanie časových dejov v hudbe (prekl. autorka). J. Hjortkjaer, F. Nielbo. „A perceptual study on dynamical form in music“, s. 3037.

⁵⁸ Miznutie alebo stúpanie (prekl. autorka). J. Hjortkjaer, F. Nielbo. „A perceptual study on dynamical form in music“, s. 3036.

⁵⁹ Emócia v tomto prípade nie je myslená ako poslucháčova reakcia, ale ako významová charakteristika hudobného deja, napríklad *joyful* (radostný), *mourning* (smutný) atď. Čiastočne môžeme prirovnať ku Kresánkovmu vysvetleniu dynamickej formy ako „odrazu života v hudbe“

⁶⁰ Lasse Thoresen. *Emergent Musical forms: Aural Exploration*. London: University of Western Ontario, 2015.

⁶¹ Základom dynamickej formy je smerovanie hudby na vyššej štruktúrálnej úrovni. To je analyzované v zmysle formotvorných funkcií. Dynamická forma je komplementárna k iným zložkám hudobnej formy, akými sú tematická forma alebo formotvorné procesy. (prekl. autorka). L. Thoresen, *Emergent Musical Forms: Aural Exploration*, s. 241.



Obrázok 1: ilustračný nákres pojmov L. Thoresena

Thoresen koncept dynamickej formy rozvíja ako súčasť svojej teórie *emergent form*. V tejto teórii sa zaoberá vnímaním priebehu hudobnej štruktúry, jej vznikaníu vo vnímaní poslucháča a analýzou, v ktorej vnímanie zohľadňuje. Dynamická forma pritom podľa Thoresena vzniká na základe síl a energií. Vedú dianie určitým smerom a vytvoria tvar. Tieto tvary, ako typy dynamickej formy, Thoresen kategorizuje. Nie každá hudobná štruktúra ale podľa Thoresena dynamickú formu má. Absentuje podľa neho v skladbách s prevahou statickej energie, v ktorých sa nedajú nájsť vzťahy medzi celkom a jeho časťami. V tomto bode sa moja práca s názormi Lasse Thoresena rozchádza. Dynamickosť totiž považujem za súčasť každej štruktúry, a ako som popísala vyššie, ani statickosť nedefinujem ako stav s úplnou absenciou pohybu.

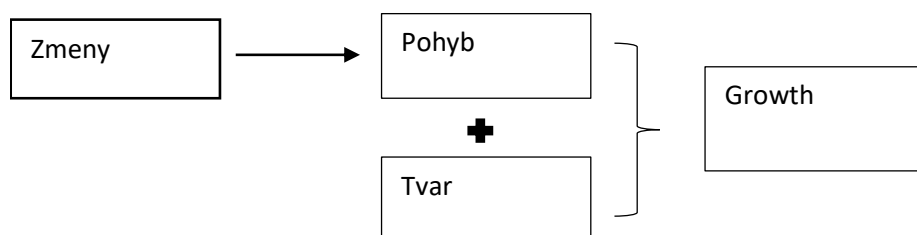
1.2.2. Growth

Koncept *growth*⁶² navrhuje americký muzikológ Jan LaRue namiesto formy. *Growth* u LaRuea tak môžeme priamo označiť za zložku hudby. Slovo forma nahrádza kvôli tomu, aby zdôraznil dynamický charakter. LaRue predstavuje termín vo svojej knihe *Guidelines for Style Analysis*⁶³. Navrhuje v nej metódu analýzy zameranú na štýlové špecifiká, s dôrazom na priebeh štruktúry. Analytický postup rozdeľuje LaRue do štyroch stupňov: *background*, *observations*, *conclusions*,

⁶² Možno preložiť ako rast.

⁶³ Jan LaRue. *Guidelines for Style Analysis*. Harmonie Park Press, 1970.

*evaluations*⁶⁴. *Growth process* analyzuje v treťom stupni. Predchádzajú mu pozorovania zložiek rytmu, melódie a harmónie. V štvrtom stupni má potom zásadnú rolu vnímanie a očakávanie poslucháča. Podobne ako LaRue, aj ja vnímam dynamické formovanie ako vec vyšších hierarchických úrovní. *Growth* je pre autora vlastne výsledkom pohybu a tvaru, ktoré sú inherentnými súčasťami tejto zložky. LaRue popisuje tvar ako zapamätaný pohyb, za podstatu pohybu označuje zmenu.



Obrázok 2: ilustračný náčrt konceptu *growth*

1.2.3. Homeostáza

Spomedzi popisovaných konceptov je homeostáza⁶⁵ v pojatí talianskeho skladateľa Paola Rosata založená na najexaktnejšom základe. Rosato používa termín z biológie⁶⁶, kde je homeostáza pojem pre regulovanú stálosť organizmu, vďaka ktorej môže organizmus (a jeho časti) správne fungovať aj napriek rušivým vplyvom. Homeostáza funguje v otvorených systémoch, teda takých, ktoré interagujú s okolím⁶⁷. Aplikáciou do hudby sa homeostáza stáva značne abstraktnou⁶⁸ a funguje skôr ako metafora. Popísala by som ju ako všeobecný princíp, ktorým sú procesy v hudbe regulované a jednotlivé prvky štruktúr zjednocované. Rosatova kniha je obsažná, homeostázu autor popisuje v širokých súvislostiach. Zaujímavé sú napríklad jeho pojednania o čase. Svoju pozornosť v nich obracia k poslucháčovi. Píše napríklad o fenoméne vnútorných hodín a vo vzťahu k času tiež vysvetľuje repetície: ich existenciu, vzhľadom na plynúci čas, spochybňuje.

⁶⁴ Kontext, pozorovania, závery, zhodnotenie. J. LaRue, *Guidelines for Style Analysis*, s. 3.

⁶⁵ Paolo Rosato. *The Organic Principle in Music Analysis: a Semiotic Approach*. Helsinki: University of Helsinki, Faculty of Arts, 2013.

⁶⁶ Ako prvý formuloval zákon homeostázy Claude Bernard v roku 1865. P. Rosato, *The Organic Principle in Music Analysis: a Semiotic Approach*, s. 3.

⁶⁷ Masarykova univerzita v Brne. *Homeostasa* [powerpoint online]. Cit.: 12.2.2021. Dostupné z: https://www.med.muni.cz/patfyz/powerpnt/0607/9_homeostasa.pdf.

⁶⁸ V súvislosti s hudbou tento termín prvýkrát použil Fulvio Delli Pizzi („Analisi e psicanalisi nello studio della ‘poietica’?” In: *Musical Grammars and Computer Analysis*, ed.: Leo S. Oschki. Florencia: 1984).

1.2.4. Organickosť

Koncept organickosti som popísala už v oddieli 1.2.1., ako jedno z východísk hudobno-teoretických úvah o dynamickom aspekte. Na mieste je teda otázka, nakoľko tento filozofický trend skutočne ovplyvnil nielen teoretické výklady, ale aj kompozičnú prax. Novozélandský muzikológ Hamish Robb menuje postupy, ktoré sú preňho kompozičným vyjadrením organického rastu a jednoty. V tomto smere upozorňuje predovšetkým na rolu motívu a motivickej práce. Ako príklad uvádza diela Ludwiga van Beethovena⁶⁹. Robbov názor, že Beethoven v kompozíciách priamo zohľadňoval organistickú metaforu považujem zatiaľ len za hypotézu. Pojednanie o motivickej práci ako o nositeľke organickej jednoty a rastu v kontexte pojatia hudby ako organizmu je však z môjho pohľadu celkom relevantné. Napokon, Robb sa opiera priamo o Schenkerov koncept *motivického paralelizmu*. Motív je ako významný prostriedok zjednotenia chápaný aj v českom hudobno-teoretickom diskurze: stačí si spomenúť na *sceľovacie prostriedky* Karla Janečka⁷⁰.

Po vzore svojho základného východiska, dialektickej rovnováhy jednoty a rastu, formulujú schenkerovci⁷¹ aj ďalšie dialektické korelácie: odstredivé verzus dostredivé sily, alebo spolupôsobenie verzus individualizáciu. Ako pointu schenkerovskej koncepcie organizmu vnímam snahu zachytiť vzťah celku a častí. Podobne, ako uvádza Burlas, aj tu platí, že celok nie je len súčtom častí. Naopak, v rámci organizmu na seba celok a časti vzájomne vplývajú

⁶⁹ H. Robb. *Organicism, Motivic Parallelism and Performance in Beethoven's Piano Sonata Op. 2 No. 3*, s. 21., s. 37.

⁷⁰ Karel Janeček. *Tektonika*. Praha: Editio Supraphon, 1968, s. 188.

⁷¹ Na Schenkera reagovalo aj v tomto ohľade množstvo teoretikov a vykladačov (napríklad Rudolph Reti, William Pastille, Ruth Solie) a koncepcia organickosti sa pod ich vplyvom dopĺňovala, premieňala a presnejšie formulovala. V tomto smere vyniká napríklad publikácia Nadine Hubbs. „Schenker's Organicism" (*Theory and Practice*, č. 16, s. 143-162, 1991). Schválne teda namiesto slova Schenkerov používam prívlastok schenkerovský.

1.2.5. Zhrnutie

V každej z predstavených koncepcií predstavujú ich autori iný pohľad na to, čo nazývam dynamickým aspektom. Už na začiatku tohto oddielu som ale vyčlenila niekoľko špecifik: predpoklady, východiská, prípadne aplikácie, ktoré konštatujú autori najčastejšie. V tabuľke zhrnujem, ktoré z nich boli v jednotlivých pojmoch zásadné.

	Čas	Pohyb	Rovnováha celku a častí	Sily, napätie	Vplyv poslucháča	Zmena	Biologické východiská	Filozofické východiská	Kompozičné	Aplikácia v analýze
	PREDPOKLADY						VÝCHODISKÁ			APLIKÁCIA
Brookhart				x	x				x	
Hiortkjaer-Nielbo	x			x	x					
Mailman	x				x	x		x		x
Thoresen				x						x
Burlas		x	x	x						
LaRue		x	x			x				x
Rosato	x		x		x	x	x			
schenkerovci			x			x		x	x	x
Robb			x		x		x	x	x	x

Tabuľka 1: zhrnutie koncepcií

1.3. Návrh vymedzenia dynamického aspektu

Dynamický aspekt zahŕňa javy, ktoré sú zodpovedné za priebeh hudobnej štruktúry v čase a vzťahy týchto javov. Tieto javy pritom vznikajú na základe rozrušenia statickosti. Koncept dynamického aspektu navrhujem ako svoj vlastný. Termín volím v nadväznosti na zaužívané pojmy dynamická forma či

dynamickosť⁷². Tie používame v kontexte rozpráv o hudobných štruktúrach vtedy, keď chceme akcentovať rozloženie v čase, sily a procesy.

Dynamický aspekt považujem za súčasť každej hudobnej štruktúry. V každej z nich sa však prejaví iným spôsobom, inými javmi. Dynamický aspekt môže pôsobiť na viacerých hierarchických úrovniach. Nie je prítomný len v skladbe ako celku, ale aj v jej jednotlivých blokoch či ešte menších stavebných prvkoch.

V mojej práci skúmam rôzne typy štruktúr z rôznych štýlových období. Nie je tak možné presne definovať, aké najmenšie stavebné prvky budem brať do úvahy. Keďže ale skúmam dynamický aspekt hudobnej formy, skôr než na mikroštruktúru sa zameriam na vyššie úrovne.

1.3.1.Vzťah pojmov forma – dynamická forma – dynamický aspekt formy – tektonika

Ak chceme tieto koncepty porovnať, potrebujeme mať ich definíciu, platnú aspoň pre túto prácu. Svoju koncepciu dynamického aspektu som predstavila už v predošlom oddieli. Dynamickú formu potom chápem ako jedno z jeho uchopení⁷³. Formu, v jej tradičnej, konštrukčnej podobe, definujem pre účely tejto práce ako usporiadanie útvarov hudobnej štruktúry. Tektonický priebeh potom ako výsledok pôsobenia vzťahov v hudobnej štruktúre. Tektonický priebeh systematicky pojednáva disciplína tektoniky. Tektonika a tektonický priebeh sú ponímané rôzne, záleží na autorovi: tomu sa budem venovať v kapitole 2.

Všetky tieto koncepty majú spoločnú úroveň, na ktorej sa odvíjajú. Podľa definícií Vladimíra Tichého im môžeme vyčleniť úroveň časového členenia nad *medzou pohybovej stagnácie*⁷⁴. Doplnujúcim určením môže byť Janečkova *medza samostatnosti*⁷⁵, ktorú určuje bežným rozsahom periódy.

⁷² Slovom dynamickosť alebo dynamický budem mať v celej práci na mysli vlastnosť hudobnej štruktúry vychádzajúcu z rozloženia napätí a síl v čase. Pokiaľ nie je uvedené inak, netýkajú sa tieto termíny dynamiky ako sily zvuku a hlasitosti.

⁷³ Ako som ukázala v oddieli 1.2, dynamická forma nie je jediným konceptom, ktorý reflektuje dynamický aspekt formy.

⁷⁴ Vladimír Tichý. *Úvod do studia hudební kinetiky*. Praha: HAMU, 1992. Tichý vyčleňuje rôzne disciplíny pomocou *medzí pohybovej diferenciácie* (66,6 ms) a *pohybovej stagnácie* (1500ms). Ako rytmus je označené časové členenie medzi týmito medzami, forma a tektonika sa týka oblasti časového členenia nad medzou pohybovej diferenciácie (s. 7).

⁷⁵ Karel Janeček. *Hudební formy*. Praha: SNKLHU, 1958, s. 182.

Pojednávané koncepty sa líšia v tom, či sa viac týkajú vzťahov a priebehu hudobnej štruktúry (dynamický aspekt, dynamická forma, tektonický priebeh), alebo jej svojbytných útvarov (konštrukčná forma a čiastočne tektonický priebeh).

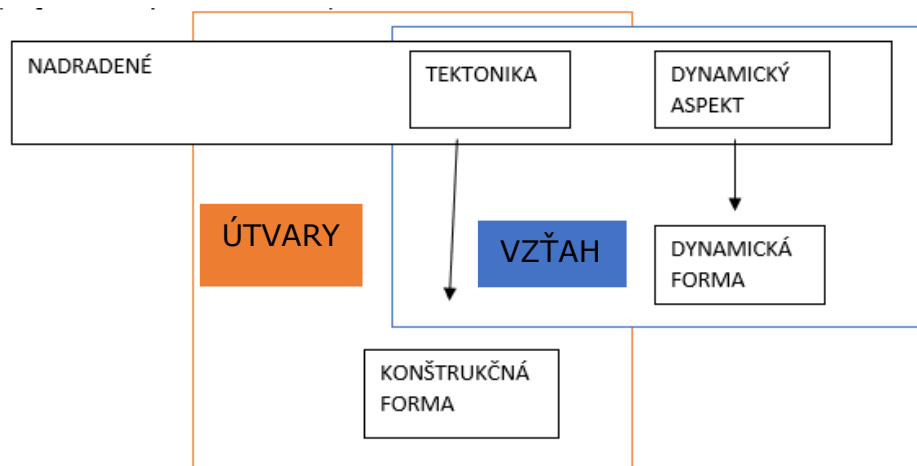
Rozdielne sa koncepty javia aj z hľadiska vnímania: v tom, či sú vyhodnocované simultánne s počúvaním, alebo až po vypočutí celku. Pre určenie konštrukčnej formy skladby je nevyhnutné mať informáciu o tom, ako skladba skončila. Všetky ostatné koncepty je možné hodnotiť už počas počúvania. Samozrejme, v tomto prípade hrá rolu aj to, či počujeme štruktúru prvý alebo už niekoľkokrát.

Ďalej sa koncepcie líšia v tom, nakoľko je ich platnosť všeobecná. Tektonika ako disciplína vymedzuje všeobecnejšie princípy než konštrukčná forma⁷⁶. Koncept tektonického priebehu je tak napríklad relevantný aj v kompozíciách, v ktorých už formové určenie stráca výpovednú hodnotu. Konkrétnym prejavom uplatnenia, respektíve kryštalizáciou tektonických princípov, môže byť konštrukčná forma⁷⁷. Všeobecnú platnosť má aj dynamický aspekt, ktorý som popísala ako platný v každej hudobnej štruktúre. Konkrétne rozvrhnutý a artikulovaný môže byť potom napríklad práve dynamickou formou.

Všeobecnosť platnosti poukazuje aj na vzájomnú hierarchiu týchto koncepcií. Ako nadradené vyčleňujem dynamický aspekt a tektoniku. Ich podradenými konceptmi sú konštrukčná a dynamická forma. Dynamická a konštrukčná (statická) forma sú v štruktúre postihnuteľné na rovnakých úrovniach. V pojmoch rôznych autorov má ich vzťah rozličné vysvetlenia. Za najpresnejší považujem názor, že sú to dve podkategórie formy ako takej. Dynamická forma je však v mojom ponímaní ešte podradenejším pojmom, je len jedným z možných pomenovaní prejavu dynamického aspektu. Vzťahu tektoniky a dynamického aspektu, ako dvoch príbuzných konceptov, sa bližšie venujem v kapitole 2.

⁷⁶ Takýmto princípom je princíp identity a kontrastu Karla Risingera (*Nauka o hudební tektonice 20. století*, 1. a 2. diel. Praha: NAMU, 1998, s. 12, alebo princíp aditívnosti a proporčnosti alebo jednoty v rozmanitosti Jozefa Kresánka (*Tektonika*, s. 41).

⁷⁷ V tomto zmysle chápe Karel Risinger formový typ (*Nauka o hudební tektonice 20. století*, s. 13).



Obrázok 3: vzťahy pojmov konštrukčná forma, dynamická forma, tektonika, dynamický aspekt

2. Exkurz: tektonika a dynamický aspekt

V kapitole 2 som sa rozhodla ešte bližšie venovať vzťahu dynamického aspektu a tektoniky. Rôzne pojednania o tektonike boli konceptmi, ktorými som sa pri vymedzovaní dynamického aspektu zaoberala, v rámci českého a slovenského diskurzu, najviac. V porovnaní na konci kapitoly 1 mali práve tieto dva koncepty najviac spoločných rysov.

Hoci je tento termín českým špecifikom a je v českej aj slovenskej hudobnej teórii veľmi frekventovaný, jeho jednoznačný výklad vlastne chýba. Dôvody môžu byť rôzne; za najvýraznejší ale považujem fakt, že tektoniku ako disciplínu monograficky spracovali traja autori: Karel Janeček, Karel Risinger a Jozef Kresánek. Každý z nich pritom na tektoniku nahliadal inak. Cieľom tejto kapitoly je

- priblížiť koncepcie týchto autorov a zaujať k nim stanovisko
- pohliadnuť na ich pojednania z hľadiska mojej koncepcie dynamického aspektu a toho, nakoľko autori tento aspekt formy vo svojich prácach zohľadňovali

2.1. Tektonika ako disciplína: základné spisy

Tektonika, ako disciplína popisujúca vnútornú výstavbu hudobnej štruktúry (teda vzťahy v štruktúre a ich pôsobenie), sa profilovala postupne. Bezprostredným podnetom bola potreba rozšíriť tradičné pojmá hudobnej formy, ktorým bola pojednaná predovšetkým výstavba vonkajšia: teda skôr ako usporiadanie útvarov štruktúry. Korene takýchto myšlienok nájdeme už u Leoša Janáčka⁷⁸ alebo Otakara Hostinského⁷⁹, ktorí používali termín *architektonika*⁸⁰. Ako komplexnú disciplínu potom tektoniku ako prvý samostatne popísal Karel Janeček. Na Janečkove myšlienky nadviazal Karel Risinger⁸¹. Iný pohľad ponúka slovenský muzikológ Jozef

⁷⁸ Leoš Janáček. *Teoretické dílo. Články, studie, přednášky, koncepty, zlomky, skici, svědectví*. Sv. 2. Brno: Editio Janáček, 2007–2008.

⁷⁹ Otakar Hostinský. „O hudbě programní“. *Hudební rozhledy*. 1957, r. 10, s. 53, 98, 142, 186, 239, 275

⁸⁰ Dejinám tektoniky ako disciplíny sa ďalej venovať nebudem. Túto problematiku vo svojich štúdiách podrobne rozobrali Miloš Hons („Hudební forma a architektonika“. In: *K aktuálním otázkám hudební teorie*. Praha: Hudební fakulta Akademie múzických umění v Praze, 2000, s. 32–46) a Tomáš Krejča („Tektonika. Koncepcie a reflexe v českém prostředí.“ *Živá hudba*. Praha: HAMU, 2019, s. 46–69).

⁸¹ Karel Risinger. *Nauka o hudební tektonice XX. století*, 1. a 2. díl. Praha: NAMU, 1998.

Kresánek⁸², ktorého výklad zahrnuje historicko-vývojové súvislosti. V oddiely 2.1. tieto monografické spisy zhrnujem, a komentujem z hľadiska vlastnej koncepcie.

2.1.1. Karel Janeček

Karel Janeček predstavuje svoju koncepciu tektoniky ako nadstavbu náuky o formách. Tá podľa Janečka ponúka len výsledky skúmania, nie podstatu preberaných javov. Už tieto tvrdenia napovedajú, že tektoniku profiluje Janeček ako všeobecnejšie zameranú disciplínu. Janečkova *Tektonika* je rozdelená do piatich kapitol: *Zvuk a čas*, *Hudební myšlenky*, *Bloky hudby*, *Tektonické funkce* a *Stavba skladeb*.

V prvej kapitole vymedzuje Janeček pojmy zvuk a čas ako kategórie, ktoré sú podstatou hudobného prejavu. V pojednaní o čase vymedzuje dve formy času. Jednak *čas astronomický*, objektívny a meraný v zaužívaných časových jednotkách (minútach, sekundách); ako jeho protipól potom *čas hudební*, subjektívny, pri ktorom hrá rolu prežitok poslucháča, jeho odhad trvania na základe vnímanej hudby a jej znakov. V nadväznosti na formy času vymedzuje Janeček aj pojem *hudební a fyzikální přítomnost*. Hudobná prítomnosť je podľa neho rada zvukov, ktorú poslucháč vníma dohromady, prítomnosť fyzikálna potom vždy len jeden zvukový prierez.

V kapitole *Hudební myšlenky* popisuje autor hudobnú myšlienku zo stanoviska skladateľa ako predstavu, ktorá sa dá zvukovo realizovať, a zo stanoviska poslucháča ako reálny súbor časovo usporiadaných zvukových vnemov. Hudobné myšlienky potom Janeček triedi podľa kategórii: tými sú *časový rozměr*, *složnost*, *závažnost*⁸³, *hierarchické kategorie* a *způsob vyjádření*.

Kapitolou *Bloky hudby* zavádza Janeček termín *blok* ako nové označenie pre úsek skladby, ktorý môže byť rôzne dlhý, je zreteľne oddelený, odlíšený od iných úsekov, a výrazný aj v poslucháčovom vnímaní. Janeček tak obohacuje klasickú terminológiu hudobných foriem, kde boli ako stavebné prvky vyčlenené napríklad perióda, diel, alebo veta, respektíve časť⁸⁴. Pojem blok umožňuje Janečkovi analyzovať skladbu s väčším rešpektom k jej vnútornému členeniu. Blok môže byť

⁸² Jozef Kresánek. *Tektonika*. ASCO, 1994.

⁸³ Závažnosť pritom môže myšlienka získať procesom *tematizace* alebo *motivace*.

⁸⁴ V slovenskej terminológii je slovo časť synonymické českému pojmu *věta* v zmysle anglického *movement*, teda v zmysle jednej vety cyklickej skladby (*první věta symfonie* = prvá časť symfónie). Pre prehľadnosť však budem po zvyšok práce používať slovo veta.

rôzne ohraničený: typmi ohraničení sú *zvuková mezera, zlom, prechod, záväz a vstup*.

