

Masarykova univerzita v Brně  
Pedagogická fakulta

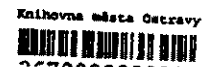
## **Formování hudby**

**Kateřina Milchová**

Prof. PhDr. Leoš Faltus

Prof. PhDr. Miloš Štědroň, CSc.

Brno  
1998



## Ú V O D

Hudební dílo je systém strukturních a strukturálních organizací, vycházejících ze základního (hmotného) stavebního materiálu, jímž je zvuk, tón se svými atributy. Forma sama závisí na organizaci tónových výšek horizontální i vertikální, na organizaci délek, (které tvoří pohyb, tempo, metrum i rytmus), k nim pak přistupuje organizace síly (dynamika) i barvy (instrumentace) a řada dalších faktorů jako je např. stylizace, faktura, artikulace apod.

Sledovat hudební formu obecně, znamená všimnout si způsobu řazení asynchronních struktur v diachronním kontinuu. Kritériem je rozlišení totožného, podobného a odlišného.

Sledovat jednotlivé způsoby formování (řazení tónových struktur v rámci celku hudebního díla) nelze bez přihlídnutí k dalším, nejen strukturálním vztahům, které pak ve své komplexu determinují dílo i jeho formu) jako výraz určitých souvislostí historických. Formový útvar - podle Eggebrechtovy tése - tedy "není možné vytrhnout z konkrétních historických souvislostí, neboť definicí termínu jsou jeho dějiny, v nichž každý termín vystupuje v mnoha historických proměnách, dostává odlišné, často protikladné významy. Dějiny forem a technik strukturování nejsou dějinami vzorců, nýbrž postihují vždy složité procesy".

Z tohoto hlediska chceme sledovat procesuální vývoj formového strukturování. Přivádí nás to k chronologickému řazení látky s poukazy na proměny typu v čase, až do fáze, kdy je účelnější utřídít formové typy podle příbuznosti od jednoduchých ke složitějším. Ani pak nespomínáme na kontexty hudebně historické.

Při posílání učebnice nelze očekávat, že vývoj způsobů řazení struktur popíšeme krok za krokem. Není nutné uvádět všechny peripetie vývoje, nepřehlížejíce k tomu, že to ani není možné, nechceme-li se dostat na půdu hypotéz při ne vždy bezpečně zmapovaném terénu. Sledujeme hlavní ryby a trendy formování; cílem učebnice je pomoci k pochopení úlohy formového strukturování ve vývoji sdělovacího systému hudebního díla.

Z axiomu marxistické estetiky o nezbytné jednotě formy a obsahu vyplývá, že forma je výsledek tvrdšího procesu. Říkali jsme již na počátku, že forma úzce souvisí s organizací výchozích struktur (výšek, délek, síly i barvy aj.) a je v ní integrálně spojená. Způsob tohoto spojení rozlišuje starší literatura dvěma pojmy, dělicími pojem hudební forma na pojem formové schéma a tzv. formu vnitřní. Formové schéma



R 2001

KNIHOVNA I	OSTRAVA
Číslo:	3-61.072 a
Průběh:	98/17419

Copyright © Leoš Falus, Miloš Štědroň, 1987  
ISBN 80-210-1787-2

na přitom zahrnuje rozlišení vztáhnou pouze tématických totožností, podobností a odlišností, vyjádřené (jako typ) písmenným schématem, znázorňujícím posloupnost řazení struktur (např. a - b - a<sup>1</sup> - c - a<sup>2</sup> ap.), formou vnitřní označuje (netypové a v podstatě v každém díle jedinečné) střídání vruchů (klimax) a uklidnění (antiklimax).

Sémiotika, zabývající se zhlédáváním způsobů, jakým je realita bytí zastupována v uměleckém díle, používá pojmu znak (= věc, která kromě sama sebe připomíná ještě něco jiného, a čím není hmotně totožná), pod nímž v hudbě rozumí nejen tématické dění, ale i další struktury, ve starší literatuře charakterizované jako podřadné, podřazené, doprovodné ap. Jednotlivé znaky odlišuje podle způsobu organizace materiálu, s nímž dříve souvisí i jejich významy. Nasíraní na formu jako znakové dění (konfrontace znaků v posloupnosti jejich řazení) je tedy komplexnější, neboť uvádí do dialektické souvislosti všechny strukturální a strukturální vztahy v díle a umožňuje chápat např. i tématicky příbuzné struktury jako rozdílné znaky.<sup>1</sup>

V tomto textu se však nebudeme zabývat významy znakového dění konkrétních děl, nýbrž formotvornými principy a formovými typy, jak vznikaly, měnily se, krystalizovaly do složitějších (a složenějších) útvarů, abychoh porosuměli lépe paradigmatu hudby (souhrnu prostředků, východišek a cílů) až k současnosti<sup>2</sup> a mohli těchto znalostí využít při sémantické (významové) analýze konkrétních hudebních děl. Analýza formy se všemi aspekty historickými pak bude tvořit integrální součást analýzy komplexní. Ta nás přivede k hlubšímu pochopení hudebního "jazyka" a skrze něj ke kvalifikovanému uchopení uměleckého díla, až k verbalizací jeho významů a obsahů. Zkratky, které se na této cestě nabízejí, vedou zpravidla k vulgarizacím. I proto musíme pokládat nauku o hudebních formách za nezbytnou součást vědecké každého, komu se hudba stává životním zájmem nebo údělem.

<sup>1</sup> více o tom in: L. Faltus - Z. Marek, K sémantické analýze hudebních děl, skriptum FeF UJEP, Brno 1980, SFN, Praha 1982.

<sup>2</sup> - potud, pokud lze formové typy či formotvorné postupy hudby 20. století pokládat za vykrystalizované.

## 1. GREGORIÁNSKÝ CHORÁL

Tímto souborným termínem se označuje veškerý liturgický zpěv římské církve. Souborné označení v sobě skrývá samozřejmě řadu nebezpečí. Základní z nich je, že vztáhneme jediný termín na epochu několika staletí, během nichž se jednak mění jednotlivá inovační centra, ale i základní principy hudebního myšlení v důsledku společenského vývoje. I když období 6. - 9. století přináší relativně nejčistší slohový rozkvět gregoriánského chorálu, i zde je možno a nutno předpokládat řadu vlivů světské a profánní hudby. Východiskem evropské hudby se na dlouhou dobu stal soubor kanonizovaných jednohlasých liturgických zpěvů z poloviny 6. stol., kdy byly sjednoceny a utříděny papežem Gregorem (vládl v letech 590-604).

Dějiny a vývojem gregoriánského chorálu se zabývá gregorianistika. Studuje jednotlivé památky, všimá si univerzální podoby chorálu ve vztahu k individuálním odchylkám jednotlivých center, v nichž je možné spatřovat lokální, popřípadě i etnické vlivy - tedy osi jako předobraz národních zvláštností hudby. Gregoriánský chorál dnes chápeme v širším významu jako melodický fond, z něhož se po mnoho staletí obohacovaly jednotlivé, postupně se vyčleňující národní kultury a který zasáhl svým způsobem i oblast těžko rekonstruovatelné lidové hudby.

V návaznosti, v sousedství, ale i v opozici k chorálu a jeho liturgické platnosti pak vyrůstal styl světské písně od 11. do 15. století. Povšimneme si dále jejich základních forem a typů, které přesešly svým významem lokální a dobovou platnost.

Římský antifonář - Antifonarium cento - pořízený za vlády papeže Gregora Velikého se stal kanonizovaným a závazným východiskem liturgie v celé křesťanské Evropě. Jeho základními formami jsou kyrieje, hymny, sekvence a trojky. Obou prvních si všimáme v jiné souvislosti podrobněji, protože jsou historicky zakotveny v posledních fázích antického Říma a orientálních zdrojů jeho hudební tradice. Pokud jde o sekvence a trojky, tyto nazasují svou pravidelností na hymnodickou tradici. Jednodušší stavbou byly obecně nejpřístupnějšími formami.

Repertoár gregoriánského chorálu (až 3000 zpěvů) se člení do menšího repertoáru (Graduale Romanum, 1908) a repertoáru oficiálního (Antiphonale Romanum, 1912). Obě celky byly spojeny a sloučeny do cyklu Liber usualis. Důležitým kritériem v chorálu je, zda se jedná o konstantní část (ordinarium) nebo o část proměnlivou (proprium - podle měnicích se svátků). Liturgické texty chorálu pocházejí především z bible. Původně byly v řečtině, později v latině (Hieronymova Vulgata).

Podle utváření melodiky se někdy dělí chorál na concertus (jakýsi druh liturgického recitativu)



a concertus, což je druh volněji utvářené melodiky.



Jindy se s výhodou hovoří o sylabických aspektech chorálu. V rámci tohoto sylabického "stylu" chorálu lze rozlišit

- a) spívanou recitací na jediném tónu (recitanta) s vyznačováním syntaktických úseků. (Melodicky vyspělejšími útvary v rámci tohoto cyklu jsou antifony officia, Credo a rytmicky diferencovanými útvary pak jsou hymny a sekvence.)
- b) zpěvy se skupinami dvou až čtyř tónů pro jedinou slabiku (Introitus, Communio z mešního propria, Kyrie, Sanctus a Agnus Dei ze mše)
- c) melismatický styl s velkým počtem tónů na jedinou slabiku s tzv. koloraturami (střední části mešního propria, Graduale, Tractus, Alleluja, Offertorium).

U forem gregoriánského chorálu lze rozlišit tři odlišné skupiny:

- a) prokomponované útvary (Gloria, Sanctus, Credo z mešního ordinaria, Graduale, Offertorium a Communio z mešního propria)
- b) strofické útvary (především hymny a sekvence, Kyrie a Agnus Dei z mešního ordinaria)
- c) cyklické útvary - zpěvy s opakováním určitých úseků.

Velmi diskutovaná a ne zcela dořešená zůstává otázka rytmu gregoriánského chorálu. Spor o rytmickou interpretaci gregoriánského chorálu nejlépe vyjadřují krajní stanoviska tzv. sequelistů, tj. zastánců uplatňování stejných rytmických hodnot pro větší úseky a tzv. mensuralistů, kteří vycházejí z předpokladu, že se v gregoriánském repertoáru střídají krátké a dlouhé rytmické hodnoty.

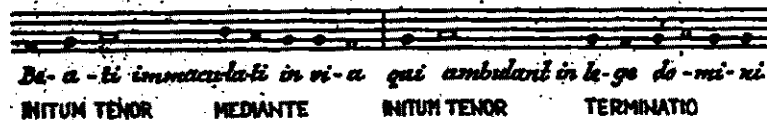
Při interpretaci gregoriánského chorálu se uplatňovaly skupiny skolených chrámových zpěváků, tzv. školy (scholae cantorum). K dvěma základním typům zpěvu chorálu patří antifonální technika (antifona) -

tj. zpěv dvou odpovídajících si sborových skupin a responsoriální technika (responsorium), v níž se střídá sólista a sbor.

Zvláštní odnoží gregoriánského chorálu je populární a zejména v románských zemích pěstovaná gancio nebo také gancileng. Jedná se o neliturgický jednohlasý zpěv, který mluže časem proniknout do liturgického prostředí (např. s procesí). Tyto písně v národních jazycích měly velký význam pro autonomizaci domácích hudebních kultur. Formálně se blížily sekvenci, tropu nebo hymnu a pro svou pravidelnou stavbu a jednodušíou sylabickou podobu dosahovaly velké popularity. V českém prostředí je označujeme jako lidové duchovní písně a jejich nejvýznamnější představitel je nejstarší česká píseň Hospodine, pomiluj ny, vzniklá s největší pravděpodobností ve 2. polovině 11. století nebo v 1. polovině 12. století.

1.1 Žalm - psalmus - psalmodie (tvorba žalmů) vznikli v raných fázích vývoje křesťanství jako daklemační formule ke zvláštnímu přednesu textů z bible a modliteb. Melodie v žalmu svyrazňuje význam textu, člení jej na přehlednější úseky a řídí se syntaktickou stavbou věty.

Příklad žalmu spolu se základními termíny, které používá.



Initium: začátek psalmodické recitace - obvykle zvedá melodii na "tenor", tedy na tón, na němž se dělí dobu recitace a melodie se zde sdílí (etymologie označení "tenor" to jasně připomíná - tenore, tenere - držeti, případným dokladem je staročeský překlad latinského označení "tenor" - držie).

Po oddeknování menšího nebo většího počtu slabik na tenoru nastupuje medianta, hudební vyjádření oddechu v textu, jakýsi poloviční závěr, oddech. Na další recitování na novém tenoru se přechází opět přes initium a závěr verše tvoří terminatio. Zvolená ukáзка podává přehled situace v psalmodii. Melodické členění věty mělo kromě zdůraznění významových celků i mnemotechnický význam. Protože v době psalmodie se předávala podstatná část repertoáru z generace na generaci písníkově, pocházelo hudební psalmodické členění při zvládnutí rozsáhlých textových pasáží. Psalmodie navazuje na dědictví hebrejské kultury i na vlivy helénské rétoriky. Ustálené melodické členění věty se opírá o ve-

likou tradicí a mnoho různých podnětů od homérského recitování velké epických celků až k psalmodii na půdě římské říše v době vznikajícího křesťanství. Vliv melodického členění věty, zastoupeného v našem přířadě psalmodií, se udržel a projevoval v řadě epických děl traktovaných dle stním podáním prakticky až do naší doby.

1.2 Hymnus je vedle psalmu (žalmy) nejvýznamnější útvar rané křesťanské liturgie. Pevný řád dal hymnu především Ambrosius Aurelius, biskup z Milána (333-397). Podle svědectví Aurelia Augustina (354-430) se právě za Ambrosiova působení rozšířila v Miláně hymnodie a to ... "secundum morem orientalium partium" ... - tedy podle způsobu orientálních hudebních kultur. V Ambrosiově době v pozdním údobí římsko dominantu byl oním "orientálním" vlivem především vliv syráckých křesťanských obcí, odkud do tradičních center římské říše přicházely hymny. V ambrosiánských bazilikách zaznívaly hymny ve sborové interpretaci a ježně si odpovídajících skupin (antifona). Ambrosius zřejmě pro hymny ustálil pravidelný rytmus a konstantní délku veršů. Tím se hymny přilákaly velkému počtu konzumentů a získaly si značnou popularitu. IGregorůvnický model (např. jamb U -, trochej - U , daktyl - U U nebo jíž a složitější) dodává hymnu pevnost. Tato technika se proto udržela prakticky u všech hudebních projevů, usilujících o pravidelnost a srozumitelnost zhudebněného textu, do chronologicky velmi vzdálených oblastí. Srovnáme-li bez ohledu na konkrétní historickou platnost textové i významově zcela rozdílné útvary, vidíme dosah hymnodie až do nedávné minulosti i přítomnosti.

a) Ambrosiánský hymnus:



b) Anglický carol z r. 1415:



c)

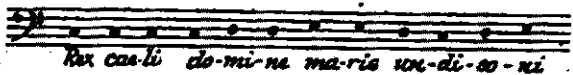
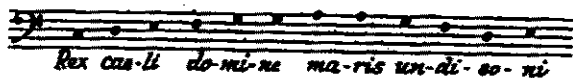


1.3.1 Organum - technika dvojhlasu a později vícehlasu vyvíjející se v evropském hudebním myšlení výrazněji od 9. a 10. století. Termín "organum" přešel do středověké hudby z antické teorie a praxe a měl již v pozdní antice několik různých významů. V rozmezí 9. a 10. století se jím označoval vícehlasý zpěv, výsledný zvuk několika (především dvou) hlasů a plné znění, pro něž tvořily nejlepší zvukovou představu varhany, jež byly přeneseny do západní Evropy z Byzance teprve za Pipina Krátkého (714-768). Improvizované dvojhlasy se uplatňovaly zřejmě nepřetržitě od rozpadu římské říše. Představa nějakého "vzniku" dvojhlasu a vícehlasu je mechanická a nesprávná. Spíše jde o to, že tuto existující hudební praxi se teprve od 9. století snažili teoretikové včlenit do systému hudby a vytvořit pro ni pravidla. Již pozdní antika znala poměrně složité způsoby vícehlasu a heterofonie. V okruhu milánského biskupa Ambrosia Aurelia (333-397), známého pěstitelů hymnů, se zřejmě zpívalo vícehlasně. Teoretické základy praxe, která zřejmě trvala velmi dlouho a navazovala až na antické kořeny, položil teprve Hucbaldův traktát MUSICA ENCHIRIADIS z konce 9. století, který byl

v následujících stoletích pečlivě a často opisován. Hucbaldovská diafonia (dvojhlas) připojuje k základnímu hlasu (vox principalis nebo také cantus) spodní kvartu nebo kvintu (vox organalis). Takt vzniklé organus se zásadně vyhýbá tritonu (zvětšené kvartě, nazýv středověkými teoretiky diabolus in musica - ďábel v hudbě) tak, i se tritonus odstraňuje alterací.

Kvinta a kvarta se staly nejběžnějšími intervaly hucbaldovsk organa, zatímco tercie a sexta byly považovány dlouho za nedokonalé konsonance a jejich plné prosazení způsobila zřejmě tradice lidové hudby a silný vliv hudební Anglie, kde tercie a sexty vstupovaly organální techniky daleko běžněji než na kontinentě.

Př. kvartového organa:



1.3.2 Někdy se rozlišuje mezi tzv. starým a novým organem. Za starého organa se považuje vokální praxe klášterních kostelů a mnišských sborů, kodifikovaná mnohem později traktáty typu Hucbalda. Od konce 11. století nastupuje nové organum. Projevilo se výrazně především v repertoáru památek jihofrancouzského kláštera Saint-Martin. Zde se osamostatňuje vox organalis a současně zaznívání obou hlasů označováno jako discantus. To je velmi důležitý a dynamický moment v dějinách vícehlasu, protože je jím nastavena situace osamostatnění se hlasových linií prostřednictvím zvláštního pohybu a zejména protipohybu. Vox organalis je stále častěji označován jako duplum, tedy druhý hlas. Tento druhý hlas bývá někdy velmi pohyblivý a obzvláště mnoho melismat (až 20 not proti jediné notě cantu). Cantus je svou menší pohyblivostí, a tím přináší liturgické objekty, často označován jako tenor.

1.4 V této době se objevila také technika conductus, která se liší od melismaticky bohatých diskantujících hlasů tím, že zhudebňovala "notu proti slabice" a pracovala obvykle s rýmovanými a periodicky budovanými texty. Sylabické textování a písňový charakter conductu vedou k tomu, že bývá někdy značován i za jakousi vstupní "pochoďovou" hudbu před vlastní liturgií, k níž conductové útvary nepatří.



## 2. SVĚTSKÁ PÍSEŇ A JEJÍ PODOBY DO 14. STOLETÍ

Již při výkladu gregoriánského chorálu jsme konstatovali, že paralelně s tímto významným a dlouhodobě zakotveným typem hudebního myšlení se vyvíjela v nejrůznějších podobách světská píseň, která navazovala na podněty chorálu, dotvářela je, ale také vyrůstala z jiných principů a šla k jiným tvarům. Při výkladu světské písně z období hlavního působení gregoriánského chorálu se obvykle zdůrazňuje její monodiální charakter. V poslední době jsme podstatně ustoupili od úzce monodiálního pojetí světské písně a představujeme si ji ve spojení s heterofonií a všemi formami a technikami organa dané doby.

Všimneme si nyní přehledně jen nejdůležitějších zástupců v souvislosti s význačnými nositeli a pěstiteli jednotlivých forem.

2.1 Píseň canso je jednou z nejstarších forem světského zpěvu. K dokladům nalosti přivedli tuto formu occidantští trobadori a severofrancouzští trubaduri, u nichž se podle zjištění objevovaly různé specifické písně - např. ballade, virelai, rondau, chanson de danse - taneční píseň, pastorale, dialogová píseň (le debate). Mnohdy je důležitější významový zřetel textu, který pomůže lépe určit formový typ, protože hudební formy jsou navzájem příbuzné i u vzájemně odlišných básníků. Výrazným typem písněvé lyriky je např. alba (česky svítáníčko), milostná píseň milenců, kteří se ráno loučí.

Pro pastorelu je příznačný jambický rytmus  $\cup -$ , hojně zastoupená je i taneční píseň, např. staročeská *Stratilať jsem milého*. U trobadorů se objevila častá asymetrie - t. j. sklon k členění po pravidelných úsecích - našich dvojtaktích. To spolu s jónským materiálem tvořilo přístupně základ melodického (a později harmonického) vyjádření, které navázalo gregoriánský chorál a nadvládou církevních modů. Většina popsaných formových útvarů střídá dva kontrastní oddíly, z nichž jeden bývá zřetelně jednodušší a přístupnější (refrén). Převaha jediného rytmického módu dodává písni koncentraci a jednotnou atmosféru. Formy trobadorů a jejich lyrika se šířily na sever Francie, kde se sice neujala provencálská occidantína, ale zato se plně uplatnily podněty trobadorů mnoha generací. Některé písňové útvary se těšily široké popularitě a lze je považovat za téměř lidové útvary. Za všechny uvádíme stantipes Kalenda de Raimbaulta de Vaquerias z přelomu 12. a 13. století. Jedná se o jediný doklad jedné ze dvou nejčastějších instrumentálních forem údobí trobadorů - *stantipes* (estampida) podložené básnickým textem. Vedle estampidy se při improvizované instrumentální hře objevovala jednodušší a pohyblivějšího charakteru *ductia*.

*Ka - len - da ma - ya, Ni fue - lha de fa - ya Ni cha - va - zeh - ni - flors de gla - ya.  
Non es quon - pla - ya. Pro - dom - na quon - y - su - ali - messat - gier a - ya.*

*Del us - tro bé - hi - ara, quon - re - tra - ya. Pla - zer no - velh - qu' a mors ma - tra - ya. E*

*ja - ya. E m - tra - ya. Ma - za - dona - ra - ya. E. Chava - de - pla - ya. E - los - an - quon - re - tra - ya.*

2.2 V Německu se vlivy trobadorů a truverů promítly do hnutí minnesangu. Němečtí *minnesänger* rozvinuli námětové okruhy trobadorů a truverů a převzali jejich základní formy a techniky. Německé minnesangy pronikly výrazně i na českou půdu. Praha a české země se staly křižovatkou významných minnesangrů (Heinrich von Meissen zvaný *Frauenlob*) za vlády posledních Přemyslovců, kteří minnesang podporovali a dokonce se sami aktivně podíleli na jeho vytváření (Václav II.). Němečtí *minnesänger* ovnivovali českou písňovou tvořivost 13. a 14. století a jejich vlivy doznávaly ještě ve 2. polovině 14. století. V minnesangu je častou formou *leich*, který navazuje na francouzskou trobadorskou a truverskou formu *lai* a *virelai*. Jednoduché i složitější útvary s refrénem se staly předobrazem pozdějších variačních a rondových forem.

2.3 Zvláštní a velmi významný okruh zastupuje již zmíněná *lidová duchovní píseň*. Hudebně vyrůstá z chorálního základu a i textově čerpá se základních liturgických termínů, které však vesměs konkretizuje s ohledem na národní společenství, v němž vzniká. Neliturgické texty takovýchto písní mají předpoklady, aby zastupovaly státní a národní funkce na bázi raného a vrcholného feudalismu. Nejúspěšnější a nejvhodnější z nich proniknou později i do liturgické sféry, jako je tomu i v případě dvou nejstarších českých lidových duchovních písní, *Hospodine, pomiluj ny* a *Svatý Václave*. Adjektivní přívlastek "lidový" chápeme především v tom významu, že písně byly často zpívány za aktivní účasti velkého lidového kolektivu, při významných okamžicích národa (korunovace panovníků, bitvy atd.). Proces feudalizace v českém prostředí ostatně výrazně obrátil podstatný rozdíl mezi písněmi *Hospodine* a *Svatý Václave*. Zatímco v první z nich se hovoří jen obecně o míru v zemi, je druhá píseň daleko konkrétnější a adresnější svými jednoznačně vyslovenými adjektivními přívlastky (vévodo české země...).

Píseň s refrénem se stala zejména v českém prostředí dominantní formou jak ve 2. polovině 14. století, tak zejména v době husitského revolučního hnutí i během 16. století v kancionálové české produkci. Základní princip, zformovaný v období 10.-14. století, doznával jen menší obměny a přetrvával až do nástupu melodicko-harmonického stylu, který se v české hudbě projevil sice již na přelomu 16. a 17. století v návaznosti na evropské podněty, ale uplatnil se v českém hudebním myšlení samostatně až od 2. poloviny 17. století.

### 3. ARS ANTIQUA A JEJÍ FORMY

Výrazným centrem hudebního vývoje se stala od 2. poloviny 12. stol. a v průběhu celého 13. století Paříž a kůr její katedrály, která se později nazývá Notredamská. Podle ní bylo zpětně označeno celé období vícehlasých forem a technik. Záměrně volíme toto slovní spojení, abychom zdůraznili úzké sepětí obou termínů v této fázi vývoje hudebního myšlení. Technika víc než kdy jindy má podobu ustálených útvarů, jejich spojování vzniká vlastní forma. Vlastní vývoj probíhá pochopitelně složitěji a pokle jej zjednodušovat.

Základní hudební pomůckou notredamské katedrály je Magnus liber Organi de Graduali et Antiphonario pro servitio divino multiplicando (skráceně obvykle Magnus liber organi). Jejími tvůrci jsou Léonin (2. polovina 12. století) a Pérotin. Léonin (latinsky Leoninus, označovaný seřadně jako "optimus organista" - tedy nejlepší tvůrce organ) sbírku zřejmě vypracoval v podobě dvojhlasu a Pérotin (latinsky Magnus Perotinus se soudobou přezdívkou "optimus discantor" tedy nejlepší tvůrce discantu /obě přezdívky jsou významově zřejmě velmi blízké/) sbírku opatřil třetím a výjimečně též čtvrtým hlasem a rytmicky Léoninovu předlohu přivedl k určitější obrysu. Druhý hlas v organu byl označován jako duplum, třetí jako triplum, čtvrtý jako quadruplum. U Pérotina jsme svědky příklonu k akordickému řešení organálních ploch. Mohutný rozvoj organa v pařížské škole způsobil, že se postupně objevil discantus jako technika opouštění cí paralelní organální dvojhlasu a střídající intervaly v protipohybu k základnímu hlasu (vox principalis). Discantus se stává postupně stále složitější a vytrfbenější formou pařížského organa. Melismaticky bohatý discantus (discantus floridus - květnatý) vede k osamostatnění sopránu (svrchního hlasu), z něhož se stane v průběhu 14. století u forem italského trecenta projev blízký již něsemu chápání melodie.

Vedle organa a discantu jsou v pařížské organální škole důležité dva typy vícehlasé techniky a formového myšlení - conductus a motetus.

3.1 O conductu se zmiňujeme v jiné souvislosti, připomeneme tedy jen stručně, že se jedná o zpracování slabicky děleného textu tak, že se každé slabice textu přisuzuje jeden tón (s malými výjimkami). Conductus prošel rozmanitým vývojem od dvojhlasého až po čtyřhlasý a významně ovlivnil i utváření akordiky a harmoniky v době, kdy převládala horizontální koncepce hudebního materiálu a polymelodické členění (v duchu periodizace Vladimíra Helferta). Conductus je rovněž významným tím, že není závislý na gregoriánském chordu a je vlastně soubor děl jednoho autora, zatímco jiné formy a techniky používají alespoň úryvků gregoriánského chorálu.

3.2 Motetus se stává velmi frekventovanou technikou a formou liturgické a neliturgické hudby. K základnímu hlasu (tenor), vzatému z gregoriánského repertoáru, se připojuje pohyblivější duplum (druhý hlas) označované právě pro svou větší pohyblivost jako motetus. Toto označení se stalo názvem pro celý útvar a techniku, jak jsme toho ostatně svědky v mnoha obdobných případech. Ve světském motetu proniká do druhého hlasu (dupla), po případě do třetího hlasu (tripla) národní jazyk - např. francouzština. Každý hlas je rytmicky i textově samostatný. To je samozřejmě krajní poloha motetu a v praxi vidíme i tendence o přibližování hlasů a jejich sjednocování, které se zejména projevuje později.

Ukázka vyspělé motetové techniky je z moteta Petra Wilhelmi de Grudencz: Atque nisis denegans - Nisis denegans - Salvatoris pisticus - Præsulem ephœbeum; dokládá vyspělé motetové umění v Čechách 2. poloviny 15. století:

at-que ni-mis denegans ni-mis  
his denegans his denegans  
sal-va-to-nis pisticus stirpe tu eu-genius  
præsulem e-phœbeum tra-be-a-lum

3.3 Chanson patří k významné a velmi frekventované formě, její funkce a tvar se vícekrát v dějinách hudebního myšlení podstatně změnily. Zachování souborů zpěvních základů chansonu po dobu delší než 7 století. Chanson je typický jako žánr a forma především v románské a zvláště ve francouzské oblasti. První chansons (cansó), navazující vlastně na antickou ódu, vytvářeli occidantští trobadori.



