

Karel Janeček:

Hudební formy

Předmluva	7
ÚVOD	9
Základní pojmy	
§ 1. Materiál hudby. Hudební řeč	9
§ 2. Složky hudebního projevu	9
§ 3. Elementární stránky hudebního projevu	10
§ 4. Vyšší stránky hudebního projevu	11
§ 5. Složky a stránky konkrétního hudebního projevu	12
§ 6. Soustava skladebných nauk	14
§ 7. Pojem hudební formy	15
§ 8. Obsah a metoda nauky o hudebních formách	16

ČÁST OBECNÁ

KAPITOLA I

Hudební projev, jeho složky a stránky

§ 9. Hudební projev jako celek. Pojem intonace. Faktura a struktura	21
§ 10. Melodie. Amelodické části skladby	22
§ 11. Melodická linie	23
§ 12. Obměny tvaru melodické linie v průběhu melodie. Uplatnění obměněných melodických linií ve skladbě	27
§ 13. Rytmus, tempo a metrická stránka. Rytmisační typy	36
§ 14. Obměny rytmických útvarů. Rozvíjení pohybu ve skladbě	38
§ 15. Metrický a tempový průběh skladby	42
§ 16. Dynamický a barevný průběh skladby	45
§ 17. Význam harmonie pro výstavbu skladby	46
§ 18. Funkční stránka harmonie	48
§ 19. Tonální stránka hudebního projevu	53
§ 20. Tonální řád skladby	62
§ 21. Polyfonická stránka hudebního projevu	65
§ 22. Formální a stavebná stránka hudebního projevu. Jeho struktura	72

KAPITOLA II

Skladba a její části

§ 23. Hudební skladba. Skladebná věta a cyklus	74
§ 24. Členění skladby. Části a částice skladby. Úseky	76
§ 25. Rozhraničení a spojitost částí ve skladbě	79
§ 26. Stavební funkce částí ve skladbě. Funkční typy hudby	82
§ 27. Myšlenkový význam skladebných částí. Thema a motiv. Části nižší myšlenkové úrovně	89
§ 28. Rozvíjení hudebních myšlenek ve skladbě. Motivická práce. Malý návrat. Zrušení motivu	91
§ 29. Thematická práce. Thematisace. Velké opakování a velký návrat. Evoluce a provedení thematu	100
§ 30. Složení a stavba skladby. Základní stavební zákony. Stavební (kompoziční) linie skladby	108

ČÁST SPECIÁLNÍ
A. Základní jednověté formy

KAPITOLA III

Perioda a neperiodická věta

§ 31. Věta. Drobná věta. Pojem periody	113
§ 32. Motivická souvislost polovět v periodě	114
§ 33. Melodická linie periody	124
§ 34. Tonální plán a harmonický průběh periody	125
§ 35. Struktura periody	136
§ 36. Vyvážení polovět a celkové stmelení periody. Povšechná charakteristika period	147
§ 37. Zúžené a rozšířené periody	150
§ 38. Dvojperioda	161
§ 39. Melodická a kompoziční perioda	166
§ 40. Neperiodická věta	168
§ 41. Uplatnění period a neperiodických vět ve skladbách	176
§ 42. Rozbor period a neperiodických vět	177

KAPITOLA IV

Malá dvoudílná a třídílná forma

§ 43. Kategorie jednovětých forem	182
§ 44. Malá dvoudílná forma bez reprisy	184
§ 45. Malá dvoudílná forma s reprisou (se znakem třídílnosti)	187
§ 46. Malá třídílná forma bez reprisy. Vícedílná malá forma	190
§ 47. Malá třídílná forma s reprisou	194
§ 48. Zúžené malé formy	197
§ 49. Rozšířené malé formy. Kombinace úžení a rozšíření. Splývání částí	201
§ 50. Uplatnění malých forem. Jejich rozbor	210

KAPITOLA V

Velká dvoudílná a třídílná forma

§ 51. Velké formy	214
§ 52. Velká dvoudílná forma	215
§ 53. Velká třídílná forma s volně přistavěnými (samostatnými) díly	218
§ 54. Velká třídílná forma s připojenými nebo do sebe vplývajícími díly	219
§ 55. Zúžená velká třídílná forma. Reprisové zarámování. Náznak reprisy	225
§ 56. Rozšířená velká třídílná forma. Členitá koda. Vícedílné velké formy	227
§ 57. Uplatnění velkých forem a jejich rozbor	235

KAPITOLA VI

Fuga

§ 58. Stavba skladby z neperiodických vět. Fuga jako reprezentativní forma neperiodické podstaty	237
§ 59. Thema fugy	238
§ 60. Fugová expanse čili první provedení thematu	241
§ 61. Fugové provedení. Citace thematu	248
§ 62. Mezivěty (episody) ve fugovém provedení. Zpracování thematu a protithematu (protivěty) v mezivětách. Průběh a výstavba provedení	251
§ 63. Závěrečný díl fugy. Těsna. Fugová reprisa	255
§ 64. Celková stavba a kompoziční charakter fugy	258
§ 65. Dvojitá a vícenásobná fuga	259
§ 66. Ricercar. Vznik fugy	264
§ 67. Fughetta. Fugato. Volná fuga	266
§ 68. Uplatnění fugy a fugové techniky. Rozbor fug	268

KAPITOLA VII

Variace

§ 69. Variace (thema s variacemi) jako forma. Pojem thematu k variacím. Druhy variací	270
§ 70. Kontrapunktické variace. Ostinátní thema. Passacaglia (ciacona). Ground. Zpracování strofických písní	271

§ 71. Přísné variace	277
§ 72. Volné variace	279
§ 73. Průběh variací. Jejich stavba	284
§ 74. Uplatnění variací. Materiál k rozboru	289

KAPITOLA VIII

Sonátová forma

§ 75. Znaky sonátové formy. Historické, funkční a věcné typy. Původ	292
§ 76. Expositice. Hlavní thema a oblast hlavního thematu. Spojovací oddíl	293
§ 77. Vedlejší thema. Oblast vedlejšího thematu. Episoda po vedlejším thematu	308
§ 78. Závěrečné thema. Závěrečný oddíl expositice. Koda	318
§ 79. Celkový rozvrh, průběh a charakter sonátové expositice	324
§ 80. Sonátové provedení. Způsoby zpracování thematického materiálu. Stupně provedení. Episoda místo provedení	328
§ 81. Průběh a stavba sonátového provedení. Příprava reprisy. Zdánlivá reprisa	336
§ 82. Sonátová reprisa čili reexpositice. Malá koda	345
§ 83. Neúplná a zlomková reprisa. Zrcadlová reprisa. Volná reprisa	350
§ 84. Velká sonátová koda. Druhé provedení. Druhá reprisa	352
§ 85. Myšlenkový podklad, průběh a stavba sonátové formy. Její tvarová rozmanitost	354
§ 86. Funkce sonátové formy v sonátovém cyklu	357
§ 87. Sonátová forma v instrumentálním koncertu	358
§ 88. Sonátová forma v ouvertuře a symfonické básni	360
§ 89. Vývoj sonátové formy. Její historické typy	363
§ 90. Uplatnění sonátové formy. Praktická analýsa. Materiál k rozboru	367

KAPITOLA IX

Rondo

§ 91. Znaky ronda. Rondové typy	372
§ 92. Malé (couperinovské) rondo čili rondeau	374
§ 93. Prosté velké rondo	377
§ 94. Sonátové rondo. Vliv sonátové formy na rondo. Sonátová forma rondového rozvrhu	384
§ 95. Uplatnění rondové formy. Materiál k rozboru	390

B. Cykly a kombinované formy

KAPITOLA X

Cyklické formy

§ 96. Pojem cyklu. Typy cyklů. Sbíрка a řada (serie)	393
§ 97. Cyklus samostatných jednovětých skladeb (cyklus v užším smyslu)	395
§ 98. Suitový cyklus	397
§ 99. Stará (barokní) suita a příbuzné druhy suitových cyklů	398
§ 100. Moderní suita	403
§ 101. Sonátový cyklus	405
§ 102. Myšlenkové sepětí sonátového cyklu	407
§ 103. Stavba sonátového cyklu	412
§ 104. Cykly cyklů	416
§ 105. Analytické studium cyklických forem	417

KAPITOLA XI

Kombinované a volné formy

§ 106. Formy jednověté, cyklické, kombinované a volné	419
§ 107. Dvoudílná kombinovaná forma	422
§ 108. Třídílná kombinovaná forma. Francouzská a italská ouvertura	428
§ 109. Čtyřdílné a vícedílné kombinované formy	436
§ 110. Volné formy	437
§ 111. Uplatnění kombinovaných a volných forem. Jejich rozbor	441

KAPITOLA XII

Vokální hudba

§ 112. Lidský hlas v hudbě	443
§ 113. Deklamace. Melodram	444
§ 114. Recitativ. Arioso	445
§ 115. Prostý jednohlasý zpěv. Píseň. Písňové typy	446
§ 116. Arie. Koloratura. Solfeggio	448
§ 117. Historické druhy jednohlasého zpěvu	448
§ 118. Vícehlasý zpěv sborový a ensemblový	449
§ 119. Velká vokální díla nejevištní	450
§ 120. Zpívaná díla jevištní. Opera. Hudební drama	452

KAPITOLA XIII

Instrumentální hudba

§ 121. Druhy instrumentální hudby	454
§ 122. Tance staré suity	455
§ 123. Novější tance	456
§ 124. Pochod. Hudba na způsob pochodu a tance. Scherzo	458
§ 125. Jevištní taneční hudba. Balet. Pantomima	459
§ 126. Obecné netaneční skladby	459
§ 127. Charakteristické instrumentální skladby	460
§ 128. Specifikace instrumentálních skladeb podle účelu, způsobu uplatnění nástroje, hudebního obsahu a formy	463
§ 129. Velká syntetická díla instrumentální	465

KAPITOLA XIV (Dodatek)

Skladba a rozbor

§ 130. Skladba jako výsledek tvůrčího procesu. Pracovní postup skladatelský. Význam hudebních forem	467
§ 131. Rozbor skladby	468
Seznam notových příkladů	471
Věcný rejstřík	473
Jmenný rejstřík	480
Literatura	488

PŘEDMLUVA

Kniha, již předkládám, obrací se ke všem, kdo prošli elementárním theoretickým školením a mají touhu proniknout hlouběji do světa hudby. Obrací se ovšem též k hotovým umělcům a vědcům, skladatelům, reprodukcčním umělcům, učitelům theorie a kritikům, neboť i jim má jistě co říci jak v leckterém detailu, tak celkovým shrnutím látky.

Při práci jsem stále zápasil s problémem rozsahu. Odtud vyplynul i způsob přepisu některých notových příkladů: pokud to bylo možno, omezil jsem se na jednu osnovu (s případným pokynem, aby jednotlivé tóny v některém hlase byly hrány o oktávu výše nebo níže), užil jsem předpisů repetičních, někdy i pro půltaktové úseky, a z rozlehlejších skladeb jsem uvedl jen výňatky. Na druhé straně jsem nešetřil názorností (na př. ve výkladu o periodě) nebo podrobnostmi (na př. v popisu sonátové formy). Jen výjimečně jsem z vícehlasé skladby uváděl pouze jediný hlas (melodii).

Příklady jsem volil tak, aby jev, který mají osvětlit, vystihovaly co nejpriléhavěji. Hlavní oporou byli tu ovšem klasikové, pro prostší jevy lidové písně. Vydatně jsem čerpal z českých skladeb; hlavně na nich jsem pak ukazoval složitější formové útvary. Prosím, aby uvedené příklady nebyly posuzovány jako samoučelná anthologie; k tomu by měly sloužit publikace jiného typu. Totéž platí o odkazech; volil jsem hlavně díla základní, snáze dostupná.

Celou práci jsem soustředil na ústřední problém, jímž jest hudební forma. Formové hledisko rozhodovalo o základním rozdělení knihy. Výklad o jednotlivých hudebních družích byl pak soustředěn do dvou poměrně stručných kapitol v posledním oddílu, věnovaném aplikaci dříve probraných forem.

Výklad forem je založen na funkčním principu, jež jsem se po prvé pokusil uplatnit ve studii o Smetanově „Mé vlasti“. Živným podkladem práce byla mi ovšem dlouholetá učitelská zkušenost (na Akademii musických umění v Praze od jejího založení, před tím na komposičním oddělení pražské konservatoře). Z učitelské zkušenosti právě vím, v čem studující často tápou a v čem chybují.*

Studijním materiálem jest mi v prvé řadě živá hudba, díla mistrů. Dle možnosti vyvozují všechno odtud, nikoliv z theoretických spisů. (Theoretická literatura uvedená na konci knihy nebyla mi tedy podkladem pro kompilační práci.) V terminologii jsem se snažil, pokud to bylo možno, vystačit s dosud užívanými a vžitými termíny, jež jsem však přesněji vymezil, po případě diferencoval.

Pro oporu o živou skladatelskou praxi byli mi vzorem sovětští autoři (Sposobin, Asafjev, Popova). Počet odkazů jsem vědomě omezoval, aby čtenář neztrácel se zřetele hlavní předmět studia, formu.

Ve výkladu jednotlivých jevů a problémů jsem se snažil vyvarovat se „objevitelského“ postoje. Nehledal jsem „originalitu“. Považuji za svůj úkol sloužit a vysvětlovat. Přitom jsem si však plně vědom toho, že můj výklad musí postihnout i jevy složité a poněkud odlehlé. Odtud pak vyplynul na př. výklad o sonátové formě, založený obecněji než v jiných učebnicích (zejména elementárních, jen informujících), výklad o fuze i cel-

* Forma a sloh „Mé vlasti“. Tempo, roč. XIV, č. 9—10 (červen 1935), str. 261—275.

kové rozvržení látky. Nechtěl jsem čtenáři ponechat mylnou představu, že určitá forma jest jen schema, jež skladatelé vyplňují hudbou. Snad se mi podařilo ukázat, že formy jsou vytvářeny a vyvíjejí se. Bezradnost studujících se týká hlavně složitých, od výchozího formového jádra odchýlených skladebných projevů. Jím jsem tudíž věnoval zvýšenou pozornost.

Kde bylo třeba, upozornil jsem i na jiné názory, odchýlné od mých; týká se to i formálního zařazení konkrétních skladeb.

Na konec ještě několik slov o vzniku knihy. První (nepřímý) podnět vyšel od Národ. hudeb. vydavatelství Orbis, nyní SNKLHÚ, jež si ode mne vyžádalo překlad knihy „Muzykaľnaja forma“ od profesora I. V. Sposobina. Knihu jsem v r. 1951 přeložil, doplnil a upravil pro naše poměry. Z vydání překladu však sešlo. Byl jsem pak vyzván, abych napsal svou vlastní knihu. Tak se mi naskytla příležitost, abych shrnul po léta promyšlenou a pedagogicky stále ověřovanou látku do této práce. Po dosud rukopisných „Základech nové harmonie“, na nichž jsem pracoval v letech 1942—9, a po „Melodice“ (z r. 1950), představující první část proponované „Nauky o skladbě“, jsou „Hudební formy“ mým třetím rozměrnějším dílem z oboru hudební theorie. Snažil jsem se podat práci užitečnou. Budu vděčen každému, kdo mě upozorní na mé omyly a chyby.

V Praze 12. května 1953.

K. J.

ÚVOD

ZÁKLADNÍ POJMY

§ 1. MATERIÁL HUDBY. HUDEBNÍ ŘEČ

Materiálem hudby jsou *zvuky*. Jednoduché zvuky a jejich složeniny (souzvuky) se uplatňují v hudbě *postupně*, t. j. *rozloženy v čase*. Přitom je času využíváno jak k pozitivnímu uplatňování zvuků, tak i k jejich popření (negaci): *ticho* (pomlka) má v hudbě stejně závažnou úlohu jako zvuky pozitivní.

Všechny zvuky se vyznačují *silou a barvou*. Některé zvuky, zvané *tóny*, mají nadto ještě pro hudbu obzvlášť důležitou a bohatě využívanou vlastnost: *výšku*. Ticho — „nulový zvuk“ — nevyznačuje se žádnou z těchto vlastností.

Ježto hudba uvádí svůj zvukový materiál — včetně ticha — postupně (t. j. rozkládá jej v čase), je třeba k uvedeným *fyzikálním vlastnostem* zvuků přičíst ještě jejich *délku* (trvání) jakožto znak právě pro hudbu nadmíru závažný. Rozumí se, že ticho, ohraňené po obou stranách pozitivními zvuky, má právě tak určité trvání jako zvuky samy.

Hudba je pro člověka *výrazovým a poznávacím prostředkem* podobně jako slovesná řeč. O souhrnu hudebního výraziva můžeme proto právem mluvit jako o *hudební řeči*.

Hudební řeč, již se člověk (skladatel) vyjadřuje v *menších hudebních projevech* nebo i v rozlehlých, velmi uměle skloubených *hudebních skladbách*, je založena na svrchu uvedených fyzikálních vlastnostech zvuků a na jejich délce časové. Vlastnosti zvuků a jejich znak časový se uplatňují jednotlivě nebo sdruženě v jednotlivých *složkách a stránkách* hudebního projevu.

Složku můžeme z živého hudebního projevu vydělit tak, že se uplatní jako *zvuková skutečnost*; složka je tedy konkrétní, smysly přímo postižitelná. Naproti tomu skladebnou *stránku* z živého hudebního projevu vydělit nelze. Je do něho vpojena tak, že tvoří jeho podstatnou, neoddělitelnou součást. Můžeme si ji jen odmyslit jako *theoretickou abstrakci*, jež o sobě není realizovatelná.

§ 2. SLOŽKY HUDEBNÍHO PROJEVU

V hudebním projevu se mohou uplatnit tři složky:

1. kinetická (pohybová),
2. melodická (nápěvová),
3. harmonická (souzvuková).

Kinetická složka je založena na délce (trvání) zvuků a jejich protikladu, ticha. Různě odměřené zvuky vytvářejí *rytmus* (rytmisovanou řadu zvuků);

různá absolutní míra rychlosti představuje *tempo*. Určitý rytmus (t. j. poměr mezi časovými délkami za sebou plynoucích zvuků, jež mohou být vystřídány i negací zvuku, tichem) lze realizovat jenom v určité absolutní míře rychlosti, v určitém tempu. V určitém tempu lze pak realizovat jen zcela konkrétně rytmisovanou řadu zvuků. Rytmus sám o sobě je pouhá *theoretická abstrakce*; totéž platí o tempu.

Složka kinetická je tedy rytmická a tempová zároveň. Říkáme, že má *dvě stránky*: *rytmickou*, danou poměry mezi trváním uplatněných zvuků, a *tempovou*, danou absolutní rychlostí zvukové řady. Důležitější je stránka rytmická; poznáme to podle toho, že úchylkou tempa neznetvoříme konkrétní zvukovou řadu tak jako změnou stránky rytmické.

V běžném theoretickém výkladu lze o kinetické složce mluvit zjednodušeně jako o *složce rytmické* — avšak jedině za předpokladu, že plný význam takto zjednodušeného termínu je znám.

Složka melodická je založena na výšce za sebou plynoucích zvuků (tónů) a na jejich časovém odměření. Určitý sled tónů lze realizovat jen v určitém rytmu a tempu. Pro „melodii bez rytmu“ (t. j. pro melodii s odmyšleným rytmem) používáme termínu *melodická linie*; melodická linie je opět abstrakce, podobně jako rytmus bez tempa nebo tempo bez rytmu.

Melodická složka hudebního projevu má *stránku melodickou* (t. j. melodickou linii), již označujeme též řeckým slovem *melos*, danou střídáním tónů různé výšky bez ohledu na rytmus a tempo, a *dílčí složku kinetickou* (rytmicko-tempovou), danou střídáním časových délek uplatněných tónů.

Stránka melodická i dílčí složka kinetická jsou asi stejně důležité. *Melos* představuje však pro melodickou složku hudebního projevu *stránku charakteristickou*.

V běžném theoretickém výkladu se setkáváme někdy s označením „melodická linie“ v plném významu „melodie“, „melodická složka hudebního projevu“. Je ovšem lépe vyvarovat se takového zaměňování termínů, jež mají různou šíři významovou.

Harmonická složka je založena na různé výšce tónů uplatněných současně. Elementárním harmonickým projevem je už jediný *souzvuk*; v něm, i když musí přirozeně vždy určitou dobu trvat, neuplatňuje se ani složka kinetická, ani složka melodická. Teprve sled souzvuků je rytmisován (t. j. obsahuje složku kinetickou) a při změnách souzvuků se v něm uplatňuje i složka melodická.

§ 3. ELEMENTÁRNÍ STRÁNKY HUDEBNÍHO PROJEVU

U melodické složky hudebního projevu jsme poznamenali, že má stránku melodickou (*melos*) a dílčí složku kinetickou. U kinetické složky jsme pak zjistili, že má dvě stránky, rytmickou a tempovou. Melodická složka má tudíž také svou stránku rytmickou a tempovou. Všechny živé hudební projevy mají pak ještě stránku *dynamickou a barevnou*.

Dynamická stránka je založena na *síle zvuku*. Nelze ji z celistvého hudebního projevu oddělit jako zvukovou realitu (proto je to stránka, ne složka); je však vždy spjata s každým živým hudebním projevem. Silně nebo slabě lze realizovat jenom určitý hudební projev; dynamické stupně „silně“ a „slabě“ o sobě jako reality neexistují.

Barevná stránka hudebního projevu je založena na zvukové barvě. Ani tuto

stránku nelze oddělit od živého, znějícího hudebního projevu; každý projev jest jí provázen.

Barvou se zpravidla rozumí *složení zvuku*, vyplývající z použitého zvukového zdroje (nástroje, hlasu). Tohoto termínu se však zhusta užívá *v rozšířeném významu*: rozumí se jím pak nejen nástrojová nebo hlasová barva, nýbrž i *kolorit tóninový* (podle přesného výškového umístění hudebního projevu, na př. v *C dur*, *D dur* a pod.), *kolorit rejstříkový* (podle zvolené celkové polohy čili rejstříku, na př. hlubokého, vysokého), po případě i *kolorit harmonický* (podle uplatněných souzvukových druhů, majících zvláštní, charakteristický „barevný“ účín). Neužíváme-li termínu „barva“ a „barevná stránka“ v takto rozšířeném smyslu, musíme ovšem mluvit ještě zvlášť o *stránce tonální* (lépe *barevně tonální*) a o *koloritu rejstříkovém a harmonickém* jako o zvláštních stránkách.

Stránky, jež jsme dosud uvedli, jsou založeny přímo na jednotlivých vlastnostech zvuků a říkáme jim stránky *elementární*. V hudebních projevech spatřujeme však též stránky *vyšší*, vyplývající z celkového pohledu a z prokříženého spolupůsobení jednotlivých složek a stránek.

§ 4. VYŠŠÍ STRÁNKY HUDEBNÍHO PROJEVU

Vyšší stránky hudebního projevu jsou:

1. stránka metrická;
2. stránka harmonická (latentně harmonická);
3. stránka harmonicko-funkční a tonální (tonálně funkční);
4. stránka polyfonická;
5. stránka formální a stavebná.

Metrická stránka vyplývá z rytmické stránky kinetické složky, a to tím, že posluchač nepojímá serii rytmisovaných zvuků souvisle krok za krokem, nýbrž po skupinách, zvaných *takty*, po případě dále ještě po skupinách taktů. K seskupování odměřených zvuků do taktů napomáhá *silové odstupňování* zvuků (akcenty). Avšak ani tehdy, kdy zvuky plynou ve stejné síle, metrické seskupování neustává; vodítka pro sdružování zvuků do taktů jsou tu pak *rozdíly v jejich délce*: delší zvuk nabývá právě díky své délce větší váhy a zahajuje tak takt. I *složka harmonická* zde má určité poslání: okamžik, kdy se mění harmonie, jeví se posluchači jako metricky závažnější než okamžik, pro nějž dřívejší harmonie trvá. Naproti tomu má *melos* pro taktové (metrické) uspořádání hudebního projevu jen zcela podřadný význam.

Ani v krajním případě, kdy posluchač nenalézá oporu v odstupňované síle, v rozlišení délky, ve změnách harmonie, ba ani ve změnách výškových při postupu melodie — ani v takovém případě neustává sdružování zvuků do metrických skupin (taktů); výsledek je tu pak ovšem subjektivní, tudíž zpravidla víceznačný.

Metrickou stránku má každý souvislý hudební projev, přesahující mez elementárního útržku. (Metrickou stránku tedy nemá jediný tón, jediný souzvuk.) Je třeba zdůraznit, že i taková melodie, jež neplyne ve stejných taktech, je metricky uspořádána; nejen vytrvalé opakování téhož taktu, nýbrž i *střídání taktů* spadá do okruhu metriky. Mezi hudbou plynoucí stejnoměrně v taktech téhož rozměru a hudbou, jež takty roztodivně střídá, je podobný rozdíl jako mezi veršem a prózou v řeči slovesné.

Mluvili jsme svrchu (§ 2) o *harmonické složce*. Harmonie není však vždy ve skladbě vyjádřena „hmatatelně“, skutečně znějícími souzvuky, nýbrž uplatňuje se někdy jen v náznacích. Akord skládající se na př. ze tří tónů nemusí být vyjádřen vždy jen oněmi třemi tóny současně znějícími, nýbrž může být naznačen rozkladem v jediném hlase. Po takovém rozkladu akordických tónů má posluchač stejně jasné vědomí harmonie jako po reálně znějícím akordu. Melodie, jež takový harmonický účín vzbudí, má tudíž i svou *stránku harmonickou*, již nelze od melodie samé oddělit.

Harmonie, jež je naznačena melodicky, jest ovšem jenom *myšlená*. Harmonický obsah naznačovaný melodií se nazývá *latentní* (utajenou) *harmonii*. Proto můžeme o harmonické stránce melodie mluvit též jako o *stránce latentně harmonické*.

Stránka harmonicko-funkční a tonální (tonálně funkční) je dána vztahy mezi uplatněnými harmoniemi, ať již skutečně realizovanými nebo myšlenými. Stránku harmonicko-funkční má i nedoprovázená (neharmonisovaná) melodie, neboť i v ní se uplatňuje myšlená (latentní) harmonie, byť často neurčitě nebo víceznačně.

Stránka polyfonická je dána vztahy mezi současně plynoucími melodickými pásmy, z nichž každé se vyznačuje svou vlastní stránkou melodickou a nadto je samostatně rytmisováno. Současný tok dvou nebo více melodií vytváří harmonickou výslednici, jež zase sama, jsouc aspoň zčásti předem vyhlížena, ovlivňuje svými požadavky rozvoj zúčastněných melodií. Mezi hudebním projevem, vybaveným souzvuky, jež doprovázejí jediné melodické pásmo, a jiným hudebním projevem, v němž plyne současně několik melodií, jež jako výslednici vytvářejí též řadu souzvuků, není s hlediska fyzikálního rozdílu. S hlediska hudebního je tu však velký rozdíl: v prvním případě se uplatňuje složka kinetická, melodická, harmonická, dále pak stránka dynamická, barevná (v širokém významu), metrická a tonální (tonálně funkční), ve druhém se však hlásí o slovo ke všemu uvedenému ještě stránka polyfonická.

Polyfonickou stránkou se nevyznačuje nutně každý hudební projev.

Stránka formální a stavebná je dána celkovým rozvržením a výstavbou skladby nebo i menšího hudebního projevu. Je to stránka, již se vyznačuje každý jen poněkud větší tok hudby. Můžeme o ní mluvit nejen u celých skladeb, nýbrž i u jejich částí. Při utváření této stránky se uplatňují v rozmanité míře *všechny složky a stránky předcházející*.

§ 5. SLOŽKY A STRÁNKY KONKRETNÍHO HUDEBNÍHO PROJEVU

Stručný theoretický výklad uvedený v §§ 1—4 je třeba objasnit *konkrétním příkladem*. Volíme k tomu tento čtyřtaktový úryvek (začátek) Schubertova menuetu z klavírní Sonáty G dur, op. 78:

Allegro moderato

The image shows a musical score for the beginning of Schubert's Minuet in G major, Op. 78. The score is in 3/4 time and features a piano (f) dynamic. It shows the first few measures of the piece, including the treble and bass staves with chords and melodic lines. The score is marked with a '1' in the left margin, indicating the first measure.

Složka kinetická je zde skladatelem zaznamenána tempovým údajem „Allegro moderato“ a rytmicou řadou



Tempová stránka je udána jen přibližně, avšak při realizaci nabývá rozhodnutím hráčovým zcela určité míry; hráč se ovšem rozhoduje v mezích přibližného slovního předpisu skladatelova. Kinetickou složku uvedeného začátku Schubertovy skladby lze realizovat samostatně, bez současného uplatnění složky melodické a harmonické (na příklad na jediném opakujícím se tónu nebo na bicím nástroji).

Melodická složka je dána takto:

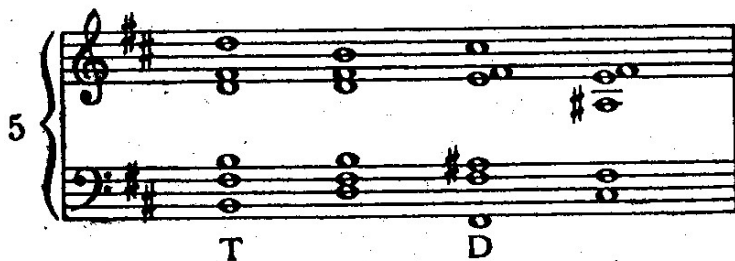


Jak patrně, obsahuje melodická složka již i složku kinetickou. Oddělením stránky, o níž je melodická složka bohatší než dílčí složka kinetická, dostaneme pouhou *melodickou linii* (melos):



Tento záznam nechápeme ovšem jako melodii postupující ve stejnoměrných dlouhých tónech, nýbrž jako postup tónů v určitých melodických intervalech nahoru a dolů *bez ohledu na jejich trvání*.

Harmonickou složku lze zaznamenat těmito způsoby:



K naprostému oddělení harmonické složky od složky kinetické a melodické dochází jenom v jednotlivých uplatněných souzvucích.

Elementární stránka barevná (v širokém významu) je dána tím, že Schubertova skladba má být hrána na klavíru, a to ve střední poloze v tónině *h moll*. Barevný účín by byl jiný, kdyby skladba byla hrána souborem hlubokých nástrojů smyčcových o velkou septimu níže (t. j. v *c moll*).

Elementární stránku dynamickou vyznačil skladatel předpisem „forte“ a akcenty.

Vyšší stránka metrická je dána tím, že jednotlivé tóny i souzvuky určitého trvání jsou sdružovány nejen do taktů určitého rozměru ($\frac{3}{4}$), nýbrž i tím, že takty tvoří vždy dvojice, v nichž

po těžkém taktu následuje lehký. Metrická stránka je zde zdůrazněna akcenty i rozvrhem harmonickým; zejména nástup nové harmonie ve třetím taktu, podepřený ještě vydatným akcentem, vyjadřuje velmi určitě těžkou dobu taktovou i začátek těžkého taktu.

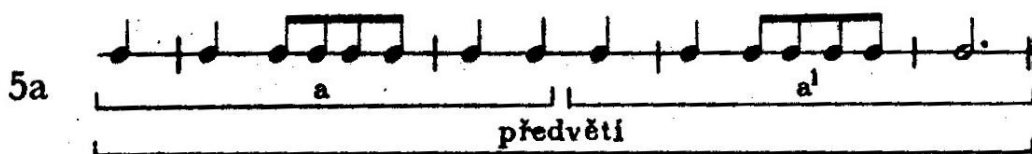
Ze taktové čáry v uvedeném úryvku neznamenaají jen konvenční rozdělení notového zápisu „kvůli přehlednosti“, vyplývá jasně z toho, že při případném jiném rozmístění taktových čar zůstane metrický smysl hudby stále týž. Je třeba na tuto okolnost výslovně upozornit právě proto, že v hudbě jiné povahy (na příklad v polyfonii) taktové čáry představují často jen orientační pomůcku, zatím co hudba sama je po metrické stránce záměrně neurčitá.

Stránka latentně harmonická, provázející melodii, kryje se celkem se složkou harmonickou, jak ji realizoval skladatel: v prvních dvou taktech rozkládá melodie akord *h d fis*, ve druhém a třetím *fis ais cis*.

Stránka harmonicko-funkční je dána postupem od toniky k dominantě v *h moll*; úryvek, končící na dominantním čtyřzvuku, je tudíž tonálně otevřený.

Stránka polyfonická zde není uplatněna. Kromě hořejší melodie je tu sice samostatně se pohybující melodická linie v basu, avšak vzhledem k společné rytmisaci celého hudebního proudu nemůže se tento bas uplatnit jako protiváha (kontrapunkt) proti hlavní melodii; ostatně ani jeho vlastní melodická hodnota nesevčdí o tom, že byl vytvořen jako spontánní melodický nápad.

Stránka formální a stavebná je v tomto krátkém úryvku dána rozvíjením dvoutaktového ženského motivu podle vzorce *a a'* a tím, že uvedený čtyřtaktový úryvek působí otevřeně jako typická polověta (předvěti):



§ 6. SOUSTAVA SKLADEBNÝCH NAUK

Rozborem a theoretickým studiem jednotlivých složek a stránek hudebního projevu se zabývají *skladebné nauky*. Jednotlivé skladebné nauky čili *theoretické disciplíny* podávají zároveň praktický návod k technickému zvládnutí jednoduchých skladatelských úkolů.

Kromě vlastního pole nemůže příslušná skladebná nauka přehlížet *historický vývoj a stav, k němuž dosavadní vývoj dospěl*. Mezi skladebnými naukami a *dějiny hudby* nemůže tedy být nepřekročitelná přerwa vzájemného nezájmu, nýbrž naopak, souvislost a soužití co nejtěsnější.

Další souvislost, nesmírně závažná, je mezi hudební teorií a *souhrnným, obecným pohledem na svět* (světovým názorem). Ani posice hudební teorie není tak odlehlá, aby se mohla ve všem všudy oddat objektivistickému studiu svých speciálních úkolů a problémů, neboť i v ní se konec konců obráží životní a filosofické stanovisko autorovo. S druhé strany by ovšem bylo zase na pováženou, kdyby theoretik nerozvážně dedukoval na př. ze zákonitosti společenského vývoje nevhodné poučky pro svůj obor, neboť by se tak mohl snadno dopustit oboustranně zlehčující vulgarisace materialistického světového názoru i dialektické metody.

Souhrn skladebných nauk, tvořící soustavu, lze roztrdit do *tří skupin*.

První skupinu, vstupní, vyplňuje *všeobecná nauka o hudbě* (zvaná jinak též „základní hudební nauka“, „elementární hudební teorií“ a pod.).

Ke všeobecné nauce se druží jako praktický doplněk *intonační cvičení a diktát* (krátce „intonace“).

Druhou (základní) skupinu tvoří tyto nauky:

1. nauka o harmonii,
2. nauka o kontrapunktu,
3. nauka o instrumentaci (s elementárním předstupněm, naukou o nástrojích),
4. nauka o hudebních formách.

Každá z uvedených základních skladebných nauk se věnuje zpracování problémů, týkajících se převážně některé složky nebo stránky hudebního projevu, neomezuje se však jen na ně, nýbrž přihlíží i k problémům týkajícím se jiných složek a stránek. Složky a stránky, na nichž jsou jednotlivé nauky založeny (a podle nichž jsou zpravidla i pojmenovány), nepředstavují tedy výhradní oblast zájmu, nýbrž spíše jen *osu, kolem níž se vše ostatní kupí*.

Soustavu skladebných nauk doplňuje *třetí, nejvyšší skupina, vyplněná naukou o hudební skladbě*. Problémy a praktické úkoly, jimiž se zabývají základní skladebné nauky, jsou zde probírány hlouběji, se shrnujícího stanoviska všech základních skladebných nauk (a tedy i s možností plné opory o kteroukoliv z nich).

Jestliže rozdělení základních skladebných nauk na jednotlivé disciplíny je celkem ustálené, nelze to říci o tomto nejvyšším stupni hudební theorie. Proto její rozdělení, jež zde uvádíme, má nutně příchuť osobní. Nauku o skladbě lze rozdělit na tyto části:

1. nauku o melodii (melodiku),
2. nauku o souzvučích a vícehlasu,
3. nauku o stavbě skladeb (hudební tektoniku),
4. nauku o slohu a skladebných druzích (žánrech).

Třebaže představuje melodie základní a neopominutelnou složku každého poněkud většího hudebního projevu, přece patří *nauka o melodii* až do nejvyšší skupiny skladebných nauk, má-li být zpracována v úplnosti, t. j. neomezována ohledy na dosud neprobrané problémy harmonické, polyfonické a formální. Podobně *nauka o souzvučích a vícehlasu*, jakožto vyšší nauka o harmonii a kontrapunktu, může se pustit do své problematiky hlouběji a s nadějí na dotud možné úplné vyčerpání látky jen opřena o celý souhrn základních skladebných nauk, zejména ovšem o základní nauky o harmonii a kontrapunktu. Totéž platí i o posledních dvou oddílech, o *hudební tektonice, hudební stilistice a typologii* (jak lze též nazvat nauku o slohu a skladebných druzích).

§ 7. POJEM HUDEBNÍ FORMY

Přemětem nauky o hudebních formách je *formální stránka hudebního projevu* čili krátce *forma*. Formou se v hudební theorii rozumí především *celkové rozvoření hudební skladby a uspořádání jejích jednotlivých částí*. V tom smyslu lze slovo „forma“ zcela dobře nahradit českým slovem „tvar“. Ježto se však v hudbě uplatňují zvuky tak, aby dávaly *hudební smysl* (neboť hudba je vyjadřovací prostředek, jak bylo řečeno v § 1), musíme se dívat na jednotlivé části a částice hudební skladby jako na *nositelky hudebních myšlenek*; hudební forma je pak dána nejen prostým (mechanickým) sledem skladebných částí, nýbrž i *uspořádáním hudebních nápadů a myšlenek, jejich vzájemným skloubením a jejich protiklady*. Tedy nejen *vnější tvar*, nýbrž i *vnitřní sepětí* a o rozvoj hudebního myšlenkového obsahu opřená *výstavba skladby* jsou důležité znaky hudební formy.

Pro posuzování vnitřní (myšlenkové) souvislosti mezi skladebnými částmi

je ovšem třeba si všimnout *náplně a povahy myšlenek*. Pro formu není lhostejno, zda dvě bezprostředně k sobě přistavené skladebné části jsou téhož myšlenkového typu či mají-li založení protikladné. (Při mechanickém posuzování, nepřihlížejícím k tomu, jak hudba „mluví“, bylo by to lhostejno.)

Hudební myšlenky jsou přirozeně individuální (t. j. každá je jiná). Záplavu myšlenek jako jednotlivin lze však roztrždit na *typy*, vyznačující se *společnými* (typickými) *rysy*. Právě tak skladebné části hudební skladby jakožto nositelky hudebních myšlenek, i když je každá individuálně jiná, lze roztrždit podle určitých *znaků* jejich *technické faktury*. Můžeme pak mluvit o myšlenkách a hudbě typu *exposičního* nebo *evolučního*, o hudbě *úvodní*, *spojovací* a *závěrové*. Přihlížení k hudební náplni skladebných částí vede přirozeně k *funkčnímu pojetí hudební formy*; podle něho má každá skladebná část určitou funkci (na př. funkci úvodu), a to nikoliv podle svého faktického umístění v celkovém rozvrhu skladby, nýbrž *podle své myšlenkové povahy a závažnosti a podle charakteristických znaků faktury*.

Z uvedeného výkladu plyne, že forma a výstavba skladby neznamena zdaleka jen povrchový tvar („půdorys“), nýbrž představuje *plastický obraz myšlenkového procesu*.

Slova „forma“ se užívá často též v jiném významu. Rozumí se jím vůbec vnější, smysly postižitelná stránka hudebního projevu. V tomto smyslu se kryje termín „forma“ celkem s našimi výrazy „složka“ a „stránka“ hudebního projevu. Mluví se tudíž o melodické formě hudebního díla, o jeho formě harmonické, rytmické a pod. Tohoto významu slova „forma“ používají rádi zejména estetikové. V hudební theorii je lépe se omezit na význam vymezený svrchu.

Pokud jde o poměr mezi *formou* hudebního díla a jeho myšlenkovým *obsahem*, je třeba zdůraznit, že tu nelze mluvit o protikladném postavení, ježto obojí, obsah i forma, tvoří *organickou jednotu*. Je třeba si to uvědomit zejména při hodnocení skladby; nelze na př. prohlásit, že co do myšlenkové *náplně* je skladba výmluvná, avšak forma její není zdařilá. Vada (na př. nevýraznost, bezobsažnost, chaotičnost) některé stránky je zároveň vadou celku, tedy i formy. Je tomu tak proto, že hudební myšlenky nejsou „odívány“ do „zvolené“ formy, nýbrž *mají* určitou, jim přináležející formu.

S tím souvisí i *proces vytváření formy* (komposice). Skladatel, který usiluje o vyjádření, dochází k určité formě tím, že *rozvíjí svou myšlenku*; *forma je tedy výsledkem tvůrčího procesu*, nikoliv předem dané schema, do něhož je hudební myšlenka vtěsnávána.

§ 8. OBSAH A METHODA NAUKY O HUDEBNÍCH FORMÁCH

Nejvlastnějším úkolem nauky o hudebních formách je *popis a výklad formových typů skladeb*. Ježto forma nepředstavuje soběstačnou složku díla, nýbrž jest jen jeho neodlučitelnou stránkou, nelze při popisu formy nedbat materiálu, který je ve skladbě formován. Přihled k náladovému založení hudby, k jejímu charakteru, výrazu a myšlenkovému obsahu nemůže se však stát pro nauku o hudebních formách požadavkem dominujícím. Nauka o hudebních formách studuje živé, konkrétní skladby a třídí je v první řadě podle jejich

formy, teprve v druhé řadě podle hledisek jiných. Z toho vyplývá i rozvržení látky v nauce: jest probírána podle tvarových schemat, „půdorysů“ (přirozeně od jednodušších k složitějším a bohatším). Do tohoto rámce je pak možno vsouvat výklad o thematice, o charakteru, výrazovém zaměření a faktuře hudby, zároveň s připomínkami o dějinném vývoji.

Kdybychom postavili vlastní tvarovou stránku hudby do stejné řady se stránkami týkajícími se náplně hudby, utonuli bychom v nepřehlednosti, neboť počet skladebných typů by byl takovým počínáním mnohonásobně rozmnožen. Mnohé učebnice hudebních forem se dopouštějí této chyby tím, že pojednávají jako o zvláštních formách třeba o baladách, elegiích, invencích, preludiích atd., ačkoliv všechny tyto i mnohé jiné, zde nejmenované názvy skladeb v ničem nenaznačují způsob jejich rozvržení (t. j. vlastní formu) a jsou odvozeny jenom z charakteru hudební náplně nebo z účelového zaměření skladeb. Jiní autoři zatemňují látku nauky o hudebních formách tím, že rozdělují formy podle faktury nebo druhu (žánru) skladeb; podle faktury lze formy rozlišit na homofonní a polyfonní, podle druhu na vokální a instrumentální. Je jasné, že i při takovém rozdělení je vlastní tvarový aspekt odsouván do pozadí a dochází pak i k tomu, že na příklad kánon je považován za zvláštní formu kontrapunktickou vedle homofonních forem, jakými jsou variace, rondo a pod., ačkoliv je pro kánon příznačný právě jen způsob zpracování (polyfonní faktura).

