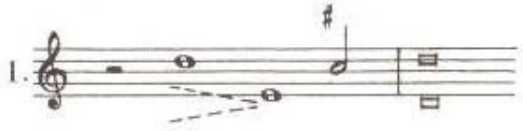
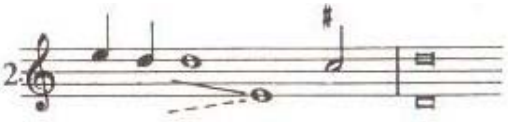
[111]
ZÁVĚRY [Kadence]

V závěrech [kadencích] lze u Josquina vysledovat šest “signálů”, které dobovému posluchači byly svým významem [vyjádřením] známé a tak signalizovaly, že se blíží konec fráze, úseku, věty, nebo celé skladby. Zatím jsme poznali a použili pouze první z následujících šesti forem.

Stará “diskantová klausule”: Průtah před citlivým tónem

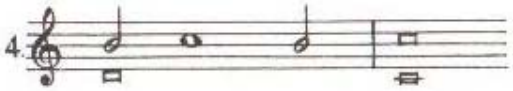


Čtvrtková příprava před finalis, pak jako 1. Forma

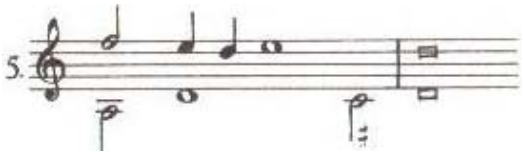


Nejdříve jako případ 1, pak citlivý tón se spodním střídavým tónem

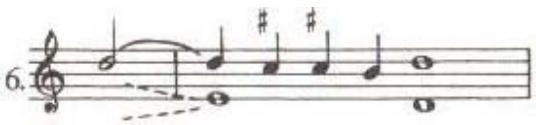
Citlivý tón s dlouhým disonantním svrchním střídavým tónem



Před finalis jako přízvučná disonantní čtvrťová nota jsko svrchní sekunda, pak jako v případě 1



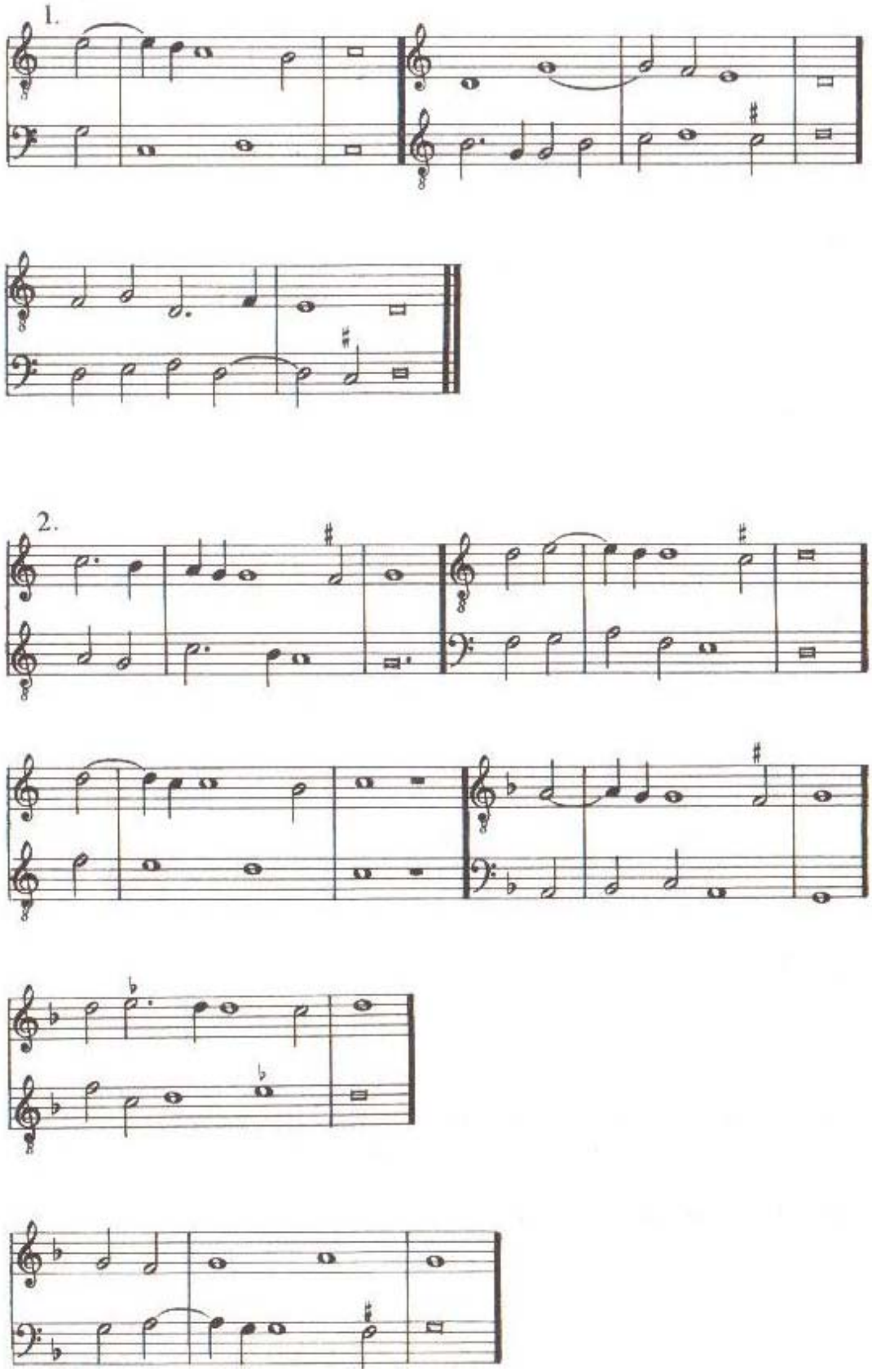
Nejdříve jako “1”, pak opakovaný citlivý tón se spodním sousedním tónem.
(Tato “klausule se spodní tercií” byla před Josquinem velmi oblíbená a u něj představuje poněkud staromódní [způsob] kadencování).

