

### 3. Josquin des Prez: motivicko-imitačná polyfónia (~1500)

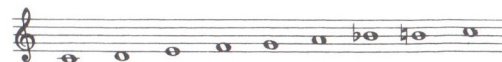
„Des Prez ovplyvnil hudobnú reč svojej doby a jej vývoj ako žiaden iný skladateľ. Jeho dielo sa vnímalo ako udalosť mimoriadneho svetského významu... Jeho skladby dosiahli obrovské rozšírenie vo všetkých hudobných krajinách Európy,“ (Helmuth Osthoff). Epochálny význam majstra, ktorého hudbu označil Luther za „inšpirovanú Duchom Svätým“, nie je jediným dôvodom, prečo sme si jeho hudobný jazyk zvolili za základ výučby dvojhlasného kontrapunktu. Josquinovo dielo zahŕňa množstvo dvojhlasných skladieb a pozoruhodné množstvo dvojhlasných úsekov sa tiež nachádza v jeho viachlasných skladbách: ako vzor teda môžeme vždy použiť pôvodné diela (podobne ako neskôr u Bacha), zatiaľ čo u Palestrinu môžeme len predpokladať, ako by asi písal. Dvojhlas je u Palestrinu vždy len počiatočnou situáciou: jeho hudobná reč sa naplňuje až v troj- a štvorhlase. Treba ešte dodať, že v Josquinovom dvojhlasu je mnoho jednoduchých miest, ktoré si nevyžadujú nijakú dlhšiu prípravu a dajú sa hneď použiť ako model pre naše prvé dvojhlasné práce. Nemusíme teda začínať od prípravných cvičení, zvyčajne dosť vzdialených akejkoľvek hudobnej praxi, a môžeme „komponovať“ už od prvého taktu, čo istotne viac podnecuje fantáziu a podporuje motiváciu. Musíme si napokon uvedomiť, že

v Josquinovej hudbe (hoci v hudobnom živote dnešných čias pri málo zastúpenej) k nám prehovára naplno rozvinutý a z hľadiska využívania hudobných prostriedkov až prekvapivo mnohostranný hudobný jazyk s veľkou výrazovou silou. Štúdium Josquina si vyžaduje viac než len praktické zvládnutie remesla. Každá kompozičná práca v jeho hudobnom jazyku si vyžaduje ozajstného hudobníka (ktorého zároveň i podnecuje). Josquin žil približne v rokoch 1440 až 1521 (1524?).

#### Tónový materiál

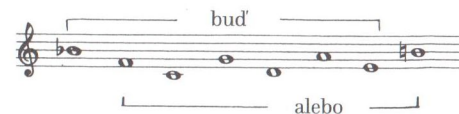
Tónový materiál obdobia okolo roku 1500 je daný kvintovým reťazcom  $b - f - c - g - d - a - e - h$ . V stupnicovom usporiadaní – hoci nejde o skutočnú stupnicu – by to znamenalo:

Pr. 47



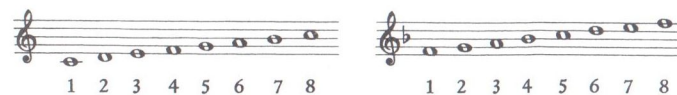
Tóny  $b$  a  $h$  však nemôžeme chápať ako susedné (postup  $b - h$  bol vtedy nemysliteľný), ale ako navzájom sa vylučujúce protipóly:

Pr. 48



Josquin preto notuje svoje skladby buď bez predznamenania alebo s jedným bé:

Pr. 49



Nedoškálne citlivé tóny (*subsemitonium* – „spodný poltón“) môžu v záverečných obratoch (klauzulách) prepožičať dočasnú

stabilitu 2., 5. alebo 6. stupňa týchto stupníc, zatiaľ čo k 4. a 8. tónu stupnice vedie doškálny citlivý tón. Cielový tón stojí vždy aj pred citlivým tónom.

Pr. 50

Materiál I:



Citlivé tóny 3. a 7. stupňa stupnice sa nepoužívajú (*dis* → *e*, *ais* → *h*).

Pr. 51

Materiál II:

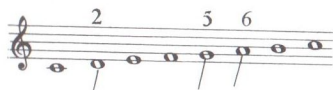


Citlivé tóny 3. a 7. stupňa stupnice sa nepoužívajú (*gis* → *a*, *dis* → *e*).

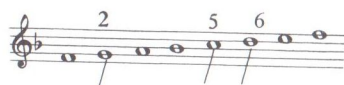
Chromatické zvýšenie jednotlivých stupňov sa pri tvorbe vedľajších citlivých tónov obvykle nenotovalo. V bežnej hudobnej praxi bolo ich použitie úplnou samozrejmosťou. V novších vydaniach starej hudby zaznamenávajú editori posuvky drobnou tlačou nad notami.

Pr. 52

Materiál I:



Materiál II:



K uvedeným tónom sa môžu nakrátko a striedavo pridať vedľajšie citlivé tóny:

Pr. 53



Oblasť I môže príležitostne „modulovať“ do oblasti II. Len na týchto miestach (a na žiadnych iných!) uvádza Josquin v notovom texte posuvku:

Pr. 54



Nasleduje niekoľko príkladov Josquinovej pôvodnej notácie:

Pr. 55



V oblasti II vedú analogické odchýlky k tomu, že *e* sa niekedy nahrádza tónom *es*. Ďalšie ukážky Josquinovej notácie:

Pr. 56



\*) Josquin nepovažoval za potrebné zopakovať pred označeným *es* posuvku: každý hudobník vedel, že nasledujúci skok nemohol byť tritónový. Rovnako bolo jasné, že na inom mieste muselo ísť o *b*, a nie *h*:

Pr. 57

Missa Pange lingua

Nasledujúca pasáž zas jasne poukazuje na nevyhnutnosť zapísať basové *es* s posuvkou a neprechať ho na inteligenciu hudobníka. Keby išlo o jediný hlas, rovnako dobre by sa dalo použiť i *e*. Tón *b* vo vrchnom hlase si však vyžaduje *es* v base, čo interpret, ktorý číta z partu (nie z partitúry), nemôže vedieť:

Pr. 58

Gloria z Missa Da pacem

Imitácia niekedy vedie k istému druhu *polytonality*. V Crede z Missa Pange lingua počujeme v niekoľkých taktoch súčasne obidve tónové oblasti (frýgickú na *e* a frýgickú na *a*). Samozrejme, docieľiť sa to dá len tak, že vrchný hlas sa celkom zriekne tónu *h*:

Pr. 59

Navrhujem, aby sme sa v našich prácach obmedzili na notáciu bez predznamenania, t. j. na oblasť I. Pri analýze musíme však mať na pamäti, že *es* sa môže objaviť len tam, kde namiesto *h* prevláda *b*, čiže v tesnej blízkosti modulácie do oblasti II. Tóny *des*, *dis*, *ges*, *as* a *ais* boli celkom nemožné a neexistovali kadencie s citlivým tónom k 3. alebo 7. stupňu (porovnaj kapitolu „1600“ mojej *Náuky o harmónii*).

Hlavným cieľom našich kompozičných cvičení bude naučiť sa myslieť vo vymedzenom tónovom priestore.

Úloha: Napište melodickú líniu, ktorá používa len malé, veľké a čisté intervaly až po kvintu a všetky možné vedľajšie citlivé tóny. Moje pokusné riešenie je frýgické (*ke\**) vedie len jeden prirodzený citlivý tón zhora).

Pr. 60

**Kritika:** Kadencie by samozrejme nemali vystupovať tak husto za sebou a najmä prechody medzi rôznymi kadenčnými oblasťami by sa nemali diať prirýchlo. LÍNIA, ktorá má prejsť všetkými cieľovými tónmi, musí byť oveľa dlhšia.

### Takt

(Pozri výklad Ockeghema v predchádzajúcej kapitole.) Jednotkou je brevis  $\equiv$ , ktorá sa môže deliť na tri alebo dve celé noty podľa označenia umiestneného pred daným hlasom. Máme teda dva druhy taktov: trojcely a dvojcelý.

Pr. 61



### Notové hodnoty

16. storočie poznalo bodku, ale nepoznalo ligatúrové previazanie; notácia bola bez taktových čiar. Treba sa vyhnúť hodnotám, ktoré sa nedajú zapísať jednoduchými alebo bodkovanými notami.

Pr. 62

Josquinova notácia:	□   ○ □   ○ ○ . ♯ ○ ○ . ♯ ○ □ .
Naša moderná notácia:	□   ○ ○ ♯ ○   ○ . ♯   ○ ○ ♯ ♯ ○   □
	○ ○ ♯ ○   ♯ . ♯ ○ ♯ . ♯ ♯ ○ □
	♯ ○   ○ ♯ ♯ ♯ ♯ . ♯   ○ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ○   □

Vyhnúť by sme sa teda mali hodnotám ako

Pr. 63



Svorkami označené notové hodnoty sa totiž v 16. storočí vôbec nedali zapísať.

Vyšplýva z toho nasledovné pravidlo: notovú hodnotu možno predĺžiť len o rovnakú hodnotu alebo jej polovicu. Štýlovo nevhodné by boli rytmy ako  $\circ \text{♯} \text{♯} \circ$ , čo dokazuje prepis do modernej notácie:  $|\circ \text{♯} \text{♯} \circ \text{♯} \circ|$ . Previazanie kratšej a dlhšej noty ligatúrou je chybné (pozri stať o Dufayovi v 2. kapitole).

**Úloha:** Napíšte rytmickú postupnosť v Josquinovej notácii. Použite len hodnoty  $\equiv \text{♯} \equiv \circ \circ \text{♯} \text{♯}$  a samostatné štvrtové noty (t. j. po predĺženej polovej note). Rytmus zapíšte zároveň v modernej taktovej notácii ako v pr. 62 (teda nie následne, ale tón po tóne hneď oboma spôsobmi). Moderná taktová notácia nám umožňuje overiť, či sa nám do cvičenia nevlúdlilo neštýlové previazanie krátkej a dlhšej hodnoty. Každú verziu sa pokúste vyslabikovať na „ta-ta-ta“ (druhú verziu majte pritom zakrytú). Vymyslíte po jednom príklade v oboch druhoch taktov.

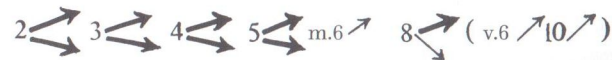
### Možné intervaly

Pravidlá z Dufayových čias platia bezo zmeny. Vylúčené sú všetky zmenšené a zväčšené intervaly. Sekundy, tercie, kvarty, kvinty a oktavý sa používajú smerom nahor i nadol (stúpajúce oktavý sa vyskytujú častejšie ako klesajúce). Malá sexta sa vyskytuje len zriedka, a aj to len smerom nahor. *Veľmi* zriedkavá je veľká sexta, ktorá sa takisto používa len smerom nahor. U Josquina nájdeme dokonca i decimové skoky.

Kto sa nechce zrieknuť neobvyklých prostriedkov, mal by označiť miesta, kde ich nasadzuje, aby bolo jasné, že si je ich neobvyklosti vedomý. Tejto zásady by sme sa mali pridržať pri všetkých ďalších cvičeniach aj v iných štýloch: zriedkavo používané prostriedky existujú v každej štýlovej epoche. „Chybnými“ sú len vtedy, keď autor pozabudne na ich neobvyklosť a začne ich používať pravidelne.

Prehľad intervalov Josquinovej doby:

Pr. 64



## Rozsah hlasov

Vezmime si rozsah hlasov v troch štvorhlasných Josquinových kompozíciách:

Pr. 65

Missa Pangu lingua

Žalm Domine, exaudi

S 8+3

A 8+6

T 8+4

B 8+4

S 8+5

A 8+4

T 8+3

B 8+4

## Žalm De profundis

g sa vyskytuje len raz

S 8+5

A 8+4

T 8+4

B 8+2

Pôvodná notácia:

Súčty udávajú rozsah hlasov ( $8 + 3 =$  oktáva plus tercia). Najmenším rozsahom je oktáva plus sekunda, najväčším oktáva plus sexta. Oktáva plus kvarta predstavuje normu. Pozoruhodné sú *odstupy hlasov*. Svorcky označujú odstup medzi najvyššími a najnižšími

tónmi dvoch hlasov ( $5/8$  znamená, že najvyššie tóny oboch hlasov majú kvintový odstup, najnižšie zas oktávový). Vo všetkých troch skladbách pr. 65 je najväčší odstup medzi vrchným hlasom a altom. Detským hlasom bol zjavne obsadený len vrchný hlas. Keďže druhý a tretí hlas majú prakticky totožný rozsah – najmä z hľadiska ich najnižších tónov – podľa modernej definície máme do činenia s hlbokým sopránom, dvoma tenormi a basom.

## Odstupy hlasov v dvojhlasnej sadzbe

V celom Josquinovi som našiel len jedinú šesťtaktovú pasáž s dvojhlasom vonkajších hlasov (v žalme *De profundis*) a aj v nej ide len o kánon v oktáve, pričom odstup hlasov neprekročuje decimu. U Josquina postupujú spoločne zväčša susedné hlasy, hoci vcelku často nájdeme i spárenie 1. a 3. či 2. a 4. hlasu. Ako sme však ukázali, oba vnútorné hlasy majú tenorový rozsah, takže z hľadiska rozsahu pôjde v podstate vždy o dvojhlas susedných hlasov.

Z tabuľky v pr. 65 môžeme jednako usúdiť, že soprán a susedný hlas mávajú v priemere väčší vzájomný odstup ako bas a jeho susedný hlas. V štvorhlasnej sadzbe je soprán u Josquina často vzdialený od ostatných hlasov decimu, niekedy – hoci len celkom krátko – až oktávu plus kvintu (*Missa De beata Virgine*). Vyskytujú sa, samozrejme, i dvojhlasné pasáže pre dva rovnaké hlasy.

Pr. 66

## Missa De beata Virgine

de - pre - ca - ti - o - nem

## Imitácia

Imitácia v kvartovom, kvintovom alebo oktávovom pomere je u Josquina normou. Zriedkavejšie sa vyskytuje imitácia v príme.

