

stihlasý kp. se nejčastěji komponuje pro 2S, A, T, B, nebo S, 2A, T, B. akorděch se zdvojuje kromě zákł. tónu dur a moll 5 a bas.tónů jejich kordů kterýkoliv akordický tón. Při spojích akordů dbáme, aby zdvojené byly vždy v různých hlasech.

stihlasý kp. se obvykle skládá ze 2S, A, 2T, B nebo S, 2A, 2T, B. Práva akordů se vyznačuje jednak ztrojováním zákł. nebo bas. tónů zdvojováním některého ze zbývajících akordických tónů nebo také trojováním všech tónů původního: tříhlasu. Cladby se sedmi kp. hlasy jsou velmi vzácné. Častěji se setkáváme s osmi- a sedmi skladbami a to v sestavě:

1. sborové 2S, 2A, 2T, 2B; 2. dvojsborové S, A, T, B - S, A, T, B; dvojsborové - dva různé sbory I a IIS, IA, IT - IIA, IIT, I a IIB

### trojitý, trojitý a čtyřnásobný kontrapunkt

Skladebný způsob, v němž se hlasy dají vzájemně převrátit.

#### Dvojitý kontrapunkt

Dvě hlasové sestavy - vrchní hlas překládáme pod spodní a naopak. Nesmí se změnit vzájemný vztah konzonancí a dizonancí.

Podle intervalu, v němž hl. převracíme, rozeznáváme převratný kp. v oktávě, decimě a duodecimě.

1. převratný kontrapunkt v oktávě

1	2	3	4
8	7	6	5

 9

#### Pravidla:

- a/ dvojhlas začínáme a ukončujeme T1 nebo 8 /stranný pohyb, protipohyb/
- b/ kvinta: na nepřizvuč. době v podobě lehkého průchodu směrem v podobě těžkého průchodu kvinta na těžké době - jako připravený průtah ve spod. hlase 5 - 6, ve vrchním hlase 5-4-3 /průchod/.
- c/ 2 a 7 užíváme na nepřizvuč. dobách - lehký průchod nebo str. tón. Na přizvuč. dobách 7 připravujeme ve vrch. hl. 2 ve spodním hlase. 4 se připravuje ve vrch. hl. 4 - 3, ve spod. hl. 4-5-6 /průchod/
- d/ Můžeme používat paralel. 3 a 6 /Rozsah hlasů max. oktáva.
- e/ C.f. - subjekt, kp. kontrasubjekt, přenesený hlas, transpozice.

#### 2. Převratný kontrapunkt v decimě

1	2	3	4	5
10	9	8	7	6

 11

- a/ Na přizvuč. dobách užíváme kons. intervaly, které uvádíme ve stranném pohybu a protipohybu. Neužíváme paralel. 3, 6, 10 - převrat 8, 5, 1. Strídáme plné intervaly s prázdny.
- b/ Disonant. intervaly - nepřizvučné doby, na přizvuč. dobách ve tvaru připravených disonantních průtahů.
- c/ Rozsah hlasů nemá přesahovat decimu

#### 3. Převratný kontrapunkt v duodecimě

1	2	3	4	5	6
12	11	10	9	8	7

 13

#### Pravidla:

- a/ Kons. prázdne intervaly - ve stranném pohybu a protipohybu. Paralelně jen 3 a 10. 6 považujeme za dizonanci - převrat dis. 7.
- b/ Dis. intervaly - na nepřizvučných dobách: průchody, stříd. tóny, na přizvuč. dobách ve tvaru připravených disonantních průtahů.
- c/ Rozsah hlasů nemá přesahovat duodecimu.

#### 4. Smíšený převratný kontrapunkt

V hudební praxi se setkáváme s tím, že výše uvedené tři způsoby se dají navzájem kombinovat. Hlasy se dají tedy převrátit: a/ v oktávě a decimě c/ v decimě a duodecimě b/ v oktávě a duodecimě d/ v oktávě, decimě i duodecimě Ve všech uvedených případech musí kontrasubjekt splnit hlavní požadavky těch druhů dvojitého kp., ve kterých se hlasy mají převrátit.

#### Trojitý kontrapunkt

Šest hlasových sestav. Uplatňujeme jen převratný kontrapunkt v 8.