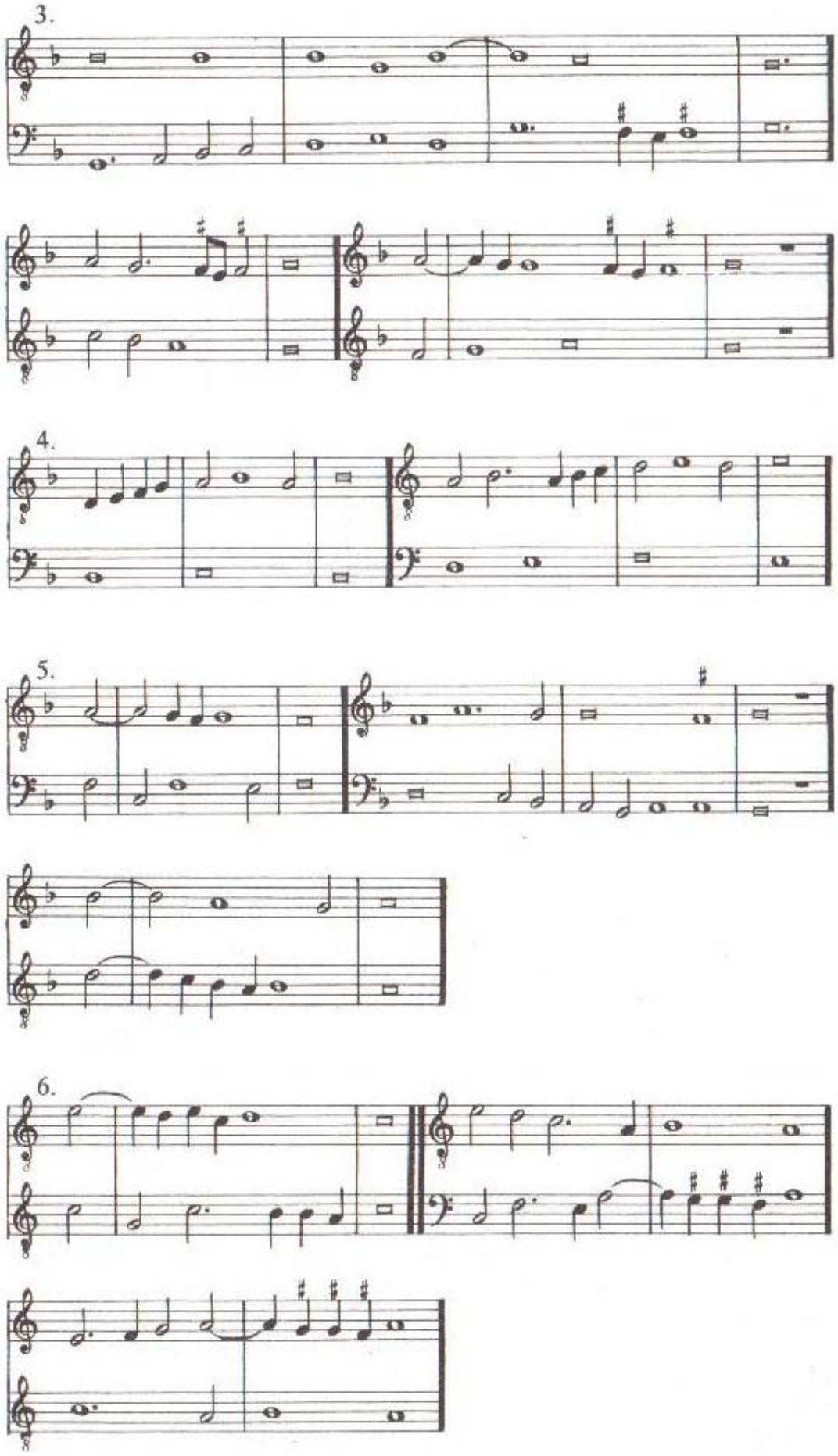


Zde ke všem šesti formám dvojhlasé příklady. Většinou jde přirozeně o závěry dvojhlasých úseků, protože jen málo skladeb končí [ve] dvojhlase.

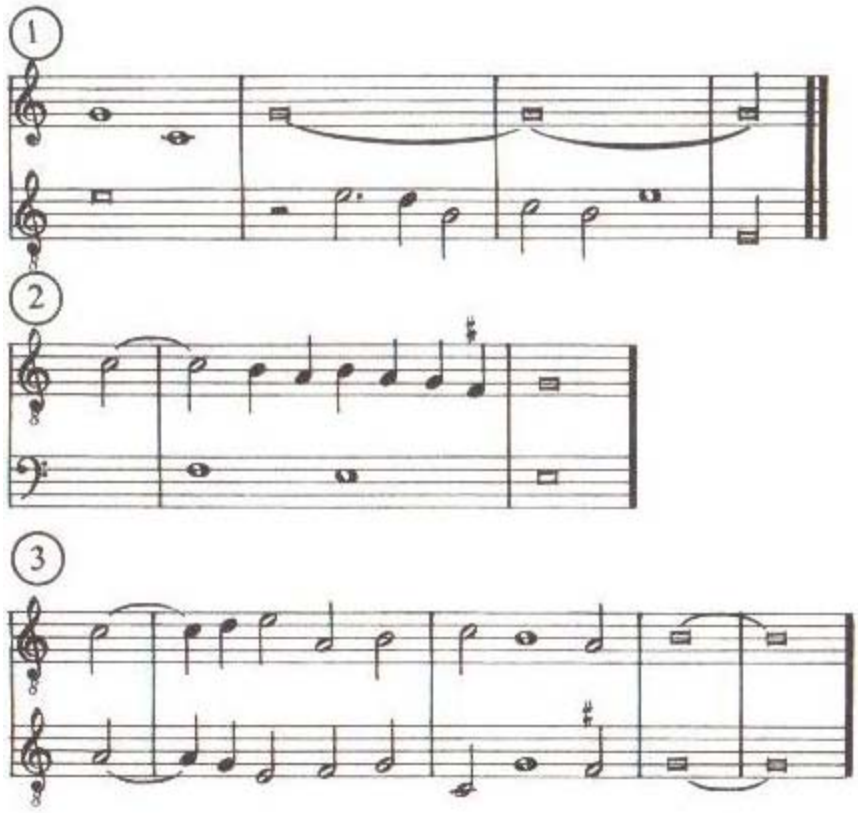
[112]

Dvojhlasé závěry [uzavřených] částí jsou označeny dvojčárou.




