

Teprve v Bachově době se prosadila rovnoměrná temperatura, která dělí oktávu na dvanáct stejných dílů. Od té doby není kromě oktávy žádný interval čistý, ale také žádný nepoužitelný. Všechny akordy jsou skladateli otevřeny [odemčeny], na každém tónu lze postavit stupnici, vzání se [úplně] čistoty intervalů, která byla předmětem všech minulých úvah.

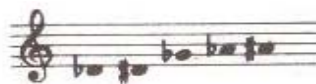
Dvanáct kvint seřazených za sebou od tónu C dospěje k tónu His, který je o "pythagorejské koma" výš než sedmá oktáva od C. Vytvořit kompletní kvintový kruh z čistých kvint je tedy nemožné. - Čtyřmi kvintami nad C dosáhneme tónu E, který je o "syntonické koma" vyšší, než tón který vznikne posloupností dvou oktáv a čisté velké tercie od stejného C. Čisté kvinty a čisté tercie se vylučují. Poté, co středověká hudební teorie dala přednost čistým kvintám (*pythagorejské ladění*), pokusilo se 16. - 18. století o kompromis pokud možno čistých kvint a čistých velkých tercií (středotónové ladění), přičemž je přibližná čistota blíže ležících akordů vykoupena nápadnou nečistotou vzdálenějších akordů, které jsou částečně úplně nepoužitelné.

Tak rozdílné byly i výpočty: měly společný fakt, že na černých klávesy byly naladěné jen tóny Cis, Ex, Fis, Gis a B. Des, Dis, Ges, As a Ais byly nepoužitelné [neexistovaly]. Tón, který zněl jako Cis v akordu A - Cis - E velmi dobře, použitý jako Des třeba v akordu Des - F - As zněl nepříjemně a nečistě etc.

Ojedinelý příklad jako Gesualdova chromatika zůstal omezen čistě na vokální hudbu, každá instrumentální nebo s doprovodem nástrojů počítající hudba byla omezena na okruh tónů:



vyloučeny byly:



Na ladění starých varhan je to ještě dnes ověřitelné. Kadenční děje Bachovy doby, počítající s rovnoměrnou temperaturou (výchozí bod všech

[14]

dosavadních nauk o harmonii), oslavované jako příroda sama, jako nutné protože přirozené, jsou pravý opak: potlačení přírody ve prospěch rozšířeného tónového materiálu, který konstruktivnímu myšlení otevírá neomezený prostor k rozvíjení modulační fantazie.

Před a kolem roku 1600 již nacházíme novou homofonii opery a v náznacích také již myšlení ve [čtyř]zvucích [akordech], které jsou na sebe funkčně navázány. [Zároveň] působí ještě staré lineární myšlení v církevních stupnicích, ale rozkvět kontrapunktické kompozice končí: různé zákony hudební řeči hovoří současně. Když studujeme homofonně komponované kusy nebo úseky větších děl této doby, poznáme skutečně jednotné používání omezeného akordického materiálu - [tedy] jistou *tonalitu*, pokud tím chápeme systém vztahů omezeného počtu tónů a akordů. Toto je dobrým východiskem pro nauku o hudební sazbě a zároveň setkání s vysoce kvalitní hudbou, která je v dnešním hudebním životě bohužel zanedbávána.

Právě proto, že tato hudební řeč je téměř neznámá, je neobyčejně důležité si ty to následující vybrané příklady hodně zahrát a poslechem se naučit myslet v této řeči pravidla skladby a zadání dostaneme z analýzy těchto kusů.

Palestrina, Stabat Mater. 5 úryvků

The image displays two systems of musical notation for Palestrina's Stabat Mater. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The lyrics are written below the notes. The first system contains the lyrics: "Sta- bat ma- ter do- lo- ro- sa cu- jus a- ni mam ge- men- tem,". The second system contains the lyrics: "il- la be- ne- dic- ta ma- ter u- ni- ge- ni- ti-". The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and accidentals, typical of the sixteenth-century style.