#### Pravidla:

- a/ větu zač. i ukonč. oktávoým souzvukem /T5 převrat T6/
- b/ Kvint. tónu na přizv. i nepřizv. době - jako ve 2 hl. větě /A lb/
- c/ kvart. paralely jsou nedovoleny - v převratu vznikají paralel. 5.
- d/ Nepoužíváme nonový průtah
- e/ Hlasy se mohou křížit. neporušit srozumitelnost a pasivnost mel.

#### Čtyřnásobný kontrapunkt

24 hlasových sestav. Převratný kp. v 8. Je mnohem těžší než trojitý.

Nejčastěji: 

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

 Trojitý: 

S	S	A	A	T	T
A	T	S	T	S	A
T	A	T	S	A	S

## INSTRUMENTÁLNÍ KONTRAFUNKT

### A/ Obecné znaky

- instrumentální sloh je protějškem jednohl. i vícehl. vokálního slohu
- vokálně instrumentální skladby ars nova a nizozem. škol zahrnujeme do oblasti vokální polyfonie /nástrojová složka se slohově neliší od složky pěvecké/
- pravý instrum. sloh - 16. stol - pokrok hry na hudební nástroje Podle nástrojových možností rozeznáváme dvojí instrum. techniku: 1. obecnou - vyjadřují prostředky techniky zvládne téměř každý nástroj 2. speciální - má speciální prvky charakteristické pro určité nástroje

### B/ Melodické a rytmicko-metrické znaky

Instrumentální technika ovlivňuje hudební myšlení po stránce:

1. nápěvné - melodické postupy a melodický rozsah
  2. pohybové - tempové: bohatá stupnice od velmi pomalého až k velmi rychlému tempu
    - metrická: uspořádání rytmických útvarů v takty. Podle metrické struktury rozeznáváme dva druhy instrumentálních melodií:
      - a/ pravidelně členěné ve stejné takty
      - b/ nepravidelně členěné v různé takty
- Instrumentální melodie ad. 2 a; b/ mohou plynout:
- a/ souhlasně
  - b/ mírně až zcela nesouhlasně - /zřetězení synkop, bez-taktové recitativy, kadence/.

### C/ Harmonická podmíněnost

- instrum. sloh se vyvíjí pod vlivem harmonických zákonitostí.
- vývoj: - náznaky harm. citění - nizozemští polyfonikové - zřetelněji v tvorbě Palestriny a Lassa - doprovázená monodie /vznik kol. r. 1600/ - melodicko harmonický sloh:
  - a/ hudební barok /dur, moll tóniny, generální bas-číslovaný
  - b/ klasicismus /diatonika, hlavní harm. funkce/
  - c/ romantismus /chromatika, uvolnění mel. i harm. struktury
  - d/ moderna /nový hud. projev, rozšířená tonalita, atonalita

### D/ Formové znaky

vokální sloh: neperiodická melodie plyne v neustále v nový nápěvných obrysech, zpravidla bez návratů  
 instrumentální sloh: periodická melodie se rozvíjí na základě motivické práce.  
 Dalším formovým prvkem instrum. slohu je melodická nebo rytmická figura.

### E/ Sazba homofonní a polyfonní

- nejprostší homofonní hudba - doprovázená monodie /píseň, opera, oratorium později /Monteverdi/ se používalo bohatšího doprovodu - dále dochází k syntéze polyfonního a harmonického myšlení - základ instrumentálního kontrapunktu - vrcholný rozkvět l. pol. 18. stol.

### F/ Instrumentální polyfonie

Formy: souvisí s vývojem barokní nástrojové hudby varhanní toccata, fuga, suite /partita/, triová sonáta, variace - zejména kontrapunktické: ciaccona, passacaglia, orchestrální sinfonia a concerto grosso.

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

[ skladatelé navazují na techniku renesančních tvůrců vyspělé polyfonie zejména v těchto pravidlech o melodické stavbě: řízení melod. tématu I. nebo V. st. přísl. tóniny odická plynulost vznikající stupnovitými postupy není melodické linie povětším skoku, poněmž obvykle následuje ln melodického prostoru pěvnost dvou kvartových nebo kvintových stejnosměrných skoků rcholení melod. linie jedním vrcholem vrchním a spodním.