3.
4.
5.
6.

[114]
Kromě těchto modelů existují [u Josquina] originálně vytvořené závěry, které je možné studovat, ale nikoli vyučovat nebo se je učit. Takto má překvapivé vyústění třeba závěr dvojhlasého Pleni sunt coeli z “Missa Pange lingua” s mollovou tercií (1). Durová tercie v Benedictu z Missa “Malheur me bat” (3).



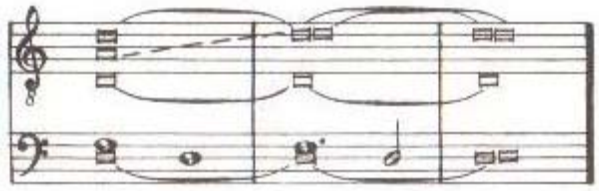
Úloha 13: Vytvořme si oněch šest koncových signálů. Jejich znalost je důležitá pro pochopený poslech hudby této doby. Jak vidíme, mají skoro všechny klausule něco společného s první formou, průtahem před cirlivým tónem. To, že jsme ji uplatňovali v našich dosavadních pracích, bylo ale příliš jednostranné. Zapracujme do nich nyní i ostatní formy.

V našich cvičeních se sice omezujeme na dvojhalsou sazbu, nicméně nesmíme se zříci exkursu do Josquinových *vícehlasých závěrů*. Daleko vzdáleny od jaékoli formotvornosti odhalují ve variabilitě vynalézavosti (??) Josquinovo ideové bohatství, bohatství hudebníka s tryskající [perlivou] fantasií. Najdeme je prázdnou oktáva, dokonalý kvint-oktávovou konsonanci, durový závěr ve všech polohách, tedy s tercií, kvintou nebo oktávou ve svrchním hlase. A najde se – kupodivu- mnoho mollových závěrů.Ty brzy po Jousquinovi zmizí. Také se o trochu později prosadí společný závěrečný akord všech hlasů jako jednotný model, zatímco u Jousquina se hlasy často uklidňují jeden po druhém.

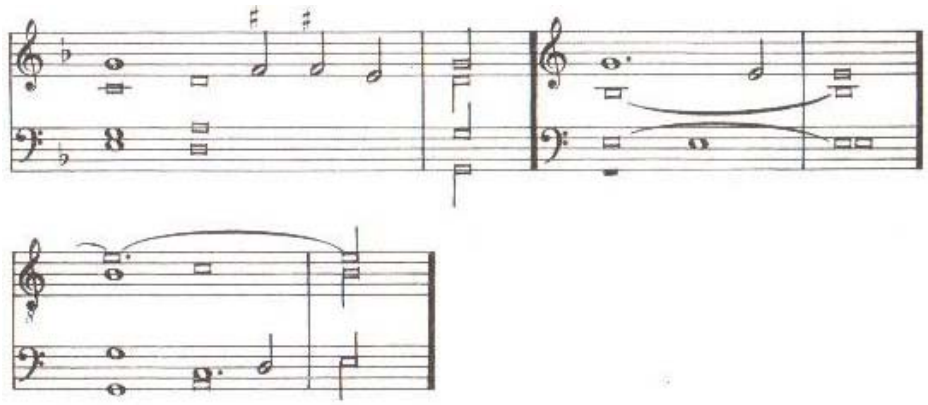
[115]

Často zůstává jednomu hlasu ještě poslední melodické gesto.

