

Masarykova univerzita

Filozofická fakulta

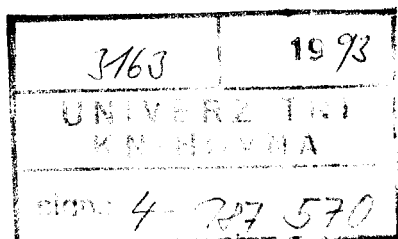
ZÁKLADY POLYMELODIKY

/12 analýz/

Miloš Š t ě d r o ň

BRNO

1992



© Miloš Štědroň, Masarykova univerzita, Brno 1992

ISBN 80-210-0445-2

O B S A H

ÚVODEM	5
1. Ghirardello da Firenze: Tosto che l'alba /caccia/ . .	6
2. Guillaume de Machaut: Ma fin est mon commencement . .	16
3. Matheus de Perusio: Le greygnour bien /ballade/ . . .	27
4. Anonym: Omnis mundus jocundetur	38
5. Jacob Hámdl Gallus: Currit parvus lepulus	52
6. Luca Marenzio: Madrigal "Solo e pensoso"	68
7. Carlo Gesualdo da Venosa: Madrigal "Tu m'uccidi" . .	78
8. John Bull: Ut, re, mi, fa, sol, la	94
9. Adriano Banchieri: O, la bella brigada	108
10. Claudio Monteverdi: Domine ad adiuvandam /Vespro/. .	115
11. Claudio Monteverdi: L'incoronazione di Poppea /Non morir, Seneca/	129
12. Claudio Monteverdi: L'incoronazione di Poppea /Pur ti miro/	136

Ú v o d e m

Následující skriptum přináší 12 analýz skladeb z rozmezí 14. - 17. století. Jejich převládající prvky hudebního myšlení vedou k linearitě a polymelodické sukcesivitě. Proto by podtitulem těchto analýz a takto vzniklé malé antologie mohlo být i označení POLYMELODIKA jako centrální a souborný princip.

Skriptu v jistém smyslu navazují na předchozí Základy mikrotektoniky (9 analýz) - FFMU, Brno 1991. Každá z 12 ukázek je reprodukována ve spolehlivé ediční podobě, dále následuje historická informace, která má mladé muzikology uvést do roviny historického nazírání daného artefaktu a konečně náměty k analýze, které jsou okruhem základních analytických inspirací. Pokoušejí se vždy o vystižení podstaty analyzované skladby. Nejdou cestou kvantitativní analýzy, spíše konfrontují základní významy skladby v době vzniku, působení a v současné době. Řada sond je naznačena a umožňuje dopracování. Vzhledem k tomu, že primární ve hře je polymelodický faktor, je tato malá antologie vlastně antologií důležitých kontrastních technik a forem v daném časovém rozmezí.

Na doplnění je uvedena základní bibliografická informace, kde vedle pramenů najde čtenář i literaturu k problému a k souvisejícím otázkám.

Je mou milou povinností poděkovat kolegům a přátelům z filozofické fakulty Masarykovy univerzity za jejich pomoc při textových rozborech některých ukázek.

①

XXV Tosto che l'alba
Caccia

FL 25v-26r

Ghirardello da Firenze

0 Tos-to che l'al-ba del bel gior-no ap-

10

1 20
-pa-re I-sve-glia li cac-cia-tor. "Su, su, su, su, ch'egli è'l tem-po!"
Tos-to che l'al-ba del bel gior-no ap-pa-

30
"Al-let-ta li can, te, te, ta, te, Vi-o-la, te, Pri-me-ra, te!"
-re I-sve-glia li cac-cia-tor, "Su, su, su, su, ch'egli è'l tem-po!" "Al-

40
Su al-to al monte con buon ca-ni al ma-no E gli bracchet-tial pia-no. E ne la
-let-ta li can, te, te, te, te, Vi-o-la, te Pri-me-ra, te!" "Su

¹ A in M S.

50

piaggia ad or- di- ne cia- scu- no. lo veggio sentir

al- to al mon- te con buon ca- ni al ma- no E gli braccetti al piano E ne la piaggia ad

60

u- no de' no- sti mi- glior bracchi. Sta- rà avvi- sa- to "Bus- sa- te d'ogni la -

or- di- ne cia- scu- no. I' veg- gio sen- tir

70 *6 nonni già prima di 70*

- to cia- scun le macchie che Qua- gli- na suona!" "Ai- o, ai- o!" A te la

u- no de' no- stri mi- glior bracchi. Sta- rà avvi- sa- to. "Bus- sa- te d'ogni la -

80

cer- bia vie- ne Car- bon la prese e in boc- ca la te- ne.

- to cia- scun le macchie che Qua- gli- na suo- na!" "Ai- o, ai- o!" A te

90

cer-bia vie - ne. Car- bon la pre- see in boc- ca la le - ne-

Ritornello

100

Del monte que' che

Del

1 110

v'e- ra su gridava al- tra da l'altra e suo corno so-na-va,

monte que' che v'e- ra su gridava al

al-tra da l'altra e suo corno so-na-va.

⁴ E in MS.

Historická informace

CACCIA jako technika a forma patří k největším obohacením hudebního myšlení ve 14. století, které je již samo o sobě jedním z rozhodujících předělů pro dějiny evropské hudby, neboť zde začínají dějiny proporcí a strukturně přesně fixované hudby. Dějiny mensurální hudby jsou zřejmě hlavním východiskem evolučně koncipovaných dějin radikálně se měnících stylů. Nová notace, vyjadřující i nejjemnější diferenciaci časových hodnot, se stane platformou, na níž může docházet k nejradikálnějším proměnám hudebního myšlení.

Samotné označení CACCIA znamená lov nebo honbu. V hudbě italského trecenta získalo označení výjimečné postavení, i když současně je tato technika doložena v hudbě francouzské Ars nova a dokonce i ve španělské hudbě (francouzský termín CHACE, španělský CACA).

Nejčastěji je CACCIA hudby italského trecenta spjata se scénami lovu a honby se psy a sokoly. Tento okruh poměrně úzce koncipovaných žánrových výjevů je rozšiřován na další prostředí, takže velmi často se u formy a techniky CACCIA objevují výjevy z městského tržiště (In Mercato) a dokonce i scény spojené s ohněm, požárem, bojem nebo bitvou (Al Fusco). Tudy se caccia rozšiřuje směrem k pozdější italské frottole a zejména k bitevním instrumentálním a vokálním nebo kombinovaným útvarům battaglia.

Editoři antologie, z níž přetiskujeme ukázkou formy a techniky CACCIA (Fourteenth-Century Italian Cacce edited by W. Thomas Marrocco, The Mediaeval Academy of America, Cambridge, Massachusetts, ²1961), upozorňují na výskyt této techniky již ve španělské památce kláštera v Montserratu Llibre Vermell v souvislosti s mariánskou tematikou, zatímco ve francouzském kontextu ars nova shledávají dokonce výrazně satirické konotace. CACCIA v jednom ze svých hlavních východisek je tedy inspirována loveckými scénami a výjevy, téměř současně s využitím tohoto okruhu námětů se uživatelé začali rozšiřovat platnost na jiná prostředí. CACCIA se tak mohla stát základní metaforou pro jakoukoliv rychlou následnost dvou a více dějů, subjektů či principů. Odtud velký význam formy a techniky pro vznik hudebního dialogu a pro dramatickou vokální hudbu, kterou CACCIA předjímá, když inspiruje madrigal a villanellu i frottolu.

Platným inspiračním okruhem se mohly stát mnohé polohy kurtoazie, při nichž je předmět milostného zájmu autora nebo jím popisovaných "lovců" přirovnáván ke zvěři při lovu.

Pokud tedy odmítáme primitivní a jednoznačný výklad formy a techniky CACCIA jako pouhou námětovou inspiraci loveckými výjevy, je to především proto, že od samotných počátků této formy a techniky je třeba u ní před-

pokládat vysokou míru zobecnění a metaforičnosti. CACCIA tedy přináší současně ideu kánonu a fugy, které se z tohoto okruhu jevů později oddělí a během 17. století na pozadí nově utvářené harmonie získají specificky odlišné podoby, s nimiž vstoupí do evropské hudby období pozdního baroka, klasicismu a romantismu.

Jako výmluvný český doklad spojení někdejšího obrazu loveckého výjevu s milostnou a kurtoazní platností v téměř bizarní podobě uvádíme závěrem této poznámky několik veršů Adama Michny z Otradovic, z básně Mariánská myslivost (Česká mariánská muzika, Praha 1647): Mariánští milovníci,/ Matky Boží služebníci,/ nuže, střely se uchopte/ a k tomu lovu se chopte,/ lovit budem Matku Boží,/ srdce Matky, vaše zboží./ Adam Michna z Otradovic: Das dichterische Werk. Česká mariánská muzika-Loutna česká-Svatoroční muzika. Herausgegeben von Antonín Škarka. Slavische Propyläen. Texte in Neu - und Nachdrucken, Band 22-1968, Wilhelm Fink Verlag München, s.106-107. Je to samozřejmě zcela nová a barokní situace staršího podnětu a inspiračního zdroje.

Termín CACCIA je zřejmě před rokem 1300 neznámý. Významný dobový teoretik Johannes de Grocheo ji ještě nezmiňuje, zato se objevuje v Itálii poprvé v traktátu Antonia da Tempo *Summa artis vulgaris dictaminis*, napsaném v roce 1332. Anonym v traktátu o formě a technice CACCIA píše:

Cacie sive Incalci, a simili per omnia formantur ut motteti,
salvo quod verba cacularum volunt esse aut omnes de septem,
aut omnes de quinque sillabis ...

(Citováno z antologie *Fourteenth-Century Italian Cacce* edited by W,Thomas Marrocco, The Mediaeval Academy of America, Cambridge, Massachusetts, ²1961, s. XIII).

Francouzský výskyt označení caccia je poprvé doložen v anonymním francouzském překladu básně Anticlaudianus Alana de Lilla rovněž ze 14.století. Na tuto okolnost upozornil Francesco Novati ve studii *Per l'origine e la storia delle cacce* (In: *Studi Medievali*, II -1906-07, s.308. Dotyčný verš s uvedením označení caccia zní: ...Y sont aussi et estampies (Caches et balades jolies) ...

Součástí kompozice caccia je ritornello. O této součásti cacciové kompozice existuje řada dohadů a různých názorů, ale vesměs je ritornello koncipováno jinak než kánonicky.

V antologii, o kterou se opíráme, je závěrem teoretické studie o formě a technice caccia nabídnut přehled skladeb a autorů, pokud se je doposud podařilo zjistit. Pro orientaci v problematice nabízíme v překladu tabulku z citované Marroccovy edice (str. XIX-XX).

Tabulka obsahuje čtyři sledované ukazatele- textový incipit skladby, jméno skladatele, látku zpracovanou ve skladbě a typ (formový typ rozlišuje edice trojí - c.m. = kánonický madrigal, caccia a c.b. = kánonická ballata.

Překlad tabulky obsahující v chronologickém pořadí přehled nejdůležitějších zástupců formy a techniky CACCIA v hudbě italského trecenta:

Textový incipit	Skladatel	Látka zpracovaná ve skladbě	Formový typ (c.m., caccia, c.b.)
Giunge il bel tempo	Jacopo da Bologna	Příroda	c.m.
Per sparverare	"	Lov na křepelky	caccia
Useletto selvaggio	"	satira	c.m.
Nel boscho senza folglie	Giovanni da Firenze	hon na koroptve	c.m.
Per largi prati	"	hon s různou kořistí	c.m.
Chon bracchi assai	"	Lov na křepelky	caccia
Ongni diletto	Magister Piero	Láska	c.m.
Chavalcando con un giovine accorto	"	Láska	c.m.
Chon bracchi assai	"	Lov na křepelky	caccia
Con dolce brama	"	Plavba	caccia
Seghugi a corta	"	hon s různou kořistí	caccia
Or qua, compagni	Anonym	hon na kamzíky	caccia
Tosto che l'alba	Gherardello da Firenze	hon na vysokou	caccia
Apposte messe	Lorenzo da Firenze	hon na vysokou	caccia
In forma quasi tra'l veghiar e l sonno	Vincenzo da Rimini	scéna na trhu	caccia
Nell'acqua chiara	"	scéna na trhu	caccia
Così pensoso	Francesco Landini	rybolov	caccia
De' dimmi tu	"	satira	c.m.
Quan ye voy le duc	Anonym	láska	c.m.
La fiera testa	Niccolo da Perugia	filozofování	c.m.
Dappoi che'l sole	"	ohně	caccia
Passando con pensier	"	venkovská scéna	caccia
State su, donne	"	venkovská scéna	caccia
Faccia chi dee se'l po	Donato da Cascia	filozofování	c.m.
Dal traditor	Andrea dei Servi	filozofování	c.b.
Cacciando per guastar- Ai cenci, ai topi	Zaccaria	scéna na trhu	caccia

Uvedená tabulka objasňuje chronologický výskyt formy a techniky caccia v hudbě italského trecenta a současně s konečnou platností posouvá námětově caccia do obecnější roviny. Jestliže prohlédneme uvedený chronologický výčet z hlediska námětu, konstatujeme, že 16 námětů neobsahuje primárně loveckou tematiku. To významně posouvá tuto formu a techniku z dosud tradičně vymezeného okruhu a vedlo nás to k upozornění na to, že starší syntetizující literatura, která neměla zejména u nás možnost pracovat s prameny (G.Černušák a jeho Dějepis hudby I. Od nejstarších dob do polovice XVIII.století. Brno 1923), značně zploštila a zjednodušila pohled na tuto velmi zajímavou formu a techniku.

Autorem caccie Tosto che l'alba je Gherardello da Firenze (Magister Ser Gherardellus de Florentia, narozený mezi léty 1320-25 a zemřelý ve Florencii 1362 nebo 1363).

Tento florentský skladatel je poprvé zmíněn v písemných pramenech jako klerik (1343 "cherico") v souvislosti s florentskou katedrálou Santa Reparata. V tomto kostele působil i v dalších letech (do 1351). Okolo roku 1351 si zřejmě změnil jméno na "Ser Gherardello", což má patrně souvislost s jeho vstupem do řádu Vollombrosa. Později se stal převorem kostela sv. Remigia ve Florencii. Datum jeho pravděpodobné smrti je stanoveno na základě toho, že po roce 1362 o něm zcela mizí zprávy a dále podle sonetu, který zaslal Simone Peruzzi Franco Sacchettimu.

Jako skladatel je Gherardello znám jako autor liturgických skladeb, z nichž se zachovaly jen dvě části. Jeho světské skladby pocházejí z Tuscanského manuskriptu a v části známého Squarcialupi Manuskriptu má být dokonce u jeho skladeb jeho údajný portrét. V hudbě florentského trecenta se u Gherardella zdůrazňuje v poslední době vztah ke skladateli Giovannimu da Cascia. Přitom je u Gherardella zvláště patrné dělení linií madrigalů na melismatickou a sylabickou. Madrigalový styl je doložen také u jeho dochovaných částí mešních kompozic. V tom se Gherardello zřetelně liší od např. od Creda, které se dochovalo z dobového repertoáru florentské katedrály a jehož autorem je Bartolus de Florentia. Gherardellův bratr Jacopo a jeho syn Giovanni byli také činní jako skladatelé, ale jejich hudba na texty Franca Sacchettiho se nedochovala.

Náměty k analýze:

při analýze formového typu caccia by se mělo potvrdit několik skutečností text má pojednávat lovecké výjevy, tříhlasá skladba je psána technikou prostých imitací dvou hlasů v primě, melodika je obvykle v rozsahu klesající oktávy, při čemž se začíná tónem horní oktávy a v okamžiku dosažení primy začíná prostá imitace 2. hlasu, který "stihá" 1. hlas. 3.hlas-tenor obvykle opakuje 2-3 tónové skupiny a je mnohem "řidčí" ve srovnání s oběma

vzájemně se pronásledujícími hlasy.

To je tedy připomenuté paradigma typu caccia. Konfrontujeme-li knižní představy z učebnic dějin hudby s nejrozsáhlejší antologií typu caccia (Fourteenth-Century Italian Cacce edited by W.Thomas Marrocco, The Mediaeval Academy of America, Cambridge-Massachusetts ²1961 - naše ukázka je ostatně z této antologie), jen u málokteré z 26 uveřejněných skladeb toto paradigma vyhovuje. Lovecká tematika je spíše výjimečná než běžná, uplatňování prosté imitace sice platí, ale spíše je užitečné sledovat při analýze jednotlivé segmenty, u nichž převládá klesavá tendence melodiky. A s analýzou úzce souvisí členění a význam textu.

Jaké náměty navrhuje pro analýzu zvolené ukázky:
nezbytná je aspoň orientační analýza textu a jeho segmentace.

Text: O Tosto che l'alba del bel giorno appare
Isveglia li cacciator. "Su, su, su, su,
ch'egli e l tempo !"
"Alleta li can, te,te,te, te, Viola,te, Primera, te !"
Su alto al monte con buon cani al mano
E gli brachettial piano.
E ne la piaggia ad ordine ciascuno.
Io veggio sentir uno de'nosti miglior bracchi.
Starà avisato. "Bussate d'ogni lato ciascun
le macchie che Quagliana suona!"
"Aio, aio !" A te la cerbia viene
Carbon la prese e in bocca la tene.

Ritornello: Del monte que'che v'era su gridava
al'altra da l'altra e suo corno sonava

Český překlad:

Jakmile se objeví úsvit krásného dne, probouzí se lovec:

"Vstávat (rychle), vstávat, už je čas!"

"Zavolej psy, ty,ty,ty,ty,Viola (jméno psa? zřejmě od "violente", násilník,svoboda);
a ty J edničko (jméno psa? První ve smečce?)

a jedni nahoru na vysokou horu s dobrými psy u sebe (pohromadě)

a slídiči (brakýři) jdou po planině a jeden po druhém do kopce.

"Vidím větřit jednoho z našich nejlepších psů, chová se ostražitě"

"Tlučte každý ze všech stran do křoví"

"Copak neslyšíte křepeláka štěkat ? Hej,hej, laň k tobě běží.

Carbon (jméno psa) ji chytil a drží ji.

A všichni, co byli na kopci, křičeli na všechny strany
a troubili na roh.

Intervaly, ambitus, rytmicizace

při melodické analýze je výhodné vycházet z jednotlivých segmentů, které se vesměs shodují v našem případě se stavbou vět.

Melodika je budována především z prim a sekund, méně časté jsou tercie a kvarta je výjimečná. Melodický skok je možný, zejména pokud souvisí s onomatopoickými tendencemi textu nebo jde o interjekce, zvolání a zdvih melodiky znázorňuje intonační skok. To je ostatně situace v naší ukázce, kdy 1.hlas po taktové odmlce nastupuje o nonu (!!) výše. (viz takt 70-71).

Intervalová analýza v závislosti na textu přinese řadu užitečných poznatků. Nebudeme provádět "Takt pro Takt" analýzu, ale zaměříme se k dalším možným námětům.

Ambitus hlasů (jde o oba melodické hlasy- imitovaný a imitující) obdobně jako intervaliku a rytmiku je třeba sledovat ve vztahu k textu.

Tak např. již při orientační analýze a segmentaci hudebního textu pozorujeme: první segment s textem "O" tvoří spodní a horní střídavé tóny k centru c a spodní tercie a, landinovská sexta v tomto segmentu.

Další segment s textem "Tosto che l'alba del bel giorno appare" vykazuje pravidelnou rytmiku. Intervaly jsou voleny obdobně jako v prvním segmentu- přepisy do numerického tvaru jsou výhodné jednak pro uplatnění při větších analytických sondách se zapojením počítače nebo analyticko-statistických metod, ale stejně tak poslouží i pro prostou statistickou orientaci:

1. segment Text: O intervaly: /0/2-2 0-1-2 3-1-2 3

2. segment Text:

Tosto che l'alba del bel giorno appare

intervaly: 0-2 0 0-1 0-2 0-2 0-2 2 2 -4 0

Při další analýze lze pochopitelně jednotlivé segmenty všechny takto přepsat. Je to poměrně rychlý postup a zpřehledňuje materiál. Málokdy ovšem lze předem odhadnout, jak dalece bude tato metoda rentabilní. V našem případě stačí takto analyzovat několik segmentů a ostatní posoudit globálně. Takto např. zjistíme na první pohled odlišnou intervaliku v části Ritornello, kde je nápadný větší výskyt kvart. Patrně souvisí onomatopoicky s textem o "suo corno sonava"- jeho hlaholícím rohu...

Rytmika:

výrazně odlišně je rytmicizována ve skladbě přímá řeč. Je v ní daleko více pauz a působí tedy mnohem dramatičtěji. Hocketová rytmicizace - oddělování slabik pauzami- zaručuje ve skladbě odlišení přímé řeči.

Analýza vertikálních vztahů:

obdobně, jako jsme vyšetřovali intervaliku horizontálně, je třeba brát v úvahu vertikální vztahy mezi dvěma vzájemně se pronásledujícími hlasy i mezi třetím hlasem.

Pro evidenci je možné pořídit obdobně jako v případě horizontálně sledovaných intervalů tentokrát vertikálně průzkum intervalů v jednotlivých segmentech.

Naznačíme tuto sondu jen na případech prvních několika segmentů.

1. segment Text: 0 interval mezi 1. hlasem a 3. hlasem:
 7 8 12 10 9 7 12 7
2. segment Text: *Tosto che l'alba del bel giorno appare*
 interval mezi 1. hlasem a 3. hlasem:
 12 10 8 7 9 7 5 3 1 3 5 8
3. segment Text: 1.hlas: I sveglia li cacciator
 2.hlas: 0
 interval mezi 1. hlasem a 2. hlasem:
 7 7 5 3 4 4 7 4 2 3

Z dalších analytických sond se nabízí:

- a) závislost a souvislost pohybu v textu kompozice a v melodii (stoupání a klesání)
- b) 3. hlas -tenor- je pochopitelný relativně samostatně jako basový pedálový hlas -takto ho lze také analyzovat ve vztahu k oběma imitačně pojatým hlasům
- c) sledování sekvenčních úseků a jejich případná vazba na text
- d) otázka onomatopoických vlivů ve skladbě

Prameny a literatura:

Fourteenth-Century Italian Cacce edited by W.Thomas Marrocco.

Second Edition, Revised. The Mediaeval Academy of America. Cambridge, Massachusetts 1961

Jaromír Černý : Die Ars nova-Musik in Böhmen.

In: Miscellanea Musicologica XXIII, Univerzita
Karlova, Praha 1970, s.47-106

Gracian Černušák: Dějepis hudby I. Od nejstarších dob do polovice XVIII. století. O.Pazdírek, Brno 1923, s.64-65

Dějiny evropské hudby.Panton,Praha-Bratislava 1964,s.59-60

Ctirad Kohoutek : Hudební styly z hlediska skladatele.

(Stručná antologie základů starší kompoziční praxe
a teorie)

Panton, Praha 1976, s.78-82

②

Ma fin est mon commencement-Rendeau-Guillaume de Machaut

1,4,7. Ma
3. et
5. Mes

fin
te
tiers

est
ne
chans

mon
u
trois

com
re
tois

men
vrai
seu

se - ment 2, 6. et
e - ment 6. se
le - ment

mon com - men - ce - ment
re , tro - grade et ein

ma
si



14

Vg N° 14 (in Vg jetzt verloren, aber erhalten in B f. 309), A N° 16, G N° 15, E N° 8, Pad A f. 38; Text auch: M N° 15.

[Tenor]

1. 4. 7. Ma
3. et
5. Mes

fin
te-
tiers

est
ne-
chans

Contratenor

mon
u-
trois

com-
re
fois

men-
vrai-
seu-

ce-ment
e-ment
le-ment

12 15 18

2. 4. et
6. se

mon com- men- ce-ment
re-tro- garde et ein

ma
si

21 24 27 30

Rondeau 14 und 15



Musik: J. Wolf, Mens.-Not. 2 und 3, N° 22 aus G. Text: P. Tarbé, Les oe. de G. de M. 1849, 173; Chichm. 2, 575.— Das Bild der Aufzeichnung dieses geistreichen Werks ist bei J. Wolf 2, 40 leider nur fehlerhaft gegeben, da die Textlegung nicht der in der Überlieferung völlig klaren Textlegung entspricht (ib. 3, 64 sind ganz irrig sogar die ersten 3 Worte des 2. Teils in den Schluß des 1. Teils einbezogen). Die Hss¹⁾ schreiben nur eine unbezeichnete Oberstimme (T. 1-40) und den 1. Teil des *Contratenor* (T. 1-20; in E irrig am Anfang mit auf dem Kopf stehenden Buchstaben *Tenor* bezeichnet) aus. Der „Tenor“ entsteht gemäß V. 1-3 des Textes durch Rückwärtslesung der Oberstimme (T. 40-1); ihm ist der Text unterlegt, und zwar von hinten beginnend, in Buchstaben, die auf dem Kopf stehen, geschrieben; die einzelnen Silben liegen unter T. 40 (= T. 1; *M* als Initiale neben dem Schluß), 36 (=5), 32 (=9), 31 (=10), 29 (=12), 27 (=14), 22 Anfang (=19 Ende), 21 (=20), 20 (=21), 19 (3 Silben, =22), 18 (2 Silben, =23), 16 (=25) und 1 (=40). Die Unterlage ist also völlig exakt und sinngemäß, nur daß hier der Tenor die Rolle des Cantus spielt. Die unbezeichnete Oberstimme ist demgemäß als instrumentales Triplum aufzufassen. Teil 1 des Contratenor dient, wie er dasteht, als Unterstimme für V. 1, 3-5 und 7; seine Umkehr („*se retrogarde*“ oder „*retrograde*“ V. 6), die nur 3mal eintritt („*trois fois seulement*“ V. 5), bildet die Unterstimme zu V. 2, 6 und 8.— In B ist nur der Anfang, der keine Varianten zeigt, collationiert.— Text: V. 3 ff. fehlen E.— Im Oberbau variieren A und G nur in T. II 6 bzw. I 35: statt *g # fis e* (bzw. *e fis g*) liest G *ā g f* (bzw. *f g ā*); das # T. 36 steht in G sowohl vor wie (wohl mit Rücksicht auf die Rückwärtslesung) hinter *R*; in A steht es (ebenso wie die sonstigen Alterationen in A und G) nur vor der Note. Die mit den beiden breves von T. 15 ligable longa *a* T. 16 bleibt in A und G unligiert. J. Wolf emendiert I 20 bzw. II 21 *b* in *d*. Der Contratenor beginnt in A in der Mitte einer Zeile; am Anfang der folgenden (T. 6 Mitte) ist irrig eine Initiale *C* ihm vorgesetzt. G caudiert im Contratenor T. 5 die longa *D* auf der 2. Linie nach oben, während die tieferen Töne *C* T. 1, 4 und 16 nach unten caudiert sind; A caudiert umgekehrt *C* T. 4 und 16 nach oben und *D* T. 5 nach unten; B caudiert die 1. longa des Contratenor nach oben; daß nirgends eine plica gemeint ist, ist evident. In A steht im Contratenor nach T. 16 irrig ein finis punctorum.— Lig. im Oberbau: I T. 7, 10, 11, 15 (nur *cd*), 17-18 (nur *bcd*), 23-25 (6 breves) und 33-34 (*fis e*).— Hat der hier rein musikalisch technisch gemeinte V. 1 schon für Machaut's Zeit einen religiösen Nebenklang? Maria Stuart ließ in ein kostbares Gewand einsticken:

En ma fin est mon commencement.

¹⁾ Über die Überlieferung in Pad A vgl. die Einleitung (die Schluß- bzw. Anfangsnote I 20 bzw. II 21 ist hier *d*).

Historická informace:

Dílo jednoho z největších skladatelů 14.století Gillauma de Machaut (okolo 1300-1377) je na rozdíl od řady jeho současníků známo téměř v úplnosti a dočkalo se ještě za jeho života zkompletování, které připomíná dnešní souborné kritické vydání.

Machaut je musicus poeticus - současně píše poezii, kterou zhudebňuje a je obtížné říci, která činnost je intenzivnější. Pro naši antologii má Machaut i význam souvislosti s českou kulturou a snad i hudbou. Jako sekretář českého krále Jana z Lucemburku se zdržoval krátký čas i v Čechách a na Moravě a z těchto zážitků vytěžil celou řadu především literárních podnetů.

Jeho dílo je dobře dostupné v kritické edici Guillaume de Machaut: Musikalische Werke I-IV (Editoři Friedrich Ludwig a Heinrich Bessler, který po Ludwigově smrti z pozůstalosti vydal IV.svazek edice), VEB Breitkopf Härtel Musikverlag, Leipzig. Machaut je především autorem ballad, motet, lejchů (lais), virelais, mše, rondeaux a instrumentálního Double Hoquet.

U Machauta dochází k dokonalé shodě textu a zhudebnění, porozumění pro otázky poetiky při polymelodickém i jednodušším písňovém zpracování je zcela mimořádné a bylo plně oceněno již jeho současníky. Konstruktivní dokonalost a artistní postupy (svrchovaným dokladem je právě rondeau Ma fin...) nikdy neodsouvají do pozadí poetičnost textu.

Pokud jde o Machautův vliv na českou hudbu a kulturu, byla mu věnována náležitá pozornost především v české muzikologické a literárněvědné literatuře (Z.Nejedlý, V.Černý).

Nejdetailněji a nejpoučeněji řeší tyto složité otázky Machautových pobytů a jeho skutečného vlivu na českou kulturu V.Černý v knize Staročeská milostná lyrika (Praha 1948).

Machautovi je věnována celá patnáctá kapitola Přímé románské vlivy na naši milostnou lyriku až na práh patnáctého věku (s.186-234). Připomeňme z této bohatě pramenně doložené kapitoly několik nejpodstatnějších momentů: V. Černý podává na základě vydání Machautových spisů (E. Hoepffner) průběh skladatelovy církevní kariéry: ... Jak to, že nikoho netrklo dostatečně, že vše, čím se mistr Guillaume v církvi stal, stal se v době Janovy služby? Umírá r.1377 jako kanovník diecése remešské. Ale stal se jím už r.1337, čtyřicet let předtím, v českém svém období. Jeho sen blahobytné prebendy byl splněn díky českému králi...před r.1330 je Guillaume kaplanem nemocnice houdainské; r.1330 dostává kanovníckou provisi verdunskou, roku 1332 arraskou, r.1333 remešskou; to vše vlivem Jana Lucemburského... (V.Černý, cit. dílo, s.210).

Václav Černý přijímá ve své knize domněnku vydavatele Machautova díla Ernesta Hoepffnera o tom, že po roce 1340 již Machaut neopouštěl svou kanovnickou prebendu v Remeši. V.Černý píše doslova: ...Vidím jej znovu, klerika bázlivého a pohodlného, jemného ducha, roztouženého po estetických radostech hudby a poesie a po klidném, pilném ústraní bezpečné pracovny.. (V.Černý, cit.dílo, s.211).

České a moravské reálie se Machautovi zřejmě hluboce vryly do paměti a staly se součástí jeho poetického díla. V.Černý připomíná v této souvislosti město Brno z Machautovy La Prise d'Alexandrie, které se dostalo podle Černého... "do úst básníkůvých... jen z potřeby rýmu"

(V.Černý, cit.dílo, s.208) Et qui seroit á Pampelune
A Bruges, á Gant ou á Brune
Se deveroit il venir ci

(V.Černý překládá tamtéž na s.208:

I kdo by byl v Pamploně,
Brugách, Gantu nebo Brně

byl by povinen se sem dostavit...