V pr. 67 nájdeme ukážky všetkých štyroch prípadov. Dá sa z nich vyčítať obvyklý odstup hlasov, ktorý je výsledkom pravidiel prísnej imitácie a len zriedka prekračuje oktávu. Väčšie odstupy sme v našich príkladoch označili číslami konkrétnych intervalov. Najväčším je oktáva plus sexta:

Pr. 67

*Missa Pange lingua*

San-ctus, San-ctus, San-ctus

8, 8+3, 8+3, 8

San-ctus, San-ctus, San-ctus

8, 8+3

Moteto *O bone et dulcissime Jesu*

O bone et dulcissime Jesu

8

O bone et dulcissime Jesu

Žalm *De profundis*

A cus-to-di-a ma-tu-ti-na us-que ad

8+3, 8+6

A cus-to-di-a ma-tu-ti-na us-que ad

na us-que ad no-ctem, spe-ret Is-rael

+8, 8+3, 8

no-ctem, spe-ret Is-rael

Žalm *Domine, ne in furore*

Cor me-um con-tur-ba-tum est

Cor me-um con-tur-ba-tum est

(Ešte raz: „8 + 3“ neznamená „11“, ale „oktáva plus terciá“.)

Vyplyva z toho, že keď chceme klesajúci motív imitovať v oktáve, musíme začať vrchným hlasom. (Uvedený príklad Josquinovej oktávovej imitácie je ukážkou opačného prípadu: pri stúpajúcom motíve musí začať spodný hlas.)

Pr. 68 Príklad zmysluplnej imitácie:

5, 6, 6

Štýlovo cudzie by však bolo:

8+5

Ďalšie všeobecné pravidlo: pri zmene polohy v jednom hlase musí zmeniť polohu i druhý hlas, okamžite alebo o čosi neskôr. Príkladom sú tri pasáže z *Missa Pange lingua*:

## Pr. 69

Glo - - - ri - a tu - a, glo - - - ri - a tu - a,  
- - ri - a tu - a, glo - - - ri - a tu - a,  
Et in - - - ter - ra pax ho - mi - ni - bus  
Et in - - - ter - ra pax ho - mi - ni - bus  
fa - cto - - rem coe - - - li et ter - - - tem,  
fa - cto - - - rem coe - - - rac.  
- - - li et

Nemá preto veľký zmysel robiť jednohlasné cvičenia. U Josquina niet jednohlasu (odhliadnuc od senzačného začiatku *Benedictus* z *Missa Pange lingua*); ide vždy o najmenej dva hlasy, na seba navzájom odkázané a zmysluplné len ako komponenty vyššieho celku. Mali by sme preto začať hneď od dvojhlasu.

Nasledujú modely našich prvých dvojhlasných prác.

**Úloha 1:** Napište konsonantnú dvojhlasnú skladbu pre susedné hlasy. Do úvahy pripadajú soprán a alt, soprán a tenor, alt a tenor, alt a bas a napokon tenor a bas, pretože – ako sme videli – alt

a tenor majú takmer rovnaký rozsah. Ak na chvíľu prekročíte oktávový odstup, zaznamenajte jednotlivé vzdialenosti. Spočiatku nepoužívajte štvrtové noty. Neprekračujte rytmické možnosti obdobia, ktoré už máte precvičené. Nezapomnite na pauzy! Hudbu neprerušujú, ale sú naopak jej dôležitou súčasťou.

## Pr. 70

Žalm *Domine, exaudi*

a - ni - ma me - a si - cut ter - ra  
ad te, a - ni - ma me - - a si - cut

Moteto *Ave Christe, immolate*

si - ne a - qua A - - ve Chri - - ste, a - - -  
- - - ter - ra si - ne A - - ve Chri - ste, a - -  
ve Chri - ste de Ma - ri - a vir - - - gi - ne  
- - - ve Chri - ste de Ma - ri - a vir - - - gi - ne

*Missa Pange lingua*

Et in Spi - ri - tum Sanctum Do - mi - num, et vi - vi - fi -  
Et in Spi - ri - tum San - ctum, Do - mi - num, et vi - vi - fi - can -

can-tem: qui ex Pa-tre Fi-li-o-que

- tem: qui ex Pa-tre Fi-li-o-que

Missa De beata Virgine

Chri-ste, Chri-ste,

Chri-ste, Chri-ste,

Chri-ste e-le

Chri-ste e-

Missa Da pacem

i-son. se-det ad dex-teram, se-

le- - i- - son. se- det ad dex-te- ram, se-det ad

det ad dex-te-ram Pa-tris

dex-te-ram Pa-

Moteto Ave Christe, immolate

in-fir-mo-rum, sa-lus et spes in-fir-mo-rum

sa-lus et spes in-fir-mo-rum, sa-lus et spes in-fir-mo-rum

\*) Josquinov zápis:

Paralelizmy

Skryté kvinty a oktávy sa u Josquina nájdu i v dvojhlasnej sadzbe, hoci nevelmi často. Niekoľko príkladov:

Pr. 71

s.5 s.8

s.8 s.8

s.5 s.5

s.5

Vo všetkých prípadoch sa čistý interval dosahuje v jednom z hlasov sekundovým krokom (takmer vždy ide o vrchný hlas). Zakazovať alebo často používať skryté postupy by teda nemalo zmysel. Aby sme si boli vedomí ich zriedkavosti, navrhujem pri upravovaní cvičení ich označovať.



Prízvučným paralelizmom s časovo posunutými následnými oktávami sa Josquinova hudba vyhýbala, hoci prízvučné kvinty sa nepociťovali ako chybné. Často sa stretávame s pasážami typu:

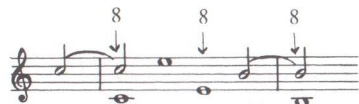
Pr. 72

*O bone et dulcissime Jesu*



V dvojhlasnej sadzbe by však nebol možný nasledujúci postup:

Pr. 73



Vo viachlasnej sadzbe naopak prízvučné oktávy nie sú výnimkou:

Pr. 74

*Mille regretz de vous habandonner*

*Missa Pange lingua*



Paralelné oktávy sú vylúčené. Vo viac ako dvojhlasnej sadzbe však príležitostne nájdeme *paralelné kvinty*, ktoré síce neboli veľmi vyhľadávané, ale neboli ani bezpodmienečne zakázané:

Pr. 75

*Cueurs desolez*

*Kyrie z Missa De beata Virgine*



Moteto *Ecce tu pulchra es*



Žalm *Domine, Dominus noster*



Doteraz uvedené príklady ukazujú, že v dvojhlasnej sadzbe sa rovnako vyskytuje *unisono* ako aj *kríženie hlasov*. U Josquina vôbec neplatí, že hlasy by mali postupovať v čo najväčšom možnom vzájomnom protiklade: dosť často sa stretáme i s paralelným pohybom hlasov. Skôr je pravidlom, že obidva hlasy robia to isté alebo niečo podobné krátko po sebe: *imitácia* je princípom, ktorý všetkým preniká. Treba ju používať hojne, hoci bez snahy o prísnu kánonickú techniku. Imitácia zväčša vyústi do voľnej dvojhlasnej sadzby.

*Úloha 2: Imitácia.* Odporúčam začať jednohlasom a potom sa pokúsiť imitovať jeho začiatok. Príklad možného postupu (pr. 76): najprv si zvolíme rozsahy hlasov a napíšeme prvé dva tóny. Máme dve možnosti: imitovať ich v spodnej kvarte (a) alebo v spodnej

oktáve. V druhom prípade musíme prvý hlas priviesť až do bodu, v ktorom môže druhý hlas nastúpiť konsonanciou: (b). Do imitujúceho hlasu hneď zapíšeme tóny, ktoré udáva vedúci hlas: (a<sub>1</sub>) a (b<sub>1</sub>). Vrchný hlas musíme teraz ďalej viesť s ohľadom na už zapísaný spodný hlas. Noty zapísané vo vrchnom hlase hneď preniesieme do spodného: (a<sub>2</sub>) a (b<sub>2</sub>).

V určitom momente prísnu imitáciu opustíme. Mali by sme sa vtedy usilovať – predovšetkým pri base v (b) – o zmenšenie dost veľkého rozstupu hlasov: (a<sub>3</sub>) a (b<sub>3</sub>). Samozrejme, prácu si uľahčíme, keď imitujúci hlas nasadíme o niečo neskôr: (c).

Pr. 76

### Narábanie so skokmi

Pred veľkými skokmi a po nich sa zväčša nachádza skok alebo krok opačným smerom – už len preto, lebo obmedzený rozsah hlasov nedovoľuje takmer nič iné. Zo Josquinových diel môžeme odvodiť pravidlo: protipohyb pred skokom a po ňom je pri oktávach a malých sextách nevyhnutný a pri kvintách a kvartách sa s ním stretne vo väčšine prípadov:

Pr. 77



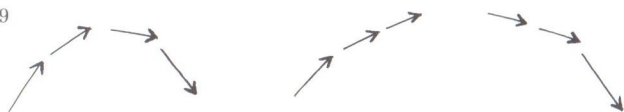
Na každej strane Josquinových partitúr nájdeme miesta ako:

Pr. 78

Pred kvintami, kvartami, terciami a po nich sa môže nachádzať postup rovnakým smerom. Väčší interval leží v spodnej časti jeho

celkového rozsahu. Pri postupe nahor preto väčší interval zaznie nazačiatku, pri postupe nadol zas nakoniec:

Pr. 79



Prirodzenosť týchto „balistických kriviek“ je bezprostredne evidentná. Nasleduje niekoľko príkladov zo Josquina:

Pr. 80

Nájďme zopár výnimiek, ktoré sú však veľmi poučné. Nasledujúce pasáže pôsobia celkom neštýlovo:

Pr. 81

Ich nezmyselnosť však spočíva v nesprávnom podložení textu. Obidve pasáže sú zo Josquina, v skutočnosti však znejú takto:

Pr. 82

Veľký skok predstavuje v oboch prípadoch „mŕtvý“ interval: po bodke alebo čiarky sa začína nová významová súvislosť. Reč člení hudbu. Na týchto miestach vidíme, koľko senzibility sa vyžaduje od editora starej hudby, ktorej textová presnosť býva často skromná. Je tiež zaujímavé, že množstvo a veľkosť skokov klesá od basu k sopránu.

Úloha 3: Vychádzame z úlohy 1, takže žiadna imitácia. Aspoň raz použijeme skryté a následné kvinty, aby sme sa s nimi naučili zaobchádzať. Hlavnou úlohou je použiť väčšie skoky a správne s nimi narábať. Šípky môžu uľahčiť vlastnú kontrolu. Začiatok môjho pokusného riešenia:

Pr. 83

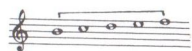
(Rozhodnutie o rozsahu hlasov môže padnúť už po niekoľkých taktoch: „Tento začiatok mi neumožňuje ísť vyššie ako...“)

Podkladanie textom neodporúčam, odporúčam však príležitostné umiestnenie bodky a čiarky. V basovom parte pr. 83 som napríklad uznal za rozumné začať nový úsek textu poslednou notou, a preto som pred ňu umiestnil čiarku. Výhodou tohto uvažovania je, že hneď myslíme na zhudobnený jazyk, pričom si ušetríme celú námahu samotného podkladania textu.

### Tritón

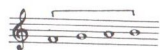
V každej stupnici vyčnieva zmenšená kvinta:

Pr. 84



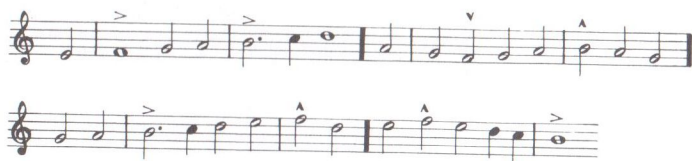
a tritón:

Pr. 85



Až éra dominantného septakordu (čiže hudba Bacha a neskorších období) si obľúbila tieto intervaly a začala vystavovať na obdiv ich osobitnú výrazovú hodnotu. Snaha celkom sa im vyhnúť by zbytočne ochudobnila melodiku: museli by sa vylúčiť všetky dlhšie postupy v sekundách. Umenie starej hudby však spočíva najmä v čo najlepšom ukrytí týchto intervalov. V melódii sú najnápadnejšie body obratu jej smeru a dlhé tóny. Skladatelia im obom venovali osobitnú pozornosť a preto sa vyhýbali nasledujúcim melodickým postupom:

Pr. 86



> = prízvuk

∨∧ = bod obratu

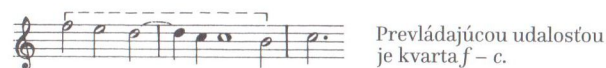
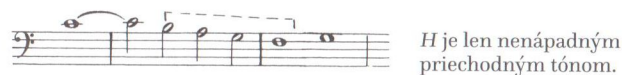
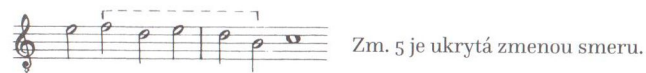
Oba intervaly sa dajú najlepšie ukryť zmenou smeru melódie medzi kritickými tónmi:

Pr. 87



Rozoberme teraz niekoľko pasáží zo Josquinovho žalmu *De profundis*:

Pr. 88



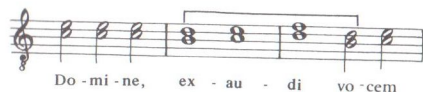
Pozrime sa však aj na miesta ako:

Pr. 89



O nijakom „ukrývaní“ tu vôbec nemôže byť reči. Rovnako nápadná je zmenšená kvinta v tejto dvojhlasnej pasáži:

Pr. 90



Podobne nápadné tritóny a zmenšené kvinty sa nachádzajú v *Missa De beata Virgine*:

Pr. 91



Uvedené nápadné miesta si však pri našej práci za vzor nevezme, pretože sú zriedkavé. Zo štúdia rozličných Josquinových diel je pritom zrejmé, že jeho jazyk nie je jednoliatym celkom. Práve veľké množstvo zjavných tritónov v *Missa De beata Virgine* nás vedie k nevyhnutnej domnienke, že za použitím týchto prostriedkov stojí skladateľov zámer zvýrazniť v kontexte obvyklého hudobného jazyka isté pasáže alebo celé diela. Vysloviť túto domnienku je jediné, na čo sa môžeme odvážiť: pretrváva totiž mnoho nejasností a aj hudobná veda je bezradná. Ako sa napríklad spieval záver Christe zo spomenutej omše? Uvádzame bas a soprán štvorhlasnej pasáže:

Pr. 92

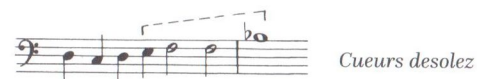


Spievalo sa *e* alebo *es*? V prvom prípade leží nápadný tritón v sopráne, v druhom v base. Alebo na sa na konci uprednostnila lineárnosť a v sopráne stálo *e* proti *es* v base?