Neustálý pohled k vnější tvarové stránce odlišuje nauku o formách od příslušného vyššího stupně, náležejícího už do nauky o hudební skladbě, od *hudební tektoniky* (viz § 6). V tektonice je kladen hlavní důraz přirozeně na *stránku stavebnou*, nikoliv už jen tvarovou. Nauka o stavbě skladeb (tektonika) buduje na nauce o formách a předpokládá její znalost, hledá obecné zákony stavby a snaží se pochopit sám živý proces růstu skladby z elementárních zvukových zárodků, zatím co nauka o formách se spíš jen výjimečně pouští přes mez statického zachycení obecného tvarového rámce skladby.

Nauka o hudebních formách je zkrátka v první řadě (i když ne výhradně) *popisná*.

V *methodě* se liší nauka o hudebních formách od ostatních základních skladebných nauk (§ 6) v tom, že se spokojuje *analysou* a nedává pokyny k samostatné práci skladatelské. Činí tak proto, že právě její hlavní zájem, soustředěný na výzkum formového půdorysu, mohl by při praktické aplikaci snadno svést k nesprávnému pracovnímu postupu, totiž k prostému vyplňování zvoleného schematu. Samostatná a uvědomělá skladatelská práce náleží tudíž jako praktický doplněk theoretického studia až do hudební tektoniky.

V *důkladné theoretické přípravě k samostatné formální analýze* tkví nejdůležitější praktický úkol nauky o formách. Že to není úkol malý, a že jej nelze splnit povrchním prostudováním abstraktních formových schemat, je nadsada. Theoretické studium forem podle textu učebnice musí být nutně provázeno samostatnými analytickými pokusy „v terénu“, t. j. na živých skladbách. Vzhledem k tomuto praktickému úkolu nesmí pak nauka o formách zapomenout ani na *návod k rozboru* s konkrétními pokyny, radami a upozorněními na možná skrytá úskalí a možné omyly při práci.

Stejně důležitý jako popis čistých formových typů je pro analytickou praxi i popis *typů křížených* a pečlivé studium nejrůznějších *úchylek od základních formových typů*. Jedině tak lze dospět nakonec k pochopení t. zv. *volných forem*.

HUDEBNÍ PROJEV, JEHO SLOŽKY A STRÁNKY

§ 9. HUDEBNÍ PROJEV JAKO CELEK. POJEM INTONACE.
FAKTURA A STRUKTURA

Živý hudební projev (na př. souvislý úryvek skladby) působí na posluchače *všemi svými složkami a stránkami najednou*, neboť je *celistvý*. Jeho složky a stránky poznáváme teprve po provedené theoretické analýze; jeho srozumitelnost a působivost není ani v nejmenším závislá na tom, zda si jeho jednotlivé složky a stránky hned při poslechu uvědomujeme, nebo ne.

Oddělení kterékoliv složky pocítujeme vždy jako *ochuzení*, a tím i *skreslení* původního plného projevu, jak se snadno přesvědčíme srovnáním výše uvedených příkladů 2—5 s příkladem 1.

Tento poznatek je nadmíru důležitý pro analytickou praxi: z celistvého hudebního projevu oddělená složka nebo některá jeho odmyšlená stránka *nesmí být analyticky posuzována bez vztahu k celku*, samostatně. Stejně není správné posuzovat hudební myšlenky (t. j. projevy) ve zjednodušené podobě, t. j. *bez přihledu ke všem jejich složkám a stránkám, které spolupůsobí (třeba podle pouhého našeho předpokladu) při živé realizaci*. Zvláště nebezpečné a na scestí svádějící je posuzování hudebního projevu *ne ze znějící skutečnosti, nýbrž podle grafického obrazu, jak se nám jeví v notovém zápisu*.

Z uvedených důvodů uvedl sovětský hudební vědec Boris Asafjev do nauky o hudebních formách *pojmem intonace*, jímž rozumí právě *celistvý hudební projev, byť krátký, se všemi, i nejjemnějšími záhyby a odstíny*. Zejména při sledování myšlenkových souvislostí nesmí analytik zapomenout, že živý hudební projev (= intonace ve smyslu Asafjevově) nelze prostě nahradit schematem (na příklad melodickou linií) a podle něho pak srovnávat různé skladebné úseky v jednom hudebním díle, po případě původní, samostatně vytvořený umělecký projev s domnělými odvozeninami z něho. Co lze s prospěchem srovnávat, jsou právě intonace, t. j. živé a plné projevy, nikoliv schemata.

Celistvost živého hudebního projevu neznamena, že by jej nebylo možno theoreticky štěpit a vůbec *analyzovat* a že by taková analýza byla pro hlubší poznání skladby neúčinná nebo dokonce scestná. Jen je třeba si uvědomit, že „pochopení“ skladby jako uměleckého výrazového projevu nekončí jejím rozložením, nýbrž že analýza jest pouze *pomocným prostředkem k hlubšímu proniknutí do jejího myšlenkového světa*.

Každý hudební proud lze věcně rozbírat ve dvojím směru:

1. *štěpením podle osy časové* („horizontálně“), t. j. oddělováním složek a od-

mýšlením jednotlivých stránek, jež se uplatňují nebo mohou uplatňovat po celé trvání projevu či skladby;

2. dělením a rozčleňováním skladby na její jednotlivé časové úseky, části.

Štěpením poznáváme *fakturu* skladby nebo její části (t. j. způsob, jakým jest „udělána“), dělením poznáváme její *strukturu*, t. j. způsob jejího skloubení z částí, její výstavbu.

§ 10. MELODIE. AMELODICKE ČÁSTI SKLADBY

Ze tří složek hudebního projevu (§ 2) je nejdůležitější *složka melodická*. Projevuje se v *melodii*, t. j. v hudební myšlence, jež je vyjádřena řadou po sobě jdoucích tónů. Melodie nejen charakterisuje hudební projev, v němž se uplatňuje, nýbrž je zpravidla přímo *nositelkou jeho myšlenkového obsahu*. Ze závažnosti melodické složky v hudebním projevu plyne, že jen zřídka kdy a jen s ohledem na plastickou výstavbu celku se uplatní ve skladbě skladebná *část amelodická*, t. j. taková, v níž se nehraje či nezpívá melodie.

V hudebním projevu citovaném v § 5 v př. 1 má melodická složka vynikající úlohu, i když přirozeně nemůže sama (př. 2) obsáhnout vše, čím tento projev v celistvosti působí. Jako ukázky skladebných částí amelodických uvádíme tyto příklady:

Beethoven: III. symfonie, 1. věta

Allegro con brio

The musical score for Beethoven's III. symphony, 1st movement, is shown in two staves. The first staff (treble clef) begins with a forte (*f*) dynamic and contains a series of chords and short melodic fragments. The second staff (bass clef) begins with a piano (*p*) dynamic and contains a long, flowing melodic line. The score is marked with a bracket below the first staff as "amelodická část (úvod)" and with a bracket below the second staff as "melodie (thema)". A *cresc.* marking is present at the end of the first staff.

Smetana: Trio g moll, finale

Presto

The musical score for Smetana's Trio in G minor, finale, is shown in two staves. The first staff (bass clef) begins with a fortissimo (*fff*) dynamic and contains a series of chords and short melodic fragments. The second staff (bass clef) begins with a fortissimo (*fff*) dynamic and contains a long, flowing melodic line. The score is marked with a bracket below the first staff as "amelodická část (úvod)" and with a bracket below the second staff as "melodie (nahore, thema)". A *dim.* marking is present at the end of the first staff. A *p* marking is present at the beginning of the second staff. A *rit.* marking is present at the end of the second staff.

Beethoven: Coriolanus

Allegro con brio

8

amelodiická část (úvod)

amelodiická část (úvod) | melodie (thema)

V př. 8 předznamenává amelodiická část základní charakter celého díla; okrajové („špičkové“) tóny staccatových akordů kreslí sice určitou melodickou linii, těžiště je tu však ve složce harmonické.

§ 11. MELODICKÁ LINIE

Specifickou stránkou melodie je *melodiická linie*, jež je utvářena řadou stoupajících a klesajících pohybů; při tom se rozmanitě vystřídávají *melodické intervaly* různé šíře, od plíživých chromatických půltónů přes sekundové a terciové *kroky* až ke skutečným melodickým *skokům*. Skoky představují v melodické linii spíše výjimku; melodie postupuje nejčastěji v menších krocích (stupňovitě). Platí to zejména o vokálních melodiích; v melodice instrumentální jsou skoky častější, neboť je lze snadněji provádět.

Skoky bývají v melodii zpravidla *vyplňovány*, a to dodatečně: melodie, jež se vyhoupla skokem vzhůru, obrací se ve svém dalším pohybu dolů a vyplňuje tak provedený skok malými kroky, jak to vidíme na př. v písni „Sil jsem proso“:

9

Sil jsem proso na souvra-ti, nebudu ho ži-ti, Sí-ti, ne-ží-ti,
mi-lo-val jsem krásné děvče, nebudu ho mí-ti.

mi-lo-va-ti, ne-vzí-ti; sil jsem, nežal jsem, miloval jsem, nevzal jsem.

Melodické skoky směrem dolů jsou vzácnější než skoky stoupající. Ve vokální hudbě jsou též intonačně obtížnější.

Skladatel použije v melodické linii skoků, chce-li vyjádřit zvýšené napětí, „bezmeznou“ radost, vypjaté úsilí a pod. Výraz, který těmito slovy opisujeme, je ovšem dán celistvým melodickým obratem (celkovou intonací); melodická linie tu však vystupuje jako stránka rozhodující nebo aspoň zvláště charakteristická.

Ještě je třeba poznamenat, že větší kroky a skoky mezi akordickými tóny téhož akordu (na příklad v akordickém rozkladu) nemají tak pronikavý účín jako skoky mezi tóny, jež netvoří jeden akord (nebo tvoří akord zvláště napjatý či složitý).

Podobný účín jako melodické skoky mají *melodické postupy v neobvyklých* (nediatonických) *intervalech*. Častější jsou postupy v intervalech *zmenšených* než zvětšených, neboť právě po zmenšeném intervalu se může melodie ve svém pohybu snadno obrátit a tak neobvyklý melodický interval dodatečně vyplnit. Vidíme to na př. v této lidové písni:

10 Máš, máš, má mi-lá dě-ve-čko, čer-né o - či, máš, máš,
 čer-né o - či máš! Já na voj-nu po-je-du, te-be so-bě
 nevezmu, ty se ne-vy - dáš, dáš, ty se ne-vy - dáš.

V uvedeném příkladu je též ukázka *předchozí výplně skoku*.

Proti zmenšeným intervalům, naznačujícím spíš bolestné stínění než vyrovnaný duševní stav, jsou melodické postupy ve *zvětšených* intervalech zase nositeli výrazu vzpínavého úsilí, překonávajícího nakupené překážky, jak ukazuje třeba toto thema z Černohorského varhanní Fugy *c moll*:

11

Dalšími důležitými činiteli v melodické linii jsou její *celkový rozsah* (rozpětí) a *směr*. Čím má melodie větší rozpětí, tím neklidněji působí. Proti rozevláté

melodii širokého rozpětí má melodie malého celkového rozsahu výraz stísněnosti, úpornosti a pod. Vidíme to na př. na staročeské písni „Hospodine, pomiluj ny“, která má rozpětí pouhé kvarty.

Vyvážená melodická linie začíná a končí asi v téže tónové výšce, při čemž může mít i značné rozpětí. Melodie nevyvážená může být *stoupající* nebo *klesající*. Ukázky těchto typů jsou v následujících příkladech:

Vyvážená melodická linie (*e—e*)

Moravská taneční

12

O-ko-lo A-no - va vo-děn-ka se va - lí, kó - pi-la má mi - lá
za to-lar hed-bá - ví, kó - pi-la má mi - lá za to-lar hed-bá - ví.

Stoupající melodické linie

Beethoven: I. symfonie, 3. věta

Allegro molto e vivace

13

p *cresc.* *f*

(Pokračování viz v př. 16.)

Klesající melodická linie

Slezská

14

Pa - ni - ma - mo, švar-nu cerku ma - tě, e - nem že ju
do-ma ně-mi - va - tě, ja - ja, ja - ja, švar-nu cer-ku
ma - tě, e - nem že ju do-ma ně-mi - va - tě.

Podobně jako jednotlivý melodický skok si žádá dodatečného vyplnění, žádá si i prudce stoupající melodický úsek pokračování v melodické linii sestupné. V průběhu větší melodické linie se proto zpravidla střídají úseky stoupající a klesající, jak to vidíme zvláště výrazně třeba v této chodské písni:

15

Žád-nyj ne-ví ja - ko já, jak se se - če vo-ta - vji - čka,

žád-nyj ne - ví ja - ko já, jak se se - če vo - ta - va.

Vo - ta - va se pěk - ně se - če, ja - ko když se po - le vle - če,

Po prudkém (byť stupňovitém) stoupání melodie, jaké vidíme na příklad ve svrchu uvedeném menuetu z Beethovenovy I. symfonie (př. 13), následuje zcela přirozeně sestup:

Beethoven: I. symfonie, 3. věta

Nejvyšší a nejnižší tón v souvislé melodické linii jsou její *vrcholy*. Důležitější (poněvadž nápadnější) je vrchol horní než spodní. Dobře vyklenutá melodie mívá jediný vrchol. Bezvrcholové melodie působí poněkud jednotvárně (což je zpravidla záměrný výrazový příznak), zejména při malém rozpětí.

Horního vrcholu dosahují melodie nejčastěji asi ve druhé třetině svého průběhu. (Rozumí se, že je zde třeba posuzovat melodie celistvé a ukončené, nikoliv jednotlivé jejich úseky.)

Melodický vrchol se často kryje s celkovým *kompozičním vrcholem*. Proto je stoupání melodie obyčejně provázáno *crescendem*, klesání pak *diminuendem*; vrchol sám bývá nad to podepřen akcentem, harmonicky vypjatým souzvukem, polyfonickým zauzlením (na př. výrazným uplatněním imitace) a pod. V české lidové písni „Já nechci žádného“ (z Berounska) je na př. melodický vrchol (*g*) podepřen radostným „juch!“ v textu:

Já nechci žád - né - ho, jen Honzu sa - mé - ho, jenom Hon - zu.

Hon - za, ten mě bu - de vo - zit v krytém vo - zu, v krytém vo -

zu, čtyr - ma koň - ma, juch! ach, můj zla - tej Honza, Hon - za!

Melodie, jež probíhá tak, že se v ní část opatřená dílčím melodickým vrcholem opakuje, stává se *bezvrcholovou*.

Proto je výhodnější umisťovat vrchol do části, jež není opakována, jak to vidíme na př. v moravské taneční písni „Tovačov, Tovačov“:

18

Nemá-li být opakováním některého úseku zrušen vrchol, je třeba opakování pozměnit. Je to jeden z důvodů, proč se na příklad závětí odlišuje od předvětí. Pěkně to vidíme ve slezské taneční písni „Už ty pilky dořezaly“.

Přítomnost nebo nepřítomnost vrcholu v melodické linii nemůže ovšem být vodítkem pro hodnocení melodie. Zejména vokální melodie často vrcholu nemají, neboť při poměrně malém rozpětí hlasu, zejména neškoleného, nelze vždy „reservovat“ nejvyšší tón jenom pro vrchol.

Mezi lidovými písněmi nacházíme mnoho bezvrcholových, na příklad „Holka modrooká“, „Sil jsem proso“ (př. 9), „Máš, máš, má milá děvečko“ (př. 10), „Žádnýj neví jako já“ (př. 15), „Červeněj šátečku, kolem se toč“, „Hrály dudy u Pobudy“, „Už mou milou do kostela vedou“, „Chodila po včelínku“ (tato píseň má však spodní vrchol v závěrečném tónu), „Měla jsem chlapce“, „Měla jsem milého hulána“, „Nechod tam, poč radš k nám“ (tanec obkročák), „Nejsi, nejsi, jak jsi se dělala“, „Nestůjte, mládenci, pod okny“, „Stojí hruška v oudolí“ a mnoho jiných. Horní vrchol mají zase tyto lidové písně: „Okolo Anova“ (př. 12), „Panimamo, švarnu čerku matě“ (př. 14), „Červená, modrá fijala“, „Mí zlatý rodiče“, „Nešťastný šafářův dvořeček“, „Šla Nanynka do zeli“.

Utváření melodické linie má pro skladbu veliký význam *formativní*. Míra vzruchu nebo naopak zase uklidnění, naznačená melodickou linií, předznamenává často zcela určitý způsob rozvíjení stavebné a formální stránky ve skladbě. Proto nestačí při analýze prostě konstatovat, že na př. po pravidelné periodě následuje rozměrná koda, nýbrž je třeba pátrat po příčinách právě takového ustrojení formy; popud k připojení široce doznívající dohry (kody) mohl vyjít třeba právě od melodické linie, vyklenuté zvláště rozmáchlým způsobem.

§ 12. OBMĚNY TVARU MELODICKÉ LINIE V PRŮBĚHU MELODIE. UPLATNĚNÍ OBMĚNĚNÝCH MELODICKÝCH LINIÍ VE SKLADBĚ

Melodická linie neprobíhá zpravidla stále v nových, dotud nepoužitých obrazech, nýbrž obměňuje rozmanitým způsobem jeden nebo několik útvarů, přetvářejíc je do různých podob. Plyne to přímo z melodických pohybových možností.

Melodický pohyb může být pouze trojí: *stoupající*, *rovný* (na opakovaném tónu) a *klesající*. Protikladnost pohybu stoupajícího a klesajícího je pak taková, že jejich důsledným zaměněním vznikne sice nová melodická linie, avšak ta-

ková, že ji slyšíme jako zřetelnou odvozeninu linie původní, zvláště když obrácením se nedotkneme stránky rytmické.

Jinak působí vyrovnání (nivelisace) melodické linie původně stoupající nebo klesající, po případě složitěji vlnivé: původní melodický pohyb je tím vlastně vůbec popřen — zůstává jen pohyb rytmický.

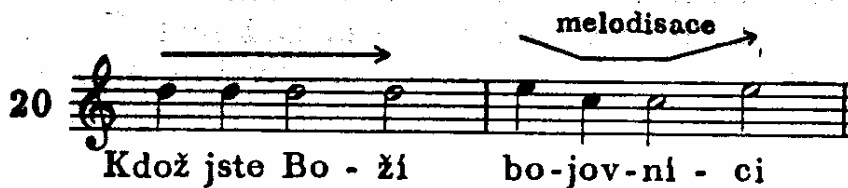
Přeměna postupu stoupajícího na klesající nebo obráceně se nazývá *inverse* (převrat, obrat). Vyrovnání melodického postupu do opakujícího se tónu lze označit jako *nivelisaci*. Melodické rozhybání původně ustrnulého opakování téhož tónu můžeme označit jako *melodisaci*. Je to opak nivelisace.

Inverse může být *přísná* nebo *volná*. Při přísné inverzi se velikost melodických intervalů (aspoň pokud jde o jejich základní určení) nemění, při volné se mění. Nivelisace ve vlastním smyslu jest jen přísná. (Nejde-li o naprosté vyrovnání původně vlnivé melodické linie, mluvíme o jejím stlačování, jak uvidíme ještě dále.) Naopak melodisace může být jen volná. Výsledek nivelisace jest jen jeden: opakování téhož tónu; výsledek melodisace může být naproti tomu velmi rozmanitý.

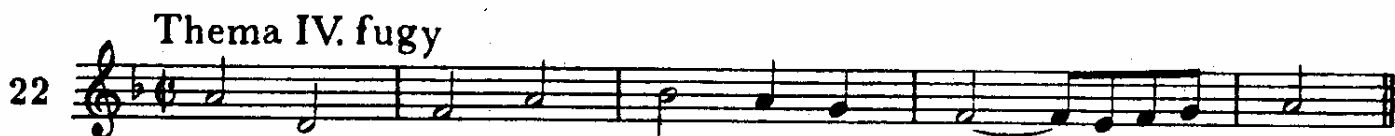
Uvedené procesy můžeme sledovat na příklad ve staré české písni „Kdož jste boží bojovníci“ (podle znění, jehož užil Smetana v „Táboru“); ve druhé části písně, zpívané na slova „proste od Boha pomoci“, uplatňuje se přísná *inverse* krátkého melodického úryvku (motivu):



Ve srovnání s těmito navzájem inverzními útvary představuje začátek písně (na slova „Kdož jste boží“) nivelisaci. Naopak melodicky nehybný začátek (čtyři opakované tóny) je v dalším průběhu písně melodisován:



Inverzí se užívá často při kontrapunktické práci, zejména ve fugách. Invertovat je možno celou melodii (thema). Tak píše na příklad Bach ve svém „Umění fugy“ („Kunst der Fuge“) čtvrtou fugu na thema, jež je inverzí thematu první fugy:



I v nové době se setkáváme s inversemi celých themat nebo větších motivů. Tak na příklad použil Vítězslav Novák v symfonické básni „V Tatrách“ při líčení bouře sestupné *inverse* původně stoupajícího thematu:

23 **Původní tvar tematu**

24 **Inverse**

Na vrcholu celé skladby se pak ozývají oba tvary současně:

Inverse tematu

25

Původní thema

Velmi běžně se objevují inverse drobných melodických částek, na příklad hned na začátku Mozartovy klavírní Fantasie *c* moll:

26

Mnohem častěji než přísné inverse se vyskytují *inverse volné*, se změněnými intervaly.

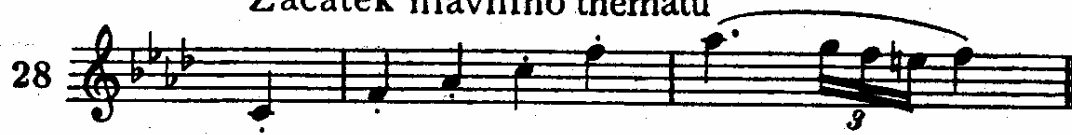
Taková inverse vznikne na příklad už tím, když při harmonisaci melodie je bas veden důsledně v protipohybu k melodii a ve stejné rytmisaci s ní, jak to vidíme na příklad v tematu Smetanova „Vyšehrad“:

27


Volnou inverzí a přiměřeným odlišením přednesovým lze z původní melodie (tematu) vytvořit kontrastní nové thema.

Tímto způsobem odvodil na příklad Beethoven vedlejší thema z hlavního v první větě své klavírní Sonáty *f* moll, op. 2, č. 1:

Začátek hlavního tematu

28 

Začátek vedlejšího tematu


29 

Při volné inverzi se mění intervaly; mohou se *rozptnat* nebo *stlačovat*. Avšak nejen to: ve volné inverzi se vyskytují i *drobné úchylky ve směru melodické linie*; pro volnou inverzi je rozhodující, že celkový obrys melodické linie je zhruba obrácený. Při sluchovém porovnávání záleží právě jen na celkovém obrysu, nikoliv na přesných detailech, jež jsou kontrolovatelný teprve při studiu notového zápisu.

Nivelisace melodické linie dává jenom tehdy plný účin, jde-li o melodickou linii pregnantně rytmisovanou, neboť se v ní uchová jedině rytmus.

V Dvořákově „Vodníku“ je původní flétnové thema přeneseno v dalším průběhu skladby do tympánu v melodicky znivelisované podobě:

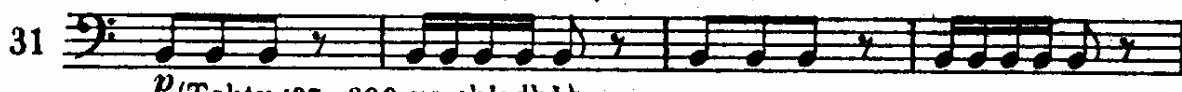
Začátek tematu
Allegro vivo (♩ = 138)

30 

fp

Nivelisace

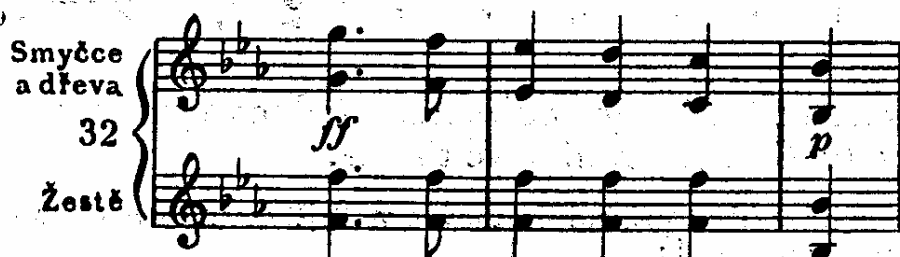
Andante sostenuto (♩ = 68)

31 

p (Takty 197 - 200 ve skladbě)

Podobně jako se může ozvat současně původní melodická linie a její inverze, může s ní zaznít i *nivelisace*. Nivelisace přitom často vyrůstá z povahy nástroje. Tak na příklad vede Beethoven v 1. větě své III. symfonie smyčce i dřeva v sestupné linii, zatím co žestům dává opakované tóny (jež byly v té době pro ně příznačné):

Smyčce
a dřeva

32 

Žestě

Melodická linie může být obměňována ještě jinými způsoby:

1. *Rozpínáním* nebo *stlačováním melodických intervalů* (zpravidla jen některých), a to jak při důsledném zachování původního směru, tak i při občasných změnách směru;

2. *komplikaací* (obohacením) nebo zase *simplifikací* (zjednodušením) melodické kresby, a to jak při zachování původního směru melodického pohybu, tak i v inverzi.

Postupné *rozpínání* se uplatňuje na příklad v průběhu vedlejšího thematicu v 1. větě Beethovenovy III. symfonie:



Začáteční tón jednotlivých melodických útvarů (motivů) se zde ustavičně mění, takže vzniká dojem volně rozevlátého melodického proudu. Postupné rozpínání je pochopitelně mnohem nápadnější, zůstává-li aspoň část obměňované linie neměnná, jak tomu je na příklad ve Smetanově „Přivítivé krajině“ (z klavírního cyklu „Črty“, op. 5):



Jako příklad rozpínání melodických intervalů v inverzi (rozumí se volně) uvádíme tyto úryvky z pomalé věty Mozartovy Sonáty B dur:

Andante cantabile



Stlácení původního většího melodického intervalu na menší nacházíme na př. ve Smetanově „Poetické polce“ g moll (op. 8, č. II):



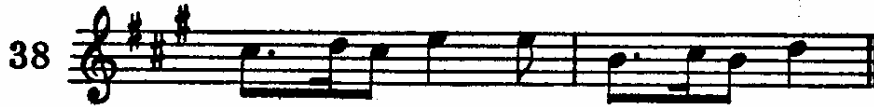
Jakákoliv melodisace opakovaného tónu vzniká vlastně rovněž rozpínáním původně nulových intervalů (čistých prim).

V rozvoji melodie se může přirozeně uplatňovat *střídavě rozpínání i stlačování*, jak to vidíme na příklad v hlavním thematicu Smetanova kvarteta „Z mého života“:

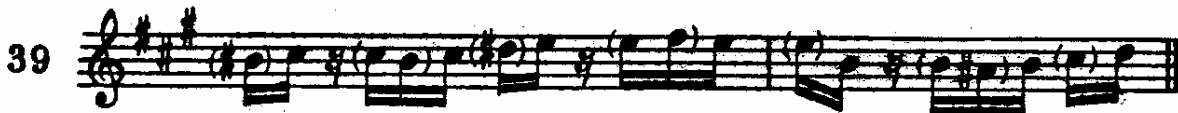


Komplikace původně jednoduché melodické linie se vyskytuje často jako *variace*; jde tu vlastně o *vyzdobení* jednoduššího melodického útvaru průchodnými, střídavými a akordickými tóny, po případě též průtahy a předjímky. Variční obměňování je příznačné pro formu zvanou „*variace*“.

Na příklad thema v 1. větě Mozartovy klavírní Sonáty A dur začíná takto:



První variace (ve smyslu „část formy“) začíná pak takovouto komplikací (variací) původní melodické linie:



Z uvedeného příkladu je patrné, že ve variaci se uplatňují *porůznu usunutě nové tóny*.

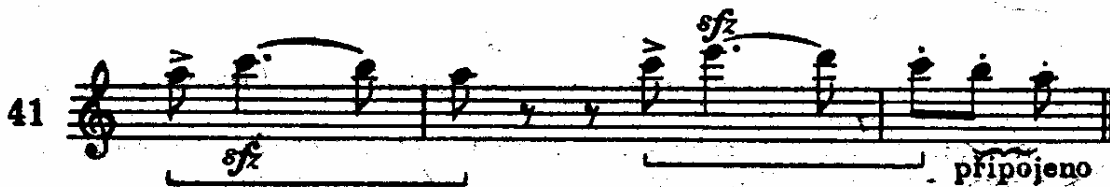
Proti tomu *vnitřní rozšíření* znamená takovou komplikaci, při níž se uplatňují nové tóny uprostřed původního melodického útvaru *souvisle*, jak ukazuje tento příklad ze Smetanova „*Tábora*“:



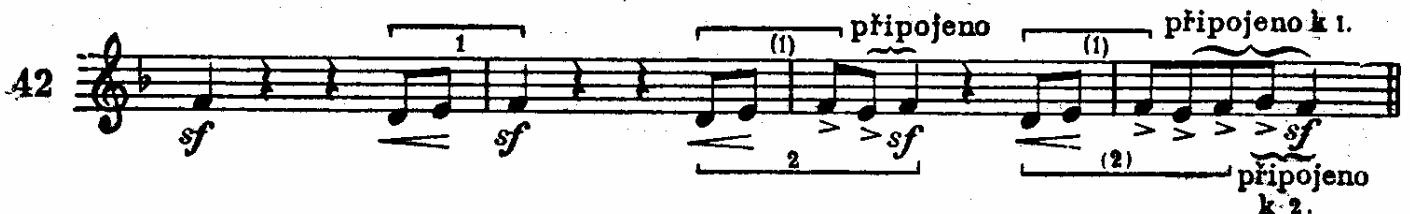
Těsné přistavění nového obratu k původní melodické linii představuje jiný druh komplikace, totiž *vnější rozšíření*. Nové části mohou být *připojovány* nebo *předpojovány*.

Připojení nových částí k zárodečnému melodickému obratu ukazují tyto příklady:

Smetana: Šárka



Smetana: Prodaná nevěsta, ouvertura



Předpojení nových melodických obrátů k původnímu melodickému útvaru ukazují tyto příklady:

Smetana: Tábora

43 
 předpojeno k melodickému útvaru a (srov. př 19 a 20)

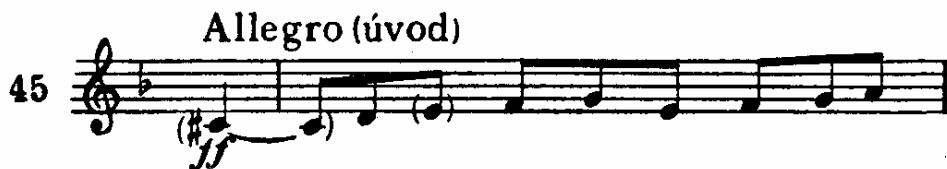
Smetana: Tábora

44 
 předpojeno

V širším pojmu „komplikace melodické linie“ je zahrnuto vnitřní i vnější rozšíření a variace; předpojení a připojení představují pak dva různé způsoby vnějšího rozšíření.

Simplifikace (zjednodušení) melodické linie se vyskytuje často tam, kde po hudbě vzrušené následuje skladebná část klidnějšího pohybu, jak to vidíme v těchto příkladech:


Smetana: II. kvartet, I. věta

45 
 Allegro (úvod)

45a 
 Molto moderato (thema)

Smetana: Vltava

46 
 úvod

46a 
 thema

Zvláštní případ simplifikace nastane vydělením některého souvislého dlouhého melodického obrátu z delší linie; říkáme tomu *dělení*.

Případ postupného dělení ukazuje tento příklad ze Smetanova „Tábora“:

Inverse, stlačování a rozpínání melodických intervalů představují změny, jež jsou prováděny ve vztahu k horizontální ose melodické linie. Změny lze však provádět i ve vztahu k ose svislé, tedy v časovém sledu. Obrácením podle svislé osy vznikne t. zv. *račí postup* (račí inverse): melodie se rozvíjí *pozpátku*, a to zase buď *přísně* (krok za krokem), nebo *volně* (s rozmanitými úchytkami).

Račí postup melodie je účinný a snadno poznatelný, jde-li o melodii krátkou a jednoduše rytmisovanou.

Tak na příklad v thematic k variacím na jméno „Abegg“ rozvíjí Schumann (op. 1) melodii tak, že vstupní obrat *a-b-e-g-g* uvádí v dalším průběhu melodie *pozpátku*:

Podobně Dvořák hned na začátku svého violoncellového koncertu uplatňuje přísný račí postup čtyřtónového motivu:

Přísný račí postup dlouhého thematic vzbuzuje spíše dojem spekulativního přetvoření notového zápisu než přirozeného rozvoje původní melodie. Přesto se s tímto zjevem setkáváme i u velkých mistrů.

Tak na příklad se uplatňuje větší část thematic grandiosní finální fugy Beethovenovy klavírní Sonáty op. 106 v račím postupu:

Thema fugy v prvotním znění:

50

1. *tr* 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. *otd.*

Prvních 6 taktů thematu v račím postupu:

51

6. 5. 4. 3. 2. 1. *tr*

Mnohem tvárnější a přirozenější je *volný račí postup*. S ním se setkáváme velmi často. V něm se přednáší původní melodie pozpátku, nikoliv notu za notou, nýbrž jen *zhruba*. Často jsou přemístovány *skupinky tónů*, nikoliv tóny jednotlivé; v rámci skupinky zůstávají pak tóny v původním pořadí, skupinky samy však postupují pozpátku:

	původní postup				volný račí postup			
skupinky:	a		b		b		a	
jednotlivé tóny:	1.	2.	3.	4.	3.	4.	1.	2.

Pro uplatnění račího postupu jsou zvláště výhodné takové útvary, v nichž při zpětném postupu nota za notou vycházejí zároveň dílčí skupiny tónů v původním sledu přímém. Vidíme to na příklad ve Smetanově „Vltavě“ (v části „Luna, rej rusalek“):

52

1. 2. 3. 4. 5.

52a

a) 5. 4. 3. 2. 1.
3. 4. 5.

b) 1. 2. 3.

Podobně vyrůstá z harfové figurace důležitý motiv v Janáčkově rapsodii „Taras Bulba“ (2. věta):



Všechny uvedené způsoby přeměny melodické linie se mohou přirozeně uplatňovat v rozmanitých kombinacích. Je třeba velmi zdůraznit, že sebe umněji utvářená melodická linie se rozvíjí skladateli pod rukou jako přirozený výsledek živého tvůrčího procesu; konstruované melodické linie nejsou sice vyloučeny (viz př. 51), představují však vždy výjimku.

Vytváření melodické linie je v první řadě věcí svobodného vynalézání na podkladě určitého životního zážitku nebo nálady; skladatelův kombinační um se uplatňuje až ve druhé řadě. Jednotlivá srostlost volně vynalezené melodické linie, daná tvůrčím východiskem (náladou), projevuje se právě tím, že nově vynalézané melodické tvary mají společné znaky. Takové theoreticky zjistitelné společné znaky jsou nepřímým důkazem myšlenkové soustředěnosti melodie. Sám skladatel si uvědomuje takové souvislosti zpravidla až dodatečně (uvědomuje-li si je vůbec). Při skladatelské práci je ovšem vždy možno na podkladě dodatečného rozboru melodické linie provádět korektury, a tak melodii vylepšovat („pilovat“). Osamocené, neorganicky vsunuté melodické nápady lze odstranit nebo pozměnit, nepřirozené zlomy v rozvoji doplnit a pod., zcela tak jako při vytváření slovního textu.

Uplatnění překvapivě nového útvaru znamená zpravidla nástup nové melodie (t. j. nové myšlenky). Jen v případě zvláště roztěkaného či rozeklaného výrazu se uplatní v melodii z čista jasna nový, naprosto nečekávaný útvar. Účin překvapení je však zpravidla vyvolán novostí rytmické stránky, barvy, dynamiky a pod., zatím co melodická linie se klene ze základu připraveného dřívějším průběhem melodie. Vidíme to jasně právě všude tam, kde je malý melodický útvar rozšiřován: nejsou to zcela nové obraty, o něž narůstá, nýbrž odvozeniny z dřívějšíka.

§ 13. RYTMUS, TEMPO A METRICKÁ STRÁNKA. RYTMISAČNÍ TYPY

Chceme-li ukázat různě utvářené melodické linie, musíme tak učinit na úplných (rytmisovaných) melodiích. Rytmus a tempo představují tu *díleč pohybovou složku melodie*. Pohyb však vládne i mimo melodii, na př. v amelodických částech skladby (viz příklady 6—8, též př. 31); pohybuje se i složka harmonická. Není pak divu, že ve skladbách probíhá částečně *více pohybových pásem současně*. Nutné to je v polyfonii, kde každá melodie je samostatně rytmisována; avšak i v hudbě homofonní je to běžný zjev.

Rytmus, tempo i metrum můžeme pak posuzovat jak v celkovém hudebním proudu, tak i v jednotlivých pásmech. Tím jsou dány prakticky bezmezné možnosti pohybových kombinací.

Jednoduchý pohyb (probíhající v jednom pásmu) může být zásadně trojí:

1. v opakovaných rytmických útvarech uspořádaných do stejných taktů;
2. v rozmanitých rytmických útvarech uspořádaných do stejných taktů;
3. v rozmanitých rytmických útvarech uspořádaných do různých (měnících se) taktů.

K případu 1. lze upozornit na dříve uvedené příklady 27, 33 a 34. Tento případ se uplatňuje zejména v taneční hudbě.

K případu 2. uvádíme tyto příklady ze Smetanovy „Šárky“:

doloroso quasi recitando

54 

55 

V případě 2. a 3. nezáleží přirozeně jenom na notovém zápisu, nýbrž na skutečném metrickém (taktovém) založení pohybu. Příklad 3. bývá někdy notován ve stejných taktech; děje se tak ovšem jen pro přehlednost. Jindy se setkáváme s notací beztaktovou. Jako ukázky uvádíme tři příklady z různých dob:

Začátek introitu ze III. chorální mše vánoční

56 

Pu - er na - tus est no - bis, et fi - li - us da -
 tus est no bis: cu - jus im - pe - ri - um su - per hu -
 me - rum e - jus: *atd.*

Monteverdi: Madrigal (1592)

57 

Ch'io non t'a-mi cor mi-o, ch'io non sia la tua vi-ta
 e tu la mi - a, che per novo de - si - o, *atd.*

Bartók: Hudba pro smyčce, bicí nástroje a celestu, 1. věta

Andante tranquillo, ♩ ca 116 - 112

58 *con sord.*
pp

Rozmanitost rytmických útvarů, jež na sebe navazují, může být zesílena ještě tím, že jednotlivé rytmické hodnoty v nich jsou *nesouměřitelné* (t. j. představují příliš složitý vztah), podobně jako v mluveném slově. Mluvíme pak o *rytmisaci agogicky uvolněné* nebo dokonce *naturalistické* (t. j. věrně napodobující mluvu). S tímto zjevem se setkáváme nejčastěji v recitativech.

Uvedené rytmisační typy mohou být rozmanitě vystřídávány, jak to vidíme v příkladech 30, 31, 37, 40, 49 a j.

Ve *vícépásmovém pohybu* se mohou přirozeně uvedené způsoby *kombinovat*. Přitom metricky určitější rytmisace jednoho pásma propůjčuje metrickou určitost i celku. Je-li tedy melodie rytmicky utvářená způsobem 3. doprovázena útvary způsobu 1., probíhá celek ve stejných taktech podle doprovodu. Proto se setkáváme ve vícehlasé hudbě s rytmisačním způsobem 3. jen velmi vzácně.

Ve *vícépásmovém rytmickém pohybu* se mohou uplatnit různé takty v různých pásmech, po případě stejné takty navzájem posunuté. Takové metrické komplikace vyvolávají vždy zvýšené napětí.

Je třeba ještě připomenout, že nejjednodušší možný pohyb, *stejnoměrný*, nemusí být vždy pojímán jenom prvním způsobem (jako sled opakovaných rytmických útvarů), nýbrž po případě i třetím. Stejnoměrně odplývající tóny se totiž nesdružují nutně jen do stejných rytmických skupin.

§ 14. OBMĚNY RYTMICKÝCH ÚTVARŮ. ROZVÍJENÍ POHYBU VE SKLADBĚ

V průběhu skladby se uplatňují individuálně utvářené rytmy, jež probíhají ve stejném nebo různém tempu a spadají do jednoho nebo do více rytmisačních typů. Přitom se individuální rytmické útvary vyvíjejí podobně, jako se vyvíjí melodická linie. Kromě *opakování* rytmického útvaru a prostého *přistavění útvaru nového* lze jednou uplatněný útvary *přetvářet* a z takto vzniklých obměn budovat další pohybový proud.

Úměrnou změnou jednotlivých hodnot v rytmickém útvaru vzniká jeho *augmentace* (zvětšení) a *diminuce* (zmenšení).

Dvojnásobnou augmentací posledního rytmického útvaru končí na příklad thema Schubertovy Symfonie C dur:

59

Vítězslav Novák uplatnil ve finální větě své „Vánoční sonatiny“ (op. 54, č. VI) čtyřnásobnou augmentaci:

60

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.

f non legato (ma non stacc.)

1. *grandioso con tutta la forza*

2. 3.

4. 5. 6. 7.

8.

čtyřnásobná augmentace

S polovičními diminucemi se setkáváme na příklad u Dvořáka v symfonii „Z Nového světa“:

61

p *ff* *diminuce* 1. věta

62

ff *ff* *diminuce* 4. věta

Augmentace a diminuce nemusí ovšem být důsledná, přísná. Mohou se vyskytnout různé drobné úchytky, po případě se může během augmentování nebo diminuování změnit poměr zvětšení nebo zmenšení.

Tak uplatnil na příklad V. Novák v symfonické básni „V Tatrách“ diminuci, jež je zčásti poloviční, zčásti čtvrtinová:

63

pp *diminuce* $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{4}$

Výslovně je třeba upozornit, že augmentaci a diminuci posuzujeme *podle skutečného průběhu rytmického útvaru* (t. j. podle účinku při poslechu), nikoliv podle notového zápisu. Nelze tedy mluvit o příkladu 31 jako o diminuci příkladu 30, neboť poloviční hodnoty not jsou tam vyrovnány zpomaleným tempem (z $\text{♩} = 138$ na $\text{♩} = 66$).