od ustálené normy vznikají přizpůsobování k instrumentálnímu a také v souvislosti s požadavky vlastní hudební mluvy skladatelů polyfonie. fagovaných skladbách najdeme témata, která kromě I. a V. st. nejí III. st. řídicí ostatními stupni dur nebo moll stupnice. nš vyklenuté mělky melodických figur, jejich spodní nebo ní okrajové tóny vytvářejí melodický obrys. kytní se případy, že skok pokračuje dále stejnosměrným kem nebo skokem ve tvaru skordického rozkladu nebo melodický ator poskoku je vyplněn jen někdy, a to ne stupnovitě, ale volně základě motivického uspořádání. y dvou kvartových skoků nebo kvintového skoku z terciálním krokem u rovněž velmi vzácné. Pokud je nalezneme, vyplývají z harmonické ovy melodického tématu nebo figury. evují se témata bezvrcholová nebo se dvěma nebo několika stejnými hly.

**odlišnosti v tvorbě instrumentálních polyfoniků :**

odie jsou tvořeny z tónového materiálu převážně durových a mollo- n tonin, v nichž jsou rozšířeny omezené intervalové postupy šechny další intervaly stoupající i klesající včetně zvětšených nenšených intervalů. ata bachovské polyfonie mají latentní /skrytou/ harmonii, kterou vmezit tím přesněji, čím je jejich melodická kresba bohatší figurační obraty /např. skladby pro solové smyčcové nástroje/. achovské melodii se volně užívá opakovaných tónů jak ve všech ových hodnotách, tak i v různých tvarech. Opakované tony z hle- ka melodické kresby mají tyto funkce: zvýrazňují a oživují ji gová témata/, dále ji obměňují nebo ozdobují předjímky a zklid- í ve tvaru prodlevy /závěr fugy/. odie se vlní nejčastěji kolem tonické kvinty, někdy tercie, crněji kolem jiných tónů durové nebo mollové toniny. oznost tématu závisí nejen na jeho melodické síle, nýbrž také pohybové energii, t.j. na jeho metrickém a rytmickém uspořádání. gové téma/ arokních skladbách se setkáváme s melodickou stavbou periodickou eperiodickou a také smíšenou /současně se prolínají oba znaky/. vání melodicko-harmonických sekvencí. Tonální sekvence mají tyto kece: a/ stmelují blíže nebo vzdáleně na sobě závislé melod. úseky, b/ vytváří vzestupnou nebo sestupnou linii, c/ stupňují někdy menší, jindy větší skladebné celky, d/ udržují v nich pohyb v jednom toku. ulující sekvence má kromě výše uvedených úkolů úkol modulační. evuje se gradace, která vzniká růstem melodických křivek na zákla- postupného zvětšování intervalových vzdáleností mezi vrchními spodními okrajovými tóny figuračního proudu. ohovská melodie se dá uzavřít jako palestrinovská přísně, ale také lně. Volný závěr vzniká: a/ vyzdobením přísného závěru melodickými ny, t.j. předjímky, opuštěným střídavým tónem; b/ neobvyklými lodickými postupy k převodním tónům ; c/ nahrazením převodních ňů jinými tóny ; d/ nepravidelným rozvodem citlivého tónu do dní toniky.

**KÁNON**

řec. = zákon, pravidlo

Je to kontrapunktická forma vzniklá přísnou a umělou imitací celé hudební věty či skladby.

Kánony rozlišujeme:

1. podle počtu uvedených hudebních vět:
  - a/ jednoduchý - důsledná imitace jedné hud. věty dvěma a více hlas: imitujícími hlasy. Vzniká nejméně čtyřhlas.
  - b/ dvojitý - důsledná imitace dvou různých hudebních vět dvěma imitujícími hlasy. Vzniká nejméně šestihlas.
  - c/ trojitý - důsledná imitace tří různých hudebních vět třemi imitujícími hlasy. Vzniká nejméně šestihlas.
2. podle intervalu v jakém risposta imituje propostu : např. kánon ve vrchní či spodní oktávě, kvintě, sextě, tercii apod
3. podle rytmických obměn v jakých risposta imituje propostu :
  - a/ kánon v augmentaci - risposta imituje propostu ve dvojnásobných hodnotách.
  - b/ kánon v diminuci - risposta imituje propostu v polovičních hodnotách
4. podle směru pohybu v jakém risposta imituje propostu :
  - a/ v rovném pohybu
  - b/ v protipohybu, v inverzi
5. historické kánony / skladatelé nizozemské školy propracovali techniku kánonu v rozmanitých tvarech k nejvyšší dokonalosti/
  - a/ kánon kruhový - prochází všemi tóninami kvintového nebo kvartového kruhu /v praxi se používá pouze výseku/
  - b/ kánon nekonečný - konec risposty je správným kontrapunktem k nástupu proposty
  - c/ kánon zrcadlový - přiložíme-li k zrcadlu horní okraj notového listu, na němž je notován dvojhlasý přímoseměrný nebo protiseměrný kánon, a to každý hlas na vlastní linkové osnově. Zrcadlový obraz původního kánonu je inverzí jeho proposty a risposty.
  - d/ kombinace račícího kánonu se zrcadlovým kánonem - prakticky vypadá takto: dva hráči hrají z téhcž partu, jeden normálně, kžežto druhý také normálně, ale z téhož partu prevráceného.
  - e/ kánon račí - provádí se takto: jeden hráč hraje z partu normáln druhý hraje z téhož partu od konce k začátku
  - f/ kánon hádankový - je udána jen notovaná melodie. Počet rispost, jejich nástupy a intervalové vztahy i druhý imitační techniky je třeba uhodnout podle připojených slovních hesel nebo symbolických znaků.

**CHORÁLOVÁ /CHORÁLNÍ/ PŘEDEHRA**

Je druhem polyfonní skladby v níž se využívá chorálu hlavně protestantského. Svého vrcholu dosahuje ve varhanní tvorbě J.S. Bacha. Nepředstavuje vyhraněný formový typ s ustáleným schematem. Zpravidla ke cantu firmu /chorálu/ kontrapunktují nové hlasy v drobnějších hodnotách imitačně navzájem spojené. V Bachových chorálových předeherách neme z hudebního hlediska trojí sloh:

1. homofonní /arndstadtské harmonizace chorálů/
2. monodický ve většině "kolorovaných" chorálů
3. polyfonní - dvě třetiny Bachových chorálových předeher
  - a/ kánon
  - b/ trio
  - c/ sloh fagovaný
  - d/ tzv. sloh motetový- d nota taktovou jednotkou, c.f. v augmentaci
  - e/ volný kontrapunkt - zpravidla čtyřhlasý, např. 2. kp. hlasy /manuál/ v živějším tempu, méně pohyblivý pedál, c.f. v sopránu /Knižka pro varhany/

PROTEUS  
PREANTUS  
Knižka pro varhany

Je dvouhlasá nebo tříhlasá polyfonní skladba. Zpracovává rytmicky a melodicky výrazné téma, které je imitováno ostatními hlasy, může se vytvořit i stálá protivěta.

1. díl: zazní téma, na ně navazuje mezivěta, která v průběhu moduluje do dominantní toniny /je-li tonina mollová do paralelní dur/ kterou utvrzuje.

2. díl: opět zazní téma v nové tónině /dominantní, paralelní/, na ně navazuje mezivěta /někdy vychází z mezivěty v prvním dílu/, která moduluje po původní tónině.

Závěr: Původní /hlavní/ tonina - zazní téma nebo jeho náznak, někdy se rozroste v reprízu prvního dílu, tím vznikne 3. díl.

S barokní invencí se setkáváme v tvorbě J.S. Bacha - 2, 3 hlasé invence, preludia /i některá v Temperovaném klavíru/

PASSACAGLIA A CIACCONA /angl. GROUND = země/

Jsou to kontrapunktické variace, pro něž je příznačné, že se v nich nemění téma /nebo jen zcela mírně a výjimečně/ nýbrž kontrapunktující hlasy. Původně se obě formy lišily v taktu: passacaglia měla lichý, ciaccona sudý. Téma, které se ostinatně opakuje zaznívá nejčastěji v basu /obvykle zazní solově jako první na začátku/, v rozsáhlejších skladbách může přecházet i do středních, příp. nejvyšších hlasů. Jeho délka může být 2-16 taktů, nejčastěji 4-8 taktů. Jeho charakter je vážný, zpravidla je v delších notových hodnotách s většinou stavbou. Oblíbeným ostinatním tématem byl v baroku sestupný diatonicky vyplněný kvartový interval /zpracovaný několikrát Monteverdim ale i Händelem/. Tónálně může být téma v hlavní tónině nebo může také vybočit do blízké vedlejší toniny. Celá skladba má gradační charakter: vyvíjí se od prostého basového tématu k závažnému a dramaticky vypjatému hudebnímu projevu.