E- ja ma- ter, fons a- mo- ris me sen- ti- re vim do-

Kvintakordy B F C G D A E, g d a e

Sxtakordy:

lo- ris fac, ut te- cum lu- geam,


Jacob Handl Gallus, Motetto „Ecce quomodo moritur justus“ (1587).

et ne- mo per- ci- pit cor- de, et ne- mo per- ci- pit cor- de.

Vi- ri jus- ti tol- lun- tur, et ne- mo con- si- de- rat:

a fa- ci- e in- i- qui- ta- - tis sub- la- tus est

[16]



Musical score for the Latin phrase "jus-tus, et e-rit in pa-ce me-mo-ri-a e-jus." The score is written in a two-staff system (treble and bass clefs) with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The melody is primarily composed of quarter and eighth notes, with some rests. The lyrics are printed below the notes.

Kvintakordy: Es B F C G D A, c g d a, sextakord:



A single musical notation showing a chord in the treble clef. The notes are E4, B3, F4, C5, G4, D5, A4, which corresponds to the sixth chord mentioned in the text.

Leonard Lechner „Deutsche Sprüche von Leben und Tod“ (1606)

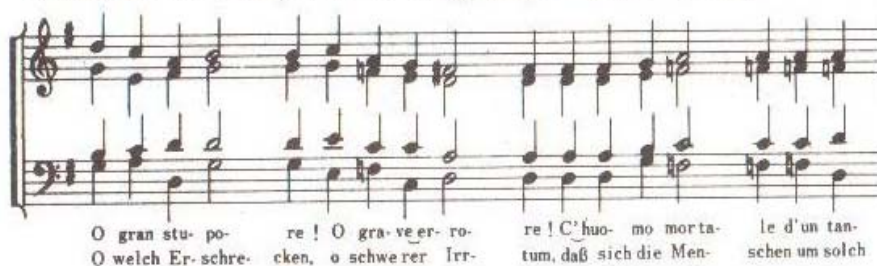


Musical score for the German phrase "Wenn sich er-schwin-get das Glück, dir g'lin-get, thu nit drauf bau-en, ihm z'viel ver-trau-en." The score is written in a two-staff system (treble and bass clefs) with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The melody is primarily composed of quarter and eighth notes. The lyrics are printed below the notes.

Kvintakordy: B F G D A, c g d

Emilio de Cavallieri, z „La Rappresentatione“

Emilio de' Cavalieri, aus ›La rappresentazione‹ (1600)



Musical score for the Italian phrase "O gran stu-po-re! O gra-ve er-ro-re! C'huo-mo morta-le d'un tan-tum, daß sich die Men-schen um solch". The score is written in a two-staff system (treble and bass clefs) with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The melody is primarily composed of quarter and eighth notes. The lyrics are printed below the notes.

to ma le, ch'g-ter-no du ra, si po co cu - - - ra,
 ein ü bel, das e- wig dau ert, so we nig sor- - - gen.

Kvintakordy: F C G D A E, g d a, sextakordy

Orkando di Lasso: Sibylla Erythraea (1550?, vydáno 1600)

qui se di- mi- sit ab al- to. Ul-
 wie er her- ab steigt vom Him- mel. Dann

- ti- ma fe- li- ces re- -ferent cum tem- po- ra
 wer- den in Glück ver- wan- - delt sein die dūs- te- ren

so- - - - les. He- brae- a, quem vir- go fe- ret de
 Zei- - - - ten. Den die he- brä- i- sche Magt her- vor-

stir- - - - pe
 bringt aus

Kvintakordy Es B F C G D A E, c g d a

[18]

Příbuzné čtyřzvuky a ozřejmení četnosti jejich používání.

V pořadí kvintového kruhu

Es B F C G D A E [dur]

c g d a e (h) [moll]

V pořadí stupňů [postupně]



Analýzy četných skladeb Byrda, Titelouze, Sweelincka, Carissimiho, Aneria, Perriho, Haßlera a Demantia, potvrzují tento výběr. H moll byl nejméně používaný z těchto zvuků.