Po trobadorské (na francouzském jihu) a truvérské (na francouzském severu) tradici se chanson nově a výrazně uplatnil v době stylu ars nova (1320-1380, popřípadě v jeho využití a dozrívání 1380-1420, označovaném po roce 1390 jako ars subtilior). Nejvýraznější podoby chansonu 14. století jsou ve Francii virelai, chace, ballade a rondesque. Většinou se u nich uplatňuje imitační technika v převládající tříhlasé podobě. Komplikovanost a technická vytržbenost chansonu údobí ars nova a ars subtilior vedlo k reakci na tento typ chansonu. V burgundské škole frankoflámských skladatelů (dříve označované souborně jako "nizozemská" - neprávem, protože 1. generace, tzv. cambraiská škola je výsledkem spjata s existencí burgundského vévodství) se zásluhou Dufaye a Binca burgundských žáků Angličana Dunstaba, pěstoval nový typ chansonu s výraznějším uplatněním melodické linie vrchního hlasu (vliv diskantováky které se v Burgundsku pěstovalo jako improvizací technika na kůrech) Dufay ustálil typ tříhlasého chansonu s lidovým, satirickým i politickým textem. Např. funkci jakési hymny měl jeho chanson Franc coeur gentil používaný ve stoleté válce jako píseň do boje proti Angličanům a zastupující apoteózu francouzských předností a dobrých vlastností.

Jinou platnost i formovou a technickou podobu dostával v průběhu 15. století duchovní chanson, u něhož se daleko výrazněji uplatňovala složitá kontrapunktická technika zejména 2. nizozemské školy (Obrecht, Ockeghem). Na rozdíl od něj se světský chanson vyhranil jako protiklad moteta a svou jednoduchou vesměs čtyřhlasou podobou a častějšími homofonními úseky připravil vlastně půdu pro vznik nového madrigalu v 1. třetině 16. století. Programní chanson ve Francii pěstoval Jannequin, který obohatil postupy Nizozemců o propracovanou tónomalbu. Od 17. století chanson vrací fakturou k někdejší východiskům truvérd a trobadorů, opuštěným po údobí ars nova. Stává se totiž opět a stále častěji sólo písní s doprovodem, zachovává jednoduchou homofonní podobu a spolu s zervováním hudebních prvků nabírá satirické ostří v textové sféře.

V 18. století chanson jako poněkud proniká i do opery. Patří k nejlidovějším hudebním útvarům a v průběhu Velké francouzské revoluce hraje i značnou politickou úlohu (chansony stupňující vlnu revolučního a republikánského nadšení - např. carmagnola aj.). Tato pokroková tradice chansonu jako polemické, satirické a politické písně přetrvala v průběhu 19. století a dostávala vždy nové podněty vlivem konkrétní politické situace. Ve 20. století patří k významným žánrům sféry tzv. nonartifické hudby francouzský chanson.

3.4 Gymel (z latinského cantus gemellus - dvojspěv) se jako termín sice objevuje až v 15. století, tercové a sextové paralelní chody byly však velmi užívaným prostředkem v anglické hudbě. V anonymním traktátu tzv. anonyma Britského muzea označovaném také Anonymus IV. (p

dle návrhu vydavatele C.E.H. Coussemakera) jsou považovány tercie za "nejlepší" konsonance. Tato anglická tradice (vysvětlována některými badateli z lidové hudby) ovlivnila výrazně hudbu na kontinentě, především pak frankoflámské a burgundské skladatele 15. století. K oblíbě tercie a sexty však zcela nezávisle dospělo i italské trecento 14. století (Landini a další vesměs florentští skladatelé).

Discantus

Tenor

Sanctis - si - ma, mi - tis - si - ma, o sal - la ma - ris lu - ci - dis - si - ma

maris lu - ci - dis - si - ma

3.5 Fauxbourdon navazuje rovněž na anglický discantus. Střídá se v něm souzvuk čisté kvinty s oktávou a souzvuk tercie se sextou (tedy sextakord v našem pojetí). Cantus firmus postupně proniká v této technice do nejvyššího hlasu, takže se jeví jako "nepravý" základ skladby. To pak dalo základ i označení techniky. Fauxbourdon zejména technikou paralelních sextakordů znamenal mnoho pro vytvoření předpokladů harmonického zryhlení.

Pro-te-ge be-ni-g na om-ni-um-di-g-na tu-um-fi-li-um

(sf)

#### 4. FORMY A TECHNIKY OBDOBÍ ARS NOVA

Ars nova je středověký hudební termín, který používá soudobá hudební historiografie k označení vývoje francouzské vícehlasé hudby v letech 1320-1420. V důsledku zavedení tohoto termínu se objevuje i termín "antiqua" (okolo roku 1320), který se vztahuje k předcházejícímu vývoji téhož období. Latinský výraz ars nova se objevil kolem roku 1320 jako zkratka pro traktát Philippa de Vitry. V traktátu jsou zachyceny základy novověké notace a rytmiky, který umožnil přechod vícehlasé skladatelské techniky. Zřejmě šlo o manifestaci nového umění, které bylo přijímáno s pozitivními i negativními ohlasy. Soudobá muzikologie rozlišuje v dějinách ars nova dvě výrazně odlišné fáze. 1. fáze v letech 1320-1380 se prakticky shoduje s životními daty největšího představitele období skladatele, básníka a diplomata Guillaume de Machaut (1300? - 1377), sekretáře českého krále Jana Lucemburského pobývajícím nějaký čas v Čechách a Moravě. 2. fáze (1380-1420) bývá v posledních desetiletích chápána jako odlišné období, v němž vyvrcholily principy ars nova a vyhrótily se i všechny jeho rozpory, což se projevilo v určité nepřehlednosti a samostatnosti. Toto období se na rozdíl od ars nova označuje jako ars subtilior - tedy jemnější umění, zjemnění a prohloubení principů ars nova. Dříve se hovořilo o italské ars nova (vícehlas 14. století v Itálii, především ve Florencii) a francouzské ars nova byla výměně považována na základě chronologického datování přeměně za odvozenou z italské hudby. Pro ni budeme rozlišovat označení hudba italského trecenta (t.j. 14. století).

4.1 Francouzská ars nova přinesla především základní revizi a opravu rytmického systému a notace. Byly zavedeny nové rytmické hodnoty a snahy pro ně a došlo ke zrovnoprávnění binárního a ternárního dělení rytmických hodnot (dělení na dvě a tři). V praxi se začaly uplatňovat základní (malé) takty (2/4, 3/4, 6/8, 9/8) a jejich vyšší seskupení (velké takty 2/2, 3/2 atd.), náhlé změny rytmiky a metriky, polyrytmická metrická posouvání rytmických řad, které rozrušilo do té doby pevně ustálené pravidelných perfekcí a které se označovalo jako "synkopace". Slibitost postupně nové rytmiky a metriky kompenzovala ars nova důmyslně rozvíjenou homofonií (moteta i písně), která vedla k oblibě a popularitě skladeb takto psaných. Ars nova si všimla důležitější vedení hlasů a označila je jako kontrapunkt (termín "punctus contra punctum" - tedy nota proti notě - poprvé užil Petrus dictus Palma otioca v roce 1336). Tento způsob se kontrapunkt zakotvil některá dlouhodobě platná pravidla např. upřednostnění protipohybu hlasů, zákaz paralelního (souběžného)

postupu dokonalých a tzv. střídání konsonancí (oktáv, kvart, kvint a také tercií a sext), pořadavek konsonančního nástupu všech hlasů na počátku perfské (taktu) atd. Ars nova zasahovala i do oblasti ledění tónů, že nasazila možnost použití čistých tercií na základě poměru 4:5 a 5:6. Velmi důležitá je zavedení citlivých tónů nazývané "musica ficta" nebo "musica falsa". Kým je toto pojetí chromatiky svláště blízké, protože se shoduje se soudobým zacházením s chromatickými pártóny. Zjednodušeně si lze jev "musica ficta" představit tak, že nastoupí-li v určitém modu na místě příslušného intervalu celého tónu pártón nebo na místě pártónů celý tón, jde o fiktivní postup. Tedy např. objeví-li se v sestupné C dur hes místo h, jedná se o fiktivní postup (zároveň pártónu celým tónem), podobně jako fis znamená nahrazení celého tónu pártónem.

4.2 Základní formou ars nova je isovytiské moteto, sformované především teoretikem a jedním z prvních skladatelů hnutí ars nova Philippem de Vitry. Moteta jsou značně individualizovanými díly. Setkáváme se v nich s filosofickými problémy, a podobnostmi s bible, ale i s antické tradicí a často i s aktuálními problémy. Takto jsou směřena i moteta Machauta a řady neznámých autorů. Koncem 14. století převládá v motetové tvorbě opět milostná a duchovní lyrika a moteto je slavnostní hudbou pro významné veřejné příležitosti nebo oslavou významné osobnosti.

4.3 Hoket (Hoquetus) je kompoziční technika týkající se obvykle dvouhlasých částí, v nichž se hlasy střídají po krátkých úsecích. Linie je rozdělena mezi oba hlasy tak, že vždy jeden střídá druhý. Často jsou do hlasů vkládány pouzky, které spolupůsobí při plnění významu této techniky. I jednoduchá melodie je v hoketu uplatněna s větším zřetelím k prostoru a k dialogu. Hoket souvisí také se vzrůstající dobovou oblibou imitace a gola a s literárními a básnickými inspiracemi takovýchto úseků textu skladby. Může být uplatněna jak ve vokální, tak i v instrumentální skladbě. Jiné latinské označení této působivé techniky - "truncatio", hoketování, sajkání, přerušování - jí rovněž výstišně charakterizuje. Hoketovou techniku si lze dobře představit třeba tak, že bychom známou píseň rozdělili do dvou hlasů. Tyto hlasy by přednášely melodii v krátkých úsecích, uvnitř kterých by mohly být pouzky různé délky.

Znárodně si situaci na písní Ověšci, štvěšci, kterou nejprve přepisujeme zrytmizovaně formou cantu firmu, pod tímto zápisem pak je hoketová úprava písně:





Dokumentujeme nyní hoketovou techniku na hoketu Gillauma Machauta. Přepis jediného instrumentálního hoketu slavného skladatele 14. století uplatňuje hoketovou techniku v obou horních hlasech, zatímco výrazu pomalejší tenor přednáší cantus firmus.



4.4 Již od konce 40. let 14. století se stává významnou formou básně, kterou především Machaut a jeho žáci koncipují jako tříhlasou kantilénovou větu. Navazuje se na básnické i hudební formy předcházející trubverské lyriky (ballade, rondeau, virole). Uvádíme jako ukázkou z Machautových Ballade šest skladby Bisute qui toutes autres pere ...

8 veršová ballade má veršovou strukturu

- a ... pere (konce veršů)
- b ... estrange
- c ... acere
- b ... loyange
- c ... d'amant
- c ... amant
- d ... d'esmay
- d ... norray

Ballade má obvykle tři strofy po 8 verších. Machaut ji řeší v duchu velké tradice - tj. každá strofa je hudebně jasně rozdělena na dva díly po 4 verších. 1. díl spracovává v našem případě jen první dvojverší, druhé dvojverší se opakuje na touž hudbu.

Suparius

Tenor

Kontratenor

Bi-aute qui tou tes du-bas pe-re en-ners  
 dou-cour fi-ne a mon goust a-me-re corps di-

may dis-vo-see e stran  
 gne de-bu-le lo an

4.5 Zvláštní formou francouzské ars nova je chace (chasse) - srovnej s italskou formou caccia, o níž se zmíníme v pasáži o technikách a formách italského trecenta. Zpravidla se jedná o přísný tříhlasy kánon v primě, jehož námětem jsou lovecké příběhy. Motivy honby kořisti mohou být však chápány přeneseně ve smyslu dvorské kurtoazie.

4.6 Machaut se zasloužil i o kompletaci m. n. n. jako hudební formy. Již před ním a v jeho době se projevávaly tendence shudebnění stálých částí mše (tzv. ordinaria missae na rozdíl od proměnlivých - proprium). Části různých autorů byly sestavovány do cyklů, u nichž ovšem bylo možno vyčítit stylovou nejednotnost (tzv. mše z Tournai kolem roku 1330). Machautova jednotně koncipovaná mše La Messe de Notre Dame vznikla snad již v roce 1340 nebo v době časově velmi blízké. V částech Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei je vyřešena na svou dobu nejdokonalěji stylová jednotnost částí s ohledem na rozsah i charakter textu. Machautova mše tak položila základ dalším nežním skladbám.

4.7 Hudba italského trecenta přinesla spolu s údobím francouzské ars nova řadu nových podnětů. Také italské umění 14. století navázalo na podněty trobadorské a trubérské a pokračovalo v tradici básnicko-skladatelů. Knuti "dolce stil nuovo" - sladký nový styl - spojovalo ve Florencii snahy o obnovení itality od latiny. Nový národní jazyk měl řadu pevných spojení s demokratičtějšími kulturními prostředky Florencie a v hudbě a poezii se to odrazilo jak volbou prostředků, tak i námětovými okruhy. Největším mistrem tohoto stylu byl Francesco Landini, alej varhaník a skladatel z Florencie, k němu se připojuje početná skupina dalších (Jacopo da Bologna, Giovanni di Firenze, Ghirardello di Firenze aj.), z nichž mnozí zůstali pro nás jen jmény. Přesto význam Florentánů 14. století pro dějiny hudebního umění je mimořádně závažný.

Kromě jednodušší gallaty, která navazovala na starší poděty a mohla být spojována i s tancem, je jednou z nejvýznamnějších forem italského trecenta caccia. Tato specificky italská obdoba francouzské formy ars nova chace je dvojhlasý kánon v primě s doplňujícími třetím hlasem - tenorem, který podporuje dialogický charakter formy a utvrzuje i první náhledy k harmonickému chápání intervalů. Caccia je úzce spojena s významem textu. Lov, honba a pronásledování skutečné nebo v přeneseném smyslu (milostné motivy, "pronásledování" kořisti, dialogy, v nichž jeden předkání druhého, snaží se ho překřítet - výjevy s trhu naplněné lidovou komikou a reálnými zážitky) jsou hudebně vyjádřeny přísným kánonem v primě, melodika má vesměs sestupný charakter (často klesá v rozmezí oktávy). I když v průběhu 15. století došlo k rozšíření podnětů italského trecenta, přesto nebyly základní principy a techniky zcela zapomenuty

a k jejich obnovení na jiné a nové úrovni docházelo od 16. století (např. v madrigalu, ale i při pozdějším vývoji fugy a dalších forem).

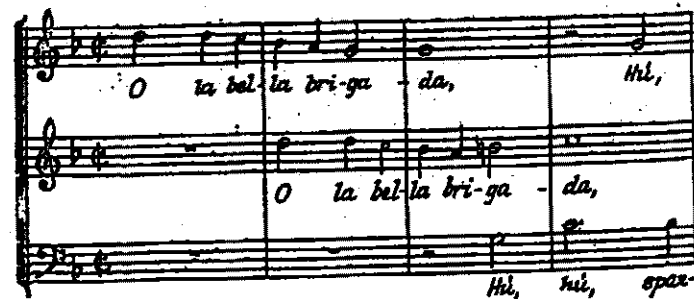
4.8 Madrigal znamenal původně označení poetických útvarů v Itálii 14. století. Od té doby byl výraz vtažován jak na literární, tak i hudební útvary. Původ slova "madrigal" není dosud zcela známo, ale je považován za souvislost s provenzálským označením pastýře (uměle). Riemann<sup>3</sup> spochybňuje odvozování z italského výrazu "marigalis" a pokládá za základ slovo "materiale". Je to v souladu s názorem humanisty Pietra Bembo, který tento názor vyjádřil ve spise *Prose della volgar lingua*, 1525. Konečně se uplatňuje i název o souvislosti italského "madrigale" s výrazem "matricale" (ve smyslu písně v mateřské řeči). Literární madrigal je poprvé zmíněn v letech 1313 a 1332 v italském prostředí, kde dostává větší motivickou pestrost na rozdíl od provenzálských pastorel, od nichž se postupně zcela oddělil. Hudební madrigal 14. století (trecenta) je řešen jako dvoudílná forma, jejíž první část tvoří 2 tříveršové sloky, závěrečná coppia bývá označena jako "ritornello". Častá je kánonická podoba madrigalu, v níž se využívá zejména prosté imitace. K významným autorům hudebních madrigalů tohoto období patří Giovanni da Cascia, Piero da Firenze, Jacopo da Bologna, Bartolino da Padova, Gherardello de Firenze, Niccolò da Perugia, Francesco Landini, Johannes Ciconia a Lutychu aj.

Obnovení hudebního madrigalu v 16. století je výsledkem syntézy italské básnické tvorby s nizozemskou technikou vokální polyfonie. Živnou půdou tohoto obnovení a syntézy se staly v Itálii velmi populární taneční písně frottola a villanella (popř. villota). Rychlá obliba nově vznikajícího madrigalu se datuje do první třetiny 16. století. 1530 vychází v Římě Madrigali de diversi musici. Na rozdíl od madrigalu 14. století je forma značně uvolněna. Pojí se proto dosti libovolně s rozmanitými poetickými útvary (sonet, canzone). Madrigal jako typický projev humanistické kultury pronikl do širokých společenských vrstev, do literárních a hudebních společností, šlechtických a panovnických dvorů i do kulturních institucí italských městských republik. Inspirátorem madrigalové poezie byl kardinál Pietro Bembo, který prosazoval uvolněnou rytmičtější podobu madrigalu saváděním tzv. rima libera. Dějiny tzv. nového madrigalu (1530-1620) se obvykle rozdělují na tři období. První období (1530-1550) je ve znamení tvorby Francouze Ph. Verdelota,

3 Riemann Musiklexikon. Sechsteil, B. Schott's Söhne, Mainz 1967

Nizozemce J. Arcadelta a Itala A. della Viola. Popularitu rychle se šířícího madrigalu v Evropě dokumentuje 31. vydání 1. knihy madrigalů J. Arcadelta v letech 1539-1554. Druhé období (1550-1580) reprezentuje tvorba A. Willaerta a jeho žáka G. de Rore. Do čtyř- nebo pětihlasého madrigalu postupně vniká chromatika, motetová technika se mísí s madrigalovou a stále si svou aktualnost uchovávají Petrarcovy texty, objevené novým madrigalem jako nejčastější zdroj inspirace. 1559 vychází Willaertem shromážděná Musica nova, vrcholné madrigaly píše Palestrina, Lassus, de Monte a A. Gabrieli. Ve třetím období (do 1620) se zásluhou L. Marenzia, G. da Venoy a C. Monteverdiho prohlubuje význam chromatiky (typ madrigalu se zvýšeným podílem chromatiky se přímo označuje jako chromatický madrigal). V Itálii se objeví koncem 16. století solový madrigal, který má velký význam pro vznik opery. Současně s vlivem protireformace po tridentském koncilu vzniká duchovní madrigal, využívající obliby madrigalu pro jeho zduchovnění, a to jak u skladatelů patřících k reformaci nebo k protireformaci.

Pro vývoj formy madrigalu ve 2. polovině 16. století je příznačné ustálení pětihlasé podoby. Vliv nizozemských forem a technik poznamenává i vývoj madrigalu. Většinou jeho tvůrci byli z velké části Nizozemci usazení v Itálii (Willaert, Arcadelt). Madrigal se vzdaluje od frottoly a villanelly a jejich pravidelné taneční struktury a přibližuje se k motetové imitační technice. Největší tvůrci madrigalu dovedli spojit obě polohy - imitační práci s tanečním charakterem, zajišťovaný obvykle základním rytmickým modelem prostupující celou skladbou a dodávající jí jednotu. Jako příklad madrigalu tohoto typu uvádíme tříhlasý madrigal frottolového zaměření O la bella brigada Adriana Banchieriho (1567-1634). Po imitačním úvodu převládne trojhlasá faktura a dvojhlasy s odpovědí třetího hlasu. Tato technika je velmi důležitá pro tříbení hudebního cílogu (též střídání polyfonie s homofonií), který v té době dosrává v madrigalech a madrigalových komediích a je využit prvními operními skladateli 1. třetiny 17. století.



hi, spax za ca - mi, spax za ca - ml.  
 hi, hi, spax za, spax za ca - ml.  
 za ca - ml. hi, hi, spax - za ca - ml.

O la bel-la bri-ga da, hi, hi, spax  
 O la bel-la bri-ga da, hi,  
 hi, hi, spax za ca -

za ca - ml, spax - za ca - mi. Nu sem dalla val-  
 hi, spax za, spax - za ca - mi. Nu sem dalla val-  
 mi. hi, hi, spax - za ca - mi. Nu sem dalla val-

la - da Dov nass i bon fa-chi. E agu-ra-rem. Cui  
 -la - da Dov nass i bon fa-chi. E agu-ra-rem. Cui  
 -la - da Dov nass i bon fa-chi. E fre-aa-rem

amar-re-giu E fa-rem prest, Sia pa-re chia  
 amar-re-giu E farere prest, Sia pa-re chia  
 i no ce-ni, pe-ro con quest, fur-

E tutto quest fa - rem per un car - ti. Bel-la bri-  
 E tutto quest fa - rem per un car - ti. Bel-la bri-  
 mai e pi. E tutto quest fa - rem per un car - ti. Bel-la bri-

ga-da hi, hi, spax za ca - ml. Nu agu-ra-rem. Cui  
 ga-da hi, hi, spax za ca - ml. Nu agu-ra-rem. Cui  
 ga-da hi, hi, spax za ca - ml. E fre-ga-rem

ama-ze-gi E fa-rem prest, Sia  
 ama-ze-gi E fa-rem prest, Sia  
 i vos ca-mel pe-ro con quest,

pa-re-chia. E tutto quest fa-rem per un car-  
 pa-re-chia. E tutto quest fa-rem per un car-  
 fur-mai e pa. E tutto quest fa-rem per un car-

li. Bel-la bri-ga-da-fu, hi, spa-xa ca-mi.  
 li. Bel-la bri-ga-da-fu, hi, spa-xa ca-mi.  
 li. Bel-la bri-ga-da-fu, hi, spa-xa ca-mi.

Chromatický madrigal k největší dokonalosti přivedl již zmíněný Don Carlo Gesualdo da Venosa. Některé jeho chromatické madrigaly se blíží harmonickým situacím hudby 2. poloviny 19. a začátku 20. století (např. tristanovsky sněžící madrigal *Moro lasso al mio duolo*, z něhož uvádíme krátkou ukádku):

ald.

Od 2. poloviny 17. století madrigal ustupuje a udržuje si jen literární význam v salónní literatuře 18. a částečně i 19. století. Obnovení hudebního madrigalu se připravovalo od 2. poloviny 19. stol. Podnětem byla hudební Anglie, kde existovala tradice madrigalových společností a consortů. Zkomornější projevů velkých sborů se připravovalo již u některých skladatelů 2. poloviny 19. století - např. u A. Dvořáka (*Moravské dvojzpěvy*). Vědomé obnovení madrigalu nastává až v epoše novoklasicismu po 1. světové válce. Výrazně se na něm podílel i český skladatel B. Martinů, který se ve své tvorbě snažil o spojení madrigalové techniky s vlivy folklóru a lidové písně. B. Martinů přenesl madrigalovou techniku (charakteristické střídání homofonie a polyfonie, posuny kvintakorád a akordických pásem) i do komorní tvorby (*Madrigaly pro hoboj, klarinet a fagot /1937/, Madrigalová sonáta pro flétnu, housle a klavír /1942/*). S existencí madrigalových souborů vzniká od 2. poloviny 20. století velmi početná tvorba, která se v mnoha směrech inspiroje jak madrigalem, tak i dalšími formami a technikami historických období.

### 5. TANCE 16. a 17. STOLETÍ

Význam tance a taneční hudby pro hudební myšlení prakticky všech epoch stále více docenujeme.

Průvodním jevem většiny tanců této doby je střídání sudodobých a lichodobých variant při zachování téhož intervalového a melodiálního sledu. Základní spojení tohoto typu je např. Rayana (paduana) a gagliarda. Dvojice-sudodobý tanec a jeho lichodobá varianta tak vytrváje na samém počátku 16. století jádro posdější suity.

Vývoj tanců představuje řadu romantických variant, z nichž některé jsou tak blízké, že se hudebně téměř shodují a rozlišení probíhá mimo oblast hudby. Vybíráme proto několik typů, o nichž je známo, že jsou často sastoupeny a že mají význam pro osamostatnění tanečních forem v posdější sólové, ansámblové a komorní tvorbě.

5.1 Allmande - sudodobý německý tanec (etymologie potvrzuje spojení s německou písnovostí a tanečností) pomalejšího průběhu než např. rychlá gagliarda.

Bourré - francouzský čtyřdobý tanec - obvykle s jednoduchým předtaktím hybnějšího charakteru, obvykle synkopuje 2. a 3. dobu

Branle - francouzský tanec spojený s lidovějším prostředím. Je sudodobý (1 lichodobý) a klidnější než gagliarda nebo couranta.

Courante (couranta) - hybnější tří- nebo šestidobý tanec s rychlejšími kroky.

Gagliarda (galliarde) - rychlý tří- nebo šestidobý tanec; jehož označení znamenalo šlovka s dobrou pohybovou dispozicí (... c'est un homme bien gaillard ... Praetorius).

Gavotta - tanec vyjadřující podle dobového výroku Matthesona "... vskutku pravou jásevou rytmus" - sudodobý takt s častými osminovými chody a půltaktovými předtaktími. Posdější gavotty mají jako trio dudáckou musette.

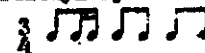
Gigue - třídobý (3/8, 6/8, 12/8) rychlý tanec skotského a irského původu, který se poprvé objevil ve virginalových a loutkových úpravách v Anglii 16. století.

Loure - tanec navazující na označení dud ve Francii a Normandii; obvykle v 6/4 taktu. Uplatnil se až od konce 17. století krátce v průběhu 18. století především ve francouzské hudbě (Couperin), ale také ve francouzských suitách J. S. Bacha.

Passapied - původně francouzský lidový tanec s doprovodem dud. Od roku 1665 se stal francouzským dvorním tancem a udržel se do poloviny 18. století. Je obvykle v 3/8 nebo 6/8 taktu.

Rayana (Paduana) - původně krokoví klavusní tanec obřadního charakteru, jako dvorský tanec je doložena již na začátku 16. století. Rozšířila se rychle po celé Evropě a nastoupila na místo basse danse, soudobý tanec, krokového charakteru, spojující se obvykle s kontrastním vychýleným tancem lichodobého charakteru (saltarello, gagliarda-gagliarda).

Polonéza (polsky Polonez, italsky polacca) - třídobý krokový tanec s charakteristickým rytmem šestnáctin ve druhé části první doby



Sarabanda - třídobý pomalejší tanec, který se rozšířil do Evropy ze španělské oblasti počínaje 17. stoletím. Nevylučuje se ani středoseverický původ scarabandy, „prostředkovany Španěly“.

Výběr starších tanců není ani zdaleka reprezentativní. Počet tanců je daleko vyšší. Stejně chyběly by bylo absolutizovat národní původ toho kterého tance. Jsou sice případy, z nichž lze již nejsem na pochybách pokud jde o nejméně výskyt tance, ale situování nějakého "původního" typu, z něhož lze vždy a bezbečně odvodit celou vývojovou řadu, navede k cíli. Epíše se zdá, že se určitý podnět mnoha směrů šíří a vznikají současně existující varianty.

5.2 Termín suita (fr. suite) se objevuje poprvé v souvislosti s tancem branle (Premiere suite de branles, Seconde suite d'autres branles atd. V obsahu Seznam knihy tanců - Paříž 1597), a znamená sled (posloupnost) částí tanečních, posdějí i netanečních (preludium, aria aj.). V 17. století se ustálil pod tímto pojmem (někdy též pod pojmem partita partita nebo dráma) určitý pořádek tanců obligátních, které ve suitě správně nechyběly a měly v ní dokonce své pevné místo. Suitu zahajují po sobě jdoucí allemande

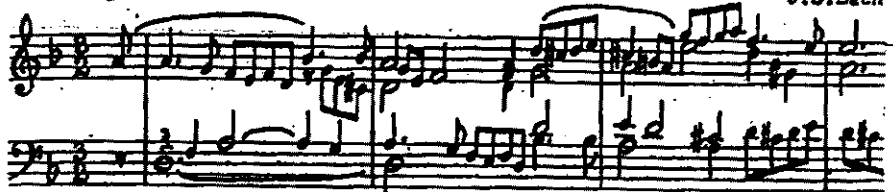




courante

Allegro

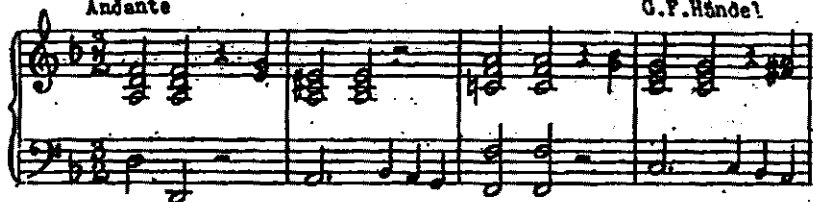
J.S.Bach



a sarabanda

Andante

G.F.Händel



poslední z obligátních tanců - gigue, suitu uzavírá

Allegro

J.S.Ba



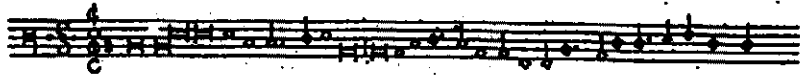
Mezi sarabandou a gigue nacházíme v barokových suitách (např. v Anglických nebo Francouzských suitách pro cembalo od J. S. Bacha) další tance (kromě výše jmenovaných ještě např. rigaudon, française, anglaise a menuet), jejichž výskyt ve suitě není pravidelný, a části netaneční (nejčastěji preludium a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

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

### 6. IMITACE, KÁNON A FUGA

Od počátku vícehlasného myšlení se postupně ujmá imitační technika. I když první doklady pocházejí z poměrně pozdní doby (kánon "Sumer is Iccomen-is" anglické proveniencí pochází z rozmezí 13. a 14. století), má imitační technika sřejmě hluboké základy 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 proběhla hudebního děje se ujala se zavedením mensuralní 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 frekvencovanou 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 přenesení 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 stromovala jako nová kompoziční technika především v kánonu. První uvedení později imitovaného materiálu se v průběhu staletí označovalo jako dux, proposita, subjekt, vox antecedens, imitující hlas, consens, risposta, kontrasubjekt. Imitace subjektu je možná prakticky v každém intervalu a probíhá buď jako proposita nebo usulá. Prosta imitace spočívá v tom, že kontrasubjekt nastupuje až po ukončení subjektu. U usulé imitace se subjekt a kontrasubjekt vzájemně překrývají: kontrasubjekt nastupuje ještě před ukončením subjektu, imitace se "zhušťuje".

