

Diether
de la Motte

Kontrapunkt

*Učebnica a pracovní
kniha*

Preklad:
Ivan Koska

HUDOBNÉ
CENTRUM
2019

DIETHER DE LA MOTTE:

Kontrapunkt. Učebnica a pracovná kniha

Original edition:

Kontrapunkt. Eine Lese- und Arbeitsbuch (BVK 1983) by Diether de la Motte

© 1981 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG (9th printing 2014)

Licensed edition with permission from Bärenreiter-Verlag

Kassel – Basel – London – New York – Praha

www.baerenreiter.com

Translation © Ivan Koska 2018

Slovak edition © Hudobné centrum, Bratislava 2019

Cover photo © Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna
(*Harmonice Musices Odhecaton* A., Q. 51. Venezia: Petrucci, 1501)

ISBN 978-80-89427-31-4

Obsah

| | |
|---|-----|
| Predslov | 9 |
| Odporúčaná literatúra | 18 |
| Značenie harmonických funkcií | 19 |
| | |
| 1. Perotinus (~1200) | 21 |
| 2. Dufay – Ockeghem – Binchois – Isaac: medzi „artistným“ a „ľudovým“ (15. storočie) | 37 |
| 3. Josquin des Prez: motivicko-imitačná polyfónia (~1500) | 62 |
| Tónový materiál | 63 |
| Takt | 68 |
| Notové hodnoty | 68 |
| Možné intervaly | 69 |
| Rozsah hlasov | 70 |
| Odstupy hlasov v dvojhlasnej sadzbe | 71 |
| Imitácia | 71 |
| Paralelizmy | 77 |
| Narábanie so skokmi | 81 |
| Tritón | 84 |
| Priechodná disonancia | 89 |
| Disonancia na ťažkej dobe (prietah) | 97 |
| „Čierne noty“ | 111 |
| Striedavé tóny | 120 |
| Skoky štvrtových nôt | 124 |
| Stavba záveru | 130 |
| Väzba na gregoriánsky chorál | 138 |
| „Volnosti“ | 141 |

| | |
|--|-----|
| Josquin ako moderný expresívny hudobník | 142 |
| Analýza dvojhlasných Josquinových diel | 156 |
| 4. Palestrina: klasická vokálna polyfónia (~1570) | 172 |
| 1. Svetlejší zvuk | 173 |
| 2. Emancipácia krížika | 174 |
| 3. Štvrtové noty | 177 |
| 4. Samostatné štvrtové noty | 182 |
| 5. Zmeny v oblasti disonancií | 185 |
| 6. Dvojhlas? | 191 |
| 7. Slovo a hudba | 195 |
| 8. „Skrotený“ gregorián | 202 |
| Porovnávací analýza dvoch trojhlasných verzí verša „Crucifixus“ od Palestrinu | 211 |
| 5. Intermezzo: duchovné – svetské | 220 |
| 6. Heinrich Schütz: stylus gravis a stylus luxurians (~1650) | 236 |
| 7. Johann Sebastian Bach: harmonický kontrapunkt (~1730) | 257 |
| Harmonický jednohlas | 260 |
| Dvojhlas | 284 |
| Tri typy Bachovej sadzby | 296 |
| 8. Haydn a Beethoven: motívická práca (1780 – 1825) | 318 |
| Haydnove a Beethovenove fúgy | 332 |
| 9. Schumann – Brahms – Wagner: „vnútorný hlas“ (1830 – 1880) | 343 |
| Romantická fúga? | 343 |
| Zahmlievanie melodickéj línie | 344 |
| Inštrumentálna štruktúra bez „vedenia hlasov“ | 347 |
| „Vnútorný hlas“ | 352 |
| Wagnerova sieťová technika | 358 |
| 10. Nová hudba: konštrukcia a expresia (1910 – 1970) | 361 |
| Starý dur v novom svetle (Stravinskij, Šostakovič) | 362 |
| „Tonalita“ spevného hlasu (Hindemith, Schönberg) | 369 |
| Vokálny part v opere (Berg, Henze) | 383 |
| Hindemithov dvojhlas | 388 |
| Dodekafonická hudba (Schönberg, Webern, Fortner) | 394 |
| Konštrukcia ako „invencia“ (Debussy, Bartók, Dallapiccola, Messiaen) .. | 409 |
| Medzi hlasom a akordom (B. A. Zimmermann, Ligeti, Lutosławski) | 430 |
| Menný register | 439 |

Kontrapunkt Diethera de la Motteho vychádza z rovnakej didaktickej metódy ako jeho *Náuka o harmónii* (*Harmonielehre*), ktorá vyšla v roku 1976 a na vysokých hudobných školách sa rýchlo presadila ako klasické dielo: učebnica, ktorá nestanovuje žiadne pravidlá, ani ich slepo neprenáša z tradičných zdrojov, ale ukazuje, ako komponovali určití skladatelia v rôznych obdobiach. V *Kontrapunkte* sa predstavujú tri samostatné a nezávislé teoretické systémy: Josquin, Bach a Nová hudba. Čitateľ môže s knihou pracovať systematicky, t. j. od prvých vrcholov polyfónie u Perotina cez Palestrinu, Schütza, Bacha, Haydna, Beethovena, Schumannu, Brahmsa a Wagnera až po Novú hudbu. Jednotlivé oblasti a ich poradie si však môže zvoliť i sám, čo mu umožní nadobudnúť lepšie pochopenie rozličných hudobných jazykov a zdokonaľiť sa v ich remeselnej praxi. De la Motte preto pred jednotlivé pracovné úlohy zaradil študijný text, ktorý popri teoretickej reflexii hudobných štruktúr upriamuje pozornosť na dané obdobie a prehľbuje pochopenie historických súvislostí. Ten, koho fascinuje mnohorakosť výrazových možností hudby, bude mať z prečítania knihy nielen úžitok, ale aj duševný pôžitok – de la Motte je totiž schopný podať pútavo i abstraktnú tematiku kontrapunktu.

Diether de la Motte (1928 – 2010) študoval v Detmolde kompozíciu (u Wilhelma Malera), hru na klavíri a dirigovanie. V Düsseldorfe pôsobil ako docent a hudobný kritik a v Mainzi ako odborný redaktor vydavateľstva Schott. Na vysokej hudobnej škole v Hamburgu učil od roku 1962 ako docent a od roku 1964 ako profesor; ako profesor ďalej pôsobil od roku 1982 v Hannoveri a v rokoch 1988 až 1998 vo Viedni. Je autorom operných a orchestrálnych diel, komornej, zborovej, klavírnej, organovej i duchovnej hudby, ako aj skladieb pre magnetofónový pás. Popri *Harmonielehre* (Mníchov a Kassel 1981, 17. vydanie 2014) publikoval v odborných knihách a časopisoch množstvo statí o analýze, hudobnej teórii a Novej hudbe; medzi jeho ďalšie tituly patria *Melodie: Ein Lese- und Arbeitsbuch* (Mníchov a Kassel 1993), *Zartbitter* (Kassel 2001) a *Gedichte sind Musik: Musikalische Analyse von Gedichten aus 800 Jahren* (Kassel 2002).

Predslov

Po *Náuke o harmónii*...

Po úspechu, s ktorým sa stretla koncepcia mojej *Nauky o harmónii*, bolo celkom prirodzené pokúsiť sa o to isté v oblasti kontrapunktu: vytvoriť učebnicu, ktorá by nestanovovala žiadne pravidlá, ani ich slepo neprenášala z tradičných zdrojov, ale by len poskytovala návody, ktoré možno odvodiť z majstrovských diel a boli by pre čitateľa hneď jasné a kontrolovateľné. Učebnicu, ktorá by zo živej hudby neextrahovala akúsi „prísnu sadzbu“, ale radšej by vysvetli-la, ako v rôznych obdobiach komponovali určití známi skladatelia. *Náuku o harmónii* som však ako model nemohol použiť, pretože sa zaoberala vývojom a premenami *jedného* jazyka. Pre čitateľa by napríklad nemalo veľký zmysel čítať bez predošlej prípravy kapitoly venované pobachovskej hudbe; mal by najprv nadobudnúť potrebnú vedomostnú výzbroj štúdiom Bachovho štýlu a súvisiacej terminológie. Oblasť kontrapunktu si teda vyžaduje odlišné riešenie. Bachovu polyfóniu možno ľahko pochopiť a učiť na základe funkčnej harmónie; pokúsiť sa ju sprostredkovať ako modifikáciu palestrinovského štýlu by nás stálo omnoho viac úsilia. Tiež by sa dal navrhnuť predmet venovaný viachlasnej skladbe 20. storočia, ktorý by nepredpokladal znalosť Bachovho alebo Palestrinovho štýlu. Tak, ako sme sa v *Náuke o harmónii* zaoberali vývojom a premenami jedného jazyka, pri kontrapunkte pôjde o tri samostatné

a nezávislé systémy. V našej knihe to budú – zoradené podľa rozsahu príslušných kapitol – *Josquin, Nová hudba a Bach*.

Ako sa kniha používa?

Knihu som preto zostavil tak, aby si čitateľ mohol zvoliť ľubovoľnú oblasť štúdia (Josquina, Novú hudbu či Bacha), alebo – ak si želá prehĺbiť viac oblastí – môže prebrať najprv Bacha a potom Josquina, najprv Josquina a potom Novú hudbu atď., či v prípade nedostatku času prebrať podrobne napríklad kapitolu o Josquinovi a potom (alebo i predtým) vypracovať niekoľko cvičení z kapitol o Bachovi a o Novej hudbe. Pred päťdesiatimi rokmi tu boli pokusy o priamy prechod od kontrapunktu, vnímaného ako súčasť štýlovo nevelmi presne definovanej oblasti „starej“ hudby, k modernej kompozícii. O tom tu niet reči. Čitateľ si môže sám zvoliť študijné oblasti aj ich poradie, čo mu umožní nadobudnúť lepšie pochopenie rozličných hudobných jazykov a zdokonaľiť sa v ich remeselnej praxi. Kým kapitola o Bachovi predpokladá znalosť bachovskej kapitoly v *Náuke o harmónii*, kapitoly venované Josquinovi a Novej hudbe nič podobné nepredpokladajú a možno ich prebrať ešte pred štúdiom harmónie (samozrejme, až po štúdiu všeobecnej hudobnej náuky).