Durové kvintakordy zdvojují výhradně základní tón. Jsou téměř vždy kompletní, jen u Lechnera chybí kvinta v závěrečném akordu. V tomto případě bylo obvyklé použít třikrát základní tón. Tercie, která ještě kolem r 1550 v koncových akordech často vypuštěna, se kolem R 1600 stala nepostradatelnou součástí závěrečného akordu. Mollové akordy zdvojují většinou základní tón. Občasné zdvojení tercie je melodicky legitimizováno protipohybem. Takto u Lechnera.



Sborová hudba počítá dnes s rozsahem hlasů:



Ten nebyl ale kolem r 1600 takto vyčerpávající (rozvinutý). Z příkladů lze odvodit dobové pravidlo, že hlasový rozsah zřídka překračuje nonu (v basu oktávu a kvartu), hlasová poloha může být ale různá.

[19]



Rozestup hlasů smí dosáhnout mezi Sopránem a altm stejně jako mezi altm a tenorem jedné oktávy (větší odstupy jen v jednotlivých akordech s okamžitým vyrovnáním); mezi tenorem a basem není žádné ohraničení (viz u Lechnera a Lassa: oktáva a kvinta).

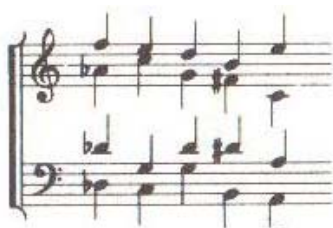


Úloha: Zvol a označ rozsahy hlasů. Notuj ve zvolených hlasových polohách pokud možno hodně jednotlivých zvuků [akordů] (nikoli jejich spojení), k poznání všech možností: vysoké, nízké zvuky; tóny těsně u sebe, daleko od sebe, zvol jiné polohy hlasů a zkoušej všechny možnosti.

Dobré akordy v polohách u Galla



Kolem 1600 ne/málo -použitelné akordy. Proč?

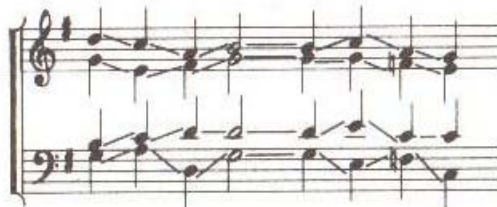


[20]

Křížení hlasů z důvodů vedení hlasů mezi sopránem a altem případně mezi tenorem a basem se vyskytuje častěji. V prvním taktu u Lechnera je současnému stoupání všech hlasů zamezeno vyšším nástupem altu. V pátém taktu o d konce u Lassa už je tenor dost vysoko, takže v následujícím taktu jen soprán a alt postupují skokově vzhůru.

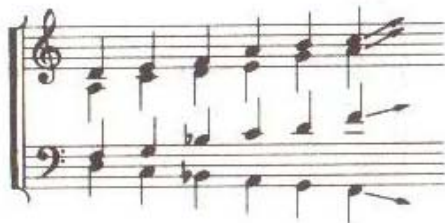
Spojování akordů: příklady ukazují, že postup všech hlasů dolů je zřídka. (1) Lechner. Ještě nápadnější a proto ještě méně častý je postup všech hlasů vzhůru. U Cavallieriho (2) je zjemněno sekundovým postupem třech hlasů. Naproti tomu dovolený je skok všech hlasů ve stejném směru, pokud se nemění harmonie, (3) Cavallieri.

Cavallieri:



Nehledě na opakování akordů, které je časté, je normou, že ze všech tří možných postupů (vzhůru – dolů – rovně [hlas zůstane ležet]) jsou současně použity nejméně dva.

Všimněme si [této] stálé proměny a naučme se jí oceňovat jako obzvláštní technicko-sazebné umění. Také v homofonní sazbě té doby by omezovalo vyžadovanou kýženou nezávislost hlasů, kdyby (tyto) na sebe byly delší dobu připojeny. Špatné by bylo vlastně jen dvouhlasé dění (stoupající akordy proti sestupujícímu basu):



[21]

Každá nauka o hudební sazbě (harmonii) oprávněně doporučuje [podporuje] zadržení společných tónu v témže hlasu, což je pravidlo, které platí i daleko za hranicemi pojednávaného období. Cavallieri:



Výjimkou jsou již zmíněné skoky při stávající harmonii, stejně jako skoky při cesurách (viz Gallus u první pauzy). Přes to však zároveň upozorníme na vědomé porušení tohoto pravidla (licenci): bez ní [bez takových licencí] by se vývoj harmonie nepohnul z místa. Přísně podle pravidel by pátý takt u Lassa musel vypadat takto:



Soprán by zůstal přikován ke své poloze G-Gis-A. Melodická vůle smí pravidlo o zadržování tónu prorazit (porušit).

