

DVOJHLASÝ KONTRAPUNKT STEJNÝ A NESTEJNÝ IMITAČNÍ TECHNIKA DVOJHLASÉHO KONTRAPUNKTU

Dvojhlasá kontrapunktická věta vzniká připojením melodicky samostatného hlasu k danému cantu firmu. Nově vytvořený hlas pak nazýváme kontrapunktem. Cantus firmus i kontrapunkt mají svá přiměřená rozpětí, a to vždy dvou sousedících hlasů: sopránů a altů, altů a tenorů nebo tenorů a basů.

Podle rytmických hodnot hlasu připojeného ke cantu firmu rozeznáváme kontrapunkt stejný a nestejný.

Ve stejném kontrapunktu postupují oba hlasy kontrapunktické věty ve stejných notových hodnotách v poměru 1:1, a to buď v celých, nebo v půlových notách.

Nestejný kontrapunkt má šest druhů notových hodnot, které vznikají:

1. *v poměru 2:1*, t. j. dvěma půlovými notami proti celé notě nebo dvěma čtvrtovými notami proti půlové notě,
2. *v poměru 3:1*, t. j. třemi půlovými notami proti celé notě s tečkou nebo třemi čtvrtovými notami proti půlové notě s tečkou,
3. *v poměru 4:1*, t. j. čtyřmi čtvrtovými notami proti celé notě anebo čtyřmi osminovými notami proti půlové notě,
4. *v poměru 6:1*, t. j. šesti čtvrtovými notami proti celé notě s tečkou, po případě šesti osminovými notami proti půlové notě s tečkou,
5. *v podobě synkopického kontrapunktu*, t. j. vázanými půlovými notami čili synkopovanými celými notami nebo vázanými čtvrtovými notami neboli synkopovanými půlovými notami, a konečně
6. *v podobě smíšeného kontrapunktu*, který se jinak nazývá *contrapunctus floridus* (květnatý, ozdobný kontrapunkt), a tvoří se kombinací všech předcházejících způsobů.

A. KONTRAPUNKT V POMĚRU 1:1

Ve stejném kontrapunktu užíváme jenom konsonancí, a to tak, že dáváme přednost plným intervalům (tercii, sextě) před prázdnými intervaly (kvintou a oktávou). Prima se vždy vyskytuje jen na začátku a na konci věty, ve větě se jí nikdy neužívá.

Začíná-li cantus firmus I. stupněm, tvoří s ním vrchní kontrapunkt primu, kvintu nebo oktávu (52a), spodní kontrapunkt však jenom primu nebo oktávu, neboť spodní kvintou vzniká na počátku věty nesprávná subdominantní harmonie (52b). Z počáteční primy se pak obvykle postupuje protipohybem buď stupňovitě, nebo skočmo. Začíná-li cantus firmus V. stupněm, připojuje se k němu spodní hlas, a to v intervalovém tvaru kvintovém, který pak představuje tonicou harmonii (52c). Připojíme-li k výše uvedenému cantu firmu

kontrapunktující hlas v primě, vrchní kvintě anebo ve vrchní nebo spodní oktávě, vznikne dominantní harmonie, s níž se na začátku větvy sledujeme velmi vzácně (52d).

Aolské a:

Kontrapunktující hlas nejčastěji postupuje s cantem firmem v protipohybu, avšak někdy i v souběžných terciích nebo sextách. V kontrapunktické větě užíváme jen tři, nejvýše čtyřsouběžných tercií nebo sext za sebou, poněvadž příliš častými a delšími souběžnými postupy se její hlasy nerozvíjejí v samostatné melodické linie. Právě tak nesamostatně, a k tomu ještě chybne jsou postupy souběžných skočných tercií nebo sext, skákajících kvartovým nebo větším skokem (53a). Vyhneme se jim tím, že proti skákajícímu hlasu vedeme druhý hlas v protipohybu (53b). Se skákajícím hlasem může druhý hlas postupovat v rovném pohybu jen tehdy, jde-li

1. o oktavový skok, který je jenom obměnou ležícího hlasu (53c), a
2. o stupňovitý postup nebo postup terciovým krokem, poněvadž oba malé intervaly vyrovnávají a uklidňují výrazný skok protilhasu (53d).

Mezi cantem firmem a kontrapunktem nesmějí vzniknout ani kvintové a oktavové paralely a antiparalely (54a) ani skryté primy kvinty a oktavy (54b). Do prázdných intervalů se vždy postupuje protichodem (54c) a doporučuje se, aby hlasy z nich raději byly vyvedeny sblhavě nebo rozblhavě, t. j. protipohybem (54d), po případě stranným pohybem (54e).

* Skladatelé vokální polyfonie neuzivají postupů ani pátlových kvint ani r-seci-ných kvint, které dovoluje moderní nauka o harmonii.

Někteří theoretikové zakazují v rovném pohybu sled dvou velkých tercií nebo sext, protože mezi jejími hlasy vzniká zpřičený trion (55a, b). V postupech v rovném pohybu dovolují však zpřičený zmenšenou kvintu (55c) a v protipohybu i výše uváděný zpřičený trion (55d). Poněvadž v hudebních dílech vrcholné renaissance se často objevuje v souběžných terciích nebo sextách zpřičená trionová disonance, pokládám její zákaz za příliš přísný a přehnaný požadavek.

Jak v cantu firmu, tak i v kontrapunktu se vyhýbáme disonantním akordickým rozkladům (56a), sekvencovitým postupům nebo jednotvárným návratům ke stejnému tónu. Alterujeme-li v cantu firmu nahodile některý tón cirkvenní tóniny, pak pečujeme o to, aby mu v kontrapunktujícímu hlasu nepředcházel nebo aby po něm následoval zpřičený tón přírozený (56b).

Vzdálenost cantu firmu od kontrapunktu obvykle bývá oktavová. Někdy se však může kontrapunktující hlas vzdálit až o decimu, prospěje-li to jeho melodické linii a zúží-li se tato vzdálenost při dalším postupu ihned na menší interval (57a). Těto volnosti užíváme jenom ojediněle, a proto se v kontra-

* Nauka o vokální polyfonii výjimečně dovoluje opakovat tón pouze v kontrapunktických cvičeních v poměru 1:1, a to nikoli v cantu firmu, nýbrž v kontrapunktickým hlasu.

punktičké větě vyhybáme několika souběžným decimám za sebou právě tak, jak v jejím závěru postupu z decimy do finální oktávy (57b, c). O závěrech dvojhlasé kontrapunktičké větě viz níže.