Učebnica a pracovná kniha

V *Náuke o harmónii* sa postupuje v súlade s priebehom dejín hudby; v *Kontrapunkte* sa dá pohybovať voľne. To umožňuje – ba si až žiada – preskakovanie medzi rôznymi témami. Dobrý kurz harmónie sa však nezaobíde bez výučby kontrapunktu (ak ju vôbec môže vynechať, čo by bolo skôr zriedkavosťou, a nesústredí sa len jeden konkrétny bod vývoja hudby). Hudobnohistorické situácie, ktoré umožnili vznik hudby rovnako vysokej úrovne, sa zvyčajne neberú do úvahy. To ma priviedlo k myšlienke vsunúť pred a medzi pracovné kapitoly študijné kapitoly, v ktorých sú tu i tam zakomponované cvičenia zamerané skôr na prehĺbenie pochopenia problematiky než na naučenie kompozičnej techniky. V oblasti kontrapunktu sa týmto spôsobom dajú zvládnuť kompozičné postupy Perotina, nizozemských majstrov, Heinricha Schütza, Haydnova a Beethovenova motivická práca, rovnako aj narábanie s hlasmi

u Schumanna, Brahmsa a Wagnera; takto sa dá tiež uvažovať o hudbe vo všeobecných kategóriách („svetská – duchovná“). My, hudobní teoretici, predsa nemusíme prenechávať komplexný pohľad na vývoj hudby (predovšetkým predbachovskej) len dejinám hudby. Dúfam, že v budúcnosti sa budú rôzne disciplíny navzájom viac obohacovať a prehlbovať. Moje usporiadanie študijných kapitol má, samozrejme, určitý vplyv aj na pracovné kapitoly. Aj čitateľ, ktorému sa nechce siahať po ceruzke, si tieto kapitoly môže prečítať s úžitkom a duševným pôžitkom. Keďže snáď v tomto spočíva novosť mojej koncepcie, poteším sa každému, komu kniha posluží prakticky; skutočne šťastný však budem len vtedy, keď bude pre čitateľa pútavá a privedie ho k takej fascinácii nespočetnými možnosťami hudobného výrazu, akú pociťujem aj ja.

Josquin des Prez ako hlavná kapitola

Za hlavnú oblasť výučby kontrapunktu som si zvolil hudobný jazyk skladateľa, ktorého pozná len odborné publikum a ktorý je v hudobnom živote outsiderom (vrátane oblasti cirkevnej hudby), čo môže niekto, kto Josquinovu hudbu ešte nepozná (hoci dúfam, že si ju čoskoro zamiluje tak ako ja), považovať za výstrednosť špecialistu na starú hudbu, ktorý nechce vidieť realitu hudobného života. Josquinova pozícia však nie je podmienená anomálnosťou jeho jazyka, ale výlučne problematickosťou interpretačného obsadenia: jeho skladby si vyžadujú jeden chlapčenský a dva až štyri mužské hlasy! V podaní miešaného zboru sa alt trápí v hlbokej polohe a vo výškach sa trápia i dva slabo obsadené tenory. Je to jediný problém, ktorý bráni znovuoživeniu tejto nádhernej hudby. My však nie sme koncertná agentúra. Úžasná expresivnosť Josquinovej hudby sa dá sprostredkovať a zažiť (a nemusíme sa pritom asketicky zriekať lásky k Beethovenovi a Brahmsovi), ak ju budeme čítať, spievať na vyučovacích hodinách, hrať a spievať pri klavíri či počúvať na nahrávkach s partitúrou v ruke. Ten, kto doteraz poznal len hudbu klasicizmu a romantizmu, si k Josquinovej hudbe ľahko nájde bezprostredný prístup, pretože v nej spozná dramatickosť Beethovena, vrúcnosť skladateľa *Zimnej cesty* či vášň Brahmsa, transponované do staršej hudobnohistorickéj

situácie. Nech je nám tento prvý moderný expresívny hudobník vzorom; fantáziu a výrazovú silu by sme mali vložiť už do prvých kompozičných úloh, čo podporí ďalšie rozvíjanie týchto schopností. V Josquinovom štýle je totiž naozaj celkom možné napísať vrúcnu dvojhlasnú skladbu. Profituje z toho jednak atraktívnosť učebného predmetu, jednak (a predovšetkým) sám študent. Ja si teda zo štúdia kontrapunktu spomínam predovšetkým na pravidlá, zákazy a prácu v akomsi nevelmi muzikálnom cvičnom prostredí. Nepôsobí tradičné (a stále rozšírené) vyučovanie kontrapunktu a prísnej sadzby v porovnaní so živým hudobným svetom *Náuky o harmónii* tak, akoby si mal adept vyzliecť pestrý pracovný plášť, nasadiť hrubé okuliare a navliecť sivú košelu kajúcnika? Treba tiež spomenúť ďalší, rovnako závažný argument: Josquin napísal celé množstvo dvojhlasných skladieb, kým Palestrina žiadne. Študent sa tak môže už od prvých cvičení pridržať vzoru konkrétneho veľkého skladateľa namiesto pravidiel odvodených z viachlasných diel Palestrinu, skladateľa, ktorý o výrazových možnostiach dvojhlasu zjavne nemal vysokú mienku!

Osobitný prípad Palestrinu

Kapitola o Palestrinovi predstavuje v našej knihe osobitný prípad. Na rozdiel od ostatných pracovných a študijných kapitol nie je celkom samostatná: čítať ju má zmysel až po prebraní rozsiahlej kapitoly o Josquinovi. Pri Palestrinovi si budeme klásť jedinú otázku: „Čo sa medzičasom zmenilo?“ Rozdiely nie sú až také veľké (ba skôr prekvapivo malé, keď vezmeme do úvahy, že Josquina a Palestrinu delí odstup dvoch generácií), aby malo zmysel pridávať k trom hlavným teoretickým systémom ďalší. Táto celkom nepatrná modifikácia hudobného jazyka je však nanajvýš poučná, keďže nespočíva v rozšírení, ale v zúžení kompozičných prostriedkov; porovnávací analýza preto môže bližšie objasniť Josquinove a Palestrinove expresívne zámery.

Predmet však treba rozšíriť!

S ohľadom na čas, ktorý sa v hudobnovzdelávacom systéme venuje kontrapunktu, ostáva dôkladné prebranie Josquina, Bacha a Novej

hudby len iluzórnym cieľom. Odhliadnuc od krátkych prednášok venovaných študijným kapitolám, vyučujúci sa musí rozhodnúť pre Josquina alebo Bacha. Viac látky preberie len s mimoriadne nadanými a motivovanými „dobrovoľníkmi“. Je poľutovaniahodné, že učebné osnovy neumožňujú viac; je najvyšší čas na zmenu! Kam dospejeme, ak začínajúci orchestrálny huslista alebo mladý učiteľ hudby začne svoju štyridsaťročnú pracovnú kariéru bez dôkladnej znalosti hudobného jazyka posledných šesťdesiatich rokov?! Vedomostné vákuum týchto dám a pánov narastie pri ich odchode do dôchodku na sto rokov, čo môže mať len zhubné následky. Sám sa ako dlhoročný učiteľ hudby hanbím za to, že som sa doteraz úplne a nečinne podriaďoval učebným osnovám. Odteraz však budem žiadať – vediac, že môžem rátať s podporou kolegov –, aby sa k terajším semestrom kompozície vyhradeným harmónii a kontrapunktu pridal jeden semester predmetu „Kompozičné techniky Novej hudby“. Nie ako voliteľná disciplína, ale ako povinný predmet, nevyhnutný pre zloženie záverečnej skúšky. Štýlový záber kapitoly o Novej hudbe je úmyselne natoľko široký, aby aspoň do istej miery reprezentovala spektrum bežne predvádzanej súčasnej hudby. Jej cieľom je poskytnúť čitateľovi základ, ktorý mu umožní pochopiť súčasnú hudbu (a v najlepšom prípade si ju aj obľúbiť); tento základ spočíva v logickom a zrozumiteľnom vysvetlení jej mnohých nových výrazových možností. Ak sa náš cieľ nepodarí naplniť, môžeme sa ihneď vzdať hudobného či učiteľského povolania a prijať vhodnejšiu a čestnejšiu funkciu muzeálneho kustóda.

Len dvojhlas

V kapitole o Josquinovi sa pracuje len dvojhlasne, v kapitole o Bachovi rovnako jedno- ako i dvojhlasne a v kapitole o Novej hudbe sa preberá jednak jednohlas a dvojhlas, jednak „klavírna sadzba“. Trojhlasu som sa zriekol z nasledovných dôvodov: rovnako ako moja *Nauka o harmónii*, aj táto kniha rozširuje látku viac než je zvykom. Jej zámerom je však (opäť ako v prípade *Náuky o harmónii*) venovať viac času samotnej kompozícii (okrem kapitoly o Novej hudbe). Ten, kto už zvládol Josquinov dvojhlas, by štúdiom Josquinovej trojhlasnej sadzby získal menej ďalších poznatkov

ako keby sa viac venoval Bachovmu jedno- a dvojhlasu (a opačne). V hudobnovzdelávacom systéme sa v prevažnej miere vyžaduje len dvojhlasný kontrapunkt. Tí, čo chcú a majú dosiahnuť viac (dirigenti, hudobní režiséri, učitelia hudby a cirkevní hudobníci), by mali mať možnosť prebrať namiesto jedného trojhlasného štýlu radšej dva rôzne dvojhlasné hudobné jazyky (hoci len ako voliteľnú alternatívu). Navrhujem, aby sa zadanie zodpovedajúcej skúšky zmenilo v tomto zmysle: „Jeden trojhlasný kontrapunkt alebo dva dvojhlasné kontrapunkty v dvoch rôznych hudobných jazykoch.“ Na základe predloženej náuky o dvojhlasí by mali byť všetci kolegovia napokon schopní aplikovať rovnaké metódy na Josquinovu či Bachovu trojhlasnú sadzbu.

Dost bolo fuxovských „druhov“!

