

4. Palestrina: klasická vokálna polyfónia (~1570)

Dejiny hudby sa neodvíjajú vždy rovnakou rýchlosťou a zmeny v hudobnom materiáli a jeho používaní sa neodohrávajú vždy rovnakým spôsobom. Mozartovi stačilo len rozvinúť to, čo mu pripravili Pergolesi, Christian Bach, Stamitz a Haydn; Johann Sebastian Bach bol vďaka Buxtehudemu a iným, takisto ako Brahms vďaka Beethovenovi a Schumannovi, súčasťou živej tradície hudobného jazyka s potenciálom ďalšieho rozvoja. Situácia Monteverdiho alebo Debussyho bola odlišná. Obaja vytvorili nový jazyk, ktorého gramatika ešte nejstvovala a ktorého výrazová sila sa ešte nedala predvídať. Čo sa zas týka rýchlosti hudobného vývoja, v dejinách hudby sa sotva stretneme s polstoročím razantnejším ako obdobie medzi rokmi 1775 a 1825; na druhej strane nikde nevidíme, aby sa čas takmer celkom zastavil ako v rokoch 1520 až 1590.

Palestrina (1525 – 1594) len vycibril a zjemnil jazyk, ktorého výrazové možnosti prvýkrát naplno rozvinul už Josquin pred viac ako 70 rokmi. Palestrinova spoločenská autorita však z tohto jazyka urobila svetový jazyk takmer bez dialektov. Vyznačoval sa zmiernením Josquinovho búrlivého expresionizmu a zriekol sa bohatej invencie, ktorou nás Josquin prekvapuje v každom diele vždy inými výrazovými prostriedkami. Palestrina dosiahol zrelosť

redukciou extrémnych možností a kultivovaním jazykovej normy, ktorá umožňuje poslucháčovi už po spoznaní niekoľkých diel s istotou predpokladať, aké jazykové prostriedky použije skladateľ v inom diele.

Pozrime sa na situáciu, ktorá sa zmenila len minimálne. Z ôsmich preberaných bodov má iba pri dvoch zmysel objasniť si zmenu prostredníctvom vlastne vypracovaných cvičení.

1. Svetlejší zvuk

V dôsledku sústavnejšieho používania vyšších hlasov sa zvukový priestor u Palestrinu v porovnaní so Josquinovou hudbou mierne posunul. Palestrina je ešte striktnejší ako Josquin: rozsah spevných hlasov ohraničil na oktávu + kvartu. V praxi z toho vyplýva, že pri dobre premyslenej voľbe klúčov sa možno celkom zaobiť bez pomocných čiar. Najskôr si prezrime obvyklé klúče a rozsah hlasov bez pomocných čiar prenesený do dnešných klúčov:

Pr. 224

Rozsah hlasov bez pomocných čiar:

Rozsah hlasov bez pomocných čiar prenesený do moderných klúčov:

Štvorhlasné zborové diela sa zväčša notovali rovnako ako predtým, t. j. v štyroch podčiarknutých klúčoch (sopranovom, altovom, tenorovom a basovom). Vo viac ako štvorhlasných dielach je však Palestrinova dispozícia hlasových polôh odlišná. V nasledujúcej tabuľke päť- a šesťhlasných kompozícií považujeme C , S a Mezzo za „ženské hlasy“ a všetky ostatné za „mužské“, pričom tento pomer vysokých a nízkych hlasov vyjadrujeme číselným podielom:

Pr. 225

Josquin:		Palestrina:	
Mezzo A T T B	1 : 4	Mezzo A A Bar	2 : 3
S A T Bar B	1 : 4	Mezzo A Bar	3 : 2
S A A T Bar	1 : 4	Mezzo A A T	2 : 3
		S S A T B	2 : 3
		S A A T B	1 : 4
		S A T T B	1 : 4
		Mezzo Mezzo A Bar	3 : 2
		Mezzo A T	3 : 2
		Mezzo Mezzo A T	3 : 2
S A A T T B	1 : 5	Mezzo Mezzo A Bar	4 : 2
S A A T B B	1 : 5	Mezzo A A Bar	3 : 3
S A A T Bar B	1 : 5	Mezzo A T Bar	3 : 3
S A T T Bar B	1 : 5	Mezzo Mezzo A A Bar	3 : 3
Mezzo S A A T B	2 : 4	Mezzo A A T	3 : 3
		S A A T T B	1 : 5

2. Emancipácia krížika

Tóny *b* a *v* tónovom materiáli II aj *es* boli u Josquina esenciálne (t. j. patrili k podstate veci), kým *cis*, *fis* a *gis* – takzvané *akcidentály* („accidens“ = „ktorý sa prihodil náhodou“) – sa mohli použiť ako prechodné citlivé tóny vedúce k druhému, piatemu a šiestemu tónu stupnice. Posuvky, ktoré skladatelia väčšinou nezapisovali, sa však týkali len tónov s dĺžkou najviac polovej noty.

Tak ako Josquin, aj Palestrina nasadzuje tón *es* s akoukoľvek dĺžkou a vedie ho ďalej sekundovým krokom alebo skokom:

Pr. 226

Lamentationes I

174

Tóny *cis*, *fis* a *gis* sú ešte stále vedené ako citlivé. Emancipujú sa však z hľadiska trvania a môžu mať dĺžku celej či až dvojcelej noty (*brevis*). Stávajú sa preto zvukovo relevantnými a vedú k mimoriadnemu obohateniu akordického sveta. Pri dodržaní podmienky rozvedenia malej sekundy krokom nahor sa môžeme stretnúť s trojzvukmi A dur, D dur a E dur. Zahnrnutím voľne použiteľných tónov *b* a *es* vzniká pomerne široký akordický svet. Možné sú durové trojzvuky na *es*, *b*, *f*, *c*, *g*, *d*, *a* a *e*. V typickej klauzulovej situácii bolo zvýšenie *c*, *f* a *g* pre Josquinových interpretov samozrejme a krížiky sa nemuseli zapisovať. Nové tóny *cis*, *fis* a *gis*, ktoré sa práve vyslobodili z klauzúl a takmer celkom emancipovali, musel však Palestrina notovať s posuvkami. Vedenie citlivého tónu je správne aj v štvrtom z nasledujúcich príkladov: *fis* len najprv prejde z tenoru do sopránu.

Pr. 227

Moteto *Homo quidam fecit coenam*

Lamentationes I

Lamentationes II

Lamentationes III

175

*) Aj dlhé *h* – v tónovom materiáli II s predznamenávaným *bé* – je „emancipovaným“ prechodným citlivým tónom k piatemu tónu stupnice.

Keď sa už raz emancipácia pripustí, jej ďalší postup je nezastaviteľný. Tóny *fis* v nasledujúcom prvom a druhom úryvku a tón *cis* v treťom už nie sú ďalej vedené ako citlivé tóny. Sú len nedoškálnymi durovými terciami v akordoch, ktoré sa už zbavili horizontálneho ťahu a sú výsledkom čisto zvukovej invencie:

Pr. 228

Moteto *O Domine Jesu* Moteto *Beatae Mariae*

Lamentationes I

V nasledujúcom postupe *c* – *cis* (tu ešte cudne prerušenom pauzou) vidíme naznačenú cestu k chromtizácii hudby, ktorá v súčasne vznikajúcich dielach Gesualda a Marenzia už dosahovala svoj vrchol:

Pr. 229

Lamentationes I

Nedoškálne tóny sú už možné aj v záverečných akordoch celých kompozícií a ich častí; pôvodná funkcia citlivého tónu, ktorú plnili tóny zvýšené posuvkou, tu prirodzene upadá do zabudnutia:

Pr. 230

Lamentationes I

Lamentationes I

Záver moteta *Quam pulchri sunt*

Gregoriánske melódie sú u Palestrinu východiskom mnohých kompozícií, podobne ako u Josquina (videli sme to na príklade *Missa Pange lingua*), čím sa vytvára väzba na cirkevné tóniny. V Palestrinovej hudbe sa však zároveň rozvíja (hoci o niečo menej výrazne ako v dielach jeho súčasníkov) aj tonalita, ktorá už nie je pevne viazaná na cirkevné tóniny, ale nepredstavuje ešte ani durovo-molovú funkčnú tonalitu. Jej možnosti sú ohraničené „esenciálnymi“ tónmi *b*, *es* a voľným priestorom vytvoreným tónmi *cis*, *fis*, *gis*, doteraz len „akcidentálnymi“. Túto „tonalitu“ podrobne rozoberám v prvej kapitole mojej *Náuky o harmónii*, kde čitateľ nájde aj pokyny k vypracovaniu vlastných skladieb.

3. Štvrtové noty

O Palestrinovej spätosti s tradovaným štýlom obzvlášť jasne svedčí spôsob, akým narába so štvrtovými notami. Oproti Josquinovi je ich len o čosi viac a staré pravidlá porušujú len v dvoch bodoch:

a) Vrchný striedavý tón je stále zriedkavejší ako spodný. Vyskytuje sa však tak často, že už nepredstavuje výnimku, ale musíme

ho zaradiť k štýlovo typickým prostriedkom. Zostáva pritom odkázaný na určitý pohybový impulz. Nikdy ho nenájdeme v skupine iba dvoch štvrtových nôt:

Pr. 231



avšak v skupinách troch štvrtových nôt už áno:

Pr. 232



a nájdeme ho predovšetkým v ešte väčších skupinách.

b) Postup štvrtových nôt jedným smerom sme u Josquina poznali len vo forme sekundových krokov alebo v prípade klesania ako *notu cambiatu*:

Pr. 233



pravda, väčšinou s voľnejším priebehom (pozri s. 127):

Pr. 234



Z kombinácie kroku a skoku v rovnakom smere sa u Palestrinu naproti tomu stáva často používaný prostriedok. Vzostupný aj zostupný postup sa v každom prípade vyskytuje len v jednej z nasledujúcich foriem.

Nadol: sekundový krok (kroky) + terciový skok, potom krok alebo skok nahor:

Pr. 235



V prvom príklade môže posledný tón postupovať voľne, pretože tu nevzniká povinnosť rozvedenia žiadnej disonancie. V druhom príklade – prípad *noty cambiaty* – je tón *h* pevne stanovený, pretože predstavuje rozvedenie odrazného *c*.