Môžeme preto skonštatovať:

1. Prevládajúcou tendenciou je ukryvanie tritónov a zmenšených kvint.
2. Zmenšená kvinta sa vcelku toleruje, kým tritón sa ukrýva starostlivejšie.
3. Najzriedkavejšie sú tritóny s jediným medzitónom (napr. *f - g - h*; v pr. 92 sa takýto postup nachádza v sopráne). So zmenšenými kvintami s jedným medzitónom sa stretne o niečo častejšie. V nasledujúcom príklade je kritický interval ukrytý vďaka rytmu:

Pr. 93



4. Oba intervaly nájdeme častejšie v postupoch vyplnených sekundami.
5. Kritické intervaly sa dajú ukryť:
  - a) zmenou smeru melodickéj línie
  - b) tým, že jeden z tónov zaznie len krátko:

Pr. 94



- c) tým, že aspoň jeden z tónov nie je nápadný ako bod obratu melódie:

Pr. 95

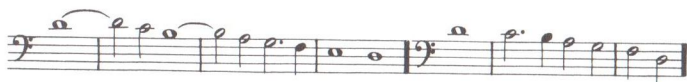


6. Nápadné tritóny alebo zmenšené kvinty sa nachádzajú skôr vo viachlasných pasážach (nie v dvojhlasnej sadzbe), ktorých zvukové tkanivo zjemňuje ich melodickú výraznosť.
7. Nemožno vylúčiť, že niektoré nápadné tritóny použil Josquin vedome, aby posilnil expresívnosť jednotlivých pasáží alebo celého diela a obohatil tak celkovú variabilnosť hudobného jazyka (pozri v tejto súvislosti podkapitoly „Volnosti“ a „Josquin ako moderný expresívny hudobník“).

#### Úloha 4:

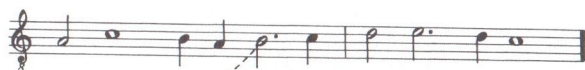
- a) Skontrolujte doteraz napísané cvičenia a v prípade potreby opravte príliš nápadné tritóny.
- b) Jednohlasné cvičenie: „ukryte“ kritický interval v stupnicovom postupe. Model: Josquinova *Missa De beata Virgine*:

Pr. 96



- c) V jednohlasnom cvičení sa vyhnite kritickému intervalu. Ak použijete *h*, vyhnite sa *f* a naopak. Model: Josquinova *Missa Pange lingua*:

Pr. 97



*H* je prízvučné. Melódia preto nesmie vystúpiť až po *f*!



Ako bod obratu tu viackrát vystupuje do popredia *f*. Melódia preto nesmie zísť pod *c* a dosiahnuť *h*!



Pozor, *h* je prízvučné a navyše aj bodom obratu. Prízvučné *f* preto môže zaznieť až po zmene smeru.



Bodom obratu je *h*, *f* preto zaznie až po zmene smeru.

- d) Napíšte dvojhlasnú skladbu podľa uvedených pravidiel, čiže vedome sa vyhnite kritickým intervalom alebo ich ukryte.

- e) Vo všetkých doterajších ukážkach zo Josquinových diel analyzujte techniku, ktorou sa Josquin týmto intervalom vyhýba alebo ich ukrýva.

#### Priechodná disonancia

Sekundové kroky, ktoré sú základom tvorby akejkoľvek melódie, sme doteraz mohli realizovať len dvomi spôsobmi. Jednou možnosťou bol spoločný postup hlasov:

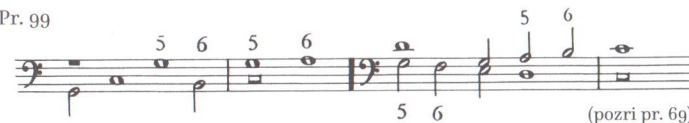
Pr. 98



(pozri pr. 70, *Missa Pange lingua*)

Keď však postupoval len jeden hlas, jedinými použiteľnými konsonanciami boli susediace kvinty a sexty:

Pr. 99



(pozri pr. 69)

V hudbe 16. storočia sa na druhej strane hojne využívajú aj priechodné disonancie. V učebniciach kontrapunktu sa však prezentujú ako súčasť „kontrapunktu druhého druhu“ (2 : 1) spôsobom, ktorý je celkom vzdialený akejkoľvek hudobnej praxi. Vymýšľajú sa príklady ako nasledujúca pasáž od Knuda Jeppesena:

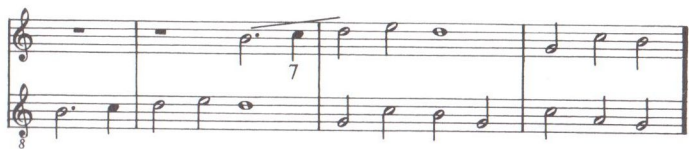
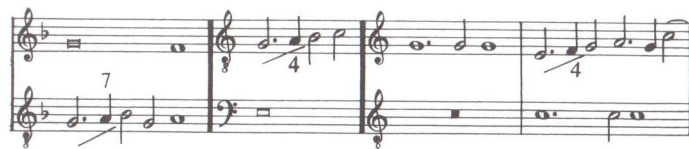
Pr. 100



(Čísla označujú disonancie vystupujúce ako priechodné.)

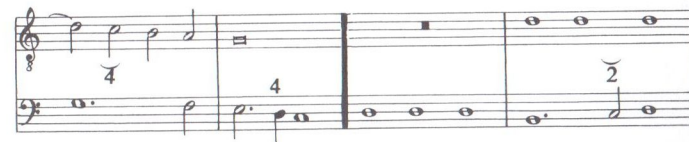
Uvedeným spôsobom sa naučíme niečo, s čím sa v praxi stretne len celkom zriedkavo. Obvyklú formu priechodnej disonancie – označme ju ako 1. typ – vidíme v nasledujúcich jedenástich dvoj- a trojhlasných pasážach z rôznych duchovných a svetských diel Josquina:

Pr. 101



Predĺžením konsonantnej polovej noty (ťažkej, ale i ľahkej \*) polovej noty!) sa docieli, že priechodná disonancia bude mať hodnotu len štvrtovej noty, ktorá sa tak ocitne na najľahšej dobe. Po priechodných disonanciách v polových notách treba naozaj pátrať, v Josquinových partitúrach ich nenájdeme na každej strane. Objavujú sa zvyčajne v zaujímavej podobe, ktorú môžeme vidieť v nasledujúcich dvoj- a viachlasných pasážach. Označme ju ako 2. typ:

Pr. 102





Disonancia má síce hodnotu polovej noty, a je preto dôležitejšia ako disonancia 1. typu, avšak vďaka predchádzajúcej dlhšej hodnote pôsobí obzvlášť ľahko. Tieto dva typy disonancií tvoria asi 90 % Josquinových priechodných disonancií.

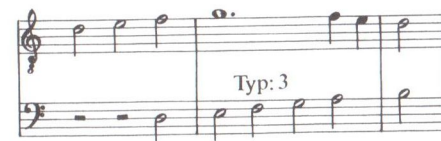
Úloha 5: Napíšte dvojhlasnú skladbu s priechodnými disonanciami v podobe „samostatných štvrtín na ľahkej dobe“ (1. typ,  $\text{♩}$ ) a „polových nôt po dlhšej note“ (2. typ, buď  $\text{♩}$  alebo  $\text{♩}$ ). V mojom pokusnom riešení som označil typy priechodných disonancií:

Pr. 103



3. typ priechodnej disonancie – „polová nota po prízvučnej polovej note“ – je v literatúre najzriedkavejší. Učebnice ho doteraz prezentovali ako normu. Pasáž z *Missa De beata Virgine*:

Pr. 104



Všetky tri typy priechodných disonancií sa vyskytujú v nasledujúcej dvojhlasnej pasáži z tej istej omše:

Pr. 105



Nie je náhoda, že na všetkých troch miestach, kde vystupuje 3. typ priechodnej disonancie („polová nota po prízvučnej polovej note“), jej v rovnakom hlase predchádza menej nápadná disonancia. Nasledujúca trojhlasná pasáž z omše je ukážkou práve tejto techniky: priechodná disonancia sa v určitom hlase najprv pripraví inou disonanciou v menej nápadnej forme.



Pr. 106

Nasledujú ďalšie príklady všetkých troch foriem priechodnej disonancie v motete *Ave Christe, immolate*. Čitateľ si môže označiť jednotlivé typy disonancií sám:

Pr. 107

Na záver ešte niekoľko päťhlasných taktov zo žalmu *Domine, Dominus noster*, v ktorých vystupujú len obidve menej nápadné formy:

Pr. 108

Zriedkavý výskyt priechodných disonancií na ľahkých polových notách  $\overset{\sim}{\downarrow} \overset{\sim}{\downarrow} \overset{\sim}{\downarrow} \overset{\sim}{\downarrow}$  vyplýva zo skutočnosti, že v hudbe používajúcej aj štvrtové noty už ľahká polová nota vlastne ľahkou nie je. Viac sa totiž začínajú vnímať štvrtové noty  $\overset{\sim}{\downarrow} \overset{\sim}{\downarrow} \overset{\sim}{\downarrow} \overset{\sim}{\downarrow}$  a ťažký charakter tretej štvrtovej noty sa prenáša aj na „ľahkú“ polovú notu, ktorá znie v tom istom okamihu v inom hlase. Jeppesen, vynikajúci znalec hudby 16. storočia, po uvedení postupu v štvrtových notách používa disonanciu 3. typu len na dvoch miestach z dvanástich vlastných príkladov ilustrujúcich „kontrapunkt piateho druhu“, hoci ju – ako sme už videli – spočiatku označoval za bežnú.

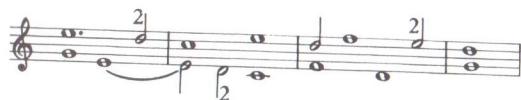
Ešte raz zhrňme *základné pravidlá*, ktoré sme odvodili zo Josquinových diel:

Priechod = dva kroky (nie skoky!) rovnakým smerom, teda nie  $\overset{\sim}{\downarrow} \overset{\sim}{\downarrow} \overset{\sim}{\downarrow} \overset{\sim}{\downarrow}$  ani  $\overset{\sim}{\downarrow} \overset{\sim}{\downarrow} \overset{\sim}{\downarrow} \overset{\sim}{\downarrow}$ , ale  $\overset{\sim}{\downarrow} \overset{\sim}{\downarrow} \overset{\sim}{\downarrow} \overset{\sim}{\downarrow}$ . Priechodná disonancia sa vyskytuje v troch formách, najčastejšie ako samostatná štvrtová nota po bodkovej polovej note (1. typ):

Pr. 109

Menej často sa s ňou stretne v podobe ľahkej polovej note po dlhšej note (2. typ):

Pr. 110



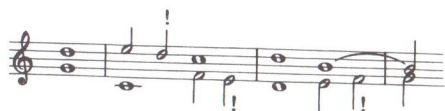
Celkom zriedkavou je polová nota po prízvučnej polovej note (3. typ):

Pr. 111



S 3. typom sa na začiatku postupu v polových notách stretne len zriedka; väčšinou mu predchádza priechodná disonancia menej nápadného typu. V Josquinovom štýle by bol teda nezvyčajný postup:

Pr. 112



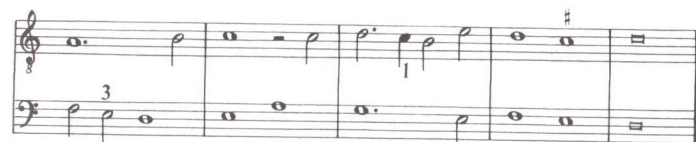
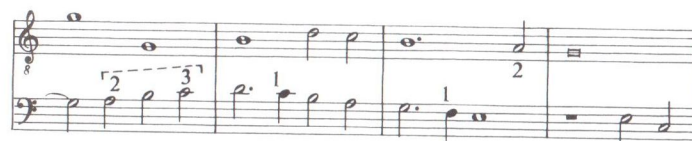
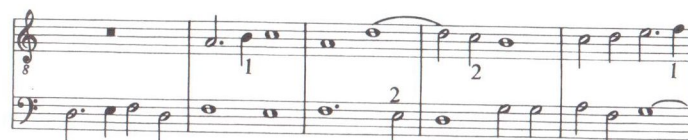
Disonancia 3. typu sa zvyčajne realizuje nasledujúcim spôsobom:

Pr. 113



Úloha 6: Dvojhlasné skladby so všetkými tromi typmi priechodných disonancií. Pravidlá si osvojíme najlepšie, ak označíme jednotlivé typy disonancií. Početnosť disonancií by mala v súlade s dobovou literatúrou klesať od častého 1. typu až po zriedkavý 3. typ. Dobový štýl najlepšie vystihneme, ak nimi nepreplníme každý takt; dajme vždy náležitý priestor konsonanciám. Moje pokusné riešenie:

Pr. 114



### Disonancia na ťažkej dobe (prietah)

U Perotina boli na ťažkých dobách vždy dokonalé konsonancie. U Nizozemcov túto pozíciu dobyli nedokonalé konsonancie, durové a molové trojzvuky a sextakordy. Aj disonancia už pomaly preniká na prízvučné doby a vníma sa ako zvuková udalosť, kým priechodná disonancia, ako sme videli, sa len zriedka používa na ľahkej dobe a najčastejšie sa s ňou stretne na „najľahšej“ dobe, na ceste medzi dvoma konsonanciami. Disonancia vstupuje na ťažkú dobu s najväčšou opatrnosťou: u Josquina, Palestrinu, Schütza a Bacha môžeme pozorovať štyri štádia jej emancipácie (moja *Náuka o harmónii* podáva priebeh ďalšej emancipácie disonancie cez Wagnera až po hudbu 20. storočia).