V kontrapunktičké větě se křížení hlasů nejen dovoluje, nýbrž ve vhodných případech se přímo doporučuje, protože zkřížený hlas obvykle teprve získává dostatečný prostor, aby se rozvinula jeho melodická síla, která se v sevrženém prostoru jeho původní polohy nemůže projevit. Křížíme-li hlasy kontrapunktičké větě, pak vždy dbáme, aby se hlasy nejdříve vzdálily ze svých přirozených poloh, teprve pak se zkřížily a znovu se navrátily do svých původních poloh. Křížením hlasů někdy zabráníme skrytým kvintám, které potom jen proměňujeme v neškodné skryté kvinty sluchové:

Dvojhlasá kontrapunktičká věta se uzavírá v předposledním taktu oběma převodními tóny, jež vyúsťují ve finální tón. Přebodní tón celotonový bývá pravidelně v cantu firmu, kdežto citlivý tón v kontrapunktu, ačkoli opačný způsob je též možný. Oba převodní tóny tvoří buď tercii, která se rozvádí do primy, nebo sextu, jež pak směřuje do oktávy (59a, b). Závěr, utvořený jen z jednoho převodního tónu nebo z jiných tónů než převodních, je chybný (59c, d). V posledním případě se věta uzavírá antiparalelami, které jsou v závěru harmonické větě správné, avšak v kontrapunktičké větě se nedovolují. Přebodní tóny ve fygickém závěru jsou umístěny opačně než převodní tóny v závěrech tónin ostatních (59e, f).

Ukázky dvojhlasého kontrapunktu nota proti notě:

5, úloha. K daným nebo k vlastním cantům firmům vytvořte vrchní i spodní kontrapunkt v poměru 1:1. Snažte se ho utvořit *calosinè*, a nekonstruujte ho bez ducha od tónu k tónu. Dbajte všech pokynů o melodické krasbě, aby kontrapunktující náběv nejen melodicky kontrastoval s cantem firmem, ale aby měl i svou vlastní vnitřní hodnotu.

B. KONTRAPUNKT V POMĚRU 2:1

Dvoudobý takt má první dobu těžkou, přízvučnou, zvanou *téz these* (z lat. *thesis*), druhou dobu lehkou, nepřizvučnou, která se nazývá *arse* (z lat. *arsis*). Pravidla o začátku dvojhlasé kontrapunktické věty v poměru 2:1 se shodují s pravidly těževěty v poměru 1:1. Kontrapunktující hlas může však v tomto druhu kontrapunktu také nastoupit po půlové pomlce, a to opět jen dokonalejšími konsonantními intervaly, t. j. primou, kvintou nebo oktávou jako na těžké době.

Alotké a:

Na těžkých dobách se vždy užívá konsonancí. Plně konsonance uvádíme zcela volně, prázdné konsonance však protipohybem. Na lehkých dobách se vyskytují oba intervalové druhy, t. j. konsonance i disonance. Zátim co konsonantní tón volně uvádíme na lehkou dobu, z níž ho můžeme zase volně odvést k jiné konsonanci (62a), disonantní tón vždy stupňovitě prochází a vyplňuje na lehké době mezeru mezi konsonancemi dvou sousedních těžkých dob. Shora uváděnou disonanci pak nazýváme lehkým průchodem (62b). Ve smyslu palestrinovské skladatelské techniky se v kontrapunktické větě plynoucí ve čtvrtových hodnotách vůbec neuzívá střídavých tónů disonantních (62c), nýbrž jen tónů konsonantních, které vznikají střídáním kvinty se sextou nebo opačně (62d).

62

Nejpozorněji je třeba sledovat postup cantu firmu a jeho kontrapunkt z lehké doby na těžkou dobu následujícího taktu. Mezi těmito dobami nesmějí vzniknout ani kvintové nebo oktávové paralely a antiparalely (63a, b) ani skryté kvinty a oktávy (63c, d).

chybné:

Na těžkých dobách dvou sousedících taktů se také vyhýbáme přízvučným kvintám a oktávám (64a, b) a skrytým kvintám a oktávám mezi těmiž dobami (64c). Kvinty nebo oktávy na těžké době prvního taktu a lehké době následujícího taktu nebo na obou lehkých dobách dvou sousedících taktů jsou však nezavadné (64d).

chybné:

Skladatelé vyspělé vokální polyfonie zacházejí s některými uvedenými postupy z určitých důvodů volně.

Tak na př. v Palestrinově motettu „Fuit homo“ vysledujeme postup děciný v rovném pohybu do oktávy, který v tomto případě není nesprávný, poněvadž souvislost intervalových postupů je v alkovém hlasu přerušena ukončením melodické fráze:

65

S jinou volností se shledáváme v Palestrinově motettu „Quae est ista“ v němž skladatel uvádí na těžkých dobách dvou sousedících taktů přízvučné kvinty. Postupuje tak, že kvintový tón první kvinty nejprve vede kvartovým skokem k oktávě, od níž pak protipohybem navrácí melodickou linii k součásti druhé kvinty. Z uvedeného příkladu je patrné, že skokem z lehké doby na těžkou dobu a tak vzniklým protipohybem se značně zmiňuje vřítavost přízvučných kvint.

Quac est i - sta quac pro - ccs -

Týmž způsobem se velmi často vylepšují i skryté kvinty nebo oktávy, jen s tím rozdílem, že po skoku melodická linie vždy směřuje do kvinty nebo oktávy v stupňovitém průřehybu (67a, b). Stejným způsobem se také zmiňuje přičný triton, pokud ho starší theorie zakazuje, při čemž se po kvartovém skoku pohyblivého hlasu upouští od stupňovitého průřehybu (67c).

67

Ve dvojnásobé kontrapunktické větě v poměru 2:1 a v dalších druhých nestejného kontrapunktu je možno užít primy i na začátku a na konci věty i uprostřed věty, v níž se uvádí straným pohybem na lehké době, od ní pak směřuje rozhlavně, a to nejčastěji stupňovitě do tercie (68a) nebo skočmo do většího intervalu (68b).

68

Sekundový interval se v harmonické větě vždy rozvádí buď straným pohybem, nebo průřehybem. Sekundu v kontrapunktické větě je však možno rozvést z lehké doby na těžkou dobu i v rovném pohybu, jestliže hlas, který s cantem firmem tvoří sekundový interval, postupuje stupňovitě. Řeálnost kontrapunktických hlasů i jejich barevné rozřazení totiž připouští volnější způsob sekundového rozvodu než dovolují přísná pravidla nauky o harmonii.

69

Kontrapunkující hlas se může vzdálit od cantu firmu ve všech druhých nestejného kontrapunktu až o decimu, i když se tato vzdálenost při dalším postupu často zúží na menší interval teprve po průchodné noně (70a). S dvěma souběžnými decimami (stv. př. 65) nebo s postupem z duodecimy přes undecimu do menšího intervalu se sledáváme v Palestrinových skladbách velmi zřídka (70b).

70

Skladatelé vyspělé vokální polyfonie užívají kvinty nebo oktávy na těžké době tak, že raději vrchní hlas vedou stupňovitě a spodní hlas skočmo (71a).

Násup prázdné kvinty nebo oktávy opakným způsobem je obzvlášť nepřijemný a nazývá se *quinta* nebo *ottava battuta* (71b).