Velmi přesvědčivě působí Černého výklad délky pobytu Machauta v Čechách a na Moravě. Nepochybuje ani chvíli o tom, že se délka tohoto pobytu počítá na týdny, rozhodně však ne na léta. Proto navrhuje u klíčového verše: Je fu ses clers ans plus de trente

Já byl jeho klerikem let víc než třicet

jiné čtení a jiný výklad, a to:

Je tu ses clers ans a plus de trente

Já byl jeho klerikem, roků je tomu více než třicet...

(Viz V.Černý, cit.dílo, s.220). To je ovšem výklad, který podstaně mění situaci.

Jestliže otázky vlivu Machauta na českou hudbu jeho doby vnesl do české kultury Z.Nejedlý a V.Černý na ně vlastně polemicky reagoval podrobnou literárněvědnou analýzou, domýšlí hudební pozadí této problematiky s přihlédnutím k novým výsledkům bádání o hudbě 14.století J.Černý, který zhodnotil vliv hudby údobí ars nova na českou hudbu.

Náměty k analýze:

tříhlasé Rendeau Guillaume de Machaut bývá velmi často připomínáno jako hudební kuriozita. Pokud ovšem detailněji studujeme techniky 14. a 15. století, zjišťujeme, že takovýchto konstrukčních komplikovaných postupů, jaké nabízí právě tato ukázka, není v hudbě těchto epoch zrovna málo. Skoro jakoby platilo, že vědomí velikých možností mensurální notace nutí její první uživatele, aby vyzkoušeli všechny a zejména ty nejkomplicovanější kombinace.

To sice není v případě rytmiky u Machauta tak markantní jako u skladatelů zhruba o jednu generaci mladších (ars subtilior koncem 14. a začátkem 15. století), ale vynalézavost v technice horizontálních inverzí je víc než pozoruhodná. Objasňme si ji blíže:

Machautovo Rendeau má algoritmus techniky a formy přesně stanoven v textu: Ma fin est mon commencement et mon commencement ma fin et teneure vraiment Ma fin est mon commencement Mes tiers chans trois fois seulement se retrogarde et ainsi Ma fin est mon commencement et mon commencement ma fin ...

Orientační překlad:

Můj konec je mým začátkem a můj začátek je mým koncem. Retrográdní průběh tenoru je rozebrán v poznámce k německé edici skladby.

Zbývá nyní sledovat, zda se hlasy vskutku chovají tak, jak předpovídá báseň -tj. zda "můj konec je mým začátkem a můj začátek je mým koncem"... Pro větší názornost horizontálních inverzí a přesnější analýzu intervalových vztahů v této skladbě jsme provedli transkripci celé skladby do numerického kódu. Jedná se o relativně malé počty intervalů - v nejvyšším hlase-triplu je 135 intervalů, v contratenoru 136 intervalů a v tenoru 110 intervalů - tento druh statistické analýzy lze tedy bez větších problémů provést bez použití computeru. Přepišme si po hlasech skladbu s tím, že po 20. taktu - v polovině skladby - zaznačíme půlící dvojčáru:

I 2 2 -2-2-1-2 5 -2-1 + -1 -2-2 7 2 -4-1 -2-2 2 2 2 1 -3 2 1
II -1-2-2 2 2 1 4 -2 2 1 4 -2 2 1-1 -2-2 4 3 -1 -2 3 -3 2 1
III 7-7 0 0 7-7 7 2 -2-7 2-2-7 2-2 9-2-1 +-7 0 0-2 7-7 5-7 7-2-1

I -7 4 3 -2-1 1 -5 5 2 2 -2-2-1-2-2 4 1 4 3 -2-1-2-2 2-5 2 1 2-2
 II -1 1 2-2-1 1-3 2-2-2 5-2 2-3 1-1 -2-2 4-2-2-1-2-2 2 2 1 2 2-2 2
 III -2-2 4 1 2-7 4-2-2 7-7 2 2 1 2-7 7-2-3-2 2 2 3-2-1-2 0 //

I 4-2-1-2 3 / / 2-3-2 1-1-2 3 -1-2 5-2 4-2 3-1 1 2-3-4 -1 1 2
 II -4 2-2-1 4 3-2-1 1-3 2-4 2-5 2 1-3 2 1 -1 2 3-2-3 // 2 1 2 -4
 III 2 1 2-3-2-2-2 2 3 2-7 7-2-1-2-2 7-7 2 2-4 7 -2-1 -4 2 2 1 2

I -2 4 -2 2 -2-2-1-2-2 2 2 1 2 2-4 2 2 1-1 3 -2 2-5 2 2-2 3 -1 1
 II 2-2-1-2 5-2 2 2 1 2-3-4-1-4 2 2 1 2 2 0-2-2 0-1 1 2-3-4 7-1 -2
 III -7 7-5 7-7 -2 0 0 7-1 1 2-9 2-2 7 2-2-7 7-7 0 0 7-7

I 2-2-1 1-1-2 3-3 2 1-3-4 2 2 1-1-2 2-4-1-2-2 2 2 1
 II 3-2-1-2-2 2 2 1 4-2-7 2 2 1-1 1 2-5 2 1 2 2 -2-2
 III

Hlasy jsou přepsány v intervalech (0=prima, 1=vzestupná malá sekunda, -1=sestupná malá sekunda, 2=vzestupná velká sekunda, -2=sestupná velká sekunda atd.), nejsou vzájemně synchronizovány - šlo jen o numerické vyjádření linií, které nám poslouží ke dvěma účelům: jednak ukáže četnost intervalů a jejich vazebné vztahy, jednak doloží horizontální inverze (popřípadě i náznaky k vertikálním inverzím).

Hodnotíme-li průběh jednotlivých hlasů z hlediska inverzí, je toto hodnocení mnohem přehlednější a názornější v numerickém zobrazení.

Tenor probíhá tak, že jeho druhá polovina (od dvojčáry) je horizontální inverzí první poloviny. Zjistíme to z numerické tabulky na první pohled. Zajímavé přitom je, že Machaut bere především v úvahu velikost intervalů a teprve na druhém místě jeho směr, takže máme pocit, jakoby se také řídil numerickým zobrazením.

Kontratenor je horizontální inverzí tenoru, kdy opět platí v první řadě jakost intervalu a teprve na druhém místě jeho směr.

Triplum pak je horizontální inverzí kontratenoru, místy je ovšem upraveno a princip důsledné inverze opouští. Začátek, konec a podstatná část tripla je však horizontální inverzí kontratenoru. Typické je obrácení směru intervalů při inverzi. Z klesajících intervalů jsou tedy vesměs stoupající a naopak.

Umělost a konstrukční důvtip této skladby je patrný především při vizuálním vnímání. Současné zaznívání hlasů a jejich horizontálních inverzí bez imitačního principu dokonce zbavuje skladbu příchuti něčeho svrchaně komplikovaného. Poslechově bychom bez instrukce "Ma Fin est mon commencement" sotva hledali v jednotlivých hlasech horizontální inverze a spíše bychom skladbu považovali za polymelodické pásmo, jaké mensurální technika a notace plně ustálily v evropské hudbě.

Jestliže sledujeme textovou instrukci "Ma Fin...", uvědomujeme si stále více, že tu jde o zvláštní druh hudby s uplatněním intence. Ta ovšem není žádnou poetickou metaforou, jako je tomu např. u části programní hudby 19.století, nýbrž přesným záznamem technologie skladby. A tak se zdá, že byl nejprve zkonstruován jeden hlas, a to již s ohledem na svou horizontální inverznost, a další hlasy byly připojovány na základě kalkulu o použitých intervalech. Povšimněme si intervalového výběru ve skladbě: Přepis do numerického kódu umožňuje řadu postupů, z nichž některé mohou působit jako samoučelné hry. A přesto mohou vést k zajímavým výsledkům.

- a/ ve skladbě Machaut používá intervalů 0,1,2,3,4,5,7,9.
- b/ četnost výskytu intervalů provedeme celkem snadno - pokud použijeme computeru, můžeme velmi rychle a s výhodou vyhledávat více a méně typická spojení intervalů do skupin
- c/ v našem případě jde o takovouto četnost výskytu intervalů v jednotlivých hlasech:

I	0 / 0 /	+1 / 15 /	-1 / 19 /	+2 / 33 /	-2 / 36 /	
	+3 / 8 /	-3 / 5 /	+4 / 6 /	-4 / 5 /		
	+5 / 4 /	-5 / 2 /	+7 / 1 /	-7 /	19 / 1 /	
	-9					
II	0 /	/ +1 /	/ -1 /	/ +2 /	/ -2 /	/
	+3 /	/ -3 /	/ +4 /	/ -4 /	/ +5 /	/
	-5 /	/ +7 /	/ -7 /	/ +9 /	/ -9 /	/
III	0 /	/ +1 /	/ -1 /	/ +2 /	/ -2 /	/
	+3 /	/ -3 /	/ +4 /	/ -4 /	/ +5 /	/
	-5 /	/ +7 /	/ -7 /	/ +9 /	/ -9 /	/

- d) při použití computeru snadno zjistíme pravděpodobnost výskytu intervalů po každém intervalu. Jestliže takovéto sondy provedeme u reprezentativního vzorku jednotlivých forem, dostaneme výsledky srovnatelné dobově (např. uvnitř francouzské ars nova, ars subtilior nebo ve vztahu k italskému trecentu). Touto metodou lze rovněž postupovat při určování autorství u anonymních skladeb - nejvýhodněji ovšem u takových, které patří k určitému okruhu.
- e) sledovat lze v dílčích úsecích nebo i v celém hlase intervalovou vyváženost - tj. poměr vzestupných a sestupných intervalů.
- f) s pravděpodobným výskytem určitého intervalu po jiném intervalu souvisí také určitá specifická spojení - intervalové skupiny. Nevyhodnocujeme v rámci těchto analytických námětů detailně, jen na ně upozorňujeme: jde např. v triplu o intervalový sled: 2 2-2-2 /-1-2 5-2-1 1/
-2-2 4
- v kontratenoru o sled: -2-2 2 2
v tenoru o sled: 7-7
-7 7
- g) pokud jde o rytmický průběh, i u něj lze v jednotlivých hlasech sledovat řadu aspektů (zhušťování, zředňování, retrográdnost - to vše i s ohledem na text). Neméně zajímavé bude i hodnocení komplementární rytmické výslednice.

Poznámka po provedení analýz:

analyticko statistické metody přinášejí celou řadu možností především proto, že pohlíží na hudbu prostřednictvím čísel a jejich poměrů. Tento pythagorejský princip má hluboké opodstatnění a tradici a zdá se být nevyčerpatelný. Každé řešení otevírá celou řadu návazných aspektů. Jakmile však delší dobu pohlížíme na hudební skladbu jen prostřednictvím numerických vztahů, ztrácíme zvukovou a hudební dimenzi a číslo a proporce nám plně nahradí znějící hudbu. Je proto třeba umět se navrátit k hudbě, aniž podceňujeme všechno to, co nám studium numerických zákonitostí přineslo. Oscilace mezi číslem, proporcí, symetrií na jedné straně a znějícím tvarem na druhé straně je tou nejdokonalejší polohou analýzy. Ne ve všech případech se nám tento návrat od proporce a čísla k hudbě bude dařit bez problémů. Obrazně řečeno, měli bychom odhadnout okamžik, kdy nám dále průzkum numerických zákonitostí nepřinese nové poznatky pro námi analyzovanou skladbu. V tomto bodu analýzy je zřejmě důležitý návrat k hudebním východiskům analýzy. V našem případě bychom asi - poučení řadou tabulek, výpočtů a statistických údajů - znovu prohlíželi celé rondeau jako konglomerát tří relativně vyrovnaných hlasů (tenor je o poznání "pomalejší"), z nichž

nejvyšší -triplum- klesá od toniky ke spodní dominantě a dosahuje horní dominanty, druhý -kontratenor- se celkově mnohem více pohybuje v "dominantním" prostoru mezi spodním a horním g a třetí -tenor- spočívá v okolí toniky. Označení "tonika" a "dominanta" přitom používáme v jejich dnešním významu s vědomím, že v Machautově především horizontálním pojetí nemají téměř žádný harmonický význam.

Prameny a literatura:

Guillaume de Machaut: Musikalische Werke I-IV

Herausgegeben von Friedrich Ludwig und Heinrich Bessler, VEB Breitkopf Härtel Musikverlag Leipzig

Naďa Hrčková: Dějiny hudby I. Európsky stredovek.

Vysokoškolské skriptá, filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave, Bratislava 1981, Machaut Ma·Fin na str. 108-109

Zdeněk Nejedlý: Dějiny předhusitského zpěvu v Čechách.

Praha 1904, s.104-109, 122-123, 162, 180, 210

Václav Černý : Staročeská milostná lyrika, Praha 1948

Jaromír Černý : Die Ars nova-Musik in Böhmen

In: Miscellanea musicologica, Tomus XXI-XXIII, Universita Karlova, Praha 1970, s.47-106

Peter Gülke : Mönche, Bürger, Minnesänger

Koehler Amelang /VEB/, Leipzig 1975, s.218-227

L MATHEUS DE PERUSIO

1*

A. FOUR BALLADES

1. Le greygnour bien

1. Le grey - gnour bien que na - tu -
2. E pour - tant quant unz n'a cu -

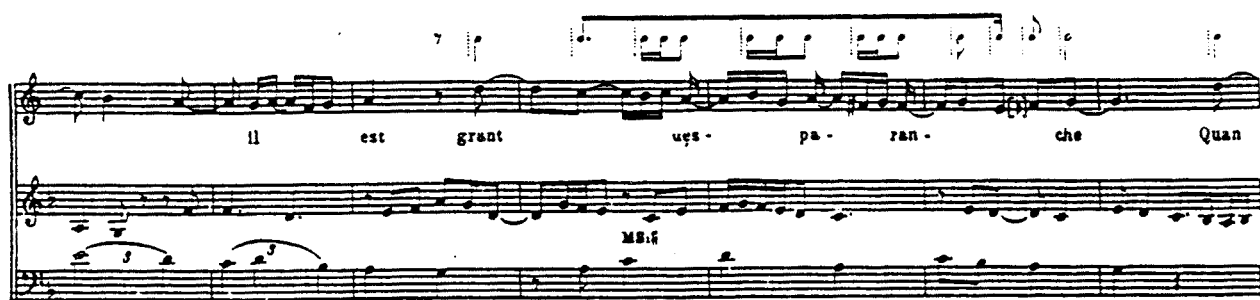
re Pist a lo hume en ce fois mon -
re Pro a - sem - blier de scien - se par - fon -

de Fu le tout don dont pris fa - con -
de, Tré - tout cilz du pris en - fon -

de, Prist en ly sens et men - su -
de, Me - tre je n'ai en cuer ar - du -

re. re. 3. Mes

1. See Commentary



il est grant ues - pa - ran - che Quan

MS.16

40

This system contains the first staff of music with lyrics. It features a treble and bass staff. The lyrics are 'il est grant ues - pa - ran - che Quan'. There are triplets in the bass line. A rehearsal mark 'MS.16' is present.



hom pans' en sa - fu - mé -

45

This system contains the second staff of music with lyrics. It features a treble and bass staff. The lyrics are 'hom pans' en sa - fu - mé -'. There are triplets in the bass line.



Plus es - tre que en ap -

50 55

This system contains the third staff of music with lyrics. It features a treble and bass staff. The lyrics are 'Plus es - tre que en ap -'. There are triplets in the bass line. Measure numbers 50 and 55 are indicated.



pa - ran - che

60

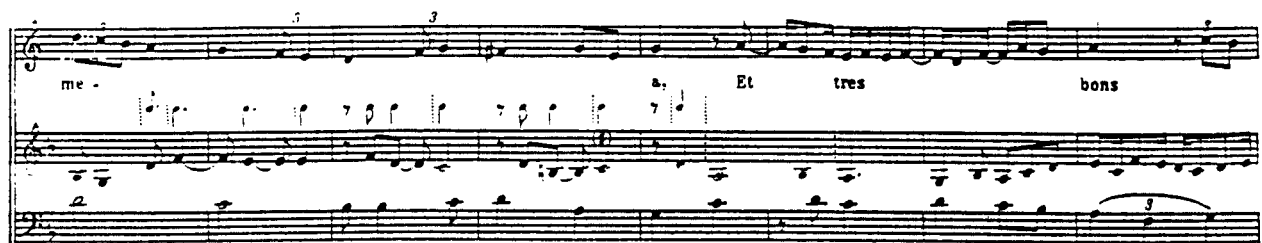
This system contains the fourth staff of music with lyrics. It features a treble and bass staff. The lyrics are 'pa - ran - che'. There are triplets in the bass line. Measure number 60 is indicated.



On - ques d'a - voir re - no -

65 70

This system contains the fifth staff of music with lyrics. It features a treble and bass staff. The lyrics are 'On - ques d'a - voir re - no -'. There are triplets in the bass line. Measure numbers 65 and 70 are indicated.



me - a. Et tres bons

75



soit en spé - ran - che S'il no era prent

80 85



as - sou fi - san - che.

90

Historická informace:

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

Náměty 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, zda byla živě provozována, či zda byla papírovým rébusem, určeným k intelektuální zábavě. Proto jsme před vlastní analýzou podnikli jeden experiment, který považujeme za užitečný a dnes již běžně technicky dostupný. Skladbu jsme realizovali (autor skript se obrátil na studio FORROTRONICS - Daniel Forró a vzniklou nahrávku, pořízenou hudebním computerem uvedl v televizním recitalu s Danielem Forró, který ji převzal do svého koncertního reper-

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

- a) skladba byla dokonale rytmicky a melodicky interpretována, bohužel jen v instrumentální podobě vzhledem k tomu, že práce s vokodérem neumožňuje realizovat i tento experiment
- b) z realizace plyne, že skladba je zřejmě záměrně komponována technikou zhušťování a zředování faktury
- c) toto zhušťování a zředování je zřejmě s ohledem na realizaci skladby, jejíž některá místa měla sloužit interpretům k zachycení, zatímco na jiných polymelodický proud probíhal méně koordinovaně
- d) Perusiova skladba obráží situaci, s níž se setkáváme při konstituování systémů - poměrně krátce po vzniku mensurální notace dochází k natolik komplikované kumulaci rytmických struktur, jakoby doslova nové systémové možnosti vedly k vyzkoušení nejkomplikovanějších dosažitelných poloh systému. S touto situací se často setkáváme na začátku velkých systémových koncepcí, jež vedou k radikální změně hudebního myšlení. Tak např. v hudbě okolo roku 1600 dochází k obdobnému experimentování - tentokrát však nikoliv s polymelodickými pásmy, nýbrž s akordikou, dosud nespoutanou vazebností harmonické kadence a chromaticky náhodně a volně těkající. Jakoby každý systém záhy po svém konstituování dosáhl maxima svých možností před odklonem ke jakési myšlené "střední" poloze, v níž pak setrvá relativně dlouhou dobu a uprostřed níž také vzniknou jeho hlavní konvence.

Předesíláme před vlastními náměty k analýze těchto několik tezí, které působí apriorně už svým umístěním před analytické postupy. Teze se však opírají o zkušenosti z dokonalé interpretace - lze dokonce říci ideální (infrahumánní) interpretace skladby, která odhalí její strukturovanost co do technických problémů.

Nyní se pokusme o několik analytických úvah nad Perusiovým textem:

- a) 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. Vždyť i mezi krajními hlasy, které jsou ve 2/4 taktu, dochází ke značné labilitě při interpretaci.
- b) rytmika balady je natolik zajímavá, že se vyplatí pořídit katalog všech rytmických situací alespoň jedné části skladby (prvních 32 taktů). Rytmickou bohatost si uvědomíme prostřednictvím takto pořízeného katalogu rytmů, který je vlastně rozpisem jednotlivých rytmů s tím, že vyloučíme opakující se útvary.

Uvádíme jako námět několik typů z první části skladby:

1. hlas 2/4:



objekt 3 je diminucí objektů 1 a 2



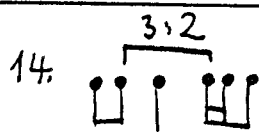
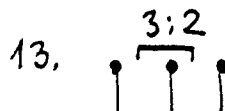
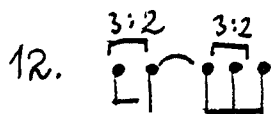
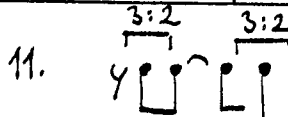
objekt 5 je obměnou objektu 1



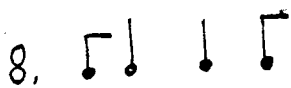
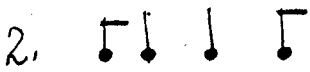
objekt 6 je obměněnou horizontální inverzí



objektu 4



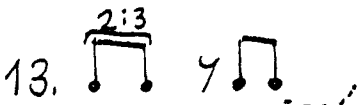
2.hlas 6/8:



objekt 8 je shodný s objektem 2



objekt 12 je shodný s objektem 3



Vypsáním rytmických objektů 2 hlasů po taktech jsme obdrželi z reprezentativního zlomku katalog rytmických objektů. Sonda svědčí jednoznačně o naprosté rytmické diverzifikovanosti ballady. Vždyť ze 14 objektů-taktů (podle Apelovy edice, v níž je samozřejmě takt zaveden jako zpřehledňující a členící jednotka) se prakticky ani jeden neopakuje doslovně. Obměny a postupy, jimiž vznikají, komentujeme ve stručných poznámkách u příslušných objektů.

Obdobně u 14 objektů 2. hlasu ballady se jen 2 objekty doslovně opakují - objekt 8. je identický s objektem 2. a objekt 12 je identický s objektem 3.

Rytmická analýza by dále mohla pokračovat zjišťováním, jak se tento stupeň diverzifikovanosti materiálu v jednotlivých hlasech (smysl má pochopitelně především analýza 1. a 2. hlasu) udržuje či naopak klesá v dalším průběhu skladby. Lze předpokládat pokles diverzifikovanosti, ale přesto je skladba rytmicky silně entropická. Pokud bychom použili terminologie 20. století, nabízí se Hábovo označení "atematická". V sondě lze - jak již bylo konstatováno - pokračovat. Pro naši analýzu však nepokládáme vyčerpávající postup za nutný a opouštíme jej. Celkově lze konstatovat, že drobné rytmické změny vytvářejí sice entropicky působící fakturu, ale pokud nejde o exponování výrazně kontrastních objektů, dostaví se po čase pocit jakéhosi izorytmického stereotypu - základního pulsu, obměňovaného drobnými odchylkami. Sonda není uzavřena. Obdobně by bylo možno zjišťovat horizontální rytmické inverze a diminuce a augmentace, což jsme jen naznačili. Analytik ovšem musí zvážit, jak dalece je tento postup produktivní pro postižení analýzy díla jako celku - tedy s vědomím jakési ideální komplexní analýzy.

c) další analytická sonda může vést do oblasti intervaliky a akordiky.

Zkusme pohlédnout na prvních 5 taktů ballady očima akordiky a nebrat v úvahu jemnou a subtilní rytmiku, která vytváří napětí "melodických disonancí". Provedeme-li takovéto zjednodušení, můžeme sledovat akordický skelet skladby, který směřuje k paralelním sextakordům (na přelomu 14. a 15. století se jedná o fauxbourdon - sextakordy to jsou užitelné pro nás a z hlediska našeho zpřítomňujícího pohledu) a kvintakordickému organu a diskantu floridu.

Akordický průřez prvních 5 taktů:



Obdobně lze postupovat i v dalším průběhu skladby. Toto zjednodušení je především výhodné při sledování melodických a intervalových vztahů. Provádět je lze pochopitelně na celém textu ballady, ale zdá se to poněkud nadbytečné. Spíše se jeví jako výhodná volba určitých míst skladby. Na základě tohoto vzorku lze obsáhnout a posoudit situaci v celé skladbě.

- d) jiná sonda se může týkat srovnávání polymelodického průběhu hlasů. Způsobů srovnávání existuje několik, pro vlastní analýzu budeme hledat nejvhodnější. Ostatně - může se ukázat, že vyhodnocování průběhu polymelodických pásem nebude přinášet samo o sobě takové výsledky jako např. předchozí sonda c) a že bude výhodnější sledovat sondu c). Nicméně - pokusme se o takovou korelaci alespoň dvou polymelodických pásem. Při poslechu nebo při prohlížení partitury vidíme na první pohled, že dobře srovnatelné jsou 1. a 2. hlas. Bereme-li v úvahu tu skutečnost, že při interpretaci této hudby jak zápisem tak i samotnou izolovaností hlasů a jejich přirozenou "horizontálností" (při neexistenci partitury) je jejich sukcesivita mnohem přirozenější než např. o 200 let později, lze uvažovat o hlasech jako o samotných a samostatných horizontálních liniích a jako takové je srovnávat a vyhodnocovat. Průběh takového vyhodnocování ukáže, do jaké míry je tento postup oprávněný a produktivní pro analýzu. Její proces je však také experimentováním, hledáním něčeho, co není náhodné a co obráží určitou tendenci, záměrnost a vede tedy ke specifickému projevu hudebního myšlení.

V této souvislosti rádi připomínáme, že o hudebním myšlení se hodně uvažuje a píše v posledním desetiletí. Ne náhodou se o něm diskutovalo na hudebněvědném kolokviu mezinárodního hudebního festivalu v Brně v roce 1982, kdy tuto otázku významně exponoval H.H. Eggebrecht.

Vraťme se k naší sondě. Při srovnávání 1. a 2. hlasu ballady sledujeme situaci v kratším úseku taktů 1-10. Pro srovnání intervalů použijeme přepisu v často používaném numerickém kódu (0 = prima, -1 = klesající malá sekunda, 1 = stoupající malá sekunda atd.)

1.hlas: 2-2-1-2 2-4 2 2-2 2 1-1-2 3-1 1 2 2-2-2-1-2-2-3 2
1-3 2 1 2 2 1-1 1

2.hlas: 0 2-2-3 1-1-2 2 1 2-3 1-3 3 2 2-4 2-5 7-2-3 1-1-4-3 2
3-2 2 2 1 4-2-2 2 2-7 5-3 1 4-2-4

Z takto přepsané sondy nemáme žádný zvláštní užitek. Jestliže jsme tuto metodu uplatnili např. v případě Machautova *Ma fin est mon commencement*, vedl přepis k okamžitému rozpoznání inverzí u všech hlasů. Zde však indikuje pouze tendenci k rytmicky diferencovanému a rozfázovanému paralelnímu

pohybu, který jsme si již dříve představili na fauxbourdonovém paralelismu. Interval v 1. a 2.hlasu tedy jsou přibližně ve stejných velikostech stejnými směry, ale nejedná se o imitační techniky. Mnohem výstižnější je polymelodický typ, který vychází z paralelně vedených akordů a intervalů. u nichž je každý tón znejišťován a rozmlžován střídavými a odskočnými tóny.

První hlas je možné analyticky vyhodnocovat z pozice discantu floridu, do níž se dostává v průběhu skladby.

e) zvláštní aspekt v každé analýze vokální skladby bude tvořit text a jeho zpracování. Aby k něčemu takovému mohlo dojít, musíme vesměs spolupracovat s příslušným odborníkem a pokusit se o pořízení co nejdokonalějšího překladu, etymologického a lexikálního výkladu a tak přejít ke specifickým otázkám poetiky, k eventuální problematice rétorických figur, která je nastolena zejména v hudbě po roce 1500 a udržuje si svou platnost v hudbě prakticky až do nástupu romantismu.

Text ballade LE GREYGNOUR BIEN:

1. Le greygnour bien que nature fist a lo hume en ce folz monde
Fu le don dont pris(t) faconde prist en ly sena et mesure
2. E pourtant quant unz n'a cure Pro asembler de sciense parfonde
Trétout cilz du pris enfonde. Metre je n'ai en cuer ardu
3. Mes il est grant desparanche fuméa Plus estre que en apparanche.
Onques d'avoir renomea Et tres bons soit en spérance
S'il no em prent assou fisanche.

Orientační překlad této jazykově velmi obtížné a ne zcela srozumitelné morality:

To největší dobro, které příroda udělila člověku v tomto bláznivém světě je dar rozumu(myšlení) a uměřenosti(míry).

2. a 3. sloka upřesňují a rozvádějí tuto základní myšlenku.

Prameny a literatura:

- W. Apel (editor): French Secular Music of the Late Fourteenth Century
Mediaeval Academy of America, Cambridge/Mass. 1950
- Gilbert Reaney: heslo Matteo da Perugia in: MGG (Die Musik in Geschichte
und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopedie der Musik (editor
F.Blume), Band 8 LA AFF-MEJTUS, Bärenreiter Kassel 1960,
s.1793-94
- Ursula Güntherová: heslo Matteo da Perugia in: The New GROVE
dictionary of Music and Musicians
Editor Stanley Sadie, svazek 11 Lindeman-Mean-tone,
London 1980, s.829-831
- Ursula Güntherová: Problems of Dating in Ars Nova and Ars Subtilior
In: L'ars nova italiana del trecento III,
Cortaldo 1975

Omnis mundus jocundetur

Handwritten notes above staves: *(f-f') - ruddy*, *(f-f') - ruddy*, *(f-f') - ruddy*, *(f-f') - ruddy*

D¹ O - - - - - nis mun - - - - - dus jocun - - - - - de - - - - - tur na - to sal -

D² O - - - - - nis mun - - - - - dus jo - cun - - - - - de - - - - - tur na - to sal -

A O - - - - - nis mun - - - - - dus jo - cun - - - - - de - - - - - tur na - to sal -

T O - - - - - nis mundus jo - - - - - cun - - - - - de - - - - - tur na - to

B

5

- vato - re cas - ta ma - ter quem con - ce - pit Gab - ri - e - lis o - - - re

- to - - - re

sal - vato - re cas - - ta ma - ter quem con - ce - pit Gab - ri - elis o - - -

* cas - ta ma - ter quem con - ce - pit Gab - ri - e - lis

so - - - - no - - ris vo - ci - bus sin - ce - - - - - - - - ris men - -

so - no - ris vo - ci - bus

- - re so - no - - - - - ris vo - ci - bus sin - ce - ris

o - - - - re sin - ce - ris

Detailed description: This block contains the first system of a musical score, measures 10 through 13. It features five staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'so - - - - no - - ris vo - ci - bus sin - ce - - - - - - - - ris men - -'. The second staff is a piano accompaniment line. The third staff is a vocal line with lyrics '- - re so - no - - - - - ris vo - ci - bus sin - ce - ris'. The fourth staff is a piano accompaniment line with lyrics 'o - - - - re sin - ce - ris'. The fifth staff is a bass line. Measure numbers 10, 11, 12, and 13 are indicated above the staves.