6.1. Kanon využívá imitace nejdříve. Následující příklad ukazuje sáznak 4 hlasů kánonu v mensuralní notaci a jeho provedení. Základ je řešitelný na základě čtyř mensurových znaků na začátku osnovy, které udávají proporce délky a nástupní tón hlasů: (P. de la Rue: Missa L'homme armé - začátek části Agnus, Okeanus: Dodekachordon, Basel 1547, str. 445)



V převedu do moderní notace:

♩ Proportio dupla

○ Tempus perfectum (integer valor notarum)

♩3 Proportio tripla

○ Tempus imperfectum



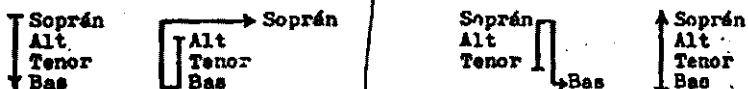
Kromě samostatné existence vstupuje kánon do jednotlivých forem, a to i tak, že tvoří základ skladby, která je doplněna dalšími imitativními hlasy. Je-li kontrast subjekt nebo kontrast subjektů ve stejném pohybu jako subjekt, jedná se o kánon v rovinném pohybu. Sám melodie je při imitacích zachovávána a takovto kánon se nazývá canon per motum melodiae. Dochází-li v imitujících hlasích k převratu pohybu - tj. k inverzi, jedná se o canon per motum contrarium - italsky all' inverso. Inverze kontrast subjektů může být dvojitá - horizontální a vertikální. Horizontální inverze probíhá tak, že se celý subjekt imituje v kontrast subjektu pospátku (canon canonicus, italsky al rovescio, záp. postup). Při vertikální inverzi se mění směry všech intervalů subjektu, tj. např. byla-li v subjektu vstupná velká sekunda, bude v kontrast subjektu sestupná velká sekunda atd. (all' inverso). Při rytmických úpravách kontrast subjektů je j může svěřit (např. dvojnásobně) - canon per augmentationem - nebo menšit (např. na poloviční hodnoty) - canon per diminutionem. Prochází-li nástup kánonu kvintovými nebo kvartovými kruhy (kontrast subjektů 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 voja / rondo / rondellus - v ní se spojoval např. dvojhlasý kánon a ostinátová imitativní pedálem 2 hlasů. To je případ citovaného anglického "letního" kánonu Sumer is Icomen in. Jinou formou částečného dvojhlasého kánonu v primě je gigue, kterou se zabýváme v souvislosti s formami a technikami hudby italského trecenta. Kánonická technika vstupuje prakticky do všech závažných forem. Vyjadřuje na nejvyšší úrovni konfliktnost i jednotu hudby, vývoj od jednoduchého ke složitému, symbolizuje překlanutí času a prostoru sněžící plochou horizontální pojetých linií. Někdy samotné uvedení použité techniky v názvu kánonické skladby dává důlu až filozofickou hloubku, jako je tomu v případě Machautovy skladby Ma fin est non commencement et non commencement est ma fin (Můj konec je můj začátek a můj začátek je můj konec). I když nejčastější je kánonická technika ve 14. a 16. století, přešla v nové podobě do fúgy, kde reagovala na problémy harmonie a tonality od 2. poloviny 17. a zejména v 1. polovině 18. století.

6.3 Fuga (it., lat., - diák) je kontrapunkticky pracovaná skladba o jednom tématu a dvou, třech, čtyřech (nebo více) hlasech. Ve formě fugy jsou způsobena využití tématu odlišená (nikoli viditelně oddělená) dva (tři) oddíly, nazývané expozice, provedení a někdy rozsahlejší závěr (též tésna nebo stretta).

Téma fugy bývá krátké, nesymetrické, začátek - hlava tématu je spravidla intervalové nebo rytmicky nápadná, aby při každém návratu ne téma upozornila (viz příklad - t.1).

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



Téma fugy v prvním hlase nastupuje v hlavní tónině skladby a začíná gmo. Druhý hlas přináší téma v intervalu horní kvinty nebo spodní kvarty (př. takt 3) a to

- buď v přímé intilaci (tj. intervalově přesně, s důsledkem změny tóniny na tóninu dominantní) a pak mluvíme o fuzě tónině,

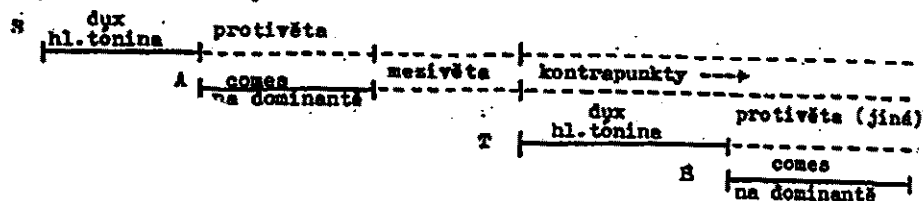
- nebo v intilaci valné (přičemž je téma upraveno, aby nevybočilo s tóniny - tj. kvintové kroky se mění na kroky kvartové a naopak (viz př., takt 3, 12) a mluvíme pak o fuzě tónině).

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

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

Po odeznění tématu v prvním s dvojice hlasů se hlas neodaltí, ale přináší přetí tématu v druhém s dvojice hlasů melodicky a rytmicky výrazný kontrpunkt, který nazýváme protivěta. Po doznění tématu ve druhém hlase přichází pravidelně několik taktů retimistický oddíl, mezivěta (takty 6-10), která v případě, že fuga je reálná (s průvodcem v dominantní tónině) vede zpět do hlavní tóniny a připravuje nástup třetího hlasu - vůdce v hlavní tónině.

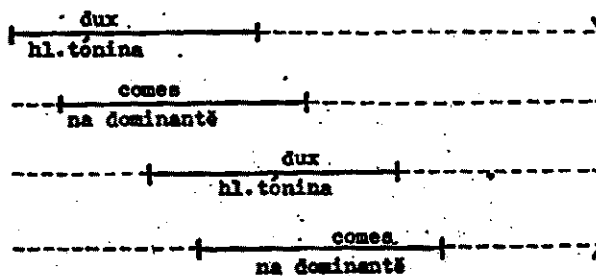
Expozice schématicky:



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 vzdálenější tóninami a vyhýbá se tónině (tóninám) použité v expozici. Stejně jako v expozici prochází téma všemi hlasy (případně vícekrát) a objevuje se vždy nejdříve v hlase, který téma nejdříve nechal (takt 25 a dále).

Třetí díl fugy, téžna (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 fugu vrcholí. Vlastní závěr tvoří krátká coda, zpravidle v dalších hodnotách, jisti se motorický průběh fugy zklidní k závěrečnému skordu (takty 72-75).

<sup>4</sup> Od provedení sonátového se liší provedení fugové tím (neuvádíme-li rozdíl v počtu témat), že fugové téma není rozkládáno na motivy a je vždy prováděno celistvě a bez větších změn (pomineme-li přechyby kontrapunktického myšlení tak vlastní, jako je augmentace, disimulace, inverze a reší postup).

(J.S.Bach: Fuga b moll 6 5 voci z Temperovaného klavíru)

First system of musical notation on page 38, featuring a piano accompaniment with treble and bass staves.

Second system of musical notation on page 38, featuring a piano accompaniment with treble and bass staves.

Third system of musical notation on page 38, featuring a piano accompaniment with treble and bass staves.

Fourth system of musical notation on page 38, featuring a piano accompaniment with treble and bass staves.

Fifth system of musical notation on page 38, featuring a piano accompaniment with treble and bass staves.

First system of musical notation on page 39, featuring a piano accompaniment with treble and bass staves.

Second system of musical notation on page 39, featuring a piano accompaniment with treble and bass staves.

Third system of musical notation on page 39, featuring a piano accompaniment with treble and bass staves.

Fourth system of musical notation on page 39, featuring a piano accompaniment with treble and bass staves.

Zvláštními druhy fugy jsou.

- fuga se stálou protivátou, v níž s každým nástupem tématu nastupuje i první protiváta,
- fuga dvojitá, jež zpracovává dvě témata místo jednoho. Toto druhé téma může nastoupit buď hned s prvním tématem v jakémsi pádu, nebo jako charakteristická protiváta, se kterou v provedení pracuje samostatně, nebo má fugu dvě expozice po sobě a témata se střídají až v provedení fugy;
- podobně může být založena fuga trojitá, o třech tématech; dodržení fugové formy je pak už tak obtížné, že skladba je spíše fantasií v imitacním slohu ve třech dílech, než skutečnou fugou.

Vrcholnými representanty umění fugy jsou J. S. Bach (Temperovaný klavír, Umění fugy, množství varhanních fug) a H. F. Haendel aj. Fuga u nich stojí často ve dvojici s preludiem, toccatou nebo fantasií, v klasicismu 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. (Malé preludia s fughetty J. S. Bacha se používají instruktivně jako úvod k reprodukci polyfonních skladeb).

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

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

6.4 Kanon se uplatnil v 18. století nejvýrazněji a nejdokonalěji u J. S. Bacha (např. v Hudební obětině - Musikalisches Opfer). Kanonickou techniku obnovila ve 20. století zejména též linie hudby, která rezignovala na toninu a tonalitu. Jestliže fuga spojuje princip horizontality, vyspělého harmonického myšlení a dominantní kontrast témat, předpokládá tonální myšlení. Při rezignaci na tento druh myšlení se stává prakticky jedinou plně funkční imitacní formou kanon. Dokladem tohoto tvrzení je převážná část tvorby dodekafonistů Schönberga, Weberna, Berge, kteří v různé fázi dodekafonie preferovali kanon jako jedinou nosnou formu nově proklamovaného horizontálního dodekafonie.

6.5 Pro vývoj cyklických forem měla největší význam Antiphona, protože působila trvale na hudební tvorbu od 14. století. Cyklus pěti pravidelně používaných částí tzv. ordinárie (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus) se poprvé objevil okolo roku 1300 v Cluni, která vznikla spojením různých částí různých skladatelů a postrádá vnitřní jednotu. Tu dal máti až Gilles de Machaut ve své z roku 1364 určené ke korunovaci Karla V., vzniklé však již patrně dříve. Řeč má obsahovaly někdy ještě jako závěrečnou část známou propouštěcí formou, po níž má forma své jméno - tj. Its, missa ant (jdiže, má je zakončena).

Ke kompozici cyklické má se po Machautově vzoru připojila v rychlém sledu řada skladatelů různých národností (Bartolino de Padua, S. Cordier, J. Ciconia, U Angličanů J. Dunstona a L. Powera se objevuje má se zvláštní hlavní myšlenkou, která prochází celou skladbou. Odtud jde tato technika do kontinentálních škol - především k Burgundcům (Dufay). Někdy se rozlišuje trojí technika má v tomto období, a to tzv. diskantová má, při níž se značně pohyblivý diskant objevuje nad dvěma nižšími hlasy, tenorová má, při níž je podstatný tenor, vedený v pomalějších hodnotách a konečně tzv. diskant-tenorová má, při níž je podkladem chansonová melodie v tenoru, která je v diskantu melodicky parafrázována.

V burgundské škole dochází k proměně tříhlasé má na čtyřhlasou, která se stane pravidlem. Ve 15. století je dokonale zpracována imitacní technika. V párové imitaci (po 2 hlasech) se vytváří předpoklady k pozdějšímu kontrastu harmonických ploch, který přijde ke slovu v průběhu 16. století. Imitacní technika je střídána velmi působivě s homofonní částí a tento kontrast je výrazným prvkem má. Nejvyšší technické dokonalosti dosahuje v tomto směru

Josquin Desprez. Novou technikou je tzv. patenová má, při ní již není po způsobu notové praxe zvolen jen melodický dryvek některé skladby, nýbrž je přebírána celá vícehlasá část nějaké skladby (chansonu nebo mše). Bývala této techniky je nově zkombinovat části existující skladby, dát jim jinou platnost a význam. Jako periodické má se obvykle uvádí i česká má Křtítofa Maranta z Polzie Missa quinie vocibus sopra Doloresi martyr, která však pracuje po starším způsobu s dryvkem jediné na hlase chromatického madrigalu Luca Marenzili Doloresi martyr.

Vrcholu dosahuje mešní cyklus po Josquinovi u Palestriny a Orlanda Lassé. Reforma zasahuje do cyklu má tím, že ji zkracuje na tzv. Mass brevis (krátká má) o částech Kyrie-Gloria. Koncertantní styl Benátské v podobě Gabrieliovy školy odsune do pozadí palestrinovu linii (stile antico). Palestrinová má je postupně vytlačována koncertantní více-sborovou mešní skladbou a instrumentálními ensembles a s technikou koncertujících sborů, skupin a sóla. V polovině 17. století se plně prosadí

naše se sóly, sborem a instrumentálními ansámblem, která střídá polyfonní a homofonní úseky (stile misto), u nás např. k prvnímu dílu tohoto typu patří Michnova Misa Sancti Wenceslavi a Vejvanovského mše. V 18. století se mše stále více blíží opernímu a koncertantnímu stylu (markantní je to např. u Mozarta) a později reaguje na symfonickou hudbu.

Requiem (lat., od prvních slov Introitu-Requies aeternae - klid věčný) je názvem mše za zesnulé, které má jiné uspořádání částí (za úvodní částí je to sekvence Dies irae, Jesu Domine a další tři části společně s missa cantata, tj. Sanctus, Benedictus a Agnus dei). Requiem Mozartova, Berliozova, Verdiho a Dvořákovy jsou nejčastěji koncertně uváděnými skladbami toho druhu a žánru.

## 7. FORMY VE VÝVOJI OPERY

Opera vznikla na přelomu 16. a 17. století syntézou různých útvarů. Estetická ideále prvních oper bylo obnovení antického dramatu a jeho ovlivnění hudby a poezie. Italští humanisté v průběhu 16. století zejména pod vlivem studie antických autorů a jejich komentářů o hudbě uvažovali o takto koncipovaném hudebním dramatu. Protože neznali ani přibližný charakter řecké hudby a měli o ní jen velmi nekonkrétní a teoretickou představu, ztotožnili ji se stavem soudobého vývoje a promítli do ní problematiku hudby druhé poloviny 16. a blízkého se 17. století. Už samotný termín "opera" - tedy vlastně plurál od "opus" - v doslovném překladu díla svědčí o tom, že i původní chápání tohoto nově vzniklého útvaru bylo zaměřeno synteticky, a že první opery byly považovány za jakési dramaticky spojené soubory různých forem. Potvrzuje to i řada synonymních označení - např. favola in musica, drama per musica.

7.1.1 Opery se v Evropě opíraly o řadu hudebně dramatických útvarů, která jí předcházely a na něž mohla navázat. Z nejdůležitějších je třeba zmínit alespoň liturgické dramy, které se přetvořily zejména v rozmezí 10.-14. století. Dochované liturgické hry (např. Hilariova a anonymní hra o Danielovi z 12. století) svědčí o promyšleném střídání sól, sborů, o dramaticky stupňovaných dialogích, o využívání všech dobových technik sólového i skupinového zpěvu (responsorie, antifony) včetně nejdůležitějších dobových forem.

Důležitá předstupně opery byly ve 2. polovině 16. století tzv. neodolavské komedie, v nichž docházelo ke spojování populárních mediálních obvykle na bázi útvaru comedia del arte (Orazio Vecchi a Adriano Banchieri).

Do této situace spadají pokusy k obnovování antických dramt příslušníky tzv. libretisti camerati. Proti polyfonnímu chápání linie stavili cameralisti v duchu benátských snah poslední třetiny 16. století harmonicky koncipované celky, v nichž převládá recitativní způsob zpěvu na podkladě dominující harmonie. Sdálnost textu tím byla sice maximální, současně se však vynořilo nebezpečí fádnosti. První opery cameralistů záměrně rezignovaly na instrumentální doprovod a redukovaly jej na nástráž harmonického kontinua (především loutna, chitarra, cembalo popř. varhany-portativ, pozitiv). Novost harmonického způsobu podkreslování recitativu a jakéhosi nepřilíživě diferencovaného parlanta se rychle oposlouchala. První skladatelé oper (del Cavallieri, Peri, Caccini) dobře postřehli toto nebezpečí a snažili se mu čelit postupným přenášením celého bohatství melodické kantability, tak jak se po několik století v Itálii formovalo. Dokud však nedošlo k většímu rozrůznění samotného vedení melodické linie (monologů a dialogů), dokud se neobjevily dramaticky fungující a hudebně výrazně koncipované sbory a nezačalo se počítat s úlohou většího nástrojového souboru - tj. orchestru, do té doby se pohybovala opera v rovině experimentu.

7.1.2 Prvními narušujícími formovými znaky v dlouhých recitativně koncipovaných plochách byly úseky arii. V Cacciniho Euridice jejich objevíme řadu, některé jsou výraznější, jiné jen letmé. Důležitá je však část sborů. Ty tvoří pevný protiklad slovních ploch, nejen komentují a uzavírají situace, ale přímo stupňují jejich dramaticčnost.

Vedle sborů, ariózního recitativu (uplatnily se v něm všechny zkušenosti strofické písně), popřípadě dueta, hraje v prvních operách stále důležitější roli instrumentální složka. Jejím nejdůležitějším projevem je ritornel (ritornello - od italského il ritorno - návrat, tedy něco co se vrací v určité situaci). Instrumentální (popřípadě sborový) ritornel objevil pro operu první velcí představitelé nového žánru. Obvykle se přisuzuje až Claudiu Monteverdimu, ale jeho princip je plně uplatněn již v Cacciniho Euridice (1600).

7.1.3 U Claudiu Monteverdiho přistoupila k této základní formovému tendenci předehra s instrumentální mezihrá - sinfonia - úvodu - jící jednotlivé předehry. Ritornel se stal od Monteverdiho reformací a přímo převratné opery Orfeo (1607) partitura vyšla tiskem 1609 jako první operní partitura vůbec), něčím víc, než pouhou odlehčující instrumentální vložkou. Již Monteverdiho předchůdci pochopili, že fádnost a jednotvárnost nepřetržitého zpěvu je třeba oživit instrumentální mezihrá. Monteverdi pak dořešil princip ritornelů tím, že v Orfeovi použil pro určitá předehry odlišné ritornely, které se vrací při evokaci odlišných atmosfér. Tak byla v rané fázi vývoje opery vlastně naznačena

technika příznačných scénů i když ve zcela zárodečné podobě.

7.1.4 Na této půdě v první třetině 17. století vykrytalizují i nové formy - především aria a aria, která v benátské operě dostane nejnámější podobu takzvané aria da capo A B A, kde část A i B mají obvykle třídílnou stavbu. Aria da capo se stala základním prostředkem italské opery, odkud ji převzaly a modifikovaly a rozšířila italského operního umění všechny další opery. Aria da capo svým základním vstrojením ovlivnila jak krytalizaci sonátové formy, tak zapůsobila v pozdějších modifikacích na velkou písňovou formu, ať již byla uplatněna v komorní hudbě nebo na přelomu 18. a 19. století a zejména v průběhu 19. století v charakteristické skladbě (Charakteristück).

7.2 Oratorium vývojově i formálně souvisí dráma a operou. Vzniklo ve stejné době (rozmezí 16. a 17. století) a ve stejné proscenii severoitalských měst a Říma. Dokonce i první autory oratorií a oper jsou v některých případech totožní (Emilio de Cavalieri, jehož alegorie Representations di Anima e di Corpo zahájila v únoru 1600 dějiny oratoria, patří ke spoluvtvořcům opery). Popudem ke vzniku oratoria byla kromě dobové snahy o dramatizaci hudby i protireformační aktivita církve po tridentském koncilu. Dramatická síla hudby, spojené s rétorikou, měla obnovit utrápenou jednotu, vyvolat obrodu a polepšit vliv reformace. Oratorium od začátku důsledně sleduje biblické látky nebo se inspiroje pod vlivem jezuitské koncepce divadla nebožtanskými alegoriemi. Od opery se liší v první fázi jen vyprávěním děje (často), nebožtanskou tematikou (pro oratorium není přípustný antický bukolický svět olympských bohů, polehů a lidí, jak jej známe z prvních oper o Orfeovi, Euridice, Dafne aj.) a zřejmě i místem provozování, jímž by podle etymologie označení mělo být orator (modlitebna). V praxi ovšem ani tyto rozdíly nejsou zcela nepřeklenutelné. Samotně prostředím a protireformační vlna podporovaly oratorium v Římě. Dokonce i římská opera je na rozdíl od benátské daleko upjatější a blíží se především tematicky položená oratoria, např. opera Stefana Landiho San Alessio (svätý Alexius, 1634), která je významným mezníkem k obohacení komické linie ve vážné operě (pozdější tzv. opera seria - opera vážná i komická, na rozdíl od tragičké opery - opera seria a pozdější komické opery - opera buffa).

Oratorium se tedy vyvíjí paralelně s vývojem opery. Od první třetiny 17. století však toto spějí slábně. Zatímco opera prochází řadou stylových proměn, rozšiřuje tematické okruhy látek a blíží se k lidovějším typům (opera buffa), je oratorium vážné okruhem biblických látek. Vzorem oratorního stylu okolo poloviny 17. století jsou oratoria Glacosa

Carissimiho. I reformace využívá formy oratoria a z původně rekatolizační formy se stává útvar velkého dopředu i v nekatolických zemích.

Zásaditou haendlovských oratorií a především jejich interpretačního kultu bylo mnohem snadnější obnovení této tradice v 19. století a její novodobý vliv na hudbu počínaje již přelomem klasicismu a romantismu. Ve 20. století se vlivem zvýšeného zájmu o obnovování hudby minulosti objevuje i zájem o scénické oratorium, které přistupuje k tradici koncertního oratoria.

## 8. OD OZNAČENÍ "SONÁTA" K SONÁTOVÉ FORMĚ

Samotné označení suonara (sonare) a z něj odvozené substantivum sonata se vykytují poměrně brzy jako protiklad k označení cantare (popř. cantata). Skladba hraná solovým nástrojem (loutna, klavichord, cembalo) nebo instrumentální souborem (např. grabrielliovský benátský orchestr složený z nástrojových souborů drnkacích, klávesových, smyčcových a dechových nástrojů na přelomu 16. a 17. století) je tedy sonata na rozdíl od zpívané skladby (ať již jde o cantatu nebo jiný typ vokální hudby).

8.1 Výrazný krokem k osamostatnění nástrojové hudby a ke vzniku nových ryze instrumentálních forem byla oblast taneční hudby. Dochází ke spojoování kontrastních tanců do suit. Solové interpretace těchto tanečních suit, ať už byla určena k tanci, nebo se vyčlenila jako poslechová záležitost, pronikala postupně do větších instrumentálních ansáblů. K jejich osamostatnění prezentaci vznikala potřeba nových instrumentálních forem. Nejčastějšími formami jsou ricercar, toccata, capriccio, fantasia (u klávesových a drnkacích nástrojů), později přistupuje jako někdejší vokální forma canzone, která dostane zcela novou instrumentální podobu, a zejména sonata. Pěstitelem a šířitelem tohoto nového instrumentálního stylu jsou především Benátčané. Projevili v něm svůj povísný smysl pro barvu a kontrast, které nalézáme i v jiných uměleckých odvětvích benátského umění (malířství).



8.2 Ricercari a sonaty benátských mīstřů konce 16. a začátku 17. století (především Giovanni a Andrea Gabrielliové - strýc, synovec a jejich žáci) byly víceborovými skladbami pro instrumentální ansámbl na několika kůrech chrámu San Marco v Benátkách. Využití prostorového efektu a dialogu několika ansámblů, umístěných na různých místech, bylo jedním z výhodisek koncertantního stylu a mělo vliv i na instrumentální stránku dramatické hudby. Benátská škola se stala vyhledávaným zdrojem poučení a dvojborové a víceborové techniky instrumentálního a vokálního instrumentálního styku se rychle šířila do celé Evropy ať již zásluhou přímých žáků Gabrielliů (Hené Leo Hasler a Heinrich Schütz, největší osobnost německé hudby 17. století) nebo díky nototisku a šíření hudebnin. Benátská škola pěstuje dialog nástrojových skupin, jež se kontrapunkticky prostupují. Na rozdíl od vypjaté motetové techniky, šířené především v Nizozemí, usazenými v mnoha evropských zemích, se v benátské škole ustaluje jakýsi typ kontrapunktu akordických ploch a náznaky periodické vystavby.

8.3 Důležitým prostředkem instrumentálního dialogu je echová technika, střídání nástrojového sóla, skupiny a sboru, střídání polyfonní a homofonní techniky dostává novou zvláštnou podobu, která začíná i do způsobu práce s textem. Harmonie a akordika vstupují do horizontálního vyhlášení a imitací techniky. Jsou svědky postupného pronikání harmonického vyhlášení. Jež ovládá kontrapunktickou plochu, omezuje ji a podřizuje imitací novým tektonickým záměrům. Gabriellovské sonáty se často inspiroují i vlastními technickými podněty (např. známá Sonata pian e forte - jedná z typických prezentací echové techniky a kontrapunktu ansámblových sál a skupin. Benátský impuls hluboce ovlivnil vývoj italské hudby v průběhu celého 17. století a rozšířil se hlavně do Německa, do Polska a k nám (první náznaky již u Maranta z Polzie, plně uplatnění u Adama Michny z Otrádovie v polovině 17. století). Inscenizační sonaty, ricercari a později i sinfonie převzali první operní skladatelé. Ricercari a sinfonie plní u Monteverdiho funkci předehry a rozehry.

Nová instrumentální technika byla využívána stejně platně nejen v operě, ale ještě dříve pronikala do jiných oblastí. Gabriellové a jejich žáci byli na kůru benátského chrámu San Marco samozřejmě pěstiteli chrámové hudby, v níž se základní principy nových víceborových technik i forem uplatnily a projevíly. Nalézáme i příklady smíšení vokálního a instrumentálního stylu a jasnov převahou instrumentálního stylu.

8.4 V 17. století probíhá intenzivní rozvoj nástrojové sonáty, která jde paralelně s vývojem především klávesového ricercaru, fantázie, toncáty, případně i suity. Vzniká triová a sólová sonáta houslová (1617 Salomona Rossi píse sonaty pro 2 housle a generální bas a ve stejné době Siglio Marini sólovou houslovou sonátu). Suitový charakter těchto skladeb zcela navazuje na dobovou instrumentální produkci.

Sonata a canzona jsou jako nástrojové skladby ještě v Gabrielliho době vlastně rovnocenné. Svědčí o tom název Gabrielliho sbírky Canzoni e sonate z roku 1615. V polovině 17. století se ustálil vývoj sonáty na dvou základních typech. Sonata da camera - živě a pořadím částí rychlé-pomalé-rychlé je vlastně stylizovaná taneční suite, v níž je položena důraz na instrumentální charakter i. částí a na tematické závažné části. Oproti světskému útvaru sonata da camera zaznívá čtyřvětá sonata da chiesa převážně v kostele. Její struktura částí je pomalu-rychlé-pomalé-rychlé. V rychlých částech bývá použita imitace a polyfonní technika, ovšem s ohledem na stále větší závažnost harmonického vyhlášení. Sonata da chiesa vyvrcholila ve tvorbě A. Corelliho, G. Legrenziho, A. Stradally, G. Marula, G. B. Vitaliho a J. Marci oběma základními typy sonáty (da camera a da chiesa) existovala řada žánrů a směs o výměru. Tak např. vynikající skladatel a houslista G. Tartini často používal sonatu o schématu pomalu-rychlé-walser-rychlé. V 17. století převládá triová sonáta, 2j. a 2 houslová nebo melodickými nástroji a a cembala, jehož bas je zesílen gembou a později violoncellem.

Významným přetvořitelem programní klavírní sonáty byl Němec J. Kuhnau. Přenesl typ corelliiovské sonáty na sólový klávesový nástroj ve sbírkách Friche Clavierfruchte - 7 sonát z roku 1696 a Musicalische Vorstellung einiger biblischen Historien in 6 Sonaten.

V poslední době je práve stále více docenován význam H. I. F. Bibera (působil i v kroměřické kapele do roku 1670, od kdy přešel trvale do Salzburgu). Jeho houslové sonáty jsou důležitým předstupněm k bachovské sólové houslové sonátě. Biber navíc jako první používal systematicky akordatury (přeladění), aby docílil neobvyklých barevných poloh nástroje.