71

Závěr v předposledním a posledním taktu se opět tvoří oběma převodními tóny, které vyúsťují ve finálu, t. j. v primu nebo oktávu příslušné církevní tóniny. Kontrapunkující hlas ve všech druhých nestejného kontrapunktu vždy končí notovou hodnotou cantu firmu. Kontrapunkt obvyčejně plyne ve čtvrtých hodnotách až k závěrečnému taktu (72a). Je-li však v jeho melodii obsažen citlivý tón, zejména ve spodním hlasu, často zmiňuje svůj pohyb v předposledním taktu půlovou notou (72b).

72

Velmi často se tvoří závěry disonujícími průřehy k citlivému tónu, a to ve vrchním hlasu průřehem septimy k sextě, ve spodním hlasu pak sekundy k terci. Průřehy však musí být na předcházejících dobách připraveny konsonantními intervaly.

73

74

Poněvadž ve frygické tónině je klesající citlivý tón, její melodii působivěji ukončíme závěrem bez průřehu.

75

Závěry s citlivým tónem ve spodním hlasu nikdy nevyzdobujeme vrchním kvartovým průtahem, protože uváděný průtah nevyhovuje slohovým požadavkům vokální polyfonie (75a), zejména v dorské a aolské tónině, v níž vzniká neharmonický interval zmenšené kvarty (75b). Durové církevní tóniny je možno uzavřít postupem z čisté kvinty přes sextu do finální oktávy (75c). V závěrech mollových církevních tónin však nelze užít této způsobu proto, poněvadž i zvětšená kvinta je vokálnímu kontrapunktu slohově cizí (75d).

chybně:
Lydičké F:

75 a) c.f. č. 4 3 1 1 c.f. zm. 4 3 1 1 c.f. zm. 4 3 1 1
b) dorské d: c.f. zm. 4 3 1 1 c.f. zm. 4 3 1 1
c) aolské a: c.f. zm. 4 3 1 1 c.f. zm. 4 3 1 1
d) aolské a: c.f. zm. 4 3 1 1 c.f. zm. 4 3 1 1

Lydičké F: správně

chybně

zv. 5 6 8

Ukázky dvojhlasého kontrapunktu v poměru 2:1.

76 a) Dorské d: c.f.

b) Hypolydičké e: c.f.

c) Lydičké F: c.f.

d) Mixolydičké G: c.f.

e) Aolské a: c.f.

f) Jonské C: c.f.

6. úloha. Utvořte kontrapunktické melodie k daným nebo k vlastním cantům firmům ve vrchním i v spodním hlasu v poměru 2:1.

C. KONTRAPUNKT V POMĚRU 3:1

Skladatelé vokální polyfonie uvádějí na všech třech dobách třídobého taktu jen konsonance. Fuxova a Bellemannova theorie, jež dovoluje průchodnou disonanci na druhé taktové době, neshoduje se s tvrdí praxí vokálních polyfoniků. Také Štůrův názor o průchodné disonanci na třetí taktové době je naprosto cizí vokálnímu polyfonnímu slohu.

Kontrapunktujiící věta v poměru 3:1 opět začíná dokonalejšími konsonancemi, a to buď na těžké době, nebo po čtvrtové pomlce v třicetivrtovém taktu a po půlové pomlce v třipůlovém taktu na druhé lehké době. Kvintové nebo oktávové paralely a antiparalely nesmějí být ani na těžkých dobách, ani na druhé nebo třetí době a následující těžké době. Skryté postupy se dovolují jen v nejbližším intervalu, po němž se jeho melodická linie lomí a stupňovitě směřuje ke kvintě nebo oktávě na těžké době.



V tomto kontrapunktu užíváme primy na druhé i na třetí době. Pohyblivý hlas pak v takovém případě odstupuje od cantu firmu na druhé době straným pohybem (78a), na třetí době se však oba hlasy stupňovitě nebo skočmo rozestupují proti pohybu (78b, c).



Závěry se tvoří podobně jako v předchozích druhých nesejného kontrapunktu. V předposledním taktu má kontrapunkt buď tři čtvrtové noty, nebo k ciltivému tónu, a to ve vrchním hlasu septimovým průtahem k sextě a ve spodním hlasu sekundou k tercii (79c, d).

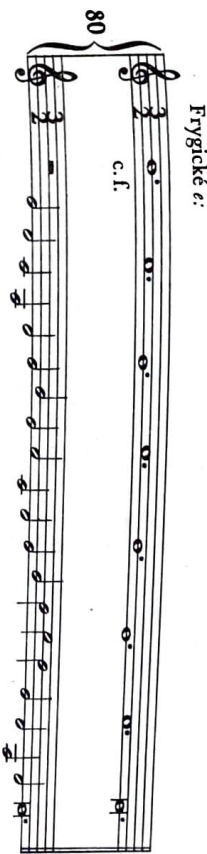


Dorské a:



Kontrapunktická věta v třídobém taktu se zřídka vyskytuje v uváděném poměru 3:1. Zato se však častěji uplatňuje v poměru 6:1 nebo v smíšeném kontrapunktu, jehož melodickou linii pak oživují průchodné disonance na dlouhých taktových dobách (viz oddíl E a G).

Jako ukázkou kontrapunktického cvičení v poměru 3:1 uvádím vypracovanou melodii k danému cantu firmu ve frygičské tónině:



7. úloha. Vypracujte k daným nebo k vlastním cantum firmum vrchní i spodní kontrapunkt v poměru 3:1.

D. KONTRAPUNKT V POMĚRU 4:1

Kontrapunktická melodie plyne buď ve čtvrtových hodnotách proti celé notě cantu firmu, nebo v osminových hodnotách proti půlové notě cantu firmu. Rozdělíme-li základní notové hodnoty dvoudobého taktu na hodnoty polovlniči, rozčlení se každá taktová doba na dvě doby, t. j. celkem na čtyři doby, z nichž liché jsou hlavní, přízvukné, sudé pak vedlejší, nepřízvukné.

Kontrapunkt vždy začíná dokonalejšími konsonancemi, a to nejčastěji na první době, někdy však po příslušné pomlce i na druhé době. Na lichých přízvukných dobách se vyskytují jen konsonance. Na sudých nepřízvukných dobách je pak možno uvádět následný konsonantní tón (81a), jednak disonantní průchod (81b). Z ostatních disonancí se s oblibou užívá jen spodního střídavého tónu (81c), poněvadž vrchní střídavý tón často ochuzuje nápěv o výraznou melodickou kresbu (81d). Proto se spíše uplatňuje až ve smíšených rytmech ozdobného kontrapunktu (viz oddíl H). Flux a jeho následovníci dovolují, aby čtyřtónová vzestupná nebo sestupná řada na třetí době disonovala s cantem firmem v podobě těžkého průchodu, jestliže její ostatní tóny s ním konsonují. Jeho názor však není podepřen o skladatelskou praxi, neboť také těžký průchod občas vysledujeme jenom v rozrůzněných rytmech smíšeného kontrapunktu (81e). V tomto druhu nesejného kontrapunktu ještě pečujeme o to, aby v řadě stupňovitě vedených tónů nikdy nenasledovaly dva disonantní průchody za sebou (81f).



