

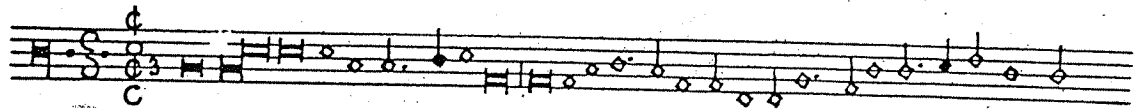
Mezi sarabandou a gigue nacházíme v barokových suitách (např. v Anglických nebo Francouzských suitách pro cembalo od J. S. Bacha) další tance (kromě výše jmenovaných ještě např. rigaudon, francaise, anglaise a menuet), jejichž výskyt ve suitě není pravidelný, a části netaneční (nejčastěji preludium a air). Všechny části suity mají u Bacha nejčastěji dvoudílnou písňovou formu, kde každý díl je v repetici. První díl zpravidla moduluje od hlavní tóniny k tónině dominantní, druhý díl naopak od dominantní tóniny k tónině hlavní.

Tyto tance (kromě menuetu) s barokem zanikají, na čas mizí i suita jako označení formového typu řazení, aby se v klasicismu převtělila do jiných typů a znovu objevila jako netypizovaný pořádek novějších tanců (s dalšími, netanečními variantami suity) v romantismu.

6. IMITACE, KÁNON A FUGA

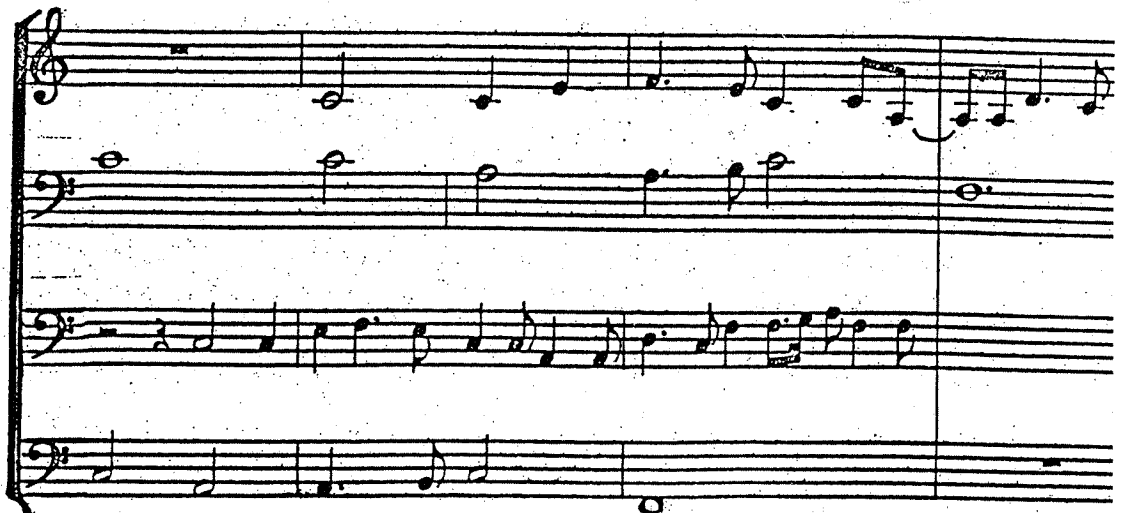
S počátky vícehlasého myšlení se postupně ujímá imitační technika. I když první doklady pocházejí z poměrně pozdní doby (kánon "Sumer is icomen in" anglické provenience pochází z rozmezí 13. a 14. století), má imitační technika zřejmě hluboké zázemí opírající se o tradici antické hudby. Tuto tradici nemůžeme zatím nijak doložit, ale předpokládáme ji z analogie a na základě podobné situace v primitivních hudebních kulturách. Imitace jako nápodoba už proběhlého hudebního děje se ujala se zavedením menzurální notace. Ta totiž teprve umožnila přesnou kontrolu imitace v čase a prostoru. Imitace se stala po roce 1320 (Vitryho traktát Ars nova a s ním spojené základní přeměny notace) velmi frekventovanou technikou, která brzy vedla k vytvoření nových forem. Tyto formy pro svou obecnou platnost zakotvily v hudebním myšlení a fungují v nejrůznějších obměnách až do naší doby. Imitace znamená přenášení melodického úseku z jednoho hlasu do druhého. Obvykle dojde k transpozici, může nastat i úprava imitovaného textu, změna melodického směru, intervalů, rytmické změny atp. Imitace se zformovala jako nová kompoziční technika především v kánonu. První uvedení později imitovaného materiálu se v průběhu staletí označovalo jako dux, proposta, subjekt, vox antecedens, imitující hlas comes, risposta, kontrasubjekt. Imitace subjektu je možná prakticky v každém intervalu a probíhá buď jako prostá nebo umělá. Prostá imitace spočívá v tom, že kontrasubjekt nastupuje až po ukončení subjektu. U umělé imitace se subjekt a kontrasubjekt vzájemně překrývají: kontrasubjekt nastupuje ještě před ukončením subjektu, imitace se "zhušťuje".