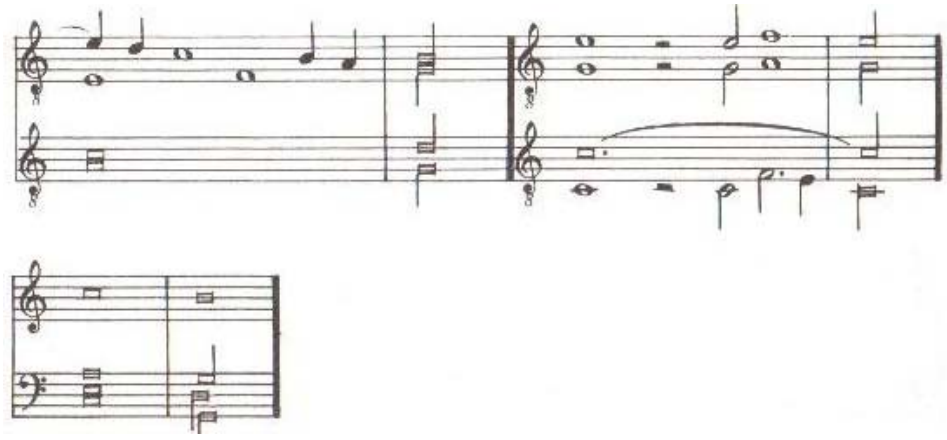
Oktávový závěr



Kvint-oktávové závěry

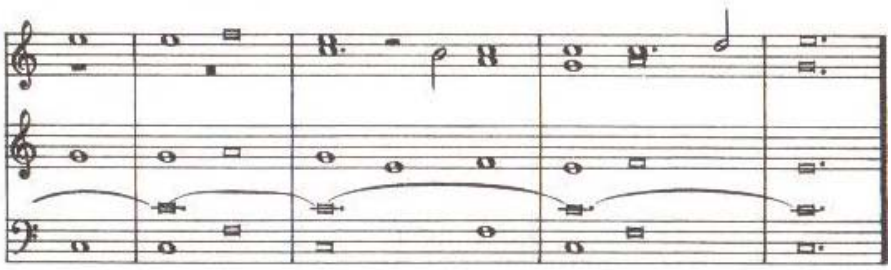


Závěry se sopránovou tercií

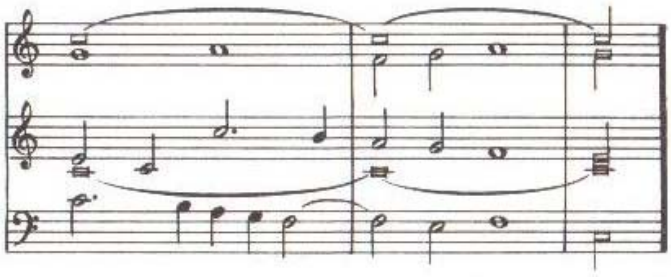


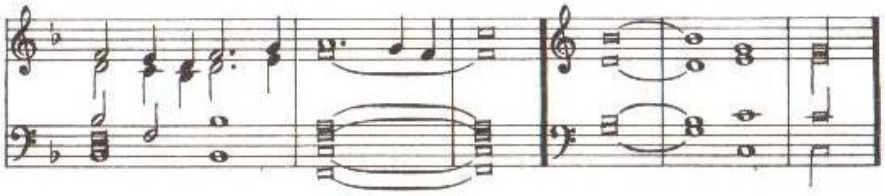
[116]

Od tohoto velkolepého zakončení Osanna z “Missa de Beata Virgine” už není příliš daleko k Händelovu Mesiáši

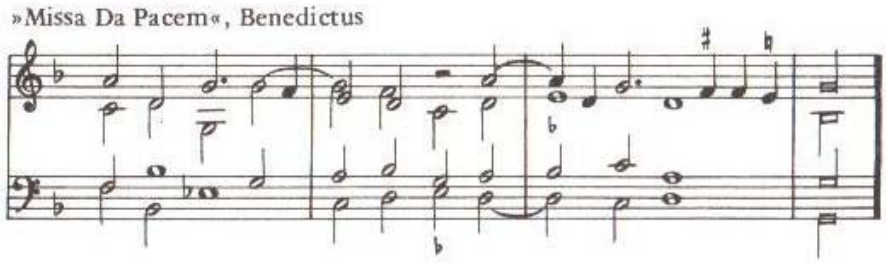


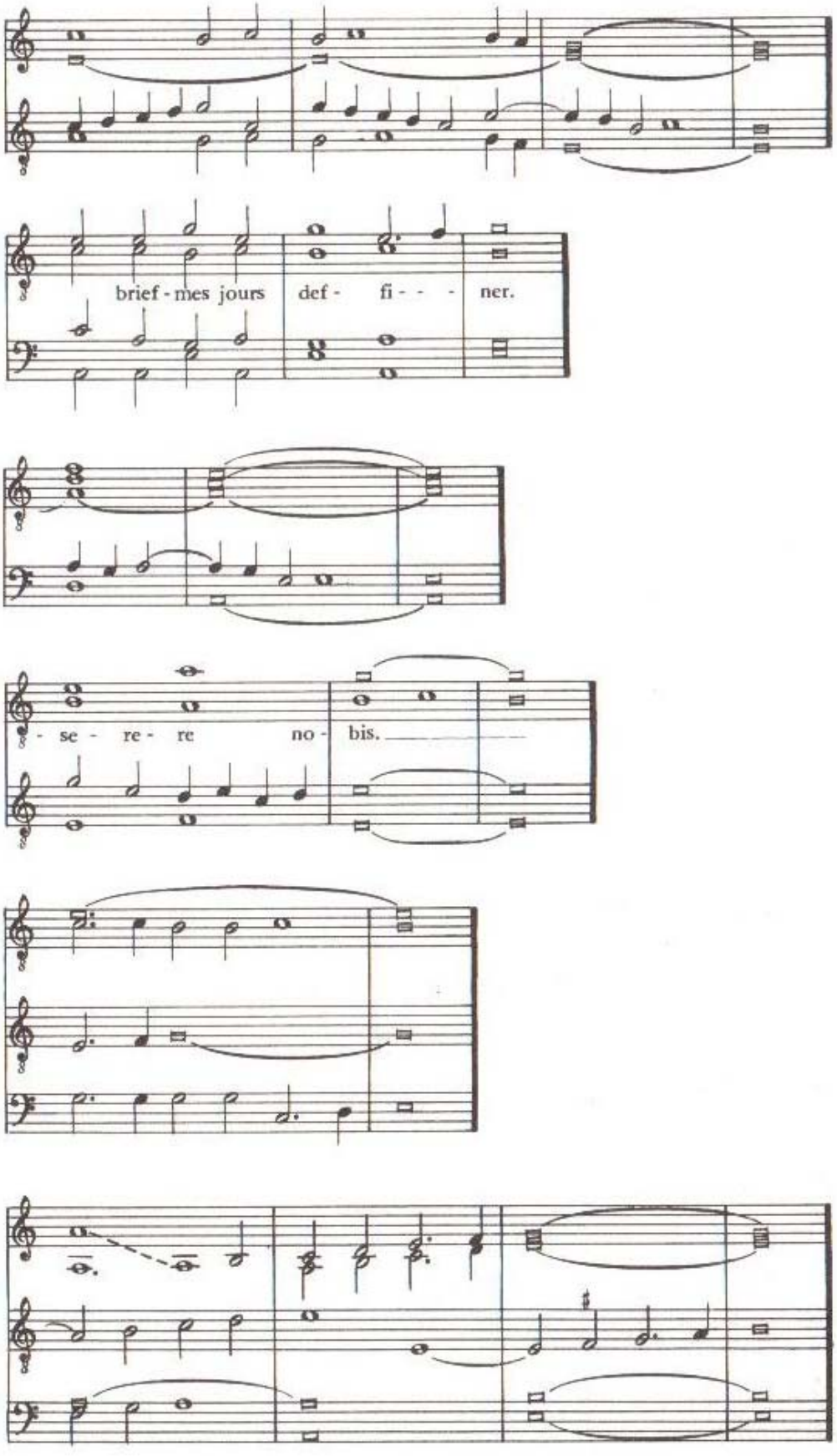
Durové závěry se sopránovou kvintou a oktávou