-ti - bus ex - ul - te - mus et le - te - mur ho - - - - di - e ho - - -

gau - de - a - mus et le - - te - mur ho - di - e

men - - - - ti - - - bus gaude - a - mus et le - temur ho - di - e ho - di -

men - ti - bus

Detailed description: This block contains the second system of a musical score, measures 14 through 17. It features five staves. The top staff is a vocal line with lyrics '-ti - bus ex - ul - te - mus et le - te - mur ho - - - - di - e ho - - -'. The second staff is a piano accompaniment line with lyrics 'gau - de - a - mus et le - - te - mur ho - di - e'. The third staff is a vocal line with lyrics 'men - - - - ti - - - bus gaude - a - mus et le - temur ho - di - e ho - di -'. The fourth staff is a piano accompaniment line with lyrics 'men - ti - bus'. The fifth staff is a bass line. Measure numbers 14, 15, 16, and 17 are indicated above the staves.

10

-- di - e ho -- di - e Chri - -stus na - - tus ex Ma - - ri-a vir -

Christus na - tus ex Ma - ri - a

-e ho - di - e ho - - - di - - - e Christus na - tus ex Ma - ri -

ho - di - e ho - di - e

- gi - ne vir - - - - gi - ne vir vir vir - - -

vir-gi - ne vi - ri vi - ri

-a vir-gi - - - ne vir-gi - ne gau - - de - - - te vir - - - -

vir-gi - ne vir-gi - ne

15

gi - ne gau - de - te gau - de - a -

vi - ri vi - ri vir - gi - ne

-gi - ne vir - gi - ne gaude - a -

gau - de - ta gau - de - te

30

mus et le - te - mur i - ta - que i -

gau - de - a - mus et psal - la - mus i - ta - que

-mus et psal - la - mus i - ta - que i - ta - que

i - ta - que

35

-ta - que i - - - ta - - - - - que i - - - - ta - - - - que ab

i - ta i - ta i - ta i - ta i - ta - que

i - - - - ta - - - que i - ta - - - - que i - - - - ta - - - que

i - ta - que

This system contains measures 34, 35, and 36. It features five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef. The third staff has a treble clef and a 4/4 time signature. The fourth staff has a treble clef. The bottom staff has a bass clef. The lyrics are distributed across the staves, with some words spanning multiple staves.

sco - - - ri - a i - - - ta - - - - - -que.

-que.

i - - - - ta - - - - - que i - ta - - - que i - - - ta - - - que.

i - - - - ta - - - - - que.

This system contains measures 37, 38, and 39. It features five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef. The third staff has a treble clef and a 4/4 time signature. The fourth staff has a treble clef. The bottom staff has a bass clef. The lyrics are distributed across the staves, with some words spanning multiple staves.

Historická informace:

Píseň Omnis mundus jocundetur je převzata z vydání CODEX SPECIÁLNIK ca 1500 (Thesaurus Musicae Bohemiae, Seria A, editor Dagmar Vanišová, Editio Supraphon, Praha 1990). V literatuře byl dosud tento kodex označován jako Speciálník královéhradecký (uložen v Městském muzeu v Hradci Králové pod sign. II A 7). Editorka památky Dagmar Vanišová upozorňuje, že tento druhově nevyhraněný codex mixtus vznikl pro potřeby utrakvistického literátského bratrstva a proto byl svým způsobem "speciální". Ones se spíše zdá, že původ kodexu směřuje do Prahy, a proto editorka nedoporučuje užívat přívlastku "královéhradecký" a označila jeho vydání jako Codex speciálník ca 1500.

Vznik Codexu Speciálníku klade Dagmar Vanišová na přelom 15. a 16. století. Upozorňuje současně na to, že se jedná o výtvarně skromnou památku, která není iluminována a nemůže být srovnávána po této stránce např. s památkou Franusova kancionálu. Codex Speciálník má rozměry 39,5x29 cm a psalo jej černou a bílou menzurální notací asi deset písařů. Shrnuje na 610 stranách ... částí ordinaria a propria missae, kompletní mešní cykly moteta vícehlasé antifony, instrumentální skladby, polyfonní písně a soubor jednohlasých latinských hymnů "... (str.III-IV předmluvy D.Vanišové z citované edice).

Naše ukázka, u níž váháme, zda se přiklonit k označení "moteto" či "polyfonní píseň", je v Codexu Speciálníku zapsána na stranách 484 - 485. Text skladby připojujeme:

Omnis mundus jocundetur
nato salvatore
casta mater quem concepit
Gabrielis ore
sonoris vocibus
sinceris mentibus
exultemus et letemur hodie
Christus natus ex Maria virgine
gaudeamus et psallamus itaque
ab scoria itaque.

(Orientační český překlad)

Celý svět se raduje
z narození Spasitele
jejž počala neposkvrněná matka
na příkaz Gabrielův
Zvučnými hlasy
v čistých myslích
jásejme a radujme se dnes
Kristus se narodil z Marie Panny
a tak se radujme a plesejme
ze všech sil

Ve hlasech Diskant 1, Bassus a Tenor je obměna textu:

... gaudeamus et letemur...

Jaromír Černý se k problematice tohoto textu a jeho příslušnosti k motetu vyjadřuje ve studii K nejstarším dějinám moteta v českých zemích (In: Miscellanea musicologica XXIV, FF UK Praha, 1971, s. 27).

Náměty k analýze:

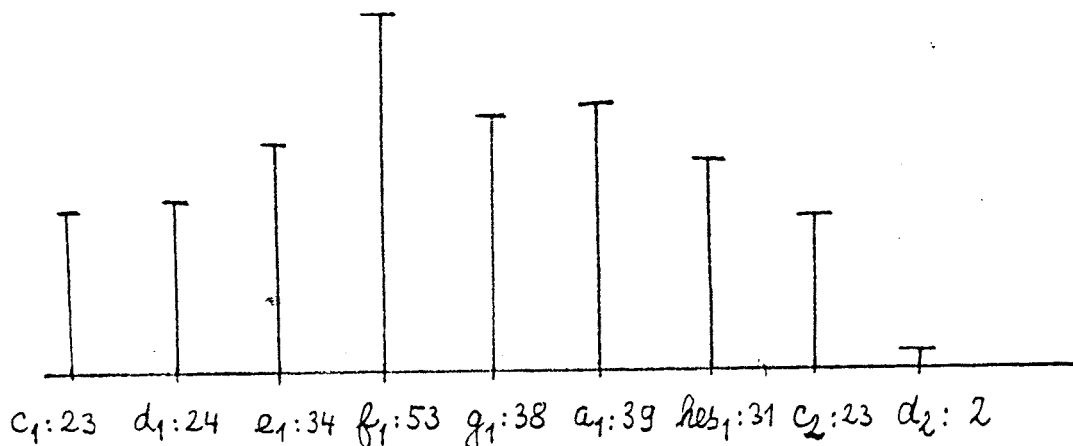
- a) editorka Codexu Speciálníku Dagmar Vanišová, z něhož je moteto Omnis mundus jocundetur, upozorňuje v předmluvě ke svazku na typ moteta s "putujícím" cantem firmem. To je právě případ moteta Omnis mundus jocundetur. Sledujeme-li toto stěhování "putujícího" cantu firmu z hlasu do hlasu, pak konstatujeme, že probíhá takto:
(hlasy jsou v tomto případě označeny od shora dolů takto:
diskant 1, diskant 2, altus, tenor, bassus - D1, D2, A T B)
D 2 - 4 takty, T - 4 takty, D 2 - 2 takty, T - 2 takty, D 2 - 3 takty,
T - 2 takty, D 2 - 3 takty, T - 2 takty, D 2 - 3 takty, T - 2 takty,
D 2 - 3 takty, T - 2 takty, D 2 - 3 takty, coda - 4 takty, kde cantus firmus prakticky zaniká a je pohlcen.
Závěr, plynoucí z tohoto statistického přehledu, je jednoznačný:
cantus firmus je rozdělen mezi tenor a 2. diskant s tím, že tenor obsahuje větší úsek (v novodobém přepisu 4 takty, zatímco diskant jen 3 takty).
Cantus firmus - píseň Omnis mundus jocundetur - je tedy rozdělen mezi dva hlasy. Vzniká tak jakési sonické ostinato a v této faktuře je píseň v polymelodickém předivu dobře patrná.
- b) námětů k analýze je celá řada, ale jejich priorita je v případě tohoto moteta značně problematická. Chceme tím říci, že prakticky každá statisticky pojatá a zaměřená sonda může mít i značný konkrétní význam,

ale rozhodně se bráníme jakémukoliv typu detailní analýzy typu Takt pro Takt. Soustředíme se na otázku ambitů a frekvenci tónů v jednotlivých hlasech.

Ambity jednotlivých hlasů:	Diskant 1	-	$c^1 - d^2$
	Diskant 2	-	$f^1 - d^2$
	Altus	-	$f - f^1$
	Tenor	-	$f - f^1$
	Bassus	-	Hes - c^1

Frekvence tónů na příkladě diskantu 1 :

$c_1 : 23x$ $d_1 : 24x$ $e_1 : 34x$ $f_1 : 53x$ $g_1 : 38x$ $a_1 : 39x$ $hes_1 : 31x$
 $c_2 : 23x$ $d_2 : 2x$



(Frekvence je zakreslena v grafu úsečkami, v nichž je 1 tón = 1 mm).

Takto lze zjistit frekvenci u všech dalších hlasů. Nemusí to samozřejmě přinést žádné převratné výsledky a je otázka, zda energie, vynaložená do transkripce, je adekvátní výsledku, který lze odhadnout. Analyticko-statistické sondy jsou výhodné v případě kvantitativně méně náročného materiálu. Jinak je samozřejmě výhodnější využít samočinného počítače už proto, že s celým hudebním textem lze velmi rychle provádět řadu operací a postupů ve starších podmínkách jen velmi těžko dostupných.

Uzavřeme-li tuto sondu, lze konstatovat: zjištění ambitu je důležité, protože jím dostáváme tónový terén. Frekvence tónů ukáže neuralgické body ambitu - jeho recitanty. V našem případě je to průkazné: jedná se o tóny f_1 , g_1 , a_1 . Nejvíce se tedy v diskantu 1 vyskytují první tři tóny

tetrachordu $f_1-g_1-a_1-hes_1$, a to tóny f_1, g_1, a_1 - za nimi následují tóny e_1 (jako jakýsi již "citlivý tón k tónu f_1) a čtvrtý tón tetrachordu hes_1 .

Proveďme ještě jednu sondu v rámci výzkumu ambitů a frekvence tónů v jednotlivých hlasech. Zvolme k tomu diskant 2, o němž již víme, že je spolu s tenorem konstantním hlasem cantu firmu - písně Omnis mundus jocundetur. Jeho ambitus je pouhá sexta, a také jeho hustota v rámci moteta je mnohem menší.

diskant 2:

$$f_1 : 9 \times g_1 : 3 \times a_1 : 20 \times hes_1 : 13 \times c_2 : 25 \times d_2 : 6 \times$$

Pouhé srovnání obou diskantů co do počtu výskytů svědčí o využití hlasů v motetu. Diskant 1 operuje s 267 tóny, zatímco diskant 2 pouze s 76 tóny - tedy diskant 2 je více než 3x řidší. Obdobně je i tenor s pouhými 57 tóny ve srovnání s diskantem 1 více než 4x řidčí. Altus s 200 tóny se blíží diskantu 1 a je tedy "nejkvětnatějším" hlasem střední polohy, zatímco bassus se 185 tóny se blíží dosti překvapivě oběma "květnatým" hlasům - diskantu 1 a altu. Tyto úvahy samozřejmě neznamenaají mnoho pro vlastní hudební analýzu, protože se týkají hustoty a struktury a zatím nebraly ohled na zřetel konsonancí, disonancí, akordiky a imitační techniky. Přesto je považujeme za inspirující, protože vyjasňují otázky struktury, které jsou v přímé souvislosti s duktem skladby, její koncepcí, s problémy rétorických figur atd.

c) otázka imitačních nástupů je při analýze polymelodické skladby s využitím imitace pochopitelně vždy nějak podstatná. V našem případě budou imitační nástupy hlasů nejzřetelnější na začátku moteta a na takových předělech nebo na předělech větných celků, kde vyniknou díky menší hustotě melodického textu. Moteto začíná nástupy ad minimam - tedy po době, jen zahajující bassus má samostatně dvě doby. tektonické členění je dáno písní Omnis mundus, kterou traktují - jak již bylo upozorněno - diskant 2 a tenor a ostatní hlasy ji přesně sledují, kolorují a v rozmezí několika dob ozvěnově traktují její tónový terén.

Ke zjištění pravděpodobnosti výskytu intervalu po určitém intervalu jakož i k řadě dalších operací uvádíme numerický přepis intervalů celého moteta po hlasech.

Diskant 1 : 4 3-2-1-2-2-1 1 2-5 2 1 4 -2-2 2 -7 2 3 -1 -2 2 1 4
 1 2-7 4 1 2 -2-1-2-2 2 3 -1-2-2-1 1 2-2 4 1 2
 -2 4-2-2-1 1 2 2-2-2-1-2-2-5 2 2 1 4 -2-2-3 2-4 12
 -2-1-2-2 2-2 2 2 1 2-2-1-2 2-5 1 -1-2-2 5-1 1-5 2 3-1
 -2-2 12 -2-1
 -2-2-1-2-2 12 -2-1-2-2 2 -2 2 2 1 2 -2-1-2 2-5 1 -1
 -2-2 5 -1 1-5 2 3 -1 -2-2 12 -2-1-2 -2-1-2-2 12
 -2-1-2-2 2-2 2 2 1 2-2-1-2 2-5 1 -1-2
 -2 5-1 1-5 2 3-1-2-2 12 -2-1-2-2-1-2-2 12 -2-1-2
 -2 2-2 2 2 1 2-2-1-2 2-5 1-1-2-2 5-1 1 -5 2 3 -1-2-2
 12 -2-1-2-2-1-2-2 12 -2-1
 -2-2 2-2 2 2 1 2 -2-1-2 2-5 1 -1-2-2 5-1 1 -5 2 3
 -1-2-2 12 -2-1-2-2 0 2-3 1-1 5-2-2-1-4 12 -2-1-2 2

Diskant 2 : 4 3 0-2 4 -2 -3 3-2-1-4 2-2 2 2 1-3 2 /3/ 2-2-3 3
 -2-1-4 4 1 2 /
 2-2-3 3-2-1-4 4 1 2 /0/ 2-2-3
 3-2-1-4 4 1 2 /0/ 2-2-3 3-2-1-4 4 1 2
 2-2-3 3 -2-1-4 4 1 2

Alt : 4 3 0 5-1-2-2 2-4 2-7 7 2-5-4 7-2-1-2 5-3-4 4 3 -7 4
 1 2 2-4 2 0-5 2 1-3 5 2-2 5
 -1-2 2 1 -1-2-2-2-1 1 2-7 5 2-3 1 2-3-4 5 2 2 3-1-2-2-2 2
 -3 1 2-7 4 1 2-2 2 -2-3 5
 -3 1 2-3-4 5 2 2 3-1-2-2-2 2-3 1 2-7 4 1 2-2 2-2-3 5-3 1 2
 -3-4 5 2 2 3-1 -2-2-2 2-3 1 2
 -7 4 1 2-2-3 5-3 1 2-3-4 5 2 2 3-1-2-2-2 2-3 1 2-7 4 1 2
 -2 2-2-3 5-3 1 2-3-4 5
 2 2 3-1 -2-2-2 2-3 1 2-7 4 1 2-2 2-2-3 5 0 2 -4 2-7 2 2
 1 2 5 -1 -2 2 1

Tenor : 4 3 0-2 4-2-3 3 -2-1-4 2

-2/0/ 2 2 1-3 2-4

2 2 1-3 2-4 2 2 1-3 2

/-4/ 2 2 1-3 2/-4/ 2 2

1-3 2/-4/ 2 2 1-3 5-2 2 2-2-3-2-2

Bassus: 4 3-7 0 0 2 2-2-7 2 3 2 2-2-2-2-3-2 5 4 3-7 0 4-2 0 2-2

-2-1-2-2 5-1 1 2 2-2 2 1

-3 2 1 2-7-1-4 5 4-2 0-2 -3-2 5 2-3-2 2 1 2 2-2 2 1-1-4 2

2-4 2-2-7 7 2-7

2-2 5 2-3-2 2 1 2 2-2 2 1-1-4 2-2-7 7 2-7 2-2 5 2-3-2 2 1

2 2-2 2 1-1-4 2

2-4 2-2-7 7 2-7 2-2 5 2-3-2 2 1 2 2-2 2 1-1 -4 2 2-4 2-2

-7 7 2-7 2-2 5

2-3-2 2 1 2 2-2 2 1-1-4 2 2-4 2 2-7 7 2-7 5-1 -2 5-7 2-2 5

2 2-4-5 5

Přepis všech hlasů moteta do numerického kódu je namáhavý a plně se vyplatí v případě využití computeru, kde je možné velice rychle a efektivně provádět řadu analytických operací. Naznačíme si aspoň některé z nich, aby byla zjevná jejich výhodnost a analytická průkaznost i přínosnost. Při převodu melodiky jsme použili pro jednotlivé intervaly následujícího kódu: 0 = prima, 1 = malá sekunda vzestupná, -1 = malá sekunda sestupná, 2 = velká sekunda vzestupná, -2 = velká sekunda sestupná, 3 = malá tercie vzestupná, -3 = malá tercie sestupná atd., interval uvedený v závorce (2) znamená, že se jedná o interval po větší pauze - např. po 2 taktech.

Zjišťování pravděpodobnosti výskytu intervalu po určitém intervalu

Výhodnost provádění této operace pomocí computeru je evidentní. Přesto však ji náznakově provedme v případě několika zvolených intervalů.

U diskantu 1 zvolme intervaly 12, -7, -5, 5 :

První interval po intervalu 12 je : -2,-2,-2,-2

První interval po intervalu -7 je : 2,4

První interval po intervalu -5 je : 2,2,1,2,1,2,1,2,1,2,1,2

První interval po intervalu 5 je : 2,-1,-1,-1,-1,-1,-2

Výsledek operace je tedy zajímavý svou pravidelností - po oktávě je u diskantu 1 vždy klesající velká sekunda (4x), po sestupné kvintě je situace méně jednoznačná - jednou velká sekunda, jednou velká tercie (zde je potřeba provést okamžitě srovnání se situací v jiných hlasech, abychom stanovili tendenci nebo nahodilost). Zato po sestupné kvartě je téměř pravidelně buď velká nebo malá vzestupná sekunda (vzestupná velká sekunda 7x, vzestupná malá sekunda 5x) a obdobná je situace i v případě vzestupné kvarty, kdy se vyskytuje 5x sestupná malá sekunda a 2x velká sekunda (z toho jednou vzestupná a jednou sestupná).

U ostatních hlasů by bylo výhodné provést detailní rozbor. My se soustředíme jen na namátkové sondy.

U diskantu 2 je jednoznačná situace po intervalu -3. Objevuje se totiž 6x po něm interval 3 a jen jednou interval 2. Každá sestupná malá tercie je tedy v diskantu 2 vyvážena vzestupnou malou tercií.

V altu si povšimněme intervalů -3, 5 :

První interval po intervalu -3 je: -4,5,1,-4,1,5,1,-4,1,5,-4,1,
5,1,-4,1,5,1,-4,1-5

První interval po intervalu 5 je : -1,-3,-1,2,2,-3;2,-3,2,-3,2,
-3,2,-3,2,2,-1

Zde již situace není tak jednoznačná. U klesající malá tercie -3 se téměř pravidelně střídají ve výskytu intervaly -4,5,1.

U stoupající čisté kvarty se střídají intervaly -1,-3,2.

U tenoru je situace obdobná jako u diskantu 2 - vždyť oba hlasy si předávají cantus firmus.

U bassu si povšimněme vzestupné kvinty 7 :

po ní následují intervaly : 2,2,2,2,2

Na každou vzestupnou kvintu u hlasu tedy navazuje vzestupná sekunda.

Obdobně se u téhož hlasu chová sestupná malá tercie -3.

Po ní následují tyto intervaly: -2,2-2,-2,-2,-2,-2,-2

Tedy tendence je opět jednoznačná - na každou sestupnou malou tercii navazuje 7x sestupná velká sekunda a jen jednou se směr intervalu změní na vzestupnou velkou sekundu.

Závěrem lze k tomuto typu analýzy říci: je výhodný zejména při uplatnění beze zbytku - tj. s využitím computeru. Pak lze snadno a rychle pořídit řadu takovýchto a jiných tabulek. Dilema této analýzy je v kladení otázek. Jsme si vědomi plně např. té okolnosti, že při analýze sond, jakou jsme si právě zvolili, vybíráme z množiny zajímavé situace a nesmíme z ní jednostranně generalizovat. Obdobně při provedení "úplné" analýzy computerem jsme v situaci, kdy se můžeme dostat v evidenci intervalových vztahů do stavu jakési herní eufórie, v níž sledujeme číselné vztahy a reálná hudební stránka analýzy nám začne unikat. Proto je nejobtížnější dokázat při tomto typu analýzy neustále zpětně převádět analyticko statistické vztahy na informace z oblasti hudebního myšlení a naopak - tj. vždy, kdy budeme mít pocit, že jsme právě podlehlí rutině, konvenci, "muzikantskému" řešení, že jsme na něco odpověděli poukazem na nějakou vžitou floskuli (slovník těchto floskulí by stálo za to pořídit - je to úkol pro semiotika hudby v nejbližší době - všichni tyto floskule dobře rozeznáváme a mnozí je často používáme zejména pak v publicistickém a kritickém jazyce) Zkrátka - pohled na hudbu prismaticem čísla je přirozený potud, že hudba je dokonale formalizovatelná pomocí číselných vztahů. Je nutné si však neustále uvědomovat, že sice tento pohled nasvětluje jiné a nečekané aspekty hudební struktury (a proto ho vlastně především volíme), ale že bez neustálého návratu k hudbě se ocitneme v pythagorejském universu, okud nebude zapotřebí vracet se k hudbě. Numerizace melodických linií má tedy při analýze smysl jen potud, pokud ukáže vztahy, které běžně díky naší rutině a konvencionalizaci unikají naší pozornosti.

Všechny diskanty, alty, tenory a basy jsou však především reálně znějící a zpívané nebo hrané hlasy se vši nedokonalostí lidské interpretace a teprve ve druhé řadě sledy určitých intervalových a tónových skupin. Tento až banálně znějící poznatek se znovu objevuje při každé analýze, při níž ve zvýšené míře uplatňujeme statistické zřetely a využíváme pohledu na hudební strukturu prismaticem numerických vztahů.

Prameny a literatura:

CODEX SPECIÁLŇÍK ca 1500 voci e stromenti ad libitum (partitura)
Thesaurus Musicae Bohemiae. Editor Dagmar
Vanišová. Editio Supraphon, Praha 1990

Jaromír Černý : K nejstarším dějinám moteta v českých zemích.
In: Miscellanea musicologica XXIV, FF KU, Praha 1971,
s. 7-90

Jan Kouba-Marie Skalická: Koledy v předbělohorských písňových pramenech.
In: Miscellanea musicologica XXX, FF KU,
Praha 1983, s. 9-37

Jaromír Černý: Vícehlasé písně konduktového typu v českých pramenech
15. století
In: Miscellanea musicologica XXXI, FF KU, Praha 1984,
s. 39-42

⑤

Jacob Händl Gallus: Currit parvus lepulus

III.

CANTUS

Cur - rit par - vus le - pu - lus, le - pu - lus, fa mi

ALTUS

Cur - rit par - vus le - pu - lus, fa mi

TENOR

Cur - rit par - vus le - pu - lus, fa mi

BASSUS

Cur - rit par - vus le - pu - lus, fa mi

re, cla - mans al - tis vo - ci - bus, mi sol sol fa mi

re, cla - mans al - tis vo - ci - bus, mi sol sol fa mi re

re, cla - mans al - tis vo - ci - bus, mi sol sol fa

re, cla - mans al - tis vo - ci - bus, mi sol sol fa mi

5

re mi sol sol mi sol sol. „Quid fe - ci, quid

mi sol mi sol sol. „Quid fe -

mi re sol sol mi sol sol. „Quid fe - ci,

re mi sol sol mi sol sol. „Quid

— fe - ci, quid fe - ci, quid fe - ci no - bi - li -

ci, quid fe - ci, quid fe - ci no - bi - li - bus,

quid fe - ci, quid fe - ci, quid fe - ci no - bi - li -

fe - ci, quid fe - ci, quid fe - ci no - bi - li -

10

bus, „ fa mi re fa mi re

fa mi re fa mi re fa mi re mi re mi „ quod me

bus, „ fa mi re fa mi re fa mi

bus, „ fa mi re fa mi re „ quod

quod me fu - gant ca - ni - bus, me fu - gant ca - ni - bus, me fu - gant ca - ni - bus, quod me re quod me fu - gant ca - ni - bus, me fu - gant me fu - gant ca - ni - bus, me fu - gant ca - ni - bus,

bus, quod me fu - gant ca - ni - bus, quod me fu - gant ca - ni - bus, quod me fu - gant ca - ni - bus, quod me fu - gant ca - ni - bus, quod me fu - gant ca - ni - bus, quod me fu - gant ca - ni - bus, quod me fu - gant ca - ni - bus, quod me fu - gant ca - ni - bus,

bus, quod me fu - gant ca - ni - bus, ca - ni - bus, quod me fu - gant ca - ni - bus? ca - ni - bus, quod me fu - gant ca - ni - bus, ca - ni - bus, quod me fu - gant ca - ni - bus, ca - ni - bus,

bus?" mi sol sol fa mi re mi sol sol mi sol sol.

mi sol sol fa mi re mi sol mi sol sol.

bus?" mi sol sol fa re mi sol sol mi sol sol.

bus?" mi sol sol fa mi re mi sol sol mi sol sol.

Secunda pars

„Quan.do mon.tem a . scen - - - - -

„Quan do mon tem a scen - - - - -

„Quan.do mon.tem a . scen - - - - -

„Quan da mon tem a scen - - - - -

do,\" fa mi re

do,\" fa mi re fa mi re

do,\" fa mi re fa

do,\" fa mi re fa mi

fa mi re „nui - lum ca - nem ti - me -
 „nui - lum ca - nem ti - me o,“
 mi re „nui - lum ca - nem ti - me -
 re „nui - lum ca - nem ti - me -

o,“ mi sol sol fa mi re mi sol
 mi sol sol fa mi re mi sol sol mi sol
 o,“ mi sol sol fa mi re mi sol
 o,“ mi sol sol fa mi re mi sol

sol. „Quan - do mon - tem de - scen -
 sol. „Quan - do mon - tem de - scen -
 sol. „Quando mon - tem de - scen -
 sol. „Quan - do mon - tem de - scen -

do, fa mi re fa mi

do, fa mi re fa mi

do, de - scen do, fa mi re fa mi

do, fa mi re fa mi

re, „bis ter cu lum per ver - to, bis

re, „bis ter cu lum per ver - to, bis ter cu lum per ver -

re, „bis ter cu lum per ver - to, bis ter cu lum per

re, „bis ter cu lum per ver - to, bis ter cu

ter cu lum per ver - to, bis ter cu lum, bis ter cu lum

to, bis ter cu lum per ver - to, bis ter cu lum per ver -

ver - to, bis ter cu lum per ver - to, bis ter cu

lum per ver - to, bis ter cu lum per ver - to, per ver -

20

per - ver - to, per - ver - to," mi sol sol fa mi

to, per - ver - to, per - ver - to." mi sol sol fa mi

lum per - ver - to, per - ver - to," mi sol sol

to, per - ver - to. per - ver - to." mi sol sol fa

re mi sol sol mi sol sol mi sol sol fa mi

re mi sol sol mi sol sol mi sol sol fa mi

fa mi re mi sol sol mi sol sol

mi re mi sol sol mi sol sol fa

re mi sol sol.

re mi sol sol mi sol sol.

fa mi re mi sol sol.

mi re mi sol sol.

Historická informace:

Harmoniae morales quatuor vocum - soubor morálií, jakýchsi intelektuálních madrigalů, těžících z antické a středověké humanistické tradice, vydal Jacob Hándl Gallus dva roky před smrtí ve známé pražské tiskárně Jiříka Černeho-Nigrina. Úplný titul díla napoví více: ...Quatuor vocum liber I. Harmoniarum moralium quibus heroica, facetiae, naturalia, quotlibetica, tum facta fictaque poetica etc. admixta sunt: nunc primum in lucem editus. Authore Iacobo Hándl. Cum gratia et privilegio. Pragae, excudebat Georgius Nigrinus Anno: M.D. LXXXIX.

Tento titul 1. knihy "moralizujících harmonií" skutečně odpovídá obsahu sbírky. Ze 14 čísel 1. knihy je skoro každé něčím nové. Není naším úkolem rozebírat Hándlovy texty, ale před odkazem na literaturu připomínáme ráz Hándlových "moralizujících harmonií", jejichž 2. kniha s názvem Moralia vyšla 1596 v Norimberku. Jak zjistil Pavel Sýkora,^x je v první knize (Harmoniae morales) převaha středověkých textů nad antickými a pozdně antickými. Z antických vzorů, které jsou často upravovány a aktualizovány, převažují verše Ovidiovy, Vergiliovy, Horatiovy, Martialovy, Catullovy a Tibullové, z pozdní antiky se objevují verše Maximianovy, Claudianovy a Ausoniovy. Sýkora ve své práci zdůrazňuje jako inspirační východiska pro Galla dvě dobové sbírky přísloví, facetií a krátkých básní - Carminum proverbialium, totius humane vite statum breviter delineantium, nec non utilem de moribus doctrinam iucunde proponentium Loci communes - Basel 1576 a sbírka Andrease Gartnera Proverbia Dictoria, Ethicam et Moralem Doctrinam complectentia - Frankfurt a.M. 1575.