Mezi nejvýznamnější skladby této formy patří:

J.S. Bach: Passacaglia c moll pro varhany, Ciaccona d moll pro housle

Dietrich Buxtehude: tři varhanní ciaccony

Dále tyto formy nalezneme v operní tvorbě Monteverdiho, Luigiho, Rossiho, v Bachově mši h moll - "Crucifixus".

Max Reger: Ciaccona pro dva klavíry, Johannes Brahms: Ciaccona ve finální větvi IV. symfonie.

PRELUDIUM /bachovské/

Je to skladba vývojová, evoluční, nesymetricky stavěná. Rozvíjí se na základě drobných motivů, vytvořených buď z akordického rozkladu nebo jiného tonového postupu či je založeno na motorickém pohybu. Jindy mají motivy zpěvný charakter nebo vážný, meditativní. Vnitřní kostru tvoří zpravidla celková harmonická kadence projevující se v tonálním vztahu jednotlivých úseků preludia /např. b-f-es-f-b/. K tomu přistupuje často i polyfonní faktura, motivy přecházejí imitačním způsobem z hlasu do hlasu. V této podobě se vyskytovalo zejména jako vstupní část barokní suity nebo jako předehra k chorálu nebo k fuze /17.-18. stol./

FANTASIE /barokní/

Byla vážného, volného, improvizčního charakteru. Neměla pevný tonální plán a ani zde nebyla přísná tematická práce. Často tvořila improvizční úvod k fuze. /Stála k jejímu přísnému slohu v nápadném kontrastu/.

TOCCATA /barokní/

Je to skladba pro klávesové nástroje /cembalo, varhany, klavír/. Má některé znaky společné s preludiem a fantasí. Je vývojová, kontrapunkticky založená, prostoupena místy plných akordů a figurativními pasážemi. V německé varhanní tvorbě 17.-zač.18. stol. se tak nazývá cyklická skladba. Např.: J.S. Bach: Toccata pro varhany C dur /Preludio, Intermazzo, Adagio, Fuga/

FUGA /lat. = útěk, běh/

13

Je kontrapunktická forma vytvořená na základě určitých ustálených pravidel. Jako vrcholná forma instrumentálního kontrapunktu navazuje svou stavbou na některé znaky, které se vyskytovaly ve skladbách renesanční polyfonie, nejvíce podobností s fugou má ricercar.

Důležité rysy fugy:

1. Počet hlasů 2-6 /nejčastěji 3, 4/
2. Počet dílů 3-5 /nejčastěji 3/
3. Počet témat 1, 2, 3, 4 - jednoduchá, dvojitá, trojitá, čtyřnásobná fuga

Části fugy:

A: Expozice

B: Provedení

C: Závěr

A: Expozice fugy obsahuje tyto základní pojmy:

1. Téma

2. Odpověď

3. Protivěta

4. Mezivěta /spojka/

1. Téma - dux, vůdce, Führer, subjekt, proposta

Je výrazná, závažná, tónorodově a tonálně určitá jednohlasá zpravidla neperiodická myšlenka /lichý počet taktů 1, 1 1/2, 3, 5, 7/

a/ začátek tématu - hlava tématu začíná zpravidla I. nebo V. stupněm dur nebo moll tóniny a bývá často zvyrazněna melodicky a rytmicky.

U barokních fug hlava tématu často obsahuje na začátku přímý nebo nepřímý /přes melodické tony/ skok od I. k V. st. nebo obráceně od V. k I. stupni který dává spolehlivou představu o dané tónině.

b/ průběh tématu

- stavba - jediná věta složená z jednoho či více motivů, delší téma vznik rozšířením vnitřním nebo vnějším /sekvence, práce s motivy/

- rytmická stránka - málokteré téma plyne jednotným pohybem /i když jednotlivé pohyby tématu může znamenat motorickou sílu pohybu fugy/, nýbrž většina témat se pohybově rozvíjí ve smíšených rytmických tvarech složených ze dvou nebo tří příbuzných rytmů.

- melodická stránka - témata mají většinou jeden vrchol vrchní a spodní /vyskytují se též témata bezvrcholová/. Melod. rozpětí nebývá větší než decima.