Nahor: po zmene smeru terciový skok + sekundový krok(y). Skoky nahor z prízvučnej štvrtovej noty sú však stále neprípustné. Typická forma – hoci veľmi zriedkavá – je nasledujúca:

Pr. 236




kým nemožnou zostáva forma:

Pr. 237



Na zhrnutie všetkých možností použitia štvrtových nôt u Palestrinu sme zozbierali niekoľko samostatných hlasov vyňatých – ako inak – zo štvor- a päťhlasných diel. Aby sme si vytvorili predstavu o súzvukovej situácii jednotlivých pasáží, nad alebo pod citovaným hlasom udávame tóny určujúce stupeň konsonancie.

Najčastejšia forma: priechný postup jedným smerom (avšak nikdy ako ):

Pr. 238

Častá forma: Skupiny štvrtvých nôt so zmenou smeru na konsonancii:

Pr. 239

Es C D A G C

Vrchný (častý) a spodný (menej častý, ale nie nezvyčajný) striedavý tón:

Pr. 240

G D B F D G D C D F G D C F B

Skok s predchádzajúcou a následnou zmenou smeru. Vyskytujú sa aj dva skoky za sebou v rôznych smeroch (skoky nahor len z neprízvučnej štvrtovej noty):

Pr. 241

A B A G C C G D D C D H G A G D F E D G A D C F

Zostupne: sekunda (-y) + tercia :

Pr. 242/a

F G A C H

Vzostupne: tercia + sekunda (-y) (zriedkavo) :

Pr. 242/b

D EF GA D A E

Nota cambiata, aj v spomalenej forme (veľmi častá):

Pr. 242/c



Priechodná disonancia na „veľmi ľahkej“ polovej note:

Pr. 243



(Pozri kap. o Josquinovi, s. 117.)

Pr. 244



4. Samostatné štvrtkové noty

(odhliadnuc od jednoduchého priechodu $\text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩}$)

Je príznačné, že v jednom ohľade Palestrina nevyčerpal všetky prostriedky Josquinovho jazyka. Samostatné štvrtkové noty – ktoré môžu stáť len na ľahkej dobe, čiže po bodkovanej polovej note – nájdeme u Josquina často, pričom sa používajú dvojakým spôsobom: 1. v konsonantnej situácii môžu nastúpiť a ďalej postupovať

ľubovoľne (krokom alebo skokom); 2. ako disonantné „odrazné tóny“, keď nastupujú sekundovým krokom a potom sa odrážajú skokom bez ohľadu na nerozvedenú disonanciu. Pasáže, ktoré sme analyzovali na konci kapitoly o Josquinovi, obsahujú množstvo takýchto príkladov. Ešte raz uvádzame jeden príklad prvej a tri príklady druhej formy (pozri „Narábanie so skokmi“, kap. o Josquinovi):

Pr. 245



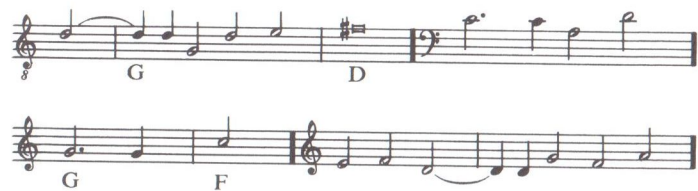
Palestrina sa odrazným tónom vyhýba. Mohli by sme predpokladať, že nerozvedené disonancie, ktoré odrazné tóny vytvárajú, ho pohoršovali. Toto vysvetlenie však akiste nezodpovedá pravde. Skoky samostatných štvrtkových nôt sú u Palestrinu totiž nanajvýš zriedkavé aj v konsonantných situáciách. Prezretím veľkého množstva diel som dospel k skromnému výpočtu: dvakrát skok + skok, jeden striedavý tón, raz skok + krok:

Pr. 246



Veľmi časté sú na druhej strane samostatné štvrtkové noty, ktoré opakujú predchádzajúci dlhší tón:

Pr. 247



Ostýchavosť pred disonanciou teda nebola hlavným faktorom, ktorý Palestrinu viedol. Bola to skôr snaha vyhnúť sa cikcakovitému vedeniu hlasov, *snaha o hladkú eleganciu línií*. Nasleduje štýlové porovnanie.

Josquin, dve pasáže z *Missa L'Homme armé*, dve z *Missa Sine nomine*: štvrtkové noty postupujúce skokom nahor a nadol si vyžadujú intenzívnejšie nasadenie tónu, aby mohol poslucháč zachytiť nepredvídateľné vedenie línie:

Pr. 248



Palestrina, pasáže z *Missa Papae Marcelli*: štvrtkové noty sa ukazujú ako prirodzená cesta k určitému cieľu a dajú sa ľahko začleniť do elegantného hudobného toku. Línie sú bezprostredne zrozumiteľné a poslucháčovo očakávanie – živé skúsenosťou z počúvania mnohých podobných pasáží – sa tu naplňa:

Pr. 249



Výnimky sa nájdu i v tomto vysoko organizovanom jazyku. V nasledujúcom príklade prinášame dve výnimky z pravidla „krok + skok = sekunda + tercia“. Ide však skutočne len o osobitné prípady, ktoré sa na každých sto stranách Palestrinových partitúr vyskytnú vari raz.

Pr. 250



5. Zmeny v oblasti disonancií

V Josquinovom hudobnom jazyku sme sa zoznámili s tromi typmi priechodnej disonancie: prvý typ (♩ ♩ ♩) sa používa veľmi často, druhý (♩ ♩) často a tretí (♩ ♩ ♩) celkom zriedka. 1. a 2. typ si u Palestrinu uchovali svoje postavenie. Avšak 3. typ sa takmer celkom vytratil; patrí k okrajovým javom, a je preto povážlivé – ako sme už poznamenali v kapitole o Josquinovi –, že sa vo výučbe kontrapunktu podáva ako štandardná forma priechodu. Niekoľko úryvkov z Palestrinových diel:

Pr. 251

Musical score for Pr. 251, consisting of three systems. The first system has two staves (treble and bass clef) with a 3/4 time signature. The second system has two staves (bass and treble clef). The third system has two staves (treble and bass clef). Fingerings 1, 2, and 3 are indicated throughout the score.

Odhládnuv od výnimiek, 3. typ zostáva obmedzený na úseky, v ktorých nefigurujú štvrtové noty a ktorých najkratšou hodnotou je polová nota. Ide o prípad Palestrinovho rýchleho trojdobého taktu:

Pr. 252

Musical score for Pr. 252, consisting of one system with two staves (treble and bass clef) in 3/4 time. The key signature has one flat. The music features a prominent triplet pattern in both staves.

Nasledujúce dve úvodné pasáže sú preto typické. Priechné tóny 1. typu, ktoré sa objavia hneď na začiatku oboch príkladov, poslucháčovi naznačujú, že čoskoro môže očakávať ďalšie štvrtové noty:

Pr. 253

Musical score for Pr. 253, consisting of two systems with two staves each (treble and bass clef) in 3/4 time. The key signature has one flat. The music features a prominent triplet pattern in both staves.

Aj keby mali tematické sekundové postupy rytmickú podobu $\frac{3}{4}$, na príslušnom mieste sú v inom hlase možné celé noty, čím sa vytvára pokojnejší hudobný tok:

Pr. 254

Musical score for Pr. 254, consisting of one system with one staff (treble clef) in 3/4 time. The key signature has one flat. The music features a prominent triplet pattern and a key signature change from G to D. The lyrics are: Ve - nit Mi - cha - el arch - an - ge - lus.

Na druhej strane rytmus tém poňatých v polových notách sa môže v prípade potreby pretvoriť tak, aby nevznikala priechná disonancia 3. typu:

Pr. 255

Musical score for Pr. 255, consisting of one system with two staves (treble and bass clef) in 3/4 time. The key signature has one flat. The music features a prominent triplet pattern and a key signature change from G to D. The lyrics are: ae - di - fi - ca - bo. (ostatné hlasy sú vynechané)

Pozrime sa teraz na druhú zmenu v nasadzovaní disonancií: u Josquina bol prietah (prízvučná disonancia) určený v podstate

len na stavbu klauzúl. Odtiaľ však prenikol do celej skladby a stal sa výrazovým prostriedkom podstatného významu (dovtedy bol skôr len formotvorným prvkom!). Odpadla pritom nevyhnutnosť nástupu disonancie sekundovým krokom. Namiesto jediného typu

Pr. 256/a



je teraz možný aj



alebo

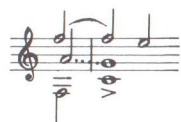
Pr. 256/c



atď.

Je prirodzené, že účinok disonancie sa tým ešte viac zdôrazní. Samozrejme, začiatkové úseky Palestrinových skladieb vždy veľmi rýchlo vyúsťujú do viachlasu a potom kompozície zotrávajú v minimálne trojhlasnej sadzbe, v dôsledku čoho sú odrazné priechnodné disonancie dosť zriedkavé; jeden z hlasov vždy nastúpi po starom, t. j. klauzulovým sekundovým krokom:

Pr. 257



Nasleduje niekoľko hudobných príkladov. Nemuseli sme ich nejako zvlášť vyhladávať: podobne nahustené prietahy sú teraz pravidlom.