[*Melodická*] *linie*: po staletí platné kontrapunktické pravidlo, že – kromě nezávadné (neškodné nepostřehnutelné) oktávy – jsou skoky dovoleny jen do malé sexty (zakázány jsou velká sexta a septimy), zůstává i pro období (chtělo by se říci) *homofonní polyfonie* kolem r. 1600. Jedna malá sexta je na konci Lassoova příkladu, oktávy v sopránu u Lechnera, v basu (tam jsou nejčastěji) u Cavallieriho a Lassa. Obecně jsou větší skoky k nalezení především v basu, ačkoli jen zřídka dva větší intervaly ve stejném směru, jako před koncem Lechnerovy ukázky:



[22]

Obvyklejší je obklopit větší skok protisměrným krokovým pohybem. Alt u Lechnera:



V sopránu jako nejnápadnějším hlasu dominují sekundové a terciové kroky. Je třeba se vyhnout všem zvětšeným a zmenšeným intervalům kromě zvětšené primy, tedy chromatické změně stejného tónu. Toto je velmi silný [důležitý] výrazový prostředek – kolem 1600 skutečně takto komponovaný a slyšený – proto je třeba se zdržet jeho nadužívání. Vyskytuje se úsporně použitý u Lassa: *C-Cis* na začátku v sopránu, *F – Fis* před koncem v altu. V jiných skladbách této doby najdeme také *H-B*, *G-Gis*, *E-Es*, atd.

Chromatická změna téhož stupně [tónu] v jiném hlase se nazývá příčnost. Zde dvě ukázky od Heinricha Schütze („Es ist er schienen“ 1648)

a) v jiné oktávě



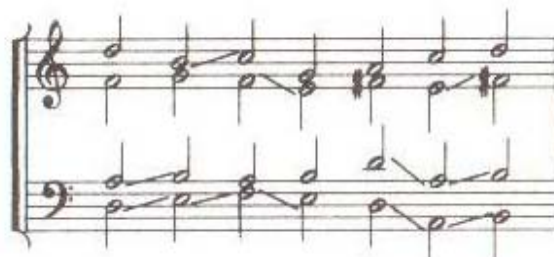
b) ve stejné poloze, zjemněné pauzou



Všimněme si, že v našich příkladech se vyskytnou příčnosti jen dvakrát a to v obou případech zmírněné (zjemněné). U Galla (alt Cis, tenor C) prostřednictvím první pauzy, u Lassa (konec tenor H, alt B) skryté ve čtvrtkovém pohybu, který brání přímé kolizi. Takto úsporně a v zjemněné formě, by měly být příčnosti používány.

[23]

Zákaz paralel: každá nauka o harmonii [skladbě] oprávněně zakazuje paralelní vedení hlasů v odstupu kvint nebo oktáv, protože by bylo nesmyslné z mizivého počtu paralel, kterých se dopustili velcí skladatelé, vyvodit pravidlo.



Obvyklá vysvětlení jsou dvě :

1) Kvůli obzvláště jednoduchým frekvenčním poměrům tóny splynou - v případě oktávy (1:2) zcela a v případě kvinty (2:3) téměř. Tímto splynutím škodí paralelní vedení samostatnosti hlasů, nebo ji zcela ruší.

2) Paralelní vedení hlasů špatně zní.

Obě vysvětlení jsou neuspokojivá (lopotná, násilná)

Za prvé: proč nejsou také zakázané paralely v kvartách (3:4)



Za druhé: Proč zní špatně to jediné, co středověkým skladatelům znělo dobře? V konduktu ze 13. století to vypadá takto:



* Ačkoli takovéto paralely přes pauzy nebo cesury byly obecně povoleny a používány.