- harmonická stránka - téma musí obsahovat v sobě alespoň minimální harmonickou kadenci TDT nebo TST.

c/ zakončení tématu

- téma nemodulující končí 1 nebo 3, výjimečně 5 tónického kvintakordu

- téma modulující končí 1, nebo 3, výjimečně 5 dominantního kvintakordu

2. Odpověď - comes, průvodčí, Geführte, risposta

Je to imitace tématu v dominantní tónině - v transpozici horní 5 nebo spodní 4 /kvintová fuga/, příp. v oktávě /oktávová fuga/.

Jsou tyto možnosti odpovědi:

a/ reálná odpověď - jestliže téma nemoduluje a nemá v hlavě skok I. k V. st. či obráceně, je průvodčí v dominantní tónině naprosto doslovný čili reálný.

b/ tonální odpověď na nemodulující téma - je-li téma opět nemodulující a nemá v hlavě skok I. k V. st. či obráceně, nemůže být začátek průvodčího reálný, ale tzv. tonální. /Kdyby byla odpověď reálná, střetly by se v okamžiku ukončení vůdce a nástupu průvodčího dvě různé tóniky./ Proto interval kvarty se tak změnil na kvintu nebo naopak. Další pokračování průvodčího je již reálné.

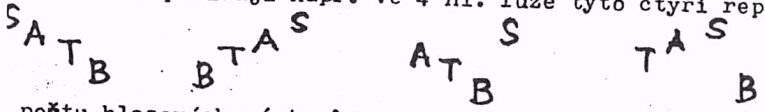
c/ tonální odpověď na modulující téma - jestliže téma moduluje do dominantní tóniny, je lhostejně, zda má či nemá v hlavě skok I.-V. nebo V.-I. st. Začátek průvodčího bude reálný, avšak konec reálný být nemůže. /Moduloval by do své dominantní tóniny - třetí tónina - což by narušilo tonální plán expozice./ Z tohoto důvodu se upravuje konec průvodčího tak aby moduloval zpět do tóniny hlavní. Modulací proces nesmí porušit rytmicko-melodický charakter tématu.

Na dux může comes odpovídat

protivěta - protitéma, kontrasubjekt, Gegensatz  
 o pokračování fugového tématu po nástupu průvodčího - je tedy kontrapunkt k tématu transponovanému do dominant. toniny. Stejně tak označujeme každou kontrapunktickou průvodčího tématu v dalším průběhu fugy. Protivěta se buduje stejným slohu jako téma, ale má se od tématu melodicky a pohybově lišit, í je však převyšovat. Často je odvozena ze závěru fugového tématu. Fugová téma může být každé provázeno buď jánou nebo stálou protivětou.

mezivěta /spojka/  
 o spojovací část, která mívá často modulační funkci a bává vystavěna z motivických prvků tématu, protivěty nebo někdy i z prvků zcela nových, zapadajících do celkového hudebního proudu. Barokní skladatelé často ívali v mezivětách modulujících sekvencí. Modulační spojovací část mezi ítlivými nástupy hlasů uvnitř expozice /např. D-C-s-D-C/ nazýváme spojmezivětou označujeme přechod mezi jednotlivými díly fugy.

delná a rozšířená expozice  
 ítlivé hlasy nastupují podle určitého plánu, rozvrhu, kterému říkáme reperkuse. Je vhodné: í každý nově nastupující hlas byl hlasem vnějším, z jedné strany í krytým /slyšitelnost tématu/ í se při nástupech střídaly vyšší hlasy s nižšími í zásadám odpovídají např. ve 4 hl. fuze tyto čtyři reperkuse:



pořtu hlasových nástupů rozeznáváme dvojí expozici:  
avidelnou - souhlasí-li počet hlasových nástupů s počtem hlasů fugy zšířenou - převyšuje-li počet hlasových nástupů počet hlasů fugy, í. 2, 3 hlasů fuga - téma nastoupí čtyřikrát. í pořadí nástupu tvarů tématu je D-C-D-C. íky vznikají např. pořadím D-C-C-D nebo D-C-D-D. í odchylka vzniká v tzv. oktávové fuze, v níž téma zaznívá ve tvaru D.