Pr. 258



Začiatok hymnu:



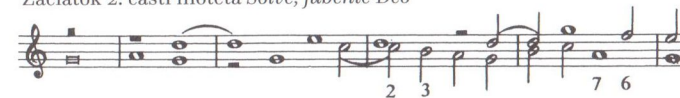
Začiatok hymnu:



Úryvok z päťhlasného moteta *O Antoni eremita*



Začiatok 2. časti moteta *Solve, jubente Deo*



Prietahy boli u Josquina určujúcim, hoci nie jediným stavebným prostriedkom klauzúl. Do Palestrinovej sadzby však teraz povedľa prietahov prenikajú aj iné *záverečné signály* (pozri s. 130; výnimku predstavuje 6. signál – klauzula so spodnou terciou sa už celkom eliminovala ako staromódny prvok). Tieto prostriedky sú


dostupné už aj mimo záverov fráz. Nasleduje niekoľko príkladov hustého nasadenia niekdajšieho 2. až 5. záverečného signálu. Obzvlášť inštruktívny je začiatok moteta *Alleluia! Tulerunt Dominum meum*. Z (niekdajšieho) melodického klauzulového postupu, teraz v postavení osvedčeného kompozičného prostriedku, sa môže stať i zárodočná bunka melodickéj idey:

Pr. 259

Lamentationes IV

(*Missa brevis*)

Moteto *Alleluia! Tulerunt Dominum meum*

5. typ (prízvučný priechod) a 3. typ (spodný striedavý tón) vystupujú často i v živšej forme v osminových notách (podobne sa udomácňuje i priechod v osminách )

Pr. 260

a zo starej klauzuly zostáva v melodických figúrach nakoniec iba vyblednutá spomienka:

Pr. 261

Moteto *Nunc dimittis*

6. Dvojhlas?

Čitateľ si v doterajšej časti kapitoly akiste všimol autorove rozpačky: pri štúdiu Josquinovej dvojhlasnej kompozičnej techniky sme mali pre každý učebný krok k dispozícii nepreberné množstvo pôvodných dvojhlasných modelov, kým Palestrinovu techniku sme

pa- tre,

1 3 4 3 3 3 2 3 1

Obe nasledujúce úvodné pasáže sú celkom typické, nie sú žiadnymi ťažko doložitelnými okrajovými prípadmi. Dvojhlasná sadzba zdôrazňuje konsonantnosť. Expresívne disonancie prietahov zaznievajú až po nástupe tretieho hlasu, ktorý zmiernuje ich tvrdosť:

Pr. 265

disonancia konsonancia disonancia

Začiatok moteta *Memor esto verbi tui*

Me - mor e - sto ver - bi - tu - i ser - vo tu -

o ver - bi tu - i ser - vo tu - - - o

P. P. P. P.

Lamentationes II

Pec - ca - tum pec - ca - vit Je - ru - sa - lem

pro - pter

P. P.

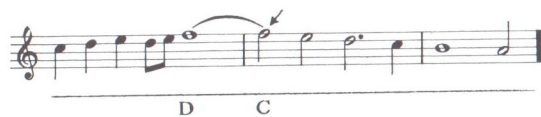
7. Slovo a hudba

Vzťahu medzi slovom a hudbou sme sa v kapitole o Josquinovi veľmi nevenovali. Nechceme sa obhajovať tvrdením, že vydania, ktoré sa k nám dostali – najmä v prípade omší – nám často neumožňujú vytvoriť si predstavu o speváckej praxi Josquinových čias. Friedrich Blume, editor *Missa Pange lingua*, píše o „ťažkostiach, ktoré sú ešte znásobené tým, že pomerne neskoré prvé vydanie z roku 1539 má text zanesený nanajvýš svojvoľne. Keby sme sa ním mali riadiť, tie isté slová textu by v štyroch hlasoch často zaznievali na celkom odlišných dobách a v rôznych motívoch, čo je v Josquinovom štýle nemysliteľné.“ Pri dostatočnom množstve diel sa síce zachovalo aj presné členenie textu, avšak nejaký *všeobecný princíp členenia textu* sa z nich ľahko odvodíť nedá, keďže skladateľ postupuje príliš rozmanitými spôsobmi. Nasledujú štyri príklady z *Missa L'Homme armé*. Vo všetkých frázach (vrátane príkladov bez tónovej výšky) hneď udrú do očí motívické vzťahy naznačené čiarami. Akú spoločnú metódu členenia textu z nich však môžeme vyčítať?

Pr. 266

in no - mi - ne Do - mi - ni

pax ho - mi - ni - bus bo - nae, bo - nae vo - lun - ta - tis



Pr. 267/7



Pr. 267/8



Pr. 267/9



Pri spätnom pohľade na uvedené príklady mi udrelo do očí, že všetky koloratúry sú na hláskach *a*, *e*, *i* a *o*. Začal som teda skúmať, čo sa deje pri *ae*, *oe*, *y* a *u*. Po prejení dvoch zväzkov motet som zistil, že pri dlhších koloratúrach Palestrina naozaj jednoznačne preferuje *a*, *e*, *i* a *o* (nesnažil som sa určiť ich presný počet, pretože distribúcia jednotlivých samohlások nie je v textoch rovnomerná). „Martyrio“ má svoju malú koloratúru, podobne ako „coelo“, „in coelis“, „martyrii“ či „saeculi“. Pri slove ako „coelorum“ sa však skladateľ prikláňa k dlhšej vokalizácii hlásky *o*. V motetovom spracovaní verša „regnat in aeterum“ (moteto *Virgo prudentissima*) je dvojhláska *ae* dlhšie prekomponovaná v troch frázach, kým

slabika *ter* až v šestnástich. V motete *Homo quidam fecit coenam magnam* som spočítal dĺžku posledných štyroch slabík. Samotný text sa rozkladá na 20 taktov. Výsledok: *coe* = 28 polových nôt, *nam* = 22, *ma* = 66, *gnam* = 46. Uprednostňovanie slabiky *ma* je pochopiteľné: ide o „veľkú večeru/pokrm“ (*coenam magnam*). Hoci by sme na druhom mieste očakávali druhú prízvučnú slabiku *coe*, prednosť zjavne dostáva slabika so samohláskou *a* (*gnam*). O čosi ďalej v tom istom motete by sa ako primerané umiestnenie hlavného prízvuku javilo „et missit servum suum hora coenae“ („a keď nadišla hodina večere, poslal svojho sluhu“). Výpočet: *ho* = 67, *ra* = 22, *coe* = 60, *nae* = 40 polových nôt. V porovnaní so slabikou *oe* teda mierne prevažuje dôraz na *o*: „hodina večere“.

Nemali by sme preto preháňať. Nájdeť koloratúry na *ae*, *oe* a *y*, ale používajú sa menej ako na *a*, *e*, *i* a *o*. Dôležitá slabika v záverečnej časti frázy s *a*, *e*, *i* alebo *o* so sebou v každom prípade prináša výraznú koloratúru. Slabikám s *ae*, *oe*, alebo *y* často chýba kompozičné zdôraznenie, a to i vtedy, keď sú najdôležitejšie.

Pozrime sa teraz na hlásku *u*. Desať koloratúr na „inter omnes mulieres“, záverečných slovách moteta *Suscipe verbum*, je rozložených na slabiky nasledovne:

Pr. 268

in	ter	om	nes	mu	li	e	res
0	0	1	0	1	2	2	4

V trojitom Aleluja moteta *Alleluia! Tulerunt Dominum meum* pripadá v sopráne 16 polových nôt na slabiku *lu* a 48 na *ja*. „Pro mundi vita“ (z moteta *Ego sum panis vivus*) má koloratúry na *di*, *vi* a *ta*, avšak nie na *mun*:

Pr. 269



pro mun-di vi - ta, vi - - - - ta
 pro mun-di _____ vi - ta

Na začiatku moteta *Hic est discipulus ille* majú dva hlasy koloratúry na *lus*, ale ďalej pokračujú podstatne dlhšími koloratúrami na *il* a *le*:

Pr. 270

di - sci - pu - lus _____ il - -
 - - - - - le
 di - sci - pu - lus _____ il -
 le _____

Podobnú nevšímavosť voči možnému zvýrazneniu hlásky *u* vidíme v „ut perducatur eas“ alebo „venturi saeculi“. Keď sa naskytá viac možností akcentácie, pred tmavým vokálom *u* sa uprednostňujú iné hlásky, ktorými sa zjasňuje zborový zvuk; táto tendencia však nikdy nevedie k nezmyslu. Pri textových úsekoch s dôrazom na *u*, ako napríklad „et emisit servum suum“ alebo „quam pulchri sunt gressus tui“ (už sme videli, že Palestrina rád umiestňuje koloratúry na konci frázy), sa voči koloratúre na *u* nenaskytuje žiadna rozumná alternatíva. Aj tak sa však cítim oprávnený vidieť v Palestrinovej tendencii k *vzdvihovaniu otvorených a svetlých vokálov a k čistým zvukovým farbám jazyka* hudobno-zvukový princíp, ktorý v jeho kompozíciách výrazne ovplyvňuje vzájomný vzťah slova a hudby.

Zdá sa mi to dôležité zdôrazniť, pretože podľa všeobecne rozšíreného názoru Palestrina celkom podriadil hudbu textu. Vidíme však, že zvuk jazyka je preňho dôležitejší ako význam textu.

Prepísal som šesť melódií, z ktorých každá na jednom mieste vybočuje z práve ilustrovanej palestrinovskej normy určujúcej vzťah medzi textom a hudbou (naozaj dúfam, že je to len na miestach, ktoré som si všimol). Ako dobré prípravné cvičenie pred vypracovaním vlastných melódií môžeme preskúmať dôvody, prečo treba dané miesta považovať v kontexte Palestrinového štýlu za netypické (nemusíme ich hneď označovať za chyby: v diele každého skladateľa sa predsa zavše vyskytne niečo, čo preňho nie je typické. Bolo by však hrubou chybou nepostrehnúť, že ide práve o odchýlky od normy, a sústavne ich používať vo vlastných štýlových cvičeniach). Tóny ostatných hlasov, ktoré sú nevyhnutné na dotvorenie zmysluplného priebehu melodického napätia, sú označené zodpovedajúcimi písmenami:

Pr. 271

Quo - - - - ni - am tu so - - - - lus san - ctus
 Quo - ni - am tu so - lus san - ctus, so - lus san - - - ctus
 Quo - ni - am tu so - - - -
 -
 Quo - ni - am tu _____

E so - - - lus san - ctus
E G

Quo - - - ni - - - am
C H A

tu so - - - - lus san - ctus
D E F E A

Quo - ni - am tu so - - - - - lus san - ctus.
D E F E A

Pomôcka (ako v krížovkárskom časopise). Medzi štýlové odchýlky patria: samostatné štvrtové noty s vlastnou slabikou – všetky slabiky príliš dlhé – koloratúra na začiatku frázy – ligatúra nevyužitá ako prietážna disonancia, z čoho vyplýva chyba v umiestnení písmena tónu druhého hlasu – priveľa štvrtových nôť v jednej skupine – koloratúra na *u* (uvedené poradie však nezodpovedá poradiu príkladov).