Bloky a myšlienky, ktoré sú v nich obsiahnuté, pôsobia podľa Janečka dvojako: *zvukov* a *funkčné*. Zvukovo pôsobia sami o sebe, funkcia ich zaraďuje do súvislostí. *Tektonické funkcie* pripodobňuje Janeček k úlohám, ktoré určitý blok plní v rámci skladby. Vyčleňuje *hlavní funkce* (*expozice, evoluce, repríza*) a *vedlejší funkce* (*introdukce, epizoda, koda*). Obzvlášť sa potom venuje hlavným *typům hudby*, expozičnému a evolučnému. Podstatným rozdielom medzi hlavnými typmi hudby je pritom povaha hudobnej prítomnosti. V expozičnej je podľa Janečka umelo predĺžená, poslucháč vníma aj dlhší úsek celistvo; v evolučnej má naopak prítomnosť obmedzený rozsah.

V poslednej kapitole Janeček pojednáva o stavbe skladieb, ktorá je podľa neho vymedzená tým, ako sa v nej bloky uplatňujú a ako prebiehajú. V tejto kapitole upresňuje aj rozdiel medzi stavbou a formou. Ako zásadný rozdiel popisuje spôsob, akým stavbu alebo formu poznávame. Formu podľa Janečka poznávame analýzou, stavbu na základe bezprostredného prežívania. Dôležitou súčasťou kapitoly je vyčlenenie konceptu *kontrastů a scelovacích prostředků*. Kontrasty pôsobia odstredivo, scelovacie prostriedky dostredivo. Autor potom popisuje rôzne typy a podoby týchto síl. Na myšlienky z tejto kapitoly nadväzuje neskôr formulovaný tektonický princíp identity a kontrastu.

Z knihy Karla Janečka pre mňa boli podnetné najmä kapitoly *Bloky hudby* a *Tektonické funkce*. Na myšlienky z týchto kapitol nadväzujem svojou systematikou v kapitole 3.

2.1.2. Karel Risinger

Karel Risinger svojou *Naukou o hudební tektonice 20. století* nadväzuje na Karla Janečka a na vlastnú koncepciu hierarchie, ktorú popísal v knihe *Hierarchie hudebních celků v novodobé evropské hudbě*⁸⁵. Tektoniku si namiesto formy vyberá preto, že 20. storočie považuje za obdobie odpútania sa od zaužívaných formových schém. Ako Risinger sám uvádza, pojednanie o tektonike profiluje, na rozdiel od Janečka, ako systematicko-syntetický spis. Namiesto analýzy

⁸⁵ Karel Risinger. *Hierarchie hudebních celků v novodobé evropské hudbě*. Praha: Panton, 1969.

existujúcich skladieb tak vedie čitateľa k tomu, aby si zákonitosti tektoniky osvojil tvorbou a riešením príkladov⁸⁶.

Pre Risingerovu knihu sú nosnými koncept hierarchie a *princip identity a kontrastu*. Hierarchiu rozlišuje dvojakú: *centrickou*, v ktorej má niektorý prvok povahu centra, ku ktorému sa okolité prvky vzťahujú; a *distančnú*, založenú na postavení prvkov a ich vzdialenosti v rámci celku. Identitu chápe Risinger ako maximálny dosiahnuteľný stupeň podobnosti, kontrast ako faktor odlišnosti. Pomocou týchto konceptov stanovuje Risinger pojem *tektonická štruktúra*. Charakterizuje ju ako štruktúru členenú v čase, ktorá je aspoň v jednej zložke organizovaná hierarchicky, na základe princípu identity a kontrastu.

Tektonické štruktúry delí Risinger na *samostatné* a *nesamostatné*. Samostatná štruktúra môže existovať ako hudobný fakt sama za seba. Nesamostatná štruktúra – *tektonický zárodek*, môže existovať len ako súčasť štruktúr samostatných. Risinger rozlišuje rôzne stupne štruktúr a zárodkov. Stupeň pritom indikuje rozsah štruktúry a to, na koľkých úrovniach môže byť členená⁸⁷. Stupne sú teda navrhnuté hierarchicky. Štruktúra na nižšom stupni je potenciálnou členiacou časťou štruktúry o stupeň vyššej. Členenie štruktúry prebieha na základe identity a kontrastu. K hierarchickému členeniu prispievajú tiež zložky⁸⁸, v ktorých sa identita a kontrast uplatnia. V knihe potom čitateľovi predstavuje, akú podobu má identita a kontrast v rôznych kompozičných metódach 20. storočia a akú rolu v nich zohrávajú jednotlivé zložky.

Risingera teda viac než priebeh zaujíma členenie štruktúr. Vo vzťahu k formám tak tektoniku nepovažuje za iný pohľad, ale skôr za súbor nadradených princípov, z ktorých (na základe dobových špecifik) vykryštalizovali konkrétne formové typy.

Z Risingerovej koncepcie je pre mňa najviac podstatným princíp identity a kontrastu.

2.1.3. Jozef Kresánek

Ťažiskom hudobno-teoretických prác Jozefa Kresánka (1913-1986) je problematika *hudobného myslenia*. Ide o koncept, ktorým Kresánek postihuje

⁸⁶ Analogicky k výučbe harmónie alebo kontrapunktu.

⁸⁷ Tektonická štruktúra I. stupňa je periodická veta, tektonická štruktúra IV. stupňa napríklad rondo.

⁸⁸ Zložky sú odvodené od vlastností tónu, k nim Risinger pridáva ešte hustotu zvuku a faktúru.

vývojové zákonitosti hudby a princípy, na základe ktorých je hudba organizovaná. Ako základné sféry hudobného myslenia pritom vyčleňuje *sonoristiku* (zvukovosť), *dynamizmus* (pohybové pôsobenie hudby) a *tematizmus* (tvarovosť⁸⁹). Tieto sféry pritom čiastočne zodpovedajú vývoju hudobného myslenia tak, ako ho Kresánek popísal v trilógii *Základy hudobného myslenia*⁹⁰, *Tonalita*⁹¹ a *Tektonika*⁹².

V *Základoch hudobného myslenia* popísal Kresánek jeho princípy: ide prevažne o fyziologické a psychologické zákonitosti, ktoré vychádzajú z vrodenných vlastností jedinca⁹³. Všeobecné poznatky stanovené v prvom diely trilógie potom Kresánek aplikuje v *Tonalite* a *Tektonike*. Tonalitu popisuje ako hierarchiu vzťahov kinetických a statickejších prvkov, tektoniku chápe ako hierarchiu v časovom usporiadaní. Tonalita podľa Kresánka organizuje menšie celky⁹⁴, pri väčších celkoch je dominantná tektonika.

Tektoniku pritom na koniec trilógie radí jednak kvôli pôsobení vo väčších celkoch, jednak preto, že ju považuje za najmladšiu. Nad tonálnou organizáciou podľa neho tektonika prevažuje až od baroka. Za platnú ju považuje aj v hudbe 20. storočia⁹⁵. Špecifikom Kresánkovej koncepcie je, že všeobecné princípy tektoniky koncipuje ako platné aj v prejavoch inej, než len európskej artificiálnej hudby.

Knihu *Tektonika* delí Kresánek do dvoch častí: *Predpoklady* a *Vývoj*. V časti *Predpoklady* popisuje všeobecné princípy, v časti *Vývoj* sa venuje podobám tektoniky naprieč hudobnými dejinami. Bližšie popisujem len prvú časť, nakoľko v druhej ide len o konkrétnu, rozsiahlu aplikáciu systematiky z časti *Predpoklady*⁹⁶.

Ako som už popísala v kapitole 1, Kresánek v tektonike vyčleňuje dialektickú dvojicu *dynamickej* a *tematickej formy*. Tie sú prejavom dynamizmu a tematizmu

⁸⁹ *Tektonika*, s. 568. (z kapitoly *Ku koncepcii hudobného myslenia v muzikologickom diele Jozefa Kresánka* od vedeckého redaktora knihy Ľubomíra Chalupku).

⁹⁰ *Základy hudobného myslenia*. Bratislava: Opus, 1977.

⁹¹ *Tonalita*. Bratislava: Opus, 1982.

⁹² *Tektonika* vyšla posmrtno a nie je jasné, kedy bol text dokončený.

⁹³ *Tektonika*, s. 566.

⁹⁴ Tonalitu Kresánek chápe v širokom význame, ako vzťahovosť prvkov. Preto ju ako organizačný princíp vzťahuje aj na veľmi jednoduché, archaické hudobné štruktúry, akými sú prejavy s bichordálnou alebo trichordálnou kostrou.

⁹⁵ Kresánek ale experimentálne smery príliš neuznával, atonalitu považoval napríklad len za určitú epizódu dejín.

⁹⁶ Autor napríklad popisuje, či v danom štýle prevláda dynamická alebo tematická forma, alebo akými prostriedkami sa prejavuje.

na poli tektoniky. K tematickej a dynamickej forme Kresánek pridáva ešte *citovovýrazový činiteľ*⁹⁷.

Základom tematickej formy je hudobný tvar (napríklad motív, téma). Ďalšie Kresánkove úvahy sa potom týkajú priamo tvaru. Popisuje, že tvary sa môžu spojovať a že medzi nimi možno sledovať vzájomné súvislosti: ich variácie a kombinácie. Podľa spôsobu spájania tvarov potom Kresánek vyčleňuje tektonické princípy: princíp *aditívny* a *proporčný*. Aditívnosť chápe ako dynamickú, proporčnosť ako statickú⁹⁸.

V rámci svojej práce považujem za nosnú Kresánkovu koncepciu dynamickej a tematickej formy. Ich dialektika ma inšpirovala pri vyčlenení dynamického aspektu ako jedného z viacerých aspektov formy.

2.2. Porovnanie koncepcií Janečka, Kresánka a Risingera

Aby som tieto koncepcie vzájomne konfrontovala, zvolila som pre ich porovnanie niekoľko bodov. Tie vyplynuli z predošlého popisu jednotlivých kníh, ako aj zo snahy pozrieť sa na koncepcie prizmou dynamického aspektu.

Pri porovnávaní som sformulovala niekoľko faktorov, ktoré ovplyvnili výslednú podobu kníh. Prvým z nich je vzájomný vplyv autorov. Predovšetkým sa to týka spisov Janečka a Risingera, autorov, ktorí svoje pohľady spoločne diskutovali. S Janečkovými myšlienkami bol však oboznámený aj Kresánek, takisto poznal Risingerove pojednania o hierarchii. Dôležité je pritom uvedomiť si chronológiu, v ktorej publikácie vychádzali. Janečkova publikácia je najstaršia, autori mladších kníh už nemuseli podrobne popisovať to, čo Janeček zachytil dostatočne. S jeho konceptmi mohli už priamo pracovať: tak napríklad Risinger finalizuje princíp identity a kontrastu. Janečkova kniha by preto v zmysle vyčlenenia tektoniky ako disciplíny, a zároveň rolí a prvkov tektoniky v štruktúre, mohla byť považovaná za referenčnú. Risinger sa viac orientuje na rôzne podoby a aplikácie tektoniky. Kresánek sa podobami a aplikáciami zaoberá tiež, oproti Risingerovi ale volí celkom iné, často mimohudobné hľadiská.

⁹⁷ Citovovýrazový činiteľ možno charakterizovať ako esteticky podmienenú rovinu hudby, ktorá priamo pôsobí na poslucháča a vyvoláva reakciu, respektíve rovinu, ktorú hudbou skladateľ ale predovšetkým interpret sprostredkuje. V prepojení emocionálnej roviny s dynamickou formou si možno všimnúť paralelu s koncepciou dvojice Hjortkjaer&Nielbo.

⁹⁸ Takisto potom navrhuje princíp *expozície* (uzavretosti) a *evolúcie* (procesuálnosti). K hudobne-teoretickým princípom aditívnosti a proporčnosti potom pridáva estetický princíp (respektíve estetický činiteľ), *jednotu v rozmanitosti*. Na rozdiel od Risingera tak Kresánek navrhuje viacero tektonických princípov.

Ďalším faktorom, ktorý koncepcie ovplyvňoval, je obdobie, v ktorom ich autori profilovali. Stav diskurzu sa v jednotlivých obdobiach líšil a takisto sa menili predstavy a požiadavky ohľadne toho, čo má vedecká publikácia spĺňať. Dobré to môžeme ilustrovať na zohľadnení psychických procesov. Janeček sa o tieto procesy a ich vplyv už zaujímal, nenadväzoval na ne ale tak explicitne a v takom rozsahu ako Kresánek, ktorý sa problematike venoval o niečo neskôr. Dá sa predpokladať, že sa jednak zvýšilo povedomie o týchto procesoch, jednak, že sa zmenilo postavenie psychológie ako takej. Takisto sa zmenil trend a od hudobno-teoretických a muzikologických publikácii sa už neočakávala rovnaká exaktnosť (najmä v zmysle používania kvantitatívnych metód), ako napríklad u prírodných vied.

Tretím faktorom, ktorý som pri porovnávaní kníh zohľadnila, je zameranie autorov. Každý z nich zdôrazňoval iné roviny a hľadal oporu v iných príbuzných disciplínach. Hudobní teoretici Janeček a Risinger svoj text sústredia priamo na hudobné štruktúry a na hudobne imanentné javy. Kresánek, ako muzikológ a etnomuzikológ, ktorý sa venoval vývoju hudobného myslenia, či sociálnej funkcii hudby, sa oveľa viac zaoberá aj javmi mimohudobnými a koncipuje svoju knihu interdisciplinárne.

V tabuľke uvádzam kurzívou pojmy a tvrdenia prevzaté priamo z kníh, bez kurzívy moje doplnky k týmto citátom alebo ich interpretácie. S mojou prácou priamo súvisia posledné tri body porovnávacjej tabuľky.

	JANEČEK	KRESÁNEK	RISINGER
AUTOROV POPIS TEKTONIKY	<i>Detailní i celkový rozvrh skladeb a jejich časového průběhu</i>	<i>Usporiadanie hudobného organizmu v čase Spôsob hierarchickej organizácie väčších celkov</i>	<i>Tektonická struktura: takový hudební celek, který je alespoň v oblasti jedné hudební složky utvářen hierarchicky na podkladě základních</i>

			<i>tektonických principů (identity a kontrastu)</i>
VYMEDZENIE VZŤAHU FORMY A TEKTONIKY	Forma: <i>vnější</i> schéma, vyhodnotenie <i>analýzou</i> Tektonika: zameranie na <i>vnitřní</i> formovanie hudby a principy, vyhodnocovanie <i>při</i> <i>posluchu</i> (nadväznosť na Janáčka)	Formová schéma: abstrakcia z tektoniky	Forma: <i>zaužívané</i> <i>schéma, dobová</i> <i>krystalizace</i> <i>některého</i> <i>základního</i> <i>tektonického</i> <i>principu</i>
ZARADENIE DO SYSTÉMU NÁUK	Ako <i>nadstavba</i> <i>k nauce o formách,</i> súvis s náukou o skladbe Systematicko – analytická	Viac než ako náuku berie tektoniku ako vyššiu (a všeobecnejšie platnú) hudobno- teoretickú disciplínu	Súčasť moderných hudobno- teoretických, skladebných disciplín. <i>Systematicko –</i> <i>syntetická</i>
OPORNÉ DISCIPLÍNY	Hudobná teória, akustika, psychológia	Hudobná teória, psychológia, estetika, sociológia, antropológia, história	Hudobná teória (harmónia, nauka o formách, kinetika), dejiny hudby

ZOHĽADNENIE DYNAMICKÉHO ASPEKTU FORMY	<p><i>Hudba jako časový proud [...] postupně se rozvíjí.</i></p> <p>Charakter priebehu konkrétne ovplyvňujú napríklad procesy ako <i>motivizace, demotivizace</i>, ďalej <i>ohraničení bloků</i>, použitie určitého <i>funkčného typu hudby</i> atď.</p>	<p><i>Dynamická forma: postihnutie procesuálneho charakteru.</i></p> <p>Dynamické ako opak, rozrušenie statického</p> <p>Tektonika= dynamická forma + tematická forma (+sonoristika)</p>	Bez konkrétnej reflexie
MIESTO TEKTONIKY V REŤAZCI SKLADATEĽ- INTERPRET- POSLUCHÁČ	Skladateľ, poslucháč	Skladateľ, interpret, poslucháč <i>muzikálny človek</i>	Skladateľ
ZOHĽADNENIE PSYCHICKÝCH PROCESOV	Zohľadňuje, napr.: koncept <i>hudební a fyzikální přítomnosti, proces vnímání zvukového proudu</i>	Zohľadňuje, napr.: analógia s psychickými stavmi, hudobné schopnosti ako podmienka vnímania dynamickej formy	Nekomentuje, z textu vyplýva zohľadnenie vnímania kontrastu, identity, vplyv trvania (<i>tektonický zárodek</i>)

Tabuľka 2: porovnanie koncepcií tektoniky K. Janečka, J. Kresánka a K. Risingera

Autorov popis tektoniky: formulácie, ktorými autori vo svojich knihách tektoniku (v prípade Risingera tektonickú štruktúru) definujú. Nutné je podotknúť, že o definícii v pravom slova zmysle sa u Janečka hovoriť nedá; pojem tektonika takto vysvetľuje v priebehu textu, dielčimi popismi a najmä pojednaním o jej jednotlivých prvkoch *per se*. Z porovnania popisov je zrejmé, že Janeček a Kresánek akcentujú čas a usporiadanie, Risinger hierarchiu a základné tektonické princípy.

Vymedzenie vzťahu formy a tektoniky: tento vzťah vymedzuje každý z autorov, keďže forma je tektonike v istom ohľade veľmi blízkym konceptom. U Janečka spočíva rozdiel medzi formou a tektonikou v tom, či ide o vnútorné alebo vonkajšie formovanie, rozdiel vidí aj v tom, ako sú vyhodnocované. Vníma ich ako dva rôzne, ale rovnocenné pohľady a spôsoby formovania. Kresánek a Risinger priamo vyčleňujú vzťahy tektoniky a formového typu. Tektoniku pritom chápu nadradene, formu ako jej výsledok: Kresánek ako abstraktnejší, Risinger naopak ako konkrétnejší.

Zaradenie do systému náuk: Janeček a Risinger chápu svoje spisy ako didaktické (v prípade Risingera ide priamo o náuku). Kresánkova kniha náukou nie je. Publikáciou zaraďuje tektoniku k takpovediac vyšším teoretickým disciplínam – a k prejavom hudobného myslenia.

Zaujímavé pritom je, že každý z autorov stavia spis o tektonike na posledné miesto v rámci vlastnej rady náuk, respektíve systematík. Kresánkovu trilógiu som už popísala; u Janečka nasleduje *Tektonika* po *Melodike*⁹⁹ a *Základoch moderní harmonie*¹⁰⁰, u Risingera po knihách *Nauka o harmonii 20. století*¹⁰¹, a *Nauka o kontrapunktu 20. století*¹⁰². Môžeme to chápať ako dôsledok komplexnosti disciplíny a toho, že ide o disciplínu, ktorá poníma štruktúry ako celky.

Oporné disciplíny: oblasti výskumu, poznatky z ktorých autori vo svojich koncepciách používajú. Čiastočne tieto disciplíny odrážajú samotné zameranie knihy a jej autora.

Zohľadnenie dynamického aspektu formy: zhodnotenie, nakoľko sa autori venovali priamo priebehu skladieb v čase, prípadne ako tento priebeh vysvetľovali. Zároveň

⁹⁹ Karel Janeček. *Melodika*. Praha: SNKLHU, 1956.

¹⁰⁰ Karel Janeček. *Základy moderní harmonie*. Praha: ČSAV, 1965.

¹⁰¹ Karel Risinger. *Nauka o harmonii 20. století*. Praha: Supraphon, 1972.

¹⁰² Karel Risinger. *Nauka o kontrapunktu 20. století*. Praha: Panton, 1984.

týmto bodom naznačujem, kam v tomto smere koncepcie tektoniky siahajú, a v čom ich svojou koncepciou môžeme eventuálne doplniť. Pojem *dynamický* v tomto zmysle explicitne používa len Kresánek. Janeček s týmto termínom nepracuje. Pre jeho koncepciu je však priebeh v čase dôležitý, v texte píše o mnohých prvkoch a procesoch, o ktorých môžeme povedať, že priebeh ovplyvňujú v zmysle dynamického aspektu. Risingera zaujíma viac výstavba než priebeh. Zmieňuje však rolu času v hudbe.

Miesto tektoniky v reťazci skladateľ – interpret – poslucháč: u každého z autorov môžeme spozorovať rôzne pohľady na to, ktorý článok z tohto reťazca sa na vzniku a podobe tektoniky podieľa. Najjednoduchšie je v tomto zmysle ladená Risingerova koncepcia. Autor kladie dôraz na rolu skladateľa už tým, že knihu koncipuje v systematicko-syntetickom duchu. V Janečkovej knihe je zrejmé, že autor zohľadňuje ako skladateľov, tak aj poslucháčov pohľad. Najrozmanitejšie pohľady ponúka Kresánek. V pojednaniach o všeobecných tektonických princípoch akcentuje rolu poslucháča a konkrétne vymedzuje aj rolu interpreta. Predstavuje pritom aj ich požadované schopnosti, predpokladá, že sú *muzikálni*. V konkrétnejších exkurzoch k podobám tektoniky v priebehu dejín už problematiku popisuje skôr z hľadiska skladateľa.

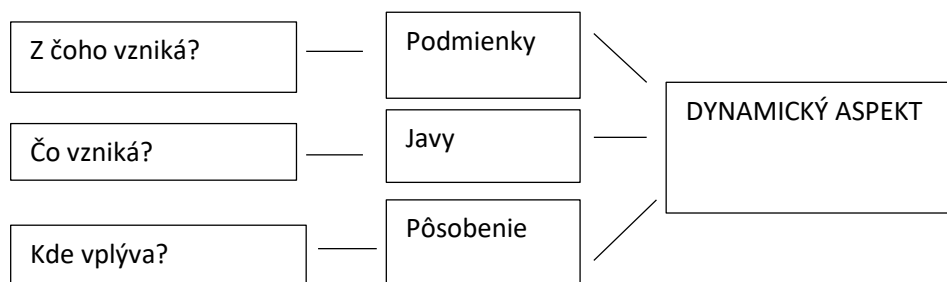
Zohľadnenie psychických procesov: miesto tektoniky v reťazci priamo súvisí s tým, nakoľko autori pri popise tektoniky zohľadňovali rolu psychických procesov. Najmenej vplyv percepcie a ďalších procesov zohľadňuje Risinger. S poslucháčom a jeho schopnosťami ale počítal. Naznačujú to definície identity a kontrastu, a najmä definície samostatných tektonických štruktúr a nesamostatných tektonických zárodkov, kde si za kritérium berie trvanie a hranice vnímateľnosti. Janeček vnímaniu prikladá oveľa väčšiu pozornosť. Nosným je v tomto prípade najmä koncept hudobnej prítomnosti, alebo rozdelenie formy a tektoniky podľa spôsobu poznávania. Psychickými procesmi sa zaoberá aj Kresánek, a to ešte explicitnejšie ako Janeček. Priamo predpokladá podobnosť týchto procesov s určitými hudobnými dejmi, zaoberá sa prežívaním, emóciami. Tiež tvrdí, že je potrebné myslieť na medze ľudskej psychiky, na možnosti a schopnosti poslucháča¹⁰³.

¹⁰³ Napríklad princípy platné na nižších úrovniach možno prenášať na úrovne vyššie len dovtedy, pokiaľ tomu stačia možnosti poslucháča. Kde sú hranice týchto možností, neuvádza.

Popis a porovnanie jednotlivých spisov ukázalo, v čom sa jednotlivé koncepcie líšia a v čom sa zhodujú. Je zrejmé, že dynamický aspekt, hoci pod inými pojmami, v určitej miere zohľadnený je. Jeho rola však nie je systematizovaná. Ak vedľa rozobraných publikácií postavím svoju koncepciu dynamického aspektu, najmenej podobností bude mať s tektonikou Karla Risingera, najviac potom s tektonikou Karla Janečka. Jeho pojednanie považujem pre svoju prácu za najrelevantnejšie. Používam niektoré jeho termíny a v niektorých ohľadoch nadväzujem na jeho koncepty, s tým, že navrhujem aktualizáciu. Oproti pojednaným spisom je moja koncepcia všeobecnejšia, tak, aby bola platná aj pre štruktúry vedené inak než lineárne. Konkrétnejšie tiež pracujem s rolou poslucháča, a to aj v analýzach.

