

Po trobadorské (na francouzském jihu) a truvérské (na francouze severu) tradici se chanson nově a výrazně uplatnil v době stylu nova (1320-1380, popřípadě v jeho vyžití a doznívání 1380-1420, čovaném po roce 1390 jako ars subtilior). Nejvýraznější podoby nu 14. století jsou ve Francii virelai, chace, ballade a rondeau. Jinou se u nich uplatňuje imitační technika v převládající tříh podobě. Komplikovanost a technická vytříbenost chansonu údobí ar a ars subtilior vedlo k reakci na tento typ chansonu. V burgund le frankoflámských skladatelů (dříve označované souborně jako "n ská" - neprávem, protože 1. generace, tzv. cambraiská škola je v spjata s existencí burgundského vévodství) se zásluhou Dufaye a burgundských žáků Angličana Dunstaba, pěstoval nový typ chanson raznějším uplatněním melodické linie vrchního hlasu (vliv diskant které se v Burgundsku pěstovalo jako improvizací technika na ků Dufay ustálil typ tříhlasého chansonu s lidovým, satirickým i pol textem. Např. funkci jakési hymny měl jeho chanson Franc coeur ge používaný ve stoleté válce jako píseň do boje proti Angličanům a pující apoteózu francouzských předností a dobrých vlastností.

Jinou platnost i formovou a technickou podobu dostával v prů 15. století duchovní chanson, u něhož se daleko výrazněji uplatňov složitá kontrapunktická technika zejména 2. nizozemské školy (Obr Ockeghem). Na rozdíl od něj se světský chanson vyhranil jako prot: moteta a svou jednoduchou vesměs čtyřhlasou podobou a častějšími fonními úseky připravil vlastně půdu pro vznik nového madrigalu v tině 16. století. Programní chanson ve Francii pěstoval Jannequin, obohatil postupy Nizozemců o propracovanou tónomalbu. Od 17. stole chanson vrací fakturou k někdejší východiskům truvérů a trobadorů opuštěným po údobí ars nova. Stává se totiž opět a stále častěji s písni s doprovodem, zachovává jednoduchou homofonní podobu a spolu zervováním hudebních prvků nabírá satirické ostří v textové sféře.

V 18. století chanson jako popěvek proniká i do opery. Patří i lidovějším hudebním útvarům a v průběhu Velké francouzské revoluce i značnou politickou úlohu (chansony stupňující vlnu revolučního a publikánského nadšení - např. carmagnola aj.). Tato pokroková tradi chansonu jako polemické, satirické a politické písně přetrvala v pr 19. století a dostávala vždy nové podněty vlivem konkrétní politick tuace. Ve 20. století patří k významným žánrům sféry tzv. nonartifi ní hudby francouzský chanson.

3.4 Gymel (z latinského cantus gemellus - dvojzpěv) se jako termi sice objevuje až v 15. století, tercové a sextové paral chody byly však velmi užívaným prostředkem v anglické hudbě. V anony traktátu tzv. anonyma Britského muzea označovaném také Anonymus IV.

dle návrhu vydavatele C.E.H. Coussemakera) jsou považovány tercie za "nejlepší" konsonance. Tato anglická tradice (vysvětlována některými badateli z lidové hudby) ovlivnila výrazně hudbu na kontinentě, především pak frankoflámské a burgundské skladatele 15. století. K oblibě tercie a sexty však zcela nezávisle dospělo i italské trecento 14. století (Landini a další vesměs florentští skladatelé).

Discantus

Tenor
Sanc-tis - si - ma, mi-tis-si - ma, o stel-la
maris lu-ci-dis-si-ma

3.5 Fauxbourdon navazuje rovněž na anglický discantus. Střídá se v něm souzvuk čisté kvinty s oktávou a souzvuk tercie se sextou (tedy sextakord v našem pojetí). Cantus firmus postupně proniká v této technice do nejvyššího hlasu, takže se jeví jako "nepravý" základ skladby. To pak dalo základ i označení techniky. Fauxbourdon zejména technikou paralelních sextakordů znamenal mnoho pro vytvoření předpokladů harmonického myšlení.

Pro-te-ge be-nig na om-ni laude dig-na tu-um fi-li-um

(c.f.)

