

# KONTRAPUNKT

Pro potřeby Janáčkovy konzervatoře a Gymnázia v Ostravě zpracoval Mgr. František Mixa

## Charakteristika vokálního kontrapunktu, církevní mody.

Osnova:

- Pojem a druhy kontrapunktu
- Popsat období polyfonního vokálního slohu
- Znaky vokální polyfonie (tóniny, vedení hlasů, užití konsonancí a disonancí, užití modulace, hlasová pohyblivost, formy)
- Notace vokální polyfonie (modální rytmička, menzurální notace, užívání klíčů)
- Systém církevních stupnic a tónin (autentické a plagální mody, finalis, dominanta, ambitus, reperfuse, tonus, tonus recitans)
- Úprava církevních modů (zavádění citlivého tónu stoupajícího a úprava tritonu)
- Materiály k analýze: str. 4

### Úvod do studia kontrapunktu

**Pojem kontrapunkt:**

**Homofonie** (řečtina, homos = stejný, fonos = hlas), stejnohlas, je specifický typ faktury (faktura = sazba), v níž melodie (umístěná v kterémkoli hlasu) je vedoucím prvkem a ostatní hlasy ji harmonicky doprovázejí. Skladebná technika homofonie se nazývá **harmonie**.

**Polyfonie** (řečtina, polys = mnohý), mnohohlas, je typ faktury, která se vyznačuje relativní samostatností lineárně pojatých hlasů. Skladebná technika polyfonie se nazývá **kontrapunkt** (latinsky, punctum contra punctum = nota proti notě).

**Kontrapunkt** tedy znamená spojení dvou nebo několika samostatných hlasů v jeden logický celek.

Některé skladby mají fakturu pouze homofonní (např.: W.A.Mozart: Malá noční hudba – 4.věta, Rondo) nebo pouze polyfonní (např.: J.Desprez: Ave Maria). Častěji se však vyskytují obě faktury střídavě vedle sebe v rámci jedné skladby (např.: W.A.Mozart, 4. věta symfonie Jupiter, B.Smetana Z českých luhů a hájů) nebo nad sebou – tzv. **faktura smíšená** (např.: J. Mysliveček: Nokturno – střední díl – SZ 319).

**Druhy kontrapunktu:**

**Podle skladebné techniky** rozlišujeme polyfonii (kontrapunkt) neimitační a imitační (imitace = napodobení).

**V neimitační polyfonii** je základní melodická myšlenka – téma (tzv. cantus firmus = stálý zpěv, lat.) spojena s jednou nebo několika melodiemi, které na tématu melodicky ani rytmicky nezávisí a víceméně s ním kontrastují (např.: známá hříčka tří spletených písniček – Já do lesa nepojedu, Neviděli jste tu mé panenky, Jede, jede poštovský panáček, J.S.Bach: Allemande z 1. Anglické svity, M.Praetorius: Ráno SZ 488).

**V imitační polyfonii** je téma - tzv. proposta napodobováno - imitováno v jiném hlasu - tzv. risposta (např.: J.S.Bach: fuga z cyklu Preludium a fuga D dur, P.Eben: Maches Epithymia z cyklu Řecký slovník, různé kánony SZ 526).

**Podle počtu hlasů** rozlišujeme kontrapunkt (ktp) **dvojhlasý** až **pětihlasý**, výjimečně i vícehlasý (např.: J.S.Bach: Dvojhlasá invence č.1 a trojhlasá sinfonie č. 1, pětihlasá fuga b moll z I. dílu cyklu Temperovaný klavír)

**Podle notových hodnot**, v jakých ktp postupuje, rozeznáváme ktp **stejný** (1:1 = jedna nota proti jedné notě) a **nestejný** (např.: 2:1 = dvě noty proti jedné notě, 4:1 atd.).

**Podle toho, zda lze hlasy převrátit**, tj. zda lze provést vzájemnou polohovou výměnu hlasů, např. melodie ze sopránou se vymění s melodií v basu a obráceně, rozlišujeme ktp **jednoduchý** a ktp **převratný**. (např.: J.S.Bach: Dvojhlasá invence č.9)

**Převratný ktp dále dělíme:**

**podle počtu možných převratných hlasů** rozeznáváme **dvojitý**, **trojitý** nebo **čtyřnásobný**

**podle intervalu** v němž hlasy převracíme rozlišujeme ktp **převratný v oktávě**, **v decimě** nebo **v duodecimě**.

**Kontrapunktické období** třídíme na dva základní polyfonní slohy:

1. **polyfonní vokální sloh** (7. – 16. století) se prolíná ve svých začátcích s jednohlasým slohem chorálním (7. – 10. stol.) a s jednohlasým slohem světským (truvéřským, trubadúřským a se slohem minnesingrů (konec 10. – 13. stol.). Vyspělá vokální polyfonie se často nazývá **polyfonií palestrinovskou**. (např.: G.P.da Palestrina: Gloria z Missa Papae Marcelli)
2. **polyfonní instrumentální sloh** se začíná vyvíjet kolem r. 1600, v období baroka. Zpočátku je poněkud potlačen monodií (jednohlasou doprovázenou písní, např.: C. Monteverdi: Ballo delle Ingrate – „Balet nevděčnic“ z 8. knihy madrigalů), avšak rozvoj generálbasu a vzrůstající význam nástrojové hudby urychluje v 2. pol. 17. století i jeho vývoj. Vyspělá instrumentální polyfonie se často nazývá **polyfonií bachovskou**. (např.: J.S.Bach: Umění fugy)

Další rozvoj polyfonie byl nesen aktualizací kontrapunktických forem, zvláště fugy, setrvačností některých žánrů a výrazovým ozvláštňením projevu pomocí příslušných technik (např.: B.Britten: Fuga z Průvodce mladého člověka orchestrem na Purcellovo téma, P. Hindemith: Fuga septima in As, Moderato z cyklu Ludus tonalis), přičemž v hudbě 20. stol. vyústil do nového typu linearity, tzv. polyfonie řady (např.: A.Schönberg: Dechový kvintet, 1. věta). Svérázný typ relativně samostatného uplatnění hlasů přináší také jazz svým improvizacním pojetím melodiky (např.: L.Armstrong, M.Davis, MJQ).

V období vokální polyfonie se také rozvíjí notový záznam hudby. Vychází přitom z notace chorální a její rozvoj se zaměřuje zejména na zachycení časového (rytmicko-metrického) momentu, neboť vzájemná souhra dvou nebo více hlasů je závislá na časovém průběhu. Uvádíme proto stručný vývoj notace:

## 1. Notace písmenná

### a) řecká (starověk)

- pro zápis zpěvu jsou užívána velká písmena abecedy, jež jsou psána v různých polohách nad text (Č – 16) - např.: Seikilova píseň

### b) dasijská (9. století)

- různé tvary písmena F (mnich Hucbald)

## 2. notace grafická (značky):

### a) řecká (starověk)

- pro nástrojovou hudbu byla užívána zvláštní znaménka

### b) neumy (4. – 6. stol.):

- tečky (punctum) – nižší tóny, čárky (virga) – vyšší tóny, kroužky, háčky, obloučky a kličky. Nezaznamenávaly výšku tónů přesně, naznačovaly jen směr melodie. (Č–16)

### c) zavedení notové osnovy (9. stol.):

- 6 – 11 linek (mnich Hucbald): do mezer byly vpisovány slabiky textu, výška jen přibližně

### d) notace chorální (10.- 12. stol.) - např.: Puer natus est ze třetí mše k Narození Páně

- Quido z Arezzy (11.stol.): neumy vpisovány na i mezi 4 linky (barevné: 1. černá, 2. červená pro f, 3. černá, 4. žlutá nebo jiná pro c), výška byla takto určena přesně. Později byly barevné linky označovány písmeny F a C, z čehož se vyvinuly klíče. Klíč G se k nim připojil v 13. stol. (Č – 32)
- základní tvary: punctum, virga, podatus, clivis, torculus
- existovaly různé kaligrafické stylizace chorální notace: gotická (hřebové a podkovové písmo), románská (nota quadrata), rhombická (kosočtverečná – především u nás) (Č – 33)
- Franco z Kolína (13. stol.): 5 linek, zpočátku jen pro hudbu světskou, později všeobecně, až dodnes.

### e) notace menzurální (12. – 14. stol.)

- modální rytmička – členila melodickou linii podle určitého metrického modelu, tzv. modus. Bylo 6 základních modů, nejvíce se užívaly tyto čtyři: (*trochaeus* -- .) (*jambus* . --) (*daktylus* --- . --) (*anapest* . -- ---) (Č – 53)
  - kolem roku 1250 byla zavedena *menzurální notace*, která velmi zpřesnila vzájemný rytmický poměr všech hlasů (Franco Kolínský). Základní délky seřazeny od nejdelší k nejkratší hodnotě: maxima, longa, brevis = dvoucelá, semibrevis = celá, minima = půlová, semiminima = čtvrtěová, fusa = osminová, semifusa = šestnáctinová (H – 60)
  - menzurální soustava byla zpočátku dvoudobá. Později se dělila jednak v trojdobou (dokonalou, čili perfektní soustavu), jednak v dvojdobou (nedokonalou, čili imperfektní soustavu). Na zač. 14. stol. Nabylo sudé rozdělení stejného oprávnění s lichým. Perfektní rozdělení se značili kruhem (O), imperfektní polokruhem (X). Doba určená pohybem ruky dolů a nahoru se jmenovala tactus, tj. časová jednotka. Ve 13. století jí byla brevis, později semibrevis, zač. 17. stol. se jí stala minima.
  - v polovině 15. stol. tzv. bílá notace – nevyplněné hlavičky (H – 60)
  - v 16. stol. byly hranaté tvary nahrazeny kulatými - nota rotunda

### f) tabulatury (15. stol.)

- byly užívány pro hudbu nástrojovou
- loutnové tabulatury – značky pro hmaty a pro rytmus (H – 65)
- varhanní tabulatury – diskant: mensurální notace
  - ostatní hlasy: vypsány písmena jmény not s rytmickými značkami (H - 64)

### g) dnešní notopis (od 17. stol.)

- sloučení notace vokální a instrumentální

**Literatura: Zdeněk Hůla, Nauka o kontrapunktu, Supraphon, Praha 1985**

# Charakteristika vokální polyfonie, notace (klíče F,C,G), církevní stupnice a tóniny (autentické a plagální mody, finalis a dominanta, ambitus, úprava církevních modů)

(str. 6 – 14)

## Charakteristika vokální polyfonie

Polyfonní vokální sloh (7. – 16. století) se prolíná ve svých začátcích s jednohlasým slohem chorálním (7. – 10. stol.) a s jednohlasým slohem světským (truvéřským, trubadúřským a se slohem minnesingrů (konec 10. – 13. stol.). Vyspělá vokální polyfonie se často nazývá *polyfonií palestrinovskou*.

### Vokální polyfonie se vyznačuje těmito znaky:

1. církevními tóninami
2. lineárně vedenými hlasy, zpočátku bez ohledu na harmonický výsledek; teprve v renesanci, s přibývajícím harmonickým cítěním, se zohledňuje i výsledná vertikální složka
3. užíváním téměř výhradně konsonantních souzvuků, průtažné disonance na těžkých dobách lze užít pouze připravené a rozvedené, na lehkých dobách užívá většinou disonance průchodné nebo spodní střídavé
4. užíváním pouze diatonické modulace v církevních tóninách
5. mírnou hlasovou pohyblivostí, vyplývající z požadavků pěveckého slohu
6. příslušnými hudebními formami, zejména: mše, moteto, madrigal.

## Notace vokální polyfonie

Ve středověkých vokálních skladbách byl téměř celý rozsah jednotlivých hlasů notován pouze v linkové osnově, proto byl každý hlas notován v takovém klíči, v němž se nepoužívalo pomocných linek. Vyspělá vokální polyfonie užívá proto tří skupin klíčů: F, C a G:

F klíče udávají polohu tónu malé f (1/11):	subbasový	<u>5. linka</u>
	basový	<u>4. linka</u>
	barytonový	<u>3. linka</u>
		<u>2. linka</u>
		<u>1. linka</u>

C klíče udávají polohu tónu c <sup>1</sup> (2/11):	barytonový	<u>5. linka</u>
	tenorový	<u>4. linka</u>
	altový	<u>3. linka</u>
	mezzosopránový	<u>2. linka</u>
	sopránový	<u>1. linka</u>

*Barytonový F klíč a barytonový C klíč se sobě rovnají.*

G klíče udávají polohu tónu g <sup>1</sup> (3/11) :		<u>5. linka</u>
		<u>4. linka</u>
		<u>3. linka</u>
	diskantový	<u>2. linka</u>
	francouzský houslový	<u>1. linka</u>

*Francouzský houslový G klíč vymizel koncem 17. stol. Nejobvyklejší notací v 16. stol. byla sestava klíčů sopránového, altového, tenorového a basového. (4/12)*

## Církevní stupnice a tóniny

Z církevních stupnic – modů vyrůstá melodika jednohlasého gregoriánského chorálu i melodika palestrinovské vokální polyfonie. *Církevní stupnice* přešly do církevních zpěvů asi ve 4. stol. z *řeckých harmonií* (dva sestupné tetrachordy v rámci oktávy – *tetrachord byla původně řecká čtyřstrunná lyra*). Byly však proti řecké soustavě chápány jako vzestupné řady v rozsahu oktávy, a také jejich pojmenování se lišilo od původních názvů řeckých, neboť středověcí teoretikové pojmenovali církevní tóniny v opačném pořadí, než tomu bylo v řecké soustavě:

Pojmenování řeckých harmonií		Pojmenování církevních modů	
		G → g	mixolydický
		F → f	lydický
dórská	e → E	E → e	fyrgický
fyrgická	d → D	D → d	dórský
lydická	c → C		
mixolydická	h → H		

Tyto řady nazýváme církevními *autentickými* (původními) mody. Označujeme je lichými římskými čísly. Každý modus má svůj základní tón (*tóniku*), který je totožný s tónem závěrečným, jenž se nazývá *finalis*.

Od autentických modů se později odvodily mody *plagální*, které začínají vždy o kvartu níže, mají však s autentickými mody stejnou finalu. Označují se sudými římskými čísly a předponou *hypo-*.

V 16. stol. se počet církevních modů zvětšil pronikáním durového a mollového rodu o dva další mody, aiolský a jónský. U autentických modů se dělí *ambitus* na kvintu a kvartu, u plagálních modů pak na kvartu a kvintu:

*Reperkuse* (= spojení základního tónu s dominantou, vyskytující se často na začátku chorálních melodií)

<i>MODUS (TONUS)</i>	<i>FINALIS</i>	<i>DOMINANTA</i>	<i>AMBITUS (= rozsah)</i>
I. dórský	D	a	D – A – d
II. hypodórský	D	f	A – d – a
III. frygický	E	<u>c</u>	E – H – e
IV. hypofrygický	E	<u>a</u>	H – e – h
V. lydický	F	c	F – c – f
VI. hypolydický	F	a	C – F – c
VII. mixolydický	G	d	G – d – g
VIII. hypomixolydický	G	<u>c</u>	D – G – d
IX. aiolský	A	e	A – e – a
X. hypoiolský	A	c	E – A – e
XI. jónský	C	g	C – G – c
XII. hypojónský	C	e	G – c – g

*Tonus* je nápěv, utvořený z tónové řady – modu (dnešní adekvátní názvy: *modus* = stupnice, *tonus* = tónina).

V nápěvech gregoriánského chorálu často převládá jeden tón (*tonus dominans* = převládající tón), kterému se říká *dominanta*. V nejstarších žalmových zpěvech (psalmodiích) se na dominantě recitují delší žalmové texty, proto se jí říká *recitanta* (*tonus recitans*). (9/14) Dominantou mohl být zpočátku kterýkoli tón. Později se dominanta ustálila. V autentických modech to byl tón na 5. stupni, v plagálních modech pak tón o tercii nižší než dominanta v autentickém modu. Nikdy však nebyl dominantou pohyblivý tón h\*, který byl vždy zastupován sousedním tónem c.

### Úprava církevních modů

Církevní tóniny se v renesanci často upravují:

1. **Zaváděním citlivého tónu stoupajícího:** v závěru vícehlasé skladby před finálou se zvyšuje 7. stupeň v dórském, mixolydickém a aiolském modu. V aiolském modu se zvyšuje i 6. stupeň. (8/14)
2. **Tritonus v lydické a dórské řadě:**
  - **zv.4 lydické řady se upravuje na č.4** (snížením tónu h na b) tehdy, klesá-li melodie od kvarty k tónice (6/13).
  - **v.6 dórské řady se upravuje na m.6** (snížením tónu h na b) tehdy, klesá-li melodie od sexty ke kvintě nebo k tercii (7/13).

---

\* Pojmenování tónů základní tónové řady pochází z doby papeže Řehoře Velikého (540 – 604), jemuž se připisuje označení tónů prvními písmeny abecedy : a b c d e f g . Písmeno b značilo původně podle potřeby dnešní b i h. Na všech tónech této základní tónové řady bylo totiž možno vytvořit čisté kvarty, které se tehdy v paralelním vícehlase vyskytovaly, jenom na tónu f je zvětšená kvarta, triton f – h. Snížíme-li tón h na b, vznikne zase triton mezi b – e. Proto byl původní tón b dvojitý, podle potřeby; ve spojení se spodní kvartou f se užívalo nižšího b (tzv. **b rotundum** nebo též **b molle**, tvarem kulaté b: **b**), ve spojení s vrchní kvartou e nastoupilo vyšší h (tzv. **b kvadratum** nebo též **b durum**, tvarem hranaté b: **h**). V dalším vývoji bylo hranaté b označeno následujícím písmenem abecedy jdoucím po g, tj. h. Dnes začínáme hudební abecedu tónem c (c d e f g a h c), protože je nám zvukově durová stupnice bližší.

## Stavba cantu firmu, kontrapunkt dvojhlasý 1:1.

Osnova:

- Stavba cantu firmu
  - Pojem cantus firmus
  - Začátek c.f.
  - Průběh c.f. (stupňovité postupy, kroky, skoky, nemelodické postupy, triton, melodické vrcholy, rytmus, melodika, melodické rozpětí, délka c.f.)
  - Zakončení c.f.
  - Odlišnosti stavby palestrinovské melodie od c.f. (melodické ohnisko, rytmické odlišnosti)
  - Napište c.f. v d dórské.
- Kontrapunkt dvojhlasý 1:1
  - Začátek
  - Průběh (konsonance a disonance, pohyb hlasů, užití primy, křížení hlasů)
  - Závěr
  - Napište c.f. v a aiolské a k němu kontrapunkt 1:1.
- Materiály k analýze: str. 7, 8

## Melodická stavba cantu firmu

(začátek c.f., průběh c.f. – stupňovité postupy, kroky, skoky, nemelodické postupy, triton, zakončení c.f., stavba c.f. – melodické vrcholy, rytmus, melodika, melodické rozpětí, délka c.f.)

(str. 15 – 21)

Základní melodie neimitační polyfonie se nazývá **cantus firmus – c.f.** (stálý, pevný zpěv). Ostatním melodiím, které se pojí s c.f., říkáme **kontrapunky**.

### Začátek c.f.

C.f. začíná 1. nebo 5. stupněm daného modu. (23/20)

### Průběh c.f.

1. Převládají stupňovité postupy, kroky a občas se objevují skoky:

<b>Stupňovité stoupající i klesající postupy:</b>	m.2	v.2		
<b>Stoupající i klesající kroky:</b>	m.3	v.3		
<b>Skoky:</b>	<b>stoupající i klesající:</b>	č.4	č.5	č.8
	<b>pouze stoupající:</b>	m.6		

Po oktávovém nebo sextovém skoku je třeba postupovat stupňovitě opačným směrem. (10,11 /15)

2. Dva stejnosměrné postupy, jejichž výsledkem je septima nebo nóna, tzv. **nemelodické postupy**, se neužívají (13/16). **Konsonantní oktávový rozklad** (5+4, 4+5) se však užívá (15/17).

3. **Tritonus** (zkráceně **tritón**, nazývaný středověkými teoretiky za „d'ábla v hudbě“) je interval tří celých tónů = zv.4 (v širším pojetí i zm.5):

- **Zv.4 se neužívá v přímém tvaru** (např.:  $f^1 - h^1$ , vždy musí být vyplněna dvěma průchodnými tóny a půltónovým postupem rozvedena do č.5 nahoru nebo dolů. (17/17)
- **Zm.5 se rovněž neužívá v přímém tvaru** (např.:  $h^1 - f^2$ ), vždy musí být vyplněna alespoň jedním tónem, který však nesmí vytvořit akordický rozklad (např.:  $h^1 - d^2 - f^2$ ) a musí být půltónovým postupem rozvedena. (18/18)

### Stavba c.f.

1. C.f. má mít jeden vrchní **melodický vrchol**, obvykle v 1/3 nápěvu a jeden až dva **důly** – spodní melodické vrcholy. C.f. **není rytmicky členěn**, probíhá v celých nebo půlových hodnotách.

2. **Melodika c.f. se vyhýbá sekvencím, opakovaným tónům, rozloženým akordům** a návratům k jednomu a témuž tónu (**monotónii**). (23/20)

3. **C.f. má melodické rozpětí:**

- úplné (**tonus perfectus**) – melodie vyplní celou oktávu plagálního nebo autentického modu
- neúplné (**tonus imperfectus**) – melodie nedosáhne rozsahu oktávy plag. nebo autent. modu.
- rozšířené (**tonus plusquamperfectus**) – melodie přesáhne oktávu o jeden tón níže u plagálního nebo o jeden tón výše u autentického modu
- smíšené (**tonus mixtus**) – melodie je v rozsahu plag. i autent. modu (kvarta + oktáva). (23/20)

4. **Délka c.f.** se pohybuje v rozmezí od 6 – 7 taktů do 13 – 15 taktů.

### Zakončení c.f.:

- c.f. končí vždy **finálou**
- finála se připravuje sousedními **převodními tóny**:
  - ❖ **vrchní převodní tón** (celotónový) = v.2 – kromě frygického modu (20, 22 /20)
  - ❖ **spodní převodní tón** (půltónový) = m.2 – kromě frygického modu (21,22 /20)
- **Postup melodie k převodnímu tónu:**
  - ❖ **stupňovitě**, sekundou shora nebo zdola (v aiolské se 6. st. zvyšuje)
  - ❖ **terciovým krokem pouze shora**
  - ❖ větší skoky neužívat (20,21,22 /20)

## Zásady stavby palestrinovské melodie

(postup v delších a osminových hodnotách, postup přes taktovou čáru, zakončení, stavba – melodické vrcholy a ohniska)

**Palestrinovská melodika** se v mnohých jednotlivostech podobá stavbě c.f. Obě melodie se v zásadě *liši jen rytmicky*: kontrapunktické melodie vokálních polyfoniků mají bohatě rozrůzněný rytmus, kdežto c.f. se pohybuje ve velkých notových hodnotách. Přitom se skladatelé vokální polyfonie řídili pokyny o omezených možnostech lidského hlasu a přihlíželi také k obsahu a formě básnické předlohy.