Mollové závěry

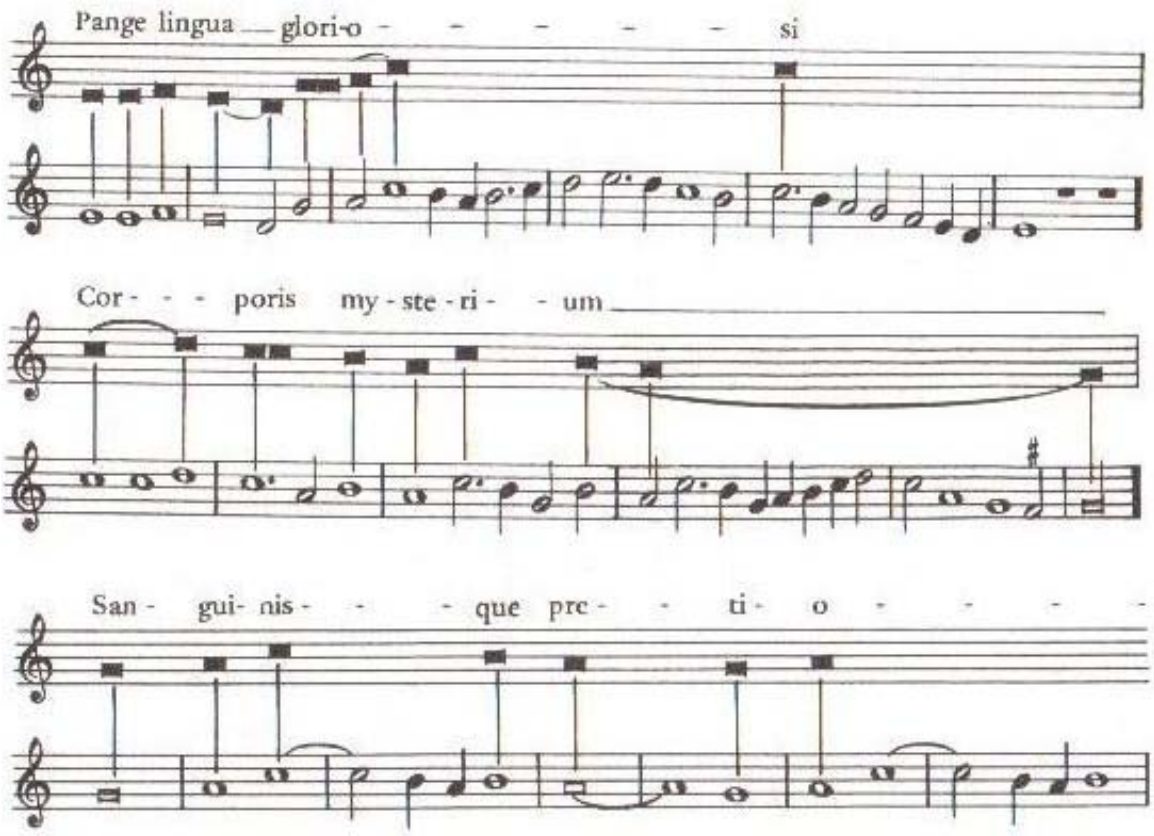



brief - mes jours def - fi - - - ner.
- se - re - re no - bis.

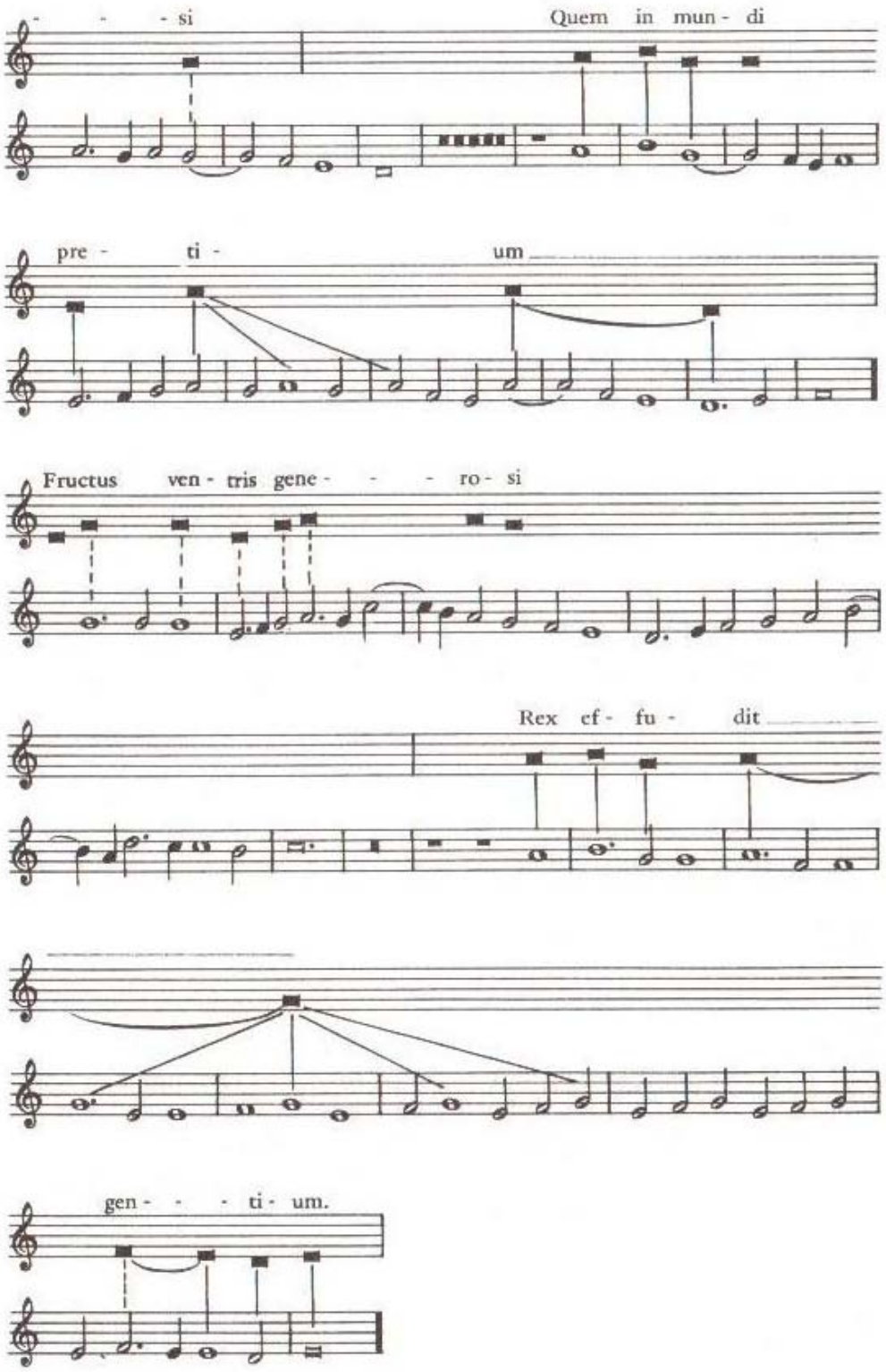
[118]
Vysvětlující [odhalující] jsou texty těchto mollových závěrů. Na dvou místech je to “miserere nobis” , stejně jako v německém [českém] překladu “truchlivě kráčím” [??], “smutně jsem nesl svůj život” , “sklíčeno je moje ubohé srdce” “on ukojí můj zármutek”. Vztah k textu je jasný, ale chraňme se zevšeobecnění moll=smutný. V “Missa De beata Virgine najdeme mollové závěry u “provorozený Marie Panny” nebo “ty jediný jsi svatý, Marii korunující, Ježíši Kriste”.