[Tedy] všechna zdůvodnění zákazu paralel jsou násilná. Místo dalších pokusů [příkladů] následující úvaha: v Hindemitově a Stravinského nové hudbě hrál podstatnou roli durový trojzvuk. Tedy zvuková substance, která byla k dispozici v různých stylech, po pět set let od Dufaye po Regera.

[24]

Naproti tomu dominantní septakord a zmenšené septakordy Nová hudba eliminovala: ty měly kratší historii a [kolem] roku 1925 nevyhnutelně [nesporně] vzbuzovaly asociace na dominantu, funkční harmonii a klasicko-romantickou hudbu. Toto *vyhnutí se, zabránění*, které [často] doprovází nové výrazové prostředky, se nejčastěji obrací proti technikám a prostředkům, které před tím [v dřívější epoše] hrály rozhodující roli. V zákazu paralel čtrnáctého století je manifestován odklon od od hudební minulosti, která byla nyní podceněna a nahlížena jako [příliš] primitivní. Toto podcenění se udrželo. Paralely [ještě dnes] považujeme za neumělé či neumělecké.

Některé nauky částečně nebo úplně zakazují ve jménu tzv. přísné sazby i *skryté paralely* (dva hlasy jdou ve stejném směru z libovolného intervalu do oktávy nebo kvinty), což je samoúčelný výplod teorie, vzdálený umění [praxi]. Naše příklady ukazují, že oproti mínění mnoha učebnic jsou skryté oktávové a kvintové paralely mezi spodními, vrchními, středními a krajními hlasy stejně často užitě v mnoha mistrovských dílech a jako takové jsou správné. Nejčastěji: jeden sekundový postup, jeden skok (1). Méně často: oba hlasy skáčí dolů (2). Vzácně: oba hlasy skáčí vzhůru (3). Když jde o vrchní hlas, ten mívá většinou menší interval (4), méně často větší interval (5). Skryté primy: často mezi tenorem a basem (6), zřídka mezi altem a sopránem (7).

The image displays two systems of musical notation, each with two staves (treble and bass clef). The first system contains six examples of hidden octaves and fifths, with circled numbers 1, 4, and 8 above the notes. The second system contains six examples, with circled numbers 2, 4, 1, 2, 1, 6, 1, 5, 7, 1, 5, 1, 3 above the notes. Below each example, the composer's name and the interval type are listed.

Composer	Interval
Palestrina	v.8
Lechner	v.5
Lasso	v.8
Lasso	v.8
Lasso	v.5
Lasso	v.8
Lasso	v.5
Cavaliere	v.5
Lechner	v.5, v.8
Lechner	v.1
Joh. Walter	v.1
Lasso	v.8 an anderer Stelle
Haßler	v.5, v.8

[25]

Úloha: Zvol jeden akord (např. D-dur) napiš jej v různých polohách a najdi pokud možno hodně různých rozvedení, které odpovídají všem pravidlům.

The image displays two systems of musical notation, each with a treble and bass clef. The first system shows five different voicings of the D major chord, labeled with arrows and chord symbols: →C, →g, →d, →D, and →G. The second system shows five more voicings, labeled: →E, →Es, →c, →a, and →A. Each voicing is represented by a unique arrangement of notes across the two staves.

Úloha: Od libovolně zvoleného akordu najdi rozvedení (pokračování), při němž alespoň jeden hlas zůstane ležet a označ spojené tóny. Např.:

The image shows a single system of musical notation with a treble and bass clef. It illustrates a sequence of chords where at least one voice (treble or bass) remains on the same pitch from one chord to the next, while other voices move. This is a technique used to create smooth harmonic progressions.

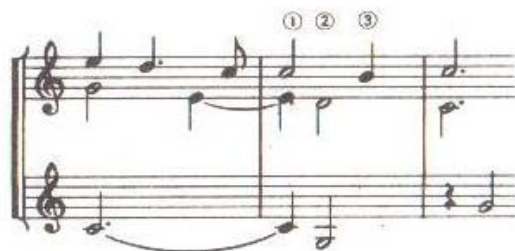
Úloha: Najdi akordické postupy bez společných tónů (možností je omezeně). Např.:

The image shows a single system of musical notation with a treble and bass clef. It illustrates chord progressions where no notes are shared between adjacent chords, demonstrating a technique for creating disjunct harmonic movement.