3. Vznik a rola dynamického aspektu

Kapitola 3 je jadrom mojich úvah o dynamickom aspekte. Navrhujem v nej vlastnú terminológiu a systematiku. V rámci systematiky vyčleňujem tri roviny dynamického aspektu: podmienky pre vznik dynamického aspektu, javy dynamického aspektu a jeho pôsobenie.



Obrázok 4: myšlienková mapa rovín dynamického aspektu

Dynamický aspekt v tejto kapitole popisujem z hľadiska hudobnej štruktúry a jej priebehu. Z hľadiska poslucháča na dynamický aspekt nahliadam v kapitole 4.

3.1. Podmienky vzniku

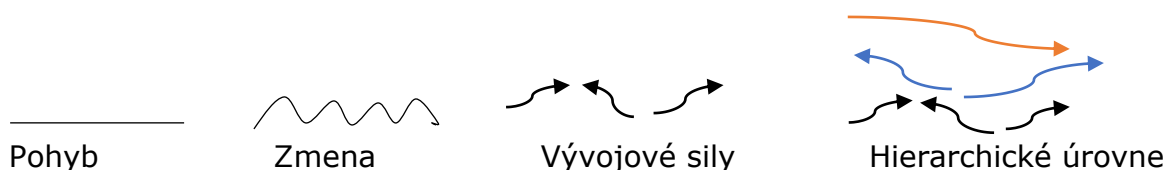
Podmienky vzniku sú faktormi, ktoré musia v hudobnej štruktúre nastať, ak má vzniknúť dynamický aspekt. Vždy platí aspoň jedna podmienka, aspoň na jednej hierarchickej úrovni alebo v jednom parametri. Podmienky koncipujem veľmi všeobecne, nakoľko je dynamický aspekt uplatnený v každej štruktúre. Konkretizované potom môžu byť rôznym spôsobom prejavu a v rôznej miere, v závislosti na štýle, situácii, či jave.

Podmienky vyčleňujem tak, aby vyčerpávajúcim spôsobom vysvetľovali pôvod javov dynamického aspektu a ich pôsobenia. Za najzásadnejšiu podmienku, ktorá je vždy splnená, považujem čas. Všetky hudobné štruktúry prebiehajú v čase a čas je nimi artikulovaný. Ako ďalšie podmienky navrhujem pohyb, zmenu, vývojové sily a existenciu hierarchických úrovní.

Vplyv týchto podmienok by nemennú, statickú a nečlenenú plochu¹⁰⁴ rozrušil, a pretvoril na štruktúru, v ktorej je uplatnený dynamický aspekt. Pohyb rozruší

¹⁰⁴ Ako som uvádzala v kapitole 1, úplná statickosť neexistuje; tu však pre ilustráciu uvádzam hypotetickú situáciu.

statickosť, zmena bude takto vzniknutý prúd ďalej formovať, vývojové sily tento prúd nasmerujú a načrtnú vnútorné vzťahy, hierarchické úrovne dianie rozvrstvia.



Obrázok 5: ilustrácia vplyvov podmienok vzniku dynamického aspektu

V oddieli 3.1. nadväzujem na predpoklady, o ktorých som už hovorila v oddieli 1.2., v rámci popisu koncepcií rôznych autorov. Niektoré z nich sem priamo prenášam, niečo oproti 1.2. pozmeňujem alebo dopĺňam.

3.1.1. Pohyb

Pohyb volím ako podmienku, ktorá spúšťa priebeh štruktúry v čase. To dokladá definícia Karla Steinmetza, podľa ktorého pohyb prebieha zákonite len v čase. Ďalej o pohybe píše: „atributom či axiomom [pohybu] je časová posloupnosť, kontinuita, sukcesivnosť (prejavujúci sa i třeba u chaotického pohybu), podobne jako i u času¹⁰⁵.“ Steinmetzova definícia je podľa mňa presvedčivá a na moje pojednanie pohybu sa dá dobre vztiahnuť. Jeho popis akcentuje linearitu, dopĺňam teda, že pohyb je jednoznačne prítomný aj v nelineárnych štruktúrach.

Pohyb mal významnú rolu aj v koncepcii Jana LaRuea. V jeho pojednaní je pohyb generovaný zmenami a vedie k vytvoreniu tvaru. Takúto dialektiku pohybu a tvaru pritom považujem za veľmi dobre formulovanú a čiastočne som ju zohľadnila aj pri vyčlenení javov dynamického aspektu. Navyše, LaRue rozlišuje aj rôzne typy pohybu: *cyclic*, *stable* alebo *directional*¹⁰⁶, čím vhodne ilustruje fakt, že pohyb nemusí byť len teleologický.

Pohyb má blízko k podmienke nevyhnutnej prítomnosti času, a zároveň priamo predchádza podmienke zmeny. V štruktúre súvisí najmä s kinetickou zložkou.

¹⁰⁵ Karel Steinmetz. *Pohyb, čas a prostor v hudbě* [online]. Cit.: 1.3.2021. Dostupné z: <http://epedagog.upol.cz/eped1.2002/clanek03.htm>.

¹⁰⁶ Cyklický, stabilný a zameraný (v zmysle teleologický) (prekl. autorka). *Guidelines for Style Analysis*, s. 3.

3.1.2. Zmena

Zmena ako podmienka vzniku dynamického aspektu pretvára priebeh, čím bezprostredne ovplyvňuje jeho charakter. Zmena, rozmanitosť, kontrast alebo rast boli dôležitou súčasťou mnohých koncepcií, ktoré som v predošlých kapitolách rozoberala. Zmena je v nich spravidla chápaná protikladne k jednote, k podobnosti alebo identite. Identitu pritom vo svojej koncepcii dynamického aspektu ponímam ako nízku ale nenulovú mieru zmeny. Podobne ako statickosť, ani úplná identita totiž kvôli plynutiu času nemôže v hudbe figurovať. Reálne je teda hovoriť napríklad o podobnosti – tento termín používam aj v ďalšom texte.

Zmena súvisí s veľmi širokým spektrom javov. Základné roztriedenie poskytuje typológia kontrastov Karla Janečka, ktorý píše: „efekt kontrastu môže vzniknúť [...] 1. z kontrapozície dvomi nahodilými veľmi odlišnými hudobnými myšlienkami [...] 2. z kontrapozície dvomi veľmi odlišnými variantmi témy hudobnej myšlienky“¹⁰⁷. Zmenou tak môže byť buď celkom nový prvok, alebo premieňanie už exponovaného prvku.

Zmena sa môže týkať všetkých parametrov, pričom konkrétne ovplyvňuje ich charakter. Ako predpoklad funguje v lineárnych aj nelineárne vedených štruktúrach.

3.1.3. Vývojové sily

Sily, respektíve napätie, ovplyvňujú priebeh skladby v čase tak, že vytvoria medzi javmi dynamického aspektu vzťahy a určia ich smer. Sily najčastejšie charakterizujeme ako dostredivé (smerujú k niečomu) a odstredivé (smerujú od niečoho).

O nevyhnutnosti síl pre vznik dynamického aspektu svedčia aj zmienky v prebratej literatúre. Zich priamo charakterizuje dynamickú formu ako pohybovo-silové dianie¹⁰⁸, Burlas píše o *prúdiacej sile*¹⁰⁹, Hjortkjær a Nielbo popisujú interakciu síl, z ktorej dynamická forma vzniká¹¹⁰.

Pri lineárnych, teleologicky vedených celkoch je účinok síl zrejmý. Ak však teleologickosť vynecháme, nemajú sily v tejto podobe príliš zmysel. Napriek tomu ich ale nájdeme aj v inak vedených štruktúrach. Nemajú v nich účinok na celok, ale na menšie útvary.

¹⁰⁷ K. Janeček. *Tektonika*, s. 189.

¹⁰⁸ O. Zich. *Symfonické básně Smetanovy*, s. 15.

¹⁰⁹ L. Burlas. *Formy a druhy hudobného umenia*, s. 17.

¹¹⁰ J. Hjortkjær, F. Nielbo. „A perceptual study on dynamical form in music“, s. 3036.

3.1.4. Existencia hierarchických úrovní

Hierarchická úroveň je úroveň členenia hudobnej štruktúry. Na dynamický aspekt má vplyv to, do akej úrovne sú javy zasadené. Bežne tieto úrovne označujeme ako mikro-, mezo- a makroštruktúra a snažíme sa postihnúť vzťahy materiálu, útvarov a celku. Označenie najvyššej či najnižšej hierarchickej úrovne pritom závisí aj od použitej mierky.

Janeček, Kresánek a predovšetkým Risinger formulovali hierarchiu ako jeden zo základov tektoniky. Tak ako tektonika samotná, aj hierarchia mala v pojednaní každého z nich iné vysvetlenia a najmä iné role. Za podmienku vzniku dynamického aspektu ale nepokladám ani jedno z týchto vysvetlení. Členenie štruktúry na hierarchické úrovne totiž nemusí spravidla znamenať hierarchické formovanie priebehu. Preto možno s hierarchickými úrovňami (alebo jednoducho s úrovňami členenia) počítať aj pri inak nehierarchicky organizovaných štruktúrach¹¹¹.

Existenciu hierarchických úrovní som medzi podmienky vzniku dynamického aspektu zaradila až na konci. Kopírujem tým vlastne aj svoje myšlienkové pochody; o tejto podmienke som začala uvažovať až nakoniec. Uvedomila som si, že tak ako je pre vznik dynamického aspektu dôležité čo prebieha (pohyb, zmeny, sily) je takisto dôležité kde to prebieha, a či to prebieha na takej úrovni, aby to pre priebeh štruktúry a jej výsledný tvar malo skutočne význam. Hierarchické úrovne tak predstavujú iný typ podmienky, než predošlé tri.

3.2. Javy dynamického aspektu

Javy dynamického aspektu sú jeho priamym prejavom v hudobnej štruktúre. Ovplyvňujú tak priebeh štruktúry v čase. Ide o konkrétne udalosti v čase, ktoré vychádzajú z niektorej (alebo z viacerých) podmienok vzniku.

Pre ucelenú predstavu nachvíľu odbočím od hľadiska hudobnej štruktúry a popíšem javy dynamického aspektu z hľadiska jednotlivých článkov reťazca skladateľ – interpret – poslucháč. Z kompozičného hľadiska slúžia javy skladateľovi k organizácii priebehu štruktúry. Javy artikuluje konkrétnymi prejavmi a determinuje ich pôsobenie. Interpret by si mal potom tieto role správne vyložiť

¹¹¹ Napríklad momentová forma je nehierarchickým formovým typom, o existencii hierarchických úrovniach však môžeme hovoriť aj tu.

a zohľadniť ich vo svojom pojatí. Pre poslucháča sú javy dynamického aspektu takými udalosťami, ktoré dokáže zachytiť aj bezprostredne pri počúvaní.

Javy rozdeľujem do dvoch kategórii. Prvou sú javy ohraničujúce, ktoré majú povahu bodov v čase. Druhou sú javy priebehové, ktoré sa odohrávajú spravidla medzi týmito bodmi. K týmto kategóriám som sa dostávala postupne. Základom bolo pre mňa zachytiť dichotómiu javov s charakterom bodov alebo momentov a tých, ktoré sú rozprestreté v čase, respektíve sú priamo procesuálne. Mojou snahou bolo čo najjednoduchšie, ale zároveň presne javy pomenovať tak, aby boli zmysluplnou súčasťou systematiky a zároveň som ich mohla dobre uplatniť aj v analýzach.

3.2.1. Ohraničujúce javy

Ako naznačujem už názvom, ohraničujúce javy majú v štruktúre rolu stanoviť hranice. Vďaka ohraničujúcim javom má štruktúra a priebehové javy vymedzený časový úsek a škálu, v ktorej sa odvíjajú jej parametre. Za ohraničujúce javy považujem začiatok, koniec, minimum a maximum.

Začiatok a koniec

Začiatok a koniec sú javy, ktoré vymedzujú časový úsek, na ktorom sa bude odvíjať určitá štruktúra, jej úsek, alebo priebehový jav. Od hierarchickej úrovne potom závisí, aký rozsah bude vymedzený časový úsek mať. V makroštruktúre budú ohraničujúce javy lemovať celok a väčšie bloky, v mezoštruktúre konkrétne priebehové javy, na úrovni mikroštruktúry sa môže jednať napríklad o nástupy jednotlivých tónov.

S pojmami začiatok a koniec pracujem vtedy, keď je ohraničenie jasné a jav nenastupuje napríklad postupným prechodom. Vzhľadom na rozprestretie v čase už takýto nástup vnímam skôr ako priebehový jav.

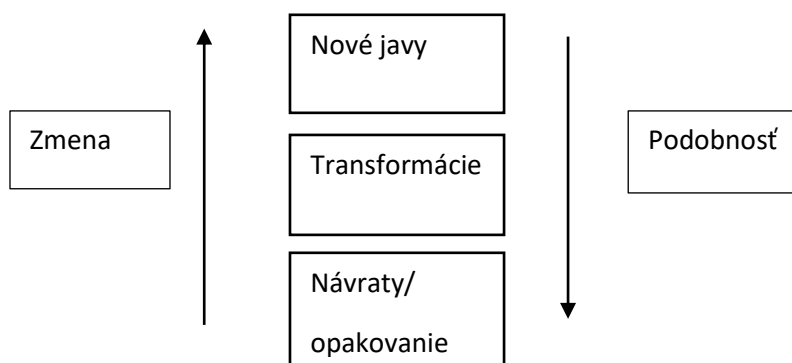
Minimum a maximum

Minimá a maximá sú krajnými hodnotami, ktoré môže niektorý parameter v rámci štruktúry alebo priebehového javu dosiahnuť. Minimum a maximum sa budú líšiť v závislosti od mierky, v ktorej ich popisujem. Napríklad, môžem definovať dynamické maximum určitého úseku, v rámci celku už ale toto maximum väčšinou neplatí.

Notový príklad 1: Gy. Ligeti, *Lux Aeterna*, takty 21-24. Maximum dosiahnuté v parametri výšky (a^2) a z hľadiska počtu hlasov, v rámci daného priebehového javu (transformácie); v rámci celej skladby ale maximom nie je.

3.2.2. Priebehové javy

Priebehové javy sú javy, ktoré priebeh štruktúry naplňujú. Prejavujú sa ako procesy, vytvárajú útvary či plochy, pričom sa vždy odohrávajú medzi javmi ohraničujúcimi. Typovo vyčleňujem tri priebehové javy (uvádzam zoradené zostupne podľa miery zmeny): nové javy, premeny a návrat alebo opakovanie.



Obrázok 6: javy dynamického aspektu z hľadiska miery zmeny

Výsledná podoba týchto javov, je závislá na tom v akom parametri a s akou tendenciou pôsobia (oddiel 3.3.). V konečnom dôsledku sa tak tieto javy môžu prejaviť veľmi rôznymi spôsobmi.

Nové javy

Ako nový je možné vyhodnotiť taký jav, ktorý zaznie v rámci štruktúry prvýkrát a má vplyv na priebeh štruktúry. Spomedzi všetkých priebehových prvkov vykazujú nové javy najväčšiu mieru zmeny. Zmena nastáva vždy už so začiatkom nového javu, nevyvíja sa postupne.

Za prototyp nového javu môžeme považovať expozíciu myšlienkového prvku. Môže ale ísť o mnoho ďalších prejavov: napríklad polyfónne vedené miesto nasledujúce po dovtedy homofónnej štruktúre, alebo úsek, v ktorom dôjde k výraznému zníženiu pohybu.

Transformácie

Transformácia je jav s výsostne procesuálnym charakterom. Vykazuje rôznu mieru zmeny, ktorá sa, na rozdiel od nových javov, odvíja postupne. Transformácia môže byť jasne ohraničená začiatkom a koncom, takisto môže plynule nadväzovať na iné priebehové javy. Často je výsledkom transformácie napríklad nový jav a naopak; transformácia môže byť spracovaním práve uvedeného nového javu.



Notový príklad 2: J. S. Bach: *Fúga č. 4 cis mol*, takty 33-40, transformácia nového javu

Transformácie môžu byť rôzne strmé, podľa toho, akú majú mieru zmeny, aká dlhá je plocha, na ktorej sa odvíjajú, prípadne podľa toho ako vzdialené sú od seba na škále určitého parametru jej minimá a maximá. V prípade, že má transformácia jednoznačne klesajúcu alebo stúpajúcu tendenciu, sú začiatok a koniec zároveň minimom a maximom. Ak sa tendencia transformácie priebežne mení, môže maximum a minimum nastať v rámci jej priebehu. Transformácie nachádzame aj v nelineárnych štruktúrach, teleologicky ale pôsobia skôr na nízkych hierarchických úrovniach.

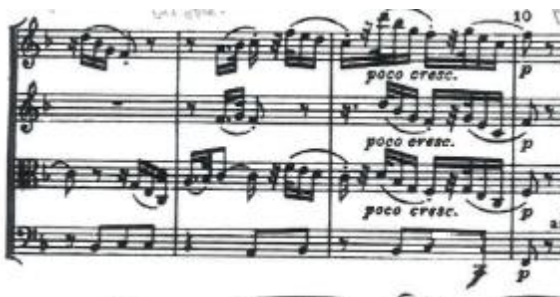
Prototypom transformácií sú imanentné postupy evolučnej hudby.

Opakovanie a návrat

Opakovanie a návrat sú javmi, v ktorých je miera podobnosti vyššia, než miera zmeny. O opakovaní hovoríme vtedy, keď je nejaký prvok uvedený viac ako

jedenkrát v bezprostrednej blízkosti (repetícia, ostinátne figúry), o návrate vtedy, ak medzi prvým a druhým uvedením prvku prebiehali iné deje (typické príklady nachádzame v reprízových formových typoch).

O opakovaní alebo návrate sa často hovorí aj v prípade, že druhé uvedenie už nie je doslovné. Vo svojej práci budem, v prípade opakovania, brať do úvahy len doslovné uvedenia: inak ide už o postupné premieňanie. Čo sa týka návratu, konštatujem ho vtedy, keď je naozaj nápadný, hoci aj nie celkom doslovný. Ilustrujem reprízovým návratom z 1. časti *Sláčikového kvartetu* č. 16 Ludwiga van Beethovena.



Notový príklad 3: L. v. Beethoven, *Sláčikové kvarteto* č. 16, 1. veta, takty 7-10, motív v expozícii



Notový príklad 4: L. v. Beethoven, *Sláčikové kvarteto* č. 16, 1. veta, takty 106-111, pozmenený, ale rozoznateľný návrat motívu v repríze

3.3. Popis javov

Javy dynamického aspektu nevyčleňujem len teoreticky, ale chcem na nich stavať aj v analýzach. Potrebovala som teda nájsť spôsob, ako ich bližšie popísať: s ohľadom na rolu, akú v štruktúre zohrávajú. V oddieli 3.3. teda navrhujem, ako môžu byť javy dynamického aspektu bližšie charakterizované.

3.3.1. Mierka

Mierka je pri popise javov dôležitým nástrojom. Hoci je samozrejmosťou tento nástroj pri analýze použiť, považujem za prínosné objasniť jeho rolu v kontexte mojej témy. Od toho, akú mierku zvolím, závisí, ako detailne budem na štruktúru nahliadať a ako budem vidieť rozloženie hierarchických úrovní. S mierkou potom tiež súvisia referenčné body alebo roviny, pomocou ktorých určím, ktoré javy sú už v rámci mojej analýzy relevantné.

Správne zvolená mierka by mala byť zárukou toho, že sa analytikovi podarí zachytiť javy, ktoré priebeh štruktúry naozaj ovplyvňujú. Napríklad: dynamický aspekt hudobnej formy má vplyv na štruktúru ako celok a preto ho spájam spravidla s vyššími úrovňami. V niektorých skladbách alebo štýloch majú ale javy pôvod aj v úrovniach nižších. V minimalizme majú transformácie veľmi pozvoľný spád, odohrávajú sa na nižších úrovniach. Ich dosah je však výrazný, pretože vyššiu mieru zmeny v takýchto štruktúrach nenájdem.

3.3.2. Pôsobenie javov

Javy dynamického aspektu môžu mať rôzny vplyv. Pre moje analýzy považujem za najdôležitejšie v akom rozsahu, parametri a akým smerom pôsobia. V tomto zmysle teda navrhujem tri nasledujúce kategórie.

Dosah

Dosahom javu popisujem, na akú časť priebehu štruktúry má vplyv. Môže totiž pôsobiť na rôzne dlhý úsek okolo miesta, v ktorom sa sám nachádza, alebo na priebeh ako celok.

Túto kategóriu som si stanovila predovšetkým preto, aby som mohla v analýze označiť javy s komplexným dosahom. Ide spravidla o javy, ktoré sú v kontexte celku minimom/maximom (teda antiklimaxom/klimaxom), alebo o priebehové javy, ktoré k takémuto bodu vedú.

Parametre

Každý jav dynamického aspektu pôsobí na parameter, alebo viac parametrov hudobnej štruktúry. Za parametre považujem melódiu (v širšom význame tónové výšky), harmóniu, rytmus, metrum, tempo/hybnosť, farbu, faktúru, dynamiku. Pôsobenie vo viacerých parametroch spravidla znamená výraznejší vplyv.

To, v akom parametri daný jav pôsobí, má priamy súvis s tým, ako sa jav konkrétne prejaví. Uvádzam niekoľko typických príkladov toho, aké prejavy môže mať v závislosti na parametri jav transformácie¹¹².

TRANSFORMÁCIA	PRÍKLAD PREJAVU
Harmonická	Modulácia (zmena tóniny)
Tempová	Zrýchlenie
Rytmická	Diminúcia
Premena sadzby	Zahusťovanie
Dynamická	Zosilňovanie

Tabuľka 3: pôsobenie transformácií v rôznych parametroch

Tendencia

Tendencia je smer, ktorým daný jav vedie priebeh. Rozlišujem dve základné tendencie, pokles a nárast. Plocha, na ktorej pokles a nárast prebehnú, môže byť rôzne dlhá a môže predstavovať rôznu mieru zmeny. Podľa toho sú pokles a nárast rôzne strmé. Napríklad, náhly nástup niektorého javu¹¹³ je oveľa strmší než postupná transformácia. Niektoré javy dynamického aspektu majú jednoznačnú tendenciu. Napríklad minimum bude vždy predstavovať pokles, aspoň v niektorom parametri, maximum zas naopak nárast. Iné javy sa môžu prejať s rôznou tendenciou.

JAV	PARAMETER	POKLES/NÁRAST
Transformácie	Faktúra	Zriedčovanie/zahusťovanie
Nové javy	Tónové výšky	Vyšší/nížší register

Tabuľka 4: Tendencia javov dynamického aspektu

¹¹² Práve pri premene nájdeme dosť prejavov, ktoré sú v hudobnej teórii pomenované, takže pokladám tento príklad za veľmi vhodný.

¹¹³ Príbuzným konceptom je Janečkovo slovo *zlom*, ktorý popisuje ako „náhlou značnou zmenu“. *Tektonika*, s. 110.

3.4. Špecifiká nelineárnych štruktúr

Doteraz som sa venovala štruktúram vedeným lineárne, považujem ale za zaujímavé pozrieť sa na to, nakoľko navrhnuté koncepty platia v štruktúrach nelineárnych. V tých pritom podstatne odpadá hierarchia a kauzalita, vzťahy medzi jednotlivými udalosťami sú teda oveľa slabšie. Namiesto celku má zmysel pritom vzťahy skúmať spravidla na menšom úseku. Na niekoľkých príslušných miestach som už na tieto špecifiká narazila, pre lepšiu prehľadnosť ale koncipujem túto tabuľku.