Přehledněme nyní stručně obsah a ráz 1. knihy Morálií - tj. Harmoniae morales, vyšlé v Praze 1589. I. číslo sbírky - Dii tibi - je začátek z Vergiliovy Aeneidy. II. číslo O Fortuna potens je z básně De Fortuna od Asclepiadia a přináší obraz fortuny-šťěstěny se vši její nestálostí a vrtkavostí, jak je zobrazována od antické Tyché až po proměnlivou štěstěnu buránských středověkých písní, která je v Orffově přetlumočení ... "velut luna statu variabilis" - nestálá jako luna, která se neustále na obloze zvětšuje nebo zmenšuje... III. číslo Currit parvus lapulus patří ke "zvířecím" číslům sbírek. U Galla často promlouvají zvířata svými stylizovanými onomatopoickými promluvami. Malý zajíček v této básni prchá před psy, které na něho štve panstvo. Když se mu podaří vyběhnout na vršek kopce, unikne psům a skutálí se dolů do údolí. V této souvislosti upozorňujeme na existenci české koledy Běží malý zajíček, která mohla být

^x Pavel Sýkora: Texty světských skladeb Jacoba Handla-Galla, diplomová práce FF UJEP, Brno 1986, s. 9

pro Jakoba Hándla-Galla inspiračním zdrojem a podnětem. (Viz Jan Kouba-Marie Skalická: *Koledy v předbělohorských písňových pramenech*. In: *Miscellanea musicologica*, tomus XXX, Univerzita Karlova, Praha 1983, s.18-19, 23-24). IV. číslo *Qui fugat intrepidos* je elegické distichon nerýmované s obsahem, že odvážný, který dokáže obrátit na útěk statečné lidi tím snadněji zažene bázlivce. V. číslo *Casta novenarum* kritizuje úpadek umění, zatímco VI. číslo *Gallus amat Venerem, cur?* je opět "zvířecí", protože si utahuje z kohouta-Galla jako směšného milovníka, který ohlašuje kokrháním den (onomatopoický text stylizující kohoutí kokrhání do latinské podoby "cucuri curit"...). I VII. číslo je ze světa zvířat - týká se totiž slepice. Text je velmi jednoduchý a onomatopoicky zvýrazněný: ...*Quam gallina suum parit ovum, gloccinat ante*. (Předtím, než slepice snese vejce, kdáká:...). Onomatopoické slovo "gloccinat - kdáká" je hudebně rytmitizováno jako kdákání, což je docíleno opakováním: ...*glo-glo-glo-glo-gloccinat*... VIII. číslo *Ergo mihi uxorem qualem ducam* řeší v renesanci tak častou otázku, jakou si vybrat manželku. Rabelaisův hrdina jí věnuje podstatnou část knih o Gargantuovi a Pantgruelovi. IX. číslo - *Anna soror*, *soror Anna* přináší poslední přání královny Didony určené sestře Anně a týkající se náhrobního nápisu. Text není z Vergiliový Aeneidy, nýbrž z Ovidiových Listů heroin (Heroides VII). X. číslo *Heu, crutior certe* je báseň o podvodnosti světa. Také toto je věčné téma od antiky po středověk až k renesanci a baroku, kdy zní nejnaléhavěji. XI. číslo *Nusquam tuta fides* je moralita proti podvodu a klámání s citátem z Vergilia. XII. číslo *Heroes, pugnate* je stylizovanou válečnou skladbou s popisem bitvy. Těch známe od francouzských chansonů přes instrumentální skladby jistě dost. Gallus vytvořil působivou evokaci bitvy s vítězi a poraženými a mohl být v rakouském, moravském a českém prostředí postupně inspirován celou řadou podnětů od Jannequina přes Isaaca až k Italům nebo jihoněmeckým skladatelům. XIV. číslo *cogitate miseri* je opět moralitou - máme si podle ní uvědomit svou nepatrnost a marnost pozemských zákoníků v okamžiku, kdy nás bude soudit bůh...

Tento stručný přehled tematického zaměření 1. knihy z cecku *Harmoniae morales* měl obeznámit s charakterem Hándlových morálií. Většina textů je podle názoru P. Sýkory básnicky dotvořena skladatelem nad starými předlohami. Z citátu obvykle vzniká moralita vytvořením dalších veršů - vzniklý tvar je tedy jakousi koláží nebo palimpsestem, jehož části dnes už rozlišujeme jen v některých případech. Každopádně však svědčí o Gallově básnické i filologické pohotovosti, s jakou se zmocňoval všech podnětů od antiky přes středověk až k renesančním sbírkám proverbíí.

Náměty k analýze:

v madrigalové technice (a moralia jsou vlastně sui generis madrigaly - o tom nás snad již přesvědčil výčet a orientační popis 1. knihy Gallova cyklu) tak jako v hudbě 16. a 17. století bereme primárně v úvahu text. Jedná-li se o text mše nebo moteta, neočekáváme přirozeně žádné obsahové sdělení, které bychom neznali. Spíš si všímáme skladatelova zacházení s tradičním textem, jeho výběru, volby a preference určitých slov, jejich akcentování, opakování, zkrátka všech poloh zhudebnění.

Proto budeme ve většině případů u našich analýz potřebovat: text a jeho orientační překlad, abychom mohli usoudit na ovlivnění skladatelské techniky.

Text 1. části moralie č. III:

1. Currit parvus lepulus - fa mi re
2. clamans altis vecibus - mi sol sol fa mi re
3. "quid feci nobilibus" - fa mi re
4. "quod me fugant canibus" - mi sol sol fa mi re

Orientační překlad:

1. Běží malý zajíček - fa mi re
2. volá hláskem vysokým - mi sol sol fa mi re
3. co jsem udělal šlechtě - fa mi re
4. že mě honí svými psy - mi sol sol fa mi re

Text 2. části moralie č. III:

1. "Quando montem ascendo" - fa mi re
2. "nullum canem timeo" - mi sol sol fa mi re
3. "Quando montem descendo" - fa mi re
4. "bis terculum perverto" - mi sol sol fa mi re

Orientační překlad:

1. Když na kopec vyběhnu - fa mi re
2. žádného (psa) se neleknu - mi sol sol fa mi re
3. a když z kopce seběhnu - fa mi re
4. dvakrát třikrát se smeknu - mi sol sol fa mi re

Text Gallovy moralie spolu s dobovým českým překladem otiskli Jan Kouba a Marie Skalická ve studii Koledy v předbělohorských písňových pramenech. In: Miscellanea musicologica, Tomus XXX, Univerzita Karlova, Praha 1983, s. 9-37. Oba texty - latinský a dobový český - odtud přetiskujeme:

Currit parvus lepulus,
fa mi re,
clamans altis vocibus,
mi sol sol
fa mi re mi sol :

Quando montem ascendo
fa mi re,
nullum canem timeo,
mi sol sol
fa mi re mi sol.

Quid feci nobilibus,
fa mi re,
quod me fugant canibus,
mi sol sol
fa mi re mi sol ?

Quando montem descendo,
fa mi re,
bis ter culum perverto,
mi sol sol
fa mi re mi sol.

Běž malý zajíček,
fa mi re,
volá, boje se léček,
mi sol sol
fa mi re mi sol :

Co sem učinil zemanům,
fa mi re,
že mě velí štváti psuom,
mi sol sol
fa mi re mi sol ?

Když na hůru utíkám,
fa mi re,
žádného psa nedočkám,
mi sol sol
fa mi re mi sol.

Palácuov se zdaluji,
fa mi re,
kuchyni se varuji,
mi sol sol
fa mi re mi sol.

Když pak s huory pospíchám,
fa mi re,
šest kozelcuov přemítám,
mi sol sol
fa mi re mi sol.

Jestiť muoj duom na lese,
fa mi re,
když já ve kři složím se,
mi sol sol
fa mi re mi sol.

Běží zajíc rovinou,
fa mi re,
a psi jeho postihnou,
mi sol sol atd.

Ej, kože má měkká jest,
fa mi re,
a tělo mé sladké jest,
mi sol sol atd.

Náměty k analýze:

imitačně zpracovaná morálie využívá imitace "ad minimam". Tento typ imitace s těsným nástupem po době bývá využíván od 16.století všude tam, kde jde v textu o souslednost nebo o bezprostřední navazování (pronásledování spěch, rychlá návaznost, souvislost). Hudba italského trecenta, které se v této antologii rovněž věnujeme, přinesla zřejmě poprvé využití této ozvěnové imitace.

V našem případě si povšimněme délky objektu, který bude imitačně rozvíjen a směru melodie spolu s intervalikou.

Rytmický zápis bereme jen jako rámcové ohraničení. Jestliže analyzujeme 1. verš "Currit parvus lepulus, fa mi re", vidíme symetrii ve zpracování slov "currit parvus lepulus", zatímco jistou asymetrii přináší onomatopoická slova "fa, mi, re", která jsou sice ze solmizačního hexachordu, ale zde jakoby zastupovala buď stylizovanou "řeč" zajíčka, nebo je to prostě rytmičná výplň pomocí solmizačních slabik, které jsou chápány jako onomatopoické interjekce. U Galla se setkáváme s trojím uplatněním těchto částic: a) onomatopoicky fungují různé nápodoby stylizovaných zvuků např. válečné vřavy - "bi-di-bi-di-bom-bom" v moralii Heroes b) ze slovesa nebo podstatného jména s onomatopoickým zabarvením se odědí jeho část, která se opakuje: slepice kdáká - latinsky "gloccinat" od infinitivu "gloccinare". Z tohoto slovesa se v moralii Quam gallina využívá první slabika "glo-glo-glo-glo" c) onomatopoické částice mohou být převzaty z taneční a instrumentální hudby z jiných jazykových oblastí a v pražském prostředí vůbec už nemusí být chápány ve vztahu ke slovům, z nichž jsou odvozeny. Stávají se z nich fónicky působící onomatopoické částice, jejichž původ je postupem času stále méně jasný. Zejména v galské oblasti u trobadorů i trubérů existuje již od 12.století veliká obliba těchto částic: fari rari ron (Heroes), obecně ve středověku a renesanci užívané "eya", zvířecí fonické projevy typu "coqu cocoqu (-Clément Jannequin - Le Chant des Oyseaux - Ptačí zpěv), "cu cu ri cu" nebo "co co" - viz Václav Černý: Staročeská milostná lyrika, Praha 1948, s.178 čili:s.178 "farilarilaron" - "lire, lire, liron", "ferelire" - opět Clément Jannequin "L'Allouette" - Skřivánek, Jannequin viz Madrigaly a chansonsy. Výběr polyfonních děl skladatelů 16. a 17.století. Sestavil J.Vanický, Praha 1957, s. 32-38).

Vraťme se však k možnostem analýzy. Produktivní při ní bude všímat si opakování slov. Např. hned v 1.verši opakováním slova "zajíček - lepulus" vzniká významový důraz a současně prodloužení linie. Náš obecně vžitý typ symetrie - čtyřtaktí a s ním související kvadratura jako pře-

vládající způsob formování - zde ještě není ustálen. Spíše postřehneme kolísání mezi tripodií a kvadraturou. Nazíráno dnešním pohledem - dvojtaktí "Currit parvus lepulus" je rozšířeno na trojtaktí opakováním důležitého slova "lepulus". Onomatopoické "fa-mi-re" pak působí jako nepravidelná vsuvka. Vždyť v 1. hlasu-Cantu - zaujímá 3 doby, ve 2. hlasu-Altu - 2,5 doby, ve 3. hlasu-Tenoru - 3 doby a ve 4.hlasu-Bassu - rovněž 3 doby.

2. verš pak vystupuje od dominanty směrem k oktávě: "clamans altis vocibus". Důležité však je, že imitační techniku Gallus již ve 2. verši opustil. Po imitaci tedy následuje pevný harmonický tvar - řečeno starší terminologií po motetu conductus...

Zhuštění obsahu verše nebo jádra sdělení do oktávy - ať již v sestupné nebo vzestupné podobě - je rovněž velmi častým postupem, uvažujeme-li o dějinách melodie. Např. v reprezentativní antologii Fourteenth-Century Italian Cacce (Edited by W.Thomas Marrocco, The Mediaeval Academy of America, Cambridge, Massachusetts ²1961) je víc než polovina ze skladeb založena na sestupné melodice od oktávy k primě, kde obvykle začíná (prostá) imitace.

Při analýze si dále povšimneme vystřídání harmonické faktury kontrapunktickou na textu solemizačních slabik "mi sol sol fa mi re". Opět jde o imitaci "ad minimam" - na rozdíl od 1. verše však zde dochází ke spojení hlasů do dvojice - Cantus a Bassus postupují v decimových paralelách. Tato v madrigalu častá a obvyklá technika vede zpravidla k harmonizaci kontrapunktu - pohyb hlasů ztrácí relativní samostatnost a tíhne do kadenčně pojatých celků. I zde tomu není jinak. Výsledkem je dosažení dominanty na začátku 6. "taktu" - (nejedná se o takty v pravém smyslu slova, ale o pomocné úseky, zavedené editorem).

Obdobně lze sledovat střídání kontrapunktické a harmonické faktury v dalším průběhu moralie. V 6.taktu nastupuje opět výrazně imitační faktura. Otázka "Quid feci?" - "co jsem udělal?" je kladena s velkou naléhavostí a nastupuje po době nebo dokonce po půldobě. A opět obdobná situace - hlasy se spojují do dvojic a tímto spojením se kontrapunkt "harmonizuje". Přesto však po celý 7. a 8.takt opakování otázky "quid feci" působí dojmem polymelodického členění. Při analýze budeme opět počítat opakování spojení "Quid feci" (4x Cantus, 3x Altus, 4x Tenor a 3x Bassus) a pochopitelně si všímat imitačních intervalů, které Gallus dodržuje důsledně - prima (oktáva) a kvinta (spodní kvarta). Konec otázky "quid feci nobilibus ?" - "co jsem udělal šlechtě?" je opět na dominantě.

Dalším námětem k analýze je zkoumání rytmického průběhu imitací a jejich úpravy cestou augmentace nebo diminuce. Typickým případem by byly

takty 9-10 - Altus je pak hlasem s nejvíce diminučním průběhem. Stanovit metodu na zkoumání této "hustoty" hlasu ve smyslu horizontálního průběhu je možné případ od případu. Zůstaneme-li u taktů 9-10, konstatuje orientačně, že Altus přináší 12 tónů, Tenor 9, Bassus 6 a Cantus také 6 tónů. Zajímavý je synkopický poměr mezi Tenorem a Bassem s kvintovými postupy !!).

Od 11.taktu se nápadně mění směr melodie. Jestliže první dva verše morálie byly melodizovány vzestupně, je verš "quod me fugant canibus" ("že mě honí svými psy") pojednán sestupně - dokonce se jedná o zjevnou směrovou paralelu k začátku morálie. Dalším aspektem analýzy by byla výměna úloh mezi jednotlivými hlasy. Sledovat vyváženost zastoupení jednotlivých hlasů je možné rovněž statisticky, i když to v tomto případě nepřinese žádné zajímavější výsledky. Na první pohled je zjevné, že zastoupení je proporční a vyvážené. Zajímavosti a specifika vzniknou jen na určitých místech - především při imitačních nástupech. Návrat ke vstupnímu vzestupnému charakteru melodiky zaregistrujeme od taktu 15 (až do konce 1. části morálie - což je takt 19).

Několik námětů k analýzám ve 2. části této morálie, označené přímo skladatelem jako "Secunda pars":

povšimněme si dvojici hlasů: Cantus a Tenor se pohybují ve čtvrtových a osminových hodnotách s náznakem inverze a v imitaci ad minimam, po níž vznikne decimový poměr, Altus a Bassus jsou nejprve augmentované, posléze převezmou stejný princip. Příznačné je, že pohybové sloveso "ascendit" ve všech hlasech opravdu probíhá vzestupně a se zachováním onoho tak produktivního poměru hlasů. Cantus a Tenor od d, zatímco Altus a Bassus od již nalezené a objevené dominanty a.

Důležité pro analýzu je Gallovo zacházení s onomatopoickou figurou, která je pro něj místem obzvláštní artificiality a vesměs jakousi těsnou. Nejinak je tomu i v prvním výskytu ve 2.části (Secunda Pars) - v poslední době před taktem 5. Zde si analytik všímá opět imitace ad minimam, jdoucí ve dvojici Bassus-Altus k synkopizaci a obdobně i ve dvojici Tenor-Cantus.

A opět inverzní situace - v okamžiku, kdy je v textu "Quando montem descendo" - tedy sestup (útěk, úprk) z hory probíhá v opačném - tj.sestupném směru situace obdobná začátku 2.části - Secunda Pars... A u klesající melodiky v rozmezí kvinty skladatel setrvává i u textu "bis terculum perverto". Jenže je vše pojmáno diminučně a s opakováním, takže vzniká dojem zhuštění, komplikace, kterou vyřeší závěrečná onomatopoická figura.

Závěrem k této analýze morálie Jakoba Hándla Galla:

- a) uvedená literatura může čtenáře inspirovat k dalším historickým výzkumům. I když se zdá, že je téma vzhledem k velkému zájmu o Galla v posledních desítiletích značně zpracované, přesto existuje řada možností dalších objevů. Dokazuje to např. Janem Koubou otištěný český dobový text morálie v daleko větším rozsahu, než je Gallův a s charakterem koledy.
- b) přecenění analyticko statistických metod by mohlo v případě této ukázky vést ke kvantitativnímu zahlcení - výsledky lze odhadnout dosti přesně bez náročných analýz. Vyváženost hlasů je značná, a to jak pokud jde o frekvenci, tak i o směry a zastoupení intervalů-
- c) daleko produktivnější se jeví analýza přechodových míst - tj. důsledné sledování střídání textu figurou onomatopoických slabik
- d) obdobně má značný význam pro analýzu hodnocení horizontálního a vertikálního průběhu.
- e) promítnout toto hledisko do analýzy textu může rovněž přinést cenné výsledky - zejména pak snaha o nalezení všech situací, u nichž lze uvažovat o vlivu hudebně-rétorických figur. Jako produktivní se jeví slovesa "currit", "ascendo", "descendo", "perverto", uvažovat lze i o substantivech "lepulus", "canis - zde ve tvaru "canibus" a "canem" a konečně i o adjektivech "parvus", "nullus" - zde ve tvaru "nullum".

Prameny a literatura:

Jacobus Gallus Carniolus (Jacobus Handl): *Harmoniae morales quatuor vocum*, editor Dragotin Cvetko, Slovenska matica Ljubljana, 1966)

Karl Schnürl: *Musikalische Figuren in den vierstimmigen "Harmoniae morales" des Jacobus Gallus*
In: *De Ratione in Musica*. Festschrift Erich Schenk zum 5.Mai 1972, herausgegeben von Theophil Antonicek, Rudolf Flotzinger und Othmar Wessely, Bärenreiter Kassel-Basel-Tours-London 1975, s.50-62.

Theodora Straková: *Vokálně polyfonní skladby na Moravě v 16. a na začátku 17.století*
In: *Časopis moravského muzea-Acta musei Moraviae* LXVII-1982, *Scientiae sociales*, s. 85-98

Jan Kouba-Marie Skalická: *Koledy v předbělohorských písňových pramenech*.
In: *Miscellanea musicologica*, tomus XXX, Univerzita Karlova, Praha 1983, s.9-37

Marie Kučerová-Petr Peňáz: *Barbara, celarent, darii, ferio Jakoba Handla Galla. (Poznámky k textové a hudební stránce díla)*.
In: *Opus musicum*-XVI-1984, č.4, s.106-112
pozměněně přetisknuto ve Sborníku referátů z konference *Nové poznatky o dějinách starší české a slovenské hudby*, pořádané ve dnech 28.2.-1.3.1984 v Praze I-II, k vydání připravil Petr Daněk, Česká hudební společnost - společnost pro starou hudbu, Praha 1988, díl I., s. 77-83

Dragotin Cvetko: *The Personality of Jacobus Gallus*
In: *Jacobus Gallus and his time / in njegov čas*.
Simposium 23.-25.Oktober 1985, Ljubljana 1985, s.11-21

Danilo Pokora: *Animal Pictures in Gallus' Moralia* In: *Jacobus Gallus and his time / in njegov čas*. Simposium 23.-25.Oktober 1985, Ljubljana 1985, s.118-133

Jitka Snížková: *Jacobus Händl Gallus und Prag in drei Dokumenten*
In: *Jacobus Gallus and his time / in njegov čas*.
Simposium 23.-25.Oktober 1985, Ljubljana 1985, s.134-141

6

Luca Marenzio (c. 1560 - 1599)

Madrigal „Solo e pensoso“ (Petrarca) (Venedig 1599)

(Langsame Viertel) *solovij madrigal*

CANTUS *soprano*

So - lo e pen - so - so j più de - ser - ti

A. (instr.)

T. (instr.)

Jonika c

V. (instr.)

B. (instr.) *Wazy - klesajici tence (notat) - k vrazda*

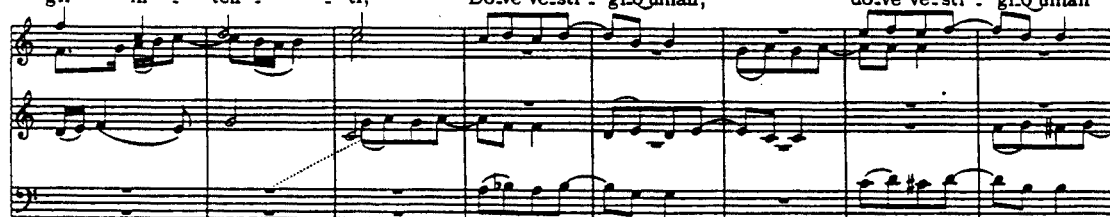
cam - pi vo' mi - su - ran - do a pas - si tar - die len - ti,

Velocitno! 2. tempo

e gl'oc - chi por - to per fuggir in - ten - ti, e gl'oc - chi por - to per fug -

He nach Marenzio's Madrigal

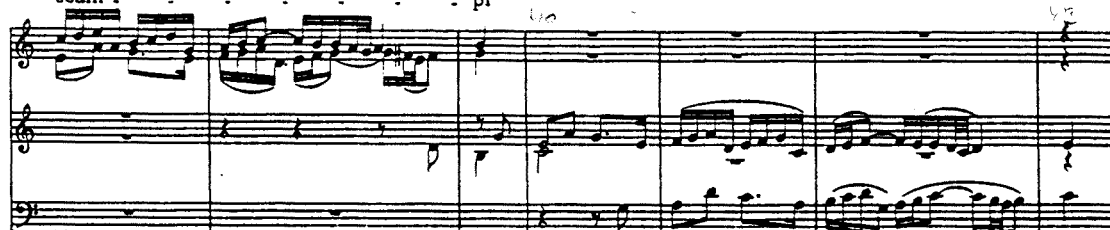
gir in - ten - ti, Do.ve ve.sti - gi.o.uman', do.ve ve.sti - gi.o.uman'

The first system of the musical score consists of three measures. The vocal line (treble clef) begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The piano accompaniment (treble and bass clefs) features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand.

l'a - re.na.stam - pi, l'a.re.na.stam - pi. Al - tro scher - no non tro.vo,che mi

The second system of the musical score consists of three measures. The vocal line (treble clef) begins with a half note A4, followed by a quarter note B4, and then a half note C5. The piano accompaniment (treble and bass clefs) features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand.

scam - pi

The third system of the musical score consists of three measures. The vocal line (treble clef) begins with a half note D5, followed by a quarter note E5, and then a half note F5. The piano accompaniment (treble and bass clefs) features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand.

Dal ma.ni - fe - sto ac - cor - ger del.le gen - ti, Per.chè ne -

The fourth system of the musical score consists of three measures. The vocal line (treble clef) begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The piano accompaniment (treble and bass clefs) features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand.

gl'at - ti d'al.le.grez - za spen.ti, per.chè, per.chè ne -

The fifth system of the musical score consists of three measures. The vocal line (treble clef) begins with a half note C5, followed by a quarter note D5, and then a half note E5. The piano accompaniment (treble and bass clefs) features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand.

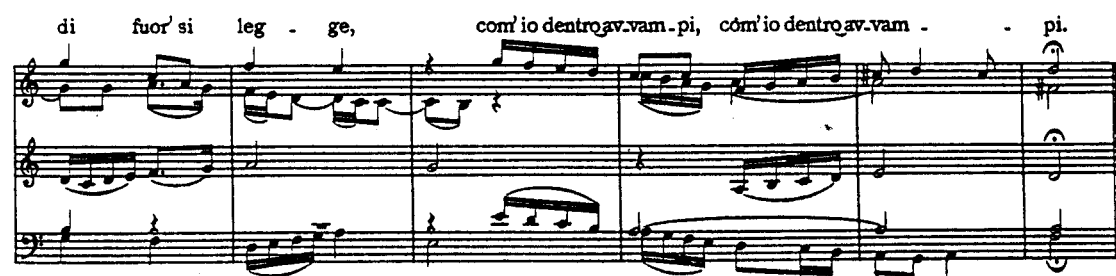
g'at - ti d'al - le - grez - za spen - ti, per - chè Di fuor' si leg -

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The middle and bottom staves are for piano accompaniment, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

ge, per - chè ne - g'at - ti d'al - le - grez - za spen - ti

The second system continues the musical piece. The vocal line has a melodic rise, and the piano accompaniment features some crossing lines between the staves, indicating a more complex texture.

di fuor' si leg - ge, com'io dentro av - vam - pi, com'io dentro av - vam - pi.

The third system concludes the page. The vocal line ends with a final note, and the piano accompaniment provides a steady rhythmic foundation.

(Folgt ein zweiter Teil)

Historická informace:

Jednoho z vrcholných představitelů italského chromatického madrigalu 2. poloviny a konce 16. století Lucu Marenzia (1553 - 1599) sotva poznali jeho čeští současníci blíže z autopsie v době jeho polské cesty v roce 1595, která musela vést s největší pravděpodobností přes Moravu do Vratislavi. Luca Marenzio patrně nevynechal dvůr Stanislava Pavlovského, olomouckého biskupa, ale jeho hudbu v té době na našem území znali jen málokterí. Mohl s ní např. přijít do styku za svých studií na innsbruckém dvoře Kryštof Harant z Polžic a Bezdržic, jeho tisky se objevily v majetku hudbymilovných dvořanů a mohly kolovat v rudolfinské Praze 80. a 90. let 16. století, ale o skutečné povaze pronikání italské hudby a kultury do českého kulturního života oné doby v Praze a v ostatních městech se více dovídáme teprve v posledních desítiletích. Jistá italianizace špiček české politické scény a kultury neznamená ovšem masový průnik italské hudby v českém terénu okolo roku 1600. Italská enkláva v Praze má především velký význam pro osudy a rozvoj architektury a výtvarného umění a teprve zprostředkovaně a druhotně pro hudbu, ale mohutný nástup Italů, probíhající v evropské hudbě po celou druhou polovinu 16. století a přirozeně během 17. století se odrazil i v českém prostředí.

Tak např. poměrně rychle a všestranněji se osvědčila dvou- a více-
sborová technika benátské školy, kterou jsme sice předpokládali, ale neměli jsme dostatek konkrétních dokladů o její popularitě i na českém venkově.

Nová italská hudba/monodie s doprovodem okolo roku 1600 jistě působila na českého člověka obzvláště silně a intenzívně. Jednak mu do jisté míry splývala s lepší částí kancionálové produkce (bez ohledů na konfesionální otázky), jednak se její postupy poměrně snadno přejímaly a fixovaly sluchově. A to vyhovovalo českému hudebnímu géniu obzvláště dobře. Polymelodičnost a horizontálně organizované vyplňování a rozdělování prostoru sice Češi od poloviny 15. století úspěšně doháněli, přejímali a s ohledem na svůj umělecký a hudební habitus pěstovali i se všemi specifickými diferenciacemi, zjednodušeními a v jaksi rudimentárnější podobě.

Ale přece jen polymelodie a důsledný horizontalismus nebyl vlastní české hudební aktivitě. Tercové a sextové paralelismy jako gymelové a fauxbourdonové postupy zřejmě připravily tak široce založený a úspěšný nástup tercově vedených melodií okolo poloviny 17. století v našich zemích.

To však je již krátký a zřejmě efemérní kontakt Marenziovy hudby s naší kulturou dávno pohlcen událostmi a překotnými změnami první poloviny 17. století. A tak nejvýznamnějším dokladem zájmu o techniku chroma-

tického benátského madrigalu stále zůstává Missa quinis vocibus super Dolorosi martir Kryštofa Haranta z Polžic. Harant v ní využil materiálu z madrigalu Lucy Marenzia Dolorosi martir, fieri tormenti. (Tento madrigal vyšel tiskem poprvé v první knize Marenziových madrigalů v Benátkách 1580 (Canto) di Luca Marenzio) il primo libro de madrigali) a cinque voci novamente)...

Marenziovy madrigaly pronikaly rychle do řady evropských zemí. Mimořádná byla jeho popularita v Anglii, jak o tom píše Alfred Einstein (Alfred Einstein: The Italian Madrigal, Volume II, Princeton, New Jersey 1949, s.615). Nejvíce byl samozřejmě znám v italských hudebních centrech a rychle se šířil i na dvorech uměnímilovných Habsburků. Innsbruck a zámek arcivévody Ambras byl právě jedním z míst tohoto kultu. Na zámku je dochován Marenziův údajný portrét a s jeho hudbou i tisky přicházel do styku s největší pravděpodobností za svých pážecích let Kryštof Harant z Polžic, pobývající na arcivévodském zámku. Zřejmě odtud nebo z pozdější návštěvy Benátek mohl Harant znát Marenziův madrigal, k němuž sáhl při kompozici své mše. Celou situaci detailně popsal a rekonstruoval Jan Racek (Kryštof Harant z Polžic a jeho doba. III.díl, část 1. Dílo literární a hudební, Universita J.E.Purkyně, Brno 1973, s.73 a další).

Marenziův s největší pravděpodobností sólový madrigal Solo e pensoso je pro nás dokladem benátského kolorismu, vyspělého horizontalismu, do kterého prostupují nové vlivy harmonického a akordického myšlení. Jeho výlučnost a extrémní pozice a postavení na předělu epoch nás vedlo k zařazení do skript.

Náměty k analýze:

Hlas s textem (označený v ukázce C = Cantus, pro nás soprán) je na první pohled nápadný důsledným exponováním vzestupné a sestupné chromatické stupnice.

Ostatní čtyři hlasy označil vydavatel Arnold Schering, který je spojil do tříhlasé partitury, jako instrumentální. Tato logika vede k sólovému madrigalu s vůdčím hlasem a čtyřmi imitačně spojenými po sobě nastupujícími hlasy. Monodický sloh má tedy výrazný předstupeň v podobě sólového madrigalu, jehož vůdčí hlas stojí proti polymelodicky koncipovanému předivu hlasů, jak je vyvinula motetová technika během 16.století.

Nepodstatná není ani Petrarcova textová intence, kterou nám přiblíží text sonetu, uveřejněný podle vydání Francesco Petrarca: Sonette. Auswahl - italienisch-deutsch, Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig 1974, s.20-21.

Text Petrarcova sonetu Solo e pensoso:

Solo e pensoso e piu deserti campi
vo mesurando a passi tardi e lenti
e gli occhi porto per fuggire intendi
ove vestigio uman la rena stampi.

Altroschermo non trovo che mi scampi
dal manifesto accorger de le genti,
perché negli atti d'allegrezza spenti
dì fuor si legge com'io dentro avvampi;

Německý překlad:

Gedankenvoll, auf unbesuchten Fluren
schweif'ich umher, mit leisen, trägen Schritten.
Mich locken nicht des Landmanns stille Hütten,
mich reizen nicht der Schäferinnen Spuren.

Ich hasse diese redenden Figuren !
Was hab'ich unter ihnen nicht gelitten !
Dies Herz, von bitterm Gram so tief durchschnitten,
dies Herz sehnt sich nach unbesuchten Fluren.

Z Petrarcova sonetu přetiskujeme jen dvě čtyřverší v italském originále a německém překladu uvedené edice, protože dvě následující trojverší Marenziova zhudebnění již nejsou v Scheringově vydání madrigalu Solo e pensoso. (A.Schering: Geschichte der Musik in Beispielen. Dreihundert-fünfzig Tonsätze aus neun Jahrhunderten. VEB Breitkopf Härtel, Musik-verlag, Leipzig-reprint vydání Leipzig 1931).

Pro vlastní analýzu uvádíme tezevitě náměty, z nichž každý je možno detailněji rozpracovat.

- a) sólový hlas - jak již bylo konstatováno - stoupá v důsledně chromaticky vedené tónové řadě, a to dokonce v rozsahu nony. Pokles je sice jen v rozsahu čisté kvinty, takže celé využití chromatické stupnice je s ohledem na tonální plán madrigalu, který se zvedá na dominantním tónu g až po a, pak klesne po d a navrátí se k výchozí tonice c. Zajímavé bude sledovat (instrumentální) protihlasy vzestupně vedené vokální linie. Pohybují se převážně v klesajících terciích, v soudobé terminologii bychom tyto hlasy označili za rozložené kvintakordy, septakordy nebo nonové akordy.
- b) harmonické výsledky těchto postupů jsou velmi zajímavé, i když se jedná o kombinaci akordiky s počátky harmonie a kadenční vztahy se především realizují v závěrech, které se vesměs shodují se závěry veršů. Tektonický instinkt, pěstovaný po léta instrumentální a taneční hudbou 15. a 16. století, připravoval latentní harmonické myšlení, které po roce 1600 vykryštalizuje.