Proto k uvedeným pravidlům o stavbě c.f. přibudou jen některé volnosti, které by nebylo možno užít u stavby c.f., a pak hlavně pravidla pro stavbu rytmicky rozrůzněné melodie.

**Začátek** palestrinovské melodie je shodný jako začátek c.f. (1. nebo 5. stupeň).

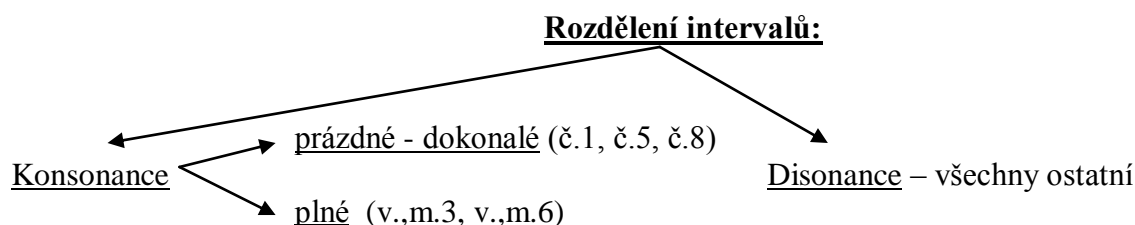
### Průběh:

1. Palestrinovská melodika užívá stejně jako c.f. stupňovité postupy, kroky a občasně skoky, které však rytmicky odpovídají textovému podkladu (sylabický nebo melismatický zpěv) (14/16). Navíc **užívá opakovaných tónů**, aby se při víceslabičných slovech melodická linie příliš neznekliďovala (9/14). Častěji než opakování tónu se užívá návratů melodie k jednomu a témuž tónu, tzv. **melodické ohnisko**. Tón, k němuž se melodie vrací, je obvykle dominantou (19/19).
2. **Závislost melodických postupů na hybnosti:**
  - **v delších hodnotách** (celé, půlové, čtvrt'ové) lze všechny skoky uvádět na kterékoli taktové době
  - **v osminových hodnotách:**
    - stupňovitý postup je možno užít vždy
    - **na těžké době** lze užít maximálně klesající tercie
    - **na lehkých dobách** lze užít maximálně klesající nebo stoupající tercie
    - **ve smíšeném rytmu** (čtvrt'ová nota + dvě osminové) lze použít i větších skoků (12/16)
3. **Postup melodie přes taktovou čáru:**
  - po delší **stupňovitě vzestupné řadě** nelze po taktové čáře užít krok nebo skok ve stejném směru, pouze stupňovitý postup. Obrátíme-li však směr, můžeme se pohybovat kroky i skoky.
  - po delší **stupňovitě sestupné řadě** lze ve stejném směru pokračovat maximálně terciovým krokem, po němž musí melodie pokračovat stupňovitě vzhůru. (16/17)

### Zakončení c.f.:

Palestrinovská melodie končí nejčastěji **finálou**, může však končit také **kvintou** nebo **tercií** závěrečného akordu. (19/19)

## Vokální dvojhlasy kontrapunkt stejný 1:1 (začátek, průběh – konsonance a disonance, pohyb hlasů, užití primy, křížení hlasů, závěr) (25 – 28)



### Začátek

Na začátku zaznívá vždy tónika (vzácně dominanta), v podobě č.5, č.8 nebo č.1 (unisono) – tj. vždy *jen prázdná konsonance*. (26/25)

### Průběh

- **užíváme pouze** prázdné a plné **konsonance**:
  - přednost dáváme plným intervalům
  - primu (unisono) uvádíme pouze na začátku a na konci, v průběhu se jí vyhýbáme

- **pohyb hlasů:**
  - hlasy vedeme **v protipohybu**
  - **paralelní pohyb** je možný pouze v plných konsonancích (3 + 6), a to maximálně 3 – 4 krát:
    - **nelze** tedy postupovat **v paralelních nebo antiparalelních kvintách nebo oktávách**
    - **nelze** však také užít tzv. **skočné tercie nebo sexty** (= paralelní postup kvartovým a větším skokem). Tomu lze čelit přechodem z tercie do sexty nebo do oktávy a obráceně (27/26)
  - **rovný pohyb:**
    - rovný pohyb **nelze** užít *v postupu do prázdných konsonancí* (tzv. **skryté kvinty nebo oktávy** = rovný pohyb do kvinty nebo oktávy). Do prázdných konsonancí se vždy postupuje protipohybem a *doporučuje se vycházet z nich také protipohybem, tj. rozbíhavě nebo sbíhavě*
    - *rovný pohyb lze užít pouze v postupu mezi plnými konsonancemi*
- **vzdálenost c.f. od kontrapunktu**
  - obvykle do oktávy
  - nejvíce decima a pak ihned snížit na oktávu nebo sextu. Nepovoluje se postup v paralelních decimách !
- **křížení hlasů** je povoleno a doporučeno
- nelze užívat **příčnost** (chromatický postup rozdělený mezi dva hlasy) – týká se zejména závěru věty
- kontrapunkt lze vytvořit **nad i pod c.f.** (30/27)
- **kontrapunktický hlas musí splňovat stejná kritéria jako c.f.**

### **Závěr**

- Předposlední takt je tvořen oběma převodními tóny ve vzdálenosti tercie nebo sexty. Ne decimy!
- Větu pak uzavíráme finálou ve vzdálenosti primy nebo oktávy (29/27)

## **Kontrapunkt dvojhlasý 2:1, 4:1 a synkopický.**

### **Osnova:**

- Vokální dvojhlasý kontrapunkt nestejný 2:1
  - Začátek
  - Průběh – konsonance a disonance na těžkých a lehkých dobách, pohyb hlasů, užití primy
  - Závěr – disonantní průtahy k citlivému tónu
- Vokální dvojhlasý kontrapunkt nestejný 4:1
  - Začátek
  - Průběh – konsonance a disonance na těžkých a lehkých dobách, pohyb hlasů, užití primy, nota cambiata
  - Závěr
- Vokální dvojhlasý nestejný kontrapunkt synkopický
  - Vznik disonantních průtahů a pravidla jejich rozvedení
  - Začátek
  - Průběh – konsonance na těžké době, prima, přerušení synkopování
  - Závěr
- Materiály k analýze: str. 9,11,14

### **Vokální dvojhlasý kontrapunkt nestejný 2:1**

**(začátek, průběh – konsonance a disonance na těžkých a lehkých dobách, pohyb hlasů, užití primy, závěr – disonantní průtahy k citl. tónu)**

**a 3:1 (užití konsonancí a disonancí, začátek, průběh a závěr)**

(28 – 33)

### **Kontrapunkt v poměru 2:1**

#### **Začátek**

- stejně jako u ktp 1 : 1 (*jen dokonalé konsonance*)
- kontrapunkt však může **nastoupit až na druhou dobu** dokonalou konsonancí (31/29)

#### **Průběh**

- **Na těžkých dobách** užíváme pouze konsonance (plyne z ktp 1:1)
  - *plně* volně
  - *prázdné* protipohybem, přitom *neužíváme primu*

- **Na lehkých dobách** lze užit konsonance i disonance
  - *konsonance* volně (32 a /29)
  - lze užit i *primu* (34/30)
  - *disonance* pouze jako lehký průchod, ne střídavý tón (32 b,c,d /29)
- **Postup kontrapunktu z těžké doby na lehkou** se děje stranným pohybem - c.f. leží, kontrapunkt postupuje
  - *do konsonance* stupňovitě, krokem nebo skokem (32 a, d /29, 33/30, 38,39/31)
  - *do disonance* pouze stupňovitě (32 b /29)
- **Postup c.f. a kontrapunktu z lehké doby na těžkou** dodržuje všechna pravidla jako ktp 1:1, tj. zejména:
  - *neužívat* kvintové nebo oktávové paralely nebo antiparalely
  - *neužívat* skryté kvinty nebo oktávy
  - *do kvinty nebo oktávy na těžké době* vedeme vrchní hlas nejlépe stupňovitě, nikoli skočmo (tzv. *quinta* nebo *ottava battuta*) (36/30)
  - z *primy* postupujeme protipohybem, *rozbíhavě* (34/30)
- **Vztahy mezi těžkými dobami sousedních taktů** (pravidla vyplývají z ktp 1:1)
  - *na těžkých dobách sousedních taktů* se vyhýbáme tzv. **přízvučným kvintám** nebo **oktávám**:
    - to znamená, že uvedeme-li na těžké době taktu kvintu, pak se kvinta nesmí objevit na těžké době ani v taktu předešlém, ani v taktu následujícím. Totéž platí i o oktávě. (V ktp 1:1 by šlo o paralelní kvinty nebo oktávy)
  - *na těžkých dobách sousedních taktů* se rovněž vyhýbáme **skrytým kvintám** a **oktávám**:
    - to znamená, že uvedeme-li na těžké době kvintu nebo oktávu, pak nesmí nastupovat rovným pohybem z intervalu na těžké době předešlého taktu. (V ktp 1:1 by šlo o skryté kvinty nebo oktávy)
    - chceme-li však z různých důvodů užit skrytou kvintu nebo oktávu mezi těžkými dobami sousedních taktů v ktp 2:1, lze tento postup **zamaskovat** takto:
      - ❖ na lehké době prvního taktu zvolíme v kontrapunktu takový vhodný tón, aby postupoval do následující těžké doby druhého taktu protipohybem (33/30)
- **Užití sekundy**
  - sekunda se v *harmonické větě* rozvádí vždy stranným pohybem nebo protipohybem
  - v *kontrapunktické větě* lze sekundu rozvést i rovným pohybem, postupuje-li kontrapunkt stupňovitě (35/30)

## Závěr

- tvoří se *oběma převodními tóny*, které vyústí ve finálu (primu nebo oktávu)
- ktp v *posledním taktu* vždy končí stejnou notovou hodnotou jako c.f. (v poměru 1:1)
- **je-li v předposledním taktu v c.f. stoupající převodní tón**
  - pak ktp dodržuje hodnotu c.f. již v předposledním taktu (kromě frygické, kde lze ve vrchním hlase postoupit 5 – 3 – 1)
  - v *durových modech a ve frygické* však lze ve spodním hlase užit poměr 2:1 postupem 5 – 6 – 8 (39c /31)
- **je-li v předposledním taktu v c.f. klesající převodní tón**
  - pak lze ve vrchním hlase užit poměr 2:1 postupem 5 – 6 – 8 (37a /30)
  - nebo užit **disonantních průtahů k citlivému tónu**:
    - ❖ *ve vrchním hlase* se užívá průtahu septimy k sextě
    - ❖ *ve spodním hlase* se užívá průtahu sekundy k tercii (38/31)
- **jiné disonance (zejména kvartové průtahy) v předposledním taktu neužíváme** (39 a, b, d /31)

## Kontrapunkt v poměru 3:1

*Kontrapunktická věta v poměru 3:1 se vyskytuje velmi zřídka.*

*Josef Fux\** povoluje užívání disonancí na 2. době, *Otakar Šín\*\** na 3. době. Podle *Zdeňka Hůly\*\*\** se tyto volnosti neshodují s tvůrčí praxí vokálních polyfoniků, kteří uvádějí **na všech třech dobách pouze konsonance.**

**Začátek** - ktp nastupuje buďto na těžké nebo na druhé době dokonalou konsonancí.

**Průběh i závěr** - se tvoří podobně jako v ktp 2:1. (41/33)

\* Joseph Johann Fux (1660-1741) – nejvýznamnější rakouský barokní skladatel a teoretik, varhaník a kapelník ve Vídni. Jeho teoretické dílo „Gradus ad Parnassum“ (1725) je učebnicí kontrapunktu vycházející z Palestrinových zásad.

\*\* Otakar Šín (1881-1943) – český hudební teoretik a skladatel. Autor učebnic všeobecné nauky o hudbě, harmonii a kontrapunktu.

\*\*\* Zdeněk Hůla (1901-1986) – český skladatel a hudební teoretik, autor knih *Nauka o harmonii*, *Nauka o kontrapunktu*, *Brána hudby*.

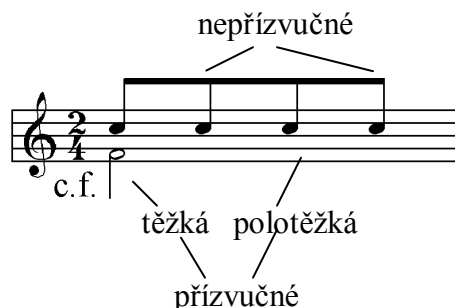
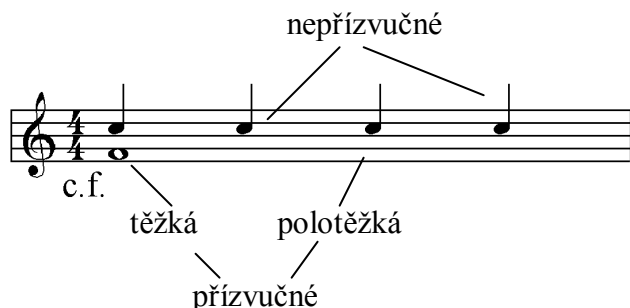


## Vokální dvojhlasý kontrapunkt nestejný 4:1 (začátek, průběh – konsonance a disonance na těžkých a lehkých dobách, pohyb hlasů, užití primy, nota cambiata, závěr)

### a 6:1 (začátek, průběh, závěr)

(34 – 40)

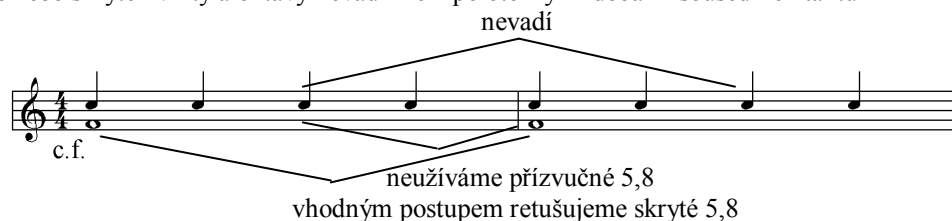
#### Kontrapunkt v poměru 4:1



**Začátek** (jako u 2:1): na první nebo na druhou dobu dokonalou konsonancí

#### Průběh:

- **Na přízvučných dobách** užíváme - jako u 2:1 - jen konsonance
- **Na nepřízvučných dobách** lze užit:
  - **stejně jako u ktp 2:1:** následné nebo střídavé konsonance  
disonantní průchod  
*ne však* 2 disonantní průchody za sebou
  - **nové pravidlo:** spodní disonantní střídavý tón (42/34)
- **Postup kontrapunktu z přízvučné doby (těžké nebo polotěžké) na nepřízvučnou**
  - provádíme stejně jako u ktp 2:1 stranným pohybem
- **Postup z lehké doby na přízvučnou (těžkou nebo polotěžkou)** provádíme stejně jako u ktp 2:1
  - neužíváme kvintové nebo oktávové paralely nebo antiparalely
  - neužíváme skryté primy, kvinty a oktávy
- **Vztahy mezi přízvučnými dobami v rámci jednoho taktu a mezi sousedními takty** (plyne z ktp 2:1):
  - neužíváme *přízvučné kvinty a oktávy*
  - *skryté kvinty a oktávy* lze zamaskovat podobně jako u ktp 2:1
  - **nové pravidlo:** přízvučné nebo skryté kvinty a oktávy nevadí mezi polotěžkými dobami sousedních taktů



- **Primu** lze užit na všech dobách, kromě první (těžké) za stejných podmínek jako v ktp 2:1 (43/35)
- **nové pravidlo:**  
**Nota cambiata** je čtyřtónová ozdobná figura, která nastupuje na těžké nebo polotěžké době:
  1. tón: konsonance
  2. tón: průchodná disonance
  3. tón: krok terciovým postupem do konsonance
  4. tón: návrat k rozvodnému tónu průchodné disonanceNota cambiata může být užitá *uvnitř taktu, přes taktovou čáru, ve vrchním i spodním hlase* ve tvaru 3-4-6-5 nebo 8-7-5-6 a pokračuje v témž směru stupňovitě. (44/35)  
Ve 3. a 4. tónu *noty cambiaty užitě přes taktovou čáru* však dochází ke změně intervalů ke c.f., neboť po taktové čáře se c.f. mění. Výše uvedená definice noty cambiaty však platí. Jen je třeba si uvědomit, že 4. tón - návrat k rozvodnému tónu průchodné disonance - nemusí konsonovat s c.f. (44b,d/35).
- **Užití sekundy** se shoduje s ktp 2:1

**Závěr** je shodný s ktp 2:1

někdy se melodie uzavírá obtížně, proto musíme její pohyb zmírnit nebo zastavit již v předposledním taktu (46/36) (47/36)

#### Kontrapunkt v poměru 6:1

Melodie plyne v 3/2 taktu ve čtvrtových hodnotách nebo v 3/4 taktu v osminových hodnotách. Takt tedy obsahuje jednu těžkou a dvě polotěžké doby a věta se tvoří a uzavírá podle stejných pravidel jako v ktp 4:1. (48/39)

**Vokální dvojhlasý nestejný kontrapunkt synkopický**  
**(vznik disonantních průtahů a pravidla jejich rozvedení, začátek, průběh – konsonance na těžké době, prima, přerušování synkopování, závěr)**  
**(40 – 45)**

Synkopický kontrapunkt vzniká důsledným vázáním not z lehké doby na těžkou.

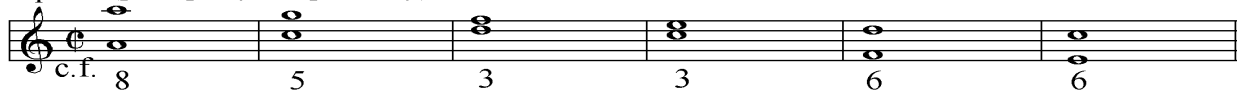
**Začátek**

- nastupuje obvykle na 2. dobu dokonalou konsonancí
- nastoupí-li na první době dokonalou konsonancí, pak jsou konsonance na obou dobách (49/40)

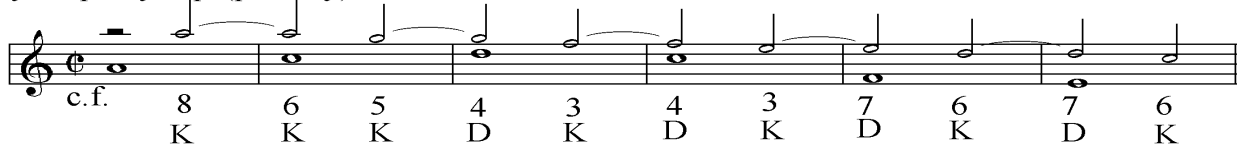
**Průběh**

- vázáním tónů vznikají **na těžkých dobách** buď
  - **disonantní průtahy** (49a/40) nebo
  - **konsonance** (49b/40)
- **na lehkých dobách** se užívá pouze konsonancí, které mají dvojí funkci
  - předchozí průtah rozvádějí
  - následující průtah připravují
- **vznik synkopického ktp** si lze představit jako posunutí např. vrchního hlasu ktp 1:1 proti c.f. o polovinu hodnoty c.f. dozadu

ktp 1:1 (protipohyb + paralely)



synkopický ktp (průtahy)



průtažný tón                      průtažný tón                      průtažný tón                      průtažný tón  
 přípravný tón      rozvodný tón      přípravný tón      rozvodný tón      přípravný tón      rozvodný tón      přípravný tón      rozvodný tón

▪ **disonantní průtahy**

- užíváme pouze **připravené**
- vždy **stupňovitě klesají** do rozvodných tónů
  - ✓ ve vrchním hlase:      4 → 3              7 → 6              9 → 8 (zřídka)              (50/41)
  - ✓ ve spodním hlase:      2 → 3              9 → 10              4 → 5 (zřídka)              (51/41)

(Rozvodů do prázdných intervalů se téměř neužívá – zeslabuje se tím účinnost průtahu a při vícenásobném užití těchto průtahů vzniká řetěz následných – zjevných nebo skrytých prázdných intervalů na lehkých dobách, který je ve dvojhlasé větě chybný. Ve středních hlasech tříhlasé věty je však povolen, neboť následné intervaly jsou zde maskovány.)

- je třeba přísně dodržet **pravidla rozvedení průtahu**
  - rozvodný tón průtahu musí být konsonantní
  - zdvojení rozvodného tónu nad průtahem, ani ve stejné výši není možné (52/42)
- **nelze-li na těžké době vytvořit disonantní průtah**, uijeme na těžké době **konsonanci**
- v synkopickém ktp jsou lehké doby důležitější než těžké, proto **přízvučné kvinty a oktávy** nepůsobí tak vtíravě jako v ostatních druzích nestejného ktp
- na lehkých dobách sousedních taktů však nesmějí vznikat (ve dvojhlasém ktp) paralelní nebo skryté kvinty a oktávy – tzv. **následné zjevné nebo skryté kvinty a oktávy**
  - pozor na **rozvody do prázdných intervalů** ! – viz výše              (53,54/42)
  - **po konsonantních souzvucích na těžké době** se skryté kvinty a oktávy mezi lehkými dobami povolují (55/42)
- **prima** lze uvést na lehké i těžké době (56/43)
- **přerušování synkopování** (max. 2 takty)
  - nelze-li utvořit ani konsonantní ani disonantní synkopu, kontrapunktujeme 2:1, přitom neužíváme disonantních průchodů nebo střídavých tónů
- **hlasy** synkopického kontrapunktu **se mohou od sebe vzdálit** výjimečně na duodecimu (zejména na lehké době)

**Závěr**

- je obdobný jako u ktp 2:1 (57/43)

# Kontrapunkt smíšený, volný a převratný.

Osnova:

- Dvojhlasy kontrapunkt smíšený
  - Definice
  - Rytmické zákonitosti – pohyb v osminových hodnotách, smíšený rytmický útvar, šestnáctinové hodnoty, synkopy
  - Melodické zákonitosti – těžký průchod, vrchní střídavý tón, portamento
- Volný polyfonní dvojhlas ve smíšených notových hodnotách
  - Definice
  - Začátek
  - Rytmický průběh – horizontální, vertikální
  - Melodický průběh – horizontální a vertikální, deklamační požadavky
- Převratný kontrapunkt (pojem převratného kontrapunktu)
- V oktávě (tabulka, konsonance, disonance na lehké a těžké době, hlasová vzdálenost)
- V decimě (tabulka, konsonance, disonance na lehké a těžké době, hlasová vzdálenost, evoluce a transpozice)
- V duodecimě (tabulka, konsonance, disonance na lehké a těžké době, hlasová vzdálenost, evoluce a transpozice)
- Materiály k analýze: str. 18, 20, 26

## Vokální dvojhlasy kontrapunkt smíšený (definice, rytmické zákonitosti – pohyb v osminových hodnotách, smíšený rytmický útvar, šestnáctinové hodnoty, synkopy, melodické zákonitosti – těžký průchod, vrchní střídavý tón, portamento) (45 – 52)

Smíšený kontrapunkt spojuje všechny druhy nestejného kontrapunktu.