Úloha: Napíšte melódie v Palestrinovom štýle na zadané texty. Pri úlohe sa oplatí trochu pozdržať a neuspokojiť sa iba s jedným riešením. Najlepšie bude najprv určiť slabiku (alebo slabiky) koloratúry. Tam, kde prietahy vytvárajú napätie, zaneste písmená tónov pomyselného druhého hlasu.

Gratias agimus tibi – Venite gentes et adorete Dominum – Adoramus te – Hodie descendit lux magna in terris – in nomine Domini – et invocare nomen eius – Ego enim sum Dominus Deus tuus – et rogabo patrem – Alleluia, Alleluia!

8. „Skrotený“ gregorián

Podobne ako Josquin, aj Palestrina vychádza v mnohých dielach z gregoriánskeho chorálu, ktorého melódie však len zriedka používa

ako doslovne prevzatý *cantus firmus* tvoriaci kostru kompozície. Odvolávam sa tu na Franza Xavera Haberla, editora súborného vydania Palestrinových diel, ktorý má o skladateľovom diele bezpochyby lepší celkový prehľad ako ja („... najväčší počet Palestrinových omší, v ktorých majster používa gregoriánske *motívy*, avšak nie ako *cantus firmus*...“). Umenie pretaviť gregoriánsky chorál podstúpilo od Josquina k Palestrinovi ozaj významnú premenu.

Vitálne melodické impulzy nie sú gregoriánu neznáme. Nie je zriedkavosťou, že melódia takpovediac preletí celým dostupným tónovým priestorom. Nasleduje začiatok jedného z alelujových veršov (*versus alleluaticus; Gradual*, vyd. 1974, s. 449). (Líniu si treba prespievať, obyčajné prečítanie nedokáže naplno sprostredkovať jej široký priestorový účinok.)

Pr. 272

Al-le - - - lu-ja

Josquinov hudobný temperament sa nebránil priamemu prevzatíu podobných gregoriánskych motívov. Ako sme už ukázali, prudký vzostupný impulz, aký sa nachádza hneď na začiatku hymnu na sviatok Božieho tela, ostal v Josquinovej *Missa Pange lingua* zachovaný a našiel dokonca i svoje formálne potvrdenie v stupňovanom usporiadaní „párovej imitácie“ (pozri s. 153):

Pr. 273

Pange lin-gu-a glo-ri-o-si
Ky-ri-e e-lei-son

Nejde o žiaden štýlový zlom, pretože aj Josquinove melódie vždy obsahujú podobné oblúky (samozrejme, nie vždy). Nasledujú dva príklady zreteľne vystupujúcej melodiky, ktorá nie je ukrytá v stredných hlasoch viachlasu:

Pr. 274

Stabat mater



Jam mi - hi non sis _____ amara

Začiatok moteta *Levavi oculos meos in montes*

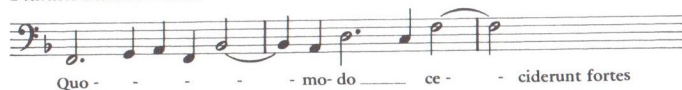


Le - va - vi o - cu - los me - - - - - os

Rovnaká vitalita sa u Josquina prejavovala aj inak, napríklad v zápalistom zvolaní trikrát stúpajúceho kvartového motívu:

Pr. 275

Planxit autem David



Quo - - - - - mo - do ce - - - - - ciderunt fortes

Palestrinov melodický zámer však uprednostňuje *klasickú mieru* a tam, kde gregoriánska predloha prekypuje, ju Palestrinova verzia „krotí“. Preskúmame to v *Missa Sanctorum meritis*, dielo zrelého Palestrinu. Najprv uvádzame hymnus, z ktorého skladateľ vychádza. Máme v ňom štyri charakteristické melodické materiály; k prvému sa pridáva ešte jeden variant a druhý sa celý zopakuje:

Pr. 276



Ak si však prezrieme všetky pasáže omše vychádzajúce z *motívu 1*, zistíme, že skladateľ zredukoval dynamickosť veľkého melodického oblúka. Melódia dosahuje nanajvýš septimu *c* a jediný raz, keď kulminuje na oktáve *d*, dosahuje vrchol *d* až v druhom melodickom oblúku začínajúcom na *g* – a odtiaľ je to predsa len iba kvinta. Pri spievaní pôvodnej gregoriánskej melódie naproti tomu pocítite celý oktávový ambitus ako jeden veľký oblúk:

Pr. 277



Ky - ri - e e - lei - son
et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - - - - -
- - - - - nac vo - - - - - lun - ta - tis
Pa - trem o - mni - po - ten - tem, o - mni - po - ten - - - - - tem
San - - - - - ctus
Ag - nus De - - - - - i qui tollis pecca - ta mun - di

Jadrom uvedených melodických útvarov je *zmena smeru tónov g – a – c*. Objavuje sa v jednom často používanom motíve:

Pr. 278



se - det ad dex - te - ram pa - tris

Pri opätovnom porovnaní s pôvodnou gregoriánskou podobou nájdeme už len minimálnu príbuznosť, čosi ako vzdialenú spomienku.

Motív 2 sa môže v Palestrinovom štýle prevziať doslovne:

Pr. 279

Chri - ste e - le - i - son Lau - da - mus te _____
 Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di et in - vi - si - bi - li - um

Pri *motíve 3* však narážame na problém: tritón *h - g - f* je nebezpečne nápadný, pretože *h* aj *f* sú bodmi obratu melódie a tritón teda nie je nijako „ukrytý“. Palestrina ho však ukryť chce a robí to na všetkých miestach, ktoré vychádzajú z motívu 3, pričom postupuje vždy rovnako: najhlbší tón sa podľa možnosti zvýši, čím sa z tritónu stane bezpečná kvarta, a zároveň sa skrúti na štvrtú notu pridaním bodky k predchádzajúcej note a zostane tak z neho len neškodný striedavý tón.

Pr. 280

Ky - ri - e e - - - lei - - - - - son
 mi - - se - re - re _____ no - -
 et in u - - num _____ Do - -

Gra - ti - as

Qui cum Pa - - tre

V celej omši by sme márne hľadali spracovanie *motívu 4*. Ak po skoku nenasleduje zmena smeru, dva skoky rovnakým smerom (alebo skok a krok) bývajú usporiadané podľa „balistických kriviek“, ktoré sme prebrali v kapitole o Josquinovi (s. 82). Pri klesajúcom postupe by mal nastúpiť najprv menší a až potom väčší skok. Kvarta, sekunda a tercia bezprostredne za sebou by tak boli možné len smerom nahor s najväčším intervalom na prvom mieste. Príklady motívu 4 sa mi nepodarilo nájsť ani v Josquinovej melodike a už vôbec nie v Palestrinovi, ktorý výrazové prostriedky Josquinovho jazyka ešte ďalej zredukoval.

Zo štyroch motívov sa priamo preberá len druhý, motív 4 zostáva bez povšimnutia ako príliš vybočujúci z normy, motív 3 podstupuje premenu, ktorá ukryva povážlivý tritón, a búrlivý vzostupný ťah motívu 1 sa redukuje na klasicky umiernené kroky: čo potom ostáva z celého bohatstva gregoriánskej melodiky? Prečo si vlastne túto otázku nekladli cirkevní puristi, ktorí v Palestrinových časoch bojovali za očistenie cirkevnej hudby? Ak im bola Palestrinova umiernenosť blízka, neboli si nijako vedomí pôvodnej vitality gregoriánskej melodiky, alebo ak si ju i uvedomovali, domnievali sa azda, že tieto nebezpečne explozívne melodické sily bolo nevyhnutné zmierniť kompozičným spracovaním? Nepretrvával v nich ešte stále strach z orgiastickej cirkevnej hudby Perotinovej doby?

Napriek tomu by sme nemali zabúdať na pozitívny aspekt Palestrinovej melodiky. Vznikla z nej hudba, na ktorú sa vždy a právom odvoláva každý, kto hovorí o *spevnosti*. Vokálna hudba baroka a klasicizmu má výrazne inštrumentálne črty a gregoriánska melodika, ktorá sa vznáša v takmer bezťažkovom stave ľahkým a prirodzeným pohybom, vyžaduje vysokú úroveň hlasovej prípravy. Azda až Brahms a Fauré dosiahli vo svojom narábaní so zborom opäť to, čo sa Palestrinovi podarilo zmiernením dramatických

síl pôsobiacich v Josquinovej hudbe, ktorá bola predsa len o čosi menej spevná.

Ponúka sa nám lákavá, ba až vzrušujúca úloha. Vezmime si niekoľko gregoriánskych melódií a z ich motivického materiálu sa pokúsme odvodiť témy na omšovú kompozíciu v Palestrinovom duchu. Pozrime sa najprv na šesť úryvkov. Čísla strán odkazujú na vydanie *Graduálu* z roku 1974. Pravdaže, vybral som úryvky, ktoré sa v Palestrinovom štýle nedajú rytmizovať a podložiť textom tak ľahko, ako je to možné u väčšiny gregoriánskych melódií (pozri pr. 282).

Podarilo sa mi v nich vypátrať nasledovné problematické obraty:

Pr. 281

Komentár: (1) priveľa cikcakovitých skokov a žiadne sekundové kroky, ktoré sú najdôležitejším prvkom Palestrinovej melódie – (2) kvintový skok a krok smerom nadol – (3) sekvencia trojtónovej skupiny; Palestrina používa sekvencie nerád, čím sa odlišuje od Josquina, u ktorého sú obľúbeným prostriedkom stupňovania – (4) veľká septima ako rámcový interval – (5) zmenšený kvintakord; zmenšená kvinta ako rámcový interval – (6) skok + krok + skok jedným smerom – (7) kvarta a krok smerom nadol – (8) veľká septima ako rámcový interval; kvintakordová melodika, ktorú Palestrina používa zriedka – (9) ten istý problém, tentoraz smerom nadol – (10) postup v rozsahu oktávy jedným smerom je u Palestrinu možný ako stupnica, nie však ako krok – skok – krok – skok.

