

Palestrinovský vokální kontrapunkt

zpracoval: Michal Janošík

Obsah

Kontrapunkt	2
Církevní mody	3
Notace vokálního kontrapunktu	5
Stavba cantu firmu	6
Dvojhlasý kontrapunkt 1:1	11
Pravidla dvojhlasého ktp. 1:1	11
Tříhlasý kontrapunkt 1:1	12
Čtyřhlasý kontrapunkt 1:1	12
Dvojhlasý kontrapunkt 2:1 a 4:1 (6:1)	13
Synkopický kontrapunkt	14
Smíšený kontrapunkt	15
Nota cambiata	15
Portamento	15
Používání 1/8 not	15
Těžký průchod	15
Rytmus	15
Imitační kontrapunkt	16
Převratný kontrapunkt	17

Kontrapunkt

Kontrapunkt (z latinského *punctum contra punctum* = tečka proti tečce, v přeneseném významu nota proti notě) je **kompoziční technika, která určuje průběh a vzájemné vztahy 2 nebo více rovnoprávných hlasů v rámci polyfonní hudební faktury**. Zatímco pojem **kontrapunkt** označuje druh kompoziční techniky, **polyfonie** (= vícehlas) znamená typ hudební faktury, která je touto technikou vytvářena.

Kontrapunktickou techniku rozdělujeme na druh **vokální** a **instrumentální**.

Vokální kontrapunkt je charakteristický:

- užíváním ve starším období od počátků vícehlasu v 11. století (románský sloh), v období gotiky (polovina 12. až 14. století) a v renesanci (15.–16. století)
- převážně horizontálním utvářením hlasů bez funkční vertikální harmonické souvislosti – harmonie zde sice vzniká, ale až v důsledku polyfonického vedení hlasů
- zpěvně utvářenou melodikou, která vychází z možností a rozsahu lidského hlasu – převažuje stupňovitý pohyb, používány jsou jen zpěvné intervaly, skoky jen v omezené míře, klidný rytmický pohyb v delších hodnotách apod.
- modální tonalitou (tj. využíváním církevních modů)

V průběhu hudebního vývoje postupně dochází k vyzdvižení důležitosti vrchního melodického hlasu a k potlačení spodních hlasů do doprovodné akordické funkce. Takto vzniká **homofonní hudební faktura**, jejíž kompoziční techniku označujeme jako **harmonii**. Zatímco v **polyfonní sazbě jsou si všechny hlasy rovny, v homofonii má jeden hlas (nejčastěji vrchní) funkci vedoucí melodie a ostatní hlasy pak společně tvoří harmonický doprovod**.

Vzájemným propojením kompoziční techniky kontrapunktu a harmonie vzniká tzv. **instrumentální kontrapunkt**. Můžeme si jej představit také jako kontrapunktickou práci s hlasy na podkladě předem promyšleného harmonického plánu. Příkladem instrumentálního kontrapunktu jsou vrcholné barokní polyfonní formy – fuga, passacaglia, ciaccona apod.

Instrumentální kontrapunkt je charakteristický:

- užíváním od období baroka (tj. přibližně od 17. století)
- uvědomělým utvářením harmonie v rámci polyfonní faktury (tedy propojením harmonické a kontrapunktické techniky). Základem pro vedení hlasů ve skladbě je harmonie, kontrapunkt se pak řídí jejími pravidly.
- melodikou utvářenou možnostmi hudebních nástrojů (velký rozsah melodie, skoky, běhy, akordické rozklady, rychlý rytmický pohyb apod.)
- využíváním „moderního“ dur/mollového systému

Obě výše uvedené **kontrapunktické techniky můžeme dále rozdělit na imitační a neimitační**. U staršího neimitačního kontrapunktu jsou jednotlivé hlasy tvořeny volně bez vzájemné myšlenkové souvislosti. Pozdější (vyspělejší) technika **kontrapunktu imitačního** pak **vzniká** napodobováním jednoho hlasu dalšími hlasy, tedy **přenášením melodických myšlenek z jednoho hlasu do druhého**. Příkladem uplatnění techniky imitačního kontrapunktu je kánon, fuga, ricercar, novější druh moteta apod.

Církevní mody

V rámci **vokálního kontrapunktu** byly používány staré **církevní mody** – **dórský, frygický, lydický, mixolydický, aiolský** a **jónský**. Tyto mody vznikly z **antických modů**, které však byly oproti dnešnímu chápání stupnic pojímány odlišně – jednalo se o **sestupné tetrachordy**, navíc postavené na odlišných výchozích tónech. Pozdější evropské církevní mody pak vznikaly spojením 2 tetrachordů a byly chápány jako melodický model či vzor k intonaci chorálních melodií. Dnes tyto mody zjednodušeně vnímáme jako stupnicovité tónové řady.

V rámci kontrapunktu odlišujeme **modus** (tj. církevní stupnici) a **tonus** (nápěv nebo melodii vytvořenou v určitém modu). Základním tónem každého modu je **tonus finalis** (finála). Tímto tónem jsou obvykle zakončeny chorální nápěvy. U autentických modů se jedná jejich o I. stupeň (základní tón).