### Rytmické zákonitosti

- melodie začíná *delšími hodnotami*, pak se její *pohyb rozvíjí* a na *závěr se opět zvolní*
- *stupňovitě sestupná melodie* začíná obvykle delší hodnotou, pohyb v osminových hodnotách zahajujeme obvykle na lehké době (59 a,b /46)
- *stupňovitě vzestupná melodie* může začít hned rychlejšími hodnotami (59 c,d /46)
- *smíšený rytmus*  $\uparrow \cdot \uparrow \uparrow$  je možno na **přízvučné době** užít kdykoli (60a/46)
- *obrácený smíšený rytmus*  $\uparrow \uparrow \uparrow \cdot$  lze na **přízvučné době** užít, jestliže:
  - mu předchází osminová nota (60b/46)
  - nebo mu předchází čtvrt'ová nota která se s ním synkopicky váže (60c/46)
  - nebo váže-li se s následující čtvrt'ovou notou (60d/46)
- **pozn.: totéž platí při dvojnásobných hodnotách**
- *šestnáctinové notové hodnoty* mají pouze ornamentální ráz, užívají se na lehkých dobách vždy ve dvojici, pouze jako
  - disonantní průchodný nebo spodní střídavý tón (přitom alespoň jedna šestnáctina musí být konsonantní)
  - nebo jsou obě šestnáctiny konsonantní (61/47)
- *synkopy* vznikají vázáním
  - stejných notových hodnot v poměru 1:1
  - nestejných notových hodnot v poměru 2:1 (*v poměru 1:2 lze pouze v závěru melodie*) (62/47)

### Melodické zákonitosti

vesměs se řídíme *stejnými pravidly jako u všech druhů kontrapunktu*, mimo některé **výjimky**:

- *těžký disonantní průchod* se vyskytuje na polotěžké době, a to pouze klesající po delší rytmické hodnotě, než je on sám (63a,b/48)
- *vrchní disonantní střídavý tón* se vyskytuje na lehké době, a to pouze tehdy, je-li součástí dvoutónové figury menších rytmických hodnot a jeho rozvodný tón je 2x až 4x delší než je on sám (63c,d/48)
- *nota cambiata* má rozmanitější tvary
  - druhá nota figury nesmí být kratší než osminová hodnota (64/48)
  - pokračování cambiatové figury:
    - je-li třetí nota čtvrt'ová, musí být 4. nota čtvrt'ová nebo půlová, a pak může následovat jakýkoli postup – nejen ve stejném směru stupňovitě (64a,b/48)
    - je-li třetí nota osminová, pak i čtvrtá nota musí být osminová a následující postup může být pouze stupňovitý ve stejném směru (64c,d/48)
- *portamento* je ozdobný melodický tón v osminové hodnotě, který spojuje dva sestupující sousední tóny jako předjímka na nepřízvučné díle taktové době (65/49)
- *závěr* tvoříme obdobně jako u synkopického ktp, navíc však lze stoupající převodní tón před jeho rozvedením do finály vyzdobit *spodním střídavým tónem v šestnáctinové hodnotě* (66/49).

**Vokální volný polyfonní dvojhlas ve smíšených notových hodnotách**  
**(definice, začátek, rytmický průběh – horizontální, vertikální, melodický průběh – horizontální**  
**a vertikální, deklamační požadavky)**  
**(52 - 57)**

Každý z obou hlasů se vyvíjí melodicky i rytmicky samostatně.

**Začátek**

- obě melodie začínají dokonalou konsonancí současně nebo po sobě

**Průběh**

- **Rytmický průběh**
  - **horizontálně** - každá melodie se vyvíjí dle vlastního navazování a vyrovnávání rytmického pohybu (viz rytmické zákonitosti smíšeného ktp)
  - **vertikálně** - na základě kontrastu: pohyb v delších hodnotách proti rychlejšímu pohybu v druhém hlasu, přitom se nezamítá jednotný postup hlasů 1:1 v různých hodnotách
- **Melodický průběh**
  - **horizontálně** - užíváme hlavně protipohyb, lze však užít i paralelní pohyb v terciích nebo sextách:
    - **v osminových hodnotách** se lze pohybovat v delších úsecích
    - **ve čtvrtových hodnotách** 3 – 4 paralely za sebou
    - **v půlových hodnotách** volíme raději protipohyb
  - **vertikálně** - vznikají konsonance a disonance dle těchto pravidel:
    - **delší notové hodnoty** v poměru 1:1 nesmějí disonovat (69a/53)
    - **osminové hodnoty** v poměru 1:1 mohou disonovat pouze tehdy, dodržíme-li pravidla smíšeného ktp (lehký nebo těžký průchod, disonantní střídavý tón, nota cambiata apod.) (69b/53)
    - **v čtyřtónové sestupné figuře v osminových hodnotách** může její třetí nota disonovat jen takto:
      - po figuře následuje vzestupná sekunda (návrat k disonantnímu tónu)
      - současně v ktp hlasu probíhá k této třetí notě disonantní průtah (69c/53)
  - **disonantní průtahy** se pravidelně rozvádějí
    - do rozvodného tónu
    - do rozvodného tónu, jenž je součástí jiného konsonantního intervalu (69d/54)
    - průtah může změnit disonantní interval v konsonanci ještě před svým rozvodem (69e/54)

**Deklamační požadavky** při zhudebnění mešních nebo umělých textů:

- každou **slabiku** lze zhudebnit kteroukoli notovou hodnotou, **kromě osminy**
- **na osminovou notu** může připadnout slabika jen tehdy, když je před ní tříosminová nota a současně po ní čtvrtová nebo větší hodnota (70/54)
- řada **osminových not** se zpívá **melismaticky** (71/54)
- po řadě melismatických osmin nepřipadá na následující čtvrtovou notu další slabika, aby nepůsobila ukvapeně (72/55)
- na **šestnáctinovou hodnotu** nikdy nepřipadá slabika (72/55)
- **přízvukná slabika** má být **na přízvukné době**, nepřívukná slabika na nepřívukné době (73/55)

**Vokální polyfonní dvojhlas – shrnutí**

**Úprava církevních modů**

**Zavádí se citlivý tón stoupající:** v závěru před finálou se zvyšuje 7. stupeň v dórském, mixolydickém a aiolském modu. V aiolském modu se zvyšuje i 6. stupeň.

**Tritonus v lydické a dórské řadě:**

- **zv.4 lydické řady se upravuje na č.4** (snížením tónu h na b) tehdy, klesá-li melodie od kvarty k tónice
- **v.6 dórské řady se upravuje na m.6** (snížením tónu h na b) tehdy, klesá-li melodie od sexty ke kvintě nebo k tercii

## Melodická stavba cantu firmu

1. C.f. začíná 1. nebo 5. stupněm daného modu

2. C.f. postupuje:

- **stupňovitě** - stoupající i klesající postupy m.2, v.2
- **kroky** - stoupající i klesající postupy m.3,v.3
- **skoky** - stoupající i klesající č.4, č.5, č.8, pouze stoupající m.6 (po oktávovém nebo sextovém skoku je třeba postupovat *stupňovitě* opačným směrem)

Neužívá se:

- **tritonus ve tvaru zv.4 v přímém tvaru** - vždy musí být vyplněn dvěma průchodnými tóny a půltónovým postupem rozveden do č.5 nahoru nebo dolů
  - **tritonus ve tvaru zm.5 v přímém tvaru** - vždy musí být vyplněn alespoň jedním tónem, který však nesmí vytvořit akordický rozklad a musí být půltónovým postupem rozveden
  - **nemelodické postupy** - dva stejnosměrné postupy, jejichž výsledkem je septima nebo nóna; (konsonantní oktávový rozklad 5+4 nebo 4+5 se však užívá)
3. C.f. končí vždy **finálou**, která se připravuje sousedními převodními tóny (**vrchní převodní tón** celotónový – kromě frygického modu; **spodní převodní tón** půltónový – kromě frygického modu. **K převodnímu tónu** postupuje melodie **stupňovitě**, sekundou shora nebo zdola (v aiolské se 6. st. zvyšuje) nebo **terciovým krokem pouze shora**.

## Rozdělení intervalů:

Konsonance - prázdné (dokonalé): č.1, č.5, č.8; - plné: v.,m.3, v.,m.6;

Disonance - všechny ostatní

## Začátek

**1:1** - vždy **prázdná (dokonalá) konsonance** tónická, vzácně dominantní

**2:1, 3:1, 4:1, synkopický (SK) a smíšený ktp (SMK, VPD)** - na první nebo na druhou dobu dokonalou konsonancí

## Průběh

- kontrapunktický hlas musí splňovat stejná kritéria jako c.f.
- **křížení hlasů** je povoleno a doporučeno
- nelze užívat **příčnost** (chromatický postup rozdělený mezi dva hlasy) – týká se zejména závěru věty
- kontrapunkt lze utvořit **nad i pod c.f.**

## Pohyb hlasů:

Postup c.f. a kontrapunktu z lehké doby na těžkou (2:1, 3:1, 4:1, 6:1, SMK, VPD) nebo z těžké doby na těžkou (1:1):

- preferujeme **protipohyb**
- **paralelní pohyb** je možný **pouze v plných konsonancích**, a to maximálně 3 – 4 krát (**nelze** však užít **skočné tercie nebo sexty, nelze** užít **zjevné kvinty nebo oktávy**)
- **rovný pohyb** lze užít **pouze v postupu mezi plnými konsonancemi** (nelze postupovat do prázdných konsonancí rovným pohybem - **skryté kvinty nebo oktávy**; do prázdných konsonancí se vždy postupuje protipohybem a doporučuje se vycházet z nich také protipohybem, tj. rozbíhavě nebo sbíhavě.

Postup kontrapunktu z těžké doby na lehkou (2:1, 3:1, 4:1, 6:1, SK, SMK, VPD):

- **stranný pohyb** – do konsonance i z konsonance lze postoupit **stupňovitě** (průchodná nebo střídavá konsonance), **krokem** i **skokem**; do disonance i z disonance však postupujeme **pouze stupňovitě**

Postup hlasů ve volném polyfonním dvojhlasu (VPD):

- **každá melodie se rytmicky rozvíjí samostatně**, přitom se preferuje rychlejší pohyb v jednom hlasu proti pomalejšímu pohybu v druhém hlasu
- **může však být užít i pohyb 1:1 takto:**
  - **delší notové hodnoty** nesmějí **disonovat**, užíváme **protipohyb**, mezi konsonancemi i **rovný pohyb**
  - **osminové hodnoty** mohou **disonovat**
    - **dodržíme-li pravidla SMK**
    - **ve čtyřtónové sestupné osminové figuře** může **disonovat její třetí tón**, když tón následující po čtyřtónové figuře se vrátí k třetímu tónu a současně ve druhém hlasu probíhá proti třetí notě **disonantní průtah**
  - **ve čtvrt'ových a osminových hodnotách** uijeme **protipohyb**, mezi konsonancemi i **rovný pohyb**, ale i **paralelní pohyb v plných konsonancích**, a to ve čtvrt'ových hodnotách 3 – 4 x za sebou, v osminových hodnotách i **vícekrát za sebou**
- **disonantní průtahy** se **rozvádějí do rozvodného tónu**, jenž může být součástí jiného konsonantního intervalu; průtah může změnit **disonantní interval v konsonanci ještě před svým rozvedením**

## Vzdálenost c.f. od kontrapunktu:

- 1:1, 2:1, 3:1, 4:1, 6:1 nejvíce **decima** a pak **ihned snížit na oktávu nebo sextu**
- **SK** nejvíce výjimečně **duodecima** (zejména na lehké době)

## Prázdné konsonance

užíváme na těžkých, polotěžkých i lehkých dobách - do konsonance i z konsonance lze postoupit **stupňovitě**, **krokem** i **skokem**, avšak **pouze protipohybem**

## Plné konsonance

užíváme na těžkých, polotěžkých i lehkých dobách volně (tj. **všemi druhy pohybu**) – do konsonance i z konsonance lze postoupit **stupňovitě**, **krokem** i **skokem**

## Disonance

1. v ktp **1:1** a **3:1** neuvádíme
2. v ostatních ktp (kromě SK) užívat disonance pouze na lehkých dobách; do disonance i z disonance postupujeme **pouze stupňovitě**
3. **2:1** - pouze **lehký průchod**
4. **4:1, 6:1** - **lehký průchod** a **spodní střídavý tón**
5. **SK** – na těžkých dobách vznikají vázáním tónů buď
  - o disonantní průtahy (tzv. **těžký průtah**) nebo
  - o konsonance- na lehkých dobách se užívá pouze konsonancí, které mají dvojí funkci
  - o předchozí průtah rozvádějí
  - o následující průtah připravují**disonantní průtahy**
  - o užíváme pouze připravené
  - o vždy stupňovitě klesají do rozvodných tónů
    - ve vrchním hlase: 4 → 3      7 → 6      9 → 8 (zřídka)
    - ve spodním hlase: 2 → 3      9 → 10      4 → 5 (zřídka)
6. **SMK** - **těžký disonantní průchod** - na polotěžké době, a to pouze klesající po delší rytmické hodnotě, než je on sám; **vrchní disonantní střídavý tón** - na lehké době, a to pouze tehdy, je-li součástí dvoutónové figury menších rytmických hodnot a jeho rozvodný tón je 2x až 4x delší než je on sám; **portamento** - ozdobný melodický tón v osminové hodnotě, který spojuje dva sestupující sousední tóny jako předjímka na nepřizvučné dílčí taktové době

**Postup kontrapunktu z těžké doby na lehkou** se děje stranným pohybem - c.f. leží, kontrapunkt postupuje

- o *do konsonance* stupňovitě, krokem nebo skokem
- o *do disonance* pouze stupňovitě

**Postup c.f. a kontrapunktu z lehké doby na těžkou** se děje protipohybem, rovným nebo paralelním pohybem

- o *neužívat* kvintové nebo oktávové paralely nebo antiparalely
- o *neužívat* skryté kvinty nebo oktávy
- o *do kvinty nebo oktávy na těžké době* vedeme vrchní hlas nejlépe stupňovitě, nikoli skočmo (tzv. *quinta* nebo *ottava battuta*)

## Vztahy mezi těžkými dobami sousedních taktů

na těžkých dobách sousedních taktů neuvádíme

- **přizvučné kvinty nebo oktávy**
- **skryté kvinty nebo oktávy** - tyto lze zamaskovat tak, aby tón v kontrapunktu na lehké době postupoval do následující těžké doby protipohybem (v ktp 4:1 přizvučné nebo skryté kvinty a oktávy nevádí mezi polotěžkými dobami sousedních taktů)

## Vztahy mezi lehkými dobami sousedních taktů

V **synkopickém ktp** jsou lehké doby důležitější než těžké, proto přizvučné kvinty a oktávy nevádí. Na lehkých dobách sousedních taktů však nesmějí vznikat (ve dvojhlasém ktp) paralelní nebo skryté kvinty a oktávy – **následně zjevné nebo skryté kvinty a oktávy**

**Sekunda se v kontrapunktické větě** rozvádí také rovným pohybem, postupuje-li kontrapunkt stupňovitě

**Prima** (z primy postupujeme protipohybem, rozbíhavě)

**1:1** uvádíme pouze na začátku a na konci

**2:1, 3:1, 4:1, 6:1** lze užít na všech dobách, kromě první

**SK** lze uvést na lehké i těžké době

## Nota cambiata

### **4:1**

je čtyřtónová ozdobná figura, která nastupuje na těžké nebo polotěžké době:

1. tón: konsonance
2. tón: průchodná disonance
3. tón: krok terciovým postupem do konsonance
4. tón: návrat k rozvodnému tónu průchodné disonance

Nota cambiata může být užita **uvnitř taktu, přes taktovou čáru, ve vrchním i spodním hlase** ve tvaru 3-4-6-5 nebo 8-7-5-6 a pokračuje v témž směru stupňovitě.

Ve 3. a 4. tónu **noty cambiaty užité přes taktovou čáru** však dochází ke změně intervalů ke c.f., neboť po taktové čáře se c.f. mění. Výše uvedená definice noty cambiaty však platí. Jen je třeba si uvědomit, že 4. tón - návrat k rozvodnému tónu průchodné disonance - nemusí konsonovat s c.f.

### **SMK**

druhá nota figury nesmí být kratší než osminová hodnota

- je-li třetí nota čtvrtá, musí být 4. nota čtvrtá nebo půlová, a pak může následovat jakýkoli postup – nejen ve stejném směru stupňovitě
- je-li třetí nota osminová, pak i čtvrtá nota musí být osminová a následující postup může být pouze stupňovitě ve stejném směru

## Závěr

### 1:1

Předposlední takt je tvořen oběma převodními tóny ve vzdálenosti tercie nebo sexty, ne decimy. Větu uzavíráme finálou ve vzdálenosti primy nebo oktávy.

### 2:1, 3:1, SK

- ktp v **posledním taktu** vždy končí stejnou notovou hodnotou jako c.f. (v poměru 1:1)
- **je-li v předposledním taktu v c.f. stoupající převodní tón**, pak ktp dodržuje hodnotu c.f. již v předposledním taktu, kromě frygické, kde lze ve vrchním hlase postoupit 5 – 3 – 1. Ve spodním hlase lze v durových modech a ve frygické\_ užit poměr 2:1 postupem 5 – 6 – 8.
- **je-li v předposledním taktu v c.f. klesající převodní tón**, pak lze ve vrchním hlase užit poměr 2:1 postupem 5 – 6 – 8 nebo užit **disonantních průtahů k citlivému tónu** - ve vrchním hlase se užívá průtahu septimy k sextě, ve **spodním hlase** se užívá průtahu sekundy k tercii

**4:1, 6:1** - závěr je shodný s ktp 2:1, někdy se však melodie uzavírá obtížně, proto musíme její pohyb zmírnit nebo zastavit již v předposledním taktu

**SMK** - závěr tvoříme obdobně jako u synkopického ktp, navíc však lze stoupající převodní tón před jeho rozvedením do finály vyzdobit spodním střídavým tónem v šestnáctinové hodnotě

## Dvojitý (převratný) kontrapunkt v oktávě (pojem převratného kontrapunktu, tabulka, konsonance, disonance na lehké a těžké době, hlasová vzdálenost) (95 – 97)

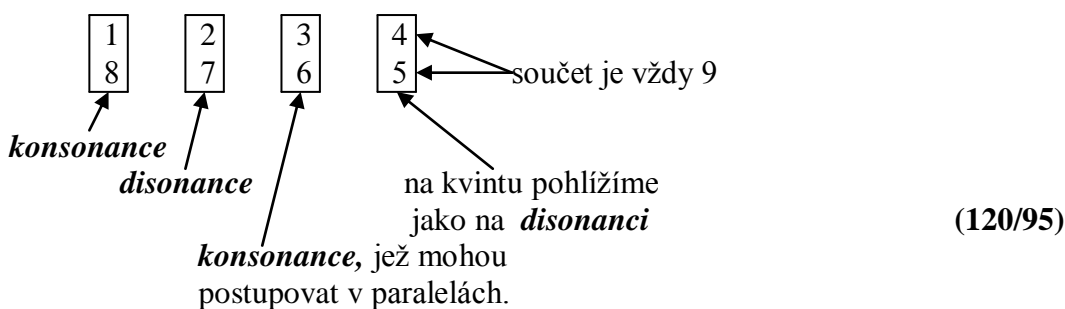
Kontrapunkt, v němž se dají hlasy vzájemně převrátit (přeložit např. o oktávu) se nazývá **převratný kontrapunkt**.

**Podle počtu hlasů**, které se dají převrátit, rozlišujeme převratný kontrapunkt dvojitý, trojitý nebo čtyřnásobný.

**Podle intervalu**, v němž hlasy převracíme, rozeznáváme kontrapunkt převratný v oktávě, decimě a duodecimě.

Přeložením obou hlasů se nesmí změnit vzájemný vztah konsonancí a disonancí!

Převratný kontrapunkt v oktávě lze schematicky znázornit tabulkou:



Konsonantnost i disonantnost všech intervalů se v převratu téměř nemění, až na konsonantní kvintu, která se převratem mění na disonantní kvartu a obráceně. Dvojhlas tedy začínáme i uzavíráme pouze primou nebo oktávou.

1  
8

**prázdna konsonance** je v převratu zachována. Oktáva se však převrací v primu, proto oktávu neužíváme v průběhu polyfonní věty na těžké době. Jinak se řídíme běžnými pravidly dvojhlasého kontrapunktu (neužíváme skryté nebo přízvučné paralely, na lehkých dobách užíváme stranný pohyb nebo protipohyb apod.)

3  
6

**plná konsonance** se převrací opět v plnou konsonanci. Tyto intervaly tedy mohou nastupovat v jakémkoli pohybu, proto je užíváme nejčastěji.

