

Kontrapunkt, název se objevuje od 14. stol., vznikl z lat. *punctus contra punctum* – nota proti notě (*punctum* = tečka např. ve větě, která byla původně identická s hudební značkou = lat. *nōta*), je nauka o spojování více hlasů do smysluplného hudebního celku. Pojednává samozřejmě také i o stavbě samotné melodie.

Výsledkem kontrapunktické kompoziční techniky je polyfonní (=vícehlasá) hudební faktura.

Až do období baroka se používal shrnující název kontrapunkt obecně pro všechny druhy kompozičních technik, teprve v 18. století se začala osamostatňovat **nauka o harmonii** (= nauka o spojování akordů), později také **nauka o hudební skladbě, hudební tektonice** apod.

Historie kontrapunktu tedy začíná doložitelně již v 9. stol., např. ve spisu *Musica enchiriadis* se objevil popis vytvoření jednoduchého vícehlasu – tzv. organum, které se skládá ze dvou hlasů – *vox principalis* (původní chorální melodie) a *vox organalis* (dokomponovaný hlas). Speciální druh organa je například *paralelní organum* (= souběžné) – dvojhlas v paralelních kvartách či kvintách, *laterální* (= stranné) *organum*, nebo *organum purum*.

Další názvy hlasů: *Cantus firmus*, nebo *tenor* (základní hlas, nejčastěji citát nějakého z gregoriánských nápěvů)

dokomponované hlasy – nejdříve nad c.f.: *discantus*, *duplum*, příp. i *triplum*, *quadruplum* (= 3. a 4. hlas)

Postupně se hudební jazyk evropského vícehlasu rozvíjel a komplikoval. **Hlavní otázky, které byly v průběhu staletí řešeny:**

- tónový systém – zprvu modální, později směřování k tonalitě
- stavba melodie
 - o vokální ktp: jen zpěvné postupy a jednodušší rytmus,
 - o instrumentální ktp: komplikované a motorické rytmy, i nezpěvné skoky a postupy, latentní (= skrytý) vícehlas
- způsob zacházení s disonancí
- závěrové klauzule
- zakázané postupy ve vzájemném vedení hlasů

Důležité mezníky v dějinách evropské polyfonie tvoří např.

Notredamská škola (při chrámu Notre Dame v Paříži) kolem r. 1200. Zde se dochovala *Velká kniha organ* (*Magnus liber organi*), která obsahuje i rozsáhlé 4hlasé skladby nad cantem firmem.

Pod mnoha skladbami jsou nejčastěji podepsáni *Leoninus* a *Perotinus*. Nejrozsáhlejší 4hlasé skladby jsou dlouhé až 15 minut, nad cantem firmem ve velmi dlouhých notách jsou pohyblivé hlasy používající *modální rytmy*

Ars antiqua (= „staré umění“) 1250-1320 již využívá menzurální notaci, základní metrum má ternární dělení (= třídobé metrum), konsonance se dělí na dokonalé (1, 2, 4, 8), prostřední (3, 5) a nedokonalé (6), typické útvary: *organum*, *konduktus*, *moteto*, *rondeau*, technika *hoquetus*. Významný autor tohoto období: Petrus de Cruce.

Teprve na začátku 14. století se objevuje vlastní termín *kontrapunkt*, v teoretických spisech se jeho pravidly v období **Ars nova** (zač. 14. – zač. 15. stol.) zabývají *Johannes de Murris* a *Philipp de Vitry* (*Regulae de contrapuncto*). Typické formy: Předrenesanční *madrigal*, *ballata*, *caccia*.

Nejvýznamnějším kontrapunktikem 14. století je *Guillaume de Machaut*. Jeho nejrozsáhlejší dílo je *Missa de Notre Dame*, první kompletní 4hlasé zpracování *ordinaria*. Většina částí je komponována ve formě izorytmického moteta.

Izorytmie: Tónové výšky cantu firmu (tzv. *color*) jsou uspořádány do opakujícího se rytmického vzorce (tzv. *talea*). V izorytmickém motetu je zpravidla takto zkonstruován jeden hlas, např. tenor.