Úloha: Vypracuj alt a tenor

The image displays four systems of musical notation, each consisting of a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). The notation is written in a historical style, likely from a 16th-century manuscript. The first system shows a complex melodic line in the treble staff with many eighth and sixteenth notes, and a more rhythmic bass line. The second system is shorter, with fewer notes. The third system features a treble staff with a mix of note values and a bass staff with a steady rhythmic pattern. The fourth system is similar to the second, with a clear melodic line in the treble and a supporting bass line. The notation includes various note heads, stems, and rests, typical of early printed music.

Závěry [kadenční formule], původně odvozené z melodického pohybu [definované jako melodické děje], ale už u Zarlina (1558) primárně vnímány jako vícehlasé děje (cadenza = závěrečné klesnutí, spočinutí), si již dříve vyvinuly obraty které dnes označujeme jako průtah. Již 1450 u Binchoise vypadá takto:



C (1) uvedený jako konsonance zůstane ležet a stane se disonantním kvartovým průtahem (2). Rozvádí se krokovým pohybem dolů na tercii (3).

Představit všechny závěrečné formule používané kolem roku 1600 a jejich dějiny by vyžadovalo [projít] celou nauku o kontrapunktu. Proberme ale minimálně kvartový průtah, jako nejčastěji používanou kadenční formuli. Všechny naše [následující] příklady jej obsahují a ukazují nejdůležitější možnosti (varianty).

Palestrina Palestrina Lasso (1) (4)

Three musical examples of dissonant quartal intervals. The first two are labeled 'Palestrina' and the third 'Lasso (1) (4)'. The notation is in treble clef with a key signature of one flat. The intervals are marked with circled numbers 1 and 4 above the notes.

Gallus Špatně

Two musical examples of dissonant quartal intervals. The first is labeled 'Gallus' and the second 'Špatně'. The notation is in treble clef with a key signature of one flat. The intervals are marked with circled numbers 2 and 3 above the notes.

Dissonantní tón musí být uveden předem a je buď svázan (1) [s dalším] nebo opakován (2). Rozvedený tón je zadržaná tercie nového akordu. Ta nesmí v okamžiku průtahu zaznít v jiném hlase (3). Průtažná disonance stojí na těžší době než rozvedení. Příležitostně bývá rozvod ozdoben střídavou notou (4) (více o tom v následující kapitole). Zpravidla následuje

[28]

o kvintu nižší (o kvartu vyšší) cílový akord (v pozdější definici dominanta → tónika). Tak v jednom okamžiku vzniká tonální centrum, které ještě ale není závazné pro celý kus. Např. Gallus kadencuje do D dur a o chvíli později do F dur. Dokonce počáteční a koncový akord v hudbě této doby je často různý: Palestrinovo Stabat Mater začíná v A dur a končí v D dur, Lassova „Sybilla“ začíná F dur a končí C dur etc.

Vzhledem k takto (do té míry) neustáleným [schweifen = putovat] akordickým postupům se stávají průtažné kadence ještě důležitější při příležitostném a krátkodobém budování tonálních cílových a klidových center.

Úloha: Vypracovat zadané kadence a další vytvořit.



(Je třeba prostudovat i volné tvoření kadencí u Cavallieriho: konsonantní sopránová terciese mění nejprve na průtažnou kvartu. U Lechnera je tentýž postup v altu ještě přerušen odskokem do konsonance).

Také čtyřhlasá sborová sazba té doby používá celé dostupné akordové spektrum. Zde jako příklad Osianderova¹ sazba z r. 1586, zapojuje jedenáct durových a mollových akordů. To, že nejsou použity žádné sextakordy, je spíše výjimka než pravidlo. Konce řádků jsou v F -, A-, a D dur, stejně jako v d- a a- moll.