Nasleduje moje pokusné riešenie melodických prvkov (1) a (9). (Ak sa nám ponúka možnosť nasadenia voľne imitujúceho druhého

Pr. 282

hlasu, treba ju využiť. V našej úlohe je však najdôležitejšie vypracovať jeden hlas.)

Pr. 283

(1) O - san - - - - na

O - san - - - - na in excelsis

Do - mi - nus De - - - us Sa -

Do - mi - nus De - - - us Sa -

- - - ba - oth De - us Sa -

- - - ba - oth

(9) San - - - - ctus

San - - - - ctus

Chri - ste e - lei - - - - son

Chri - ste e - lei - - - - son

A - - - gnus De - - -

A - - - gnus De - - -

A - - - gnus De - - i qui

A - - - gnus De - - i qui

- - - i qui tol - - - - lis

- - - i qui tol - - - - lis

tol - - - - lis pec - ca - - - ta

tol - - - - lis pec - ca - - - ta

sub Pon - ti - o Pi - la - - - - to pas - sus et

Porovnávacia analýza dvoch trojhlasných verzí verša

„Crucifixus“ od Palestrinu

(Pri Palestrinovi si musíme pomôcť trojhlasom, pretože dvojhlasných skladieb uňho niet.)

Pr. 284/a

Originál:

Missa O Rex gloriae (hypodórsky modus)

1 2 3 4 Cru - - ci -

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

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

5 6 7 8 fi - xus e - - ti - am pro no - bis:

bis, e - - ti - am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi -

bis: sub Pon - ti - o Pi -

9 10 11 12 sub Pon - ti o Pi - la - to pas - - sus, et

la - to pas - sus, et se - pul - tus est, et

sub Pon - ti o Pi - la - to pas - - sus, et
la - to pas - sus, et se - pul - tus est, et

to pas - sus et se - pul - tus est, pas -

13 14 II 15 16

se - pul - tus est. Et re - sur - re - xit ter -
 se - pul - tus est. Et re - sur - re - xit ter -
 - sus, et se - pul - tus est. Et re - sur - re - xit ter -

VI alebo III?

17 18 19 20

- ti - a di - e se - cun - dum Scri - ptu -
 - ti - a di - e se - cun - dum Scri -
 - ti - a di - e se - cun - dum Scri -

21 22 IV 23 24

- ras. Et a - scen - dit in coe -
 - ptu - ras. Et a - scen - dit in coe -
 - ptu - ras. Et a - scen - dit in

25 26 VI 27 28 II

- lum,
 - lum, se - det ad dex - teram Pa -
 coe - lum, se - det ad dex - teram Pa -

29 30 31 32 II

Se - det ad dex - teram Pa - tris.
 - tris, se - det ad dex - teram Pa - tris.
 - tris, se - det ad dex - te - ram Pa - tris.

Pr. 284/b

Original:

Missa Sanctorum meritis (frýgický modus)

1 2 3 4

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

5 6 7 8 I

bis, e - ti - am pro no - bis, cru - ci -
 am pro no - bis, cru - ci - fi - xus e -

9 10 11 12 #

ti - am pro no - bis, pro no - bis,
 ti - am pro no - bis, pro no - bis.

13 VI 14 15 16

bis: sub Pon-ti-o Pi-la-

17 18 19 20

to pas-sus, et se-pul-

21 22 I 23 24

tus est. Et re-sur-re-xit ter-ti-a di-

25 26 27 28

re-xit ter-ti-a di-e se-cun-dum Scri-ptu-

29 30 II 31 32

Et a-scen-dit in coe-lum, ras. Et a-scen-dit in coe-

33 34 35 36 51


se-det ad dex-te-ram Pa-tris. non e-rit fi-lum, se-det ad dex-te-ram jus re-gni non a-scen-dit in coe-lum, fi-nis

52 53 54 (VI) 55 (II) 56

nis, non e-rit fi-nis. e-rit fi-nis, non e-rit fi-nis. cu-jus re-gni non e-rit fi-nis.

Tónový rozsah: v pr. a) sú vonkajšie hlasy od seba vzdialené o kvintu („dve čiary notovej osnovy“), v pr. b) o septimu („tri čiary“); ide teda o podstatne tesnejšiu faktúru ako v modernom trojhlase s huslovým a basovým kľúčom vo vonkajších hlasoch. Možný tónový rozsah sa pritom nevyužije ani raz. Aj v tesnejšej sadzbe

a) by bol pri použití notácie bez pomocných čiar medzi 

a  možný dvojtaktový rozsah. Ani v jednej zo skladieb sa

však najvyšší tón vrchného hlasu nikdy nestretá s najnižšou polohou spodného hlasu. Vôbec najväčšia vzdialenosť sa nachádza v 17. takte *b*): je to jediný výskyt oktávy + sexty (vrchný hlas sa dostane inak ešte o tón vyššie a spodný na niekoľkých iných miestach o tón nižšie). Priemerná vzdialenosť vonkajších hlasov je decima, zriedka oktáva + kvinta; v *b*) nakrátko v taktach 31 a 54, v *a*) v takte 23. Paralelný posun polôh v taktach 14 – 15 pr. *a*) je pre Palestrinu typický. Tesnejšia sadzba umožňuje lepšie splyvanie hlasov, a práve to žalo skladateľovi na srdci viac než profilácia individuálnych hlasov!

Tónový materiál: v *b*) sa používa „materiál I“ bez predznamenania, prvým stupňom je *c* (pozri s. 64); *a*) má v predznamenaní jedno bé, ide teda o „materiál II“ so základným stupňom *f*. Rímske číslice v analyzovaných príkladoch označujú kadencie, ktoré vedú k 1., 2., 4. a 6. stupňu; pri 1. a 4. stupni sú k dispozícii doškálne citlivé tóny, pri 2. a 6. stupni zas známe akcidentály. Emancipácia bývalých akcidentál, ktorú sme v tejto kapitole prebrali, spôsobuje, že citlivé tóny sú v oboch úsekoch notované pomocou posuviak a v kompozícii sa udomácňujú i mimo klauzúl. Všimnime si *fi* v taktach 4, 11 a 15 pr. *a*) a záverečné takty pr. *b*).



„Modulácia“: v taktach 12 až 21 pr. *a*) sa z *e* stáva *es*, skladateľom výslovne zaznačené v taktach 13, 16 a 17. Možnosť podobného vybočenia sme spoznali už u Josquina. Bázou uvedených úsekov už nie je *f*, ale *b*. Vyplýva z toho, že kadenciu na *d* v takte 18 – *d*, ktoré je samo osebe 6. stupňom – pociťujeme ako kadenciu na 3. stupni, čiže ako frýgický obrat. Neustála vzájomná blízkosť *es* a *fi* v taktach 11 až 15 a v závere pasáže nastoluje v týchto oblastiach jasný *g* mol. Niet sa čo čudovať, veď ide o najhomofónnejšie miesta oboch omšových častí. Je zaujímavé, že svet cirkevných tónin sa stále presadzuje v polyfónnych úsekoch, kým homofónia má obzvlášť nápadný durovo-molový charakter.

Záverečné signály mimo klauzúl: druhý hlas v taktach 15 – 16 pr. *b*). Rovnaká štvrtková anticipácia (v kap. o Josquinovi sme ju predstavili ako záverečný signál č. 2) sa nachádza v strednom hlase v takte 25 a vo vrchnom hlase v takte 26.

Skoky a rozsah hlasov: v *b*) sa oba vrchné hlasy uspokojia so skokmi až po kvartu. Spodné hlasy majú vo viachlasnej hudbe celkovo tendenciu k väčším skokom. V *b*) nájdeme len kvintu v takte 30 a na konci. Ani v *a*) nejdú oba vrchné hlasy ďalej ako po kvartu. V spodnom hlase sa nachádza jedna kvinta v takte 10 a jedna oktáva v takte 24. Čím viac spodné hlasy skáču, tým skôr môžu mať väčší rozsah. V *a*) majú jednotlivé hlasy rozsah septimy, oktávy a oktávy + kvarty (v poradí zhora nadol). V *b*) majú všetky tri hlasy rozsah nóny.

Slovomalba: slová „zomrel a bol pochovaný“ („passus et sepultus est“) symbolizuje v oboch príkladoch klesajúci postup, „vystúpil“ („et ascendit“) zas stúpajúci.

Imitácia: v oboch príkladoch sa uplatňuje prísna imitácia. Je dobré zaznačiť v nich, ktoré motívy sa vracajú v ďalších hlasoch a aký priestor zaberajú. Zostane len zopár voľných spojovacích úsekov a homofónna stredná časť v pr. *a*) (pozri znova „motetovú techniku“ u Josquina na s. 150). Zväčša ide o obvyklú imitáciu v kvintovom alebo kvartovom pomere, zriedkavejšie v oktáve alebo prime – tú nájdeme len v *a*) pri „passus“ vo vrchných hlasoch a pri „et ascendit“ vo všetkých troch hlasoch. Záver *a*) neprináša imitáciu, ale opakovanie („inštrumentované“ najprv dvojhlasne, potom trojhlasne), ktoré je u Palestrinu podstatne zriedkavejšie ako u Josquina.

Kompozičné detaily: príklady potvrdzujú, že prietážná disonancia sa u Palestrinu rozšírila z klauzúl do celej kompozície. Stačí sa pozrieť na takty 5, 7, 9, 16, 21, 25 a 26 v *b*). V žiadnom z príkladov nenájdeme priechodnú disonanciu „2. typu“  ani „3. typu“ ; priechodné disonancie teda vystupujú len v štvrtkových notách! (Pozri kapitolu o Josquinovi, s. 90 – 93.) **Nota cambiata:** v *b*) spodný hlas 19. taktu, v *a*) vrchný hlas 20. taktu v spomalenom tempe. Určitá forma prízvučných kvínt ako napr.