Podmienky	POHYB	Prítomný (viď 3.1.1.)
	ZMENA	Prítomná, platí ale v širšom význame, nie je kauzálna. Často v extrémne nízkej alebo extrémne vysokej miere.
	VÝVOJOVÉ SILY	Prítomné len v menšej miere, v krátkych útvaroch, nie v celku. Slovo „vývojové“ je v tomto prípade nevhodné, dá sa nahradiť napríklad slovom mikroštrukturálne.
	HIERARCHICKÉ ÚROVNE	Prítomné v zmysle úrovni materiálu a útvarov, vzťahy voči celku ako aj vzťahy medzi útvarmi sú spravidla slabšie, často miznú úplne.
Javy	OHRANIČUJÚCE JAVY	Čiastočne prítomné. Priebeh nemusí byť nutne ohraničený začiatkom a koncom ¹¹⁴ . Minimá a maximá sú ako hranice škály prítomné. Kvôli chýbajúcej teleologickosti a hierarchii ale nemajú taký vplyv na priebeh ako u lineárnych štruktúr a neohraničujú priebehové javy.
	PRIEBEHOVÉ JAVY	Vzhľadom na nízku intenzitu vzťahov medzi udalosťami v celku je

¹¹⁴ Dobrým príkladom je momentová forma.

		problematické hovoriť o nových javoch. Pri štruktúrach vysokou mierou zmeny alebo diskontinuálnych štruktúrach je novým javom každý jav. Návraty a opakovania nastávajú, vzhľadom na povahu štruktúry ide len o určitý typ použitia objektov, nevytvárajú ale nutne takú súvislosť, ako v lineárnych štruktúrach. Transformácie strácajú svoju teleologickú povahu, prítomné však sú ¹¹⁵ .
Popis, pôsobenie	MIERKA	Platí
	DOSAĤ	Dosah javov nemá zmysel popisovať, vzťahy útvarov a materiálu sú veľmi oslabené a nehierarchické.
	PARAMETRE	Môžeme popísať.
	TENDENCIE	Pokles alebo nárast prítomné byť môžu, v neteleologickej štruktúre ale má zmysel popisovať ich jedine na krátkych úsekoch a skôr na nízkych úrovniach.

Tabuľka 5: dynamický aspekt v nelineárne vedených štruktúrach

¹¹⁵ Fenoménu transformácií v neteleologickej štruktúre, konkrétne v dielach Mortona Feldmana, sa vo svojej štúdii „Doing it one way and doing it another way“ venoval Petr Zvěřina (Vladimír Tichý, Tomáš Krejča, Petr Zvěřina. *Scelovací prostředky*. Praha: NAMU, 2017). Hovorí o neustálych diferenciách, zmenách, o „kontinuální transformaci hudebního materiálu“ (*Scelovací prostředky*, s. 84). Dopĺňa tiež pojem *non-developmental differentiation* Davida Gerarda Matthewse (Morton Feldman's For Samuel Beckett: The Semiotics of Musical Time. Dizertačná práca. Pittsburg: University of pittsburgh, 2011, s. 4.).

Z tabuľky je zreteľné, že všeobecnejšie koncipované roviny dynamického aspektu možno považovať za relevantné aj v nelineárnych štruktúrach. Tie konkrétnejšie koncipované, napríklad niektoré kategórie pôsobenia, v ktorom som predpokladala určitú hierarchiu a teleologickosť, ale na priebeh nelineárnych štruktúr nevplývajú.

4. Dynamický aspekt z hľadiska poslucháča

Kým v kapitole 3 som popisovala dynamický aspekt s ohľadom na hudobnú štruktúru, v tejto kapitole sa zameriam na korelácie dynamického aspektu a poslucháča. Vnímanie považujem za niečo, čo pri popise dynamického aspektu musí byť zohľadnené. Bez prijímateľa totiž rola dynamického aspektu naplnená nie je. Poslucháč a dynamický aspekt sa pritom navzájom aktívne ovplyvňujú. Na jednu stranu dynamický aspekt ovplyvňuje vnímanie štruktúry, poslucháčsky zážitok z diela. Na druhú stranu vnímanie dynamický aspekt dotvára, napríklad podľa toho, ako poslucháč javy vyhodnotí. Javy dynamického aspektu majú vo vnímaní bezprostrednú odozvu, môžu tak byť vyhodnocované aj simultánne s počúvaním¹¹⁶, nielen po vypočutí celej štruktúry.

Vo vyhodnocovaní počutého hrá vždy rolu aj to, s akými skúsenosťami a schopnosťami poslucháč do posluchu vstupuje. Pri svojom pojednaní o vnímaní dynamického aspektu si predstavujem poslucháča schopného pozorného posluchu, nie však nevyhnutne so špecifickými hudobnými schopnosťami.

Nevyhnutnosťou toho, aby dynamický aspekt poslucháč zachytil, je pre mňa všeobecná schopnosť rozpoznať a vyčleniť objekty¹¹⁷ (v prípade dynamického aspektu javy) a ich súvislosti. Ďalší vplyv na vyhodnotenie aspektu majú potom procesy ako pamäť, očakávanie, či vnímanie času. Konkrétna podoba vyhodnoteného dynamického aspektu je potom u každého poslucháča iná, nakoľko sa okrem zdieľaných rovín odohráva aj v rovinách subjektívnych. Toto všetko potom tvorí filter, cez ktorý poslucháč skladbu, a s ňou aj jej dynamický aspekt, vníma a vyhodnocuje.

4.1. Východiská

Východiskami v tejto kapitole mi boli predovšetkým kniha Boba Snydera *Music and Memory*¹¹⁸ a kniha Dory Hanninen *A Theory of Music Analysis: On Segmentation and Associative Organization*, spolu s už spomínanými textami Jonathana Kramera a Ivy Oplištilovej. Tieto myšlienky dávam do kontextu s vlastnou koncepciou dynamického aspektu.

¹¹⁶ Najmä v prípade, ak ide o prvý posluch.

¹¹⁷ Príbuzné teórii segmentácie Dory Hanninen, o ktorej píšem v oddieli 4.1. (Dora A. Hanninen. *A Theory of Music Analysis: On Segmentation and Associative Organization*. Rochester: University of Rochester Press, 2012

¹¹⁸ Bob Snyder. *Music and Memory: An Introduction*. Cambridge: MIT Press, 2000.

Kniha Boba Snydera je, pokiaľ ide o popis role pamäte v hudbe, zásadným spisom. Snyder sa v knihe zaoberá pamäťou ako psychickým procesom všeobecne, nadväzuje na už známe fakty a vyčleňuje a popisuje tri druhy pamäte. Tieto poznatky potom aplikuje na hudbu. Pre zhrnutie možno povedať, že sa venuje tomu, ako pamäť prispieva k organizácii hudobného prúdu v poslucháčovom vnímaní.

Snyder v knihe vyčleňuje model *time levels of musical experience*¹¹⁹, v ktorom ňom spája úrovne hudobnej štruktúry¹²⁰ s úrovňami počúvania¹²¹.

- *Level of Event Fusion*¹²², najnižšia úroveň: akustické vibrácie, medzi ktorými je menej ako 50 milisekúnd
- *Level of Melodic and Rhythmic Grouping*¹²³, prostredná úroveň, udalosti, ktoré sú od seba vzdialené viac ako 63 milisekúnd, v priemere 3-5 sekúnd na jednu udalosť¹²⁴
- *Level of Form*¹²⁵, najvyššia úroveň

Tento model možno vzťahnuť aj na vnímanie dynamického aspektu formy. Väčšina javov bude spadať do druhej úrovne, ich vzťahy, zasadenie do kontextu či dosah budú vecou najvyššej kategórie. Snyder k týmto úrovňam vzťahuje aj typy pamäte, ktorým sa venujem v podkapitole 4.2.

Publikácia Dory Hanninen, *A Theory of Music Analysis: On Segmentation and Associative Organization*, nie je venovaná hudobnej percepcii, ale teórii analýzy. Základom teórie sú segmenty: skupinky viacerých tónov, ktoré Hanninen popisuje ako vnímateľné objekty hudobnej štruktúry. Druhou podstatnou rovinou teórie sú potom vzťahy týchto segmentov, ich asociácie a spôsoby, akými k týmto asociáciám dochádza. Hanninen pritom zákonitosti percepcie explicitne neaplikuje, pri vyčlenení jednotlivých konceptov ich však zohľadňuje. Počíta s tým,

¹¹⁹ Časové úrovne hudobného zážitku (prekl. autorka). B. Snyder. *Music and Memory: An Introduction*, s. 12-13.

¹²⁰ Viď aj Tichého *mez pohybové diferenciácie a mez pohybové stagnace*, spomenutá už v oddieli 1.3.

¹²¹ B. Snyder. *Music and Memory: An Introduction*, s. 12-13.

¹²² Úroveň fúzie udalostí (prekl. autorka).

¹²³ Úroveň melodického a rytmického zgrupovania (prekl. autorka)

¹²⁴ Vyčlené za pôsobenia princípov gestaltu. (L. Thoresen. *Emergent Musical Forms. An Aural Exploration*, s. 23)

¹²⁵ Úroveň formy (prekl. autorka).

že poslucháč dokáže segmenty a ich asociácie rozoznať. To pôsobí ako silný argument toho, že takéto objekty považuje za relevantné v analýze.

Poslucháčova schopnosť rozoznať určitý objekt, respektíve tvar, je predpokladom aj pri koncepciách vychádzajúcich z gestaltovej psychológie: napríklad *grouping* v ponímaní Eugena Narmoura¹²⁶ či Freda Lerdahla a Raya Jackendoffa¹²⁷. Teória Dory Hanninen je im v tomto smere príbuzná, hoci z gestaltu priamo nevychádza. Rozdiel je tiež v tom, že Hanninen uplatňuje svoju teóriu aj v post-tonálnej hudbe. Keď som teda vo svojom ponímaní označujem poslucháčovu schopnosť rozpoznať objekty a ich vzťahy za zásadnú, nadväzujem tým najväčšmi na pojmami Dory Hanninen.

Na Jonathana Kramera a jeho pojmy som sa odkazovala už v kapitole 1. Svojou knihou *The Time of Music* Kramer reflektuje predovšetkým časové špecifiká hudby, či vzťah času v hudbe a poslucháčovho vnímania času. Ako sám píše, nesústreď sa na konkrétne prvky (rytmus, metrum), ale na kvality hudobného času (tenzia, smer, trvanie, atď.). Svoje tvrdenia pritom opiera aj o poznatky zo sociológie alebo antropológie. Kramer navrhuje veľmi systematickú terminológiu. Nosnými sú koncepty ako kontinuita-diskontinuita, vertikálny čas (teda prípad, kedy v hudbe viac záleží a simultánnom dianí než na sukcesívnosti), bezčasie, stáza alebo koncept dvojitej povahy času, lineárnej a nelineárnej. Na spis Jonathana Kramera nadväzujem v oblasti terminológie.

Iva Oplištilová vo svojej diplomovej práci a v štúdiu *Nelineárny čas v postcageovskej hudbe* popisuje nelineárny čas ako jednu z alternatív vedenia priebehu hudobnej štruktúry. Nelineárne štruktúry pritom podľa nej s vkladom poslucháča počítajú oveľa viac než štruktúry lineárne. Navyše je poslucháč postavený pred nové situácie: v nelineárnych štruktúrach totiž prestáva platiť smerovanie k cieľu a niektoré parametre (napríklad trvanie) dosahujú extrémov, ktoré vyžadujú iné fungovanie psychických procesov. V pojednaní o nelineárnom čase nadväzuje Iva Oplištilová na metódu neurofenomenológie a teóriu temporalít. Temporalitu pritom chápe ako stupeň usporiadania času. Od typu temporality tiež

¹²⁶ Eugen Narmour. *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures: The Implication-Realization Model*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

¹²⁷ Fred Lerdahl a Ray Jackendoff popisujú *grouping* (v prekl. zoskupovanie) ako jeden z mechanizmov, vďaka ktorým je hudobný povrch percepčne organizovaný do (vnímateľných) skupín (Fred Lerdahl, Ray Jackendoff. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: MIT Press, 1983, s. 13).

závisí hrúbka hudobného *ted'*¹²⁸. Na tento text priamo odkazujem pri popise zdieľaných a subjektívnych rovín posluchového zážitku.

V kapitole 4 sa ďalej odkazujem napríklad na knihy Leonarda B. Meyera¹²⁹, Davida Hurona¹³⁰, Lasseho Thoresena¹³¹ či Vladimíra Tichého¹³².

4.2. Zdieľané vs. subjektívne roviny posluchového zážitku

Otázka toho, čo z nášho posluchového zážitku je u každého subjektívne, a čo v rámci neho naopak zdieľame, má zreteľne pôvod v dichotómii objektívny – subjektívny. Za objektívne je všeobecne označované niečo (často napríklad vlastnosť) čo je dané skutočnosťou, imanentné danému objektu, nezávislé od vedomia¹³³. Objekt môžeme verifikovať a to, čo je postihnuteľné objektívne, je spravidla kvantifikované. Subjektívne je naopak závislé od vedomia, od subjektu,¹³⁴ často sa nedá verifikovať. Termín „zdieľané“ používam v tomto zmysle synonymicky k slovu objektívne. Preferujem tento termín preto, že v pojednaní o vnímaní hudby pôsobí podľa môjho názoru výstižnejšie. Lepšie ilustruje povahu počúvania, s tým, že roviny tohto zážitku¹³⁵ môže mať každý jednotliviec každý sám za seba, niektoré však budeme mať pri počúvaní spoločné, teda ich budeme zdieľať.

Vzťah pojmov zdieľané a subjektívne v hudbe môžeme vysvetliť napríklad na základe textov Ivy Oplištilovej. Tá tieto termíny používa v zmysle dvoch pólov¹³⁶ a vzťahuje ich rovno na vlastnosti zvukov. Zdieľané sú vonkajšie, objektívne postihnuteľné vlastnosti, navyše také, ktoré sa dajú zapísať symbolmi. Subjektívne

¹²⁸ Pod pojmom *ted'* môžeme rozumieť prítomný moment. Podľa typu temporality môže byť *ted'* napríklad vyostrené, so vzťahom len k bezprostredne blízky momentom okolo neho (*ostrůvky souvislosti*), alebo naopak rozšírené, stále pribierajúce nové aspekty. V lineárnych temporalitách je *ted'* ostré, stále sa posúvajúce. (I. Oplištilová, „Nelineární čas v postcagovské hudbě“, s. 130-131).

¹²⁹ Leonard B. Meyer. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1956.

¹³⁰ David Huron. *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge: MIT Press, 2006.

¹³¹ L. Thoresen. *Emergent musical forms. Aural exploration*.

¹³² Vladimír Tichý. *Úvod do studia hudební kinetiky*. Praha: HAMU, 1992.

¹³³ Slovník.sk [online]. „Objektívne“. Cit.:15.3.2021. Dostupné z: <https://slovník.aktuality.sk/pravopis/slovník-sj/?q=objekt%C3%ADvne>.

¹³⁴ Tamtiež, dostupné z: <https://slovník.aktuality.sk/pravopis/slovník-sj/?q=subjekt%C3%ADvne>.

¹³⁵ O zážitku pritom hovorím v nadväznosti na to, ako tento pojem chápal Thomas Clifton: ako niečo, čo integruje zmysly, emócie a myseľ. (Thomas Clifton. *Music as Heard: A Study in Applied Phenomenology*. New Haven and London: Yale University Press, 1983).

¹³⁶ I. Oplištilová, „Nelineární čas v postcagovské hudbě“, s. 127.

potom tie vnútorné, ktoré vzniknú až u samotného poslucháča. Túto definíciu považujem za veľmi priliehavú aj pre moje úvahy.

Rozlišovať subjektívny a zdieľaný charakter zážitku v rámci dynamického aspektu je relevantné najmä pri konkrétnejších rovinách aspektu, teda pri javoch, prípadne pri ich pôsobení. Podmienky vzniku sú týmito rovinami totiž pri počúvaní spravidla už artikulované, takže nepôsobia na poslucháča separátne.

Zdieľané

V zdieľanej rovine môžeme z javov dynamického aspektu vnímať javy ohraničujúce (začiatok-koniec, minimum-maximum) aj priebehové (nové javy, transformácie, opakovania-návraty). Záleží však na tom, akým spôsobom sa prejavia. Za jednoznačne zdieľané označujem vnímanie začiatkov a koncov, najmä tých na najvyššej štrukturálnej úrovni: napríklad začiatok a koniec skladby, či začiatok a koniec jednoznačne vyčleneného bloku hudby. Zdieľané vnímanie javov priebehových potom môžeme predpokladať vtedy, keď sa prejavia naozaj výrazne. Výrazným spôsobom prejavu mám na mysli napríklad nové javy a transformácie s vysokou mierou zmeny, či opakovania a návraty v doslovnej podobe. Z kategórii pôsobenia javov (dosah, tendencia, parameter) označujem ako zdieľanú kategóriu parametru, a to v prípade, že jav pôsobí len v rámci jedného parametru a nevzniká tak priestor na ambivalentné výklady. Ak napríklad prebieha dynamická transformácia, zosilňovanie, poslucháči dokážu určiť, že sa premieňa práve parameter dynamiky. V príklade z *Fugy* č. 4 *cis mol* Johanna Sebastiana Bacha je transformácia v expozícii založená na postupnom pridávaní hlasov, čím sa zhutňuje faktúra.



Notový príklad 5: J. S. Bach, *Fúga* č. 4 *cis mol*, takty 1-22, transformácia v parametri hustoty faktúry

V jednoznačných, výrazných prípadoch je zdieľane vyhodnocovaná aj tendencia (pokles-nárast). Takýmto prípadom môže byť situácia, kedy má takúto tendenciu niekoľko parametrov. V ukážke z prvej časti Beethovenovho *Sláčikového kvartetu* č. 16 vidíme krátky úsek, na ktorom prebieha stúpajúca transformácia v parametroch výšky, dynamiky hustoty faktúry aj harmonického napätia.



Notový príklad 6: L. v. Beethoven, *Sláčikové kvarteto* č. 16, 1. veta, takty 15-17, príklad stúpajúcej tendencie

Subjektívne

V subjektívnej rovine vnímame všetky ohraničujúce aj priebehové javy, ktoré sa prejavili menej výrazným alebo komplexnejším, ambivalentným spôsobom. Rovnako je subjektívne aj pôsobenie týchto javov. V subjektívnej rovine vnímania je, viac než v zdieľanej, podstatné aj to, aké sú skúsenosti a schopnosti poslucháča. Tie ich totiž vedú k rôznemu vyhodnocovaniu počutého. Ohraničujúce javy začiatok a koniec budú subjektívne vnímané na nižších úrovniach; obzvlášť v prípade členitých, diskontinuálnych štruktúr alebo naopak v prípade štruktúr vykazujúcich len nízku mieru zmeny. V nich môže poslucháč niektoré body subjektívne vyhodnotiť ako ohraničujúce: napríklad v záujme vlastnej orientácie v hudobnom prúde. K javom minimum a maximum sa faktor subjektivity pridáva vtedy, ak chceme hovoriť o minime a maxime celého diela. Každý poslucháč môže jav s dosahom na celok alebo vrchol skladby hodnotiť na základe iných kritérií¹³⁷.

Aj subjektívne vnímanie priebehových javov úzko súvisí s kontextom, v ktorom sa vyskytnú. Ak je jav, ktorý už sme počuli, uvedený v úplne inom kontexte, je opäť subjektívne, či poslucháč jav pochopí ako nový, alebo ako návrat. Dobrým príkladom je aj opakovanie. Jav opakovania je z hľadiska vnímania problematický.

¹³⁷ Rôzne pohľady na to, čo je vrcholom diela, sú navyše popísané aj teoreticky. Napríklad Slavomír Hoříňka vo svojej publikácii *Barva zvuku a její úloha ve výstavbě hudební skladby* (Praha: Triga, 2008, s. 13) zmieňuje viacero druhov vrcholov: tektonicko-dynamický, dynamický, a tektonické centrum.

Vzhľadom na priebeh v čase bude zopakovaný prvok vždy už v inom kontexte, než v ktorom sa objavil prvýkrát. Už to môže prijímateľa naviesť k tomu, aby začal pripúšťať aj možnosť, že ide o transformáciu. Pokiaľ dôjde pri zopakovaní k zmene aj v iných parametroch, napríklad v inštrumentácii, je posúdenie toho, či ide o opakovanie alebo transformáciu, subjektívne. Situáciu ilustrujem príkladom z druhej vety Debussyho skladby *More*. Hoci dochádza k doslovnému zopakovaniu tvaru, inštrumentácia a hustota faktúry sa mení.



Notový príklad 7: C. A. Debussy, *More*, *Hra vln*, takty 14-17, ambivalencia opakovania a transformácie

Spomedzi kategórii pôsobenia javov je výlučne subjektívnou kategória dosahu. Vnímanie hierarchie dosahu a vplyvu jednotlivých javov má u každého poslucháča osobitné špecifiká.

Ak hovoríme o neoddeliteľnosti dynamického aspektu a vnímania, musíme zdieľané a subjektívne javy chápať ako niečo, kvôli čomu analýza tohto aspektu vyžaduje zvýšenú pozornosť voči vplyvu poslucháča. V rámci analýz je na ambivalentných miestach podnetné zamyslieť sa nad tým, aké možnosti subjektívneho výkladu takýto moment ponúka. Pomer zdieľaných a subjektívnych vnemov v rámci dynamického aspektu bude potom vždy záležať od konkrétnej skladby a od štýlu, v ktorom je napísaná.

4.3. Pamäť, očakávanie

Tieto dva psychické procesy vyberám pre vysvetlenie toho, čo obklopuje okamih, ktorý je v rámci priebehu hudobnej štruktúry práve vnímaný. Pamäť nám slúži k vyhodnoteniu predošlých dejov v skladbe a ich vzťahnutiu na moment prítomný. Očakávaním potom anticipujeme budúci priebeh. Model retencia – prítomnosť –

protencia¹³⁸ pri vnímaní tónov ako kontinuálneho aktu formuloval už Edmund Husserl¹³⁹. Model spomínanie – vnímanie – očakávanie potom na toto rozloženie nadväzuje.

4.3.1. Pamäť

Pamäťou vo všeobecnosti rozumieme určité uchovanie informácií či vnemov. Rozlišujeme pritom tri druhy pamäte, v závislosti od toho, ako dlho je informácia uložená:

- pamäť senzorická (pri hudbe echoická¹⁴⁰): uchovanie zmyslového vnemu, trvanie v milisekundách
- pamäť krátkodobá: trvanie niekoľko sekúnd (do pol minúty), obmedzené množstvo zapamätaných informácií
- pamäť dlhodobá: trvanie niekoľko minút, hodín, ale aj roky; neobmedzené množstvo informácií

Snyder potom tieto typy pamäti spája s jednotlivými časovými úrovňami zážitku.

Echoická	Úroveň fúzie udalostí
Krátkodobá	Úroveň melodického a rytmického zgrupovania
Dlhodobá	Úroveň formy

Tabuľka 6: typy pamäti podľa B. Snydera

Echoická pamäť pritom podľa neho môže za vyhodnotenie práve vnímaného momentu, krátkodobou vzťahujeme vnímaný moment na bezprostredne uplynulé dianie a vďaka dlhodobej si vytvárame celkový kontext.¹⁴¹

Typmi pamäte, ktoré zapájame pri vnímaní dynamického aspektu formy sú najmä pamäť krátkodobá a dlhodobá. Krátkodobú pamäť zapojujeme najmä pri vyčlenení jednotlivých javov, dlhodobú pri vyčlenení dlhších javov a pri zaradzovaní javov do kontextu.

Možnosti krátkodobej pamäte korešpondujú, v rámci dynamického aspektu, s trvaním väčšiny javov. Aj vďaka tomu sú potom tieto javy vyčlenené od ostatného diania a vnímame ich ucelene. Dobrým príkladom je transformácia, ktorú, ak nepresahuje krátkodobú pamäť, vnímame od začiatku do konca ako

¹³⁸ Edmund Husserl. *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí*. Praha: Univerzita Karlova, 1970.

¹³⁹ Edmund Husserl (1859-1938) je považovaný za zakladateľa smeru fenomenológie.

¹⁴⁰ Tento termín navrhuje Snyder (*Music and Memory*, s. 14).

¹⁴¹ B. Snyder, *Memory and Music*, s. 15.

jeden proces¹⁴². Čo sa týka ohraničujúcich javov, krátkodobou pamäťou ich spracúvame vtedy, ak sú v časovom rámci javu priebehového. Takto teda vyhodnotíme začiatok a koniec priebehového javu, alebo jeho maximum a minimum. Pri štruktúrach, ktoré majú ako celok veľmi krátke trvanie, pritom krátkodobá pamäť postačí aj k vyhodnoteniu kontextu, v ktorom sa javy nachádzajú¹⁴³.