Polyfonní techniky

imitace

význam imitace v podmínkách mensurální notace

kánon a další techniky a formy

caccia

poslechy a intonování

Johannes de Florentia

O tu cara

/ informace viz skripta

scienza mia

Základy polymelodiky/

musica

poslechy: Machaut Ma fin est mon commencement /skripta/

Johannes de Florentia (c.1300 - c.1351)

22

Zweistimmiges Madrigal (c. 1340)

Polyfonní techniky

Úvodní preambule

Podstatou kurzu je analýza vybraných ukávek – k dispozici jsou xero kopie, s nimiž budeme pracovat. Jejich soubor je předpokladem k úspěšnému zvládnutí kurzu – obdobně jako pravidelná účast a autopsie při jednotlivých analýzách...

Metoda analýzy: bude měněna podle materiálu s ohledem na poznání většího počtu přístupů / C. Kuhn, G. Ligeti, C. Dahlhaus, K. Janáček, K. Rösing, E. Toch, H. Riemann, D. de la Motte, H. H. Eggebrecht, J. Volek, P. Kofron, C. Kohoutek ad. /

Katalog ukávek: od ideje „melodie a polymelodie“ až k „polyfonii“
prostudování vývoje názirání v MGG, Groves Dictionary, Slovníku české hudební kultury

Navázeme na poznatky z kurzu dějin melodie, který probíhá paralelně –

Obsáhneme tyto okruhy: machautovská ballade, chace, virelais, ballatta, madrigal, caccia

Kanonická imitace, její princip a vývoj, 14. století

fauxbourdon

ats subtilior – Petugio, Grimace ad.

chanson, moteto, madrigal

[villanella, frottole]

polychoričnost – Gabrieli, Guami

technika kolorování – Girolamo dalla Casa / „moravská situace“ – Marechalova tabulatura /

„Kontrapunkt“ akordických skupin –

nové typy segmentace v důsledku rozvoje a etablizace instrumentální hudby –

Monteverdi – Schütz

vznik fugy – situace po roce 1650 – výjimečné bachovské situace –

Kanon a fuga v 18./19./století – selektivně –

vybrané situace z hudby XX. století – Webern, Schönberg

Hindemith

①

Polyfonní techniky - teze

Typologie forem a technik - analýza

/ Clemens Kühn:
Analyse lernen, Bärenreiter
Kassel 21994 /

Psalmodie x hymnodie

Organum - vřitečné typologie
gymel
fauxbourdon

kánon / canone /
madrigal / kánonický madrigal /
caccia - chasse
ballata - ballade
capriccio - ciacona - passacaglia
canzon(a)
fuga

PASSACAGLIA

Michna, Biber, Monteverdi

Polyfonní koncepce

XIX. století Verdi, Wagner, Mendelssohn, Dvořák, Bruckner, Brahms, Mahler

XX. století Schönberg, Berg, Webern, Zemlinsky, Schulhoff
Stravinskij, Prokofjev, Bartók, Janáček

zvláštní zřetel: Hindemith - LUDUS TONALIS
/ viz soupis /

Literatura: Karel Rišinger: Nauka o kontrapunktu 20. století I, II Panton, Praha 1984
Jaroslav Smolka: Fuga vřeské hudbě, Panton, Praha 1987
Mathias Hansen: Arnold Schönberg - ein Konzept der Moderne. Bärenreiter, Kassel-Basel-London.
New York - Prag 1993
Miloš Štědroň: Základy polymelodiky. FFMU, Brno 1992

L MATHEUS DE PERUSIO
A. FOUR BALLEADES

③

1. Le greygnour bien

1. Le greygnour bien

1. 1. 4. 2. 5.

10 20 30 40

15

50 60 70 80 90

Historická informace:

Skladatel ballade LE GREYNGOUR BIEN Matheus de Perusio (též Matteo da Perugia nebo Perusinus, Perusinus) zemřel před 13. lednem 1418. Datum narození není známo. Tento původem italský skladatel pocházel zřejmě z Perugia. Působil jako cantor, musicus, první magister capellae a organista v tehdy ještě nedokončené milánské katedrále. Pohyb a kulturu orientace Mattea da Perugia nejsou dosud objasněny. Uvažuje se o příčině francouzských vlivů na skladatele: Dříve se tyto vlivy dávaly do souvislosti s jeho vztahem k Petrovi Filargovi di Candia (1340-1410), diplomatem a biskupovi, který studoval na pařížské Sorbonně. Ursula Güntherová, autorka obšíšného hesla v The New Grove Dictionary of Music and Musicians z něhož v této informaci čerpáme, spíše uvazuje o rostoucím vlivu francouzského umění a hudby v severní Itálii koncem 14. a začátkem 15. století - zejména za doby působení v Pavii, kdy mu byl zřejmě skladatelem Matteo da Perugia nejbližší. V roce 1409 ho zřejmě doprovázel na kongres Pisy. Po volbě Filarga za vzdoropapeže (26. června 1409) ho Matteo zřejmě následoval do Bologny. Po otrávení Filarga (3. května 1410) vystoupil Matt do služeb papeže Jana XXIII, jehož následoval na kongres do Kostnice (Konstanz). Po pádu tohoto papeže se Matteo vrátil do milánské katedrály kde měl zřejmě výsadní postavení a umírá před 13. lednem 1418. Tolik tedy poměrně skoupá životopisná fakta. Za nímž ovšem tušíme život plný cest dobrodružství a nečekaných zvratů ve schizmatické době největších změtí a vlády tří papežů. I samotná okolnost, že Matteo pobýval v blízkosti papeže Jana XXIII, spjatého jak a koncilovým děním, tak i s procesem Jana Husa, dodává tomuto skladateli zajímavosti pro české dějiny 15. století.