vedení fugy  
ální plán  
 íace tématu  
 ívěty /epizody/  
ální plán - provedení začíná Zpravidla paralelní toninou Kontrastní toninou jinou než paralelní Stejně: toniny: jako v expozici íhu se střídají dur toniny s moll, tzv. blízké vedlejší toniny: ígna - moll II, III, VI st., dur S, D. íonína - dur III, VI, VII st., moll S, D. ía uspořádání tonin je libovolné, s hlavní toninou se setkáváme í. Ve stručném provedení lze uvést 1-2 toniny, v rozsáhlé 8 i více í/některé se opakují/. íace tématu - fugové téma se zpravidla cituje přesně /počet citací ístálen, ale může být: í melodicky obměněno /zkrácení, dělení apod./ í rytmičky obměněno /zjednodušení, obchacení, zkrácení apod./ í v inverzi, augmentaci nebo diminuci í jako těsna v začátku í které doprovázejí citované téma, mohou být melodicky odvozeny jednak ítu, jednak z protivěty. íde-li o fugu se stálou protivětou, doprovází íotivěta každou citací tématu í ve fugovém provedení. í doprovodné íonty mohou být též utvořeny z neutrálního melodického materiálu. ívěty /epizody/ - neliší se od spojek a ízivět, které zaznívají mezi ílivými hlasovými nástupy fugové expozice. íasto vyrůstají z těch í jako spojovací části fugové expozice, t.j. z hlavy tématu, z dalšího í nebo závěru fugového tématu, dále z protivěty a konečně ze zcela í motivického materiálu.

C: Závěr fugy - obsahuje tyto základní stavebné prvky  
 1. Citace tématu /těsna/  
 2. Prodleva  
 1. Přechod z provedení do tohoto dílu bývá plynulý. í jediným výrazným íznakem je návrat polyfonního proudu do hlavní toniny. í Citace fugových ítémat zaznívají ve tvaru íudce v hlavní tonině, í případně první z nich í může vybočit do subdominantní toniny. í Fugový závěr se může skládat í z několika prostých nebo nakupených, ítěsných citací fugového tématu í-těsna /stretta/. í Těsna je prostředkem, kterým se dosahuje gradace. í Může být:  
 a/ podle časového intervalu v jakém nastupuje ímitující hlas vzdálenější í a blížíí,  
 b/ í dvojhlasá až několikahlasá  
 c/ v pořadí nejčastěji D-C, í méně často C-D  
 d/ podle intervalových vstahů nejčastěji v kvintě, v oktávě  
 e/ í kánonická - írisposta ířísně ínapodobuje celou ípropostu  
 f/ í volná - íurčité ídrobné írytmické a ímelodické íodchýlky íak v ípropostě í tak v írispostě  
 g/ í neúplná, ínedokončená - írisposta ínapodobuje ířísně ípouze íhavu íproposty ínebo íjen část tématu  
 h/ í zdánlivá - ía část íhavu íproposty se íodpovídá ícelou írispostou  
 í/ í jako íumělé íimitace v írůzných ítvarech a íkombinacích, ínapř. ína ípřímou ísměrnou ípropostu ímůže írisposta íodpovídat íprotísměrně, ív íaugmentaci ínebo ídiminuci.

2. Prodleva je zadržovaný nebo opakovaný tón /nebo tóny/ v některém hlasu. í Může být:  
 a/ í nejčastěji v basu, íale í ve ístředních íči ívrchním íhlasu  
 b/ í nejčastěji na í. nebo í. st. ídur ínebo ímoll  
 c/ í ínejen íležící íči íopakovaný ítón, íale ítaké ív ípodobě ítrylku íhebo ívyzdobena írůznými ímelodickými ítóny - ífigurovaná íprodleva. í Někdy íbývá ík ítomuto ídílu ípřipojena íkrátká íkoda.