Naše úvaha pak může vést třeba tímto směrem: proti tónu g v sólovém hlasu je v "doprovodném" instrumentálním hlasu exponován sestupný kvintakord d-h-g, proti tónu gis v sólovém hlasu neúplný kvintakord e-(gis)-h, proti tónu a nonový akord d-f-a-c-e atd. Tato analýza je přínosná především v tom, do jaké míry prokáže náhodnost vyhledávání harmonických vztahů a jejich záměrnost. Horizontalismus zde přechází do vertikálního.

Analytik musí stanovit, jak dalece je produktivní a výhodné ulpívat na detailu. Každopádně se vyplatí sledovat celý chromatický děj a výsledky pozorování zobecnit. Např. takto: první 4 takty madrigalu respektují imitační konvenci, kterou tehdejší posluchač přirozeně očekává. Pro tuto konvenci jsou ovšem obezřetně voleny značně "instrumentální" postupy sestupných tercií, vytvářejících buď rozložené kvintakordy, nebo dokonce i septakordy či nonové akordy. Tato situace se mění při chromatickém sestupu "sólového" hlasu od tónu g. Sextové paralely zužují možnost volby, přibližují celý děj sekvenci a vedou v celkovém výsledku k harmonickému "zprůměrování" prvního dvojverší, které ovšem v té době bylo ještě něčím nekonvenčním a neotřelým. Svou úlohu a význam si ponechává rytmická skupinka tří osmin, zastupující prvek imitace a polymelodie, pevně vrostlý do konstituujícího se řádu harmonické faktury.

- c) zapojení důsledné chromatiky je v madrigalu výrazným gestem, které nikdo nemohl a nemůže přehlédnout. Proto se kloníme k názoru, že jde spíše o sólový madrigal, i když vepsání textu nad jediný hlas by samo o sobě nemuselo být jednoznačnou skutečností svědčící o "sólovosti" tohoto madrigalu.

Při analytických úvahách o chromatice je třeba opírat se o její dobový výskyt. I v tak malém výběru, jakým je naše antologie, najdeme v případě Monteverdiho "madrigalové" scény z opery *L'incoronazione di Poppea* (Seneca a jeho žáci) doklad o oblibě chromatiky v situacích stupňujícího se afektu. Obdobně je tomu v případě ukázky madrigalu *Tu m'uccidi*, o *crudele Carla Gesvalda da Venosa*. Rozhodnout, jak v daném případě chromatika nebo její výsek fungují, nebývá snadné. Je samozřejmě nutné brát v úvahu text madrigalu nebo operní scény. Optimální by bylo jít v tomto případě cestou široké excerpce dobového materiálu v různých kontextech. Východiskem k takové sondě by se mohla pochopitelně stát literatura (např. o Monteverdim se detailně poučíme v souvislosti s madrigalovou technikou v knize H.F.Redlicha *Claudio Monteverdi: I. Das Madrigalwerk*. Berlin 1932), ale to pochopitelně nestačí. Obdobně lze prozkoumat funkci chromatických výseků u monograficky zpracovaných skladatelů v rozmezí 16. a 17. století (Schütz, Viadana, Gesualdo, Marenzio, Dowland, Byrd, Gibbons) a vyplatí se - jako ostatně často - jít "až k pramenům" - tedy ad fontes. Ovšem jen se znalostí veškeré existující literatury. abychom neopakovali na nižší úrovni, co již před námi absolvovaly generace našich předchůdců. Zejména podnětná budou zkoumání funkce chromatických úseků u Gesualda a u anglických skladatelů přelomu 16. a 17. století.

Vraťme se však k naší úvaze o zapojení chromatiky v Marenziově madrigalu. Překvapivé je uplatnění chromatiky jen v prvních dvou verších první stance sonetu (...konec u slov "tardi e lenti") a její vystřídání vcelku konvenční fakturou. Úvaha může být dále vedena směrem, zda a do jaké míry je toto střídání něčeho tak výrazného a přímo paradigmatického, jako je chromatická stupnice v tak rozsáhlém nasazení, s běžným konvenčním textem dobového madrigalu v souladu se skladatelovým záměrem diferencovat text, anebo jde jen o náhodné spojení dvou kontrastních typů hudebního myšlení. To je ovšem spíše šance pro sémantickou a sémiotickou analýzu. My v této fázi rezignujeme na lákavou představu objasnění toho, že Marenzio záměrně vyjádřil dvě výrazně kontrastní roviny madrigalu - tj. vyšlapané a konvenční cesty x neznámé břehy a neprobádaná místa - tímto kontrastem konvenční

madrigalové techniky a chromatiky, která v tak rozsáhlém výseku musí působit ještě dnes jako něco výlučného, vypjatého, vytknutého před závorku konvenční praxe.

- d) další nabízející se sonda by se mohla ubírat cestou zkoumání vztahu směrů melodie (stoupání a klesání) s ohledem na text. Tuto úvahu sledujeme prakticky při jakékoliv analýze skladby s textem. Někdy je výhodné ji pojmout samostatně a oddělit ji od analýzy intervaliky. V našem případě by bylo možno si všímat třeba těchto okolností: dvojí směr melodiky při zhudebnění slova "intendi" (u Marenzia "intenti") - stoupavé-otevřené, a klesající-uzavřené nebo slov "la rena stampi" (u Marenzia "l'arena stampi"), otázky symetrie sestupných a vzestupných melodických oblouků atp.
- e) krystalizace instrumentální mezihry na imitační bázi, která se podobá jen o málo pozdějšímu ritornelu u Cacciniho (Marenzio-1599, Caccini - 1600). Jako takovou mezihru lze uvažovat takty 40-43.
- f) za zvláštní zmínku stojí úloha tercií a sext a jejich paralelismů v celém madrigalu. Sekvence z jejich sledů vesměs postupují jednosměrně (sestupně i vzestupně) a utvrzují velmi důležitou a během prvních dvou desetiletí 17.století vrcholící tendenci, která se stane velkou módou a posléze i konvencí. Její počátek je zřejmě u terciových paralel v madrigalu prakticky od jeho počátků na začátku 16.století. Je však také možné, že svou úlohu při její emancipaci sehrály i klávesové a drnkací nástroje (cembalo, spinet, virginal, loutna).

Po zkušenostech z řady analýz madrigalových kompozic celého 16. století lze spatřovat zjevnou kontinuitu mezi sledy sextakordů a někdejšími fauxbourdonem. Na tuto okolnost poukazujeme v souvislosti s analýzou madrigalu Carla Gesualda da Venosa.
- g) při komplexní analýze sólového madrigalu bude hrát značnou úlohu i zhodnocení imitace a imitačních postupů. Globálně lze konstatovat, že imitační techniky v sólovém madrigalu jsou uplatňovány s ohledem na text a spíše na krátkých plochách. Tato metoda vede k atomizaci a k jinému - novému typu hudebního myšlení v buňkách, kumulovaných kolem klíčových slov a vět. Paradigmaty těchto procesů se stávají během 16. a 17. století rétorické figury, které musíme neustále studovat v nejrůznějších situacích a brát je v úvahu až do konce 18. století. V poslední době se uvažuje o jejich funkčnosti dokonce pro hudbu 1. poloviny 19. století (Schubert, Chopin, Schumann aj.).

Prameny a literatura:

- Geschichte der Musik in Baispielen Dreihundertfünfzig Tonsätze aus neun Jahrhunderten gesammelt mit Quellenhinweisen versehen und herausgegeben von Arnold Schering. VEB Breitkopf Härtel Musikverlag Leipzig, reprint 1931
- Publikationen älterer Musik. Veröffentlicht von der Abteilung zur Herausgabe älterer Musik bei der Deutschen Musikgesellschaft unter Leitung von Theodor Kroyer.
Sechster Jahrgang: Luca Marenzio: Sämtliche Werke. Herausgegeben von Alfred Einstein.
Breitkopf Härtel in Leipzig 1929, 1931
- Heslo Luca MARENZIO in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 11, Lindeman-Mean-tone, edited by Stanley Sadie, London 1980, s.667-674
- Theodor Kroyer: Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts, Leipzig 1902
- Jan Racek: Slohové problémy italské monodie. Příspěvek k dějinám jednohlasé barokní písně. Praha-Brno 1938, Edice Melantrich-Pazdírek
- Jan Racek: Kryštof Harant z Polžic a jeho doba. III.díl, část první.
Dílo literární a hudební. Opera Universitatis Purkynianae Brunensis Facultas philosophica
Spisy university J.E.Purkyně, filosofická fakulta, 184.
Brno 1973, s.24,30-31,57-58,71,73-78,100,133,149-150,151,161-162,195-197,199
- Werner Braun: Der Stilwandel in der Musik um 1600
Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1982
- Recenze - Werner Braun: Der Stilwandel in der Musik um 1600 -Miloš Štědroň v revui Opus musicum XV-1983,č.9,s.281-288, + s.V bibliografického glosáře
- Jiří Pešek: Z pražské hudební kultury měšťanského soukromí před Bílou horou
In: Hudební věda, ročník XX-1983, č. 3, s.242-256
- Milena Sršňová: Ondřej Chrysoponus Jevíčský a jeho moteta. In: Hudební věda, ročník XX-1983, č. 1, s. 22-40
- Jana Petöczová: Polychorická hudba v levočskom rukopisnom zborníku sign.74
In: Hudební věda, ročník XXV-1988, č. 3, s.215-229
- Miloš Štědroň: Claudio Monteverdi. Génius opery. Editio Supraphon.
Praha 1985, s.38,41,42,173,175



Carlo Gesualdo da Venosa:

"Tu m'uccidi, o crudele...,,

Tu m'uccidi, o crudele,
d'Amor empia omicida:
e vuoi ch'io taccia? e 'l mio morir non grida?
Abi, non si può tacer l'aspro martire
che va innanzi al morire!
Ond'io ne vo gridando:
Oimè, ch'io moro amando!

Sostenuto

Tu m'ucci - di, o cru - de - le, crude -

Tu m'ucci - di, o cru - de - le, cru -

Tu m'uc - ci - di, o crude - le, o cru - de - le,

Tu m'uc - ci - di, o cru - de - le,

Tu m'ucci -

Sostenuto

le, crude - le, *sempre f* d'A -
 - de - le, crude - le, d'A - mor em - pia omi - ci - da, d'A -
 crude - le, d'A - mor em - pia omi - ci - da, d'A -
 crude - le, d'A - mor em - pia omi - ci - da, d'A -
 - di, o cru - de - le, d'A - mor empia omi - ci - da,
sempre f
 - mor em - pia omi - ci - da: e vuoi ch'io tac - cia? e'l mio mo - rir, e'l
mf
 - mor em - pia omi - ci - da: e vuoi ch'io tac - cia? e'l mio mo -
mf
 - mor em - pia omi - ci - da: e vuoi ch'io tac - cia? e'l
 - mor empia omi - ci - da: e vuoi ch'io tac - cia?
 e vuoi ch'io tac - cia?
mf

12

mf

mio morir non gri - da? non gri - da?

- rir, e'l mio morir nongri - da? nongri - da?

mio mo - rir non gri - da? non gri - da?

e'l mio mo - rir non gri - da?

e'l mio mo - rir non gri - da?

mp
Ahi, non si può ta - cer l'a - spro mar - ti - re

mp
Ahi, non si può ta - cer l'a - spro mar - ti - re,

mp
Ahi, non si può ta - cer l'a - spro mar - ti - re,

mp
Ahi, non si può ta - cer l'a - spro mar - ti - re, l'a -

mp
l'a -

R. N. M. I.-A.-Q. 62.

che va innan - zi al mo - ri - re,
l'a - spro mar - ti - re che va in -
l'a - spro mar - ti - re che va innan -
- spro mar - ti - re che va in - nan - zi al mo - ri - re,
- spro mar - ti - re

mf
al mo - ri - re! On - d'io ne vo,
- nan - zi al mo - ri - re, che va in - nanzi al mo - ri - re!
- zi al mo - ri - re, che va in - nanzi al mo - ri - re! On -
al mo - ri - re, al mo - ri - re! Ond'io ne
che va in - nan - zi al mo - ri - re!

R. N. M. I. - A. - Q. 62.

14

ond'io ne vo gri - dan - do, gri - dan - do:

On - d'io ne vo gri - dan - do, gri - dan - do:

d'io ne vo, on - d'io ne vo gri - dan - do, gri - dan - do: Oi -

vo, on - d'io ne vo gri - dan - do, gri - dan - do:

On - d'io ne vo gridan - do, gridan - do:

mp Oi - mè, *pp* ch'io mo - ro, *p* ch'io mo -

mp Oi - mè, *pp* oi - mè, *pp* ch'io mo - ro, *p* ch'io mo -

mp - mè, *pp* oi - mè, *pp* ch'io mo - ro, *p* ch'io

mp Oi mè, *pp* ch'io mo - ro, *p*

mp Oi - mè, *pp* ch'io

R. N. M. I. - A. - Q. 62;

ro a-man do, a

ro a-man do, a

mo-ro a-man do,

mo-ro a-man

mf cres.

mf

-man do, a-man do! On-d'io ne

-man do!

do, a-man do! On

a-man do! On-d'io ne

do!

f

mf

mf

R. N. M. I. - A. - Q. 62.

16

vo, ond'io ne vo gri - dan - do, gri - dan - do:
mf On - d'io ne vo gri - dan - do, gri - dan - do:
 -d'io ne vo, on - d'io ne vo gri - dan - do, gri - dan - do: Oi -
 vo, on - d'io ne vo gri - dan - do, gri - dan - do:
mf On - d'io ne vo gri - dan - do, gri - dan - do:

mp Oi - mè, ch'io mo - ro, ch'io mo -
mp Oi - mè, oi - mè, ch'io mo - ro, ch'io mo -
 - mè, *mp* oi - mè, ch'io mo - ro, ch'io
 Oi mè, ch'io mo - ro, *p*
 Oi - mè, ch'io

R.N.M.I.-A.-Q.62.

mf cres.
ro a-man do, a -
ro a - man do, a -
mo - ro a - man do,
mo - ro a - man do,
-man do, a - man do.
-man do.
do, a - man do.
a - man do.
do.

mf cres.
mf
f

R. N. M. I. - A. - Q. 62.

Historická informace:

Madrigal *Tu m'uccidi, oh crudele*, napsal Don Carlo Gesualdo da Venosa před rokem 1611, kdy madrigal vyšel ještě za života autora Carlo Gesualdo kníže z Venosy a hrabě z Conzy, narozen asi v Neapoli okolo roku 1561, zemřel 8.zář 1612 v městečku Gesualdo), v 5. knize madrigalů - *Madrigali libro quinto*, Gesualdo 1611.

Madrigal patří k typickým chromatickým madrigalům, které v posledních desítiletích 16.století výrazně poznamenávají dějiny italského a evropského madrigalu. Gesualdo navazuje na techniku, kterou vyvinuli již dříve Luca Marenzio, Gioseffo Guami, Claudio Monteverdi a skladatelé směřující především od konvence k výlučnosti a nekonformnosti, jak ji proklamovala tehdejší avantgardní praxe takto orientované hudby - *seconda prattica*.

I když Gesualdo celým svým povahovým založením, vzděláním, vynikajícím uměleckým vkusem a jistou extravagancí i dekadencí instinktivně tíhl k projevům *seconda prattica*, přece jen se zdá, že výlučnost těchto podnětů a jejich nápadnou intenzitu způsobila skladatelově osobní tragédie..

16. října 1590 Gesualdo překvapil svou manželku Mariu d'Avalos (byl s ní spřízněn) in flagranti s jejím milencem vévodou Fabrizioem Carafou d'Andria a oba zabil spolu s dítětem, o kterém prohlásil, že není jeho. I když se mu vzhledem k výjimečnému společenskému postavení podařilo postupně paralyzovat jak mstu rodiny zavražděných, tak i veřejné mínění (využil přitom zejména svých rodových konexí a nechal se ospravedlnit a zaštitit autoritou svého strýce svatého Karla Borromejského), přece jen tato událost poznamenala celou Gesualdovu orientaci a následující uměleckou tvorbu a životní filozofii.

Morbidní témata, smrt jako vykoupení, láska poznamenaná bolestí, utrpením a vášní - to jsou nejčastější roviny prudce se střídajících afektů v převažující Gesualdově madrigalové tvorbě. Uvolněná a flexibilní tonalita, střídající polymelodické, harmonické, akordické postupy a dokonce i sledy akordických paralel (*fauxbourdon*) koresponduje s textem, ve kterém již převládají raně barokní vize a pocity (pokora, vyhledávání utrpení, mučednictví, martyriofilní exhibicionismus).

Lorenzo Bianconi, autor obsáhlého lexikografického hesla v *The Grove Dictionary of Music and Musicians* (Edited by Stanley Sadie)-7, Fuchs-Gyuzelev, Macmillan Publishers Limited London 1980, s.313-324) ukazuje Gesualdovu techniku hudebního myšlení a faktury madrigalu na analytickém spektru madrigalu *Beltà, poi che t'assenti*. Bianconi u madrigalu nalézá

6 typů faktury (...six sections, each quite different in character and structure..., New Grove-7, s.317, dále jen NG...). Jeho analýza těchto charakteristických a odlišných typů hudebního myšlení je následující: (NG, s.317):

Beltà, poi che t'assenti/ come ne porti il cor:

homophony-
chromaticism-
consonance

porta i tormenti: imitation - chromaticism-
(consonance)

che tormentato cor può ben sentire: pseudo-polyphony
(falsobordone)-
diatonicism-
(consonance)

la doglia del morire: imitation - (diatonicism)-
dissonance

e un'alma senza core: homophony-diatonicism-
consonance

non può sentir dolore: imitation- diatonicism chromaticism
dissonance

V námětech k analýze v našem případě postupujeme obdobně a snažíme se postihnout, jak textové komponenty vyvolají k životu určitou techniku a s ní korespondující rovinu hudebního myšlení.

Český překlad textu:

Zabíjíš mne, ach,krutá,
láskou, ty nelítostná vražedkyně,
a chceš, abych mlčel ? A aby mé
umírání bylo tiché /nekřičelo/ ?
Ach, není možné mlčet
o tom zlém mučení, které skončí
smrtí ! A tak křičím: Ach bože,
umírám láskou !

Náměty k analýze:

ve vokální a madrigalové hudbě okolo roku 1600 bude velmi významná změna horizontálního myšlení na vertikální. Nejde ovšem o nějakou zcela novou a dosud nikdy nepoužitou techniku. Již ve 14.století skladatelé běžně využívají změny vertikálního na horizontální - conductus zastupující tehdy akordickou techniku a harmonii bývá střídán motetovou technikou.

Tato protikladnost nabývá nové síly a významu právě v posledních desítiletích 16. a na začátku 17.století. Ne náhodou dnes často uvažujeme při hodnocení epochy tzv. hudebního manýrismu o paralelách s údobím let 1350-1400, kdy postupně umění inspirované ideou ars nova přeroste do ars subtilior, tedy jakéhosi artificiálního manýrismu technik okolo roku 1400

Nejprve se odehraje prvních šest "horizontálně" koncipovaných taktů. Při nich konstatujeme několik momentů: nástupy hlasů jsou nepravidelné - nejprve mezi dvěma nejvyššími těsný nástup ad minimam (po době), poté třídobá odmlka, šestidobá odmlka a opět dosti těsný nástup po dvou dobách. Z tohoto konstatování vyvodíme jen nepravidelnost v nástupech, uvolněnost, asymetrii - sotva lze prokázat nějakou systematictější tendenci pokud jde o hustotu nástupů všech pěti hlasů. Co je ovšem pro analýzu zajímavé, to je skutečnost, že hlasy nastupují od nejvyššího k nejnižšímu a že všechny důsledně opisují vzestupný a sekundově koncipovaný melodický oblouk s poklesem v závěru úseku - tedy na slově "crudele" - krutá. Přívlastek "crudele" se opakuje v prvních třech hlasech třikrát - tedy maximální zesílení a zdůraznění významu slova, ve čtvrtém hlasu dvakrát a v posledním pátém hlasu (bas) jednou.

Pomocně si lze sestrojit tabulku intervalů celého úseku pro lepší orientaci a hlavně pro výhodu jiného znázornění, jak jsme na to již několikrát v této souvislosti upozorňovali. Neočekávejme od této tabulky nějaké převratné řešení intervaliky a melodiky začátku madrigalu, ale porovnejme s její pomocí jednotlivé hlasy:

1. hlas :	1 2 0 2 1 -1	/-7/	2x crudele:	1 -1 1 4 -3
2. hlas :	2 1-1 2 1 -1	/-8/	2x crudele	2 -2-3 3 -1
3. hlas :	1 2-1 1 1 -1	-12	2x crudele	1 2 -2 /9/ 3 -3
4. hlas :	2 1-5 2 1 -1		1x crudele	/-2/ 2-4
5. hlas :	2 1-1 1 2 -3			

Jedno však sestrojení tabulky splnilo: ve všech hlasech převládají malé a velké sekundy, melodický oblouk má ve všech hlasech vzestupnou tendenci se zlomem a obrácením směru melodie na konci.

Pozorujme ještě jednou prvních 6 taktů analyzovaného madrigalu: tentokrát nebereme v úvahu horizontální logiku a linie jednotlivých hlasů jako horizontál, ale zaměříme se krátkodobě na vertikální efekt. Madrigalová technika od poloviny 16.století natolik ustálila dvojice a trojice hlasů, že latentní harmonie je již něčím běžným. I v našem případě má madrigal dvojí logiku - jednak horizontální, kterou jsme se pokusili zachytit tabulkou, jednak vertikální. Ta by se dala charakterizovat tak, že dvojice hlasů se rozšiřují na trojice a v závěru prvních 6 taktů madrigalu se prostor všech pěti hlasů vyplní. Tercie jsou zaměňovány disonujícími sekundami, do nichž třetí hlas obvykle přináší logiku neúplného septakordu (kvintsextakord) nebo zvětšeného kvintakordu. Co je podstatné, je skutečnost, že dosud není zjevná logika harmonické kadence. Harmonie takto budovaných úseků je náhodná, oscilující a nevypočitatelná. Gesualdo samozřejmě zná spoj dominanty a toniky, ale nepoužívá ho (aspoň ne ve většině případů, jako osového spoje a nebuduje okolo něj hudební logiku celku, jako je tomu např. u Monteverdiho v době stejné nebo jen o málo pozdější. Výsledkem je tonální "nezakotvenost" madrigalu, neustálé střídání harmonického napětí a částečného uvolnění, které se však neopírá o pevnost základní harmonické kadence a její osový vliv. Právem proto poukazovali obhájci atonality a rané dodekafonie při hledání tzv. historických argumentů na labilitu Gesualdových madrigalů jako na nejmarkantnější projev této rané "atonality". Autoři první gesualdovské monografie Cecil Gray a Philip Heseltine v knize Carlo Gesualdo (Prince of Venosa), Musician and Murderer, London 1926, srovnávají případně začátek Gesualdova madrigalu Moro lasso s tristanovskou nezakotveností a napětím ze začátku přede hry k opeře R. Wagnera Tristan und Isolde a s harmonickým myšlením Delia, jak lze vidět z uvedené citované ukázky:



Ovšem-tyto "historické" argumenty, ať již pocházejí od Graye a Heseltina či od H.H.Stuckenschmidta nebo od jiných apologetů dodekafonie /E.Stein,J.Rufer/ vesměs nehovoří o tom, že technologická shoda vzniká ve zcela jiné historické situaci.

Jestliže u Gesualda nebo i u Marenzia, C.Saraciniho a dalších manýristů po roce 1600 je tato labilita dána především absencí kadence a nedoceněním jejího významu pro stabilitu tektoniky / často ve shodě s námětem, postojem k literární předloze nebo v důsledku pocitu skepse a bezvýchodnosti - to je třeba případ patologicky motivovaných postojů Gesualda z Venosy/, je podobná labilita konce 19. a začátkem 20. století výsledkem přesycení z harmonických vztahů a nechuti navazovat jakkoliv na kadenční harmonii.

Z historické zkušenosti víme, že začátky a konce oblouků se mohou blížit nebo i dokonce krýt, i když jde o zcela jiné příčiny jevů. A tak je tristanovská harmonie sice blízká gesualdovské oscilaci, ale příčiny obou jsou společensky různorodé. U Wagnera je pocit přemíry kadenčních vztahů i další krizové jevy způsoben únavou z nadužívání a vyčerpanosti materiálu, zatímco v Gesualdově době je nahodilost harmonických vztahů výsledkem hledání- experimentování bez svazujícího pocitu centra a kadence. Tuto osovou konstrukci nově objevené akordiky měnící se na harmonii si uloží jen nejdůslednější vertikalisté, kteří chtějí nahradit manýristickou labilitu pevným řádem. Koloristika a záliba v chromatizaci však zůstává ve tvorbě až do poloviny 17. století.

Toninově je začátek madrigalu Tu m'uccidi, o crudele zjevně labilní, i když určíme jako centrum madrigalu A.

Věnujme nyní pozornost následujícím 7 taktům madrigalu počínaje slovy d'Amor empia omicida: e vuoi ch'io taccia ?

Horizontální řazení linií nahradil Gesualdo důsledným vertikalismem čtyř- a pětihlasé faktury. Základním tektonickým gestem tohoto úseku je nedůsledná sekvence- spíše sekvenčně zarámované oblouky mediantně

koncipovaných vztahů: H-E-a-e-a-d⁷ ; C G F⁶₄ C f b⁷ Es.

Všimněme si, že tento sekvenčně pojatý děj vychází z využití textu -dvakrát se opakuje/stupňování/ týž text o vraždě láskou. Nový text "e vuoi ch'io taccia?" se vrací k centru A.

Ačkoliv jsme doposud nehovořili o tónině madrigalu a záměrně jsme se této otázce vyhýbali, je na čase konstatovat přílnavost celého madrigalu k centru A, jak již bylo konstatováno. Teprve po zhodnocení všech námětů k analýze bude možno závěrem konstatovat proměny tohoto značně flexibilně pojatého spojení A dur, a moll, častých dominant k dominantě E / tedy H dur/ a současně tónin mediantních / C dur/ a tóniny mixolydické septimy G.

Postupujme však dále v námětech k analýze. Při naší analýze - jak jsme již konstatovali a uvádíme i v soupisu pramenů a literatury- vycházíme z "lidového" vydání, jehož nespornou výhodou je lineární záznam na pěti osnovách s uvedením původních klíčů a současně klavírní výtah z této partitury, který umožňuje snadnou interpretaci.

Samotný průběh madrigalu naznačuje, že půjde především o střídání horizontálního a vertikálního pohledu na text a že se při analýze vyplatí brát v úvahu jemné textové textové nuance, které vesměs vedou k situacím obdobným rétorickým figurám, jak je známe především z německé hudby přelomu 16. a 17. století.

Další horizontální plocha madrigalu začíná v posledním taktu na str.11 s nástupy po dvou dobách. Tentokrát jsou imitace mnohem více přizpůsobeny dobovému úzu- jde vlastně o dvojí nástup- na a a na "dominantě" e.

Jako námět k analýze se nabízí např. sledování počtu výskytu opakování otázky " non grida ? " Gesualdo instinktivně míří k dominantě a druhé dominantě k ní /E-H-gis/.

Vertikálně pojatá plocha ve 2. systému s.12 / "Ahi, non si puo tacer"/ není tak důsledně vertikální, jak bychom ji pro jednoduchost analýzy rádi viděli. Dvojice hlasů neustále udržují kontinuitu s ho-

rizontálním nazíráním a je zjevné, že naše ostře ohraničené chápání obou pohledů je výsledkem vývoje především v 18. a 19. století.

Pro analýzu je z hlediska intervaliky zajímavý úsek na str. 13-14 od textu "che va inanzi al moire". Centrum plochy tvoří i nadále a, ve flexích se objeví dokonce hes a zvýrazněním "subdominantní" roviny D je umožněn vrchol na textu "gridando" se zapojením centra "G", kde Gesualdo působivě využívá změny tónorodu a změkčuje G dur na g moll.

Nářek "Oi mé" pak přináší ve 2. systému na str.14 klesavou melodiku sekund a tercií. Horizontální chápání harmonicky zvláštní plochy dává místu zvláštní razantnost a apartnost, zejména od změny směru melodiky / 3.takt od konce str.14/, kdy tenor klesá oproti třem stoupajícím svrchním hlasům / "ch'io moro"/. Dosažená disonance, vzniklá chromatickými průchody, není nijak řešena, ale v posledním taktu opuštěna a centrum A je utvrzeno rozsáhlejší plochou využívající šestnáctinového pohybu, v jehož závěru jsou tóny f a g zostřeny flexemi fis, gis.

Z celé analýzy je tedy nejpodnětnější evidence střídání faktury a její závislosti na textu.

Obdobně lze postupovat u jiných madrigalů a důležitá bude vždy znalost textu a jeho hudební dispozice, které vyjadřují zjevné hudebně rétorické figury nebo náběhy k nim.

U madrigalu přelomu 16. a 17. století se kromě imitačního zřetele /tzv. fuga minima- imitace ad minimam- bude nejčastějším vyjádřením zhuštění děje, těsné návaznosti, dějové následnosti, stíhání, pronásledování atd./ výrazně projeví komponování ve dvojicích hlasů/nadvláda tercií plynule přechází z vokální do instrumentální oblasti, kde zejména sekvenční sledy rychlých tercií ve smyčcových nástrojích vytvoří jednu z nejprůzračnějších zvukových konvencí doby po roce 1600/, oddělování harmonie od akordiky, střídání diatonismu a chromatismu i mnohé další momenty. Přitom historická posloupnost jednotlivých kompozičních technik zdaleka není zárukou jejich větší "progresivity" nebo "konzervativ-

nosti". Vidíme to výrazně na případě fauxbourdonu, který vytváří u Gesualda působivou a často užívanou konvenci. V Gesualdově době by však měl patřit k přežitým technikám. Rozhoduje tedy kromě kontextu řada dalších okolností a ukazuje se ošidnost historicko- logických konstrukcí. Fauxbourdon, produktivní hudební technika poloviny 15.století, ožívá tak v době, kdy skladatelé vrcholného madrigalu hledají cestu od horizontality k vertikalitě. Není to samozřejmě již onen někdejší burgundský fauxbourdon, ale jeho relikty, kde hrají novou a k harmonii mířící úlohu sledy tercií. Jedna z podivuhodných peripetií hudebního myšlení...

Prameny a literatura:

Gesualdo de Venosa: Madrigali per canto e pianoforte a cura di Ildebrando Pizzetti /ediční řada I Classici della Musica Italiana-Racolta Nazionale diretta da Gabriele d'Annunzio, Istituto editoriale Italiano, Milano 1919,s.10-17/

Heslo Gesualdo, Carlo in: The New GROVE Dictionary of Music and Musicians. Edited by Stanley Sadie, 7 Fuchs-Gyulev, Macmillan Publishers Limited, London 1980, s.313-324, autor hesla Lorenzo Bianconi

Cecil Gray and Philip Heseltine: Carlo Gesualdo Prince of Venosa. Musician and Murderer
London, Kegan Paul, Trench, Trubner and Co.,LTD, J.Curwen and sons,LTD, 1926

László Passuth: Madrigal.Životopisný román o Carlovi Gesualdovi.
OPUS, Bratislava 1979

⑧

183

LI. Ut, re, mi, fa, sol, la.

JOHN BULL.