Augmentace a diminuce postihuje zpravidla melodický úsek tak, že jeho původní melodická linie se nemění. (Viz příklady 59, 60, 61, 62, 63.) Augmentovat i diminuovat lze však i takovým způsobem, že se přitom melodická linie zároveň invertuje nebo vůbec mění. I v takovém případě je účinek augmentace a diminuce jasný, neboť zde záleží právě na rytmu, nikoliv na melodické linii. V Beethovenově ouvertuře ke Goethovu „Egmontu“ nacházíme na příklad diminuci, při čemž je zároveň provedena nivelisace melodické linie:

Sostenuto ma non troppo Allegro

64 takty 1 - 2 takty 259 - 262

V Bachově „Umění fugy“ se uplatňuje hned na začátku VI. fugy („in stile francese“, t. j. ve francouzském slohu) thema v diminuci a inverzi zároveň, vzápětí pak jenom v diminuci:

65

Podobně v 1. kánonu téhož Bachova díla se uplatňuje důsledně inverze v augmentaci („Canone per augmentationem in motu contrario“).

Proti augmentaci a diminuci představuje *rači postup* rytmického útvaru obměnu, již si může posluchač uvědomit jenom tehdy, je-li jím zároveň postihována melodická linie. Sled dvou rytmických útvarů, z nichž druhý představuje rači obrát prvního, pojímá posluchač jako jednolitý celek, jestliže melodická linie postupuje stále vpřed (nevrací se).

Stačí poukázat na svrchu citovaný příklad 61, v němž čtyřtónový celek se nám jeví jednolitým, ačkoliv rytmisace třetího a čtvrtého tónu představuje rači obrát rytmisace prvního a druhého tónu: 1. 2. 3. 4. – 1. 2. 2. 1.

Podobně jako melodická linie může být i rytmický útvar obměněn *komplikací* nebo *simplifikací*.

Komplikaci rytmického útvaru lze uskutečnit jako *rozšíření* nebo *komplikujiící variaci*.

Vnější rozšíření vznikne *předpojením* nebo *připojením* rytmisovaných zvuků k původnímu útvaru, po případě obojím. *Vnitřní rozšíření* vznikne vložení rytmisovaných zvuků do původního útvaru. Jakýmkoliv rozšířením se původní rytmický útvar *prodlouží*.

Komplikujiící variace vznikne vsunutím nových zvuků na úkor původních

delších zvuků tak, aby se trvání původního rytmického útvaru tím *neprodloužilo*. O komplikující variaci mluvíme však také tam, kde dojde k přetvoření prostého rytmu na rytmus s bohatěji odlišenými hodnotami bez rozmnožení původního počtu tónů.

K *simplifikaci* dospějeme *dělením* nebo *simplifikující variací* (při zachování původního rozměru rytmického útvaru). O simplifikující variaci mluvíme též tam, kde původní složitější rytmus se změní v jednodušší, při čemž počet tónů i celkový rozměr se nemění (na př. při přeměně tečkovaného rytmu na stejnoměrný a pod.).

Uvedené způsoby obměn nacházíme v thematu pomalé věty Beethovenovy V. symfonie:

Andante con moto

Rytmický útvar 2. vznikl zde komplikací útvaru 1., a to vnějším rozšířením a zároveň komplikující variací. Útvary 3., 4. a 5. byly utvořeny simplifikací.

Vedle komplikací a simplifikací mohou se uplatnit v průběhu rytmického rozvíjení melodie i amelodických skladebných částí též *nové rytmické útvary*. Stává se tak zpravidla až při nástupu nové myšlenky. I u velmi odlišných rytmických útvarů, tvořících ostrý kontrast, lze však často postřehnout vzájemný vztah (odvozenost druhého útvaru z prvního).

Tak na příklad v hlavním thematu 1. věty Dvořákovy symfonie „Z Nového světa“, v němž stojí ostře proti sobě předvěti a závěti, lze vysledovat určitou souvislost mezi jednotlivými rytmickými útvary:

Allegro molto

Zde je útvar 2. rytmickou variací útvaru 1. Další útvary (3.—6.) byly odvozeny z dílčího útvaru 2'. Kdybychom přihlédli ještě k melodické linii, zjistili bychom, že útvary 3.—5. vznikly volnou inverzí a variací dílčího útvaru 2', zatím co celý útvar 2. vznikl zase volnou inverzí a variací útvaru 1.

O podrobném sledování rozvoje rytmické složky platí totéž, co jsme řekli o rozvoji melodické linie: zjištěné souvislosti technické povahy jsou nepřímým

dokladem *vnitřní soustředěnosti a srostitosti myšlenkové*. Skladatel nevymýšlí rytmické pásmo podle pracně sestavovaných kombinací, nýbrž rozvíjí je volně, „jako když mluví“.

§ 15. METRICKÝ A TEMPOVÝ PRŮBĚH SKLADBY

Kinetická složka hudby se rozvíjí ve skladbě zpravidla tak, že se v ní postupně nebo střídavě uplatňují různé individuální rytmy, různé rytmisační typy a různé tempo. Ustrnutí na jednom rytmickém útvaru stále opakovaném může trvat jenom určitou dobu, neboť nakonec se stane únavným. Totéž platí o druhé krajnosti: skladba nemůže po delší dobu přinášet ustavičně nové (byť navzájem odvozené) rytmické útvary různé metrické podstaty (v různých taktech), neboť zvýšené vypětí, jež tento způsob rytmisace s sebou přináší, vyústí nakonec rovněž v únavu a nezám. I tempová stránka hudby podléhá požadavku občasných změn.

Při sledování pohybové složky hudby je proto radno všimnout si *změn tempa a taktu*. Přitom se nesmíme spoléhat jenom na notový zápis, neboť jím nebývají vždy takové změny zachycovány, ba někdy jsou jím dokonce zakrývány.

Tempové změny nastupují zpravidla až po dosti velkých plochách hudby. Časté tempové změny v rámci souvislého toku hudby skrývají v sobě nebezpečí rozdrobení skladby. Pro klasiky je příznačné, že vytrvávají ve zvoleném tempu po celou velkou větu (na př. v symfoniích); krátké vychýlení z hlavního tempa představuje pak zásah velkého účinku, jak to vidíme na př. na konci finální věty v Beethovenově klavírní Sonátě G dur, op. 31, č. I:

The image shows a musical score for piano, measures 68 to 73. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The first part, measures 68-71, is marked '(Allegretto)' and 'p'. The second part, measures 72-73, is marked 'Adagio'. The tempo change is clearly indicated by the shift from a faster, more rhythmic pattern to a slower, more sustained one.

Novější hudba střídá tempa častěji. Tak na příklad Leoš Janáček ve své Symfonietě z roku 1925 vystřídává tempo druhé věty (jež je obdobou 1. věty klasické symfonie) jedenáctkrát. Míra střídání temp je tedy zřejmě jedním z příznaků slohových.

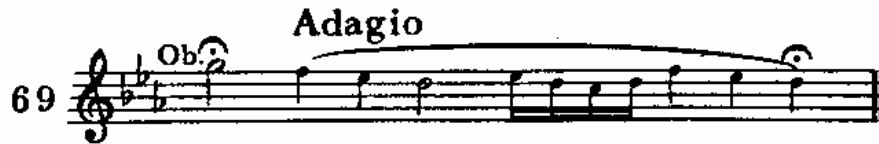
Vedle náhlé změny tempa se vyskytuje i *kolísání tempa* (*stringendo*, *ritardando*) a vůbec *agogická volnost přednesová* (*rubato*, a *piacere*). Míra kolísavosti tempa je opět příznačná pro sloh.

Musíme si ovšem uvědomit, že ne všechny výkyvy v rychlosti jsou skladatelem předepsány.

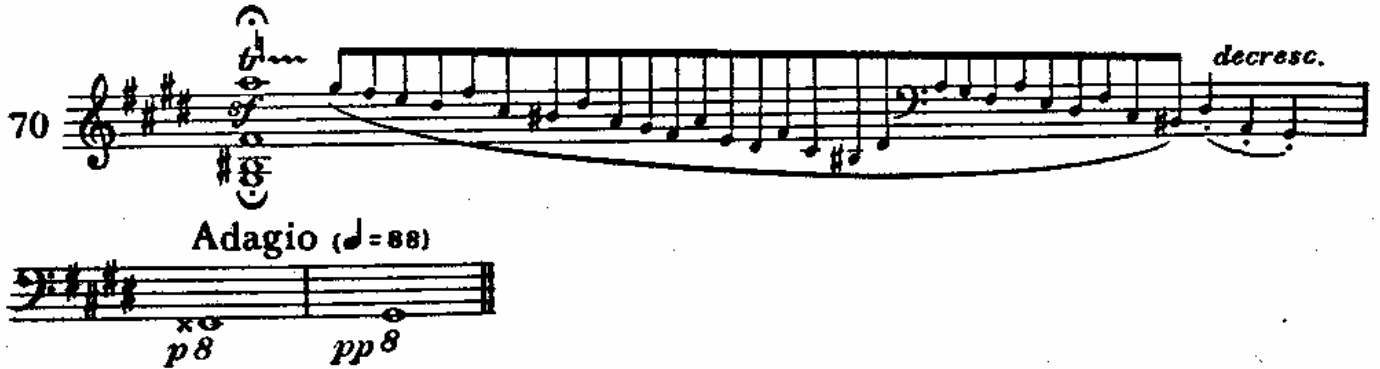
Velký účinek vyvolávají neočekávané *zásahy do základního metrického řádu skladby*. Častěji tu jde přirozeně o uplatnění metrické volnosti nebo nepravidelnosti v hudebním toku, plynoucím ve stejných taktech; avšak i případ obrácený — dočasné ustálení taktu v rámci hudby metricky rozeklané — může se vyskytnout jako působivé osvěžení.

Už zastávka na koruně představuje narušení metrické pravidelnosti. Pronikavěji působí však vsunutí metricky volného (jakoby beztaktového) úseku hudby. Tak v 1. větě V. symfonie

(v reprise) přerušil Beethoven metricky pravidelný tok hudby metricky uvolněnou melodií v tempu adagio:



Podobně ve finale slavné Beethovenovy Sonáty *cis moll* (op. 27, č. II, „Mondschein“) rozplyne se Presto agitato do tohoto metricky volného klavírního melismatu:



Kromě dočasného zrušení metrického řádu se vyskytují občasně úchytky v náhlé změně taktu. Taktová změna bývá v novější době notována, jak to vidíme na př. ve Smetanově „Slepičce“, kde do hudby plynoucí ve dvoučtvrtečním taktu je občas vsouván takt tříosminový.

Podobně vsunul Janáček v klavírní skladbičce „Pojďte s námi!“ (z cyklu „Po zarostlém chodníčku“) jednoosminový takt do hudby plynoucí v taktu dvoučtvrtečním (viz př. 243).

Klasikové se nepravidelnostem v zápisu vyhýbali tím, že psali *krátké takty*, které mají význam pouhých taktových dob. Metrické ustrojení hudby je pak dáno skupinami krátkých taktů: skupina dvou taktů představuje metrickou jednotku dvoudobou, skupina tří taktů jednotku třídobou a pod. Vyskytující se nepravidelnosti je pak třeba vyposlouchat z hudby samé, neboť notový zápis na ně neupozorňuje.

Tak na příklad v 1. větě Beethovenovy V. symfonie je na rozhraní oblasti hlavního a vedlejšího tematů neočekávaně vypuštěn jeden krátký takt:

Krátké takty: lehký těžký lehký těžký *dolce* těžký lehký

Nenotované metrické jednotky | 2/2 | 1/2 | 2/2 | ||

(skutečné takty).

V provedení této věty se vyskytuje podobný metrický zásah:



The image shows a musical score for Scherzo IX by Beethoven. It consists of two staves of music. The first staff has several measures with first and second endings marked '1.' and '2.'. There are dynamics like 'dimin.' and 'pp'. A bracketed section is labeled '8 krát p'. The second staff also has first and second endings and dynamics like 'pp' and 'ff'. There are also '8' markings under some notes.

Ve scherzu IX. symfonie Beethoven výslovně upozorňuje na střídavě různé sdružování krátkých taktů do větších metrických celků poznámkami „ritmo di tre battute“ a „ritmo di quattro battute“ (t. j. po třech taktech, po čtyřech taktech).

Někdy se setkáme s tím, že skladatel zaznamenal hudbu do jiného taktu, než v jakém skutečně probíhá.

Tak na příklad píše Smetana na začátku provedení ve „Vyšehradu“ změnu taktu (C místo dosavadního $\frac{3}{4}$), ačkoliv hudba ve skutečnosti plyne načas ještě v taktu předcházejícím:

Allegro vivo, ma non agitato

The image shows a musical score for Smetana's Vyšehrad. It is labeled 'Allegro vivo, ma non agitato'. The score shows a change in meter with first and second endings marked '1.' and '2.'. There are dynamics like 'pp' and 'ben marcato'. A bracketed section is labeled 'skutečné takty: 1. 2. 3. 4. 5.'. The number '73' is written at the beginning of the staff.

Pravidelné metrické uspořádání hudby je někdy účinně narušováno *synkopami*, t. j. posunutými takty.

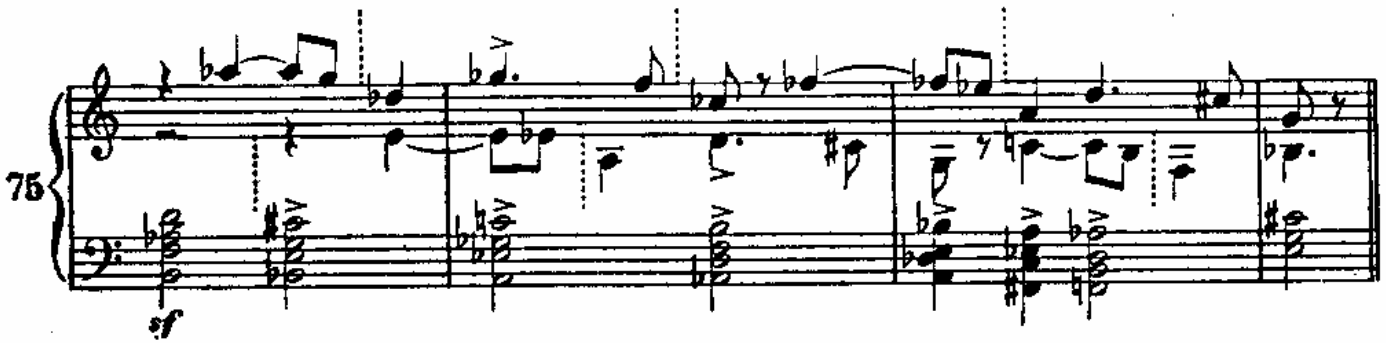
Velmi rušně působí na příklad synkopování v Beethovenově IV. symfonii (v exposici 1. věty dvakrát: před nástupem vedlejšího thematicu a na konci exposice).

Ve *vícepásmovém proudu* může být postiženo synkopováním jen jedno pásmo, zatím co druhé se metricky nevychyluje, jak to vidíme na př. ve finale Beethovenovy III. symfonie:

The image shows a musical score for Beethoven's III. symphony finale. It consists of two staves of music. The first staff has dynamics like 'p' and 'sf'. The second staff has dynamics like 'p' and 'sf'. The number '74' is written at the beginning of the staff.

Složité *polymetrické kombinace* představují nejvyšší míru pohybového zauzlení, takže se obzvlášť hodí k posílení kompozičního vrcholu skladby.

„Ve „Vyšehradu“, v místě, kde Smetana líčí pád Vyšehradu, probíhá trojí metrické pásmo: dvě pásma ve vzájemně posunutém tříčtvrťovém taktu a jedno v taktu dvoupůlovém:



Pro utváření formy má tempová a metrická stránka hudby velký význam. Nenahlížíme-li na formu zjednodušeně jako na povrchový tvar, nýbrž přihlížíme-li též k jejímu plastickému vyklenutí a spádu, nemůžeme se obejít bez pečlivého zkoumání *pohybového průběhu zvuků*. Hudba nebývá totiž jen prostě rozvržena na plochy určité velikosti, nýbrž *plyne* (t. j. pohybuje se) a *prochází proměnami*, tu povlovnými, tu zase náhlými. Záleží tu pak na výrazných tempových protikladech (kontrastech), na stupňování nebo zase uklidňování tempa, na postupném uplatňování metrického neklidu (na př. synkopami, změnou taktu, polymetrickými kombinacemi), na dočasném rozkladu metrické pravidelnosti atd. Pohybová složka hudby se všemi svými proměnami představuje takřka *páteř formy*.

§ 16. DYNAMICKÝ A BAREVNÝ PRŮBĚH SKLADBY

Uspořádaný, souvislý a uzavřený hudební proud, jemuž přísluší název *hudební skladby*, vyznačuje se určitou, někdy velmi bohatě vinutou *dynamickou linií*, jejíž zákruty, vrcholy a přervy vydatně napomáhají jak stavebné (skladebné) soudržnosti celku, tak výrazové poutavosti jednotlivých fází. Dynamickým rozrůzněním jednotlivých ploch skladby stává se celek přehlednějším, neboť jeho rysy ostřeji vystupují, takže posluchač se ve skladbě snáze orientuje. Zároveň získávají skladebné detaily na působivosti, neboť každá dynamická změna, povlovná i náhlá, přináší oživení a probouzí někdy i ochaňující pozornost posluchačovu.

Ostré dynamické odlišení skladebných ploch nacházíme na příklad u Chopina v Nokturnu *F* dur, op. 15, č. I, kde krajní části (*A* ve formovém schématu *A B A*) stojí ve znamení nízkého dynamického stupně, zatím co střed (*B*) je převážně bouřlivý. Podobný je dynamický rozvrh 1. věty Beethovenovy Sonáty *Es* dur, op. 27, č. I („Sonata quasi una Fantasia“).

Dynamická stránka však pouze *napomáhá* při výstavbě skladby; není činitelem rozhodujícím.

Ve svrchu připomenutých příkladech jasného dynamického rozvrhu ve skladbě jde dynamika ruku v ruce s plánem tonálním (u Chopina *F* dur — *f* moll — *F* dur, u Beethovena *Es* dur — *C* dur — *Es* dur), s rozvrhem tempovým i s jasně rozlišenou fakturou hudby.

Dynamická linie bývá, zejména u delších skladeb, velmi bohatá, s prudkými vzestupy a sestupy, akcenty, subity (subito *pp* po *f*) a pod. V této křivo-

lakosti jsou pak opěrnými orientačními body *dynamické vrcholy*. Skladba má zpravidla *jeden hlavní dynamický vrchol horní* (místo v největší síle), kryjící se s celkovým kompozičním vrcholem a často i s vrcholem melodickým, a *jeden hlavní dynamický vrchol spodní* (v nejnižší síle); oba vrcholy mívají delší (vícetaktové) trvání. Správné rozpoznání dynamických vrcholů, stejně jako dynamické propracování detailů, představuje důležitý úkol *hudební reprodukce*.

Barevná stránka hudby má pro formový rozvrh a výstavbu skladby podstatně menší význam. Vidíme to z toho, že při barevném vyrovnání ploch původně odlišených (na př. v klavírním výtahu orchestrální skladby) se sice změní zvukové vzezření skladby, neutrpí však výstavba a přehlednost formy. Přesto vytvářejí skladatelé i barevnou stránku skladby (při instrumentaci) tak, aby podle možnosti zvýraznili její formální obrysy. Tato *péče o rozvrh barev* bývá stejně důležitá jako vlastní vynalézání barevných účínů, u některých skladatelů dokonce převažuje (na př. u Smetany, Čajkovského). Tak na př. si skladatelé šetří určitou barvu (třeba základní, běžnou) pro nástup thematu.

Vidíme to ve Smetanově „Vltavě“, kde se housle, přednášející po prvé thema, uplatňují ve flétnovém a klarinetovém úvodu pouze pizzicaty. Jindy podtrhne skladatel některé důležité místo formy, třeba sám závěr, nevšedním barevným vybavením; tak uplatnil Antonín Dvořák v závěrečném, do *pp* vyznívajícím akordu pomalé věty symfonie „Z Nového světa“ neobvyklý zvuk dělených kontrabasů bez jakékoliv další opory.

Dynamika a nástrojová barva nemohou ve skladbě vystupovat jako činitelé rozhodující. Nerozvážené přesunutí hlavní odpovědnosti za výstavbu skladby na tyto elementární stránky hudebního projevu a zanedbání péče o stránky jiné, pro formování důležitější, bývá příznakem skladeb začátečnických nebo diletantských.

§ 17. VÝZNAM HARMONIE PRO VÝSTAVBU SKLADBY

Harmonická složka má pro výstavbu a formové utváření skladby několikery význam.

Skladatel může rozmístit *souzvukové druhy* tak, aby jejich rozvrhem *zvýraznil členění skladby*. Některá skladebná část může být charakterisována souzvuky určitého barevně harmonického účínu, čímž se plasticky odliší od jiných částí.

Tak na příklad ve Smetanově polce *Es dur* ze „Vzpomínek na Čechy ve formě polek“ (op. 13, č. II) vyznačuje se první část skladby vytrvalým uplatňováním alterovaného akordu *es g a cis*, zatím co v jiných místech téže skladby se taková alterace nevyskytuje. Ve finální větě Smetanova II. kvarteta se vyznačuje zase přechod mezi středním dílem a reprisou (takty 64–72) charakteristickými zvětšenými trojzvuky. V Janáčkově rapsodii „Taras Bulba“ vyznívá závěrečná část skladby (koda) ve znamení dominantního čtyřzvuku, v němž místo kvinty zní sexta; tento velmi charakteristický souzvuk se opakuje v různých transposicích (*des f ces — b, f a es — d, a cis g — fis* atd.), po každé v rozvedení do akordu o kvartu nižšího.

Skladatel může volbou určitého harmonického útvaru *zdůraznit význačná místa ve výstavbě skladby*, na př. vrchol, závěr, přípravu reprisy a pod. Dynamický vrchol je vždy působivější, kryje-li se s vrcholem kompozičním, t. j. s vrcholem vytvořeným závažnými kompozičními prostředky (mezi něž patří

harmonie). Poněvadž vrchol se ve skladbě objevuje v místě krajního vypětí, hodí se k jeho harmonickému zdůraznění obzvláště zостřené souzvuky, vyznačující se velkým vnitřním napětím.

Tak se na příklad vybouří první část provedení v 1. větě Beethovenovy III. symfonie na ostře znějícím velkém čtyřzvuku, a to ve zvláště zостřené úpravě (*a c e f*):



Skladatel může dále vybírat mezi různými transposicemi běžných souzvuků (na př. mezi trojzvuky dur a moll) tak, aby si určitou transposicí uchoval pro nástup nového oddílu skladby, pro závěr nebo pro vrchol a pod.

Tak na příklad ve Vycpálkové „Kantátě o posledních věcech člověka“ nastupuje sólový soprán po sborové fuze na trojzvuku *D* dur, kterému se skladatel předtím vyhnul. (Fuga se zpívá na slova „Kdo se v pátek roznemůže, tomu žádný nepomůže“, sólo pak pokračuje slovy „Leda pán Bůh všemohúci, co má všechno ve své moci“; souhra textu a hudebních výrazových prostředků je zde očividná.) Podobně Haydn ve „Stvoření světa“ uzavírá vstupní recitativ se sborem neočekávaně trojzvukem *C* dur (na slova „a bylo světlo“), dotud nepoužitým. K tomu by bylo možno připomenout vůbec závěry mollových skladeb do durové toniky, jak je známe v barokní hudbě; jimi je formální ohraničení (zakončení) skladebného celku zvláště zvýrazněno. Efekty tohoto druhu mají přirozeně zároveň význam tonální (barevně tonální).

Mnohem účinnější než záměrná volba souzvuků určitého druhu je pro odlišení skladebných ploch způsob vyjádření souzvuků. Běžný harmonický materiál, posuzován podle souzvukových druhů, není totiž v žádném slohu tak bohatý a v účinu rozrůzněný, aby jím bylo možno napořád a systematicky charakterisovat jednotlivé plochy hudby. Proti tomu způsoby vyjádření jsou nápadně odlišné a dočasné omezení na některý z nich nepůsobí skladateli potíží (a posluchač takové omezení rovněž nepocituje jako nežádoucí ochuzení).

Souzvuky lze vyjádřit zásadně trojím způsobem:

1. akordicky (skutečně souznějícími tóny),
2. figuračně (akordickými rozklady),
3. smíšeně (t. j. akordicky i figuračně).

Akordického vyjádření se musí zúčastnit nejméně tolik hlasů, kolik tónů příslušný souzvuk obsahuje. Počet hlasů je zpravidla větší, neboť některé tóny souzvuku jsou zdvojovány. Při figuračním vyjádření se uplatňují vedle reálně znějících tónů též harmonické myšlené tóny, takže počet hlasů může být menší (třeba jen jeden). Na smíšeném vyjádření se podělují oba předcházející způsoby.

K uvedeným způsobům vyjádření lze připomenout některé dřívější příklady. Akordicky jsou vyjádřeny souzvuky v př. 1, 27 a 72. Figuračně se uplatňuje harmonie v př. 15, 28, 53, 66 a 70. Smíšené vyjádření harmonie nacházíme v 3. až 7. taktu př. 6, v př. 60, 37 (je ovšem třeba citovanou melodii sloučit s doprovodem, který v příkladu není uveden) a 67 (zde je opět třeba si přimyslet tremolované akordy v houslích a violách).

Akordické vyjádření souzvuků může být velmi rozmanité. Akordy mohou postupovat v plném trvajícím zvuku ve všech zúčastněných hlasech současně (v blocích), mohou však být též polyfonisovány nebo aspoň figurovány (t. j. vybaveny průtahy, průchody a pod., asi jako v druhé polovině příkladu 57 a v př. 75); akordy mohou být mnohokrát znovu nasazovány (opakovány), jak tomu je v př. 1, nebo mohou být prokládány pomlkami (příklady 8, 64). Konečně je účín serie akordů velmi různý podle trvání jednotlivých akordů.

Podobně figurační vyjádření může být velmi rozmanité: jednohlasé (př. 15), dvouhlasé (př. 66) nebo i vícehlasé; harmonie (souzvuky a jejich sled) mohou být vyjádřeny jednoznačně (př. 15, 66) nebo poněkud neurčitě (víceznačně), což se stává zejména při jednohlase, jehož latentní harmonie bývá zřídka kdy přesně vymezena (viz př. 58, harmonicky velmi labilní a mnohoznačný, též příklady 59 a 73).

Různým vyjádřením souzvuků je v podstatě dána *harmonická faktura* určité skladebné části. Pomocí různě odstínované harmonické faktury lze pak jednotlivé části skladby velmi jasně odlišit. Bez takového odlišení ztratila by leckterá forma na přehlednosti a hudba na poutavosti.

Pro vnitřní soudržnost rozrůzněných skladebných částí, pro jejich organické a přitom odstupňované sepětí má však zásadní význam *funkční stránka harmonie*. Ji musíme tudíž věnovat zvláštní pozornost.

§ 18. FUNKČNÍ STRÁNKA HARMONIE

Souzvuky, jež se ve skladbě vystřídávají, mohou mít různou *funkci*. Proti funkci *tonické* (T), představující harmonické těžiště („ostrov klidu“) určitého hudebního projevu, stojí dvě dvojice funkcí *netonických*. Všechny funkce, tonická i netonická, mohou se v souzvuku *kombinovat* a *prolínat*; přítomnost jakékoliv netonické příměsi v tonice způsobuje, že se akord stává netonickým.

Jako pevná, neotřesná tonika může působit jenom *konsonance*, t. j. trojzvuk dur nebo moll, ať již úplný či neúplný. Tím, že je konsonantní, nechová v sobě trojzvuk dur nebo moll *žádné vnitřní napětí*; je-li tonikou, není zasažen ani *žádným vnějším napětím*, nutícím ho k dalšímu postupu. Trojzvuk dur nebo moll, třebaže je konsonantní (t. j. nemá vnitřní napětí), může však být z harmonického okolí zasažen vnějším napětím; v tom případě nemůže být tonikou.

Souzvuky, jež jsou *disonantní*, vyznačují se *vnitřním napětím* a jsou vždy netonické; nejvýš mohou být komplikacemi toniky, t. j. kombinacemi toniky se složkami funkcí netonických.

Jsou dvě dvojice *netonických funkcí*, *hlavní* a *vedlejší* (pomocná). Hlavní netonické funkce jsou *dominanta* (o kvintu výše než tonika, D) a *subdominanta* (o kvintu níže než tonika, S). Vedlejší netonické funkce jsou funkce *fyrgického akordu* (o půltón výše než tonika, na př. v C dur *des f as*) a funkce *lydickeho akordu* (o půltón níže než tonika, na př. v C dur *h dis fis*). Funkce fyrgického a lydickeho akordu můžeme označovat F a L. (Výslovně zde však upozorňujeme, že tyto značky nejsou vžitě.) Frygický akord v 1. obratu se běžně nazývá *neapolský sextakord* (v C dur *f as des*).

Hlavní netonické funkce (D, S) se vyznačují tím, že nemohou vrhat na

toniku stín tritonu, a tím ji zneklidňovat, neboť mezi žádným z jejich tónů a žádným tónem toniky není poměr tritonový. Pravíme, že *hlavní funkce v poměru k tonice vyhovují principu čisté toniky*. Kromě toho se v jejich vztahu k tonice uplatňuje *princip citlivého tónu*, avšak jen v malé míře. (Vždy jeden tón netonické funkce může půltónovým krokem vplynout do tónu toniky; významnější a účinnější je citlivý tón stoupavý než klesavý, na př. v C dur h.)

Vedlejší netonické funkce (F, L) ve vztahu k tonice nevyhovují sice principu čisté toniky, neboť ji zneklidňují tritonovým poměrem frygického (v C dur des) a lydického tónu (v C dur fis), avšak zato uplatňují ve zvýšené míře princip citlivého tónu, neboť se skládají ze samých citlivých tónů (F z klesavých, L ze stoupavých).

Tento stručný výklad o harmonických funkcích bylo třeba předeslat, aby bylo možno porozumět významu funkční stránky akordů ve výstavbě skladby.

Z povahy toniky plyne, že *jedině ona je schopna uzavřít skladbu*. A skutečně, všechny uzavřené skladby a skladebné části končí tonikou. K tomu není třeba uvádět příklady.

Avšak ne každá tonika se hodí k přesvědčivému uzavření. Předně musí být co nejlépe upravena, t. j. se základním tónem v basu (t. j. jako kvintakord) a nejráději se základním tónem v nejvyšším hlase (t. j. v oktávové poloze); dále se pak hodí pro závěr tonika, jež nastoupí spíše na těžké než na lehké době taktové; avšak ani na těžké době nepůsobí tonika jako přesvědčivý závěr, nastoupí-li příliš brzy po zahájení nového souvislého hudebního proudu (na př. po 4 taktech).

Jde-li skladateli o to, aby skladbu neuzavřel nebo po uzavření zase otevřel či jenom pootvřel, končí ji funkcí netonickou (nejraději dominantou) nebo tonikou zkomplikovanou (jež, jak bylo řečeno, je poznamenána jako každá funkční kombinace netoničností).

Barokní skladatelé velmi rádi dodatečně otvírali skladbu, již před tím byli už uzavřeli; týká se to přirozeně jednotlivých vět cyklu, nikoliv však věty poslední, jež byla vždy řádně uzavírána.

Tak na příklad Archangelo Corelli v III. concertu grossu (c moll) otvírá jednou uzavřenou vstupní větu (Largo) takto:

c moll *tr*

závěr do T | otevřený konec věty na D.

V novější době se setkáváme s neuzavřeným ukončením skladby častěji, v nejnovejší době dokonce napořád.

Tak na příklad ukončil Schumann klavírní skladbičku „Usínající děčko“ („Das Kind im Einschlummern“) v cyklu „Dětské scény“ („Kinderszenen“) na subdominantě:

Neuzavření skladby má zde zřejmě programový podklad.

V témž cyklu končí skladbička „Prosící děčko“ („Bittendes Kind“) na dominantním čtyřzvuku (tedy na disonantní kombinaci D a S, již můžeme označit D^S). Stejně na dominantním čtyřzvuku končí Chopin své Preludium *F* dur (op. 28, č. 23). Symfonická báseň Vítězslava Nováka „O věčné touze“ končí na tonice s přidanou sextou (tedy se subdominantní příměsí): *c e g a* (funkčně T^S). V „Písni měsíčné noci“ (z klavírního cyklu „Písně zimních nocí“, op. 30) končí Novák na tonickém čtyřzvuku *e gis h dis* (funkčně T^D). Novákův „Dudák“ z cyklu „Mládí“ (op. 55), jinak celý plynoucí v *B* dur nad kvartovou prodlevou v basu (*f b*), končí zcela neočekávaně na staccatovém šestizvuku, představujícím téměř úplnou kombinaci mollové toniky (*b des f*), mollové subdominanty (*es ges b*) a durové dominanty (*f a c*): *f b des f b es ges a* (funkčně T^{SD}).

Proti dokonalé a pro uzavření se hodící tonice stojí ve skladbě souzvuky jiných funkcí, ať již čistých či jakkoliv kombinovaných, a toniky v úpravě nebo metrickém postavení nevhodném pro přesvědčující závěr. Je příznačné pro starší hudbu, klasickou i ještě romantickou, že v netonických harmoniích má převahu funkce dominantní; nejběžnější harmonií vedle toniky je tu dominantní čtyřzvuk, zatím co harmonie subdominantní se uplatňuje až krátce před závěrem. V novější hudbě, počínajíc pozdními romantiky, vyzvedají skladatelé dříve pomíjenou funkci subdominantní a s dominantou poněkud šetří. Také vedlejší funkce se stále více hlásí o své právo.

Novější skladatelé se vyhýbají dominantní funkci natolik, že dobře znějící souzvuky, jež se dříve uplatňovaly jako dominanty (na př. dominantní čtyřzvuk i pětizvuk), uvádějí tak, aby vůči tonice vystupovaly jako harmonie subdominantní.

„Dominantně“ znějících souzvuků užívají skladatelé přímo na IV. stupni tóniny. Tak Vít. Novák hned v první skladbě cyklu „Mládí“ (op. 55) končí plagálním závěrem (t. j. spojením $S T$), v němž subdominanta je obohacena o malou septimu a velkou nonu (t. j. právě tak, jak bývá obohacována dominanty):

79

senza ritard.
sfz(poco)

sL T

Tón *es* tu působí ovšem jako *dis*, t. j. součást lydického akordu, jak upozorňuje připojená funkční značka.

Při studiu souvislých ploch hudby je třeba věnovat zvýšenou pozornost tonikám, jež se v průběhu ozvou. Skladatel se zpravidla vyhýbá tonickým kvintakordům v oktávové poloze a na těžké době taktové, neboť v takové podobě a postavení si rezervuje toniku pro závěr. Pokud dosáhne melodie základního tónu toniky na těžké době, harmonisuje jej skladatel buď tonikou v obraťu (sextakordem), nebo netonickou harmonií. Tím dosahuje pohybové nosnosti a širokého rozklenutí celého hudebního proudu.

Velmi pěkně to vidíme hned na začátku grandiosní finální skladby v Musorgského klavírním cyklu „Obrázky z výstavy“ („Kartinky“), ličící „Velkou bránu kyjevskou“:

80

T T S T T

mf cresc. ff

Arabské číslice nad melodií upozorňují na tonickou primu, tercii a kvintu. Po všech stránkách dokonalá tonika, schopná uzavřít tento mohutný proud, ozve se až v posledním citovaném taktu; po této tonice je hudební proud opět otevřen — podobně jako v citované ukázce z Corelliho.

Závěrečná tonika může být ve svém uzavírajícím účinu rozmanitě *posílena* nebo zase *oslabena*.

Posilování se děje opětovaným návratem hudby do ní v přípojené dohře (kodě), jež má po harmonicko-funkční stránce význam právě jako prostředek k upevnění toniky.

Oslabení závěrečné toniky lze provést tím, že bezprostředně před ní se položí akord nebo akordická (funkční) kombinace, jež nevyhovuje principu čisté toniky. Jsou to: v dur mollová dominanta (již můžeme označit $-D$, v C dur $g b d$), v moll durová subdominanta (již lze označit $+S$, v a moll $d f i s a$), pak akordy frygický a lydický. Všechny tyto akordy se mohou uplatnit v čisté (nekombinované) podobě nebo v kombinacích; rozmanitým kombinováním $-D$ v dur a $+S$ v moll se celkem neoslabuje rušivý vliv těchto harmonií na klid závěrečné toniky, zatím co kombinováním akordů F a L získává závěrečná tonika na pevnosti. Opětovaným zdůrazňováním jmenovaných harmonií a jejich kombinací je podrážování pevnosti závěrečné toniky vydatnější. Protivahou k tomuto účinu jsou zase *vytrvalé návraty do toniky*. (Tím si vysvětlíme, že ve skladbách zbarvených starými církevními tóninami se musí tonika tak často vracet, nemá-li harmonický proud ztratit funkční soudržnost. V tónině dorské je rušivým činitelem $+S$, ve frygické F , v lydické L , v mixolydické $-D$.)

Záliba novější hudby ve starých tóninách (u Müsorgského, Rimského-Korsakova, Debussyho, Vít. Nováka a j.) souvisí s touhou po *uvolnění pevné vlády toniky*, již se vyznačovala starší hudba.

Skladby vytvořené v některé církevní tónině působí nejen svým tónálním koloritem, nýbrž i tím, že uvolňují („nadlehčují“) toniku (t. j. ruší její jasné centrální postavení). Přitom celkem nezáleží na tom, byla-li skladba utvářena ve snaze po obnovení starých církevních tónin či ze záliby v exotickém účinu.

Volná (druhá) věta Brahmsovy IV. symfonie, končící spojením $F T$ v E dur ($f a c - e g i s h$), má frygické zakončení i začátek právě tak, jako je druhá věta „Šeherezády“ Rimského-Korsakova, končící spojením $+ S T$ v h moll ($e g i s h - h d f i s$), zabarvena dorsky. V obou případech je závěrečná tonika labilní.

Oslabení pevného centrálního postavení toniky lze provést dále ještě tím, že jiným funkcím nebo funkčním kombinacím je dočasně propůjčována povaha toniky. Děje se tak užíváním *mimotonálních akordů* (ve starší hudbě téměř výhradně jen *mimotonálních dominant*, v novější též jiných *mimotonálních akordů*). Setrvává-li taková dočasná nová tonika (zvaná též *místotonikou*) ve své tonické funkci, mluvíme o *tonálním vybočení* nebo dokonce o *modulaci*. Akord se stane dočasnou tonikou, je-li mu předeslán (po případě následuje-li za ním) akord, který je k němu netonický a k němuž on může být tonikou. (Na př. v C dur se stane dočasnou tonikou akord $d f a$, předchází-li mu akord $a c i s e g$, vůči němuž jakožto výrazné dominantě je akord $d f a$ tonikou.)

Dočasné toniky podrážkují pevnost hlavní toniky; tento destruktivní účin

je tím pronikavější, čím více a déle se takové dočasné toniky uplatňují, a čím složitěji jsou mimotonálními akordy vymežovány. Obzvláště rušivě působí pak mimotonální akordy, jejichž příslušné dočasné toniky se vůbec neozvou.

Velké, všestranné a déle trvající tonální uvolňování může nakonec vést k rozvratu funkční soudržnosti mezi akordy, k praktické *bezfunkčnosti* čili *atona- litě*. Tento stav nastává, když po delší dobu nelze spolehlivě nalézt (vycítit) žádné tonální centrum (t. j. žádnou toniku). K věci se ještě vrátíme ve výkladu o tonální stránce.

Z uvedeného výkladu o funkční stránce harmonie plyne, že skladatel zde má nadmíru silnou zbraň k prosazování svých záměrů při výstavbě a formování skladeb. Široké rozklenutí ploch v klasické hudbě je umožněno právě záměrným utvářením harmonického průběhu po funkční stránce, jak to vidíme třeba ve vedlejších thematech v klasických sonátách a symfoniích. Pomíjení přihledu k harmonicko-funkční stránce při formálním rozboru skladby znamená vážnou (a bohužel častou) chybu. Hluběji založený rozbor nemůže se obejít bez pronikavého studia této důležité skladebné stránky.

§ 19. TONÁLNÍ STRÁNKA HUDEBNÍHO PROJEVU

Hudební proud, zvláště vícehlasý, vyvolává v posluchači *vědomí* nebo *pocit tóniny*. Tonální stránka hudby tkví pak v tom, jak toto vědomí postupně *sílí* nebo *ochabuje*, jak se *mění zvukové umístění tonik* a jaký je přitom *zvukový charakter tonik* (zda dur či moll).

Jasnost vědomí tóniny v průběhu skladby kolísá. Hudební proud může vyvolávat *vědomí tóniny v různě odstupňované jasnosti*:

1. *Vědomí tóniny je nejjasnější, je-li použito jednoduchých a funkčně určitých harmonií tak, že se vystřídávají s tonikou, jež sama je dosti často uplatňována, třeba ne vždy v úpravě, jež je příznivá pro pevné uzavření skladby nebo skladebného úseku.* K tomu lze připomenout svrchu citovaný př. 80 z Musorgského „Kartinek“.

2. *Vědomí tóniny je sdostatek jasné i tehdy, vyhýbá-li se hudební proud častějšímu přímému uvádění toniky, přitom se však o ni opírá tím, že jednotlivé harmonie jsou vytvářeny v přímém vztahu k myšlené tonice.* Tonice samé nelze se ovšem vyhybat příliš dlouho.

Jako příklad uvádíme začátek Sukovy klavírní skladby „Jaro“ ze stejnojmenného cyklu (op. 22a):

Allegro con brio

81

VII F#D D

First system of a piano score. It features two staves (treble and bass clef) with a key signature of two sharps (F# and C#). The music includes first and second endings. Fingerings are indicated by Roman numerals (IV, V) and slurs. The first ending is marked with a '1.' and the second with a '2.'.

Second system of the piano score. It continues with two staves. The dynamic marking *sempre f* is present. There are slurs and accents over the notes. A *sf* marking is visible in the bass staff. The system concludes with a *sfz* marking.

Third system of the piano score. It consists of two staves with complex chordal textures and melodic lines. A *sfz* dynamic marking is present in the middle of the system.

Fourth system of the piano score. It features two staves with a *ff* dynamic marking. The system includes first and second endings. Below the staves, there are chord symbols: D, #VII F#D, D, and D. The system ends with a *sfz* marking.

Fifth system of the piano score. It consists of two staves. The music includes a *cresc.* (crescendo) marking and ends with a *sf* dynamic marking.

sf dim. *poco a poco sosten.* *mp*
 F D F (B dur) = D

V uvedeném příkladě se tonika vůbec nezvje. Přesto je vládnoucí tónina *E* dur jasně vyjádřena souhrou dominanty, subdominanty a frygického akordu s dominantní příměsí. Odstředivě působí akord *d fis a*, označený $\sharp VII$, jehož funkční podstatu tvoří mollová dominanta —*D*, tedy funkce značně odlehlá, zvláště v tónině dur. Na konci citátu nastupuje modulace přehodnocením frygického akordu na dominantu, a to do tóniny *B* dur.

3. Vědomí tóniny je neurčité nebo víceznačné, po případě *kolísavé*, jestliže jsou harmonie vybírány a vytvářeny tak, že je nelze vztahovat jednoznačně k jedné tonice. Přitom celkem nezáleží na tom, zda se v průběhu ozývají jednotlivé možné, avšak řádně harmonicky nevymezené toniky či neozývají-li se.