Němety k analýze:

Prvním velkým námětem k analýze této skladby a řady podobných excesů ze stylové vrstvy, kterou muzikologie stále jednoznačněji označuje za "ars subtilior" (tedy za umění ještě jemnější-subtilnější než byla ars nova, na kterou tato orientace navazuje asi tak, že se jedná o druhou a třetí generaci po zakladatelské generaci představitelů francouzské ars nova) je otázka, jak se tato hudba vůbec mohla realizovat, zde byla živě provozována. Již zda byla papírovým zbussem, určeným k intelektuální zábavě. Proto jsme před vlastní analýzou podnikli jeden experiment, který považujeme za užitečný a dnes již běžná technicky dostupný. Skladbu jsme reálizovali (autor skript se obrátil na studio FORTRONICS - Daniel Forró a vzniklou nahrávku, posílenou hudebním computerem uvedl v televizním pořadu s Danielem Forró, který ji převzal do svého koncertního reper-

toáru a běžně ji prezentuje - naposledy např. na mezinárodním fóru Expérience experimentální hudby III v říjnu 1990 na Mezinárodním hudebním festivalu v Brně) a realizace přinesla řadu zajímavých poznatků, které shrneme do těchto tezí:

- skladba byla dokonale rytmicky a melodicky interpretována, Bol Zai jen v instrumentální podobě vzhledem k tomu, že práce s viděm neumožňuje realizovat i tento experiment
- z realizace plyne, že skladba je zřejmě záměrně komponována tr níkou zhušťování a zřehování faktury
- toto zhušťování a zřehování je zřejmě s ohledem na realizaci by, jejíž některá místa měla sloužit interpretům k zachycení, tince na jiných polymelodický proud probíhal méně koordinovaně
- Perusiova skladba odráží situaci a níž se setkáváme při konstitování systémů - poměrně krátkce po vzniku menšurální notace i chází k nastolik komplikované kumulaci rytmických struktur, jak doslova nové systematické možnosti vedly k vyzkoušení nekomplikované dosazitelných poloh systémů. S touto situací se často setkáváme na začátku velkých systematických koncepcí, jež vedou k dikální změně hudebního myšlení. Tak např. v hudbě okolo roku 1400 dochází k obdobnému experimentování - tentokrát však niko s polymelodickými pásky, nýbrž s akordíky, dosud nespojitou zebností harmonické kadence a chromaticky náhodné a volně tká se. Jako by každý systém zbyl po svém konstituování dosáhl maxi svých možností před dokončením ke jakési myšlené "střední" poloze v níž pak setrvá relativně dlouhou dobu a uprosit níž také vzniknou jeho hlavní konvence

Především před vlastními náměty k analýze těchto několik tezí, které působí apriorně už svým umístěním před analytické postupy. Jeze se však opírájí o zkušenosti z dokonalé interpretace - lze dokonce říci ideální (infrahámmní) interpretace skladby, která odhalí její strukturu ranost co do technických problémů.

Vyní se pokusme o několik analytických úvah nad Perusiovým textem:

- kontrapozice 2/4 a 6/8 taktu. Je sama o sobě zdrojem značného rytmického napětí mezi hlasy. Dochází ke členění na rytmická pásma. Která se musejí pohybovat nezávisle na sobě. Vždy i mezi krajními hlasy, které jsou ve 2/4 taktu, dochází ke značné labilitě při interpretaci
- rytmická balady je netolik zajímavá, že se vyplatí pořídit katalog všech rytmických situací alespoň jedné části skladby (ornvích 32 taktů). Rytmickou bohatost si uvědomíme prostřednictvím takto pořizovaného katalogu rytmů, který je vlastně rozpisem jednotlivých rytmů s tím, že vyloučíme opakuující se útvary.