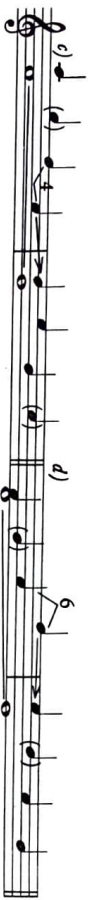
správně:



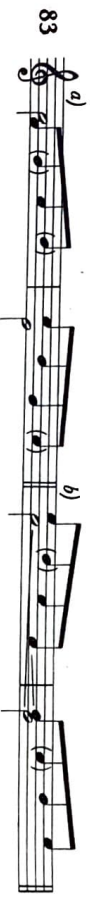
chybně:



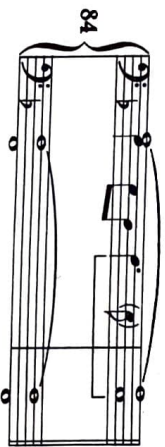
Stejným způsobem jako v předchozích případech, nestejného kontrapunktu dodržujeme pravidla o paralelních, anti-parallelních, skrytých a přízvučných kvintách nebo oktávách i v kontrapunktu, který plyne ve čtvrtlových nebo osminových notových hodnotách. Uváděné chybné postupy nesmějí vzniknout ani mezi dvěma těžkými dobami dvou sousedních taktů, ani mezi druhou, třetí nebo čtvrtou dobou a těžkou dobou následujícího taktu. Kvinty a oktávy mezi lehkými dobami nebo polotěžkými třetími dobami dvou sousedních taktů jsou nezávadné (82a, b). Skryté postupy mezi třetí dobou a těžkou dobou následujícího taktu se dovoľují jen tehdy, skáče-li kontrapunkt z třetí doby na čtvrtou dobu alespoň kvartovým intervalem a vrací-li se z dosaženého tónu ke kvintě nebo oktávě v stupňovitém průpohybu. Poněvadž palestrinovský sloh připouští v osminovém pohybu nejvýše terciový krok (srv. 3. kapitolu, př. 25), uvádějí se skryté postupy retušované větším skokem jen v kontrapunktěch o čtvrtových notových hodnotách (82c, d).



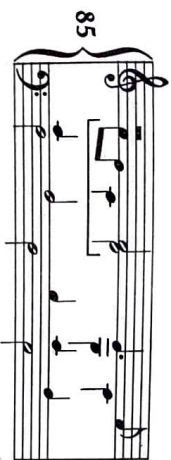
Hlasy kontrapunktické věty v poměru 4:1 se mohou na všech dobách kromě první doby sblížit do primy straným pohybem a pak se z ní zase rozbi- hat, a to uvnitř taktu týmž pohybem (83a), avšak přes taktovou čáru nejčastěji v stupňovitém průpohybu (83b).



Ve skladbách vokálních polyfoniků často vysledujeme čtyřtónovou ozdobnou figuru, kterou nazýváme *nota cambiata*. Její definitivní tvar se vryvnil z třítónové figury, s kterou se sledáváme v závěrech vokálních skladeb z konce XV. a ze začátku XVI. století, jak tomu je na př. v Obrechtové mši „Je ne demande“:



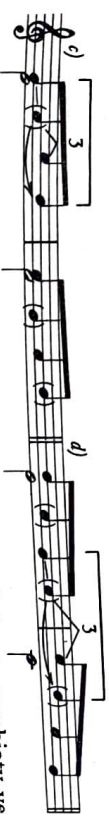
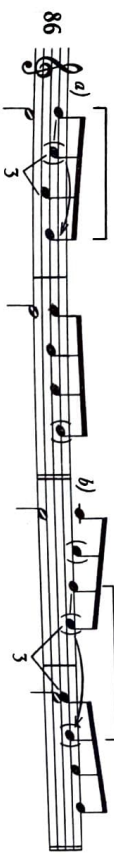
Byla-li shora uvedená figura uprosřed kontrapunktické věty, mohla pokračovat kterýmkoliv vzestupným nebo sestupným intervalem. Avšak její melodické kresbě nejlépe vyhovovala vrchní sekunda, poněvadž se stala rozvodným tónem průchodu, jehož přirozený postup se jen na chvíli oddálil vloženým terciovým odskokem. Tak vznikla a ustálila se klasická forma noty cambiary, jež se rovněž vyskytuje již v XV. století, jak dokazuje ukázka z Duřayovy mše „Se la face ay pale“:



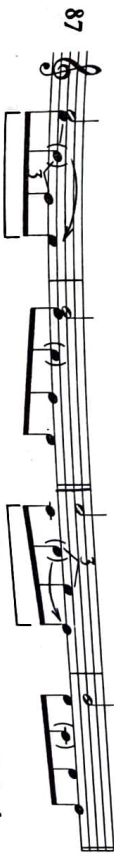
Nota cambiata vychází z konsonance, směřuje k průchodné disonanci, z které však nepokračuje stupňovitě, nýbrž nejprve odskočí ve směru svého postupu terciovým krokem do konsonance, a teprve z ní se stupňovitě vrací k rozvodnému tónu. V stejnoměrných čtvrtlových nebo osminových hodnotách vždy pokračuje v témž směru stupňovitě, v rozrůzných rytmích smíšeného kontrapunktu je však její čtvrtá nota volná (srv. oddíl H).

Podle směru melodické kresby a jejího časového umístění rozeznáváme čtyři druhy not cambiary, a to:

1. klesající uvnitř taktu (její klasické schema je: 8-7-5-6) (86a),
 2. klesající přes taktovou čáru (86b),
 3. stoupající uvnitř taktu (její obvyklé schema je: 3-4-6-5) (86c) a
 4. stoupající přes taktovou čáru (86d).
- Počáteční směr noty cambiary častěji bývá sestupný než vzestupný.



Stejným způsobem se také užívá klesající i stoupající noty cambiary ve spodním hlasu:



Delší stupňovitě vedená melodie ve čtvrtlových nebo osminových hodnotách může zase pokračovat v témž směru přes taktovou čáru jen stupňovitě, nikdy však terciovým nebo větším skokem. Jestliže však taková melodie obrací svůj směr, pak je lhostejno, pokračuje-li stupňovitě nebo terciovým krokem a

ve čtvrtových hodnotách i skokem. Avšak po větším skoku se žádá, aby se melodický prostor vždy stupňovitě vyplnil, a to buď ihned, nebo alespoň dodatečně (srv. 3. kapitolu, př. 22 a 23).