8.5 Z echového principu, využívaného již G. a A. Gabrielliovými, s z formy triové sonáty odvozujeme původ nového druhu - concerta grossa, které vzniká téměř současně se sólovými koncertem ve 2. třetině 17. století v severní Itálii. Concerto grosso je jako forma založeno na dvojím kontrastu. Prvním je nikoli nový kontrast tempový, uplatněný ve střídání 3 a více pomalých a živějších částí, druhým je kontrast střídání zvuku sóla a tutti, umožněný zdokonalením hudebních nástrojů a vznikáním větších ansámblů. Pro formu concerto grosso je typické

obsazení dvoje housle a violoncello, tzv. concertino, střídající se se zvukem celého ansámblu (zpravidla smyčcových nástrojů a cembala (nebo jeho předchůdců), tzv. concertan. Významnými mistry této formy jsou v Itálii Arcangelo Corelli, (Concerti grossi con duoi Violini e Violoncello do Concertino obligati e duoi altri Violini, Viola e Basso di Concerto grosso .. op. 6, 1680), Giuseppe Torelli (Concerti grossi op. 8, 1690) a Antonio Vivaldi, který psal concerta grossa s rozmanitým smyčcovým i dechovým obsazením: concertina, vedle početných koncertů sólových. V Německu pak tuto formu pěstují kromě dalších G.Ph. Telemann a J. S. Bach (Brandiborské koncerty), v Anglii je to G. F. Haendel, jehož vliv zasahuje i Nizozemí.

V první polovině 20. století sledujeme renezanci formy v dílech např. Maxe Regera (Koncert ve starém stylu, 1912), Ernsta Křánka (Concerti grossi, 1921 a 1924), Igora Stravinského (Černý koncert) aj.

8.6 Čtveř sonáty prošel od poslední třetiny 17. století do první čtvrtiny 18. století prudkým kvantitativním a v důsledku toho i kvalitativním vývojem, který zde nemůžeme podrobně sledovat. Dnes je již jasné, že vznik sonátové formy 18. století je záležitostí složitěho vývojového procesu, v němž se objevuje mnoho současně působících podnětů. Z nich se jako nejvýznačnější jeví vlivy italské operní hudby, neapolské operní sinfonie, bohatá tradice italské triové sonáty a její migrace do dalších evropských hudebních center (např. do Francie nebo do Anglie, kde na ni velmi originálně navazuje Henry Purcell), vztahy mezi sólovou nástrojovou virtuózní skladbou 17. století a nástrojovou suitou a sonátou (v tomto směru je zejména docenován význam G. Frescobaldiho a později D. Scarlattiho), podněty bachovské, telemannovské a haendlovské triové sonáty a samozřejmě i význam severoněmecké školy i různých dalších francouzských a zejména italských center.

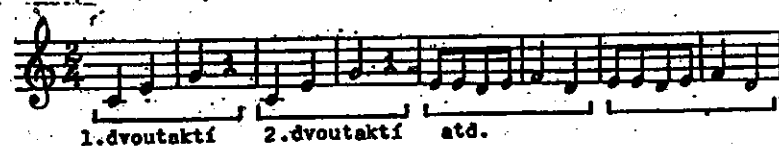
## 9. PRVKY HUDEBNÍ TEKTONIKY V HOMOFONNÍM SLOHU

S nástupem homofonního slohu, souvisejícího se změnou obecnosti, se stále více se prosazující vřetvou měřítankou a dalšími, zdánlivě vnějškovými prvky ve společenském uplatňování hudby (jako jsou první veřejné koncerty, přistupující už k veřejně přístupným představením operním), se v hudebním tvarování objevují kvalitativně nové prvky, které do jisté míry a ve svých počátcích zcela jistě zjednodušují vnímání nového slohu. Je to převažující symetrie v mikro- i makroformě, důsledná práce s motivelem a tématem, zpřehledňující rozestřelé hudební plochy a dovolující další rozmach instrumentální hudby k větší svobodnosti.

Abychom porozuměli výstavbě větších celků, věnujeme si nejprve tektonických prvků, které je tvoří:  
 z hlediska metrického rozlišujeme dvoutaktí, trojtaktí a jejich násobky, tvořící fráze, periody a dvojperiody;  
 z hlediska nápadnosti (charakterů) tektonického prvku rozlišujeme v této fázi vývoje motivy, témata, figury, předlehy a báhy.  
 Obojí prvky tektoniky se ve skladbě navzájem prostupují; dvojtaktí může být současně motivelem, téma může být vystavěno jako perioda op.

### 9.1.1 Členění podle metra

Nejmenším prvkem z hlediska metrického je skupina dvou taktů - dvoutaktí. Může být ostře ohraničeno pomlčkou, odlišeno od předchozího opakováním (a to doslovným, nebo s přeložením na jiný stupeň tónové škály, případně i do jiné tóniny), nebo jinou organizací (výšek, délek). V následujících příkladech citujeme lidové písně, z nichž homofonní sloh klasicismu i romantismu často čerpal, nebo naopak byly hudbou umělelou ve své výstavbě ovlivněny (tzv. instrumentální typ lidové písně). V příkladu nalezneme typ pomlkou ohraničeného dvoutaktí (1.-2.), typ ohraničení opakováním (3.-4.) i odlišeny změnou struktury (2.-3.)

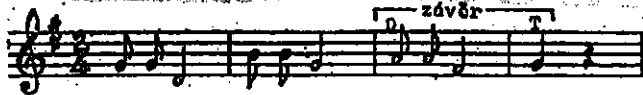


Mnohem častěji nacházíme metrické skupiny tří taktů - trojtaktí. Příčina je zřejmá v přirozeném rytmickém citění, svázaném s častějšími dvoudobými lidovými činnostmi, jako je např. chůze, ale i řada prací; to se pak promítá i do tvarování metrických celků.

Předtaktí vždy řadíme / následujícímu celku i tehdy, nacházíme-li je jako zdvih na předělu metrických celků.



Fráze (nebo též věta) je celek složený zpravidla ze sudého počtu dvoutaktí (trojtaktí), uzavřený harmonicky celým závěrem, ať už autentickým nebo plagálním. Organizace výšek a délek přitom tvoří logický celek vybudovaný podle zákonitosti výstavby melodiky.



Je-li věta uzavřena závěrem poloviční, zkouáme text dál, neboť půjde o větší celek, periodu či dvojperiodu.

Perioda vzniká, jsou-li dvě fráze (věty) harmonicky podřazeny. Nezvýšme je pak předvěti a závěti, přičemž předvěti musí být kadencováno některý ze závěrů polovičních (I-D, I-S, S-D, II-D) ev. závěrem klavným (D-VI), a závěti závěrem celým (D-T, S-T). Obě části periody v následujícím příkladu jsou tvořeny čtyřtaktími; na tomto chápání má svůj podíl i živé tempo útvaru.



Dvojperioda je složena ze dvou period, z nichž první je harmonicky podřazena druhé. Rozhodující přitom je závěr závěti první periody, který musí být poloviční (zde smetonální dominantě k dominantě tóniny) a blízká příbuznost organizace výšek a délek obou period. Závěti druhé periody má samozřejmě závěr celý.

V příkladu si všimáme třetího dvoutaktí v předvěti 1. a 2. periody; vzniklo opakováním dvoutaktí předchozího a ruší symetrii výstavby celku.

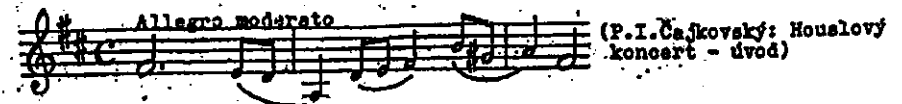


Mluvíme-li o symetrii a pravidelné periodicitě v uspořádání malých (a později i velkých) celků, máme na mysli převládající způsob tvarování. Především v dílech významných skladatelů tohoto slohového období však nacházíme mnoho výjimek; znamenají individuální ozvláštnění struktury tvarování, vždy v určitém poměru k zastoupené symetričnosti a potvrzují tak základní tendenci.

9.1.2 Členění podle nápadnosti (charakteru) tektonického prvku

Základním stavebním prvkem z hlediska nápadnosti (výraznosti i významnosti) je motiv. Definujeme jej jako (pokud možno) nejmenší tektonický útvar, který lze osamostatnit, aniž by ztratil význam. Je to výrazná, stručně formulovaná významová struktura, která funguje jako základní kámen (nebo jeden ze základních kamenů) myšlenkové výstavby hudebního díla. Liší se přitom svojí melodickou, harmonickou nebo rytmickou (ev. dynamickou, barevnou, či artikulační) výrazností (nápadností) od okolního textu. Jméno motivu je odvozeno od lat. *movere* - pohybovat; *motus* - pohyb, a označuje, že motiv znamená jisté dění, pohnutí, méně v příslušném slova smyslu z tónu na tón, více ve smyslu významového (hybatel).

Motivy rozlišujeme podle převládajících komponent na melodické, harmonické, rytmické, či melodicko-rytmické, harmonicko-rytmické ap. motiv melodický



Na stavbu motivu jako celku má do jisté míry vliv tempo. V rychlém tempu je to zpravidla opticky rozšířenější útvar, v poslédním naopak

motiv harmonický (M. Ravel: Údolí zvonů)

très calme

motiv      opakovaný motiv

Ve velmi pomalém tempu (très calme) můžeme tento útvar považovat za několik motivů. Zvláště kvartový útvar, se kterým je ve skladbě pracováno, by bylo možné osamostatnit.

motiv rytmický (L.v. Beethoven: IX. symf.)

Tempo

9.1.2.1 Práce s motivem

Práce s motivem rozumíme opakování, variací, rozšíření, dělení a krácení motivu.

Opakování motivu. Motiv se ve skladbě nesmí objevit jednou, náhodně, musí být nápadný svým využitím. To se děje buď prostým opakováním, nebo - a to častěji - opakováním v obměněné podobě. Obměny motivu se řídily jistými zvyklostmi, které zaručovaly jeho identifikaci posluchačem. Třídíme je na:

a) melodické obměny motivu - jsou známení relativní výšky tónů motivu. Intervaly jsou buď zvětšovány nebo zmenšovány, rytmus motivu však při melodických obměnách zůstává zpravidla zachován.

Změny absolutních výšek tónů (tj. přeložení motivu do jiné oktávy či tóniny) za melodickou obměnu nepokládáme.

Převraty (inverze) motivu a zpětné odvíjení (račí postup) se vyskytují především v polyfonii (viz o imitaci, fuze, kánonu), ale nalezeme je i v homofonně pracovaných kompozicích, např. v Menuetu na jaře M. Ravela:

(zvláště) ozřejmí → H V I D N ← inverze a zpětný

původní motiv → H A Y D N ← račí postup

šipky a obr. klíče naznačují způsob a směr čtení zápisu.

Všechny takto získané tvary pokládáme za melodické obměny motivu.

b) rytmické obměny motivu - jsou známení relativního trvání tónů. Při rytmické obměně zůstávají zpravidla zachovány tónové výšky.

Snadno rozpoznatelná je disinace rytmického motivu, tj. dělení nebo nádobení (zpravidla dvěma nebo třemi) absolutní hodnoty všech tónů motivu:

Largo (B. Smetana: Tajemství-předehra)



(Čárkovaně oddělené pokračování motivu patří do zpěvodu práce a motivem uvedených dále pod 9.1.2.3.)

9.1.2.2 Variace motivu znamená obohacení motivu vloženými průchodnými, rozlišovacími, přechodnými a následnými melodickými tóny, při zachování základních obrysů motivu, tj. charakteristických intervalových obrátů, harmonické složky a taktového rozsahu. Původní rytmické hodnoty jsou ve variaci nezbytně rozdrobeny na hodnoty menší.

(V. Novák: Taneč, z cyklu Kládky op. 85)

Allegretto giusto



L. Janáček: Poďte s námi

Andante



9.1.2.3 Rozšíření motivu může být podobné variaci, nezachovávat však vždy přesně konturu motivu. Rozlišujeme rozšíření vnější, které nepřesahuje rozsah původního tvaru motivu (v tom je podobné variaci) A. Dvořák: Symfonie D dur, 1. část)



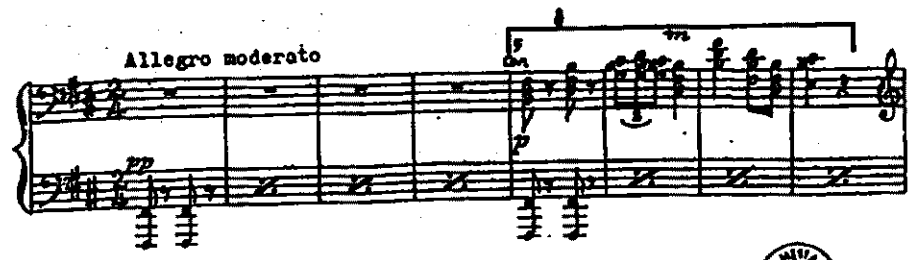
a rozšíření vnější, které původní rozsah motivu překračuje a motiv rozvíjí

(B. Smetana: Prodaná nevěsta - předehra)



9.1.2.4 Dělení motivu je postup, při němž je motiv rozložen na části a každou z nich (nebo jen některou z nich) skladatel pracuje jako se samostatným motivem. Dělení motivu bylo nejčastěji užíváno ke stavbě gradace; v období hudebního romantismu tak často, že v dalších skladatelských stylech podobný postup při budování gradace téměř mizí. Pravidelnou mechanickou práci ukáže nejlépe příklad.

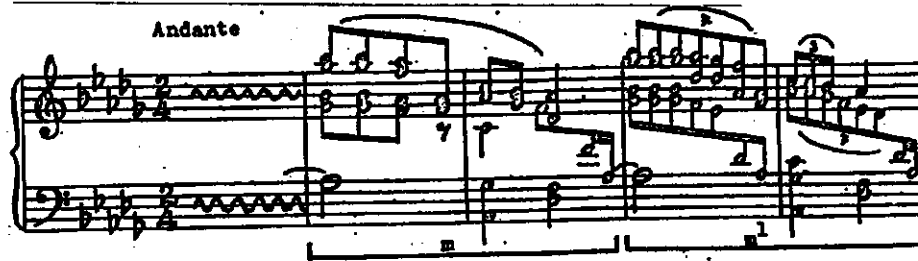
(A. Dvořák: Koncert pro violoncello a orchestr, 3. část)





Z motivu původně čtyřtaktového (m), který je opakován dvakrát, se dále opakuje pouze polovina (m<sup>1</sup>) a pak jen čtvrtina (m<sup>2</sup>) a přenesení motivu do basu (takty 21-22). Totáž čtvrtina motivu je pak diminuována (m<sup>3</sup>) a obměněna melodicky (m<sup>4</sup>). Od taktu 27 lze mluvit o zrušení motivu (m<sup>5</sup>).

Zcela jinak užívá dělení motivu Janáček. Dělením ve spojení s diminuací (s použitím melodické obměny, která bezprostředně souvisí s popisovaným jevem) dosahuje "sčasování" - tj. (současné) bezprostřední přítomnosti několika pohybových rovin ve skladbě:



9.1.2.5 Krácení (též zúžení) motivů bylo rovněž využíváno k budování gradace. Motiv je přítom stěsnáván a zhušťován zkrácením dlouhých hodnot, ev. vynecháním poslk. Tento postup nesmíme zaměnit s diminuací, neboť krácení se netýká všech délkových hodnot motivu.

(L. Janáček: Po zarostlém chodníčku II-2)

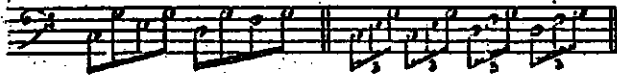


Zvláštní funkci zastává někdy určitý motiv nejprve v hudebních dramatech a v hudbě s programem: objevuje se vždy v souvislosti s určitou situací, určitou osobou nebo i věcí, symbolizuje. Označujeme jej jako příznačný motiv, něm. Leitmotiv, fr. idée fixe. Jako znak (viz úvod) je příznačný motiv symbolem (drumek-znaku), který musí být jako symbol navozen souvislosti s dramatem nebo programem hudby. Zavedení příznačného motivu do instrumentální hudby je připisováno M. Beethovenovi (Fantastická

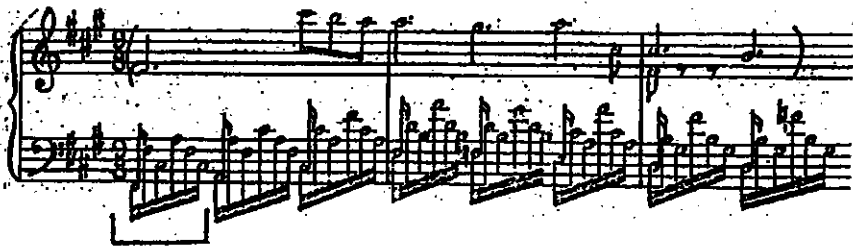
symfonie) a Fr. Lisztovi. v opoře je to především R. Wagner. Svou úlohu v hudbě pak Leitmotiv zastává prakticky až do první poloviny 20. století.

9.1.3 Téma (v jiném smyslu slova než např. v literatuře) je významový stavbný prvek, rozsáhlejší než motiv, vytvořený jako celek, nebo opakováním jednoho motivu, nebo složený z několika motivů, jehož formou celistvost pak zajišťuje způsob výstavby melodického oblouku nebo struktura harmonická. Jeho významnost je dána stejně jako u motivu nepadností tvaru a jeho využitím. Způsob práce s tématem jsou obdobné práci s motivem. Téma však tvoří základní stavbní kámen (kameny) rozsáhlejších kompozic; malá časová plocha (např. písňová forma) nadává možnost využití tématu; u těchto nevyužitých, rozsahem quasi tématických útvarů hovoříme raději o materiálu motivickém. Práce s tématem je opět podmínkou jeho určení a označení.

9.1.4 Figura je tektonický prvek rozsahem blízký motivu, významově však naprosto jiný. Opakování stále stejného tvaru, přizpůsobeného pouze změně harmonické funkce a polohy, ztrácí na významnosti a slouží jako doprovodný hlas k motivickému (tématickému) dění. Typ klasické figury (tzv. Albertiho bas), využívaný hlavně ve skladbách pro klavír:



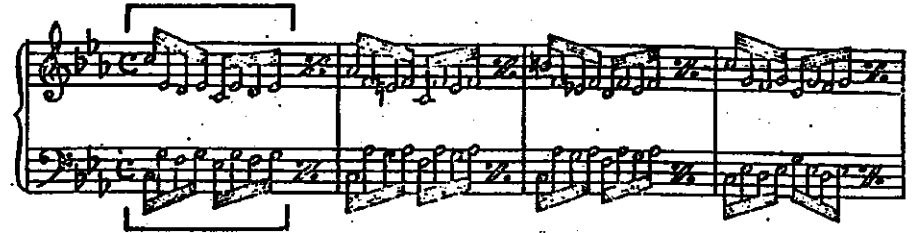
Typ romantické figury:  
(C. Franck: Sonáta A dur pro housle a klavír)



V preludích, studách nebo ve variacích vystupují figury i jako hlavní, melodický hlas; v jejich překladaném opakování je pak obvykle skryta melodická linie, kterou je třeba při interpretaci vyzvednout:

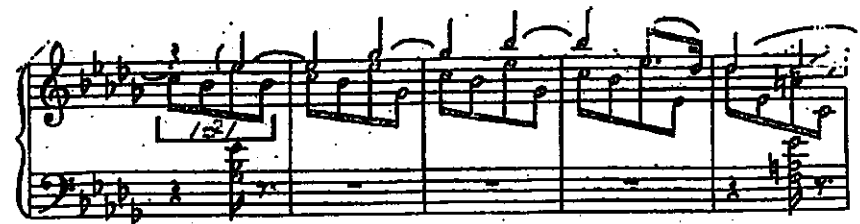
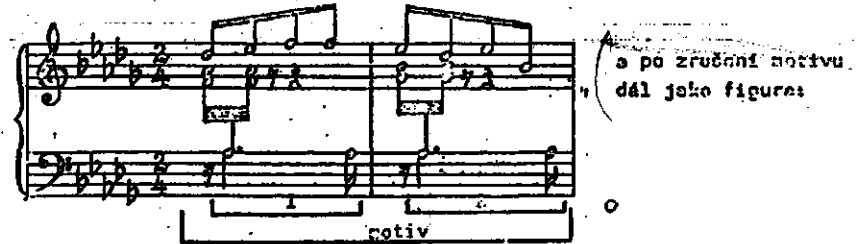
(J. S. Bach: Preludia c moll z Temperovaného klavíru)

Allegro



Úzký vztah figury k motivu nalezáme v následujícím příkladu:

(L. Janáček: Listok odvenutý)



9.1.5 B. h. (něm. Lauf, fr. passaga) nastupuje po oddílu motivické (tématické) práce jako prostředek oddávající dvě odlišné tématické oblasti. Charakterizuje ho živý pohyb po jednorozměrně, nebo i losově využitím pódorysu libovolné tónové řady nebo rozloženého akordu; nemíjí melodičky nebo rytmicky ozvláštněn. Z jeho funkce vyplývá, že se (s výjimkou koncertantních skladeb) objevuje v kompozici ojediněle.

(L. v. Beethoven: Sonata op. 13 c moll - I.)



9.2 Dříve než přikročíme k jednotlivým typům formového strukturování v homofonním slohu, ozřejmíme hlavní, obecně používané pojmy, charakterizující rozsah, uspořádání i význam celků, dílů a dalších menších útvarů formy.

Část označují samostatnou a zcela uzavřenou jednotku cyklické skladby. Dříve se v této souvislosti používal pojem věta, kolidující s pojmem fráze (věta), označující něco jiného. Přesněji tedy označím např. symfonii o čtyřech částech, sonátu o třech částech (na větách) ap.

Díl znamená uzavřenou integrální součást formového celku, kterou spojuje tentýž, nebo velmi příbuzný motivický (tématický) materiál. Díly označujeme podle rozsahu volkytí nebo velmi přesně abecedy (formulujeme tak formové schéma), konkrétní črky nebo větší motivické souvislosti stejných dílů rozlišujeme číselnými indexy (např. a - b - a - b - c). Výjaku tvoří díly např. sonátové formy, označované jinak.

Úseč formy je menší než díl, není rytmicky uzavřená, ale sjednocuje její způsob práce, nebo využít jednoho tématu např. v provedení sonátové formy.

Od hlavních tématických bloků ve skladbě se funkčně odlišují útvary uvádějící, spojující nebo uzavírající formu. K nim přistupují útvary do formy interpolované, vložené.

- a) Úvod je zahajující útvar před vlastní formou, který nemá vlastní motivický materiál a je zpravidla jen krátkou přípravou motivického (tématického) dění.
- b) Úvod má vlastní motivický (tématický materiál), který nespojuje přímo s formou a zpravidla v ní není znovu použit (výjaku tvoří např. Beethovenova sonáta pro klavír op. 13, Pathetická). Tento úvod může být velmi rozsáhlý a v klasicismu se (jako dědicovi z baroka - formy koncerta grosso) často odlišuje výrazně jiným tempem (např. v předehře k Donu Juanovi W. A. Mozarta aj.).

Mezivěta je spojovací útvar, který nedosahuje významnosti okolního tématického (motivického) dění, které buď rozlišuje, nebo je bez vztahu k němu jen krátkou spojkou, která má překlenout rozdíly tónální (modulační mezivěta), tempové, metrické, rytmické ap. V některých formových typech mají mezivěty své stále místo.

Epizoda je delší vuvkou do formy, a níž souvisí spíše významově (jako jakési odbočení od hlavního proudu dění), než organicky. Bývá ve skladbě ojedinělá.

Reminiscence je podobnou vuvkou do formy jako epizoda, její materiál však známe z jiné souvislosti, a to buď z dříve odeznělé části cyklické formy, nebo z dílu skladby, nespojujícího úseč s hlavní výšlenkovou proudem (např. reminiscence na úvod ve vzpomínané Pathetické sonátě L. v. Beethovena). Zvláštností jsou reminiscence na jiné dílo (např. v Sukově Epilogu a jiných jeho skladbách).

Kód (dohra) je uzavírající útvar založený vždy na opakované harmonické kadenci a tématickou (motivickou) souvislostí k formě, nebo také bez ní (kód přetáho a prvního, nebo jen prvního stupně). První typ může být velmi rozsáhlý, druhý bývá kratší, a pokud je dlouhý, javí se jako nepřehledný (právní). Okolím kódu je skladbu vyřešit, ať v dynamické, tempové či významové souvislosti. Krátký kód, který bývá jen vnější rozlišení motivu (tématu), tento úseč ale spíše naznačuje.

Útvary uvádějící, spojující, vložené či uzavírající bývají i v pro-porech úsečů svého významu. Jsou zpravidla kratší než okolní díly pro-voané tématicky, které představují významovou páteř díla. Zbyteční méně důležité, pomocných útvarů ve formě signalizuje formovou nevyváženost a v důsledku toho i menší závažnost celé skladby. Tento jev nacházíme u druhohrádkých skladatelů (např. v klavírních skladbách A. V. Vitáka a m. j.).



V dílech tématicky pracovaných rozlišujeme terminologicky dva způsoby přístupu k materiálu: buďto jsou hudební myšlenky (motivy, témata) přineseny, expanovány, aniž by se s nimi (kromě prostého opakování) pracovalo, a pak mluvíme o expozicičním typu hudby; nebo je s motivy a tématy pracováno tak, že vznikají nové otvory, hudební myšlenky jsou rozvíděny, rozvíjeny, prováděny, a pak mluvíme o evolučním typu hudby.

Oba typy se zpravidla neobjevují v čisté a vyhraněné podobě, jsou většinou ve skladbě zastoupeny oba, i když v různých poměru. Některé typy forem nebo některé díly skladeb však mají charakter výrazně expoziciční (písně, formy, rondo, expozice i repriza sonátové formy aj.), jiné výrazně evoluční (variaci jako forma, provedení v sonátové formě aj.).

Dalšími pojmy jsou hudební druh a hudební žánr. Pod pojmem <sup>5</sup> hudební druh je myšlen historicky vzniklý souhrn děl, jímž je společná ná- strojové či vokální obsazení, podmínující kompoziční postupy. Hudební žánr určují proti tomu převážně fakta obsahová, podmíněná především sociální funkcí, prostředím, jemuž je skladba určena a s tím spjatými způsoby její interpretace. Hudební žánr tedy není podřízen druhu, nýbrž má svou vlastní vývojovou logiku, která se s vývojovou logikou druhu může i křížit. Vedle určení tektonického (forma) a provozního (druh) představuje žánr další, relativně samostatnou kategorii určení hudební tvorby (konec citace).

Uvedené terminologie mikro-, makrostruktur i celků v homofonním slohu se vztahuje k období klasicismu i romantismu, kdy homofonní sloh přetrvává, rozvíjí se, obhacován pohledy zpět v dílech některých skladatelů - syntetiků až do 1. poloviny 20. století. Neoklasicismus tohoto století je pak zjevně návratem k relativní prostotě strukturálních a strukturálních organizací děl Haydna a Mozarta, prozatím posledním výrazným projevem tohoto způsobu hudebního myšlení, obhacování a některé prvky již dávno předtím uvolněné tonality. O společenských podmínkách nástupu homofonie jsme psali v úvodu kapitoly. Totéž dělí o získání posluchače znamená homofonie 1. poloviny 20. století, homofonie neoklasičtá.

Hodnocení vývoje formových typů (i náplně některých pojmů v této souvislosti) je ještě novějšího data; mění se v důsledku úplnějšího nazírání vztahů a souvislostí i historicky proměnlivého estetického názoru vždy v souladu s dobou, jíž slouží.

<sup>5</sup> podle Dějin české hudební kultury I., Praha 1972

## 10. PÍSNOVÁ FORMA V HUDBĚ VOKÁLI

10.1 Lidové písně je nejmenší hudební skladba. Často ji tvoří jediná fráze, nikdy nepřesahuje několik period. Určujeme ji tedy jako malou písněvou formu. Navzdory časovému rozsahu lidových písní zjišťujeme mnohdy velké motivické bohatství v nich obsažené, takže na vždy můžeme tvářnost lidové písně vyjádřit: v běžně uváděných schématech jednodílné (- a -), dvoudílné (a - b) a trojdílné (a - b - a, a - b - c) malé písněvé formy. Od počátku svého vzniku, který můžeme předpokládat současně se vznikem každé kultury i když jej nemáme vždy doložen, je lidová píseň většinou opatřena strofickým textem, který s ní tvoří nedílnou součást. Zdá se však, že vztah nářevu a textu je nejužší v první sloce, a že další sloky, které vznikly dodatečně už tak úzký vztah k nářevu nemají. Jinou situací, o které víme nebo ji předpokládáme právě v období hudebního klasicismu, je situace, kdy umělé melodie bývaly nepodobeny lidovým autorem. Tehdy se do ní promítají i slohové tendence, které jí jsou v jiných případech cizí. Vidíme to zřetelně na rozdílnostech instrumentálního typu lidové písně české ve srovnání a vokálních typů lidové písně moravské či slovenské.

*melodické*  
V lidové písně nalezneme podle metrických příbuznosti a nepřibuznosti schématu - a -, a - a, a - b, a - a - b, a - b - b, a - b - a, a - a - b - a, a - b - c až ke tvaru vyjádřenému schématem např. a - b - c - d - a - e. I takový tvar zahrnujeme pod pojem malé písněvé formy, neboť odpovídá této formě rozsahu: každé dílek je vyjádřen pouze jednou frází, jednou periodou či dvoji-periodou, nebo otvory menšími.