VAZBA NA GREGORIÁNSKÝ CHORÁL

Kromě volných kompozic, jsou u Josuina a jeho současníků četné skladby, které se různě silně váží na gregoriánský chorál. Poměr mezi vazbou a volností budiž zkoumán na příkladu. Friedrich Blume, jako vydvatel “Missa Pange lingua” , hovoří o těmito slovy začínajícím hymnu na Boží tělo, “jehož první melodická fráze (kromě příležitostně zaznívajících dalších motive) poskytla material pro začátky všech částí mše [ordinaria]. Domnívám se, že v tomto případě lze jít o něco dále. V následujícím je grgoriánská melodie (podle Graduale Romanum vyd. 1970, str170) notována nad kompletním sopránem Kyrie I, Christe a Kyrie II této mše. Vertikální čáry označují shody, které podle mne nejsou náhodné.



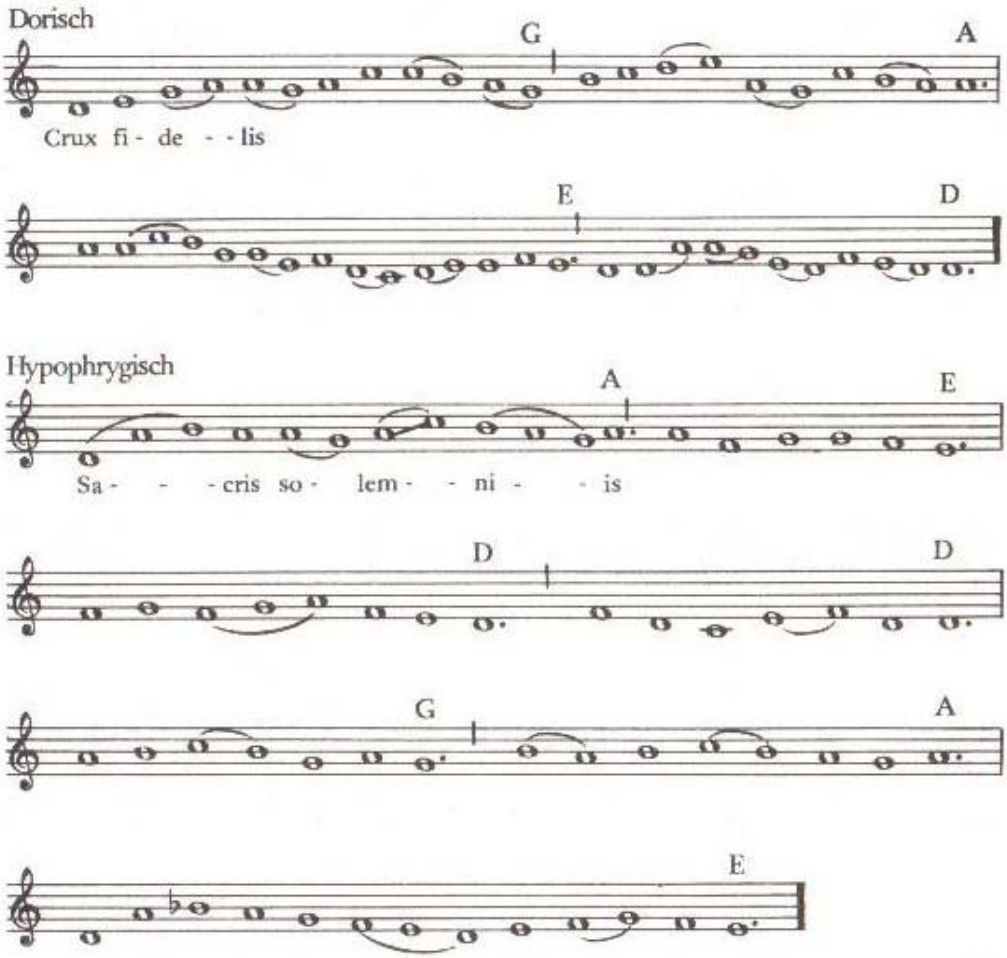
[119]



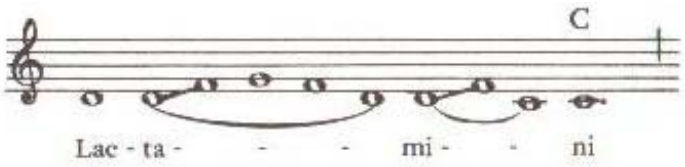
(V dalších částech mše je napojení hymnus méně těsné). Takovéto souvislosti navozují ale otázku, do jaké miry gregoriánská Melodika ovlivňuje tonalitu kompozic.