Pr. 285



je v Palestrinovom štýle úplne bezproblémová, ba používa sa s obľubou ako „záverečný signál“. Pozri takty 25 a 31 v *a*) a takt 21 v *b*).

Štvrtové noty: takmer všetky samostatné štvrtové noty oboch pasáží sú priechodné alebo predstavujú opakovanie predchádzajúceho tónu či anticipáciu nasledujúceho. Výnimku tvorí len niekoľko samostatných štvrtových nôt: takt 28 v pr. *a*) (cambiatový typ) a takty 16 a 24 v pr. *b*). Skok pred predmetnou notou alebo po nej je vo všetkých troch prípadoch nanajvyš terciový. Aj v rámci postupov štvrtových nôt je klesajúca tercia jediným skokom; po poslednej note štvrtovej skupiny takisto nasleduje maximálne terciový skok: takt 5 v *a*) a takt 24 v *b*). V *b*) je zaujímavý takt 29. Vo vrchnom hlase priechod, v spodnom hlase kvázi *nota cambiata*. Ak oba hlasy postupujú samy osebe korektne, tak ako v tomto prípade, medzi dvoma štvrtovými postupmi sa môžu vyskytnúť ozajstné disonancie. Treba si však všimnúť, ako zriedka sa to stáva. Všade inde sú dva hlasy postupujúce v štvrtových notách vedené nielen korektne voči tretiemu hlasu, ale i konsonantne voči sebe navzájom: pozri takty 11, 20, 28 v *b*) a takt 20 v *a*). V *b*) si všimnime takt 5: krátka štvrtová nota *g* na ťažkej dobe je schopná stiahnuť kvartovú disonanciu; rozvedenie preto nemusíme očakávať v hlase, ktorý disonanciu nasadil.

Interpunkcia: po „sepultus est“ a po „Scripturas“ nasleduje bodka. Obe kompozície sa presne pridržiavajú tohto členenia textu. Obzvlášť zreteľné je to v *a*) v jediných dvoch spoločných záveroch všetkých hlasov v taktach 15 a 22. Aj druhá, „prepletenejšia“ kompozícia však má zreteľné „bodky“ v taktach 22 a 30.

Individualita: Palestrina sa snažil o originalitu menej ako Josquin. Jedinečnosť oboch však bledne v porovnaní s originalitou tvorivého génia 19. storočia, ktorý ňou bol takpovediac zaviazaný a pre ktorého predstavovala dôležitejší prostriedok vlastnej afirmácie než skutočné tvorivé schopnosti. Naše oči a uši by sme mali v každom prípade vycvičiť tak, aby sme kompozičné nuansy dokázali vnímať aj v Palestrinovom jazyku. Ukážkou jeho neobvykle „prelamovanej“ sadzby je príklad *b*): v rámci trojhlasu vystupujú zväčša len dva hlasy, čo je dosť nápadné u skladateľa s inak výraznou tendenciou k plnej zvukovosti. Polohová dispozícia hlasov

dodáva príkladu *a*) istý špecifický charakter: dva vrchné hlasy majú tú istú polohu! Najvyšší tón *f*² putuje na začiatku (takty 2 až 10) z hlasu do hlasu. Nasledujúca deklamačná homofónia sa uspokojuje s *es*² ako vrcholovým bodom. Najtesnejšie striedanie najvyššieho tónu *f*² je v taktach 18 – 20 a podobne v taktach 23 – 25. Register záverečnej časti je ešte nižší ako v strednom úseku: najvyšším tónom ostáva *d*².

6. Heinrich Schütz: stylus gravis a stylus luxurians (~1650)

V Beethovenových dielach sa presadzuje zásadná zmena v postoji poslucháča k hudbe. Odpadol faktor duchovnej alebo svetskej vrchnosti, pre ktorú bolo treba písať určité diela na okamžité použitie (a spotrebu); dodané diela museli v súlade so svojim účelom zaujať a presvedčiť na prvé (a posledné) počutie. Skladateľ písuci pre meštianske publikum 19. storočia sa mohol odvážiť ponúknuť hudbu, ktorej zložitost' sťažovala – ba sčasti až spochybňovala – jej spontánne pochopenie do takej miery, že aj hudobne vzdelaní ľudia sa ňou museli zaoberať viac a počúvať ju opakovane. Mnohí boli pripravení vyvinúť potrebné duševné úsilie, inak by sa náročná hudba nikdy nedokázala presadiť. (Čosi iné bola zložitost' stredo-vekej hudby: nepočítala s poslucháčom, ktorý by ju stále počúval a napokon azda i pochopil. Bola plodom ľudského úsilia o odraz božskej dokonalosti v znejúcom obraze. Kamenná výzdoba vysoko vo veži gotického kostola tiež nebola prístupná ľudskému zraku tak ako dnes vďaka fotografii: obracala sa k Bohu ako hudba, ktorá svojou zložitostou prekračovala možnosti ľudského chápania.) Rodí sa repertoár: hudobný život nadobúda pamäť a status „aktuálnosti“ sa krok za krokom rozširuje na diela minulosti. Mendelssohn začne opäť predvádzať Bacha, Brahmsa Heinricha Schütza a 20. storočie

sa opäť zmocnilo hudby stredoveku. Celé dejiny hudby (či aspoň výber z nich) sú dnes prítomné v notách, koncertoch, rozhlasových vysielaniach, nahrávkach a v muzikologickej reflexii. Sú rovnako prítomné (vo výbere) vo výučbe hudobnej teórie, od ktorej sa odvíja aj vlastná náuka o skladbe.

Až do Mozartových čias bolo normou, že kým hudba súčasnosti sa študovala vo všetkých svojich odrodách, k staršej hudbe sa pristupovalo len s nepatrnou pozornosťou a minimálnou úctou. Výučba kompozičnej techniky spočívala v tom, že majster vstúpil žiakovi všetko, čo pri svojej práci z remeselného hľadiska sám potreboval a ovládal. V dejinách hudby sa však stretieme s jednou výnimočnou situáciou, ktorou sa oplatí zaoberať podrobnejšie. Revolúcia spôsobená prvými operami okolo roku 1600 bola čo do stupňa presadených zmien celkom mimoriadna, avšak nový štýl sa nedal preniesť na iné hudobné druhy rovnako razantne. Dôvod bol prostý: opery dovedy nejestvovali, vznikali takpovediac z ničoho v novom hudobnom jazyku, vytvorenom práve pre ne. Motetá, madrigaly, chorálové úpravy oboch konfesií (gregoriánsky a protestantský chorál) však jestvovali a museli jestvovať aj naďalej. Neprerušená reťaz hudobných potrieb umožňovala modifikácie kompozičnej techniky len po jednotlivých krokoch, v miere zodpovedajúcej postupným štýlovým zmenám, ktoré podmienili dovedajšie hudobné dejiny. Claudio Monteverdi tak mohol v závislosti od druhu komponovaného diela uplatniť starú i modernú kompozičnú techniku. Heinrich Schütz sa naučil oba hudobné jazyky: jeden v Nemecku, druhý potom v Taliansku.

Heinrich Schütz (1585 – 1672) už nebol žiadnym začiatočníkom, keď ho landgróf Móric Hesenský poslal v roku 1609 ako 24-ročného so štipendiom do Benátok: o jedenásť rokov skôr bol ako 13-ročný prijatý za diskantistu do kasselského zboru hudby-milovného kniežata, kde nadobudol aj prvé skladateľské vzdelanie a prezentoval niekoľko diel. Schütz bol teda v čase svojho benátskeho pobytu u Gabrieliho (1609 – 1612) už hudobne vyhranenou osobnosťou. V Benátkach potom študoval ešte jeden rok v rozmedzí 1628 – 1629; tamojšie hudobné prostredie sa však po nástupe Monteverdiho na miesto kapelníka celkom zmenilo. Schütz preto

ovládal starý aj nový hudobný jazyk, hoci v používaní nových výrazových prostriedkov nikdy nezašiel tak ďaleko ako Monteverdi a jeho talianski spolupútnici, čo súvisí s tým, že opera zohrávala v jeho tvorbe len nepatrnú a inštrumentálna hudba vôbec žiadnu rolu. V predhovore k zbierke *Geistliche Chormusik* z roku 1648 volá Schütz dokonca po návrate k starej prísnej sadzbe. Nezvyčajná situácia skladateľa, ktorý sa po nadobudnutí tradičného hudobného vzdelania stane najprv Gabrielihu žiakom – čiže avantgardistom –, ale neskôr čoraz vernejším strážcom tradovaného kompozičného umenia, sa odzrkadľuje v učebnici kompozície Schützovho žiaka Christophu Bernharda. Dielo vzniklo približne v roku 1649 a hoci nevyšlo tlačou, rozšírilo sa v mnohých odpisoch a v odborných kruhoch nadobudlo na dlhý čas významné postavenie. Podľa slov Josepha Müllera-Blattaua, editora nového vydania, spis „predstavuje kondenzát Schützovho kompozičného umenia.“

Bernhardov *Tractatus compositionis augmentatus (Rozšírená náuka o skladbe)* sa začína zhrnutím „všeobecných pravidiel kontrapunktu“, pričom musí hneď definovať určité obmedzenia: „Niektoré z týchto postupov a skokov sa však v dnešných zvláštnych recitatívnych kompozíciách pripúšťajú a prenechávajú na vôli skladateľa.“ (Ide jednak o septimové skoky, jednak o skoky a sekundové postupy vyplňajúce interval zväčšenej a zmenšenej kvinty a zmenšenej kvarty.) Nasleduje náuka o kontrapunkte, v ktorej je opäť všetko v poriadku. Pritom je zaujímavé, že aj Bernhard, podobne ako my na začiatku kapitoly o Josquinovi, začína kontrapunktom z čistých konsonancií, „pričom sa nevyžaduje, aby každý hlas obsahoval len noty rovnakej hodnoty.“ Ďalej detailne vysvetľuje, či a ako sa môže alebo musí postupovať z takého do onakého intervalu.