Sběratelé lidových písní zachytili nejčastěji pouze nápěvy písní. Instrumentální doprovod či instrumentální podoba písně nebývá fixována zápisem, je udržována tradicí v jednotlivých folklórních ansámblech, nebo je nově tvořena podle krajových zvyklostí na základě latentní harmonie nápěvu, vyvíjí se a mění se.

10.2 Umělé písně v homofonním slohu byly a je nejčastěji komponovány a prováděny klavíru, doprovod je od vokálního partu neoddelitelný. Jako žánr volně navazuje na písněvé typy 16. stol. (např. francouzský chanson a air, španělský canción a romanci, italskou villanelu, canzonettu a ária a anglický air a song), v 17. stol. není důležitým druhem a v 1. pol. 18. století stojí ve stínu operní árie. První významný počinek 2. poloviny 18. století jsou písně Beethovenovy (An die ferne Geliebte), od nichž vede cesta k romantické umělé písně. Ta je ovlivněna písní lidovou. Její rozkvětí spadá do počátků německého romantismu (Schubert - ca. 600 písní). Byla tvořena na převážně lyrické a baladické texty (Goethe, Schiller, Heine a m.j.) a určena k provozování v domácí intimní prostředí (Hausmusik).

Základním tvarem písně je dvou nebo třídlíná písňová forma, která dále vykrytalizovala ve dva typy, lišící se skladatelským přístupem k textu: píseň strophicou a píseň prokannpónovanou.

10.2.1 Píseň strophicá předpokládá text o stejném metru a rozsahu veršů, neboť zhudebňuje jedním tvarem melodické linky i doprovod všechny strofy písně. Je často uvedena předehrou, která se stává současně mezihrou mezi jednotlivými strofami. Kolidující délky a přízvuky v textu dalších strof jsou řešeny drobnými rytmickými značkami ve vokální partu, klavírní part zůstává bez změny, neboť raná romantická píseň je určena i amatérskému provozování.

Typem strophicé písně je i ruská romance, vznikající ve stejné době jako Schubertovy písně a doznávající značné obliby (Glinka, Dargomyžskij, Musorgskij, Koreskov, Čajkovskij aj.). Od balady se jako strophicý útvar odvozuje v 19. století krásná píseň, která však ztrácí svébytnost (artificialnost, umělecký charakter) jak v textu, tak v melodice, přeji-mané z různých pramenů (nejčastěji z lidové písně). Nejnověji patří k typu strophicé písně píseň pionýrská, mládežnická, budovatelská, vojenská, taneční (pop-music), a k dalšímu typu inklinující netaneční šanson.

10.2.2 Píseň prokannpónovaná je výsadkem díla skladatele o užití spěti hudby a textu. Doprovod písně sleduje výrazové změny v textu a umocňuje je hudebně specifickým způsobem. Strofa už nemusí být mezníkem větě hudební. Vliv textu se obráží i v uvolnění symetrie výstavby; přitom je patrná snaha o zachování jednoty hudebního materiálu; je jí dosahováno široce uplatněnou prací s motivem ve vzájemné korespondenci partu vokálního a partu doprovodného při maximální možné proměnlivosti výrazu.

Již v Schubertových písních má značnou úlohu prvek charakterizační (ikonický znak - funkčně zapojená zvukoválna); např. v písně "Pošta" je to signál poštovní trubky užitý v předehře a mezihrách; se zpěvem, který přebírá melodický princip motivu (rozložený akord), zůstává v doprovodu rytma motivu:



V písní "Král duchů" je to charakteristika cvalu koně (dodávající písní pohybový i výrazový vzruch) v rychlých triolách doprovodu:  
Rychle



Schubertovy písně se v tomto ohledu stávají podnětem pro řadu skladatelů (např. Liszta, H. Wolfa, Wagnera, R. Straüsse až k A. Schönbergovi), zatím co jiní zůstávají v písní klasicistně rezervovaní (např. Schumann, Mendelssohn, Brahms).

10.2.3 Velmi časté je spojení několika písní v písněvý cyklus. Jsou to buď volně sdružené písně řazené podle zákona kontrastu, a číslí společnou tematikou, vyjádřenou shrnujícími názvy (např. Schubert: Zimní cesta, Spanilá mlynářka, V. Novák: Odolí nového království aj.), nebo písně programově na sebe vázané (např. L. Janáček: Ze zpívaníku zmizelého aj.).

10.2.4 Počínaje období novoromantismu objevuje se stále častěji náhražka klavírního doprovodu písní doprovodem orchestrálním (H. Berlioz). Podnět je dán rozvochem a stále vzrůstající oblibou orchestru v té době, i výhodami, které orchestr má: je schopán větších dynamických rozdílů a zvukově barevných nuancí; na druhé straně ztratily písně a orchestry na intimitě (musí být provozovány v sálech) a staly se novým druhem a žánrem.

10.2.5 Dvouhlasé písně mají charakter soustředku mezi písní sólovou a útvarom sborovým. Formově se od sólové písně neliší, v technice skladby je nápadné časté užívání imitacíních postupů, charakteristické mnohdy právě pro tvorbu sborovou. U nás jsou nejznámější Moravské dvojjazyky A. Dvořáka.

10.3 Další oblastí projevu písněvé formy jsou skladby sborové. Druhově je dále podle hlasů, kterými jsou určeny, na sbory mužské, ženské, smíšené a dětské. Všechny bývají čtyřhlasé (i vícehlasé), ženské a dětské sbory také tříhlasé. Mohou být s doprovodem klavíru nebo nějakého ensemblu, často jsou bez doprovodu (tzv. sbory a capella). Sborové skladby s doprovodem orchestru pak řadíme do oblasti kantátové (viz).  
V homofonní složce vyniká sborová tvorba ze syryziáckých a střeřických kompozic a óprav pro mužský sbor, které vznikaly na začátku 19. století v Německu (Liedertafel). Pozdější užívání imitací a vůbec práce s motivem ve sborové tvorbě vychází z požadavku, aby všechny hlasy skladby byly zpěvné, aby svoji melodickou linku měl nejen vedoucí hlas, ale i hlasy vnitřní, aby melodie každého hlasu byla vícenásobně samostatnou písní. Další požadavkem je těsné spátí hudby s textem, stejně jako u prokomponované písně; vidáno z technického hlediska, ideální sborová skladba pozdního romantismu je tedy v podstatě vícehlasou prokomponovanou písní.

V druhé polovině 20. století i do této oblasti pronikavě zasahuje nový estetický ideál a prvky strukturování z oblasti instrumentální hudby: aleatorický princip, tónové shluky (clustery) aj. zdrazňují tmavou složku sborového projevu. Přistupují k nim dále šepoty, vykřiky, sborová glissanda jako specifické domyšlení možnosti sborového zpěvu. Vztah textu a hudby se uvolňuje, někdy je textová složka obsahově irrelevantní a redukuje se na vokály, onomatopoeické momenty ap.

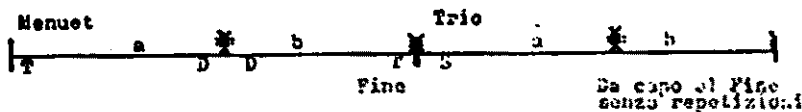
Forma sborových skladeb vychází z malé písněvé formy ve střeřicky pracovaných skladebách; ta se rozšiřuje u větších skladeb na rozšířenou písněvou formu. Její díly pak netvoří jen jednotlivé fráze, periody stě, (jako u malé písněvé formy), nýbrž řetězy frází, popřípadě řetězy period a dvojperiod, spojené příbuznými (totožnými) motivy a metry. Tuto formu ostatně nacházíme i u většiny písní prokomponovaných.

I sbory, tak jako písně bývají řazené do sborových cyklů; o způsobu řazení platí totéž, co bylo řečeno k cyklům písněvým.

(W. A. Mozart: Menuet z "Donu Juana"

11. PÍŠŇOVÁ FORMA V HUDEBĚ INSTRUMENTÁLNÍ

11.1 Nejčastěji instrumentální skladby blízké písňové formě byly tance. Z období renesance to jsou především pavane, galliarde, branle, saltarello aj., v baroku pak allemanda courante, sarabanda, gigue a další (viz). Spojení dvou tanců, poselého (např. pavany) a rychlého (např. galliardy nebo saltarello) položilo základ barokní suitě (též partita, partie, ordre), v níž se ustálilo řazení prvních tří tanců (allemanda, courante a sarabanda) a umístění gigue jako tance závěrečného. Nás nyní budou zajímat tance později vkládané mezi trojici prvních tanců a tanec závěrečný. Nelíší se od ostatních svojí zpravidla dvoudílnou formou, v níž každý díl je v repetici, ale jsou v některých případech předvojem nového typu písňové formy, zvané složená. Ze vzájemně spojených (pavany či polonaisů), jehož obliba pak přesahuje z baroka až do období klasicismu, kde se stává skladbou v homofonním slohu, se občas objevuje menuet (pavane, polonaise) delší. Jestliže pak byla suite prováděna v ansámblovém obsazení, opakovaný typ tance hrálo menší obsazení, zpravidla tři hráči; odtud se opakovanému typu tance dostává název trio.



První část menuetu je dvoudílná (v klasicismu i třídílná) ukončená skladba (původně Menuet I), na níž bezprostředně navazuje strukturou výšek i délek kontrastní Trio, které není ničím jiným než druhým menuetem. Zpočátku byly oba menuety v jedné výchozí tónině, později je kontrast tris vyjádřen i tóninami: trio bývá v některé z příbuzných tónin (kromě dominantní), často v tónině subdominantní. Po odeznění tria se menuet bez repetice opakuje. Trio je buď ukončené, nebo - bylo-li v jiné tónině než menuet - může přejít k opakování první části skladby několika modulačními takty. Důležitý moment pro rozpoznání formy je ukončení tance před triem.

11.1.1 Úryvek Mozartova Menuetu z Donu Juana má připomenout třídobý graciózní tanec, který se stal synonymem rokokového původu, elegance a jemnosti.

Tempo di minuto



Obliba a téměř výsadní postavení menuetu v klasicismu vede k jeho zařazení do koncepce cyklické sonátové formy (viz).

11.1.2 Scherzo (žert) má tutéž složenou písňovou formu. Objevuje se nejprve místo menuetu v cyklické sonátové formě (Haydn, Beethoven), kde zachovává třídobý metrum, trio však mává pravidelně v jiné tónině. Oproti menuetu má živější tempo a mnohem dravější charakter. Není již zánrem tanečním, i když formu a dalšími tanci společnou má. V romantismu se jako žánr osamostatňuje a společně se zřetelnou postavení mění formu k složitějšímu a většímu úřveru (Chopin, Brahms aj.).

11.1.3 Složená písňová forma se dále uplatňuje v novějších tancích, k nimž můžeme přiřadit i důležen odlišný, zároveň však podobný pochod. Jeho původní funkce koordinovat pohyb vyvolala v život několik tempem odlišných variant, od rychlého galopu (hexadecký pochod) až po pochod smuteční. Posláním se pak liší pochod koncertní (Smetanův Pochod ke slavnosti Shakespeareově) či slavnostní (např. Sukův V nový život). Charakteristické těžkovaný rytmus v sudém metru je společný všem pochodům, i pochodu smutečnímu, který rovněž přešel do artificiální hudby (Beethovenův v Eroice, Chopinův v klavírní sonátě b moll aj.).

Alla marcia

(F. Mendelssohn-Bertholdy)



Marcia funebre

(Fr. Chopin)



11.1.4 Polka Je českým tancem, přicházejícím do evropského povědomí a obliby v době Nerudových. Je to taneo ve složené písňové formě, v sudém metru, zpravidla s předtaktím a charakteristickým střídáním osminových a šestnáctinových hodnot v melodii nebo v basových přízvukách. Kromě užitých polek z mláde napsal B. Smetana řadu polek jako koncertní idealizace tance (České tance). V tom případě nejsou jeho polky (tak jako jiné tance jiných autorů v tomto uchopení) písňovou formou složenou, nýbrž rozřífenou, někdy s rysem variace (viz), jindy formu II. typu rondo (viz). Smetana též užil polky jako součásti cyklické sonátové formy, kde nahrazuje scherzo (např. ve smyčcovém kvartetu Z mého života), i jako součásti skladby symfonické a programové (Vitava).

Tempo di polka

(B. Smetana: Lučina polka)



11.1.5 Valčík se šířil Evropou ve dvou základních typech; pozdější valčík vídeňský časem zvítězil v oblíbě nad rychlejšími ~~burlesky~~ skym, hlavně zásluhou skladatelské rodiny Straussů.

Formální zvláštností, kterou nacházíme u J. Straussa (a pak u O. Nedbala aj.) je valčíkový řetěz. Jde o spojení několika valčíků za sebou v koncertní úpravě. Valčíkový řetěz začíná netanečním úvodem (Introdukci), po něm následují jednoduché články řetězu - valčíky, spojované malými mezihrami. Sled valčíků uzavírá opět netaneční, koncertní dohra (Coda), již celá skladba vrcholí.

Současně vznikaly valčíky (tak jako polky a další tance) určené výhradně ke koncertnímu provozování (Schubert, Chopin, Weber, Dvořák, Reval aj.). Liší se od předchozích umělejších zpracování myšlenky, mnohé - zvláště Chopinovy klavírní valčíky - jsou vybaveny brilantní, až virtuózní stylizací.

Není asi třeba připomínat, že valčíkový rytmus je třídobý, v doprovodu a basem na těžké době a přízvukami na dobách lehkých, v melodice a drobnějšími hodnotami, zdůrazňujícími delší dobu těžkou.

Molto vivace

(Fr. Chopin: Valčík Des dur)




Pozdělou obdobou valčíku je v alpských zemích pěstovaný ländler, a český lidový tanec soušedák. Oba přešly do umělé hudby; první nacházíme v symfoniích Brucknerových, Mahlerových aj., sousedskou např. u A. Dvořáka (Česká suita), J. Suka aj.

11.1.6 Mazúrka je taneo polského původu, v koncertní podobě jí pěstoval především Chopin. Má tříčtvrtě takt, charakteristický těžkový rytmus se synkopou na druhé době je patrný z příkladu.

Moderato

(Fr. Chopin: Mazurka cis moll)

11.1.7 Polonéza je slavnostní tanec volnějšího tempa, praměnicího charakteru. Od barokní polonaise se liší formou a homofonní fakturou a charakteristickým rytmem  v doprovodu.

Také polonézy byly komponovány k účelům koncertním; nacházíme je v operách (Čajkovskij, Dvořák aj.) i jako samostatné skladby klavírní nebo orchestrální (Chopin, Dvořák aj.).


Allegro con brio

(Fr. Chopin: Polonéza A dur)

11.1.8 Z dalších tanců, které přešly do umělé hudby, můžeme ještě jmenovat český furiant, tanec rychlého tempa se střídáním taktů 2/4 a dvěma takty 3/4, patřícími k tzv. estaničkám (lid. píseň Sedlák, sedlák, sedlák ...), italskou tarantellu, tanec závratného tempa v 6/8 taktu, španělské tance bolero a pomalou habanéru.

polský krakowiak

se synkopickým rytmem, maďarsko-slovenský čardáš

dvoudílný tanec, složený z volného lašanu a etále se zrychlující frisky; ruské tance kozáčok, rychlý ukrajinský operek, kešarinskoja a trepak  , všechny ve 2/4 taktu, balkánské kolo (róž choro, hora) aj.

11.2 Všechně si dle druhů a žánrů, které mají tvar písňové formy velmi blízký, ale vždy jistým způsobem zvláštný. Jsou to skladby časté o jedné myšlence (ty se blíží jednodílné písňové formě), jindy nacházíme u téhož druhu pravidelnou trojdílnost rozšířenou písňové formy.

Hovoříme o preludiu, etudě a toccatě.

11.2.1 Preludium (it. preludio, fr. prélude - předhra) se ve starší instrumentální hudbě vyskytuje jako skutečné předhra, buď suity, fugy nebo chorálu. Takové preludium bývá myšlenkové nebo bohaté, zpracovává jedinou krátkou myšlenku nebo je vystavěno na figuru (viz 9.1.4). Charakteristickým znakem je proporční podřazenost uváděné formě, po celou skladbu zachovávaná nastoupená rytmická struktura, tempo bývá různé, od pomalého k velmi rychlému.

S nástupem homofonního slouhu ztrácí preludium na významu a objevu je se znovu až v romantismu, jehož rysy pak zřetelně nese. Jako samo statná skladba přináší útržkovité nebo rozlehlejší průhledy do umělo ve citového světa, většinou lehce načrtnuté, jakoby improvizované, bez uplatnění motivické či tématické práce. Základem skladby je většinou široce klanuté pentilena, doprovázená bohatou figurou (Chopin: 24 Preludia). Podobně stavěná jsou preludia Škrjabinova a Rachmaninova.

Impresionistické preludium (C. Debussy) skrývá obyčejně velmi člennou (fantazijní) formu s bohatstvím motivického i doprovodného strukturování. Debussyho preludia jsou navíc na konci skladby v závěre

oznažena programovým poukazem (Dívka a vlasy jako len, Co vyprávěl vítr, Ohňostrojek aj.), takže je evidentní, že Debussymu šlo o skladby obsahově bohaté a název preludia byl použit pro svoji formální nezávažnost.

Motivický materiál Debussyho preludia Pohorky Anacapri:

Preludia klasiků 20. století (např. Bostekoviše 24 preludií a fug, Hindemitha Ludus tonalis, 12 fug a prology, mezihrami a epilogy aj.) negují romantičtý a impresionistický přístup a jsou v podstatě návratem k bachovskému typu.

11.2.2 ~~Etude~~ (fr. étude - studie) bývá vyřčenkou vybavena ještě skromnější, než původní preludia. Účelem study je vést k dokonalejšímu ovládnutí nástroje opakováním a přenášením stále stejného, více či méně obtížného prvku. Vzniká za klasicismu, zpravidla péčí virtuosů (Cramer, Clementi, Czerny, Kreutzer, Rode aj.), zatímco skladatelské osobnosti vytvářejí v romantismu typ ~~studie~~ koncertní. Ta má svůj hudební obsah jako jiné tzv. přednesové skladby, navíc je stylizovaně zaměřena k uplatnění virtuozity interpreta. Koncertní study mívají zřetelně ohraničený střední díl, tedy příslušnou písňovou formu někdy i formu variace - např. Lisztova Le leggierezze aj. Tento trend je vyznačen jmény Fr. Chopin (24 études), R. Schumann (12 symfonických etud aj.), N. Paganini (24 Capricci), Fr. Liszt (Etudes d'execution transcendante aj.) a pokračuje v dílech Debussyho, Milhauda, Bartóka a dalších.

Příklad poukazuje na upletnění melodiky a koncertní figury v koncertní studii:

11.2.3 Toccata (od it. toccare - bit, též dotýkat se) je od konce 16. století název skladeb pro klávesové a drnkací nástroje. Značka toccaty barokové, romantické i novodobé (Bach, Schumann, Debussy, Prokofjev, Chačaturjan aj.) je rychlý rovnoměrný pohyb v krátkých hodnotách; tématicky je toccata stavěna zpravidla na jediném motivu, který je rozvíjen kontrapunkticky, aby bylo dosaženo dojmu jednotitého, nečlenného strhujícího proudu hudby. Toccaty bývají značně rozsáhlé, pro malou toccatu se užívá zdrobnělého výrazu toccatina.

Vivo (M. Ravel: Toccata)

11.3 Zvláštní postavení v instrumentální hudbě má malé písněvé formy. Samostatně ji nacházíme jen v instruktivních skladebách a to již od baroka (např. Bach: Kniha pro A.M. Bachovou), přes klasicismus, romantismus (např. Schumann, Čajkovskij: Album pro mládež aj.) až k nedávné současnosti (např. Bartók: Mikrokosmos, V. Novák: Mládí I aj.). Často nacházíme malou písněvou formu jako součást velkých forem, např. jako téma k variacím, téma v pozdějších částech cyklické sonátové formy či v ronděch.

11.4 Písněvé formy v hudbě vokální i instrumentální představuje uspořádání obrovského množství hudby; ve svých variantách je jednou z la forem (ne-li jedinou), která provází lidstvo tak vytrvale. V období, které sledujeme, jsou pozoruhodná střídání jejich tvarů: z baroka přichází jako převládá dvoudílná, v klasicismu a romantismu podléhá tendenci symetričnosti a stává se statickou ve tvaru a-b-a. 20. stol. jí opět chvilku jako proces a dává přednost tvarům dvoudílným, případně vícedílným, ale nikoli staticky symetrickým. Vrací ji tak k jejímu zdroji, k lidové písně, která statičticky vyžaduje právě tento rys.

## 12. VARIÁČNÍ FORMY

Variace jsme popsal 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 variace formy baroka, tzv. variace kontrapunktické. Vedle chorálových variací, chorálové předehry a chorálové fantazie 17. století stojí dva formové útvary, někdy odlišné uchopení a zpracování tématu.

12.1.1 Passacaglia (od passer una cello - procházet ulicí - Riemann) má jednoduché téma tvarované jako melodický oblouk a charakter fráze. Latentní harmonie oblouku je kadencí s celým závěrem (v hlavních funkcích: T-S-D-T).

(J.S. Bach: Passacaglia c. soli)

Téma je umístěno v basu, kde se bez záměru a bez přerušení opakuje (ostinátní = tvrdohlavý bas).

Skladba začíná zpravidla samostatnou expozicí tématu, k němuž při každém opakování přistupuje další, kontrapunkticky zpracovaný hlas (hlasy), až je dosaženo unochlaného, stále proudícího proudu hudby. V některých passacagliích se v závěru téma postupně nebo skokem přesouvá do vrchního hlasu, v němž skladbu vyvrcholí. Nezapomínejme-li poněkud lišné passacaglie Couperinovy pro cembalo, nacházíme tuto formu například 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 Chaconne (it., fr. chaconne) a s ní úzce příbuzná folie jsou pracovány toutéž variací technikou jako passacaglia; rozdíl nacházíme ve stavbě tématu a jeho častějším přemísťování z hlasu do druhého. Téma bývá koncepčně skordicky, na rozdíl od tématu passacaglia uzavřeno závěrem polovišním, nebo alespoň závěrem rytmicky oslabeným. Jednotlivé variace se pak váží ještě těsněji do jakoby jednotitého celku.



(J. S. Bach: Ciaconna d moll pro housle)

Andante



meno f

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

Téma variací musí mít jednoduchou (ale výraznou) melodiku i strukturu vertikál, výhodné je volné tempo. Každá variace (změněná podle tématu) totiž téma určitým způsobem stupňuje, často přitom vychází z variace předchozí a dostává se tak ke stále bohatějším tvarům. Proto je 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 menší, zpravidla poloviční rytmickou jednotkou v každé další variaci. Časté je přenášení melodie tématu z hlasu do hlasu, podkládání paralelami, případně zdobení v dalších hlasech; každá variace přitom zachovává rozsah tématu, bývá zachována základní harmonická struktura i původní tónina (výjimkou jsou variace nadepsované Minore - v moll, nebo Maggiore - v dur, které sledují kontrast k základnímu tónorodu). I ve variaci nejbohatší, tématu nejvzdálenější, téma bezpečně poznáváme. Na rozdíl od variací kontrapunktických jsou variace v homofonním slohu označeny pořadovými čísly, častěji jednotlivě uzavřeny a odděleny přestávkou, než spojovány předpisem attacca (pokračuj ihned). Formální variace pak uzavírá buď opakování tématu v jeho výchozí podobě, nebo kóda, vypracovaná jako vnější rozšíření poslední variace.

12.2.2 Variace charakteristické vytvářejí z tématu nové žánry; běžně nacházíme mezi variacemi pochod, smuteční pochod, menuet, valčík, scherzo, charakteristický kus ap. Skladatel usiluje o to, aby každá variace měla svůj charakter. Nezdobí tedy jen melodickou linku tématu (jak tomu je většinou u variací formálních), nýbrž obměňuje i harmonii, metrum, rytmus, stylizaci, střídá tóniny a nezachovává ve variacích původní rozsah tématu. Variace se postupně tématu vzdalují a souvislost vzdálených variací s tématem je dána pouze logickým mostem variací předchozích. Tak je tomu např. u L. v. Beethovena (33 variací na valčík Diabelliho), R. Schumanna (12 symfonických etud ve formě variací), aj.

Přesné a ostré rozlišení mezi oběma typy variací však není možné vždy vést.

Variace mohou být určeny pro obsazení sólové, komorní i orchestrální. Variáční formu nacházíme i pod jiným názvem, často programním (např. symf. báseň R. Strausse Don Quijote "variace na rytířské téma"), nebo ozvláštněnou dalším určením např. v Lisztově koncertní etudě La loggieressa je to zřetelně uplatněný koncertantní prvek:

Quasi allegretto (téma)



I. variace je založena pouze na změna polohy - o oktávu výš

II. variace

III. variace

IV. variace opět opakuje předchozí o oktávu vyš.

V. variace (srv. s variací II.)

VI. variace (srv. s variací předchozí):

VII. Variace (Un poco più mosso):

VIII. a IX. variace jsou v Prestu, založeny na stejném principu jako variace III.; skladbu pak uzavírá opět ve volném tempu krátké coda:

Zcela zvláštní pořadí variací představuje Ister, op. 42 Vincenzo d'Indyho (1835-1921). Skladba začíná variací nejaložitější a končí výchozím tvarem tématu v unisonu. Důvodem k opožděnému řazení je opět progras (šerpaný ze 6. zpěvu eposu Izdubor, podle něhož se Ister na cestě do říše artových vykupuje u každé ze sedmi vstupních bran šperky a kuby oděvu, aby - zbavena oděvu a všech marností - vzkřísila a odvedla zpět na svět svého milého).

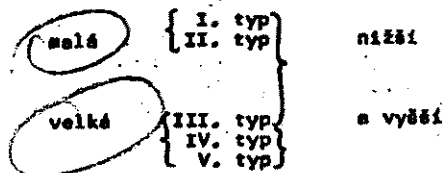
Někdy bývají variace součástí cyklických forem, hlavně na místě pomalých částí sonát, kvartetů a symfonií, méně často na místě částí finálních. Výjimečně nacházíme variace v Beethovenově klavírní sonátě op. 26 na místě části první.

12.3 Variační technika je v podstatě staré jako hudba sama.

Variace v tématické slohu jako forma znamenají rozvíjení slohu tématického myšlení a jako princip pak nutně prolínají do dalších forem. Jsou neodmyslitelnou součástí hudobního strukturování až do 20. století.

13. RONDOVÉ FORMY

Ronde rozdělujeme na pět typů; mezi nimi pak podle rozsažlosti typu a dále podle způsobu výstavby rozlišujeme ronds



Nejstarší, středověká ronda z 13.-15. století jsou skladby s refrénem. Název sám (původně: rondeau, v lit. rondel) napovídá něco okrouhlého (rotunda v architektuře), čeho v pozii a v hudbě může být dosaženo opakováním jednoho (dvou) dílů skladby - refrénu. Je přítom pravděpodobné, že v interpretaci rondeaux se střídá sbor (refrén) a předzpěvák (couplety, episody).

13.1 V 17. století vyvíjejí tento typ J. B. Lully a Fr. Couperin v hudbě operní, baletní a ve skladbách pro klavécin. Podle posledně jeanovského nazývají ronda 2. typu rondes coupées malé, v němž je hlavní téma (refrén) střídáno krátkými kuplety. Jejich počet je omezen - např. a - b - c - c - a - d - a - e - e - Coda z A. Händla téma (8 - 16 taktová fráze nebo perioda) bývá rozsáhlejší než kuplety, které jsou navíc mnohdy motivicky příbuzné s refrénem.

K větším plochám vede podobná formování posoci instrumentálních ritornelů, které rámuji až či anež obly v opeře 17. a 18. století (C. Monteverdi: Orfeo, H. W. Gluck: Orfeus).

Jednou z mála skladeb komponovaných ve formě ronda I. typu v novější době je Skočná z Prodané nevěsty B. Smetany:

Vivace ♩ - C dur

následuje 1. kuplet - b - v e moll

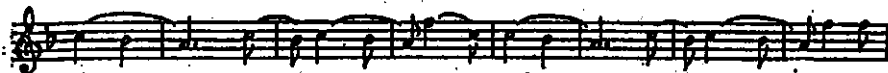
*f* /Ob., Cl./

atd., celkem 16 taktů v repetici. Vrací se druhá repetice z - b - v C dur a následuje díl - c - v a moll,

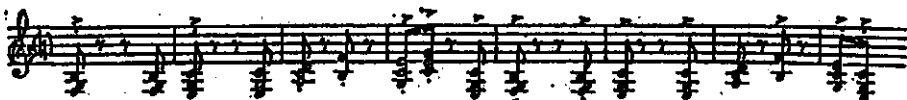
*f* /Fembá

celkem 32 taktů v repeticích.

Opět se opakuje druhá repetice z - a - v C dur a následuje díl - d - v tónině F (a Des) dur,



který má 52 taktů, z toho 44 v repetici. Znovu se vrací - a - v C dur, tentokrát celé (včetně dvou dvoudňích taktů) a následuje díl - e - v tónině C dur s řadou chromatických modulací,

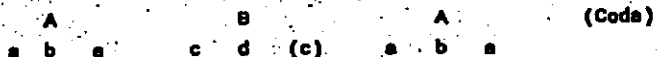


celkem 42 taktů v repeticích.