[120]

Zde jedna dorická a jedna hypofrygická melodie z Graduale Romanum (strana 182 a 851)



V obou případech vedou závěry řádek ke stupňům *D, E, G* a *A*. Výše uvedený hymnus "Pange lingua" uzavírá řádky do *C, D, E* a *G*. Josquin – to je čitelné ze sopránového partu kadencuje nad to ještě jednou do *D* a *C*. *C* je ovšem i v dórských melodiích možný jako závěrečný tón řádek.Zde začátek dórské melodie. Zde začátek jedné dórské melodie (Graduale Romenum, str 443):

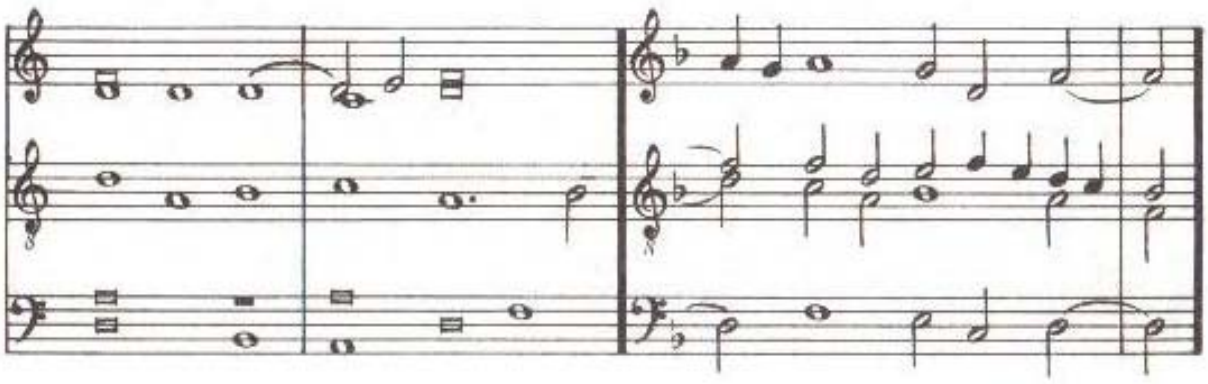


V "Missa Pane lingua" existují četné kadence do *C, D, E* (tyto samozřejmě jen se sestupným citlivým tónem *F-E*), *G* a *A* (žádná do *F*); části končí dokonalou disonancí na *D, E* nebo *G*, in *C* dur a *G* dur, v d moll a e moll. Kyrie I začíná na *E* a spodní kvintou *A*, končí v G dur; Christe začíná na *C* a končí v d moll, Kyrie II začíná na *G* se spodní kvintou *C* a končí v *E*.

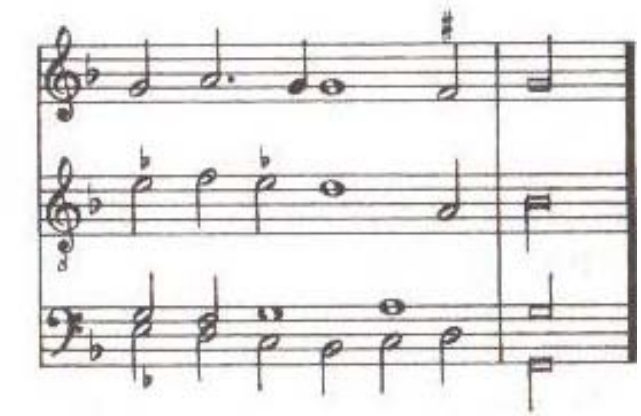
[121]
Dohromady tedy uzavřený kruh; ale jak široce tonálně rozevřený po cestě! Pětihlasý motetový žalm „De profundis clamavi“ začíná doricky v D, na delší čas se změní výslovně předznamenaným B a Es v tónový materiál II, který jsme označili na straně 55 a skončí zcela v e moll. Nad tonálními strukturami této doby se vzrušovala tehdejší hudební teorie, [ale] my to již nedělejme. „Vícehlasé“ tóniny tvoří přechod mezi gregoriánskými tóninami a dur-mollovým systémem – píše Jeppesen. Nechtějme tedy hudbu postavenou částečně na gregorianice dělat chudší než byla. Tónový materiál, definovaný na začátku této kapitoly s jeho nemnoha možnými vloženými citlivými tóny je ovšem nepřekročitelným zákonem. (Je rozumné Josquinovu hudbu provozovat ve vyšší poloze, jak to dopovídá dnešním sborům, ačkoli považujeme za barbarské ji v „praktických“ tištěných vydáních partitur transponovat do nejrůznějších tónin s různými předznamenáními. Originální notace ukazuje přece v ideální čistotě kde se nacházíme doma a kde na kraji obydleného území)

„VOLNOSTI“ [“FREIHEITEN“]

Buďme spokojení s dosaženou sazebně technickou výzbrojí. Tím jsme [však] ještě zdaleka nezachytili kompletní slovník Josquinovy řeči. Navíc právě u něho je tolik míst, které vydavatelům dělají těžkosti (Frirdrich Blume: „zjevné nepoužívání pravidel“, „velkorysé, geniálně nedbalé vedení hlasů), že bychom nikdy došli na konec. Zde jen tři místa jako doklad, kolik Josquin riskuje. Možná se [zde] ukazuje „hříšné“ neobvyklé disonantní rozvedení vzhůru v první příkladu („Missa de Beata Virgine“) s textem „pecatorum“? – Dvě další místa s „Missa Da pacem“ ukazují zcela „nepřípustné“ zacházení s disonancí.