88

Výše uváženým pravidlem se jediné neřídí cambiatová figura klesající nebo stoupající přes taktovou čáru (viz př. 86b, d).

Joh. Jos. Fux a jeho následovníci omylem zahrnují některé melodické tóny, na př. průchodný nebo střídavý tón, jehož postup se zdržuje kvartovým nebo větším skokem do konsonantního tónu, dále opuštěný, střídavý tón na čtvrté době a j., do skladatelské techniky vokálních polyfoniků, ačkoli se všeobecně uplatňují teprve v instrumentální polyfonii Bachové a Händelové.

Kontrapunkt obvykle plyne ve čtvrtových nebo osminových hodnotách až do předposledního taktu, a teprve v závěrečném taktu končí notovou hodnotou, která se shoduje s notovou hodnotou cantu firmu (89a). Někdy se však melodie uzavírá tak obtížně, že je nutno její plynulý pohyb v předposledním taktu buď poněkud zmírnit (89b), nebo zcela zastavit (89c).

89

Dorské d:

Ukázky dvojhlasého kontrapunktu v poměru 4:1.

90

a) Dorské d:

c. f.

b) Hypolygické e:

c. f.

c) Lydické F:

c. f.

d) Mixolydické G:

c. f.

Aiolské a:

Jonské C:

8. úloha. Vypracujte k daným nebo k vlastním cantum firmum vrchní i spodní kontrapunkt v poměru 4:1.

E. KONTRAPUNKT V POMĚRU 6:1

Melodie kontrapunktu v poměru 6:1 plyne v třípůlovém taktu ve čtvrtových notových hodnotách, ve tříčtvrtovém taktu v osminových notových hodnotách. Z celkového počtu šesti dob jsou liché doby přízvukné, sudé pak nepřizvukné. Na lichých dobách se uvádějí jen konsonance, na sudých dobách jednak následné nebo střídavé konsonance, jednak přechodné nebo spodní střídavé disonance. Přechodnou disonanci noty cambiaty je možno uvést jen na nepřizvukné době a její terciový odskok pak na následující těžké době.

91

Pravidla o paralelních, antiparalelních, skrytých a přízvukných kvintách nebo oktávách se shodují s týmiž pravidly předcházejícího nstejněho kontrapunktu v poměru 4:1.

Kontrapunktické melodie nejčastěji plynou ve čtvrtových nebo osminových hodnotách až k poslednímu taktu, který potom zakončuje kontrapunktickou větu buď celou, nebo půlovou notou s tečkou. Někdy však na páté a šesté době předposledního taktu nahrazujeme dvě poslední čtvrtové nebo osminové noty jedinou půlovou nebo čtvrtovou notou.

Dorské d:

92

Mikovyčické G:

* Skladatelé vyspělé vokální polyfonie nejčastěji užívají uvedeného kontrapunktu ve skladbách v třípůlovém nebo tříčtvrtovém taktu, zkrátka však v šestičtvrtovém nebo v šestosminovém taktu. Ponevadž šestidobý takt je dvojnásobkem třídobého taktu, musí všechny melodie kontrapunktického dvojhlasu konsonovat nejen na první a čtvrté době, na nichž je hlavní a vedlejší metrický přízvuk, nýbrž i na ostatních nepřizvukných dobách podle pravidel o kontrapunktu v poměru 3:1. V šestidobém taktu lze uvádět disonance teprve na jeho dílčích taktových dobách ve smíšeném kontrapunktu.

Frygické *e*:

9. úloha. Utvořte kontrapunktické melodie k daným nebo k vlastním cantům firmám ve vrchním i spodním hlasu v poměru 6:1.

F. SYNKOPICKÝ KONTRAPUNKT

Synkopický kontrapunkt vzniká důsledným vázáním půlových nebo čtvrtových not, a to tak, že se váže lehká doba s těžkou dobou. Kontrapunkt obvykle začíná na druhé době (94a), někdy však i na první jíci hlas v prvním taktu dvě noty, je tedy třeba, aby obě konsonovaly s cantem firmem.

94

Vázanými tóny vznikají na těžkých dobách buď disonantní průtahy (94a), nebo konsonantní souzvučky (94b). Na lehkých dobách se užívá jenom konsonancí, které s hlediska průtažných disonancí mají dvoji funkci, a to:

1. připravují je a
2. rozvádějí a usmírují je.

Rozvody disonantních průtahů v uváděném kontrapunktu se pak významují tím, že jejich disonantní intervaly vždy stupňovitě klesají do rozvodných tónů. V kontrapunktické větě je možno užít disonantních průtahů jak ve vrchním, tak i ve spodním hlasu.

Ve vrchním hlasu se dovolují tyto průtahy:

1. čisté kvarty k malé i velké tercii a zvětšené kvarty k velké tercii (95a),
2. malé septimy k malé i velké sextě a velké septimy k velké sextě (95b) a konečně
3. velké a malé nony k čisté oktávě (95c).

Novového průtahu se však ve dvojhlasé kontrapunktické větě užívá zřídka, poněvadž jeho rozvodným tónem je prázdná čistá oktáva. Proto se v hudební praxi spíše sledáváme s průtahy, které se rozvádějí do plných konsonancí.

95

Ve spodním hlasu lze uvést tyto další disonantní průtahy:

1. malé sekundy k malé tercii a velké sekundy k malé i velké tercii (96a),
2. čisté nebo zvětšené kvarty k čisté kvintě (96b) a posléze
3. malé nony k malé decimě a velké nony k malé i velké decimě čili rozšířené sekundy k tercii (96c).

Jako prázdná rozvodná oktáva zeslabuje účinnost novového průtahu, tak i prázdná rozvodná kvinta téměř vyřazuje kvartový průtah z dvojhlasé kontrapunktické větvy.

96

V *synkopickém kontrapunktu* pečujte o to, abyste se vyvarovali

1. spodního průtahu čisté kvarty ke zmenšené kvintě, neboť rozvodný tón každého průtahu musí být konsonantní (97a),
2. průtahu sepišiny k oktávě ve spodním hlasu, protože zdvojení rozvodného tónu nad průtahem je nepřipustné (97b), a
3. průtahu sekundy k primě ve vrchním hlasu, poněvadž průtažný tón se zdvojeným rozvodným tónem nesmí tvořit sekundový interval (97c).

Není-li možno na těžké době vytvořit disonující průtah, váže se konsonance z lehké doby přes takovou čáru s jiným konsonantním souzvukem, který je pak volný a může stupňovitě nebo skočmo pokračovat do další konsonance.

Vázáním půlových not vznikají synkopy, které vždy zdůrazňují lehké doby. Proto je vždy třeba dbát o to, aby na obou lehkých dobách dvou sousedních taktů po disonantních průtažích nevznikly ani kvintové nebo oktávové paralely ani skryté kvinty nebo oktávy, které v uváděném kontrapunktu pak mají tvar následných kvint a oktáv, a to buď zjevných (99a, b), nebo skrytých (99c, d).