Následuje druhá repetice dílu - a - v C dur, přerušená v 7. taktu generální pauzou; Coda vystavěná z dílu - a - s šestnáctitaktovou reminiscencí na díl - d - skladbu uzavírá.

Proporce kupletů v posměru refrénu jsou u Smetany odlišné od Couperina. Jestliže rokokové couplety byly jen jakousi krátkou mezi-větou mezi expozicí hlavní myšlenky, u Smetany jsou rozsáhlejší - slouží k baletnímu ztvárnění a refrén jejich mozaiku sceluje.

13.2 Rondo II. typu má vedle hlavní myšlenky samostatnou (motivicky nezávislou) tóninu i charakterem odlišnou myšlenku. Tato myšlenka se s hlavními tématy střídá jednou (schéma A - B - A) nebo dvakrát (A - B - A - B - A). Zvláště první ze schémat může vést k záměně s písňovou formou. Rondová forma je ale mnohem širší; zatímco první díl v písňové formě znamená větu nebo periodu, případně v rozšířené a velké písňové formě pět až šest vět nebo period, v rondové formě představuje celou písňovou formu. Bude tedy přesnější, vyjádříme-li formu schématem



Motivický materiál uvnitř dílu (velké píeseno) bývá příbuzný, mezi díly nepřibuzný. Tuto "Liederartige rondoform" - rondovou formu na způsob písně od písňové formy rozlišíme především z přítomnosti mezivět, které spojují jednotlivá velká díla; jsou typické pro rondový způsob řazení struktur a jsou někdy delší, než sama hudební myšlenka. Podle nich rozlišíme od tohoto typu rondo např. i složenou písňovou formu, která by k rondo měla nejbližší, kdyby její první díl nebyl ukončen a oddělen od následujícího tria. V roncích jsme tedy psmoci mezivět plynule převá-

dání od myšlenky k myšlence a bezprostřední nástup nového tématu je spíše výjimkou.

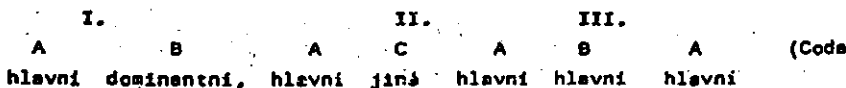
Formu rondo II. typu nacházíme v mnoha klasických poměrných částech sonát a symfonií (např. Beethoven: klav. sonáty op. 2 č. 3 Adagio, op. 7 Largo, v VII. symfonii Allegretto atd.), výjimečně ve finálních rychlých částech (op. 14, č. 1). Hojně se vyskytuje jako tvar samostatné skladby.

13.3 Rondo III. typu odliší mezi velká rondo a je založeno na třech tématech. Jejich uspořádání je patrné ze schématu:



Hlavní téma (- A -) je ve formě uvedeno třikrát; nebývá opakováno doslovně, téměř pravidelně je při opakování variováno nebo zkráceno. Vedlejší myšlenky s ním kontrastují strukturou (bývají neperiodické proti periodicky stavěnému tématu hlavnímu), stylizací i tóninou, v její volbě (ne rozdíl od dalšího rondového typu) není patrný systematický řád. Bývají to tóniny příbuzné tónině hlavní, tj. tóniny paralelní, stejnojmenná či dominantní. Pravidelnější než u malých ronc (I. a II. typu) jsou díly velkého rondo spojovány někdy rozsáhlejší mezivětmi, které mají zajistit nejen plynulý přechod od tématu k tématu, ale vnášejí také do skladby další významové kontrastní prvky. Rondo III. typu mají vesměs rychlé tempo a nacházíme je nejčastěji jako finální částí cyklických sonátových forem (např. Beethoven: finále klavírní sonáty op. 53 v C dur "Valdštýnská", Schubert: finále klav. sonáty D dur op. 53 aj.). Nejsou zvláštností ani jako skladby samostatné.

13.4 Rondo IV. typu patří k vyšším roncům, která jsou obvykle sonátovou formou. Projevuje se to v rozvrhu formy do tří velkých dílů a v tonálnímu plánu. V prvním dílu je exponováno hlavní a vedlejší téma, po němž se hlavní téma znovu vrací. Druhý díl formy tvoří nová, široce rozpracovaná myšlenka - třetí téma. V posledním dílu přicházejí témata ve stejném pořadí, jako v dílu prvním, tonální uspořádání obou dílů je však jiné. Opakované myšlenky jsou často obaňovány jako u přechozích typů ronc. Schéma IV. typu:



Tento rondový typ (stejně jako následující) se opět objevuje nejčastěji jako finální část cyklické sonátové formy (např. Beethoven: klavírní sonáty op. 2, č. 2, č. 3, op. 23, finále II. symfonie aj.).

13.5 Rondo V. typu se blíží sonátové formě nejvíce, a to v obou křídlech ze tří dílů, do nichž je rovněž uspořádáno. V I. dílu jsou exponována tři témata, jejichž tóninový rozpor (tónina hlavní - dominantní - dominantní, ev. mollová hlavní tónina - pak paralelní - paralelní) je ve třetím dílu odstraněn uvedením všech témat v hlavní tónině. Spřední díl, v sonátové formě utvářený prováděním exponovaných témat, je v rondo V. typu řešen stejně jako v typu IV. - uvedením nové, zpravidla šifrované myšlenky v jiné tónině. Schéma:

I. (expozice)			II.	III. (repríza)			
hlavní téma	vedlejší téma	závěrečné téma	nová myšlenka	hlavní téma	vedlejší téma	závěr. téma	Coda
(A)	(B)	(C)	(D)	(A)	(B)	(C)	(a)
tónina hlavní	tónina hlavní	dominantní nebo paralelní	jiná tónina	hlavní tónina			

Variantu formy o schématu A-B-C-A - D - A-B-C-A Coda nacházíme např. ve finální části Beethovenovy sonáty op.7 a op.13 (Pathetické).

13.6 Rondové formy (kromě I. typu a forem předcházejících) jsou vyvíjeny a přetvářeny především v klasicismu, jemuž vyhovují svou někdy latentní, u posledních typů zcela zjevnou symetrií. Tato symetrie je samozřejmě narušována různě umístěnými a různě rozsáhlými epizodami, které skladbu ozvláštňují, ale na principu nic nemění. V romantismu se výrazněji přistupuje k samostatně stojícím rondům prvek koncertantní (např. Mendelssohn: Rondo brillant pro klavír a orchestr op. 29, Chopin: Rondo op. 1, op. 5 a 16, Dvořák: Rondo g moll pro violoncello a orchestr aj.), který mnohde opět do struktury formy proti symetrii zasahuje.

Ve 20. století jsou opět obvyklejší rondo jako součást cyklických forem nebo velkých forem složených (např. Schönberg: 3. smyčcový kvartet op. 30 - finální část, Berg: Komorní koncert 1923 - 3. část, v operě Vojskák (Mozek) 2. akt, 5. vstoup - Rondo herziade aj.), méně obvyklá jsou jako samostatná stojící skladby (např. B. Bartók: 3 rondo na lidové písně).

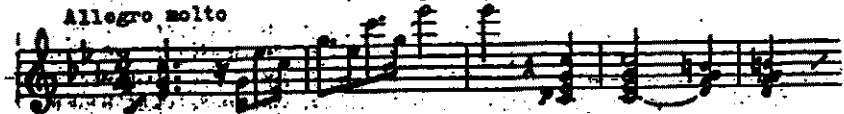
## 14. SONÁTOVÁ FORMA

14.1 Klasická sonátová forma dovršená v dílech skladatelů 1. vídeňské školy (Haydn, Mozart, Beethoven) je forma o třech dílech, které nazýváme podle toho, jak je v nich nakládáno s tématy - expozice, provedení a repríza. Někdy má úvod (introdukce) v odlišném tempu a codu.

14.1.1 Expozice je díl, v němž jsou témata exponována (předložena, uvedena). Témata bývají tři; podle funkce je nazýváme téma hlavní, téma vedlejší (zpěvné) a téma závěrečné.

14.1.1.1 Hlavní téma je exponováno v hlavní tónině (dur nebo moll) a má zpravidla dramatický charakter, založený na výrazném rytmu, silné (ev. proměnlivé) dynamice a v neposlední řadě na intervalově nepřehledné struktuře tónových výšek. Je páteří celé formy;

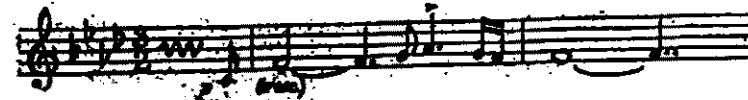
L. v. Beethoven: klav. sonáta op.10, č.1



(A. Dvořák: symfonie Z nového světa)



(V. Novák: Sonáta eroická)



14.1.1.2 Vedlejší téma je téměř vždy melodické, zpěvné, lyrického charakteru v klidnějším rytmu v dalších hodnotách (vzhledem k tématu hlavnímu) a bývá členěno periodicky. V expoziční je od hlavního tématu odlišeno, pokudli je-li hlavní téma v dur, vedlejší téma je exponováno v tónině dominantní; je-li hlavní téma v mollové tónině, je vedlejší (zpěvné) téma exponováno v tónině paralelní. Pravidlo je ovšem potvrzováno četnými výjimkami;

(L. v. Beethoven: klav. sonáta op. 10, č. 1)



(A. Dvořák: symfonie Z nového světa)



(V. Novák: Sonáta eroica)



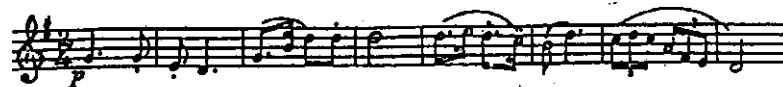
Starší sonátové formy (Haydn, Mozart) mají jen dvě témata; expozici v nich uzavírá krátká coda. Na jejím místě se pak objevují třetí téma expozice.

14.1.1.3 Závěrečné téma pravidelně bývá ve stejné tónině jako téma vedlejší (zpěvné) a liší se od obou předcházejících témat často menší nápadností a vždy kumulací závěrů: zřetelně kadencuje a vyvrcholuje expozici, ať už ve smyslu klímaxu nebo antiklímaxu.

(L. v. Beethoven: klav. sonáta op. 10, č. 1)



(A. Dvořák: symfonie Z nového světa)



(V. Novák: Sonáta eroica)



V sonátách z období klasicismu je celá expozice (zpravidla bez úvodu) opatřena repeticí (již v dnešní interpretační praxi zpravidla nerespektujeme). Ta je také jednou z příčin, proč se někdy ještě po závěrečném tónatu objevuje krátká coda, která hlavním tématem současně přivádí zpět k začátku expozice.

Identifikaci a vymazání témat při analýze může znesnadnit několik dalších faktorů. Hlavní téma např. může být složeno ze dvou nebo více motivicky odlišných celků (viz 14.1.1.1), někdy do značné míry svébytných a prostorově vzdálených (viz 15.3). Další příčinou mohou být asociativy a z nich především modulační mozivěta, pravidelně umísťované asociativní hlavní a tématem vedlejší. Tvorbou tóninového přechodu (někdy po motivické cenzuře) od tóniny hlavní k tónině vedlejšího tématu a často je tvořena jako pokračování (doznívání) hlavního tématu.

Kromě odlišného charakteru mozivěty, o němž jsme se zmínili výše (9.2), jsou jediným kritériem v rozlišení témat a asociativ tóninové vztahy: témata svoji tóninu (alespoň rámcově) zachovávají, v modulační mozivětě se tónina (tóniny) rychle mění.

14.2 Provedení, další díl formy, je založeno na využití kontrastu témat, uvedených v expozici. Témata zde už nemají původní řazení (posloupnost), ani nemusí být využita všechna. Většinou nezůstávají celistvá, ale jsou dělena na jednotlivé motivy, které jsou dále přetvářeny (práce s motivem, s tématem), stavěny proti sobě za sebou, nebo zaznívají současně; to se děje proto, aby z konfliktu kontrastního materiálu vznikala nová hudba a novými významy podle obsahového záměru skladatele. Provedení je od sousedních dílů formy odlišeno i tóninově: proměny a kombinace témat (jejich prvků) mohou probíhat v kterékoli tónině, kromě tónin použitých v expozici. Množství tónin v provedení není omezeno - jejich střídání stupňuje boj tematický, boj kontrastů; často právě v tomto dílu tvoří skladatel vrchol tzv. vnitřní formy skladby. Teprve ke konci

provedení je připravován návrat hlavní tóniny, v níž hlavní téma zahájí další díl formy, reprizu.

14.1.3 Repriza jak už sám název dílu naznačuje, je opakování expozice a tím rozdílem, že je spojen s výrazným tóninovým kontrastem: hlavní téma je opět v hlavní tónině a je-li tato tónina durová, je téma vedlejší (zpěvné) a téma závěrečné převedeno do téže tóniny. Je-li pak tónina hlavního tématu mollová, jsou možné další varianty tóninového plánu: buďto je vedlejší a závěrečné téma opět v hlavní tónině (tedy v moll) nebo se rozjisejí ve stejnojmenné tónině durové.

Zajímavé je, že v reprize nastává modulační mezivěsta mezi hlavními a vedlejšími tématy, i když ztrácí své opodstatnění. Jsou-li témata ve stejné tónině, mezivěsta vybočuje zpravidla k subdominantní tónině a vrací se k tónině hlavní přes její dominantu.

Coda, která formu často uzavírá, bývá vybudována z materiálu hlavního tématu. Tím se symetrická výstavba formy zaokrouhluje docela.

S c h é m a

expozice

Témata:	hlavní	(mezivěsta)	vedlejší	závěrečné	(coda)
Tónina:	hlavní (dur)	(modulace)	dominantní	dominantní	
nebo	hlavní (moll)	(modulace)	paralelní	paralelní	
Nejčastější dynamika:	f		p	p-f (f-p)	

provedení

Témata:	vývoj materiálu exponovaného v předchozím dílu
Tónina:	libovolná, kromě použitých dřív; příprava hl. tóniny
Nejčastější dynamika:	gracece, zlovy

repriza

Témata:	hlavní	(mezivěsta)	vedlejší	závěrečné	(coda)
Tónina:	hlavní (dur)	(vybočení)	hlavní	hlavní	
nebo	hlavní (moll)	(vybočení ev. modulace)	hlavní stejnojmenné	hlavní durová	
Nejčastější dynamika:	f		p	p-f (f-p)	

Celá forma, tj. řazení znaků, má zřetelný obsahový záměr, který bychom mohli podle stavby jednotlivých dílů vyjádřit snad takto: pořádek

a antagonistickými ryby - chaos (revolta) - nový pořádek. Tyto rámcové významy nejsou náhodné: díla skladatelů 18. století a zvláště Beethovena díla nesou nutně pečeť racionalistického myšlení své doby. Na koncepci sonátové formy je to patrné nejvíce - a to je jen první, i když důležitou částí mikrokosmu, který klasikové vytvořili v sonátové formě cyklické (viz kap. 15).

14.2 Novější sonátové formy (romantická, postromantická) zachovává některé znaky klasické sonátové formy, jiné obměňuje nebo pomíjí.

Zachovává hlavní díly formy i počet a charakter témat. Důležitou změnou je to, že témata jsou prováděna permanentně, tj. nejen ve středním dílu formy, ale už v expozici a též v reprize. (Mnohdy pak nejen o hlavní tématu, ale i o bližší hlavního tématu v expozici ap.). Další vývoj formy se týká proporcí jednotlivých dílů, zvětšuje se expozice a provedení na úkor opakovaného dílu - reprizy, v poměru asi 1 : 1,5 : 0,5, zatímco v klasické formě je poměr dílů asi 1 : 0,5 : 1.

Podobně se mění tóninový plán formy v souvislosti s principem permanentního provádění, rozvojem harmonie a uvolnění tonálního citění během 19. a začátkem 20. století. V expozici ani v reprize už není zachována tónina pro celou oblast jednoho tématu, nejsou uplatněny vztahy dominantní nebo paralelní tóniny k tónině hlavní; bývá ale dedukce (nebo alespoň naznačen) kopitace ve všech tóninách hlavní ku společné tónině (tóninám) témat vedlejších a závěrečných.

Tóninový plán I. části skladby V. Nováka Sonata eroica, jejíž témata jsou uvedena v příkladech (viz 14.1.1.1 - 3):

<u>expozice</u> (bez repetice)	<u>provedení</u>	<u>repriza</u>	<u>Coda</u>
hl.t. f moll fis moll Des dur	vedl.t. E dur E dur	závěr.t. E dur	všechna témata hl.t. f moll vedl.t. E dur Des dur
	mnoho jiných tónin modulace		

14.3 Sonátové formy byla nejpoužívanější ve své klasické podobě, většinou jako součást cyklické sonátové formy slovných, komorních i orchestrálních druhů. Uplatnila se i v dalších souvislostech, které uvedeme dále. V romantismu se začíná postupně měnit vlivem subjektivistického pojetí světa i umění, současně klesá relativní počet skladeb, v této formě vytvořených. Impresionisté a skladatelé avantgardních směrů ji téměř neužívají; s klasickou podobou formy se znovu setkáváme v odstupu téměř celého století v neklasických dílech skladatelů 1. poloviny 20. století - např. I. Stravinského, S. Martiniho, S. Prokofjeva, I. Krejčího a jiných.



15. CYKLICKÁ SONÁTOVÁ FORMA

15.1 Cyklické sonátové formy jako syntéza nových i dříve používaných způsobů formování nesatřívá u jednoho formového schématu pro všechny části (jako např. barokní sonáty) a zachovává v tomto ohledu za princip střídání rychlých a pomalých částí. Jejich počet přitom kolísá od tří do pěti.

Forma o třech částech má pravidelně krajní části v rychlém tempu, část střední v tempu pomalém.

- I. část má nejčastěji formu sonátovou (výjimečně jinou)
- II. část má často formu malého ronda II. typu nebo písněvou
- III. část je pak buď opět ve formě sonátové, častěji ve formě velkého ronda (III. - V. typu).

Forma o čtyřech částech má navíc část taneční, zařazenou zpravidla po volné části:

- I. část má rychlé tempo, formu sonátovou, výjimečně jinou (např. variace);
- II. část je většinou pomalá, ve formě písněvé, rondové (malé rondo II. typu) nebo valčíkové;
- III. část je taneční (menuet, později scherzo, ale také valčík, ländler, polka, furiant nebo i skuteční pochod) v písněvé formě rozšířené nebo složené;
- IV. finální část má tempo velmi živé, formu sonátovou, nebo formu velkého ronda (III. - V. typ), případně formu variací nebo fugy.

Myšlenkově obsahové zájisko skladby v cyklické sonátové formě lež zpravidla v části první (sonátové), pomalá část je založena většinou lyricky, třetí je částí oddechovou, mnohdy humornou (scherzo), poslední část, pokud má formu rondovou, bývá nepřiléhavě poblemová, je spíš rušná a barvitá. Všechny části bývají spojeny okruhem příbuzných tónin, část první a poslední má základní tóninu stejnou a jméno této tóniny je uváděno v názvu skladby jako identifikační znak. Pozdější odchylky formy a menší počet částí (dvou, nebo jen jedné) vznikají v podstatě zejména u původních forem do jednoho (dvou) celků, při zachování charakteristických znaků každé z nich. Jsou to odchylky počtem nesouhlasné a valně většina skladeb v cyklické sonátové formě má pravidelné schéma o třech nebo čtyřech částech.

15.2 Hojně je však dehově využiti cyklické sonátové formy. Název sonáta zůstal vyhrazen pro sólové obsazení (např. klavír) a pro spojení melodického (jednohlasého) nástroje a nástrojem schopným hrase píského doprovodu (např. housle a klavír, klarinet a klavír a pod.).

Klavír v sonátě však nemá jen doprovodnou funkci, účastní se na tématickém dění a vývoji skladby zpravidla střídavě s nástrojem melodickým.

Podobná střídání nástrojů v části na tématickém dění cyklické sonátové formy nacházíme v koncertních útvech nezvaných podle obsazení trio, klavírní trio, smyčcový kvartet, klavírní kvartet, dýchový kvintet, sextet, septet, oktet či nonet <sup>6</sup>.

Skladba v cyklické sonátové formě pro orchestr se nazývá symfonie. Se symfonií, kterou známe od doby Monteverdiho jako operní předehru a instrumentální mezihru, má podobný jen provozovací aparát - orchestr, v klasicismu v němž symfonie jako nový druh a žánr vznikla, je i orchestr jiného typu. Počínaje klasicismem, v období romantismu i u klasiků hudby 20. století je symfonie vrcholným hudebním útvarem nejen po stránce formové, ale (zpravidla) i po stránce obsahové. Je jakýmsi mikrokozmem, světem sám pro sebe a současně odrazem myšlení a citění autora a jeho světa ve své formové ucelenosti: všimněme si jen podobnosti mezi charakterem jednotlivých témat sonátové expozice a charakterem všech částí cyklické formy. Jakoby se na velkém projekčním plátně celku promítaly kontrasty a konflikty témat první části formy. Zvukově barevné možnosti orchestru tuto jednotu a současně mnohost odrazu ještě zvyšují. Od doby Beethovenovy také skladatelé k symfonii přistupují s největší vážností a odpovědností. Je zajímavé, že Beethovenův vzor působil jako limitující činitel i v počtu tohoto druhu u jednotlivých skladatelů - maximum devíti symfonií je překročeno vlastně až ve 20. století (např. N. J. Mjsekovskij, D. Šostakovič).<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Pro označení skladby se vždy formě názevu s koncevkou mužského rodu, pro označení souboru (České kvarteto, Moravské kvinteto a p.) formě s koncevkou rodu středního.

<sup>7</sup> Sonáta a symfonie je v hudební literatuře veliké množství. Pro lepší orientaci používáme v názvu skladby trojího doplňujícího označení: jména hlavní tóniny, opusové číslo, případně pořadové číslo opusu - např. Sonáta D dur op. 23, č. 3. Tyto údaje oděluji, že skladatel vytvořil jako své 23. dílo (opus) nejméně 3 sonáty, z nichž o třetí sonátu v tónině D dur se zajímáme. - Obvykle však má vlastní opusové číslo každá rozsáhlejší skladba, sdruženiny jsou menší skladby, např. písně nebo drobné instrumentální skladby. - Symfonie, a v novější době i druhově stejné sonáty a koncerty, nesou často ještě pořadové číslo svého druhu: např. VII. symfonie g moll, op. 47.

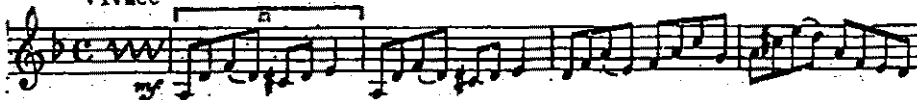
Symfonie s programem spojuje schéma cyklické sonátové formy s prvkem programovým (vyjádřeným v názvu nebo širším způsobem). Samotná forma pak vykazuje jistá zvláštnosti - např. je to pět částí v Beethovenově Pastorální symfonii (s názvy: Probuzení radostných pocitů při příchodu na venkov, Scéna u potoka, Veselá shromáždění venkované, Nečas a bouře, Pastýřský zpěv - šťastná a vděčná pocity po bouři), nebo celou skladbou se prolínající „idée fixe“ ve Fantastické symfonii (1830) Hectora Berlioz a pod.

Rozsáhlá symfonie s programem je žánr příznačný pro stylovou epochu romantismu a jeho dozrání, zatímco druh symfonie 20. století se v mnoha případech vrací k méně rozsáhlým tvarům, navazujícím na typ původní symfonie haydnovské (S. Prokofjev: Klasická symfonie, I. Stravinský: Symfonie o třech větech - 1945 aj.). Mimohudební programování symfonického útvaru pak vede jednak ke koncertové symfonii s příjmy zapojením textu v interpretaci vokální složky (Beethoven IX. symfonie se Schillerovou Odou na radost v poslední části), jednak k novému žánru neoromantického, k symfonické básni.

15.3 Cyklické sonátové formy je promítnuta i ve zdrobnělých formách, jakými jsou sonatina a symfonieta. Sonatina má nejčastěji tři části, z nichž první bývá ve formě sonátové, druhá ve formě písňové, třetí ve formě malého rondo. Expozice sonátové části má většinou jen dvě témata, nepřilíživě závažná, krátká.

Hlavní téma Novákovy Zbojnické sonatiny (1919) v tónině d moll je zajímavé svojí dvojdílností; první díl tématu je z jednoraktového motivu

Vivace



druhý díl (v téže tónině) je ze dvou jednoraktových motivů - a<sup>1</sup> je harmonicko-melodický, a<sup>2</sup> je melodický:



Jako vedlejšího (zpěvného tématu) Novák použil (v pokračování příkladu volně rozvedené) citace lidové písně v tónině B dur a F dur:



Příklady ukazují jednoduché strukturování témat, v kompletním znění vykazují i jednoduchou fakturu (většinou dvouhlas, i když u Nováka často initiačně posunutý).

Klasické sonatiny (Clementi, Dusík, Kuhlau, též Mozart a Beethoven) jsou dnes používány výhradně jako instruktivní literatura právě pro nenáročnost interpretační i myšlenkově-obšahovou. V novější době se pak setkáváme i se sonatinami, u nichž je obojí nenáročnost (jako charakteristický znak sonatiny) velmi relativní - např. v klavírní Sonatině M. Ravela, houslové Sonatině A. Dvořáka a také v některých ze sonatin Vít. Nováka.

Symfonieta, malá symfonie, znamená se zjednodušením formě i ústup od velkého symfonického orchestru (např. A. Schönberg: 2 housní symfonie op. 9 a op. 38, B. Britten, Simple Symphony aj.), nebo se v řazení a struktuře částí více podobá suitě než cyklické sonátové formě (např. Symfonieta L. Janáčka).

Všechny tyto zněny souvívají s postupným negováním formy symfonie, příznačným právě pro vývoj hudby ve 20. století. Hudba, která se objevuje pod názvem symfonie v druhé polovině našeho století, bývá formována zcela jiným způsobem. Když někdy nazýváme klavírní díly a částmi formy vztah k původnímu strukturování, postrádá (záměrně) způsob tématické práce pro formu příznačný a neodmyslitelný. Význam slova symfonie je tedy nyní často chápán v původním starořeckém smyslu slova - souznění (συμφωνία), při zachování velkého symfonického orchestru jako interpretačního východiště partitury.

15.4.1 Z barokového sólového koncertu (viz 8.6) se s nástupem klasického homofonního slohu stává koncertantní útvar v cyklické sonátové formě instrumentální koncert. Odvozování termínu je sporné: akcent spolupůsobilosti v ansámblu ukazuje na it. concertare - spoluzníti, což odpovídá concertu jako útvaru vokálně-instrumentálnímu (Gabrielli), zatímco nesourodost spolupůsobilých složek může ukazovat k lat. concertare - soupeřit, závodit, zápasit spolu (podle Riemanna). Úloha orchestru v klasickém a často i v romantickém koncertu je pouze doprovodná, koncertantní prvek je soustředěn pouze do sólového partu. Cyklické sonátové formy s třech-částečnými má v tomto druhu své zvláštnosti. Nejzávažnější z nich jsou v první, sonátové části. Sonátová expozice bývá v koncertu zdvojnásněná a to tek, že každé téma je předneseno dvakrát, jednou sólistou, podruhé orchestrem. Někdy přednáší celou expozici nejprve orchestr, následován sólovým hlasem, jež pak v opakování témat - již zpravidla variovaných - doprovází; jindy je tomu naopak, nebo se v přednášení témat obě složky pravidelně střídají. Výsledek je ale pravidelně též, expozice buď v celku, nebo v jednotlivých tématech zazní dvakrát. Provedení sonátové části

*Průběh*

v koncertu má více variabilní než tématičko-evoluční charakter, mnohdy je založeno na uplatnění tématičky nezávislých koncertantních prvků: běh, rozložených akordů, prudkých změn nástrojové polohy ap. Nejčastěji právě provedení vyústí do instrumentální kadence, původně uzavřené charakteristickým závěrem orchestru na tónickém kvartextakordu:

(W. A. Mozart: Koncert A dur pro housle a orchestr)



Kadence (it. *cadenza*) vychází z tématičko-ascertáku části, je však úsekem skladby, v němž sólista (bez doprovodu orchestru) využívá příležitosti přechodit o svých nástrojově-technických schopnostech. V kadenci jsou nahromaděny technicky obtížné prvky, rozvíjení tématu bývá spíše naznačeno. Mlčící orchestr dovoluje sólistovi rubátový přednes, časté agogické výkyvy, cesury, fermáty. Kadence má tedy tempově velmi vrátený průběh a k původnímu tempu se vrací teprve v závěru tvořeném sledem triků na dominantě. Po nich nastupuje současně s končícím sólistou orchestr na tónice hlavní tóniny a přednáší hlavní téma jako začátek reprízy.

Kadence byly nejprve vytvářeny interpretem (a vycházely z jeho specifických nástrojových dovedností), později (počinaje Klavírní koncertem Es dur L. v. Beethovena) byly fixovány autorským zápisem a chápány jako integrální součást skladby. V novější době je kadence považována za manýru a z koncertu mizí. Repríza sonátové části koncertu znamená zpravidla další variování témat v sólovém partu.

