



Zpráva pro sbormistry ohledně ladění renesanční hudby

ČENĚK SVOBODA



Summary

The text is facing the problem of tonality, transposition and tuning in the renaissance vocal music. It was ment as an encouraging for the amateur choir conductors, that decide to study and interpret some of the renaissance masterpieces. It is discussing the difference between attitude to the tonality before and after the year 1600. It informs about different possibilities in transposition, different clefs and at the end also about natural tuning and *musica ficta*.



Pokud budete chtít zařadit do repertoáru svého sboru nějakou renesanční skladbu, určitě se setkáte s množstvím interpretačních problémů. Často se vám může zdát některý problém neřešitelný, a renesanční skladba zůstane proto ležet v archívech. To je škoda. Mám pro vás pár tipů, jak si to ulehčit a o co se přitom opírat.



O tóninách, transpozicích, klíčích a ladění v renesanční vokální hudbě

Na renesanční skladbu narazíte dnes obvykle v podobě vícehlasé partitury opatřené takty, často doplněné o divoké předznamenání, plošnou dynamiku či dokonce dynamickými značkami k jednotlivým hlasům a tónům, jako je sforzando, messa di voce a podobně. Vězte, že všechny tyto jevy jsou pouze vyjádřením názoru vydavatele (s různou a těžko odhadnutelnou validitou) a s originálem nemají nic společného. V originálu nenajdete žádné dynamické značky, žádné složitější předznamenání (od jed-

noho křížku a jednoho bé dál), nejsou zde takty a tisk not se odehrával v separovaných partech, nic jako partitura renesanční hudba nezná. V této kapitole se budu zabývat záležitostmi kolem tónin, transpozic a ladění.

1. „Tóniny“ v renesanční hudbě

Renesanční vokální polyfonie má stále ještě modální základ, dur-mollový systém tonalit se prosadí až po roce 1600. Pro charakter skladby je mnohem důležitější její modus, než její konkrétní tonalita (předznamenání) nebo výška. Symbolika tónin a jejich různé využití, jak jej známe z baroka (D dur – já-savá a slavnostní, c moll – tragická až osudová, f moll – žalostná a oplakávací atd.), nemá v renesanci žádnou platnost. Neplatí rovněž, že mollové mody jsou a priori smutné a durové veselé. Pro větší přehlednost zde uvádím tabulku modálních tónin a jejich charakter u různých teoretiků z různých epoch.

Modus			
	Guido d'Arezzo (asi 991–1050)	Adam Fulda (1445–1505)	Gioseffo Zarlino (1563–1590)
dóorský	vážný	jakýkoli pocit	trochu smutný
hypodóorský	smutný	smutný a pokorný	plačtivý
frygický	mystický	prudký	žalostný

hypofrygický	harmonický	jemný	milostný
lydický	šťastný	šťastný	přináší radost
hypolydický	zbožný	zbožný	zbožný a plačtivý
mixolydický	andělský	mladický	lascivní a veselý
hypomixolydický	dokonalý	znalý	něžný a líbezný

2. Transpozice a jejich smysl

Z předchozího textu vyplývá, že konkrétní tónorod skladeb není určující, což je umocněno nejednotnou výškou tónů v rámci Evropy. Popisovat tu všechny problémy, které nejednotnost tónových výšek znamenala pro tehdejší muzikanty a jak se to dnes dozvídáme, není v mých silách a v možnostech rozumného rozsahu článku. Pojďme si z této problematiky vzít především to, co nám pomůže při snaze interpretovat renesanční skladbu. Shrnu to do několika bodů:

- Skladby jsou obvykle psány v jednoduchých tóninách, pokud uvidíme více než jeden *křížek*, nebo jedno *b*, je zřejmé, že se jedná o transpozici vydavatele not.
- Absolutní výška skladeb není pevně závazná, neboť naladění v různých místech se liší a navíc transpozice (nejčastěji o kvartu) je běžná dobová praxe.
- U některých měst známe historicky poměrně jasně výšku tónu *a*, můžeme tedy již předem počítat s problémy, pokud interpretujeme skladbu napsanou pro ono město (pěkný příklad je Řím, kde se od rané renesance až po pozdní baroko píšou skladby velmi vysoko, což je způsobeno nízkou výškou tónu *a* = cca 395 Hz).

A tím je vyřešena obvyklá zoufalá otázka sbormistra při nahlédnutí do partitury vokálně polyfonního díla: „A kde mám proboha sehnat lidi, kteří mi zazpívají tenhle *tenoroalt?*“. Vzhledem k tomu, že absolutní výška skladeb je méně významná, máte poměrně velkou volnost v transpozici. Věřte, že renesance to dělala podobně. Skladba byla interpretována na základě dostupných možností. Některé hlasy mohly být bez mrknutí oka nahrazeny instrumenty. Když bylo něco vysoko, bez problémů se zpívalo níž a naopak. Hledejte, v jaké transpozici bude znít taková skladba ve vašem sboru nejlépe. Pokud i tak budete mít hlasy, které jsou „obojživelné“ a skladbu neděláte po jednom do hlasu, míchejte třeba alty a tenory atd. Zapomeňte na romantickou doktrínu, kdy v každém sforzátu a v každé césuře ctíme kapky krve věčných génů skladatelů. Renesance tohle nezná. Zápis není zákon, označení a uchopení věcí není pevné, nýbrž vágní. Krása a estetika improvizace vládne. Níže v tabulce doporučuji několik příkladů a možných transpozic. Ale jsou to jen doporučení, podpořená jistou zkušeností...