Protipólem finály je **tonus dominans** (dominanta [lat. *dominus* = pán, vládce], někdy zvaná též **recitanta**). **Dominanta** je opěrný tón nápěvu, k němuž se melodie nejčastěji vrací. Obvykle je dominanta umístěna **na V. stupni** modu. Výjimkou je situace, kdy dominanta vychází na tón **h**, který **nemůže být dominantou** – jedná se totiž o pohyblivý, labilní tón (viz dále). V případě tónu **h** se dominanta vždy přesouvá na **c**. Základem každého modu je **ambitus** (zpěvní rozsah nápěvu) a **repercuse** (rozvržení modu dané spojením finály a dominanty). Církevní mody byly zpočátku označeny čísly, názvy dórský, frygický atd. byly zavedeny až v pozdější době.

Církevní mody dělíme na **autentické** (= původní) a **plagální** (= odvozené). Plagální modus můžeme chápat jako odlišnou variantu téhož modu, ale zpívanou v nižším hlasovém rozsahu. **Plagální mody vznikají** z autentických, a to vzájemným **přemístěním obou tetrachordů** (např. transponováním vrchního tetrachordu o oktávu níže). K názvu plagálního modu se připojuje předpona **hypo**. Takto odvozený **plagální modus má**:

- 1) **stejnou finálu** jako autentický modus
- 2) **ambitus přesunutý o 4 níže**
- 3) **dominantu posunutou o 3 níže**

číslo modu	název	finála	dominanta	ambitus	citlivý tón
I.	dórský	d	a	d–d	cis
II.	hypodórský	d	f	a–a	cis
III.	frygický	e	c	e–e	f
IV.	hypofrygický	e	a	h–h	f
V.	lydický	f	c	f–f	e
VI.	hypolydický	f	a	c–c	e
VII.	mixolydický	g	d	g–g	fis
VIII.	hypomixolydický	g	c	d–d	fis
IX.	aiolský	a	e	a–a	gis
X.	hypoaiolský	a	c	e–e	gis
XI.	jónský	c	g	c–c	h
XII.	hypojónský	c	e	g–g	h

Teoreticky odvozený modus **lokrický** od tónu **h** se v praxi nepoužíval.

V rámci církevních modů se uplatňují tzv. diatonické flexe (flexibilní tóny). Jedná se o určité tóny, které mohou být alterovány, tj. chromaticky zvýšeny nebo sníženy. Jedná se nejčastěji o tyto tóny:

- 1) v závěru (skladby, formálního oddílu nebo hudební fráze) se při pohybu směrem nahoru **zvyšuje VII. stupeň** modu tak, aby vznikl **citlivý tón**. VII. stupeň **upravujeme pouze v modu dórském**,

mixolydickém a aiolském – ostatní mody už citlivý tón obsahují. **Frygický modus má** oproti ostatním modům **obráceně umístěný**, tj. klesající **citlivý tón** na II. stupni!

- 2) v **aiolském modu při pohybu nahoru** kromě VII. stupně **zvyšujeme také VI. stupeň**, abychom se vyhnuli nezpěvnému intervalu zvětšené sekundy mezi VI. a VII. stupněm (tzv. hiát, lat. hiatus). Při pohybu dolů se tato zvýšení ruší. Touto úpravou vzniká tónina **mollová melodická**.
- 3) v **dórském a lydickém modu** při sestupném pohybu *h - a* **upravujeme h na b** (vzniká tím klesající citlivý tón k tónické kvintě). Toto *b* označujeme jako *b rotundum* (kulaté b, předchůdce dnešní posuvky „bé“), původní *h* pak jako *b quadratum* (hranaté, dnešní znak "odrážka"). Důvodem je potřeba odstranit nelibozvučný tritonový vztah *f - h*. Vzestupné *h* se neupravuje.

Notace vokálního kontrapunktu

V hudbě do poloviny 18. století bylo používáno velké množství klíčů, které umožňovaly zápis hlasů v notových osnovách bez nutnosti používat pomocné linky. Klíče použité v notovém zápisu proto obvykle odpovídaly poloze hlasů (např. sopránový, altový, tenorový a basový klíč v případě 4hlasého sboru – tuto sestavu klíčů používá např. ještě W. A. Mozart).

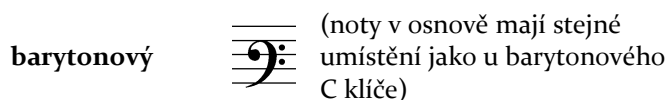
G klíče

(střed, tj. začátek kresby klíče udává umístění tónu g¹)



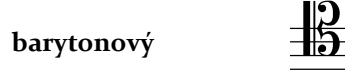
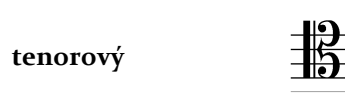
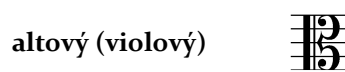
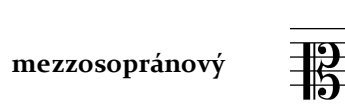
F klíče

(tečky ohraničují umístění tónu f)



C klíče

(střed klíče udává umístění tónu c¹)



Pobarokní hudební praxe postupně omezuje používání klíčů pouze na **houslový G klíč**, **basový F klíč**, případně na méně používaný **tenorový** (nejčastěji u violoncell, kontrabasů, pozounů a fagotů) nebo **altový** (violový) **C klíč**.