Druhá část koncertu je vždy v pomalém tempu a dává sólistovi možnost uplatnit kromě koncertantních prvků kvalitní tón v lyrickém projevu, třetí rychlá část zpravidla ve formě valčíka nebo je podobná části první ve variabilním zpracování témat a maximální koncertantní nasazení sólisty. V této části (a někdy i v části pomalé) se opět objevuje před poslední uvedením hlavní myšlenky kadence.

Koncertující nástroje s doprovodem orchestru jsou ve vývoji druhu limitovány vlastním vývojem a často i absencí výrazné interpretační osobnosti, která naopak vždy vyvolávala tvorbu koncertantní formy a byla příkladem k následování. Kromě nejobvyklejší sólově užívaných nástrojů (jak jsou housle, klavír, flétna, lesní roh aj.) sledujeme, že postupně vznikají koncerty pro nástroje dříve opomíjené (např. violoncello, kontrabas a i. citrál, saxofon nebo nástroje bicí).

15.4.2 Jako návrat k formě koncerta *grossa* se mohou jevit druhově poněkud odlišné, cyklickou, sonátovou formou však s koncertem shodné koncerty pro dva nebo tři nástroje, dvojkonzert, či trojkonzert. Šířeji uplatněný koncertantní princip pak nacházíme v koncertantní symfonii (J. Hanuš, K. Szymanowski, Frank Martin - *Petite symphonie concertante* pro cembalo, harfu, klavír a dva smyčcové orchestry), či v koncertu pro orchestr (Béla Bartók), v němž je koncertantní princip uplatněn totálně - koncertují střídavě všechny nástroje symfonického orchestru.

15.4.3 Zdrobnělá a pro sólistu méně náročná forma se nazývá *concertino*. Bývá jako sonatiny určována k instruktivním účelům. V jiném případě jde o menší aparát a drobnější (ev. autovou) cyklickou formu - např. v Janáčkově *Concertinu* pro klavír a komorní ansámbl.

## 16. DALŠÍ CYKlickÉ FORMY

Na cykličnost suity tanců navazují tři navzájem podobné formové útvary, jejichž vznik spadá do doby předklasické a rozkvět do doby klasicismu - serenáda, divertimento a kasace.

16.1.1 *Serenáda* (it. *serenata*) ukazuje původem slova na provozování pod širým nebem (al sereno) a od 16. století s významem večerní (sera - večer) hudba. Nejprve jako vokální nebo vokálně-instrumentální skladba s účelem vzdát hold a šádat o přízeň se později v instrumentální obměně (často pro dechové nástroje) mění ve večerní (milostné) zařazeníčko. V 18. století je často nazývána noční hudbou (W.A. Mozart *Eine kleine Nachtmusik*), it. *notturno*, fr. *nocturne*. Pro *serenádu* (vle i *divertimento* a *kasaci*) je charakteristický úvodní a závěrečný pochod, který rámuje větší počet tanečních (menuet) a netanečních částí uvnitř. V instrumentální obměně serenády je pravidelně zachováána končnost, teprve ve smyčcových serenádách nacházíme zdvojeování hlasů. Občas se objevuje serenáda jako jedna z částí cyklické sonátové větvy; bývá pak odlišena napodobením hry na drnkací nástroje v doprovodu "písni" (např. J. Haydn: *Andante cantabile* ze Smyčcového kvartetu - Hoboken III, 2.17).

Po serenádách Haydnových, Mozartových (otce i syna) i Beethovenových se v romantismu druh pravidelněji odívá zrušením komorního nebo smyčcového komorního orchestru (např. P. I. Čajkovskij op. 48, A. Dvořák op. 22, 44, 90, J. Suk op. 6, E. Suchoň op. 5 aj.).

16.1.2. Divertimento (fr. divertissement - zábava, potěšení) je oblíbenou instrumentální formou 2. poloviny 18. století. Spojuje mnohdy části typu sonátového a suitového. Jejich počet kolísá od 4 do 12, známe ale divertimenta o části jedné (např. J. Haydn: 4 divertimenta pro baryton - Hoboken XII, č. 20-23). Hlavním znakem divertimenta - podobně jako znakem serenády - je komorní obsazení a odlehčený, nenáročný, "zábavný" způsob formulování hudebních myšlenek.

Na klasické divertimenta navazují vlastními výrazovými prostředky ve 20. století např. B. Bartók svými Divertimentem pro smyčce (1939), posun ve významu žánru představuje např. I. Stravinský Divertimentem pro orchestr (1938-50), které je vlastně suitou z baletu (Polibek vily - 1928-49).

16.1.3. Seace je v 18. století opět komorně obsazené skladby o více částech volně řazených, většinou pro dechové a bicí nástroje, provozované pod širým nebem.

16.2 Na cyklickou formu barokní suity, která upadla s rozvojem cyklické sonátové formy a výše uvedených cyklických typů v 18. století v zapomenutí, volně navazují suita 19. a 20. století. V jednotlivých projevech se diferencuje na

- a) suity nepodnikující vzor barokní (např. M. Reger: Suite in alten Stil, Saint-Saëns: Suite archaïque, Schönberg: Suite pro klavír op. 25);
- b) suity nových tanců, a to tanců národních (např. A. Dvořák: Česká suite op. 39 a části Preludium, Polka, Sousedská, Romance a Furiant, nebo B. Bartók: Suitsy op. 3, 4, 14, Taneční suite aj.) nebo z oblasti tanců společenských a džezu (např. P. Hindemith: Suite "1922" op. 26, E. Křenek: Malá suite op. 13a aj.);
- c) suity z baletu, složené z nejzdařilejších čísel původně scénického díla (např. P. I. Čajkovskij: Spící krásavice, Louskáček, I. Stravinskij: Pták ohnivák, S. Prokofjev: Romeo a Julie) nebo jako baletní hudba označená suite koncertní (např. M. Reger: Ballett-Suite op. 130);
- d) suity z hudby k činohře, tedy z útvaru původním určením značně nezávislého (např. E. Grieg: Peer Gynt, J. Suk: Suite z hudby k Zeyerově dramatické pohádce Radúz a Mahulena op. 16);

- e) suity programně motivovaných částí, komorní (M. P. Musorgskij: Obrázky z výstavy, V. Novák: Exotikon aj.) nebo orchestrální (Rimskij-Korsakov: Šeherezáda, V. Novák: Juhočeská suite, Slovácká suite aj.);
- f) suity volně řazených částí narataných a výrazně nprogramovaných (např. A. Berg: Lyrická suite pro smyčcové kvarteto 1925-1926).

16.3 Kantáta (od lat. a it. cantare - zpívat) je v 19. a 20. století cyklickým útvarem, který charakterizuje využívání vokální sborové, ansámblové i sólistické složky ve spojení s instrumentálním (orchestrálním) doprovodem. V tom navazuje na italskou cantatu 17. a začátku 18. století (Costi, Carissimi, Stradella, Scarlatti), která byla odnoží opery a využívala především sólového zpěvu, a na kantátu německé reformace výrazněji se projevující od poloviny 18. století (J. S. Bach).

Rozdělení na světskou kantátu a kantátu duchovní se uskutečnilo již zpočátku 17. století a to nejen v rovině použitého textu, ale i v hudebním zpracování. Recitativní dialogy, arioso, ritornely světské kantáty odkazují na operní původ, zatímco závilost na chorálu a forma s ním spojených (chorálové variace, chorálové fantasia, moteto, ale i operní arioso a recitativ) jsou znaky kantáty duchovní.

Od klasicismu až do současnosti se světské kantáty vyvíjí jako vokálně instrumentální symfonický útvar uspořádaný v cyklu suitového nebo i sonátového typu, s typickým střídáním částí instrumentálních, vokálně sborových, sólových nebo ansámblových v doprovodu klavíru. Prvními exponenty druhu v homofonním slohu jsou J. Haydn a W. A. Mozart, dále pak romantici C. M. Weber, R. Schumann, B. Smetana aj. Ve 20. století lze sledovat zvýšenou oblibu kantáty (P. Hindemith, A. Honegger, A. Schönberg, C. Orff, B. Bartók, Z. Kodály, S. Prokofjev, D. Šostakovič, D. Kabalevskij, z českých autorů V. Novák, L. Vycpálek, na Slovensku E. Suchoň aj.) i její modifikace v omezení aparátu ke tvaru komornějšímu (např. I. Stravinský: Svatby pro sbor, sólisty, čtyři klavíry a bicí nástroje, nebo B. Martinů: Otvírání studánek pro recitátory, ženský sbor, sólo baryton, smyčcové trio a klavír). Postupně je také stírán rozdíl v zaměření kantáty a oratoria, po formové stránce ostatně shodných druhů (např. v Písní o lesích D. Šostakoviče nazvané jako oratorium aj.).

### 17. VELKÉ FORMY SLOŽENÉ - OPERA, BALET, MELODRAM

Společným rysem velkých složených forem je vokálně instrumentální aparát, stavba formy ve (víceaktně) uzavřených číselech (alespoň ve východiscích při konstituování homofonního slohu) a spojení s textem, jenž bývá organickým pojítkem formy a někdy i latentně organizujícími činitelem v řazení hudebních struktur. Cykličnost koncertních forem, podobných prováděcím aparátům (kantáta, oratorium, mše) je u scénických forem nahrazena mnohem těsnějším sledem nerozvnatelně většícího množství formových celků, někdy zřetelně uzavřených, jindy spojovaných do výstupů, obrazů, dějství.

17.1 Opera (z lat. opus-dílo, opere-díle) klasicismu, romantismu a v 20. století je scénický útvar, její zpravidla zahajuje předehra (ouvertura) a v průběhu díla se střídají podle zákona kontrastu a podle potřeb děje árie (arióza), ansámbly, sbory, recitativy a orchestrální čísla.

Dvojitý typ opery 17. století (opera seria a opera buffa - kap. 7) je východiskem dalšího vývoje žánru; kromě hlavních dvou proudů vážné a komické opery vzniká v Anglii 18. století belled-opera, písněová opera a lidovými intonacemi (Pepusch: Zebrácká opera), jako protiklad italské operní manýr. V Německu z podobných pohnutek vznikl lidový singspiel, hra se zpěvy a ve Francii satirický vaudeville. Všechny tyto typy (a orně i další scénické formy) mají svůj základ v literárně dramatické formě libretu, k němuž tvoří formálně bližší nebo volnější nadstavbu.

17.1.1 Operní libreto (it. libretto - knížka) je do jisté míry předpokladem dějového díla, jak je patrné na mnoha operách s dobře hudební a málo nosným libretem. Libreto musí být stručné, (neboť hudebně-dramatický čas plyne jinak, než čas slova v činohře), má být co nejrozumitelnější v zápletkě a přitom musí splnit základní požadavky dramatické nosnosti v expozici, tragickém nebo komickém konfliktu, katastrofě či rozuzlení. Není divu, že operní skladatelé se vraceli častěji k předlohám osvědčených libretistů (Mozart - da Ponte, Smetana - Eliška Krásnohorská aj.), nebo si libreta psali sami (R. Wagner), nebo literární díla sami svými požadavky přizpůsobovali (např. L. Janáček aj.).

17.1.2 Operní předehra (ouvertura) prošla složitým vývojem (srov. kap. 7) V druhé polovině 17. století krystalizují dva typy, předehra francouzská (J. B. Lully) o třídílném schématu pomalu-rychle-pomalou, a předehra italská (A. Scarlatti) o dílech v rychlém, pomalém a rychlém tempu. Obě typy existovaly dosti dlouho vedle sebe, až postupně převládí

typ italský. Tyto předehry však a vlastní operou tématicky nesouvisely, jsou samostatnou zahajovací formou. S nástupem klasicismu dostává operní předehra sonátovou formu (Mozart). Odtud počínaje pak můžeme rozlišit velkou operní předehru, která anticipuje ve zkratce průběh celého díla, (později je v ní použit klíčový materiál, hudební charakteristiky postav, konfliktů - např. k Mistrům pěvců norimberských R. Wagnera aj.) a krátký typ předehry, která uvádí pouze dějství (např. v Janáčkově Jaií pastorkyni). Druhý typ je pak příznačný pro operu 20. století vůbec.

17.1.3 Árie (odvozeno od starofr. air a později it. aria - vzduch, atmosféra, zjev) je základním stavebním kamenem opery. Může mít formu dvoudílné nebo trojdílné písně, často strofické (kavetina, kanzona), nebo formy rondové, nebo tzv. arie da capo. Dramatický čas se v árii zastavuje, jednající postava dává průchod svým citům, stavba ap. Několikeré operní reformy (z nichž našemu období předchází výrazná reforma Gluckova a v 19. století ideově navazuje reforma Wagnerova) usilují o odstranění nedramatické statičnosti, jejíž příčinou je právě árie. Gluck odstranil manýriismus italského bel canto, Wagner spojil princip dramaticky pohyblivého recitativu a ariozního zpěvu do jednoho celku, aniž by útvary uzavíral (Ewigmelodie - věčná melodie). Ani tyto reformy neznamenalý konečné řešení. Znovu se i po Wagnerovi objevuje typ árie bravura, árie s ozdobnými koloraturními zpěvy kde slabika textu připadá na mnoho not vokálního partu; objevuje se ovšem nikoli jako převládající typ, nýbrž jako jedna z možností kontrastujícího oživení;

(B. Smetana: Hubička)



17.1.4 Recitativ je způsob zpěvu, který se podobá mluvě a ve kterém děj postupuje kupředu. V klasické a romantické opeře tvoří protipól k árii.

Recitativo *secco* (suchý recitativ) se pohybuje na několika vále výškách v rychlých hodnotách, někdy bez metrického rámcu. Bývá sporadicky členěn akordy, hranými původně jen cembalem, později orchestrem a uplatněnými na místě interpunkčních znamének v textu.

(B. Smetana: Prodaná nevěsta)

Pa-ne prin-ci-pál, pane prin-ci-pál, slalo se velké ne-slásti, krásko se o-pi v dolejší hospodě.  
tak-že se nemů-že na no-hy a-ni poslati a nechce dnes men-comoci dělati medvěda!

Recitativo *accompanato* (doprovázený recitativ) má melodickou linku poněkud bohatší a rytmicky rozmanitější; orchestr není omezen na "secco" akordy, ale podepírá souvisele zpěváka. Tento druh recitativu připravuje často árie, a níž pak tvoří jedno číslo: "recitativ a árie", "scéna a árie" ap.

(B. Smetana: Prodaná nevěsta)

Ah, ta, ta u-u - mi mlu-vit! Tu, tu bych si hned, hned

vral! To by by-by-by-by-by-la radost, ce-ce-lá ves by by se ko-ko-kou-ka - la!

17.1.5 **Ansambl** (fr. ensemble - společně; soubor) vnáší do opery vokálně polyfonní techniku opět jako kontrastující moment v poměru k jednohlasé a nedramatické árii a dynamickému recitativu. Podle počtu zúčastněných sólistů hovoříme o duetu, tercetu, kvartetu, kvintetu až sextetu (např. "Rozmysli si Mařenka"). Dramatický spád opery je v ansámblech posílen využitím principu dialogu, i když se setkává i s paralelním vedením hlasů (duet) a sezbou homofonní.

17.1.6 **Sbory** nacházíme v operě tam, kde libreto předepisuje davovou scénu. Mnohdy jsou prokládány sólovým projevem a využity v kontrastu sólo a tutti. Z praktických důvodů bývaly kompenovány stroficky.

17.1.7 **Samoatná orchestrální čísla** bývají (kromě předeher), na scéně zpracována baletně. Souvislost baletu a opery je opět historická a v romantismu bývá využita k uplatnění národních tanců v souladu s vlasteneckými tendencemi doby (S. Moniuszko: Halka, B. Smetana: Prodaná nevěsta aj.).

17.1.8 Zmínili jsme se o Wagnerově snaze odatranit členění opery na jednotlivá uzavřená čísla a především omezit nedramatickou estetičnost árie. Ve Wagnerově hudebním dramatu plyne hudba nepřerušovaně v melodicky klanutých seriózách, s většinou dramatickým spádem. Zvláštním Wagnerovým přínosem do opery je zavedení **příznačného motivu**, který se v různých tvarových modifikacích objevuje vždy se stejnou osobou, věcí nebo situací. Současně Wagner odvrhuje vše, co by zdržovalo dramatický průběh opery. Upouští od koloratury, od baletu, a sborů užívá jen tam, kde jsou dramaticky funkční.

Tyto znaky (snad kromě Leitmotivu) charakterizují i novodobou operu. Jsou ještě prohloubeny snahou po lapidárnosti, potřebou vyjadřovat vše úsporně. K individualizaci celku i detailu opery přispěl rychlý vývoj výrazových prostředků hudby 20. století a některé fenomenální osobnosti - např. L. Janáček, který v operním (a nejen v operním) díle důsledně aplikuje svoji nespávkovou teorii a dosahuje dramatické naléhavosti výrazu při použití poměrně tradičního materiálu. Na druhé straně lze jmenovat např. A. Schönberga nebo A. Berga (Wozzek), kteří se stejným cílem zcela nově organizují tónový materiál a koncentrují drama. Pokračování této linie však v současnosti vyvolává úvahy o životnosti opery jako útvaru; podle mnoha nálezů lze v operě konce 20. století očekávat další zlom ke zjednodušení používaných prostředků a k jiné, snad méně komplikované formulaci vokální linky, limitované do jisté míry faktorem interpretace i recepce.

17.2 Opereta (vlastně "malá opera") je v 19. století odrádkou opery buffy, resp. singspielu, kde se střídají zpěvní čísla (sólová, ansámblová i sborová) a baletní čísla s mluveným dialogem. Byla pěstována hlavně ve Francii, odkud vzešla (J. Offenbach, Hervé aj.) a v Rakousku (J. Strauss ml., Fr. Suppé, K. Millöcker, Fr. Lehár aj.). Jako útvar opereta souvisí od počátku s poklesem vkusu měšťáctva a stává se postupně stále více vysloveně komerčním produktem. S příchodem jazzu se ve 20. století mění v podobně konzumní muzikal.

17.3 Balet a pantomima jsou scénické hudební formy, které se liší pří-  
stupem k problematice vztahu hudby a pohybu. Balet znamenal původně řadu tanců (v příslušných formách), spojených rámcovým dějem (libretaem nebo vůbec bez děje (L. Delibes, P. I. Čajkovskij aj.). Pantomima vyjadřuje děj téměř činoherním způsobem, mluvené slovo je však nahrazeno pohybovou akcí. Z baletu přitom těží v tanečních vložkách, které tu hrají podobnou úlohu jako árie v operě. V hudbě je dějovost podporována pomocí příznačných motivů a prací s nimi (O. Nedbal: Pohádka o Honzovi aj.).

Ve 20. století oba typy splývají v tzv. výrazový balet, který je ve své konečné podobě výsledkem společného úsilí skladatele a choreografa. Podobně jako reformovaná opera má výrazový balet co nejméně uzavřených čísel, usiluje o dramatickou pravdivost a přesvědčivost (např. I. Stravinský: Pták ohnivák 1910, Petruška 1911, Svěcení jara 1913, B. Bartók: Podivuhodný mandarín 1919 aj.).

17.4 Scénický melodram reprezentuje v novější světové literatuře ojedinělé rozsáhlé dílo Z. Fibicha - trilogie "Hippodamie" (Námluvy Pelopovy, Smír Tantalův a Smrt Hippodamie) na text J. Vrchlického. Melodram jako spojení mluveného slova, vázaného na průběh hudby, je poněkud nesourodý ve svých prostředcích a v důsledku toho často nepřesvědčivý v jedné nebo druhé složce, které se navzájem přizpůsobují. V mezních situacích - a ty v tomto útvaru nastávají často - nemá hudba svou vlastní vývojovou logiku formy a slouží jako zvukový doprovod recitovanému slovu, nebo tuto logiku má, a odvádí pozornost od druhé roviny projevu (kromě výše jmenovaného díla např. J. J. Rousseau: Pygmalion 1770, J. Banda, A. Roussel, zdařilejší I. Stravinského Perséfone nebo D. Milheuda z Choéphores). Poslední uvedená díla se provozují jako koncertní melodram, k nimž z české literatury můžeme uvést jako reprezentanty tohoto druhu J. B. Foerstré (např. Romance štedrovačerní), O. Ostrčila (Balada česká) a opět Z. Fibicha (např. Štěstý den, Vodník, Pomsta květin aj.).

## 18. OD FANTASIE K SYMFONICKÉ BÁSNĚ

18.1 Výraz fantasie (it. fantasia, angl. fancy) je jako titul instrumentální skladby doložen již na samém začátku 16. století. Se jménem fantasie (na rozdíl od soudobých toccat, ricercarů, preludií a capriccií) jsou spojeny významy bezprostřednost, zvláštnost, volnost vy-  
myšlení a tvarování jako obsahový základ formy. Tento charakter si fantasie udržela (jako vokální i instrumentální skladba) v 16. i 17. století v 18. a 19. století jako varhanní nebo klavírní skladba znamená mnohdy též uvolnění sonátové formy (sonata quasi una fantasia) nebo protiklad k fugové formě, v 19. století pak s rozruchem romantismu, s jeho vysokým estetickým hodnocením umělcovy fantasie a individuality a dále s tendencí spojovat hudbu (i latentně) s mimohudebním programem, doznává fantasie jako druh klavírní i symfonický největšího rozmachu.

Improvizční charakter fantasie Bachovy se ponejvíce vázal k pevnému řádu fugy, k níž fantasie tvořila předehru. Samostatné fantasie Mozartovy a Beethovenovy již tvoří přechod k individualizované fantasii romantické. Ta pak inklinuje jak k písňovému tvaru, dostává i koncertní charakter (Chopin: Fantasie f moll, J. Suk: Fantasie pro housle a orchestr), může být koncipována jako rozsáhlá symfonická skladba cyklická (Moravské taneční fantasie-1951-Kl. Slavického). Se změnou estetického názoru ve 20. století postupně mizí. Dříve však fantasie předznamenala vznik specifického žánru, který tvoří přechod k hudbě programní a který označujeme jako charakteristický kus.

18.2 Charakteristický kus, charakteristické skladba vzniká na přelomu 18. a 19. století jako projev, spojující rozmanité typy specifické hudební útvornosti s určitou významovou či obsahovou tendencí, o níž vypovídá titul skladby. Na rozdíl od programní skladby nepoukazuje verbální směrnice k dějovým momentům nebo syžetovosti, ale obvykle k formě a žánru jiných umění (např. ekloge, dithyramb, elegie), k materiálovým a znakovým entitám uměleckých produktů - a tedy i hudebních děl (miniatura, bagatela, moment musical), k psychickým momentům, které jsou často uměleckého odrazu (náhoda, radost, touha atd.). Pod vlivem takto orientované praxe nabývají funkce charakteristického kusu i některé skladby označované tradičními názvy - např. preludium, fantazie aj. Historickým předetupněm charakteristického kusu jsou žánrové skladby anglických virginalistů, francouzské skladby z tabulatur pro loutnu a klávesové nástroje typu tombeau, hommage a pieces de clavecin.

Poprvé se objevilo označení v osmdesátých letech 18. století v případě cyklu G. Chr. Fügera (Charakteristische Clavierstücke 1783-84). Charakteristický kus se od té doby rozvíjí jako žánrové pojmenování různých



označovaných druhů sólové a komorní tvorby. Společensky je vznik charakteristického kusu spjat s přelomem 18. a 19. století, s rostoucí významem měšťanského hudebního salónu, se zdůrazněním intimity projevu a se sklonem k miniaturizaci. To se jeví jako unikátní tendence v době ponapoleonské reakce. Mikrosvět a nicotná tematika se úzkostlivě vyhýbaly jakýmkoliv společenským paralelám. Pro charakteristický kus je příznačné, že se v něm na skutečnost poukazuje zpravidla prostřednictvím jiných uměleckých žánrů a prostředků. Prvé silné podněty čerpají tvůrci charakteristických kusů (a jsou mezi nimi významně zastoupeni především čeští skladatelé V. J. Tomášek a J. M. Voflíšek) z oblasti lyrických a epických básnických forem (eklogy, dithyramb, elegie, sonet, rapsodie, balada, novela, romance - později přistupující legenda, zabavka, průjda, ve 20. století se v kontextu novoklasicismu objeví i epigram, esej aj.). Jinou důležitou inspirační oblastí pro názvy charakteristických kusů je oblast vizuálních podnětů, které přicházejí z velké části z výtvarného umění (arabeska, skica, silhouette, črta, -bild- např. Stimmungsbilder, otuda, studie - např. Malířské studie Z. Fibicha).

Jiné pojmenování poukazují ke komunikáčním aktům (dedikace) a ke společenským konvencím (An Laura, für Elise - Pro Elišku, In memoriam). Již galantní sloh 18. století se stal základnou, na níž se zformovaly skladby poznamenané jistou "psychologizací" a zniterněním (později to zejména jsou humoreska, scherzo, náladá, idyla). Jiným inspiračním zdrojem jsou pojmenování a prostředky scénických umění (improvisace, scéna, později dialog, monolog, intermezzo). Nového významu nabývají v rovině charakteristického kusu stará označení a formy jako např. invence, fantazie, arietta, capriccio, preludium, toccata, studa. Uvnitř celé oblasti dochází k mísení typů a ke vzájemným spojováním. Dokladem jsou častá označení přívlastkového typu - např. poetická polka, romantická scéna, melancholická serenáda, polkové capriccio. U některých z nich cítíme blízkost programní hudby. Konečně se objevují i charakteristické kusy, jejichž tituly či druhová pojmenování poukazují na vlastnosti hudby samé, sklon k miniaturizaci vyjadřují označení miniatura, bagatele či moment musical, v české hudbě např. Dvořákovy Malíčkosti, vztah k vokálnosti naznačuje píseň beze slov (Mendelssohn) a často se do verbální sešřnice dostanou i tempové výrazové pokyny a označení (Andante cantabile, Amoroso atd.).

Charakteristický kus vedle vysloveně virtuózních poloh sleduje v průběhu 19. století a zvláště pak ve 20. století i zřetelně instruktivní tvorby.

Česká hudba obohatila v celosvětovém měřítku oblast charakteristického kusu o některé významné zástupce. Na Tomáše a Voflíška navazují další skladatelé, vracející se zejména k formě rapsodie a eklogy. A. Dvořák obohatil charakteristický kus především o specificky české a slovenské útvery. Jsou to zejména dumky jako zvláštní tvar internacionálnější chápané elegie a humoreska, navazující na schumannovský podnět. Důležité je, že u Dvořáka dochází k proměně klavírního charakteristického kusu na komorní a výjimečně i orchestrální skladbu (dumky v komorních skladbách, klavírní trio Dumky, rapsodie, legenda aj.). Vznik žánru dumky v české hudbě připravila vlna zájmu o ukrajinskou a polskou lyriku a epiku. Silně zapůsobily vedle dobových překladů (K. V. Zap např. uvedl do české literatury již 1839 Gogolova Terasa Bulbu) i názory Čechů působících na Ukrajině a v Polsku a jejich popularizace dumky, kolomyjky a krakoviaku (K. V. Zap, M. Konopásek). I když se dumka jako charakteristický kus objevuje téměř současně u ruských skladatelů (Čajkovskij, Balakirev), je přece jen její význam umocněn až tvorbou A. Dvořáka. Dvořákovská dumka je obvykle pojata soudobě a využívá symetrie dvojtakti. Převládají v ní stupnicové chody, a nimiž kontrastují kvinty a sexty). Nejčastěji má dumka moll-durový ráz, v harmonii se uplatňují patternová blízká stereotypy, vytvářející dojem tanečních figurací. V doprovodech se vyskytuje i synkopický rytmus.

Jiným charakteristickým kusem mimořádného významu pro dějiny české hudby je zmiňovaná humoreska. Do hudby přešlo označení "Humoreske" z německé literatury teprve kolem roku 1840. Za prvou hudební humoresku je pokládán Schumannův Klavírní štůček op. 20 (1839), v cyklu Fantasiestücke pak označil R. Schumann 2. část jako Humoreske. Pražský skladatel H. Hampel, nadšený ctitel R. Schumanna, napsal 1874 jednu z prvních humoresek u nás. Humoreska byla od svého vzniku poznamenána jistou dvojnásobností, kterou u humoru zdůrazňovali někteří němečtí romantičtí spisovatelé (Jean Paul se svým názorem na humor, jenž "na rtech má lehký úsměv, v očích ale slzu soucitu" - tento názor byl v 60. letech u nás dobře znám a připomíná pozdější humanistické konceptce humoru např. Marka Twaina a zvláště A. P. Čechova a jeho pověstný "smích přes slzy"). Česká klavírní humoreska se pak etablovala zejména zásluhou A. Dvořáka. Ve 20. století nastává odklon od humoresky (ta se přesouvá hlavně do instruktivní tvorby) a přesun k burlesce a grotesknějším polohám, které více odpovídají expresionismu a novoklasicismu první třetiny našeho století.

Formově nelze charakteristický kus přesněji vymezit. Může probíhat na bázi malé písněvé formy stejně jako ronda vyššího typu. V prvních fázích vývoje inklinoval k miniatuře a obvykle vystačil s jedinou myšlenkou, která zaručovala i žánrovou jednotu. Později se blíží charakteris-



tický kus řadě jiných forem, dochází ke směřování vlivů a přesunem ze sólové oblasti do komorní a k dalším proměnám.