Dlhodobá pamäť vo vnímaní dynamického aspektu umožňuje vnímať javy aspektu v kontexte, alebo v rámci niektorej jeho svojbytnnej časti. Tento typ pamäti je tiež uplatnený v prípade, že je jav rozvrhnutý na dlhšej ploche. Zo samotných javov dokážeme vďaka dlhodobej pamäti rozpoznať predovšetkým návrat, napríklad v prípade reprízy v sonátovej forme. Dlhodobá pamäť je neopomenuteľnou pre vyhodnocovanie celého priebehu a pre porovnávanie jednotlivých jeho častí. Dokážeme tak vďaka nej vyhodnotiť, ktoré javy majú dosah na celú štruktúru.

4.3.2. Očakávanie

Pojmom očakávanie tu označujem psychický proces, ktorý poslucháčovi umožňuje predpokladať ďalší priebeh hudby. Očakávanie a to, do akej miery sa naplní, vyvoláva reakcie na hudbu a ovplyvňuje celý posluchový zážitok. Úzko pritom súvisí so skúsenosťami poslucháča.

Pri pojednaní o očakávaní som vychádzala predovšetkým z dvoch kníh, ktoré patria v rámci tejto problematiky zásadné: Leonard B. Meyer: *Emotion and Meaning in Music* a Davida Hurona: *Sweet Anticipation*. Podľa Meyera očakávanie dáva zvukovému objektu význam (*meaning*) tým, že poslucháč¹⁴⁴ získa pri vypočutí objektu predstavu o pokračovaní. Očakávanie je podľa Meyerom tiež pôvodcom emócií v hudbe. Meyer uvádza, že poslucháč môže očakávať na základe vrodených procesov (napríklad očakávanie celistvosti tvaru, zgrupovania¹⁴⁵), alebo na základe naučeného, kedy v hudbe anticipuje priebeh podľa štýlových špecifik.

Aj David Huron sa na očakávanie pozerá ako na niečo, čo vyvoláva emócie. Predstavuje pritom päť pocitových stavov, ktoré sú v rámci očakávania postupne prítomné: *imagination, tension, prediction, reaction, a appraisal*¹⁴⁶. Berie do úvahy

¹⁴² Na tomto sa samozrejme výrazne podieľa aj gestaltové vnímanie.

¹⁴³ Napríklad niektoré skladby Antona Weberna alebo Igora Stravinského, ktoré majú len pár taktov.

¹⁴⁴ Napríklad na základe predošlej skúsenosti.

¹⁴⁵ Príbuznosť s princípmi gestaltu.

¹⁴⁶ Predstava, napätie, predpoklad, reakcia, zhodnotenie (prekl. autorka). D. Huron, *Sweet Anticipation*, s. 5.

hľadisko vývojovej psychológie a biológie. Tie vysvetľujú očakávanie ako pripravenosť organizmu na nadchádzajúce situácie¹⁴⁷ a schopnosť zareagovať. V tomto kontexte podľa Hurona každý z pocitových stavov zodpovedá za nejaké štádium reakcie, napríklad za aktivizáciu obranných reflexov. Huron zohľadňuje aj kultúrny kontext. Poslucháč vychovaný v európskom kultúrnom okruhu bude mať na základe skúsenosti iné očakávania, ako poslucháč mimoeurópsky.

Očakávanie sa na vnímanie dynamického aspektu a jeho javov nedá vzťahovať tak konkrétne, ako som to spravila pri pamäti. U každého poslucháča je očakávanie veľmi individuálne a jeho vplyv sa generalizuje ťažko. Napriek tomu je ale potrebné brať rolu očakávania v rámci vyhodnocovania dynamického aspektu do úvahy. Výrazne sa podieľa na tom, ako výsledne vyhodnotíme mieru, s akou sa uplatnila zmena, pohyb alebo vývojová sila. Pod vplyvom očakávania môžu byť tieto javy (v mojej systematike popísané ako podmienky vzniku dynamického aspektu) vo vnímaní poslucháča posilnené alebo oslabené. Očakávanie navyše môže tieto podmienky na určitý čas simulovať. Napríklad v nelineárne vedenej štruktúre môže očakávanie v našej predstave vyvolať pocit napätia, hoci vo vzťahoch v štruktúre nenastalo. Na základe skúsenosti potom vieme predpokladať pokračovanie transformácie, miesto, kde príde návrat, alebo trvanie javu.

¹⁴⁷ D. Huron. *Sweet Anticipation*, s. 4.

5. Analytická časť

V analytickej časti mi ide predovšetkým o rozbor diel so zameraním na dynamický aspekt, a to s použitím systematiky, ktorú som navrhla v kapitole 3. Analýza zameraná na dynamický aspekt umožňuje systematicky uchopiť priebeh skladby tým, že vyčlení javy, ktoré ho formujú: a to aj bez nutnosti posluchového experimentu. Zároveň môže analytika naviesť na významné miesta štruktúry, alebo mu priblížiť ich rolu¹⁴⁸.

Analýzu dynamického aspektu kombinujem s analýzou konštrukčného aspektu¹⁴⁹ a s percepčnou analýzou dynamického aspektu. Analýzu konštrukčného aspektu používam pre orientáciu v štruktúre, percepčnú analýzu ako základ pre návrh subjektívnej interpretácie.

5.1. Výber skladieb

Pri výbere analyzovaných skladieb bolo mojim cieľom zvoliť také skladby, ktoré mi umožnia ukázať čo najviac podôb dynamického aspektu a to, že je tento aspekt prítomný v skladbách akéhokoľvek štýlu či žánru. Viac než priamo na štýlové obdobia ale vzťahujem tieto premeny na rôzne riešenia faktúry a na to, ktorá zložka bola pre skladateľa v danej skladbe kľúčovou. Túto zložku nazývam v nadväznosti na koncept Jaroslava Volka zložkou zodpovednou¹⁵⁰.

Moju analytickú vzorku tvorí päť skladieb:

- Johann Sebastian Bach: *Fúga z Prelúdia a fúgy č. 4 cis mol BWV 849, z Dobre temperovaného klavíru I*
- Ludwig van Beethoven: *Sláčikové kvarteto č. 16 F dur op. 135, Allegretto*
- Claude Achille Debussy: *More, 2. veta Hra vln*
- György Ligeti: *Lux Aeterna*
- Petr Kotík: *Spontano*

Ide o skladby rôznych štýlov a rôzneho obsadenia, napísané v rokoch 1722-1966. Aj v prípade skladieb s tradičnými formovými schémami pritom nejde o celkom typické príklady. Vyberala som skôr skladby, v ktorých jednotlivé úseky nastupujú

¹⁴⁸ Takéto miesta je potom vhodné podrobiť ďalšej analýze a nájsť hľadisko, z ktorého je ich možné vysvetliť najuspokojivejšie.

¹⁴⁹ Takto túto analýzu označujem v nadväznosti na konštrukčný aspekt, ktorý som ako opozitum aspektu dynamického vymedzila v kapitole 1.

¹⁵⁰ Volek vyčleňuje koncept *zodpovednej zložky* ako zložky s najužším vzťahom k tektonike skladby, väzbe, ktorá ju vytvára, hovorí potom *zodpovedná väzba*. Jaroslav Volek. *Struktura a osobnosti hudby*. Praha: Panton, 1988, s. 196.

skôr procesmi a prechodmi než zárezmi¹⁵¹. V nasledujúcej tabuľke zhrnujem informácie o skladbách, ktoré považujem pri svojej analýze za dôležité.

	Obsadenie	Faktúra	Zodpovedná zložka
Bach	Sólo (klávesový nástroj)	Polyfónia	Tónové výšky: horizontála, vedenie hlasov
Beethoven	Komorné (sláčikové kvarteto)	Homofónia	Tónové výšky: vertikála, motivicko-tematická práca
Debussy	Orchestrálne	Kombinovaná	Farba
Ligeti	Zborové (a capella)	Mikropolyfónia	Textúra ¹⁵²
Kotík	Komorné (klavír+10 dychových nástrojov)	Náročné zaradiť	Trvanie

Tabuľka 7: popis analyzovaných skladieb

5.2. Metóda

Ako som uviedla v úvode kapitoly, skladby analyzujem z troch pohľadov. Každá z týchto analýz má rôzne špecifiká, je rôzne detailná, rozdiel je aj v tom, nakoľko v jednotlivých analýzach vychádzam z notového a zápisu a nakoľko z nahrávky daného diela. Rozdielny je tiež pomer objektívneho a subjektívneho výkladu.

Analýzu konštrukčného aspektu predstavujem v rozboroch skladieb ako prvú. Má podobu zhrnujúcej schémy, ktorá je blízka tradičnej formovej analýze. V schéme vychádzam výlučne z notového zápisu. Cieľom je objektívne zachytenie dielov skladby a ich proporcií tak, aby schéma efektívne slúžila ako pomocný, orientačný nástroj pri analýze dynamického aspektu a umožnila porovnanie konštrukčného a dynamického aspektu skladby.

¹⁵¹ Takýto výber ale nebol mojim primárnym cieľom. Vyberala som také skladby, ktoré sa mi z hľadiska dynamického aspektu a podmienok zmeny či pohybu zdali zaujímavé.

¹⁵² Pojem faktúra používam pre popis spôsobu vedenia hlasov (polyfónia, homofónia...), pojem textúra ako aktualizáciu tohto termínu, vhodnú v prípade úzkeho súvisu hustoty vedenia hlasov na výslednú farbu a zvuk.

V analýze dynamického aspektu vychádzam zo systematiky z kapitoly 3. Sústredím sa pritom na tie roviny, ktoré môžu byť zdieľané: teda predovšetkým na javy dynamického aspektu. V analýze pritom poukazujem na miesta, ktoré môžu byť, na základe subjektívneho vkladu poslucháča, interpretované ambivalentne. Vlastný výklad ale v tejto analýze neponúkam. Analyzujem na základe notového zápisu, posluchová skúsenosť v tomto prípade slúži ako kontrolný nástroj.

Z percepčnej analýzy dynamického aspektu vychádza návrh subjektívnej interpretácie dynamického aspektu skladby. Spomedzi vyčlenených troch analytických pohľadov je tak percepčná analýza najsubjektívnejšia. Na základe vlastného posluchového zážitku predstavujem čitateľovi jednu alternatívu výkladu dynamického aspektu skladby. Navrhujem aj výklad ambivalentných miest, ktoré som v druhom type analýzy nechala bez interpretácie. Aj v percepčnej analýze vychádzam zo svojej navrhutej systematiky, okrem javov sa viac sústredím aj na ich pôsobenie (na dosah a tendenciu). Analýzu vždy zakladám na jednej konkrétnej nahrávke. Percepčnou analýzou dynamického aspektu dopĺňam analýzu dynamického aspektu z notového zápisu.

Podstatnou súčasťou mojich analýz sú grafické znázornenia. Pre analýzu dynamického aspektu som navrhla systém grafických značiek. Inšpirovala som sa analytickými značkami Lasseho Thoresena¹⁵³, ktorý značky používa pri analýze dynamickej formy¹⁵⁴. Ako podnet mi slúžili v tom zmysle, že som sa, podobne ako Thoressen, rozhodla každému javu priradiť značku. Tá môže byť na základe situácie konkrétne pozmenená. Jednotlivé značky a ich významy ale od Thoresena nepreberám¹⁵⁵.


¹⁵³ L. Thoresen, *Emergent musical forms*, s. 243-245.

¹⁵⁴ Značky používa aj Otakar Zich v knihe *Symfonické básně Smetanovy*. Hoci sú vizuálne podobné, nevychádzala som z nich pri návrhu svojich značiek.

¹⁵⁵ Aj v prípade, že používam podobný tvar, je význam iný.


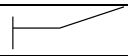

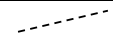
		Tendencia Stúpajúca/klesajúca	Dosah (v prípade dosahu na celok)	Parameter (v prípade pôsobenia vo viacerých parametroch)
Nový jav				
Transformácia				
Opakovanie/návrat				
Začiatok/koniec				
Maximum/minimum				

Tabuľka 8: analytické značky

Každému javu priradujem jednu základnú značku, ktorej podoba sa mení podľa toho, aké pôsobenie chcem vyjadriť. Ak nástup nového javu predstavuje nárast, bude značený takto: , ak pokles, bude značka zrkadlovo otočená. Ak má nový jav dosah na štruktúru ako celok, zdôrazňujem ho znásobením vodorovnej úsečky. Ak ide o nový jav, ktorý sa objaví vo viac ako jednom parametri, je táto vodorovná úsečka dvojité. Rovnako je znázornené opakovanie a návrat, s tým rozdielom, že čiara je prerušovaná. Transformáciu znázorňujem úsečkou. Tendenciu transformácie potom úsečkou smerujúcou nahor alebo nadol, v prípade dosahu na celok používam trojitú čiaru, pri pôsobení vo viacerých parametroch dvojité. Ohraničujúce javy znázorňujem rôzne orientovanými trojuholníkmi. Minimum/maximum s dosahom na celok potom označujem trojuholníkom s opísanou kružnicou, pri pôsobení vo viacerých parametroch pridávam k jednej zo strán trojuholníku úsečku. Pri javoch začiatok a koniec pôsobenie nepopisujem – v priebehu analýz sa to ukázalo ako nepodstatné¹⁵⁶.

Tieto značky možno v prípade potreby kombinovať. V analýze používam dve kombinácie: kombináciu nového javu a transformácie, kedy je nový jav bezprostredne transformačne spracovaný a transformáciu návratu.

¹⁵⁶ Napríklad začiatok či koniec s dosahom na celok je spravidla začiatok a koniec skladby.

	Bez určenej tendencie	S určenou tendenciou
Nový jav + transformácia		
Návrat + transformácia		

Tabuľka 9: kombinácie analytických značiek

5.3. Analýzy

5.3.1. J. S. Bach: *Fúga č. 4 cis mol, Dobre temperovaný klavír 1*

Fúga č. 4 je päťhlasá fúga z roku 1722, napísaná pre klávesový nástroj. Skladbu som si vybrala ako reprezentanta polyfónnej faktúry. Zároveň považujem za zaujímavé pozrieť sa z hľadiska dynamického aspektu na skladbu napísanú v jednom z najtradičnejších formových typov. V štruktúre má rolu zodpovednej zložky horizontálne vedenie hlasov, priebeh je tiež výrazne ovplyvnený hybnosťou či tonálnym plánom. Nakoľko je téma krátka, neumožňuje toľko alternatív ďalšieho spracovania. Jej transformácie tak závisia na kontexte, na tom, s akou protivetou je kombinovaná, alebo na tom, v akej tónine prebieha.

K analýze som použila nahrávku Andrása Schiffa¹⁵⁷.

¹⁵⁷ Johann Sebastian Bach. „Prelude and Fugue Nr. 4“. In: *Das Wohltemperierte Klavier I* [CD]. Londýn: Decca Music Group, 1986.

Zhrnujúca schéma

Takty 1-30: expozícia	5x nástup témy v rôznych hlasoch + 1 nadpočetný nástup, 2x codetta	Štvrťové	cis mol
30-92: rozvedenie	30-35: téma mimo hlavnej tóniny	Osminové	H dur – E dur
	36-40: nástup protivety 1		cis mol
	41-44: medziveta 1		gis mol – cis mol
	49-50: protiveta 2		fis mol (ďalej cis mol, E dur, A dur, cis mol)
	62-65: medziveta 2		cis mol – Gis dur
	84-86: medziveta 3		cis mol – fis mol
92-100: stretta	stretta protivety 2	Štvrťové	e mol – cis mol
97-115: záver	od nástupu témy v hlavnej tónine, v pôvodnom hlase (bas)	Štvrťové	cis mol

Tabuľka 10: J. S. Bach, *Fúga č. 4 cis mol*, zhrnutie konštrukčného aspektu

Analýza dynamického aspektu

Z hľadiska dynamického aspektu nachádzame v skladbe najmä krátke nové javy a dlhšie transformácie. Nové javy a transformácie sú úzko prepojené. Často sa prelínajú, nakoľko im polyfónna faktúra umožňuje prebiehať simultánne. Nové javy navyše spravidla vedú k transformácii, v ktorej sú spracované. Môžu byť preto hodnotené ako samostatné javy, ale aj ako súčasť transformácií. Tieto miesta preto označujem za ambivalentné.

Takty 1-3: nový jav (téma). Jav môžeme označiť ako nový, nakoľko sa spracúva ďalej, ambivalentný je ale jeho vzťah k nasledujúcej transformácii¹⁵⁸. Výklad preto navrhнем v percepčnej analýze.

4-21: transformácia. Narastá počet hlasov, téma sa dostáva do rôznych kontextov. Maximum nastáva v takte 19, kde nastúpi naraz 5 hlasov. V takte 21 transformáciu

¹⁵⁸ Ako ambivalentný nový jav označujem aj ďalšie analogické javy v skladbe.

ohraničujem koncom, nakoľko téma už bola exponovaná vo všetkých hlasoch. Krátko sa však prelína s nasledujúcou transformáciou¹⁵⁹.

21-25: transformácia. Ambitus sa najskôr rozširuje, medzi hlasmi sú väčšie intervaly, neskôr sa opäť zužuje. V parametri tónových výšok je maximom h² v takte 24. Transformácia v takte 29 plynule nadväzuje na ďalší jav. Jasné ohraňovanie koncom preto nezakresľujem.

30-35: ambivalentný jav. Ďalej transformuje tému, zároveň ale vedie k ďalšiemu javu. Dochádza k zmene tóniny.

36: ambivalentný nový jav (protiveta 1). Môže byť chápaný ako súčasť transformácie, alebo ako samostatný nový jav. Zmena v parametroch melódie, rytmu a hybnosti: doteraz prevažovali štvrtkové hodnoty, teraz nastupujú hodnoty osminové. Do grafu preto zakresľujem pôsobenie vo viacerých parametroch.

37-48: transformácia. Transformácia nastáva v dvoch parametroch, v parametri harmónie a melódie. Spracovaniu podlieha téma a protiveta 1.

49-50: ambivalentný nový jav (protiveta 2). Môže byť chápaný ako súčasť transformácie, alebo ako samostatný nový jav. Prekrýva sa s predošlou transformáciou. Zmena v parametroch melódie a harmónie.



Notový príklad 8: J. S. Bach, *Fúga cis mol* č. 4, takty 48-51, prelínanie transformácie (červená) a nového javu (zelená)

51-81: transformácia. Transformácia vo viacerých parametroch: v harmónii (modulácie) a v tónových výškach (registre, ambitus). Téma sa v takte 66 ozýva v najvzdialenejšej tónine v celej skladbe, v dis mol. V parametri harmónie je to teda bod maxima. V takte 7 dosahuje minimum parameter výšky, znie najhlbší tón, His¹. Transformáciu je možné členiť viacerými spôsobmi.

¹⁵⁹ Takéto situácie vznikajú v polyfónnej faktúre často.

82: návrat. Vracia sa nástup protivety 1. Prerušuje predošlú transformáciu. Oproti prvému uvedeniu sa vracia doslovne v parametroch rytmu, melódie a harmónie, z hľadiska faktúry zhustený jedným hlasom navyše. Vzhľadom k výraznej miere podobnosti, zrejmej aj z notového zápisu, neoznačujem návrat ako ambivalentný.

83-94: transformácia návratu. Rôzne transformovaná podoba prvého uvedenia v parametroch melódie, harmónie a faktúry.

94: nový jav. Zmena spočíva v konci transformácie protivety 1. Je tak ukončený tok osminových figúr, čím sa menia parametre rytmu a hybnosti.



Notový príklad 9: J. S. Bach, *Fúga cis mol* č. 4, takty 90-95, nástup nového javu

95-115: transformácia. Ďalej sa transformuje téma a protiveta 2. Mení sa spôsob vedenia hlasov, sú vedené syrytmicky: s horizontálnym vedením sa tak kombinuje vedenie vertikálne. Postupne klesá hybnosť, objavujú sa dlhšie rytmické hodnoty, ustaluje sa harmónia: vo viacerých parametroch tak klesá miera pohybu a zmeny.

Percepčná analýza

V percepčnej analýze dynamického aspektu fúgy som javom navrhla tendencie, na príslušných miestach tiež ich dosah. Takisto som dospela k niekoľkým výkladom ambivalentným miest. Na percepčnú analýzu vždy vplýva aj pojetie interpreta, čo v tomto prípade to platí obzvlášť. V pôvodnom zápise totiž nenachádzame dynamické či agogické značky a o podobe týchto parametrov priamo rozhoduje interpret.

Keďže ide o prvý príklad percepčnej analýzy, budem komentovať všetky svoje výklady. V nasledujúcich analýzach budem už niektoré z výkladov len zakresľovať do grafu.

Takty 1-3: téma, nový jav, ktorý je vzápätí transformovaný.

4-21: túto transformáciu hodnotím ako stúpajúcu, nakoľko jednoznačne stúpa počet hlasov a s tým aj hustota faktúry. Keďže sa v priebehu transformácie zvýši

počet hlasov o štyri, ide (v kontexte skladby) o veľký nárast, zakresľujem preto túto transformáciu ako strmšiu, znázorňujúc tak mieru zmeny.

21-30: transformácia má zo začiatku mierne stúpajúcu tendenciu, stúpa v parametri výšok a takisto stúpa harmonické napätie. V druhej polovici však oboje klesá.

30-35: ambivalentný jav. Tento jav plynule nadväzuje na predošlú transformáciu. Môže tak byť chápaný buď ako jej pokračovanie, alebo ako ďalšia transformácia. Vzhľadom na zmenu tóniny a faktúry, v ktorej sú okrem horizontály výrazné aj vertikálne prierezy, interpretujem toto miesto ako ďalšiu, veľmi mierne klesajúcu transformáciu.

36: jav (nástup protivity 1) vyhodnocujem ako nový, vzápätí transformovaný nový jav s tendenciou nárastu (vyššia miera pohybu, nárast v parametri hybnosti).

37-48: stúpajúca transformácia. Vyššia miera pohybu, ktorú nástup protivity 1 prináša, znamená mierny nárast oproti predošlému daniu už v začiatku transformácie. Transformácia následne mierne stúpa ďalej, smeruje k protivity 2 v taktoch 49-50. Na pozadí osminových figurácií sa pritom odvíjajú transformácie témy.

49-50: tento jav (protivetu 2) vyhodnocujem ako nový jav, ktorý je začiatkom transformácie. Má dostatočne vysokú mieru zmeny na to, aby bol výraznejší než predošlá transformácia, s ktorou sa prelína.

51-81: stúpajúca transformácia. Od taktu 51 je transformovaná téma a obe protivity. Od taktu 62 potom prebieha modulácia, ktorá vedie k maximu v oblasti harmónie. Pre transformáciu navrhujem delenie na dve časti. Ako rozdeľovací moment volím uvedenie témy v base, v takte 73. Transformácia smeruje ďalej, výrazne sa však mení rozloženie registrov¹⁶⁰. Navyše sa dá toto miesto považovať za návrat, keďže téma zaznieva v rovnakej tónine a v rovnakom hlase ako dux v expozícii. Tento jav v analýze vykladám ako miesto s dosahom na celú skladbu¹⁶¹.

¹⁶⁰ Ak by sme sa na tento úsek pozreli v detailnejšej mierke, našli by sme aj ďalšie, dielčie transformácie: ako napríklad moduláciu v taktoch 62-65, to však na tomto mieste nie je cieľom.

¹⁶¹ Tento výklad podporuje aj nahrávka, na základe ktorej som analyzovala. Paradoxne nastáva jav s dosahom celú skladbu prakticky zároveň s minimom v parametri výšky.