Další rozdíly oproti moderní notaci:

- obvykle se nepoužívaly pomocné linky (byl zvolen takový klíč, aby melodie byla celá umístěná v notové osnově)
- nepoužívaly se taktové čáry
- nepoužívaly se ligatury – každý tón byl zapisován pomocí jediné noty, která mohla být případně prodloužena tečkou o 1/2 (délky tónů, které nebylo možno takto zapsat, se nežívaly)
- nepoužívala se partitura v dnešním slova smyslu – hlasy byly obvykle zapisovány postupně za sebou podle výšky (*cantus, altus, tenor, bassus* apod.)
- základní rytmickou hodnotou v notaci je půlová nebo celá nota. Rytmické hodnoty tak dělíme na dlouhé (1/2, celá, dvoucelá) a krátké (1/4 a 1/8). Osminové hodnoty přitom byly používány převážně pouze v podobě dvoutónových ozdobných útvarů, nelze je použít pro souvislý melodický pohyb.

V pozdější době jsou starší záznamy vokální polyfonie obvykle přepisovány do moderních partitur, tedy včetně taktových čar, ligatur, kombinace G a F klíče případně i převedení rytmického zápisu do kratších notových hodnot (1/4 nebo 1/8 noty namísto 1/2 – jedná se v podstatě o diminuci původního notového zápisu).

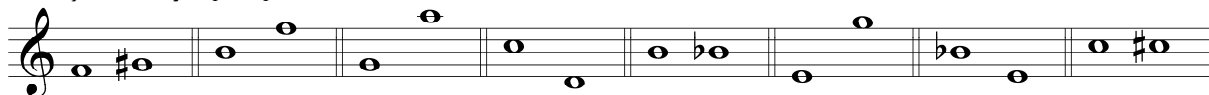
Stavba cantu firmu

Cantus firmus (*lat.* = stálý, pevný zpěv, dále jen c.f.) je **modální melodie v dlouhých** (tj. v 1/2, celých nebo dvoucelých) **rytmických hodnotách**. Jedná se o nápěv vycházející a často i přímo převzatý z gregoriánského chorálu. C.f. přednášel hlas zvaný **tenor**. Ke c.f. se pak připojovaly další hlasy, zvané **kontrapunky**.

C.f. bývá vystavěn následujícím způsobem:

- 1) **melodie je vytvořena v rámci některého církevního modu**
- 2) **začátek melodie je na finále nebo dominantě** (na I. nebo V. stupni u autentického modu)
- 3) **melodie probíhá v dlouhých notových hodnotách** (c.f. bývá v $\frac{1}{2}$, \circ nebo $\text{||}\cdot\text{||}$ délkách not)
- 4) **stavba melodie:**
 - a. **převažuje zpěvný stupňovitý pohyb** (tj. postup v malých nebo velkých 2)
 - b. občas se objeví **krok** (tj. postup o **malou** nebo **velkou 3**)
 - c. melodie může být obohacena i **skokem** (jen **čistě 4, 5, 8** nahoru nebo dolů, výjimečně také malá vzestupná 6)
 - d. jiné intervaly ve stavbě melodie neobjevují (**nepoužívají se nezpěvné zvětšené ani méně zpěvné zmenšené intervaly, skoky přes oktávu, nevhodné jsou také chromatické postupy**)

Příklady nevhodných postupů v melodii:



- 5) pokud použijeme **skok**, doporučuje se:
 - a. **následně obrátit směr pohybu**, a to buďto **stupňovitě**

Příklady stupňovitého pohybu po skoku:



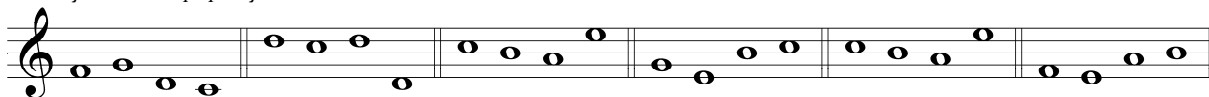
nebo protilehlým skokem či krokem (může se vrátit i ke stejnému tónu – ne však 6–6 nebo 8 \uparrow –8 \downarrow)

Příklady vyvážení skoku protilehlým krokem či skokem:



- b. **předem skok připravit obráceným pohybem**

Příklady melodické přípravy skoku:



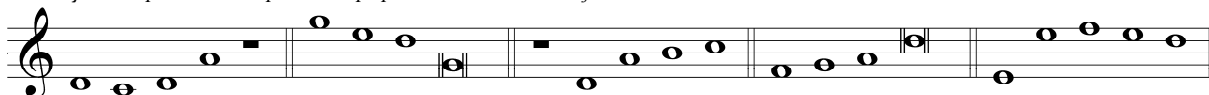
- c. **kombinace obojího** (tj. předem skok připravit a poté pokračovat opačným směrem)

Příklady přípravy i pokračování po skoku obrácením pohybu:

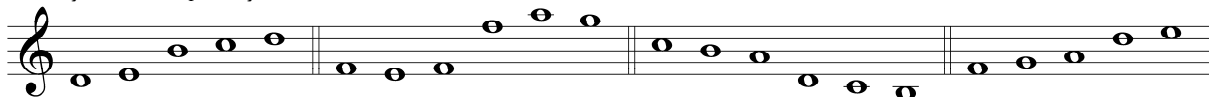


- d. po pomlce, před pomlčkou nebo také na začátku či v závěru hudební fráze (nebo i celé skladby) není nutno skoky připravovat ani dodatečně obracet pohyb

Příklady skoků před nebo za pomlčkou, příp. na začátku či konci fráze:



Příklady *nevhodně* použitých skoků:



- 6) dva skoky za sebou ve stejném směru se nepoužívají, výjimkou je pouze postup 5+4 nahoru nebo 4+5 dolů

Používané stejnosměrné skoky:



- 7) nesmějí vznikat **rozklady disonantních akordů** (septakordů, nónových akordů, zmenšených či zvětšených kvintakordů, kvartvových akordů apod.)