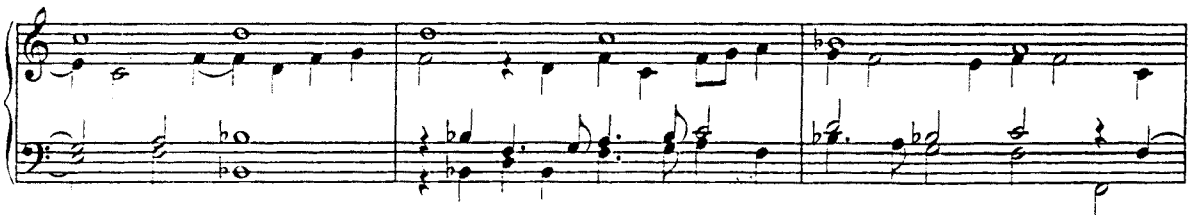
This interesting experiment in enharmonic modulation is thus tentatively expressed in the M.S.; the passage proves that some kind of "equal temperament" must have been employed at this date.

Dieser interessante Versuch einer enharmonischen Verwechselung ist im Manuscript so niedergeschrieben; die Stelle beweist, dass offenbar schon damals eine Art von „gleichschwebender Temperatur“ angewandt wurde.

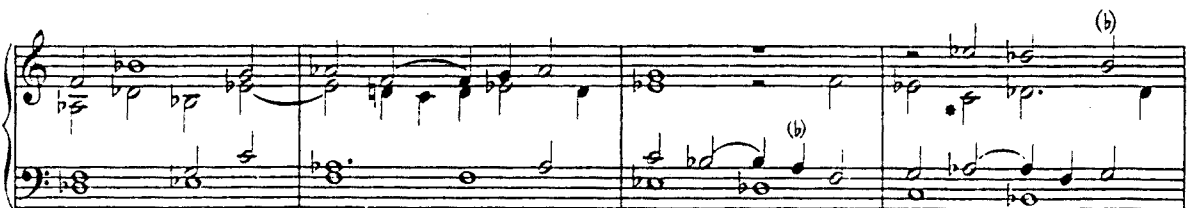
5.



6.



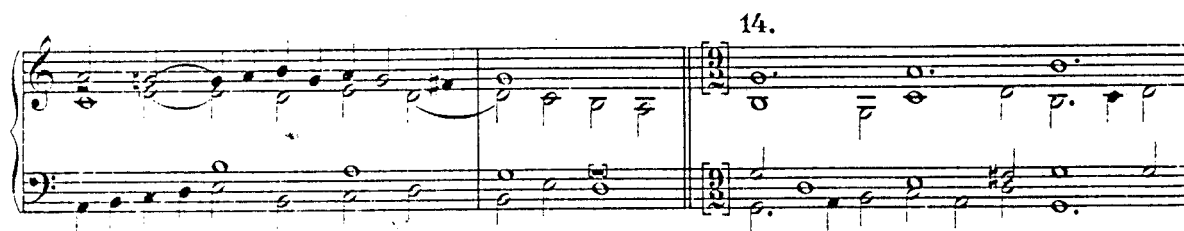
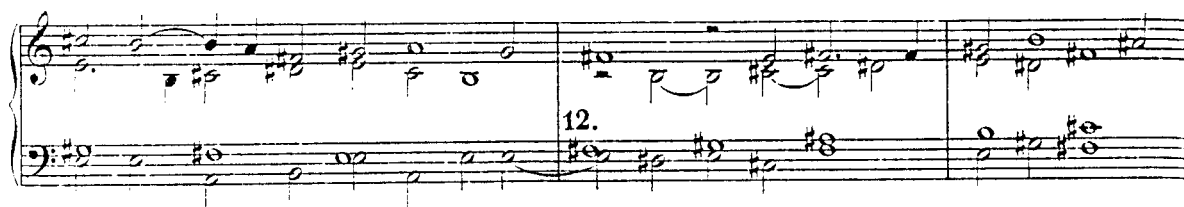
7.



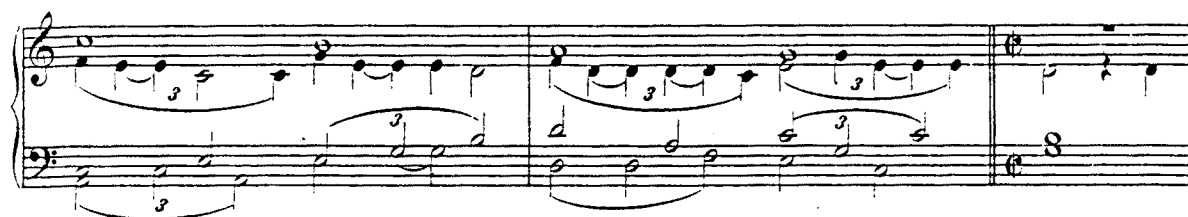
* C flat in M. S.
Ces in der Handschrift.



* A C flat appears below the E in M. S.
In der Handschrift steht unter dem E ein Ces.



* Minim in M. S.
Halbe Note in der Handschrift.



DOCTOR BULL.

* Minim in M. S.
Halbe Note in der Handschrift.

Historická informace:

John Bull (1562-3 ? - 12.-13.3.1628), anglický skladatel, varhaník, virtuóz na virginal a varhanář. Je patrně Welšan rodem (místo narození Old Radnor-Radnorshire), francouzsky je psán dokonce jako Jean Bouville nebo Bonville.

V roce 1573 se stal John Bull varhaníkem v katedrále v Herefordu. Odtud přešel do Londýna, s jehož hudebními institucemi udržoval styky již od roku 1574. Od ledna 1586 se John Bull objevuje v Londýně na nejvyšším místě jako "Gentleman of the Chapel Royal". Méně známa jsou fakta o jeho univerzitní kariéře, která zřejmě navazovala na jeho velkou popularitu a reputaci z dvorních kruhů. 7.července 1592 byl v Oxfordu prohlášen doktorem hudby. Díky studiu dobových pramenů lze dnes dobře doložit Bullův zápas o zlepšení hmotné situace a jeho pomalý postup. Teprve koncem 90.let 16.století se mu podařilo poněkud zlepšit své příjmy, ale existenční nejistota a zápasy trvaly i nadále. Bull účinkoval při pohřebních slavnostech za Alžbětu I. 24.března 1603 a získal od nového krále Jakuba I. (Jamesa I.) z dynastie Stuartů penzi s ohledem na dřívější i budoucí služby. Ani jeho styky s vladařem španělského Nizozemí nebyly nejšťastnější. Bull byl najat jako konstruktér varhan za poměrně vysokou sumu 2000 liber (reprezentovala tehdy 6000 španělských reálů). Polovinu částky dostal předem na nákup materiálu a nástroj, který prozatímně předvedl arcivévodovi Albertovi, guvernérovi španělského Nizozemí, zkoušeli různí tehdejší hudebníci včetně Byrda a shodně prohlásili, že cena nástroje nedosahuje 1000 liber. Bull přislíbil postavit nový nástroj a cestoval kvůli tomu do Madridu, byl však při zpáteční cestě přepaden a oloupen piráty. Arcivévoda sice trpělivě čekal na nový nástroj ještě rok a půl, ale nakonec se obrátil na jiného varhanáře. Z té doby jsou dochovány některé podrobnosti o životě Johna Bulla, o jeho majetkových poměrech (vlastnil dům poblíž Plymouthu) a o přátelství se skladatelem Peterem Philipsem, který je znám zpracováním slavné Cacciniho monodie Amarilli.

Bullový zahraniční cesty byly v souladu s jeho dvorskou službou v Chapel Royal (královský varhaník - kings organist). Skladatel zaujal významnou pozici na dvoře prince Henryho Tudora, pro nějž zastával funkci oficiálního nákupčího hudební literatury. Po princově smrti 1612 obdržel penzi 40 liber ročně po dobu dvou let. Ve stejné době je připomínán jako učitel 15-leté princezny Alžběty a v rozmezí let 1612-1613 dedikoval 1. svazek své tištěné hudby pro virginal s názvem Parthenia, or The Maydenhead prince Friedrichovi. Spoluauctory jsou skladatelé Byrd a Gibbons. V srpnu 1613 Bull opustil Anglii s vědomím, že se již nikdy nevrátí. Do emigrace odešel v důsledku skandálu, který se stal předmětem soudního

vyšetřování. Uchýlil se na dvůr arcivévody Alberta do Bruselu. Příčinou jeho odchodu z Anglie byla roztržka s ministrem, kterou popsal ve svém dopise George Abbott, arcibiskup canterburský. Když král Jakub I Stuart (James) zjistil nepřítomnost svého dvorního varhaníka, požadoval vysvětlení a dal se informovat o Bullově počínání na bruselském dvoře. Požadova později Bullovo propuštění ze svazku bruselské kapely a docílil, že byl skladatel dán na rok do výslužby. Bull se potom uchýlil pod ochranu antverpského starosty a využil zřejmě konfesijního a politického odstínu perzekuce katolickými Stuarty. V antverpské katedrále skladatel našel existenční útočiště. Zemřel v březnu 1628 v Antverpách.

Náměty k analýze:

Bullova skladba Ut, re, mi, fa, sol, la se na první pohled jeví jako něco ve své době zcela mimořádného. 17 x se posune sled tónů Ut, re, mi, fa, sol, la a vystřídá centra g, a, h, des¹, es¹, f, As, Hes, c, d, e, fis, g, g¹, g², g¹, g¹. Bull tedy ve skladbě vyčerpá všech 12 tónů, tón g pak vzhledem k jeho výjimečnému postavení začátku a konce skladby preferuje a exponuje sled Ut, re, mi, fa, sol, la na tomto tónu celkem 6 x, z toho jednou na začátku skladby a pětkrát v jejím závěru.

Také způsob, jakým Bull vyčerpává chromatický materiál, není nezájímavý. Postupuje nejprve celotónově v rozsahu oktávy, v okamžiku dosažení oktávového tónu g však odskočí na tón As a od tohoto tónu opět postupuje celotónově až k tónu fis a posléze opakuje pětkrát tón g.

Jestliže víme z dějin hudby 16. a 17.století, že tento způsob exponování materiálu nebyl nijak neobvyklý a souvisel buď se sémantickým pozadím skladby (extatické a individualistické madrigaly Gesualdovy), nebo s předem vytčeným technickým záměrem (Canzon La cromatica), nepohlížíme na tuto skladbu Johna Bulla ze známé sbírky The Fitzwilliam Virginal Book / ed. J.A.Fuller Maitland, W.Barclay Squire, Dover publications, INC. New York 1963) jako na nějaký zcela mimořádný exces. Vždyť jen v tomto skriptu je kromě této ukázky důsledná chromatika uplatněna v případě obou madrigalů C.Gesualda a L.Marenzia stejně jako v jedné z vrcholných scén z Monteverdiho opery L'incoronazione di Poppea.

Pro komplexnější posouzení Bullovy skladby nabízíme tyto sondy:

- a) sledování průběhu jednotlivých hlasů z hlediska kontrapunktického aspektu:

při této sondě lze vyhodnocovat jednotlivě každou ze 17 situací v chromatickém poli uplatněného sledu Ut, re, mi, fa, sol, la, vyhodnocení pak srovnat a popsat typy Bullovy kontrapunktické práce. Pokusme se o stručnou analýzu v tomto směru.

1.situace: sled Ut, re, mi, fa, sol, la probíhá v celých notách. Tak tomu bude i ve všech následujících situacích. Tento sled se v 1. situaci objevuje v sopránu, tedy jako horní z obou hlasů pravé ruky. První kontrapunktující hlas vlastně jako bas (tedy spodní z obou hlasů levé ruky) nastupuje v imitaci ad minimam. Zde je výhodné pohlédnout na všechny čtyři hlasy z hlediska celku. Výsledek je zřejmý - oba hlasy pravé ruky, téma Ut, re, mi, fa, sol, la a druhý hlas stoupají, druhý hlas imituje v tercové vzdálenosti pohyb prvního hlasu - tématu. Obdobná situace je v levé ruce s tím rozdílem, že tam vše klesá. Stoupající a klesající dvojice hlasů obou rukou jsou do sebe zaklesnuty ad minimam.

Pro upřesnění analýzy lze vyzkoušet i jednoduchou pomůcku jiného prostorového vidění všech čtyř hlasů skladby. Každou situaci můžeme totiž rozepsat pro lepší prostorovou orientaci do čtyř hlasů na samostatné osnovy. Je to opět náš dobře známý pohled "odjinud", změna aspektu nahlížení, volba jiného místa pozorování. Nechceme tím tvrdit, že tento poměrně zdoluhavý přepis musíme nutně uplatnit u všech situací skladby. V některých případech se však vyplatí. Na analytikovi je pak stanovit, které místo je nejvýhodnější.

Orientačně uvádíme přepis části 1. situace:

a)

Exercise a) is a four-staff musical score in 3/4 time. The first staff (treble clef) features a melody of half notes and quarter notes, with a final measure containing a half note and a quarter note. The second staff (treble clef) features a melody of eighth notes and quarter notes, with a final measure containing a half note and a quarter note. The third staff (bass clef) features a melody of eighth notes and quarter notes, with a final measure containing a half note and a quarter note. The fourth staff (bass clef) features a melody of eighth notes and quarter notes, with a final measure containing a half note and a quarter note.

b)

Exercise b) is a four-staff musical score in 4/4 time. The first staff (treble clef) features a melody of quarter notes and eighth notes, with a final measure containing a half note and a quarter note. The second staff (treble clef) features a melody of eighth notes and quarter notes, with a final measure containing a half note and a quarter note. The third staff (bass clef) features a melody of eighth notes and quarter notes, with a final measure containing a half note and a quarter note. The fourth staff (bass clef) features a melody of eighth notes and quarter notes, with a final measure containing a half note and a quarter note.

Dvojitý přepis - v notaci originálu a v notaci naší konvence (místo celé noty Bullova originálu čtvrtá nota - tedy 4 : 1) - samozřejmě nic analyticky neřeší, ale ukazuje důslednou čtyřhlasost faktury a vedení samostatných hlasů. A to je právě rys, který v průběhu 17.století zeslábně, místo akordů nastoupí jejich rozklady, které zastoupí v jediném hlase někdejší čtyřhlas. Přepis do čtyřhlasé podoby odhaluje dvojitý různý směr hlasových dvojic - soprán a alt stoupají, tenor a bas klesají. Také synkopický kontrapunkt mezi basem a sopránem odhaluje přepis do čtyřhlasé podoby stejně jako všechny paralelní postupy (nejzajímavější z nich je postup v nestejných kvartách mezi tenorem a altem ve 2. taktu.

Nyní popišme globálně ostatní situace základního tématu skladby Ut, re, mi, fa, sol, la, ale již jen ve zkratce, kterou by při detailní analýze bylo možno rozvést.

- 2.situace - podstatná je výměna rolí mezi sopránem a altem, téma Ut, re, mi, fa, sol, la přechází do altu, soprán je v imitaci sleduje v tercových paralelách, tenor a bas ztrácejí polymelodickou plynulost a stávají se více harmonicky doplňujícími hlasy.
- 3.situace - téma Ut, re, mi, fa, sol, la v altu je nejprve předbíháno sopránem a posléze probíhá synkopicky
- 4.situace - probíhá obdobně s tím rozdílem, že téma opět v altu se brzy dostane nad soprán
- 5.situace - přináší značné zhuštění kontrapunktujícího altu k tématu v sopránu. Proti 1 notě sopránu jsou dvě, tři i čtyři noty altu a obdobně je tomu i u 6.situace.

Změnu přináší až 7.situace, kdy se dostává téma do basu a zůstává tam po dobu 8., 9., 10.situace.

V 11., 12. a 13. je téma v tenoru. Od poloviny skladby již nedochází kromě putování tématu do různých hlasů k žádným novým změnám v technice rozvíjení polymelodického přediva.

14., 15., 16. a 17.situace zpřehledňuje téma v nejprůraznější poloze sopránu, a to čtyřikrát od g¹.

b) sledování akordiky a její vyhodnocování

vliv polymelodického původu se obráží v akordice skladby. Zmiňujeme se záměrně o akordice jako o komplexu po sobě následujících akordů bez zjevného hierarchického principu, jaký poskytuje vědomí příslušnosti akordu k tonice a jejím dvěma dominantám (svrchní a spodní).

I když u Johna Bulla již nejde o nahodilý vznik akordů jako výsledků spojených 3 a více hlasů, přece jen je jeho zacházení s tříhlasými a vícehlasými komplexy tónů více akordické než harmonické. To je předpoklad a apriorní úvaha a obojí musíme konkrétně potvrdit, oslabit nebo zcela vyvrátit.

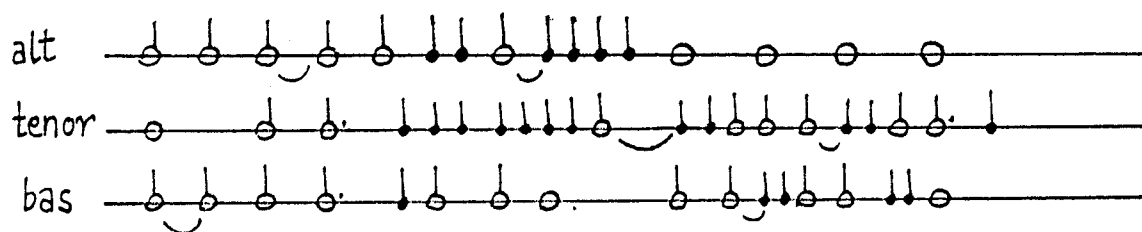
Za tím účelem bude výhodné popsat globálně zacházení s akordy v jednotlivých 17 situacích skladby, daných 17 výskyty tématu Ut,re,mi,fa,sol,la.

Už z 1.situace lze konstatovat, jak klaviatura nástroje virginalového nebo klavichordového typu ovlivňuje terciovou sazbu. Dvě pásma tercií s odskočnými, průchodnými a střídavými tóny - to je první vizuální vjem při prohlížení této skladby. Větší počet sextakordů než v hudbě 18.století si vysvětlujeme akordickým zacházením s nimi - Bull ještě nepočítá s jejich omezenějšími možnostmi a chápe je stejně jako kvintakordy. Kromě kvintakordů, neúplných kvintakordů a sextakordů se vyskytuje řada průchodů, průtahů i následných akordických tónů. Sledovat jejich frekvenci nebude zvláště podnětné. Bylo by možné pokusit se na několika sondách o zjištění, zda zde neplatí nějaká tendence v jejich posloupnosti. Ale i tento postup se po předběžné analýze nejeví jako produktivní.

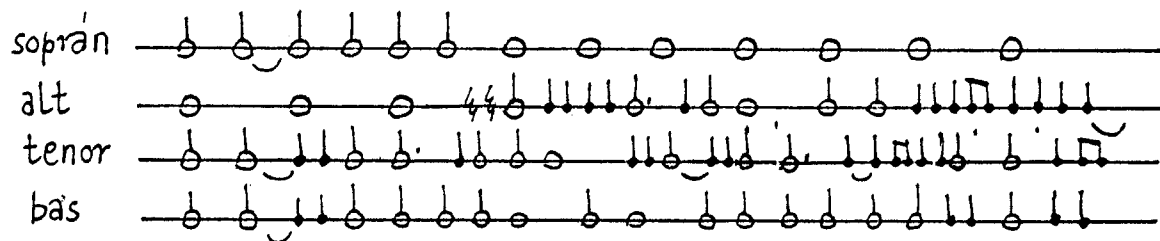
Analýzy rytmické organizace skladby sice přinášejí řadu postřehů, ale žádný z nich neotevívá možnosti uplatnění nějaké rozsáhlejší sondy, v níž by se objevila nějaká důsledná strukturovanost rytmických hodnot. A tak zjišťujeme, že téma Ut,re,mi,fa,sol,la probíhá ostinálně v celých notách, zatímco u ostatních hlasů dochází k rytmickému zhušťování během kontrapunktujícího hlasu k danému cantu firmu předem známého sledu Ut,re,mi,fa,sol,la .

Několik sond k doložení rytmické tendence kontrapunktujících hlasů:

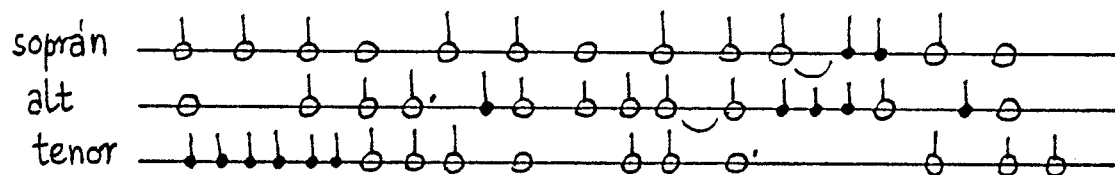
1. Situace



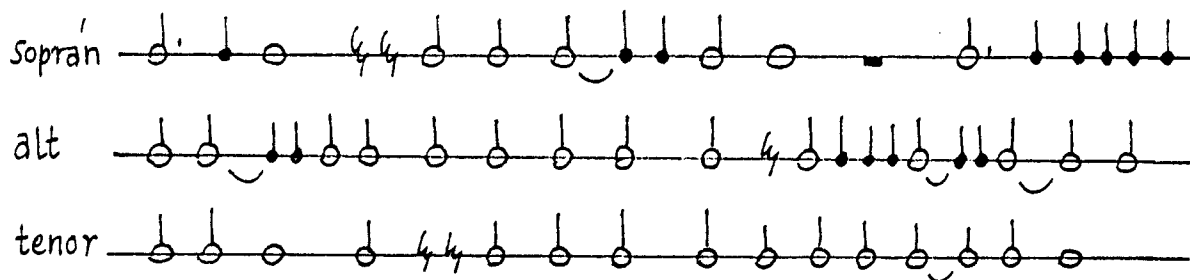
4. situace



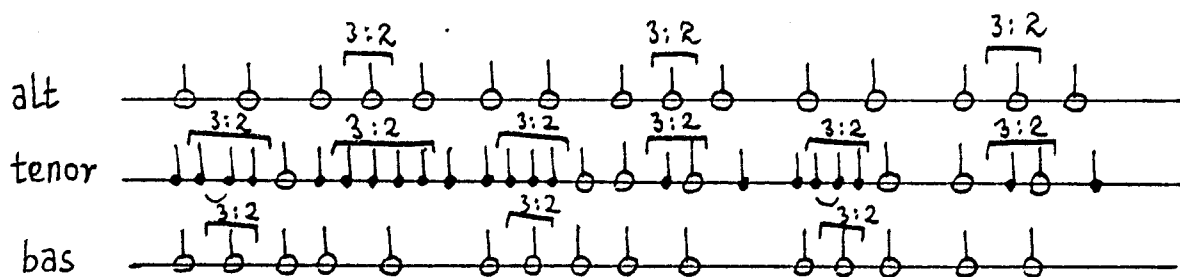
7. situace



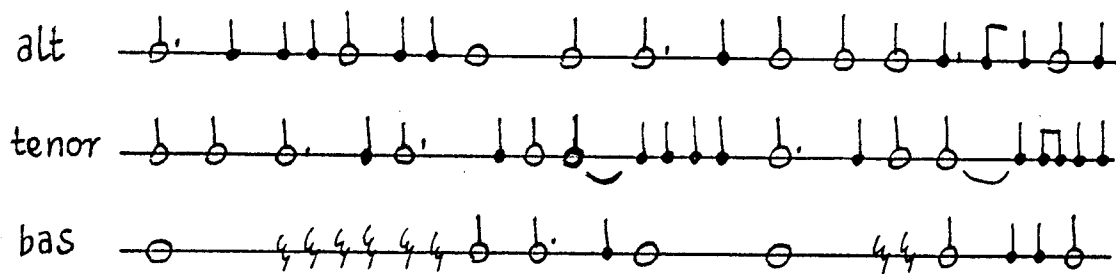
11. situace



15. situace



17. situace



c) sonické aspekty analýzy

vyhodnocování těchto aspektů je velmi obtížné, protože nejsou jednoznačně postižitelné jako např. tónové výšky, intervalika, akordika a rytmické vztahy. Přesto však je gradační sonický záměr zjevný už z konfrontace tónin - postup po celých tónech se nám dnes nejeví tak příkrý, jaký ve skutečnosti byl v Bullově době. Vždyť vzhledem k ladění virginalu tóniny des,es,as,fis zněly mnohem méně vyladěně, než je tomu dnes a působily proto značně disonantně.

Také otázka ozdob není zanedbatelná. Ve Fullerově edici je u skladby poznámka jen k ladění, kdy se předpokládá už v Bullově době vyrovnané temperování, což by poněkud oslabovalo disonantnost chromatických center. K ozdobám v edici nenalézáme žádnou upřesňující poznámku. A tak se zdá, že jedinými ozdobami ve skladbě jsou občasné tremola, která mohou zastupovat trylky. Praxe ozdob konce 16.století je velmi bohatá. Lze tedy předpokládat, že výsledný tvar byl kolorovanější a že počet ozdob vzrůstal se stupňováním modulačního napětí. Do jisté míry tomu nasvědčuje i rytmické obohacení pomocí triol během celé 15.situace, která jakoby korespondovala s běžnou dobovou praxí zrychlování a zhušťování faktur a tektonického záměru do podoby triply.

Pokud bychom chtěli pokračovat tímto směrem, je třeba obrátit se ke specializované literatuře a sledovat její značný pohyb v uplynulých dvou desetiletích. Pro otázky analýzy je problém ozdob nikoliv nepodstatný, ale netvoří hlavní vrstvu analýzy. Proto ho v této fázi opouštíme a chápeme ho především jako problém autentické interpretace.

Prameny a literatura:

The Fitzwilliam Virginal Book.

Ed.J.A.Fuller Maitland.
W.Barclay Squier
Dover publications,INC. New York 1963, s.183-187

Susi Jeans heslo John Bull in: The New GROVE Dictionary of Music
and Musicians.

Editor Stanley Sadie, svazek
London 1980, s.438-445

9. Adriano Banchieri: O la bella brigada -108-

First system of the musical score. It consists of three staves. The top staff has the lyrics "O, la bel- la bri- ga- da, hú". The middle staff has the lyrics "O, la bel- la bri- ga- da". The bottom staff has the lyrics "Hú, hú, spaz-".

Second system of the musical score. It consists of three staves. The top staff has the lyrics "hú, spaz- za ca- mí, spaz- za ca- mí.". The middle staff has the lyrics "Hú, hú, spaz- za, spaz- za ca- mí.". The bottom staff has the lyrics "za ca- mí. Hú, hú, spaz- za ca- mí.".

Third system of the musical score. It consists of three staves. The top staff has the lyrics "O la bel- la bri- ga- da, hú, hú, spaz-". The middle staff has the lyrics "O la bel- la bri- ga- da, hú". The bottom staff has the lyrics "Hú, hú, spaz- za ca-".

Fourth system of the musical score. It consists of three staves. The top staff has the lyrics "za ca- mí, spaz- - za ca- mí. Nu sem dalla val-". The middle staff has the lyrics "hú, spaz- za, spaz- - za ca- mí. Nu sem dalla val-". The bottom staff has the lyrics "mí. Hú, hú, spaz- za ca- mí. Nu sem dalla val-".

la - da Dov nassi bon fachi. E sgu-ra-rem. Coi

la - da Dov nassi bon fachi. E sgu-ra-rem. Coi

la - da Dov nassi bon fa-chi. E fre-ga-rem

smoz-ze-gú E fa-rem prest, Sia pa-re-chià

smoz-ze-gú E fa-rem prest, Sia pa-re-chià

i vos cu-nú, pe-ro conquest fur

E tutto quest fa-rem per un car- lí. Bel-la bri-ga-da hú, hú, spaz-

E tutto quest fa-rem per un car- lí. Bel-la bri-ga-da hú, hú, spaz-

mai e pà. E tutto quest fa-rem per un car- lí. Bel-la bri-ga-da hú, hú, spaz-

-za ca-mí. Nu sgu-ra-rem Coi smoz-ze-gú E

-za ca-mí. Nu sgu-ra-rem Coi smoz-ze-gú E

-za ca-mí. E fre-ga-rem i vos ca-nú

fa-rem prest, sia pa-re- chià. E tutto quest fa-

fa-rem prest, sia pa-re- chià E tutto quest fa.

pe- rò con-quest, fur-mai e pà. E tutto quest fa.

-rem per un car- lí. Bel-la bri- ga-da hù, hù, spaz- za ca- mí.

-rem per un car- lí. Bel-la bri- ga-da hù, hù, spaz- za ca- mí.

-rem per un car- lí. Bel-la bri- ga-da hù, hù, spaz- za ca- mí.

Historická informace:

Adriano Banchieri (1567-1634), autor skladby O la bella brigada (kterou řadíme spíše k frottole než k madrigalu) patří k zajímavým postavám Itálie doby Monteverdiho. Banchieri se exponoval nejen jako skladatel a varhaník, ale i jako teoretik, jemuž nebyla lhostejná jak široká praxe frottol a madrigalů, tak ani modernistické postoje a úsilí izolovaných skupin a osobností, které Monteverdi sám nejlépe charakterizoval jako "seconda prattica" - tedy ona jiná praxe, jdoucí proti masové a všeobecně prosazené "prima prattica".

Banchieri koketoval i s touto avantgardní oblastí, nechtěl se však jako nikdo jiný z jeho současníků vzdát i popularity frottolových a madrigalových tisků. Je tedy na jedné straně autorem sborníku varhanních skladeb Moderna armonia (1612), ale současně se proslavil na rozmezí 16. a 17. století svými Canzoni alla francese. Gabrieliiovskou linii pak sledoval ve svých Concerti ecclesiastici (1595). Teoretickou činnost zastupuje řada pojednání, např. traktát L'organo suonarino (1605). Banchieri zřejmě přechodně uvěřil a dosti sázel na typ madrigalové opery. Ta sice hodně znamenala pro dějiny vlastní opery, ale spíše také její jakýsi negativní protějšek a slepé rameno. Každopádně jeho madrigalová komedie La pazzia senile přináší vrcholnou ukázkou jeho dramatických schopností a sepětí se světem madrigalu a frottoly.

La pazzia senile je proto od 2. poloviny 20. století předmětem interpretačního úsilí a zájmu madrigalových souborů (např. u nás je dostupná převzatá nahrávka německé společnosti ETERNA v podání souboru Sestetto italiano di Luca Marenzio). Přestože se madrigalová komedie neudržela i vzhledem k tomu, že zřejmě málo vyhovoval kolektivní faktor při interpretaci individuálních motivací, hodně z ní se přeneslo do dobové produkce.

Náměty k analýze:

přestože Banchieriho jednoduchý madrigal O, la bella brigada je spíše frottolou než madrigalem a technicky nepřináší žádné analytické problémy, volíme ho jako zástupce toho nejfrekventovanějšího a nejproduktivnějšího typu v italské hudbě, od kud se rozšířil po celé Evropě.