6.1 Kénon využívá imitace nejdůsledněji. Následující příklad ukazuje záznam 4 hlasového kánonu v menzurální notaci a jeho přepis. Záznam je řešitelný na základě čtyř menzurových znaků na začátku osnovy, které udávají proporce délek a nástupní tón hlasů:
(P. de la Rue: Missa L'homme armé - začátek části Agnus, Gkareanus Dodekachordon, Basel 1547, str. 445)



V převodu do moderní notace:

- ♄ Proportio dupla
- Tempus perfectum (integer valor notarum)
- ♄3 Proportio tripla
- ♄ Tempus imperfectum



Kromě samostatné existence vstupuje kánon do jednotlivých forem, a to i tak, že tvoří základ skladby, která je doplněna dalšími neimitačními hlasy. Je-li kontrasubjekt nebo kontrasubjekty ve stejném pohybu jako subjekt, jedná se o kánon v rovném pohybu. Směr melodie je při imitacích zachováván a takovýto kánon se nazývá canon per motum rectum. Dochází-li v imitujících hlasech k převratu pohybu - tj. k inverzi, jedná se o canon per motum contrarium - italsky all' inverso. Inverze kontrasubjektu může být dvojitá - horizontální a vertikální. Horizontální inverze probíhá tak, že se celý subjekt imituje v kontrasubjektu pozpátku (canon cancricans, italsky al rovescio, račí postup). Při vertikální inverzi se mění směry všech intervalů subjektu, tj. např. byla-li v subjektu vzestupná velká sekunda, bude v kontrasubjektu sestupná velká sekunda atd. (all' inverso). Při rytmických úpravách kontrasubjektu jej můžeme zvětšit (např. dvojnásobně) - canon per augmentationem - nebo zmenšit (např. na poloviční hodnoty) - canon per diminutionem. Prochází-li nástupy kánonu kvintovým nebo kvartovým kruhem (kontrasubjekty nastupují po kvintách nebo po kvartách), jedná se o kruhový kánon (latinsky canon infinitus nebo perpetuus - nekonečný, věčný, také někdy canon per tonos). Imitují-li se dva subjekty, vzniká dvojitý kánon (duplex canon), při imitování tří nebo dokonce čtyř subjektů současně vzniká trojitý nebo čtyřnásobný kánon (triplex, quadruplex canon).

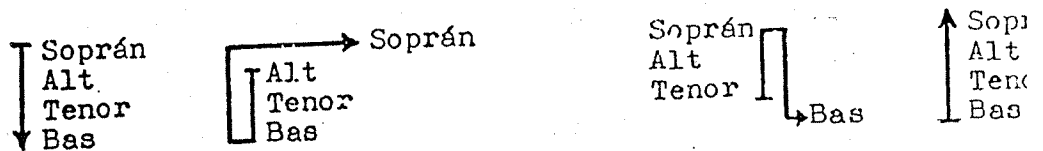
6.2 Velmi užívanou kánonickou formou byla rota, round, rondellus -

v ní se spojoval např. dvojhlasý kánon s ostinátním imitacním pedálem 2 hlasů. To je případ citovaného anglického "letního" kánonu Sumer is icomen in. Jinou formou důsledného dvojhlasého kánonu v primě je caccia, kterou se zabýváme v souvislosti s formami a technikami hudby italského trecenta. Kanonická technika vstupuje prakticky do všech závažných forem. Vyjadřuje na nejvyšší úrovni konfliktnost i jednotu hudby, vývoj od jednoduchého ke složitému, symbolizuje překlenutí času a prostoru znějící plochou horizontálně pojatých linií. Někdy samotné uvedení použité techniky v názvu kanonické skladby dává dílu až filozofickou hloubku, jako je tomu v případě Machautovy skladby Ma fin est mon commencement et mon commencement est ma fin (Můj konec je můj začátek a můj začátek je můj konec). I když nejčastější je kanonická technika ve 14. a 16. století, přešla v nové podobě do fugy, kde reagovala na problémy harmonie a tonality od 2. poloviny 17. a zejména v 1. polovině 18. století.