Proto se vyhýbáme ve spodním hlasu několika kvartovými průtahům za sebou, poněvadž jejich rozvodné intervaly se řetězí ve dvojhlasé kontrapunktické větě v řetěz prázdných následných kvint. Sekvencovitých kvartových průtahů se užívá teprve ve středních hlasích třihlasé nebo vícehlasé větě, v jejímž hlasovém předělu následné kvinty tak nevznikají.

Uvádíme-li ve dvojhlasé větě nový průtah, připravujeme ho z týchž důvodů jediné decimou (viz př. 95c), neboť přípravnou oktávou vznikají následné zjevné oktávy (srv. př. 99b) a menšími přípravnými intervaly pak následné skryté oktávy (srv. př. 99d).

Po konsonantních souzvucích se však následné skryté kvinty a oktávy dovolují.

V některých dílech vyspělé vokální polyfonie dokonce vysledujeme po konsonantních souzvucích i následné zjevné kvinty.

Tak se na př. v Josquinově motetu „Qui velatus facie fuisi“ objevuje řada následných zjevných kvint, které posluchače příliš nezarážejí, poněvadž si je v půvabné melodické kresbě ve volném pohybu sotva uvědomuje.

V synkopickém kontrapunktu jsou lehké doby důležitější než těžké doby, a proto přízvucené kvinty a oktávy na těžkých dobách nepůsobí tak vtravě, jako v ostatních družích nestejného kontrapunktu.

Primu je možno uvádět jak na těžké, tak i na lehké době.

Jestliže není možno vytvořit ani konsonantní ani disonantní synkopu, přerušujeme synkopování a přechodně kontrapunktuujeme dvěma půlovými notami proti celé notě cantu firmu. Přitom však dbáme, abychom synkopování nepřerušovali dříve než po dva taktů a abychom v něm neužívali disonantních průchodů nebo střídavých tónů, které sloh uváděného kontrapunktu narušují cizím prvkem.

Disonanci rovněž neužíváme, přecházíme-li z nevázaných do vázaných půlových not, poněvadž jenom konsonanci lze připravit jak disonantní, tak konsonantní synkopu.

chybně:

Hlasy synkopického kontrapunktu se výjimečně mohou od sebe vzdálit na duodecim, a to zvláště na lehké době.

Kontrapunkt se uzavírá ve vrchním hlasu průtahem septimy k sextě, ve spodním hlasu pak průtahem sekundy k tercii (107a). Jestliže melodie cantu firmu končí postupem citlivého tónu k finále, tvoří k ní kontrapunkt závěr ve tvaru noty proti notě (107b). Ve spodním hlasu se užívá vázaného nebo nevázaného sledu kvinty k sextě kromě tónin dorské a aolské, v nichž vznikají závadné zvětšené intervaly (107c). Frygiické melodie se uzavírají podobně jako v neštějném kontrapunktu v poměru 2:1.

Dorské d:

Mixolydiické G:

Ukázky synkopického kontrapunktu.

V uváděných cvičeních se s vertikálního hlediska přihlíží hlavně k harmonickým souzvukům a teprve v druhé řadě s horizontálního hlediska k melodické kresbě synkopovaného kontrapunktu.

10. úloha. Vyracujte k daným nebo k vlastním cantum firmum synkopický kontrapunkt ve vrchním i spodním hlasu.

Jonak C:

G. SMÍŠENÝ KONTRAPUNKT

Všechny druhy nestejného kontrapunktu, kterých jsme až dosud užili jen jako láčky pro přípravná cvičení, spojíme ve smíšeném kontrapunktu v melodicky i rytmicky ladný a působivý celek. Účinnost kontrapunktické melodie závisí tedy nejen na splnění zákonitosti melodické, nýbrž i rytmické. Rytmická zákonitost pak vyplývá jednak z celkové povahy melodie, t. j. z jejího vnitřního obsahu, jednak z melodického průběhu, t. j. z jejího počátečního růstu, vrcholu a závěrečného spádu. Pouhými rytmickými protiklady se nedosahuje volného pohybu kontrapunktické melodie, nýbrž jen logickým navazováním a vyrovnáváním rytmického pohybu. O jeho změnách pak současně spolu rozhoduje melodická linie, a to podle toho, z jakých intervalů je vytvořena a kterým směrem se pohybuje.

Pokud jde o pohyb, řídí se skladatelé XVI. století těmito zásadami:

1. Melodie obvykle začíná v delších notových hodnotách. S růstem její melodické síly se současně rozvíjí i její pohyb. Jako v melodické linii vždy následují po větších skocích menší intervaly, tak se také její pohyb po větších notových hodnotách oživuje menšími hodnotami. V závěru melodické linie je tomu pak opačně, t. j. pohyb v menších notových hodnotách se postupně zpomaluje.

Krásným příkladem melodického a pohybového růstu jsou počáteční takty Palestinova motetta „Valde honorandus est“. Ve chvíli, kdy melodie dosahuje svého vrcholu a začíná klesat, je její pohyb nejprudší. Vzrušený pohyb se pak postupem melodické linie poněkud uklidňuje, až návratem k počáteční notové hodnotě zcela zanikne.

109

Val - de ho - no - ran - dus est, ho - no - ran - dus est,

2. Stupňovitě sestupná melodická linie obvykle začíná delší notovou hodnotou, po níž pak následují menší hodnoty (110a, b). Táz melodická linie vzestupná může však buď hned začínat rychlejším notovým hodnotami (110c), nebo se uvádí do pohybu až po první notě větší hodnoty (110d).

110

3. Pohyb v osminových hodnotách nejraději zahajujeme na lehké době po přízvučné čtvrtové notě, jež často bývá prvním článkem sestupné melodické linie (viz př. 110b). Uváděná rytmická figura může však také vzniknout ze stoupajícího terciového kroku nebo většího skoku, po němž následuje teprve na lehké době sestupná řada plynoucí v osminových hodnotách (111a). Rovněž účinně působí rytmická figura opacného složení, která vzniká z klasického terciového kroku nebo většího skoku a z řady stoupajících osmin (111b).

111

4. Stoupající řada osminových hodnot často vyúsťuje na těžké době v půlovou notu (112a) a končí-li táz řada čtvrtovou notou, obvykle se synkopicky víže s následující čtvrtovou nebo osminovou notou (112b).

112

5. Rytmický útvar složený ze čtvrtové noty a dvou osminových not je možno volně uvést na kterékoli těžké době (113a). Avšak opakného útvaru, t. j. dvou osminových not a čtvrtové noty, užíváme jen za těchto podmínek:

- předchází-li uváděnému útvaru osminový pohyb, a to nejméně o jedné osmině (113b),
- jestliže mu předchází čtvrtová nota, která se s ním synkopicky váže (113c), a pak,
- když se uváděný útvar váže s následující čtvrtovou notou (113d).