Nota proti note, 2 : 1, 4 : 1, synkopy a napokon kvetnatý kontrapunkt miešaných hodnôt: tento učebný postup v piatich stupňoch bol brilantnou ideou Bachovho súčasníka Fuxa a prebrali ho všetky neskoršie učebnice, podobne ako Jeppesen vo svojej analýze Palestrinovho štýlu. Nemal som chuť vyvolávať revolúciu za každú cenu, no aj napriek pôvodným zámerom som bol nútený dištancovať sa od fuxovskej metódy. Keďže Bachov jedno- i dvojhlas chápeme ako harmonickú postupnosť prenesenú na melodickú rovinu, kontrapunktické druhy by sa tu veľmi neuplatnili. Ako vhodnejšia sa nám javí štruktúra *Náuky o harmónii*. Hlavné a vedľajšie funkcie, melodické tóny, mimotonálne dominanty, modulácie sú primeranými krokmi pre štúdium Bachovej polyfónie. Päť kontrapunktických druhov však nebude vyhovovať ani u Josquina. V prvom rade som považoval za zmyslupnnejšie postupovať oveľa menšími krokmi, aby bolo vždy možné sústrediť sa na jediný kompozičný prostriedok; v jednotlivých krôčikoch pritom vôbec nejde len o zrýchľovanie z celých nôt na polové a na štvrtiny. Kontrapunktické druhy okrem toho nemožno považovať za pedagogické sprostredkovanie bežných hudobných prípadov; sú skôr abstrakciou, ktorá reflektuje výnimky a zvláštnosti. Vysvetlenie priechodného tónu v kontrapunkte druhého druhu (2 : 1) je v Josquinovej (ale i Palestrinovej) hudbe tým najzriedkavejším

prípacom z troch možných výskytov priechodného tónu: predstavuje výnimku, a nie pravidlo. Prečo by mala byť výnimka stredobodom teórie? Synkopy majú u Josquina formotvornú funkciu, spomaľujú hudobné rozvíjanie, označujú závery fráz a klauzuly. Vyzdvihnúť ich na úroveň kontrapunktického druhu nie je veľmi muzikálne. Samostatné štvrtové noty a ich skupiny sa používajú celkom zriedka, vždy si ich vyžaduje nejaká špecifická situácia. Malo by sa k nim preto pristupovať ako k izolovaným prípadom a mali by sa využívať čo najstriedmejšie. V kontrapunkte tretieho druhu (4 : 1) sa však študent učí používať štvrtiny ako figuráciu na vyplnenie hudobného pohybu. V prvých štyroch, nanajvýš mechanických druhoch kontrapunktu nemožno nijako zapojiť hudobnú predstavivosť. Ak sa o to i niekto pokúsi, ako nabádajú niektoré učebnice, výsledkom bude falošná hudba. Pravá cesta k hudbe taldialto nevedie. S našou metódou začína žiak naopak komponovať hneď od prvých úloh, pretože už aj ony vychádzajú z modelových pasáží významných kompozícií. Považujem túto koncepciu predmetu za mimoriadne stimulujúcu, alebo – aby som použil slovo Wilhelma Malera – „muzikalizujúcu“. Nijaké etudy či prípravné cvičenia, hneď sa ocitneme uprostred hudby: už ani v prvej úlohe by nemalo ísť len o nájdenie „správneho“ riešenia.

... a to isté platí i pre cantus firmus

Učebnica dvojhlasného kontrapunktu, ktorá pri každej úlohe či novej látke uvádza konkrétne príklady riešení od známych skladateľov, čitateľa nemôže poučiť o technike kompozície na daný cantus firmus [odteraz aj c. f., pozn. red.], pretože u majstrov nič podobné nenájde (u Josquina a Palestrinu vôbec, u Bacha celkom zriedka: v závere jemu venovanej kapitoly sa medzi tromi typmi kompozičnej techniky uvádza i skladba na daný c. f.). Kompozícia pre dva rovnoprávne a rovnorodé hlasy je však u Bacha najviac prevládajúcim typom sadzby a u Josquina dokonca jediným. Iba ona teda môže poslúžiť v našej učebnici ako vzor. Keď oba hlasy píše sám študent, pričom niekedy načrtne najprv jeden hlas a druhým naň odpovie, inokedy zas opačne (v ideálnom prípade by mal pasáž vymyslieť hneď dvojhlasne – a práve o to by sa mal snažiť), môže

si už od prvej úlohy vytvoriť živú predstavu o podstate polyfónie a o vzájomnosti hlasov, ktoré vytvárajú ozajstný celok len dovedna. Objaví tak dvojhlasnú jednotu a pochopí, že viachlas nie je len súčtom jednotlivých hlasov. Požiadavka, aby boli hlasy v polyfonickej hudbe v každom okamihu samostatné a vedené „proti sebe“, je hudbe celkom vzdialená. Vychádza z názoru, podľa ktorého by mal kontrapunkt v dôsledku existencie harmónie byť vo všetkom jej presným opakom (pozri úvodnú poznámku k druhej kapitole). K tejto falošnej predstave vedú i cvičenia kontrapunktických druhov: hoci c. f. vedie študenta s istotou materskej ruky, vo všetkých piatich druhoch kontrapunktu sa výrazne odlišuje od hlasu, ktorý sa má k nemu pridať; pridaný hlas vždy zostáva akosi „proti“ ako nejaká izolovaná individualita. Samozrejme, pri klauzúrnych skúškach je metóda kompozície na cantus firmus výhodnejšia, avšak presné úlohy možno zadať i vtedy, keď sa vyžaduje vytvorenie obidvoch hlasov: zadá sa počiatočný motív, počet taktov a počet medziklauzúl, ktoré by mali viesť k určeným stupňom, zadá sa text a poloha hlasov. Na ústnych skúškach sa zas môžu odohrať nanajvýš podnetné, ba povedal by som až vysoko dôstojné rozhovory: analýza predložených skladieb. Môže byť táto skladba od Josquina? Ak nie, prečo? Čo je v rámci Josquinovho štýlu na vybranej pasáži mimoriadne? Ako sa dá odôvodniť použitie takého či onakého prostriedku? Ktorá z troch predložených dvojhlasných kompozícií je typická pre Josquina? Ktoré črty danej dvojhlasnej vety sú typické pre Bachovu dobu?...

S farebnou ceruzkou...

Naša kniha nie je zhustený návod, ktorý čitateľa rýchlo prevedie od pravidla č. 1 k pravidlu č. 487. Uvažuje sa v nej o hudbe, pričom opis, analýza, interpretácia, reflexia a kompozičnotechnické pokyny sa spájajú do jedného celku. Pri čítaní je nevyhnutné mať poruke niekoľko farebných ceruziek a zelenou si podčiarkovať napríklad zaujímavé myšlienky, modrou časti pre hlbšie naštudovanie, červenou kompozičnotechnické návody, žltou miesta s cvičeniami atď. Len takto sa dá z knihy vyťažiť kostra nevyhnutná pre intenzívne štúdium, ktorú som však nechcel prezentovať explicitne.

Podakovanie

Môj prvý zamestnávateľ spred takmer tridsiatich rokov, benevolentný riaditeľ Cirkevnej hudobnej školy Gerhard Schwarz, ma ako prvý priviedol k Josquinovej *Missa Pange lingua*. Zoznámil ma nielen s jej notami, ale aj s jej expresívnosťou. Emil Platen, hudobný riaditeľ Bonnskej univerzity, si už dávnejšie uvedomoval potrebu zamerať výučbu kontrapunktu výraznejšie analyticky a presvedčil ma o nej ešte prv, ako som napísal *Náuku o harmónii*. Obom sprievodcom na mojej ceste som nesmierne vďačný. V mojej práci sa uplatnili i veci, ktoré som sa naučil od svojich hamburských kolegov Albrechta Gürschinga, Christoha Hohlfelda a Wenera Krützfeldta. Moji žiaci Hans-Ulrich Fuß a skladateľ Ulrich Busch mi pri kapitole o Josquinovi ochotne poslúžili ako pokusné králiky. Záťaž vydržali a stali sa dobrými hudobníkmi. Nevieť si predstaviť väčšiu podporu, než akú mi svojimi radami a vydavateľskou pomocou poskytol Wolfgang Rehm. Jürgenovi Sommerovi ďakujem za múdru redakčnú starostlivosť. Karl Vötterle, ktorému som za mnoho vďačný a ktorého úctyhodný zjav je pre mňa trvalou spomienkou, by sa o túto knihu určite mimoriadne zaujímal. Práve preto ju venujem jeho pamiatke.

Hamburg v lete 1979
Diether de la Motte

Odporúčaná literatúra

Perotinov *Sederunt* vyšiel v roku 1930 vo vydavateľstve Universal-Edition Wien (č. 8211) v praktickom spracovaní a kritickom vydaní Rudolfa Fickera s podrobným komentárom, ktorý si rozhodne zaslúži prečítanie. [Responzóriium zo *Sederunt* vyšlo aj v *Antológii stredovekej hudby* Richarda H. Hoppina (Hudobné centrum, 2010), pozn. red.]

V texte sa odvolávame na vydanie *Die drei- und vierstimmigen Notre-Dame-Organa*, súborné kritické vydanie s podrobným úvodom Heinricha Husmanna (Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1940; dotlač Georg Olms, Hildesheim 1967).

Guillaume Dufay: *Missa Se la face ay pale* (Bärenreiter č. 1712).

Die Chansons von Gilles Binchois, ed. Wolfgang Rehm, Musikalische Denkmäler, zv. II (B. Schott's Söhne, Mainz 1957).

Heinrich Isaac: *Missa Carminum*, Das Chorwerk, zošit 7 (Möseler, Wolfenbüttel).

Josquin des Prés: Das Chorwerk, zošity 3, 18, 20, 23, 33, 42, 57, 64 a najmä zošit 1 – *Missa Pange lingua* (Möseler, Wolfenbüttel).

Dôležitá je stať Carla Dahlhausa *Zur Akzidentiensetzung in den Motetten Josquins des Prez*, in: Musik und Verlag, Karl Vötterle zum 65. Geburtstag (Bärenreiter, 1968).

Heinrich Schütz: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, predovšetkým *Kleine Geistliche Konzerte I* (Bärenreiter č. 3664).

Joseph Müller-Blattau: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard* (Bärenreiter, 1964).

Značenie harmonických funkcií

Diether de la Motte používa systém značenia harmonických funkcií podľa Wilhelma Malera (pozri s. 260), ktorý sme zachovali v originálnej podobe. Jednotlivé akordické tvary harmonických funkcií sa v ňom značia podľa všeobecných zásad:

- číslo (čísla) horného indexu definuje charakteristický tón (tóny) akordického tvaru vo vrchnom hlase (napr. septakord⁷, kvintakord s pridanou sextou⁶)
- číslo dolného indexu definuje charakteristický tón akordického tvaru v spodnom hlase (base), teda akordický obrat funkcie (napr. funkcia v obrate sextakordu = terciá v spodnom hlase₃, sekundakord = septima v spodnom hlase₇)

Uvádzame príklady transkripcie použitého de la Motteho značenia do nášho zaužívaného značenia:

| | |
|--------------------|---|
| t, s, d | T, S, D v mol |
| T, T ₁ | T |
| T ₃ | T ⁶ |
| T ₇ | T ₄ ⁶ |
| Tp, Tg, Sp, Sg, Dp | molové vedľajšie funkcie v dur (na stupňoch VI, III, II, VI, III) |
| tP, tG, sP, dP, dG | durové vedľajšie funkcie v mol (na stupňoch III, VI, VI, VII, III) |
| S ⁶ | S ⁺⁶ subdominanta s pridanou sextou |
| S ⁶ | S ⁶ |

| | |
|------------------------------|---|
| Sp ⁷ | ſ ⁷ |
| S ₆ ⁵ | tvarovo totožný s ſ ⁷ , ale odvodzuje sa zo S ⁺⁶ , teda „pridaná sexta“ je v base |
| D ₃ ⁹ | D ⁹ |
| D ₅ ⁷ | D ₅ ⁶ |
| D ₇ ⁵ | D ₃ ⁴ |
| D ₇ | D ² |
| Ϸ ⁹ | Ϸ ^{7b} |
| D ^v | tvarovo totožný s Ϸ ^{7b} , ale de la Motte ho chápe ako kombináciu dominanty a molovej subdominanty ohraničenú zmenšenou septimou (v = <i>vermindert</i>); pozri s. 269 |
| T ⁴³ | prietah 4 – 3 na T |
| D ₇ ⁶⁵ | prietah 6 – 5 na D ² |
| mimotonálne akordy: | de la Motte v značení rozlišuje mimotonálne dominanty (modifikované) k dominante (<i>Doppeldominante</i>) a mimotonálne dominanty k iným harmonickým funkciám (<i>Zwischendominante</i>): |
| Ϸ D | (D) D |
| (D) S | (D) S |