4  
5

**disonantní kvarta** se převrací v **kvintu**, proto musíme považovat i jinak konsonantní **kvintu** za **disonanci**. Přitom se řídíme pravidly dvojhlasého kontrapunktu pro užívání disonancí (na nepřízvučné době lehký průchod, případně spodní nebo vrchní střídavý tón, na polotěžké době těžký průchod, na přízvučné době připravený disonantní průtah: ve spodním hlasu 5 → 6, ve vrchním hlasu 5 → 4 → 3). (121 / 96)

2  
7

**disonance** se převrací v **disonanci**. Opět se tedy řídíme pravidly dvojhlasého kontrapunktu pro užívání disonancí (viz výše), s jedinou výjimkou: nónového průtahu se neužívá, neboť nelze provést oktávový převrat nóny. (122/97)

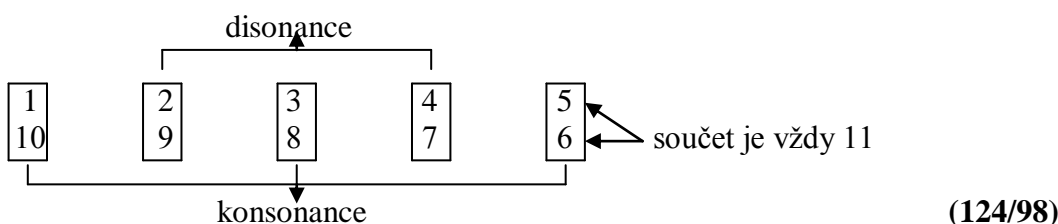
Vzdálenost mezi oběma hlasy nemá přesáhnout oktávu – v převratu tak nedojde ke křížení hlasů. Přesáhneme-li tuto vzdálenost a chceme-li se křížení hlasů vyhnout, transponujeme jeden z obou hlasů o 2 oktávy nebo každý z hlasů o oktávu. (123/97)

V převratném kontrapunktu nazýváme **cantus firmus subjekt (S.)**, kontrapunkt **kontrasubjekt (Ks.)** a přenesený hlas se jmenuje **transpozice**.

### Dvojitý (převratný) kontrapunkt v decimě a duodecimě (tabulky, konsonance, disonance na lehké a těžké době, hlasová vzdálenost, evoluce a transpozice)

(97 – 106)

#### A. Dvojitý kontrapunkt v decimě



1 3 5  
10 8 6

**konsonance plné** se převracejí v **konsonance prázdné** a naopak.

Proto:

- ✓ neužíváme paralelní 3, 6, 10, vznikají z nich paralelní 8, 5, 1,
- ✓ rovnoměrně střídáme plné konsonance s prázdnými
- ✓ preferujeme protipohyb nebo stranný pohyb
- ✓ aby nevznikly zjevné nebo skryté přízvučné a následné 1, 5 a 8, neužíváme na příslušných dobách ani 10, 6 a 3.
- ✓ decimu neužíváme na těžké době v průběhu věty

2 4  
9 7

**disonance** se převracejí v **disonance**, proto se lze řídit pravidly dvojhlasého kontrapunktu pro užívání disonancí (na nepřízvučných dobách průchody nebo střídavé tóny s jedinou výjimkou – **jen ve stranném pohybu nebo protipohybu**, na přízvučných dobách připravené disonantní průtahy).

#### Charakteristické průtahy:

- sekundový průtah se připravuje ve spodním hlase, a to jen primou 1 | 2 → 3 |
- nónový průtah se připravuje ve vrchním hlase, a to jen decimou 10 | 9 → 8 |
- kvartový průtah se připravuje ve spodním hlase, obvykle tercií 3 | 4 → 5 |
- septimový průtah se připravuje ve vrchním hlase a rozvádí se do sexty 8 | 7 → 6 |



### Poznámka:

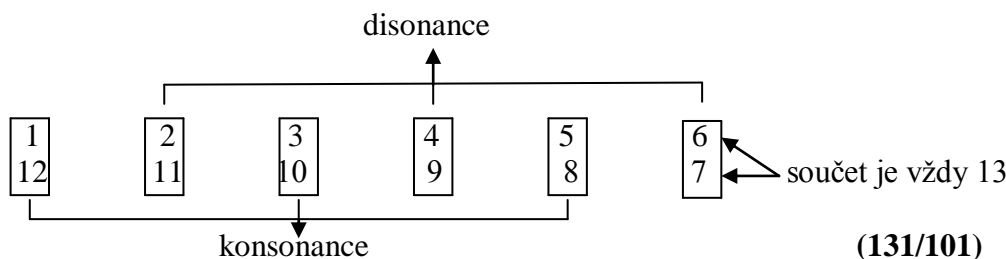
Transpozice subjektu (S.) se nazývá **evoluce**, transpozice kontrasubjektu (Ks.) se nazývá **transpozice**:

c.f. = S.  $\longrightarrow$  transpozice  $\longrightarrow$  **evoluce**  
kp = Ks.  $\longrightarrow$  transpozice  $\longrightarrow$  **transpozice**

(125/98)

Hlasová vzdálenost mezi subjektem a kontrasubjektem nemá přesáhnout decimu, aby při transpozicích nedocházelo ke křížení hlasů. Chceme-li se křížení hlasů vyhnout, přeložíme kontrasubjekt nebo subjekt o decimu + oktávu. (130/100)

## **B. Dvojitý kontrapunkt v duodecimě**



$\begin{array}{|c|} \hline 1 \\ \hline 12 \\ \hline \end{array}$   $\begin{array}{|c|} \hline 5 \\ \hline 8 \\ \hline \end{array}$

**prázdňé konsonance** se převrací v **prázdňé konsonance**. Proto je užíváme v souladu s pravidly dvojhlasého kontrapunktu jen ve stranném pohybu a protipohybu. Duodecimu neuvžíváme na těžké době v průběhu věty.

$\begin{array}{|c|} \hline 3 \\ \hline 10 \\ \hline \end{array}$

**plně konsonance** se převrací v **plně konsonance**. Proto mohou postupovat libovolně, takže i paralelně.

$\begin{array}{|c|} \hline 2 \\ \hline 11 \\ \hline \end{array}$   $\begin{array}{|c|} \hline 4 \\ \hline 9 \\ \hline \end{array}$   $\begin{array}{|c|} \hline 6 \\ \hline 7 \\ \hline \end{array}$

**disonance** se převrací v **disonance**. Pouze konsonantní sexta se převrací v disonantní septimu a obráceně. Proto považujeme sextu za disonanci. Opět se řídíme pravidly dvojhlasého kontrapunktu pro užívání disonancí (na nepřizvučných dobách průchody nebo střídavé tóny, na přizvučných dobách připravené disonantní průtahy). (132/102, 136/104)

### Charakteristické průtahy:

- sextový průtah se připravuje ve spodním hlase a rozvádí se přes septimu do oktávy
- septimový průtah se připravuje ve vrchním hlase a rozvádí se přes sextu do kvinty
- undecimový průtah se připravuje ve vrchním hlase a jeho převrat – sekundový průtah ve spodním hlase
- kvartový i nónový průtah se může připravit jak ve spodním tak i ve vrchním hlase

**Hlasová vzdálenost** mezi subjektem a kontrasubjektem nemá přesáhnout duodecimu, aby při transpozicích nedocházelo ke křížení hlasů. Chceme-li se křížení hlasů vyhnout, přeložíme kontrasubjekt nebo subjekt o duodecimu + oktávu.

Evoluce se musí vždy (transpozice jen někdy) dodatečně upravit posuvkami, neboť její původní tónina se kvintovou transpozicí mění.

### Poznámky:

#### 1. Smíšený převratný kontrapunkt

vznikne, dají-li se hlasy dvojhlasého kontrapunktu převrátit současně v oktávě i decimě, resp. duodecimě. Jsou tyto možnosti:

8 + 10                  8 + 12                  10 + 12                  8 + 10 + 12

Ve všech případech musí kontrasubjekt splňovat hlavní požadavky žádaných druhů kontrapunktů! (137/105)

## 2. Permutace

se nazývá opakování části skladby, v níž došlo k výměně hlasů na základě převratného kontrapunktu. Dvojitý kontrapunkt se může doplnit na trojhlas nebo čtyřhlas jedním nebo dvěma hlasy, které při permutacích zůstávají na místě – jsou jen doplňujícími hlasy. (130 d,e/101)

# Tříhlasý a čtyřhlasý kontrapunkt, imitace.

Osnova:

- Kontrapunkt imitační a neimitační
- Imitace
  - Pojem imitace
  - Druhy imitací (dle způsobu, jak odpovídá risposta na propostu, dle pohybu, dle rytmických obměn)
  - Tvorba imitace
- Kontrapunkt vokální a instrumentální
  - Vokální kontrapunktická věta tříhlasá
    - Začátek
    - Průběh – souzvuky, skryté kvinty a oktávy, křížení hlasů, stejný a nestejný kontrapunkt
    - Závěr – předposlední a závěrečný akord
  - Čtyřhlasý vokální kontrapunkt (souzvuky a jejich obraty, duetové hlasy, zjišťování chyb, zdvojení tónů v průběhu věty a zdvojení převodních tónů v závěru)
  - Charakteristika instrumentálního kontrapunktu
    - Obecné znaky – melodické, harmonické, formové
    - Bachovská instrumentální melodie – začátek, průběh, závěr
    - Bachovský kontrapunkt dvojhlasý
  - Instrumentální kontrapunkt trojhlasý a vícehlasý
    - užívání akordů
    - pohyb jednotlivých hlasů
    - hlasy reálné a doplňující (vytercování a vysextování)
    - tříhlasý bachovský kontrapunkt s reálnými hlasy – melodické a harmonické disonance
    - formy užívané v trojhlasu (na základě c.f. a tématu)
    - formy užívané ve čtyřhlasém bachovském kontrapunktu)
- Materiály k analýze: str. 24, 22, 36-37, 39-40

## Imitace

(57 – 65)

A. Imitace (napodobení) - jeden hlas napodobuje druhý hlas

Proposta – první zaznění tématu

Risposta – napodobující hlas

Výrazný motiv nástupu proposty (např. interval kvinty nebo oktávy, nebo výrazný rytmus např. tečkovaný apod.) se nazývá **hlava proposty**. **Risposta** může nastoupit po propostě v různých intervalech:

- v primě (v unisonu)
- ve vrchní nebo spodní sekundě, tercii, kvartě, kvintě, sextě, septimě, oktávě, nóně, decimě.

## B. Druhy imitací:

1. dle způsobu, jak odpovídá risposta na propostu:

- a) přísná nebo volná                      b) prostá nebo umělá                      c) reálná nebo tonální

2. dle pohybu - přímospměrná (v rovném pohybu) a protispměrná (v inverzi, rači)

3. dle rytmických obměn - zvětšená (v augmentaci) a zmenšená (v diminuci)

*V praxi se často užívá kombinace více druhů imitací.*

ad 1.a) **Přísná imitace:**

risposta = propostě (rytmicky, velikostí i jakostí intervalů) je možná jen v primě, oktávě, někdy v kvartě nebo v kvintě (74/58)

**Volná imitace:**

risposta napodobuje propostu jen přibližně zachovává směr a rytmus, mění velikost i jakost intervalů (75/58)

**Rytmická imitace:**

je druhem volné imitace. Risposta imituje jen rytmus proposty, melodie se mění. (proposta musí mít výrazný rytmus)

ad 1.b) **Prostá imitace:**

risposta nastoupí po odeznění proposty (76a/58)

**Umělá imitace:**

risposta nastoupí dříve, než dozní proposta (76b/58)

- ad 1.c) Reálná imitace:** risposta je přesnou transpozicí proposty (přísnou imitací) obvykle proposta je v T, risposta v D, pak tónická prima odpovídá dominantní primě a tónická kvinta odpovídá dominantní kvintě. (77/59)
- Tonální imitace:** risposta, nastupující ve vrchní kvintě, mění intervaly (volná imitace), aby se tonálně dočasně přizpůsobila propostě, která směřuje od 1. k 5. nebo od 5. k 1. stupni vzestupně nebo sestupně. Tónické primě proposty pak odpovídá tónická kvinta risposty a tónické kvintě proposty odpovídá tónická prima risposty. Kvintový interval proposty se tak mění v kvartový interval risposty a obráceně. Nástup risposty tedy dočasně probíhá v tónice, dominantní tónina nastoupí později. (78/59) (286/237) (287/238)
- ad. 2) Imitace v inverzi:** Risposta napodobuje propostu v opačném směru. Nejčastěji se užívá inverze risposty v oktávě nebo v kvintě (zůstává pevná tónika). Každý intervalový vztah má jeden společný tón, tzv. pevný tón. Ostatní intervaly se protipohybem mění. (79,80 /60)
- Imitace račí:** risposta imituje propostu „couváním“. Přísná račí imitace imituje rytmus i melodii proposty věrně. Volná račí imitace může imitovat přesně jen rytmus (tzv. rytmický rak) nebo jen melodii (tzv. melodický rak). (142 / 115)
- ad. 3) Augmentovaná imitace:** risposta napodobuje propostu ve dvojnásobných rytmických hodnotách. Proto risposta nastupuje často dříve, než dozní proposta. (81/61)
- Diminuovaná imitace:** risposta napodobuje propostu v polovičních rytmických hodnotách. Proto risposta nastupuje často mnohem později než proposta. (82/61)
- V obou případech se užívá těchto imitací i v inverzi.*

### C. Tvorba imitace

1. utvoříme hlavu proposty
2. přeneseme ji jako rispostu
3. k této rispostě utvoříme kontrapunkt
4. tento kontrapunkt přeneseme opět jako rispostu
5. postup stále opakujeme. Chceme-li přerušit imitací způsob, vedeme oba hlasy volně, na způsob
6. neimitačního volného polyfonního dvojhlasu. (83/62)

## Vokální kontrapunktická věta tříhlasá (začátek, průběh, konec)

(66 – 82)

### 1. Začátek:

- tříhlasý kp začíná oktávovým (primovým) nebo kvintovým souzvukem se zdvojeným základním tónem
- nebo tónickým kvintakordem, který musí být vždy durový. (90/69)

### 2. Průběh:

- ke c.f. současně tvoříme dva kp, každý z nich se řídí stejnými pravidly jako ve dvojhlasém kp
- libovolné dva hlasy musí splňovat podmínky dvojhlasého kp

#### **a) tříhlasý kp užívá:**

- konsonantní dvojzvuky se zdvojením jednoho z tónů (86/67)
  - trojzvuky dur a moll
    - *kvintakordy*
    - *sextakordy* (obsahují kvartu krytou spodním hlasem, proto je lze bez přípravy uvádět i na těžkých dobách). V závěru věty lze užít také sextakord zmenšeného kvintakordu VII. stupně.
    - *kvartsextakordy* obsahují nekrytou kvartu, proto se užívají jen průtažné. (85/66)
- Doporučuje se dvojzvuky střídát s trojzvuky, aby nevznikl pohyb v dvojhlase. Hlasy také nesmí postupovat v paralelních kvintách a oktávách. (90/69)

#### **b) skryté kvinty a oktávy:**

- skryté kvinty jsou povoleny (87/67)
- skryté oktávy se nepovolují, protože tříhlas neumožňuje doplnit oktávu na plný akord – jen výjimečně v závěru skladby se povolují (88/68).

**c) křížení hlasů** se opět doporučuje. Před závěrem je nutno všechny hlasy svést do původního pořadí. Překřížený nejnižší hlas se stává basem ! (90/69)

#### **d) kp stejný 1:1**

- lze užít jen konsonantní dvojzvuky a trojzvuky (lze užít kryté kvarty a kryté zm. kvinty)
- paralelní sextakordy lze užít jen 3x za sebou (s ohledem na samostatnost hlasů) (90/69)

#### e) kp nestejný

- jeden kp je ke c.f. v poměru 1:1, druhý pak v poměru 2:1, 3:1, 4:1 nebo 6:1 (přitom platí stejná pravidla jako v kp dvojhlasém)
  - na těžkých dobách jen konsonance
  - na lehkých dobách mohou být konsonance nebo dochází k disonancím mezi:
    - 2.kp a 1.kp, 2.kp a c.f. 2.kp a 1.kp i c.f. (91/70)
  - tyto disonance jsou:
    - lehký průchod (ne těžký na polotěžkých dobách !)
    - spodní střídavý tón (94/71)
    - nota cambiata (terciový odskok musí konsonovat s oběma hlasy !) (95/72)
- kombinovaný poměr 2:1 a 4:1 nebo 3:1 a 6:1  
je-li c.f. s 1.kp v poměru 2:1 (3:1) a s 2.kp v poměru 4:1 (6:1), pak 1.kp a 2.kp jsou v poměru 2:1 (97,98 /74)

#### f) kp synkopický

- průtažné disonance užíváme jen v jednom hlase:
  - u kvintakordů: **4 k 3** a **2 k 1** (**6 k 5** není disonantní průtah)
  - u sextakordů: **7 k 6**, **4 k 3** a **2 k 1**. (99/76) (100/77) (101/78)

#### g) kp smíšený

- smíšený kp užijeme jen v jednom hlase, druhý hlas jde s c.f. v poměru 1:1 (102 a,b,c /79)
- smíšený kp užijeme v obou kp (102 d /80)

#### h) volný polyfonní tříhlas (kombinace všech kontrapunktů)

všechny jeho hlasy se rytmicky i melodicky rozvíjejí samostatně (103/81)

### 3. Závěr

- předposlední akord musí být úplný a musí obsahovat oba převodní tóny. Jsou to tyto akordy: D, D6, VII 6. Ve frygické tónině je to jen kvintakord nebo sextakord VII. stupně.
- převodní tóny pak směřují stupňovitě do finály (t.j. do primy nebo oktávy), zbývající hlas postupuje do primy, tercie (vždy jen durové) nebo kvinty závěrečného souzvuku.
- závěrečný akord je tedy neúplný, bez tercie (pak ovšem ne v kvintové poloze) nebo bez kvinty nebo jen ztrojená finála. (88,89/68)

## Čtyřhlasý vokální kontrapunkt

(83 – 94)

- užívá stejných **trojzvuků** jako tříhlasý kontrapunkt (kvintakordy, sextakordy, průtažný kvartsextakord), které doplňuje čtvrtým hlasem podle nauky o harmonii. Je však lhostejné, který tón se zdvojuje. **Dvojzvuky** s dvěma zdvojenými tóny nebo jedním ztrojeným užíváme jen zřídka.
- Krajní hlasy tzv. **duetové hlasy** jsou nejdůležitější, mají tvořit plně znějící dvojhlas.
- **Závěry** čtyřhlasé věty mají stejný akordický tvar jako závěry tříhlasé věty. (106/84)

#### 1. Stejný kontrapunkt 1 : 1

kromě skrytých kvint se ve čtyřhlase užívá i skrytých oktáv, které se teprve ve čtyřhlase doplní na úplný akord. (105/83, 106/84)

#### 2. Nestejný kontrapunkt 2:1 a 3:1

jsou dvě možnosti

- nestejný kontrapunkt jen v jednom hlase (107/84, 108/85, 109/85)
- nestejný kontrapunkt ve více hlasech (110/86, 111/87)

#### 3. Synkopický kontrapunkt

průtahy ve čtyřhlasé větě se liší od průtahů v tříhlasé větě jen svou úpravou a většími možnostmi v různých hlasech. (112/87, 113/88)

#### 4. Smíšený kontrapunkt čtyřhlasý

opět dvě možnosti

- c.f. + dva hlasy v poměru 1 : 1, třetí hlas ve smíšeném kontrapunktu (114/89)
- c.f. + všechny tři hlasy ve smíšeném kontrapunktu (115/90)

#### 5. Volný polyfonní čtyřhlas

všechny hlasy jsou samostatné a rovnocenné (116/91)

### **Poznámka:**

***Chyby se nejlépe zjistí*** rozložením čtyřhlasu na šest dvojhlasych vět a přezkoušením těchto dvojic hlasů mezi sebou:

S	S	S	A	A	T
B	A	T	B	T	B

### **Vícehlasý kontrapunkt**

- ✓ v akordických útvarech ***lze zdvojit kterýkoli tón***, přitom dbáme, aby zdvojené tóny byly vždy v různých hlasech – ***každý hlas musí zpívat jinou melodii!***
- ✓ v ***závěru*** nelze zdvojit ani stoupající ani klesající citlivý tón. Převodní tón celotónový se však může zdvojit, vedeme-li oba tóny rozdílným směrem. (118/93, 119/94)

## **Charakteristika instrumentálního kontrapunktu (bachovský kontrapunkt)** **(123 – 186)**

### **A. Obecné znaky instrumentálního kontrapunktu (1600 – 1750)**

Již v období **vokální polyfonie** byly komponovány instrumentální skladby nebo vokální skladby s doprovodem nástrojů (např. J. des Prés). V nich se však slohově nelišila nástrojová složka od složky pěvecké, a proto řadíme tyto skladby do období vokální polyfonie. **Instrumentální sloh** se začíná rozvíjet během 16. století v souvislosti s rozvojem techniky hudebních nástrojů (konec 16. stol. – housle, zač. 18. stol. – klavír).