Příklady *nevhodných* melodických postupů:



- 8) melodie má **1 vrchol** (nejvyšší tón v melodii) a **1-2 spodní vrcholy** (tj. nejnižší tóny). 2 vrcholy se mohou použít jedině v těsné blízkosti u sebe (např. ob 1 tón)
- 9) melodie c.f. se uzavírá **na finále** (tj. na základním tónu modu), a to **delší notovou hodnotou**
- 10) předposlední tón před finálou (tzv. **převodní tón**) bývá v c.f. nad finálou (**závěr c.f. je tedy klesající**), méně často také stupeň pod finálou
- 11) **k převodnímu tónu se přistupuje jen stupňovitě** (u jednohlasých chorálních nápěvů nebo v c.f. je možno také o tercii shora)

Příklady zakončení c.f. v dórské modu (3.-6. takt je možný, ale méně častý):



- 12) doporučuje se vytvářet c.f. s délkou cca **9-12 not** a **vrcholem v 1/3 melodie**.

Cvičení 1: tvořte melodie v dlouhých notových hodnotách, využijte přitom pravidla pro stavbu c.f.

Cvičení 2: v notových příkladech najděte chyby (rozdíly) oproti výše popsaným pravidlům

Palestrinovská melodika

Pro správné pochopení palestrinovské melodiky je nutné si uvědomit, že jiné zákonitosti platí pro melodii v dlouhých a jiné zase pro melodii v krátkých notových hodnotách. Je proto nutné rozlišovat 3 základní druhy pohybu melodie:

- 1) pohyb ve $\text{||}\text{O}\text{||}$, O a J notách
- 2) pohyb ve J notách a
- 3) pohyb v J notách

Základem palestrinovské melodiky je stupňovitý pohyb (tedy po sekundách). Stupňovitá melodika tvoří více než 90% (!) veškerého pohybu, terciové kroky nebo kvartové či větší skoky jsou tedy spíše výjimkou, která při vhodném využití příjemně obohacuje pohyb melodie. Nadužívání skoků kazí zpěvnost, užíváme je proto jen velmi opatrně. Obecně zde platí, že čím delší noty používáme, tím větší intervalové vzdálenosti se mohou objevit mezi sousedními tóny. Pojďme však již konkrétně k jednotlivým druhům pohybu.

Pohyb v J nebo delších hodnotách

V zásadě platí obdobná pravidla jako u stavby melodie c.f., proto uvádím jen stručné shrnutí:


- postupujeme jen v intervalech 2, 3, 4, 5, 8
- základ melodické linky se snažíme udržet ve stupňovitém pohybu
- terciové kroky můžeme použít libovolně, na těžkých dobách však dáváme přednost terciím \Downarrow (tercie \Uparrow se také používají, ale méně často)
- skoky se doporučují jen pro občasné zpestření melodie, přičemž užíváme pouze čisté intervaly – 4, 5, občas i 8 (vše \Uparrow i \Downarrow)
- z ostatních intervalů lze zcela výjimečně použít ještě skok o malou 6 \Uparrow (v praxi připadá zhruba jen 1 sexta na 1000 jiných melodických intervalů)
- veškeré skoky musíme
 - a) předem připravit – skáčeme vždy obráceně proti předchozímu směru pohybu
 - b) zpětně vyplnit dodatečným obrácením pohybu proti směru skoku
 - c) předem připravit i zpětně vyplnit (nejdokonalejší způsob)
- čím větší skok, tím důležitější je jeho příprava i zpětné vyplnění

Pohyb ve J hodnotách

Jedná se o rychlý rytmický pohyb, proto již nelze používat skoky. Terciové kroky nyní vyvolávají větší napětí, jejich použití je proto omezené. Z toho vyplývá, že:

- postupujeme jen **stupňovitě** (\Uparrow nebo \Downarrow) **nebo v sestupných** (\Downarrow) **terciových krocích**
- **terciový krok je třeba vždy rozvést stupňovitým obrácením pohybu** ($3\Downarrow-2\Uparrow$)
- terciový krok může být výjimečně rozveden i návratem na stejný tón ($3\Downarrow-3\Uparrow$) nebo obráceným skokem o 4 ($3\Downarrow-4\Uparrow$), a pokud se přitom pohyb zpomalí na 1/2 nebo delší hodnoty, pak také o 5 ($3\Downarrow-5\Uparrow$), o 8 ($3\Downarrow-8\Uparrow$)
- **nepoužívá se** postup 2 nebo více tercií za sebou
- výjimečně je možno skočit o 4 dolů, poté je nutno obrátit pohyb a terciovým krokem zpět vyrovnat skok ($4\Downarrow-3\Uparrow$)






Pohyb v hodnotách

- postupujeme pouze (!) ve stupňovitém pohybu
- používáme vždy pouze z  za sebou
- jen na lehkých taktových dobách!








Stavba melodie

Melodii se snažíme vyklenout do oblouku tak, aby každá fráze měla svůj vlastní melodický vrchol. Při tvorbě melodické věty se tedy snažíme použít jen jeden nejvyšší tón, a to nejlépe zhruba v 1/3 délky věty. Pokud použijeme nejvyšší tón 2x nebo i vícekrát, melodie ztrácí napětí a působí pak unyle a monotónně. Vrcholový tón můžeme zopakovat, pokud je vystřídán spodním střídavým tónem.