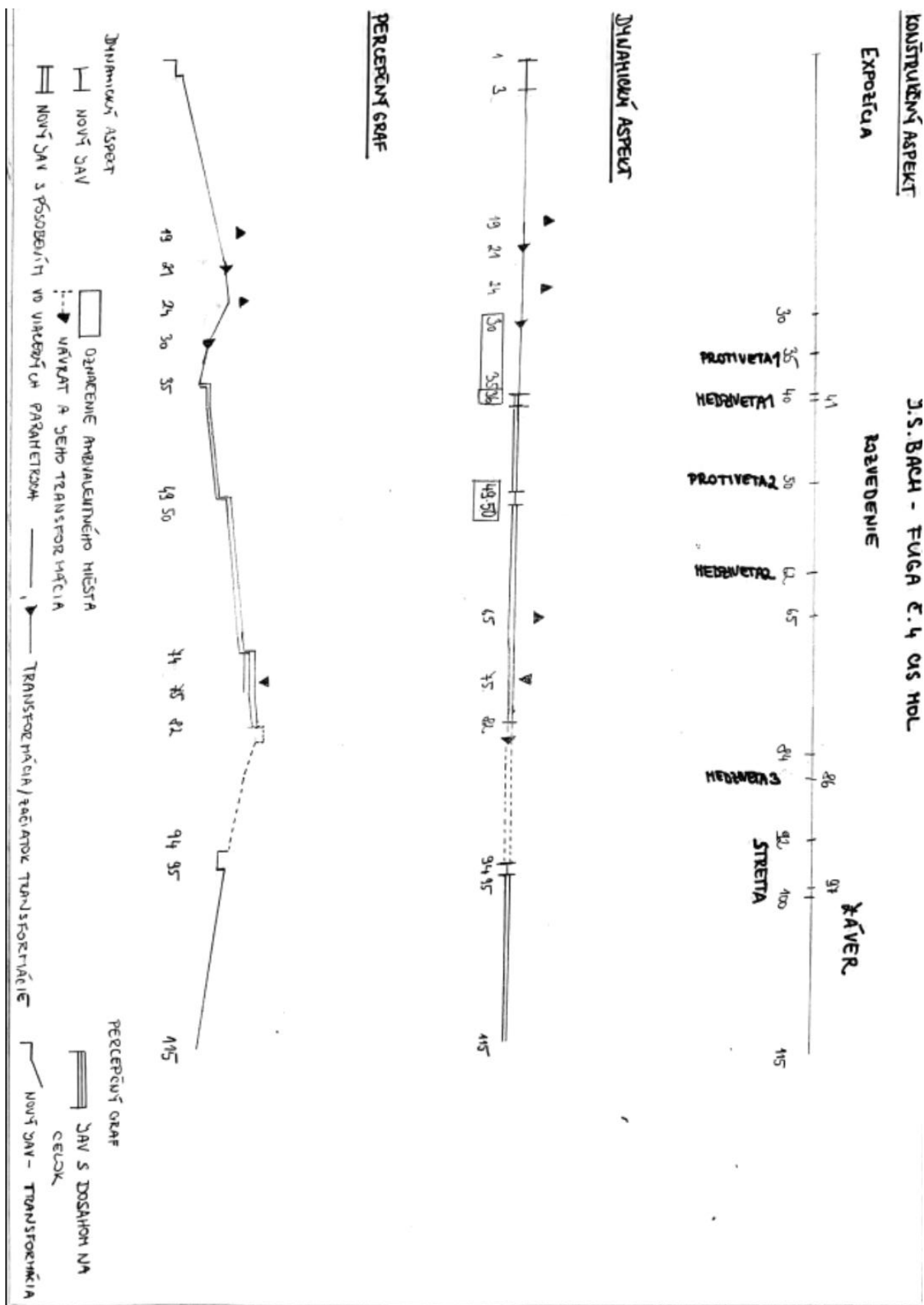
Notový príklad 10: J. S. Bach, *Fúga cis mol* č. 4, takty 69-75, jav s dosahom na celú skladbu

82: návrat začiatku protivity 1. Vyhodnocujem ho ako začiatok transformácie.

83-94: transformácia návratu, s mierne klesajúcou tendenciou vzhľadom na klesanie v parametri tónových výšok a to, že smeruje k zastaveniu osminových postupov.

94: nový jav. Zastavenie osminových postupov vedie k zníženiu hybnosti a celkovému poklesu pohybu.

95-115: transformácia s klesajúcou tendenciou. Z hľadiska posluchu je možné vyložiť túto transformáciu ako zloženú z dvoch častí. Druhú, kratšiu časť, predstavuje posledných päť taktov. Miera zmeny a pohybu je v týchto posledných taktach nízka a dianie klesá k záveru skladby.



Graf 1: J. S. Bach, *Fúga č. 4 cis mol*, analýza

5.3.2. L. v. Beethoven: *Sláčikové kvarteto č. 16 F dur, 1. veta Allegretto*

Sláčikové kvarteto č. 16 vzniklo v roku 1826 ako posledné z Beethovenových kvartet a ako jeho posledná dokončená skladba. Zaradzuje sa tak medzi neskoré skladateľove kvartetá, ktoré sa vyznačujú komplexnejšími formálnymi a harmonickými riešeniami. V prvej časti z *Kvartetu č. 16* je ale napriek tomu zrejmä sonátová forma. Skladbu vyberám ako ukážku homofónnej, respektíve kombinovanej faktúry¹⁶².

Ako zodpovedné zložky môžeme v širšom slova zmysle označiť dianie vo vertikále a motivicko-tematickú prácu. Tej podlieha najmä niekoľko krátkych, rytmicky výrazných motívov, ktoré Beethoven exponuje namiesto jednej hlavnej témy. V spracovaní motívov využíva ich rytmické špecifiká a ešte násobí ich fragmentárnosť, čo výrazne ovplyvňuje priebeh celku.



Notový príklad 11: L. v. Beethoven, *Sláčikové kvarteto č. 16*, 1. veta, takty 1-6

Dielo analyzujem na základe nahrávky súboru Kodály kvartet¹⁶³.

¹⁶² Homofónnu faktúru na niektorých miestach striedajú kontrapunktické riešenia, čím je skladba z hľadiska dynamického aspektu ešte zaujímavejšia.

¹⁶³ Ludwig van Beethoven. „String quartet No. 16. in F Major, Op. 135“. In: *Complete String Quartets Vol. 9* [CD]. Hong Kong: Naxos, 2001.

Zhrnujúca schéma

Takty 1-58 Expozícia	Oblasť hlavnej témy 1-37	F dur	Celé motívy
	Oblasť vedľajšej témy 38-53	C dur	
	Oblasť záverečnej témy 54-58	C dur	
58-100 Rozvedenie		(A dur, D dur) G dur (c mol, b mol) F dur	Fragmenty, imitácie, motívy v stretkách
101-160 Repríza	Reprízované všetky tematické oblasti, tonálne unifikované	F dur	Celé motívy
160-193 Kóda		(G dur) C dur - F dur	Fragmenty, postupne spojené do celkov

Tabuľka 11: L. v. Beethoven, *Sláčikové kvarteto č. 16*, 1. veta, zhrnutie konštrukčného aspektu

Analýza dynamického aspektu

Pre dynamický aspekt tejto skladby sú charakteristické krátke nové javy, krátke transformácie a nedoslovné návraty, ktoré vedú k ďalšiemu transformovaniu navráteného javu. Transformácie sú rôzne strmé, mnohé z nich plynulo prechádzajú k ďalším javom a nie sú ohraničené: a to ani výrazným minimom či maximom. Často tak ide skôr o krátke transformácie, ktoré tvoria plochy s premenlivou mierou zmeny a premenlivou, ambivalentnou tendenciou.



Notový príklad 12: L. v. Beethoven, *Sláčikové kvarteto č. 16*, 1. veta, takty 145-154, krátke transformácie s rôznymi tendenciami

Takty 1-4: nový jav (motív 1) s bezprostrednou krátkou transformáciou. Transformácia v parametri výšok a faktúry¹⁶⁴.

4-10: nový jav (motív 2) s bezprostrednou transformáciou. Oproti predošlému daniu prináša jav výraznú mieru zmeny, v parametroch rytmu, melódie a faktúry¹⁶⁵. Maximum v parametri výšok a faktúry nastáva v takte 9. V parametri dynamiky nastáva maximum o dobu neskôr.



Notový príklad 13: L. v. Beethoven, *Sláčikové kvarteto č. 16*, 1. veta, takty 7-10, maximum v priebehu transformácie

10-17: nový jav - transformácia. Zmena v parametri rytmu, melódie, harmónie. Ohraničené, maximum je totožné s koncom: nastáva v parametri dynamiky

¹⁶⁴ Čiastočne ide o zopakovanie javu; nakoľko ale nie je doslovné, charakterizujem ho ako transformáciu – tento výklad vysvetľujem v oddieli 3.2.

¹⁶⁵ Motív je imitačne uvádzaný.

a tónových výšok (najvyšší tón c^3 v prvých husliach, zároveň najširší ambitus C – c^3).

17-24: transformácia. Transformovanie už exponovaných javov v parametri melódie.

24-37: ambivalentný jav – transformácia. Jav z taktu 24 je transformovaný v parametri výšky, harmónie a faktúry: je spracúvaný imitačne v jednotlivých nástrojoch. Môže byť vyhodnotený dvojako: ako začiatok transformácie alebo samostatný nový jav. Plynule vedie k nasledujúcemu novému javu.

38-44: nový jav (motív 3) a transformácia. Jav z taktu 38 je v transformácii imitačne uvádzaný, transformuje sa v parametri tónových výšok. V parametri výšok dosahuje maximum v takte 42 (c^4 , v danom parametri maximum celej skladby)

44-54: transformácie. Ide o krátke transformácie, ktoré vykazujú v parametri melódie nízku mieru zmeny (vo všetkých prevažujú sekundové kroky a repetované tóny), výrazne sú ale transformované v parametri rytmu a dynamiky. Do úvahy prichádza niekoľko variant členenia tejto plochy; budem sa tomu teda venovať v percepčnej analýze.

54-58: nový jav - transformácia, možno ju radiť k predošlým krátkym transformáciám.

58-88: návraty exponovaných motívov a ich transformácie v parametroch výšok a harmónie. Úsek môže byť rôzne členený.

89-101: návrat a transformácia motívu 3, spoločne z už navrátenými motívmi. Postupne stúpa hybnosť, menia sa parametre rytmu a výšky. V takte 101 dosiahne maximum v parametroch výšky a dynamiky.

101-113: návrat javov z taktov 1-14. Nevracajú sa doslovne, sú uvedené v inom kontexte, predovšetkým v parametri faktúry, ďalej tiež v parametri rytmu.

114-121: návrat a transformácia motívu 1. Transformácia prebieha v parametri dynamiky a faktúry. V takte 121 dosahuje transformácia maximum v parametri dynamiky a výšky; oproti prvému uvedeniu je ale z hľadiska výšok položené nižšie.

121-136: návrat diania z taktov 17-38. Návrat vykazuje vysokú mieru podobnosti s prvým uvedením, mení sa len v parametri harmónie¹⁶⁶.

137-144: návrat a transformácia motívu 3.

145-159: návrat diania z taktov 44-58.

160-185: ambivalentné javy. Návraty a transformácie motívov 1 a 2, sa prelínajú s novými javmi.

185-193: transformácia. Motív 2 transformovaný v parametri výšky, rytmu a dynamiky.

Percepčná analýza

24-37: jav v takte 24 by bolo možné vyhodnotiť ako nový, samostatný jav, alebo ako začiatok transformácie. Vzhľadom na to, že oproti predošlým javom nevykazuje tak vysokú mieru zmeny a v parametri melódie nadväzuje na motív 2, vykladám tento motív ako začiatok mierne stúpajúcej transformácie.



Notový príklad 7: L. v. Beethoven, *Sláčikové kvarteto č. 16*, 1. veta, takty 15-27, ambivalentný jav

44-58: tieto transformácie postupne pripravujú návrat už exponovaných motívov, postupne je čoraz jasnejší ich smer, Modulujú, majú jasný koniec, ktorý je zároveň cieľom modulácie a dynamickým maximom. K tomuto maximu smeruje krátka transformácia po novom jave od taktu 54. V taktach 44-54 môžeme plochu

¹⁶⁶ Vzhľadom na reprízové uvedenie je dianie tonálne unifikované.

rozčleniť podľa rytmu. V prvých dvoch taktach prevažujú šestnástinové trioly, v taktach 46-50 osminové noty, v taktach 50-52 šestnástinové noty a v taktach 52-54 šestnástinové trioly. Ako celok vyhodnocujem túto plochu ako mierne stúpajúcu, vzhľadom na zvyšovanie hybnosti a v závere stúpanie dynamiky a prechod k vzdialenejšej tónine¹⁶⁷.

58-88: Túto plochu najlepšie rozčleníme podľa toho, ktoré motívy sú transformované. V taktach 58-62 je to výlučne motív 2. Od taktu 62 až po takt 80 sa transformuje viacero motívov, od taktu 80 opäť len jeden motív. V miestach, kde sa transformuje len jeden motív, výrazne klesá miera pohybu: motívy sú fragmentované, oddelené, pomlčky sú často predpísané vo všetkých nástrojoch. Naopak v transformácii taktach 62-80 je pohyb plynulejší, hlasy sú po stránke rytmu často vedené komplementárne. Vzhľadom k tomu pôsobí jednoznačnejšie aj celková tendencia tejto transformácii, ktorá ako stúpajúca pôsobí v parametroch dynamiky a hustoty faktúry, s maximom na svojom konci.

89-101: stúpajúcej transformácii s maximom v takte 101 prisudzujem na základe posluchovej skúsenosti dosah v rámci celej skladby.

160-185: Výrazne vyčleneným je návrat motívu 2 v taktach 160-163. Potom nastupuje nový jav, spolu s návratom motívu 1. Nástupom tohto javu klesá hybnosť, faktúra je redšia, horizontálne línie pocitovo prispievajú aj zníženiu miery pohybu. Od taktu 172 potom postupne stúpa dynamika, faktúra je hustejšia, transformácia dosiahne maximum v takte 176. Tu nastupuje nový jav, ktorý je zložený z fragmentov motívu 2. Kladie ich však do odlišného kontextu: miera zmeny tak prevažuje mieru podobnosti.

¹⁶⁷ Z C dur prejde do A dur, ktorý je v kontexte ďalšieho priebehu mimotonálnou dominantou.

KONSTRUKČNÍ ASPEKT

L.V. BEETHOVEN: SLAČIKOVÉ KVARTETO č. 16, 1. VĚTA

EXPOZÍCIA

ОБЛАСТЬ ИТ

PROVEDENIE

REPRÍZA

korōda

√

57

34

53 54

100

160

193

DYNAMICKÝ ASPEKT

PERCEPČNÍ GRAF

DYNAMIC ASPECT

☐ AMBIVALENTNY DAV

11 NOV 73

— TRANSMISSÃO

→ NOVÝ ZÁV + TRANSFORMÁCIA

— ТРАНСФОРМАЦИЯ ВО
ВИАДЕЛУЩА ПРАКТИКА

1-1-1 NĀVRAT

▶ MAXIMUM

PERCEPČNÝ GRAF

NOVÝ ZÁV S TENDENCION NÁČASTNÍ POKLES

NOVÝ ZAV - TRANSFORMÁCIA

MAXIMUM 5 DOSAŽNÍ NA CELK

Graf 2: L. v. Beethoven, *Sláčikové kvarteto č. 16*, 1. veta, analýza

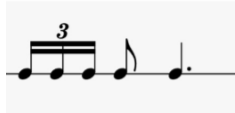
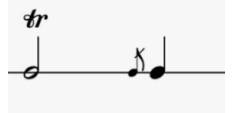
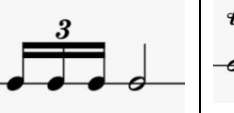
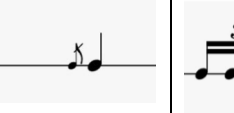

5.3.3. C. A. Debussy: *More*, 2. veta *Hra vln*

More je orchestrálna skladba z roku 1905. Pre analýzu som si vybrala jej druhú vetu *Hra vln*. Medzi analyzovanými dielami reprezentuje štruktúru, v ktorej je zodpovednou zložkou farba, dosahovaná inštrumentáciou, ale aj harmóniou. Akordy totiž viac než vo funkčných vzťahoch pôsobia samostatne, ako zvukové jednotky. Výber melodického a harmonického materiálu zodpovedá obdobiu postupného rozpadu tonality. Okrem oslabenia harmonických funkcií dochádza k použitiu dovedy menej tradičných súzvukov (nonakordy, zahustené akordy) či použitiu celotónovej stupnice.

Vetou sa prelína niekoľko krátkych motívov, výrazných najmä v parametri rytmu. Niektoré z rytmických motívov sú priamo významné pre niektorý úsek či diel tejto vety. Debussy s nimi pracuje najmä inštrumentačne; imituje ich v rôznych nástrojoch a zasadzuje do rôznych kontextov.

Analyzujem na základe nahrávky Orchestre National de Lyon s Junom Märklom¹⁶⁸.

Zhrnujúca schéma

1-36 Introdukcia	36-92 Diel A	93-162 Diel B	163-219 Diel C	219-261 Koda
Melodické línie 1-2 nástroje	Línie vo viacerých nástrojoch	Línie v 1-2 nástrojoch, postupne bez výrazných línii	Línie vo viacerých nástrojoch, ku namiesto línii repetitívne a figuratívne postupy	Línie v 1-2 nástrojoch
Skupiny	<i>Tutti</i>	<i>Tutti</i>	<i>Tutti</i>	Skupiny
				

Tabuľka 12: C. A. Debussy, *More*, *Hra vln*, zhrnutie konštrukčného aspektu

¹⁶⁸ Claude A. Debussy. „La Mer“ In: *Claude Debussy, Orchestral Works 1*. Hong Kong: Naxos, 2008.

Analýza dynamického aspektu

V dynamickom aspekte tejto skladby sa objavujú transformácie, respektíve plochy krátkych transformácií, ktoré sa nevyznačujú nijak výraznou tendenciou či strmosťou, často nemajú výrazné maximum alebo minimum. Ak by sme sa na tieto plochy pozreli s detailnejšou mierkou, uvidíme, že sa skladajú z drobnejších transformácií, ktoré ale pôsobia jednotne. Z hľadiska miery pohybu a zmeny sú zaujímavé symetrické, palindromické útvary: napríklad sledy akordov či melodické línie. Takéto útvary nejasnú tendenciu ešte podporujú. Hoci majú transformačný charakter, nie sú procesom v zmysle zmeny a posunu od jedného bodu k inému: dosiahnutý posun je vzápätí negovaný, vracia sa k východnému bodu.

1-8: transformácia. Prechod z vertikálneho do horizontálneho vedenia.

9-31: nový jav – krátke transformácie Nový jav z taktu 9 je transformovaný v parametri farby (faktúry, inštrumentácie) a melódie.



Notový príklad 14: C. A. Debussy, *More, Hra vln*, takty 9-13, nový jav (červená) a jeho transformácia (zelená)

31-35: ambivalentný jav. Možno ho vzťahovať k predošlému, ako vyústenie transformácie, ako aj nasledujúcemu daniu.

36-47: nový jav-transformácia. Nový jav v taktoch 36-39 je v taktoch 40-44 transformovaný v parametri farby, tempa, mierne sa mení inštrumentácia, v taktoch 45-47 sa premieňa inštrumentácia a rytmus.

48-60: ambivalentný jav. V harfe prichádza nový, glissandový postup, čo môže byť vyhodnotené ako nový jav. V lesných rohoch sa od taktu 50 ale voľne

transformuje podobný materiál, ako v 36-47. Rytmický motív z týchto taktov sa navyše v takte 56 vracia a prelína sa s inými javmi.



Notový príklad 15: C. A. Debussy, *More, Hra vln*, takty 47-50, nový jav (harfový postup) a nástup ambivalentného javu

60-68: nový jav. Najskôr zmena v parametri rytmu, potom v parametri melódie: sólové línie v anglickom rohu.

68-71: ambivalentný jav, možné priradiť k predošlému aj nasledujúcemu dianiu.

72-91: ambivalentný jav. Nový jav (zmena v parametri rytmu, melódie a dynamiky) a návraty rytmických motívov z 36-47 a 60-68, ktoré sú transformované.

92-96: nový jav-transformácia. V sólovom hoboji sa exponuje nový motív, zmena v parametri rytmu a melódie. Motív sa transformuje (parametre melódie, hybnosti).

96-103: ambivalentný jav. Prináša zmenu, transformuje predošlé javy, možno ho vyhodnotiť ako pokračovanie predošlej transformácie s výraznejšou mierou zmeny, alebo začiatok ďalšieho javu.

104-117: návrat a transformácia. Vracajú sa rytmické a melodické motívy z taktov 60-68 a z taktu a 72. prelínajú sa, postupne sa menia v parametri hustoty a dynamiky. Niektoré motívy sú fragmentované. Maximum dosiahnuté v takte 115.

¹⁶⁹ Kvôli rozmerom partitúry pripájam na niektorých miestach len výsek.

118-129: návrat a transformácia: návrat motívu z taktu 96. Transformácia s výraznou mierou zmeny, v parametroch hustoty, dynamiky, hybnosti. Maximum dosahuje v takte 126 vo všetkých týchto parametroch.

130-146: transformácia. Premieňa sa inštrumentácia, ku koncu parametre hustoty a hybnosti.

147-162: transformácia. Pôsobí v parametroch hustoty a dynamiky. Maximum v takte 156, potom v takte 159. Takt 162 prepája tento jav s nasledujúcim.

163-186: návrat-transformácia. Vracia sa jav z taktu 36. Oproti prvému uvedeniu je v oveľa hustejšej textúre. Transformácia prebieha najmä v inštrumentácii.

187-206: transformácia – opakovanie. Transformácia pôsobí v parametroch hustoty, dynamiky, hybnosti a tónových výšok a rytmu. Uprostred transformácie dochádza k opakovaniu taktov 191-194 sa doslovné zopakujú. Opakovanie môže byť viacznačné: druhé uvedenie je doslovné, s miernou zmenou v oblasti dynamiky, môže byť teda hodnotené aj ako súčasť transformácie. Transformácia dosahuje maxima v parametroch hustoty, výšky a dynamiky, v taktoch 202-203. Plynule prechádza do ďalšej transformácie.

207-223: transformácia v parametroch výšky, hustoty a dynamiky. Maximum v takte 216. Prekrýva sa s nasledujúcim javom.

219-245: ambivalentná plocha. Návraty rôznych javov, transformované zasadením do rôznych textúr a rozdielnymi inštrumentáciami. S návratmi sa prekrývajú melodické línie dychových nástrojov, ako nový jav.

245-261: transformácia. Pôsobí v parametri hustoty, inštrumentácie a hybnosti.

Percepčná analýza

31-35: tento jav na základe posluchovej skúsenosti vyhodnocujem ako patriaci k predošlému javu.

48-60: hoci sa zo zápisu návrat časti rytmického motívu zdá výrazný, nakoľko sa neobjavuje celý a je v inom kontexte, nie je tak výrazný. Viac vyniknú nové javy v harfe, a mierne transformácie v parametri melódie.

68-71: jav na základe posluhu pôsobí ako koniec predošlého javu. Miera zmeny, ktorú prinesie nasledujúci jav, je príliš vysoká nato, aby sa tento krátky jav viazal naň. Jav v taktoch 68-71 predstavuje pokles.

72-91: v posluchu vyniká nástup nových javov a ich transformácia nad dielčimi návratmi. Takisto je v tomto jave medzi taktmi 80-86 výrazný pokles pohybu, dianie stagnuje, klesá hustota.

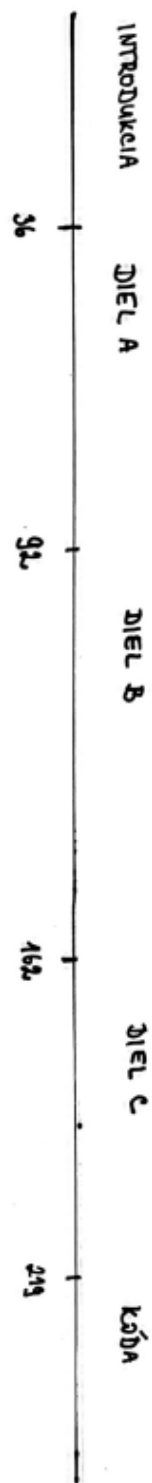
96-103: dianie pôsobí transformačne, a to najmä kvôli inštrumentácii: do popredia postupne vystupujú rôzne nástroje.