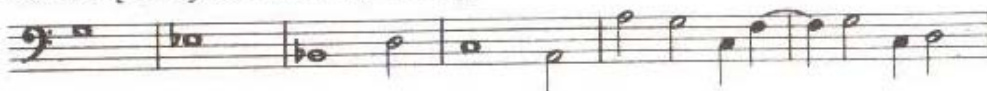
¹ Lucas Osiander starší (1534 – 1604), pastor, theolog a skladatel. (pozn. překl).



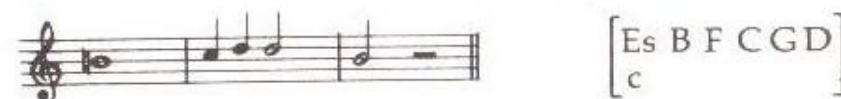
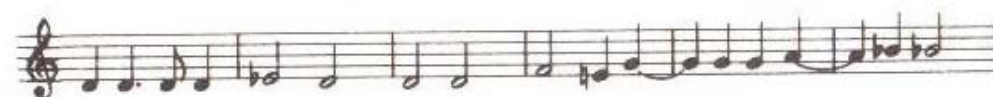
Kvintakordy B F C G D A E, g d a e


U každé z následujících úloh jsou napsány durové a mollové trojzvuky, které jsou použity v originále, což ale neznamená, že je nutné se jich [striktně] držet při vypracování. Je možné najít mnoho jiných řešení, které stejně dobře odpovídají dobové [hudební] řeči.

Lasso [›Sibylla Samia‹, 1600]



Lasso [›Sibylla Cumana‹]





[Es B F C G D A]
c g d

Palestrina [Stabat Mater]

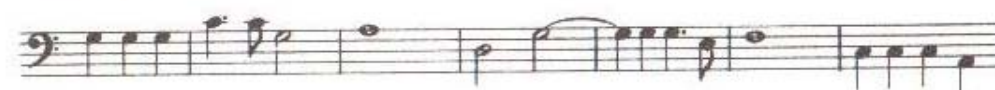



[B F C G D A E]
g d a




[F C G D A E]
d a

Gabrieli (1615)




[B F C G D A]
g a

Jako první obrat kvintakordu [trojzvuku] známe z hudební nauky *sextakord*, u něhož se tercie [původního] kvintakordu stává basovým tónem a vrchní hlasy zpravidla zdvojují základní tón akordu.



[31]

Toto je ale třeba přehodnotit, pokud chceme porozumět hudbě kolem roku 1600, která stavěla na basovém tón tercii a kvintu nebo [tercii] a sextu. Na rozdíl od jednoznačného kvintakordu, u něhož naše příklady bez výjimky zdvojují základní tón, zdají se u sextakordu všechny tóny být natolik rovnoprávné, že každý z nich může být zdvojen:

The image displays musical notation for three composers: Cavalieri, Gallus, and Palestrina. The notation is arranged in two rows. The top row shows examples for Cavalieri (two measures), Gallus (two measures), and Palestrina (two measures). The bottom row shows four measures. Each measure is labeled with a letter (a, b, or c) indicating the type of chord doubling in the bass line. The labels are: Cavalieri (a), Cavalieri (a), Gallus (c), Gallus (a), Palestrina (b), and the bottom row (b), (b), (b), (a).

a) zdvojený basový tón (tercie kvintakordu)

b) zdvojená tercie basového tónu (kvinta kvintakordu)

c) zdvojená sexta basového tónu (prima kvintakordu)

V upřednostňování sekundových kroků v basu po sextakordech se ukazuje snaha po dobrém melodickém opodstatnění tohoto „zvláštního“ (Werckmeister) zvuku, který ostatně – sice nikoli výhradně – ale častěji stojí na lehké době.

Ale nechtějme přehánět jednoznačnost zvukového pojetí této doby a přehlédnout tak postupný historický vývoj. Zdá se [například], že následující příklad Joachima a Burgk¹ z r. 1594 obsahuje stejně tak *staré* i *nové* sextakordy:

The image shows a musical notation example for Joachim and Burgk. It consists of two staves (treble and bass clef) with a sequence of chords. The bass line shows a sequence of chords with circled numbers 1 and 2 indicating specific chord types. The numbers are: 1, 2, 2.

1 Vlastně Joachim Moller (1546 – 1610), německý skladatel (pozn. překl.)