Redakcia

1. Perotinus (~1200)

Viachlasná hudba dosiahla svoj prvý vrchol okolo roku 1200 vo veľkých *organách* od Perotina, skladateľa pôsobiaceho v parížskej *Notre-Dame*. Miestnemu biskupovi, veľkému milovníkovi umenia, sa organá zapáčili natoľko, že nariadil ich každoročné predvedenie. Aby sme pochopili, čo to v takom dávnom období znamenalo, musíme si uvedomiť, že ešte i v baroku boli skladby dvorných alebo cirkevných skladateľov „určené na okamžité použitie“ a ku každej novej príležitosti bolo treba napísať niečo nové. Hudba sa pravdepodobne používala celkovo viac ako dnes, avšak išlo o „spotrebu“, podobne ako pri kázňach, ktoré sa pre každú bohoslužbu písali vždy nové, alebo ako pri šľachtickom stole, na ktorý vždy prichádzali nanovo pripravené pokrmy. Okolo roku 1200 však istý umelecky vnímavý biskup povýšil jednu skladbu na úroveň diela: umeleckého diela, ktoré si zaslúži trvalé prežitie a malo by sa počúvať opakovane.

Perotinov *Sederunt principes* je štvorhlasnou skladbou (*organum quadruplum*) pozoruhodných rozmerov. Prvá časť má 135 a druhá 300 taktov [podľa vydania, pozn. red.]. Veľké hudobné formy tohto rozsahu sa po Perotinovi nepísali po celé generácie. Všetka ostatná stredoveká hudba poznala len malé formy. Perotinov počín pôsobí ešte pozoruhodnejšie, ak si uvedomíme *obmedzenosť prostriedkov*,

ktorej skladateľ tohto obdobia musel čeliť. Napriek prekážkam vyplývajúcim z povahy hudobného materiálu sa Perotinovi podarilo vytvoriť hudobný jazyk plný kontrastov, vyznačujúci sa takou výrazovou rozmanitosťou, že nielen Josquinova či Bachova polyfónia, ale aj hudba viedenského klasicizmu sa naň môžu odvolávať ako na východisko svojej kompozičnej techniky. Stáročia pred rozdelením kompozičnej techniky a hudobného myslenia na polyfóniu a homofóniu, dve znepriatelené sestry, vládol Perotinus obom: učí nás tak, aké nezmyselné môže byť jednostranné nazeranie na hudbu, ktorá zvrchovane vládne všetkými prostriedkami.

Pozrime sa však najprv na *úzke limity kompozičného materiálu*. Všetky organá Perotinovej doby používajú ako jednotku „taktu“ – v preklade do modernej notácie – výlučne \circ , rozčlenenú na $\downarrow \circ \downarrow$ (podobne ako Heinrich Husmann, editor súborného kritického vydania Perotinových orgán, bez obáv používame moderný termín „takt“). Menzurálna notácia ešte neexistovala a notové hodnoty sa preto nedali presne zaznamenať. Skladatelia mali k dispozícii len niekoľko rytmických modelov, takzvaných *modov*:

Pr. 1

Oblúčiky v príkladoch udávajú, ktoré noty sa zapisovali ako skupiny; notové spojenia, tzv. *ligaturae*, slúžili na jednoznačnú identifikáciu daného modu:

Pr. 2

Dlhé noty sa dali ďalej deliť na kratšie hodnoty. Z rytmu $\downarrow \circ \downarrow$ sa napríklad mohol stať rytmus $\downarrow \circ \downarrow \circ \downarrow$ atď. Skladateľ tiež mohol prechádzať z jedného modu do druhého. Prepis *modálnej notácie* v každom prípade zostáva nevyriešeným problémom. Dostupné prepisy diela, ktorým sa tu zaoberáme, sa na niekoľkých miestach odlišujú (ide o prepisy Fickera a Husmanna; pridržujeme sa Husmannovho prepisu). Keďže v dielach Perotina a jeho súčasníkov sa modely začínajúce prízvuknou krátkou notou (2. a 4. modus) vyskytujú len veľmi zriedkavo, dominantným modelom je $\downarrow \circ \downarrow$ a možné variácie sa v danom období obmedzujú na tieto fragmenty:

Pr. 3

Štvorhlasné organá sa písali pre mužské hlasy v tenorovej a altovej polohe. Celkový rozsah v *Sederunt* je:

Pr. 4

(Vrchný hlas dosiahne b^1 len raz.) Z posuviiek sa vyskytuje len b namiesto h a veľmi zriedka i es namiesto e . Tenor, ktorý je zo všetkých hlasov najmenej pohyblivý, sa drží svojej gregoriánskej melódie, ale môže pritom ľubovoľne meniť dĺžku jednotlivých tónov. Na začiatku taktu je normou čistá konsonancia, odhliadnuc od výnimiek (príležitostné kvartsextakordy, disonancie alebo durové trojzvuky). Vnútri taktov sa hlasy pohybujú voľne, bez akéhokolvek vzájomného ohľadu. Neexistujú teda pravidlá *vedenia hlasov*: stretne sa s paralelnými prímami a oktávami, ale aj s bezprostredne nasledujúcimi disonanciami. Súzvuky na začiatku taktu nemajú nikdy väčší ako oktávový rozsah; nebol by možný preto súzvuok tohto typu:

Pr. 5



Zapíšme rôzne možnosti usporiadania ostatných hlasov na začiatku taktu v skladbe *na cantus firmus*. Treba pritom brať do úvahy, že jeden tón c. f. môže trvať mnoho taktov. Celkový súzvuok tak môže byť oštal nemenný na dlhšej ploche, alebo sa v ňom môžu vyskytnúť drobné variácie. V pr. 6/c sa o niekoľko taktov predlžuje tretí tón c. f., v pr. 6/d je to zas predposledný tón. Vrchné hlasy zatiaľ menia celkovú akordickú situáciu.

Pr. 6



Dajme si za úlohu nájsť rôzne verzie možných začiatočných súzvukov taktov pre c. f. v nasledujúcom príklade (začiatok veľkého *Viderunt omnes* od Perotina). Vypracujeme len kosru skladby; jednotlivé akordické situácie môžu ostať bezo zmeny po mnoho

taktov. Perotinus rozťahol tento úsek c. f. na 166 taktov! Pomerne vysoká poloha c. f. spôsobí, že jeden alebo viac hlasov bude takmer vždy pod ním:

Pr. 7



Pozrime sa teraz, ako napriek týmto obmedzeným prostriedkom bolo možné napísať *mnohotvárnú* a *výrazovo bohatú* skladbu. Zamerajme sa najprv na Perotinovu celkovú osnovu diela. Tzv. diskantovú techniku používa Perotinus len v záverečnej gradácii (diskant znamená pohyblivejší c. f., ktorý mení akordickú situáciu v každom takte). V ostatných častiach diela trvajú tóny c. f. veľmi dlho, čím fixujú akordickú situáciu spôsobom, akým sa to neskoršia hudba už nikdy neodvážila. Vezmime si napríklad barokovú zádrž (*Orgelpunkt*): vrchné hlasy v nej odporujú harmonickej autorite zadržaného tónu. Aj slávna zádrž, ktorou sa začínajú Bachove *Matúšove pašie*, vydrží len päť taktov!

Načrtnime si celkovú formu *Sederunt*: akordická plocha I – jednohlasný gregoriánsky chorál – akordická plocha II – diskantový úsek so zmenami tónov c. f. v každom takte – jednohlasný gregoriánsky chorál. Schematické zobrazenie oboch veľkých *akordických plôch*:

Pr. 8

| | | | | | | | |
|---------------------------|----|----|----|----|-----|-----|-----|
| Začiatok v takte: | 1 | 52 | 68 | 90 | 103 | 125 | 133 |
| Trvanie plochy v taktach: | 51 | 16 | 22 | 13 | 22 | 8 | 3 |

celkový súzvuok

c. f.

„tónina“

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|-----|---|
| d | F | d | g | d | g/C | F |
|---|---|---|---|---|-----|---|

Začiatok v takte: 1 61 100 116 118 141 142 177 192 204 205
 Trvanie plochy v taktach: 60 39 16 2 23 1 35 15 12 1 13

celkový súzvuk

c. f.

„tónina“ F/B F F B a/F F F F g F

(Nasledujúci diskantový úsek rozdeľuje zvyšných 85 tónov c. f. do 83 taktov: zrýchlenie harmonického rytmu má za následok mimoriadne pôsobivú zmenu v hudobnom dianí.)

V rozsiahlych akordických plochách sa občas stane, že vrchné hlasy opustia akordické centrum aj na ťažkej dobe; často sa stretne s disonanciou na začiatku taktu. Sklon k vytváraniu druhého akordického centra na tom istom tóne c. f. (na malých úsekoch alebo „kyvadlovo“) sa dá odhaliť pri výskyte dvoch rôznych akordov na jednom tóne c. f. Akordický priestor sa zaplňuje pohybom vrchných hlasov. Vznikajú pritom – ak použijeme našu terminológiu – durové a molové akordické jednotky, čo je v pr. 8 zaznamenané čiernymi notami a označením „tónina“. Zmeny tohto typu, napríklad prvý jasavý F dur po 51 taktach d mol, museli byť už aj okolo roku 1200 vnímané ako udalosti zásadného účinku. Nasvedčuje tomu aj ich nápadné postavenie v rámci kompozičnej štruktúry:

Pr. 9

I

48

de - - -

53

de - - -

Určujúcim faktorom umiestnenia durových a molových akordických jednotiek bol síce c. f. (akord f mol na *f* by bol rovnako nemysliteľný ako A dur na tóne *a*), avšak *trvanie akordických jednotiek* určoval Perotinus. V prvom veľkom oddiele vzniká z c. f. viac molových akordov, druhý sa zas viac prikláňa k duru. Perotinus tendenciu c. f. umocňuje tým, že v prvom veľkom oddiele zadrží durovú plochu na *f* len pomerne krátko (16 taktov); v druhom oddiele sa jednej z dvoch molových plôch dotkne len letmo v jednom takte (akord g mol na *d* v c. f.) a druhú (*a* mol na tóne *a*) zas viackrát vystrieda s plochou v F dur.