Rytmus

Rytmický průběh palestrinovské melodie má být nadlehčený a svěží. Z toho důvodu proto užíváme pouze jednoduché rytmické skupiny a jejich prosté kombinace, zatímco komplikovaným a zatěžkaným rytmům se vyhýbáme. Obecně se dá říci, že skupiny krátkých not ( nebo ) jsou umístěny hlavně na lehkých dobách, zatímco dlouhé noty (,  a ) mohou být použity kdekoliv. Některé rytmické kombinace jsou přitom zcela nevhodné nebo se používají jen v určitém hudebním kontextu.

Předem je nutno upozornit, že:

- základem rytmického dění je vždy pohyb v  hodnotách
- s tóny o délce ,  a  a jejich kombinacemi můžeme pracovat téměř zcela libovolně
- pro spojení ,  a  hodnot pak platí zvláštní pravidla a omezení!

V praxi se setkáváme se třemi základními druhy rytmických skupin:

- 1) divizní rytmus
- 2) tečkovaný rytmus a
- 3) synkopický rytmus

Divizní rytmus

Vzniká prostým dělením dlouhých not na jejich

- a) 1/2 (v sudém metru)
- b) 1/3 (v lichém metru nebo v triolovaném rytmu)

























Tečkovaný rytmus


Vzniká prodloužením těžké doby o 1/2 na úkor následující lehké (polotěžké) doby. Takto prodloužená nota získá větší přízvuk (důraz) oproti běžnému diviznímu rytmu.

Synkopický rytmus

Vzniká vázáním lehké (polotěžké) doby s následující těžkou – tím dochází k přesunutí přízvuku z těžké doby na dobu lehkou.

Rytmická skupina

- samostatně se nepoužívá (takovýto rytmus působil ve své době těžkopádně)!
- používá se jen 1) po ligatuře    (zápis  )
- 2) s ligaturovým prodloužením    (zápis   ) nebo     (zápis  )
- 3) jako pokračování předchozího sledu čtvrtových hodnot     (stačí alespoň 1 předchozí 1/4 nota, např.   )

Ve výše uvedených případech se přízvučná doba přesouvá jinam nebo splývá s předchozím pohybem, čímž je u rytmické skupiny  zrušena její těžkopádnost.

Dvojhlasy kontrapunkt 1:1

Dvojhlasy kontrapunkt vzniká přidáním druhého hlasu nad nebo pod c.f. Mluvíme pak o vrchním nebo spodním kontrapunktu (dále jen ktp.). Ve dvojhlasém ktp. 1:1 se používají pouze konsonantní dvojzvuky. Jedná se o:

- 1) **perfektní** (= dokonalé) **konsonance**, tj. **čisté 1, 5 a 8**
- 2) **imperfektní** (= nedokonalé) **konsonance**, tj. **velké nebo malé 3, 6**, výjimečně i 10

Intervaly 2, 4, 7 a 9 a také všechny intervaly zvětšené a zmenšené jsou považovány za disonantní a v ktp. 1:1 se nepoužívají.

Pravidla dvojhlasého ktp. 1:1

- 1) **kontrapunktický hlas se tvoří podle stejných pravidel jako c.f.**
- 2) **ktp. je možno tvořit nad nebo pod c.f.**
- 3) **začátek ve vrchním hlase je na finále nebo dominantě** (tedy v intervalu 1, 5 nebo 8), **ve spodním hlase jen na finále** (1 nebo spodní 8)
- 4) ve skladbě používáme **různé intervaly, střídáme dokonalé i nedokonalé konsonance** (např. vytvořit celý ktp. jen na terciích nebo pouhým střídáním 5 a 8 není dobrý nápad)
- 5) **dokonalé konsonance 1, 5, 8 používáme v protipohybu nebo stranném pohybu**, tj.:
 - a. **musí vždy nastoupit v protipohybu nebo stranném pohybu**
 - b. rozvádíme je v protipohybu nebo stranném pohybu (není podmínkou, ale lépe to zní)
 - c. **paralelní 1, 5 nebo 8 se nepoužívají!**
 - d. nástup 1, 5 nebo 8 rovným pohybem (tzv. **skryté 5 či 8**) ve dvojhlase **nepoužíváme!**
- 6) nástup vrchního tónu u 5 nebo 8 se doporučuje jen stupňovitý – jiný postup se nazývá **quinta nebo ottava battuta** a obvykle se nepoužívá
- 7) **nedokonalé konsonance 3 a 6** můžeme použít libovolně, **vyhýbáme se** pouze:
 - a. **skočným 3 nebo 6** (paralelní 3 nebo 6 vzdálené o kvartu nebo více)
 - b. postupu **více než 3–4 paralelních 3 nebo 6 za sebou** (ztrácí se pak polyfonní charakter skladby)
 - c. méně vhodné jsou dvě paralelní velké 3 postupující o velkou 2 (vznívá zde nepříjemný triton)
- 8) **závěr je tvořen postupem převodního tónu** (tj. VII. nebo II. stupně) **do finály**. Je-li v c.f. vrchní převodní tón, v ktp. použijeme spodní převodní tón nebo opačně. Máme tedy pouze dvě možnosti pro vytvoření závěru – postup z 6 do 8 nebo postup z 3 do 1.
- 9) **k převodnímu** (tj. k předposlednímu) **tónu se v ktp. postupuje stupňovitě**
- 10) pokud je v ktp. převodním tónem VII. stupeň modu, v dórském, mixolydickém a aiolském modu jej chromaticky **zvýšíme na citlivý tón**