147-162: táto transformácia pôsobí na základe posluchu menej jednoznačne, než pri analýze zo zápisu. Jej maximum, v taktoch 155, nepôsobí ako priamy, plynulý výsledok transformácie. Pred nástupom maxima dianie mierne stráca mieru pohybu, samotná transformácia tak pôsobí ako prerušená a následne, v maxime, opäť obnovená. Podobne sa dajú vyhodnotiť aj ďalšie miesta; tu je to však výrazné vďaka tomu, že maximum pôsobí ako maximum celku.

219-245: vynikajú návraty nad novými javmi. Návraty totiž v parametri rytmu pôsobia výraznejšie, než nové javy, vedené v dlhých hodnotách. Do grafu preto zakresľujem ako transformáciu návratov.

C. A. DEBUSSY: MORE, HRA VÍŇ

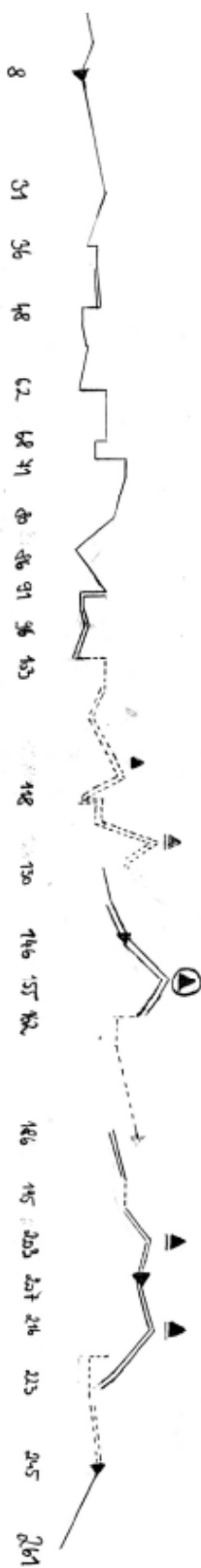
KONŠTRUKTÍVNY ASPEKT



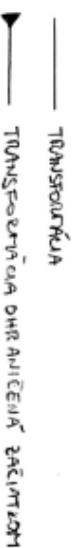
DYNAMICKÝ ASPEKT



PERCEPTUÁLNY GRAF



DYNAMICKÝ ASPEKT



PERCEPTUÁLNY GRAF



Graf 3: C. A. Debussy, More, Hra víň, analýza

5.3.4. G. Ligeti: *Lux Aeterna*

Ligetiho *Lux Aeterna* z roku 1966 je skladbou pre miešaný zbor *a capella*. Presné obsadenie diela je 16 hlasov, štyri v každej hlasovej skupine, pričom každý z hlasov je vedený samostatne. Skladbu som si pre analýzu vybrala kvôli faktúre, v ktorej Ligeti vychádza zo svojej mikropolyfónnej techniky.

Vďaka mikropolyfónii sa zodpovednou zložkou stáva textúra. Okrem horizontálneho vedenia hlasov je tak dôležitý výsledok ich spojenia vo vertikále, hustota, ambitus a rozloženie registrov. Tieto parametre som zohľadňovala ako kľúčové aj pri analýze dynamického aspektu tejto skladby.

Ligeti v skladbe vychádza z techník imitačného kontrapunktu. V niektorých úsekoch tak hlasom predpisuje spoločný melodický postup, pre každý hlas ale s iným rytmom.

Lux Aeterna som analyzovala okrem notového zápisu podľa nahrávky Nord German Radio Chorus so zbormajstrom Helmutom Franzom¹⁷⁰.

Zhrnujúca schéma

1-37 Diel A	37-39 Spojka 1	39-87 39-61 diel B1, 61-87 diel B2	87-90 Spojka 2	90-126 Diel C
<i>Lux aeterna luceat eis</i>	<i>Domine</i>	B1: <i>Cum sanctis tuis in aeternam, quia pius es</i> B2: <i>quia pius es, requiem aeternam dona eis</i>	<i>Domine</i>	<i>Et lux perpetua, luceat eis</i>
Všetky hlasy rovnaký melodický postup	Bez melodického postupu	Každá hlasová skupina vlastný postup	Bez melodického postupu	Spoločný postup soprán a tenor, alt vlastný postup
Horizontálne vedenie	Vertikálne vedenie	Horizontálne	Vertikálne	Horizontálne

Tabuľka 13: Gy. Ligeti, *Lux Aeterna*, zhrnutie konštrukčného aspektu

¹⁷⁰ György Ligeti. „Lux Aeterna“. In: *György Ligeti: Atmosphères* [CD]. Berlin: Deutsche Gramophon, 2012.

Analýza dynamického aspektu

V rámci dynamického aspektu tejto skladby sú najvýraznejšie transformácie. Transformačné dianie tu prevažuje nad ostrými zlomami a javmi, ktoré sú jasne ohraničené začiatkom a koncom. Transformácie tu pritom často splývajú s novými javmi, ktoré sú bezprostredne po svojom uvedení transformované.

Takty 0-13: transformácia. Transformačný charakter tohto javu spočíva v rozširovaní ambitu a v postupnom pridávaní tónových výšok. Na začiatku znejú soprán 1 a alt 1 unisono na f^1 . Do taktu 13 sa však pridá ďalších deväť presných tónových výšok. V takte 13 dosiahne transformácia svoje maximum v parametri výšky (c^2). Priebeh plynule pokračuje do ďalšej transformácie.

13-24: transformácia. Pokračuje práca s melodickým postupom. Transformácia ústi v takte 24, kde dosahuje maximum v parametri výšky (a^2). K sopránom a altom sa pridáva tenor 1, zvyšuje sa počet predpísaných hlasov a dosahuje maximum aj v tomto paramteri. Rozširuje sa tak ambitus, pribúda register. Transformácia sa prelína s nasledujúcim javom.

24-37: ambivalentný jav - transformácia vo viacerých parametroch. Začiatok možno chápať ako nový jav (nástup a^2 v sopránoch skokom, nový register), takisto ako začiatok novej transformácie, či ako koniec tej predošlej. Textúra sa rozširuje, do taktu 37 sa postupne pripoja ďalšie tri tenory. Zároveň sa ale zužuje ambitus a transformácia končí *unisono* v tenoroch a altoch; soprány sú voči týmto hlasom v oktáve. V takte 37 dosahuje transformácia maximum v parametri textúry; znie dokopy dvanásť hlasov, najviac v doterajšom priebehu. Zároveň je v tomto takte ohraničená koncom.

37-39: nový jav s pôsobením vo viacerých parametroch. Výrazná miera zmeny. Mení sa faktúra, z horizontálne vedenej na vertikálnu. S tým súvisí zmena rytmu; hlasy prvýkrát postupujú syrytmicky. Nastupuje nová hlasová skupina, basy. Dynamika podľa zápisu mierne klesá z *pp* na *ppp*.

39 – 61: transformácia. Ohraničená je začiatkom v takte 39, kde prerušuje predošlý nový jav. Štyri tenory začínajú unisono, postupne sa textúra zhušťuje. V takte 46 sa pridávajú basy. Prelína sa s nasledujúcou transformáciou.

61-87: nový jav - transformácia. V takte 61 simultánne nastupuje 13 hlasov naraz, čo je v parametri textúry maximum celej skladby. Takýto nástup sa objavuje prvý raz, je teda novým javom, ktorý bezprostredne prechádza do transformácie.

Transformácia trvá až do taktu 87. Pôsobí vo viacerých parametroch: textúra, hybnosť, sila zvuku. Počet hlasov sa redukuje, je im postupne predpísané *morendo*, textúra redne, zvukovosť a hybnosť klesá. Minimum v týchto parametroch dosahuje v takte 88, kde ho už ale pokrýva návrat spojky. Túto transformáciu je možné rozdeliť ju viacerými spôsobmi.

Notový príklad 16: Gy. Ligeti, *Lux Aeterna*, takt 57-61, nástup nového javu

87-90: návrat. Vracia sa spojkový motív, v basoch syrytmicky zaznieva *domine*. Oproti prvej spojke je rytmus augmentovaný.

90-94: transformácia. Nastupujú alty unisono, následne sa textúra postupne premieňa. Prerušuje predošlý návrat a prelína sa s nasledujúcou transformáciou.

94-115: transformácie. Tento úsek má členitý charakter; nedá sa preto hovoriť len o jednej transformácii. Spôsob členenia je ambivalentný, interpretáciu preto navrhнем až v percepčnej analýze.

115-120: transformácia. Znejú len alty, *morendo* – *niente*. V takte 120 je ohraničená koncom.

120-126: nový jav. Záver skladby, 6 taktov predpísaného ticha. Minimum celej skladby, vo všetkých parametroch.

Percepčná analýza

Klesajúca alebo stúpajúca tendencia javov sa v tejto skladbe odvíja od textúry: od jej hustoty, od počtu hlasov a rozloženíu registrov; ďalej potom od hybnosti (prevažne od jej klesania) a na niektorých miestach od predpísanej dynamiky.

24: Takt 24 možno v analýze dynamického aspektu chápať ako začiatok ďalšej transformácie, takisto ale ako nový jav a následnú transformáciu. Transformačný charakter som ale nakoniec zvažila ako prevažujúci. Jednak v tomto jave v niektorých hlasoch ešte doznieva melodický postup prebiehajúci od začiatku skladby, jednak sa v jeho priebehu postupne pridávajú hlasy (tenory). Zároveň ho už priradujem k nasledujúcej transformácii, nie k predošlej. Transformáciu vyhodnocujem ako mierne klesajúcu. Počet hlasov síce stúpa; klesá však v parametroch hybnosti a hustoty. Nakoniec transformácia končí unisono.

61-87: Začiatok tejto transformácie v takte 61 vyhodnocujem ako prerušenie predošlej transformácie. Nástup v takte 61 je dostatočne výrazný na to, aby prekryl zanikajúcu predošlú transformáciu v tenoroch. Transformáciu 61-87 možno v takte 75 rozdeliť. Od tohto miesta klesá strmšie, vo viacerých parametroch. Počet hlasov sa redukuje, je im postupne predpísané *morendo*, textúra redne, zvukovosť a hybnosť klesá. Minimum dosahuje v takte 88, kde ho už ale pokrýva návrat spojky.

94-115: transformácie. Úsek som rozčlenila takto: krátka stúpajúca transformácia do taktu 101, kde sa pripoja basy. Maximom transformácie sa pokrýva so začiatkom v takte 94, kde sa unisono, vo vysokom registri, pridávajú k altom soprán a tenor. V takte 96 potom dosahuje maximum parameter dynamiky: jediný raz je predpísané *crescendo*, alty vzápätí znejú *fortissimo*.

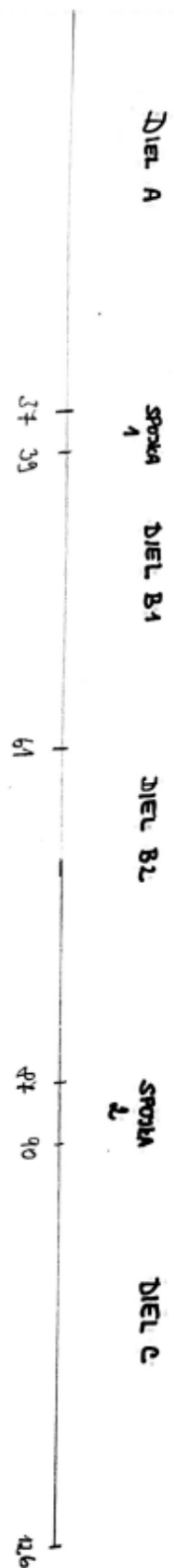
Od taktu 101 je predpísané *diminuendo*, *morendo*, počet hlasov sa redukuje. Do taktu 110 prebieha klesajúca transformácia. V takte 110 nastupuje ďalšia transformácia. Predstavuje mierny nárast, keďže sa pridávajú soprány - s *morendom* však rýchlo klesá.

* t wird hier nicht ausgesprochen / Here the t is not articulated

92

Gy. LIGETI: LUX AETERNA

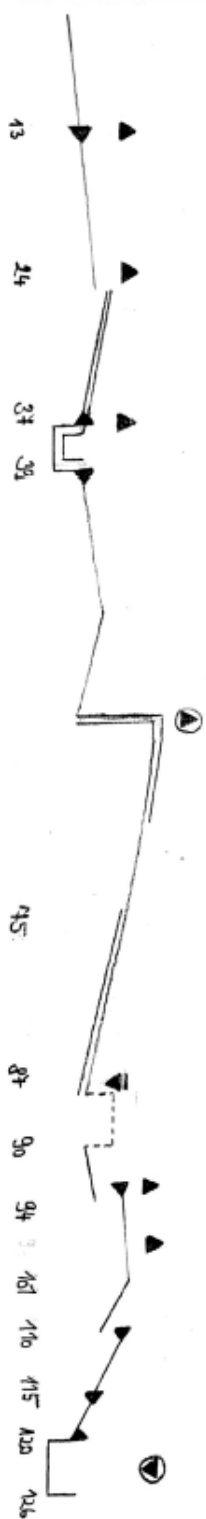
KONŠTRUKČNÝ ASPEKT



DYNAMICKÝ ASPEKT



PERCEPČNÝ GRAF



DYNAMICKÝ ASPEKT:

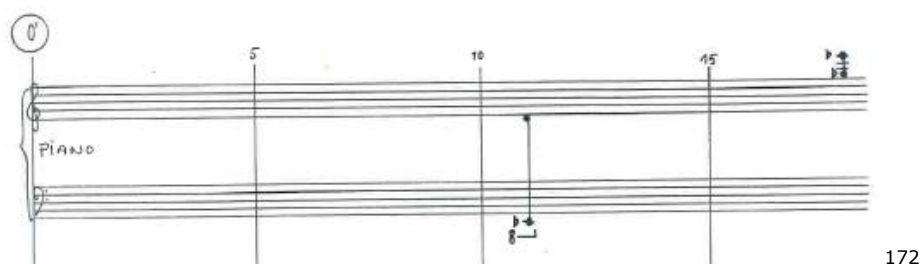
- TRANZFORMÁCIA
- NÁHĽAD VO VIACERÝCH PRAVÝCH
- TRANZFORMÁCIA OHRANIČENÝ ZÁČIATKOM
- MINIMUM VO VIACERÝCH PRAVÝCH
- PERCEPČNÝ GRAF:
- NOVÝ ZAV + KLESÁJÚCA TRANZFORMÁCIA
- NOVÝ ZAV S TENDENCIOU POKLESU

Graf 4: Gy. Ligeti, *Lux Aeterna*, analýza

5.3.5. P. Kotík: *Spontano*

Skladba Petra Kotíka *Spontano* z roku 1964 zastupuje v mojej práci štruktúry vedené iným než lineárnym spôsobom. *Spontano* trvá 18 minút a 50 sekúnd, zápis pritom zohľadňuje astronomický čas. Namiesto taktu je tak základnou jednotkou 5-sekundový úsek. Zodpovednými zložkami sa stáva trvanie, ktoré určuje časové vzdialenosti medzi jednotlivými nasadeniami, a ich hustota. Ako v jedinej z analyzovaných skladieb nachádzame v *Spontane* náznak indeterminizmu. Skladateľ určuje výšku a čas nasadenia tónov; o ich trvaní rozhodujú hráči. Dynamiku pre dychové nástroje autor predpisuje buď *pianissimo* alebo *fortissimo* „wie möglich“, v parte klavíru je voľná.

Analyzujem na základe nahrávky Ostravskej bandy¹⁷¹ s klaviristom Fredericom Rzewskim.



Notový príklad 18: P. Kotík, *Spontano*, minúta 0, ukážka klavírneho partu

Zhrnujúca schéma

Konštrukčný aspekt tejto skladby sa tradičnému uchopeniu vymyká. Vyberám ale niekoľko miest, ktoré môžu slúžiť k orientácii v štruktúre. Oveľa viac než v predošlých skladbách sa tu konštrukčný a dynamický aspekt prelínajú. Vymedzené orientačné body totiž úzko súvisia s pohybom a so zmenami.

0:30	4:30-5:15	11:20-13:40	17:05
Prvý nástup dychových nástrojov	Najdlhšia plocha bez akéhokoľvek nástupu	Najdlhšia plocha len s nástupmi klavíru	Posledný nástup viacerých dychových nástrojov

Tabuľka 14: P. Kotík, *Spontano*, zhrnutie konštrukčného aspektu

¹⁷¹ Petr Kotík, „Spontano“. Ostravská banda & Frederic Rzewski [live]. Ostrava 2018. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=ugG6H0w-e3U&ab_channel=S.E.M.Ensemble.

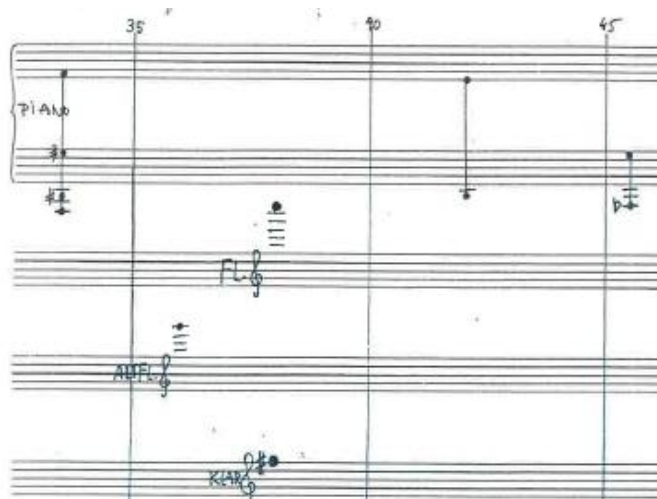
¹⁷² Kvôli rozmerosti partitúry uvádzam z tejto skladby vždy len výrez zo zápisu.

Analýza dynamického aspektu

Na dynamickom aspekte tejto skladby môžeme ilustrovať koncept podmienok vzniku dynamického aspektu, predovšetkým pohybu a zmeny, ktoré som popísala v oddieli 3.1. V *Spontane* je totiž, z pohľadu dynamického aspektu, kľúčové rozrušovanie nemennej plochy a ticha nástupmi jednotlivých nástrojov.

Na základe notového zápisu môžeme z javov dynamického aspektu popísať transformácie, ktoré sa prejavujú v postupnom doznievaní nástrojov po (spoločnom) nasadení. Objavuje sa tiež jav, kedy dva nástupy klavíru predchádzajú nástupu dychového nástrojov. V parametroch hustoty a inštrumentácie tak môžeme hovoriť o transformácii. Tento jav je v diele na viacerých miestach. V lineárnej štruktúre by sme teda hovorili o návrate. V zápise nelineárne vedenej skladby takýto jav síce pozorovať môžeme, vzhľadom na oslabené vzťahy javov v rámci celku ich ale nemá zmysel dávať do súvislosti s predošlým dianím.

Ako nový jav môžeme vyhodnotiť v zásade každý nástup, ktorý statickosť rozruší. Môže za to strata predstavy o čase a miera diskontinuity. Povahu ohraničených nových javov majú potom miesta, na ktorých sú nástupy umiestnené hustejšie vedľa seba. Takéto javy majú dostatočne vysokú mieru zmeny, v parametri trvania sa od okolia líšia a môžu byť vnímané ucelene a ohraničené.



Notový príklad 19: P. Kotík, 1. minúta, *Spontano*, zhustené nástupy

Dynamický aspekt tejto skladby je veľmi úzko prepojený s vnímaním, s tým, ako poslucháč vyhodnotí rolu a pôsobenie diania. Považujem preto za nerelevantné ďalej sa zaoberať jednotlivými javmi bez zohľadnenia percepcie.

Percepčná analýza

Okrem subjektívneho vyhodnocovania diania, ktoré bolo hlavným predmetom predošlých percepčných analýz, je v tomto prípade dôležité poukázať aj na rolu očakávania. Vzhľadom na to, že jednotlivé nástupy oddeľujú úseky s veľmi rôznym trvaním, je pre poslucháča pri prvom posluchu prakticky nemožné správne anticipovať ďalší priebeh.

V percepčnej analýze tohto diela budem postupovať podobne ako pri predošlých analýzach a budem popisovať priebeh diela. Viac než na konkrétne javy sa ale budem sústrediť na mieru pohybu a zmeny. Vzhľadom na nelineárne vedenie ale nebudem ich mieru pritom vzťahovať pomerne k celku, ale k daniu bezprostredne pred nástupom javu a k tomu, nakoľko výrazné rozrušenie predstavujú.

Čas 0:00-2:40: postupné rozrušovanie. Nástupu dychových nástrojov vždy predchádzajú aspoň dva nástupy klavíru, čo môže začať na poslucháča pôsobiť ako ucelený jav a postupná transformácia v parametroch výšky a inštrumentácie. Nakoľko sú tieto javy oddelené dlhšími plochami ticha, prevažuje dojem statickosti.

2:40-4:00: vzdialenosti medzi nasadeniami sú kratšie, cez parameter hustoty tak stúpa aj miera pohybu. Túto tendenciu podporuje aj opakovanie tónov v niektorých nástrojoch, ktoré časové vzdialenosti ešte vypĺňa. Nastupuje prevažne viacero dychových nástrojov, väčšina nástupov je vo vysokej dynamike, čo je oproti plochám ticha výrazná zmena.

4:05-5:15: dianie stagnuje, miera pohybu klesá na minimum. Od 4:30 po 5:15 nie je predpísaný žiadny nástup.

5:15-6:25: dva nástupy dychových nástrojov, oddelené 30 sekundami. Nastupujú opäť po nástupoch klavíru. Prevažuje klavír, ktorého nástupy sú ku koncu umiestnené husto vedľa seba. Tým sa udržiava relatívne vysoká miera pohybu.

6:25-7:50: prevažne klavírne nástupy, na niektorých miestach vytvárajú dojem ucelených nových javov. Miera pohybu a zmeny je nízka, ale stabilná.

7:50-8:15: vysoká miera zmeny, nárast pohybu. Dychové nástroje nastupujú husto pri sebe, vo vysokej dynamike. Dianie možno vyhodnotiť ako ucelený nový jav. Miesto vykazuje maximálnu mieru pohybu a zmeny: kvôli hustote faktúry a krátkym vzdialenostiam medzi nástupmi.

The image shows a musical score for Example 9, featuring seven staves. From top to bottom, the staves are labeled: Bassoon (BASSOON), Flute (FLUTE), Clarinet (CLARINET), Horn (HORN), Trumpet (TRUMPET), Trombone (TROMBONE), and Cymbal (CYMBAL). The music is written in 9/8 time. The score shows dense, rapid passages for the wind instruments, with many notes and rests. The Cymbal part is marked with a circled '8' at the end. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Notový príklad 9: P. Kotík, *Spontano*, 7. minúta, zhustené nástupy dychových nástrojov, vysoká miera pohybu

8:20-9:20: pokles, v parametri hustoty faktúry: nastupuje len klavír.

9:20-11:10: tri výrazné nástupy dychových nástrojov. Najskôr predstavujú nárast, tretí nástup je už v parametri dynamiky poklesom. Nástupom dychových nástrojov predchádzajú klavírne nástupy. Ak by sme chceli nástupy klavíru a nasledujúci nástup dychov chápať ako jeden jav (v tomto prípade už návrat javu), začínal by tento jav už v čase 9:10. Dianie však neumožňuje poslucháčovi tento priebeh anticipovať. Preto určujem ako začiatok tejto plochy až čas 9:20.

11:10-13:40: pokles, v parametri faktúry aj hustoty nástupov. Nastupuje len klavír. Nižšia miera pohybu, dianie pôsobí statickejšie.

13:40-14:50: v čase 13:40 nastupujú *pianissimo* dychové nástroje. Nástup nepredstavuje to výrazné rozrušenie, prerušuje však výlučne klavírny úsek. V interpretácii, o ktorú sa opieram, sú nasadené tóny držané relatívne dlho a zahusťujú tak nasledujúcu, inak klavírnú, faktúru.

14:50-15:30: *fortissimo* nástup trúbky rozrušuje statický dej. Vzhľadom na nízku mieru zmeny v bezprostredne predošlom dianí predstavuje aj nástup jedného nástroja výrazný nárast. Po nástupe je miera pohybu a zmeny opäť nízka.

15:30-17:00: nástup dychových nástrojov, mierne rozrušenie. Ďalej pokračuje klavírna faktúra a statické dianie s nízkou mierou zmeny a pohybu. Nástupy sa od seba vzdiaľujú.