K objasnění uvádíme ukázkou ze Sukova cyklu „*O matince*“ (op. 28, začátek skladby „*Kdysi z jara*“):

Adagio

mp *pp* *una corda*
 S -T S -T

Allegro non troppo

p *cresc.* *tre corde*
 -SD D^S (D) -S +SL

Adagio

ff *p dim.*
 (S) L D SL T

První 4 takty představují podle celkového tonálního plánu plagální spoj S—T, avšak použití mollové toniky podrývá silně vládu toniky *Fis* dur ve prospěch toniky *E* dur; uvedené akordy jsou totiž srozumitelné v *E* dur jako D a II. V dalším průběhu hudby je tónina *Fis* dur, dotud neupevněná, narušována uplatněním mimotonální dominanty v 7. taktu, lytickou příměsí k durové subdominantě v 8. a předposledním taktu a mimotonálním spojením s S D z tóniny *B* dur nebo *b* moll. Tónina *Fis* dur je tu vsutku jen velmi lehce naznačena.

4. Hudební proud může konečně být utvářen tak, že vědomí tóniny se vůbec po delší dobu neutvoří, a to pro příliš mnohoznačné vztahy jednotlivých harmonií k nejrůznějším tonikám zároveň. Takové hudbě říkáme *atonální*.

Jako ukázkou uvádíme úryvek z Prokofjevových „Prchavých vidin“ („Mimoletnosti“, op. 22, č. 13):

Allegretto

Skladba, z níž pochází uvedený citát, končí reprisou prvních pěti taktů. Podle toho je tedy snad v *gis* moll. Jaké je to však *gis* moll! Melodie prvních pěti taktů je nejspíše v *e* moll; odtud je též akord *dis fis a c* ve třetím taktu. Z dalšího pokračování hudby lze v basovém ostinatu vysledovat tóninu *a* moll nebo *A* dur; melodie však víc napovídá tóninu *d* moll, z níž je také klamný spoj D—VI mezi 9. a 10. taktem. Pro nejasnost všech těchto nadhozených dohadů je lépe zde mluvit o atonálnosti.

Při posuzování tonálně funkční stránky hudby je třeba si uvědomit různou míru *obecné odlehlosti funkcí*; lze ji vyjádřit asi tímto přehledem:

Pořadí odlehlosti
a výskytu funkcí:

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
Funkce v dur:	+T	+D	+S	—S	+F	—T	+L —L	—D
Funkce v moll:	—T	+D	—S	+T	+F	+S	—D —F	—L —F

Znaménko kladu + značí, že příslušná funkce je representována trojzvukem dur; znaménko záporu — upozorňuje pak na to, že příslušná funkce je mollová. Podle vzoru sovětských theoretiků lze označovat durové funkce prostými velkými písmeny T, D, S, mollové pak malými t, d, s.

Je-li možno pojímat akord po funkční stránce jednodušeji (jako funkci méně odlehlou), učiníme tak. Totéž platí o kombinacích funkcí. Tedy sled *g h d — f a c* pojímáme jednodušeji jako D S z C dur než jako F L z Fis dur. Zejména je třeba pozorně sledovat výskyt funkce —D, jež je zásadně velmi odlehlá, obzvláště v dur.

Skladba může být tonálně soustředěna do jediné určité toniky, avšak jenom v případě, že není příliš dlouhá. Jinak se *toniky* (a tudíž i *tóniny*) mění. Ve skladbě se mohou vyskytnout *mimotonální akordy* s příslušnými *místotonicami* (t. j. s novými tonikami, jež se jenom mihnou bez náležitého upevnění), po případě i bez nich; dále se mohou vyskytnout *tonální vybočení, modulace a tonální skoky* (t. j. náhlé nástupy nových tónin bez přechodu). Uvedené případy tonálních komplikací osvětlíme si v dalším na konkrétních příkladech.

V prvních čtyřech taktech Čajkovského skladby „U krbu“ („U kameljka“ — „Leden“ z cyklu „Roční doby“, „Vremena goda“, op. 37 bis) se uplatňují krátce za sebou dvě mimotonální dominanty:

Moderato semplice ma espressivo

D T D T (D) II (D) D

Funkční značky mimotonálních akordů jsou obvykle uváděny v závorkách, při čemž tónina, z níž je mimotonální funkce vzata, je representována následujícím akordem jakožto místotonicou. Místotonica může být po případě hned zkomplikována na čtyřzvuk, jak to vidíme v posledním taktu uvedeného příkladu.

Serii (řetěz) mimotonálních dominant napsal Smetana v první polce z „Českých tanců“ (fis moll):

(D) (D) (D) (D) (D) (D) (D) (D) (D) (D) (D) (D)

(D) (D) (D) (D) (D) (D) VI SL. T 6/4!



Mimotonální akord může též následovat po místotonce, jak to vidíme v pomalé větě Dvořákovy houslového koncertu (op. 53):



Konečně místotonica se nemusí v blízkosti mimotonálního akordu ani ozvat, jak jsme to viděli v úryvku ze Sukovy skladby „Kdysi z jara“ (př. 82), kde mimotonální subdominanta s přidanou sextou *es ges b c* z *B* dur či *b* moll je spojena s mimotonální dominantou *f a c* bez následujícího nebo předcházejícího napojení na příslušnou místotonicu. Tento příklad ukazuje zároveň uplatnění sdružených mimotonálních akordů (S D).

Tonální vybočení nastane, když se skladatel po krátkou dobu zdrží v některé vedlejší tónině. Rozdíl mezi vybočením a uplatněním ojedinelého mimotonálního akordu jest jen stupňový.

V následujícím příkladu z Fibichových „Nálad dojmů a upomínek“ (op. 41, díl I, č. 1) lze považovat dvojí uplatnění mimotonální subdominanty s lydickou příměsí (SL) a místotonicy z *f* moll (t. j. II v *Es* dur) za malé tonální vybočení:

Adagio

T (S^D) D (S^L) II (S^L) II

vybočení do *f* moll

VI D^s T⁶ 4 D T⁶ 4

Podobný zneklidňující význam pro hlavní tóninu mají i *průchodné modulace*. Rozdíl mezi vybočením a průchodnou modulací je v tom, že po vybočení se vrátí dřívější (hlavní) tónina, kdežto po průchodné modulaci nastoupí tónina nová.

Ukázku průchodné modulace podáváme ze Smetanovy klavírní „Rapsodie“ (z „Črt“, op. 5, č. IV):

Tónina, k níž dospíváme, průchodnou modulací, nazývá se *průchodná*. (V uvedeném příkladu je to *h moll*.) Setrvá-li v ní skladatel déle nebo představuje-li vůbec konečný cíl modulace, mluvíme o ní jako o *tónině cílové*; modulace pak ovšem již není průchodná. Modulace do cílové tóniny může být *přímá* nebo *postupná*; postupná modulace se uskutečňuje *řadou průchodných modulací*. Podle délky modulačního procesu mluvíme o modulaci *náhlé* a *pozvolné*.

Náhlou modulaci nacházíme na příklad mezi prvním a druhým dílem ve Smetanově „Dupáku“ (z „Českých tanců“):

8

(SL) D $bVI = T$ v B dur

L'istesso tempo (Dudácká)

sf *molto dim.* *p dolce*
legato D

Modulace z *d* moll do *h* moll a z *h* moll do *gis* moll v př. 88 jsou rovněž náhlé.
Jako příklad *pozvolné modulace* uvádíme přechod k reprise ve Smetanově „Útěše“ (z klavírního cyklu „Sny“):

Poco meno allegro

espressivo

90

sfz *dim.* *mf* *più p* *cresc.* *rall.*
des moll: T T S T⁹
+T -S T⁹ = SL v As dur -SL

Tempo I.

T (D^s) II D^s T S S T (D) S D T

Od náhlé modulace, vytvářené v souvislém hudebním proudu, musíme odlišovat *tonální skok* mezi oddělenými skladebnými částmi.

Takový tonální skok nacházíme na příklad v „Ovsu“ od Bedřicha Smetany (z „Českých tanců“):

91

As dur: T D

Più mosso

E dur: T D T T D T

Souhra postupně uplatňovaných tónin, jak se s ní setkáváme v modulacích, vybočeních i při uvádění ojedinelých mimotonálních akordů, může být zahuštěna v *polytonalitě*, t. j. v současném uplatňování různých tónin v různých pásmech. Jde-li jen o dvě tóniny, mluvíme o *bitonalitě*. Zpravidla se slučují dvě tonálně různě založené melodie, po případě melodie a doprovod v různých tóninách. Celkový tonální účín může přitom být dán tonálním profilem jednoho pásma, zatím co druhé vytváří jen méně podstatné komplikace, nebo skutečně rovnoměrným prolínáním dvou či více pásem; v tomto druhém případě je výsledný účín stejný jako při atonalitě: vychází nepřítomnost tonálního centra, a tím i povšechná bezfunkčnost.

Jako názorné příklady umírněné bitonality připomínáme zde „Dětský popěvek“ z Novákovy cyklu „Mládí“, kde čtyřtaktová melodie v C dur je postupně harmonisována v tóninách C dur, F dur, G dur a opět v F dur (jinak); přitom je u Nováka tonálním určovatelem doprovod, takže celek nepozbývá tonální určitosti.

V bitonálních a polytonálních kombinacích vystupují zpravidla pásma, jež sama o sobě jsou tonálně prostá a velmi určitá. Vhodně volenou kombinací může pak skladatel vytvářet zajímavé barevně tonální účiny.

Representantka tóniny, tonika, může být dur nebo moll. Podle toho má i tónina dvojí základní zvukový ráz, *durový nebo mollový*. Avšak i charakter jiných funkcí má určitý vliv na *odstínění charakteru tónin*. Na př. při důsledném užívání mollové subdominanty v dur (v *C dur f as c*) mluvíme o tónině moll-durové, při užívání mollové dominanty v moll o tónině aiolské; mollová dominanta v dur mění zase durovou tóninu na mixolydickou a pod.

Avšak i hudba, v níž nelze vystopovat spolehlivé tonálně funkční vztahy, může mít různý *barevně tonální charakter* podle uplatňovaného tónového systému a podle používaných souzvuků, po případě i podle melodických kroků. Velmi charakteristický je na př. tonálně barevný účinek hudby vytvářené v celotónovém systému. Atonální hudba se může vyznačovat ostrými disonancemi, může však též plynout v samých konsonantních trojzvucích s rafinovaně uvolněnými tonálními vztahy; je to pak atonalita po každé jiná.

Důkladný průzkum tonální stránky je předpokladem pro poznání *tonálního řádu skladby*. A podobně zase při vytváření příhodného a účinného tonálního plánu pro skladbu musí skladatel pečlivě zkoumat a vážit tonální stránku svých hudebních myšlenek a skladebných částí, jež slučuje do vyššího organického celku, do skladby.

§ 20. TONÁLNÍ ŘÁD SKLADBY

Tonální stránka uvědoměle tvořeného hudebního projevu není výsledkem nahodilých nápadů skladatelových, nýbrž je podřízena plánovanému *tonálnímu řádu*. Už při rozvrhu základních obrysů skladby musí skladatel o tonální stránce pečlivě uvažovat. Tak hned volba *tónorodu* (dur nebo moll) má pronikavý a dalekosáhlý vliv na výsledný účinek hudby. Někteří skladatelé spojují dokonce *jednotlivé tóniny* s určitým *okruhem představ*.

Na příklad tónina *Es dur* je pro Beethovena hrdinská, *c moll* tragická, *f moll* vášnivá, *C dur* jasná až slavnostní, *F dur* bukolická nebo vůbec poklidně zjasněná a pod. Některé tóniny mají i u jiných skladatelů tuto beethovenskou fysiognomii; tak bájnou a hrdinskou symfonickou báseň „Vyšehrad“ napsal Smetana v *Es dur*, pastorální intermezzo v „Blanšku“ v *F dur*, slavnostní předehru k „Libuši“ v *C dur* a pod.

Mnohem důležitější než volba hlavní tóniny je pro formu a výstavbu skladby *účelný vnitřní rozvrh tónin*, a to nejen podle jejich vzájemného poměru (příbuznosti), nýbrž i podle míry ustálenosti a podle jasnosti vyjádření.

Pokud jde o poměr mezi tóninami, ustálila se zásada, že *začátek a konec skladby má být v tónině téhož základního tónu* (tedy nikoliv nutně v téže tónině); změny tónorodu byly prováděny častěji z moll do dur, nikoliv obráceně (na př. 1. věta Beethovenovy V. symfonie je v *c moll*, finale v *C dur*).

Platí to o menších, velmi prostě formovaných skladbách i o skladbách složitějšího členění, a to bez ohledu na to, jsou-li jednověté nebo cyklické.

Tónina, jíž skladba podle uvedené zásady začíná i končí, představuje *tonální osu skladby*.

Zásadu tonálního soustředění skladby kolem tonální osy uznávají skladatelé dodnes, a to často i tehdy, libují-li si v tonální neurčitosti blízcí se atonalitě.

K tomu nebude na škodu připomenout rozmanité úchytky od pravidla. Na příklad Bach založil ve své „Slavnostní mši“ („Hohe Messe“) část „Crucifixus“ v bolestné tónině *e* moll, uzavřel ji však smírně v *G* dur (tedy nikoliv ve stejnojmenné tónině *E* dur, jak bychom od barokního skladatele čekali, viz příklady 293 a 294). Chopin napsal Baladu (op. 38), jejíž první část je v *F* dur, konec však v *a* moll. Foerstrův proslulý mužský sbor „Oráč“ začíná *Es* dur, končí však *C* dur. Ze staré hudby je jistě velkou výjimkou jedna varhanní fuga Černohorského, jež začíná *gis* moll a končí v nejbližší tónině protikladného charakteru, v *D* dur.

Ve skladbách obzvlášť rozsáhlých, jako v operách a oratoriích, byla jenom někdy dodržována tonální jednota začáteční a poslední části (tak Mozartův „Don Giovanni“ začíná *d* moll a končí *D* dur); většinou skladatelé uznávali, že v tak širokém proudu je tonální sjednocení začátku a konce bezúčelné. (Beethovenův „Fidelio“ začíná podle definitivního znění ouverturou *E* dur a končí v *C* dur.)

Tóniny, jimiž skladba ve svém průběhu prochází, nazývají se *vedlejší*. Při jejich volbě záleží na *míře tonálního kontrastu*, jež chce skladatel vytvořit. Za *blízké* (blízce příbuzné) považujeme tóniny, které jsou representovány jednotlivými konsonantními akordy, jež se vyskytují v diatonickém tónovém systému hlavní tóniny.

Blízké vedlejší tóniny k hlavní tónině *C* dur tedy jsou *d* moll, *e* moll, *F* dur, *G* dur a *a* moll; blízké tóniny k tónině *a* moll pak jsou: *C* dur, *d* moll, *e* moll, *F* dur, *G* dur. Ostatní tóniny jsou *vdálenější*. *Velmi vzdálené tóniny* jsou ty, jež jsou representovány vedlejšími funkcemi frygického a lydického akordu (vůči *C* dur a *c* moll *Des* dur, *cis* moll a *H* dur, *h* moll.) Nejbližší jsou pak tóniny tritonové (vůči *C* dur nebo *c* moll *Fis* dur nebo *fis* moll).

Tóniny jsou *vyšší*, obsahují-li v poměru k hlavní tónině zvýšené tóny; naopak zase *nižší tóniny* mají ve srovnání s hlavní tóninou snižené tóny. (Na příklad vůči tónině *D* dur jsou tóniny *Fis* dur a *cis* moll vyšší, *Es* dur a *g* moll nižší.)

Tóniny, jež jsou zasazeny do téhož tónového systému (na příklad *e* moll — *G* dur), jsou *paralelní* (souběžné). Tóniny se společným základním tónem jsou *stejnojmenné* (na příklad *A* dur — *a* moll).

Při porovnávání tónin musíme vycházet ze *skutečného zvuku*, nikoliv z notového obrazu. Nesmíme tudíž zapomínat na *enharmonickou zaměnitelnost tónin*. Tak jsou na příklad tóniny *As* dur a *gis* moll podle zvuku stejnojmenné, tóniny *Fis* dur a *b* moll jsou blízce příbuzné a pod.

Nutnost opustit hlavní tóninu vedla skladatele přirozeně v první řadě do *blízkých tónin*. Za tóniny obzvlášť blízké byly vždy považovány *tónina dominantní* (vůči *C* dur *G* dur, vůči *a* moll *e* moll) a *tónina paralelní* (vůči *a* moll *C* dur a obráceně). Při uchylování od hlavní tóniny setkáváme se v tonálním plánu skladeb nejčastěji, ba téměř napořád, právě s vedlejšími tóninami dominantními a paralelními.

Na příklad Bach ve svých šesti „Francouzských suitách“ pro clavicembalo uzavírá první díly jednotlivých vět (jichž je celkem 41) v tónině dominantní nebo paralelní, s jedinou výjimkou, kdy uzavírá v tónině hlavní (tedy neuchyluje se vůbec).

Avšak u klasiků se setkáváme zároveň s uplatňováním *velmi odlehlých vedlejších tónin*.

V Mozartově Symfonii *g* moll (Köch. 550) nastupuje hned na začátku provedení v 1. větě tónina lydického akordu (vůči hlavní tónině *g* moll *fis* moll); nebo Haydn v třívěté klavírní Sonátě *Es* dur umístil druhou větu do tóniny frygického akordu (*E* dur).

Tonální kontrast může skladatel utvořit nejen střídáním ploch založených v různých, jasně vyjádřených tóninách, nýbrž i tím, že proti ploše hudby, jejíž tonální stránka je *jasná*, postaví skladebnou část *tonálně nevyjasněnou, neklidnou nebo kolísavou*. Jsou-li krajní části skladby (začátek a konec) tonálně jasně vyjádřeny, bývá střed neustálený nebo i tonálně temný. Na takovém tonálním plánu je založena na př. sonátová forma. Opačné uspořádání (nejasně—jasně—nejasně) je sice též objektivně možné, vyskytne se však spíš jen jako výjimka.

Tóniny, jež se ve skladbě rozmanitě vystřídávají, musí být *vyváženy*; právem mluvíme o požadavku *rovnováhy tónin*.

Rovnováha tónin je dána jednak tím, že ve skladbě jsou jednotlivé tonálně odlišené plochy přiměřeně vyváženy *podle velikosti* (délky), jednak však také tím, že vedlejší tóniny jsou vhodně *rozeskupeny kolem tonální osy* skladby. Na př. v sonátové formě jsou její tři základní díly (exposice, provedení a reprisa) vyváženy tím, že krajní probíhají v jasných, určitě vymezených tóninách, zatím co ve středním vládne tonální neklid a někdy i nejistota; v téže formě je pak nadvláda dominantní tóniny v exposici vyrovnávána nadvládou hlavní tóniny v reprise se sklony (v kodě) do tóniny subdominantní (tedy opačné, protivážené); v provedení pak volí skladatel různé krátce probleskující tóniny tak, aby byly některé vyšší, jiné zase nižší.

Pokud jde o *časový průběh* vyvažovaných tónin ve skladbě, postupují skladatelé zpravidla *nejdříve k tóninám vyšším, pak k nižším*. V tom je zajímavý protějšek (ve větším měřítku) proti základnímu funkčnímu postupu harmonií v kadenci (T S D T); někteří theoretikové dokonce mluví o základním funkčním postupu tónin ve skladbě podle formule T D S T (t. j. tónina hlavní — dominantní — subdominantní — hlavní). Stejně jako lze v harmonické kadenci nahradit jednotlivé netonické funkce jejich kombinacemi (odvozeninami), lze i v tonální funkční formuli nahradit D prostě tóninami vyššími, S pak tóninami nižšími. V takovém zobecněném smyslu má rozvrhová formule tónin T D S T opravdu širokou, v nejrůznějších formách doložitelnou platnost.

Celkový i detailní *tonální průběh skladby představuje velmi důležitou součást rozvrhu formového*. Příhled k určitému vyhlédnutému tonálnímu řádu ve skladbě je u skladatele někdy naléhavější než zájem o průběh hudby po stránce thematické (melodické a vůbec myšlenkové). Vidíme to na př. v raných i vyspělých sonátových formách, kde vedlejší thema jakožto protiklad k thematu hlavnímu jest pouhou transposicí hlavního thematu, t. j. vyznačuje se pouze novou (vedlejší) tóninou, zatím co vše ostatní se prostě opakuje. Zejména Haydn se k takovému postupu rád uchyloval (viz 1. větu jeho „Londýnské“ symfonie D dur, př. 315).

Důležitost tonálního plánu skladby vyplývá z jeho dosahu pro *výsledný, živý účín hudby*. Poutavost hudby nespočívá totiž jen v myšlenkách, jež přináší, nýbrž i v jejich uspořádání, jež má být takové, aby si navzájem nepřekážely. Prostý posluchač, který je skladbou „chycen“, nemusí si ovšem uvědomovat, že se tak stalo mimo jiné i promyšlenou „tonální reží“ skladatelovou; prostý posluchač neví, že hlavní tónina byla po určité době opuštěna, ví však, že není unavován; stejně si prostý posluchač neuvědomuje, jakými prostředky do-

sáhl skladatel toho, že skladba působí uceleně, že končí ve znamení plného („osvěžujícího“) uspokojení atd.

Důležitost tonální stránky ve skladbě bývá často při rozboru přehlížena; zjištění formových obrysů skladby bez současného postižení tonálního řádu představuje kusý poznatek, který může být jen stěží ukazatelem spolehlivé cesty k nahlédnutí do skladatelovy myšlenkové dílny a k pochopení jeho tvůrčího mistrovství. Stejně tak praktická kompozice se nemůže obejít bez neutuchajícího živého zkoušení a promýšlení tonální stránky vytvářené hudby, neboť jedině tak může skladatel nakonec vytvořit skladebný celek vyvážený a působivý.

§ 21. POLYFONICKÁ STRÁNKA HUDEBNÍHO PROJEVU

Hudba, v níž plyne současně víc než jedna samostatná melodie, nazývá se *polyfonní* na rozdíl od hudby *homofonní*, v níž se uplatňuje nejvýše jedna melodie; hudební úsek amelodický považujeme rovněž za homofonní.

Polyfonii rozlišujeme zásadně dvojí: 1. *neimitační* a 2. *imitační*.

V *neimitačním* polyfonním proudu se jmenuje melodie, jež byla dána nebo utvořena jako první, *cantus firmus* (stálý, pevný zpěv). Melodie, jež plynou současně s cantem firmem se jmenují *kontrapunkt*y (od „punctum contra punctum“, t. j. „nota proti notě“).

Ve starší hudbě představoval *cantus firmus* často jen kostru, kolem které se *kontrapunkt*y vinuly. V novější době má *cantus firmus* zpravidla význam *thematu* (t. j. základní melodické myšlenky); místo termínu „*cantus firmus*“ se proto užívá zpravidla termínu „*thema*“.

V *imitační polyfonii* se nazývá hlas, který nejdříve přednáší melodii, *proposta* (průpověď), druhý a další hlasy, které melodicky napodobují *propostu*, označují se pak jako *risposty* (odpovědi).

Samostatnost současně plynoucích melodií v polyfonii *neimitační* i *imitační* se projevuje *kineticky* a *melodicky*. Po *kinetické* stránce je *nejnápadnější odlišení rytmické*; často však bývají současně plynoucí melodie odlišovány i *metricky* (viz příklady 65, 74 a 75). *Melodické odlišení* se projevuje hlavně tím, že sloučené melodie postupují raději v protipohybu, *stranným pohybem* a v rovném pohybu nesouběžném než v rovném pohybu souběžném; příliš mnoho paralel (při stejné rytmisaci) způsobuje přílišnou vzájemnou vázanost hlasů, což je příznačné pro *homofonii*.

Harmonická stránka jednotlivých melodií v polyfonii se zpravidla vzájemně kryje nebo doplňuje. S harmonickými rozpory mezi melodiemi (t. j. s harmonickou samostatností melodií) se setkáváme častěji až v nové době, ačkoliv se sporadicky vyskytují i dříve; harmonicky „bezohledné“ uplatňování *imitací* nacházíme na př. na konci 1. věty Beethovenovy sonáty „*Les adieux, l'absence et le retour*“ („Loučení, nepřítomnost a návrat“), op. 81, *Es dur*:

92

proposta

dvojité proposta

T

risposta

dvojité risposta

Na srozumitelnost polyfonního proudu působí příznivě *barevné odlišení* jednotlivých melodií. Polyfonní hudba se tudíž lépe uplatňuje v orchestru než v klavíru, ve smíšeném dechovém kvintetu než v souboru klarinetů a pod. Odlišení dynamické se může s prospěchem uplatnit jenom tam, kde zúčastněné melodie mají různou myšlenkovou závažnost.

Ve vývoji hudby se začala nejdříve uplatňovat polyfonie neimitační, pak teprve imitační. V novější době používají skladatelé obojí techniky, častěji však imitační.

Uplatnění *neimitační polyfonie* je hlavně dvojí:

1. Ke cantu firmu (t. j. thematu) přikomponovává skladatel jeden nebo více protihlasů (kontrapunktů) s dosti samostatnou melodickou kresbou, jak to vidíme v těchto příkladech:

Smetana: Trio g moll, 1. věta

Dvořák: Koncert pro housle, 3. věta

2. Skladatel slučuje do polyfonického vícehlasu *několik themat stejné závažnosti*. Tento druhý způsob se vyskytuje zvláště často v kompozičních vrcholech větších skladeb.

Tak na příklad na konci finální věty symfonie „Z Nového světa“ připojuje Dvořák k hlavnímu tematů finale hlavní thema 1. věty:

Thema z finale

95

Thema z I. věty

Ať již má druhá melodie povahu poněkud podřadnějšího kontrapunktu nebo závažnost tematů, vždy stojí v *protikladu* vůči melodii první. V *imitační polyfonii* je tato protikladnost melodií podstatně zmírněna tím, že *druhá melodie napodobuje první melodii*, po případě je s ní shodná. Mezi zúčastněnými melodiemi je jenom rozdíl v časovém umístění: *druhá melodie začíná později*.

Imitace je *přísná*, když risposta postupuje v přesně týchž intervalech jako proposta; *volná imitace* zachovává jen celkový obrys proposty; konečně *rytmická imitace* napodobuje jen rytmus proposty.

Imitace je *přímá*, když risposta postupuje krok za krokem týmž směrem jako proposta; risposta může však postupovat též důsledně opačným směrem jako *imitace v inverzi*.

Imitace je *prostá*, nastoupí-li risposta až po ukončení tematů v propostě; *umělé imitaci* nastupuje risposta dříve. (Tyto druhy imitací lze ovšem rozlišovat jen tehdy, je-li odjinud známo znění celého tematů.) Nastoupí-li imitující hlas (risposta) těsně po nástupu hlasu imitovaného (proposty), mluvíme o *těsné imitaci* neboli *těsně*; *těsna (stretta)* je projevem zvýšeného napětí, a uplatňuje se proto nejvhodněji na komposičním vrcholu skladby (na příklad v závěrečné části fugy).

Imitace je *prokomponovaná*, jestliže po nástupu risposty proposta pokračuje jako samostatná melodie (kontrapunkt); *v neprokomponované imitaci* proposta při nástupu risposty buď vůbec umlká, nebo se přestává melodicky pohybovat.

Imitace je *jednoduchá*, je-li zahájena jedinou propostou (rispost může však být více); při *dvojitě imitaci* nastupují dvě proposty a jsou napodobovány hned dvěma rispostami (viz př. 92).

Všechny vyjmenované druhy imitací mohou být prováděny v rytmických obměnách, t. j. *v augmentaci* a *v diminuci* (viz § 14).

Prostými, přímými a prokomponovanými přísnými imitacemi začíná na příklad Dvořákův Kvartet *As dur* (op. 105):

Adagio ma non troppo (♩ = 68)

96

Naproti tomu tato imitace z Novákova II. kvartetu (op. 35) je neprokomponovaná:

97

Důsledným přísným imitováním delší melodie vzniká *kánon*. Použitím různých druhů imitace vznikají různé druhy kánonů: přímý, v inverzi, v augmentaci nebo diminuci, jednoduchý, dvojitý. Jednoduchý kánon může být dvojhlasý, tříhlasý, čtyřhlasý atd.; dvojitý kánon je nejméně čtyřhlasý.

Při užití volných imitací může vzniknout volná imitační věta na způsob kánonu, nikoliv kánon; jen v případě, kdy úchytky při imitování jsou jen zcela nepatrné, mluvíme o kánonu. Na příklad tento dvojitý kánon z 2. věty Šostakovičova Kvintetu (op. 57) není zcela přesný:

Kánon je buď *samostatná skladba*, či *skladebná věta*, nebo se objevuje jako *část většího souvislého celku*.

Samostatná skladba bývá jen zřídka skladatelem označována strohým pojmenováním „kánon“ (it. „canone“), jak to vidíme v Bachově „Umění fugy“, kde jsou vedle fug též 4 kánony. Častěji dává skladatel kánonicky vytvořené skladbě povšechný název. Tak ve Smetanových „Šesti charakteristických skladbách“ (op. 1) se jmenuje první skladba „V lese“; přitom je to dvojhlasý kánon s doprovodem. Ve Fibichových „Náladách, dojmech a upomínkách“ nacházíme kánony na příklad v první řadě (op. 41, díl I) jako číslo 36 (jednoduchý dvojhlasý kánon ve spodní kvintě s harmonickým doprovodem, při čemž jednotlivé imitace jsou většinou neprokomponované), ve třetí řadě (op. 47, díl I) jako číslo 12 (jednoduchý dvojhlasý kánon ve spodní septimě s doplňujícími hlasy, většinou s prokomponovanými imitacemi). V Haydnově Kvartetu *d moll*, op. 76, č. II, je zpracována taneční věta (menuet) jako přísný dvojhlasý kánon v oktávě, bez jakýchkoliv harmonických přídavek. Třetí číslo v 1. jednání Beethovenovy opery „Fidelio“, v němž zpívají 4 sólisté (kvartet), je jednoduchý čtyřhlasý kánon.

Jako část souvislého skladebného celku vrůstá kánon zpravidla organicky do nepřerušovaného hudebního proudu.

Ve IV. symfonii vsunul Beethoven do exposice 1. věty osmitaktový dvojhlasý kánon v oktávě, který se hraje dvakrát bezprostředně za sebou (nejdříve v *p*, pak v *f*) v souvislém hudebním proudu věty. Rozlehlejší kánon se uplatňuje ve Smetanově symfonické básni „Blaník“ jako ilustrace „malého pastuchy, který si propěvuje, hraje na šalmaj a ozvěna mu odpovídá“. Podobných příkladů by bylo možno připomenout více.

U kánonu záleží v první řadě na *dobrém zvukovém účinku a srozumitelnosti* (t. j. na možnosti sledování rozvoje zúčastněných hlasů), nikoliv na tom, aby se hlasy namáhavě krok za krokem napodobovaly. Důkladně prokomponované („přetížené“) imitace jsou proto v kánonech nevhodné; za cenu větší srozumitelnosti upouští skladatel často od přísného kánonického zpracování (jak tomu je v připomenutém kánonu v Beethovenově opeře „Fidelio“).

Je pozoruhodné, že některé lidové melodie nebo melodie lidové povahy je možno přednášet jako kánony. Z českých lidových písní je to píseň „Bejvávalo, bejvávalo, bejvávalo dobře“, kterou je možno zpívat jako jednoduchý tříhlasý kánon v unisonu (v jednozvuku). Jedna z nejstarších památek vícehlasého zpěvu, anglický rondellus „Sumer is icumen in“ (z 13. stol.) je dvojitý šestihlasý kánon (je též znám pod názvem „Letní kánon“).

V neimitační i imitační polyfonii se může uplatňovat *technika prostého* (jednoduchého) *kontrapunktu* nebo *technika kontrapunktu kombinačního* (přenos-

ného, převratného, dvojitého, trojitého nebo čtyřnásobného). Při použití techniky prostého kontrapunktu vzniká *jediná sestava hlasů*, jež ovšem může být ve skladbě opakována (jako na př. kánon v Beethovenově IV. symfonii) nebo se může objevit v dalším rozvoji skladby v transposici. Při použití techniky kombinačního kontrapunktu je možno z původní sestavy melodií vytvořit přemístěním jednotlivých melodií do jiných hlasů *další sestavy stejného významu*; vznikají tak *kontrapunktické varianty*. Nejčastěji se vyskytující kombinační kontrapunkt je *dvojitý kontrapunkt oktávový* (t. j. převratný v oktávě).

Techniky tohoto kontrapunktu použil na příklad Dvořák v pomalé větě symfonie „Z Nového světa“, kde proti jednotaktovému cantu firmu vytvořil kontrapunkt tak, aby oba hlasy bylo možno v oktávě převrátit:

The image shows two systems of musical notation. The first system, starting at measure 99, features a treble clef staff with a melodic line labeled 'cantus firmus' and a bass clef staff with a lower melodic line. The cantus firmus is marked with a piano 'p' dynamic and includes slurs over groups of six and eight notes, and triplets of three notes. The lower line is marked 'Kontrapunkt' and includes trills and slurs. The second system continues the piece, with the upper staff showing the cantus firmus and the lower staff showing the contrapuntal variant, marked 'Kontrapunkt' and 'cresc.'. The lower staff also includes trills and slurs. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4.

Techniky trojitého kontrapunktu použil Vít. Novák při kompozici poslední části „Svatováclavského triptychu“ (op. 70), jak ukazují tyto různé sestavy tří temat v souvislém hudebním proudu:

The image shows a musical score for three voices, labeled I., II., and III. at the beginning. The score is in 3/4 time and features a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). The first voice (I.) is in the treble clef, the second (II.) in the bass clef, and the third (III.) in the bass clef. The music is marked with a forte 'ff' dynamic and includes slurs and accents. The three voices are presented in a way that demonstrates triple counterpoint, with the same melodic material appearing in different voices and registers.

The image displays four systems of musical notation, likely for piano. Each system consists of multiple staves. The first system features a treble clef staff at the top with a melodic line, and a grand staff below with two bass clef staves. The second system is a grand staff with two bass clef staves. The third system is a grand staff with two bass clef staves. The fourth system has a treble clef staff at the top with a melodic line, and a grand staff below with two bass clef staves. Roman numerals I, II, and III are placed above or below notes to indicate different voices or parts.

Doplňkem k uvedeným znakům a možností polyfonie je třeba upozornit na to, že i jeden hlas může být založen polyfonicky. Stane se tak, když *obkresluje střídavě dvě melodické linie*. Tohoto způsobu užívali zhusta barokní skladatelé ve skladbách o menším počtu hlasů (na př. pro sólový smyčcový nástroj), aby tím dosáhli plnosti a hutnosti příznačné pro polyfonní hudbu.

Na příklad následující Bachovo thema z Fugy *d moll* pro klavír je založeno ve druhém a třetím taktu polyfonně:

Naznačený hlas horní

Thema polyfonického založení

101

Naznačený hlas spodní

Naproti tomu zase dvojhlas nebo i vícehlas může být založen tak, že představuje zhruba jedinou melodickou linii.

Stane se tak, když dva hlasy mají tentýž základní obrys, v detailech se však odchylojí, jak to vidíme na příklad v Beethovenově Sonátě C dur, op. 53, v 1. větě:

102

dolce

cresc.

Zde sleduje pravá i levá ruka tentýž melodický obrys, pravá s ozdobami, levá bez nich. (Melodie pravé ruky jest variací melodie levé ruky.) Takovému seskupení hlasů říkáme *heterofonie*. Heterofonie spadá ovšem do širší oblasti hudby homofonní.

Hudba, v níž plynou současně dvě nebo více samostatných melodií, je polyfonní a má *polyfonní fakturu*. Můžeme u ní zkoumat, popsat a charakterizovat její *polyfonickou stránku*. *Homofonní hudba nemá polyfonické stránky*.

Skladba může být vytvořena celá z hudby homofonní nebo z hudby polyfonní. Často se však uplatňují oba způsoby zpracování vedle sebe, střídavě: po části homofonní následuje část polyfonní atd. Proto je důležité i u t. zv. homofonních forem (t. j. u skladeb, jež jsou povětšinou zpracovávány homofonní technikou jako na př. u tanců) vysledovávat místy prosvítající polyfonické náznaky, neboť jejich přítomnost mívá velký význam pro pochopení vnitřního dynamického růstu a výstavby skladby.

§ 22. FORMÁLNÍ A STAVEBNÁ STRÁNKA HUDEBNÍHO PROJEVU. JEHO STRUKTURA

Studium poslední vyšší stránky hudebního projevu — stránky formální a stavebné — představuje *nejvlastnější náplň nauky o hudebních formách*.

Formální a stavebnou stránku můžeme posuzovat dvojím způsobem:

1. izolovaně,

2. v souvislosti s průběhem všech ostatních stránek a složek.

Při *zkoumání izolovaném* je ovšem třeba nejdříve formální stránku (půdorys skladby) v živém hudebním projevu poznat a oddělit ji jako *tvárové schema*. Může se tak stát jedině na podkladě myšlenkového průběhu projevu, který se obráží v určitých proměnách jednotlivých jeho složek a stránek. Takto zjištěné schema lze teprve pozorovat odděleně a porovnávat je se schematy jiných hudebních projevů. Srovnávání různých formálních schemat je nezbytné pro stanovení *obecných formálních typů*, jakými jsou na př. malá třídílná forma $a b a$, variační forma $a a_1 a_2 a_3 a_1 \dots$, rondová forma $a b a c a$ a pod.

Stanovením formálního obrysu skladby (formálního schematu) však izolované zkoumání nekončí. Průběh skladby, jak je zcela obecně naznačen formálním schematem, lze blíže vymezit na základě poměrů mezi délkami jednotlivých částí. Těmito poměry je dána *struktura* hudebního projevu. Struktura v tomto smyslu představuje *rytmisaci skladebných částí* čili *vyšší rytmus*. (Je to obdoba rytmisace jednotlivých zvuků ve zvukové řadě, v melodii.)

Forma jakožto obrysový tvar (půdorys) skladby bez ohledu na strukturu jest *nejobecnějším znakem skladby vůbec*. Není proto divu, že jednotlivá formová schemata se nescíslněkrát opakují v individuálních skladbách různých dob a slohů.

Zvláště to platí o formových schemech jednoduchých. Schema vymezené blíže strukturou jest již méně obecné, přesto však i je lze odvodit z mnoha a mnoha různých, navzájem odlišných konkrétních projevů.

Prolistujeme-li některý sborník drobných skladeb, zjistíme zpravidla, že se v něm některá prostá formální schemata stále opakují. Tak na příklad v Schumannově „Albu pro mládež“ (op. 68) je řada skladeb utvořených podle schematu $a b a$, a k tomu ještě téže struktury (na příklad 8 taktů + 8 taktů + 8 taktů). Přitom jsou to skladby velmi rozdílného výrazu i faktury. Další skladby mají pak sice totéž formální schema ($a b a$), avšak strukturu poněkud jinou (na příklad 8 + 4 + 8 nebo 8 + 6 + 8 a pod.).

Zkoumáme-li formální stránku v souvislosti se všemi ostatními stránkami a složkami, zjišťujeme, že skladby, jež jsou vytvořeny podle téhož formálního schematu a mají třeba nadto i tutéž strukturu, *jsou vždy rozdílné*. Je to tím, že souhra všech složek a stránek skladbu *individualisuje*. *Posuzována ve všech svých záhybech a v celém průběhu je tedy forma každé skladby jiná, individuální*.

K tomu je potřeba poznamenat, že jenom ve výjimečných případech bývá pro skladatele východiskem formální schema; skladatel vychází zpravidla od myšlenky, již rozvíjí a formuje. Zkoumáním formálního schematu s přihledem k jeho náplni zjišťujeme tudíž zároveň *způsob rozvíjení myšlenky a vztah mezi výsledným vnějším schematem a formujícími silami ostatních složek a stránek*. Různé komplikace prostých formálních schemat lze vysvětlit právě povahou hudby a způsobem rozvíjení myšlenky. Přidá-li na příklad skladatel k prostému schematu $a b a$ ještě dohru, nečiní tak z chvilkového rozmaru, nýbrž z nutnosti dané melodickým, dynamickým nebo jiným vyklenutím hudby.

Zjišťování formálních schemat představuje *elementární úkol formálního rozboru skladeb*. Sledování rozvoje myšlenky a případný výklad o tom, proč skladatel dospěl právě k takové formě a proč se v určitých formách uplatňují vhodně themata s vymezeným okruhem příznaků, to již představuje *vyšší stupeň analytického výzkumu*. Právě toto vyšší studium je nadobyčejně důležité pro skladatele, neboť jej učí *živému tvůrčímu myšlení v oblasti formy*, čímž se vyznačovali všichni velcí skladatelé-stavitelé; kritikovi pak skýtá takové studium oporu pro *reální hodnocení formy jakožto výsledku tvůrčího procesu*. Uspořádání hudby do některého ustáleného formálního schematu neznamena ještě samo o sobě formální a stavebné vyrovnání skladby; jde o to, že uspořádání musí být vhodné a přiměřené, t. j. musí vyrůstat z myšlenky samé. Není-li tomu tak, je skladba špatná. Doložit to pak lze jedině na podkladě bližšího studia formy v těsné souvislosti s myšlenkovým procesem, který formu vytváří.

SKLADBA A JEJÍ ČÁSTI

§ 23. HUDEBNÍ SKLADBA. SKLADEBNÁ VĚTA A CYKLUS

Uzavřený, ucelený, logický a myšlenkově soustředěný hudební projev označujeme jako *hudební skladbu*.

S hlediska formálního může být skladba utvořena jako *jednotlivý celek* nebo se může skládat z *několika oddělených částí*. V prvním případě jde o *skladbu jednovětou* čili *skladebnou větu*, ve druhém případě o *skladbu cyklickou* čili *cyklus*.

Jednovětou skladbou je na příklad ouvertura, symfonická báseň, fuga, balada a pod. *Cyklická skladba* je sonáta, symfonie, suite, opera a j. Mezi cyklické skladby musíme zahrnout i *cykly cyklů*, jako je Wagnerův operní cyklus (tetralogie) „Nibelungův prsten“, skládající se ze čtyř celovečerních oper („Rýnské zlato“, „Valkýra“, „Siegfried“ a „Soumrak bohů“).