Tříhlasý kontrapunkt 1:1

Tříhlasý kontrapunkt vzniká přidáním třetího hlasu ke dvojhlasému ktp. Podobně jako ve dvojhlasém ktp. 1:1 také zde používáme pouze konsonantní dvojzvuky, navíc však mohou vznikat i konsonantní akordy. Používáme tedy (v pořadí podle vhodnosti):

- 1) **durové nebo mollové kvintakordy a sextakordy**
- 2) dvojzvuky **3, 5, 6, 8** (výjimečně až 10) **se zdvojeným** vrchním nebo spodním **tónem v oktávě**
- 3) konsonantní **dvojzvuky se zdvojeným** vrchním nebo spodním **tónem v unisonu**

Na rozdíl od dvojhlasého ktp. zde můžeme použít také **interval čisté kvarty**, ale pouze tehdy, **je-li součástí sextakordu nebo kvintového souzvuku 1 – 5 – 8**.

Skryté kvinty a oktávy se mohou ve tříhlasu použít mezi **vnitřními hlasy bez omezení**. Mezi krajními hlasy lze použít jen skrytou 5, ale pouze za těchto podmínek:

- 1) skrytá 5 je ve středním hlase doplněna o tercii – vzniká tak úplný kvintakord
- 2) prostřední hlas postupuje protipohybem proti zbývajícím dvěma hlasům

Čtyřhlasý kontrapunkt 1:1

Čtyřhlasý kontrapunkt vzniká přidáním čtvrtého hlasu k tříhlasému ktp. Pravidla jsou shodná s pravidly tříhlasého ktp.

Oproti tříhlasu je navíc možno použít také **skryté oktávy** mezi krajními hlasy, avšak za obdobných podmínek jako skryté kvinty v tříhlasém ktp. (tj. alespoň jeden střední hlas postupuje protipohybem, oktáva je doplněna na plný akord).

Dvojhlasy kontrapunkt 2:1 a 4:1 (6:1)

Kontrapunkt 2:1, 4:1 a 6:1 vzniká pohybem 2, 4 nebo 6 not v ktp. proti jedné notě c.f. Jedná se tzv. **nestejný kontrapunkt**. Zde podle rytmické délky not v ktp. **odlišujeme dva odlišné druhy pohybu, pro které pak platí různá pravidla:**

a) ktp. v 1/2 nebo celých hodnotách

Platí **stejná pravidla jako u ktp. 1:1** (viz otázka č. 3) – tj. na všech dobách používáme jen konsonantní dvojzvuky. Navíc však nesmějí vzniknout chybné postupy (např. paralelní 5 či 8) mezi kteroukoliv půlovou dobou v taktu a následující těžkou dobou (tj. následující notou c.f.).

Pravidla pro vedení melodie jsou shodná s pravidly pro tvorbu c.f.

b) ktp. ve 1/4 notách

Jedná se o rychlý hudební pohyb, který se používá pro vyzdobení nebo melodizaci základního pohybu v dlouhých notách. **Pro noty na těžkých** (tj. lichých) **dobách** zde **platí stejná pravidla jako v ktp. 1:1**, tj. používáme pouze konsonantní souzvuky.

Na lehkých (tj. sudých) **dobách můžeme použít:**

- 1) **konsonantní dvojzvuk**
- 2) **stupňovitě vedený disonantní průchodný tón** (který vždy melodicky vyplňuje interval tercie)
- 3) **stupňovitě vedený disonantní spodní střídavý tón**

Při pohybu ve 1/4 notách však vzniká omezení ve stavbě melodie – tato postupuje vždy jen:

- 1) **stupňovitě** (po sekundách) nebo
- 2) **krokem dolů** (o tercii) – poté je však nezbytné obrátit melodický pohyb a vyvážit krok vzestupným stupňovitým pohybem. **Nelze používat vzestupný terciový krok nebo dva stejnosměrné terciové kroky za sebou.**
- 3) Výjimečně je možno skočit také o 4 dolů, poté je nutno obrátit pohyb a terciovým krokem zpět vyrovnat skok.

Synkopický kontrapunkt

Technika dvojhlasého synkopického ktp. je podobná ktp. 1:1, liší se však v těchto bodech:

- 1) **kontrapunktující hlas je oproti c.f. posunut (opozděn) o 1/2 notové délky**
- 2) kromě konsonancí mohou na těžkých dobách vznikat také **sestupné disonantní průtahy**
- 3) synkopický ktp. se tvoří pouze ke **c.f. v celých nebo dvoucelých hodnotách**

V případě synkopického ktp. dochází k přesunu těžké doby na dobu lehkou. Tím dochází k obrácenému použití disonancí a konsonancí oproti jiným typům ktp. V synkopickém ktp. proto:

- 1) **na lehké době** mohou vznikat **pouze konsonantní dvojzvuky**
- 2) **na těžké době** pak používáme:
 - a. **konsonantní dvojzvuky**
 - b. **sestupné disonantní průtahy**

Typy používaných průtahů:

- 1) **ve vrchním kontrapunktujícím hlase: 7-6, 4-3, méně vhodný je 9-8**
- 2) **ve spodním hlase: 2-3, 9-10 a méně vhodný 4-5**

Nikdy nepoužíváme průtah 2-1 ve vrchním a 7-8 ve spodním kontrapunktu!