**Instrumentální technika** ovlivnila hudební myšlení po stránce:

- **melodické** – volnější intonace nezvyklých intervalů (zv.4, zm.5, zm.7), melodický rozsah (až 3 oktávy)
- **pohybové** (tj. tempo a rytmus) – hlasy jsou daleko pohyblivější, s pravidelnými i nepravidelnými takty a synkopací až k uvolněnému metru - *rubato*
- **harmonické** - *staré tóniny* mizí, ustaluje se tónina durová a mollová (harmonická a melodická)
  - mizí *staré klíče* (užívá se houslový, basový, altový a tenorový klíč)
  - ustaluje se benevolentnější názor na *disonanci* a její značné užívání
  - po období doprovázené monódie (florentská opera) brzy dochází k *syntéze polyfonního a harmonického (homofonního) myšlení*, čímž je položen základ k instrumentálnímu kontrapunktu, jehož vrcholný rozkvet spadá do první poloviny 18. stol. (odtud „bachovský“ kontrapunkt)
- **formové** – instrumentální periodická melodie se rozvíjí na základě *motivické práce*, dalšími formotvornými prvky jsou *figura* a *pasáž*
  - vznikají *nové formy*: toccata, fuga, sólová sonáta, ciaccona, passacaglia, concerto grosso, suite

**Instrumentální polyfonie vzniká spojením dvou nebo několika samostatně vedených hlasů nástrojové povahy v mezích harmonické a formové zákonitosti.**

**Největší představitelé:** Arcangelo Corelli, Antonio Vivaldi, Georg Friedrich Händel, Johann Sebastian Bach.

**U nás např.:** Jan Dismas Zelenka, Josef Ferdinand Seger, Bohuslav Matěj Černohorský.

### **B. Bachovská instrumentální melodie**

Barokní skladatelé **navazují na palestrinovskou melodiku**, přizpůsobují některá pravidla vokálního kontrapunktu novým požadavkům a dále je rozvíjejí:

1. **melodie začíná na 1. nebo 5. stupni tóniny** – v instr. kp dodržují toto pravidlo *fugová témata*, *nefugová témata* začínají i jinými stupni, třetím a řidčeji i ostatními stupni (147,148 / 128).
2. **melodická plynulost vznikající stupňovitými postupy** – je v instr. kp dodržena zejména při práci s motivem (*faktura motivická*), navíc se však užívá *faktury figurační*. Vok. kp se rozloženým akordům vyhýbá, pro instr. kp jsou rozklady akordů charakteristické. *Figurační faktura* užívá melodické figury, jejíž vrchní nebo spodní tóny tvoří melodický obrys (147a,149 / 129). *Následnými akordickými tóny* (rozloženými akordy) je lineárně vyjádřena latentní harmonie (153/132). Polyfonický jednohlas tak může působit dojmem skutečného dvojhlasu nebo trojhlasu. Týmž způsobem dosahuje vícehlasosti i melodie *motivické* nebo *smíšené faktury* tak, že se její melodický proud štěpí do dvou nebo tří pásem (161 / 136).
3. **zlomení melodické linie po větším skoku** nebo **nemelodické postupy** (dva kvartové nebo kvintové postupy stejným směrem, dva stejnosměrné postupy v rozsahu septimy nebo nóny) – obě tato pravidla se v instr. kp někdy nedodržují z důvodu *harmonického vývoje melodie* (147b,c / 128, 150 / 130).
4. **skoky** – v instr. kp jsou povoleny *skoky všemi intervaly*. *Nezpěvných intervalů* užívá instr. kp v přímých tvarech (zejména zv.2., zv.4., zm.3., zm.4., zm.5., zm.7.), což je pro instr.kp charakteristické. Tyto postupy jsou zdůvodněny *harmonickým významem melodie* a jsou vždy rozváděny ihned nebo dodatečně do konsonance. Po větším skoku následuje stupňovitý pohyb opačným směrem (152 / 131, 150 / 130).
5. **zavrcholení melodie jedním vrcholem a jedním důlem** – se někdy v instr. kp nedodržuje, píší se témata se dvěma vrcholy nebo *bezvrcholová* (147 / 128, 151 / 130).

6. opakované tóny – ve vok.kp se dovolují jen v delších hodnotách nebo jako portamento. V bachovské melodii se *opakovaných tónů užívá volně*.
7. periodicita melodie – *periodická stavba* melodie v instr. kp vzniká motivickou souvislostí (téma k variacím, tance svit), *neperiodická stavba* se vyznačuje rozvíjením stále nových neshodných myšlenek (fuga, invence, preludium), ve *smíšené stavbě* se znaky periodicity prolínají se znaky neperiodičnosti (157,158 / 134).
8. melodicko-harmonické sekvence – v instr. kp se užívají *tonální* i *modulující* sekvence (158 / 134, 159 / 135).
9. gradace – se docilují v instr. kp *sekvencemi* a *stupňováním figuračních rozkmitů* (160 / 135).
10. závěry – *přísné*, jsou stejné jako ve vok. kp (162 / 136), *volné* se vyznačují neobvyklými postupy k převodním tónům, nahrazením převodních tónů jinými tóny nebo nepravidelným rozvodem citlivého tónu do spodní tóniky (163 / 137).

### C. Bachovský kontrapunkt dvojhlasý

Z velkého počtu polyfonních děl hudebního baroka je jen malá část skladeb dvojhlasá. Některé skladebné techniky nacházíme až ve skladbách tříhlasých a vícehlasých.

Podle charakteru jednotlivých hlasů dělíme polyfonní skladby na dvě skupiny:

1. Polyfonní dvojhlas na základě cantu firmu s volným kp, *c.f. obvykle bývá protestantský* nebo výjimečně gregoriánský *chorál*. Chorální melodie může být prostá nebo kolorovaná (ozdobená melodickými tóny). Tato technika je užitá v některých druzích *chorálních předeher*. (199/161, 200/163, 201/164, 202/165).
2. Polyfonní dvojhlas na základě tématu s volným kp - *téma je vytvořeno skladatelem*. Tato technika je užitá ve dvojhlasých tancích barokní svity, nejčastěji v intermezzech (gavota, bourrée, menuet aj.). (205/168).

### Instrumentální kontrapunkt užívá imitační i neimitační polyfonii a pracuje technikou jednoduchého i převratného kontrapunktu:

1. Polyfonní dvojhlas imitační využívá všech druhů imitací známých z vokálního kp, avšak je podřízen harmonickému principu. Tato technika je užitá např. ve dvojhlasých invencích, ve svitě (gigue, preludium), v kánonu apod.) (207/170, 209/171, 210/172, 211/173).
2. Polyfonní dvojhlas převratný může být vytvořen technikou dvojitého kontrapunktu v oktávě, decimě nebo v duodecimě. Pravidla instrumentálního kontrapunktu se v hlavních rysech shodují s pravidly téhož kontrapunktu vokálního (211/173, 222/179, 228/182, 233/185).

### Harmonická stránka polyfonního dvojhlasu:

1. Harmonické funkce v dvojhlasé větě – neprojevují se tak vyhraněně jako v homofonii, protože jsou zastoupeny pouze souzvuky o dvou hlasech. Přesnější určení vyplývá ze souvislostí a z figurací:
  - *konsonantní trojzvuky* užíváme oba, lze je vyjádřit libovolnými dvěma tóny (167/141)
  - *disonantní trojzvuky* - užíváme většinou zmenšený, zvětšený jen v moll v dominantní funkci, lze je vyjádřit libovolnými dvěma tóny (168/141)
  - *charakteristické čtyřzvuky* uvádíme nejvýznačnějšími tóny, disonance se připravují nebo nastupují volně (169/142, 170/143, 171/144)
  - *vedlejší čtyřzvuky* rovněž uvádíme nejvýznačnějšími tóny, septimu vedlejšího čtyřzvuku je nutno připravit základním tónem nebo průtahem (172/145)

*Ve figuracích* uvádíme všechny akordy úplnými akordickými rozklady. *Rozvody a spoje akordů* v polyfonním předivu se provádějí podle zásad nauky o harmonii (173/146).
2. Tonální řád skladby – skladba začíná a končí stejnou tóninou (tzv. *hlavní tónina*), může se lišit tónorodem. Ve svém průběhu prochází *blízkými tóninami*.

### Rytmická stránka polyfonního dvojhlasu:

Oba hlasy se v zájmu kontrastu a plastičnosti skladby rytmicky rozrůžňují:

1. komplementární rytmus vytváří vzájemným rytmickým doplňováním obou hlasů stejnoměrně plynoucí pohyb (174,175/147)
2. protikladné rytmy jsou užívány nejčastěji. Proti klidnému toku jednoho hlasu je postaven živější druhý hlas (176/147)
3. souhlasné rytmy (syrrytmie) užíváme jen ojedinele a krátce (178/149). Vzájemnou pohybovou závislost obou hlasů lze ozvláštnit tím, že zavrcholíme každou melodii na jiném místě (179/149).

### Technika dvojhlasého bachovského kontrapunktu:

Instrumentální polyfonikové uvádějí disonance mnohem svobodněji než vokální polyfonikové. Rozlišujeme melodické a harmonické disonance.

1. melodické disonance (průtah, průchod, střídavý tón, předjímka) jsou bohatě užívány v té podobě, jak je známe z nauky o harmonii (163 / 137).
2. harmonické disonance jsou výlučným jevem instr. kp (do konsonantních akordů vokální polyfonie pronikají na nepříznivých dobách jen melodické disonance). Instr. kp užívá trojzvuké i čtyřzvuké disonance na všech metrických dobách (181/151). V rychlých pasážích je možno užít několik disonantních intervalů za sebou (182c/152), vést hlasy v nestejných kvintách (182d/152), v paralelních zmenšených kvintách (185e/153), ve skočných kvintách (185d/153) nebo ke skryté kvintě (182e/152), někdy i ke skryté oktávě (182f/152). Lze užít vše, co dovoluje nauka o harmonii.

### Tvorba kontrapunktického dvojhlasu:

1. Každé téma nebo c.f. má *latentní* (myšlenou, utajenou) *harmonii* (164,165/138). Tuto harmonii si musíme ujasnit a načrtnout si harmonické funkce
2. V rámci této harmonie tvoříme kontrapunkt při dodržení rozsahu hlasů, harmonických zásad a rytmických zákonitostí (166/140).

## Instrumentální kontrapunkt trojhlasý a vícehlasý

### (užívání akordů, pohyb jednotlivých hlasů, hlasy reálné a doplňující - vytercování a vysextování, tříhlasý bachovský kontrapunkt s reálnými hlasy – melodické a harmonické disonance, tříhlas na základě c.f. a tématu, imitační a převratný polyfonní tříhlas, čtyřhlasý a vícehlasý bachovský kontrapunkt) (187 – 220)

V *tříhlasém kontrapunktu* lze již harmonický průběh věty vyjádřit poměrně přesně trojzvukovými tvary akordů, ve *čtyřhlasém a vícehlasém* kontrapunktu vyjadřujeme harmonii zcela jednoznačně. **Běžně se užívá těchto tvarů:**

- Úplné *kvintakordy* s obraty
- Neúplné *septakordy* s obraty (bez kvinty nebo bez tercie)
- *Dvojzvuky* s jedním zdvojeným tónem (nejčastěji 2x prima + tercie)

#### Pohyb jednotlivých hlasů v tříhlasé větě:

- Každý hlas má jiný pohyb (235/188)
- Jeden hlas se pohybuje ve větších hodnotách stejnoměrně, ostatní hlasy komplementárně (236/189)
- Pohybové prvky tématu se střídavě uplatňují ve všech hlasech (237/189)
- Každý hlas je třeba zavrcholit na různých taktových dobách (238/190).

#### Tříhlasá kontrapunktická věta vzniká:

- *K dvojhlasé větě* připojíme třetí doplňující hlas
- *K tématu nebo c.f.* utvoříme nejprve jeden a pak druhý reálný kontrapunktický hlas
- *Dva nebo všechny tři reálné hlasy tvoříme najednou* (velmi obtížné).

#### A. Třetí (čtvrtý) hlas harmonicky doplňující dvojhlasou větu

1. Rozlišujeme hlasy reálné a doplňující. *Reálné hlasy* mají skutečnou **tématickou** úlohu (proposta, risposta, dux, comes), *doplňující hlasy* pouze doprovázejí a harmonicky dokreslují reálné hlasy, přitom se však dbá, aby i ony měly svou hudební logiku (např. aby to byly byť krátké, ale ucelené hudební fráze apod.).
2. Reálný dvojhlas může být doplněn třetím (nebo i dalším) hlasem, který provází v určitých paralelách hlasy reálné. Tyto paralely mohou být různé, např. časté byly *oktávové paralely* (viz mixtura u varhan), avšak zcela zvláštní význam měly *paralelní tercie a sexty*, (tzv. vytercování a vysextování).
3. Technika vytercování a vysextování – třetí (i další) hlas se může pohybovat v paralelních terciích nebo sextách k některému z reálných hlasů (k tématu, c.f., kp). Doplňující hlas (hlasy) může tvořit paralely k jednomu, později opět k druhému z reálných hlasů. Mohou být vedeny v delších hodnotách (212,213/174, 232/185).

#### B. Technika tříhlasého bachovského kontrapunktu s reálnými hlasy

se v hlavních rysech shoduje s technikou téhož kontrapunktu dvojhlasého. Doplňujeme je speciálními pravidly:

1. dvojité melodické tóny jsou ve *dvojhlasu* vždy harmonicky neurčitě. Teprve *trojhlas* je proměnění v melodické disonance s harmonickou určitostí (239/190)
2. harmonické disonance připravené i nepřipravené lze (stejně jako ve dvojhlasu) užít na kterékoli době (240a,b/191)
3. melodické disonance lze užívat v rozsahu daném *naukou o harmonii*, a to pouze v *jednom hlase* nebo *střídavě ve dvou hlasech* nebo *současně ve dvou nebo třech hlasech* (240,241/191).

#### C. Polyfonní tříhlas v barokní polyfonii

1. Polyfonní tříhlas na základě c.f. s dvěma volnými kp – chorální fugy nebo fughetty, někdy chorální předehry (244/193, 245/194)
2. Polyfonní tříhlas na základě tématu s dvěma volnými kp – taneční intermezza svit (gavota, bourrée, menuet), hlavní tance svity (allemand, courant). Tyto formy nemusí vyznívat v celém průběhu tříhlasně, někdy se hlasů ubírá nebo naopak přidává (246/195)
3. Polyfonní tříhlas imitační
  - všechny hlasy musí plynout harmonicky přirozeně
  - obě risposty by měly nastoupit jako vnější, zcela obnažené hlasy, např.: T-A-S, S-A-T, A-T-S, A-S-T apod. (104/82)

- způsoby imitační práce - **občasná imitace** (nejjednodušší): nepravidelně ve všech hlasech, obvykle zahajují další neimitační proud (247/197)
  - **předjatá imitace**: užívá se v chorální předeře, v níž úvod i mezihry užívají motivického materiálu později nastupujícího chorálu (248/198, 249/199)
  - **prostá imitace**: užívá se ve skladbách s jedinou ústřední melodií, která je imitována (preludium, invence, gigue, francouzská lullyovská ouvertura, triová sonáta, bachovská tříhlasá varhanní sonáta) (250/200)
  - **umělá imitace přísná**: vyskytuje se vzácně jako tříhlasý kánon (251/201)

#### 4. Polyfonní tříhlas převratný

Pravidla trojitého kontrapunktu se v hlavních rysech shodují s pravidly téhož kontrapunktu vokálního.

#### D. Čtyřhlasý a vícehlasý bachovský kontrapunkt

Zvuková sytost čtyřhlasého kontrapunktu vyplývá z úprav známých z nauky o harmonii. Tvorba i technika čtyřhlasého kontrapunktu je analogická s tříhlasým kontrapunktem.

1. Polyfonní čtyřhlas na základě c.f. + 3 volné kp: *chorální předeře* (261/208, 262,263/209)
2. Polyfonní čtyřhlas na základě tématu + 3 volné kp: některé části *svity* nebo *concerta grossa* (264/210)
3. Polyfonní čtyřhlas imitační: stejné formy jako u tříhlasu, navíc ještě *oratoria, pašije, mše a dvojité kánony*
4. Polyfonní čtyřhlas převratný: je obdobou tříhlasého převratného kontrapunktu.

S vícehlasým kontrapunktem se setkáváme hlavně ve sborových částech barokních *oper, mší, kantát, oratorií* nebo ve *vokálních skladbách a capella*. Sborové partie těchto skladeb jsou nejčastěji *osmihlasé* (každý hlas se dělí). Tak je tomu např. v *Purcellových* nebo *Händlových anthemech* (také antifona = v anglikánské liturgii soubor zpěvů na biblický text) nebo v *Bachových motech* (271/218).

1. Ve vícehlasých skladbách se neshledáme s tak bohatým melodickým a pohybovým kontrastem jako ve skladbě tříhlasé. Již ve čtyřhlasém polyfonním předivu občas vysledujeme jeden hlas, který se střídavě přimyká k ostatním hlasům v tercových nebo sextových paralelách. Toto tzv. vytercování nebo vysextování je pak tím častější, čím je skladba hlasově početnější.
2. Z instrumentálních barokních skladeb jsou vícehlasé hlavně *chorální předeře* a *fugy*. *Fugy* jsou obvykle komponovány pro tři až pět reálných hlasů a jen velmi vzácně pro větší počet hlasů. S *mnohohlasými kánony* se v baroku setkáváme jen zřídka.
3. Ve vícehlasé polyfonii se užívá spíše techniky jednoduchého kontrapunktu. S technikou převratného kontrapunktu se setkáváme zřídka.

## Kontrapunktické formy.

Osnova:

- **Formy vokálního kontrapunktu**
  - Raný vícehlas 7. – 13. století (organum paralelní a laterální, discantus - discantus floridus, gymel - fauxbourdon)
  - Ars antiqua 1250 – 1320 (conductus, motetus, kánonický rondellus – kánon, rondeau)
  - Ars nova 1320 – 1420 (francouzská: izorytmický motetus, mše tříhlasá a čtyřhlasá, písňové formy – rondeau, balada, virelai, chasse; italská: Italský madrigal, ballata, caccia)
  - Nizozemská škola 15. stol. a vrcholná renesance 16. stol. (moteto, ricercar, madrigal polyfonní, frottola, chanson, mše)
- **Kánon**
  - Pojem kánon (zápis a zakončení kánonu)
  - Druhy kánonů (analogie s druhy imitací, kánony s doplňujícími hlasy nebo s harmonickým doprovodem, kánon dvojité)
  - Hříčkové kánony
- **Formy instrumentálního kontrapunktu**
  - Passacaglia a ciaccona (definice, vývoj, rozdíl mezi passacaglií a ciacconou, forma - ostinátní téma, kompoziční gradace)
  - Další formy (barokní svita, barokní sonáty a koncerty, opera, oratorium, kantáta, fuga, varhanní chorální předeře)
- Materiály k analýze: str. 31-34, 44-46



## Přehled forem vokálního kontrapunktu

(raný vícehlas, ars antiqua, ars nova, nizozemská škola a vrcholná renesance)

(111 – 120)

### A. Raný vícehlas (7. – 13. století)

1. Východiskem byla **heterofonie** (různohlas) - unisonový přednes melodie několika hlasy, v nichž zaznívají drobné interpretační obměny a ozdoby, které vytvářejí v detailech odlišné verze téže melodie, ve snaze zesílit a zpestřit účín jedné hudební myšlenky souběžnými postupy.
2. **Organum /184/** je nejstarší středověkou skladebnou technikou (7.stol.). Má dva hlasy. Gregoriánská melodie, tzv. *cantus firmus* (*tenor, vox principalis*) je doprovázena ve spodním hlase, tzv. *vox organalis*, paralelními čistými kvartami. Oba hlasy mohou být zdvojeny v oktávách (z paralelních kvart tak vznikají paralelní kvinty). Takové organum se nazývá **organum paralelní** (rovnoběžné). **Laterální (stranné) organum** začíná unisonem, pokračuje stranným pohybem do kvarty, pak postupuje paralelně a v závěru se vrací opět stranným pohybem do unisona. Nejdůležitějším ohniskem organální tvorby se stal později notredamský chrám v Paříži, kde byl kapelníkem **Leoninus** (kolem r. 1150), jenž byl zván nejlepším *organistou* (značně později nabylo toto slovo významu „varhaník“).
3. **Discantus /186/** – protipohybové organum. C.f. (sám o sobě melodicky i rytmicky bohatší) je doprovázen vrchním hlasem, tzv. *discantem*, jenž protipohybem (ale i stranným a rovným pohybem) tvoří ke c.f. dokonalé konsonance. Hlasy lze také křížit. Později se *discantus* obohacuje průchodnými tóny a melodickými **ozdobami** (tzv. *discantus floridus* – doslova květnatý), v souznění se připojují i jiné intervaly, zejména tercie a sexty. Nástupce Leonina, **Perotinus** (kolem r. 1200) byl obdivován jako největší *discantor*.
4. **Gymel** (10. – 11. stol.) – lat. *cantus gemellus* – blížecký zpěv. Je lidového původu a pochází z Anglie. Gymel je dvojhlasý, začíná kvintovým souzvukem a pak pokračuje v paralelních terciích nebo sextách. Pozdější tříhlasý zpěv v paralelních sextakordech se nazýval **fauxbourdon** (nepravý bas) **/187/**.

Všechny formy vícehlasu se uplatňovaly při slavnostních liturgických obřadech jako *improvizace* dle určitých pravidel. Teprve až od 10. stol. se objevují notované vícehlasy. Podstatou vícehlasé skladebné techniky (*organum, discantus*) bylo postupné vypracování nových hlasů k danému tenoru (c.f.). Druhý hlas se jmenoval *duplum*, třetí *triplum*, čtyřhlasé organum nebo *dicantus* se nazýval *quadruplum*.

V notovém zápisu vícehlasé skladby bylo nutno užívat *menzurování*, jež umožňovalo zaznamenat vzájemné trvání tónů mezi jednotlivými hlasy, tzv. *modální rytmika* (*trochaeus -- .*) (*jambus . --*) (*daktylus --- . --*) (*anapest . -- ---*) atd.

*Organum* zachycovalo délku tónů jen v základních rysech, *discantus* užíval po této stránce dosti přesné notace. Kolem roku 1250 pak byla zavedena *menzurální notace*, která velmi zpřesnila vzájemný rytmický poměr všech hlasů.

### B. Ars antiqua (1250 – 1320)

1. **Organum** zůstalo trvale spjato s liturgií.
2. **Conductus /188/** - chrámová, později i světská forma pro slavnostní příležitosti. K samostatně zkomponovanému tenoru byly vypracovány dva až tři další hlasy, zpravidla syrrytmicky. Závěr *conductu* se vyzdoboval melodickou virtuózní ozdobou, tzv. *copulou*, koloraturou na způsob koncertní kadence **/188/**.
3. **Motetus /189-190/** - zprvu chrámová forma psaná technikou neimitační polyfonie. Nad *tenorem*, několikatónovým rytmicky upraveným chorálním citátem, jenž se opakuje s odmlkami po celou délku skladby, rozvíjí se ve vrchní kvintě nový hlas, tzv. *motetus* (původně snad výrok, rčení), popřípadě další *triplum*, výjimečně také *quadruplum*. Každý hlas je rytmizován jiným *rytmickým modem*. *Tenor* (c.f.) je označen na začátku jediným slovem, často se nezpíval, byl hrán na hudební nástroj. Ostatní hlasy přinášejí různé texty, v původních stádiích jakési výklady chorálního zpěvu užitého v c.f. Později *motetus* přešel i do světského prostředí, kde vedle latinských textů byly zařazovány i francouzské písně.
4. **Rondellus**
  - **Kánonický rondellus (rota)\* /193/** – vyvrcholení imitační techniky, světská forma. Např. šestihlasý anglický Letní kánon (*John Fornsete*) kolem roku 1240.
  - **Rondeau /192/** - starofrancouzská taneční píseň, v níž se střídá sólový zpěv (*couplet*) se sborovým refrémem (*ritornelem*) psaným nejčastěji organální technikou, ve formě ab aa ab ab. Skladatelská tvorba *ars antiqua* je většinou anonymní. Jména se uvádějí zvláště **Franko Kolínský**, truvér **Adam de la Halle** a **Petrus de Cruce**.