Tractatus pre nás začína byť zaujímavý od 16. kapitoly. Vysvetľuje sa v nej, ktoré „figúry“ (rôzne možnosti narábania s disonanciami) sú vlastné *stylus gravis*. Povedľa autorových príkladov obsahuje len ukážky z Palestrinovej literatúry, čiže siaha o 50 – 80 rokov do minulosti a rozoberá priechody, striedavé tóny a synkopické disonancie, pričom u synkopických disonancií pripúšťa možnosť rozvedenia nóny do oktávy (pr. 304/1), s poznámkou „zriedka“ aj

septimy do oktávy (pr. 304/2) a takisto aj prízvučný priechodný tón (pr. 304/3):

Pr. 304



Stylus gravis, ktorý by sa dal opísať ako mierne rozšírený palestrinovský štýl, si v novom vydaní učebnice vyžaduje 7½ strany. Na *stylus luxurians* Monteverdiho, „ktorý ho vynašiel a povzniesol na vysokú úroveň,“ však Bernhard potrebuje 19 strán. Ako jeho zástupcov Bernhard uvádza aj mnoho ďalších Talianov, medzi nimi nám dobre známych Cavalliho a Carissimiho, ďalej „medzi Nemcami pána Schütza“ a niekoľko ďalších.

Bernhard však nepredkladá systematickú náuku o skladbe, ale skôr zoznam a opis nespočetných licencií, ktoré sa „nejavia ako odôvodniteľné“ dovtedajšími kompozičnými pravidlami. Nejde teda o systematický výklad nového hudobného jazyka, ale len o opis početných výnimiek zo starých pravidiel, ktoré sa v poslednom čase začali bežne používať. Kompozícia sa neponíma ako do seba uzavretá statická situácia jedného jazyka, lež ako proces. Bernhard neustále poukazuje na to, že niektoré nové figúry vyrástli z „vokálnej a inštrumentálnej praxe“ a až neskôr ich „skladatelia ocenili a začali používať vo svojich skladbách.“

Nemáme v úmysle podávať referát o Bernhardovej učebnici, ľahko dostupnej pre záujemcov. Upustili sme preto od latinských označení figúr a vybrali sme tie, ktoré sa v tvorbe „pána Schütza“ nevyskytujú iba výnimočne, ale sú pre jeho hudbu charakteristické.

1. Odrazné tóny

- a) vrchný melodický tón pred sekundovým krokom nadol;
 b) spodný melodický tón pred sekundovým krokom nahor.

Všeobecná definícia: odrazný tón je melodický tón v opačnom smere voči zamýšľanému sekundovému kroku, z čoho môže vziť terciový skok z disonancie na disonanciu. Z Bernhardových príkladov:

Pr. 305

Nasleduje niekoľko príkladov z *Malých duchovných koncertov* (*Kleine Geistliche Konzerte*) od Schütza (1636 – 1639) s údajmi o čísle zväzku a strany:

Pr. 306

Príklad väčšieho skoku po melodickom tóne:

Pr. 307

2. Anticipácia (častejšie klesajúca ako stúpajúca)

Pr. 308

I, 13
sei - ner ge - wal - tigen Ta - ten
I, 53
bo - ne Je - su, ver - bum Pa - tris

I, 95
se - cun - dum hoc no - - men
I, 94
sal - va - re po - - - tes

3. Koloratúra

Ozdobenie dlhšej noty „rozličnými postupmi a skokmi“. Môžu sa tak vyplniť nielen väčšie intervaly, ale aj ozdobiť sekundové a terciové postupy. Bernhard pripúšťa, že „táto figúra je taká bohatá, že uviesť všetky jej príklady by bolo nemožné.“ Je zaujímavé, že možné koloratúry explikuje jednohlasne, čiže bez ohľadu na intervalové pomery voči protihlasu. Tiež stojí za povšimnutie, že Bernhard predstavuje každú koloratúru ako variáciu ním uvedenej základnej formy. Rovnako postupoval už pri príkladoch anticipácie, kde súčasne uvádzal ich „prirodzenú“ podobu.

Dnešné učebnice hudobných foriem majú v Bernhardovi svojho dávneho predchodcu: aj ony pri nepravidelných sedem- či deväťtaktových frázach uvádzajú, ako by dané frázy mali znieť „naozaj“ (osemtaktová verzia), akoby skladateľova fantázia vychádzala z nejakej poctivej, pravidelnej formy. Nazdávam sa teda, že koloratúry skladatelia začali vymýšľať až po tom, ako sa stali súčasťou hudobnej praxe a Bernhardova vydestilovaná, „prirodzená“ verzia už nezodpovedá povahe veci. Bernhard napríklad píše:

Pr. 309

simpliciter var.
prirodzene var. alebo

Príklady zo Schützových *Duchovných koncertov* ozrejmia, čo mám na mysli. Kto sa odváži povedať, ako by mala znieť „prirodzená“ verzia? Všimnime si, že hlasy môžu byť pri koloratúrach podľa Bernharda „navzájom disonantné“ (x).

Pr. 310

I, 53
splen - - - dor
I, 6
aus al - - -

ler mei - ner Furcht

I, 9
betet an den Her - - -

I, 89
ren cor - de lae - - - ti - ti - a

4. Disonancia s opakovaným tónom
(v priechode alebo prietahu)

Pr. 311

I, 35 I, 90

gnä - - - dig por - ta - - - bo

I, 89 I, 15

ve - rus a - - ni-mae - - ci - bus, Her - ren ist der Weisheit Anfang

Symphoniae sacrae

I, 26

e - - - - - ru - as me,

5. Chromatika v melodickej línii

Je pozoruhodné, ako sa pri tejto figúre teória rozchádza s praxou. Bernhard ju nazýva *passus duriusculus*, čo znamená trpký, tvrdý, surový, neotesaný, drsný, namáhavý, nepríjemný, nebezpečný krok. Skladateľ však používa chromatickú líniu na zvýraznenie emócií v dvoch smeroch: plač/nárek a lúbežnosť/neha. Skladateľ tuší, čo mu nový prostriedok ponúka z hľadiska výrazových možností, kým u teoretika prevláda nedôvera („... mali by sme sa vyvarovať neprirodzených postupov“).

Pr. 312

Vianočná história (Weihnachtshistorie), 51

viel Kla - gens, Wei - nens

I, 103

durch dein bit - ter Lei - - - - den,

II, 15

Wann uns - re Au - gen schla - fen ein,

I, 83

O sü - ßer, o freund - li - cher, o gü - ti - ger Herr

I, 89

Tu - um i - ta - que no - men dul - cis - sime Je - - - - su,

6. Skoky veľkých a zväčšených/zmenšených intervalov

Pr. 313

História Vzkriesenia (Auferstehungshistorie) Jánove pašie

1 Je - - - - - su Wir dür - fen

I, 109 niemand tö - ten Die Furcht des Her - ren

I, 3 I, 12 mein Gott, ver - zeuch nicht. de - nen so ihn fürch -

I, 5 ten, er freu -

III, 32 en, der ei - nig Trost und Hel - fer mein.

III, 58 Was be - trübst du dich, und bist so un - ru - hig

I, 112 Fürch - te dich nicht,

I, 92 - um, o Je - su, Je - su

Uviedli sme najdôležitejšie a v Schützových dielach často sa vyskytujúce figúry *stylus luxurians*, ktoré Bernhard označuje dodatkom *communis*. Odlišuje ich totiž od druhého typu *stylus luxurians* – *stylus theatralis*. Pri ňom už nemáme do činenia s nemeckými skladateľmi. Bernhard sa odvoláva výlučne na Monteverdiho, Cavalliho, Carissimioho a ďalších Talianov. Istotne má pravdu, keď poznamenáva: „Nám Nemcom ešte takmer celkom chýbajú pôvabné básne potrebné na tento žáner.“ Ak si však uvedomíme, ako veľmi sa operný jazyk Monteverdiho líši od Schützovho jazyka, musíme považovať za chabých sedem strán, na ktorých sa Bernhard pokúša podstatu tohto jazyka zachytiť. Nerozvedené disonancie, pri ktorých si treba vynechané tóny domýšľať, nahor rozvedené prietahy, pauzy po disonanciách a niekoľko ďalších figúr: na ozajstné uchopenie Monteverdiho to nestačí. Všimnime si aspoň figúru, ktorá sa objavuje častejšie aj u Schütza:

7. Predĺžená priechodná disonancia

Pr. 314

I, 1 I, 15 ü - bels wün - schen, Her - ren ist der Weisheit An - fang,

I, 8 I, 2 uns e - len - de Menschen ge - lie - bet, fröhlich müssen sein in dir,

Bernhardova učebnica sa usiluje náležite vystihnúť celú hudbu svojej doby. Môžeme ju preto brať aj ako opis kompozičnej teórie a kompozičného umenia Heinricha Schütza, ktorý sa nový divadelný

kompozičný štýl síce naučil, ale udržiaval si od neho s rokmi rastúci kritický odstup. Keď Bernhard vraví pri divadelnom štýle o „inak zakázaných, ale tu prípustných skokoch“, keď sa pri výklade figúr nemôže zdržať vyjadrenia názoru, podľa ktorého „je vždy lepšie celkom sa im vyhnúť“, keď vraví o „niektorých dosť nepekne použitých volnostiach“, vyjadruje tým i postoj Schütza, ktorý nové výrazové prostriedky používa hospodárne a len vtedy, keď sú výslovné legitimizované expresívnym obsahom zhudobňovaného textu. Predmetné pasáže sa však vynímajú svojou zriedkavosťou a nadobúdajú osobitnú vrúcnosť; práve ňou sa Schützova hudba odlišuje od hudby jeho súčasníkov, ktorým sú nové prostriedky neustále a pohotovo poruke.