Pravidlá zaobchádzania s prízvučnými disonanciami sú u Josquina veľmi prísne a možnosti ich využitia sú obmedzené na niekoľko štandardných formúl. Odhliadnuc od zopár výnimiek, stretne sa s nimi len v troch formách v dvoch variantoch:

Pr. 115

Jeden z hlasov musí byť zadržaný z predchádzajúcej konsonancie, kým druhý vstupuje na prízvučnú disonanciu a) krokom nahor alebo b) krokom nadol, pričom na nej zotrvá až do jej rozvedenia zostupným sekundovým krokom zadržaného hlasu na ľahkej dobe. Pri zadržanom vrchnom hlase sú možné prietahy 7 – 6 a 4 – 3, pri spodnom len 2 – 3. Ako vidno z uvedených príkladov, prípravným intervalom môže byť každá konsonancia: oktava, sexta, kvinta, tercia alebo príma. Rozvodným intervalom je naopak vždy nedokonalá konsonancia, aby sa predišlo príliš prudkému poklesu napätia:

Pr. 116

Dobová hudobná teória sa podrobne zaoberala *nevyhnutnosťou opatrného poklesu napätia*. Za Josquinových čias by nasledujúci postup nebol možný (neskôr to však už neplatilo bezpodmienečne):

Pr. 117

Rozvodným intervalom je vo všetkých štyroch prípadoch dokonalá konsonancia.

Úloha 7: Preberané pravidlá si môžeme lepšie osvojiť prostredníctvom technického cvičenia, ktoré, ako čoskoro uvidíme, bude mať s hudbou spočiatku málo spoločného. Použijeme všetkých šesť foriem prietahov. Budeme na to potrebovať prípravné konsonancie z pr. 115. Všetkých šesť typov označíme.

Príklad riešenia:

Pr. 118

Ak chceme do Josquinovej hudby preniknúť hlbšie, musíme preskúmať *formatovnú úlohu* prízvučných disonancií. V stredných úsekoch hudobných celkov sa tieto disonancie používajú len mimoriadne zriedka: vo väčšine prípadov sa nimi signalizuje koniec frázy alebo úseku. Spomeňme si teraz na citlivé tóny zo začiatku tejto kapitoly, ktoré môžu prepožičať krátkodobú stabilitu 4. a 8. stupňa (doškálne citlivé tóny) alebo 2., 5. a 6. stupňa (nedoškálné citlivé tóny). Nasledujú viaceré príklady klauzúl vedúcich k rôznym stupňom stupnice. Nedoškálne citlivé tóny sa v nich použiť môžu, ale nemusia: ak, tak len so zámerom určitého kvázi-tonického potvrdenia daného stupňa:

Pr. 119

1. [8.] stupeň

Missa Pange lingua nástup vrchných M. Pange lingua

nástup spodných hlasov M. Pange lingua nový nástup

Pr. 120

2. stupeň

Domine, exaudi 7 6 nový nástup Ecce tu pulchra es nové nástupy

Pr. 121

3. stupeň

M. Pange lingua 2 3 7 6 prechod k novej časti textu

(ple)-ni sunt coe - - - - - li et ter - - - - -

(ple) - - - - - ni sunt - - - - - coe - - li et

Ave Christe, immolate 7 6 nový nástup

Ave Christe, immolate nový nástup

M. Pange lingua nový nástup

Tretí stupeň nemá spodný citlivý tón. (Jeho klauzuly preto majú len jediný klesajúci poltónový krok *f - e*.)

Pr. 122

4. stupeň

O bone et dulcissime Jesu 7 6 nové nástupy

Missa Da pacem

4 3

Klauzuly vedúce k 4. stupňu sa hľadajú najťažšie; našiel som len uvedené dve. Mimochodom, nie je v base myslené náhodou *es*? „Problém posuviiek je v tejto omši neobyčajne zložitý“, píše editor Friedrich Blume.

Pr. 123

5. stupeň

M. Pange lingua 7 6#

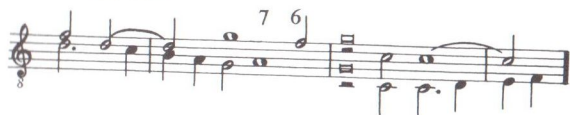
gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro -

pter ma - gnam glo - ri - am

Obsadenie hlasov sa po klauzule nemení; dvojhlasná skladba sa člení v súlade s textom.

Pr. 124

Domine, exaudi



Citlivý tón sa tu akiste nespieval: g sa nemá potvrdiť ako kvázitonika, čo naznačujú ďalšie nástupy, v ktorých sa centrom stáva c.

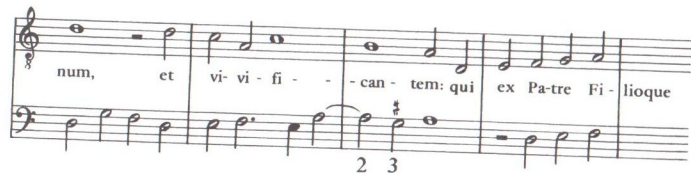
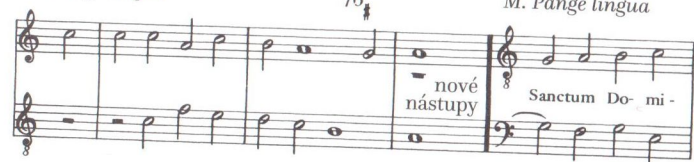
Pr. 125

6. stupeň

M. Pange lingua

76

M. Pange lingua



Opäť žiadna zmena v obsadení, len „hudobná interpunkcia“ podriadená textu.

Pr. 126

Cueurs desolez

76

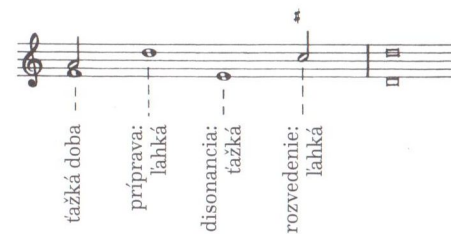
nový nástup



V prvom takte si všimnime prízvučnú disonanciu bez funkcie záveru.

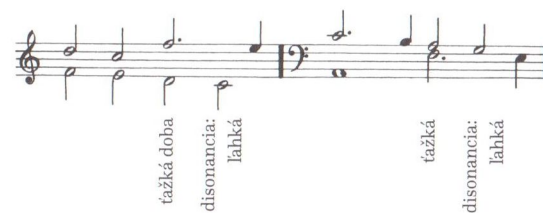
Mali by sme ešte prebrať *problém metra*. Štandardnú formu predstavuje v našich príkladoch nasledujúci pomer prízvukov:

Pr. 127



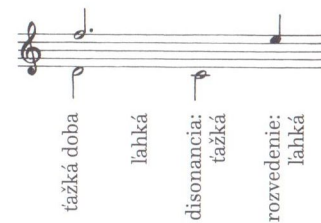
Nasledujúce dva príklady však svedčia o štyľovosti inej, živšej formy, v ktorej pomery prízvukov pôsobia chybné:

Pr. 128



Chyba je však v našej metrickej analýze. Ako rozhodujúce kritérium sa javí, že rozvedenie musí byť ľahšie ako nástup disonancie; vzťah „ľahšie ako“ je tu hlavným faktorom. Platí to aj o oboch ukážkach v ostatnom príklade, musíme len počítať v štvrtových notách:

Pr. 129



Pravidlo, ktoré by platilo pre obidve formy, by sa dalo sformulovať nasledovne: rozvedenie sa musí nachádzať na ľahšej metrickej pozícii ako samotná disonancia.

Pr. 130



Rozvedenie „b“ je v oboch prípadoch *ľahšie ako* nástup disonancie „a“.

Kvartová disonancia sa v doteraz uvedených príkladoch vyskytla len minimálne, čo však neznamená, že by bola zastúpená nedostatočne: je naozaj zriedkavá a v dvojhlasných skladbách by sme ju hľadali veľmi dlho. Niekoľko príkladov:

Pr. 131

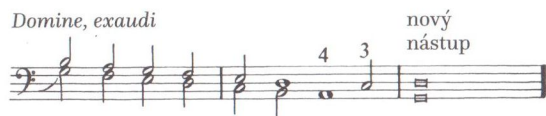
*Domine, Dominus noster*



*Domine, exaudi*



*Domine, exaudi*



Niektoré neobvyklé spôsoby narábania s disonanciou sa vyskytujú natoľko ojedinele, že sa im v našich cvičeniach vyhýbame;

napriek tomu by sme sa s nimi mali aspoň oboznámiť, pretože sa s nimi môžeme stretnúť pri analýze diel.

a) Ešte zriedkavejšie ako čistá kvarta – už aj tak dosť zriedkavá – sa v prietahu môže vyskytnúť i zväčšená kvarta:

Pr. 132

*Ave, Christe*



b) Hlas vnášajúci disonanciu niekedy nečaká na rozvedenie v druhom hlase:

Pr. 133

*Ecce tu pulchra es*



c) Na jednom mieste som tiež našiel kvartovú disonanciu rozvedenú v spodnom hlase do kvinty:

Pr. 134

*Missä Da pacem*



d) Na niektorých miestach *Missä Da pacem* sa prízvučná disonancia vyskytuje v trojcelom takte, ktorého druhá a tretia doba sa považujú za metricke ekvivalentné:

Pr. 135



e) Len v troch zo všetkých doteraz uvedených príkladov nastupuje disonancia skokom namiesto zvyčajného kroku. Príklady uvádzame ešte raz:

Pr. 136

V našich cvičeniach by sme sa mali preto pridržať *nástupu disonancie krokom*. Ak sa nechceme celkom vzdať nástupu disonancie skokom, mali by sme ho aspoň označiť ako neobvyklý prípad v Josquinovej hudbe. Neskoršia hudba bude nástup disonancií zväzňovať čoraz viac a tieto štýlové rozdiely by sme nemali stierať. Z rovnakého dôvodu by sme si mali uvedomiť, že prízvučná disonancia prenikla z oblasti záverečnej klauzuly do priestoru celej kompozície až neskôr (hoci to pozorujeme už u Palestrinu!) a u Josquina slúži v podstate len na tvorbu záverov. Pre jeho hudbu je typický začiatok Hosanna z *Missa Pange lingua*, v ktorom sa tá istá fráza opakuje s klauzulami na tónoch *a*, *d* a *g* (o niekoľko taktov neskôr vedie ďalšia prízvučná disonancia k záveru na *c*):

Pr. 137

Josquin využíva len zriedka prízvučné disonancie mimo klauzúl, uprostred frázy:

Pr. 138

*Missa Pange lingua*

*Priebežná plná sadzba hlasov* však nie je u Josquina normou. V typickej „prelamovanej sadzbe“ bohatej na pauzy sa obsadenie mení neustále, takže ukončením jedného alebo dvoch hlasov sa vždy naskytuje možnosť záverečnej klauzuly. Obzvlášť poučná je v tomto smere ukážka z *Kyrie II* z *Missa De beata Virgine*. K dvojzborovej technike takého Heinricha Schütza už odtiaľto nie je veľmi ďaleko. 1., 2., 5. a 6. stupeň sa dosahujú v rýchлом slede; o nijakej stabilizácii jednotlivých stupňov už teda nemôže byť reči:

Pr. 139

Josquin vyčnieva spomedzi množstva iných, čo svoje dobre zvládnuté remeslo používajú stále rovnako, a ako hudobník nás fascinuje preto, lebo jeho uplatnenie kompozičných prostriedkov sa nikdy nedá vtesnať do jednej všeobecne záväznej normy. Pre väčšinu Josquinových diel platí všetko, čo sme si povedali o používaní prízvučnej disonancie; potom však natrafíme na dielo ako žalm *Domine, Dominus noster*. V pr. 131 sme uviedli príklad kvartovej disonancie zo začiatku diela. V nasledujúcich 154 taktov kompozície však nájdeme dovedna len 14 prízvučných disonancií, väčšinou zabudovaných do plynúcich frázi tak, že svojím klauzulovým účinkom nezastavujú priebeh kompozície. Niekoľko príkladov:

Pr. 140

Prízvučné disonancie so skutočným účinkom záverečných klauzúl sa nachádzajú len na dvoch miestach 159-taktového diela:

Pr. 141

Toto nanajvyš expresívne dielo pôsobí celkovým dojmom prudkej a nezadržateľnej snahy ísť „stále ďalej“.



### Úloha 8:

a) Skomponujte dvojhlasné úseky s imitáciou na začiatku a s prízvuknou disonanciou ako klauzulou v závere. Nasledujúci model pochádza z *Missa Pange lingua*. Imitácia tu pokračuje obzvlášť dlho, o čo sa však v cvičeniach nemusíme snažiť. Ako sme už videli, hustá imitácia sa realizuje ťažšie ako imitácia so vzdialenejšími nástupmi:

Pr. 142

Et ex - - spe - - cto re - - sur -  
Et ex - - spe - - cto re - -  
re - cti - o - - nem mor - tu - o - - rum.  
- - sur - re - cti - o - - nem mor - tu - o - - rum.

b) Dlhšie sa rozvíjajúci kontrapunkt (na dlhší alebo opakujúci sa text) rozčleňte prostredníctvom klauzúl na viac úsekov. Klauzuly môžu smerovať k rôznym stupňom. V nasledujúcom modeli sa tri skupiny štvrtových nôt označené krížikom ako jediné vymykajú možnostiam, ktoré sme doteraz prebrali:

Pr. 143

Pa - trem o - - mni - po - - ten - -

tem, fa - cto - -  
rem coe - - li et ter - -  
rac,

V oboch úlohách môžete príležitostne použiť prízvukné disonancie aj vnútri fráz. Príklady možných textov: „Crucifixus etiam pro nobis“, „Et exspecto resurrectionem mortuorum“, „Sanctus Dominus Deus Sabaoth“, „Dona nobis pacem“, „Ecce tu pulchra es, amica mea“, „Veni, Sancte Spiritus“.