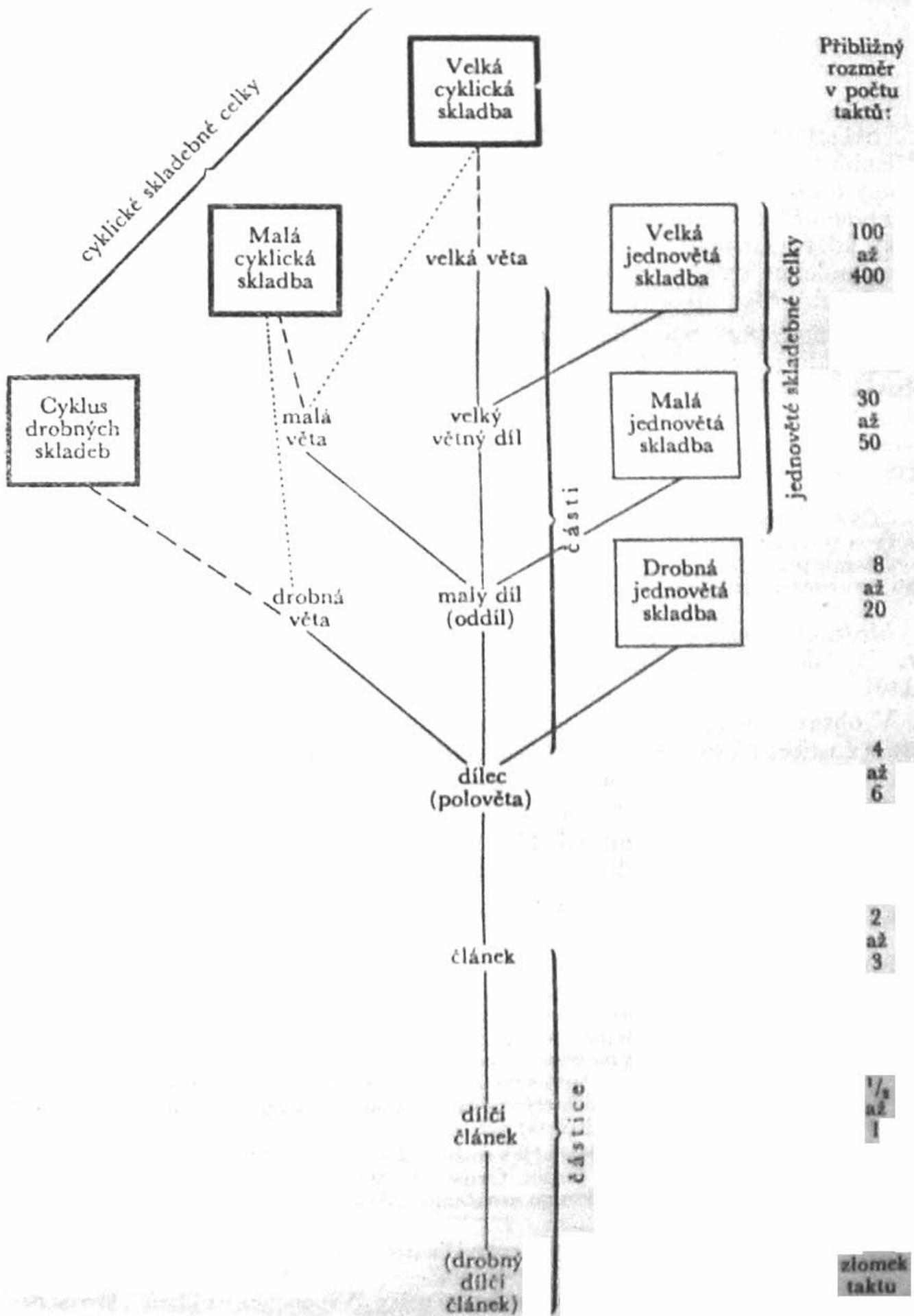
Cyklus se skládá ze skladebných vět, z nichž každá je zpravidla řádně uzavřena a téměř tak ucelená i myšlenkově soustředěná jako samostatná skladba. Lze tedy právem říci, že *cyklická skladba se skládá z několika jednovětých skladeb*.

Často se však stává, že jednotlivé věty cyklu nejsou uzavřeny nebo ani ukončeny (t. j. nejsou po myšlenkové stránce dovedeny do konce), takže přecházejí bez přerušení hudebního proudu jedna v druhou. Tak tomu je v t. zv. *jednovětých sonátách* a *symfoniích*, jež jsou jednověté podle vnějšího znaku (nepřerušovanosti), v podstatě jsou však vícevěté (na př. Mozartova Symfonie G dur, Köch. 318); tak tomu je ve starých ouverturách, francouzských i italských, jež jsou v podstatě dvouvěté nebo třívěté, třebaže plynou v nepřerušném proudu (viz vstupní věty, psané ve formě francouzské ouvertury, v Bachových orchestrálních suitách); tak tomu je konečně i v klasických variacích na větší thema, představujících variační cyklus (na př. v Beethovenových Variacích F dur, op. 34 a j.).

Je třeba ještě připomenout, že i v cyklech s jasně oddělenými a uzavřenými větami žádá někdy skladatel (poznámkou „attacca“) bezprostřední nástup následující věty (na př. Mendelssohn ve své I. symfonii).

Při studiu forem vycházíme přirozeně ze skladeb jednovětých nebo z jednotlivých vět cyklů.

II. Skladba a její části (§ 24)



§ 24. ČLENĚNÍ SKLADBY. ČÁSTI A ČÁSTICE SKLADBY. ÚSEKY

Skladbu můžeme *rozdělit* na úseky a *rozčlenit* na části. Rozdíl mezi prostým dělením a členěním je v tom, že při dělení se neohlížíme na vnitřní spojitost a smysl hudby, kdežto *při členění vycházíme přímo ze smyslu hudby*. Výsledkem prostého dělení jsou nahodilé, často nezakončené, a třeba i násilně přerušené *úseky*, kdežto členěním jsou ze skladby vyjímány souvislé, do jisté míry ucelené a hudebně srozumitelné *organické části*. Úseky jsou libovolné (na př. po 10 taktech), části nikoliv.

Termín „část“ má v nauce o hudebních formách velmi široký význam. Částí cyklu je věta, částí věty je větný díl, částí thematu je motiv atd. Pro obzvlášť malé části je možno používat přílehlavého termínu „částice“. Termín „část“ lze tedy dosadit za celou řadu jiných, úže a podle zvláštních hledisek vymezených termínů, jako jsou „věta“, „díl“, „thema“, „perioda“, „předvětí“ a pod.

„Část“ je zcela obecné označení organicky souvislé hudby, jež nepředstavuje celou skladbu. Proti pokusům o zavedení termínu „část“ za dosud užívaný a vžitý termín „věta“ lze namítnout v první řadě, že část nemůže být zároveň celkem a že označení „sonáta o jedné části“ (ve smyslu „jednovětá sonáta“) je protismyslné.

Možnosti členění skladeb jsou přehledně znázorněny v obrazci na str. 75, kde po straně jsou uvedeny i přibližné údaje o velikosti (v počtu taktů).

V obrazci sledujeme směrem shora dolů členění skladebných celků na části a částice; čárkované (po případě tečkované) spoje vedou od cyklů k větám (volnější souvislost), plné od jednovětvých celků nebo jednotlivých vět k menším částem (těsnější souvislost).

V případě bohatší členitosti skladby jeví se potřeba odlišit „malý díl“ a „oddíl“. Při členění skladby představuje malý díl (po případě oddíl) mez v tom smyslu, že tato část může ještě působit jako samostatná skladba (jako drobná věta).

Je radno si povšimnout, že termínu „věta“ se používá pro části různé velikosti: pro odlišení (v případě potřeby) doporučujeme zde rozlišující přídavná jména „velká“, „malá“ a „drobná“. Slovem „věta“ se označují někdy též části, jež mají stejnou velikost (v našem obrazci se to týká částí uvedených ve stejné rovině, tedy „větný díl“ = „malá věta“, „malý díl“ = „drobná věta“); je však lépe, dle možnosti, omezit užívání termínu „věta“ jen pro jasně oddělené části cyklů nebo pro samostatné jednověté skladby. Samostatnost (ve smyslu plné účinnosti v izolaci) malých dílů bývá však v některých formách takového stupně, že jim téměř právem náleží označení „věta“ (rozumí se drobná).

Ještě je třeba připomenout, že členění je v rozhodující míře podmíněno průběhem melodie, zejména pokud jde o menší části a částice. Označení „melodická věta“ se pak celkem kryje s označením „drobná věta“; naproti tomu označením „skladebná věta“ se myslí zpravidla jen na „velkou větu“.

Větší i menší melodické články bývají zpravidla označovány jako *fráze* (melodické fráze) a pro členění melodií se užívá termínu „frázování“.

Jako názornou ilustraci připojujeme rozčlenění polky „Vzpomínka na Plzeň“, kterou napsal devatenáctiletý Bedřich Smetana:

Moderato *p dolce*

1. větý díl (velký)

1. malý díl

2. malý díl

3. malý díl (= 1.)

TRIO *p dolce*

malý díl

článek
díleč
článek
článek
díleč
článek

drobné díleč
článek

1. polověta (předvěti), dílec

drobné díleč
článek

2. polověta (zavěti), dílec

článek
drobné díleč
článek

f
leggiero
polověta

článek
drobné díleč
článek

polověta

(jako prve)

p dolce
f

3. malý díl (= 1.)

TRIO *p dolce*

článek
článek

polověta (dílec)

článek
článek

polověta (dílec)

II. Skladba a její části (§ 24)

2. větový díl (velký)

The musical score is organized into several systems, each with specific structural and dynamic markings:

- System 1 (Bass clef):** Labeled "malý díl". It begins with the dynamic *p dolce*. The first section is a "polověta (dílce)" containing two "článek" (phrases) separated by "dílčí články" (phrase units).
- System 2 (Treble clef):** Also labeled "malý díl". It starts with the dynamic *f*. It contains a "polověta" with three "článek" and a "dílčí články" section, followed by a "dílce" containing a "dílce" and a "dílce" (labeled "dílce" and "dílce" in the original image).
- System 3 (Treble clef):** Labeled "oddíl". It begins with the dynamic *ff*. It features a "polověta" with two "článek" and "dílčí články" sections.
- System 4 (Treble clef):** Labeled "malý díl". It starts with the dynamic *p leggiero*. It contains a "dílce" with two "článek" and "dílce" sections.
- System 5 (Treble clef):** Labeled "malý díl". It contains a "dílce" with two "článek" sections.
- System 6 (Treble clef):** Labeled "3. malý díl tria (= 1.)". It begins with the dynamic *p dolce* and includes the instruction "(jako prve)".
- System 7 (Treble clef):** Labeled "8. větový díl (= 1.)". It starts with the dynamic *p* and includes the instruction "(jako prve)".

Celá třídílná polka (= velká jednovětá skladba) má význam velké skladebné věty. Po prvním velkém dílu následuje t. zv. trio (t. j. II. díl), po němž se první díl doslovně opakuje. Každý díl se skládá z malých dílů, které mají význam drobných vět (neboť každý tento malý díl by mohl být samostatnou jednovětou skladebníčkou). Části malých dílů (t. j. drobných vět) jsou polověty (dílece); ve druhém větovém dílu (v triu) jsou 4 malé díly, z nichž druhý a třetí tvoří dohromady střední oddíl tria. Polověty (části malých dílů) nemohou představovat samostatné skladebníčky, neboť jsou příliš krátké; jsou to jen dílece. Každou polovětu lze rozčlenit na skladebné články v rozměru 1 až 2 taktů a některé z těchto článků ještě dále na dílčí články a drobné dílčí články. Ježto podstata hudby tkví zde v melodii, mluvíme o jednotlivých člancích, dílčích člancích a drobných dílčích člancích jako o *melodických frázích* různé velikosti.

Ukázali jsme rozčlenění zvolené skladby. Stojí za povšimnutí, že hranice mezi články, dílci a díly nespádají vždy vjedno s taktovými čarami.

§ 25. ROZHRANIČENÍ A SPOJITOST ČÁSTÍ VE SKLADBĚ

Části ve skladbě mohou být jasně *odděleny*, mohou však též *zasahovat* do sebe a *splývat*.

Hranici mezi oddělenými částmi tvoří *cesura*, t. j. delší nebo kratší přerušování hudebního proudu. Cesura může být požadována pomlčkou; stačí však také pouhé odsazení, jež nemusí být v notovém zápisu zaznamenáno.

Odsazení nebo pomlka může být *generální*, platná pro celý hudební proud, nebo *částečná*, platná jen pro některou vrstvu proudu (na př. pro melodii), zatím co jiné vrstvy (na př. doprovod) plynou bez přerušování.

Velikost pomlky nebývá úměrná k velikosti částí, jež odděluje; dlouhá pomlka, i generální, může se zcela dobře uplatnit uprostřed části, zatím co vlastní hranice části je téměř setřena splynutím s částí následující.

Z uvedeného plyne, že cesury samy nemohou být spolehlivým vodítkem pro rozčleňování skladby. Je třeba spoléhat víc na smysl hudby, na myšlenkovou spřízněnost nebo zase odlišnost, na tonální plán, funkční průběh harmonické složky a pod.

Jako ukázkou *hluboké cesury* vyjádřené generální pomlčkou uvádíme rozhraničení oblasti hlavního a vedlejšího tematů v Mozartově Symfonii g moll (Köch. 550):

104

konec oblasti hlavního tematů

hluboká cesura

začátek vedlejšího tematů

p

Mezi prvním a druhým dílem (exposicí a provedením) druhé věty v téže Mozartově symfonii jest jenom *krátká* (mělká) *cesura*:

105

konec exposice

mělká cesura

začátek provedení

článek

ce-su-ra

článek

p

Stojí za povšimnutí, že významná cesura, jež rozhraničuje velké díly věty, je zde vyjádřena právě tak krátkou pomlčkou jako těsně předcházející cesura mezi články.

V 1. větě téže symfonie právě v okamžiku, kdy končí hlavní thema, vpadá na jiném dynamickém stupni (*f* po *p*) spojovací část k vedlejšímu thematicu:

106 *(p)* *f*

konec hlavního thematicu

začátek spoj. části

Tyto části nejsou tedy odděleny cesurou, nýbrž jsou přepojeny, což je znázorněno přesahujícími svorkami.

Proti takovému mělkému přepojení užil Mozart při přechodu z provedení do reprisy v téže skladbě hlubokého přepojení:

107 *p*

konec provedení

začátek reprisy

Způsoby rozhraničování, jak zde byly uvedeny, je ovšem třeba rozmanitě střídat. Příliš časté užívání cesur na hranicích mezi většími částmi skladeb způsobuje, že celek je nesoudržný. Hluboké cesury jsou skoro výhodnější na hranici menších částí; aby dlouhá pomlka „netrhala“ skladbu, je lépe ji překlenout harmonicky tak, že těsně před ní zazní výrazně netonická harmonie, čímž napětí, dané harmonicky, takřka zacelí přerušovaný tok hudby. Zejména pomlka po disonantním souzvuku působí „dramaticky“, jak vidíme na příklad z cesury na hranici mezi provedením a reprisou ve finale Mozartovy Symfonie *g* moll:

108 *f* *p*

konec provedení

cesura po disonantní netonické harmonii

začátek reprisy

Poněvadž nejdůležitější složka hudby a nejvlastnější nositelka myšlenky, *melodie*, prostupuje většinu skladebných částí ve skladbě, kryje se členění celého proudu hudby zpravidla s členěním melodie.

Pro praktické členění melodie uvádíme zde několik základních pokynů:

1. Melodický článek (fráze) *končí před pomlkou (cesurou)*, nemá-li tato pomlka jen přednesový význam.

Viz pomlky v prvním thematu v př. 100, kdež představují vesměs hranice mezi články. Naproti tomu první pomlka v př. 104 má jen přednesový význam a tón *f*, hraný po této pomlce, patří k předcházejícímu melodickému článku. Jeden tón nemůže zásadně reprezentovat melodický článek, a musí být proto přiřčen k článku předcházejícímu nebo následujícímu, byť se tak muselo stát i přes pomlku.

2. Melodický článek *končí na relativně delším tónu*, následuje-li po něm aspoň krátké odsazení.

Viz 4. takt v prvním thematu v př. 100, kde dvoutaktový melodický článek končí na tónu *c*, načež po odsazení — skladatelem nijak neoznačeném — následuje další melodický článek. Krátký tón s následující dlouhou pomlkou a dlouhý tón s následující krátkou pomlkou (nebo s odsazením, po případě i bez něho) má hudebně tentýž význam, neboť tón, který přestal reálně znít, působí dál, nebyl-li vhodně zrušen, jako myšlený tón; tedy $\text{♩} + \text{—} = \text{♩} + \text{—} = \text{♩} + \text{—} = \text{♩} + \text{—}$ odsazení = ♩ bez odsazení.

3. Melodické články mohou být *mužské* (končící na těžké době taktové) nebo *ženské* (končící na lehké době); častěji se vyskytují články mužské.

4. Melodický článek *končí vždy až na akordickém tónu*, nikoliv na neakordickém. Tento znak má přirozeně význam jenom ve slohu, v němž je rozdíl mezi akordy a průběžnými harmoniemi jasný (tedy u klasiků). Neakordický tón na těžké době (průtah), i když je dlouhý, musí být rozveden do akordického tónu, jímž teprve melodický článek končí; článek je pak ovšem ženský.

5. Melodický článek *končí často před velkým melodickým skokem* nebo před krokem v neobvyklém intervalu; intervalu mezi melodickými články říkáme *mrtvý*.

Členící význam skoku bývá často zdůrazněn současně uplatněnou pomlkou, jak to vidíme v př. 105. Jindy bývá skok uprostřed melodického článku (jako *živý melodický interval*); vidíme to v melodii houslí v př. 93.

6. Melodické články nemusí vždy být odděleny, nýbrž mohou být *přepojeny*; souvislost mezi sousedícími přepojenými články je neobyčejně těsná (bez cesury).

Tak v př. 100 končí první thema v 9. taktu na tónu *c*, jímž však zároveň začíná druhé thema. Přepojeny bývají zejména články stejnoměrně se pohybujících doprovodných hlasů.

7. Stejně, podobné nebo nepatrně obměněné útvary, vyskytující se v souvislém sledu, rozdělují melodii. Přitom hranice mezi jednotlivými články musíme hledat podle výše vytčených znaků. Stejně nebo podobné útvary (zejména podle rytmické stránky) mají povahu melodických článků; takové články bývají stejného rozměru a stejného metrického založení (mají stejné umístění v taktu). Říkáme, že články jsou *analogické*, členíme podle analogie. Častá úchylna v analogických člancích je však u prvního článku: schází mu předtaktí, jež v dalších člancích jest.

Viz melodii houslí v př. 93, kde první článek (dvoutónový) je bez předtaktí, druhý (analogický) má však šestnáctinové předtaktí (a je tudíž třítónový).

8. Melodické články mohou být *neúplné, přerušené* a *zpřetrhané*, jak to vidíme na př. na konci smutečního pochodu v Beethovenově III. symfonii. Takové „zlé nakládání“ s články má přirozeně odůvodnění ve zvláštním výrazovém záměru skladatelovu a působí vždy dramaticky. Je to obdoba s používáním nedokončených vět ve slovním projevu.

9. Melodické členění bývá v novější době vyznačováno *obloučky*. Ve starších (klasických) notových zápisech znamenají však obloučky zpravidla jen smyky, takže se nekryjí s přirozenými částmi (články) melodie; smykové obloučky byly psány i pro jiné než smyčcové nástroje, na př. pro klavír, měla-li být melodie přednášena „legato“. (Viz př. 107, kde v hořejší osnově jsou pro flétnu a hoboje psány obloučky tak jako ve spodní osnově pro housle.) I v dnešní době psávají skladatelé obloučky tak, jako by šlo o smyky. Úsek melodie, který je zahrnut pod jeden oblouček, nepředstavuje tedy vždy melodický článek; při analýze melodie se nesmíme nekriticky řídit způsobem zápisu.

10. Rozčlenění melodie na články se projevuje v reprodukci *odsazováním*. Platí to však jen o melodických člancích rozměrnějších. Dílčí a drobné dílčí články zpravidla nemohou být odsazovány, neboť by tím trpěla plynulost melodického toku. Avšak i při zvukovém překlenutí hranice mezi malými (dílčími) články jest melodie členěna, neboť členění je dáno ustrojením a hudebním smyslem melodie, nikoliv teprve realizovaným odsazováním. Rozumí se, že v melodii, jejíž články jsou přepojovány, nemohou a nesmějí být články odsazovány.

Rozčleňování melodií (asi osmitaktových) představuje důležitý praktický analytický úkol, užitečný jak pro kritické studium skladatelova melodického myšlení, tak i jako sebekritická průprava pro skladatele. Existují melodie velmi různého členění; pro celkový účín hudby je ovšem důležité, aby melodie, jež se v ní uplatňují, nebyly členěny všechny na jeden způsob. Proto mají cvičení v rozčleňování melodií dalekosáhlý praktický význam.

§ 26. STAVEBNÍ FUNKCE ČÁSTÍ VE SKLADBĚ. FUNKČNÍ TYPY HUDBY

Části, z nichž je skladba složena, nevystřídávají se libovolně, nýbrž podle určitého *stavebního* (tektonického) *řádu*. Tento řád je u některých forem velmi vyhraněný. Přitom mají jednotlivé části v rámci celku přisouzenou určitou *funkci* a tato funkce se obráží přímo v jejich faktuře a struktuře. Není tedy možno přisuzovat částem funkce bez přihledu k jejich vlastnímu založení. Část nemůže dobře vykonávat na př. funkci úvodu, není-li přímo komponována jako úvod. Část, jež je podle svého založení vhodná na př. pro kodu, nemůže vystupovat ve funkci exposice.

K tomu je třeba si uvědomit, že ustrojení částí pro určité funkce *se vyvíjelo a mění se i nadále*. Nelze tedy přímočaře vyjmenovat znaky určitých funkcí jednou provždy. Vývoj znamená ovšem i zásahy do dotud ustálených zvyklostí, do konvence. Stává se proto občas, v dobách pronikavějších slohových přeměn dokonce dosti často, že část vhodná pro určitou stavební funkci se octne ve zcela jiném, pro ni neobvyklém postavení. Mírné i pronikavější rozpory mezi

ustrojením části a jejím faktickým použitím ve skladbě jsou příznačné pro skladatele, kteří experimentují s formou (čímž narušují tradici, ale někdy též budují tradici novou), a pro slohy, jež přerůstajíce dotud ustálené řady, vytvářejí pozvolna řady nové. Z XIX. století můžeme připomenout jako skladatele žárlivě střežící klasickou tradici v budování forem Johanna Brahmsa, Antonína Dvořáka a Petra Iljiče Čajkovského; naproti tomu František Liszt, Bedřich Smetana a Modest Musorgskij často při výstavbě skladeb experimentovali, a vytvářeli tak nové formy a nové, nebo aspoň neobvyklé formové kombinace.

Části ve skladbě mohou mít velmi rozmanité funkce. Avšak rozeznávání příliš mnoha stavebních funkcí vede k nepřehlednosti. Věc je tím ožehavější, že právě každá funkce je vázána na určité znaky ve faktuře a struktuře hudby, při čemž tyto znaky někdy nelze ani přesně vymezit (vzhledem k stálému vývoji a k slohovým přeměnám). Je tedy třeba omezit se na nejmenší možný počet funkcí; u každé funkce je pak možno v případě potřeby mluvit o specifikovaných odrůdách.

Rozlišujeme zásadně dvojí stavební funkce, hlavní a vedlejší.

Hlavní funkce jsou:

1. exposice,
2. evoluce a provedení,
3. reprisa.

Vedlejší funkce jsou:

1. úvod (introdukce),
2. mezihra, mezivěta (episoda, spojka, vložka),
3. dohra (koda).

Pro každou funkci se hodí určitý typ hudby:

pro exposici a reprisu — *hudba exposiční*,

pro evoluci a provedení — *hudba evoluční*,

pro úvod — *hudba úvodová* či *introdukční*,

pro mezihru — *hudba spojovací, meziherní* (episodická), jako zvláštní odrůdy pak *spojka* a *vložka*,

pro dohru — *hudba kodová*.

Bližší studium stavebních funkcí a funkčních typů hudby náleží již do nauky o skladbě (do její třetí části, tektoniky). Zde jen stručně a na vhodných příkladech ozřejmíme, oč jde.

Exposicí se rozumí první uvedení (u velkých skladeb s případným rozvedením) jedné nebo několika základních myšlenek (themat) ve skladbě.

Na příklad ve Smetanově symfonické básni „Vltava“ začíná exposice v 39. taktu skladby, neboť tam nastupuje po prvé „thema Vltavy“:

109

Provedením se rozumí zpracování dříve uvedeného nebo i dosud neexponovaného thematického materiálu. Provádí se nejrozmanitějšími prostředky: obměňováním a deformováním melodické složky hudby z exposice, polyfonickým (nejčastěji imitačním) zpracováním temat, bohatým harmonickým zpracováním temat nebo figuračního aparátu.

Ve Smetanově „Vltavě“ nacházíme provedení tematů Vltavy a jejího doprovodného figuračního aparátu v části zvané „Svatojanské proudy“ (takty 271–332 ve skladbě). Thema Vltavy zde vystupuje hned na začátku v této znetvořené podobě:

violoncella a kontrabasy

110

Současné je figurační doprovod thematic „Vltavy“ zpracováván takto:

111

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score is marked with a forte dynamic 'ff' in the bass staff. There are various rhythmic markings, including accents and slurs, and some numbers like '7 7' and '3' are visible. The notation is dense and rhythmic, typical of Smetana's 'Vltava'.

V *evoluci* je volně rozprádána (rozváděna) dříve exponovaná hudba; lze ji nazývat též *mírným provedením*. V evoluci přistupují často nové, v exposici nepoužité prvky. Poměr mezi evolucí a provedením je patrný z příkladů, 133 a 134.

Reprisou se rozumí návrat exposice, ať již doslovný či jakkoliv změněný, prodloužený nebo zkrácený.

Ve „Vltavě“ jsou dvě reprisy: v taktech 239–270 (po části zvané „Luna, rej rusalek“ a před částí „Svatojanské proudy“) a v taktech 333–358 (po „Svatojanských proudcích“ až do nástupu reminiscence na „Vyšehrad“).

Úvodem nebo *introdukcí* rozumí se hudba, jež připravuje nástup některé hlavní části skladby. Úvod nemusí stát jen na začátku skladby, nýbrž může se vyskytnout i před některou vnitřní částí (vnitřní, dílčí úvod).

Úvod ve Smetanově „Vltavě“ zabírá prvních 38 taktů skladby (až po nástup „thematic Vltavy“, viz př. 112). Dílčími úvody jsou opatřeny části „Venkovská svatba“ (takty 118–121, viz dále př. 113) a „Luna, rej rusalek“ (takty 185–186).

Mezihry jsou ve skladbách velmi časté a mívají dosti rozmanitě specifikovanou funkci. Nejčastěji se vyskytují *spojky* a *vložky*. Spojka (je-li větkí, hodí se lépe označení „spojovací část“) převádí od jedné hlavní části skladby ke druhé; bez ní by pozbyla skladba souvislosti. Naproti tomu vložka (episoda) je skladatelem vložena takřka jakoby z tvůrčího rozmaru a jejím vypuštěním souvislost skladby není porušena.

Ve Smetanově „Vltavě“ musíme za spojovací část považovat část zvanou „Lesní honba“ (takty 80–121, viz př. 115), neboť nás převádí od exposice „thematic Vltavy“ k exposici polky ve „Venkovské svatbě“ (takty 122–180). Krátká spojka je ve „Vltavě“ mezi částmi „Venkovská svatba“ a „Luna, rej rusalek“ (takty 179–184, viz př. 116); o něco delší je rušná spojka mezi částmi „Luna, rej rusalek“ a první reprisou „thematic Vltavy“ (takty 229–238). Vložkou je ve „Vltavě“ citace motivu „Vyšehradu“ v taktech 359–373; další citace z „Vyšehradu“ v taktech 374–380 je druhá vložka. Tyto vložky lze chápat jako části vřaděné do kody.

Koda (dohra) ukončuje buď celou skladbu (hlavní, vnější koda), nebo některou její část (vnitřní, dílčí koda, zvaná též *doplňek*).

Ve Smetanově „Vltavě“ je dosti obsáhlá hlavní koda; počítáme do ní i vložky z „Vyšehradu“ (tedy od taktu 359 do konce skladby). Dílčí kodou je ve „Vltavě“ opatřena část, zvaná „Venkovská svatba“ (takty 154–178, př. 114; následuje krátká spojka k části „Luna, rej rusalek“, viz př. 116).

Připomenuté příklady ukazují zároveň *funkční typy hudby*. V dalších poznámkách upozorníme na základní znaky těchto jednotlivých typů.

Exposiční hudba se vyznačuje zpravidla tím, že její těžiště je v jasně členěné a vykryštalizované, až vybroušené melodii. V rámci exposiční hudby se uplatňuje jednak *opakování* některé dílčí části (nejčastěji prvního článku nebo prvního malého dílu), jednak *návrat*, podle možnosti brzký. Exposiční hudba bývá tonálně soustředěná a harmonicky prostá, polyfonicky nepřetížená nebo vůbec homofonní.

Naproti tomu v *evoluční hudbě* (evoluce = vývoj) převažuje se těžiště na jiné skladebné složky a stránky a melodie se stává často jen materiálem pro vytváření vyhlédnuté faktury (na př. pro uplatňování imitací, pro křivolaký rozvoj harmonie a pod.). V evoluční hudbě se vyskytují sice drobná opakování, ale raději vždy s drobnými deformačními změnami; návraty pak jsou zásadně vyloučeny (neboť návrat popírá vývoj).

Exposiční hudba jako celek snáší reprisu (t. j. může být reprisována), evoluční hudba nikoliv. *Reprisování evoluční hudby ve skladbě představuje zpravidla vážnou tektonickou chybu*. (Výskyt dvou částí, jejichž obsahem je po každé jiná evoluční hudba, je ovšem zcela dobře možný a u klasiků, zejména u Beethovena, je dosti častý.) *Rovněž tektonicky chybné bývá nereprisování vysloveně exposiční hudby ve skladbě*; pomnutí reprisy některé skladebné části, vyplněné exposiční hudbou, snižuje ji na pouhou epizodu; nereprisovaná exposiční hudba neprorůstá organicky skladbu, po případě ji tříští.

Na poloviční cestě mezi krajnostmi, exposiční a evoluční hudbou, stojí *exposiční hudba s příznaky evolučními a evoluční hudba s příznaky exposičními*. Obojí se vyskytuje velmi často, zejména u skladatelů, kteří se snaží při formování postupovat „vlastní cestou“.

Ve formových schématech budeme používat pro skladebné části vyplněné exposiční hudbou prvních písmen z abecedy, velkých (*A, B, C*) pro části rozměrné a složené, malých (*a, b, c*) pro části drobné, prosté. Část vyplněnou evoluční hudbou budeme značit písmeny z konce abecedy (*x, y, z*, zpravidla stačí *x*), zase velkými nebo malými, při čemž původ thematického materiálu bude možno vyznačit indexem (na př. X_A, X_B, X_{A-B}).

Pro *úvodovou* čili *introdukční hudbu* platí jako nejdůležitější obecný znak, že je méně závažná než hudba exposiční. Bývá to na př. často pouhý doprovod, několik akordických úderů a pod. Jsou však i úvody závažnější (na př. velké úvody k prvním větám v klasických symfoniích).

Hlavní úvod ve „Vltavě“ rozehrává na příklad doprovodnou figuraci k tematů „Vltavy“:

První pramen Vltavy

112

atd.

Dílčí úvod k části „Venkovská svatba“ omezuje se na vytrvalé opakování jednoho tónu:

113

cresc.
dílčí úvod

mf
začátek polky

Dílčí úvod k části „Luna, rej rusalek“ předesílá jen dva takty flétnové figurace před nástupem táhlé melodie v sordinovaných houslích. (První takt viz v př. 116.)

Ve formových schemech budeme označovat úvody písmenem *i* nebo *I* (podle velikosti).

Koda se skládá z krátkých (zpravidla čím dál kratších) článků, spadajících vždy znova a znova do toniky. *Koda* začíná po definitivním a pevném dosažení toniky, po výrazném závěru. Jen v novější době se stává, že skladatel dává nastoupit *kodě*, aniž předcházející proud harmonicky uzavřel. Při *kandencování* do toniky hlavní tóniny skladby nebo skladebné části bývá zdůrazňována subdominantou, a to často tím, že je uvedena (připravena) mimo-tonální dominantou; skladatel však vzápětí uvádí dominantu, aby nemohl vzniknout dojem tonálního vybočení.

Dostí rozměrná vnitřní *koda* ve Smetanově „Vltavě“ v části „Venkovská svatba“ zní takto:

114

koda

piu p

The image shows three staves of musical notation. The first staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef. It contains a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. A 'dim.' (diminuendo) marking is placed above the first few measures. The second staff continues the same musical material, ending with a 'pp' (pianissimo) marking. The third staff is a single bass clef staff, continuing the accompaniment with 'ppp' (pianississimo) and 'pp' markings.

Ve formových schématech budeme označovat kodu *k* nebo *K*.

Hudba spojovací (meziherní) bývá velmi rozmanitá. Blíží se někdy hudbě expositivní, někdy zase evoluční, bývá však méně závažná nebo aspoň nebývá pevně zasazena do základního myšlenkového okruhu (t. j. přináší myšlenky, jež se jen vynoří a dále již nejsou propracovávány jako na ~~přík~~ „Vltavě“ thema „Vyšehradu“).

Expositivnímu typu se blíží na příklad mezhra „Lesní honba“ ve „Vltavě“:

Corni

115

The image shows musical notation for the Corni instrument. It starts at measure 115. The notation consists of a series of chords and melodic fragments. There are 'f' (forte) and 'sf' (sforzando) markings. A bracket under the first few measures is labeled '8 krát' (8 times). The notation ends with 'sf at d.' (sforzando alla dolce).

Naproti tomu spojka mezi „Lunou, rejem rusalek“ a první reprisou thematu Vltavy má charakter provedení:

116

konec kody
„Venkovské svatby“

pp

pp

pp

Úvod k části „Luna; rej rusalek“

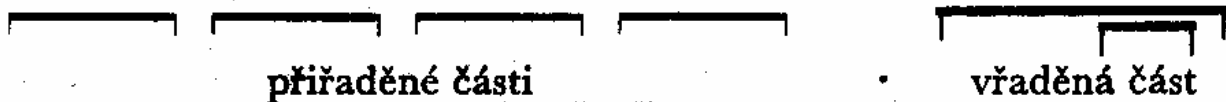
ppp

p

Je zřejmé, že kompozičním úkolem této spojky jest uskutečnit krátkou cestou modulaci z G dur do As dur a zároveň připravit náladu.

Spojovací hudbu (mezihry) budeme ve formových schématech označovat *m* nebo *M*.

Části se ve skladbě zpravidla řadí k sobě, následují jedna za druhou nebo jedna do druhé přechází. Občas se však stává, že některá menší (podřaděná) část je vsunuta do části větší (nadřaděné). Tento dvojí způsob můžeme znázornit takovýmito obrázky:



Poměr mezi hlavními a vedlejšími částmi ve skladbě je ovšem takový, že *vedlejší části se přiklánějí k částem hlavním*. Hlavní část je tu rozhodujícím činitelem. Mluvíme proto o *oblastech*; na př. do oblasti rozměrnějšího thematicu je zahrnut úvod, všechny vložky, spojky i koda; v oblasti rozsáhlého provedení může být na př. exponováno i nové thema.

§ 27. MYŠLENKOVÝ VÝZNAM SKLADEBNÝCH ČÁSTÍ. THEMA A MOTIV. ČÁSTI NIŽŠÍ MYŠLENKOVÉ ÚROVNĚ

Skladebné části bývají ve skladbě jednak odděleny, jednak se liší od sebe individualisovaným obsahem. Druhý znak — rozdílnost obsahu — je důležitější. Části se však od sebe liší též *poušechnou myšlenkovou závažností*. Zásadně jsou závažnější části, jimž je přisouzena některá hlavní stavební funkce a jež podle svého obsahu jsou schopny tuto funkci zastávat; je však zcela dobře možné, aby i části, jimž je přisouzena některá vedlejší stavební funkce (na př. koda), byly nositeli závažné myšlenky nebo silného výrazu (dojímavého, drtivého a pod.).

Na obsahovou a výraznou myšlenku upíná se v první řadě zájem posluchačův. Myšlenkově chudá, plytká, či dokonce bezobsažná hudba posluchače nudí. Obsažná hudba však tím více vynikne, je-li zasazena do rámce hudby nižšího myšlenkového významu; skladba působí pak plastičtěji. Zejména rozměrné skladby musí být budovány s ohledem na tuto skutečnost.

Pro široce založenou závažnou hudební myšlenku se používá v hudební theorii termínu *thema*. Krátká závažná myšlenka se jmenuje *motiv*. Zcela drobná myšlenka bývá označována jako *submotiv*; častěji se však užívá prostě zdobněliny *motivek*. Thema, ježto je dosti dlouhé, skládá se z motivů; některé motivy lze rozdělit na submotivy.

Větší organicky souvislá část myšlenkově závažné a přitom podle obsahu rozrůzněné hudby se nazývá *thematická skupina* (= skupina themat).

Thematičnost a motivičnost jsou příznaky některých skladebných částí; themata a motivy jsou tedy části a částice skladby, avšak ne každá část či částice skladby může být thematem nebo motivem. O skladebných částech nižší myšlenkové závažnosti říkáme, že nedosahují váhy themat a motivů.

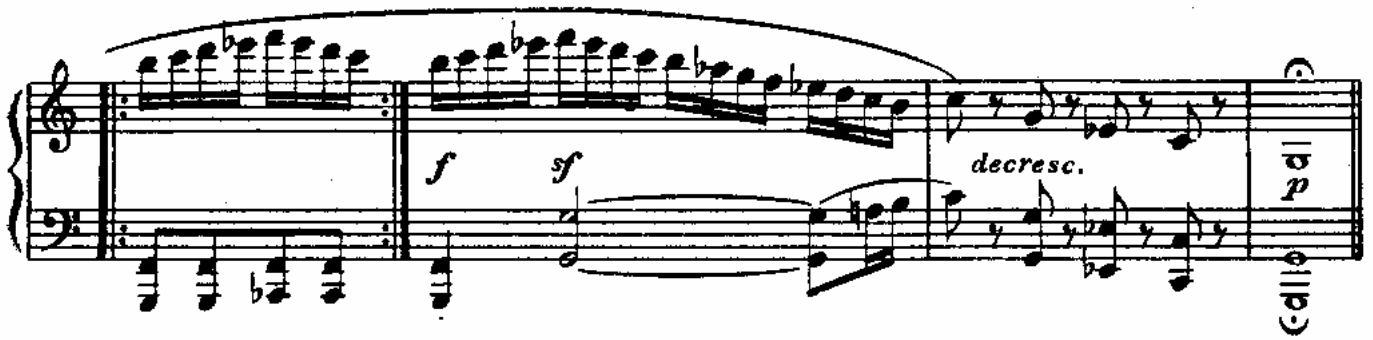
Ježto melodie je nejdůležitější složkou hudby, je zcela přirozené, že themata a motivy jsou především *melodické*. Vyskytují se však myšlenkově závažné části skladby, v nichž význačnou úlohu hrají jiné složky a stránky na úkor složky melodické; platí to více o thematech a thematických skupinách než o motivech (téměř nikdy o submotivech).

Jako ukázkou thematu, jež působí víc rytmicky a koloritem než melodickou kresbou, připomínáme hlavní thema slavné Beethovenovy Sonáty C dur, op. 53:

Allegro con brio

117

The musical score is presented in three systems. The first system is a single bass staff starting at measure 117, marked *pp*. The second system shows the piano accompaniment with a treble and bass staff, also marked *pp*. The third system continues the bass line with a *cresc.* marking.



O tomto velmi působivém, z hloubi se vynořujícím thematicu nelze ovšem říci, že by postrádalo melodické kresby; melodie tu je, avšak jen v zárodku, nerozvinutá. Proti tomu pregnantní rytmisace temných akordů působí na posluchače plnou vahou.

Myšlenková závažnost hudby plyne přímo z jejího působení, je-li rozvinuta do dostatečné šíře. Themata a thematické skupiny, ježto jsou dosti rozměrné, mají tuto možnost. Krátké myšlenky (nápady) mohou působit bezprostředně jako motivy jen tenkrát, jsou-li zvlášť charakteristické; jinak je třeba, aby byla jejich myšlenková závažnost v rozvoji skladby ukázána. Aby se stal nápad motivem, musí být zpravidla *motivován*, t. j. musí vrůst jako organická součást do širšího hudebního proudu, jak ukážeme ještě v dalším výkladu (viz § 28).

Nápad, který má nižší význam než motiv, označujeme jako *figuru*; jde tu zpravidla o útvar melodický nebo rytmický. Serie stejných nebo různých figur tvoří *figuraci*. Figurace nemusí mít jenom význam doprovodný; může do ní být soustředěna veškerá, byť i nižší myšlenková váha hudby. Delší řada tónů nižšího významu se jmenuje též *běh* (chod, pasáž). Jinak názvy vedlejších stavebních funkcí (*úvod, mezihra, koda*) jsou zároveň označením pro hudbu nižšího myšlenkového dosahu — ovšem s možností velmi značných výkyvů, jak již bylo řečeno výše.

Myšlenková závažnost themat, kterou lze přirozeně jen odhadovat, nemá ve všech případech stejnou míru. Jsou themata hlubší a pádnější, schopná širšího rozvíjení, jsou také themata mělká, podřadná. Mluvíme proto někdy o vedlejších, podřaděném, episodickém thematicu, o druhořadém nebo dokonce bezvýznamném motivu a pod.; na druhé straně se však zase může vyskytnout významná figura, výmluvná pasáž, poutavá vložka a pod.

Ostatně v průběhu skladby se může stát figura motivem a motiv zase figurou, z roztržitého a nesouvislého úvodu může vyrůst thema a thema se může zase rozplynout do mnohomluvné figurace. Tím se však dostáváme už k přetváření a rozvíjení myšlenky ve skladbě.

§ 28. ROZVÍJENÍ HUDEBNÍCH MYŠLENEK VE SKLADBĚ. MOTIVICKÁ PRÁCE. MALÝ NÁVRAT. ZRUŠENÍ MOTIVU

Ve skladbě se hudební myšlenky *rozvíjejí*, t. j. procházejí různým osvětlením, přeměňují se, mohutní, jihnou, narůstají či zase zakrňují, řadí se k sobě, spojují se nebo střetají. Přitom *celá skladba* jakožto konečný tvůrčí výsledek

je nositelkou skladatelovy *základní myšlenky* nebo *okruhu jeho myšlenek*. Tedy nejen *thema*, *východí myšlenka*, nýbrž *celý rozvoj thematicu*, jak je ve skladbě předveden, má svůj dokreslující význam a obráží teprve skladatelův tvůrčí záměr v celé myšlenkové šíři a bohatém rozvětvení. Jinak by postačilo k prožití skladatelova tvůrčího projevu ocitovat pouze *thema*, t. j. *východí zárodek skladby*.

Co platí o velkých skladbách, platí přirozeně i o skladbách malých a o jednotlivých skladebných částech. Motiv jakožto malá, významná myšlenka má svoji působivost a vyhraněný charakter, avšak teprve v rámci většího celku, *thematicu*, nabývá hloubky a tvárnosti. *Thema* není jen sled motivů, nýbrž má svou vlastní, od motivů, z nichž je sestaveno, odlišnou, plnější tvárnost.