\* *rota* je také předchůdce houslí (*ribeba*)

### C. Ars nova (1320 – 1420)

#### Francouzská ars nova:

Kvintové a oktávové paralely mizí, místo prázdných čistých intervalů zaznívají plné tercie a sexty. Hlavními představiteli jsou **Philippe de Vitry** a **Guillame de Machaut**. Hlavními formami jsou:

1. **Motetus /ABC 47/ /198/** se liší od starší stavby *izorytmickým* členěním všech hlasů (sluchem je nepostižitelné). *Izorytmie* (řec. *isos* = stejný) je jednotné rytmické uspořádání hudební myšlenky, jež má při každém opakování stejný rytmus a mění jen svůj melodický obrys.

2. **Mše /209/** tříhlasá, psaná conductovou technikou nebo čtyřhlasá, psaná motetovou izorytmickou technikou s hlasy: tenor, kontratenor, motetus a triplum (tenor s kontratenorem může být hrán instrumentálně). První čtyřhlasou mši napsal G.de Machaut.
3. **Písňové formy:**
  - Rondeau /202/** - stejná forma jako v ars atiqua (hlavní melodie se nazývá cantus)
  - Balada /203/** - vícehlasá píseň formy aab
  - Virelai (vir'lé) /205/** - vícehlasá taneční píseň s refrénem (abbaa)
  - Chasse (šas)** - dvojhlasý kánon popisující lov

### **Italská ars nova (Florentská) – tzv. „italské trecento“ 14. stol.:**

Vyrůstá z lidové nábožné písně zvané *lauda*, která má později značný význam pro vznik *oratoria*. Hlavním představitelem je **Francesco Landino**.

1. **Italský madrigal /211/** zpočátku dvojhlasá, později tříhlasá skladba na strofický světský italský text (milostný, satirický). Hlavní melodie je v nejvyšším hlase, ostatní hlasy jsou koncipovány vokálně. Prováděl se také ve formě jednohlasé písně s instrumentálním doprovodem. Forma aab.
2. **Ballata /214/** je lidová taneční píseň, podobná francouzské *virelai*.
3. **Caccia /216/** podobá se francouzské *chasse*. Dvojhlasý kánon je doplněn instrumentálním nebo vokálním třetím hlasem. (Po ní přišel *ricercar* a po něm pak *fuga*.)

### **D. Nizozemská škola (15. stol.) a vrcholná renesance (16. stol.)**

#### **První generace – „burgundská“ (Guillame Dufay, Gilles Binchois):**

Rozvíjí a obohacuje odkaz ars nova a náleží tedy ještě do období gotiky. Dufay v závěru své tvorby vybavuje své skladby čtyřmi hlasy, které nazývá *discantus* čili *supremus* (soprán), *altus* (alt), tenor a *contratenor* neboli *bassus* (bas). **/222/**

#### **Druhá generace (Jean Ockeghem):**

Připravuje již období vrcholné renesance. Nejdůležitější formy:

1. **Kánon /230-231/** - s touto technikou se setkáváme v chansonu, madrigalu, motetu i v mešních skladbách. Setkáváme se také s hříčkovými kányony, dvojími i trojími kányony.
2. **Moteto /229/** je novější druh motetu, který je založen na principu imitační polyfonie přísné, a hlavně volné. Textová předloha se rozděluje na krátké úryvky, z nichž každý je zpracováván samostatně na základě nového motivu imitační technikou. Každý takto vzniklý díl je ukončen dílčím závěrem, avšak v zájmu jednodušnosti skladby jsou tyto dílčí závěry překryty polyfonním předivem. Oddíly se vzájemně liší způsobem zpracování, části textově nejzávažnější bývají komponovány syrytmicky. V imitacích nastupují hlasy nejvíce v primě, kvintě a oktávě. Pozdější moteta byla psána i s instrumentálním doprovodem.
3. **Mše** - hlavním problémem, který řešili skladatelé 15. století bylo hudební sjednocení celého pětivětého mešního cyklu, např. užitím *cantu firmu* společného všem jeho částem. Podle tohoto *cantu firmu* pak byla mše pojmenována. Tento *cantu firmu* byl umísťován do tenoru (tzv. tenorová mše).

#### **Třetí generace (Jacob Obrecht, Josquin des Prés a jejich následovníci v západních zemích a Itálii) a vrcholná renesance (G. P. da Palestrina, A. Willaert, A. a G. Gabrielli, Orlando di Lasso):**

Třetí generace nizozemské školy zužitkovala znovu a hlouběji podněty italské renesance, provedla syntézu dosavadního vývoje, polyfonní proud je členěn kadencemi, upevnili vědomí tóniny. V 16. století byl polyfonní styl Nizozemců rozšířen a přijímán ve všech evropských zemích. Přibýly však některé nové slohové rysy:

- Stále více byla posilována harmonická struktura hudebního myšlení, homofonní faktura byla užívána jako kontrast k polyfonním plochám, až nakonec ovládla celé oddíly skladby.
  - Velká pozornost k zhudebňovanému textu (pečlivá deklamace, přízvuky, vystižení obsahu a poetičnosti textu)
  - Silná záliba v plné harmonii vedla ke zvyšování počtu hlasů (5 – 6 ti hlasé skladby), vícesborová technika, která vytvářela výrazný prostorový efekt
  - Snaha o zvukovou barevnost byla diferencovaná (liturgická hudba = a capella – římská škola – Palestrina, benátská škola = instrumentální a vokální hudba – G. Gabrielli). v 16. stol. došlo k velkému rozkvětu instrumentální hudby (taneční svity, *ricercar*, *canzon da sonar*, sonáta, klavírní hudba – *diference*, *ground*, varhanní hudba - *fantasie*, *ricercary*, *canzony*, *toccaty*, loutnová hudba)
1. **Vícesborová technika /238/** je protějškem madrigalové komorní tvorby. Tvůrci jsou kapelník benátského chrámu sv. Marka *Adrian Willaert* a jeho následovníci *Andrea* a *Giovanni Gabrielli*, kteří také vytvořili
  2. **ricercar**, instrumentální polyfonní formu vyrůstající z motetu. *Ricercar* je předchůdcem barokní *fugy*, od níž se liší tím, že nezpracovává jen jedno téma, nýbrž provádí stále nové a nové motivy.
  3. **Madrigal polyfonní /237/** nevzniká obnovou *landinovského* madrigalu z období ars nova. Vyrůstá z lidové melodiky, zvláště pak z *frottoly*. Je psán na nestrofický milostný text s volným veršem pro komorní sbor a capella. Neopírá se o cizí c.f., všechny jeho hlasy jsou vymyšleny skladatelem. Obdobou madrigalu byl ve Francii vícehlasý **chanson** (J. des Prés). **/231/ (Frottola /235/** jednohlasá píseň s instrumentálním doprovodem, milostným textem s humorným nebo posměšným zabarvením. Forma se podobá baladě.)
  4. **Mše** je psána vyspělou vokální polyfonií. V 16. století se všeobecně prosadil nový typ tzv. *parodická mše*, která zpracovávala cizí hudební materiál (moteto, *chanson*, madrigal apod.) podle něhož pak měla mše pojmenování (např.: *Missa super Dolorosi martir* od Kryštofa Haranta variovala madrigal *Dolorosi martir* Luky Marenzia). V tomto kontextu nemá slovo *parodie* hanlivý význam, ale znamená pouze zakomponování fragmentu jiné skladby do vlastního díla. Tento způsob skladby neznamenal žádné porušení autorství. V té době se více než melodická linka cenilo celkové zpracování díla, vynalézavost ve vedení hlasů a architektura kompozice. Autor takto použitého díla se necítil být

poškozen, ale naopak poctěn. Palestrina zkomponoval více než 50 takovýchto mší a v první polovině 16. století byl tento způsob kompozice mší převládající. Do parodické mše byly vkládány třeba i pouhé jednotlivé hlasy vícehlasé skladby, takže je dnes velmi obtížné použítou skladbu rozpoznat. Jako předlohy byly často použity i části světských skladeb (písň, dokonce i taneční skladby). Tento způsob byl Tridentským koncilem v roce 1562 zakázán. Tento koncil také požadoval srozumitelnost textu, který mnohdy vokální polyfonie neposkytovala. Takovou mší, která nebyla napsána podle žádné předlohy je šestihlasá *Missa papae Marcelli* G.P.Palestriny.

## Kánon

### Kánon = pravidlo (z řečtiny)

- je přísná, umělá imitace celé hudební věty\*. Jelikož risposta může nastoupit po propostě v různých intervalech, rozeznáváme kánony (obdobně jako imitace) v primě, sekundě, tercii, kvartě, kvintě .... až nóně. Např. *Bud' zdráv* (SZ 540)
- Rozlišujeme kánony dvoj-, troj-, čtyř- a vícehlasé. Vícehlasé kánony jsou méně časté pro jejich harmonickou jednotvárnost, která vzniká mnohonásobným opakováním proposty. Čím je proposta kratší a harmonicky jednoznačnější, tím je harmonie jednotvárnější. Srovnajme: *Na shledanou* (SZ 530) a *Zvonky* (SZ 528).
- Jednoduché kánony v primě nebo oktávě se obvykle zapisují na jedné notové osnově (má-li nastoupit risposta v oktávě, píše se pod houslový klíč malá 8), nástupy jednotlivých rispost se vyznačují číslicí nad notovou osnovou.
- Zakončení kánonu může být
  - přísné – všechny hlasy dozpívají až do konce
  - volné – risposty skončí na vhodném místě na konci proposty. Kánon může být ukončen oktávou, primou, kvintou nebo kvintakordem, dle zvyklostí daných určitým slohovým údobím. Někdy skladatel tento závěr sám naznačí (např. hvězdičkou, korunou apod.).

### Vývoj kánonu

- Kánon má své kořeny již v době gotiky. Ve 13. a 14. století (ars antiqua, ars nova) vznikají kánony na lidové texty, inspirovány krásami přírody, ročními obdobími, lidskými vztahy a city. Např. *Zvonky* (SZ 528). Bývalo zvykem doprovázet kánon doplňujícím, nejčastěji ostinátním hlasem. Formy se nazývaly kánonický rondellus zvaný též rotta nebo *caccia* (kača) – skladba líčící hon, např. *Letní kánon* (1.KHK/8). Kánonická technika se v té době často označovala termínem *fuga*. Např. *Fuga trium vocum* (SZ 530).
- 15. – 16. stol. (renesance)  
kánon mívá obvykle duchovní text, např. *Palestrina, Illumina oculos meos* (1.KHK/17). Velmi časté jsou také hříčkové kánony (Nizozemská škola).
- 17. stol. (baroko)  
kánony si uchovávají vážný ráz, objevují se však spíše jako určitý úsek rozměrnější skladby. Např. *Bach, Invence c-moll* (Hůla 173 a 179). Často se však stávalo, že jako společenská zábava byly zpívány dva (nebo více) kánony různých autorů současně (jejich melodicko-harmonický průběh musel být shodný), na způsob quodlibetu\*\*.
- 18. stol. (klasicismus)  
kánon se spojuje s žertem, vtípem a satirou, slouží k zábavě společnosti. Např. *Beethoven, Vynálezci metronomu* (SZ 537), *Haydn, Intervaly* (SZ 539), *Mozart, Ach jen pláč* (SZ 538), *Krásný háj* (SZ 539).
- 19. stol. (romantismus)  
od kánonických vtípků se ustupuje, kánonu se užívá spíše ve smyslu instruktivním. Např. *Brahms* (SZ 542)
- 20. století  
spojují se všechny aspekty předchozího vývoje, světské, duchovní i hříčkové kánony. Např. *Hurník* (SZ 526 – 528), *Loudová* (SZ 531) *Hindemith* (SZ 534, 536).

### Druhy kánonů, kánony s doplňujícími hlasy nebo s harmonickým doprovodem. Kánon dvojitý.

#### **1. Druhy kánonů jsou analogické s druhy imitací:**

- Kánony jednoduché (přímoseměrná imitace)  
přesné zachování intervalů je možné jen v primě a oktávě, ostatní kánony nezachovávají jakost intervalů, zachovávají jen jejich velikost, např. *Haydnův čtyřhlasý kánon v primě* (SZ 540), *Bachův kánon Můj Pán v oktávě* (1.KHK 37), *Mozartův kánon Bud' zdráv* (SZ 540).
- Kánony v protipohybu (imitace v inverzi)  
risposta je inverzí proposty. Inverzi provádíme podle společného tónu (tzv. pevný tón), což je tón stupnice, který se vyskytuje v propostě i rispostě vždy na stejném místě. Např. *Otče náš* (1.KHK/35).
- Kánon v augmentaci  
risposta přísně imituje propostu v augmentaci. Tím se ovšem risposta stále více vzdaluje od proposty, až ji nelze sluchem sledovat a ztrácí tak svůj smysl. Proto se tato technika užívá jen v menších rozměrech. Např. *J.des Prés: Benedictus* (1.KHK/13).
- Kánon v diminuci  
risposta přísně imituje propostu v diminuci. Tím se risposta přibližuje k propostě, až se s ní setká a pak se z původní risposty stane proposta a z původní proposty augmentovaná risposta. Proto se užívá v menších rozměrech.

\* Kánon je také druh byzantského a slovanského bohoslužebního zpěvu v 7. – 11. století.

\*\* Quodlibet znamená: 1. ručně psaný zpěvníček, 2. žertovná skladba na způsob potpourri.

V praxi je možné spojit kánon v augmentaci s kánonem v diminuci. Např. *M. Iglo: U Brna (2.KHK/41)*. Často se spojuje augmentace nebo diminuce s inverzí. Např. risposta 1.hlasu nastoupí v kvintě a v augmentaci, risposta 2. hlasu je v diminuci. Např. *J.desPrés: Agnus Dei (1.KHK/14)*. Současně všechny druhy kánonů mohou nastoupit v různých intervalech.

## 2. Kánony tříhlasé, čtyřhlasé a vícehlasé

### a) bez doplňujících hlasů

Všechny druhy kánonů lze tvořit nejen ve dvojhlasé, ale také ve troj- a vícehlasé.

### b) s doplňujícími kontrapunktickými hlasy

tyto hlasy (1 – 2 ) nebývají samostatné, spíše se pojí s hlasy proposty a risposty tak, že s nimi střídavě postupují v paralelních terciích nebo sextách a tak je doplňují harmonicky i rytmicky, tzv. **vytercování** a **vysextování**, což je však charakteristické až pro instrumentální kontrapunkt. Např. *J.S.Bach, Goldbergovy variace (Hůla 212/174)*

### c) s harmonickým doprovodem

vyskytují se až později, konec baroka a klasicismus, např. *Bachova sonáta A dur pro housle a klavír (Hůla 214/175)*, *Hurníkovy kánony (SZ 526 – 528)*, *Ebenův Podzim (SZ 531)*, *Hindemithovy kánony (SZ 534)*.

## 3. Kánony dvojitě a trojitě

### a) kánon dvojitý

je kontrapunktický čtyřhlas, v němž probíhají současně dva různé dvojhlasé kánony. Jednotlivé hlasy mohou nastupovat různým způsobem:

P1		P1			
P2			P2		
	R1			R1	
	R2			R2	

Např. *Bach: Chorální předehra (Hůla 268/214)*, *M.Krejčí: Hajej, dadej (SZ/543)*

*J.Fux: Kánonická mše (Hůla 269/214)*, *J.Brahms: Jen vroucně (SZ 542)*.

### b) kánon trojitý

je kontrapunktický šestihlas, složený ze tří dvojhlasých kánonů. Např. *J.des Prés*.

## Hříčkové kánony

jsou příznačným prvkem renesanční a barokní skladebné techniky. Nejsou vážnějším přínosem ve vývoji hudby, dokládají však vynalézavost a tvůrčí muzikantský vtíp autorů.

### 1. Račí kánon

je dvojhlasý kánon, v němž je risposta přísnou a úplnou račí imitací proposty. Např. (*Hůla 142/115*), (*Suchoň 32*)

### 2. Zrcadlový kánon

je dvojhlasý kánon, který vznikne zrcadlovým obrazem původního dvojhlasého kánonu. Zrcadlový obraz je vlastně inverze původní proposty a risposty s pevným tónem na třetí lince. Např. *Hůla 143/116*.

### 3. Kombinace račího a zrcadlového kánonu

rispostu utvoříme tak, že zrcadlový obraz proposty napíšeme odzadu a přiřadíme ji k propostě (račí a inverzní imitace současně). Je dvojhlasý. Např. (*Hůla 144/116*)

### 4. Nekonečný kánon

je dvoj i vícehlasý. Vzniká vhodnou úpravou závěrečných taktů kánonu tak, aby konec risposty tvořil správný kontrapunkt k začátku proposty. Např. *Červená se line záře, (Hůla 145/117)*.

### 5. Kruhový kánon

je dvoj i vícehlasý. Prochází všemi tóninami kvartkvintového kruhu. Proposta v závěru moduluje do vyšší nebo nižší tóniny. Tento kánon se po návratu do původní tóniny může stát nekonečným (po enharmonické záměně). V praxi se však neuzivá všech transpozic, ale jen některého výseku kvartkvintového kruhu.

### 6. Hádankový kánon

je dvoj i vícehlasý. Udává jen propostu napsanou v normální nebo kruhové notové osnově. Počet rispost, jejich nástupy a intervalové vztahy i druhy imitační techniky je třeba uhodnout podle připojených slovních hesel nebo symbolů. Např. (*Hůla 146/117*).

## Barokní passacaglia a ciaccona (221 – 230)

jsou *kontrapunktické variace*, v nichž se *téma nemění*, stále se tvrději (ostinátně) opakuje, ponejvíce v basu. Jsou pravým opakem ornamentálních nebo charakteristických variací, v nichž se téma mění.

1. Passacaglia nebo ciaccona vyrůstá ze starých lidových tanců. Oba tance jsou španělského původu ze 16. století (passacaglia má také italský původ), jsou pomalé, v třídobém taktu s charakteristickými ženskými závěry a s často kluzkým až oplzlým textem. Potulní hudebníci provozovali ciacconu i passacagliu nejčastěji na způsob variací opřených o ostinátní bas. Oba tance zanikly v 17. století.
2. Barokní passacaglia a ciaccona se vyvinuly
  - z *machautovského izorytmického moteta*, který užíval opakovanou tenorovou melodii, nad níž se rozvíjely dva izorytmicky členěné zpěvní hlasy s vlastními texty
  - z *variační techniky skladatelů tanečních ciaccon a passacaglií*. Dosáhly však vysoké technické i umělecké úrovně a nazývají se dle těchto tanců: *ciaccona*, *passacaglia*, v Anglii také *ground*.
3. Rozdíl mezi ciacconou a passacaglií spatřujeme ve stavbě a charakteru témat:
  - *passacaglia* má téma uzavřené v *hlavní tónině celým závěrem*, charakter tématu je více *melodický*,
  - *ciaccona* má téma *uzavřené polovičním nebo oslabeným závěrem*, takže jednotlivé variace vypadají jako *zřetězeny*, charakter tématu je spíše *harmonický* (276/224) (278/228)

V novější hudbě rozdíl mezi passacaglií a ciacconou zmizel, jsou to synonyma pro kontrapunktické variace na stále se opakující téma.
4. Užije-li se techniky ciaccony nebo passacaglie jen v určitém úseku skladby, hovoříme o *ostinátním basu*:
  - toto ostinato může být *přísné* nebo *volné*
  - skladby s ostinátním basem se píší v *lichých i sudých* taktech
  - *oblíbeným ostinatem* byl sestupný diatonicky nebo chromaticky vyplněný kvartový interval (274/222, 275/223)
5. Instrumentální ciaccona nebo passacaglia
  - ostinátní téma
    - bývá obvykle čtyřtaktová nebo osmitaktová *věta* nebo *perioda*, zpravidla v *lichém taktu* (vzácně i v sudém, zejména *ground*) (276/224, 278/228)
    - zaznívá na začátku skladby v *basu*, s kontrapunkty nebo bez nich,
    - setrvává v basu po celou dobu skladby nebo občas přechází do jiných hlasů,
    - může zaznívat beze změn - *přísně* nebo s obměnami – *volně*
  - kompoziční linie, průběh a celkové skloubení jednotlivých variací (kompoziční gradace):
    - sdužování několika variací ve větší celky
    - pohybový růst se dosahuje pozvolným rozvíjením kontrapunktických hlasů *od jednoduchých rytmických tvarů k složitějším*
    - dynamický růst probíhá současně s pohybovým růstem, lze však také rozlišit jednotlivé variace ostře
    - zvukový růst vzniká širokými *akordickými rozklady*, *rozšiřováním tříhlasu* na čtyřhlas a vícehlas, homofonickým *figurativním doprovodem* kontrapunktické melodie
  - typy kompoziční gradace
    - nepřetržitou gradaci užíváme jen ve skladbách s malým počtem variací
    - přerušovanou gradaci užíváme ve skladbách s větším počtem variací: gradace se lomí a dočasně klesne a teprve pak dosáhne kompozičního završení. Skladebná plocha umístěná do dočasného zlomu může mít povahu kratšího *intermezza* (a/225) nebo delšího *středního dílu* (b/226).
6. Ciaccona nebo passacaglia může být užita:
  - jako část cyklu samostatných skladeb, např. *preludium, fuga, ciaccona* – vše v jedné tónině až na tónorod
  - jako část cyklu svitového, kompoziční vrchol svity na závěr
  - jako samostatná skladba, která bývá zakončena
    - kompozičně vystupňovanou variací,
    - citátem tématu vystupňovaným dynamicky a zvukově,
    - kratší nebo delší kodou,
    - fugou na ostinátní téma
  - cyklus kontrapunktických variací: Všechny variační věty tohoto cyklu vzájemně kontrastují, současně se však stmelují jednotným ostinátním tématem. Může tak vzniknout:
    - ciacconová svita, jednotlivé věty zaznívají odděleně
    - kombinovaná forma jednovětá, složená z několika ciaccon.

**Poznámka:** Někdy se užívá označení ciaccona pro skladbu, která je idealizací tance. Pak nemá s variační formou ciaccony nic společného.