### „Čierne noty“

*Canzony* sú podľa Michaela Praetoriusa skladby „s množstvom čiernych nôt, ktoré plynú sviežo, radostne a živo.“ Veľký počet čiernych nôt – štvrtových, osminových a šestnástinových – môžeme teda očividne považovať za charakteristický pre inštrumentálnu canzonu okolo roku 1600, pretože v iných druhoch hudby vtedy dominovali noty s prázdny bruškom, čo platí ešte viac pre hudbu okolo roku 1500. V celej *Missa Pange lingua* je len šesť osminových nôt. Bežný hudobný pohyb sa uskutočňuje v polových notách a zriedkavé štvrtiny sa používajú len príležitostne v krátkych a obzvlášť rýchlych figúrach. Skoky preto nepripadajú do úvahy a dominuje sekundový krok. Poznáme už dva druhy samostatných štvrtín: priechod na ľahkej dobe:

Pr. 144



a živšiu formu rozvedenia prízvuchej disonancie:

Pr. 145



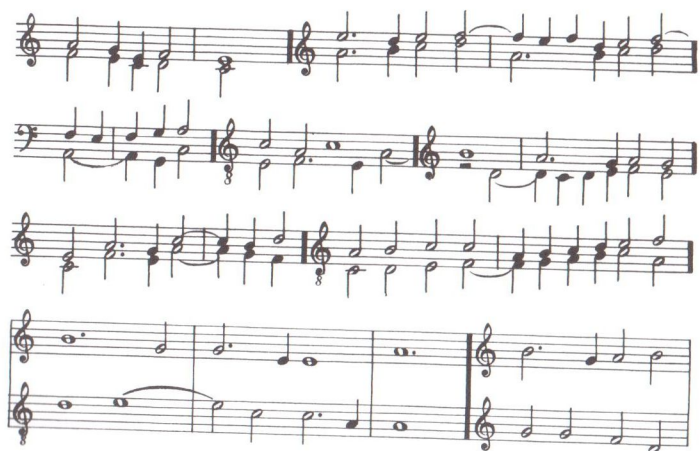
Využitím susediacich konsonantných intervalov kvinty a sexty

Pr. 146



a pohybom oboch hlasov je možné napísať skladbu bez jedinej disonancie, zloženú z väčších skupín štvrtových nôt. V nasledujúcich úryvkoch zo Josquina, ktorých väčšina pochádza z už uvedených príkladov, nevyčnieva ani jedna disonancia. Samostatné štvrtové noty sa vždy nachádzajú nižšie ako ich okolité hodnoty:

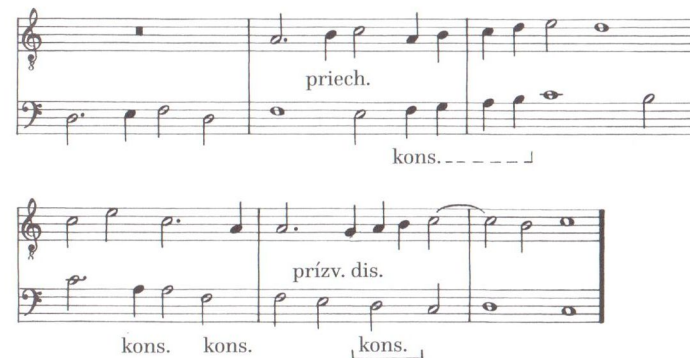
Pr. 147



Úloha 9: Napíšte dvojhlasnú skladbu, v ktorej budú figurovať jednak samostatné štvrtové noty v priechodoch na ľahkej dobe a v rozvedeniach prízvuchných disonancií, jednak konsonantné štvrtové noty: samostatne (môžu sa dosiahnuť alebo opustiť skokom, pričom ležia nižšie ako susedné tóny) alebo v skupinách (v ktorých sa postupuje len sekundovým krokom).

Môj pokus o riešenie:

Pr. 148



Preskúmame ďalej väčšie zoskupenia štvrtových nôt v priechodnom postupe. Konsonancii patrí ťažká doba, disonancii ľahká. Nasledujúce dvojhlasné príklady zo Josquina svedčia o tom, že postup v štvrtových notách sa dá použiť u každej zo štyroch (prípadne šiestich) polových nôt, pričom vedie zväčša nahor:

Pr. 149

\*)

\*)

\*)

\*)

\*) Postup v štvrtových notách začínajúci na ťažkej dobe môže nastúpiť aj skokom!

V hudbe nájdeme bezpočetné množstvo príkladov práve uvedeného postupu so štyrmi štvrtovými notami. Oveľa zriedkavejšie sú dlhšie reťazce štvrtových nôt:

Pr. 150

alt a bas štvorhlasnej pasáže

Missa Da pacem

114

Missa Da pacem

Pri nasadení takýchto súvislých postupov v štvrtových notách treba mať na pamäti, že na jednom mieste stupnice sa narúša obvyklé striedanie konsonancie a disonancie:

Pr. 151

k. d. k. d. k! k! d. k.

Ako priechný postup sa preto pri zadržanom tóne nedá použiť každý úsek stupnice. Nebol by možný napríklad postup:

Pr. 152

V tejto situácii musí prísť na pomoc druhý hlas, napríklad:

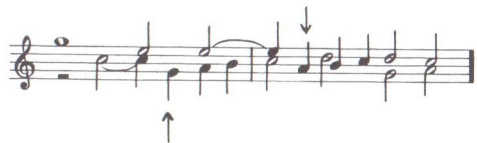
Pr. 153

Postup v štvrtových notách často nastupuje na najľahšej dobe ako priechný postup po predĺženej polovej note. Josquin vždy začína

115

sekundovým krokom k prvej štvrtovej note, ktorá je potom prvou priechodnou disonanciou. Nepoužíva teda skupiny štvrtových nôd nastupujúce skokom, hoci z hľadiska kompozičnej techniky by sa taký postup sám osebe dal považovať za správny, ako napríklad:

Pr. 154



(Jeho skupiny štvrtových nôd so začiatkom na prízvučnej dobe nastupujú naopak skokom, ako vidíme v pr. 149.) Za štýlovo vhodný môžeme teda považovať nanajvýš hladko plynúci postup štvrtových nôd v podobe:

Pr. 155



Dvojhlasné príklady zo Josquina:

Pr. 156



Úloha 10: V dvojhlasnej sadzbe použite príležitostne (nie pravidelne!) skupiny štvrtových nôd v priechodnom postupe. V súlade

s dobovou praxou by sa mal postup začať väčšinou ľahšou štvrtovou notou po predĺženej polovej (vtedy môže nastúpiť len sekundovým krokom), zriedkavejšie aj prízvučnou štvrtovou notou (vtedy môže nastúpiť skokom). Moje pokusné riešenie:

Pr. 157



Pripomeňme si tri typy priechodnej disonancie: druhá a štvrtá (prípadne šiesta) polová nota v takte môžu byť ľahké (3. typ):

Pr. 158



Môžu však byť aj „veľmi ľahké“, ak im predchádza dlhšia hodnota (pri disonancii 2. typu sú priechodné tóny práve na týchto „veľmi ľahkých“ polových notách):

Pr. 159



Na „veľmi ľahkých“ polových notách používa Josquin aj disonantné priechodné štvrtiny, avšak vždy len smerom nadol (sú

menej nápadné ako stúpajúce). Vznikajú tým typické zoskupenia dvoch štvrtových nôt:

Pr. 160

Je pozoruhodné, že disonančný interval už teraz môže vzniknúť súčasným postupom oboch hlasov (priechod a prízvučnú disonanciu sme doteraz poznali len ako techniku, pri ktorej disonancia vznikala postupom iba jedného hlasu). Pozoruhodné je to preto, lebo disonantná doba je „veľmi ľahká“ len pre jeden z hlasov (keďže druhý hlas má iný pohyb). Na základe toho môžeme usudzovať, že Josquin ešte stále uvažoval skôr lineárne, hlasovo: na vzniku disonancie sa podieľa „veľmi ľahký“ hlas. Za Josquinových čias sa rôzne stupne disonancie pociťovali slabšie ako ich vníma poslucháč zvyknutý počúvať hudbu predovšetkým vertikálne, akordicky. Niekoľko dvojhlasných príkladov zo Josquina:

Pr. 161

Zoskupenie iba dvoch štvrtových nôt nájdeme na ľahkých polových dobách často; na prízvučných dobách sa naopak nevyskytujú nikdy. Nešťýlový by bol teda postup:

Pr. 162



kým nasledujúci by sa dal použiť všade:

Pr. 163

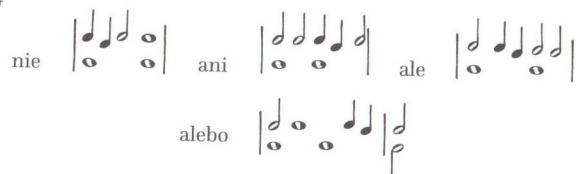


(Nejde totiž o zoskupenia „iba dvoch štvrtových nôt“.)

### Striedavé tóny

Striedavé tóny sa vyskytujú len ako štvrtové noty, nikdy nie ako polové. Vrchné striedavé tóny sú u Josquina nanajvýš zriedkavé (zrovnoprávnia sa až oveľa neskôr), spodné sa však používajú hojne. „Iba dve štvrtové noty“, ktoré sme práve rozoberali, sa nevyskytujú na prízvučnej polovej note. Striedavý tón je však druhou z dvoch štvrtových nôt; vyplýva z toho, že jednoduché striedavé tóny majú uplatnenie len v priestore neprízvučnej polovej noty:

Pr. 164



Niekoľko dvojhlasných príkladov zo Josquina:

Pr. 165



Väčšina striedavých tónov otvára alebo uzatvára dlhší postup v štvrtových notách:

Pr. 166



(Uvedené skupiny nie sú skupinami „iba dvoch štvrtových nôt“, preto môžu v takte zaujať akúkoľvek pozíciu.)

Striedavý tón ako začiatok stúpajúceho postupu v štvrtových notách:

Pr. 167



Striedavý tón ako záver klesajúceho postupu v štvrtových notách:

Pr. 168

Musical notation for exercise Pr. 168, showing a descending sequence of quarter notes in both treble and bass clefs, ending with an alternating tone. The notation includes dashed lines above the notes to indicate the descending sequence.

Ak môže na „veľmi ľahkej“ polovej note stáť priechná disonancia (pozri s. 117), môže na nej stáť aj striedavý tón. Stretne sa (hoci nevelmi často) aj s pasážami ako v nasledujúcom úryvku z Glorie z Missa *De beata Virgine*:

Pr. 169

Musical notation for exercise Pr. 169, showing a complex passage with alternating tones and dissonances in both treble and bass clefs. Arrows point to specific notes in the treble clef.

Príkladmi by sme mali doložiť aj vrchný striedavý tón:

Pr. 170

Gloria z Missa  
*De beata Virgine*      *Domine, ne in furore*

*O bone et dulcissime Jesu*

*Ave Christe, immolate*

Musical notation for exercise Pr. 170, showing a passage from the Gloria z Missa De beata Virgine, Domine, ne in furore, O bone et dulcissime Jesu, and Ave Christe, immolate. The notation includes arrows pointing to specific notes in the treble clef.

Úloha 11: Napíšte dvojhlasnú skladbu, v ktorej použijete: a) disonantné priechné štvrtové noty na „veľmi ľahkých“ polových notách; b) jednu disonanciu v oboch hlasoch súčasne; c) samostatné striedavé tóny; d) striedavé tóny na začiatku skupiny štvrtových nô; e) striedavé tóny v závere skupiny štvrtových nô.

Moje pokusné riešenie:

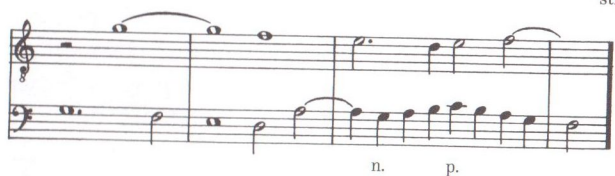
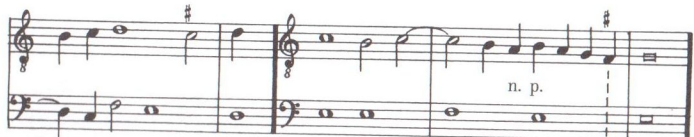
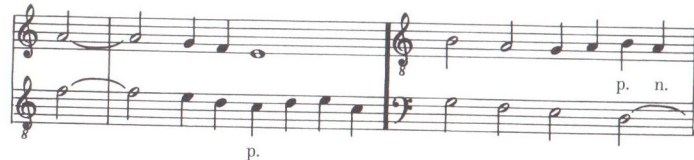
Pr. 171

Musical notation for exercise Pr. 171, showing a complex passage with alternating tones and dissonances in both treble and bass clefs. The notation includes letters a, b, and c pointing to specific notes in the treble clef.




Odhliadnuc od skupín obsahujúcich striedavý tón, skupiny štvrtových nôt sa neobmedzujú na postup jedným smerom. V konsonantnej situácii sa na prízvučných aj neprízvučných štvrtových notách môže smer postupu zmeniť, o čom svedčia nasledujúce dvojhlasné pasáže zo Josquina. Označili sme zmenu smeru na prízvučných (p.) a neprízvučných (n.) štvrtových notách. (Príklady sa navzájom dosť podobajú: vrchný striedavý tón je vždy prízvučný.)

Pr. 172





### Skoky štvrtových nôt

Samostatné štvrtové noty nájdeme, samozrejme, len na ľahkej dobe po bodkovanvej polovej note. Ak konsonujú, možno ich opustiť skokom. Väčšina príkladov z literatúry vykazuje smer postupu  (na margo zmeny smeru pred skokom a po ňom pozri opäť s. 81).

Pr. 173



Skoky v rámci jednej skupiny štvrtových nôt sú mimoriadne zriedkavé. Stretne sa nanajvýš s klesajúcou terciou po stúpajúcej prízvučnej štvrtovej note: buď , alebo . Postup sa uzatvára krokom alebo skokom nahor (dvojhlasných príkladov nájdeme len veľmi málo):

Pr. 174







Pozoruhodným a mimoriadne častým prípadom je u Josquina neprízvučná disonantná štvrtová nota dosiahnutá sekundovým krokom zhora, ktorá môže pokračovať skokom nahor alebo nadol. Výsledkom je disonancia, ktorá ostáva takpovediac visieť v prázdne, nerozvedená. Neskoršia náuka o harmónii by ju označila ako „odrazný melodický tón“.

Pr. 175

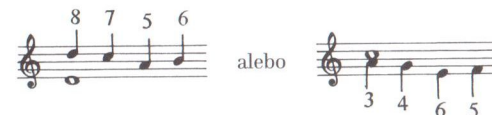
*Missa Pange lingua*



V jednom zvláštnom prípade sa dá odrazná disonancia odôvodniť ako prerušený priedohod: po klesajúcom terciovom skoku sa preskočený tón vráti okamžite alebo s oneskorením. Keďže terciovým skokom musí vzniknúť konsonantný interval, tento postup

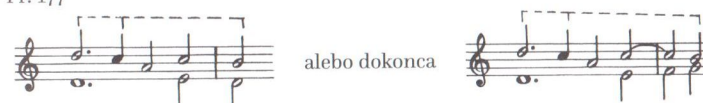
– takzvaná *nota cambiata*, neskôr mimoriadne obľúbená – sa dá realizovať len nasledujúcou postupnosťou intervalov:

Pr. 176



(*Cambiare* = vymeniť; tretí a štvrtý tón si vymenia poradie.)  
Oneskorené rozvedenie:

Pr. 177



Uvádžame tri príklady zo Josquinovej *Missa Pange lingua* a jeden z *Missa Da pacem*:

Pr. 178



Všetky ostatné skoky sú v skupinách štvrtových nôt nanajvýš zriedkavé a vždy sú odôvodnené textom. Prízvučné štvrtové noty nikdy nepostupujú nahor skokom.