Vícetématické fugy

1. Dvojitá fuga - 2 témata  
 í Témata se exponují ítakto:  
 a/ í současně  
 - v íexpozici se íobě ítémata íuvádějí íspolečně, ív íprovedení a ív ízávěru ízaznívají íjednotlivě ís ísdruženě  
 - v íprovedení - ífuga ímá ípravidelnou íexpozici ío íjednom ítématu, ív íprovedení se íuvěde ídruhé ítéma ízároveň s íprvním ítématem.  
 b/ í postupně  
 íExpozice íprvního ítématu + íprovedení  
 íExpozice ídruháho ítématu + íprovedení  
 íZávěr a íobou ínebo ípříp. íjen z íjednoho ítématu.  
 í Za íurčité ípřechodný ítyp ík ídvojitě ífuze ílze ípovažovat íjednoduchou ífugu íse ístálou íprotivětou.  
 2. trojitá fuga - 3 témata  
 í Třetí ítéma ímůže ípřistoupit ído ífugy :  
 a/ í současně  
 í V íprovedení se ípřipojuje ík ípředchozímu ítématu.  
 b/ í postupně  
 íExpozice íprvního ítématu + íprovedení,  
 íexpozice ídruháho ítématu + íprovedení,  
 íexpozice ítřetího ítématu + íprovedení,  
 íněkdy íještě íspolečně íprovedení ívšech ínebo ízávěr íze ívšech ínebo íz íněkterých ítémat.  
 í Za íurčité ípřechodný ítyp ík ítrojitě ífuze ílze ípovažovat ídvojitou ífugu íse ístálou íprotivětou.

### 3. Čtyřnásobná fuga

Témata se uvádí:

- a/ současně
- b/ postupně

#### Chorální fuga

Používá úryvek chorální melodie :

1. Téma chorální fugy se nejčastěji odvozuje z prvního verše chorálu, ale může být vytvořeno i nazávisle na chorální melodii. V obou případech má kontrastovat s prvním veršem chorálu a má se s ním dát spojit na základě převratného kontrapunktu v oktávě,
2. S citací chorální melodie má současně zaznívat fugové téma. Chorální melodie se poprvé uvádí po fugové expozici, další citace vhodně v ostatních dílech. Někdy se uvádí citace chorálu v samotném závěru jako vyvrcholení fugové skladby.

#### Vokální fuga

Vychází z technických možností a rozpětí lidského hlasu. Melodie, pohyb, rytmus souvisí s básnickým textem, který obsahuje jen jednu myšlenku, která nemusí být závažná, protože se ve skladbě mnohonásobně opakuje. Vyskytuje se jako čistě vokální nebo ve shorových partiích velkých vokálních forem s orchestrálním doprovodem. Hlasy orchestrálního doprovodu mohou postupovat shodně s vokálními hlasy a nebo samostatně, nezávisle. Největší rozkvět této formy - baroko. /Bach, Händel. -oratoria/.

#### Fughetta

Je jednoduchá, drobná fuga méně závažného obsahu. Zpravidla bývá komponována pro menší počet hlasů, máva snadnější fakturu a prostou přehlednou formu.

#### Fugato

Značí hlasové nástupy po způsobu fugové expozice, často však v uvolněném tonálním plánu. Není samostatnou formou, nýbrž představuje skupinu imitací nástupů, která se může vyskytnout v jednotlivých částech jakýchkoli forem, např. druhý díl francouzské ouvertury, rychlé věty barokních koncertů /concerti grossi/, chorální předehry motetového slohu.

#### Uplatnění fugy

Fugy se mohou uplatnit v instrumentální i vokální hudbě jako:

1. samostatné skladby
2. část cyklu /suitového, sonátového, variačního apod. /
3. součást delší jednověté skladby

Příklady:

1. Vokální fugy: B.M. Černohorský - Laudetur Jesus Christus  
J.S.Bach - Hohe Messe : Kyrie; kantáty , oratoria  
Händel - oratoria, Mozart - Requiem : Kyrie  
L.v. Beethoven - Missa solemnis - Credo
2. Instrumentální fugy: J.S. Bach: Temperovaný klavír I a II díl, Umění fugy, Préludia a fugy pro varhany  
G.F. Händel: Fugy v klavírních suitách  
D. Scarlatti: Kočičí fuga, J. Pachelbel: Magnificatfugen  
D. Buxtehude: Préludia a fugy pro varhany  
Brixl, Seger, Kuchař, Ryba, Kopriva, Vanhal, Zach/varhanní/  
L.v. Beethoven - Velká fuga B dur pro smyčcový kvartet  
Variace na Diabelliho valčík - Fughetta, Fuga  
A. Rejcha: 36 klavírních fug  
F. Liszt: Preludium a fuga na téma B-A-C-H  
D. Šostakovič - 24 preludií a fug,  
C. Franck: Preludium, chorál a fuga pro klavír  
M. Reger: Fantasie a fuga na jméno B-A-C-H, Fantasie a fugy c moll, d moll pro varhany, Variace na Mozartovo téma  
Zd. Fibich: klavírní fuga z.r. 1879 - čtyřnásobná