# Přehled forem instrumentálního kontrapunktu

## 1. Úvod

Mezi formy, které vznikly nebo byly dále rozvíjeny v období baroka, patří zejména:

- passacaglia a ciaccona
- fuga, fughetta
- toccata, preludium, fantasia
- barokní svita
- barokní sonáty a koncerty
- sinfonia, ouvertura
- oratorium, pašije, kantáta
- opera
- chorální předejhra, invence, atd.
- kánon
- ricercar
- moteto
- mše

**Instrumentální sloh** se podle kompoziční techniky třídí na hudbu **homofonní** a **polyfonní**.

- ❖ Nejjednodušší **homofonní hudba** vzniká v **období doprovázené monodie** (florentská camerata), zejména v jednohlasé písni, v oratoriu a opeře (jednohlasá melodie + generálbasový doprovod). Bohatší doprovod začíná užívat Claudio Monteverdi a jeho následovníci. Technika florentské monodie pak přechází z vokální tvorby také do instrumentálních útvarů (barokní sonáta apod.).
- ❖ Brzy na to dochází k **syntéze polyfonního a harmonického myšlení**, čímž je položen základ **k instrumentální polyfonii**, jejíž vrcholný rozkvět spadá do 1. poloviny 18. století. Skutečný přerod a vývoj k pravému instrumentálnímu kontrapunktu nastává však teprve v době, v níž se vyvíjí barokní nástrojová hudba a její hlavní formy: varhanní toccata, fuga, barokní svita, sonáta, kontrapunktické variace, sinfonia, concerto grosso. **Instrumentální kontrapunkt vzniká spojením dvou nebo několika samostatně vedených hlasů nástrojové povahy v mezích harmonické a formové zákonitosti.**

## 2. Preludium

(lat. = předejhra) – je v barokní hudbě úvod ke svitě, fuze nebo chorálu. Vyznačuje se zpracováním jedné kratší myšlenky (často jen figury), homofonním zpracováním, často také polyfonním zpracováním imitační technikou jednoduchého nebo dvojitého kontrapunktu, někdy i na způsob fugy.

## 3. Ricercar

(it. = hledat) je předchůdcem barokní fugy, od níž se liší tím, že nezpracovává jedno téma, nýbrž postupně provádí nové a nové motivy.

- Vyrůstá z imitačního moteta: v průběhu 16. století se kompoziční způsob imitačního moteta přenesl do instrumentální, zejména loutnové a varhanní hudby.
- Skladby tohoto typu se nazývaly různě: fantasia, canzona, capriccio, toccata, ve Španělsku tiento, ale nejčastěji ricercar. Postupně se v nich vytrýbila větší pohyblivost instrumentálních hlasů, zůstal však větší počet témat a tím i několik fugových expozic za sebou. Témata se nerozlišují na hlavní a vedlejší, ani se nespojují v kontrapunktické předivo. Andrea a Giovanni Gabrieliové vytvářejí varhanní ricercar podobný čtyřhlasé fuze s mezivěťmi, která svým slohem již patří do instrumentálního kontrapunktu.

## 4. Invence

**Invence** (lat. nápad) obecně znamená drobnější instrumentální (charakteristickou) skladbu různého náladového zaměření. Je to nejčastěji trojdílná skladba, která zpracovává jedno nebo dvě témata na způsob zjednodušené a volněji pojaté drobné fugy:

<b>1. EXPOZICE</b>	<b>mezivěť</b>	<b>2. PROVEDENÍ</b>	<b>mezivěť</b>	<b>3. ZÁVĚR</b>
Téma (DUX) je uvedeno v hlavní tónině, často již s doprovodem, je imitováno v oktávě (DUX) – podobně jako oktávová fuga, výjimečně také v kvintě (COMES). Expozice může být rozšířena o dodatečný nástup. Také se může objevit stálá protivěť.	Má modulační úlohu, obvykle do dominanty nebo do paralelní tóniny.	Probíhá obvykle v dominantní nebo paralelní tónině. Zpracovává téma nebo prvky kontrapunktu.	Převádí zpět do hlavní tóniny.	Začíná hlavní tóninou, která bývá zachována až do konce. Může obsahovat těsnu, prodlevu apod.

**Invence však nemusí být psány pouze v uvedené formě, jak si ukážeme na následujícím příkladu:**

Z Bachovy tvorby je známý soubor patnácti invencí dvouhlasých a soubor patnácti invencí trojhlasých (jímž Bach původně přiřkl označení sinfonie). Každá z patnácti dvojhlasých invencí je kompozičně i formově jinak řešena:

- ♦ forma polyfonického preludia: např. č. 1, 7, 8, 13
- ♦ scarlattiovská dvojdílná sonáta (viz vývoj sonátové formy): č. 6
- ♦ jednoduchá fughetta (zpracovává jedno téma): č. 4, 10, 15 (**301/244, 317/257 + 318/260 + 325/265 + 326/266**)
- ♦ dvojitá fughetta (zpracovává dvě témata): č. 5, 9, 11, 12
- ♦ kánonická technika: č.2 (**211/173, 222/179**)

## 5. Chorální předehra

je druh polyfonních skladeb psaných nejčastěji pro varhany na daný c.f., jímž je hlavně *protestantský chorál*. Dosáhla vrcholu v dílech J.S.Bacha. Nepředstavuje vyhraněný formový typ, umožňuje rozdílná pojetí podle různých způsobů práce s chorálem:

- ♦ nejjednodušší chorální předehra: chorál tvoří c.f. stále v témže hlase v dlouhých notových hodnotách, zpravidla bývá *prostý (199/161)* nebo *kolorovaný (201/164)* a ostatní hlasy vytvářejí k němu kontrapunky, nejčastěji s využitím motivů chorálu v diminuci a s uplatněním imitací (**199/161, 200/163, 202/165, 235/188, 236/189, 245/194, 248/198, 249/199**)
- ♦ rozvinutější chorální předehra: osahuje k chorálu podle jednotlivých slok úvodu, mezihry a dohry (*ritornely*), které dotvářejí obsah textu hudebně (**200/163, 202/165**)
- ♦ jiná pojetí chorální přede hry: melodie chorálu může být rozdělena do různých hlasů a využívá se jako základ fugata nebo kontrapunktických variací (např. *chorální variace*: melodie chorálu se několikrát opakuje v delších notových hodnotách, přičemž prostupuje různými hlasy a pokaždé je doprovázena různými kontrapunkty v ostatních hlasech).
- ♦ volnější pojetí chorální přede hry: se užívá v tzv. *chorální fantazii*, v níž se pracuje jen se zlomky chorálu
- ♦ nejumělejší chorální přede hry:
  - chorál se objevuje jako významný protihlas *kánonu* (**213/174**)
  - *chorální ricercar*, v němž se c.f. po úsecích imituje ve všech hlasech
  - nebo tzv. *chorální fuga* (**347/284, 348/285**), v níž se před závěrem cituje chorál v plném znění.

## 6. Imitační moteto

bylo jedním z hlavních skladebných druhů vokální polyfonie 16. století a udrželo se v duchovní hudbě až do 20. století.

- Textová předloha se v něm rozděluje na krátké úryvky, z nichž každý se zpracovává samostatně na základě nového motivu. Skladba tedy sestává z řady oddílů, z nichž každý zpracovává vlastní text i motiv přísnou nebo volnou imitační technikou (na způsob expozice fugy). Každý oddíl vyúsťuje v závěr, ale v zájmu jednodušlosti skladby jsou hranice mezi oddíly překryty polyfonním proudem. Oddíly textově nejzávažnější bývají zpracovány syrytmicky.
- V tvorbě J.S.Bacha proniká do moteta protestantský chorál, objevují se také sólové zpěvy, a moteto se tak blíží kantátě. Starší moteta byla psána a capella, novější pak i s doprovodem, nejčastěji varhanním. Vyskytují se i moteta pro sólový hlas s doprovodem a i ve sborových skladbách se původní forma složená z imitačně zpracovaných částí někdy opouští. V Anglii se formový typ moteta, vázaný na anglikánskou církev, nazývá anthem (mezi jeho tvůrce patří např. Henry Purcell a G.F. Händel).

# Fuga.

Osnova:

- Barokní fuga
  - Podstata fugové skladby (charakteristika a základní formové schéma, vznik fugy)
- Vícetematická fuga
  - jednoduchá a vícetematická fuga
  - témata vícetematické fugy
  - tři typy dvojitě fugy
  - trojitá a čtyřnásobná fuga
- Fuga pětihlasá a vícehlasá, fuga v protipohybu, chorální fuga, fughetta a fugato
- Materiály k analýze: str. 46, 60-62, 66-68

## Barokní fuga

### (podstata fugové skladby – charakteristika a základní formové schéma, vznik fugy)

(231 – 232)

#### 1. Fuga (lat.=běh)

- je nejvýznačnější polyfonní formou evropské hudby. Je to *nejčastěji třídílná* (až pětídílná) *vícehlasá* (dvoj až šestihlasá) skladba, vybudovaná *na základě imitací* jednoho nebo několika *témat*, jež postupně procházejí všemi hlasy skladby podle určitých pravidel.
- je představitelem *evolučního typu* hudby. Neobsahuje sice motivickou práci příznačnou pro evoluční hudbu klasickou a romantickou, témata se v ní exponují většinou celá, ale imitační způsob jejich uvádění a stálá proměnlivost, nečlenitost a neperiodičnost polyfonního proudu, který nezná doslovných repríz jednotlivých částí skladby, dodává fugám značnou pohybovou sílu a neutuchající napětí.
- **Barokní fuga** (představovanou skladbami J.S.Bacha) považujeme za stavebně *přísnou* – je určitou normou při studiu této formy. Jiná zpracování považujeme za více či méně *volné* fugy.

#### 2. Druhy fugy

- Podle počtu hlasů : *dvouhlasé až šestihlasé* fugy.
- Podle počtu témat: *jednoduché* (1 téma), *dvojitě* (2 témata), *trojitě* (3 témata) a *čtyřnásobné* (čtyři témata) fugy.

#### 3. Podstata fugové skladby

- Jednotlivé **díly jednoduché přísné (Bachovy) fugy jsou: *expoziční, provedení a závěr***. Délka jednotlivých dílů bývá přibližně souměrná. Nejsou však vzácné případy značných disproporcí, např. krátké provedení, stručný závěr apod.).

EXPOZICE	PROVEDENÍ	ZÁVĚR
téma se uvádí postupně ve všech hlasech v hlavní a dominantní tónině	téma se uvádí v dalších tóninách	skladba vrcholí v hlavní tónině

- **Fuga probíhá bez nápadnějších přerývů v jedné gradační lince:**
  - Nemá *žádnou reprízu*
  - Přináší *stále nové a nové* kontrapunktické *zpracování tématu*
  - Má obvykle *neperiodickou stavbu*, sestává z vět *nesymetrických*, obvykle *zřetězených*.
  - Větná stavba ustupuje do pozadí a skladba se spíše člení dle jednotlivých *nástupů tématu*
  - Každý ze *tří dílů*, které *nejsou od sebe* nijak zřetelně *odděleny*, je však *poněkud jinak zpracován*.

#### 4. Vznik fugy

- **Prapůvod:** Název fuga se objevuje již ve 14. století ve Francii, kde označuje imitačně zpracované skladby, zejména kánony (kánonický rondellus-rotta, chasse, caccia). V dnešním slova smyslu se tento název užívá od 17. století.
- **Renesance:** Imitační technika se dále rozvíjí v *motetech* (vokální nizozemská polyfonie - Josquin de Prés), kdy se téma imituje v primě, oktávě, ale i v kvintě a tak se postupně vytváří *fugová expoziční*. V *motetech* se však *zpracovává více témat*, takže lze říci, že se tehdejší *moteto skládalo z řady fugových expozičních* ukončených dílčím závěrem, často překrytým polyfonním předivem. Tato technika se přenesla i do instrumentální hudby. Tyto skladby se nazývaly různě (*fantasia, canzona, capriccio, toccata, tiento*), ale nejčastěji *ricercar*. Cesta od *ricercaru* k fuze směřovala k omezení počtu témat na jediné a k rozvinutí jediné expoziční o provedení a závěrečnou část. (nizozemec *Jan Pieterszoon Sweelinck* ve varhanních fantaziích a itál *Girolamo Frescobaldi* ve skladbách varhanních a klavírních).
- **Baroko:** Doprňuje celý předchozí vývoj kontrapunktického myšlení. V osobnosti J. S. Bacha (*Temperovaný klavír, Umění fugy*) syntetizuje všechny možnosti a prostředky, jakých je monumentální kontrapunktický sloh schopen. **Barokní fuga** tvoří *jednotlivý celek*, jedinou mírně zvlněnou linii od prostého začátku až po vyvrcholení v provedení. Jednotlivé *nástupy tématu* jsou sice důležité, ale přece jen nemají vynikat příliš a rozbíjet působení celku; je to závažné pravidlo pro interpretaci těchto skladeb.

### Vícetématická fuga (jednoduchá a vícetématická fuga, témata vícetématické fugy, tři typy

#### dvojitě fugy, trojitá a čtyřnásobná fuga).

(291 – 301)

**Jednoduchá fuga** zpracovává jedno téma. Některé fugy se rozvíjejí na základě více témat, tzv. **vícetématické fugy**. Tyto fugy mohou mít v zásadě **dvoji různou formu**:

- každé téma má svou zvláštní expoziční i provedení* a všechna témata se společně zpracovávají až v závěru fugy;
- všechna témata se exponují zároveň* a mají pak též společné provedení a závěr.

Ve společném provedení nebo závěru skladeb se témata vzájemně kontrapunkticky spojují též **v těsnách**.

#### Témata vícetématické fugy:

- musí mít pohybový i melodický **kontrast**
- musí také mít vnitřní **vzájemnou spřízněnost** k imitační práci (v převratném oktávovém kontrapunktu)
- **jedno z nich** je obvykle **myšlenkově závažnější** – **hlavní téma**



- *přechodným typem* od fugy jednoduché k vícehlasé, je *jednoduchá fuga se stálou protivětou*, v níž ovšem protivěta nemůže splnit funkci skutečného druhého tématu, protože nemá jeho závažnost a výraznost
- někdy se však *další téma fugy vytváří* z výraznější stálé protivěty *tematizací protivěty*

**Dvojitá fuga** je fuga o dvou tématech. Podle toho, jak druhé téma vstoupí do fugy, rozlišujeme tři typy dvojitě fugy:

1) **První typ** obsahuje:

- expozici prvního tématu a jeho krátké provedení
- expozici druhého tématu a jeho krátké provedení
- společné provedení obou témat a jejich společný závěr (350/291)

2) **Druhý typ** obsahuje:

- expozici vystavěnou z jednoho tématu
- v provedení přistoupí druhé téma
- v závěru, stejně jako v provedení, vystupují obě témata společně (354/293)

3) **Třetí typ** obsahuje:

- expozici, v níž jsou obsaženy obě témata (bývají zde uvedena v dvojitém kontrapunktu v oktávě)
- v provedení se pracuje s oběma tématy jednotlivě nebo společně.
- v závěru vystupují obě témata rovněž jednotlivě nebo společně (jako těsný) (356, 357/294)

**Trojité fuga** je fuga o třech tématech. Bývá vystavěna **podobně jako fuga dvojitá** jen s tím rozdílem, že druhé a třetí téma nezaznívají již v expozici. Vstupují do fugy dvojím způsobem:

- až v **provedení**
- expozice 1. tématu + jeho krátké provedení, expozice 2. tématu + jeho krátké provedení, expozice 3. tématu + jeho krátké provedení. Zpravidla následuje ještě provedení společné.

V obou případech uplatní se v závěru všechna témata. (358,359,360,361,362 / 296).

**Čtyřnásobná fuga** je vzácností. Je komponována ze čtyř témat na stejných principech jako u fugy dvojitě nebo trojitě (363,364/298, 365,366/300).

## Fuga pětihlasá a vícehlasá, fuga v protipohybu, chorální fuga, fughetta a fugato (280 – 291, 301 – 304)

**Fuga pětihlasá a vícehlasá:**

- Nejčastěji se píší fugy 3 a 4 hlasé. Méně časté jsou fugy 2 a 5 hlasé, zatímco 6 hlasé se vyskytují jen velmi vzácně. Počet hlasů nemá na celkový průběh fugy podstatný vliv. Při lichém počtu hlasů se v expozici střídají nástupy vůdce a průvodčího v různých reperkusích, doplněné někdy nástupy nadpočetnými.
- Konstrukce těsen u vícehlasých fug je mnohem obtížnější (344/281). Dvojhlasé fugy jsou přirozeně prostší (313/252).

**Fuga v protipohybu**

- exponuje téma v rovném pohybu i v protipohybu a **oba tvary se střídavě uvádějí v celém dalším průběhu skladby** (345/282)
- složitější fugou v protipohybu je skladba, v níž fugové nástupy zaznívají navíc v diminuci nebo augmentaci (346/282)

**Vokální fuga**

- se od fugy instrumentální odlišuje tím, že je jednodušší, v melodických liniích dbá možností lidského hlasu (zpěvnost, rozsah, pomlky pro nádechy aj.)
- vyrůstá z mešního nebo umělého textu, jenž bývá stručný a mnohokrát se opakuje
- melodie často obsahuje melismata, zvláště v mezivětech.
- vokální fugy se píší též pro sbor a capella, ale většinou bývají doprovázeny orchestrem jako součást oratorií a kantát (368/302, 369/303).

**Chorální fuga**

- je jednou z odrůd chorální předehry
- v průběhu chorální fugy, obvykle v provedení nebo v závěru, se cituje melodie chorálu současně s tématem fugy
- téma chorální fugy bývá odvozeno z melodie prvního verše chorálu, může však být vytvořeno i z jiného motivického materiálu.
- chorální melodie se poprvé uvádí po fugové expozici. Uvedení chorálu přináší působivé vyvrcholení skladby (347/284)

*poznámka:* Chorální fugu nesmíme zaměňovat za fugu, jejíž téma je utvořeno z chorálu !

**Fughetta** je drobná fuga méně závažného obsahu.

- má všechny charakteristické *znaky a náležitosti fugy*, ale vše je zde v *drobných rozměrech* a stručné (např. zkrácené provedení)
- často se vyskytuje *odpověď průvodčího v oktávě* (podobně jako v oktávové fuze).
- *formu fughetty* mají i některé *Bachovy invence* a některé barokní *chorální přehledy pro varhany*; pro klavír napsal J.S.Bach soubor *Malá preludia a fughetty*

**Fugato** je fugová expozice.

- Není to samostatná forma, je to jen technika imitačního nástupu hlasů podle zásad platných pro expozici fugy, tedy v poměru *dux – comes – dux – comes.*, kterou skladatel používá v rámci jiné hudební formy.
- Setkáváme se s ní např. ve vzrušenějších středních dílech sborů (viz Foersterovy mužské sbory apod.), ale také v dílech komorních i orchestrálních (např. efektní a reprodukcčně nesnadné fugato ve Smetanově symfonické básni *Z českých luhů a hájů*).
- Některé skladby nebo jejich samostatné části fugatem začínají a může dojít k mylnému dojmu, že jde o fugu.

**Poznámky:**

- **Fuga pro sólové melodické nástroje** (např. Bachovy fugy pro sólové housle) pouze naznačují polyfonní fakturu.
- V některých fugách se můžeme setkat i s **krátkými homofonními vložkami, paralelně vedenými hlasy v mezivětech** nebo s příležitostným rozšířením stanoveného počtu hlasů fugy o **doplňující hlas**.

## Expozice fugy, téma a odpověď.

Osnova:

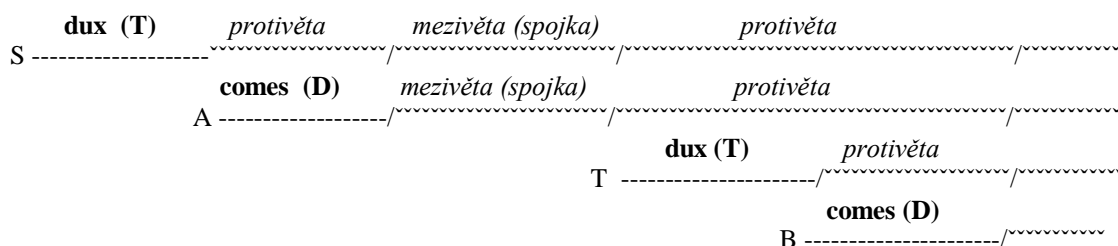
- **Expozice fugy, téma a odpověď**
  - Dux (postavení a užití tématu v expozici, charakter a vlastnosti tématu, hlava tématu a její znaky, pokračování a závěr tématu)
  - Comes (jeho postavení v expozici, způsoby odpovědi na modulující i nedomulující dux, oktávová fuga)
  - Protivěta a mezivěta ve fuze (definice a vlastnosti protivěty, její postavení v expozici, fuga se stálou protivětou, definice, vlastnosti a úkoly mezivěty - spojky)
  - Reperkuse hlasů v expozici fugy (definice, hlavní zásady a příklady tříhlasých a čtyřhlasých reperií, rozšířená expozice, pravidelné a nepravidelné uspořádání nástupů dux a comes v expozici)
- Provedení fugy (nástup provedení fugy, tonální plán provedení, stručné a rozlehlé provedení, citace tématu, sdružený nástup, mezivěty)
- Závěr fugy (nástup závěru fugy, těsna, prodleva, přerušení polyfonního proudu, vybočení do subdominantní tóniny, koda)
- Materiály k analýze: str. 47-48, 50 - 51, 53–54, 57-58, 60-62, 66-68

### **Dux (podrobně o tématu fugy – postavení a užití tématu v expozici, charakter a vlastnosti tématu, hlava tématu a její znaky, pokračování a závěr tématu).** (232 – 236)

#### **1. Dux (vůdce)**

**Expozice fugy** je první díl fugy. Vymezuje tyto základní pojmy: **téma**, vůdce (dux) - proposta, **průvodčí** (comes) - risposta, **protivěta**, **mezivěta (spojka)** a **reperkuse**. **Vůdcem** nazýváme první nastupující hlas v expozici, který přednáší **téma v hlavní tónině**. Zpravidla zaznívá v jednohlase, lze jej však také uvést s doprovodem. Vůdce končí většinou s nástupem druhého hlasu. Jakmile téma dozní, je imitováno v sousedním hlase v tónině dominantní (**comes** = průvodčí, risposta). Tato imitace je doprovázena kontrapunktem hlasu předchozího, který se nazývá **protivěta**. Po skončení imitace následuje kratší **mezivěta (spojka)** která modulačně připravuje nástup tématu v dalším hlase opět v hlavní tónině (**dux**) - nyní již zní **trojhlase**; posléze v posledním hlase přichází téma opět v dominantní tónině (**comes**) za doprovodu ostatních hlasů, nyní již v kompletním **čtyřhlasu**:

*Ve čtyřhlasé fuze* (vokální i instrumentální) nazýváme hlasy podle smíšeného sboru (S,A,T,B).



(316/256).