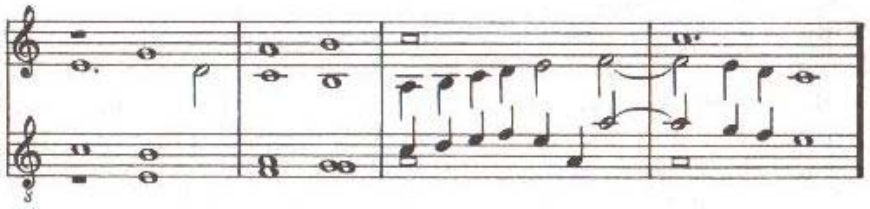
[122]



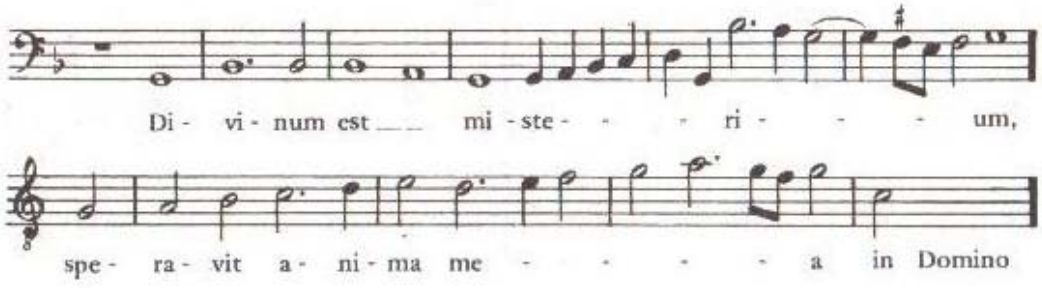
JOSQUIN JAKO MODERNÍ VÝRAZOVÝ HUDEBNÍK

Zabývat se ještě intenzivněji tímto prvním moderním hudebníkem, od něhož vedou přímé vazby až k Bachovi a Beethovenovi, ještě intenzivněji a z jiného zorného úhlu, se vyplatí. Expresivita jeho hudby, rozpoznaná a vychvalovaná jeho současníky , zpřístupňuje ještě dnes spontánní zážitek [i] mimo okruh expertů. A když jsme se naučili základům jeho řeči, měli bychom zažít k čemu slouží, co byla schopna vyjádřit.

Čas od času vidíme obzvláštní výraz jednoho [nějakého] místa vložený do jediného hlasu. V kledním Qui tollis z „Missa De beata Virgine“ začíná třetí hlas najednou (skokem vzhůru) vzestupnou řadu čtvrťových not jejíž kvint-oktávový cikcak [orig.:Quint-Oktav-Zickzack], který v celé mši nemá obdoby. Miserere nobis, jako vášnivý výkřik.

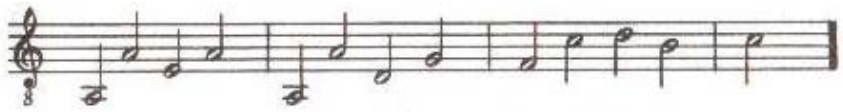


Decimový skok symbolizuje zázrak [mysterium] , vyčnívající z řeči moteta „O virgo virginum“. V následujícím příkladu ukazuje vzestup tenoru v žalmu „De profundis clamavi“ naději člověka nasměrovanou vzhůru.

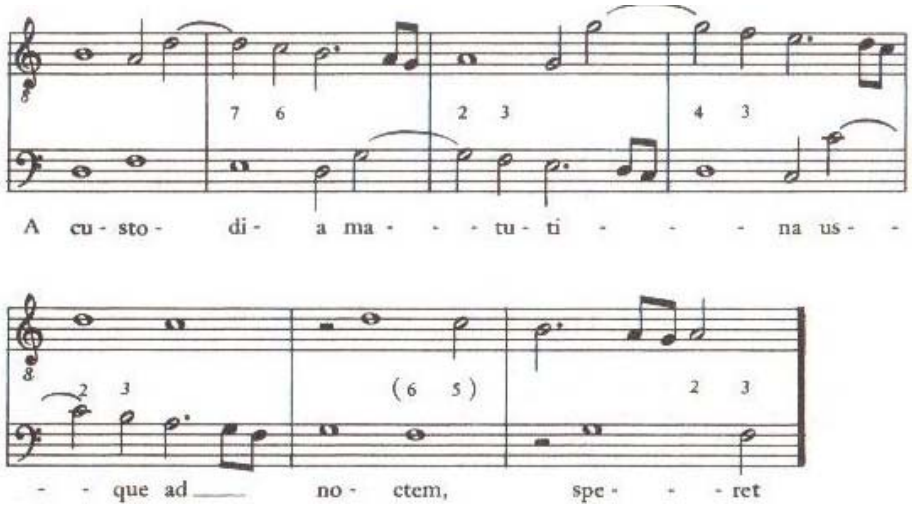


[123]

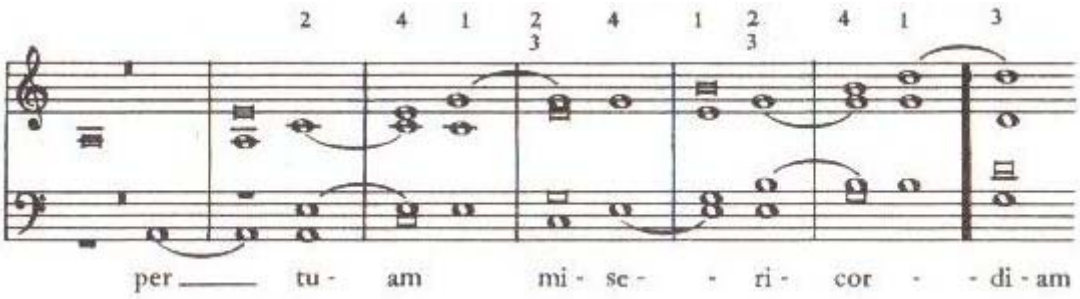
V klidné sazbě petihlscého místa (volně přeloženo) „ve smutku jsem nesl svůj život“ ukazuje tenor pohnutí citů [hnutí mysli].



Podívejme se nyní na místa, jejichž celková sazba je inspirovaná textem. Každou přízvučnou disonanci čeká rozvedení. Deseti průtahy v pouhých 14 taktech podkládá Josquin v žalmu „De profundis“ v toužebném očekávání od rána k večeru. Zde jen několik taktů V této souvislosti dostane i konsonantní sexta před kvintou jistý charakter průtahu. Sexta se stává domnělou disonancí.



Celý sbor se pozvedá k Bohu v motetu „O bone et dulcissime Jesu“, což se děje se sazebně-technickou rafinovaností s nepozorovatelnou zvukovou proměnou. Vzhůru se posunuje střídavě první, druhý a třetí, čtvrtý hlas:



Zkráceno.