Město/skladatel	transpozice	proč?
Řím/Palestrina, Victoria	o v2 níž	Jinak se ukřičíte, římské <i>a</i> =395 Hz.
Madrid/Victoria	o v2 výš	Stačí porovnat skladby z Říma a z Madridu.
Benátky/Monteverdi	o m2 výš	Zní nejlépe, benátské <i>a</i> je prokazatelně <i>a</i> =465 Hz.
Dresden/ Schuetz	o m2 výš	Stejné hodnocení jako u Benátek.
Lassus	různě	Mnoho měst, různé styly, velká volnost.

Pozn.: Často se setkáte s transpozicí o kvartu níže pro mužské hlasy, zde ona výše uvedená doporučení samozřejmě neplatí.



3. Staré klíče

Ve starých tištěných notách se vůbec nepoužívá g-klíč. Všechny hlasy jsou obvykle psány v dnešních „violových“ c-klíčích, pouze bas je tištěn v f-klíči, který ale nutně nemusí být na dnes známém místě. Proto zde uvádím obrázek, aby v tom nebyl zmatek (Obr. 1).

Jsem si vědom, že zpívat ze starých klíčů nebo ze separovaných hlasů je těžké. Proč bychom ale dnes nedovedli něco, co uměli již naši dávní předkové? Pokud se chcete naučit zpívat z c-klíčů, začněte tím, že si vyznačíte v partu půltóny jako opory. A pak už to není moc těžké. A pokud zazpíváte polyfonní madrigal ze separovaného hlasu a se starým klíčem, budete mít pocit, že celá vaše bytost se podílela na skladbě. Po zkoušce budete unavení, ale šťastní. Stojí to za to.

4. Ladění a posuvky

Teorie a znění přirozeného ladění, které bychom měli používat při interpretaci staré hudby, se dost liší od dnešního ladění temperovaného, které známe z klavíru. Zjednodušeně řečeno, všechny půltóny nejsou stejně velké (na klavíru jsou). Durová tercie má být měkká, klademe jí do ostře vybroušené kvinty nízce, mollová tercie má být vysoko. Což komplikuje samozřejmě ladění starých instrumentů. Pokud naladíte čistě g moll s vysokou mollovou tercií na tónu **b**, nemůžete čistě naladit Fis dur, protože místo tónu **b** je tón **a**is a ten je durovou tercií, která má být níž a měkčí. Proto ne-

najdete staré skladby v tóninách s více než jedním bé, nebo jedním křížkem. Při ladění se totiž jednoduché tóniny upřednostnily, v těch složitějších se nehrálo. Fis dur zněla v renesanci i v baroku na cembalu falešně a zřejmě tenhle fakt se stal také původcem barokní symboliky tónin...

Poslední poznámka se týká posuvek. V modálním systému platila pravidla o vedení melodie, která se nám dochovala v podobě melodické stupnice moll. Pokud tahle pravidla budeme respektovat, stane se nám, že dvě protichůdné melodie se setkají, v té stoupající bude tón fis, v té klesající v ten samý moment tón f. Vzniká prudká disonance, která nám nekoresponduje s představou o čistotě renesanční hudby. To je ale omyl. Takzvaná *Musica ficta* tohle ošetřuje a připouští. Posuvky byly v renesanci zřídka jasně naznačeny, počítalo se s tím, že povědomí o dobové praxi stačí, aby člověk zpíval tón správně. Proto jsou tyhle disonance běžné. U Thomase Tallise dokonce explicitně požadované pro zvýšení emočního náboje klíčových míst skladby. Dobrý vydavatel označí posuvky od autora k notám, posuvky, které předpokládá, pak nad notovou osnovou. Může se vám stát, že zpěvák ze sboru přijde a řekne, že v notách jsou posuvkové chyby oproti nahrávce. Usmějte se a řekněte mu, že chyba – obzvláště ve věcech posuvek – je v renesanci věc relativní a interpretace jedné skladby není dogmatem, nýbrž jen jednou z tisíce možností, které můžete zvolit...

Obrazová příloha

Obr. 1



Résumé

Text uchopuje problematiku tónin, transpozic a ladění v renesanční hudbě. Byl zamýšlen jako povzbuzení sbormistrům, kteří se rozhodnou zařadit do repertoáru renesanční skladbu. Nastihuje odlišné pojmání tónin tehdy a v dur-mollovém systému po roce 1600, popisuje

relativní správnost různých transpozic. Informuje o různých podobách tehdejších klíčů a na závěr upozorňuje na problematiku přirozeného ladění a volného nakládání s posuvkami v renesanční hudbě.

Klíčová slova: tóniny, transpozice, ladění, renesanční hudba, sborová tvorba.

Keywords: vocal music, renaissance, tuning, transpositions, musica ficta.

Čeněk Svoboda pochází z Liberce, vystudoval obor hudební výchova-sbormistrovství na PedF UK v Praze, kde v současné době absoluuje doktorandské studium a přednáší dějiny hudby a sborového zpěvu. Svou uměleckou činnost se snaží propojovat svět profesionální scény staré hudby a amatérských sborů. Soustavně se věnuje vedení sborů (od roku 2001 „Cum decore“ Liberec, 2004–2016 „Collegium 419“ Praha, 2006–2013 „PSM Ještěd“ Liberec, od roku 2015 „I Dilettanti“ Praha). Jako zpěvák je zakládajícím členem souboru Collegium vocale 1704, spolupracuje se soubory Musica Florea, Dresdner Kammerchor a dalšími.