V 15. století se dostává ke slovu krásný a ušlechtilý sloh pěstovaný především představiteli tzv. **franko-vlámské školy**

První generaci (asi 1420–1450), zvanou též Burgundská škola, tvoří především *Guillaume Dufay*, *Gilles Binchois*

Druhou generaci (1450–1485) reprezentuje *Johannes Ockeghem* a *Antoine Busnois*

Třetí generaci (1480–1520) *Jacob Obrecht*, *Heinrich Isaac*, *Josquin Desprez*, či *Pierre de La Rue*

Čtvrtou generaci (1520–1560) *Nicolas Gombert*, *Adriaen Willaert* a *Jacobus Clemens non Papa*

Pátou generaci (1560–1600) *Orlando di Lasso* a *Philippe de Monte*.

Nejtypičtější formou se stala vícehlasá píseň na světské texty – **madrigal**, **chanson**, nebo duchovní **moteto**.

Standardně jsou tvořeny řadou imitačních ploch, která zpracovávají jednotlivé verše textu. Stupňuje se snaha o výstižné vyjádření námětu a používají se nejrůznější výrazové a zvukomalebné prostředky.

Pravidla kompoziční techniky, která byla používána v této době, v 15. a 16. století, nazýváme

vokální / lineární / renesanční kontrapunkt

Hlavní rysy:

- modální prostředí: 8 starých církevních modů, od 16. stol. 12 modů
- melodika vychází z přirozených možností lidského zpěvního hlasu, používá jen zpěvné postupy (1, 2, 3, č.4, č.5, m.6 vzhůru, 8)
- zvláštní práce s *tritonem* – vyplňování a rozvod
- rytmus jednodušší
- základem hudební věty jsou konsonance bez zvláštních vztahů funkční harmonie (konsonantní intervaly: 1, 3, č.5, 6, 8, 10, 12, trojzvuky: dur a moll 5ak, dur, moll a zm. 6ak.)
- přísné zacházení s disonancemi: příprava, rozvod
- podrobná pravidla se řeší v jednotlivých kapitolách podle vzájemného rytmického poměru hlasů:
 - 1:1 (jen konsonance)
 - 2:1 (disonance průchodná je možná na lehké době)
 - synkopický, (disonance průtažná je možná na těžké době)
 - případně 4:1, 3:1, 6:1 aj.
 - reálná hudba kombinuje všechny druhy, tento KTP nazýváme *smíšený*

- *závěrové klauzule* tvoří důležité předěly v hudební struktuře. Hlavní jsou *tenorová* (klesající 2 k finále) a *sopránová* (stoupající 2 k finále), velmi užívaná je tzv. *synkopická sopránová*. Doplnkové jsou: *basová, altová, tenorová stoupající* aj.
- *zákazy ve vedení hlasů* se týkají prázdných konsonancí = čistých intervalů 1, 5, 8: paralelní, skryté, antiparalelní a přízvučné
- záleží více na lineárním vedení hlasů, výsledné souzvuky nejsou hlavní hodnotou

Instrumentální / harmonický / barokní kontrapunkt je technika, která se formovala od počátku baroka, tedy od konce 16. stol., vrchol zažívala v 18. stol. a v určitém smyslu formují její principy hudební myšlení dodnes.

Hlavní rysy:

- používá se v prostředí *dur a moll tonality*
- jejím základem je dobře postavená harmonická věta, využívající *funkční harmonii*, charakteristických disonancí a jejich rozvodů (dominantní septakord D7, septakord druhého stupně s+7 = II.7 a septakord sedmého stupně $\text{D}\text{S} = \text{VII}.7$)
 - melodika může být komplikovanější než ve vok. ktp., využívá bez omezení i nezpěvných postupů, velkých skoků, i když je part určen pro zpěvní hlas
 - melodie často využívá principu tzv. *latentního vícehlasu*; i jednohlasá linka působí dojmem plné harmonie, resp. že v ní slyšíme několik hlasů, využívá často akordických rozkladů apod. Oblíbené byly skladby pro sólové jednohlasé nástroje (flétna, housle aj.), které působily plně i bez nutnosti jakéhokoli doprovodu.
 - rytmus bývá složitější, motorický či ostinátní (například se může opakovat nějaký charakteristický rytmický model)
 - vedle standardního pojmu *konsonance* a *disonance reálné* vzniká ještě pojem
 - o tzv. *funkční konsonance*, tedy tón, který je součástí latentní harmonie (myšleném akordu v pozadí hudební struktury) v daném místě (= akordický tón),
 - o *funkční disonance*, tedy tón, který do dané harmonie nepatří
 - melodie se může pohybovat po *funkčních konsonancích* libovolně, jen je třeba zohlednit potřebu rozvodu citlivých tónů (především tercie a septimy v D7)
 - *funkční disonance* je třeba ošetřit se zvláštní péčí, ideální je jejich použití některým z pěti následujících způsobů:
 - o průchod (neakordický tón nastoupí na lehkou dobu stupňovitě a pokračuje stupňovitě=sekundou stejným směrem do konsonance na následující těžké době)
 - o průtah (neakordický tón nastoupí na těžkou dobu a na nejbližší lehkou je rozveden sekundou do konsonance, nahoru či dolů), zvláštní případy:
 - nepřipravený průtah = *opora*
 - průtah uprostřed stupnice = *těžký průchod*
 - o střídavý tón (na lehkou dobu, spodní nebo vrchní sekunda vystřídá akordický tón na těžké době před a po)
 - o předjímka=anticipace (na lehké době nastupuje disonantní tón, který patří až do následující harmonie)
 - o nepřipravený či nerozvedený reakordický tón (disonantní tón na lehké době, který tvoří přesvědčivý zdvih k tónu na následující těžké době, ale není stejný, jako on – to by pak byla předjímka)
 - pro vytváření vícehlasu je klíčové především dobré vyjádření harmonie. Aby zněla plně, ve dvojhlasu je třeba dávat přednost intervalům:

- plné konsonance: 3, 6
- znělé disonance: 2, 7, zv.4, zm.5
- ve vícehlasu záleží více na vztahu jednotlivých hlasů k latentní harmonii, než na reálně znějících souzvucích. Ozdobné funkční disonance se mohou poměrně nezávisle objevovat ve všech zúčastněných hlasech. Zjevné paralelní 1, 5 a 8 jsou však rušivé.

Další pojmy:

- *monofonie* = jednohlas (např. Gregoriánský chorál)
- *heterofonie* = různohlas (současně znějící podobné melodie, např. v balkánské či blízkovýchodní tradiční hudbě)
 - *polyfonie* = sazba sestávající z rovnoprávných samostatně vedených hlasů, převažuje lineární, horizontální hledisko ve vnímání hudební struktury. Typické především v hudbě období renesance, a baroka
 - *homofonie* = sazba založená na spojování akordů, převažuje vertikální hledisko ve vnímání struktury. změny se dějí syrrytmicky, tedy ve všech hlasech současně. Zpravidla má jeden hlas vedoucí roli, ostatní tvoří doprovod
 - *stratofonie* = polyfonie řádově vyššího typu, spojovány jsou ve skladbě složitější vrstvy, ne pouze jednoduché melodie

Vzájemný pohyb hlasů rozlišujeme následující:
paralelní, rovný, protipohyb, stranný

Církevní mody

Až téměř do 18. století byly běžně používány tzv. mody. Původně byly pouze číslovány a bylo jich 8. Až v 16. století se objevují názvy autentických modů: 1.dórský, 3.frygický, 5.lydický, 7.mixolydický, a jejich plagální varianty 2.hypodórský, 4.hypofrygický, 6.hypolydický, 8.hypomixolydický, nakonec byly doplněny ještě 9.aiolský, 10.hypoaiolský, 11.jónský, 12.hypoiónský.

Modus není jen stupnicová řada tónů. Melodie v daném modu je mnohem přesněji určena.

Základním tónem každého modu je *tonus finalis* (finála). Tímto tónem je obvykle zakončen nápěv v daném modu. Protipólem finály je *tonus dominans* (dominantna [lat. *dominus* – pán, vládce], někdy zvaná též *recitanta*). Dominanta je opěrný tón nápěvu, k němuž se melodie nejčastěji vrací. Obvykle je dominantna umístěna na V. stupni modu. Výjimkou je situace, kdy dominantna vychází na tón *h*, který nemůže být dominantou – jedná se totiž o pohyblivý, labilní tón. V případě tónu *h* se dominantna vždy přesouvá na *c*. Základem každého modu je *ambitus* (rozsah, zpravidla o velikost oktávy) a *repercussa* (interval mezi finálou a dominantou). Začátek melodie je nejčastěji na *finále* nebo *dominantě* daného modu. Tónový prostor tvořila základní diatonická řada tónů *a b c d e f g*, tón *b* měl dvě varianty: vyšší

b durum/quadratum značené \natural a *b mollis/rotundum* značené \flat .