Kompozičné možnosti sú obmedzené aj v oblasti *melodiky*. Náš príklad ukazuje viacnásobnú výmenu polôh: raz je druhý hlas nad prvým, inokedy zas tretí nad druhým. Nájdeme motívy, ktoré sa opakujú v rôznych úsekoch: druhý hlas na konci úryvku napríklad imituje pentatonickú figúru, ktorá sa objavila v treťom hlase v takte 52. Na ťažkých dobách nestoja len prázdne kvintovo-oktávové súzvuky: porovnaj F dur v takte 55 a sekundovú disonanciu v takte 54. Viackrát sa stretne s paralelným unisonom ($d^2 - c^2$ v taktach 53, 55 a 57). Disonancie ešte nastupujú bez ohľadu na neskoršie pravidlá vedenia hlasov (takty 48, 54): hlasy sa medzi opornými tónmi pohybujú voľne, pričom musia byť vždy jasne počuteľné. Ide teda o úplne iný spôsob počúvania ako pri neskoršej viachlasnej hudbe.

Je fascinujúce, ako pri podobnom *obmedzení výrazových prostriedkov* môže predsa jestvovať *kompozičná sloboda*. Stačí len odhaliť jednotlivé hudobné udalosti; nachádzajú sa v oblasti, ktorú

sme nikdy neboli zvyknutí či naučení počúvať s plnou pozornosťou. Ide najmä o vzájomné *proporcie fráz z hladiska ich trvania*: mohli by sme to označiť i za akýsi celkový rytmus diela. Detaily rytmu totiž určoval daný modus, ktorý pripúšťal len minimum tvorivých zásahov. Perotinus využíva rôzne možnosti frázovej rytmiky. Dominantnou technikou je vytváranie symetrických skupín so záverečným narušením vzniknutej symetrie. Pozrime sa na úryvok dlhšieho sledu dvojtaktových skupín:

Pr. 10

II
120

125

Všimnime si pravidelnú disonanciu na druhej ťažkej dobe každej skupiny: dvojtaktia sa tak stmelujú do nedeliteľných celkov. Ak budeme tento spôsob kompozície počítovať ako *svetský*, nebudeme ďaleko od pravdy: symetria fráz bola základom stredovekej svetskej lyriky a je nám dobre známa i zo starej tanečnej hudby

(prostredníctvom hymnov sa potom stala súčasťou melodického bohatstva duchovnej hudby). Narušenie dlhšej frázovej symetrie – a práve v tom spočíva osobitosť Perotinovej techniky – je však v mnohých prípadoch podnetom k zvýšeniu pozornosti; ohlasuje koniec úseku a nové, dôležité udalosti. Úryvok z pr. 10 tak pokračuje tromi dvojtaktiami (spolu ich je teda 8), potom však nasleduje jedna štvortaktová a jedna trojtaktová skupina! V poslednom trojtaktí nastupujú dva nové tóny c. f. Obe skupiny narúšajúce predošlú symetriu vidíme v nasledujúcom príklade:

Pr. 11

II
136

140

me

V pr. 9 nastupuje v takte 48 skupina 3 + 1, ktorá opäť narúša predošlú symetriu a upriamuje našu pozornosť na nové udalosti. Predchádza jej pravidelná štruktúra 2 + 4, 2 + 4, 2 + 4. Tieto tri šesťtaktia, ktorých „zvonový“ motív prechádza z prvého do

druhého hlasu a späť, sa navzájom odlišujú len nepatrne. Uvádzame prvé z nich:

Pr. 12

I
30

35

Poslucháč teda vníma postupnosť:

| | | | |
|---------------------|---------|---|--|
| takt 30 | takt 48 | takt 52 | takt 69 |
| 2 + 4, 2 + 4, 2 + 4 | 3! 1! | Nový tón c. f., nové udalosti vo vrchných hlasoch: dvanástaktová fráza so záverečnou skupinou 2 + 3! | Nový tón c. f. so skupinami 2 + 4, 2 + 4, 2 + 4. Záverečné privolanie poslucháčovej pozornosti: 2 + 2! V poslednom dvojtakti nový tón c. f. |

Na začiatku akordickej plochy II, ktorá kolíše v akordickom priestore medzi B dur a F dur, zaznie štyrikrát skupina 2 + 3: jej opakovanie pôsobí na poslucháča obzvlášť jasne ako oblasť poriadku, pokoja, uvoľnenia a *harmónie* (harmónie fráz!):

Pr. 13

II
6



Jednotlivé frázy sa začínajú kvartsextakordom B dur, prechádzajú pozoruhodnými disonanciami, aj na ťažkých dobách, a dokonajú konsonanciu na tóne *f* dosiahnu až na záver (Ficker sa nazdáva, že druhá posuvka, ktorá podľa Husmanna platí len v takte 20 pre tretí hlas, v skutočnosti platí pre všetky hlasy v celom úseku).

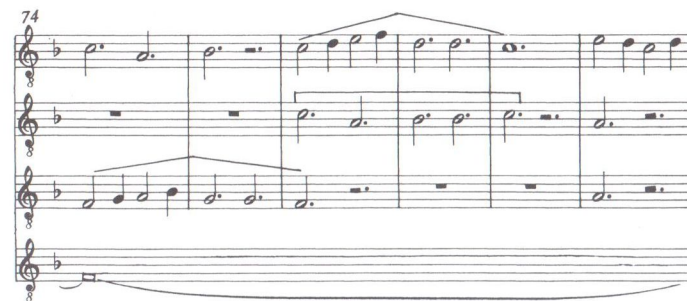
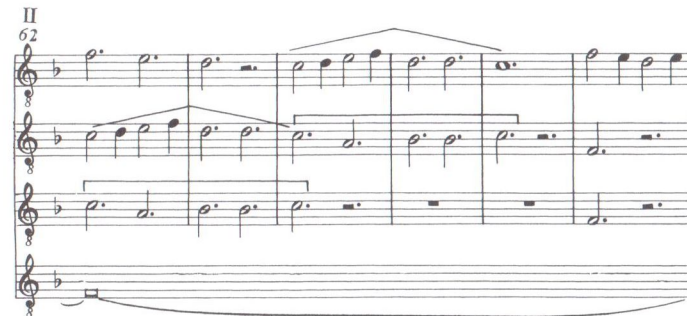
Všimnime si najmä štruktúru dvojtaktí. Trikrát sa zopakuje ten istý model, štvrtýkrát dochádza k odchýlke, ktorú treba istotne chápať ako stupňovanie napätia – melódia v nej vystúpi až po *g*. Po tejto oáze pokoja nasleduje sedemtaktová skupina.

Úsek s najmenej pravidelnou dĺžkou fráz – a s ktorým by sa dali asociovať prívlastky ako *divý*, *vzrušený*, *búrlivý*, *nepokojný*, *pohnutý* a pod. – sa začína v takte 252 akordickej plochy II a má štruktúru: 15, 4, 3, 4, 5... Najkratšie frázy a najzreteľnejšia pravidelnosť sa zas vyskytujú v už spomínaných taktach akordickej plochy II, počnúc taktom 120: 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 4, 3! Dnešnému poslucháčovi sa to môže spájať s prívlastkami ako *radostný*, *tanečný* či *prostý*; ktovie, ako to počuli vtedajší poslucháči! Isté je len to, že takáto nápadná štruktúrna zmena nemôže byť u Perotina náhodná. Plocha s najdlhšou symetriou sa nachádza tesne pred záverečným diskantovým úsekom a počnúc taktom 177 akordickej plochy II prináša nasledovné dĺžky fráz: 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 6!, 3!

Toľko k symetrii fráz a jej narúšaniu. Od Perotina by sa dal načrtnúť oblúk siahajúci k Mozartovým či Beethovenovým periodicky uzavretým témam, po ktorých nasledujú voľnejšie, rozvíjajúce sa úseky; periodická symetria taktových skupín sa v nich plánovite narúša. Na Perotina sa môže odvolávať i kontrapunktická

technika mnohých neskorších skladateľov, o čom jasne svedčí nasledujúca pasáž:

Pr. 14





Ako prvú si všimnime zníženú hustotu sadzby, ktorá vyplýva z veľkého množstva páuz. V 20 taktach niet generálnej pauzy, hoci ide o úsek, v ktorom je páuz z celej skladby najviac! Aj keby hudobníci zahrali alebo zaspievali uvedenú pasáž s rovnakou dynamikou ako ostatné, automaticky by vyznela tichšie. Je možné, že pôvodní interpreti túto kompozičnú tendenciu ešte zvýrazňovali, hoci s určitosťou sa to už nikdy nedozvieme.

Dva trojtaktové motívy, z hľadiska pohyblivosti a melodického kľučovania protikladné, prechádzajú medzi tromi vrchnými hlasmi a objavajú sa v každom z nich. Obidva motívy naraz zaznejú vo vrchných hlasoch štyrikrát, vždy sa však navzájom vymenia. Táto výmena hlasov sa u Perotina často vyskytuje ako prostriedok oživenia skladby alebo obmeny návratu určitej skupiny. Je východiskom techniky *dvojitého kontrapunktu*, ktorá sa v neskorších fúgových kompozíciách stala nevyhnutnosťou. Tóny, ktoré nepatria k žiadnemu motívu, sú v 23 taktach uvedeného úseku v jasnej menšine. V posledných troch taktach preberá pokojnejší motív vo vrchnom hlase živosť sprievodného motívu a v tejto novej podobe sa odhaľuje ako jeho presný zrkadlový obraz: dalo by sa už takmer hovoriť o motivickej práci (Haydn) a „prelamovanej sadzbe“ (*durchbrochene Satz*; týmto termínom označujeme Beethovenovu techniku presúvania motívov z hlasu do hlasu).

Úloha: Analýza nasledujúceho úryvku z doteraz preberaných hľadísk.

Pr. 15

II, 143

1. Na základe dispozície páuz identifikujte a interpretujte štruktúru taktových skupín.

2. Preskúmajte *súzvuky* na ťažkých a stredných taktových dobách. Stretne sa s dokonalými a nedokonalými konsonanciami, s trojzvukmi i s disonanciami. Kedy sa používa ten-ktorý súzvuk? Aká formálna štruktúra z toho vzniká? Potvrdíme či spochybníme tézu, podľa ktorej sa mimo ťažkých dôb hlasy pohybujú celkom nezávisle, bez akéhokolvek vzájomného ohľadu? Ide o čistú náhodu alebo výsledok vedomého plánovania?
3. Dochádza k *opakovaniu motívov*? V čom sa druhý hlas odlišuje od ostatných?
4. Preskúmajte *výmenu hlasových polôh*. Ktoré hlasy sa dostanú najvyššie?
5. Vyznačte všetky *paralelné oktávy a primy*; v uvedenej časti je ich viac ako kdekoľvek inde v skladbe. Používajú sa ešte ako zámerne umelecký prostriedok – až neskôr sa vyhlásili za chybu, s cieľom zaujať od tejto hudby určitý vedomý odstup (k otázke paralelizmov pozri moju *Náuku o harmónii*, s. 23 – 24 orig.).