Tato pravidla se také vztahují ke skupině dvou čtvrtových not a půlové noty, ale dovolují se v nich i výjimky.

113

6. Ve smíšeném kontrapunktu se též užívá šestnáctinových notových hodnot, které mívají jen ornamentální ráz. Proto se vždy uvádějí na nenápadných lehkých dobách. Ve skladbách vokálních polyfoniků se šestnáctinové noty váží ve dvojtónovou figuru, jejíž první tón je:

a) disonančním příchodným tónem, který pak stupňovitě směřuje do rozvodné konsonance (114a),

b) disonančním střídavým tónem, a to obvykle spodním (114b),

c) rozvodným tónem přítažné disonance, jenž pokračuje ke konsonantnímu střídavému tónu spodnímu a od něho se pak natrvalo vrací k původnímu rozvodnému tónu (114c), a konečně

d) konsonantním tónem, jehož druhá šestnáctina je pak buď disonančním příchodem, nebo střídavým tónem (114d, e).

Šestnáctinová figura v Palestrinových skladbách zpravidla bývá sestupná, ale skladatelé jiných slohových období ji také uvádějí vzestupně. Uplatňuje se řidčeji než ostatní notové hodnoty, obvykle ve vyplatých částech melodické linie nebo v jejím závěru.

114

Čtyřšestnáctinová figura v těsné blízkosti klidnějších notových hodnot je s hlediska dobového slohu příliš vzrůšeným prvkem, a proto se jí nedovoluje užívat. V úpravách vokálních skladeb se s těmito figurami přesto sledáváme, protože upravatel někdy zcela mechanicky změnil větší notové hodnoty původních dlouhých taktů ve dvojnásobně, někdy až čtyřnásobně menší hodnoty krátkých taktů.

Názornou ukázkou taktových změn je výňatek z Obrechovy mše „Ave regina caelorum“, nejdříve notovaný v třicetém taktu (115a) a pak přepsaný do čtyřtřetového taktu (115b):

115

7. Ve smíšeném kontrapunktu často užíváme rozmanitých synkop, které vznikají tím, že vážeme

a) stejné notové hodnoty v poměru 1:1, na př. ve čtvrtových takttech půlovou notu s půlovou, čtvrtovou notu se čtvrtovou (116a), v osminových takttech pak i osminovou notu s osminovou (116b), a

b) nestejné notové hodnoty v poměru 2:1, t. j. ve čtvrtových takttech půlovou notu se čtvrtovou, čtvrtovou notu s osminovou (116c), a konečně v osminových takttech osminovou notu se šestnáctinovou (116d).

116

Pravidla o rytmickém uspořádání synkop nedovolují, aby ze dvou vázaných not první nota byla o polovinu kratší (117a) nebo čtvrtinásobně delší (117b):

chybně:

117

Kratší notu je možno výjimečněázat s delší notou jen tenkrát, jde-li o synkopu, která uzavírá melodický celek.

S uvedenou nepravdivostí se na př. shledáváme ve střední části Palestri-nova motetta „Ego sum panis vivus“, jejíž hlavní melodický hlas v závěru sice znehynb, avšak ostatní imitující hlasy udržují stejnoměrný pohyb:

118

lo - de - - - scen - dens, - - -
lo - de - - - scen - est - - - dens,
Hic - - - est - - - pa - - - nis de - - -
Hic - - - est - - - pa - - - nis de - - -
Hic - - - est - - - pa - - -

Ve dvojhlasé kontrapunktické větě, utvořené z daného cantu firmu ve stejnoměrně dlouhých notách a smíšeného kontrapunktu, neuzíváme synkopy uprosřed taktu, poněvadž nepohyblivost cantu firmu vzniká na třetí době rytmická mezera (119a). S uváděnou synkopou se shledáváme teprve ve větě, jejíž oba hlasy volně plynou ve smíšených notových hodnotách (119b). Ke cantu firmu, který postupuje v celých notách, je však možno připojit kontra-punkt, jenž občas uvádí tečkovaný rytmus (119c).

119

chybně
správně
správně

Pokud jde o intervalové souzvučky, řídíme se ve smíšeném kontrapunktu stejnými pravidly jako v předchozích druhích nesterjného kontrapunktu mimo některé výjimky, jež uvádím níže. Kontrapunktická věta vždy začíná dokonalejšími konsonancemi, a to buď hned na těžké době, nebo po pilové pomle větších notových hodnotami. Vzrušenější hudební mluva smíšeného kontra-punktu lecky dovoluje hudebníkovi zacházet s disonancemi poněkud volněji, než tomu bylo v předchozích kontrapunktických cvičeních. Tak na př. v řadě klesajících osmin se někdy užívá tak zv. těžkého průchodu, zahajuje-li uvá-děnou řadu čtvrtová nota. Stejným pravidlem se řídí i dvakrát tak velké noto-vé hodnoty (120a). Těžký průchod se však nedovoluje, třeba za stejných pod-mínek, ve vzestupné řadě (120b). Zatím co vrchní střídavý tón v dosavadních kontrapunktických cvičeních vždy s cantem firmem konsonoval, ve smíšeném kontrapunktu může s ním disonovat, ale jen tehdy, je-li součástí dvoutónové figury menších notových hodnot, po níž následuje nota dvakrát nebo čtyři-krát větší (120c, d).

120

správně
chybně
správně
správně

Konsonantní souzvuk na těžké době, vázaný s předchozí přípravou konsonací, může volně postupovat do následné konsonance na lehké době buď stupňovitě (121a), nebo skočmo (121b). Po konsonantním souzvuku může však také následovat disonantní průchod, když kontrapunktický hlas vedeme stup-ňovitě (121c).

121

správně
správně
správně

Následují-li po vázaném konsonantním souzvuku dvě šestnáctiny, může být první šestnáctina jak konsonantní, tak i disonantní (122a, b). Po průtažné disonanci musí však první šestnáctina s cantem firmem vždy konsonovat a jen

druhá šestnáctina může s ním v podobě průchodu nebo střídavého tónu diso-
rovat (122c).

Skladatelé XVI. století občas zdržují rozvod disonantního průtahu ter-
ciovým odskokem ke konsonanci, která pak stupňovitě směřuje k rozvodnému
tónu (123a). Ve skladbách téhož slohového období se také sledujeme s pří-
tažnou disonancí, jež před svým rozvodem rovněž odskočí ke konsonanci,
avšak kvartovým nebo kvintovým skokem. V té době se uváděné figury užívá
velmi vzácně a obecně se rozšiřuje až v XVII. století hlavně v skladatelském
díle Bachova a Händelova (123b, c).