Je to tím, že skladatel nesestavuje *thema* z motivů jako skládanku, nýbrž myslí, vyjadřuje se, rozvíjí jednolitý a souvislý obraz. To je třeba mít na paměti jak při analýze, tak při skladbě. Skutečnost, že po krátkém motivu následuje jeho opakování, pak jeho obměněné opakování, pak jeho komplikace, rozšíření atd., svádí nepřemýšlivého analytika snadno k domněnce, že skladatel tento sled opravdu jen sestavoval. A při skladatelském pokusu „podle předlohy“ vytváří žák opravdu jen takové sledy, v čemž může nabýt i určité (bohužel bezcenné) obratnosti. Pravdou je, že *thema je živý invenční proud a zároveň celistvá myšlenka*. Není falešnějšího postupu při vytváření *thematicu* než cestou suché kombinace motivů a není falešnějšího pohledu na *thema* než jako na nahodilý sled motivů.

Je stále třeba pamatovat na to, co zde bylo uvedeno, při sledování růstu *thematicu* z motivů, skladebných částí z *thematicu* a skladeb ze skladebných částí. Za každým opakováním, za každým rozšířením nebo přistavením nové myšlenky musíme vidět *projev skladatelovy tvůrčí vynalézavosti*.

Skladba může růst dvojím způsobem:

1. rozvíjením myšlenky,
2. přiřadováním myšlenek.

Oba způsoby předpokládají ovšem *vznik myšlenky*.

Pod povšechným pojmenováním „*myšlenka*“ rozumíme jak motiv, po případě i submotiv, tak *thema* nebo *thematickou skupinu* nebo i větší (složenou) skladebnou část včetně úseků nižšího významu (na příklad meziher, dílčích úvodů a pod.).

Nejdříve budeme sledovat *růst hudby z krátké myšlenky, z motivu*.

O rozvíjení motivu mluvíme běžně jako o *motivické práci*. Pravíme, že skladatel s motivem *pracuje* (ovšem ve smyslu promýšlení, formování, přetváření, nikoliv ve smyslu lopotně umného sestrojování). Je zcela přirozené, že jednou exponovaný motiv musí být znovu připomínán, aby posluchač mohl rozvíjení (t. j. *motivickou práci*) sledovat. Nejprostší postup (a zpravidla první krok) při rozvíjení motivu je tedy jeho *opakování*; může následovat *opakování pozměněné* (variované, variace), *komplikace* nebo *simplifikace* nejrůznějších způsobů, konečně *přetvoření původního motivu* na motiv zdánlivě nový, ve skutečnosti odvozený. Přitom proměny, jimiž motiv prochází, nemusí přirozeně postupovat jako oddělené skladebné částice, což by posluchače brzy unavilo, nýbrž

mnohotvárně, takže nakonec může vzniknout hudební proud rozložitě a bohatě rozčleněné struktury.

Uvádíme několik ukázek themat, jež se rozvíjejí z doslovného opakování prvního motivu:

Beethoven: Sonáta *Es dur*, op. 31, č. III, 1. věta

Allegro

118

p

ritard. cresc.

a tempo

doslovné opakování

U lesní studánky

Novák: Sonatina „O prázdninách“, op. 54

Andante cantabile (♩ = 72)

119

p

doslovné opakování

molto espress.

Janáček: V mlhách, č. 1

Andante (♩ = 96)

120

cantando

p

dolcissimo

doslovné opakování

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves with a treble and bass clef. It features a long melodic line in the treble staff with a *ritenuto* marking at the end, and a bass line with a *cresc.* marking. The second system also has two staves, with a *f* dynamic in the treble and *pp a tempo* in the bass, followed by another *cresc.* marking.

K tomu lze ještě připomenout dříve uvedené příklady 27, 62, 103, 112. Někdy se doslovně opakují drobné dílčí články (submotivy), jak to vidíme v př. 106.

Opakování motivu bývá někdy *dynamicky a barevně odstíněno* (takže už není doslovné), jak to vidíme v Sukově skladbě „Kdysi z jara“ (př. 82). Jindy zasahují změny poněkud hlouběji, na příklad do *harmonisace*, jak to vidíme na začátku pomalé věty Novákovy „Zbojnické sonatiny“ (op. 54, č. V):

This musical example, numbered 121, is in 3/4 time with a tempo of quarter note = 78. It is marked *Cantabile* and *mp*. The score shows a sequence of four measures. The first measure is labeled *mp*. The second measure is labeled *opakování* (repetition) and contains a *dílčí motiv* (sub-motif). The third measure is labeled *rozšíření dílčího motivu* (expansion of the sub-motif) and contains *poco cresc.*. The fourth measure is labeled *imitace* (imitation) and contains *dim.*.

This musical example illustrates a *skupina dvou motivů* (group of two motifs) in the first two measures, marked *più espress.* The next two measures show the *přenesení skupiny* (transposition of the group), with a *f* dynamic marking.

This musical example shows a sequence of four measures. The first measure is marked *p.* (piano). The second measure is marked *dim.* (diminuendo). The third measure is marked *p*. The fourth measure is marked *più p* (piano).

Tím se dostáváme ke skutečným *změněm vstupního motivu* při rozvíjení thematicu. Časté změny jsou v přenesení motivu výše nebo níže na způsob sekvence; tak začíná na př. Dvořákova „Selská balada“ (z „Poetických nálad“, op. 85, č. 5) přenesením prvního motivu o tercii výše:

122 *Allegro giusto*

mp *sf*
transposice

V Novákově „Měsíčné noci“ (z cyklu „Mládí“, op. 55, č. 11) se opakuje vstupní dvoutaktový motiv o tercii níže při nezměněné harmonisaci:

123

motiv transposice
dílčí motiv komplikace

Thema první věty Beethovenovy V. symfonie se rozvíjí z krátkého motivu, který je nejdříve také jen transponován, a to o sekundu níže:

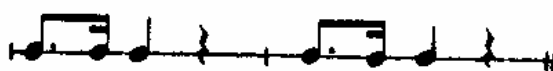
124 *Allegro con brio*

ff *p*
transposice
rozšíření opakování další rozšíření
cresc.

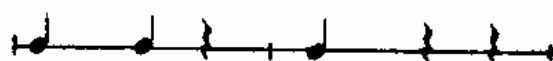
Vedle nepatrných změn se mohou uplatnit *změny pronikavé*. Původně krátký motiv se může rozrůst i vnitřně zkomplikovat nebo původně delší motiv může být zkrácen (dělen) a složitý zjednodušován. Změny mohou vést až k úplnému *přetvoření motivu*.

Ve výše citovaných thematech můžeme takové změny sledovat krok za krokem. Tak na příklad v thematicu Beethovenovy Sonáty *Es dur*, op. 31, č. III (př. 118), vyrůstá z dvojí citace vstupního krátkého motivu další dvoutaktový motiv zčásti jako simplifikace a zčásti jako komplikace, jak je vidět z této konfrontace rytmické složky:

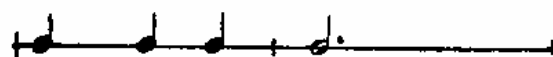
Původní opakované motivy:



Simplifikace původního rytmu:

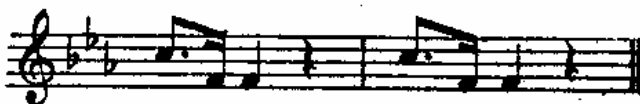


Komplikace simplifikovaného rytmu:



Totéž lze ukázat na složce melodické

Původní opakované motivy:

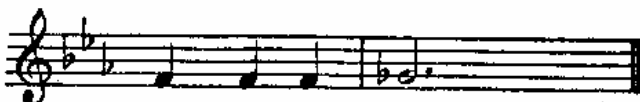


Nivelisace melodické linie:

125



Melodisace nivelisované linie:



V dalším průběhu je melodická linie přenesena o půltón výše, načež v posledních dvou taktech je komplikována (variována), zatím co doprovod zachovává dřívější prostou rytmisaci.

Podobně vyrůstá i v př. 119 z dvojí citace krátkého motivu rozložitější a bohatěji prokreslený motiv větší (ve 3. a 4. taktu citátu). Naproti tomu Janáček (př. 120) vychází při dalším rozvíjení melodie z jednoduchého (třítaktového) motivu, který mění a rozšiřuje na 4 takty.

Změny motivu můžeme spolehlivě sledovat, uskutečňují-li se postupně, tedy přistupuje-li k jedné změně změna další, pak zase další, atd. Příliš složitým odvozením vzniká snadno dojem, že k původnímu motivu byl přiřazen motiv nový. (Viz př. 118.)

Rozvíjením motivu skladatel upozorňuje na to, že výchozí nápad je významný. V průběhu hudby se nápad vlastně stává významným čili *jest motivován*. Příliš horlivou motivací (nadměrnou motivickou prací) motiv na závažnosti zase ztrácí a ustupuje do pozadí, takže se může stát pouhou figurou. Pokles váhy motivu může být provázen poklesem dynamické linie, po případě i náhlým dynamickým zlomem, jak to vidíme hned na začátku 1. věty Beethovenovy V. symfonie (viz př. 124).

Prosté opakování a mírně pozměněné opakování je zvláště příznačné pro figurační doprovod (srov. př. 120, 133 a j.).

Opakováním a postupným obměňováním zdůrazňuje skladatel *myšlenkovou souvislost a soustředěnost thematu*, jeho pozvolný rozvoj. Náhlým přiřazením nového motivu přichází k platnosti *rozpor, konflikt*. Při tom celkem nezáleží na tom, zda nově přistavený motiv je vskutku nový či zda je vzdálenou, na první poslech stěží poznatelnou odvozeninou. Rozhodující je, že *působí nově*. Nový motiv může pak být rozvíjen stejně jako motiv předcházející, t. j. opakováním a nejrozmanitějším obměňováním, a to často „obkročmo“ (t. j. střídavě motiv 1. a 2.), jak to vidíme třeba ve středním dílu první skladby Janáčkovy klavírního cyklu „V mlhách“:

126

Poco mosso (♩ = 188)

I. *pp cantando*

II. *ppp leggiero e veloce*

I. *cantando*

II. *ppp*

motiv II. se stává doprovodnou figurou.

fff rubato

I. *ff*

altd.

K tomu lze připomenout ještě hlavní thema z Dvořákovy symfonie „Z Nového světa“ (viz př. 67), vedlejší thema z Mozartovy symfonie g moll (př. 104), trio ve Smetanové polce „Vzpomínka na Plzeň“ (př. 103) a j.

Přiřazení nového nebo zdánlivě nového motivu znamená *rozšíření myšlenkové základny thematu*; nový motiv působí vždy *odstředivě*, jím se thema štěpí. Není tudíž dobře možné, aby přiřadování bylo nadužíváno. Po delším postupném rozvíjení motivu nebo po přiřazení nového motivu, rovněž dále rozvíjeného, pamatuje proto skladatel na *návrat* — doslovný nebo pozměněný — motivu výchozího. Takové *malé návraty* (malé reprisy), jsou v rozvoji thematu takřka nutné a ustavičně se s nimi setkáváme.

V široce založeném thematu „Velké brány kyjevské“ (př. 80) uplatňuje Musorgskij návrat po 8 taktách bez ohledu na to, že thema se zatím od výchozí myšlenkové základny nijak neodráželo. V první skladbě cyklu „V mlhách“ žádá Janáček ve středním dílu po dvou taktách druhého motivu návrat prvního motivu (viz př. 126). Celé thema finální věty Novákovy klavírní sonatiny „O prázdninách“ je prostoupeno návraty:

Mezi dětmi

předtaktí
k návratu
výchozího

Allegro moderato (♩ = 120)

The musical score consists of three staves of music in 2/4 time, marked 'Allegro moderato (♩ = 120)'. The first staff starts at measure 127 with a mezzo-forte (mf) dynamic. It is divided into sections: 'výchozí motiv' (initial motif), 'dělení' (division), 'rozšíření děleného motivu' (expansion of the divided motif), and 'návrat' (return). Dynamics range from piano (p) to mezzo-forte (mf). The second staff continues the 'návrat' section, with dynamics including piano (p), forte (f), and mezzo-forte (mf). The third staff shows a 'pozměněný návrat' (modified return) with dynamics of mezzo-forte (mf) and forte (f).

Brzký návrat (jako v právě uvedeném příkladu) působí podobně jako prosté opakování, t. j. sceluje, stmeluje hudební proud a soustřeďuje myšlenku. Naproti tomu pozdní malý návrat jen lehce zaokrouhluje thema.

Existují *themata, v nichž není uplatněn návrat*. Jsou to *themata povahy evoluční* nebo mající aspoň *příznak evoluční*. Ve skladbách se takové thema ovšem vrátí později jako *velký návrat* (viz § 29). Bez návratu bývají zpravidla *themata* krátká, velikosti větších motivů (jak to vidíme napořád na př. v *thematech* fug).

Uvádíme ukázkou *thematu bez návratu*; jeho evoluční charakter je ještě zdůrazněn harmonickou neuzavřeností (ukončením na dominantě). Jde o thema pomalé věty ze Sonáty Es dur od českého klasika Františka Xavera Duška:

128

Je třeba upozornit, že po tomto thematu následuje bezprostředně druhé thema v *Es dur*; kdyby byl skladatel rozvíjel citované thema dále, byl by v něm patrně návrat uplatnil.

Myšlenková podstata motivů tkví téměř vždy v *melodické složce*. Při *motivické práci se však uplatňují významným způsobem i složky a stránky jiné*. Na př. neměnné opakování melodického motivu může být provázeno změnou složky harmonické, jak jsme to viděli v př. 121, nebo opakování může být přisouzeno jinému hlasu, takže vznikne *imitace* (viz třetí takt v př. 128) a pod.

Co platí o rozvíjení myšlenkově významné hudby, platí přirozeně i o *rozvíjení hudby nižšího významu*. I tam se setkáváme s opakováním jednotlivých útvarů, s jejich obměnami a s přistavováním útvarů nových. Avšak vzhledem k nižší myšlenkové úrovni takové hudby bývá i práce s útvary *primitivnější*.

Náhlé vystřídaní hudby, v níž byl soustavně rozvíjen určitý motiv, hudbou nižšího (figurativního) významu, nazývá se *zrušení motivu*. Zrušením motivu oddělovali rádi zejména klasikové myšlenkově odlišné plochy závažné hudby (themata).

Tak na příklad český klasik J. H. Voříšek oddělil ve své klavírní Sonátě *b moll* (op. 20) oblast hlavního thematicu od následujícího vedlejšího thematicu zrušením:

129



V Beethovenově klavírní Sonátě *c* moll, op. 10, č. I jsou ve finale rovněž obě themata oddělena pasážovým zrušením. V 1. větě Beethovenovy Sonáty *f* moll, op. 2, č. I uplatňuje se zrušení mezi vedlejším a závěrečným thematem (v taktech 33–40). Velmi často se vyskytuje zrušení motivické práce v klasických sonátách před reprisou.

Stavebně má zrušení motivu ve skladbě zpravidla *funkci spojky*. Jako koda je zrušení poměrně vzácné.

§ 29. THEMATICKÁ PRÁCE. THEMATISACE. VELKÉ OPAKOVÁNÍ A VELKÝ NÁVRAT. EVOLUCE A PROVEDENÍ THEMATU

Vedle myšlenkově soustředěných themat, rozvíjejících jeden motiv, jsou i themata myšlenkově rozložitější, v nichž aspoň některé články mají novou náplň. Při tom nezáleží, zda mezi zúčastněnými články (motivy) je vzdálený příbuzenský vztah, nebo vůbec žádný; vzdálený vztah, který lze odhalit teprve pečlivým rozborem, neupozorňuje posluchače v dostatečné míře na myšlenkovou souvislost, a má tudíž jen menší význam pro myšlenkové soustředění thematu.

Thema nejvš myšlenkově soustředěné, vyrůstající z jediného krátkého motivu, jsme uvedli v př. 124. Taková themata najdeme zpravidla jen v rychlém tempu. V pomalém tempu mívají themata větší myšlenkový rozptyl a plynou mnohotvárněji. Stačí srovnat hlavní thema Beethovenovy V. symfonie (př. 124) s Janáčkovým thematem z cyklu „V mlhách“ (př. 120), vyrůstajícím rovněž z jednoho motivu, nebo s thematem Novákovy „Hvězdnaté noci“ ze „Zbojnické sonatiny“ (př. 121), kde výchozí motiv je bohatěji ohýbán, aby vykreslil rozložitou, široce klenutou melodii. Obě připomenutá themata jsou proti thematu Beethovenovu pomalá.

Neporovnatelně větší *rozmanitost motivů* jest v tomto thematu z pomalé věty klavírního koncertu *g* moll od Jiřího Bendy:

Andante

Zde má téměř každý motiv jiný rozměr, jinou melodickou linii i jiný rytmus, třebaže i zde je možno při dobré vůli nalézt vztahy. Přitom základní ladění (charakter) hudby se nemění: celé thema je jediný, nepřerušovaný zpěv.

Jsou však themata, jež přímo v sobě chovají *protiklad*. Říkáme jim *antithetická* (protikladná). Antithetickým je na př. hlavní thema Dvořákovy symfonie „Z nového světa“ (př. 67); avšak i zde je souvislost mezi protikladnými motivy, jak jsme ukázali výše (§ 14).

Protiklad chová v sobě i toto thema z 1. věty Janáčkovy skladby „I. X. 1905“ („Předtucha“):

Con moto (♩ = 72)

131

Pokračování viz v př. 133.

Stojí za povšimnutí, že ostře se zařezávající motiv středního blasu do tklivé hořejší melodie je vlastně *volná imitace* posledního dílčího motivu (a je tedy jasně odvozen). Ostrý protikladný účín je zde dán tím, že „nový“ motiv vpadá v jiném hlase, na jiném dynamickém stupni a předčasně (před dokončením předcházejícího článku).

S thematem nakládá skladatel ve skladbě podobně jako s motivem v thematu: rozvíjí a zpracovává je, po případě připojuje k exponovanému thematu thema nové.

Práci s thematem říkáme *thematická*. Ježto jde o útvar větší než motiv, jsou i způsoby jeho zpracování rozmanitější. Prosté opakování nebo přenášení motivu se skladateli nabízí samo sebou, a je tudíž neobyčejně časté. Naproti tomu *opakování thematu* zvláště dlouhého působí těžkopádně a skladba jím příliš narůstá. Proto skladatelé thema raději *obměňují*, po případě přestavují pořadí jeho motivů a nakonec *zpracovávají jednotlivé motivy*. Thematická práce se pak rovná *práci motivické*; odtud si vysvětlíme, že oba termíny bývají často zaměňovány. Obsahuje-li thema více různých motivů, má skladatel na vybranou; v tom tkví právě možnost rozmanitějšího motivického zpracování themat.

Větší rozměr thematu způsobuje, že výrazové těžiště se v něm chvílemi přesouvá z melodické složky, jež je obvykle dominující, na složky jiné (srov. př. 117). Tím spíše se tak stává při zpracování thematu. Závažný motiv je melodicky nivelisován nebo se stává pouhou figurou, zatím co hlavní zájem skladatelův se soustřeďuje na harmonii, rytmus, imitační náznaky, dynamiku a pod.

Vidíme to pěkně ve spojovací části mezi hlavním a vedlejším thematem v pomalé větě Smetanova kvartetu „Z mého života“ (takty 33—45).

Myšlenkově hutná a závažná hudba má ve skladbě význam thematu jenom tenkrát, je-li s ní jako s thematem nakládáno. Proces, jímž se taková hudba stává ve skladbě thematem, můžeme obecně nazvat *thematizací*. (Je to obdoba motivace, viz § 28.) Určitý úsek hudby se stává thematem (thematizuje se), je-li thematicky nebo motivicky zpracováván, je-li ho využíváno, váže-li se na něj jiná hudba.

Ve zcela malých skladbách k thematisaci ani nemůže dojít. Osmitaktová lidová píseň sama o sobě není thematem, může se jím však stát, je-li jí použito jako myšlenkového podkladu k práci ve větší skladbě.

Nejjednodušší thematisační proces je v *prostém opakování* a v *návratu* (reprise) thematu; ježto jde o manipulaci s thematem, t. j. větším úsekem hudby, mluvíme o *velkém opakování* a *velkém návratu*.

Pro výstavbu skladby je důležitější velký návrat než velké opakování. Vidíme to z toho, že velké opakování může beze škody pro srozumitelnost a vyváženost skladby odpadnout, návrat však nikoliv. Odtud plyne též důležitá poučka pro analýsu skladeb: *opakování větších úseků hudby nemá formovací význam, jím skladba formálně nenarůstá*. Dvojím přednesem thematu, uskutečněným bez jakékoliv změny (v notopisu pomocí repetice), je sice na thema položen důraz, není však tím ještě bezpečně thematisováno; změny (variaci), představující již skutečné zpracování, mají mnohem větší thematisační dosah.

Opakování je pro formové sestavení skladby bezvýznamné jenom ten-

krát, týká-li se větších úseků hudby (asi od 8 taktů výše); naproti tomu *opakování krátkých úseků* (malé opakování), na př. motivů, *má velký dosah formotvorný*. (Kdybychom na př. vynechali opakování vstupního motivu v příkladech 118, 119 nebo 120, ztratila by takto postižená themata svůj přirozený vývin a vyváženost.)

A tak prvním thematisačním stupněm, s nímž je třeba vážně počítat, jest *velký návrat* (velká reprisa). Jím se nejjednodušeji ukazují na určitý úsek hudby jako na thema. Thematisační účín prostého (doslovného) velkého návratu je však velmi nízký. Proto se k němu skladatelé uchylují raději víckrát.

Srov. Smetanovu polku „Vzpomínka na Plzeň“, kde vstupní osmitaktové thema je nejdříve opakováno, pak ještě v rámci prvního dílu reprisováno, načež při „da capo“ — po triu — se uskutečňuje další dvojitá reprisa.

Malý thematisační dosah doslovné reprisy vede skladatele k *přepracování* (měnění) *repris* a vůbec k *bohatší thematické práci* v průběhu skladby. Thematická práce, ať již s celým thematem najednou (jak se provádí ve formě zvané „variace“) nebo s jednotlivými, po řadě zpracovávanými motivy, má totiž *nejpronikavější thematisační účín*. Reprisa thematu po bohatém jeho zpracování jen dotvrzuje, že hudba, již bylo takto využíváno, jest pro skladbu thematem, t. j. hutným myšlenkovým jádrem.

Reprisa vrůstá organičtěji do celkového proudu hudby, je-li *thematically připravena*, t. j. předchází-li ji názvuky na motivický materiál thematu (nejčastěji na první jeho motiv).

Jako ukázkou thematické přípravy reprisy uvádíme několik taktů před reprisou ze Smetanovy Polky *fis moll* (z „Českých tanců“):

Thematická příprava předchází někdy i nástup nového thematu.

Thematická příprava nového thematu i reprisy thematu dříve exponovaného mívá značný thematisační dosah. Přiřadované myšlenky a skladebné části jsou za její pomoci pevněji stmelovány v souvislý proud.

Zpracování a uvolnění, zvláště thematicky připravené reprisování thematicu předpokládá ovšem *vyšší stupeň kompozičního umění*. Tím si vysvětlíme, že teprve v rukou mistrů nabývá tento způsob plné účinnosti, takže hudba plyne přirozeně a svěže (ne jako „práce“). Uvědomíme si to, srovnáme-li na př. výše citovanou Smetanovu polku z mládí (př. 103) s polkou v kvartetu „Z mého života“ nebo s polkami z cyklu „České tance“.

Vlastní *zpracování thematicu* se může uskutečňovat v různé intenzitě a velmi různými způsoby. Pro povšechnou klasifikaci je třeba rozlišovat aspoň dva stupně:

1. mluvíme o *evoluci* (vyvíjení) *thematicu*, máme-li na mysli hudbu, jež přirozeně vyrůstá z dříve exponovaného thematicu a nečeří anebo aspoň neláme nijak zdatelně výrazovou hladinu;

2. o skutečném *provedení thematicu* mluvíme tam, kde do původního uspořádání motivů zasahují pronikavé změny, kde thema nabývá nové tvářnosti, je zpracováváno polyfonicky, harmonicky i melodicky tak, že vzniká nový výraz, velmi odlišný od výrazu původně exponovaného thematicu.

V evoluci thematicu se uplatňují častěji nové motivické složky (přidavky k thematicu) než v provedení.

Přesnou hranici mezi pouhou evolucí thematicu a jeho provedením nelze ovšem stanovit. Mezi oběma způsoby je jen stupňový rozdíl.

Evoluce thematicu následuje zpravidla hned po jeho exposici (tedy místo primitivního opakování), kdežto provedení bývá odděleno a vystupuje ve skladbě nejčastěji jako samostatná část.

V Janáčkově skladbě „Předtucha“ vypadá evoluce thematicu takto (bezprostřední pokračování hudby z příkladu 131):

133

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system is marked with a dynamic of *mf* and *a tempo*. The second system includes a *cresc.* (crescendo) marking. The score is written for two staves, treble and bass clef, and features various musical notations such as notes, rests, and slurs.

II. Skladba a její části (§ 29)

First system of a piano score. The upper staff (treble clef) begins with a dynamic marking *f* and contains a melodic line with slurs. The lower staff (bass clef) provides harmonic accompaniment. The system concludes with a dynamic marking *fff* and the tempo marking *turdo*.

Provedení v téže skladbě zní takto:

Second system of the piano score, starting at measure 134. It features two first endings, labeled "1." and "2.", each marked with a dynamic *mf* and a second ending bracket. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The system concludes with a triplet of eighth notes in the upper staff.

II. Skladba a její části (§ 29)

First system of musical notation. It consists of two staves (treble and bass clef) with a brace on the left. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The first measure has a *cresc.* marking. The music features eighth and sixteenth notes, with some beamed eighth notes. There are two '2' markings below the bass staff, indicating a second ending or a specific fingering.

Second system of musical notation, continuing from the first system. It features similar rhythmic patterns and dynamics. There are two '2' markings above the treble staff and one '2' marking below the bass staff.

Third system of musical notation. The music continues with various note values and rests. The key signature remains three flats.

Fourth system of musical notation. It includes dynamic markings *sf* (sforzando) and *cresc.* (crescendo). There are '2' markings above the treble staff.

Fifth system of musical notation. It features dynamic markings *sf* (sforzando) and *ff* (fortissimo). The music concludes with a final chord in the treble staff.

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves with eighth-note patterns, some slurs, and a '2' marking. The second system also has two staves, featuring a box containing the word 'espress.' and a dynamic marking 'f'. The third system is labeled 'Reprisa Tempo I.' and includes a 'rit.' marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Rozlehlé provedení zde ústí do reprisy, v níž je však původně exponované thema změněno tak, že zní jako v předcházející evoluci (viz př. 133). Z toho je patrné, že evoluce Janáčkovy nahradila prosté opakování thematicu.

Stejně jako rozlišujeme evoluci a provedení, můžeme rozlišovat i provedení různé hloubky podle míry zásahů do původního znění thematicu. Viz o tom dále v § 80.

Opomine-li skladatel některou závažnou myšlenku ve skladbě thematicisovat, nevrostne do celkového organismu skladby. Bývá to někdy záměrné, jindy jde (za jistých okolností) o vžitou konvenci nebo též o skladatelské nedopatření. V klasických symfoniích nebývá na př. thematicována hudba úvodu.

Vstupní část k 1. větě Beethovenovy II. symfonie, v níž se klene hudba, jež by se mohla zcela dobře stát thematicem, není thematicována, neboť není již v dalším průběhu věty ani celé symfonie připomenuta; působí tudíž jako oddělený samostatný úvod, tedy hudba s funkcí pouze pomocnou. Snížení na pouhý úvod tu nenastalo tím, že vstupní hudba je myšlenkově chudá,

nýbrž tím, že nebyla thematisována. Úvodní hudba by byla „zachráněna před zapomenutím“ v průběhu skladby, kdyby byla aspoň zčásti thematisována. Tak tomu je na příklad v Beethovenově sonátě „Pathetické“ (op. 13), kde úvod je částečně thematisován a vrůstá do organismu celé první věty.

Thematisovány nebývají ve skladbě *episody*, vytvořené jen pro zpestření celku. Mířtři však dovedou i jim vdechnout víc života tím, že je myšlenkově těsněji skloubí s ostatní hudbou (t. j. tím, že je thematisují aspoň zčásti).

Nakonec ještě připomínáme, že thematisace jakéhokoliv způsobu a jakéhokoliv stupně není jen věcí rozumové úvahy. K myšlenkovému scelení skladby nedojde tím, že skladatel provede thematisaci jako úkol. *Thematisační proces tkví přímo v tvůrčím hudebním myšlení*. Skladatel přirozeně a spolehlivě thematisuje, když vyjadřuje určitou myšlenku, když se soustřeďuje na to, co chce říci. Thematisace tedy není jen věcí skladatelské techniky ve smyslu obratnosti v zacházení s thematickým materiálem, nýbrž *vyplývá z ukázněného, myšlenkově soustředěného tvůrčtího úsilí*. Nedostatečnou thematisaci nebo nevhodné, pro skladbu neúnosné pominutí thematisace lze ovšem dodatečně v náčrtu skladby zjišťovat a napravovat.

U skladatelských pokusů žáků tomu tak bude jistě často; z dodatečně konstruované thematisace nesmí však žák nabýt dojmu, že právě tímto způsobem je vhodno postupovat. Učit se komposici znamená v první řadě učit se hudebně myslet — a v soustředěném hudebním myšlení je už thematisace obsažena.

§ 30. SLOŽENÍ A STAVBA SKLADBY. ZÁKLADNÍ STAVEBNÍ ZÁKONY. STAVEBNÍ (KOMPOSIČNÍ) LINIE SKLADBY

Skladba je složena z částí; její hudba je vystavěna z hudby jejích částí. Skladba je tedy složena z částí tak, že její hudební proud tvoří *stavebně vyvážený celek*.

Takový výsledek nemůže vzniknout z libovolné sestavy. Aby vznikl srostitý, stavebně vyklenutý a stmelený celek, musí být sestavován z částí přiměřeného a pro konečný výsledek vhodného hudebního obsahu; často vyplývá sestava skladby přímo z vnitřní povahy částí a jednotlivé části samy skrývají v sobě možnosti pro určité vzájemné skloubení. To musíme mít na paměti při analýze hotové skladby; skladatel nemůže sestavovat skladbu z částí, jež porůznu vytvořil bez vzájemné vnitřní souvislosti. Činí-li tak, komponuje špatně.

K soudržnosti skladby jako celku nedospívá skladatel tím, že samostatně vytvořené části drobnými dodatečnými zásahy jenom navzájem přizpůsobí. Celá skladba se všemi svými podrobnostmi a v souhrnu všech svých částí představuje *celistvý hudební projev*, ovšem rozložitý, který je přímým a přirozeným výsledkem vyjadřovacího úsilí. Celistvost skladby nelze zaručit dodatečným vzájemným přizpůsobením částí, nýbrž je třeba ji vytvářet zároveň s vynalézáním hudby jednotlivých částí.

Skladatel má nám svojí hudbou co říci, proto vytváří skladbu. Myšlenkový obsah není pak soustředěn jenom do thematu, jež je ve skladbě rozvíjeno,

nýbrž prostupuje celou skladbu. (Srov. § 28.) Tvůrčí proces si nemůžeme představovat tak, že hudební obsah (ve smyslu „co chtěl skladatel říci“) je soustředován do thematu nebo temat a že způsob rozvoje tohoto hudebního obsahu jest již jen věcí obratné režie. Mezi tím, *co* chtěl skladatel říci, a tím, *jak* to řekl, je splývavě těsná spojitost; špatným „*jak*“ se stává i „*co*“ špatným, dobrým „*jak*“ se prohlubuje i zdánlivě nenáročné „*co*“.

Vnitřní propletení částí a celku skladby, thematu a jeho rozvoje, hudební myšlenky („*co*“) a způsobu jejího traktování („*jak*“) neznamena ovšem nemožnost theoretického odlišování. Stejně jako si můžeme odmyslet jednotlivé složky a stránky hudebního projevu, abychom mohli sledovat jen složku jednu, vybývající, můžeme si zčásti nebo úplně odmyslet i konkrétní myšlenkovou náplň skladebných částí a sledovat jenom jejich posloupnost (= formu) a způsoby skloubení (= stavbu).

Při úplném odmyšlení hudebního obsahu nám zbude ze skladby jen formová „slupka“, její obecný půdorys. Při částečném odmyšlení mění se nám konkrétní hudba jednotlivých skladebných částí v typy určité stavební funkce (viz § 26). Míra zobecnování (odmyšlení) může však být ještě nižší, takže v rámci jednotlivých stavebních typů můžeme rozlišovat přesněji vymezené jedny znaky s možností přehlížení znaků jiných. V živých skladbách pak můžeme sledovat takové zčásti zobecnělé typy skladebných částí a vyvozovat z toho případnou zákonitost.

V rámci této knihy není možno podrobně odvozovat ze skladebného materiálu jednotlivé poznatky a z nich zase nadřaděnou obecnou zákonitost. Je však nutno aspoň letmo upozornit na výsledek, jež představují právě *obecné zákony výstavby skladby*. Na konkrétních příkladech, uváděných a připomínaných v průběhu dalších kapitol, bude pak možno tuto proklamovanou obecnou zákonitost aspoň doložit.

Jsou dva obecné stavební zákony, jež ovládají výstavbu každé skladby. Jednak mluvíme o *zákonu jednoty* či *celistvosti skladby*, jednak o *zákonu kontrastu* či *rozmanitosti*. Oba zákony jsou, jak patrně, protichůdné, ne však v tom smyslu, že by se rušily nebo si překážely, nýbrž v tom smyslu, že se *doplňují*.

Oba základní stavební zákony mají *psychologický podklad*, který pochopíme, uvědomíme-li si, že skladba je hudební projev. Podklad projevu, myšlenka, sceluje skladbu; skladatel se soustřeďuje na určitý myšlenkový okruh, a vylučuje tudíž ze svého projevu vše, co by tento okruh mohlo zastrít anebo odsunout do pozadí. Na druhé straně chce být skladatel zajímavý, neboť posluchačova pozornost musí být průběhem skladby znova a znova oživována poutavými popudy, aby vydržel se zájmem sledovat a prožívat skladatelovu hlavní myšlenku. Jednotlivé popudy — „injekce pozornosti“ — mají ovšem samy o sobě účín odstředivý, rozdrobovací, avšak při konkrétní aplikaci, „zrežírované“ skladatelem ve skladbě, napomáhají pochopení myšlenkového jádra a hlubšímu prožití základního výrazového vyladění hudby, což obojí by bez této pomoci mohlo vyznít naprázdno pro unavující jednotvárnost. Nit základní myšlenky, jež prostupuje serii odstředivých nápadů, je zase důležitá pro plné vychutnání jejich rozmanité náladové a myšlenkové náplně, neboť jedině tak se jim dostává pevné základny, nebo aspoň pevného pozadí, na němž nakonec

působí živěji než v nahodilém sledu, v němž by vystupovaly s vlastní nezávislou svrchovaností.

Na celkovém vyvážení odstředivých a soustředivých sil hudby, plynoucí ve skladbě, záleží výsledný účín skladby. Je důležité, aby ve skladbě plynula hudba sdostatek rozmanitá a zároveň scelená; aby živá myšlenková těkavost byla střežena kázní myšlenkového soustředění a aby zase přísná koncentrace byla nadlehčována překvapivými postranními nápady. Skladatelské umění je v neposlední řadě podmíněno schopností úspěšného sladování všech těchto protichůdných sil tak, aby se doplňovaly.

Výsledkem skladatelova tvůrčího úsilí je živá hudba v rámci ucelené, poutavé nebo i strhující skladby. Vnější výsledkem skladatelova formovacího procesu je uspořádání hudby, t. j. forma skladby. Výsledkem skladatelova stavebního umění, projevujícího se v přiměřeně sladěném uplatňování základních stavebních zákonů, je *stavební linie skladby* (zvaná též *komposiční linie*). V ní, probíhající paralelně s rozvojem formy, obráží se vnitřní tep hudby, její vzpínání a pokles, její konflikty a vítězná vyrovnání atd. Stavební linii skladby nesmíme zaměňovat s pouhou linií dynamickou, i když zpravidla dynamická linie probíhá v podobných obloucích a zákrutech jako linie stavební.

Přihled k stavební linii je součástí hlubšího formálního rozboru skladby. Do souhrnného označení „stavební linie“ zahrnujeme dynamický průběh skladby (jež lze zachytit opravdu jednoduchou linií), průběh hudební faktury (jednohlas—homofonie—polyfonie), rozvrh barevný (smyčce—dřeva—tutti a pod.), tonální plán, rozvíjení temat, uplatnění prudkých kontrastních přelomů, umístění komposičního vrcholu, způsob přístupu k němu a způsob jeho opuštění atd. Z uvedeného je vidět, že poznání stavební linie skladby je podmíněno dílčími poznatky v oblasti jednotlivých složek a stránek hudby, zhodnocením jednotlivých skladebných částí a váže se nejpřirozeněji na celkový formální rozvrh skladby. Stavební linie specifikuje a zpřesňuje formu podobně jako struktura (srov. § 22): dvě skladby téže formy, po případě i téže struktury, mohou mít zcela odlišnou stavební linii, jak to vidíme na př. ze srovnání různých skladeb formy *a b a* (a třeba téže struktury 8+8+8).

ČÁST SPECIÁLNÍ

KAPITOLA III

PERIODA A NEPERIODICKÁ VĚTA

§ 31. VĚTA. DROBNÁ VĚTA. POJEM PERIODY

Vnitřně scelenému a uzavřenému nebo aspoň určitě ohraničenému úseku hudby říkáme *věta*. Jsou věty různé velikosti a členitosti: *velké, malé, drobné* (viz přehledný obrazec v § 24). Věta může být *částí* většího celku, *cyklu*, může však být i *samostatnou jednovětou skladbou*.

Drobná věta je nejmenší hudební celek schopný samostatného života (t. j. schopný působit jako samostatná skladba). Menší skladebné články (části drobné věty) nemohou vystupovat samostatně; vyžadují navázání na předcházející hudbu nebo dalšího rozvíjení.

Drobná věta může stejně dobře vystupovat jako samostatná skladba nebo jako část většího celku, ať již cyklického nebo jednovětého.

Drobné věty jsou dvojí:

1. periodické,
2. neperiodické.

Periodické drobné větě říkáme krátce *perioda*. Vzhledem k tomu, že místo nadřaděného termínu „drobná věta“ užíváme zpravidla specifikovaných termínů „perioda“ a „neperiodická věta“, budeme prostým termínem „věta“ označovat výhradně větší celky, zejména *velké věty*.

Perioda je drobná věta, složená ze dvou vzájemně si odpovídajících částí (dílů); těmto částem říkáme obecně *polověty*; první polověta se nazývá *předvětí*, druhá *závětí*. Z vymezení drobné věty (viz výše) ovšem plyne, že polověty nemohou vystupovat samostatně, nýbrž musí se *sdužovat*; ani samo předvětí, ani samo závětí nemůže působit uceleně.

Polověty v periodě jsou k sobě přiřaděny jako rovnocenné složky vyššího celku; vypuštěním kterékoliv polověty vytrácí se plný účín celku. Jen v případě neúměrného rozvinutí některé polověty (zejména závětí) nebo jejího obzvláštního myšlenkového prohloubení získává takto zdůrazněná část periody vrch nad částí nerozvinutou nebo méně závažnou a může po případě působit samostatně; a právě jenom v takovém případě můžeme mluvit o podřaděnosti jedné polověty druhé.

V rozdělení drobné věty (periody) na polověty se jeví její *periodičnost* (periodicita).

Vedle základního znaku, periodičnosti, vyznačuje se perioda dalšími nepominutelnými obecnými znaky: *vnitřní sjednoceností* a *uzavřeností* (či aspoň *ohraňičeností*). Polověty v periodě musí být od sebe odděleny nebo aspoň rozlišitelné. Plyne-li drobná věta v nerozlišitelném proudu, nelze ji považovat za periodu; nejsou-li však jasně odlišené polověty vnitřně sjednoceny („nepatří-li k sobě“) a není-li celek uzavřen, či aspoň ohraničen (t. j. vplývá-li nepozorovaně do dalšího proudu hudby), nelze takový úsek hudby rovněž považovat za periodu.

Jako se periodičnost periody projevuje konkrétně jejím rozložením na polověty, tak se zase její povšechná vnitřní sjednocenost a uzavřenost (ohraňičenost) projevuje

- a) *myšlenkovou* (motivickou) *souvislostí polovět*,
- b) jednotně klenutou *melodií*,
- c) *tonální sjednoceností celku* a výrazným, celou periodu svírajícím *harmonickým plánem*,
- d) *strukturou*.

Někdy se uplatňují znaky všech uvedených oblastí současně, jindy je o stmelení periody postaráno jen některými stránkami, zatím co jiné usilují o její rozpad. Je pak zcela přirozené, že míra vnitřní scelenosti u period může být velmi různá. S tím souvisí skutečnost, že hranice mezi drobnými větami periodickými (periodami) a neperiodickými není zcela určitá; perioda a neperiodická věta představují krajnosti, mezi nimiž je řada útvarů přechodných, jež se někdy přikláníjí více k periodě, jindy zase k neperiodické větě.

§ 32. MOTIVICKÁ SOUVISLOST POLOVĚT V PERIODĚ

Motivická souvislost mezi polovětami v periodě se může v nejvyšší míře projevit *úplnou shodou předvětí a závětí*. Takové maximum vnitřní sjednocenosti v motivické oblasti je přirozeně provázáno tonální i strukturální jednotou polovět, což obojí posiluje vnitřní jednotu celku. Avšak velmi citelnou nevýhodou takového uspořádání periody je monotónní, nedynamický a ustrnulý harmonický plán celku. Při doslovném opakování předvětí ve funkci závětí opakuje se totiž závěr předvětí jako závěr závětí. Má-li být perioda uzavřena, musí přirozeně závětí vyznít celým závěrem (t. j. na tonice); při uplatnění doslovného opakování končí samozřejmě i předvětí celým závěrem. Celý a po žádné stránce neoslabený harmonický závěr vnuká posluchači vždy pocit, že souvislý tok hudby skončil a začne nový oddíl. Není pak divu, že celým závěrem umístěným doprostřed periody (na konec předvětí) je celistvost periody vážně narušována. Jen díky tomu, že předvětí bylo příliš krátké, než aby je bylo možno považovat za ucelený projev, očekává posluchač ještě příslušné pokračování, t. j. závětí. Pouhá krátkost předvětí představuje věru slabou oporu pro vzbuzení dojmu nesamostatnosti předvětí, a tím zároveň pocitu nutnosti pokračovat závětím.

Z uvedeného výkladu pochopíme, že periody s úplně shodnými polově-

tami jsou vzácné. Zejména jako samostatné jednověté skladby se takové periody téměř nevyskytují.

Jako ukázkou uvádíme moravskou lidovou píseň „Bože muoj, otče muoj“:

135

předvěti

Bo-že muoj, ot-če muoj, šak si mňa za-rmútil:

závěti-(předvěti)

ro - di - nu s'mně sebral, s mi - lú s'mňa roz-lú-čil.

Krajní mimořádnost tohoto případu souvisí se zcela zvláštním náladovým založením textu, který ve druhé sloce vyúsťuje do naprosté beznaděje:

„Keď si mňa rozlúčil
s tým děvčetem švarným,
tedy mňa aj rozluč
s celým svetem marným.“

Bezvýhledná stísněnost se věrně obráží v hudbě: ustavičně (periodicky) se v ní opakuje jediný třítónový rytmický útvar, čtyřikrát se vrací tentýž základní jednotaktový melodický obrys a dvakrát se zpívá tatáž dvoutaktová melodie (polověta) s týmž celým závěrem.