6.3 Fuga (it., lat., - útěk) je kontrapunkticky pracovaná skladba o jednom tématu a dvou, třech, čtyřech (nebo více) hlasy. Ve formě fugy jsou způsobena využití tématu odlišené (nikoli vidě oddělené) dva (tři) oddíly, nazývané expozice, provedení a někdy ještě závěr (též tésna nebo stretta).

Téma fugy bývá krátké, nesymetrické, začátek - hlava tématu vidla intervalově nebo i rytmicky nápadná, aby při každém návratu ma upozornila (viz příklad - t.1).

První díl, expozice fugy, uvádí téma postupně ve všech hlasech předepsaného pořadí (reperkuse). Je-li fuga čtyřhlasá, jsou možné reperkuse (hlasy přitom jmenujeme podle hlasů smíšeného sboru):



Téma fugy v prvním hlasu nastupuje v hlavní tónině skladby samo. Druhý hlas přináší téma v intervalu horní kvinty nebo spod (př. takt 3) a to

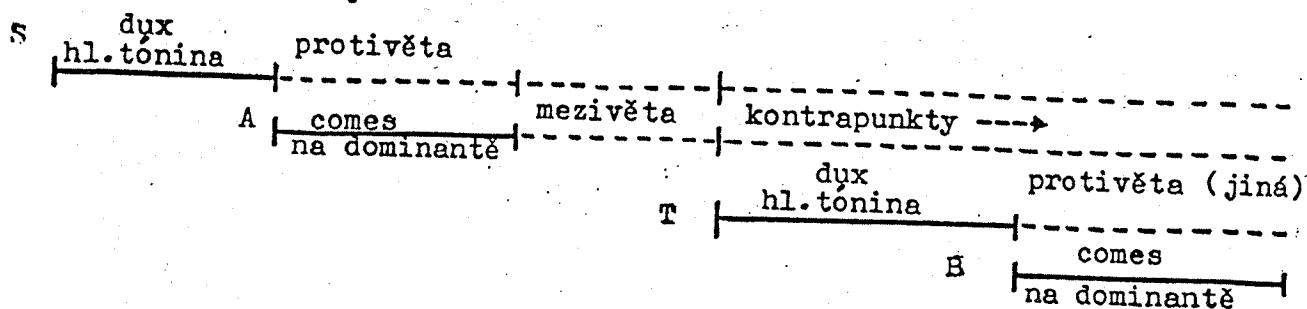
- buď v přísné imitaci (tj. intervalově přesně, s důsledkem změny na tóninu dominantní) a pak mluvíme o fuze reálné.
- nebo v imitaci volné (přičemž je téma upraveno, aby nevybočilo - tj. kvintové kroky se mění na kroky kvartové a naopak (viz takt 3, 12) a mluvíme pak o fuze tónální.

Třetí hlas přináší téma v oktávě k hlasu prvnímu (takt 10), čtvrtý je analogií nástupu hlasu druhého (takt 12). Tuto závislost dvoř označujeme výrazy

pro 1. a 3. hlas		pro 2. a 4. hlas
vůdce	-	průvodce
nebo: subjekt	-	kontrasubjekt
lat. dux	-	comes
it. proposta	-	risposta

Po odeznění tématu v prvním z dvojice hlasů se hlas neodmlčí, a proti tématu v druhém z dvojice hlasů melodicky a rytmicky výrazně protívěta. Po doznění tématu ve druhém hlasu pravidelně několikataktový netématický oddíl, mezivěta (takt 12), která v případě, že fuga je reálná (s průvodcem v dominantní tónině) vrací zpět do hlavní tóniny a připravuje nástup třetího hlasu - v hlavní tónině.