Vzhledem k obrácení vztahu těžké a lehké doby **nesmějí vznikat paralelní 1, 5 nebo 8 mezi lehkými dobami**, naopak **paralelní 5 mezi těžkými dobami nejsou na závalu**. V synkopickém kontrapunktu může být navíc použita větší vzdálenost hlasů než v jiných typech ktp. – nejvýše však **o duodecimu**.

Smíšený kontrapunkt

Jednotlivé druhy stejného i nestejného kontrapunktu (tedy 1:1, 2:1, 4:1, synkopický a další) slouží především k nácvičku, v hudební praxi se tyto techniky zpravidla vzájemně kombinují a mísí. Kontrapunkt vznikající spojením více druhů kontrapunktických technik označujeme jako **smíšený**.

V rámci smíšeného ktp. je možno využít další zvláštní útvary, postupy a ozdoby, které obohacují hudební průběh kontrapunktických skladeb:

Nota cambiata

Nota cambiata je zvláštní **ozdobná čtyřtónová figura** ve 1/4 hodnotách. Jejím základem je opuštěný průchodný tón, který se rozvede až dodatečně. Z hlediska intervalových vztahů k jedné notě c.f. probíhá **nota cambiata** takto:

8-7-5-6 nebo 3-4-6-5

8 = konsonantní tón, 7 = disonantní průchod, 5 = odskočení k druhé konsonanci, 6 = návrat a dodatečné rozvedení průchodu. Totéž platí také u postupu 3-4-6-5. Nota cambiata může obdobně probíhat ve vrchním i spodním hlase, tj. máme celkem 4 možnosti jejího provedení.

Portamento

Portamento je rychlé sestupné sklouznutí ve 1/4 hodnotě, používané v synkopickém kontrapunktu mezi průtahem a jeho rozvodným tónem. Jedná se v podstatě o sestupnou předjímku.

Používání 1/8 not

1/8 noty používáme jen výjimečně, a to výhradně ve tvaru **dvoutónové ozdobné skupinky**. Osminové melodické útvary jsou vhodné zejména pro vyzdobení stoupající nebo klesající sekundy, vyplnění kvarty nebo další ozdobení portamenta. 1/8 noty lze použít:

- 1) pouze **dvě za sebou**
- 2) jen **ve stupňovitém pohybu** (nastupují i pokračují vždy stupňovitě)
- 3) jen **na lehké době**
- 4) na pořadí konsonancí a disonancí zde nezáleží (v rychlém pohybu zvukově splývají), proto 1/8 noty mohou být použity jako:
 - a. **průchodný tón** nebo **spodní střídavý tón**
 - b. **nepravidelný průchodný tón** nebo **nepravidelný spodní střídavý tón** (tj. umístěný na první notě z dvojice 1/8 not)

Těžký průchod

V **sestupných stupnicovitých chodech** ve 1/4 hodnotách je možno používat i disonantní **těžké průchody** (průchody na polotěžké, tj. 3. době).

Rytmus

V renesanční hudební praxi se nepoužívá rytmický model složený z jedné nebo dvou čtvrtových not a půlové noty, protože zde dochází k nevhodnému zdůraznění těžké doby. Tento útvar lze proto použít pouze:

- 1) po předchozím čtvrtovém pohybu,
- 2) po ligatuře
- 3) je-li prodloužen ligaturou. Tímto je nevhodný důraz potlačen nebo přesunut na jinou dobu.

Imitační kontrapunkt

Imitace je napodobení jednoho hlasu druhým hlasem. První zaznění tématu se nazývá **proposta** (= téma), odpovídající hlas jako **risposta** (= odpověď). Výrazný motiv v nástupu proposty se nazývá **hlava proposty** (hlava tématu). Risposta může nastoupit po propostě v různých intervalech (transpozicích), nejčastěji se imituje v intervalu č. 1, 8, 5 nebo 4.

Přísná imitace: risposta je shodná s propostou (rytmicky, velikostí i jakostí intervalů), provádí se zpravidla jen v intervalu 1, 8, 5 nebo 4. **Volná imitace:** risposta napodobuje propostu jen přibližně, zachovává směr a rytmus, ale mění velikost či jakost intervalů. **Rytmická imitace** je druhem volné imitace – risposta imituje jen rytmus proposty, melodie se mění.

Prostá imitace: risposta nastoupí až po doznění proposty. **Umělá imitace:** risposta nastoupí již v průběhu proposty.

Reálná imitace: risposta je přesnou transpozicí proposty. **Tonální imitace:** v rispostě se mění některé intervaly tak, aby se harmonicky přizpůsobila tónině nebo harmonickému uspořádání proposty. K tonální imitaci (odpovědi) dochází zejména tehdy, když risposta odpovídá v dominantní tónině na propostu, která obsahuje v hlavě tématu V. nebo VII. stupeň tóniny.

Zrcadlová imitace (tj. **v inverzi**): risposta převrací směr pohybu intervalů v propostě. Nejčastěji se užívá inverze risposta v oktávě nebo v kvintě (v rámci společné tóniky).

Račí imitace: risposta imituje propostu pozpátku, od poslední noty směrem k první.