Predvádzanie a počúvanie organálnej hudby musela sprevádzať zanietaná angažovanosť, ktorá je v našej dobe interpretačnej a apercepčnej sublimácie nepredstaviteľná. Niektorí pohoršení súčasníci spomínajú prehnanú exaltáciu, sprevádzanie spevu pohybmi rúk, spomínajú kaukliarske gestá a spev, ktorý znie raz extaticky, raz ako erdžanie koňa, inokedy zas ako hrmenie organa, ako činely, zvonkohra či flauty atď. Zmiešané, vokálno-inštrumentálne predvedenie možno považovať za istý druh inštrumentácie: v rozličných úsekoch sa pridávali chlapčenské hlasy a nástroje rôznych registrov. Súdobé záznamy spomínajú i odstupňovanú dynamiku. Ak niekto verí ako ja, že súdobé záznamy zodpovedajú pravde, musí bohužiaľ takisto skonštatovať, že niet dobrých nahrávok tejto hudby. Hudby, ktorá rozhodne nie je asketicky strnulá, lež mnohokrát až orgiasticky nádherná, a ktorú sa ešte stále nepodarilo prinavrátiť do hudobného života.

2. Dufay – Ockeghem – Binchois – Isaac: medzi „artistným“ a „ľudovým“ (15. storočie)

Od čias Perotina prešlo 250 rokov. Hudba sa rozvinula mnohými smermi, nielen jedným priamočiarym. Odteraz musíme uvažovať o *viacerých súčasných hudobných dejinách*: nakoľko je vzdialený Pergolesi svojmu súčasníkovi Bachovi alebo Schubert neskorému Beethovenovi; ako málo spoločného má Schönberg s Orffom alebo Webern s Richardom Straussom atď.

Mnohé a rozmanité hudobné možnosti, ktoré sa v Perotinovom diele nachádzajú v zárodočnej forme, sa vo svojom rozvoji vydali celkom odlišnými cestami. Ktorú z ciest si pre našu knihu o kontrapunkte zvolíme ako najvhodnejšiu? Ktorý typ hudby bude hudobná teória stále rovnako ignorovať, pretože nezapadá do jej zámerne zúženého uhla pohľadu? Čitateľa prosíme o tolerovanie šírky nášho zorného poľa; mohol by si sprvu pomyslieť, že dnešné chápanie pojmu „kontrapunktický“ je dosť obmedzené. Vyplýva to z hľadiska vzniku a vývoja náuky o harmónii, odkedy vnímate hudbu ako rozdelenú na dve oblasti. V jednom prípade máme sklón registrovať len *postupnosti akordov*, v druhom zas očakávame *samostatné hlasy*, ktoré majú spoločného čo najmenej, za žiadnych okolností si nedovolia nedajbože spoločnú pauzu (pozri

príslušné pravidlá fúgovej kompozície v klasickom francúzskom diele od Andrého Gedalgea: počítajú so všetkým okrem skutočnej praxe Bachových fúg) a v každom okamihu musia neuroticky prezentovať svoju špecifickú dôležitosť. Musíme si uvedomiť, že hudbu pochádzajúcu z obdobia pred vznikom náuky o harmónii by nemalo žiaden zmysel označovať za kontrapunktickú v zmysle vyššie opísaných nedorozumení: popreli by sme jej sklon k tvorbe periód, k splyvaniu a súladu jednotlivých hlasov či k ich vzájomnej podriadenosti. Kontrapunkt neznamenal v stredoveku nič iné než *viachlasnú hudbu*. Mali by sme sa teda snažiť vyhnúť tomu, aby sme v dôsledku kontrapunktického uhla pohľadu vnímali jednotlivé kompozície len polovičato.

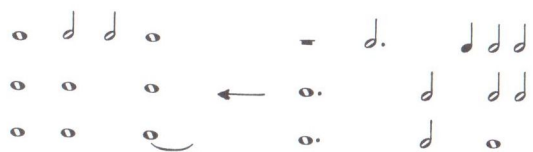
Prespievajte si melódiu z pr. 16 a overme si, čo si z nej dokážeme zapamätať. Môžeme sa tiež pokúsiť – celkom zbytočne – opísať ju niekomu, kto ju nikdy nepočul, a to tak podrobne, aby ju dokázal rozoznať medzi inými melódiami. Ide o *hudbu bez individuálneho profilu*, prchavú a bez hmatateľného tvaru. Práve to však bolo hlavným zámerom skladateľov 15. storočia. „In omni contrapuncto varietas accuratissime exquirenda est,“ napísal súdobý teoretik Tinctoris. („V každom viachlase sa treba usilovať o čo najväčšiu rozmanitosť.“) Heinrich Bessler, editor Dufayovej omše, objasňuje: „pod *varietas* sa rozumela zmena hudobnej techniky v každej mysliteľnej forme; zmena predstavovala najvyšší imperatív. Neprípustné bolo opakovanie notových skupín alebo figúr, symetria rovnakých alebo podobných prvkov či návrat určitého rytmu v ďalšom takte. Melodika mala v každom okamihu prinášať čosi nové, nečakané či prekvapivé. Nevyhľadávala sa pravidelnosť, ale nepravidelnosť.“

Pr. 16

Guillaume Dufay (~1400 – 1474), soprán štvorhlasného Kyrie II z *Missa Se la face ay pale*.

Začiatok tenoru, ktorý uvádzame v pr. 16, ukazuje, že hlasy v tomto období ešte neboli podriadené vyššiemu jednotiacemu poriadku v zmysle nášho členenia na takty (pozri poznámky k Ockeghemovi). Ak preskúmame *varietas* z rytmického hľadiska a za analytickú jednotku si zvolíme \equiv , v 25 jednotkách nájdeme 22 odlišných figúr. V pr. 17 ich uvádzame zoradené podľa dĺžky prvej notovej hodnoty v každej jednotke. Len tri figúry označené ← vystupujú dvakrát:

Pr. 17

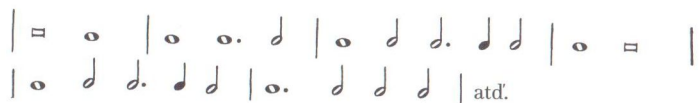


Dve generácie po Dufayovi *varietas* ustúpi *imitácii*, *motívu* a *motivickej práci*. S porovnateľným javom sa opäť stretieme až v 20. storočí: pôjde o atematickú hudbu. Tento typ kompozičného prístupu nám teda nie je veľmi blízky a jeho pochopenie si vyžaduje istú námahu. Odmenou za ňu však bude mimoriadne zjemenie nášho sluchu.

Úloha: Vyslabikujte (ta-ta-ta) úryvok niektorého hlasu z Dufaya na určitej tónovej výške.

Ďalšia úloha: Bez pozerania do nôt počúvajte, ako niekto slabikuje ten istý úryvok, pričom doň však zakomponuje niekoľko „chýb“ (ak by doň zakomponoval ďalšie možné zoskupenia, ktoré Dufay nepoužil, takéto chyby by sa dali spozorovať pravdaže len vtedy, keby sa určitá figúra zopakovala krátko alebo hoci i hneď po svojom zaznení). Keď pri počúvaní postrehnete návrat niektorej figúry, hneď zareagujte. Vyjde najavo, že návrat nápadnejších figúr ako $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ si všimneme skôr ako návrat figúry typu $\text{♩} \text{♩}$. Opakovania je, samozrejme, ľahšie postrehnúť, keď nasledujú husto po sebe. Začiatok nášho úryvku by sme mohli pozmeniť napríklad takto:

Pr. 18



Najefektívnejšia úloha bude samozrejme spočívať v tom, že sami vymyslíme podobné rytmické postupnosti hlasov. Mali by sme sa cítiť pri tom slobodne, aj keď sa nemáme možnosť podrobne zaoberať zákonitostami hudby daného obdobia. Úplne nám postačí, ak sa budeme pridržať nasledujúcej zásady:

Notu možno predĺžiť len notou rovnakej hodnoty:

Pr. 19



alebo polovičnej hodnoty:

Pr. 20



Vylúčené boli predĺženia tohto typu:

Pr. 21



*) Predĺženie noty notou dlhšej hodnoty zostane až do príchodu Novej hudby výnimkou, ktorú ospravedlňuje odlišný jazykový duktus. V slovanských jazykoch sa napríklad bežne vyskytuje kombinácia krátkej prízvučnej a dlhšej neprízvučnej slabiky $\text{♩} \text{♩}$.

Pr. 22

Janáček, *Jej pastorkyňa*



Jseš mla - dý

já bych béd-ná_

Priestupky voči uvedenému pravidlu sa vyskytujú len na najexpresívnejších miestach; expresivita legitimizuje prekračovanie hraníc a jeho nehoráznosť premieňa na zážitok. Kde inde ako u Monteverdiho by sme našli tie najstrhujúcejšie príklady? V *Il combattimento* sa umierajúca Clorinda lúči s Tancredim a celým svetom takto:

Pr. 23

io va - do in pa - ce.

a odhliadnuc od úplnej prirodzenosti „nesprávneho“ rozvedenia kvartového prietahu v predposlednom takte (už niet pozemskej ťarchy, ktorá by kvartovú disonanciu stiahla nadol), od pozemskej pohybovej energie je odpútaný i rytmus jej spevu. Ligatúrové previazania tohto typu používa samozrejme Monteverdi častejšie v momentoch najvyššieho vzrušenia, ako napr. v *Orfeovi*:

Pr. 24

mai piu non tor - na - re, et io riman - go? No, no

Tieto výrazové prostriedky radšej používať nebudeme. Ešte si však všimnime, s akou opatrnosťou vovádza Dufay do svojej hudby *pohyb*. V pr. 16 sme prerušovaným oblúčikom označili päť miest, na ktorých osamelá polová nota opatrne pripravuje oživenie hudobného pohybu. Zintenzívnenie pohybu na ťažkej dobe je v tejto omši zriedkavejšie:

Pr. 25

Štvrtkové noty nájdeme len vo figúrach ako $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ a $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$; vyskytujú sa teda len osamotene alebo v trojiciach. Štvrtkové noty na ťažkej dobe v skupinách po dvoch či štyroch sa nájdú tiež, avšak v celej omši len na troch miestach v podobe:

Pr. 26

Figúry tohto typu sú teda mimoriadne zriedkavé a v našich cvičeniach sa im budeme vyhýbať (čo znamená, že na desiatich stranách by sme sa nimi mali stretnúť nanajvýš raz!).