O situácii za Schützových čias musíme ešte uviesť niekoľko poznámok:

1. *Notové hodnoty* sa výrazne skrátili. Veľmi časté sú osminy, slabikonosné šestnástiny už nie sú celkom ojedinelé a objavujú sa i dvaatridsatiny:

Pr. 315

daß Ar- che - la - us im jüdischen Lande Kö- nig war,
sei nicht neidisch ü- ber die Ü- bel - tä - ter
Brot - - - - - hen, und - - - - - du Bethlehem

2. Konečne sa objavuje *ligatúra*. Vďaka nej možno notovať a komponovať rytmické hodnoty, ktoré boli staršej hudbe odoprené:

Pr. 316

Her - - ren, ihr Gewal - ti - gen
Wei - - - - - nen

Her - - ren
Wei - - - - - nen

3. *Posuvky* sa emancipujú ešte viac, ale mali by sme si azda predovšetkým všimnúť, ako málo sa to prejavuje u Schütza. Stretáme sa uňho s *dis* namiesto *es* alebo celkom zriedka s *as* namiesto *gis*. Monteverdi sa v tomto ohľade oveľa viac približuje k temperovanej rovnoprávnosti všetkých tónov. Z Monteverdiho perspektívy sa tónová zásoba Palestrinu líši od Schützovej prekvapivo málo.

4. Mali by sme sa zaoberať aj *generálnym basom*. S ohľadom na existujúce vynikajúce teoretické spracovania tohto typu kompozičnej organizácie sa však problematike generálneho basu venovať nebudeme; v prípade potreby sa možno obrátiť na dostupné publikácie.

Ak chce čitateľ preskúmať, ako ďaleko sa Monteverdi odvážil pokročiť v novom jazyku, ktorý sa oslobodil od pravidiel starého kontrapunktu a vytvoril si vlastné zákonitosti (pretože nemá zmysel definovať jeho originalitu ako súbor „volností“, ako sa o to pokúša Bernhard), mal by rozobrať v *Orfeovi* (klavírny výťah vo verzii Augusta Wenzingera, vyd. Bärenreiter) najmä strany 31 – 37 (správa o nešťastí: Messaggera spieva „La tua bella Euridice... è morta“ [„Tvoja krásna Eurydika... je mŕtva“] vo Fis dur, uprostred ktorého zaznie Orfeovo „Ohimè! che odo?“ [„Beda! čo počujem?“] v a mol), ako aj zobrazenie definitívnej straty (strany 80 – 82). Malo by sa tu vychádzať z akordického hľadiska, avšak v Bernhardovej náuke o skladbe, ktorá sa zaoberá priebehom hlasov, o ňom niet žiadnej zmienky.

Príklady na analýzu by nás mali podnietiť k štúdiu šírky Schützovho jazyka. Prinášame tri vzorky jeho štýlu. Prvá obsahuje päť dvojhlasných úsekov z *Lukášových*, *Jánových* a *Matúšových* paší. V dôsledku zrýchlenia notových hodnôt môžu byť slabikonosné aj osminy. Inak ide o kompozičnú techniku *stylus gravis*, ktorá sa veľmi neodlišuje od Palestrinovho štýlu. Jedinou inováciou je možnosť skoku nahor z prízvučnej osminovej noty:

Wo willst du, daß wir es be-rei-ten,

Herr, Herr, sie-he, hier, hier, hier sind zwei Schwert, Bist du denn

Got-tes Sohn, bist du denn Got-tes, Got-tes Sohn, Bist du denn Got-tes Sohn, bist du denn Got-tes Sohn?

Das Lei-den un-sers Her-ren Je-su Chri-sti, Das Lei-den un-sers Her-ren Je-su Chri-

Er hat ge-sa-get: Ich kann den Tempel Gottes ab-bre-chen Er hat ge-sa-get: Ich kann den Tempel Got-tes ab-bre-chen

bre-chen und in dreien Ta-gen, in dreien Ta-gen denselben und in dreien Ta-gen, in dreien Ta-gen denselben bau-

bau-en, en, densel-ben bau-en.

Druhá štýlová vzorka: v pasáži Evanjelistu z *Vianočnej histórie* sa na miestach označených krúžkom nachádzajú vyššie spomenuté figúry *stylus luxurians communis*. Pokúsme sa určiť, o ktoré figúry v jednotlivých prípadoch ide (a vpišme zodpovedajúce čísla). Všimnime si veľkoplošnú tonálnu štruktúru: vládnu výlučne tóniny F dur/d mol a B dur/g mol. Nepatrné vystupňovanie harmonickej aktivity v závere („Aber das Kind wuchs...“ [„Chlapec rástol a mocnel...“]) s krivkou priebehu F – C – B – F sa zreteľne vyníma ako intenzifikácia hudobného jazyka:

Und er stund auf und nahm das Kindlein und seine Mutter zu

sich und kam in das Land Is-ra-el, da er aber

hö-re-te, daß Arche-la-us im jüdischen Lande König war, anstatt seines

Va - ters He - ro - dis, fürch - tet er sich dahin zu kommen, und im

Traum — empfang er Be - fehl von Gott und zog an die Ör - ter des

ga - li - läischen Landes und kam und wohnte in der Stadt, die da heißet

Na - zareth, auf daß er - fül - let würde, was da ge - sa - get ist durch den Pro -

pho - ten: Er soll Na - za - re - nus hei - ßen.

A - ber das Kind wuchs und war stark — im Geist, voller Weisheit,

und Gottes Gna - de war — bei ihm.

Tretia štýlová vzorka: nasledujúci úryvok z jedného z *Duchovných koncertov* obsahuje povedľa už spomínaných figúr i niekoľko doteraz nepreberaných licencií (sú označené veľkým výkričníkom). Opäť označme jednotlivé figúry a pri voľnostiach, ktoré prekračujú ich rámec, definujme, do akej miery ich doterajšie kompozično-technické pravidlá nedokážu postihnúť (odrazná disonancia, skok do disonancie atď.). V čom spočíva hriechnosť pasáže, ktorá vraví o „smrteľnom hriechu“ („todwürdige Laster“, takt 20)? Všimnime si neustále sa meniacu tonálnu situáciu. Ak si prespievame nasledujúci a predošlý úryvok, zistíme, ako ľahko sa dá part Evanjelistu zaspievať z listu, kým pasáž z *Duchovného koncertu* si pre neustálu zmenu referenčného tónu vyžaduje značnú koncentráciu:

Pr. 319

1
Was hast du verwir - ket, was hast du verwir - ket,

3
o, du al - ler - hold - se - lig - ster Knab, Je - su Chri -

5
ste, daß du al-so ver-ur-teilt wa-rest? Was hast du be-

7
gan-gen, o du al-lerfreund-lich-ster Jüng-ling, daß man so

9
ü-bel und kläglich mit dir ge-han-delt? Was ist doch dein Ver-

11
bre-chen und Mißhandlung? Was ist dei-ne Schuld, was ist die Ur-sach

13
deines To-des? Was ist doch die Ver-wirkung deiner Verdammnis?

15
O, ich, ich, ich, bin die Ursach- und Plage deines Lei-dens, ich

17
ich, ich bin die Verschuldung deines Hin-rich-tens, ich, ich bin das Ver-

19
dienst dei-nes To-des, das tod-wür-di-ge La-ster so an

21
dir ge-ro-chen wor-den. Ich, ich bin die Öffnung der Wunden

23
dei-nes Lei-dens, die Angst dei-ner Pei-ni-gung,

Aby sme nezastrelí prekvapujúcu skutočnosť, že ešte v rokoch 1620 – 1650 (čiže po viac ako sto rokoch) platilo, čo sme uviedli na začiatku Josquinovej kapitoly v súvislosti s dostupnými predzna-menaniami (žiadne alebo jedno bé), úryvok sme netransponovali vyššie ako v Schützovom súbornom vydaní (dva krížiky), ale uviedli sme ho v pôvodnej polohe. Altový hlas sme kvôli redukcii pomocných čiar zapísali ako tenor.

Z našich troch štýlových vzoriek je zjavné, že *stylus luxurians* sa rozvíja len v *generálnobasovej hudbe* a u Schütza nepreniká do *vokálnej polyfónie* (prvá štýlová vzorka). Pri generálnobasovej monódii však nejde o hlas + hlas, ale o hlas voči basom vedenému

akordickému pásmu. Na príklade *Duchovného koncertu* (pr. 319) teraz aspoň náznakom rozoberieme umenie akordickej dispozície:

Takty 1 – 2: Zmenšenú kvartu *cis – f* by sme nemali pocitovať ako nezvyčajný, expresívne nabitý postup. Mali by sme ju, samozrejme, počuť ako „mŕtvý interval“. Výpoveď na konci taktu 1 nepokračuje po začiatku taktu 2. Takt 2 sa začína znova od začiatku (rovnaký text!). Od taktu 2 po takt 3 zas napredovaniu textu zodpovedá ďalšie pokračovanie hudby.

Takty 7, 8, 11: Pred pauzou a po nej rovnaký tón v spevnom hlase zodpovedá čiarke v texte: myšlienka sa ďalej rozvíja z toho istého miesta.

Takty 10 – 15: Trojnásobné „was ist...“ („čo je...“): trikrát to isté s inými slovami. Ani hudba nepokračuje ďalej a dvakrát sa zastaví. C dur je vždy novým začiatkom, nie pokračovaním E dur. Text napreduje až v takte 15, kde odpovedá na otázku, čo sa kompozične sa zreteľne prejavuje v konečne hladkom spoji E dur – a mol.

Takt 9: z *cis* sa stáva *c* a z *fis* *f*:

Pr. 320



Otáznik v takte 10 zodpovedá záveru frázy. Tonálna aktivita sa však nezastavila až do poslednej slabiky: nedalo sa vopred vedieť, kde sa skončí. Pasáž sa nespieva veľmi ľahko, pri počúvaní a speve treba postupovať krok za krokom a nanajvýš pozorne. Porovnajme ju s bežnou, predvídateľnou kadenciou v taktoch 4 – 5. Po slovách „*allerholdseligster Knab*“ („najsťpanilejšie dieťa“) je jasné, o kom je reč: „*Jesu Christe*“ je pre Schütza len textovým a hudobným potvrdením očakávania.

Interpretovať *fis* v takte 16 ako „odraznú disonanciu“ by bolo príliš povrchné. Dotyčný tón jednoducho nastupuje priskoro: spevák neutržal na uzde svoje vzrušenie (a ak nie, niečo robí nesprávne!).