Další posuvky byly zaváděny později, zpočátku kvůli zdokonalení závěrových klauzulí nebo ošetření *tritonu*.

Církevní mody dělíme na *autentické* (původní) a *plagální* (odvozené). Plagální a příslušný autentický modus mají stejnou finálu, ambitus ale přesunutý o 4 níž, dominantu posunutou o 3 níž. K názvu plagálního modu se připojuje předpona *hypo*.

Přehled jednotlivých modů:

číslo modu	Název	finála	dominanta	ambitus	citlivý tón	užívané b
I.	Dórský	d	a	d – d´	cis	·/·
II.	hypodórský	d	f	A – a	cis	·/·
III.	Frygický	e	c´	e – e´	f	·
IV.	hypofrygický	e	a	H – h	f	·
V.	lydický	f	c´	f – f´	e	·/·
VI.	hypolydický	f	a	c – c´	e	·/·
VII.	mixolydický	g	d´	g – g´	fis	·
VIII.	hypomixolydický	g	c´	d – d´	fis	·
POZDĚJI DOPLNĚNÉ MODY						
IX.	aiolský	a	e	a – a´	gis	·
X.	hypoiolský	a	c	e – e´	gis	·
XI.	jónský	c	g	c – c´	h	·
XII.	hypojónský	c	e	G – g	h	·

- v závěru (skladby, formálního oddílu nebo hudební fráze) se při pohybu směrem nahoru zvyšuje VII. stupeň modu tak, aby vznikl citlivý tón. VII. stupeň upravujeme pouze v modu dórském, mixolydickém a aiolském – ostatní mody už citlivý tón obsahují. Frygický modus má oproti ostatním modům obráceně umístěný, tj. klesající citlivý tón na II. stupni!

- v aiolském modu často zvyšujeme také VI. stupeň, abychom se vyhnuli nezpěvnému intervalu zvětšené sekundy mezi VI. a VII. stupněm (jedná se o stejnou úpravu jako u tóniny mollové melodické).

- v dórském a lydickém modu, zejména při sestupném pohybu *h - a* upravujeme *h* na *b* (vzniká tím klesající citlivý tón k tónické kvintě). Toto *b* označujeme jako *b rotundum, durum* (kulaté b, tvrdé, předchůdce dnešní posuvky „bé“), původní *h* pak jako *b quadratum, mollis* (hranaté, měkké, dnešní znak "odrážka"). Důvodem je potřeba odstranit nelibozvučný tritonový vztah *f - h*. Vzestupné *h* se zpravidla neupravuje.

Kadence, závěry, klauzule: Každý oddíl v hudebním předivu, každá fráze je zakončena formálním předělem, klauzulí, kadencí, které fungují v hudbě podobně jako v řeči tečky, čárky, dvojtečky, otazník a další interpunkce. V jednohlase je závěr nejčastěji vytvořen sekundovým postupem k závěrečné finále.

Klesající sekunda do finály je tzv. *tenorová klauzule*, stoupající *sopránová*. Dvojice těchto hlavních klauzulí směřující ve stejný okamžik do společné finály tvoří dokonalé zakončení hudebního úseku. Pro přesvědčivost je důležité, aby penultimální souzvuk (mezi předposledními tóny fráze v obou hlasech) byl velká sexta nebo malá tercie. Jestliže vznikne malá sexta nebo velká tercie, upraví se interval, nejč. zvýšením převodného (předposledního) tónu sopránové klauzule. Konkrétně v 1. a 2. modu cis (do d), 7. a 8. modu fis (do g) a v 9. a 10. gis (do a)

Musica ficta: Úpravy výšky tónů pomocí # a b z důvodu vylepšení klauzulí, nebo vyhnutí se tritonu, se většinou nezapisovaly, každý interpret problematiku znal a sám posuvky podle pravidel doplňoval. Tento princip doplňování posuvek se nazývá „*musica ficta*“.