Ligatúrové previazanie dvoch štvrtkových nôt typu:

Pr. 27

Dufay nepoužíva a ligatúra dvoch rovnakých nôt je prípustná len pri dlhších hodnotách.

Vymyslite *rytmické postupnosti hlasov*, podľa možnosti bez použitia kontrolného zoznamu použitých figúr. Postupnosti si radšej viackrát prespievajte a kontrolu prípadného opakovania motívov prenehajte sluchu.

Dufayovo majstrovstvo z hľadiska melodickkej *varietas* si najlepšie uvedomíme, ak jeho melódiu z pr. 16 podrobíme náhodnej skúške: ktoré tóny sa nachádzajú v melódii napríklad v susedstve tónu *a*? Zaznamenajme tóny, ktoré nasledujú po každom vstupe *a*:

Pr. 28



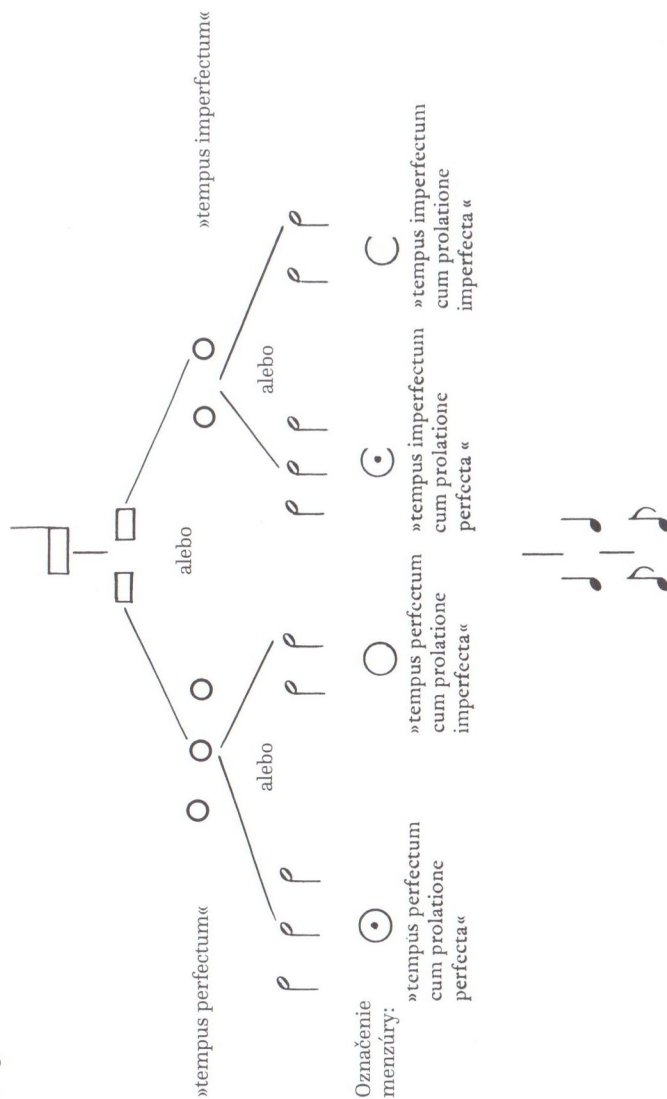
Úplné pochopenie kompozičných pravidiel tohto obdobia je veľmi ťažké. V porovnaní s neskorším Palestrinovým jazykom, ktorý sa popri vysokej organizovanosti vyznačoval výraznejším obmedzením kompozičných prostriedkov, nájdeme v pr. 29 odchýlky: 1. vrchný striedavý tón; 2. vzájomne oneskorené paralelné prímky; 3. skryté paralelné kvinty v dvojhlasnej sadzbe; 4. skok do unisona v rovnakom smere.

Na dvoj- ani jednohlasné cvičenia v Ockeghemovom štýle si síce netrúfame, ale mali by sme aspoň vedieť, s čím môžeme pri analýze hudby tohto obdobia počítať v oblasti melodiky: septimové skoky celkom absentujú; malé a veľké sexty nájdeme príležitostne v skokoch nahor, smerom nadol nenájdeme žiadne; oktavových skokov je veľké množstvo, najčastejšie smerom nahor, nadol smerujú len zriedka.

Johannes Ockeghem, začiatok Credo z Missa Prolationum

Hudobný jazyk preberaného obdobia je dnešnému poslucháčovi ťažko zrozumiteľný; chceme doň preniknúť len natoľko, aby sme si mohli vytvoriť predstavu o *mimoriadnej intelektuálnej a umeleckej úrovni* vtedajšieho kompozičného umenia. Kontrapunktické myslenie bude mať i v nasledujúcich storočiach podobnú tendenciu neustále prekračovať hranice bezprostrednej sluchovej vnímateľnosti (otázka, či konečný úsudok o hodnote a zmysle kompozície patrí výlučne sluchu, sa ani zďaleka netýka len hudby 20. storočia).

Brevis \equiv sa u nizozemských skladateľov skladala z dvoch alebo troch \circ , jedna \circ z dvoch alebo troch \downarrow , zatiaľ čo väčšie alebo menšie hodnoty mali len dvojitú delenie (pozri pr. 32).



Aj dnes používame dvojité a trojité delenie ($\text{♩} = \text{♩♩}$ alebo $\text{♩} = \text{♩♩♩}$). Rozdiel je však v tom, že hodnota delenej noty u nás ostáva nemenená, takže čiastkové noty sa musia uspokojiť s polovičnými alebo tretinovými hodnotami. V nizozemskej hudbe to bolo presne naopak. Jedna ♩ mala svoju pevnú hodnotu, takže ♩ a ♩ mali rozličné dĺžky podľa toho, z koľkých ♩ sa skladali. Akú dĺžku môže mať teda jedna ♩ ?

Pr. 33



(tempus perfectum cum prolacione perfecta)



(tempus perfectum cum prolacione imperfecta)



(tempus imperfectum cum prolacione perfecta)



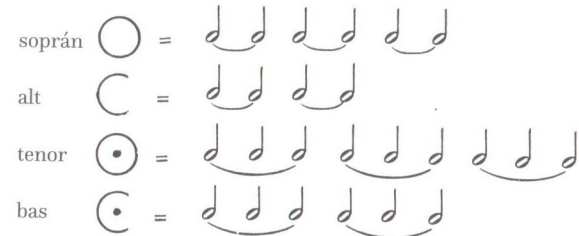
(tempus imperfectum cum prolacione imperfecta)

Pulzácia dôb sa nikdy nemení, mení sa však celková hodnota brevis: 3×3 , 3×2 , 2×3 alebo 2×2 doby.

Pozrime sa teraz na začiatok Creda z *Missa Prolationum*, pre-slávanej práve Ockeghemovým výnimočným kontrapunckým majstrovstvom. V časoch, ktoré ešte nepoznali partitúru, bol každý hlas zapísaný v oddelenom parte. Ockeghemovi však stačilo zapísať len dva hlasy: jeden part je pre soprán a alt, druhý pre tenor a bas. Ide totiž o *dvojité kánon* v oboch pároch hlasov. Pred prvou notou sa nachádzajú dva kľúče a dve označenia menzúry: rozdielne kľúče spôsobujú, že alt a bas sa pohybujú o kvintu nižšie ako soprán

a tenor; odlišné menzúry určujú odlišný postup štyroch hlasov, pretože Ockeghem využíva všetky štyri možnosti:

Pr. 34



Jedna ♩ má teda dĺžku

$3 \times 2 = 6$ polových nôt (soprán),

$2 \times 2 = 4$ polové noty (alt),

$3 \times 3 = 9$ polových nôt (tenor),

$2 \times 3 = 6$ polových nôt (bas).

Dĺžku šiestich polových nôt dnes samozrejme zaznamenáme ako ♩ , deväť polových nôt zas vyjadríme ligatúrovým previazaním $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$. Sme takisto zvyknutí na taktové čiary, ktoré platia spoločne pre všetky hlasy; ak však chceme Ockeghemovu hudbu pretaviť do modernej partitúry, taktové čiary musíme rozmiestniť v každom hlase individuálne: spoločnú taktovú čiaru budú mať všetky hlasy až po 36 polových notách! Výsledkom prepisu do našej modernej notácie je pozoruhodná partitúra, ktorú vidíme v pr. 35.

Porovnajme obidva páry hlasov v kánone: „celý takt“ v sopráne (6 ♩) má v alte hodnotu len 4 ♩ , pričom všetky menšie hodnoty majú v oboch hlasoch rovnakú dĺžku. Taký istý rozdiel nájdeme v interpretácii dĺžky celých taktov a zodpovedajúcich páuz v spodných hlasoch. Rozdielna realizácia dvoch tónov na slabike „trem“ v spodných hlasoch tiež podlieha určitým všeobecným pravidlám, ktorými sa však nebudeme zaoberať. Postačí nám skonštatovať, že pri každom nástupe „celotaktovej noty“ dochádza k zväčšeniu vzdialenosti medzi dvoma vrchnými alebo dvoma spodnými

Pr. 35

50

Musical score for Pr. 35, featuring four staves. The lyrics are: Pa - - - trem om - ni - po - - ten - - tem, fac - - to - . The score includes fingerings (1, 5, 7, 9, 10, 13, 17, 19, 21, 25, 28, 29, 31, 33) and measure numbers (1, 7, 13, 19, 25, 31, 1, 7). The notation includes treble clefs, a key signature of one flat, and various note values and rests.

Pr. 36

51

Musical score for Pr. 36, featuring four staves of rhythmic exercises. Each staff begins with a measure number (1) and ends with a double bar line and a repeat sign. The exercises consist of groups of notes with slurs, and some include fingerings (7, 10, 13, 19, 25, 31). The notation includes a treble clef and a key signature of one flat.

hlasmi, zatiaľ čo v prípade kratších nôt, ktoré vo všetkých hlasoch postupujú rovnako dlhým krokom, sa odstup hlasov v kánone nemení. Ockeghem využíva tento postup mimoriadne šikovne, o čom svedčí i ďalší priebeh Credo, ktorý však už neuvádzame: keď sa prvý hlas dostatočne vzdiali od druhého (alebo tretí od štvrtého), Ockeghem prestane nasadzovať celotaktové noty, čím sa dva hlasy viazané kánonom začnú pohybovať v rovnakom odstupe a v rovnakom „tempe“. Konečný odstup vrchných hlasov zodpovedá deviatim \circ . Na dosiahnutie želaného odstupe musel teda Ockeghem pridať do vrchného hlasu deväť celotaktových nôt. Rovnakým postupom docielil i odstup tretieho a štvrtého hlasu; rozdiel je len v tom, že pomer celotaktových nôt nie je 6 : 4 ako vo vrchných hlasoch, ale 9 : 6.