Spíše než samostatná skladba se vyskytne perioda se shodnými polovětami jako součást větší skladby. V následujících lidových písních představuje vždy první část periodu se shodnými polovětami s neoslabenými závěry na tonice:

Česká z Chodška

136

Dyž sem šel za mi-lou, za-bloudil sem,

1. perioda

předvěti - závěti

zů-stalsem le - že - ti pod ja - lov - cem.

2. perioda

vrchol předvěti

Pod ja - lov - cem, pod jed - lin - kou,

závěti

tenkrát sem za - po - mněl na svou mi - lou.

137

Já bych tě, má zla-tá, já bych tě rád,

1. perioda

předvěti - závěti

kdy-by mně ne-brá-nil můj ka-ma - rád.

předvěti

2. perioda

Já bych tě, můj zla-toj, ješ-tě rad - ši,

závěti

kdy-by ne - brá-ni - li vši-chni na - ši.

Dříve již citovaná píseň „Sil jsem proso“ (př. 9) začíná rovněž periodou se shodnými polovětami. Stejně je tomu ve známých písních „Aby nás Pán Bůh miloval“ a „Andulko šafářova“ (zde se opakuje i text). Z okruhu instrumentální hudby sem patří vedlejší thema z 1. věty Dvořákovy symfonie „Z Nového světa“ (jeho začátek viz dále v př. 317).

Podstatně pevnějšího scelení periody než při doslovném opakování polovět lze dosáhnout *nepatrným rozlišením závěrů polovět*. Takové rozlišení se může týkat na př. pouze metrické stránky: proti ženskému závěru v předvěti se uplatní v závěti mužský závěr. Vidíme to v první části této české lidové písně:

138

Kaž - dý se nám di - ví, kdo nás spo - lu vi - dí,

1. perioda

shodné úseky polovět

ženský závěr

mužský závěr

kam je se ta na - še lás-ka dě - la?

závěti

předvěti

2. perioda

O - de - šla pryč, ne - při - jde víc,

závěti

za ho - ry, za le - sy za - le - tě - la.

Podobně v dříve uvedené písni „Já nechci žádného“ (př. 17) jsou ve vstupní periodě rozlišeny polověty metricky rozrůzněnými závěry.

Ještě nepatrnější je rozdíl mezi závěry v této periodě ze Smetanova Furianta z „Prodané nevěsty“:

139

předvětí

shodné úseky polovět

závětí

(Celý Furiant je uveden dále v př. 258.)

Zde končí obě polověty ženskými celými závěry, závěr předvětí je však lehčí než závěr závětí; toto nepatrné metrické nadlehčení stačí, aby posluchač očekával po skončeném předvětí pokračování hudebního proudu, a tak si v mysli stmelil předvětí se závětím v jediný celek, periodu.

Rozlišení závěrů polovět bývá však zpravidla hlubší, takže zasahuje nejen stránku metrickou, nýbrž i harmonickou (po případě tonální). Závětí se pak shoduje s předvětím jen zčásti; shodují se nejčastěji začátky polovět, jak ukazují následující příklady:

Česká (jen 1. perioda písně)

140

předvětí

shodné úseky polovět

závětí

Dvořák: Symfonie „Z nového světa“, 2. věta

141

předvětí

závětí

opakuje se v závětí

opakuje se z předvětí

Moderato tranquillo
dolce

142

předvěti

shodné úseky polovět

závěti

triumm

T

V instrumentální hudbě je někdy shodná část melodie přenášena o oktávu výše nebo níže, po případě i doprovod bývá zpracován nově.

Jako ukázkou uvádíme vedlejší thema z finale Beethovenova smyčcového Kvarteta *A dur*, op. 18, č. V:

The first example shows a musical score for a string quartet. It consists of two systems of staves. The first system is labeled '143' and 'pp'. It features a 'předvěti' (pre-phrase) and a 'závěti' (phrase). The pre-phrase is repeated in the phrase at an octave higher, as indicated by the text 'opakováno v závěti o oktávu výše'. The phrase is repeated in the pre-phrase at an octave higher, as indicated by 'opakováno z předvěti o oktávu výše'. The score includes dynamics like 'pp', 'cresc.', and 'p', and chord symbols '(D)' and 'D'.

Opakovaný úsek může být nejen přenesen, nýbrž zároveň přidělen jinému nástroji, jak to vidíme v pomalé větě Beethovenova Kvarteta *B dur*, op. 18, č. VI:

The second example shows a musical score for a string quartet. It consists of two systems of staves. The first system is labeled '144' and 'p'. It features a 'předvěti' (pre-phrase) and a 'závěti' (phrase). The pre-phrase is repeated in the phrase at an octave lower, as indicated by the text 'opakováno v závěti o oktávu níže'. The phrase is repeated in the pre-phrase at an octave lower, as indicated by 'opakováno z předvěti o oktávu níže'. The score includes dynamics like 'p' and 'kontrapunkt'.

Motivická shoda se někdy omezuje jenom na samotný začátek polovět, zatím co ostatek probíhá rozdílně:

Moravská

145

předvětí

Ej, do-li-na, do-li-na, da-naj, da-naj, da - naj,

shodné začátky polovět

ma-lo-va-ná do-li-na, ja, da - naj.

závětí

Poměrně vzácná je shoda mezi konci polovět:

Moravská

146

předvětí

Ach, do-li-na, do-li-na, ma-lá se mně zdá-la,

shodné konce polovět

a když sem do ní ve-šel, le-dva sem z ní vy-šel.

závětí

Někdy začíná závětí tím, že opakuje konec předvětí, jak ukazuje tato česká píseň (ze zápisů Karla Plicky):

147

předvětí

To na-še sta-ve-ní z blá-ta a kame-ní,

šel mi-lý o-ko-lo, nedal po-zdrave-ní.

závětí

Kromě úplné motivické shody mezi částmi polovět setkáváme se někdy se *shodou pouze rytmické složky motivů*; ježto je to v motivech zpravidla složka zvlášt výrazná, bývá soudržnost polovět v takto vytvořených periodách neobyčejně pevná.

Pěkně to vidíme na vedlejším thematu z 1. věty Beethovenova Kvarteta G dur, op. 18, č. II:

148

předvětí

shodná rytmisace polovět:

o sekundu výše než v předvětí

závětí

Skladatel se spokojí pouze s rytmickou podobností polovět i tehdy, je-li rytmická složka motivů nejvýš prostá, jak tomu je ve vstupní periodě pomalé věty Beethovenova Kvarteta e moll, op. 59, č. II:

149

předvětí

závětí

rytmická shoda

rytmická shoda

p

cresc.

f

p

Místo shody se uplatňuje někdy *sekvencovitě posunutí motivů* o stupeň výše nebo níže. Viděli jsme to již v př. 148. Posunutá může být i značná část polověty:

Prokofjev: Rigaudon, op. 12, č. 3

Vivace

150

předvětí

f

dim.

závěť

opakováno z předvěti o sekundu výše

Shody nebo transposice částí motivů se střídají někdy s variantami jiných částí, jak tomu je na příklad v této Smetanově periodě v houslové skladbě „Z domoviny“:

151

předvěť

mf espressivo

závěť

transposice variace transposice variace

cresc. *f* *p*

Vůbec se objevují často v závěti *variace jednotlivých úseků předvěti* jako náhrada za shodné opakování nebo transposici. Motivická spojitost mezi polovětami se může projevovat ještě obecněji, totiž *odvozováním motivů závěti z motivů předvěti* nebo i jen *uchováváním základního charakterového ladění předvěti v závěti*.

V Novákové Ukolébavce z klavírního cyklu „Mládí“, op. 55, obsahují polověty ve vstupní periodě sice různě utvářené motivy, celkem však mají tentýž charakter a jsou všechny jasně odvozeny z prvního dvoutaktového motivu:

Adagio con tenerezza

152

předvěť

p *legatissimo*

závěť

espressivo, ma sempre dolce

Avšak ani pronikavé rozrůznění motivického obsahu polovět v periodě, vytvářející třeba nápadný *kontrast*, nemusí ještě rozrušit periodu. Záleží tu pak ovšem na přesvědčivém harmonickém a tonálním průběhu periody, na souvislosti melodické linie, na struktuře zúčastněných polovět a na umístění periody ve skladbě. Perioda musí být umístěna ve skladbě tak, aby se kontrastující závěti přes své jiné výrazové založení neodklonilo od předvěti a nepřiklonilo k následující, jí podobnější polověti. Podáváme dvě ukázky takových period:

Beethoven: Sonáta *E* dur,
op. 14, č. I, 3. věta

Allegro comodo

153

předvěti

p *cresc.* *f*

závěti

p *f* *p*

Beethoven: Kvartet *G* dur,
op. 18, č. II, 1. věta

Allegro

154

předvěti

p

závěti

p

Z české hudby lze tu připomenout hlavní thema z Dvořákovy symfonie „Z Nového světa“ (viz př. 67).

Motivický kontrast mezi polovětami je méně vzácný než úplná motivická shoda. Periody, jež se vyskytují nejčastěji, mívají však polověty buď zčásti shodné, nebo podobné. Jako se vyskytují periody se shodnými polovětami spíše na začátku skladeb, jež jsou rozměrnější než jedna perioda, tak se zase vyskytují periody s motivicky rozdílnými polovětami na konci nebo aspoň na druhém místě v takových skladbách. Přílišná motivická blízkost polovět první periody je tak vyrovnávána větším motivickým rozpětím mezi polovětami ve druhé nebo poslední periodě.

Tak v písni „Dyž sem šel za milou“ (př. 136), skládající se ze dvou period, má druhá perioda motivicky odlišné polověty, zatím co v první periodě jsou polověty shodné. Stejně je tomu v písni „Já bych tě, má zlatá“ (př. 137). O něco větší je motivický kontrast mezi polovětami ve druhé periodě v písni „Sil jsem proso“ (př. 9). Není ovšem vyloučeno, aby se uplatnila perioda se shodnými polovětami na druhém místě; vidíme to na příklad v české lidové písni „Okolo Třeboně“ (viz dále př. 189), která končí periodou se shodnými polovětami (s opakováním textem „Dej kobylám, to ti povídám, dej kobylám ovs!“).

Ostře vyhocenými kontrasty mezi polovětami se vyznačují periody, jež exponují *antithetické thema* šíře založených skladeb; výhoda takového thematu, sevřeného do periody s vnitřním kontrastem (t. j. s kontrastem mezi polovětami), tkví v jeho *široké nosnosti*, t. j. v možnosti jeho širokého rozprádání ve velké skladbě.

§ 33. MELODICKÁ LINIE PERIODY

Perioda se shodnými polovětami nemá vrcholu; vrchol může mít po případě jen každá její polověta. Nepřítomnost melodického vrcholu napomáhá ovšem spíše rozpadu periody než jejímu scelení. Naproti tomu melodie, jež je vyklenuta tak, že nad celou periodou vládne jediný vrchol, představuje výraznou stmelovací sílu; *jednotným sklenutím melodie v průběhu obou polovět působí perioda celistvěji*, její polověty jsou soudržnější.

Zde tkví další příčina skutečnosti, že skladatelé se celkem vyhýbají periodám se shodnými polovětami a vytvářejí raději závěti jinak než předvěti. Bezvrcholové periody se shodnými polovětami nevyklučují ovšem uplatnění vrcholu ve skladbě, v níž je taková perioda jenom částí celku: vrchol může být umístěn ve druhé nebo další periodě. (Viz př. 136, kde předvěti druhé periody přináší vrchol pro celou píseň.) Proto spíše než jako samostatné skladby se vyskytují periody se shodnými polovětami ve skladbách větších, skládajících se ze dvou nebo více period (srov. § 32).

Malé i větší úchyly, jimiž se liší závěti od předvěti, rozrůžňují často jen závěry polovět, nevytvářejíce společný melodický vrchol pro celou periodu.

Vidíme to v dříve uvedených příkladech 138, 139, 141, 142, 144, 145, 147 a 149. Někdy zůstávají i jednotlivé polověty bez vrcholu (předvěti v př. 141, obě polověty v př. 142, předvěti v př. 145). Jindy dojde jen k vytvoření méně významného spodního vrcholu pro celou periodu (na příklad v první periodě písně „Hop, hej! cibuláři“, př. 140).

Vhodnou změnou melodické linie v části závěti lze ovšem současně rozlišit závěry polovět i vytvořit vrchol.

Tak je vytvořena první perioda v Jeníkově zpěvu „Jak možná věřit“ ve Smetanově „Prodané nevěstě“ (viz dále př. 155).

Nepřítomnost vrcholu neznamena ovšem znehodnocení melodie v periodě, nýbrž představuje zpravidla jen příznačný rys, vhodně dokreslující celkový výraz hudby.

K záměrnému vytváření jednolité melodické linie s jediným vrcholem, vládnoucím nad celou periodou, dochází zpravidla až při pronikavějším nebo méně obvyklém přetváření melodie předvětí pro závětí.

V moravské písni „Ach, dolina, dolina“ (př. 146), v níž se neobvykle shodují jen konce polovět (čímž jsou uchovány společné závěry), uplatňují se na začátku každé polověty oba vrcholy, vrchní i spodní; a tak nedynamičnost závěrů, jež periodu spíš rozdvouje, než spájí, je vyrovnána širším rozklenutím melodické linie, zabírajícím celou periodu.

Přenesením většího úseku předvětí o oktávu výše vytvořil Beethoven ve vedlejším thematu finale z Kvarteta *A* dur, op. 18, č. V, jediný melodický vrchol pro celou šestnáctitaktovou periodu (viz př. 143); nelze však zapřít, že skladateli záleželo tu spíš na celkové změně koloritu (jak vidíme už z toho, že doprovod v závětí začíná dokonce o dvě oktávy výše, než začínal v předvětí) než na vytvoření vrcholu. V podobném případě z volné věty v Kvartetu *B* dur, op. 18, č. VI (viz př. 144), nerozpakoval se Beethoven vykreslit linii kontrapunktu proti transponované hlavní melodii tak, aby měla stejný vrchol jako předcházející předvětí (čímž se stává perioda jako celek bezvrcholovou).

Nově utvořenou melodií pro závětí, třeba při stejné nebo podobné rytmišaci s předvětím, může skladatel snadno vytvořit jediný společný vrchol pro celou periodu.

Ve vedlejším thematu první věty v Kvartetu *G* dur, op. 18, č. II, vyklenul Beethoven melodii závětí tak, že v něm dosáhl vrcholu (viz př. 148). Novákova melodie v Ukolébavce z cyklu „Mládí“ (př. 152), v níž je závětí vytvořeno z předvětí ještě volněji, uplatňuje vedle horního vrcholu i vrchol spodní.

Z uvedeného vidíme, že vnitřní sjednocení periody není dáno jen motivickou souvislostí mezi zúčastněnými polovětami. Kdyby tomu tak bylo, tvořily by naprosto shodné polověty nejideálněji sjednocenou periodu (čemuž tak není, jak jsme viděli v § 32) a periody s motivicky různými polovětami by nebyly vůbec možné (ježto by nebyly soudržné).

§ 34. TONÁLNÍ PLÁN A HARMONICKÝ PRŮBĚH PERIODY

Ke sjednocení polovět v periodě vydatně napomáhá *jednotná tónina celku* a v ní *jednotný, polověty stmelující průběh harmonií*.

Poněvadž vhodný tonální a harmonický průběh periody představuje jen dílčí scelovací sílu (vedle scelovací síly vyvěrající z motivické souvislosti polovět, ze způsobu vyklenutí melodické linie a z celkové struktury), je zcela dobře možno zčásti nebo i úplně nevyužít scelovacích možností této oblasti, ovšem za předpokladu, že scelovacích možností jiných oblastí (motivické, melodické a strukturální) je využito plně nebo aspoň v dostatečné míře. Tím si vysvětlíme existenci period rozmanité sestavy motivické, rozmanitého průběhu melodického a harmonického i rozmanité struktury. Co periodě schází v jedné oblasti, jest jí vynahrazeno v oblastech jiných.

V ohledu tonálním sjednocuje periodu *jednota tóniny*. Perioda působí nejuceleněji, jsou-li obě její polověty zakotveny v téže tónině; o takové periodě říkáme, že je *tonálně uzavřená*. V příkladech uvedených v § 32 (př. 135 až 154) byly citovány vesměs tonálně uzavřené periody.

O periodě, v níž závěti končí v jiné tónině než předvěti, mluvíme jako o periodě *tonálně neuzavřené (otevřené)* čili *modulující*. Taková perioda předpokládá ovšem pokračování hudby, a vyskytuje se tudíž téměř výhradně jen jako součást větší skladby. Závěti modulující periody se zřetelně odklání od předvěti, čímž její scelenost trpí; výhoda je tu však v tom, že periodu je možno pevněji spojit s následující hudbou.

Stupeň odklonu závětí od předvěti je přímo závislý na *odlehlosti tóniny*, do níž ústí závěti: čím je tónina vzdálenější, tím je narušení celistvosti periody větší.

Avšak i v periodách tonálně uzavřených můžeme pozorovat různou míru soudržnosti mezi polovětami podle toho, jak ostře či zase neurčitě je tatáž tónina v jednotlivých polovětách vyjádřena. Jsou periody, v nichž vládne hlavní tónina jasně od prvních tónů předvěti až po sám závěr periody. Je tomu tak zejména v těch případech, kde *předvěti začíná jasně vyjádřenou tonikou* jako na př. v této periodě ze Smetanovy „Prodané nevěsty“ (2. jednání, 5. výstup):

Andante

155

předvěti

Jak mož - ná vě - řit, že bych já pro - dal svo - ji Ma - řen - ku?

závěti

Jak mož - ná vě - řit, že bych já pro - dal svo - ji Ma - řen - ku?

C dur: T

Tónina může být krátkou cestou jasně vyjádřena také *v jednohlase*, jak to vidíme právě v lidových písních. Zde jde opět o krátké a jasné vystižení toniky hlavní tóniny.

Kromě prostého úplného rozkladu tonického trojzvuku, jak tomu je na příklad ve známé české písni „Ovčáci“ (též v př. 145), může být tonika vyjádřena i ozdobeným akordickým roz-

kladem, jak tomu je v taneční písni „Sedlák, sedlák, sedlák“ (podle níž je vytvořen i Smetanův *Furiant* v „Prodané nevěstě“, viz př. 139), nebo i neúplným rozkladem, zejména takovým, který pomíjí tercii akordu. Posledně jmenovaný způsob neúplného vyjádření toniky je neobvykle častý právě v písních tonálně od prvopočátku naprosto jasných (viz příklady 135, 137, 138, kde melodie začíná vždy kvartovým nebo kvintovým krokem). Neúplný rozklad toniky pomíjející základní tón nebo kvintu je přirozeně poněkud méně určitý (srov. př. 140).

Začíná-li melodie sekundovými postupy, ať již nahoru nebo dolů, jest její začátek tonálně nejurčitější, vychází-li ze základního tónu toniky (srov. příklady 136, 147, 151). Při jiném východisku se vytvoří bezpečné vědomí tóniny zpravidla o něco později.

Je-li vědomí tóniny, vytvořené na prvopočátku, dalším průběhem melodie dotvrzováno, je scelovací účín jednotné tóniny neobvykle pronikavý. Jinak tomu je v případech, kde vědomí tóniny je utvářeno pozvolna, kde melodie tóninu „hledá“, po případě i tonálně tápe. Periody, jimiž probíhá taková melodie, jsou méně stmelené, i když jsou tonálně uzavřené.

Z uvedených příkladů lze tu připomenout moravskou píseň „Ach, dolina, dolina“ (př. 146), kolísající mezi paralelními tóninami dur a moll.

Podstatné uvolnění soudržnosti periody nastává ovšem až jejím skutečným tonálním rozdvojením. Tonální kolísání, projevující se letnými vybočeními do vedlejších tónin v rámci jednotlivých polovět nebo uplatňováním ojedinělých mimotonálních akordů při celkovém uchování hlavní tóniny, nemá zdaleka takový účín jako *definitivní opuštění hlavní tóniny a konečné zaktvení v tónině nové*.

Nejčastěji modulují tonálně otevřené periody do tóniny dominantní, a to při hlavní tónině dur do dominantní tóniny dur, při hlavní tónině moll pak do dominantní tóniny dur nebo moll. Tento modulační směr představuje zejména u klasiků takřka zákonnou normu. Uvádíme dvě ukázky takových period z Beethovenových smyčcových kvartetů:

Beethoven: Kvartet G dur, op. 18, č. II, trio ze Scherza

156

C dur: *sp* T D (D) S

sp G dur: D T

Allegro Beethoven: Kvartet c moll, op. 18, č. IV, finale

157

c moll T D

závěť

cresc. **G moll: D T**

V uvedených příkladech jde vždy jen o začátek skladby, jež je pak rozvíjena dál, aby na konec vyústila opět do hlavní tóniny.

Kecalův zpěv „Každý jen tu svou“ ve Smetanově „Prodané nevěstě“ (4. výstup ve 2. jednání) začíná periodou, jež moduluje do subdominantní tóniny:

předvěť

Kaž-dý jen tu svou má za je-di-nou, má za je - di - nou,

158

D dur

závěť

kaž-dý jentu svou má za je-di-nou, má za je - di - nou.

G dur: D T

Dost často se periody vychylují do tóniny paralelní, zejména při výchozí tónině moll, jak to vidíme ve Smetanově polce *e moll* (ze „Vzpomínek na Čechy“, op. 12, č. 2):

Moderato

předvěť

159

e moll (D) D

závěťí

G dur D TDT

Poněkud méně časté jsou periody, jejichž závěťí končí v paralelní tónině při výchozí tónině dur. Tak tomu je na příklad v této periodě z Dvořákových „Moravských dvojzpěvů“ (op. 32, č. 4):

Allegretto scherzando

V dobrým sme se se - šli, v dobrým se ro - ze - jdem,

160 *p*

Es dur předvěťí

ta - ké - li, můj sy - ne - čku, můj, na se - be za - po - me - nem?

c moll: VI D T
závěťí

Modulující perioda může ovšem vyústit do kterékoliv tóniny, i dceťi vzdálené. Zejména v novější době vyhledávají skladatelé rádi tóniny odlehlejší. Uvádíme ukázkou z Novákovy klavírní Serenády (op. 9, č. 2); tato perioda vyúštíje do tóniny III. stupně (*H dur — dis moll*):

předvěťí

161 *fp pp*

H dur

V rámci určitého celkového tonálního plánu může mít perioda rozmanitý *harmonický průběh*, od neměnného vydržování toniky až po velmi klikatou harmonickou linii. Pro soudržnost periody jsou nejdůležitější *závěry polovět*. Už v § 32 bylo upozorněno na důležitost rozlišení závěrů. Zde k věci přihlédneme blíže.

Celý závěr (zpravidla *autentický*, D T) uzavře polovětu pevně za těchto podmínek:

1. je-li tonika upravena jako kvintakord;
2. je-li tonika upravena v základní (oktávové) poloze;
3. připadne-li tonika na těžkou dobu;
4. předchází-li před tonikou hlavní netonická funkce (zpravidla *dominanta*) v základním tvaru (jako kvintakord nebo septakord).

Nesplněním prvních dvou podmínek, někdy též třetí, ztrácí závěr nápadně na pevnosti. O nepevně uzavřené polověti nebo celé periodě můžeme pak říci, že je *potevřená*. Závěr v potevřené polověti je *oslabený*, a to *metricky* (není-li splněna svrchu vytčená podmínka 3) nebo *harmonicky* (nejsou-li splněny podmínky 1, 2, po případě 4).

Při dalším uvolnění, projevujícím se vychýlením do jiné tóniny nebo ukončením na netonické harmonii, stává se polověta nebo perioda *otevřenou*. Neuzavřenost hudebního proudu se může jevit

1. *jenom tonálně*, t. j. závěrem na tonice ve vedlejší tónině,
2. *jenom harmonicky*, t. j. polovičním závěrem na netonické harmonii v hlavní tónině,
3. *tonálně i harmonicky*, t. j. polovičním závěrem na netonické harmonii ve vedlejší tónině.

Polověty v periodě, a to předvětí i závětí, mohou být uzavřené, potevřené nebo otevřené. Předvětí má ovšem spíše sklon k otevřenosti, závětí zase k uzavřenosti:

	1. otevřené	3.
Předvětí	2. potevřené	2. Závětí
	3. uzavřené	1.

Z různých možností otevřenosti hodí se pro závětí spíše otevřenost tonální (jak tomu je v modulujících periodách); mnohem vzácněji se vyskytují závětí otevřená harmonicky a naprostými výjimkami jsou pak závětí otevřená tonálně i harmonicky. Naproti tomu nejčastěji se vyskytující předvětí jsou otevřena harmonicky.

Otevřená závětí jsou příznačná pro první závětí v rozšířených periodách a v dvojperiodách (o tom viz dále v §§ 37 a 38), pak v rozměrnějších sklad-

bách, kde otevřená perioda představuje jen vstup nebo úsek déle trvajícího hudebního proudu.

V periodách se shodnými polovětami jsou zpravidla obě polověty uzavřené; viděli jsme to v dříve uvedených příkladech 135, 136 (první perioda), 137 (první perioda). Totéž platí ovšem o poměrně vzácných periodách, v nichž začátky polovět se liší, avšak konce jsou shodné (viz př. 146). Při nepatrném motivickém rozlišení polovět jsou zpravidla rozrůzněny závěry, a to tak, že předvětí zůstane pootevřené nebo i otevřené. V příkladech 138 (první perioda) a 139 jsou předvětí pootevřena jenom metricky. V příkladech 136 (druhá perioda), 138 (druhá perioda), 150 a 155 jsou předvětí pootevřena harmonicky, t. j. končí na tonice v terciové nebo kvintové poloze. V následující modulující periodě, již začíná trio v menuetu Beethovenova Kvarteta *A dur*, op. 18, č. V, je předvětí harmonicky pootevřeno tím, že tonika je upravena jako sextakord:

162

předvětí

závětí

Harmonicky otevřená předvětí končí nejčastěji na dominantě. (Viz dříve citované příklady 140, 141, 144, 145, 147, 149, 151, 152, 153, 154, 157, 159, 160.) Dominanta je ovšem zpravidla durová. Závěr předvětí na mollové dominantě je vzácný (viz př. 142).

V neharmonisovaných melodiích může být mollová dominanta výrazně zastoupena VII. stupněm přirozeným v moll nebo sníženým v dur (při čemž není ovšem vyloučeno i jiné harmonické pojetí této aiolské, po případě mixolydické septimy); ve slezské lidové písni „Aj, co to tam šustí“, založené v mixolydickém *F dur*, končí předvětí právě na VII. stupni sníženém (t. j. na mixolydické septimě):

163

předvětí

VII^b

Aj, co to tam šus - tí v o - nej ol - ši - ně;

závětí

pro - švar - ny šu - ha - jek ko - ni - čky — my - je.

Harmonicky otevřené předvěti může ovšem vyústit do kteréhokoliv netonického akordu. Přitom míra otevřenosti je přímo závislá na odlehlosti harmonie, v níž polověta končí.

Finale („Alla turca“) známé Mozartovy klavírní Sonáty A dur začíná periodou, jejíž předvěti končí na alterovaném akordu (na subdominantním čtyřzvuku se zvýšeným základním tónem, t. j. funkčně na harmonii subdominantní s lydickou a tonickou příměsí):

164

Allegretto

p

předvěti

cresc

závěti

tr

Beethoven vytvořil jako vedlejší thema ve finale v Kvartetu e moll, op. 59, č. II, periodu, jejíž předvěti končí na frygickém akordu:

165

(Presto)

předvěti

f moll:

D T F

závěti

D T

Netonická harmonie, již končí otevřené předvěti, může být harmonicky zdůrazněna tím, že je pojímána jako *místotónica* z vedlejší tóniny (t. j. tím, že těsně před ní se ozve vhodný mimotonální akord, nejčastěji mimotonální do-

minanta); takové harmonické neuzavření polověty lze pak stejně dobře považovat za neuzavření tonální (jako by polověta končila na tonice vedlejší tóniny).

Z dříve uvedených period končí tak předvětí v příkladech 143 a 148 (na dominantě nebo na tonice v dominantní tónině), 156 (na subdominantě či na tonice v subdominantní tónině) a 158 (na trojzvuku II. stupně nebo na tonice tóniny II. stupně). Je-li závěrečný akord předvětí disonantní (čtyřzvuk), zůstává jeho vztah k hlavní (výchozí) tónině neporušen i tehdy, předchází-li ho mimotonální harmonie (viz př. 159, kde mimotonální dominanta z *H* dur ústí přímo do dominantního septakordu z *e* moll).

Předvětí je nápadněji otevřené, končí-li na akordu, který je pojmán jako dočasná vedlejší tonika (místotonika) a který přitom představuje v hlavní tónině *neobvyklou funkci* nebo je v hlavní tónině *funkčně příliš složitý*.

Tak končí předvětí ve vstupní periodě menuetu v Beethovenově Kvartetu *c* moll, op. 18, č. IV, trojzvukem na VII. stupni přirozeném, tedy na akordu, který je v tónině moll dosti odlehlý, při čemž těsně před ním se uplatnila mimotonální dominanta:

Allegretto

c moll

Ještě více je předvětí vychýleno v této Prokofjevově periodě:

Prokofjev: Gavota,
op. 32, č. 3

Allegro non troppo

fis moll

B dur: D T

Konečně může být *předvětí otevřeno harmonicky i tonálně*. Stane se tak, skončí-li na netonickém akordu jiné než hlavní tóniny. Přitom není třeba, aby byla provedena jednoznačně pevná modulace, stačí ukončení na mimotonálním akordu.

Tak je ustrojena vstupní perioda (thema) pomalé věty Beethovenovy V. symfonie (viz př. 66); předvětí zde končí v rámci tóniny *As dur* na akordu *c e g* (ve čtvrtém taktu), t. j. na mimotonální dominantě.

Harmonicky otevřená závětí jsou ovšem mnohem vzácnější, zejména v samostatných periodách. Dojem harmonické otevřenosti vzniká již tehdy, je-li důsledně použito některé církevní tóniny nebo tóniny v deformovaném tónovém systému (viz př. 163, který je v mixolydickém *F dur*). Tato moravská píseň končí na dominantě v *a moll*:

168

V moravské písni „Bolí mně hlavěnka“ je závěr předvětí i závětí na dominantě v *g moll*

169

Stejně jako uplatnění neobvyklých tónových systémů, vychylujících nebo zastírajících tonální těžiště, a církevních a jiných neobvyklých tónin, mají i jasné harmonicky otevřené periody zvláštní výrazový účín, jak to vidíme v písniích právě citovaných. Harmonicky otevřené závěti může však být uplatněno záměrně z důvodu stavebního. Stává se tak ve skladbách, kde vstupní perioda nechce ani tak upoutávat na sebe pozornost jako exponované thema, nýbrž chce spíš jen otevřít výhled do dalšího rozvoje hudby; harmonicky „dokořán“ otevřená perioda není pak oddělena od další hudby, nýbrž vede do ní. V periodách s harmonicky otevřeným závětím bývá předvětí harmonicky uzavřené.

Vidíme to na příklad v úvodní hudbě (nazvané „La malinconia“) k finální větě v Beethovenovu Kvartetu *B* dur, op. 18, č. VI:

Adagio

170

pp sempre

předvětí

T

pp

závěti

D

Dojem otevřenosti periody může být vystupňován ještě tím, že závěti zůstane *otevřeno tonálně i harmonicky*. Tak utvářené periody jsou velmi vzácné.

Uvádíme jako ukázkou scherzové thema z Beethovenova Kvartetu *cis* moll, op. 131:

Presto

171

f

E dur:

p

předvětí

T

D

závěti

T

S

II - S

D

p

cis moll

Skladateli zde zřejmě záleželo na tom, aby zahájil scherzo, jež náhle vpadá do sotva dozněví pomalé věty, hudbou prudkého spádu, proto si vytvořil thema jako periodu tonálně i harmonicky otevřenou. Citovaná perioda je bezprostředně opakována o oktávu výše a teprve po malém středním dílu se ozve jako perioda uzavřená:

172

předvětí

závětí

E dur: D 8 T

Tonální plán a harmonický průběh periody představují důležitou oblast, jejímž účelným utvářením může skladatel dosahovat velmi rozmanitých účínů.

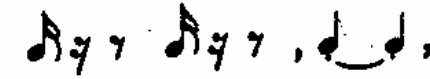
§ 35. STRUKTURA PERIODY

Strukturou se rozumí *rytmus větších, složených celků*, tedy rytmus „ve velkém“ (srov. § 22). Jako mohou být jednotlivé zvuky různě rytmisovány, mohou být ze skupin zvuků, na př. z melodických článků (motivů), vytvářeny vyšší útvary rozmanité struktury. Perioda se svými dvěma polovětami je takovým vyšším útvarem.

Jako představují dva zvuky stejné délky nejjednodušší rytmický útvar poměru 1:1 (na př. ♩ ♩), tak představují dvě stejně dlouhé polověty strukturálně nejjednodušší vyšší celek, *symetrickou periodu*. Jako se dva zvuky (i stejně dlouhé a stejně silné) od sebe odlišují metrickou tíhou (♩ | ♩ nebo | ♩ ♩), tak mají různou váhu i polověty v periodě: předvětí je zpravidla lehčí, závětí těžší. Přitom metrickým těžištěm každé polověty jest zpravidla těžká doba závěrečného článku, tedy první doba posledního taktu. Bývá tomu tak proto, že i každá polověta je rozložitelná na menší metricky rozruzněné části, zpravidla v pořadí těžší-lehčí, po případě jsou tyto části rozložitelné ještě dále na části ještě menší — právě tak, jako se rozkládá hodnota ♩ na | ♩ ♩, v tom zase každá hodnota ♩ na ♩ ♩ atd.

Stejně jako tíha jednotlivých tónů melodie může být podepřena (nebo i vytvořena) výraznou změnou harmonie, podporuje rozlišení harmonických závěrů v polovětách jejich metrické rozlišení: poloviční závěr způsobuje *metrické nadlehčení předvětí*, celý závěr dodává zase *větší váhy závětí*, zpevňuje je. Obvyklý typ periody s otevřeným předvětím a uzavřeným závětím je tedy zvlečenou obdobou rytmického útvaru ♩ | ♩; naproti tomu obrácené uspořádání (uzavřené předvětí, otevřené závětí, viz př. 170) představuje ve větším měřítku obdobu útvaru | ♩ ♩.

Konečně, jako mohou být dva zvuky od sebe odděleny různě dlouhou pře-

stávkou, po případě mohou na sebe těsně navazovat (), tak mohou být i polověty v periodě od sebe více nebo méně jasně odděleny, po případě může předvětí přímo vplývat do závětí; totéž pak platí i o částech polovět (jednotlivých člancích, srov. § 25).

Ježto každá polověta v periodě je rovněž vyšším (složeným) útvarem, můžeme mluvit o struktuře i v jejím rámci. Tedy předvětí samo může být symetrické, složené ze dvou stejně dlouhých částí, rozrůzněných metricky a od sebe jasně oddělených nebo splývajících. Totéž pak platí i o závětí.

Ve vyjmenovaných obdobách je jakoby ve zkratce obsaženo vše podstatné, co se týká *struktury period*.

Základním typem periody je *perioda symetrická*, se symetrickými polovětami, po případě i se symetrickými částmi polovět.

Symetričnosti periody jako celku říkáme *vnější*, symetričnosti jednotlivých polovět, *vnitřní*. Perioda vnějšně i vnitřně symetrická má rozměr čtyř nebo sudého násobku čtyř stejně dlouhých úseků; perioda jenom vnějšně symetrická se rozpadá na dvě stejně dlouhé, vzájemně si odpovídající části (předvětí a závětí) o libovolném počtu taktů (tedy i lichém).

Je třeba upozornit, že hranice částí, na něž se symetrická perioda rozpadá, nekryjí se často s hranicemi taktů (taktovými čarami), mívají však rozměr jednoduchých taktů nebo jejich násobků, zpravidla sudých. Všestranně symetrická perioda tedy může mít rozměr 4, 8, 16, 32 taktů; nejčastěji mají symetrické periody 8 taktů.

Osmitaktové periody byly citovány svrchu v příkladech 136 (obě periody), 137 (obě periody), 138 (obě periody), 139, 140, 144, 146, 147, 152, 163, 170; v připomenutých příkladech kryjí se hranice celých period i jednotlivých polovět s taktovými čarami.

Perioda však může začínat zlomkem taktu a ohraničení jejích obou polovět může spadat doprostřed taktu; tak tomu je v příkladech 148, 150, 153, 157, 162, 164, 165, 166.

Podle známého pravidla, že první článek melodie začíná často bez předtaktí, zatím co další, obdobné články předtaktí vesměs mají (srov. § 25, bod 7), může perioda začínat na těžké době taktu, avšak hranice mezi jejími částmi (aspoň některými) mohou spadat doprostřed taktu. Předvětí je pak o předtaktí kratší. Často bývá krácen i poslední článek (a tím i celé závětí), zejména při mužském závěru. S těmito zjevy se setkáváme v příkladech 149, 151, 154, 155, 158, 160, 167, 171. Mnohem řídkší jsou případy, kdy předvětí začíná předtaktím, závětí však bez něho (viz př. 156).

Drobné úchytky nenarušují vnější symetričnost period natolik, abychom o nich musili mluvit jako o periodách nesymetrických. Víc než na přesně stejném trvání vzájemně si odpovídajících částí (polovět) záleží tu na *počtu zvláště těžkých dob*. Ve všech právě připomenutých periodách uplatnily se těžké doby v každé polověti právě čtyřikrát, stejně jako v periodách s přesně stejně dlouhými polovětami.

Čtyřtaktové periody byly uvedeny v příkladech 135, 141 a 145, *šestnáctitaktové* v příkladech 142 a 143. Snadno pochopíme, že čtyřtaktovou i šestnáctitaktovou periodu by bylo možno notovat jako osmitaktovou; záleží zde na živém znění, nikoliv na notovém zápisu.

Jednotlivé polověty mohou být jednolitě (nečleněné) jako v prvních periodách a v závětí druhých period v příkladech 136, 137 a 138 nebo mohou být rozčleněny na menší články jako v př. 135, 139, 140, 141 a j. Každá polověta může tedy představovat jeden až čtyři i více článků, ať již fakticky oddělených nebo jen oddělitelných. Vnitřní symetričnost se může projevit jen v těch polovětách, jež jsou rozčleněny; přitom dva kratší články mohou být vyváženy jedním článkem větším; dvojnásobného rozměru (viz příklady 141, 158, předvětí v př. 164), nebo obráceně (viz př. 165); velmi často si ovšem odpovídají články stejných rozměrů jako v příkladech 135, 136 (ve druhé periodě v předvětí), 138 (ve druhé periodě v předvětí), 140, 146 a j.

Symetričnost není vázána jen na celkový počet 4, 8 či 16 taktů v periodě. Vnější symetrická perioda může mít i jiný sudý počet taktů: 6, 10, 12 a pod. (předpokládají se ovšem takty stejných rozměrů).

Tak moravská píseň „Andulko, huběnko“ představuje symetrickou periodu o 12 taktech:

173

předvětí

An-dul-ko, hu-běn-ko, du-še má, kam pak's ty o-več-ky zahнала?

závětí

Já sem jich za-hna-la do há-je, kde pěkná, ze-le-ná trá-va je.

Dvanáctitaktovou periodu se shodnými polovětami (i s opakovaným textem) představuje první díl známé české písně „Andulko šafářova“.

Z umělé hudby uvádíme dvanáctitaktovou periodu, jíž začíná finale v Novákově sonatině „Z dětského života“, op. 54, č. II:

174

Alla marcia

předvětí

poco sf p mf

závětí

sf

Uvedené periody (př. 173 a 174) jsou i vnitřně symetrické, neboť každá polověta se skládá ze dvou stejně dlouhých článků, ovšem třítaktových.

Vnitřní symetričnost může být uchována i tehdy, rozpadá-li se polověta na články nestejně, avšak tak, že souhrn menších článků odpovídá svým rozměrem článku většímu; tak tomu je v Mařenčině zpěvu „Kdybych se co takového o tobě dověděla“ ze Smetanovy „Prodané nevěsty“ (1. jednání, 2. výstup):

175

Con anima

předvětí

Kdybych se co ta-ko - vé-ho o to-bě do - vě-dě-la, co

p pp

ta - ko - vé - ho do - vě - dě - la, kru - tou pomsty - chti - vou

zlobou na tě bych za - nevře - la, na tě bych za - nevřela,

Vnitřně nesymetrickou dvanáctitaktovou periodu představuje tato moravská píseň, jejíž každá polověta se skládá ze tří dvoutaktových článků:

176 Za - ku - ka - la ze - zu - len - ka sed - ňa na bo - ře;

za - pla - ka - la má pa - nen - ka cho - ě - da po dvo - ře .

První perioda v následující české písni má nesymetrické polověty, skládající se vždy z dvou nesterjně dlouhých článků:

177 Ješ - tě mě v kolíb - ce ko - lí - ba - li, ou - vej! ko - lí - ba - li,

už mně vo tej voj - ně po - ví - da - li, ou - vej! po - ví - da - li.

2. perioda

Děv - če mo - je, ne - plač pro mě, dal jsem se na voj - nu dob - ro - vol - ně.

Desítitaktové vnějšně symetrické periody jsou vesměs vnitřně nesymetrické, neboť pětítaktové polověty, pokud nejsou jednoduché, mohou se skládat jen z nestejných článků. Totéž platí o periodách šestítaktových.

Nerozčleněná polověta není sice symetrická, není však ani výrazně nesymetrická. Skutečná (t. j. na posluchače přímo působící) *vnitřní nesymetričnost* nastane spojením lichého počtu stejně dlouhých článků nebo dvou článků nestejného rozměru, po případě dvou složených článků stejného rozměru, jež jsou rozložitelné na nestejný počet dílčích článků (jak tomu je ve furiantu, viz př. 139). Uplatněním vnitřní nesymetričnosti nabývá perioda neklidu nebo i vzruchu vhodného pro vyjádření vrtošivého rozmaru, těkavosti nebo rozháranosti (podle celkové intonace konkrétní hudební myšlenky).

Desítitaktovou periodu s polovětami, jež lze považovat za jednoduché, představuje moravská píseň „Voděnka studená“ (tanec „kulaná“):

178



předvěti
Vo-děn-ka stu-de-ná ja-ko led, ja-ko led,
závěti
ne-mo-žu, má mi-lá, na-te-be za-po-mět.