17:00-18:20: posledný nástup dychových nástrojov, *pianissimo*. Nástupy sú ale rozložené do 10 sekúnd a pôsobia poslucháčsky výraznejšie. Po tomto nástupe sa vracia statické dianie a nástupy klavíru.

18:20-18:50: výrazný *fortissimo* nástup lesného rohu. Posledné rozrušenie, priebeh končí v s nízkou mierou pohybu.

P. Kotík : SPONTANO

KONŠTRUKČNÍ ASPEKT

0:30

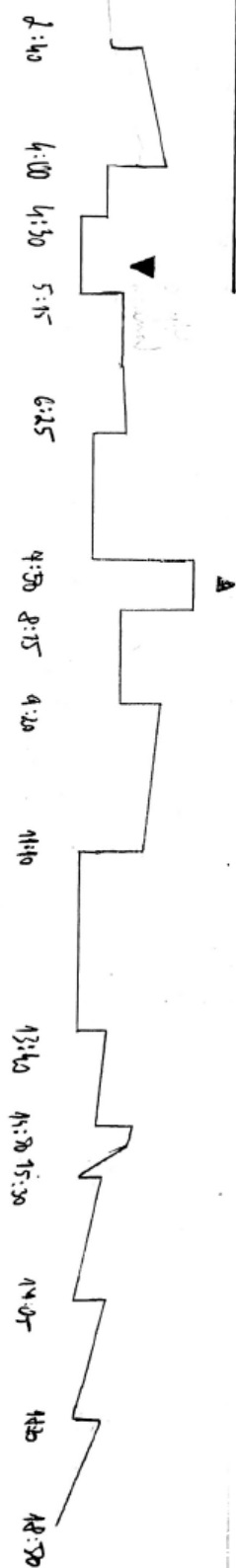
4:50 5:15

11:20

13:40

19:05

PERCEPČNÍ GRAF POHYBU A ZMĚNY



Graf 5: P. Kotík, Spontano, analýza

Záver

Koncept dynamického aspektu formy, ktorý vo svojej diplomovej práci navrhujem, vnímam ako systematizovanie javov, ktoré sa podieľajú na priebehu hudobného celku v čase. Vo svojej koncepcii pritom zahrnujem dve roviny. Na jednej strane je dynamický aspekt súborom javov zodpovedných za priebeh, ktorý je prítomný v každej hudobnej štruktúre. Na strane druhej predstavujem svojou koncepciou spôsob, akým sa dá s dynamickým aspektom pracovať – napríklad v rámci analýz. Javy som zaradila do vlastnej systematiky, ktorú som profilovala predovšetkým s ohľadom na štruktúru hudobnej skladby. Táto systematika je jadrom mojej práce. Nakoľko je však dynamický aspekt spojený s vnímaním, pojednala som navrhnutú systematiku aj z hľadiska vybraných psychických procesov. Koncept dynamického aspektu som podložila exkurzom do príslušnej literatúry a zasadila ho do historicko-filozofického kontextu. Ako jedna z kľúčových otázok mojej práce sa javila problematika vymedzenia dynamického aspektu voči existujúcim termínom a koncepciám. Najpríbuznejšie sa v tomto smere ukazovali tektonika (respektíve tektonický priebeh) a dynamická forma. Aj kvôli tejto príbuznosti sa cieľom a výzvou mojej diplomovej práce stalo objasnenie špecifik dynamického aspektu. Koncept tektoniky sa pritom ukázal ako rozvetvenejší, než som si doteraz uvedomovala: venovala som mu preto exkurz v rozsahu jednej kapitoly.

Verím, že na záver práce môžem špecifiká môjho pojatia zhrnúť do niekoľkých bodov.

1. Dynamický aspekt je prítomný v každej hudobnej štruktúre. Nie je doménou procesuálnych celkov; naopak, ako jav dynamického aspektu môžeme chápať aj zdanlivo statické dianie.
2. Keďže je dynamický aspekt prítomný v každej štruktúre, môže ako koncept slúžiť aj pre uchopenie štruktúr vedených iným, než lineárnym spôsobom. Tým predstavuje aktualizáciu oproti niektorým pojednaným zaužívaným koncepciám.
3. Dynamický aspekt vzniká na základe všeobecných podmienok. Hlavnou podmienkou vzniku je priebeh v čase; ďalšími potom pohyb, zmena, vývojové sily a existenciu hierarchických úrovní.
4. Výslednú podobu dynamického aspektu určuje percepcia. Každý poslucháč ho ako celok vyhodnotí inak.

Téma dynamického aspektu je široká, a skôr než konečné pojednanie chápem túto prácu ako zhrnutie stavu bádania a návrh jeho systematizácie. Už teraz mám niekoľko podnetov na rozšírenie tohto konceptu. Rada by som napríklad ešte detailnejšie, preskúmala vzájomné vplyvy dynamického aspektu a vnímania, rozšírila svoju analytickú vzorku a viac sa zamerala na špecifické prejavy dynamického aspektu v nelineárnych štruktúrach. Myslím však, že aj pre tieto podnety poslúži táto práca ako spoľahlivý základ, vďaka ktorému som svoje chápanie formy a priebehu hudobných štruktúr posunula do nových rovín.

Zoznam prameňov a literatúry

ASAFIEV, Boris Vladimirovič. *Hudební forma jako proces*. Preložil Bedřich Jičínský. Praha: SHV, 1965. [1. vydanie 1930-1947].

BAŘINKOVÁ, Jana. *Hudební forma a proměna jejího pojetí v západní hudbě od poloviny 20. století*. Dizertační práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, Katedra kompozice a dirigování, 2011. 140 s.

BERGSON, Henry. *Filozofické eseje*. Preložil: Anton Valuch. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1970.

BLAŠČÁK, Fedor. „K Husserlovej koncepcii vnútorného časového vedomia“. *Filozofia*. 2005, Roč. 60, č. 3.

BROOKHART Edward. „Musical form: dynamic vs. static“. *Music educators journal*, 1964, č. 1.

BURLAS, Ladislav. *Formy a druhy hudobného umenia*. Bratislava: Edis 2006. [1. vydanie 1962]. ISBN 978-80-8070-522-0.

CLIFTON, Thomas. *Music as Heard: A Study in Applied Phenomenology*. New Haven and London: Yale University Press, 1983.

DEUTSCH, Diana (ed.). *The Psychology of Music*. Třetí vydání. San Diego: Elsevier, 2013. ISBN: 978-0123814609.

DELLI PIZZI, Fulvio „Analisi e psicanalisi nello studio della ‘poietica’?“ In: *Musical Grammars and Computer Analysis*, ed.: Leo S. Oschki. Florencia: 1984

DELLI PIZZI, Fulvio - IGNELZI, Michele - ROSATO, Paolo. *System of Musical Sense. Essays on the Analysis, Semiotics, and Hermeneutics*. Imatra: International Semiotics Institute, 2004.

FERKOVÁ, Eva. *Tektonika a dynamizmus v hudbe*. Bratislava: AEPress, VŠMU, 2011. ISBN: 978-80-89439-43-0.

HANNINEN, Dora A. *A Theory of Music Analysis: On Segmentation and Associative Organization*. Rochester: University of Rochester Press, 2012. ISBN: 978-1580461948.

HJORTKJAER, Jens, NIELBO, Frederik. „A perceptual study on dynamical form in music“. *Journal of the Acoustical Society of America*, č. 6, 1991.

HONS, Miloš. „Hudební forma a architektonika“. In: *K aktuálním otázkám hudební teorie*. Praha: Hudební fakulta Akademie múzických umění v Praze, 2000, s. 32-46. ISBN: 80-85883-68-6.

HLOBIL, Emil. *Nauka o hudebních formách*. 1. vyd. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1963.

Hoříinka, Slavomír. *Barva zvuku a její úloha ve výstavbě hudební skladby*. Praha: Triga, 2008. ISBN: 978-80-904266-2-7.

HOSTINSKÝ, Otakar. „O hudbě programní“. *Hudební rozhledy*. 1957, r. 10, s. 53, 98, 142, 186, 239, 275.

HSU, Dolores Mentsel. „Ernst Kurth and his Concept of Music as a Motion“. *Journal of Music Theory*, Duke University Press, 1966, r. 10, č. 1, s. 2-17.

HUBBS, Nadine. „Schenker´s Organicism“. *Theory and Practice*, č. 16, s. 143-162, 1991.

HURON, David. *Sweet Anticipation. Music an the Psychology of Expectation*. Cambridge: MIT Press, 2006. ISBN 978-0262582780.

HUSSERL Edmund. *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí*. Praha, Univerzita Karlova 1970.

CHADIMA Martin. *Filozofie, úvod do dějin evropského myšlení*. Hradec Králové: Univerzita Hradec Králové, Ústav sociální práce Gaudeamus 2013

IŠTVAN, Miloslav. *Poznámky k soudobé hudební formě a rytmu*. Brno: JAMU, 2000. 53 s. ISBN 80-85429-47-0.

JANÁČEK, Leoš. *Teoretické dílo. Články, studie, přednášky, koncepty, zlomky, skici, svědectví*. Sv. 2. Brno: Editio Janáček, 2007–2008. ISBN: 978-80-904052-0-2.

JANEČEK Karel. *Melodika*. Praha: SNKLHU, 1956.

JANEČEK, Karel. *Tektonika*. Praha: Edition Supraphon, 1968

JANEČEK, Karel. *Základy moderní harmonie*. Praha: ČSAV, 1965.

KRAMER, Jonathan D. *The Time of Music*. New York: Schirmer Books, 1988. ISBN 0-02-872590-5.

KOHOUTEK, Ctirad. *Projektová hudební kompozice*. Brno: Státní hudební nakladatelství, 1969

KREJČA, Tomáš. „Tektonika. Koncepce a reflexe v českém prostředí.“ *Živá hudba*. Praha: HAMU, 2019, s. 46-69.

KRESÁNEK, Jozef. *Tektonika*. Bratislava: ASCO, 1994. ISBN: 9788090141674

KRESÁNEK, Jozef. *Tonalita*. Bratislava: Opus, 1982.

KRESÁNEK, Jozef. *Základy hudobného myslenia*. Bratislava: Opus, 1977.

KURTH, Ernst. *Bruckner*. Berlín: Max Hesse, 1925

KURTH, Ernst. *Musikpsychologie*. Berlín, 1931.

LARUE, Jan. *Guidelines for Style Analysis*. Harmonie Park Press, 1970. ISBN: 0-89990-156-5.

LERDAHL Fred, JACKENDOFF Ray. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: MIT Press, 1983. ISBN: 978-0262621076.

LIGETI, György. „Ueber Form in der Musik“. In: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, č. 10.

LONDON, Justin. *Hearing in Time: Psychological Aspects of Musical Meter*. Oxford: Oxford University Press, 2004. ISBN: 978-0195160819

MAILMAN Joshua. *Temporal Dynamic Form in Music: Atonal, Tonal and Others*. Dizertačná práca. New York: University of Columbia,

MATĚJÍČKOVÁ, Tereza. *Hegelova fenomenologie světa*. Praha: CUNI, 2018.

MATTHEWS Gerard. *Morton Feldman's For Samuel Beckett: The Semiotics of Musical Time*. Dizertačná práca. Pittsburg: University of Pittsburgh, 2011.

MEDEK, Ivo. *Úvod do procesuality jako komplexní kompoziční metody*. Brno, 1996. ISBN 80-85429-37-3

MEYER Leonard B.. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1956.

Musicologica Slovaca. 2013, roč. 4 (30), č. 2. Bratislava: Ústav hudobnej vedy slovenskej akadémie vied. ISSN: 1338-2594.

NARMOUR Eugen. *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures: The Implication-Realization Model*. Chicago: University of Chicago Press, 1990. ISBN: 9780226568423

OPLIŠTILOVÁ, Iva. „Nelineární čas v postcageovské hudbě“. *Živá hudba*. Praha: HAMU, 2010, s. 120-145.

OPLIŠTILOVÁ, Iva. *Nelineární čas a ticho v post-cageovské hudbě*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění, Hudební a taneční fakulta, Katedra hudební teorie, 2009.

ROBB, Hamish. *Organicism, Motivic Parallelism and Performance in Beethoven's Piano Sonata Op. 2 No. 3*. Diplomová práce. Wellington: New Zealand School of Music, 2009.

RISINGER, Karel. *Hierarchie hudebních celků v novodobé evropské hudbě*. Praha: Panton, 1969.

RISINGER, Karel. *Nauka o harmonii 20. století*. Praha: Supraphon, 1972.

RISINGER, Karel. *Nauka o hudební tektonice 20. století*. 1. a 2. díl. Praha: NAMU, 1998. ISBN: 808583-34-1.

RISINGER Karel. *Nauka o kontrapunktu 20. století*. Praha: Panton, 1984.

ROSATO, Paolo. „Levels of modalization in existential and transcendental analysis: The matter of being-in-self“. Poznań: PTPN & Wydawnictwo Naukowe UAM, 2014.

ROSATO, Paolo. *The Organic Principle in Music Analysis: a Semiotic Approach*. Helsinki: University of Helsinki, Faculty of Arts, 2013. ISBN: 952-5431-38-X

SCHENKER, Heinrich. *The Masterwork in Music*. William Drabkin (ed.). Preložili Ian Bent, Alfred Clayton, Derrick Puffett. New York: Dover Books on Music and Music History, 2014 [1. vydanie 1925]. ISBN 978-0486780047

SCHENKER Heinrich. *Der Tonwille: Pamphlets. In: Witness of the Immutable Laws of Music, Offered to a New Generation of Youth*. William Drabkin (ed.). Preložili Ian

Bent, Alfred Clayton. New York: Oxford University Press, 2004, roč. I, čísla 1-5 2004, 2005, roč. II čísla 6-10. [1. vydanie 1921-1924].

SCHENKER, Heinrich. *Tonwille*. Viedeň: Universal Edition, 1921 – 1924.

SCHIEMANN, Gregor. *Hermann von Helmholtz's Mechanism: The Loss of Certainty*. Dordrecht: Springer, 2009. ISBN: 978-1402056291

SNYDER Bob. *Music and Memory: An Introduction*. Cambridge: MIT Press, 2000. ISBN: 978-0262692373.

SOLIE, Ruth A. „Source The Living Work: Organicism and Musical Analysis“. *19th-Century Music* , 1980, roč. 4, č. 2, s. 147-156, University of California Press.

STEINITZ, Richard. *György Ligeti: Music of the Imagination*. Boston: Northeastern University Press, 2003. ISBN 978-1555535513

STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Momentová forma*. In: *Nové cesty hudby* Praha: Supraphon, 1969, s.248-263

VOLEK Jaroslav. *Struktura a osobnosti hudby*. Praha: Panton, 1988

THORESEN, Lasse. *Emergent Musical Forms: Aural Exploration*. London: University of Western Ontario, 2015. ISBN 9789461662910.

TICHÝ, Vladimír. *Úvod do studia hudební kinetiky*. Praha: HAMU, 1992. ISBN 80 – 85467 – 07 – 0.

TICHÝ, Vladimír, KREJČA, Tomáš, ZVĚŘINA, Petr. *Scelovací prostředky*. Praha: NAMU, 2017). ISBN: 9788073314422.

VYDROVÁ, Jaroslava. *Stručný úvod do fenomenologie o fenoméne*. Vysokoškolská učebnica. Trnava, Filozofická katedra Trnavskej univerzity, 2020.

ZICH, Otakar. *Smetanovy symfonické básně*, Praha: HMUB, 1924

ELEKTRONICKÉ ZDROJE

„Bach: Prelude and Fugue No.4 in C# minor, BWV 849 Analysis“ *Tonic chord* [online]. *Tonic-chord.com*. 5.5. 2018. Dostupné z: <https://tonic-chord.com/bach-prelude-and-fugue-no-4-in-c%E2%99%AF-minor-bwv-849-analysis/>

Český hudební slovník osob a institucí [online]. 2021. Dostupné z <https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/>

Hudobné centrum [online]. 2021. Dostupné z: <https://hc.sk/o-slovenskej-hudbe/>

Merriam-Webster [online]. Cit.: 29.1.2021. Dostupné z: <https://www.merriam-webster.com/dictionary>

Petrucci Music Library IMSLP [online]. Dostupné z: https://imslp.org/wiki/Main_Page.

Slovník.sk [online]. Cit.:15.3.2021. Dostupné z: <https://slovník.aktuality.sk/pravopis>

Slovník cizích slov [online]. Cit.: 29. 1. 2021. Dostupné z: <https://slovník-cizich-slov.abz.cz>.

STEINMETZ Karel. *Pohyb, čas a prostor v hudbě* [online]. Cit.: 1.3.2021. Dostupné z: <http://epedagog.upol.cz/eped1.2002/clanek03.htm>.

HUDOBNINY:

DEBUSSY, Claude A. *La mer* [študijná partitúra]. Paříž: Durand & Fils, 1905.

LIGETI, György. *Lux Aeterna* [zborová partitúra]. Frankfurt am Main: Henry Litolf's Verlag/ C. F. Peters, 1996.

KOTÍK, Petr. *Spontano* [kópia rukopisu]. Zapožičané z archívu orchestru PKF – Prague Philharmonia.

BEETHOVEN, Ludwig van. *Quartet No. 16*. [online]. Viedeň: Universal Edition 1920. Pretlač: New York: Edwin F. Kalmus. Dostupné z: [https://imslp.org/wiki/String_Quartet_No.16%2C_Op.135_\(Beethoven%2C_Ludwig_van\)](https://imslp.org/wiki/String_Quartet_No.16%2C_Op.135_(Beethoven%2C_Ludwig_van)).

BACH, Johann Sebastian. *Fuga cis moll Nr. IV* [online]. In: *Bach-Gessellschaft Ausgabe*, Band 14, s. 16-17. Lipsko: Breitkopf & Härtel, 1866. Dostupné z: [https://imslp.org/wiki/Prelude_and_Fugue_in_C-sharp_minor%2C_BWV_849_\(Bach%2C_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Prelude_and_Fugue_in_C-sharp_minor%2C_BWV_849_(Bach%2C_Johann_Sebastian)).

ZVUKOVÉ ZDROJE

Johann Sebastian Bach. „Prelude and Fugue Nr. 4“. In: *Das Wohltemperierte Klavier I* [CD]. Londýn: Decca Music Group, 1986.

Ludwig van Beethoven. „String quartet No. 16. in F Major, Op. 135“. In: *Complete String Quartets Vol. 9* [CD]. Hong Kong: Naxos, 2001.

Claude A. Debussy. *La Mer*. In: *Claude Debussy, Orchestral Works 1*. Hong Kong: Naxos, 2008.

György Ligeti. „Lux Aeterna“. In: *György Ligeti: Atmosphères* [CD]. Berlin: Deutsche Gramophon, 2012.

Petr Kotík, „Spontano“. Ostravská banda & Frederic Rzewski [live]. Ostrava 2018. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=ugG6HOW-e3U&ab_channel=S.E.M.Ensemble.

Zoznam obrázkov

Obrázok 1: ilustračný nákres pojmov L. Thoresena	22
Obrázok 2: ilustračný nákres koncepcie growth.....	23
Obrázok 3: vzťahy pojmov konštrukčná forma, dynamická forma, tektonika, dynamický aspekt	28
Obrázok 4: myšlienková mapa rovín dynamického aspektu	41
Obrázok 5: ilustrácia vplyvov podmienok vzniku dynamického aspektu	42
Obrázok 6: javy dynamického aspektu z hľadiska miery zmeny	46

Notový príklad 1: Gy. Ligeti, <i>Lux Aeterna</i> , takty 21-24. Maximum dosiahnuté v parametri výšky (a^2) a z hľadiska počtu hlasov, v rámci daného priebehového javu (transformácie); v rámci celku ale maximom nie je.....	46
Notový príklad 2: J. S. Bach: <i>Fúga č. 4 cis mol</i> , takty 33-40, transformácia nového javu	47
Notový príklad 3: L. v. Beethoven, <i>Sláčikové kvarteto č. 16</i> , 1. veta, takty 7-10, motív v expozícii	48
Notový príklad 4: L. v. Beethoven, <i>Sláčikové kvarteto č. 16</i> , 1. veta, takty 106- 111, pozmenený, ale rozoznatelný návrat motívu v repríze	48
Notový príklad 5: J. S. Bach, <i>Fúga č. 4 cis mol</i> , takty 1-22, transformácia v parametri hustoty faktúry.....	58
Notový príklad 6: L. v. Beethoven, <i>Sláčikové kvarteto č. 16</i> , 1. veta, takty 15-17, príklad stúpajúcej tendencie	59
Notový príklad 7: C. A. Debussy, <i>More, Hra vln</i> , takty 14-17, ambivalencia opakovania a transformácie	60
Notový príklad 8: J. S. Bach, <i>Fúga cis mol č. 4</i> , takty 48-51, prelínanie transformácie (červená) a nového javu (zelená).....	70
Notový príklad 9: J. S. Bach, <i>Fúga cis mol č. 4</i> , takty 90-95, nástup nového javu	71
Notový príklad 10: J. S. Bach, <i>Fúga cis mol č. 4</i> , takty 69-75, jav s dosahom na celú skladbu	73
Notový príklad 11: L. v. Beethoven, <i>Sláčikové kvarteto č. 16</i> , 1. veta, takty 1-6	75
Notový príklad 12: L. v. Beethoven, <i>Sláčikové kvarteto č. 16</i> , 1. veta, takty 145- 154, krátke transformácie s rôznymi tendenciami.....	77

Notový príklad 13: L. v. Beethoven, <i>Sláčikové kvarteto č. 16</i> , 1. veta, takty 7-10, maximum v priebehu transformácie	77
Notový príklad 14: C. A. Debussy, <i>More</i> , Hra vln, takty 9-13, nový jav (červená) a jeho transformácia (zelená)	83
Notový príklad 15: C. A. Debussy, <i>More</i> , Hra vln, takty 47-50, nový jav (harfový postup) a nástup ambivalentného javu	84
Notový príklad 16: Gy. Ligeti, <i>Lux Aeterna</i> , takt 57-61, nástup nového javu	90
Notový príklad 18: Gy. Ligeti, <i>Lux Aeterna</i> takty 110-114, klesajúca transformácia	92
Notový príklad 19: P. Kotík, <i>Spontano</i> , minúta 0, ukážka klavírneho partu	94
Notový príklad 20: P. Kotík, 1. minúta, <i>Spontano</i> , zhustené nástupy	95
 Tabuľka 1: zhrnutie koncepcií.....	25
Tabuľka 2: porovnanie koncepcií tektoniky K. Janečka, J. Kresánka a K. Risingera	37
Tabuľka 3: pôsobenie transformácií v rôznych parametroch	50
Tabuľka 4: Tendencia javov dynamického aspektu.....	50
Tabuľka 5: dynamický aspekt v nelineárne vedených štruktúrach.....	52
Tabuľka 6: typy pamäti podľa B. Snydera	61
Tabuľka 7: popis analyzovaných skladieb	65
Tabuľka 8: analytické značky	67
Tabuľka 9: kombinácie analytických značiek	68
Tabuľka 10: J. S. Bach, <i>Fúga č. 4 cis mol</i> , zhrnutie konštrukčného aspektu	69
Tabuľka 11: L. v. Beethoven, <i>Sláčikové kvarteto č. 16</i> , 1. veta, zhrnutie konštrukčného aspektu	76
Tabuľka 12: C. A. Debussy, <i>More</i> , <i>Hra vln</i> , zhrnutie konštrukčného aspektu.....	82
Tabuľka 13: G. Ligeti, <i>Lux Aeterna</i> , zhrnutie konštrukčného aspektu	88
Tabuľka 14: P. Kotík, <i>Spontano</i> , zhrnutie konštrukčného aspektu.....	94
 Graf 1: J. S. Bach, <i>Fúga č. 4 cis mol</i> , analýza	74
Graf 2: L. v. Beethoven, <i>Sláčikové kvarteto č. 16</i> , 1. veta, analýza	81
Graf 3: C. A. Debussy, <i>More</i> , <i>Hra vln</i> , analýza	87
Graf 4: Gy. Ligeti, <i>Lux Aeterna</i> , analýza.....	93
Graf 5: P. Kotík, <i>Spontano</i> , analýza.....	99