Nota cambiata ve smíšeném kontrapunktu má rozmanitější tvar než ve
stejnomenném pohybu nestěpného kontrapunktu v poměru 4:1 nebo 6:1. Dru-
há nota cambiata figury nesmí nikdy mít menší hodnotu než hodnotu osmi-
nové noty. Volně nebo stupňovitě pokračování uváděné figury závisí na noto-
vých hodnotách jejich jednotlivých tónů. Mohou nastat tyto případy:

1. Má-li třetí nota cambiata figury čtvrtovou notovou hodnotu, má i její
čtvrtá nota buď zase čtvrtovou, nebo půlovou hodnotu, a pak může volně po-
kračovat terciovým krokem nebo i větším skokem (124a, b).

2. Je-li však třetí nota uváděné figury osminovou, má i čtvrtá nota osmino-
vou hodnotu, a potom musí pokračovat stupňovitě. V tom případě je pak cam-
biatová figura pětínová (124c, d).

Ve smíšeném kontrapunktu se dá vhodně uplatnit i tak zv. portamento,
které jsem vložil v 3. kapitole (srv. př. 38—40). Užívá se ho jak v rozvíjející
se melodické kresbě, tak i v jejím závěru.

Melodie smíšeného kontrapunktu se obvykle uzavírají ve vrchním hlasu
septimovým, ve spodním hlasu pak sekundovým průtahem, při čemž se jejich
rozvodné tóny často vyzdobují spodními střídavými tóny.

Ukázky dvojhlasného smíšeného kontrapunktu:

c) Lydičké F:

d) Mixolydičké G:

e) Aiolické a:

f) Jonské C:

g) Jonské C:

Pravidla o smíšeném kontrapunktu v třípůlovém nebo tříčtvrtovém taktu se shodují se stejnými kontrapunktickými pravidly ve čtyřčtvrtovém nebo dvoučtvrtovém taktu (srv. oddíl F, př. 91—93).

h) Mixolydičké G:

128



11. úloha. Utvořte smíšený kontrapunkt k daným nebo k vlastním cantům firmům ve vrchním i spodním hlasu, a to v sudých i v lichých takttech.

H. VOLNÝ POLYFONNÍ DVOJHLAS VE SMÍŠENÝCH NOTOVÝCH HODNOTÁCH

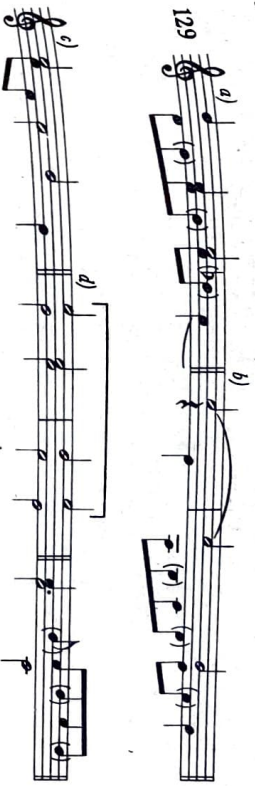
Pravidla o volném polyfonním dvojhlasu ve smíšených notových hodnotách se téměř shodují s pravidly o smíšeném kontrapunktu ke cantu firmu, který plyne ve stejnoměrných dlouhých notách. Je k nim třeba jen připojit několik pravidel o poznatcích, s kterými jsme se v dosavadních druzích nestejného kontrapunktu nesečkali.

Obě melodické linie začínají buď na těžké době současně, nebo po příslušné pomlce po sobě, a to vždy dokonalými konsonancemi.

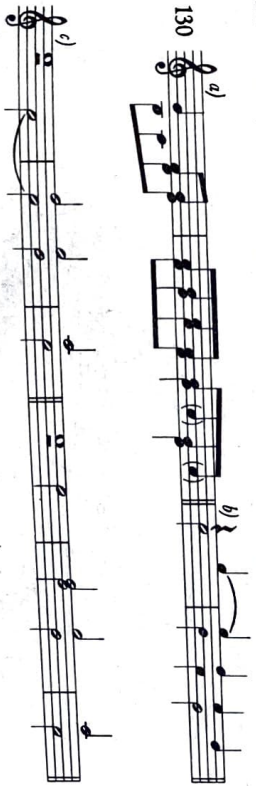
Každý z obou hlasů se rytmicky i melodicky rozvíjí zcela samostatně. V polyfonním hudebním proudu pak dbáme, aby melodický dvojhlas plynul přirozeně a aby obě uvedené složky v něm byly střídány ve vyrovnaný celek.

Zatím co jednotlivé melodie s horizontálního hlediska se rytmicky vyvíjejí na základě navazování a vyrovnávání rytmického pohybu, s vertikálního hlediska se jejich současný pohybový proud rytmicky rozrůžňuje na základě protikladu. Proto klidnému melodickému toku jednoho hlasu v delších notových hodnotách často odpovídá druhý hlas pohybivějšími notovými hodnotami (129a). Z týchž důvodů se také vždy vyžaduje, aby znehynbnění pohybového proudu jednoho hlasu synkopickým útvarem na rozhraní dvou taktů nebo uvnitř taktu doplnil druhý hlas na přízvucných dobách stejnoměrně plynoucím pohybem (129b, c). Zákon kontrastu, ve všech hudebních odětvích tak důležitý, sice nezamítá jednotný postup obou hlasů v poměru 1:1, t. j. noty proti

notě, doporučuje se však, aby ho nebylo zneužito. Ve dvojhlasu občas mohou jednotlivé postupovat jak notové hodnoty delší, tak i kratší (129d, e).



Oba hlasy je však třeba rozlišit nejen pomocí různých rytmů, ale i rozličných souzvuků, jichž se dosahuje protipohybem. Jako se ve volném polyfonním dvojhlasu občas užívá jednotlivého rytmického pohybu, tak se v něm někdy také uplatňují souběžné terciové nebo sextové postupy. Osmínové notové hodnoty je možno uvádět v delší řadě paralelních tercií nebo sext (130a), avšak v notových hodnotách čtvrtových se užívá jen tři, nejvýše čtyři týchž paralel za sebou (130b); v půlových hodnotách jsou pak velmi vzácné, neboť je raději vedeme v protipohybu (130c). Skladatelé vyspělé vokální polyfonie dospějí k uváděnému názoru asi tím, že paralely ve větších notových hodnotách se jim zdály větší a zvukové jemnosti zas naopak ztrácely rychlým protipohybem na srovnatelnosti, ale i na zajímavosti.



Vzájemný vztah konsonance a disonance ve volném polyfonním dvojhlasu se řídí téměř pravidly:

1. Větší notové hodnoty, t. j. čtvrtové, půlové a celé noty v poměru 1:1 nesmějí disonovat (131a).

2. Osmínové noty v téměř poměru mohou disonovat, avšak jen tehdy, jestliže každý z obou hlasů správně postupuje s hlediska své funkce, t. j. jako lehký disonantní průchod nebo střídavý tón, těžký disonantní průchod, notacambiana atd. Postup každého jednotlivého hlasu ve smíšených notových notách je správný jen tenkrát, shoduje-li se s pravidly o nestejném kontrapunk-