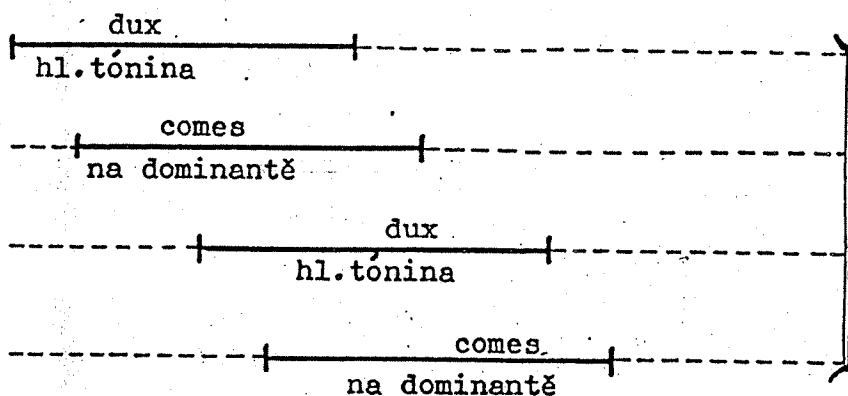
Expozice schématicky:



Je-li fuga pětihlasá, je pátý hlas opět vůdce (takt 15), ev. šestý hlas by nastupoval na dominantě opět jako průvodce atd.

V druhém dílu fugy, v provedení (takty 25-66) prochází téma vzdálenějšími tóninami a vyhýbá se tónině (tóninám) použitým v expozici. Stejně jako v expozici prochází téma všemi hlasy (případně vícekrát) a objevuje se vždy nejdříve v hlase, který téma nejdéle neměl (takt 25 a dále).⁴

Třetí díl fugy, těsna (stretta) (takty 67-72) je poslední díl fugy, v níž téma je opět v hlavní tónině a nastupuje v hlasech za sebou tak těsně, jak jen možno; často téma v prvním hlase ještě zní, když s tématem nastupuje poslední hlas:



Těsnou fuga vrcholí. Vlastní závěr tvoří krátká coda, zpravidla v delších hodnotách, jimiž se motorický průběh fugy zklidní k závěrečnému akordu (takty 72-75).

⁴ Od provedení sonátového se liší provedení fugové tím (neuvažujeme-li rozdíl v počtu témat), že fugové téma není rozkládáno na motivy a je vždy prováděno celistvě a bez větších změn (pomineme-li přeměny kontrapunktického myšlení tak vlastní, jako je augmentace, diminuace, inverze a račí postup.

J.S.Bach: Fuga b moll é 5 voci z Temperovaného hl

The first system of musical notation for the fugue. It consists of two staves, treble and bass clef, with a common time signature. The key signature is B-flat major (two flats). The music begins with a treble clef and a common time signature. The first staff contains a melodic line with several measures, including a half note, a quarter note, and a dotted quarter note. The second staff contains a bass line with a half note and a quarter note. The system concludes with a double bar line.

The second system of musical notation, starting at measure 5. It features two staves. The treble staff continues the melodic line with a series of eighth and sixteenth notes, including a triplet. The bass staff provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern. The system ends with a double bar line.

The third system of musical notation, starting at measure 10. The treble staff shows a more complex melodic line with sixteenth-note runs and slurs. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment. The system concludes with a double bar line.

The fourth system of musical notation, starting at measure 15. The treble staff features a melodic line with a prominent slur and a final cadence. The bass staff provides a steady accompaniment. The system ends with a double bar line.

The fifth system of musical notation, starting at measure 20. The treble staff contains a melodic line with a long slur. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical notation system 1, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The system contains four measures of music with various note values and rests.

Handwritten musical notation system 2, starting at measure 25. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has three flats. Measure 25 is marked with a '25' above the staff. The system contains four measures of music.

Handwritten musical notation system 3, starting at measure 30. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has three flats. Measure 30 is marked with a '30' above the staff. The system contains four measures of music.

Handwritten musical notation system 4, starting at measure 35. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has three flats. Measure 35 is marked with a '35' above the staff. The system contains four measures of music.

Handwritten musical notation system 5, starting at measure 40. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has three flats. Measure 40 is marked with a '40' above the staff. The system contains four measures of music.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music features a melodic line in the treble with slurs and a bass line with sustained notes and some movement.