Sopránová klauzule byla zdobena častěji než ostatní, např. nějakou diminucí či trylkem. Typický její tvar je „*synkopická sopránová klauzule*“ Další kadence jsou: Basová klauzule (klesající 5 k finále), altová klauzule, stoupající tenorová klauzule aj.

Imitace (= napodobení) je jedním z nejužívanějších kontrapunktických principů. Obecně v umění odpovídá tzv. *mimesis* – napodobování, jako způsobu komunikace mezi umělcem a divákem i např. ve výtvarném umění apod. Imitace přispívají k soudržnosti formy a srozumitelnosti hudebního vývoje (rozeznáváme návrat myšlenky; obměny tématu a různé nové situace, jak je uváděno, vytvářejí podstatu hudebního dění ve skladbě, vývoj, evoluci)

Rozeznáváme imitaci:

- *přísnou* (kvalita i kvantita intervalů je stejná, melodie může začít od stejného i jiného tónu)
- *volnou* (intervalů či rytmus jsou různé, avšak jejich podoba je rozeznatelná)
- *prostou* (imitace přichází časově až po odeznění celého tématu)
- *umělou* (imitace začne dříve, než dozní téma)
- *reálnou* = přísnou, naproti tomu
- *tonální* – pozměněnou tak, aby nebylo třeba modulace do jiné tóniny
- *rytmickou* – imituje se pouze rytmus tématu, výšky tónů jsou odlišné

Speciální případy imitací

- *inverze* (intervalů vzestupné jsou nahrazeny sestupnými a naopak)
- *rak* (tóny tématu zaznívají pozpátku)
- *diminuce* (rytmické hodnoty jsou zkráceny)
- *augmentace* (rytmické hodnoty jsou rozšířeny)

Na principu imitace jsou založeny především následující formy a druhy:

kánon (z řeč.: pravidlo, zákon)

2 nebo vícehlasá skladba založená zpravidla na přísné imitaci hlavní melodie (dux, proposta) v časovém posunu

- *kruhový kánon* – po dozpívání melodie je možno přejít plynule zpět na začátek

- *kánon v primě, v oktávě, v kvintě, v jiných intervalech* – risposta (comes) nastupuje od stejného či jiných tónů než proposta (dux)
- *kánon v inverzi* – odpověď je zrcadlově obrácená
- *kánon v diminuci nebo augmentaci*
- *hádkový kánon* – počáteční tón a okamžik nástupu dalších hlasů (případně konkrétní tvar rispusty) není dán, je třeba jej „uhádnout“

ricercar (z it.: *ricercare* = vynalézat): Vícehlasá instrumentální skladba, představující předchůdce vrcholně barokní fugy, s jedním nebo více *soggierty* (= tématy), které jsou zpracovávány imitačně nejrozličnějšími způsoby (inverze, diminuce, augmentace, těsna aj.)

podobné rysy mají v 17. století někdy také formy nazvané *fantasia* nebo *capriccio*

canzona: Několik oddělených fugát s podobnými, spřízněnými tématy charakteristického typu, ve stejné tónině ale v různých metrech, případně s vloženými kratšími recitativními nebo toccatovými plochami

madrigal a další druhy vícehlasých písní

vrcholně-barokní fuga: Začíná expozicí tématu – musí nastoupit ve všech zúčastněných hlasech, zpravidla na 1. a 5. stupni, pořadí a způsob nástupů se nazývá *reperkuse*

provedení – téma se objevuje i na jiných stupních, může být různě obměňováno, vyskytuje se těsna (*stretta*), prodleva

v závěru proběhne modulace zpět do výchozí tóniny a v ní se zpravidla ještě jednou objeví téma

fughetta: fuga drobného rozsahu

fugáto: imitační plocha, připomínající expozici fugy

Nota cambiata je zvláštní ozdobná čtyřtónová figura ve 1/4 hodnotách. Jejím základem je opuštěný průchodný tón, který se rozvede až dodatečně. Z hlediska intervalových vztahů k jedné notě CF probíhá nota cambiata takto:

8–7–5–6 nebo 3–4–6–5

8 = konsonantní tón, 7 = disonantní průchod, 5 = odskočení k druhé konsonanci, 6 = návrat a dodatečné rozvedení průchodu. Totéž platí také u postupu 3–4–6–5. Nota cambiata může obdobně probíhat ve vrchním i spodním hlase, tj. máme celkem 4 možnosti jejího provedení.