Pr. 179

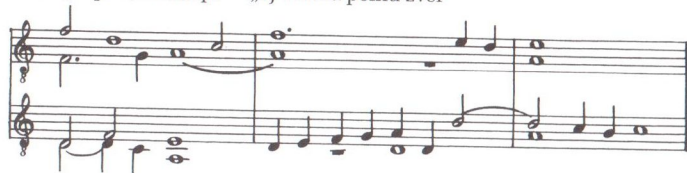
*Missa De beata Virgine*  
text: „miserere nobis“



*Missa Da pacem* text: „peccata mundi“  
Z hľadiska narábania s disonanciami ide o pozoruhodnú pasáž.



*Domine, Dominus noster*  
text: „et pecora campi“ = „aj všetku poľnú zver“



*Domine, ne in furore*  
text: „a facie irae tuae“ = „pre tvoje rozhorčenie“



Úloha 12: Nácvič skokov štvrtových nôt: a) samostatná konsonantná štvrtová nota  $\text{d. } \text{d.} \nearrow$ ; b<sub>1</sub>) skoky v rámci skupiny štvrtových

nôt  $\text{d. } \text{d.} \nearrow$  a b<sub>2</sub>)  $\text{d. } \text{d.} \nearrow$ ; c) „odrazné tóny“ nastupujúce sekundovým krokom zhora; d) *nota cambiata*; e) zmena smeru v dlhšej skupine štvrtových nôt. (Skoky odôvodnené textom, ktoré sme prebrali ako posledné, do našich cvičení nezačleníme, aby sme sa príliš nevzdialili Josquinovmu štýlu neuváženým použitím extrémnych prostriedkov.)

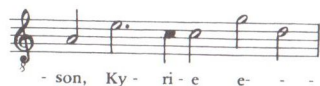
Moje pokusné riešenie:

Pr. 180

Dĺžka mojej skladby prezrádza snahu vyhnúť sa prílišnému hromadeniu štvrtových nôt na malom priestore. Presné podloženie textu, v origináli skôr medzerovité, je vo vydaniach Josquinových

diel často len návrhom editora. Je však isté, že samostatná štvrtová nota je nositeľkou jednej slabiky len zriedka. Friedrich Blume na jednom mieste *Missa Pange lingua* podkladá text nasledujúcim spôsobom:

Pr. 181



My by sme tak však mali postupovať len výnimočne.

### Stavba záveru

Pri stavbe záveru možno u Josquina rozlíšiť šesť „signálov“, ktorých význam bol poslucháčom jeho doby známy, a ktoré im signalizovali, že sa blíži záver frázy, úseku, celého diela či jeho časti. Doteraz sme spoznali a použili len prvú zo šiestich nasledujúcich foriem.

1. Stará „diskantová klauzula“: prietah pred citlivým tónom:

Pr. 182/1



2. Štvrtová anticipácia finály, potom ako v 1.:

Pr. 182/2



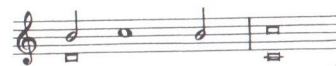
3. Najprv ako v 1., potom citlivý tón so spodným striedavým tónom:

Pr. 182/3



4. Citlivý tón s dlhším disonančným vrchným striedavým tónom:

Pr. 182/4



5. Vrchná sekunda pred finálou ako prízvučná disonančná štvrtová nota, potom ako v 1.:

Pr. 182/5



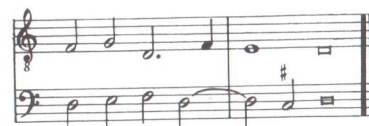
6. Najprv ako v 1., potom opakovaný citlivý tón so spodným susedným tónom. (Táto „klauzula so spodnou terciou“ [tzv. Landiniho kadencia, pozn. red.] bola veľmi obľúbená dávno pred Josquinom a za jeho čias už pôsobila staromódne.)

Pr. 182/6



Uvádzame ďalšie dvojhlasné príklady všetkých šiestich foriem. Samozrejme, ide väčšinou o závery dvojhlasných úsekov, keďže dvojhlasne sa končí len málo skladieb; dvojhlasné závery skladieb sme označili dvojťou taktovou čiarou:

Pr. 183/1



Pr. 183/2

Pr. 183/3

Pr. 183/4

Pr. 183/5

Pr. 183/6

Okrem uvedených modelov sa stretne aj so závermi s celkom originálnou konštrukciou; môžeme ich samozrejme preskúmať, ale nedajú sa naučiť. Prekvapujúcim riešením je napríklad záver s molovou terciou v dvojhlasnom Pleni sunt coeli z *Missa Pange lingua* (pr. 184/1) alebo durová tercia v *Benedictus* z *Missa Malheur me bat* (pr. 184/3).

Pr. 184/1



Pr. 184/2



Pr. 184/3



Úloha 13: Dobré si zapamätajte šesť záverečných signálov. Ich poznanie je dôležité, ak máme hudbu tohto obdobia počúvať s plným pochopením. Ako vidíme, takmer všetky formy záverov majú niečo spoločné s prvým záverom, čiže s prietahom pred citlivým tónom. V doterajších cvičeniach sme používali výlučne túto formu, čo bolo príliš jednostranné. Do vydarených pokusov preto zapracujeme aj iné formy záveru.

V cvičeniach sme sa síce obmedzili na dvojhlasnú sadzbu, ale nemali by sme preto upustiť od exkurzu do Josquinových *viachlasných záverov*. Sú vzdialené akejkoľvek spútanosti pravidlami a vo svojej pestrej invenčnosti odhaľujú myšlienkové bohatstvo Josquina, hudobníka s prekypujúcou fantáziou. Nájdeme v nich prázdne oktávy, dokonalé kvintovo-oktávové konsonancie, durové závery vo všetkých troch polohách, čiže s oktávou, terciou alebo kvintou vo vrchnom hlase. Prekvapí nás však najmä veľké množstvo moloých záverov, ktoré sa krátko po Josquinovi celkom vytratia. O čosi neskôr sa tiež presadí spoločný záverečný akord všetkých hlasov ako jednotný model, kým v mnohých Josquinových záveroch hlasy

utíchajú postupne. Ako posledné často doznieva len melodické gesto jediného hlasu.

Oktávový záver:

Pr. 185



Kvintovo-oktávový záver:

Pr. 186



Durový záver s terciou v sopráne:

Pr. 187



Veľkolepý záver Hosanna z *Missa De beata Virgine* už nemá ďaleko k Händlovmu *Mesiášovi*:

Pr. 188



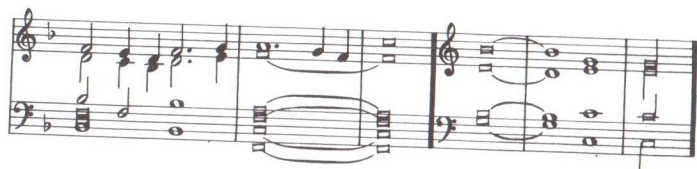
Musical score for Pr. 188, showing a grand staff with vocal line and piano accompaniment. The vocal line features a long, sweeping melodic line with a fermata at the end.

Durové závery s kvintou alebo oktávou v sopráne:

Pr. 189



Musical score for Pr. 189, showing a grand staff with vocal line and piano accompaniment. The vocal line features a long, sweeping melodic line with a fermata at the end.



Musical score for Pr. 189, showing a grand staff with vocal line and piano accompaniment. The vocal line features a long, sweeping melodic line with a fermata at the end.

Molové závery:

Pr. 190

Benedictus z *Missa Da pacem*



Musical score for Pr. 190, showing a grand staff with vocal line and piano accompaniment. The vocal line features a long, sweeping melodic line with a fermata at the end.



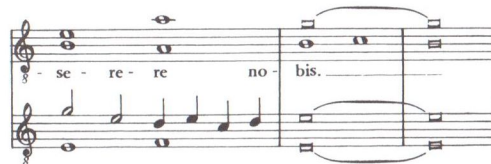
Musical score for Pr. 188, showing a grand staff with vocal line and piano accompaniment. The vocal line features a long, sweeping melodic line with a fermata at the end.



Musical score for Pr. 188, showing a grand staff with vocal line and piano accompaniment. The vocal line features a long, sweeping melodic line with a fermata at the end.



Musical score for Pr. 188, showing a grand staff with vocal line and piano accompaniment. The vocal line features a long, sweeping melodic line with a fermata at the end.



Musical score for Pr. 188, showing a grand staff with vocal line and piano accompaniment. The vocal line features a long, sweeping melodic line with a fermata at the end.



Musical score for Pr. 188, showing a grand staff with vocal line and piano accompaniment. The vocal line features a long, sweeping melodic line with a fermata at the end.



Musical score for Pr. 188, showing a grand staff with vocal line and piano accompaniment. The vocal line features a long, sweeping melodic line with a fermata at the end.

Príznačné sú texty molových záverov. Na dvoch miestach je „miserere nobis“, potom – v preklade – „smutne tu putujem“, „so smútkom nesiem svoj život“, „moje úbohé srdce zúfa“, „ktorý tíši môj žiaľ“. Vzťah k textu je jasný, avšak mali by sme sa vyvarovať zovšeobecňujúcej asociácie mol = smútok; v *Missa De beata Virgine* sa napríklad nachádzajú molové závery na „primogenitus Mariae Virginis Matris“ a „Tu solus altissimus, Mariam coronans, Jesu Christe“.

### Väzba na gregoriánsky chorál

V tvorbe Josquina a jeho súčasníkov existuje povedľa volných kompozícií aj nespočetné množstvo skladieb, ktoré sa v rozličnej miere odvolávajú na *gregoriánsky chorál*. Vzťah medzi väzbou na gregoriánsky chorál a kompozičnou slobodou môžeme preskúmať na konkrétnom príklade. Friedrich Blume, editor *Missa Pange lingua*, hovorí o hymne na sviatok Božieho tela, z ktorého úvodných slov pochádza názov omše: „jeho prvá melodická fráza (popri niekoľkých ďalších motívoch, ktoré občas zaznejú) poskytuje motivický materiál pre začiatkové úseky všetkých častí omše.“ Domnievam sa, že v danom prípade môžeme zísť aj o niečo ďalej. V nasledujúcom príklade je zapísaná gregoriánska melódia hymnu (nachádza sa v *Graduale Romanum*, vyd. 1974, na s. 170) nad kompletným sopránovým hlasom z Kyrie I, Christe a Kyrie II Josquinovej omše. Zvislé čiary udávajú zhody, ktoré nepovažujem za náhodné:

Pr. 191

The image shows two staves of music. The top staff is a Gregorian chant with the lyrics "Pange lingua — glori-o — — — — — si". The bottom staff is Josquin's setting with the lyrics "Cor - - - poris my - ste - ri - - um". Vertical dashed lines connect the notes of the Gregorian chant to the corresponding notes in Josquin's setting, showing a clear melodic relationship.

The image shows six staves of music, all from Josquin's setting. The lyrics are: "Cor - - - poris my - ste - ri - - um", "San - gui - nis - - - que pre - - ti - o - - -", "- si Quem in mun - di", "pre - ti - um", "Fructus ven - tris gene - - - ro - si", and "Rex ef - fu - dit". Vertical dashed lines connect the notes of the Gregorian chant from the previous page to the corresponding notes in Josquin's setting, demonstrating the melodic continuity.



(V ostatných častiach omše je vzťah k pôvodnému hymnu voľnejší.) Podobné súvislosti vyvolávajú otázku, ako gregoriánska melodika ovplyvnila – či dokonca určila – tonalitu kompozície. Nasleduje príklad dórskej a hypofrygickej melódie z rímskeho *Graduálu* (s. 182 a 851):

Pr. 192

dórska

Crux fi - de - - lis

hypofrygická

Sa - - - cris so - lem - - ni - - is

V oboch prípadoch vedú závery jednotlivých fráz k tónom *d*, *e*, *g* a *a*. V uvedenom hymne z *Missa Pange lingua* sú to *c*, *d*, *e* a *g*. Ako sa dá vyčítať zo sopránu, Josquin ešte utvára kadencie na tónoch

*d* a *c*. *C* však môže byť záverečným tónom frázy aj v dórske melódiách. Začiatok dórskej melódie (*Graduál*, s. 443):

Pr. 193

Lac - ta - - - mi - - - ni

V *Missa Pange lingua* nájdeme množstvo kadencií na tónoch *c*, *d*, *e* (tie majú, samozrejme, len klesajúci citlivý tón *f* – *e*!), *g* a *a* (avšak žiadnu na *f*); časti omše sa končia dokonalými konsonanciami na *d*, *e* alebo *g*, akordmi *C* dur a *G* dur alebo *d* mol a *g* mol. *Kyrie I* sa začína na *e* so spodnou kvintou *a* a končí sa akordom *G* dur. *Christe* sa začína tónom *c* a končí akordom *d* mol, *Kyrie II* sa začína na *g* so spodnou kvintou *c* a končí na *e*. Celkovo teda ide o uzavretý oblúk, všimnime si však, ako je tonálne široko rozvtorený! Päťhlasné moteto podľa žalmu *De profundis clamavi* sa začína dórsky na *d*, prostredníctvom explicitne vyznačeného *b* a *es* prejde na dlhší čas do oblasti, ktorú sme na s. 64 označili za „materiál II“, a končí sa dokonca v *e* mol. Podobné tonálne štruktúry dobových teoretikov iritovali, ale nás by už nemali. „Viachlasné“ cirkevné tóniny tvoria prechod medzi gregoriánskymi stupnicami a durovo-molovým systémom,“ píše Jeppesen. Hudbu, ktorá sa čiastočne odvoláva na gregoriánsky chorál, by sme sa teda nemali snažiť ešte viac ochudobniť. Tónový materiál s niekoľkými možnými citlivými tónmi, ktorý sme definovali na začiatku kapitoly, zostáva v každom prípade neporušiteľným zákonom.

(S prihliadnutím na danosti dnešných zborov je vcelku rozumné interpretovať Josquinove diela vo vyššej polohe. Čistým barbarstvom je však ich vydávanie v „praktických“, transponovaných partitúrach s predznamenaniami: pôvodná notácia predsa s ideálnou priezračnosťou ukazuje, kde sa nachádzame „doma“ a kde sme na okraji obývatelných oblastí.)