Úvaha o frottole vede v italské hudbě 16. a 17. století vždy směrem k uživateli a formě šíření. U frottoly je druhořadé autorství, protože útvar žije díky mase konzumentů, kteří se často opírají o tisk, ale ještě častěji o ústní a poslechovou tradici. U skladatelů, kteří nebyli jen podnikateli a vydavateli, zajímavějšími se především o finanční a ekonomický zdar

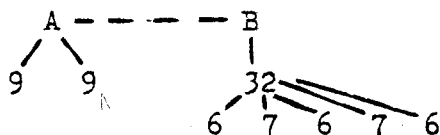
tisku, se najdou takoví, kteří chápou výhodnost frottoly a villanelly pokud jde o jejich masové užívání a upotřebení. Přiblížit se k této poloze pro ně může znamenat podílet se na úspěchu a zajistit si popularitu. To je asi i postoj Adriana Banchieriho, který v této skladbě nijak nevybočuje z konvenční a často užívané techniky 3-5 hlasého madrigalu. Vyvinul ji i do podoby, která umožnila i větší a dostatečně kontrastní plochy. Tak funguje např. v madrigalových komediích, z nichž se dochovala a je v našem prostředí poněkud známější *La pazia senile* - Pošetilé stáří.

Po vstupní úvaze lze rozdělit analytické náměty do několika okruhů:

a) tektonika, harmonie, kontrapunkt - intervalika a flexe

Přehlednost analyzovaného útvaru nemůže být na škodu analýze. Zde je situace natolik jednoduchá, že se ji vyplatí popsat.

9-taktová imitační (spíše "imitační") plocha se dvakrát opakuje a po ní následuje 32-taktové "provedení" frottoly. Naznačme formový průběh frottoly, abychom se mohli zabývat náměty k její analýze.



Imitace v primě zajistí tercové paralely, které jsou již během 16. století zcela běžnou konvencí. Bas odpovídá na sestupný chod obou vyšších hlasů protipohybem.

V části označené paušálně jako B (lze ji celkem přehledně dělit podle naznačeného schématu a s ohledem na oscilaci mezi tóninou g moll (G dur a její durovou paralelou B dur.

Banchieri již ve 3. taktu frottoly změnil tónorod z moll na dur. Obdobně využije mediantní tóniny B dur, aby kontrastně nabídl dění v tónině durové paralely. Tercie obou svrchních hlasů klesají proti stoupajícímu basu. Oscilace mezi mollovou výchozí tóninou a durovou paralelní tóninou se ukazuje jako podstatná. Z této oscilace vyrůstá během 17. století důležitá harmonicko-tektonická konvence - opakování v tónině vyšší durové paralely nebo naopak pokles na nižší mollovou paralelu. Tento postup se stane jedním z nejproduktivnějších a nejvyhledávanějších postupů mikrotektoniky a udrží se během celého 18. i 19. století. Obvykle bývá spojován s celou šíří hudební produktivity vídeňského centra, ale to je samozřejmě optický klam a je nutné se rozhlédnout i do jiných center 17. a 18. století, aby bylo možno usou-

dit na frekvenci. Každopádně tento postup velmi silně ovládá zejména instrumentální melodiku rodící se opery, ať již v zárodečné době florentské cameraty a jednotlivých významných center (Mantua a Monte verdiho Orfeo a řada dalších severo- a středoitalských rezidencí) nebo později v Římě a Neapoli.

Při analýze je výhodné si všimnout toho, že eventuální flexe (např. f v g moll a i jiné další) jsou vysvětlitelné současně i jako tóny paralelní durové tóniny.

Flexe tedy ve frottole hrají úlohu nejen sonickou, ale i tektonickou, pokud vyvádějí z jednoho centra a převádějí akci do jiného centra. Každopádně se vyplatí pořídit si tabulku všech flexí, která nebude nijak obtížná a pracná:

- 3.takt h místo hes) citlivý tón k subdominantě c)
- 6.takt f není jen mixolydickou septimou, ale i tónem, jímž Banchieri koketuje s paralelní tóninou B dur
- 12.takt opakuje se situace 3. taktu
- 16.takt opakuje se situace 6. taktu
- 19.takt f opět není jen mixolydickou septimou, ale zde již dominantním tónem nové tóniny durové paralely B dur. Utvrzují to ostatně i basové stupnicové chody f-hes (takty 23-24, 25-26, 27-28, 29-30, 36-37, 38-39, 40-41, 42-43)
- 34.-35.takt h x hes rozkolísáno a nejasné v zápise (bez dobového tisku sotva situaci vyřešíme a i v případě, že bychom měli frottole k dispozici v dobovém tisku, nemusela by být situace jednoznačná)
h - míří k neúplnému kvintakordu na c s nepřiznanou tercií
hes - je součástí plochy v g moll. Celé místo je pěkným příkladem oscilace obou tónin nebo spíše poloh frottoly
- 47.-49.takt obdobná oscilace h x hes v závěru frottoly.

Jednoduchá imitační gesta jsou ve frottole a v madrigalu velmi působivou součástí poetiky. Imitace je důležitá vlastně jen v okamžiku nástupu imitujícího hlasu. Další průběh je znivelizován obvykle do paralelního postupu. Kontrapunkt linií je převeden na kontrapunkt akordických nebo intervalových skupin. Tato veliká proměna se uskutečnila právě ve frottole a madrigalu a vedla k upevnění tóniny a tonality a k růstu významu harmonické kadence, která se po roce 1600 stane instinktivním místem největší formové i sémantické koncentrace skladeb.

Banchieriho frottola měla připomenout tento jednoduchý, ale tak účinný, častý a sluchově dobře rozpoznatelný kontrapunktický stereotyp skupin intervalů a nejjednodušších ozvěn.

Pokud jsme sledovali polymelodické zřetele, dostáváme se do údobí, kdy se jejich potenciál převádí na působení intervalového a harmonického schématu. Kontrapunkt nebo spíše "kontrapunkt" akordických a intervalových skupin jde napříč celou produkcí villanelly a frottoly a toto masívní zjednodušení zapůsobí ve druhé polovině 16.století na všechny typy hudby. Barokizace a tendence ke gestickému vyjádření se ve prospěch jediného principu podpoří tuto tendenci. A to je i důvod, proč jsme věnovali analytickou pozornost Banchieriho frottole.

b) otázky textu, jejich vliv na hudební techniku skladby

tento analytický námět přichází ke slovu u každé skladby s textem. Především se snažíme vždy přečíst a vyložit text, abychom pochopili jeho hudební distribuci. Soustřeďujeme se přitom na klíčová slova, jejich hudební výklad, stupňování, opakování atp. I v tomto případě tomu nebylo jinak.

Textová iniciála "O, la bella brigada" je zřejmě nejdůležitějším slovním spojením frottoly - jednak proto, že stojí v záhlaví celé skladby, že ji otevírá a současně i uzavírá.

Text frottoly:

O la bella brigada, hú,hú, spazza camí.
Nu sem dalla vallada dov nassi bon fachi
e sgururem coi smozzegú E farem prest
Sia pare chia furmai e pa. E tutto quest farem
per un carlí. Bella brigada, hú,hú, spazza camí.
E fregarem coi smattegii. E farem prest
Sia parechiá. E tutto quest farem per un carlí.
Bella brigada, hú,hú, spazza camí.

Text o krásné brigádě je napsán s vlivy benátského dialektu. Vojenská tematika je přiblížena onomatopoeickými slovy, dějový moment je nepodstatný.

10

Claudio Monteverdi: (1566-1613) *chránila jeho náboženského záměru a zvláště jeho křesťanského přesvědčení*

Domine ad adiuvandum
Vespro della Beata Vergine ¹²³
da concerto, composto sopra canti fermi
sex vocibus et sex instrumentis

gusto, l'andante monodici, rotali, element
STATICKA VOKÁLNÍ VESTVA (T^e) *slab. recitativní akordu - na jeho addeklamaci*

Cantus
Sextus
Altus
Tenor
Quintus
Bassus

Do mi ne ad a diu

DYNAMICKÁ INSTRUMENTÁLNÍ VESTVA (Náhlí) - přechod paragrafu Toccata
anim. opem. CTE

Cornetto
et Violino da braccio
Cornetto
et Violino da braccio
Viola da braccio
Viola da braccio
et Trombone
Trombone
et Viola da braccio
Trombone,
Contrabasso da gamba
et Viola da braccio

FANTASIA

Basso continuo

124

[illegible]

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for six parts: Soprano, Alto, Tenor, and three different piano accompaniment parts. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The music is in common time (C). The score is divided into four measures. The first measure shows the vocal parts entering with the melody. The second measure continues the melody. The third measure shows the piano accompaniment parts. The fourth measure shows the vocal parts concluding the phrase. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef for the vocal parts and a bass clef for the piano accompaniment parts. The notes are clearly written, and the staff lines are distinct. The overall layout is clean and professional.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a single melodic line on a five-line staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B-flat4. The next measure contains a quarter note C5, a quarter note D5, and a half note E5. The fifth measure consists of a quarter note F5, a quarter note G5, and a half note A5. The sixth measure is a quarter note B-flat5, a quarter note C6, and a half note D6. The seventh measure is a quarter note E6, a quarter note F6, and a half note G6. The eighth measure is a quarter note A6, a quarter note B-flat6, and a half note C7. The ninth measure is a quarter note D7, a quarter note E7, and a half note F7. The tenth measure is a quarter note G7, a quarter note A7, and a half note B-flat7. The eleventh measure is a quarter note C8, a quarter note D8, and a half note E8. The twelfth measure is a quarter note F8, a quarter note G8, and a half note A8. The thirteenth measure is a quarter note B-flat8, a quarter note C9, and a half note D9. The fourteenth measure is a quarter note E9, a quarter note F9, and a half note G9. The fifteenth measure is a quarter note A9, a quarter note B-flat9, and a half note C10. The sixteenth measure is a quarter note D10, a quarter note E10, and a half note F10. The seventeenth measure is a quarter note G10, a quarter note A10, and a half note B-flat10. The eighteenth measure is a quarter note C11, a quarter note D11, and a half note E11. The nineteenth measure is a quarter note F11, a quarter note G11, and a half note A11. The twentieth measure is a quarter note B-flat11, a quarter note C12, and a half note D12. The twenty-first measure is a quarter note E12, a quarter note F12, and a half note G12. The twenty-second measure is a quarter note A12, a quarter note B-flat12, and a half note C13. The twenty-third measure is a quarter note D13, a quarter note E13, and a half note F13. The twenty-fourth measure is a quarter note G13, a quarter note A13, and a half note B-flat13. The twenty-fifth measure is a quarter note C14, a quarter note D14, and a half note E14. The twenty-sixth measure is a quarter note F14, a quarter note G14, and a half note A14. The twenty-seventh measure is a quarter note B-flat14, a quarter note C15, and a half note D15. The twenty-eighth measure is a quarter note E15, a quarter note F15, and a half note G15. The twenty-ninth measure is a quarter note A15, a quarter note B-flat15, and a half note C16. The thirtieth measure is a quarter note D16, a quarter note E16, and a half note F16. The thirty-first measure is a quarter note G16, a quarter note A16, and a half note B-flat16. The thirty-second measure is a quarter note C17, a quarter note D17, and a half note E17. The thirty-third measure is a quarter note F17, a quarter note G17, and a half note A17. The thirty-fourth measure is a quarter note B-flat17, a quarter note C18, and a half note D18. The thirty-fifth measure is a quarter note E18, a quarter note F18, and a half note G18. The thirty-sixth measure is a quarter note A18, a quarter note B-flat18, and a half note C19. The thirty-seventh measure is a quarter note D19, a quarter note E19, and a half note F19. The thirty-eighth measure is a quarter note G19, a quarter note A19, and a half note B-flat19. The thirty-ninth measure is a quarter note C20, a quarter note D20, and a half note E20. The fortieth measure is a quarter note F20, a quarter note G20, and a half note A20. The forty-first measure is a quarter note B-flat20, a quarter note C21, and a half note D21. The forty-second measure is a quarter note E21, a quarter note F21, and a half note G21. The forty-third measure is a quarter note A21, a quarter note B-flat21, and a half note C22. The forty-fourth measure is a quarter note D22, a quarter note E22, and a half note F22. The forty-fifth measure is a quarter note G22, a quarter note A22, and a half note B-flat22. The forty-sixth measure is a quarter note C23, a quarter note D23, and a half note E23. The forty-seventh measure is a quarter note F23, a quarter note G23, and a half note A23. The forty-eighth measure is a quarter note B-flat23, a quarter note C24, and a half note D24. The forty-ninth measure is a quarter note E24, a quarter note F24, and a half note G24. The fiftieth measure is a quarter note A24, a quarter note B-flat24, and a half note C25. The fifty-first measure is a quarter note D25, a quarter note E25, and a half note F25. The fifty-second measure is a quarter note G25, a quarter note A25, and a half note B-flat25. The fifty-third measure is a quarter note C26, a quarter note D26, and a half note E26. The fifty-fourth measure is a quarter note F26, a quarter note G26, and a half note A26. The fifty-fifth measure is a quarter note B-flat26, a quarter note C27, and a half note D27. The fifty-sixth measure is a quarter note E27, a quarter note F27, and a half note G27. The fifty-seventh measure is a quarter note A27, a quarter note B-flat27, and a half note C28. The fifty-eighth measure is a quarter note D28, a quarter note E28, and a half note F28. The fifty-ninth measure is a quarter note G28, a quarter note A28, and a half note B-flat28. The sixtieth measure is a quarter note C29, a quarter note D29, and a half note E29. The sixty-first measure is a quarter note F29, a quarter note G29, and a half note A29. The sixty-second measure is a quarter note B-flat29, a quarter note C30, and a half note D30. The sixty-third measure is a quarter note E30, a quarter note F30, and a half note G30. The sixty-fourth measure is a quarter note A30, a quarter note B-flat30, and a half note C31. The sixty-fifth measure is a quarter note D31, a quarter note E31, and a half note F31. The sixty-sixth measure is a quarter note G31, a quarter note A31, and a half note B-flat31. The sixty-seventh measure is a quarter note C32, a quarter note D32, and a half note E32. The sixty-eighth measure is a quarter note F32, a quarter note G32, and a half note A32. The sixty-ninth measure is a quarter note B-flat32, a quarter note C33, and a half note D33. The seventieth measure is a quarter note E33, a quarter note F33, and a half note G33. The seventy-first measure is a quarter note A33, a quarter note B-flat33, and a half note C34. The seventy-second measure is a quarter note D34, a quarter note E34, and a half note F34. The seventy-third measure is a quarter note G34, a quarter note A34, and a half note B-flat34. The seventy-fourth measure is a quarter note C35, a quarter note D35, and a half note E35. The seventy-fifth measure is a quarter note F35, a quarter note G35, and a half note A35. The seventy-sixth measure is a quarter note B-flat35, a quarter note C36, and a half note D36. The seventy-seventh measure is a quarter note E36, a quarter note F36, and a half note G36. The seventy-eighth measure is a quarter note A36, a quarter note B-flat36, and a half note C37. The seventy-ninth measure is a quarter note D37, a quarter note E37, and a half note F37. The eightieth measure is a quarter note G37, a quarter note A37, and a half note B-flat37. The eighty-first measure is a quarter note C38, a quarter note D38, and a half note E38. The eighty-second measure is a quarter note F38, a quarter note G38, and a half note A38. The eighty-third measure is a quarter note B-flat38, a quarter note C39, and a half note D39. The eighty-fourth measure is a quarter note E39, a quarter note F39, and a half note G39. The eighty-fifth measure is a quarter note A39, a quarter note B-flat39, and a half note C40. The eighty-sixth measure is a quarter note D40, a quarter note E40, and a half note F40. The eighty-seventh measure is a quarter note G40, a quarter note A40, and a half note B-flat40. The eighty-eighth measure is a quarter note C41, a quarter note D41, and a half note E41. The eighty-ninth measure is a quarter note F41, a quarter note G41, and a half note A41. The ninetieth measure is a quarter note B-flat41, a quarter note C42, and a half note D42. The hundredth measure is a quarter note E42, a quarter note F42, and a half note G42. The hundred-first measure is a quarter note A42, a quarter note B-flat42, and a half note C43. The hundred-second measure is a quarter note D43, a quarter note E43, and a half note F43. The hundred-third measure is a quarter note G43, a quarter note A43, and a half note B-flat43. The hundred-fourth measure is a quarter note C44, a quarter note D44, and a half note E44. The hundred-fifth measure is a quarter note F44, a quarter note G44, and a half note A44. The hundred-sixth measure is a quarter note B-flat44, a quarter note C45, and a half note D45. The hundred-seventh measure is a quarter note E45, a quarter note F45, and a half note G45. The hundred-eighth measure is a quarter note A45, a quarter note B-flat45, and a half note C46. The hundred-ninth measure is a quarter note D46, a quarter note E46, and a half note F46. The hundred-tieth measure is a quarter note G46, a quarter note A46, and a half note B-flat46. The hundred-first measure is a quarter note C47, a quarter note D47, and a half note E47. The hundred-second measure is a quarter note F47, a quarter note G47, and a half note A47. The hundred-third measure is a quarter note B-flat47, a quarter note C48, and a half note D48. The hundred-fourth measure is a quarter note E48, a quarter note F48, and a half note G48. The hundred-fifth measure is a quarter note A48, a quarter note B-flat48, and a half note C49. The hundred-sixth measure is a quarter note D49, a quarter note E49, and a half note F49. The hundred-seventh measure is a quarter note G49, a quarter note A49, and a half note B-flat49. The hundred-eighth measure is a quarter note C50, a quarter note D50, and a half note E50. The hundred-ninth measure is a quarter note F50, a quarter note G50, and a half note A50. The hundred-tieth measure is a quarter note B-flat50, a quarter note C51, and a half note D51. The hundred-first measure is a quarter note E51, a quarter note F51, and a half note G51. The hundred-second measure is a quarter note A51, a quarter note B-flat51, and a half note C52. The hundred-third measure is a quarter note D52, a quarter note E52, and a half note F52. The hundred-fourth measure is a quarter note G52, a quarter note A52, and a half note B-flat52. The hundred-fifth measure is a quarter note C53, a quarter note D53, and a half note E53. The hundred-sixth measure is a quarter note F53, a quarter note G53, and a half note A53. The hundred-seventh measure is a quarter note B-flat53, a quarter note C54, and a half note D54. The hundred-eighth measure is a quarter note E54, a quarter note F54, and a half note G54. The hundred-ninth measure is a quarter note A54, a quarter note B-flat54, and a half note C55. The hundred-tieth measure is a quarter note D55, a quarter note E55, and a half note F55. The hundred-first measure is a quarter note G55, a quarter note A55, and a half note B-flat55. The hundred-second measure is a quarter note C56, a quarter note D56, and a half note E56. The hundred-third measure is a quarter note F56, a quarter note G56, and a half note A56. The hundred-fourth measure is a quarter note B-flat56, a quarter note C57, and a half note D57. The hundred-fifth measure is a quarter note E57, a quarter note F57, and a half note G57. The hundred-sixth measure is a quarter note A57, a quarter note B-flat57, and a half note C58. The hundred-seventh measure is a quarter note D58, a quarter note E58, and a half note F58. The hundred-eighth measure is a quarter note G58, a quarter note A58, and a half note B-flat58. The hundred-ninth measure is a quarter note C59, a quarter note D59, and a half note E59. The hundred-tieth measure is a quarter note F59, a quarter note G59, and a half note A59. The hundred-first measure is a quarter note B-flat59, a quarter note C60, and a half note D60. The hundred-second measure is a quarter note E60, a quarter note F60, and a half note G60. The hundred-third measure is a quarter note A60, a quarter note B-flat60, and a half note C61. The hundred-fourth measure is a quarter note D61, a quarter note E61, and a half note F61. The hundred-fifth measure is a quarter note G61, a quarter note A61, and a half note B-flat61. The hundred-sixth measure is a quarter note C62, a quarter note D62, and a half note E62. The hundred-seventh measure is a quarter note F62, a quarter note G62, and a half note A62. The hundred-eighth measure is a quarter note B-flat62, a quarter note C63, and a half note D63. The hundred-ninth measure is a quarter note E63, a quarter note F63, and a half note G63. The hundred-tieth measure is a quarter note A63, a quarter note B-flat63, and a half note C64. The hundred-first measure is a quarter note D64, a quarter note E64, and a half note F64. The hundred-second measure is a quarter note G64, a quarter note A64, and a half note B-flat64. The hundred-third measure is a quarter note C65, a quarter note D65, and a half note E65. The hundred-fourth measure is a quarter note F65, a quarter note G65, and a half note A65. The hundred-fifth measure is a quarter note B-flat65, a quarter note C66, and a half note D66. The hundred-sixth measure is a quarter note E66, a quarter note F66, and a half note G66. The hundred-seventh measure is a quarter

XIV

Musical score for six voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, Bass 2). The lyrics are "Glo . ri . a Pa". The score is written in a single system with six staves. The first four staves are for Soprano, Alto, Tenor 1, and Tenor 2. The last two staves are for Bass 1 and Bass 2. The lyrics are written below the staves, aligned with the notes.

Musical score for six voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, Bass 2). The lyrics are "CO SA HODI". The score is written in a single system with six staves. The first four staves are for Soprano, Alto, Tenor 1, and Tenor 2. The last two staves are for Bass 1 and Bass 2. The lyrics are written below the staves, aligned with the notes.

Musical score for two voices (Soprano, Bass). The lyrics are "CO SA HODI". The score is written in a single system with two staves. The first staff is for Soprano and the second staff is for Bass. The lyrics are written below the staves, aligned with the notes.

126

tri et fi li o et Spi ri .

. tri et fi li o et Spi ri .

. tri et fi li o et Spi ri .

. tri et fi li o et Spi ri .

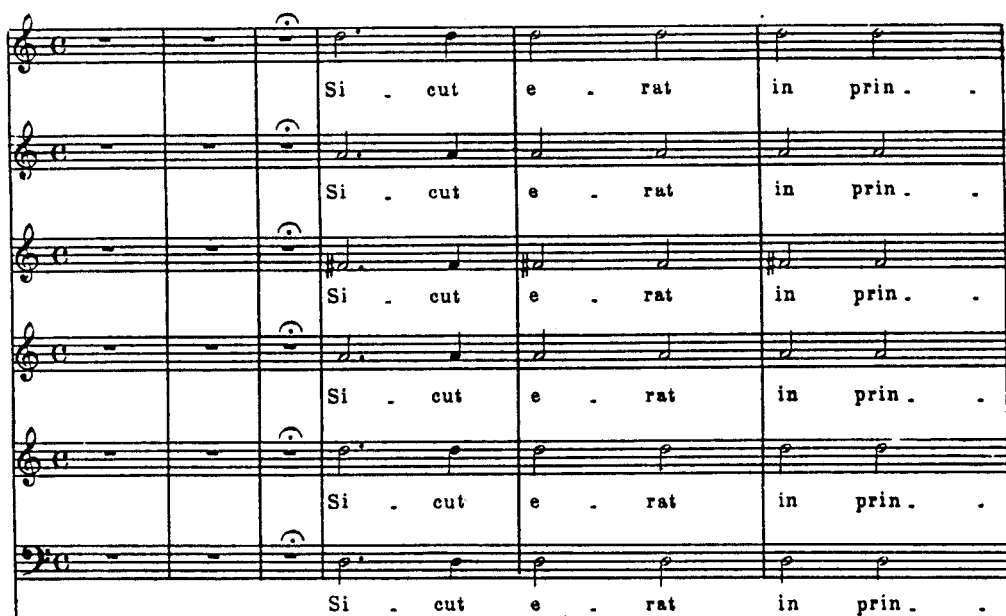
. tri et fi li o et Spi ri .

. tri et fi li o et Spi ri .

XIV

The musical score is arranged in three systems. The first system consists of six staves, each with a vocal line and the lyrics ". tu . i Sanc . . . to .". The second system contains six staves of piano accompaniment, featuring various rhythmic patterns including sixteenth and thirty-second notes. The third system consists of two staves, likely for a basso continuo or a second piano part, with a more melodic line. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

128



Si . cut e . rat in prin . .

Si . cut e . rat in prin . .

Si . cut e . rat in prin . .

Si . cut e . rat in prin . .

Si . cut e . rat in prin . .

Si . cut e . rat in prin . .



XIV

The musical score is arranged in three systems. The first system consists of six staves, each with a vocal line and the lyrics ".ci. .pi. o et nunc et sem. . per". The staves are numbered 1 through 6 from top to bottom. The second system consists of five staves, numbered 1 through 5, showing piano accompaniment with various rhythmic patterns and chords. The third system consists of two staves, numbered 1 and 2, showing further piano accompaniment. The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

130

The musical score for page 130 consists of three systems of staves. The first system contains six staves, each with a vocal line and the lyrics "et in se . . . cu . la se . cu .". The second system contains six staves with instrumental accompaniment, including a melodic line, a rhythmic line, and a bass line. The third system contains two staves with a vocal line and a bass line. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

XIV

indiv. harmonic
ritard. alla
ritard. alla
181

. lo . rum A . . . men Al . le . lu . ia al . le . lu .

. lo . rum A . . . men Al . le . lu . ia al . le . lu .

. lo . rum A . . . men Al . le . lu . ia al . le . lu .

. lo . rum A . . . men Al . le . lu . ia al . le . lu .

. lo . rum A . . . men Al . le . lu . ia al . le . lu .

. lo . rum A . . . men Al . le . lu . ia al . le . lu .

132

A musical score for a choral or instrumental piece. The score is written on six staves. The first five staves are vocal parts, and the sixth staff is a basso continuo line. The lyrics are 'ia al.le.lu' repeated across the staves. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

XIV

Historická informace:

Vespro della Beata Vergine, chrámový cyklus nešpor-ních kompozic s mariánskou tematikou, z něhož uvádíme vstupní skladbu Domine ad adiuvandum, byl skladbou, kterou se chtěl Monteverdi prosadit jako papežský skladatel spolu se mší Sanctissimae Virgini Missa senis vecibus, věnovanou papeži Pavlovi V. Mše i nešporní cyklus byly věnovány v roce 1610, kdy vyvrcholila skladatelova snaha upoutat k sobě pozornost papeže a trvaleji se prosadit v Římě. Tato mše - jak o tom ostatně svědčí i její podtitul - (Missa da Capella a sei voci, fatta sopra il motetto "In illo tempore" del Gomberti le fughe del quale sono queste - šestihlas vokální mše, zpracovaná podle moteta In illo tempore od Nicolase Gomberta jehož "fugy" jsou tyto: ... a následuje deset několikátónových úryvků z moteta, které si Monteverdi zvolil jako tematický a kontrapunktický materiál) svou přísností měla dokonale vyhovět ritu papežského dvora.

Jak je známo, Monteverdi se neprosadil jako papežský skladatel a přešel od mantovských Gonzagů do služeb benátské republiky, kde byl jeho talent po zásluze oceněn.

Vespro della Beata Vergine jsou v posledním desíletí stále častěji v centru pozornosti interpretů hudby 17.století, i těch, kdo tuto hudbu chápou prismatem symfonických nebo komorních orchestrů. Jsme tedy svědky nejrozličnějších realizací od historických až po hybridní a nepřiliš zdařilé orchestrální verze. Za mimořádně podnětnou považujeme realizaci Grahama Dixona a dirigenta Harryho Christopherse, kteří pořídili pro anglickou firmu Hyperion sérii dvou CD (Monteverdi: Second Vespers for the Feast of Santa Barbara - The Sixteen, Harry Christophers-conductor, Hyperion, CDA 66311/2. Tato realizace se totiž nejen vyznačuje výbornou kvalitou interpretace pokud jde o instrumentální i vokální výkony, ale současně - v duchu manýrismu Monteverdiho a jeho doby - usiluje o jiný a zcela odlišný výklad nešporního cyklu. Graham Dixon záměrně nazval celou nahrávku nikoliv Vespro della Beata Vergine, ale Second Vespers for the Feast of Santa Barbara a ve studii připojené k CD se odvolává na svůj článek, uveřejněný v srpnu 1987 v časopise Early Music. Podle Dixona Monteverdi vlastně nekomponoval nikdy mariánské nešpory, titul utvořil až v roce 1610, když chtěl proniknout na papežský dvůr a využil přitom svého staršího nešporního cyklu. Ten tvořil podle Dixona podstatnou část gonzagovských nešpor ke svátku sv. Barbory 4.prosince, který Gonzagové okázale v katedrále sv. Barbory v Mantově slavili. Dixon se ve své hypotéze opírá i o některé nepřímé důkazy, kterými hypotézu podepírá. Tak např. zdůrazňuje význam moteta Duo Seraphim, které dává do souvislosti s dogmatem o trojjedinosti rozpoznaným právě svatou Barborou. Upozorňuje dále na to, že nahrazení

jednoho kultu jiným je v potridentské době dobře možné a nepůsobí žádné větší obtíže. Jeho hypotéza tedy ústí do teorie, že Monteverdi vytvářel pro nešpory sv. Barbory v Mantově řadu skladeb a z tohoto cyklu uspořádal a vydal tiskem cyklus "nových" nešpor, u nichž došlo vlastně jen k nahrazení titulu novým spolu s dedikací papeži Pavlu V.

Náměty k analýze:

Úvod k Monteverdiho nešporám (Vespro della Beata Vergine da concerto, composto sopra canti fermi sex vecibus et sex instrumentis) byl vybrán pro antologii kontrapunktických technik jako doklad kontrapunktu akordických skupin nebo jediného akordu, chápaného jako ozvěnově zaznívající sled průchodných tónů.

Ukázka byla zvolena i s ohledem na zvláštní postavení, které zaujímá ve skladatelově tvorbě. Již při letmém pozorování poznáme, že se jedná o spojení dvou vrstev - statické vokální a "dynamické" instrumentální. Zatímco vokální šestihlasá vrstva na jediném šestihlasém tónickém kvintakordu odrecituje text "Domine ad adiuvandum me festina", po instrumentální mezihře i text "Gloria Patri et filio et Spiritui Sancto" a po další instrumentální mezihře text "Sicut erat in principio et nunc et semper et in secula seculorum Amen" a teprve závěrečné Alleluia opustí tonický kvintakord, projde kadenční harmonií a plagálně uzavře celý Úvod.

Je tedy Úvod k nešporám vlastně "montáží" dvou vrstev - k tomuto použití neadekvátního a historicky nepřislušného označení nás vede skutečnost, že instrumentální vrstva Úvodu je o několik let starší a je zjevnou a přesnou parafrází Toccatty otevírající operu L'Orfeo (1607). Monteverdi využil fanfárové skladby jako signatury pro papežskou dedikaci nešpor, které mu měly otevřít cestu k papežskému dvoru. Fanfára, v Itálii v té době známá a populární, měla připomenout úspěch opery L'Orfeo a spojení skladatele s domem mantovských Gonzagů. Vokální vrstva je nehybnou statickou recitantou akordu, na němž se oddeklamuje podstatná část textu.