Second system of musical notation, starting with the measure number 45. It continues the piece with similar melodic and harmonic textures, including slurs and dynamic markings.

Third system of musical notation, starting with the measure number 50. This system includes some more complex rhythmic patterns and slurs, with dynamic markings like *mp* and *mf*.

Fourth system of musical notation, starting with the measure number 55. The music continues with a mix of melodic and harmonic elements, including slurs and dynamic markings.

Fifth system of musical notation, starting with the measure number 60. The piece concludes with sustained chords and melodic lines in both staves.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music features a melodic line in the upper staff with a long slur over the first four measures, and a bass line with chords and single notes.

Second system of musical notation, starting at measure 65. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass line with chords and slurs. Measure 65 is marked at the beginning of the system.

Third system of musical notation, starting at measure 70. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass line with chords and slurs. Measure 70 is marked at the beginning of the system.

Fourth system of musical notation, starting at measure 75. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass line with chords and slurs. Measure 75 is marked at the beginning of the system. The system ends with a double bar line.

Zvláštními druhy fugy jsou.

- fuga se stálou protivětou, v níž s každým nástupem tématu nastupí i první protivěta,
- fuga dvojitá, jež zpracovává dvě témata místo jednoho. Toto druh může nastoupit buď hned s prvním tématem v jakémsi páru, nebo s charakteristická protivěta, se kterou v provedení pracuje samostatně. má fuga dvě expozice po sobě a témata se střídají až v provedení.
- podobně může být založena fuga trojitá, o třech tématech: dodrž fugové formy je pak už tak obtížné, že skladba je spíše fantasií než slohu ve třech dílech, než skutečnou fugou.

Vrcholnými representanty umění fugy jsou J. S. Bach (Temperament klavír, Umění fugy, množství varhanních fug) a G. F. Haendel aj. u nich stojí často ve dvojici s preludiem, toccatou nebo fantasií. Barokní sicismu a romantismu často tvoří závěr variací, zejména orchestrálních. nacházíme ji i na závěr cyklické sonátové formy.

Fughetta je malá fuga, která má i téma drobnější, provedení je velmi krátké. (Malá preludia s fughetty J. S. Bacha se používají instrumentálně jako úvod k reprodukci polyfonních skladeb).

Fugato není samostatnou formou, je pouze (přibližnou) fugovou expozicí často užívanou v rámci větších forem - např. ve Smetanově symf. bá. Z českých luhů a hájů, aj.

Invence (výraz znamená melodický nápad) má hodně společného s formou fugy v imitačním zpracování tématu, jsou v ní naznačeny i hlavní části fugové formy - expozice, provedení a stretta-, ale bývá mnohem méně sáhlá, formálně volnější a nemá intervalový vztah dux-comes. Častěji používaným dílem jsou Dvouhlasé a tříhlasé invence J. S. Bacha pro klavír. existují však i novější skladby v této formě.

6.4 Kánon se uplatnil v 18. století nejvýrazněji a nejdokonaleji u J. S. Bacha (např. v Hudební obětině - Musikalische Opfer). Kanonickou techniku obnovila ve 20. století zejména ta linie hudby, která rezignovala na toninu a tonalitu. Jestliže fuga spojuje princip horizontalismu, vyspělého harmonického myšlení a dominantní kontrast témat, předpokládá tonální myšlení. Při rezignaci na tento druh myšlení se stává prakticky jedinou plně funkční imitační formou kánon. Dokladem tohoto tvrzení je převážná část tvorby dodekafonistů Schönberga, Weberna, Berga, kteří v rané fázi dodekafonie preferovali kánon jako jedinou nosnou formu nově proklamovaného horizontalismu dodekafonie.

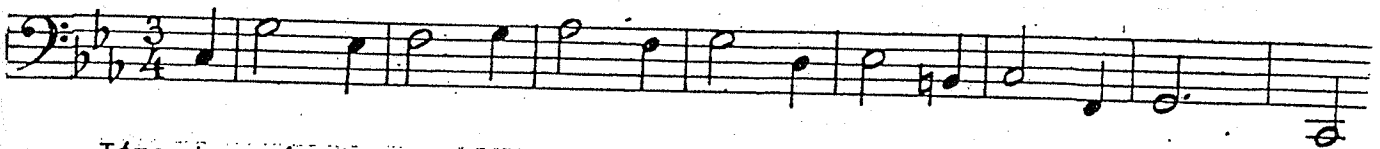
12. VARIÁČNÍ FORMY

Variaci jsme popsali jako jeden ze způsobů práce s motivem (1.1.2.2). Tento způsob práce, povýšený na princip, uplatňovaný v části skladby nebo ve skladbě celé, je podstatou (a někdy i smyslem) formy, zvané variace (pl.).