Portamento

Portamento je rychlé sestupné sklouznutí ve 1/4 hodnotě, používané v synkopickém kontrapunktu mezi průtahem a jeho rozvodným tónem. Jedná se v podstatě o sestupnou předjímku.

Převratný kontrapunkt

S technikou převratného kontrapunktu se setkáme např. u fug se stálou protivětou nebo dvojitých či trojitých fug, v některých 4 a vícehlasých kánonech apod. Při použití vyspělé imitační techniky může nastat situace, kdy je nutno dva nebo více hlasů ve skladbě vzájemně přeložit (převrátit), a to takovým

způsobem, aby nedošlo k chybným nebo nevhodným postupům. Techniku, která toto překládání hlasů umožňuje, označujeme jako techniku převratného kontrapunktu.

Podle počtu překládaných hlasů mluvíme o převratném kontrapunktu *dvojitém*, *trojitém* nebo i *vícenásobném*.

Dvojitý převratný kontrapunkt umožňuje vzájemné překládání dvou kontrapunktických hlasů uspokojivě v těchto intervalech:

- v oktávě (spodní hlas přeložíme o 8 výše nebo vrchní hlas o 8 níže)
- v duodecimě (spodní hlas přeložíme o 12 výše nebo vrchní hlas o 12 níže)
- v decimě (spodní hlas přeložíme o 10 výše nebo vrchní hlas o 10 níže)

Kontrapunktické variační formy:

Ciaccona/Chaconne je tanec mexického původu, který byl v 16. století přes Španělsko přenesen do Itálie, kde se uplatnil zejména v oblasti loutnové tvorby. Jedná se o tanec v třídobém metru a zpravidla v durové tónině. V pozdější době převážil princip ostinátního basu a variační stylizace v kontrapunktech.

Passacaglia je tancem španělského původu (17. století – šp. *passar* = chodit, *calle* = ulice – odvozeno podle lidového, pouličního charakteru provádění, ve zpívané podobě ve formě rondeau a často s texty neslušného charakteru). Později převážila instrumentální stylizace v sudém metru a mollových tóninách a ostinátně-variační charakter, podobný ciacconě.

Ačkoliv různí teoretikové udávají konkrétní rozdíly mezi ciacconou a passacaglií, často se ve svých názorech odlišují a vzájemně vyvracejí. U barokních a pozdějších skladatelů již není zřetelné jednoznačné odlišení passacaglie od ciaccony, resp. každý autor rozdíl chápal odlišně.

Anglická varianta kontrapunktických variací se nazývá **ground**.

Chorální předehra je polyfonní skladba pro varhany, která vzniká harmonickým nebo kontrapunktickým zpracováním chorálu, nejčastěji protestantského. Svého vrcholu dosáhla v dílech J. S. Bacha. Jejím základem je cantus firmus v delších notových hodnotách, ostatní hlasy vytvářejí protivěty nebo harmonický doprovod, často s využitím imitační techniky (imitace částí chorálu v diminuci). Složitější chorální přede hry navíc obsahují i přede hry, mezihry či do hry k jednotlivým slokám chorálu, melodie chorálu může být *kolorována* (vyzdobena) nebo přechází do jiných hlasů.

V některých skladbách je chorál zpracován formou kontrapunktických variací (tzv. **chorální variace** – chorál se několikrát opakuje v různých hlasech s variačními obměnami v kontrapunktech). Nejsložitější chorální přede hry mají doprovod chorálu vytvořen na způsob fugata nebo kánonu. Blízkým hudebním druhem je také **chorální fantazie** (pracuje volněji s chorálem a jeho zlomky) nebo **chorální fuga** (doprovod chorální melodie – cantu firmu – je tvořen fugou v dalších hlasech, nebo je cantus vpleten do fugy jiným, složitějším způsobem).