18.3 Vysloveně programně je chápána zpravidla konciení, z vlastní (hudební) logiky řazení struktur vyplývající forma koncertní ouvertury, která se osamostatňuje od konkrétních dramatických útvarů již v klasicismu. Beethovenovy předehry (např. Egmont, Coriolan) zůstávají sice svázány se sonátovou formou, v níž se však vliv programu zrcadlí v odchylkách (v Egmontu např. v dramatickém úvodu a nadměrně dlouhé kóě v posměru k sonátové formě). Podobně koncieně jsou tvarovány i některé předehry romantické (F. Mendelssohn-Bartoldy: Hebridy, J. Brahms: Slav. nosní akademická předehra aj.). Programní prvek, který je v raných fantastických velmi latentní a zřetelněji se projevuje v některých charakteristických kusech, se v koncertní předehře dostává do druhu symfonického; v romantismu pak přerůstá v prvek formotvorný jako zjevné "libret hudby; ta pak nevychází jen z logiky (a tradice) tvarování vlastního.

18.4 Vzniku symfonické básně, jež se nejvýrazněji spojuje s pojmovou rovinou sdělení, hudebnímu sdělování v podstatě cizí, předcházeli ještě progresní symfonie (L.v. Beethoven: VI. symfonie F dur - Pastorál H. Berlioz: Fantastická symfonie - 1829). Od ní a současně od koncertní ouvertury vedla cesta k symfonické básni.

Program k symfonické básni - a poté i k hudbě komorní - je čerpán nejen z literatury dramatické (jako původně u koncertní předehry), ale z poezie, umění výtvarného, někdy je výrazem skladatelových impresí z přírody, osobního života ap.

Forma sama bývá programem významně ovlivněna, je individualizována takže hovořit schématicky o formálním typu u symfonické básně není možná. Zvláštností formy (jako důsledek snahy pomoci hudbě k větší určitosti v povědi) je zavedení příznačného motivu a zvukomalby. Zvukomalba (nástrajová stylizace přírodního zvuku) není vynálezem romantismu, známe ji např. od francouzských klavíristů (Daquin; Kukačka a m.j.), v tématickém slohu klasicismu se objevuje také (Beethoven: VI. symfonie), tak ovšem vychází z tématického předive skladby, je ve skladbě organicky spojená. Pozdní romantismus mnohdy nerespektuje onu hranici mezi pojmovou a mimopojmovou rovinou sdělení, implatuje zvukomalebné prvky neorganické a mluvíme pak v pejorativním smyslu o popisnosti hudby (A. Dvořák: Voda R. Strauss: Symfonie domestica aj.).

Programně inspirační oblast se někdy projevuje i v označení žánru; po symfonické básni se objevují symfonické skici (např. Debussyho Moře) nebo symfonické obrazy (Fibich: Vesna aj.). Vcelku výjimečně jsou symfonické básně (skici, obrazy) sdružovány do cyklu (např. cyklus Smetanovi

Mé vlasti, Debussyho Moře o částech Od jitra do poledne na moři, Hra vln, Rozhovor větru s mořem).

Vliv individualizovaných forem v hudbě spojené s programem můžeme sledovat i na neprogramních skladbách z druhé poloviny 20. století. Stejně jako si skladatel samostatně organizuje výchozí tónový materiál (a to i pro jednotlivé skladby různé), vybírá neobvyklá nástrojová seskupení (případně použije stylizovaných nehudebních zvuků v tzv. elektronické hudbě), individualizuje i formu. Nesporně i tady se vytváří určité typy, které se opakují a které bude možné shrnout a zobecnit. K tomu však nemáme nezbytný časový odstup a proto se s nich můžeme zmínit jen obrysově.

## 19. PRINCIPY FORMOVÁNÍ HUDBY VE 20. STOLETÍ

V hudbě 20. století svůj význam pro výstavbu díla postupně ztrácí tektonická nadřazenost tématu a tématické práce, společně s aizející tzv. "odpovědnou vazbou" (Volek) harmonického myšlení, zajišťující vnitřní vývoj. Jestliže jsme v melodicko-harmonickém slohu mohli odlišit strukturace hlavní od vedlejších (doplňujících, podřazených, doprovodných), je to nyní čím dále těžší - alespoň v hudbě, která se neohlíží zpět a vytváří své vlastní, nové principy. K popisu formy je pak výhodnější používat sémiotického pojmu znak, případně zvukový objekt (viz Úvod) a chápat jej z prezentačního (zatím nikoli významového) hlediska jako souhrn všech strukturálních a strukturálních činitelů, které spojují určitý způsob jejich organizace a synchronní odvíjení; identita znaku (či objektu) trvá se zachováním těchto podmínek. To umožňuje postihnout i takové jevy, jako jsou témbrové na barvě založené (strukturní, transparentní) "prásvitné" okolí určujících struktur ap., které by při tématickém nahlížení musely být označeny jako "prázdné" nebo doprovázející. Shledáváme tedy, že v rámci umělého díla nyní více než dříve nesou svůj dílek znakovosti vše, co zní. Odlišným znakům (objektům) podle posloupnosti přidělujeme pořadová čísla, příbuzné znaky označujeme jako metamorfózu (m) původního znaku, neboť popsání znaky označením "variace" či jinými zaužívanými názvy práce s motivem a tématem již není výstižné.

Obecně může být charakter výstavby děl 20. století označen jako permutační formy. Znamená to, že znaky (objekty) mají strukturální setrvačnost (jsou v průběhu a v návratech v podstatě neproměnlivé), mají svoji tvarovou vyhraněnost a jsou založeny na materiálovém výběru (selekcí prostředků). Za takových podmínek mohou být spojovány montážně, tj.

bez zprostředkujících, "vysvětlujících" mezičlánků. Z řazení znaků (objektů) za sebou pak můžeme dovodit způsob permutace - pravidelné nebo volné, symetrické, asymetrické ap.; na příkladu v číselch názorně: 1234-2341-3412 atd., nebo 1234 - 25234 - 123 - 1 nebo 1 - 2 - 3 - 2 - 1 - 1a - 1a - 1a - 1a atd., při velkém množství variant. Principy montážního spojování znaků (objektů) a permutačních forem můžeme objevit zřetelněji u L. Janáčka, ojedinele i dřívě (Musorgskij: Gnosse z cyklu Obrázky z výstavy). Teoreticky jsou poprvé zpracovány v publikacích Miloslava Ištvana "Metoda montáže izolovaných prvků v hudbě", Panton 1973 a ve skriptu JAMU "Poznámky k soudobé hudební formě a rytmu", Brno 1978. Z druhé z nich přebíráme (ve stručnější znění) rámcovou typologii schémat, používaných v druhé polovině 20. století, a to i s autorovým upozorněním na variabilitnost těchto typů permutační výstavby:

- a) monolitní forma: celé stavba nebo některý rozsáhlý díl je monostrukturalní. Jako monolitní se rozumí neproměnná informační náplň v celém průběhu. K neproměnnosti je nutno počítat též pozvolnou, nenápadnou proměnlivost obou typů: 1 - n (od - do) a 1 - n - 1 (od - do - návrat).
- b) reprizovaná forma: zhruba polovina skladby přináší v převaze stále nové hudební objekty. V druhé polovině skladby se veškerý materiál reprizuje. Předpokladem je výrazná kontrastnost mezi objekty, přítom expoziční sled zahrnuje i permutační návraty (svého druhu "provádění exponovaného materiálu").
- c) procesuální forma: znanoná stálý postup od známého k neznámému, do reprizy na nejnižší formální úrovni se okamžitě nasezují nové objekty. V další etapě se jedenkrát reprizované prvky vytrácejí a prvky exponované v předchozí reprize, se nyní samy reprizují. Přitom se zase přelínají s novými objekty - např.: 123 - 24 - 35 - 46 - 57 atd.
- d) kombinace reprizové a procesuální formy se dvěma variantami:
  - reprizová forma je v reprizové části (dílu) doplněna interpolací (vložením) nového materiálu;
  - forma probíhá v podstatě procesuálně, avšak od určitého okamžiku (od přibližné poloviny) se objekty zjevně reprizují.
- e) forma s refrénem: nejde o samostatnou formu s pravidelnou frekvencí nejdůležitějšího objektu jako u rondového schématu;
  - refrén vnitřní se může v nejroznější strukturální podobě vykytovat i uvnitř objektu nebo uvnitř monolitní formy;
  - refrén vnější se objeví ponějvíce v průběhu základního reprizovaného nebo procesuálního schématu.

Do číselného schématu permutační formy se mohou v zájmu jednoty organizace skladby promítnat číselná schémata intervalových řad (výběr určitých intervalů, z nichž je budovaná výšková organizace skladby), číselné vyjádření rytmických řad, z nichž mohou být budovány délkové poměry objektů atp. Racionálnější přístup ke skladbě (střídaný často s "přirozeným" vyjádřením v refrénech, metamorfózou historických strukturací - neorenezančních, neobarokových, ale i z oblasti džezu nebo pop-music) je příznačný pro hudbu druhé poloviny 20. století a promítá se i do jejich forem.



## POZNÁMKA KE STUDIU FOREM A TECHNIK

Studium forem, druhů a technik hudby v delším časovém rozmezí nás přivádí k poznání, že je třeba věnovat si u jednotlivých forem především toho, že fungují v dějinném vývoji té které společnosti. Proto asi sotva existuje odpověď na otázku, co je sonáta nebo symfonie, ale existuje řada odpovědí na tyto otázky v různých dějinných údobích. V nich je skryt vývoj označení, jehož vztah k realitě musíme stále nově prověřovat a klást si otázku, jak určitý termín funguje v hudebním myšlení dané doby, co označuje, jaké je společenské funkce zkoumaného - to je jediná možná "definice", která obrátí vývojovou dialektiku. Jakmile se rozhodneme pro statické určení nějakého jevu, vytrhneme jej z kontextu věcí a jevů. Ten to postup je přirozeně nutný pro samotné studium. Bylo by však chybné se trvat jen u něj a nezařít se zachytit pohyb sledovaného předmětu či jevu ve společenském pohybu, jemuž přísluší.

Studium dějin forem je poučné z mnoha důvodů. Jednak přibližuje otázky stylového chápání hudby, pokud a jeho kategoriemi budeme pracovat. Jednak vede nutně k hlubšímu studiu té které historické epochy. Vždyť přece nelze studovat např. trobadorařskou píseň nebo moteto 14. století a ignorovat přitom dějiny společnosti, v nichž sledované útvary existují. Všeobecná znalost dějin kultury je ovšem často jen atmosférou, uvnitř které lze lépe a snadněji pochopit problematiku hudebního myšlení ve vztahu ke společnosti v níž funguje.

Postižení funkce je nejobtížnější a vypovídá nejvíce o podstatě a smyslu díla. Abstraktní schéma je jen velmi malé ceny, protože pauzalizuje a o konkrétní hudební struktuře vypovídá jen rámcově. Čtenář naší příručky - ať chce nebo nechce - bude stát před úkolem zaujmout samotné stanovisko ke skladbám nejrozličnějších historických epoch, interpretovat je, "vyložit" je, pokusit se stanovit jejich funkce. Pak se stane analytikem, který nemůže spoléhat na řešení pomocí nějakých abstraktních schémat.

Německý teoretik Diether de la Motte se pokusil ve své knize *Musikalische Analyse* sestavit pro své čtenáře návod, jak přistupovat k jakémukoli hudební formě, s níž se mohou setkat. Předkládáme stručný výtah z jeho 21 bodů, do nichž shrnul své stanoviska. Některé z nich jsou pro nás zajímavé a poučné. De la Motte např. nabádá čtenáře: vyhýbejte se pouhému popisu notového textu. Ten má váš čtenář před sebou. Místo popisu se snažte o zachycení vztahů a zobecnění určité situace v úseku textu - např. jako v tomto výroku: ... také zde, podobně jako v případě 1. tématu, je u melodického vrcholu použita subdominanta ... De la Motte zdůrazňuje zobecňování větších částí a prověřování vztahů mezi určitými

jevy. Při respektování subjektivních momentů analýzy díla zdůrazňuje de la Motte práves nutnost takového zacházení s termíny a pojmy, aby v základních věcech bylo jasno. Velikým nebezpečím pro analytika je používání šablon. Jestliže se něco neshoduje s předpokládaným schématem, bylo to dříve označováno často za "amorfní" (německy *formlos*). De la Motte nedoporučuje pečlivou a detailní úplnou harmonickou analýzu skladby. Skrývá se v ní podle něj "lenost myslét". Pro nás z toho plyne, že analytik často podniknuté operace nepopisuje do detailu, ale zobecňuje např. větší počet shodných operací i jedinou větou, jež stanoví stejné, podobné a kontrastní a jejich vzájemný posěr ve sledované skladbě.

Jinou velkou předností analytika je schopnost vystihnout typické. De la Motte výstižně píše, že každé melodie stoupá a klesá a je tedy bezpředmětně detailně registrovat tento proces. Může však být užitečné, povíme-li si analytik klíčových míst, v nichž je určitý směr melodie nebo sled intervalů zvláště typický. Tedy opět stanovení převládajícího momentu, principu, který při poslechu zaujme. De la Motte tuto situaci výstižně přibližuje anekdotou o lipkové hospodě, v níž se podle všeobecného mínění podávala velmi mastná polévka. Nabyla však ani tak mastná, nýbrž před podáváním každému hostovi přinesli lžičku, které byla těsně před tím namočena do vřelého tuku ... Zajímavou připomínkou je de la Motteova výzva sledovat organizaci básnického textu a na úrovni jí vyložit u skladeb s textem. Vždyť zákony verbálního textu často vstupují do problematiky hudební skladby. De la Motte nepodceňuje ani kvantitativní hledisko, když vyzývá čtenáře, aby si všiml, s jak velkým množstvím hudby je určité textové kvantum spojeno. Zajímavý je jeho postřeh o "silném" tématu, jež je schopno uvést do pohybu doprovodnou rovinu (jako příklad volí Beethovenovu 1. klavírní sonátu) na rozdíl od témat, jež jako by existovala jen díky rytmickému stereotypu, jímž jsou nesena (jako příklad takových situací je uváděn Rossini). Za příznačnou lze považovat závěrečnou poznámku. Podle ní, nemůžeme-li ve skladbě nebo jejím větším úseku zcela nic konkrétního postřehnout, máme se snažit určit příčiny a důsledky tohoto nedostatku určité organizace.

Tyto poznámky mají čtenáře orientovat při základních analytických tendencích, s nimiž přijde do styku při poznávání a studiu forem, hlavně druhů a kompozičních technik hudby v jejím historickém vývoji.

PRAMENY A LITERATURA

A. Slovníky a encyklopedie

Pazdírkův slovník naučný I. část věcná. Red. G. Černušák, Brno 1921  
Encyklopedičeskij muzykal'nyj slovar' (B.S. Štejnpres, I.M. Jampol'skij) Izdatel'stvo Sovetskaja enciklopedija, Moskva 21966

Horat Seeger: Musiklexikon in zwei Bänden, I. A - K, II. L - Z, Leipzig 1966

Riemann Musik Lexikon, Sachteil. Vydali W. Gurlitt a H.H. Eggebrecht Mainz 1967

B. Pramenné edice a antologie k dějinám hudby

Musikgeschichte in Beispielen. Eine Auswahl von 150 Tonsätzen. Geistliche und weltliche Gesänge und Instrumentalkompositionen. Zur Veranschaulichung der Entwicklung der Musik im 13. - 18. Jahrhundert. In Notierung auf 2 systemen von dr. Hugo Riemann. Leipzig 21921

Geschichte der Musik in Beispielen. Dreihundertfünfzig Tonsätze aus neun Jahrhunderten. Gesammelt mit Quellenhinweisen versehen und herausgegeben von Arnold Schering. Leipzig 1931

French Secular Music of the late fourteenth Century. Edited by Will Apel. Mediaeval Academy of America, Cambridge Massachusetts 1950

Jaroslav Pohanek: Dějiny české hudby v příkladech. SNKLHU, Praha 195

Fourteenth-Century Italian Cecca. Edited by W. Thomas Merrocco. The Mediaeval Academy of America, Cambridge, Massachusetts 21961

Melodiarium Annae Szirmay-Kaczor. Fontes Musicae in Slovacia. Tomus primus - vydal prof.dr. J. Kresánek. SHV Praha - Bratislava 1967

C. Knihy a časopisy:

Cécil Gray, Philip Heseltine: Carlo Gesualdo, Prince of Venosa, Musician and Murderer, London 1926

Josef Hutter: Hudební myšlení. Od pravýkřiku k vícehlasu. Praha 1943

Otakar Šín: Kontrapunkt-imitace-fuga. Praha 21945

Karel Boleslav Jirák: Nauka o hudebních formách. Praha 1946, 1985

Karel Janoček: Hudební formy. Praha 1955

Emil Hradecký: Úvod do studie tonální harmonie. Praha 1960

Diether de la Motte: Musikalische Analyse mit kritischen Anmerkungen von Carl Dahlhaus. Textteil, Notenteil, Kassel-Basel-Paris-London-New York 1968

Karel Rieinger: Hierarchie hudebních celků. Praha 1969

József Ujfaluassy: Hudební obraz skutečnosti. Praha 1969

Wilhelm Neef: Das Chanson. Eine Monographie. Leipzig 1972

Peter Gülke: Mönche, Bürger, Minnesänger. Leipzig 1975

Čtírad Kohoutek: Hudební styly z hlediska skladatele, 2. díly (textová a notová část). Praha 1976

Ladislav Burles: Formy a druhy hudobného umenia. Bratislava 1978.

V ě c n ý r e j a t ř i k

Accentus 4  
air (arie) 29, 31, 63, 101  
alba 9  
allemande 28, 29, 68  
anglaise 31  
ansámbl 100, 103  
antifona 4, 6, 42  
antiklimax 2, 88  
arabeska 106  
arie 43, 44, 63, 100-103  
- da capo 44, 101  
- koloraturní 101  
arietta 106  
ariózo 43, 44, 99, 100, 103  
augmentace 53  
  
Bagatela 105, 106  
balada 106  
ballade 9, 14, 19, 20  
baletta 21  
basse dance 29  
basso continuo (generální bas) 43, 47  
- ostinato viz ostinátní bas  
báh 49, 60, 95  
bel canto 101  
bolero 73  
bourré 28  
brancele 28, 29, 68  
burleska 107  
  
Caccia 21, 33  
canó 9, 10, 13  
cantio 5, 63  
cantata 45  
cantilena 5  
cantus 8, 15, 18  
canzona 22, 45, 47, 63  
capriccio 45, 105, 106  
carol 7

ciaccona 77  
coda - viz koda  
comas 31, 34, 40  
concentus 4  
concertino 48, 97  
concerto 47, 48  
- grosso 47, 97  
conductus 9, 12  
couplet 82, 83  
courante 26, 30, 68  
cyklus 41  
- písňový 66  
  
Část 60  
čardáš 73  
črta 106  
čtyřtaktí 50  
  
Dělení motivu 55 - 57  
diafonie 8, 12  
dialog 106  
díl 60  
diminuce 53  
discantus 8, 12, 15  
dithyramb 105, 106  
divertimento 97, 98  
druh 62, 67, 92  
ductis 10  
duet 43, 103  
dumka 107  
duplum 8, 12, 13  
dux 31, 34, 40  
dvojkoncert 97  
dvojperioda 49, 50, 63  
dvoutaktí 49, 50  
  
Echová technika 46, 47  
ekloga 105, 106  
elegie 105, 106  
epigram 106  
epizoda 61, 82  
esej 106  
estempida 10

etuda 59, 75, 106  
- koncertní 75, 79  
expoziční 87-89, 90, 91  
- fugy 34, 35  
- koncertu 95, 96  
  
Fantazie 40, 45, 47, 105, 106  
- chorálová 77, 99  
fauxbourdon 15  
figura 49, 58, 59, 73  
folia 77  
formální schéma 1, 62  
forma vnitřní 1, 2  
- permutační 109 - 111  
- monolitní 110  
- procesuální 110  
- reprizovaná 110  
- s refránem 110  
française 31  
fráze 50, 63  
frottola 22, 23-26  
fuga 22, 34-40, 92, 105  
- tonální 34  
- reálná 34  
- se stálou protivětou 40  
- dvojitá 40  
- trojitá 40  
fugato 40  
fughetta 40  
furiant 73, 92, 98  
  
Gagliarda 28, 29, 68  
galop 69  
gavotta 28, 68  
gigue 28, 30, 31, 68  
gopak 73  
gymel 14, 15  
  
Habenera 73  
heterofonie 9  
hoket 17 - 19  
homage 105  
hudba elektronická (elektroskautická) 109  
- programní 47, 74, 79, 99, 105 - 109  
humoresko 106, 107  
hymnodie 6  
hymnus 3 - 7

Chce 14, 21  
chanson 13, 14, 41, 63, 64  
- de danse 9  
- duchovní 14  
- programní 14  
charakteristický kus 44, 79, 105 - 108  
chorál gregoriánský 3 - 7  
  
Idyla 106  
imitace 81 - 40, 67  
impromptu 106  
initium 5  
intermezzo 106  
introdukce 71, 87  
invence 40, 106  
inverze 33, 53  
izorytmie 6, 16  
  
Kadence 77, 88  
- koncertu 96  
kamarínská 73  
kánon 21, 32, 33, 40  
- dvojhlasý 21, 33  
- dvojitý 33  
- račí 33  
- kruhový 33  
kantáta 99, 100  
kanzona 101  
kesace 97, 98  
kavatina 101  
klímax 2, 68  
koda 61, 71, 76, 83, 88, 89  
- fugy 35  
kolo 73  
kolomyjka 107  
koloratura 4, 101, 103  
koncertantní prvek 86, 95, 105  
koncertní idealizace tanců 70 - 73  
koncert instrumentální 95, 96  
- pro orchestr 97  
kontrapunkt 16, 34, 77  
kontrasubjekt 31, 34  
kozáček 73  
krácení motivu 57  
krakowiak 73, 107  
kuplet - viz couplet

kvartet 93, 103  
kvintet 93, 103

L  
lái 11  
ländler 71, 92  
legenda 106, 107  
leitmotiv viz motiv příznačný  
lejch 11  
libreto 100, 104, 108  
liedertafel 67  
liturgické drama 42  
loure 28

Madrigel 22-27  
- duchovní 23  
- chromatický 23, 27, 41  
- sólový 23  
- madrigalová komedie 23, 42

motenik 73  
mazurka 71  
mediante 5  
miniatura 105, 106  
melisma 4, 8, 12  
melodram koncertní 104  
- scénický 104  
menuet 31, 68, 69, 79, 92, 97  
mezivěta 34, 61, 84, 86, 89, 90  
- modulační 34, 61, 89, 90

moment musical 105, 106

monodie 9

monolog 106

moteto 17, 41, 99  
- isorytmické 17

motetus 12, 13

motiv 51, 52 - 57  
- příznačný 44, 57, 58, 103, 104, 106

mše 21, 41, 42, 100  
- brevis 41  
- diskantová 41  
- koncertantní 41, 42  
- parodovaná 41  
- tenorová 41

musica falsa (ficta) 17

musette 28

muzikal 104

Nálada 106

nocturno 97

nonet 93

novela 106

Obměny motivu  
- melodické 52, 53  
- rytmické 53, 54

oktet 93

opera 14, 23, 42-44, 100-103

- buffa 44, 100, 104  
- semiseria 44  
- seria 44, 100  
- ballad 100

opereťa 104

oratorium 44, 45, 100

ordinarium 3

ordre 29, 68

organum 7, 8, 12

ostinátní bas 77

ouverture (viz předehra)

Pantomima 104

paradigma 2

partita (partie) 29, 68

passacaglia 77

passepied 29

pastorála 9, 10

pavána (paduana) 28, 29, 68

perioda 50, 63, 67

píseň 9 - 11, 97

- lidová 63, 76, 78  
- lidová duchovní 5, 11  
- kramářská 64  
- umělá 63  
- překomponovaná 64, 66, 67  
- strofická 64  
- s orchestrem 67  
- dvojhlasá 67  
- světská 3, 9

píseň beze slov 106

píseňová forma (3) 76, 84, 92, 101

- malá 63, 67, 76, 78, 107  
- rozšířená 64, 67, 73, 84, 92  
- složená 68, 69, 70, 84, 92  
- velká 84, 92

píseňový cyklus 66

poem 106

pochod 9, 69, 79, 97  
   - smuteční 69, 79, 92  
   - slavnostní 69  
   - koncertní 69, 98  
 polka 70, 92, 106  
 polonéza 29, 68, 72  
 práce s motivem 52 - 57, 64, 67  
 preludium 29, 31, 40, 59, 73-75, 98, 105, 106  
 program(k hudbě) 105 - 109  
 proposta 31, 34  
 proprium 3  
 protivěta 34  
 provedení 87, 89 - 91, 96  
   - fugy 34, 35  
 prvky hudební tektoniky 49-60  
 předehra  
   - chorálová 77  
   - k dramatu 108  
   - koncertní 108  
   - operní 93, 100, 101  
 předtaktí 50  
 předvátí 50  
 psalm (viz žala)  
 psalmodie 5, 6  
  
Quadruplum 12  
  
 Rači postup 33, 53  
 rapsodie 106, 107  
 recitativo 43, 99, 100, 101, 102  
   - secco 102  
   - accompagnato 102  
 refrén 10, 11, 82  
 reminiscence 61  
 reperkuse 34  
 repríza 87, 90, 91  
 requiem 42  
 responsorium 5, 42  
 ricercar 45, 46, 47, 105  
 rigaudon 31  
 risposta 31, 34  
 ritornello 22, 43, 46, 99  
 romance 63, 64, 98, 107  
 rondeau 9, 14, 82

rondo 82-86, 92, 101  
   - I. typu (couperinovské) 83, 84  
   - II. typu 70, 84, 85, 92  
   - III. typu 85, 107  
   - IV. typu 85, 92, 107  
   - V. typu 86, 92, 107  
 rota (round, rondellus) 33  
 rozšíření motivu  
   - vnitřní 55  
   - vnější 55  
  
Saltarello 29, 68  
 sarabanda 29, 31, 68  
 sbory 43, 46, 67, 100, 103  
   - a cappella 67  
 sborové cykly 67  
 scéna 106  
 sekvence 3, 4, 5  
 selanka 106  
 sémiotika 2, 109  
 septet 93  
 serenáda 97  
 sextet 93, 103  
 scherzo 69, 70, 79, 92, 106  
 silhouette 106  
 sinfonia 43, 46, 48, 93  
 singspiel 100, 104  
 skica 106  
 sonata 45 - 47, 48  
   - da camera 47  
   - da chiesa 47  
   - programní 47  
   - sólová 47  
   - triová 47, 48  
 sonáta 92  
 sonatina 94, 95  
 sonátová forma 86 - 91, 92, 108  
   - klasická 86 - 91, 108  
   - novější 91  
   - cyklická 69, 70, 92 - 97  
 sonet 22, 106  
 song 63  
 sousedská 71, 98  
 stantipes 10  
 studie 106  
 subjekt 31, 34



suita  
- barokní 29-31, 45, 47, 68, 98  
- nová (moderní) 98, 99

symfonie 93, 108  
- s programem 94, 108  
- kantátová 94  
- koncertantní 97

symfonieta 95

symfonická básně (skica, obraz) 94, 108, 109

tarantella 73

téma 49, 58, 86, 89, 93  
- hlavní 87, 89, 90, 94, 96  
- vedlejší 87, 90, 94  
- závěrečná 87 - 90  
- k variacím 76, 77, 78  
- fúzy 34

tenor 5, 8, 13, 18, 21

tercet 103

terminatio 5

těsna (stretta) 34, 35

toccata 40, 45, 47, 76, 105, 106

toccatina 76

tombéau 105

trepak 73

trio 68, 84, 93

triplum 12, 13

trojkonzert 97

trojtaktí 49, 50

tropus 3, 5

typ hudby  
- evoluční 62  
- expoziciční 62

Účel formy 60

úvod (introdukce) 61, 71

valčík 71, 79, 92

valčíkový řetěz 71

vaudeville 100

variace 40, 70, 75, 77 - 82, 92  
- formální 78  
- charakteristické 79  
- chorálové 77, 99  
- kontrapunktické 77  
- motivu 54, 77

věta 50

villanella 22, 23, 63

virelai 9, 11, 14, 19

vox

- antecedens 31  
- organalis 8  
- principalis 8, 12

Závěr

- harmonický 77, 78

zavěti 50

znak 2, 57, 64, 109, 110

zvukomalba 64, 66, 108

Žalm 3, 5, 6

žánr 62, 67

O B S A H

	str.
Ú v o d .....	1
1. Gregoriánský chorál .....	3
2. Světská píseň a její podoby do 14. století .....	9
3. Ars antiqua a její formy .....	12
4. Formy a techniky období Ars nova .....	16
5. Tance 16. a 17. století .....	28
6. Imitace, kánon a fuga .....	31
7. Formy ve vývoji opery .....	42
8. Od označení "sonata" k sonátové formě .....	45
9. Prvky hudební tektoniky v homofonním slohu .....	49
10. Písňová forma v hudbě vokální .....	63
11. Písňová forma v hudbě instrumentální .....	68
12. <del>Variační formy</del> .....	<del>77</del>
13. Rondové formy .....	82
14. Sonátová forma .....	87
15. Cyklická sonátová forma .....	92
16. Další cyklické formy .....	97
17. Velké formy složené - opera, balet, melodram ....	100
18. Od fentasia k symfonické básni .....	105
19. Principy formování hudby ve 20. století .....	109
Poznámka ke studiu forem a technik .....	112
Literatura a prameny .....	114
Věcný rejstřík .....	116