Augmentovaná imitace: resposta napodobuje propostu ve dvoj nebo i vícenásobných rytmických hodnotách. **Diminuovaná imitace:** resposta napodobuje propostu v polovičních (nebo i kratších) rytmických hodnotách.

Všechny výše uvedené druhy imitací se mohou různě vzájemně kombinovat.

Tvorba kánonu

- 1) utvoříme propostu
- 2) přeneseme ji jako risposta
- 3) k této rispostě utvoříme kontrapunkt
- 4) tento kontrapunkt přeneseme opět jako resposta.

Tento postup stále opakujeme. Chceme-li ukončit imitační práci, vedeme oba hlasy volně na způsob neimitačního volného polyfonního dvojhlasu.

Převratný kontrapunkt

S technikou převratného kontrapunktu se setkáme např. u fug se stálou protivětou nebo dvojitých či trojitých fug, v některých 4 a vícehlasých kánonech apod. Při použití vyspělé imitační techniky může nastat situace, kdy je nutno dva nebo více hlasů ve skladbě vzájemně přeložit (převrátit), a to takovým způsobem, aby nedošlo k chybným nebo nevhodným postupům. Techniku, která toto překládání hlasů umožňuje, označujeme jako techniku **převratného kontrapunktu**. Podle počtu překládaných hlasů mluvíme o **převratném kontrapunktu dvojitém, trojitém nebo i vícenásobném**.

Dvojitý převratný kontrapunkt umožňuje vzájemné překládání dvou kontrapunktických hlasů, avšak pouze v těchto intervalech:

1) v **oktávě** (spodní hlas přeložíme o 8 výše nebo vrchní hlas o 8 níže)

Níže je uvedena tabulka intervalů vzniklých převrácením. Z konsonancí dokonalých zde vznikají opět dokonalé, z nedokonalých nedokonalé a z disonancí disonance. Ke změně však dochází v převratu $5 \Rightarrow 4$, kdy **z konsonantní 5 vznikne disonantní 4** (a obráceně). Z toho vyplývá, že **kvintu v tomto případě chápeme jako disonantní interval** a podle toho s ní pracujeme (např. nelze kvintu použít na těžké době, nelze do ní rozvést průtah ve spodním hlase apod.).

1	2	3	4	5	6	7	8
⇕	⇕	⇕	⇕	⇕	⇕	⇕	⇕
8	7	6	5	4	3	2	1

2) v **decimě** (spodní hlas přeložíme o 10 výše nebo vrchní hlas o 10 níže)

Z konsonancí nedokonalých v tomto případě **vznikají dokonalé** a obráceně, disonance zůstávají disonancemi. Mění se tedy: $10 \Rightarrow 1$, $6 \Rightarrow 5$ a $3 \Rightarrow 8$. Zatímco paralelní (nebo skryté) 3 nebo 6 nejsou na závalu, paralelním 1, 5 a 8 se vyhýbáme. Z toho vyplývá, že **nelze použít 3, 6 ani 10 v paralelním (nebo rovném) pohybu** (neboť jejich převrácením vznikají paralelní či skryté 1, 5, 8).

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
⇕	⇕	⇕	⇕	⇕	⇕	⇕	⇕	⇕	⇕
10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

3) v **duodecimě** (spodní hlas přeložíme o 12 výše nebo vrchní hlas o 12 níže)

V tomto případě je problém pouze s převrácením $6 \Rightarrow 7$, tj. konsonantní 6 se převrací v disonantní 7. Z toho vyplývá, že **sextu zde chápeme jako disonantní interval** a podle toho s ní pracujeme (např. nelze 6 použít na těžké době, nelze do ní rozvést průtah apod.).

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
⇕	⇕	⇕	⇕	⇕	⇕	⇕	⇕	⇕	⇕	⇕	⇕
12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

Označení hlasů

V převratném kontrapunktu označujeme cantus firmus (případně téma) jako **subjekt**, jeho kontrapunkt (protivětu) jako **kontrasubjekt**. Přenesení subjektu se nazývá **evoluce**, přenesení kontrasubjektu je **transpozice**.

Poznámky k doplnění do textu:

Ve tří a vícehlasé sazbě se používá zmenšený sextakord i kvintakord (k T?), a to i mimo závěr.

Postup 2 velkých tercií lze použít.

Rozvod 8 nebo 5 v rovném pohybu není na závalu.

TD i $1/2$ TD doba mohou scházet

Lze používat následné kvinty.

Skryté 5, 8 nebo 5, 8 battuty lze používat, ale pouze mezi vnitřními hlasy.

Synkopický KTP lze vytvořit v $1/2$ i $1/1$ hodnotách.

Výjimečně lze použít průtažný kvartsextakord.

Závěr skladby (poslední akord) lze vytvořit v oktávové i terciové poloze.

pal melodika

někdy lze pohyb zvlnit tercií (na sudé době jen sestupně, vzestupně převážně jen na lehké době nebo synkopě), kvartou či kvintou (bez omezení), výjimečně i 8n, zcela výjimečně pak m6n nebo 8d.

2 nebo více skoků za sebou - ve stejném směru jen kvint-kvartový nebo kvart-kvintový rozklad oktávy. Skoky ve vzájemně opačném směru se vzájemně vyrovnávají (uklidňují), proto nejsou na závalu.

chromatika - ob 1 tón

Rozsahy hlasů:

S d1-e2 (c1-g2) a- d1-g2

A g-a1 e-d2 g-d2

T c-e1 d-a1

B B-f1 G

Vysvětlení - těžké - liché doby