Toto neuveriteľné umelecké dielo sa od Bachovej štvoritej fúgy či Weberovej *Symfónie* líši nie stupňom, ale len typom zložitosti.

Pochopiť a zažiť nie je to isté. K tomuto hudobnému svetu, pre nás tak vzdialenému, by sme sa mali pokúsiť priblížiť ešte o ďalší krôčik: skúsme zažiť účinok štyroch rôznych súčasne sa odvíjajúcich časových štruktúr. V štvorčlennej skupine vyťukajme spoločne rytmy z pr. 36, pričom budeme dodržiavať tri naznačené dynamické úrovne.

Samozrejme, cvičenie má zmysel len vtedy, keď vyklopkávajúci zároveň dokáže sluchom vnímať ostatné časové štruktúry, čiže nemusí si takpovediac zapchať uši kvôli sústredeniu sa na svoju úlohu. Najohromujúcejšie je, že pri tomto zážitku sa cítime ako uprostred skladby z rokov 1960 až 1975, presnejšie v kompozícii Američanov Steva Reicha alebo Terryho Rileyho.

Ďalší dvojhlasný príklad z uvedenej Ockeghemovej omše:

Pr. 37

Et re - - sur - re - - xit

xit ter - ti - a di - e se - cum dum Scrip - tu - ras.

Znovu ide o kánon v kvinte. Jednu celotaktovú notu tvoria v spodnom hlase dve \circ , vo vrchnom hlase tri \circ . S každou celotaktovou notou zaostáva teda vrchný hlas o jednu \circ . Obidve „ligatúrové skupiny“ $|\circ\equiv|\equiv\circ|$ vystupujú v spodnom hlase ako $|\circ\circ|\equiv|$, aby v súlade s pravidlami 15. storočia vyplnili „dva takty“. Opäť si môžeme všimnúť, že skladateľ prestane používať celotaktové noty v momente, keď dosiahne medzi hlasmi želaný časový odstup.

Pr. 38

Gilles Binchois (~1400 – 1460), chanson *Adieu, adieu*

1.4.7. A - - dieu, a - - dieu mon - - joi - - eulx
3. Ce - - se - roit fort - - que me - - puis - - se
5. A - - dieu vous - - dy, il - - est temps

sou - ve - nir, Le plus hault bien qui
es - jou - ir, Quant j'es - lon - ge mon
de - par - tir, A - dieu cel - le que

me puist ad - ve - nir, Be - le et
sou - ve - rain de - sir Et la
tant ay - chi - ers ve - ir. Mon pro - vre

bon ne que j'aim au tant com -
choer - se que plus vo - lon - tiers -
coer vous re - - - maint par - ma -

- moy.
- voy.
- foi, 2.8. Le dire a - dieu me don - ne
6. Aul - tre que vous ne jou - i -

- tant d'an - noy
- ra - de soy,

Qu'a grant pai - ne puis
Tous deulx vous le - es -

je la bou - de ouv -
se, he - las, des - flai - rir.
sir.

Pred sebou máme päťstoročnú hudbu, ktorá sa bez akejkoľvek predošlej prípravy bezprostredne odhalí nášmu hudobnému chápaniu. Ide o svetskú pieseň na text popredného súdobého básnika, akých Binchois napísal celé množstvo; skvost komornej hudby pre spevný hlas (zdvojený nástrojom, o čom svedčí úsek bez textu) a dva nástroje s rovnakým rozsahom. Početné kríženia sprievodných hlasov sťažujú ich predvedenie na klavíri každému, kto nie je dostatočne zručný. Technika kríženia hlasov v úzko ohraničenom rozsahu potláča dojem dvoch nezávislých hlasov a dáva skôr vyniknúť akémusi *zvukovému pásmu*. Vezmime si napríklad pasáže:

Pr. 39



O to viac vystupuje do popredia vokálny part, ktorý pôsobí sólisticky. Rozsah jednotlivých hlasov jasne poukazuje na jeho význačné postavenie:

Pr. 40



Vokálny part je zo všetkých hlasov najpohyblivejší: nie je len jedným spomedzi mnohých, ale je výrazným nositeľom melódie.

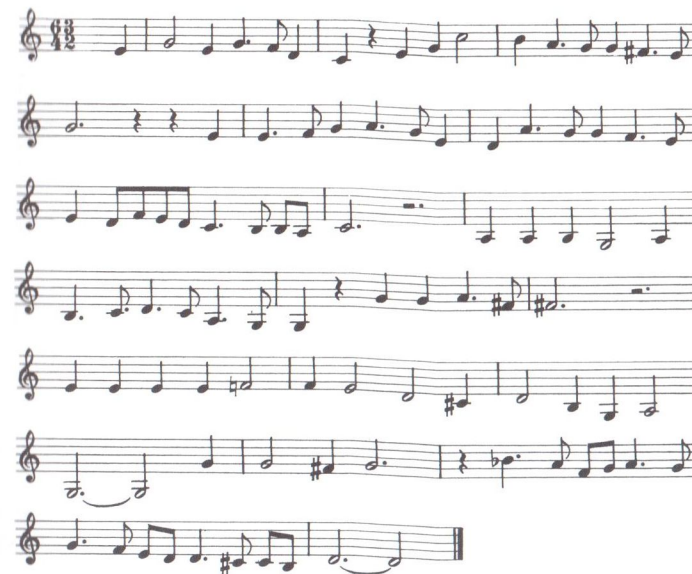
Nápadne moderný je tonálny svet diela: sme v regulárnom dure. V skladbe z takého vzdialeného obdobia prekvapí narábanie s melódiou, ktoré by sme už mohli označiť za „motivické“. Rytmický prvok $\frac{1}{2}$ sa v melodickom hlase objaví šesťnásťkrát, kým v oboch inštrumentálnych hlasoch spolu len osemkrát. Melodický oblúk sa takisto koncentruje na jedno ucelené gesto. Okrem jedného *a* a *h* smerujú vrcholové body vždy k tónu *g*, čo motivicky úzko spríbuzneným „*g*-melódiám“ dodáva na pôsobivosti. Práve vďaka ich veľkej podobnosti však výraznejšie pociťujeme, že sa nikdy nevracajú v úplne rovnakej podobe:

Pr. 41



Zas a znova takmer to isté. Už sme sa veľmi vzdialili od bohatstva hudby zameranej na *varietas*, ktorej prirodzeným výsledkom bola určitá anonymita a ukrytie osobných črt do všeobecnosti (práve to však bolo zámerom cirkevných skladateľov). U Binchoisa máme naopak do činenia s nezameniteľným *hudobným ja*, ktoré sa opiera nielen o plné využitie dostupných kompozičných možností, ale aj o hudobnú ideu (čo znamená, že úspech skladby závisí i od danej idey!). Porovnajme náš *chanson* s rovnako vzácnym *De plus en plus*, v ktorom Binchois prichádza s celkom inými melodickými možnosťami: tónový priestor je pohyblivejší, je tu viac skokov a každá fráza smeruje k inému vrcholovému tónu. Nezníe prvých osem taktov trochu ako hudba 19. storočia „v ľudovom tóne“? „Ludovosť“ neskorších hudobných epoch je teda len štylistickým citátom, kým u Binchoisa má tento hudobný jazyk čaro „prvého razu“.

Pr. 42



Pr. 44



Premenlivý odstup hlasov spôsobuje, že všetky frázy prvého hlasu sa končia na ťažkej dobe. Neodvážil by som sa však tvrdiť, že ide o vedomý Isaacov zámer. Možno skôr predpokladať, že ho podnecovala snaha o oslobodenie od prísnej mechaniky kánonu. Drobné odchýlky vo vedení melódie môžeme pripísať technicko-kompozičným potrebám. Druhá fráza tretieho hlasu sa na rozdiel od pôvodnej piesne musí napríklad začať tónom g. Pri nástupe tretej frázy zas dochádza k nevyhnutnej zmene v prvom hlase (inak by vzniklo paralelné unisono f – g). Žiaden z dvojice hlasov teda nepredstavuje jednoznačnú hlavnú melódiu, cantus firmus vzniká až zo spoločného účinkovania oboch hlasov.

Isaac viackrát použil rôzne vlastné verzie uvedenej melódie. V zbierke Georga Forstera z roku 1539 znie napríklad takto (transponovaná do tóniny nášho Christe eleison II):

Pr. 45



Prvé štvortaktové polovice sú v oboch prípadoch rovnaké. Zajímavý je spôsob, akým sa v Christe eleison II Isaac vysporiadal s *problémom opakovania*. Skladatelia všetkých období majú vo svojich polyfonických dielach sklon vyhýbať sa doslovným opakovaniam a uprednostniť plynulé rozvíjanie. Isaacovo využitie

prostej piesňovej melódie v omšovej kompozícii vedie ku konfrontácii piesňovej periódy a evolučnej polyfónie. Polyfonického rozvíjania nachádzame menej, no jeho aplikácia je o to majstrovskjšia a jeho účinok o to pôsobivejší. Druhá polovica piesne sa začína zdvihom na kratšej note. Týmto malým rozdielom dosahuje Isaac v Christe eleison II *veľké vystupňovanie hudobného pohybu*, hoci v štvorhlasnej sadzbe sa jeho obmeny obmedzujú len na zopár miest, ktoré sme v pr. 43 označili prerušovaným krúžkom. Energiu zdvihu po pauze pocítíme v prvých piatich taktach iba dvakrát, kým na zodpovedajúcich miestach druhej časti melódie až šesťkrát!

Pr. 46



Treba zdôrazniť, že vystupňovanie nie je nijako okázalé. Skladba si zachováva svoju jednoduchosť a menej vnímavý poslucháč by si stupňovanie sotva všimol skôr ako v oblasti záverečného najvyššieho tónu, ktorému predchádza výrazný pohyb štvrtových nôt. Vycibrený sluch však záverečný úsek nevníma ako „vystupňovanie“, lež ako následok, ako „výsledok predošlého stupňovania“, ktoré sa prejavovalo zvýšenou energiou častejších zdvihov.

Rozľahlé pole viachlasnej hudby sa rozprestiera medzi „jednoduchosťou ľudovej piesne“ (Isaac) a „artistnou zložitostou“ (Ockeghem), medzi plynulou *varietas* (Dufay) a dômyselným motivickým spracovaním „melódie so sprievodom“ (Binchois). Vyhlásiť za *pravú polyfóniu* len jednu z mnohých možností by bolo veľmi obmedzujúce: znamenalo by to neodvolávať sa na skutočnú hudbu, ale na neumelecky obmedzené a pre hudbu škodlivé hľadiská.