12.1 Variacím v homofonním slohu předchází variační formy baroka, tzv. variace kontrapunktické. Vedle chorálových variací, chorálové přede hry a chorálové fantazie 17. století stojí dva formové útvary poněkud odlišné uchopením a zpracováním tématu.

12.1.1 Passacaglia (od pasar una calle - procházet ulicí - Riemann) má jednohlasé téma tvarované jako melodický oblouk s charakterem fráze. Latentní harmonie oblouku je kadencí s celým závěrem (v hlavních funkcích: T-S-D-T).

(J.S. Bach: Passacaglia c moll)



Téma je umístěno v basu, kde se beze změn a bez přerušení opakuje (ostinátní = tvrdošijný bas).

Skladba začíná zpravidla samostatnou expozicí tématu, k němuž pak při každém opakování přistupuje další, kontrapunkticky pracovaný hlas (hlasy), až je dosaženo mnohohlasého, stále gradujícího proudu hudby. V některých passacagliích se v závěru téma postupně nebo skokem přemístí do vrchního hlasu, v němž skladbu vyvrcholí. Nezahrnujeme-li poněkud odlišné passacaglie Couperinovy pro cembalo, nacházíme tuto formu nejčastěji v literatuře varhanní a orchestrální (J.S. Bach, C. Franck, ale též A. Schönberg, A. Berg, A. v. Webern, P. Hindemith ad.).

12.1.2 Ciaccona (it., fr. chaconne) a s ní úzce příbuzná folia jsou pracovány toutéž variační technikou jako passacaglia; rozdílnost nacházíme ve stavbě tématu a jeho častějším přemísťování z hlasu do hlasu. Téma bývá koncipováno akordicky, na rozdíl od tématu passacaglií je uzavřeno závěrem polovičním, nebo alespoň závěrem rytmicky oslabeným; jednotlivé variace se pak váží ještě těsněji do jakoby jednolitého celku.

(J. S. Bach: Ciaconna d moll pro ho

Andante

meno f

12.2 Variace v homofonním slohu jsou rovněž opakováním tématu v změně podobě. Tématem však je zpravidla dvoudílná (nebo i malá písňová forma, často převzatá z lidové hudby (píseň), nebo jiného autora. Stejně často bývá použito téma vlastní.

Téma variací musí mít jednoduchou (ale výraznou) melodiku, vertikál, výhodné je volné tempo. Každá variace (změněná podobě tématu) totiž téma určitým způsobem stupňuje, často přitom vychází z variace předchozí a dostává se tak ke stále bohatějším tvarům. Pro výchozí jednoduchost tématu nezbytná.

Podle způsobu zpracování tématu rozlišujeme variace formální a variace charakteristické (v jiném pojetí též vázané a volné, nebo u L. Burlase - vonkajšie a vnútorné).

12.2.1 Ve variacích formálních (téma con variazioni) je téma postupně obohacováno melodickými tóny se současně uplatněnou zpravidla poloviční rytmickou jednotkou v každé další variaci. Přenášení melodie tématu z hlasu do hlasu, podkládání paralelně padně zdobení v dalších hlasech; každá variace přitom zachovává tématu, bývá zachována základní harmonická struktura i původní (výjimkou jsou variace nadepisované Minore - v moll, nebo Maggiore v dur, které sledují kontrast k základnímu tónorodu). I ve variacích bohatší, tématu nejvzdálenější, téma bezpečně poznáváme. Na rozdíl od variací kontrapunktických jsou variace v homofonním slohu označeny řadovými čísly, častěji jednotlivě uzavřeny a odděleny přestávkami, spojovány předpisem attacca (pokračuj ihned). Formální variace začíná buď opakováním tématu v jeho výchozí podobě, nebo kóda, vyplynoucí jako vnější rozšíření poslední variace.