### „Volnosti“

S kompozičnotechnickou výbavou, ktorú sme si doteraz osvojili, môžeme byť vcelku spokojní, hoci sme ňou ani zďaleka neobsiahli



celý Josquinov hudobný slovník. Miest, ktoré trápia editorov (Friedrich Blume: „zdanlivá neusporiadanosť,“ „veľkorysé, geniálne nenútené vedenie hlasov“), je práve v jeho hudbe toľko, že by sme sa ich nedopočítali. Tri vybrané príklady nám ukážu, ako ďaleko sa Josquin odvážil zájsť. Vysvetľuje azda v prvej pasáži (*Missa De beata Virgine*) slovo „peccatorum“ neobvyklé, „hriešne“ rozvedenie disonancie smerom nahor? Ďalšie dve miesta z *Missa Da pacem* ukazujú celkom „nepripustné“ zaobchádzanie s disonanciou.

Pr. 194

Musical score for Pr. 194, showing a complex dissonance resolution in Josquin's Missa De beata Virgine. The score is written for three voices (Soprano, Alto, Tenor) and features a prominent dissonance in the upper voices that resolves in a surprising way.

Musical score for Pr. 194, showing a complex dissonance resolution in Josquin's Missa Da pacem. The score is written for three voices (Soprano, Alto, Tenor) and features a prominent dissonance in the upper voices that resolves in a surprising way.

### Josquin ako moderný expresívny hudobník

Josquin – prvý moderný hudobník, u ktorého sa dajú nájsť rôzne priame prepojenia na Bacha a Beethovena – bezpochyby stojí za to, aby sme sa naňho podrobnejšie pozreli aj z odlišného uhla pohľadu. Expresívnosť jeho hudby, ktorú postrehli a chválili už jeho súčasníci, ju sprístupňuje aj dnes spontánnemu vnímaniu poslucháčov mimo úzkeho okruhu špecialistov. Keď si osvojíme základy Josquinovho hudobného jazyka, mali by sme pochopiť, akému cieľu slúžil a čo bol schopný vyjadriť.

Osobitý výraz určitých miest sa niekedy ukrýva v jedinom hlase. V pokojnom Qui tollis z *Missa De beata Virgine* začne tretí hlas odrazu (po skoku nahor!) stúpať v štvrtových notách; táto cikcakovitá línia s kvintovým a oktavovým skokom nemá v celej omši páru. Miserere nobis ako zaniatený výkrik.

Pr. 195

Musical score for Pr. 195, showing a unique melodic line in Josquin's Miserere nobis. The score is written for a single voice and features a distinctive melodic line with a quint and octave leap.

V nasledujúcom príklade decimový skok symbolizuje zázrak, ktorý sa vyníma v slovách moteta *O virgo virginum*. Výstup tenoru v pasáži zo žalmu *De profundis* znázorňuje nahor sa upriamujúcu nádej človeka.

Pr. 196

Musical score for Pr. 196, showing a decimic leap in Josquin's O virgo virginum. The score is written for two voices (Tenor and Bass) and includes the Latin text: "Di - vi - num est mi - ste - ri - um, spe - ra - vit a - ni - ma me - a in Domino".

V pokojne plynúcej päťhlasnej sadzbe miesta „so smútkom nesiem svoj život“ (voľný preklad) prezrádza tenor určité citové pohnutie.

Pr. 197

Musical score for Pr. 197, showing a melodic line in Josquin's De profundis. The score is written for a single voice and features a melodic line with a decimic leap.

Pozrime sa teraz na pasáže, v ktorých je inšpirovaná textom celková sadzba. Každá prízvučná disonancia čaká na svoje rozvedenie. V žalme *De profundis* dal Josquin do štrnástich taktov desať

priťahov, akoby na zdôraznenie celonočného nádejného očakávania Pána. V nasledujúcom príklade z neho uvádzame niekoľko taktov. Konsonantný postup „sexta na kvintu“ nadobúda v kontexte pasáže určitý prietážny charakter, pričom sa sexta poníma ako disonancia.

Pr. 198

A cu - sto - di - a ma - - - tu - ti - - - na us - -  
- - que ad - - no - ctem, spe - - - ret

V motete *O bone et dulcissime Jesu* sa k Pánovi pozdvihuje celý zbor. Pozdvihnutie sa odohráva v nebadateľnej a z kompozičného hľadiska rafinovanej *akordickej transformácii*. Prvý, druhý s tretím a nakoniec štvrtý hlas sa striedavo posúvajú stále vyššie:

Pr. 199

per - - tu - am mi - se - - ri - cor - - di - am

Chanson *Plaine de duel* sa začína v nehybnom smútku („sužuje ma žiaľ, plný smútku je môj život“). Jednotlivé tóny sa pridávajú nanajvýš pomaly, jeden vypadne, ďalší vzápätí nastúpi. Po nepatrnej akordickej transformácii nastáva až v polovici šiesteho taktu prvá náhla zmena akordov: nové *h* a staré *c* sa navzájom vylučujú.

To isté o ďalšieho poldruha taktu neskôr: nové *a + f* a staré *g* sa vylučujú. Tempo zmeny akordov sa vystupňuje na poltaktie už o dva takty neskôr po uvedenej pasáži. Celok pôsobí ako výrazné komponované „crescendo“ akordickej dispozície.

Pr. 200

A C E G  
H D F A C

Na začiatku štvorhlasného chansonu *Incessament* („bez prestania ma sužuje bolesť“) sa stretne s opačnou situáciou – pomaly klesajúca akordická transformácia prebieha bez náhlych zmien akordov na celkovej tónovej konštelácii:

Pr. 201

A F D B G

Pre čitateľa môže byť lákavé pokúsiť sa realizovať niečo podobné v štvorhlasnej sadzbe.

Verš „nenachádzam pokoja“ zo chansonu *Cueurs desolez* je zvukovo stvárnený nepretržitým sledom 16 štvrtových nô, kým najdlhšie súvislé skupiny pred ním obsahovali len šesť štvrtín. Josquinova distribúcia štvrtových nô:

Pr. 202

Lákavá môže byť aj nasledujúca úloha: Bez nazerania do uvedenej rytmickej postupnosti vypracujte vlastné riešenie náhle nastupujúcich reťazí štvrtových nô.

Stratená láska, ktorú oplakáva chanson *Mille regretz de vous habandonner*, nachádza svoje dojímavé vyjadrenie v prevahe klesajúceho pohybu v sopráne. Tónový priestor jedného hlasu je však natoľko ohraničený, že je stále nevyhnutný protipohyb nahor. Realizuje sa zväčša skokom, kým klesajúci pohyb sa vychutnáva predovšetkým sekundové kroky. Stúpajúce skoky sa tiež často vyskytujú medzi frázami v podobe „mŕtvych intervalov“ (pozri opäť s. 83). V celom chansone nájdeme popri opakovaných tónoch 16 stúpajúcich a 40 klesajúcich postupov. (Apostrofmi sme označili členenie textu v starofrancúzskom texte.)

Pr. 203

Josquin vytvoril týmto hudobným „rozprávaním“ de facto jazyk, ktorému rozumieme a ktorým hovoríme aj dnes. Mária v Bergovom *Wozzeckovi* spieva:

Pr. 204

Život prichádzajúci zhora („vivificabis me in aequitate tua“ = „zachováš ma nažive, pretože si spravodlivý“) sa ospevuje v záverečnej časti veľkolepého žalmového moteta *Domine, exaudi*:

Pr. 205

Začiatok žalmového moteta *Domine, Dominus noster* je pro-  
sebné nástojčivý: opakujúci sa motív klesajúcej sekundy vychádza  
najsôr z rovnakého tónu, potom sa jeho tónový priestor začne  
rozširovať. Učiteľ kontrapunktu by nástup druhého hlasu hneď  
označil za chybný, „nekontrapunktický“. Nový hlas sa nebadane  
vlúdi do už znejúceho tónu. „Nástup“ nového hlasu si poslucháč  
všimne až neskôr. Motív najprv dvakrát zaberie celý takt, potom  
zaznie dvakrát synkopicky, s naliehavosťou, a napokon v celých  
taktach a synkopicky zároveň:

Pr. 206

Z hľadiska celkového formálneho usporiadania sa moteto pohrá-  
va s priamočiarym stupňovaním, ktoré sa vzdáva akejkol'vek dis-  
krétnosti (to, čo sa o štyri storočia neskôr bude diať v Ravelovom  
*Bolere*, nie je v princípe nič iné: stupňovanie sa len preniesie do  
oblasti inštrumentácie). Štvrtý z piatich hlasov sa odmlčí na osem  
taktov a potom uvedie nasledujúcu melódiu:

Pr. 207

12-taktová pauza, potom rovnaká melódia; všetky hodnoty sú pre-  
dĺžené o polovicu:

Pr. 208

Teraz prichádza 16-taktová pauza. Melódia zaznie tretíkrát v hod-  
notách predĺžených o rovnakú dĺžku:

Pr. 209

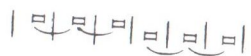
(Melódia dosahuje celkovú dĺžku 16 taktov, čím opäť zodpovedá  
predchádzajúcej pauze.) 20-taktová pauza, potom ďalšia augmen-  
tácia melódie:

Pr. 210



24-taktová pauza a posledné uvedenie melódie v podobe:

Pr. 211



Všetkých päť fráz je na rovnaký text „Domine, Dominus noster“.

Stupňované usporiadanie od drobného členenia k väčším plochám má svoje dôsledky na Josquinove narábanie s ostatnými štyrmi hlasmi, ktoré musia v danom čase odspievať celý ôsmy žalm. Povedľa homofónnych pasáží, tvarovaných podľa textových prízvukov (pozri pr. 212), prechádzajú motívy prameniace z textu polyfonicky všetkými hlasmi.

Pr. 212



(Striedanie imitačnej polyfónie – v ktorej sa ku každému novému textovému úseku priraduje nový motív – a deklamačnej homofónie sa označuje ako *motetová technika*.) Ide o východiskový bod vývoja motivickej kompozičnej techniky, ktorá vládla až do konca 19. storočia. Nasledujúce dva úseky z nášho moteta ukazujú, ako dlho sa obvykle zotrávalo na jednom textovom úseku (čiže vlastne pri jednom motíve!):

Pr. 213

Keď je textu toľko, že jeho spracovanie nestrpí žiadne zdržanie – celkovú dĺžku skladby totiž stanovuje cantus firmus –, dôsledná motetová technika neumožňuje vznik väčších celkov. Stupňované usporiadanie teda muselo zostať obmedzené na rozpínajúci sa c. f. Josquin však našiel aj pre ostatné hlasy cestu k „plagátovej výraznosti“, k veľkým plochám: motívy prameniace z textu ponecháva viackrát aj v novom textovom úseku. Pri nezmenenej rýchlosti odvíjania textu tak mohli v priebehu moteta vzniknúť motivicky jednotné plochy s dĺžkou až do 15 taktov. Nasleduje niekoľko ich príkladov. V prvom uvádzame len jeden hlas. V ďalších dvoch ukážkach z partitúr si, samozrejme, treba predstaviť všetky hlasy podložené rovnakým textom, aký sme zanesli len do jedného hlasu:

Pr. 214

et pe-co-ra cam-pi  
 pe-co-ra cam-pi  
 et pe-co-ra cam-pi  
 vo-lu-cres coe-li et  
 pi-sces ma-ris qui per am-bu-  
 lant se-mi-tas ma-ris

Quo-ni-am vi-de-bo coe-los,  
 o-pe-ra di-gi-to-rum

Mnohé Josquinove skladby (*Missa Pange lingua!*) sú rozvrhnuté podľa princípu „párovej imitácie“ (M znamená motív):

Pr. 215

S	M	
A	M	
T	M	
B	M	

Nie je náhoda, že Josquin tak rád uplatňuje princíp crescenda založeného na stupňovaní hlasového obsadenia: poskytuje viac napätia než plynulosti. Dynamizmus a cieľný ťah tvarujú celkovú formu aj jednotlivé frázy.

V priebehu 85 taktov prvej časti štvorhlasnej žalmovej kompozície *De profundis* vystúpi soprán po  $e^2$  len na dvoch miestach. V druhej časti dosiahne  $e^2$  viackrát a na dvoch miestach ide ešte vyššie, po  $f^2$ ; až v posledných taktach sa mu jedenkrát podarí dosiahnuť  $g^2$ . Strhujúca sila tohto záveru spočíva v kombinácii

rozširujúceho sa tónového priestoru a stupňujúceho sa hudobného pohybu: v celom diele sme sa až doteraz nestretli s toľkými čiernymi notami natesnanými v niekoľkých taktach. (Nezvykli sme si azda, že učebnice kontrapunktu zakazovali podobné vzplanutia ako „nedostatok citu pre štýl“?)

Pr. 216

(Et in saecula  
saeculorum, Amen.)

Posledný príklad: trojhlasný začiatok šesťhlasného moteta *Praeter rerum seriem*. Aj tu nachádzame zreteľné zhustovanie a intenzifikáciu. Krivka napätia už prekračuje zvyčajnú podobu vzostupnej a zostupnej vlny; pri Josquinových pasážach tohto typu už možno vraviť o *dramatickom stupňovaní*.

Pr. 217

(Niektorí čitatelia možno zažijú moju skúsenosť: keď čítam/počúvam začiatok moteta, v siedmom takte si už nedokážem vytvoriť zvukovú predstavu zapísanej hudby, pretože sa stala príliš komplikovanou. Pokúsim sa čítať znova: opäť bezúspešne. Nakoniec si naštudujem záver moteta v celkom pomalom tempe, až kým neporozumiem husto tkanej polyfónii oboch spodných hlasov. Len vtedy si utvorím správnu predstavu o kompozícii. Musíme začať výslovne pomaly: tak pomaly, že prvé taktý, v ktorých sa toho veľa nedeje, budú pôsobiť *príliš pomaly*. Strmý nárast napätia sa dá správne predstaviť a zažiť iba opísaným spôsobom.)