**Dux a comes** se tedy liší především tóninou: **dux** = hlavní tónina (T), **comes** = její dominantní tónina (D).

3. **Fugové téma** je výrazná hudební myšlenka v durové nebo mollové tónině. Musí být **obsahově nosná**, protože se ve skladbě mnohokrát opakuje.

**Téma je tvořeno podle určitých zásad:**

- a) Není příliš dlouhé, ani příliš krátké (1 až 9 taktů), takové, aby mohla vzniknout minimální kadence ( T – D – T nebo T – S – T); má být **zapamatovatelné** jako celek.
- b) **Téma je jediná hudební věta**, tedy s jediným závěrem až na konci:
- má být **neperiodické** (280 a,b /233)
  - má mít **lichý počet taktů** (280 a,b /233)
  - **nemají se** v něm **opakovat motivy** (281 a,b / 234)
  - má mít **jeden vrchol** (všechny uvedené příklady)

Všechny tyto podmínky nebývají vždy splněny. Nevhodná jsou však periodicky stavěná témata klasického typu. Jsou-li použita jako téma k fuze, musí být nejdříve upravena do vhodného tvaru jedné věty, protože celý *kontrapunktický sloh směřuje k plynulosti, jednotlosti*, a tím i k monumentalitě. Časté závěry jsou evolučnímu průběhu fugy překážkou.

- c) Téma může mít **charakter**
- **vokální:** plyne většinou v sekundách, má *rozsah* do oktávy, (280a /233, 368/302) nebo
  - **instrumentální:** je pohyblivější, rytmičtější, se skoky a *rozsahem* do decimy (283/235)
- d) Nejdůležitější je začátek tématu, tzv. **hlava tématu**. Je nápadný, aby jeho nástupy v polyfonním proudu dobře vynikaly. **Hlava** bývá zvýrazněna dvěma prostředky:
- **synkopickým nástupem** (nástupem na lehkou dobu) (280 b /233, 281 a,b / 234)
  - a tzv. **tónickým skokem**, což je vzestupná nebo sestupná tónická kvinta nebo kvarta (T1– T5 nebo T5 – T1). Tento skok se děje buď *přímo* (280 a/233) nebo také *s melodickou výplní* (280 b /233). Je velmi důležitý, protože **spolehlivě charakterizuje hlavní tóninu** a zásadně **ovlivňuje způsob, jakým odpovídá průvodčí** (280/233):
    - jestliže **hlava obsahuje tónický skok**, odpovídá se **tonální rispostou** (286/237)
    - **kvintový tón** v hlavě tématu vůbec **nezazní**, odpovídá se **reálnou rispostou** (295a, /241)
- e) Po rytmicky výrazné hlavě, může **téma dále pokračovat**
- rychlejším pohybem **figurativního rázu** (283b /235)
  - ve fugách rychlejšího tempa se vyskytují témata delší a v nich se někdy mohou objevit i **sekvence** (280b /233, 290/239)
- f) **Téma končí** dvojím způsobem. Podle toho rozeznáváme **dva druhy témat**:
- Končí-li téma **primou nebo tercií** (jen výjimečně kvintou) **hlavní tóniny**, je to téma **nemodulující** (280/233,281/234)
  - Končí-li téma **primou nebo tercií dominantní tóniny**, je to téma **modulující** (282a /234,298/242)
- Závěr tématu není nijak nápadně zdůrazněn a téma bezprostředně pokračuje dále jako tzv. protivěta.

### Comes

#### (jeho postavení v expozici, způsobu odpovědi na modulující i nemodulující dux, oktavová fuga) (237 – 244)

**Průvodčí – comes - risposta nebo odpověď** je tedy hlas, který v expozici **tvorí odpověď vůdci**. Přednáší téma zásadně v dominantní tónině. **Je několik způsobů odpovědi, podle následujících pravidel:**

- a) Jestliže je **téma nemodulující** a **má v hlavě tónický skok**, nemůže být odpověď reálná, protože by se v okamžiku konce vůdce a začátku průvodčího střetly dvě tóniny (hlavní a dominantní). Aby se této nesrovnalosti zabránilo, nastupuje průvodčí tzv. **tonální odpovědí**. Comes tedy nastoupí v hlavní tónině, čímž se počáteční skok kvinty vůdce změní v průvodčím na skok kvarty nebo obráceně, kvarta se změní v kvintu. Ovšem celý další průběh průvodčího je již v tónině dominantní (287 a,b /238, 286 a,b,c /237, 290/239). Tonálně se odpovídá také tehdy, jestliže hlava tématu začíná 5.stupněm a nepokračuje tónickým skokem (288/238). Někdy **průvodčí** výjimečně nastoupí **v subdominantní tónině**, aby byla dodržena melodická linie tématu (289/239).
- b) Jestliže je **téma nemodulující** a **nemá v hlavě tónický skok**, je odpověď průvodčího **reálná** (tj. věrná, doslovná = přísná transpozice do dominantní tóniny) (295 a /241). Odpověď je také reálná v těchto případech:
- dux obsahuje tónickou kvintu jen krátce, jako melodický tón (295 b /241)
  - jestliže by se fugové téma tonální odpovědi příliš zkreslilo (293/241)
  - comes odpovídá na dux založený chromaticky, i když obsahuje tónický skok (296 a,b /242)
  - následuje-li ve fugovém tématu po VII. stupni tentýž stupeň snížený (297/242)
- c) Jestliže je **téma modulující**, může comes **na začátku** odpovídat vždy **reálně** (v dominantní tónině) – ať v hlavě je či není tónický skok. Avšak průvodčí nemůže zůstat až do konce reálný, protože by musel také on na konci modulovat do své dominantní tóniny, stejně jako předtím vůdce. To by však již byla třetí tónina v expozici, což je nepřipustné. Z toho důvodu se musí udělat **na konci** průvodčího **tonální úprava** tak, aby průvodčí nemoduloval do své dominantní, ale aby moduloval do své subdominantní tóniny, což je vlastně návrat do tóniny hlavní – těsně před modulačním zlomem vůdce

odpovídá průvodčí tonálně. Ovšem při této úpravě musí být zachován původní rytmickomelodický charakter konce tématu. (298/242, 299/243).

- d) *Comes* může také nastoupit v *oktávě* (pak se nijak neliší od vůdce). Takové *fugy* se nazývají *oktávové* (301/244), průvodčí může také odpovídat v opačném tónorodu (302e,f /244), popřípadě v inverzi, augmentaci nebo diminuci (345, 346/282); často se také stává, že první tón tématu je v průvodčím zkrácen (302 a,b /244)

### Protivěta a mezivěta ve fuze

#### (definice a vlastnosti protivěty, její postavení v expozi, fuga se stálou protivětou; definice, vlastnosti a úkoly mezivěty – spojky).

(245 – 252)

#### Protivěta

Když vůdce dokončil téma, pokračuje dále formou kontrapunktického doprovodu průvodčího, čili vytváří protivětu.

#### *Vlastnosti protivěty:*

- je vystavěna z motivického materiálu tématu nebo z materiálu nového
- má být přirozeným pokračováním tématu
- výrazově i harmonicky téma zjasňuje a doplňuje
- musí však s tématem vždy melodicky nebo rytmicky kontrastovat
- nesmí téma obsahově zastíňovat (303/245, 304, 305/246, 306,307/247).

#### Fuga se stálou protivětou:

Proti každému dalšímu znění tématu může být vystavěna protivěta nová. Avšak může to být také protivěta stále táž, tj. naprosto stejná nebo jen mírně obměněná. V takovém případě hovoříme o *fuze se stálou protivětou* (308/248)

- stálá protivěta
  - musí kontrastovat s tématem pohybově i obsahově
  - je nejčastěji postavená z motivů nesouvisejících s tématem, jen zřídka se setkáme s protivětou utvořenou z fugového tématu (308/248, 316/256, 317/257, 318/260, 319/260)
  - musí být psána v převratném oktávovém kontrapunktu, aby jí bylo možno užívat v libovolném hlase, vždy když zazní téma
  - zaznívá poprvé jako kontrapunkt k průvodčímu v dominantní tónině a dále se ozývá při každém nástupu fugového tématu, a to buď po celou dobu fugové skladby nebo jenom v některé její části.
- Některé fugy mohou mít i dvě nebo tři stálé protivěty. Ty pak musí být vytvořeny technikou dvojitého (trojitého) převratného oktávového kontrapunktu.

#### Mezivěta

je spojovací či modulační úsek, který může být mezi jednotlivými díly, např. mezi expozi a provedením, ale rovněž uvnitř dílů samotných (tzv. spojka), např.:

//	EXPOZICE	//	mezivěta	//	PROVEDENÍ
//	dux	//	//	//	dux
//	comes	//	//	//	comes
//	comes	//	//	//	comes
//	dux	//	//	//	dux

(316/256)

Když ve fuze s nedomulující tématem skončí comes v dominantní tónině, následuje téměř pravidelně krátká spojka, jejímž účelem je modulovat zpět do hlavní tóniny a umožnit tak nástup druhému vůdci. Tato modulační spojka má být co nejkratší, aby nenarušovala rychlý a plynulý průběh expozi. Ostatní mezivěty ve fuze jsou obvykle delší a mají jednodušší polyfonickou strukturu než úseky s tématy.

#### Mezivěty i spojky se vyznačují:

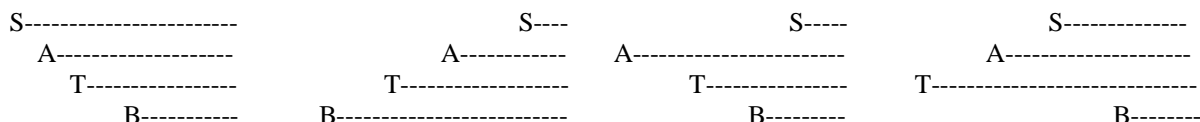
- často se v nich uplatňují sekvence (310/250, 313/252)
- někdy i náznaky homofonní faktury (paralelní vedení hlasů, akord apod.).
- mezivěta je svou náplní vždy méně závažná než téma. Bývá vystavěna z motivického materiálu tématu nebo protivěty, případně z materiálu nového – avšak odpovídajícího charakteru celé skladby (312/251, 324/265)
- mezivěta často nebývá prováděna všemi hlasy. Např. v tříhlasé fuze tvoří mezivětu pouze dva hlasy, ve čtyřhlasé tři; zpravidla zde mlčí ten hlas, který po mezivětě nastoupí s tématem, čímž je nástup tématu působivější (312/251).

**Reperkuse hlasů v expozici fugy**  
**(definice, hlavní zásady a příklady tříhlasých a čtyřhlasých reperkusí, rozšířená expozice, pravidelné a nepravidelné uspořádání nástupů dux a comes v expozici).**  
**(253 – 258)**

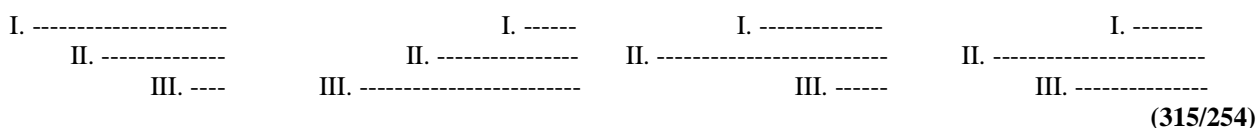
**Pořadí hlasů** v němž na začátku expozice nastupuje téma se nazývá **reperkuse**. Reperkusi je několik, ale čtyři z nich dokonale splňují **dvě hlavní zásady**:

- a) aby každý nastupující hlas byl hlasem vnějším, tj. alespoň z jedné strany odkrytým,
- b) aby se střídaly hlasy vyšší (S a T) s hlasy nižšími (A a B).

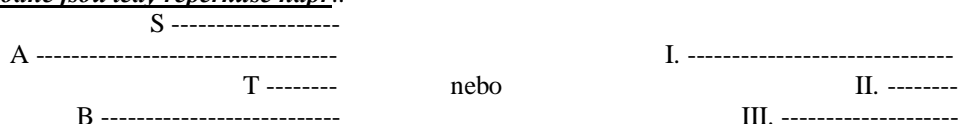
**Jsou to reperkuse:**



**V expozici tříhlasé fugy jsou nejvhodnější reperkuse:**



**Nevhodné jsou tedy reperkuse např.:**

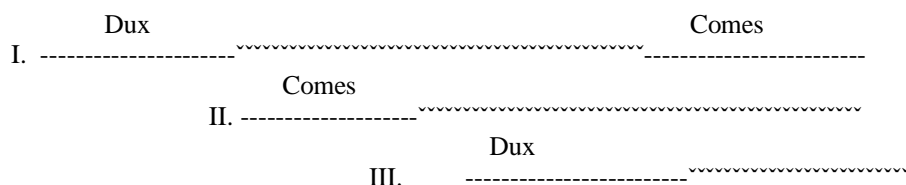


V těchto případech je poslední hlas vnitřním hlasem, tedy shora i zdola překrytým. Rovněž zásada nižší-vyšší hlas není v uvedené čtyřhlasé reperkusi splněna. Ovšem ani takové odchylky nejsou v hudební literatuře vzácností: někdy se odkrytí nastupujícího hlasu docílí tím, že se na chvíli odmlčí hlasy, které by hlavu tématu zakrývaly **(316/256)**.

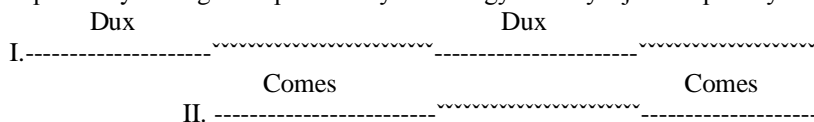
**Expozice** může být **pravidelná** – souhlasí-li počet nástupů tématu s počtem hlasů **(313/252, 315/254, 316/256)** nebo **rozšířená** (prodloužená) – převyšuje-li počet nástupů tématu počet hlasů (obsahuje tedy ještě navíc dodatečné nástupy tématu).

**Rozšířená či prodloužená expozice:**

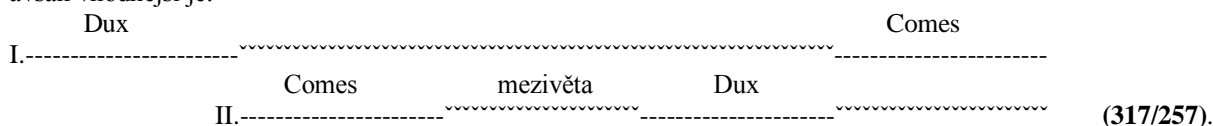
- **Expozice tříhlasé fugy** (dux – comes – dux) nemá zcela vyvážený tvar, protože druhý dux zůstává bez odpovědi. Proto se někdy dělává rozšířená expozice. V takovém případě se nechá nastoupit ještě jednou některý z hlasů ve funkci průvodčího. Obvykle splní tento poslední nástup hlas, který nejdéle neměl téma, čili ten, který nastupoval jako první; např.:



V expozici dvojhlasé fugy dělává se někdy rozšířená expozice proto, aby nebyla příliš stručná, ale také k docílení výsledného počtu čtyř nástupů – tedy analogie s reperkusi čtyřhlasé fugy. Zde bývají dva způsoby:



avšak vhodnější je:



Poměrně vzácně se expozice opakuje ještě jednou, s jinou reperaturou (tzv. kontraexpozice). Obsahuje-li fuga rozšířenou expozici s větším počtem přidávaných hlasových nástupů nebo kontraexpozici s novou reperaturou, vzniká **čtvřdílná fuga**.

### Odchytky ve stavbě fugev expozice

vznikají nepravidelným uspořádáním nástupů tématu. Ustáleným řádem expozice čtyřhlasé fuge jsou nástupy dux – comes – dux – comes. Není však vzácné také pořadí dux – comes – comes – dux (303/245, 317/257). V Bachově díle dokonce nacházíme případy dux – comes – dux – dux.

Dalšími odchytkami ve stavbě expozice jsou fuge se stálou protivětou nebo fuge v protipohybu.

## Provedení fuge (nástup provedení fuge, tonální plán provedení, stručné a rozlehlé provedení, citace tématu, sdružený nástup, mezivěty).

(258 – 265)

**Druhý díl fuge** nastupuje buď bezprostředně po expozici, anebo až po vložené mezivětě. Jeho začátek nalezneme po odeznění celé expozice opět nástupem tématu v jiné tónině než hlavní nebo dominantní. Nejčastěji je to paralelní tónina (téma tedy může v provedení měnit tónorod).

### 1. Tonální plán fugev provedení:

- **počáteční tónina** je obvykle paralelní – **volnosti**:
  - a) nastupuje jiná než paralelní tónina
  - b) nastupuje v týchž tóninách jako expozice
- **další průběh provedení** je charakteristický tonálním neklidem, který vzniká užitím blízkých tónin a změnami tónorodů, čímž se výrazově i melodicky mění téma
- **stručné provedení** = 1 – 2 tóniny, **rozlehlé provedení** = 8 a více tónin (některé se opakují)
- V **baroku** se tonální plán dodržuje přísně, **klasicismus** i **romantismus** užívá i vzdálenější tóniny, polyfonické **20. století** značně tonální plán uvolňuje.

### 2. Citace tématu:

- **Na začátku provedení** nastupuje téma obvykle i se svou imitací, tedy ve dvojici dux – comes (ovšem z hlediska nové tóniny) – tzv. **sdružený nástup**. Téma se cituje v nezměněném tvaru dux nebo comes. Comes nastupuje po dux přímo nebo až po spojce (319/260)
- **V průběhu provedení** se tyto **sdružené nástupy** tématu v různých hlasech střídají s **nástupy jednotlivými** a s **mezivětami** (epizodami), které často převažují.
- **Citace tématu se rozčleňují** do dvou nebo více skupin podle použité imitační techniky. Skupiny bývají odděleny mezivětou. Označujeme je jako druhé, třetí a někdy až deváté provedení (319/260)
- **Citace tématu mohou být pozměněny** melodicky nebo rytmicky: figurace tématu, krácení tématu augmentace, diminuce, těсны (umělé imitace) a inverze (319/260).
- Častými prvky v provedení jsou **prodlevy**, obvykle na dominantě v basu a **těсны**.
- Některé **hlasy se** zde opět **střídavě a dočasně odmlčují**, aby po odmlce mohla nastoupit citace tématu o to zřetelněji.

### 3. Mezivěty (epizody) ve fugev provedení:

- **Neliší se od mezivět v expozici**, vyrůstají z týchž motivů jako spojky nebo mezivěty expozice (320 a,b /262, 319/260, 324/265)
- **Ve větších fugev skladbách** se větší důraz klade na mezivěty než na citace tématu. Tím se stupňuje **evoluční charakter provedení**.

## Závěr fuge (nástup závěru fuge, těсны, prodleva, přerušení polyfonního proudu, vybočení do subdominantní tóniny, koda).

(266 – 280)

Závěr je poslední částí fuge, dynamickým a výrazovým vyvrcholením a zakončením skladby.

### ▪ Skládá se

- z několika prostých nebo umělých (těсны) citací tématu, obvykle ve tvaru dux, (326/266)
- z mezivět
- z basových prodlev na dominantě nebo na tónice

### ▪ Začíná obyčejně **citací tématu v hlavní tónině** po předchozí mezivětě. **Odchytky:**

- někdy se první citace vychýlí do subdominantní tóniny (327/267)
- přechod mezi 2. a 3. dílem bývá někdy zcela nezřetelný a začátek závěru nelze jednoznačně určit, zvláště když se hlavní tónina objevila již dříve během provedení.

- **Těsna** (stretta = it. sevření) – je **umělá imitace fugového tématu**:
  - imitace **nastupuje** buď **v oktávě** - mezi vůdci nebo mezi průvodčími (**330/269**), **v kvintě** – mezi vůdcem a průvodčím (**329/268**) nebo **v jiném intervalu** (**331/269**)
  - často bývá těsna zkrácena: risposta přesně napodobuje pouze hlavu proposty –tzv. **nedokončená těsna** (**332/270**), nebo částečná proposta je imitována celou rispostou –tzv. **zdánlivá těsna** (**333/270**)
  - nebo jinak upravena, např. **volná těsna** – téma je citováno volně, s melodicko-rytmickými odchylkami apod.
  - dalšími druhy těsen jsou umělé imitace s rispostou v augmentaci, diminuci nebo inverzi apod. (**335,337/272**)
  - těсны bývají zpravidla uváděny **na začátku závěrečného dílu** (**334/271**)
  - těсны **nemusí být provedeny ve všech hlasech**. V závěru fugy jsou **téměř pravidelné** proto, že svým vzruchem výrazně **napomáhají gradaci** a vyvrcholení celé fugy.
  
- **Prodleva**
  - Prodleva je většinou **na tónice**, někdy **na dominantě**, případně bývají využity obě (**339/274, 340, 341/275, 342, 343/276**)
  - Má **gradační charakter**, zejména svou **disonantností**. Začátek i konec prodlevy však musí **konsonovat**
  - **Nejčastěji bývá prodleva vyjádřena ležícím tónem** zpravidla v basu, i když ji může dostat i jiný hlas. Může mít také podobu **repetovaného tónu, trylku** nebo **tónu, k němuž se hlas stále vrací** (figurovaná prodleva) a tím ho zdůrazňuje (častý případ v klavírní stylizaci, kde ležící tón rychle odeznívá, a proto by funkci znějící prodlevy dobře nesplnil; ideální je pedálová prodleva ve varhanních fugách).
  
- U barokních skladeb hudba v závěru **vybočuje do subdominantní tóniny**, aby závěrečná hlavní tónina vyzněla co nejpřesvědčivěji.
- Závěr bývá umocněn **přerušením polyfonního proudu** (což je dovoleno pouze v závěru) na disonantním souzvuku s korunou a následující pauzou před koncem fugy (**328/268**).
- Někdy lze v závěru rozlišit **samostatnou kodu**, zvláště u větších fug. Některé fugy však vrcholí již v provedení a jejich závěr je pak jen vypjatým dovětkem kodového rázu.

#### UKÁZKY:

J. S. Bach: 15. dvojhlasá invence h-moll	(277)	(257+260+265+266)
J. S. Bach: Temperovaný klavír I. díl, Fuga č. 21 B dur	(278)	
J. S. Bach: Temperovaný klavír I. díl, Fuga č.16 g-moll	(279)	(256+260+265+271)
J. S. Bach: Temperovaný klavír I. díl, Fuga č.10 e-moll	(286)	
J. S. Bach: Fuga d-moll z Toccaty a fugy d-moll pro varhany		