Povšimněme si nyní prvních 8 taktů instrumentálního souboru. Soubor je rozčleněn do tří vrstev, z nichž každá zastupuje jinou hustotu. Nejrychlejší je dvojice označená Monteverdim jako "Cornetto et Violino da braccio". Ta operuje v prostoru pentachordu d^2 - a^2 všemi možnými směry, využívá půlení pentachordu (fis^2) a uplatňuje rytmicky skupinu čtyř šestnáctin, tečkovaný osminový rytmus, půlové, půlové s tečkou a osminy. Imitace je ve 2. cornettu upravena tak, aby došlo jejím zkrácením k paralelnímu pohybu v terciích tečkovaného rytmu. Po změně směru melodie se - vystřídají úlohy a oč bylo při imitaci zkráceno 2. cornetto, je nyní

zkráceno 1. cornetto. Cílem je ornamentální, ale rytmicky pregnantní fanfára, u níž je imitace důležitá jen na začátku.

Povšimněme si ještě dvou dalších vrstev instrumentálního souboru. První z obou vrstev tvoří dvojice "Viola da braccio a Viola da braccio et Trombone" (přinášejí různě rytmizovaný rozložený kvintakord D dur) a druhá vrstva (Trombone et Viola da braccio a Trombone, Contrabasso da gamba et Viola da brazza) opakuje po celou dobu 8 taktů kvintu d-a v celé notě.

Po první fanfáře je instrumentální mezihra, která je ritornelem Úvodu, jak se později ukáže. Dva třídobé takty navodí atmosféru triply, kterou naruší čtyřdobá coda, působící jako vypsané ritardando.

A opět fanfára, rozšířená tentokrát do 9 taktů a po ní opět následující instrumentální mezihra-ritornel beze změny.

Třetí zaznění fanfáry přináší rozšíření až na téměř 16 taktů a text "Alleluia" je převeden do ritornelu-triply a rozšířen sudodobou codou. Ritornel, který byl do té doby jen instrumentální, je "zvokálně", obě skupiny - hlasy i nástroje se spojují i v jednotném materiálu.

Pro analýzu by bylo nyní zajímavé sledovat deklamaci na jediném-tónickém kvintakordu a její vztah k fanfáram nástrojů.

Uzavíráme analýzu pokusem přejít od prosté technologie k významu díla a položit si i zodpovědět otázky, proč jsou použité prvky uplatněny ve zjednodušení, v jakém se obvykle nevyskytují.

K tomu je třeba říci: intence skladby, o níž jsme již pojednali, zřejmě vedla k oproštění. Nebyla-li žádoucí manýristická tendence po novosti, invenčnosti, zajímavosti a nápadnosti (manýristé se vyhýbají doslovnému opakování, pozměňují objekt, aby ho vymanili z banality stejné funkce) a naopak nabízela-li se nová jednota celku, daná právě silou opakování segmentu nebo jeho redukce na nejjednodušší možný tvar (kvintakord toniky), zdá se nám, že Monteverdi vyhověl plně této tendenci, ale současně se jí snažil kompenzovat zvukově. Oč úpornější je vytrvalé opakování nejjednoduššího - až gregoriánsky monotónního vokálního segmentu (např. ve skladbě Sonata sopra Sancta Maria, ora pro nobis à 8) - o to barevněji působí sekvenčně uplatňované nástrojové ornamenty, které jednoduchost vokálního gesta obklopují nádherným, koncertantním a na tu dobu jistě i svrchovaně virtuózním pozadím, o němž uvažujeme jako o předním plánu skladby. Téměř jezuitská floskule síly opakování je splněna, ale daň odvedená tektonickému a strukturálnímu primitivismu je kompenzována barvou a ornamentem. A touto rovinou se blíží nešpory k benátskému kolo-rismu a manýrismu.

Prameny a literatura:

Claudio Monteverdi: Second Vespers for the Feast of Santa Barbara
The Sixteen, Harry Christophers - conductor
realizace Graham Dixon
2 compact discs Hyperion CDA 66311/2

Claudio Monteverdi: Sacrae canticulae di Claudio Monteverdi
(G.Francesco Malipiero). Parte prima. No.9609,
Tomo XIV, Universal-Edition, Wien

Denis Arnold: Monteverdi Church Music. BBC Music Guides. BBC,
London 1982, s.15-33

Graham Dixon: Monteverdi's Vespers 1610: "della Beata Vergine" ?
In: EARLY MUSIC, August 1987, s.386-389

Miloš Štědroň: Poznámky k nové funkci opakování jako jednoho z principů
hudby okolo r.1600
In: Sborník referátů z konference Nové poznatky o ději-
nách starší české a slovenské hudby pořádané ve dnech
28.2.-1.3.1984 v Praze. I-II, Česká hudební společnost-
Společnost pro starou hudbu, Praha 1988, s.93-97.

11 Claudio Monteverdi: L'incoronazione di Poppea
(Fortuna, Virtù, Amore)

I FAMIGLIARI¹⁾

Non mo-rir, non mo-rir Se-ne-ca

Non mo-rir, non mo-rir Se-ne-ca non mo-rir - gl'incoronat' sempre ad E

Non mo-rir, non mo-rir Se-ne-ca non morir, non mo-

(Mosso)

129

non mo-rir non mo-rir Se-ne-ca, non mo-rir Se-ne-ca no.

-rir non mo-rir Se-ne-ca Se-ne-ca, non mo-rir Se-ne-ca no.

-rir Se-ne-ca, non mo-rir Se-ne-ca no.

(d = =.)

mf

p

A B T C T C I

(Uno) *6. 12.* no no no no no no morir morir non
 Io per me morir non vo morir morir non
 morir morir non vo

vo Io per me morir non no no no no no mo - rir morir non vo.
 vo Io per me morir non no no no no mo - rir morir non vo.
 Io per me morir non vo *rit.* mo - rir non vo.
rit.

XIII

Historická informace: 4

trojzpěv Non morir, non morir, Seneca je ze 3. scény 2. aktu Monteverdiho poslední opery L'incoronazione di Poppea. Premiéra této opery se odehrála v roce 1642 na scéně benátského divadla SS.Giovanni e Paolo. Skladatelův operní epilog vyvrcholil jeho početnou dosavadní tvorbu pro operní divadlo. Ještě 8 let po Monteverdiho smrti 1643 - tedy v roce 1651 byla opera s velkým úspěchem provedena v Neapoli.

Monteverdiho opera přináší jedno významné novum. Jestliže v dosavadní operní tematice převládá antický mýtus a jeho nejrůznější posuny (dokonce i perzifláž), je tato opera pokusem o historickou operu se syžetem založeným na konkrétním úseku římských dějin. Libretista Francesco Busenello, libretista oper Monteverdiho žáka Cavalliho, zde nabídl dokonale zpracovanou epizodu ze začátků dějin římského císařství. Podle Gaia Seutonia Tranquilla a jeho Životopisů dvanácti císařů libretista zpracoval příběh plný intrik o zapuzení císařovny Oktávie a povýšení Neronovy milenky Poppey Sabíny na římskou císařovnu. Tuto paletu řady epizod rozehrál Busenello jako kontrast dvou dvorů - starého a nového. Příběh je zarámován prologem, v němž se Poppeiny lásky chápou tři symbolické postavy - Fortuna, Virtu a Amore. Poppea je podporována jak Fortunou, tak i Amorem, který bdí nad její láskou a zachrání ji před atentátem. Virtu - jakoby ztělesňovala morálku a neměnnost zákonů. Konflikt osobní vůle a humánních konvencí zastupuje spor filozofa Seneky s císařem Neronem. Jeho výsledkem je nařízená sebevražda Seneky, kterou oplakávají jeho žáci a přátelé. A to je právě situace v naší ukázce. Monteverdi jakoby záměrně využil v opeře k postižení dvojí morálky - staré, rigidní a monogamní a nové, bezostyšné-kontrastu dvou stylů, starého z prvního desetiletí 17. století a dobového benátského stylu vesměs třídobých canzonett. Ukázka je vyvrcholením konfliktu opery - konfliktu mezi morálkou starou, "antickou", a novou - lépe řečeno konfliktu mezi morálkou vázanou základními pravidly soužití a amorálností, která vše vysvětluje vůlí a chtěním ale které - kupodivu - straní božstvo lásky a odvážné náhody (Amore, Fortuna).

Soudobí realizátoři, kteří nedodržují dobové dělení opery na akty, obvykle po této scéně a Senekově krátkém ariózu operu pělí na dvě části. Senekova smrt je faktickým vyvrcholením opery a potvrzením principů, proti kterým je láska Nerona a Poppey přece jen nicotná.

Náměty k analýze:

I Famigliari - příslušníci Senecova domu (la famiglia - rodina v širším slova smyslu - žáci, přátelé, klienti a služebnictvo filozofa), zpívají po zprávě o Senecově úmyslu zemřít trojhlasý madrigal, kterým reagují na osudové rozhodnutí svého učitele a mistra.

Zvolili jsme ukázkou z několika důvodů: jednak je přímo prototypem chroma-
tizovaného a přitom pevně tonálně koncipovaného madrigalu, jednak jsme u ní svědky toho, jak polymelodický trojhlas "tuhne" na tercové nebo kvintakordické paralely. Nahrazení polymelodického proudu tercovými dvojicemi s pevným harmonickým podtextem - to je základní devíza kontrapunktu v nových podmínkách raně barokní hudby.

Pro analýzu této ukázky je podstatné povšimnout si textu.

Non morir, non morir Seneca, no.

Io per me morir non vo

no no no no no

(Neumírej, neumírej, Seneco, ne

Já sám nechci umřít

ne ne ne ne ne)

Jestliže jsme pro tuto sborovou (lépe řečeno ansámblovou) scénu zvolili označení "madrigal", nebylo to náhodné, ale záměr. Tříhlasý útvar se technikou blíží madrigalu, který byl přenesen ze své poslední vývojové fáze konce 16.století do nových podmínek nástrojového doprovodu. Harmonizace vede k větší symetrii a současně převádí někdejší madrigal do operního terceta. Monteverdi s výhodou používá tuto techniku tří po sobě nastupujících hlasů od vysokého mužského diskantu přes tenor k basu. Situace přesně odpovídá nevyhraněnosti opery 30. a 40. let 17. století, kdy ještě není ustálen ani název. Nejprve "favola in musica", "dramma per musica", a teprve "opera" ve významu "různé formy" v jednom jevištním tvaru. A oblíbenou dobovou formou byl stále ještě madrigal, který začal sice dostávat jiné harmonické a sonické pozadí díky ritornelům a zvětšujícímu se podílu doprovodných nástrojů, ale pořád je i v této době něčím sólovějším a nesplývá se sborovou scénou, jakou je např. sýrtymský pojatý sbor Vieni, Imeneo, deh vieni z 1. aktu Monteverdiho opery L'Orfeo (1607).

Navíc je ve všech třech hlasech často přímo symbolizována celá komunita - od chlapce-diskantisty, představujícího mládí přes tenoristu - zastupující střední věk až k basu, který symbolizuje stáří, moudrost nebo někdy také sílu.

Obdobná situace není ojedinělá - nalézáme ji např. v Monteverdiho předcházející opeře *Il ritorno d'Ulisse in patria*, kde se takto hudebně představují ženichové, usilující o přízeň Odysseovy manželky Penelopy. Současně máme řadu svědectví, že tato manýra využití všech tří mužských hlasů ke zobrazení všech fází života člověka je živá i mimo italské prostředí.

Když jsme tedy obšírněji zdůvodnili, proč se jeví analyzovaná skladba jako instrumentálně podložený tříhlasý chromatický madrigal, všimněme si jeho průběhu a jednotlivých specifických rysů.

Výzva-apel Senekovi je realizována vzestupnou důsledně chromatickou melodikou v rozsahu kvarty. Kanonická imitace ve spodní oktávě nastupuje v okamžiku, kdy diskant dosáhl malé tercie c. Oba hlasy budou tedy dále postupovat v decimách. Tato imitace v terciích nebo decimách se objevila u Monteverdiho po roce 1600 a stala se pravidelnou konvencí všude tam, kde je potřeba vyjádřit jednotu, soudržnost, kompaktnost. Zejména častá je tato technika v duetech (Orfeo + Apollo v opeře *L'Orfeo* v 5. aktu, 2 vojáci ve 2. scéně 1. aktu opery *L'incoronazione di Poppea* nebo Nerone a Lucano v 6. scéně 2. aktu téže opery).

Diskantový první úsek (9 tónů chromaticky vyplněného tetrachordu a-d) je tedy v decimě imitován basem (shoda je absolutní). Za polovinou basového úseku s chromaticky vyplněným tetrachordem nastupuje tenor, který exponuje téměř v úplnosti chromatickou stupnici od e. Jediné dvě výjimky jsou závěrečné tóny - pasáž tedy zní:

e, e, f, fis, fis, g, gis, gis, a, a, a, hes, h, h, c, d, d, e, e, e.

Do tenoru imitačně nastupuje bas shodnou technikou paralelního postupu v terciích a připojuje se diskant, takže poprvé se všechny tři hlasy sejdou ve vzestupných paralelních sextakordech. Basové a se stane dočasně dominantní prodlevou, po dosažení melodického vrcholu se vše kadenčně uzavře (⁰S D T) spolu se změnou směru melodie. *tabky 7-9*

A opět pro madrigalovou techniku tak příznačná proměna akordické sazby na melodickou - zprvu v prostých imitacích, zaručujících maximální zřetelnost melodického impulsu a srozumitelnost textu. Směr melodie se mezitím otočil, vše nyní klesá, jednotliví Famigliari ujišťují postupně o tom, že žádný z nich nechce zemřít.

Sekvenčně působící imitace tenoru, basu a diskantu (melodický pokles probíhá v rozsahu tercie) vystřídá paralelní postup v terciích, spojení do tří hlasů opět s prodlevou basu, na níž se mění melodický průběh na harmonický a celý úsek se uzavírá harmonicky.

Faktura je to velmi prostá, nenáročná, ale ve své době vysoce

originální. Madrigal je pohlcován kadenční silou harmonie. Jeho jasné imitační postupy individualizují sdělení, aby ho později spojily do společného harmonicko melodického gesta.

Pokud jde o chromatiku, funguje v úloze barevné výplně prostoru. Není to chromatika typu Carla Gesualda de Venosa, ale i Saraciniho, Marenzii a dalších. Vše je podřízeno jasnému tektonickému záměru a ten roste z věty a její kadence. Textový úsek je podřízen dvěma intonačním tendencím - důslednému vzestupnému pnutí s využitím napětí chromatiky, a poklesu, který se posléze ustálí v kadenci. Ukázka patří k nejpůsobivějším dokladům pohlcení madrigalu potřebami opery. Někdejší tříhlasý madrigal se stává sólovým ansámblem-tercetem a může zejména v závěrech zastupovat i pregnanci sboru. Vlastní sbor by však byl rytmicky pregnantnější, syrytmický a jeho uplatnění by vyplývalo z dramatických požadavků libreta (např. v opeře, z níž je ukázka, takto funguje těsně před závěrem sbor konzulů a tribunů, kteří stvrdí Neronovo rozhodnutí ke sňatku s Poppeou).

Detailnější analýzy by v daném případě byly nadbytečné. Jen otázce rytmu je možné věnovat pozornost. Zajímavá je rytmická traktace textu "non morir, non morir, Seneca" se začátkem na druhé -tj. lehké době 6 dobého taktu. Většinu takovýchto sond však můžeme podnikat ve spolupráci se znalcem italské poetiky začátku 17.století a navíc specializovaným na benátskou problematiku, jinak mnoho nepořídíme.

Prameny a literatura:

Claudio Monteverdi: L'Incoronazione di Poppea.

Souborné vydání Gian Granceska Malipiera,
svazek XIII, UE 9608, Wien

Claudio Monteverdi: L'Incoronazione di Poppea.

New performing edition prepared by Clifford
Bartlett. Published by Kings Music.
Based on the Opera London Production.
City of London Baroque Sinfonia directed by
Richard Hickox
Virgin Classics Digital Veritas - VCT 7 90775-2
Deutsche Bestellnummer 353 468-234 , 3 CDS
London 1990

Claudio Monteverdi: L'Incoronazione di Poppea

Opéra en un prologue et trois actes.
Réalisation musicale René Jacobs,
Concerto vocale René Jacobs
WDR Harmonia mundi France 901330.32
3 CD 1990

Gaius Seutonius Tranquillus: Životopisy dvanácti císařů.

Překlad Bohumila Ryby v edici Živá díla minulosti,
SNKLU, Praha 1966

Miloš Štědroň : Claudio Monteverdi. Génius opery.

Editio Supraphon, Praha 1985

12

Claudio Monteverdi

Schlußduett aus der Oper „L'incoronazione di Poppea“ (Venedig 1642)

Poppea (Sopr.)

Nerone (Sopr.)

(Cemb.)

Bc.

Pur ti mi-ro, pur ti mi-ro
Dich nur schau ich, meine Won-ne,

Pur ti go-do, pur ti
Dich nur schau ich, mei-ne

pur ti strin-go, pur ti stringo, pur t'an-no-
dir nur leb' ich, dir nur leb' ich, dir ver-bun-

go-do, pur t'an-no- do, pur ti strin-go, pur ti
Won-ne, dir ver-bun- den, dir nur leb' ich, dir nur

do, più non pe-no, non pe-no, più non mo-ro, non mo-
den oh-ne Lei den, ohn' Lei den, nie zu ster-ben, zu ster-

strin-go, più non mo-ro, più non mo-
leb' ich, nie zu ster-ben, nie zu ster-

ro. O mia vi.ta, o mio te - so - ro, o mia vi.ta, o mio te - so - ro..
ben. Du mein Al.les, du mein Ge - lieb - ter, du mein Al.les, du mein Ge - lieb - ter..
ro. O mia vi.ta, o mio te - so - ro, o mia vi.ta, o mio te - so - ro..
ben. Du mein Al.les, o du Ge - lieb - te, du mein Al.les, o du Ge - lieb - te..
molto allentati figurati e batti

lo son tua, speme mia, dil.lo di
Ich bin dein, dir ge - weicht, seis ge - wiß,
Tu son io, dil.lo di tu sei
Du bist mein, seis ge - wiß, mir ge -
(a tempo)
(rit.)

speme mia, dil.lo di, l'i.dol mio, tu sei pur si, mio ben,
dir ge - weicht, seis ge - wiß, höch.ste Lust, dir ge - weicht, dein, nur dein,
pur l'i.dol mio, tu sei pur dil.lo di, l'i.dol mio, si, mio
weicht, höch.ste Lust, mir ge - weicht, seis ge - wiß, höch.ste Lust, dein, nur
(rit.)

mia vi.ta si, si, si, si, si, mio cor, mia vi.ta si, si, si, si, si, si, mio
auf e - wig dein, ja, ja, ja, mein Herr, auf e - wig dein, ja, ja, ja, du mein
ben, mia vi.ta si, si mio ben, mia vi.ta si, si, si, si, si, si, si, si, mio
dein, auf e - wig dein, ja, mein Schatz, auf e - wig dein, ja, ja, ja, ja, ja, ja, du mein
(rit.) (a tempo)

1. 2.

ben, si mio ben, mio vi.ta, si. lo son si. Pur ti mi.ro, pur ti mi.ro, pur ti
Schatz, du mein Schatz, mein Al. les, du. Ich bin du. Dich nur schau' ich, meine Won.ne, dir nur

ben, si mio cor, mia vi.ta, si. si. Pur ti go.do, pur ti go.do,
Schatz, du mein Schatz, mein Al. les, du. du. Dich nur schau' ich, meine Won.ne,

strin - go, pur ti stringo, pur t'an.no - do, più non
leb' ich, dir nur leb' ich, dir ver. bun. den, oh. ne

pur t'an.no do, pur ti strin - go, pur ti strin-go,
dir ver. bun. den, dir nur leb' ich, dir nur leb' ich,

pe - no, non pe - no, più non mo - ro, non mo - ro. O mia vi.ta,
Lei - den, oh! Lei - den, nie zu ster - ben, zu ster - ben. Du mein Al. les,

più non mo - ro, più non pe - no. O mia
nie zu ster - ben, oh. ne Lei - den. Du mein

(allargando) (Andante)

o mio te - so - ro, o mia vi.ta, o mio te - so - ro.
du mein Ge. lieb - ter, du mein Al. les, mein Al. les, Al. les, du.

vi.ta, o mio te - so - ro, o mia vi.ta, o mio te - so - ro.
Al. les, o du Ge. lieb - te, du mein Al. les, mein Al. les, Al. les, du.

Historická informace:

dvojzpěv Nerona a Poppey uzavírá závěrečnou - osmou scénu 3. aktu Monteverdiho poslední opery L'Incoronazione di Poppea. Jinak pro základní informaci o této opeře postačí poznámka uvedená k trojzpěvu Non morir, non morir, Seneca. V problematice se může čtenář orientovat i na základě uvedených pramenů a literatury a zejména podstatným rozšířením a obohacením této tematiky jsou četné scénické, koncertní i technicky zachycené realizace této pozoruhodné opery (LP, kazety a CD). Zejména studie realizátorů, kterými jsou významné nahrávky vybaveny, skýtají celou řadu námětů.

Náměty k analýze:

závěrečný duet z Monteverdiho poslední opery L'Incoronazione di Poppea (1642) je passacaglia složená ve formě rané aria da capo. Po první repetici nastupuje část B a část A se vrací po druhé repetici. Uvědomíme-li si tento jednoduchý formový plán, můžeme se věnovat otázkám koordinace jednotlivých hlasů.

Proč jsme označili závěrečnou scénu opery za passacagliu ?

Oba melodické hlasy - Poppea a Nerone - jsou budovány nad stále se opakujícím basovým sledem 4 tónů (bas klesá od toniky k dominantě: g-fis-e-d). Oba melodické hlasy uplatňují důsledně techniku ostinátního rytmického segmentu ^x (dvě osminové a dvě čtvrtňové noty).

Melodický bas klesající od toniky k dominantě se v části A objeví celkem 7x - tedy na ploše 28 taktů a jen v případě 8 taktů je tato technika ostinátní figury opuštěna. V části B se technika ostinátního segmentu vůbec neuplatňuje a nastupuje teprve v repríze části A, kde se vyskytne celkem 5x (tedy 20 taktů).

^x Zdráháme se v duchu vžitě praxe 60. let označit tento opakující se rytmický sled za "rytmický model". Jsme si vědomi častého nadužívání nebo nefunkčního užívání termínu "model". V oblasti české hudební analýzy asi sehrál popud z označování výchozího akordického, melodického či rytmického sledu u sekvence. V rovině obecněji pojaté teorie informace je však model vesměs zjednodušením situace, která pro svou rozměrnost a komplikovanost nemůže být pokaždé zaznamenána celá a je proto zjednodušena do podoby modelu...

Takto tedy vypadá makrotektonika celku a podstatný mikrotektonický detail - čtyřtaktový melodický ostinátní bas, nad kterým se odvíjí vlastní passacaglia. Vyjádříme-li efekt ostinátnosti pro passacagliu kvantitativně, dostáváme tyto hodnoty:

část A (37 taktů passacagliové ostináto 4 tónů (28 taktů)	část B (30 taktů nebo 59 při dodržení repetice) passacagliové ostináto není uplatněno	část A' (29 taktů) passacagliové ostináto 4 tónů (20 taktů)
---	---	---

Ze 125 taktů árie je uplatněn passacagliový ostinátní bas na ploše 48 taktů - tj. téměř 40 procent.

A nyní další analytické náměty v passacaglii, zejména ty, které se týkají otázek polymelodie, kontrapunktu a harmonie.

Při analýze si povšimněme součinnosti obou hlasů. Již pouhým okem je patrné, jak čtyřtónové segmenty (augmentované do šestitónového i více-tónového tvaru - nejvíce do 16-tónového segmentu) následují u obou hlavních představitelů opery Poppey a Nerona nejprve střídavě a v prosté imitaci, a teprve později se vzájemně prolnou.

Při analýze polymelodického materiálu obvykle nezdůrazňujeme tzv. latentní harmonii, jak je tomu u starších koncepcí kontrapunktu - např. u O.Šína, kde se vždy hledá harmonický skelet nějakého kontrapunkticky budovaného útvaru. Tentokrát však konstatujeme, že čtyřtaktí s ostinátním klesajícím basem od toniky k dominantě přináší i harmonicky závaznou posloupnost tonického kvintakordu, dominantního sextakordu, subdominantního sextakordu a dominantního kvintakordu. Při analýze je tedy výhodné vycházet ze symetricky pojatého a neustále se opakujícího ostináta (čtyřtaktí). Jeho základní harmonický tvar je - jak víme - tónický kvintakord, sextakord dominanty, sextakord subdominanty a dominantní kvintakord. Nyní si všimněme, jak se tato harmonie u Monteverdiho mění. Svědectvím o tom je především dvojice melodických hlasů, z nichž harmonii odvodíme. Na vypracování continua realizátorem nelze plně spoléhat, protože se může lišit - zejména tam, kde chybí dostatek horizontálně vedených hlasů - od skladatelova záměru.

Český orientační překlad textu: Toužím po tobě, chci tě objímat, netrpět, neumírat. Jsem tvá, jsem tvůj, má touho, vyslov to. Můj idole, můj poklade, mé srdce, můj živote !

A :	takt 1- 4	T_3^5	D 6	T 7	S 6	D
	takt 5- 8	T_3^5	D 6	S 6		D
	takt 9-12	T_3^5	D 6	ST 4-3		D
	takt 13-16	T_3^5	D 6	T		D
	takt 17-20	T_3^5	T 7	$\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix}$	T 6	D 7
	takt 21-24	T_3^5	T 7	$\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix}$	S 5	D 7 T_4^6

B : passacagliové ostinato není uplatněno

A':	takt 96-99	T $\frac{5}{3}$	D 6	S 6	T $\frac{6}{4}$	D
	takt 100-103	T $\frac{5}{3}$	D 6	T	D 7	
	takt 104-107	T $\frac{5}{3}$	D 6	T /4-3/	D 7	
	takt 108-111	T $\frac{5}{3}$	T $\frac{6}{4}$ 2	5-4 S 6	D $\frac{7}{3}$ $\frac{7}{3}$	T $\frac{6}{4}$
	takt 112-115	T $\frac{5}{3}$	T $\frac{6}{4}$ 2	5-4 D $\frac{6}{4}$	D 7	T $\frac{6}{4}$

Přehled všech situací z harmonického hlediska ukazuje, že passacaglia využívá harmonické setrvačnosti, ale současně provádí drobné změny. V 1. taktu čtyřtaktí je ve všech případech tónický kvintakord, ve 2. taktu převládá dominantní sextakord (7 x), čtyřikrát je zadržena tonická harmonie do klesajícího fis, takže vzniká dojem sekundakordu tvrdě velkého septakordu toniky fis-g-h-d. Do tohoto harmonického základu se promítají průtahy, které zpochybňují momentální platnost harmonie a zdůrazňují horizontální účinek místa.

Ve 3. taktu sledovaného čtyřtaktí se vyrovnaně střídají sextakord subdominanty s kvintakordem nebo septakordem šestého stupně (spodní medianty). V posledním segmentu nalézáme kvartsextakord střídavé dominanty a ve 4. taktu sledovaného čtyřtaktí dominantu a její septakord s eventuálním tonickým kvartsextakordem. Dominanta zaručuje "otevřenost" segmentu a jeho stálou napojovatelnost na další varianty. Jen tam, kde je tendence k uzavření, bývá uplatněn tonický kvartsextakord.

Při rozboru se zřetelem k horizontálním aspektům upozorňujeme ještě na tyto momenty:

- a) prostá imitace je na první pohled nápadná a vychází z textu, který je třeba při analýze dokonale respektovat. V našem případě máme k dispozici alespoň orientační německý překlad, je však třeba postupovat detailněji vzhledem k situacím vedoucím k možným rétorickým figurám.

K prosté imitaci, uplatněné důsledně v části passacaglii, je ještě třeba poznamenat, že je velmi působivým dramatickým a teatrálním prostředkem. Oba milenci si vzájemně předávají jednu textovou a melodickou linii, přenášenou sekvenčně. Z této jednoty se postupně vyvine především ozvěnově pojatá imitační technika krátkých opakovaných úseků.

- b) korespondence myšlenek a spojení obou postav je hudebně vyjádřena dokonce výměnou hudebního textu mezi oběma postavami - takt 10-13 je doslova opakován od taktu 14 do taktu 17. To je jistě ideální náznak splynutí a plně to koresponduje s apoteózou lásky Nerona a Poppey.

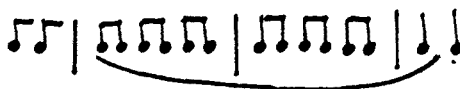
- c) produktivně lze tedy zkoumat všechny imitace v souvislosti s textem

- d) při sledování rytmických proporcí passacaglii postřehneme 3-4 výrazně strukturované segmenty, které odpovídají různým významům textu a jsou společné pro hlavní protagonisty.

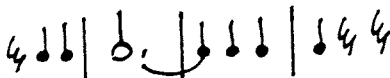
Je to : 1. segment



2. segment



3. segment



4. segment



- e) závěrečná passacaglia je opravdovou sémantickou a hudební gradací, i když sonicky je vlastně zjevnou antigradací. U Monteverdiho není sice naznačena žádná antigradační dynamika, ale vyplývá logicky z textu "o, mio tesoro, o mia vita" a vede často editory k údajům typu "allargando", jako je tomu v naší ukázce ze Scheringovy antologie.

Zpomalování a zeslabování je velkolepým vyvrcholením dovršení a stvrzení lásky obou protagonistů.

Závěrem: Monteverdiho passacaglii, uzavírající a vyvrcholující operu L'Incoronazione di Poppea (1642), jsme věnovali pozornost především vzhledem k tomu, že tento typ passacagliové árie se stával od 30. let 17.stol. stále produktivnějším a přesáhl z italské oblasti s migrací italské operní a oratorní hudby. Jednoduchá dvouhlasá passacaglia se stala přímo předobrazem pro nástrojové skladby s dvojicí sólových nástrojů, a proto stojí na významné pozici při formování sonát typu da camera a da chiesa. Navíc u Monteverdiho je duet přímo exemplárně dokonale vyvíjen od začátku 17. století a passacaglia nebo kánon s imitací ad minimam vytváří tercové typy duetových kantilén, které tak zobecněly v evropské hudbě bez ohledu na umělecké, politické a ideové hranice, proudy a vlivy.

Prameny a literatura:

Claudio Monteverdi: L'Incoronazione di Poppea
C.Monteverdi-Opere-Tomo XIII
Universal-Edition (UE 9608)

Arnold Schering: Geschichte der Musik in Beispielen.
VEB Breitkopf Härtel Musikverlag
Leipzig nedat. (reprint 1931)

Claudio Monteverdi: L'Incoronazione di Poppea.
Réalisation musicale René Jacobs
Concerto vocale, dir. René Jacobs.
Harmonia mundi-France
En coproduction avec WDR
compact disc digital audio HMC 90 1330.32

Miloš Štědroň : Claudio Monteverdi.
Génius opéry.
Editio Supraphon, Praha 1985, s.114-146



Název:	Základy polymelodiky /12 analýz/
Autor:	Doc. PhDr. Miloš Štědroň, CSc.
Vydavatel:	rektorát MU Brno, Burešova 20, filozofická fakulta
Určeno:	pro posluchače filozofické fakulty
Tisk:	Ediční středisko MU, Jaselská 25, xeroxový tisk
Počet stran:	143
AA - VA:	14,44 - 14,62
Náklad:	150 výtisků
Vydání:	první
Tém. sk.:	17/99
Poř. číslo:	1854

ISBN 80-210-0445-2

FA 1992

MZK-UK Brno



•2619851242•