# Analýza dvojhlasných Josquinových diel

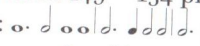
## 1. Benedictus z Missa Pange lingua

Pr. 218

140  
Be - ne - di - ctus,  
Be - ne - di - ctus,  
be - ne - di - ctus,  
be - ne - di - ctus  
be - ne - di - ctus qui  
qui ve - nit,  
qui  
nit, qui ve - nit,  
ve - nit  
nit in no - mi - ne  
nit in no - mi - ne Do -

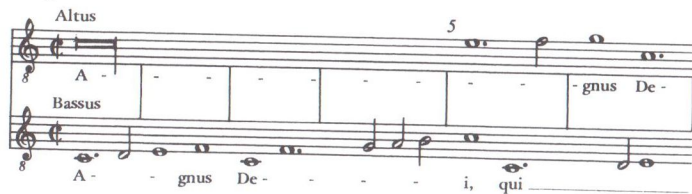
165  
Do - mi - ni, in  
ni, in no - mi - ne Do - mi -  
no - mi - ne Do - mi -  
170  
ni, in no - mi - ne Do -  
ni, in no - mi - ne Do -  
175  
Do - mi - ni, in no - mi - ne  
- mi - ni, in no - mi - ne  
180  
Do - mi - ni, in no - mi -  
Do - mi - ni, in no - mi - ne  
ne Do - mi - ni.  
Do - mi - ni.



Jednohlasný začiatok bol v tých časoch senzáciou. Všimnime si, že téma sa objavuje len na *d*, *e*, *a* a *h* – stupňoch, ktorým prislúcha malá tercia (teda nie na *c*, *f* alebo *g*). Nadobúda tým jednotnú atmosféru aj napriek oživeniu, ktoré prináša zmena nástupných tónov. Trojnásobný výstup sopránu v taktach 149 – 154 predstavuje typicky josquinovské stupňovanie: . Skladba sa začína na *a* s vrchnou kvintou *e* a končí sa na *d*. Medziklauzuly sú na *a*, *d*, *g* a *a*. Pozoruhodná formálna zhoda, ktorá sa mi nejaví náhodná: štvornásobné opakovanie záverečného úseku je postavené na stupňoch *a – e*, *d – a*, *e – h*, *a – e*. Prvé tri páry zodpovedajú dispozícii nástupov slova „Benedictus“ zo začiatku omšovej časti. Je to teda istý druh „tonálnej reprízy“, pričom posledný pár s tesnejším odstupom hlasov pôsobí ako „kóda“. Skladba plynie vyrovnane, jej frázy sú krátke a kadencie vytvárajú množstvo pokojných momentov. Mimo klauzúl nenájdeme ani jednu disonantnú polovú notu, čiže s priechodom 3. typu sa nestretieme, kým s 1. typom bežne (pozri znovu s. 89 – 94). Časté sú dvojice priechodných štvrtových nôt, z ktorých je prvá disonantná a nastupuje na „veľmi ľahkej“ polovej note (pozri s. 117). V base taktu 155 sa nachádza odrazný tón (alebo *nota cambiata* so značne oddialeným rozvedením). Takt 181: pri korektnom vedení štvrtových nôt v oboch hlasoch sa môžu vyskytnúť aj disonancie, v tomto prípade *h* na *f*. V našich úlohách sme sa tejto možnosti nevenovali, pretože v Josquinovej dvojhlasnej sadzbe sa vyskytuje naozaj len vzácné. V analyzovaných príkladoch nenájdeme žiaden podobný prípad so súčasným postupom štvrtových nôt. Rozsah hlasov: nóna v tenore, oktáva + kvarta v base.

2. *Agnus Dei II* z *Missa De beata Virgine* (dielo sa končí päťhlasným *Agnus Dei III*)

Pr. 219



Altus  
A - gnus De - i, qui

Bassus  
A - gnus De - i, qui



10  
i, qui tol -

15  
lis pec -

20  
ca - ta, pec - ca -  
pec - ca - ta mun -

25  
ta mun -  
di, pec - ca - ta

30  
mun -

35  
di: mi - se - re

Dvojhlasnú sadzbu „susedných hlasov“ môže vytvoriť aj alt s basom (pozri s. 71, „Odstupy hlasov v dvojhlasnej sadzbe“). V našom príklade je však alt s rozsahom nóny položený dosť vysoko; od basu s rozsahom decimy máva preto často veľký odstup, až po oktávu + kvintu. Nájdú sa tu skryté oktávy, skryté kvinty, následné kvinty, odrazné tóny – kto chce, nech ich sám pohľadá. Nájdeme

tiež všetky tri formy priechodnej disonancie; nápadne častý je 3. typ (disonantné polové noty), z čoho vyplýva celková disonantnosť sadzby. Z klauzúl, ktoré sme opísali na s. 130, tu vystupujú tri typy. Celková formálna štruktúra prezrádza zreteľný kompozičný plán. Stúpajúce línie až po takt 13 so záverom na g (štyri výstupy vrchného hlasu prinášajú vždy novú hudobnú myšlienku). Klesajúce línie až po klauzulu na e. Odtiaľ až po takt 35 sa hudobný pohyb takmer celkom zastaví. Pozvoľné stupňovanie hudobného pohybu vedie až po veľký vrchol – záver frázy na c v takte 52 s následnou kódom. Stupňované usporiadanie nie je len výsledkom neskorého umiestnenia vrcholu, ale prispievajú k nemu i tri postupne sa zväčšujúce oblúky, v ktorých sa skladba odvíja (ťahnu sa bez prerušenia, a sú preto zreteľne počutelné). Prvý sa rozprestiera na 13, druhý (14 – 30) na 17 a tretí (32 – 52) až na 21 taktov! Ako je u Josquina bežné, aj v tejto skladbe nájdeme opakujúce sa skupiny taktov, ktoré vytvárajú vlastný záver skladby (takty 46 – 49 a 49 – 52). Bas v kóde (takty 52 – 53) môžeme azda chápať ako reminiscenciu na začiatok skladby?

### 3. Pätnásť taktov z moteta Ave Christe, immolate

Pr. 220

40

a - ve vi - a - ti - cum  
ge - grü - ßet sei, du Weg - - - no -

nis,  
sung,

nis,  
sung,

45

strac per - e - gri - na - no - strac per - e - gri -  
trost un - se - rer Wan - - - ti - o - nis,  
Weg - - - trost un - se - rer

na - ti - o - nis,  
Wan - - - ti - o - nis,  
schafft,

Pasáž sa začína veľmi tesným kánonom v kvinte, ktorý sa odvíja na ploche štyroch taktov. Nasleduje pättaktový kánon v príme vo vrchných hlasoch s nástupmi vzdialenými poldruha taktu. V celom úseku zverenom hlbokým hlasom nenachádzame žiadne kríženie hlasov. V kánone v príme sa však kríženie hlasov využíva veľmi pôsobivo. Vrchný hlas dosahuje najvyšší tón *h*, potom *c*. Nasleduje výmena polôh hlasov, pričom k tónom *h* a *c* sa vyšplhá spodný hlas. Dlhší stupnicový postup vedie vrchný hlas cez ďalšiu výmenu polôh až po *d*. Tóny celkovej vrcholovej krivky *h - c - h - c - d* ležia v tesnej blízkosti, čo však obom hlasom nebráni v živom pohybe nahor a nadol. Nie je náhoda, že dlhý postup štvrtových nôt pripadá práve na slovo „putovanie“.

#### 4. Dve duetá z Credo z Missa Da pacem

Pr. 221

80

Altus  
Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro - no -

Bassus  
Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro - no -

85

bis: sub Pon - ti - o - Pi -

bis: sub Pon - ti - o -

90

la - to, Pi - la -

Pi - la -

95

to pas - sus, et se - pul -

to pas - sus, et se - pul -

95

tus est.

tus est.

Cantus 100

Tenor Et re-sur-re-xit ter-ti-a-di-

Et re-sur-re-xit ter-ti-a-di-

105

- e, se-cundum Scri- - - ptu -

- e, se-cun-dum Scri - - - ptu -

ras. Et as-cen-dit in coe - - -

ras. Et as-cen-dit in coe - - -

110

lum: se-det ad dex-te-ram, se-det ad dex-te-

lum: se-det ad dex-te-ram, se-det ad dex-te-ram Pa -

115

ram Pa - - - tris.

- - - tris.

Alt a bas, soprán a tenor: dve duetá v susedných hlasových polohách s klauzulami na šiestom, štvrtom a druhom stupni tónovej oblasti II (pozri s. 64: predznamenanie jedno bé, prvý stupeň je f). Prvé dueto vedie od b ku g, druhé od c – g ku g. Tón g je základom celej omše (dórsky modus na g). Vo všetkých klauzulách štyroch rozoberaných skladieb sa jeden z hlasov zadržiava až do momentu po ďalšom nástupe iného hlasu. Klauzuly teda vytvárajú cezúry, ale

prúd zvuku pritom neprerušujú. Výnimku tvorí takt 31 v druhom príklade: jeden hlas sa zadržiava len do presného okamihu nástupu ďalšieho hlasu. Obzvlášť tesné prepojenie sa v našom „Crucifixus“ dosiahne, keď bas vynechá záverečný tón klauzuly a nasadí ho až po pauze ako tón nového nástupu. Klauzula tak brzdi tok hudby menej ako zvyčajne. Ako vraví editor Friedrich Blume, problém posuviak je v tejto omši „neobyčajne zložitý“. Jeho návrh zmeniť e v taktach 81 a 82 na es robí z prvej klauzuly frýgický záver: tretí stupeň stupnice so základným tónom b! Nedalo by sa považovať aj nad riešením, pri ktorom ostaneme v stupnici na f s kadenciou na 6. stupni?

Pr. 222

Preskúmajme viacnásobné zmeny typov sadzby: kánon v oktáve, kánon v kvinte, voľná polyfónia. Výstup melódie je jasným znázornením slov „ascendit in coelum“ = „vystúpil na nebesia“. Tretí takt od konca by sme nemali chápať ako nejaký nezvyčajný nónový prietah. Hlasy postupujú medzi c – a, a – c navzájom nezávisle, ale samy osebe sú vedené korektne ako priechody 1. a 3. typu.

Úloha 14: Pri koncipovaní vlastných skladieb by sme sa mali pokúsiť – so všetkou pokorou a bez kolegiálneho potľapkávania Josquina po pleci – využiť niektoré z výrazových možností jeho hudobného jazyka, ktoré nám dovoľujú považovať ho za moderného expresívneho hudobníka. Aj doterajšie príklady v sebe ukrývali riziko, že sme sa príliš sústredili práve na tieto možnosti, a nevyužili sme preto celú škálu dostupných kompozičnotechnických prostriedkov. Mali by sme to teraz napraviť a bleskovo si ešte raz pripomenúť všetky možné spôsoby. Niekoľko odporúčaných textov:

*Divinum est misterium. De profundis clamavi ad te, Domine. Et resurrexit tertia die. Et ascendit in coelum. Requiem aeternam dona eis. Benedictus qui venit in nomine Domini. O virgo virginum. O bone*

*et dulcissime Jesu. Et lux perpetua luceat eis. Prípadne: Ostáva mi len bolesť a smutný nárek. Nenachádzam pokoja dňom ani nocou.*

Na záver niekoľko dvojhlasných Josquinových kompozícií na precvičenie spievania v jeho štýle, preskúšanie naučených kompozičnotechnických pravidiel a na vlastnú analýzu. Obzvlášť niektoré motivicky podmienené stupňované štruktúry, typické pre Josquina, nápadne vyčnievajú zo súdobého hudobného jazyka.

Pr. 223/1

Missa L'Homme armé

Superius

Altus

25

30

35

ter -

Detailed description: This block contains the musical notation for the Superius and Altus parts of the 'Missa L'Homme armé'. The Superius part is written in a single staff with a treble clef, and the Altus part is in a single staff with an alto clef. The music is in a minor key and 4/4 time. The lyrics are: 'Ple - ni, ple - ni, ple - ni sunt coe - li, ple - ni sunt coe - li, ple - ni sunt coe - li, et ter -'. The score includes measure numbers 25, 30, and 35. The Altus part has a 'b' (flat) sign above the notes for 'coe - li'.

40

Superius

Tenor

5

10

15

20

Qui ve - nit, qui ve - nit, qui ve - nit.

Detailed description: This block contains the musical notation for the Superius and Tenor parts of the 'Missa L'Homme armé'. The Superius part is in a single staff with a treble clef, and the Tenor part is in a single staff with a bass clef. The music is in a minor key and 4/4 time. The lyrics are: 'ra. ra.', 'Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus.', 'di - ctus, be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus.', 'Qui ve - nit, qui ve - nit, qui ve - nit.', 'nit, qui ve - nit, nit.', 'nit, qui ve - nit.'. The score includes measure numbers 40, 5, 10, 15, and 20. There are 'ra.' markings above the Superius part at measures 40 and 5.

Missa Malheur me bat

Altus

85  
A - gnus De - i, A -  
A - gnus De - i, A - gnus De -  
gnus De - i, A - gnus De - i, A -  
gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus  
De - i, A - gnus De - i, A - gnus De -  
90  
De - i, qui tol - lis, qui  
i, qui tol - lis, qui tol -  
100  
tol - lis, qui tol - lis, qui tol - lis, qui tol -  
lis, qui tol - lis, qui tol - lis, qui tol - lis,  
105  
lis, qui tol - lis, qui tol -  
qui tol - lis, qui tol -

- lis, qui tol - lis pec - ca - ta,  
- lis, qui tol - lis pec - ca - ta, pec -  
115  
pec - ca - ta, pec - ca - ta mun -  
ca - ta pec - ca - ta mun -  
di, mi - se - re - re, mi - se - re -  
- di, mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi -  
120  
re, mi - se - re - re no - bis, no -  
- se - re - re no - bis, no - bis, no -  
125  
bis, no - bis, mi - se - re - re no -  
- bis, mi - se - re - re no - bis,  
- bis, mi - se - re - re no - bis, mi -  
mi - se - re - re no - bis, mi -  
130  
bis, mi - se - re - re no - bis.  
- se - re - re no - bis.

Missa Hercules dux Ferrariae

Altus 20

Bassus Ple - ni sunt coe -

Ple - ni sunt coe -

25

li, ple - ni sunt coe -

li, ple - ni sunt coe -

30

li, ple - ni sunt coe -

li, ple - ni sunt coe -

li et ter - ra,

li et ter - ra, et

35

et ter - ra glo - ri - a tu -

ter - ra glo - ri - a tu -

40

a, glo - ri - a tu - a, glo -

a, glo - ri - a tu - a, glo - ri - a

45

ri - a tu - a, glo - ri - a tu -

tu - a, glo - ri - a tu -

50

a, glo - ri - a tu -

a, glo - ri - a tu -

a, tu -

a, tu -

55

a.

a.