V Novákově „Slovácké suitě“, op. 32, vyrůstá věta „Zamilování“ z thematicke představované desítitaktovou periodou, jejíž každá polověta je nesymetrická, neboť se zřetelně rozpadá na dva články, třítaktový a dvoutaktový:

179

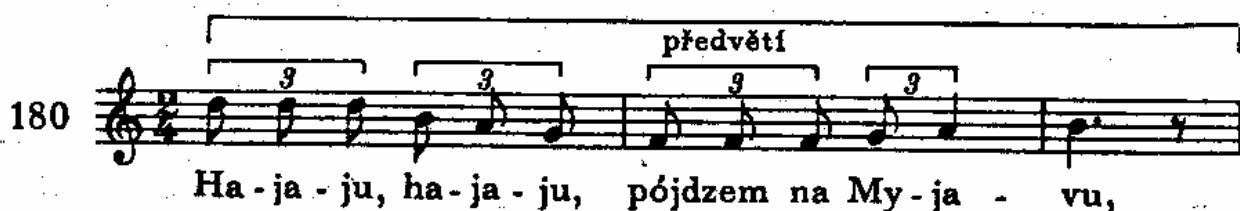
Andante



předvěti
dolce, espressivo
závěti

V šestítaktových periodách bývají polověty často jednoduché, zejména v rychlejším tempu, jako v této výrazně mixolydické písni z Moravy:

180




předvěti
Ha-ja-ju, ha-ja-ju, pójdzem na My-ja-vu,
závěti



vez-něm si My-jav - ča, čier-no - o - ké dziev - ča.

Avšak i zde se setkáváme s polovětami členěnými, ovšem na nestejně články, jako v první periodě této slezské písně:

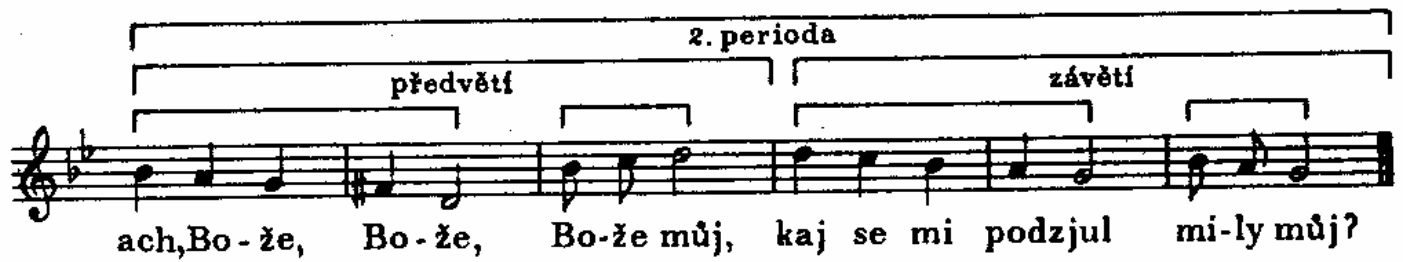
181



Ach,Bo-že, Bo-že, Bo-že můj, kaj se mi podzjul mi-ly můj!



U-ček mi on do pa-pra-ci, že se mi už ně-na-vra-ci,



ach,Bo-že, Bo-že, Bo-že můj, kaj se mi podzjul mi-ly můj?

Střídání taktů, vynucené sledem článků nestejně a přitom nesouměřitelné délky, je rovněž příznačné pro vnitřní nesymetričnost polovět. Avšak důsledným (pravidelným) střídáním taktů lze vytvořit periodu veskrz symetrickou, vnějšně i vnitřně, jak vidíme ve svrchu citované písni „Jede forman dolinú“ (viz př. 168); při průběžné notaci v taktu $\frac{3}{4}$ měla by každá polověta rozměr 6 taktů. V české taneční písni „Eš-tě mě nemáš“ (tanec „šupaná“) střídající takty $\frac{3}{4}$ a $\frac{2}{4}$ jsou jen nesymetrické části polovět, zatím co polověty samy jsou stejně symetrické jako celá perioda:

182



Eš-tě mě ne-máš, ho-paj, šu-paj, už na mě bubláš, hu-paj šup;



až mě bu-deš mít, ho-paj, šu-paj, tak mě bu-deš bít, ho-paj, šup!

Jako se někdy notují v nestejných taktech perody, jež by bylo možno zapsat metricky jednotně (srov. př. 168), tak se zase jiné perody někdy notují v neměnicím se taktu, ačkoliv se v nich takty výrazně střídají; tak český tanec furiant bývá notován průběžně v taktu $\frac{3}{4}$, ačkoliv se v něm příznačně střídají 3 takty $\frac{3}{4}$ a 2 takty $\frac{3}{4}$ (viz př. 139). Notací v jednotném taktu lze dosáhnout toho, že perioda vypadá jako vnějšně i vnitřně symetrická; skutečná vnitřní nesymetričnost tím však nemůže být odstraněna. Dříve již citovaná perioda ze Smetanova Furianta (př. 139) je sice osmitaktová o polovětách po čtyřech taktech, je však symetrická jen vnějšně; uvnitř polovět vládne nápadná asymetrie: třem dílčím článkům, vyplňujícím po jednom taktu $\frac{3}{4}$, odpovídají dva články v taktu $\frac{3}{4}$.

Vnější nesymetričnost v periodách se může projevit různým způsobem:

1. a) zkrácením závěti proti normálnímu předvětí,
 b) prodloužením předvětí proti normálnímu závětí,
 c) zkrácením závěti a prodloužením předvětí;
2. a) zkrácením předvětí proti normálnímu závětí,
 b) prodloužením závěti proti normálnímu předvětí,
 c) zkrácením předvětí a prodloužením závěti;
3. a) nerovnoměrným prodloužením obou polovět,
 b) nerovnoměrným zkrácením obou polovět;
4. různou strukturou polovět při jejich stejném rozměru.

Výsledkem způsobu 1 (a, b, c) jsou perody s delšími předvětími než závětími; způsobem 2 (a, b, c) vznikají zase perody s delšími závětími než předvětími. Případy 2 (a, b, c) jsou častější. V případě 3 (a, b) může být předvětí delší než závětí nebo obráceně. Případy 4, se stejně dlouhými polovětami, jsou velmi vzácné.

Způsobem 4 vzniká *nesymetrická perioda se stejně dlouhými polovětami*. Různost struktury polovět musí ovšem být sdostatek nápadná. Takto vytvořené nesymetrické perody nebývají ovšem ani zdaleka tak nevyrovnané jako nesymetrické perody s nestejně dlouhými polovětami, t. j. vytvořené způsobem 1 (a, b, c), 2 (a, b, c) nebo 3 (a, b). V první periodě v písni „Každý se nám diví“ (př. 138) bylo by možno předvětí chápat jako šestitaktové v taktu $\frac{3}{4}$, tedy s rytmišací slov „každý / se nám / diví, / kdo nás / spolu / vidí“, a závětí pak jako čtyřtaktové v taktu $\frac{3}{4}$ (tedy tak, jak je v př. 138 notováno); tato „nesymetričnost“ není ovšem sdostatek průkazná, neboť nevyplývá nutně z rytmišace hudby.

V moravské svatební písni „Sivá holubičko, kdes byla?“ jsou polověty v podstatě stejně dlouhé, mají však průkazně rozdílnou strukturu:

183

Si-vá ho-lu-bič-ko, kdes byla? si - vá ho-lu-bič-ko, kdes by-la?

12

kdes ty svo-je pope-la-vé peří, kdes ty svoje pope-la-vé peří ztratila?

závěti

Nesymetrickou periodu *se zkrácením závětím* proti normálnímu předvětí (případ 1a) představuje tato česká píseň z Chodska:

184

předvěti

Až mně bu-de se-dum, se-dum-de-sát se-dum,
pak mně bu-de hla-va, sta-rost-li-vá hla-va,

zkrácené závěti

se-dum-de-sát se-dum let,
pak mně bu-de še-di-vět.

Prodloužením předvěti proti normálnímu závěti (případ 1b) vznikla tato nesymetrická perioda, představující hlavní thema v 1. větě Beethovenova Kvartetu A dur, op. 18, č. V:

Allegro

185

prodloužené předvěti

závěti

V následující moravské písni je *prodloužené předvěti* a zároveň *zkrácené závěti* (případ 1c):

186

prodloužené předvěti

Dyc-ky jsem ti ří-ká-va-la: ne-pí té ko-řa-len-ky,

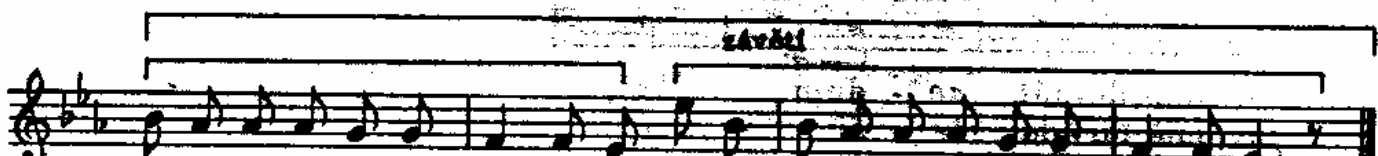
zkrácené závěti

ne-pí té ko-řa-len-ky.

Uvedený příklad ukazuje, že osmitaktový rozměr ještě nestačí, aby perioda byla symetrická.

Nesymetrickou periodu *se zkráceným předvětím* a normálním závětím (případ 2a) představuje tato česká píseň:

187 
 Já bych se s mou mi-lou rád vo - zil, ach, rád vo - zil,


 kdyby se ko-čá-rek ne-zbořil, juchej, kdyby se ko-čá-rek ne-zbořil.

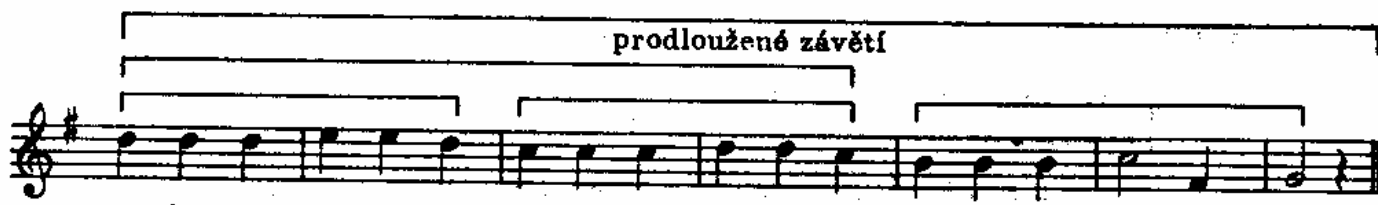
Tento typ je poměrně vzácný. Mnohem častější jsou nesymetrické periody s normálním předvětím a *prodlouženým závětím* (případ 2b); tak tomu je v této české písni:

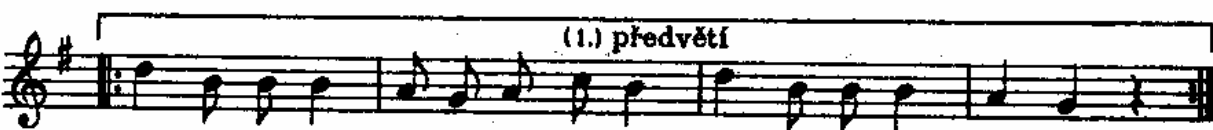
188 
 Jak mně by-lo smutno od mej mi-lej jí - ti,


 za - ro - stla mně cesta, za - ro - stla mně ces-ta, by - la sámý kví-tí.

Zkrácené předvětí a zato zase vydatně *prodloužené závětí* (případ 2c) má první perioda v této české písni z Táborska (tanec „třeboňská“):

189 
 O - ko - lo Tře-bo - ně,


 o - ko - lo Tře-bo-ně pa-sou se tam ko-ně, pa-sou se tam ko - ně.

2. perioda 
 Dej ko-by-lám, to ti po - ví-dám, dej ko-by-lám o - vsa!
 (2.) závětí

Nerovnoměrným prodloužením polovět vznikla čtrnáctitaktová nesymetrická perioda v české písni „Kdes, holubičko, litala“:

190

prodloužené předvětí

Kdes, ho-lu - bi - čko, lí - ta - la, ach, lí - ta - la,

prodloužené závětí

žes' so-bě lí - čko s' krásné pe - ři - čko zrou - sa - la, ach, zrou - sa - la?

Vnější nesymetričnost může být způsobena (nebo aspoň provázena) vnitřní nesymetričností obou polovět nebo jedné z nich, nemusí však po případě být vůbec závislá na vnitřní nesymetričnosti (t. j. ve vnější nesymetrické periodě mohou být obě zúčastněné polověty vnitřně symetrické).

V citovaných nesymetrických periodách v příkladech 186 a 189 jsou i jednotlivé polověty nesymetrické; periody jsou tedy nesymetrické vnější i vnitřně. V příkladech 183, 184, 185, 187 a 188 je vnější nesymetričnost periody jako celku provázena vnitřní nesymetričností jen jedné polověty, zatím co druhá je vnitřně symetrická.

V moravské písni „Chodila po včelínku“ je vnější nesymetričnost periody jako celku provázena vnitřní symetričností obou polovět:

191

předvětí

Cho - di - la po vče - lín - ku, tr - ha - la je - te - lín - ku:

prodloužené závětí

a co mně ta je - te - lín - ka ne - vo - ní, že už k nám můj mi - lý ne - cho - dí.

Při studiu struktury periody vycházíme z jejího faktického rozčlenění. Sousedící články nemusí ovšem být od sebe nápadně odděleny; jsou rozeznatelné jako dva i tehdy, jsou-li přepojeny (vplývají-li do sebe, viz § 25). V rámci polovět se setkáváme s obojím: polověty jsou buď jasně rozčleněny na oddělené články, nebo plynou bez přerušování (třebaže i v tomto případě jsou přirozeně členitelné). Naproti tomu polověty samy bývají téměř vždy odděleny; jejich těsné přistavení se téměř nikdy nemění ve skutečné přepojení.

Jako výjimku zde uvádíme periodu s přepojenými polovětami, jež se ozve hned po vytažení opony v 1. jednání Smetanovy „Prodané nevěsty“:

192

Podle mechanického počítání taktů by platily první 4 takty za předvětí, další 4 za závětí. Avšak trylkovaný tón *a* trvá ještě do pátého taktu, a to jako neakordický tón (průtah); k poslednímu melodickému článku, a tím k celému předvětí náleží tudíž ještě rozvodný tón *g*, jímž však už zase začíná závětí. Přepojení předvětí do závětí zesiluje přirozeně stmelení celé periody.

Souvislý tok celé drobné věty je příznačný spíš pro neperiodickou větu (viz dále § 40) než pro periodu.

Při budování jednotlivých polovět i celé periody se mohou k sobě pojit melodické články větší, stejné nebo menší (počítáno ve srovnání s článkem výchozím), takže se v průběhu periody uskutečňuje *strukturální scelování, setrvávání* nebo *drobení*.

V periodách probíhá *scelování* a *drobení* zpravidla v poměru 1:2 nebo 1:4, řidčeji v poměru 1:3, a to tak, že k jednomu většímu článku je přistaven stejně dlouhý souhrn článků menších. Podle velikosti následují pak články za sebou při scelování 1+1+2 nebo 1+1+1+1+4, po případě 1+1+1+3, při drobení 2+1+1 nebo 4+1+1+1+1, po případě 3+1+1+1. Takovému scelování a drobení říkáme *symetrické*, neboť se vyskytuje v pravidelných, symetricky stavěných periodách. Jiné způsoby scelování a drobení jsou ve struktuře period vzácnější; říkáme jim *prosté nesymetrické* (1+2, 2+1) nebo *nepravidelné* (3+2, 3+4, 1+1^{1/2} a pod.); v obou případech vznikají *nesymetrické skupiny článků*, v prostých nesymetrických v jednoduchém poměru, v nepravidelných ve složitém.

Nejpříznačnější pro periodickou strukturu jest ovšem setrvávání, t. j. přistavování článků stále stejné velikosti.

Důsledným *setrváváním* vznikly periody v příkladech 135, 140, 146, 147, 148, 151, 152 a j. Stojí za povšimnutí, že tímto způsobem mohou vzniknout i periody nesymetrické (jako v př. 176, 178 a 180, jež jsou nesymetrické vnitřně, a v př. 190, představujícím vnějšně nesymetrickou periodu).

Symetrické scelování se uplatnilo ve druhé periodě v př. 136, ve druhé periodě v př. 138, dále v příkladech 141, 142 a j.

Prosté nesymetrické scelování nacházíme v předvětí v písni „Máš, máš, má milá děvečko“ (1+2, viz př. 10).

Nepravidelné scelování je na příklad ve furiantu (viz př. 139), v písních „Až mně bude sedum, sedumdesát sedum“ (př. 184), „Dycky jsem ti říkávala“ (př. 186), v závětí v písni „Bolí mně hlavěnka“ (př. 169).

Symetrické drobení je v každé polovětě v příkladech 144, 165, 175.

Prosté nesymetrické drobení se uplatňuje v nesymetrických polovětích v příkl. 177, 181, 187.

Nepravidelné jsou drobeny články v příkladech 179 a 182.

Strukturální setrvávání, nejvýznačnější způsob pro výstavbu pravidelných period, nemusí být jen prosté, jako ve svrchu připomenutých příkladech, nýbrž i *skupinové*, při němž se přistavují k sobě stejně dlouhé dvoučlenné nebo i vícečlenné skupiny článků, sestavených od většího k menšímu (drobením), nebo obráceně (scelováním). Na příklad ve sledu článků 1+2+1+2+1+2 atd. se uplatňuje strukturální setrvávání skupiny 1+2. Ve stavbě celých period

se s tímto zjevem setkáváme napořád tam, kde polověty mají stejnou strukturu (srov. příklady 139, 140, 141, 142, 144, 158, 165, 175, 177, 179, 181, 182).

Setrvávání, scelování a drobení, uplatňované v průběhu periody různými způsoby, má velký vliv na *výsledný účín periody*. Charakter hudby vtělené do periody je závislý nejen na emočním působení a obsažnosti jednotlivých článků, nýbrž i na jejich sledu a způsobu skloubení. Skladatelova vynalézavost se upíná k vytváření různých sestav článků právě tak jako k vytváření článků samých. Zvláště nebezpečné je uplatňování stále téhož způsobu, na př. setrvávání, což může vést, zejména v rámci rozměrnějších skladeb, k únavné jednotvárnosti. Příčinu nedostatečné poutavosti slabších skladeb lze často odhalit právě v zanedbání důležité oblasti struktury, v chudobě strukturální invence.

Struktura periody napomáhá vnitřnímu sjednocení periody nebo rozrušuje její celistvost podle toho, jak je utvářena, stejně jak tomu je v oblasti motivické, ve vyklenutí melodické linie a v harmonickém a tonálním průběhu periody.

Silný *stmelovací účín* má *symetričnost*, vnější i vnitřní. *Asymetrie* působí naproti tomu *rušivě*. Její rozptylovací nebo i rozvratný účín je ovšem různý. *Asymetrie* je sice tím nápadnější, čím menší plochu hudby zasahuje a čím složitější poměry jejím uplatněním vznikají, avšak k narušení soudržnosti periody přispívá více neperiodičnost velká, vnější. Narušení celistvosti periody je pak ovšem tím vážnější, čím víc se svým rozměrem odlišují celé polověty. Vnitřní nesymetričnost není při vší své nápadnosti tak destruktivní.

Zvláště nápadná je nesymetričnost, k níž dochází nepravidelným drobením nebo scelováním, což se zpravidla projevuje střídáním taktů (jako ve *furiantu*, př. 139 nebo v písni „*Eště mě nemáš*“, př. 182). Vzruch a napětí, jež tím vzniká, nerozrušují však periodu jako celek, je-li symetrická nebo není-li její nesymetričnost příliš velká.

V oblasti struktury se mohou uplatnit protichůdné síly, stmelovací i rušivé. Vidíme to všude tam, kde vnější symetrie je kalena vnitřní asymetrií (nebo obráceně), kde nepravidelné drobení nebo scelování je spájeno skupinovým setrváváním (srov. př. 182), kde část (na příklad polověta) o lichém počtu taktů, příznačném pro asymetrii, je vytvořena jako jednoduše, stěží členitelný tok (srov. příklady 178, 180) a pod.

Různé utváření periody po strukturální stránce má *velký dosah výrazový*. Struktura periody není jen vnější znak, přidaný k samovolně vytrysklému hudebnímu nápadu, nýbrž představuje jeho neodlučitelný příznak, zasahující do samé jeho podstaty. Neobyčejně rozmanité možnosti ve struktuře periody umožňují skladateli modelovat nápady vtělované do period v jemně odlišných odstínech, od vyrovnané a uklidňující zpěvnosti po prudce útočný proud, od dobromyslného veselí přes rozmarně škádlivou dovádivost až po ostře šlehavý výsměch.

§ 36. VYVÁŽENÍ POLOVĚT A CELKOVÉ STMELENÍ PERIODY. POVŠECHNÁ CHARAKTERISTIKA PERIOD

Oblasti, jež jsme probrali v §§ 32–35, nepůsobí v periodě izolovaně, nýbrž ve vzájemné souhře, jak už bylo upozorněno. Perioda vzbuzuje dojem celistvého a ohraničeného hudebního proudu, po případě ucelené drobné

skladby, je-li aspoň v některé z probraných oblastí pro její celistvost něco učiněno; v jiných oblastech mohou pak být připuštěny i síly rozkladné.

Stupeň celkové soudržnosti periody lze ovšem jen odhadovat, nelze jej měřit. Záleží tu jak na vnimateli, tak na hudbě samé, jak na kulturním okruhu, z něhož hudba vyrůstá, tak na kulturním okruhu, do něhož působí.

Různě odlišená soudržnost a různé způsoby, jak je jí v periodě dosahováno, představují důležité *příznaky slohové*. Kombinace způsobů, které dávají v určitém slohu přiměřenou, a proto obvyklou soudržnost periody, mohou se jevit za jiných okolností (v jiném slohovém okruhu) nevhodnými, neboť tam dávají soudržnost přehnanou nebo zase nedostatečnou. Přitom ovšem i v užším rámci jednotlivých slohů, dobových i osobnostních, vybývá dost místa pro *různé stupně soudržnosti*; vyvažování polovět v periodách a způsoby jejich stmelení představují pro skladatele *vyjadřovací možnosti*, jichž je třeba plně využívat jako možností jiných. Skladatel neprodukuje jen periody uhlazeně vyrovnané, vyrovnávané jedním dobře se osvědčivším způsobem, nýbrž vynalézá a formuje je podle toho, co jimi chce říci. Snadno pochopíme, že perioda méně soudržná i nesoudržná má své existenční oprávnění vedle periody způsobně vyvážené a spolehlivě stmelené.

Celkový výsledný účín period lze vystihnout povšechnou charakteristikou, opřenu o konkrétní poznatky z jednotlivých oblastí.

Pokusme se o všestrannou *povšechnou charakteristiku a srovnání* aspoň dvou konkrétních period. Volíme k tomu periody z příkladů 185 (thema z 1. věty Beethovenova Kvartetu A dur, op. 18, č. V) a 192 (periodu ze Smetanovy „Prodané nevěsty“).

Záleží zde ovšem v první řadě na důkladném *poznání reálné základny*; jedině odtud může vyrůst vlastní spolehlivá charakteristika.

Beethovenova perioda (př. 185) je sestavena z polovět, jež si motivicky odpovídají, nejsou však shodné; shoda se omezuje jen na střední úsek každé polověty:



Přitom citovaný úsek zabírá v předvětí 5.—6. takt, v závětí však 2. a 3. Začátek předvětí, v němž se melodie v přerušovaných člancích rozbíhá, v závětí se vůbec neozve (odtud vnější nesymetrickost). Tímto motivickým uspořádáním se skladateli podařilo jemně zastřít periodičnost thematic: posluchač si jen stěží uvědomuje, že posledními dvěma osminami v 7. taktu začíná závětí. (Ve „vyslovené“ periodě začíná závětí tak jako předvětí.)

Melodická linie, již Beethoven rozprostřel do obou polovět, působí díky zastřené motivické periodičnosti téměř jednolitě: po široce rozmáchlém přímočarém vzestupu se ve vysoké poloze „lyricky“ vlní; celá melodie má jen spodní vrchol (na začátku).

Periodicitu podporuje harmonický průběh: T S D T, T (D) S D T; rozdíl mezi polovětami je v tom, že vstupní tonika v předvětí trvá 4 takty, zatím co v závětí jen půl taktu, a dále v tom, že subdominanta, již je podepřen dílčí melodický vrchol každé polověty, nastupuje v předvětí přímo po tonice, zatím co v závětí je připravena mimotonální dominantou. Souhra závěrů polovět je příznačná pro periody: předvětí je pootevřeno (končí ženským závěrem na T v terciové poloze), závětí pevně uzavřeno (končí mužským, nijak neoslabeným závěrem). Celou periodu stmeluje od prvopočátku jasně vyjádřená tonika, posílená po celé trvání periody basovou prodlevou na I. stupni.

Strukturálně vyrůstá zkoumaná perioda ze tří zlomkových (dílčích) jednotaktových článků jejich nepravidelným scelením do dále již setrvávajících článků dvoutaktových. Přitom třetí zlomkový článek splývá s prvním sceleným článkem. Perioda jako celek je nesymetrická, jede-

náctitaktová. Předvětí je nesymetrické (7 taktů), závětí však symetrické. Polověty jsou velmi těsně přistaveny (bez cesury).

Z popsaných znaků má nejsilnější stmelovací účín *tonální jednota celku a jasné odstupňování harmonických závěrů*. Naproti tomu motivická shoda úseků polovět jen nepatrně napomáhá soudržnosti. Nesymetričnost celku pak připodobňuje periodu neperiodické věty, čemuž napomáhá i dobře krytá hranice mezi polovětami.

Z počátku laškovně rozveselené a v dalším průběhu svítivě zpěvné thema, jak je Beethoven vytvořil, má v tom, že je vtěleno do takto ustrojené nesymetrické periody, pronikavý, ostře individualisovaný výrazový účín a volný rozlet. Kdyby bylo vytvořeno jako symetrická perioda se shodnými začátky polovět, ztratilo by mnoho ze své nosnosti, jeho výraz by byl zúžen a jeho tvářnost by značně zevšedněla, jak snadno poznáme z této jeho zplanělé úpravy:

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'předvětí' (introductory phrase) and the bottom staff is labeled 'závěť' (concluding phrase). Both staves are in G major (one sharp) and 4/4 time. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter notes and eighth notes, with some notes beamed together. The bottom staff continues the melody, also starting with a treble clef and one sharp. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

Beethovenův originál má proti tomu graciózně nevyvážené polověty; jeho nenuceně svěží a živá elegance je vzdálena ustrnulé uhlazenosti.

Smetanova perioda z „Prodané nevěsty“ (př. 192) má některé společné znaky s právě probranou periodou Beethovenovou: probíhá celá nad tonicou prodlevou, její melodie je bezvrcholová, harmonický průběh obou polovět je téměř stejný; struktura je nesymetrická, s předvětím delším než závětím; výrazem si obě periody také nejsou příliš vzdáleny. Jsou tu však též nápadné rozdíly: u Smetany obě polověty mají od prvopočátku téměř shodný motivický průběh, přitom však do sebe vplývají, jsouce přepojeny (na což bylo už v § 35 upozorněno jako na zvláštnost); proti mužskému závěru závětí u Beethovena končí Smetanovo závětí ženským závěrem; tonálně jasná vstupní kvinta *g—d* je u Smetany vzápětí doplněna tónem *f* na mimotonální dominantu, čímž je tonální obraz periody poněkud komplikován; poměr předvětí a závětí je sice v obou srovnávaných případech stejný (delší—kratší), avšak u Smetany dochází k této asymetrii zkrácením závětí na 3 takty proti normálnímu čtyřtaktovému předvětí, zatím co u Beethovena je proti normálnímu čtyřtaktovému závětí prodlouženo předvětí. Celkově je periodičnost Smetanova příkladu jasnější, dokonce nápadná; u Beethovena je periodičnost diskretní, maskovaná. Toto zjištění je tím zajímavější, že právě Smetanova perioda má přepojené polověty, zatím co u Beethovena jsou polověty jen těsně k sobě přistaveny. Beethovenova perioda se však zase jasněji vyděluje z celkového hudebního proudu (přihlédneme-li k hudbě, jež bezprostředně po uzavření naší periody následuje) než perioda Smetanova; je to ovšem dáno více faktickým umístěním a začleněním do skladby než vlastním ustrojením: ženský závěr ohraničuje Smetanovu periodu stejně jasně jako u Beethovena (neboť následuje vydatná pomlka), avšak u Smetany se dále opakuje tatáž perioda, kdežto u Beethovena následuje odlišná hudba.

Vytčené podobnosti a rozdíly vrhají zvláštní, individualisující světlo na Smetanův nápad, jsouce přitom nedílnou součástí jeho podstaty. Kývavý pohyb s většími melodickými kroky, střídavě sestupnými a vzestupnými, vtiskují Smetanově melodii svěží tvářnost vyrovnané dobré pohody stejně jako celková, poněkud uvolněná periodičita, tonálně mírně rozbíhavá harmonie nad sjednocující prodlevou a ostatní připomenuté znaky.

Mnohotvárnost period je taková, že můžeme sledovat krok za krokem jejich přeměny a komplikace, a to hned v několika oblastech, v nichž jednotlivé znaky se mohou pojit k společnému i zase protichůdnému účínu. Cesta od vyslovené periodičity k vyslovené aperiodicitě je tedy dlouhá a jednotlivé zastávky, představované určitými typy period nebo ostře individuali-

sovanými jednotlivými konkrétními případy, leží někde tak těsně u sebe, že stanovení krajní meze, až kam zasahuje postižitelná periodičnost, je obtížné, ba takřka nemožné. Z této situace pak ovšem nutně vyplývá, že různí theoretikové spatřují mez mezi periodami a neperiodickými větami na různých místech: pro někoho už není periodou, co pro jiného představuje zřetelnou, byť poněkud vychýlenou anebo neobvyklou periodu.

Krajně rigorosní stanovisko žádá, aby perioda byla symetrická a uzavřená; nevyhovění těmto požadavkům vylučuje větu z okruhu period. *Krajně liberální stanovisko* připouští u period takovou míru anomálií, že pojmu „neperiodická věta“ pak již ani není třeba. Obě tato krajní stanoviska jsou však zřejmě nesprávná, neboť *přehlížejí živou skutečnost*. Rozmanité úchytky, jako asymetrie, tonální i harmonická otevřenost period a pod., působí v živé hudbě s jejími stále v hojnosti prakticky připomínanými všestranně normálními periodami opravdu jen jako úchytky, t. j. jevy, v nichž základní znaky „vzoru“ (přísné periody) jsou jasně patrný. Nepřihlížet k této skutečnosti je zřejmě scestné, neboť tím je rigorosní, přesně vymezené schema odděleno od živé reality, takže nakonec vlastně vůbec pozbývá práva na existenci. A příliš složitý výklad o tom, jak v konkrétní neperiodické větě lze vystopovat skryté základní znaky periody, stojí rovněž zády ke skutečnosti, neboť tam, kde znaky periodicity jsou natolik slabé, že musí být pracně vyhledávány, lze jen stěží o skutečné periodicitě mluvit.

V pojetí, jež se opírá o živou skutečnost, t. j. vychází z toho, *jak hudba působí*, považují se za periody takové drobné věty, z nichž základní znaky periodicity, jak byly probrány, jsou patrný *při poslechu* nebo *živé představě*, jež mohou být arcí opětovány (tedy ne nutně při prvním poslechu, při letmém pročetí). To, že nelze stanovit bezpečně a „jednou provždy“ hranici mezi periodami a neperiodickými větami, není pak žádné neštěstí. Víc než na zařaditelnosti konkrétního živého hudebního projevu pod to neb ono záhlaví záleží na jeho proniknutí, na postižení jeho charakteru, na správném odhadu jeho účinu a nosnosti, zkrátka na jeho *myšlenkové, citové a tvárné podstatě*.

§ 37. ZÚŽENÉ A ROZŠÍŘENÉ PERIODY

Strukturální nepravidelnosti, jež byly probrány v § 35, zasahují periodu uvnitř. Perioda může jimi narůstat, může se i zmenšovat, zůstává však pořád uceleně působícím dvoučlenným celkem. Je tomu tak i v případě, kde nepravidelnosti jsou vystupňovány „přes míru“. Pokud jsou základní znaky periody zřetelně patrné, mluvíme o takových deformovaných, vnitřně zkomplikovaných a nadměrně rozrostlých útvarech jako o nepravidelných (nesymetrických) periodách, jejichž polověty jsou prodlouženy, případně zkráceny.

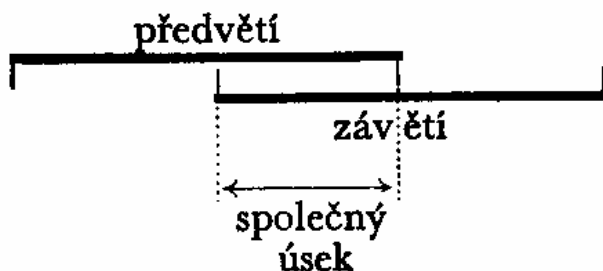
Hlubším, zejména vnějším strukturálním zásahem může být původní prostá perioda o dvou polovětách zasažena pronikavěji, totiž *zúžena* („stlačena“) nebo *rozšířena*. Skutečné zúžení periody je velmi vzácné; naproti tomu rozšíření je zjev zcela běžný.

Již mezi pravidelnými symetrickými periodami jsme se setkali s periodami neobyčejně krátkými, čtyřtaktovými (srov. př. 141) i zase rozlehlými (srov. př. 142). Mezi nepravidelnými periodami setkali jsme se rovněž s periodami, jejichž některá polověta nebo obě polověty byly zkrácené nebo prodloužené. Ke skutečnému zúžení nebo rozšíření periody dojde však až při takovém zásahu, který *mění celkovou strukturu* nebo je tak pronikavý, že při zachování původní struktury (dvoučlennosti) *zbavuje periodu samostatnosti*.

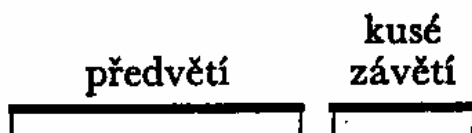
Periodu můžeme velmi pronikavě zúžit tím, že odstraníme celou jednu polovětu; takovýmto strukturálním zásahem odstraníme však jeden ze základních znaků, jímž se perioda vyznačuje; zbývající jedna polověta může být považována za zúženou periodu jen v tom případě, je-li sama též dvoučlenná; jinak ji lze považovat za (zúženou) neperiodickou větu nebo za osamocenou, do periody se nevřadivší polovětu (dílec). Osamocená polověta se sice nemůže uplatnit jako samostatná skladba, avšak ve větší skladbě se může objevit.

V zúžené periodě je zásadně zachován základní znak periody, t. j. *rozložení do polovět*. Některá polověta nebo obě mohou být zkráceny tak, že celek nakonec působí *kuse, zkomoleně*. (Krátké symetrické periody čtyřtaktové nebo šestitaktové a nesymetrické periody se zkrácenou polovětou tak nepůsobí; srov. příklady 141, 180 a 184, 187.)

Můžeme rozlišovat *dva typy zúžených period*. V prvním jsou obě polověty natlačeny do sebe, takže se částečně překrývají (zasahují do sebe):



Ježto mají obě polověty společný úsek hudby, jeví se předvěti jako úplné, závětí však, jehož začátek (řekněme polovina) byl již vtělen do předvěti, působí kuse. Faktický výsledek překrytí či stlačení polovět vypadá pak takto:



Jako opravdu vzácný příklad takto zúžené periody uvádíme slezský žertovný popěvek „Kaj to idžěš, Kubiku“, prozpěvovaný za mladíkem, který začíná chodit za dívkou:

195

Kaj to id-zěš, Ku-bi-ku? hm, hm, Ku-bi-ku, hm, hm, Ku-bi-ku.

zavětí

(část společná předvěti i zavětí)

Předvěti je zde zcela normální, zato však závětí je kusé. Závětí by bylo možno doplnit předcházejícím dvoutaktovým článkem, náležejícím však již předvěti (viz spodní vytečkovanou svorku).

Jiný typ zúžené periody představuje perioda, v níž jsou *obě polověty nadmíru zkráceny*, t. j. zkráceny tak, že perioda působí jako zlomek očekávaného většího celku. Jako samostatná skladba se taková perioda ani nemůže uplatnit. Takto zúženou periodou bývají otvírány rozlehlejší věty; zúžená perioda sama musí však být jasně oddělena od dalšího proudu hudby, aby do něho nevplývala jako organická součást. Oddělením od následujícího hudebního dění působí pak zúžená perioda často jako *krátký složený úvod*, t. j. jako dvojčlánek nižšího, podthematického významu. Do takové v obou polovětách radikálně zkrácené (t. j. zúžené) periody bývá však vkládán významný hudební

obsah, na př. ostře vymodelovaná *hlava thematu*, předznamenávající obsah a ladění celé další obsáhlé věty.

Jako příklady takové nadmíru zkrácené a samostatného života již neschopné (zúžené) periody lze připomenout vstup k 1. větě v Beethovenově V. symfonii nebo zahájení finale (č. 7) v Beethovenově Kvartetu *cis moll*, op. 131. V obou případech má vstupní zúžená perioda význam hlavy thematu, po níž následuje samostatně periodicky modelované pokračování. V prvním případě jde o zúženou periodu otevřenou (viz př. 124, prvních pět taktů; zbytek příkladu představuje harmonicky otevřenou periodu). Ve druhém z připomenutých případů jde o uzavřenou zúženou periodu:



Vzhledem k tomu, že v zúžených periodách, v nichž jsou nadmíru zkráceny obě polověty, neuplatňuje se jeden ze základních znaků periody a drobné věty vůbec, totiž schopnost samostatného a uceleného působení, je možno nepovažovat je už vůbec za periody, nýbrž za osamocené, ze skladby ostře se vydělující dvojčlánky, mající zpravidla funkci úvodu, ovšem myšlenkově významného. Termín „hlava thematu“, s nímž se v souvislosti s tím také někdy setkáváme, má širší význam: hlava thematu může být vyjádřena i jenom jedním krátkým článkem; zúžená perioda druhého typu (se zkrácenými oběma polovětami), je-li myšlenkově významná, představuje jen zvláštní případ hlavy thematu.

Za zúženou periodu druhého typu nelze považovat takový dvojčlánek, za nímž následuje hudba, třeba kontrastující, jež může představovat jeho periodické pokračování (závěti); takový dvojčlánek pak působí jako normální předvěti (srov. hlavní thema z 1. věty Dvořákovy symfonie „Z Nového světa“, př. 67).

Vzácnost zúžených period je dána tím, že normální perioda jakožto drobná věta představuje už nejmenší samostatný nebo samostatného života schopný skladební celek (srov. § 31). Zužováním obojího typu je pak zasahována sama „životnost“ periody.

Rozšíření periody může nastat několikerým způsobem:

- a) přistavením (případně jen připojením) doplňku (kody) nebo úvodu;
- b) opakováním některé polověty nebo obou polovět;
- c) uplatněním dvou různých (i kontrastujících) polovět v téže funkci, t. j. dvou různých předvěti v bezprostředním sledu za sebou nebo dvou různých závětí.

Mezi periodami s prodlouženou polovětou a rozšířenou periodou je rozdíl. Prodloužením vzniká organicky celistvá a soudržná polověta, zatím co při rozšíření je koda nebo úvod přistaven nebo připojen jako *nový díleček*; rovněž tak opakování polověty nebo uplatnění nové polověty tvoří v rozšířené periodě *jasné členící zářezy*.

Periodu rozšířenou o oddělenou (přistavenou) kodu představuje tato moravská koleda z Nového Města (z Kříčkových „Koled“):



závěť

pro - tož rá - di za - zpí - vá - me: slá - va Je - zu - lát - ku!

koda

Slá - va Je - zu - lát - ku!

Podobně v české písni „Chytil táta sojku“ je k pravidelné osmitaktové periodě se shodnými konci polovět přistavěna třítaktová koda. Rozdíl proti právě citované koledě je v tom, že koda neopakuje poslední slova textu ze závěť, nýbrž má vlastní text (čímž je význam kody zdůrazněn):

198 předvěť

Chy - til tá - ta soj - ku, chy - ti - la má - ma ta - ky!

závěť

Chy - til tá - ta, chy - ti - la má - ma, chy - ti - ly vše - cky dě - ti;

koda

soj - ka ne - u - le - tí.

Kodový přístavek může ovšem mít i perioda nesymetrická. V moravské písni „Straka hnízdo vlácela“ je přistavěna dvoutaktová koda ke zkrácenému (třítaktovému) závěť:

199 předvěť

Stra - ka hníz - do vlá - če - la, ry - jum, fi - um, ta - jum,

zkrácené závěť koda

stra - ka hníz - do vlá - če - la, sa - kaj - dum, ta - naj, du - naj, ta - naj - dum.

Přistavovaná koda následuje *po dosaženém závěru*. V citovaných jednohla-
sých příkladech končí závěť (před kodou) vždy pevně na I. stupni tóniny. Závěť však může končit před kodou oslabeně nebo může být vůbec otevřená; tím je ovšem následující koda pevněji připoutána k předcházející hudbě a spíš s ní splývá. V umělé hudbě, jež pracuje s doprovodem, bývá před připo-

jenou kodou s oblibou uplatňován *klamný závěr*; vlastní perioda tak zůstane harmonicky otevřena a koda plní své poslání nejen tím, že dokresluje melodickou a stavebnou linii, nýbrž i tím, že „napravuje“ předcházející klamný závěr pevným závěrem celým.

Takovým způsobem vytvořil Smetana rozšířenou periodu ve střední části mužského sboru „Věno“:

200

předvětí

My jí vo-běť kladem pal-my, v ni-tru jež se zro-di-ly,

závětí

když nás mat-ky mlékem lás-ky, když nás mluvou sladkou ko-ji-ly,

koda

piu p *dim. e rit.* *pp*

když nás mlu-vou slad-kou ko-ji-ly.

Taková koda, ježto je pevněji spjata s vlastním „tělem“ periody, způsobuje rozšíření, jež se velmi podobá prostému prodloužení závětí.

Kromě jednoduché kody, představované jedním článkem, může se vyskytnout i *koda složená*, vícečlenná, vlastně serie na sebe navazujících kodových doplňků. Jednotlivé články složené kody bývají spolu těsněji spjata (t. j. nejsou jen přistavovány). Složené kody jsou však příznačné až pro větší formy než je perioda. Příklad složené kody je uveden dále v § 38 u dvojperiody v př. 212.

Kody (doplňky) a úvody se přistavují (nebo připojují) k periodě jako celku. Lze to znázornit takto:



Doplňek za předvětím vrůstá zpravidla organicky do periody, takže předvětí je jím jen prodlouženo. Totéž platí o případném dílčím úvodu k závětí.

V dříve citované písni „Ještě mě v kolíbce kolíbali“ (př. 177) má první perioda těsně přistavěné doplňky jak v předvětí, tak v závětí. Tím však není perioda rozšířena, nýbrž jsou v ní jen prodlouženy jednotlivé polověty. Lze to znázornit takto:

p e r i o d a



Při rozšíření periody jsou zkrátka rozšiřovací články, úvody a doplňky, volně přistavovány (po případě i těsněji připojovány) *k celé periodě*, nikoliv k jednotlivým polovětám.

Jestliže se mohou kody a doplňky (dílní kody) vyskytnout i v nedoprovázené vokální hudbě, kde lze prostě opakovat poslední úryvek textu, je možno uplatnit jasně oddělený *úvod* téměř výhradně v instrumentální hudbě nebo ve vokální hudbě doprovázené.

První vystoupení Vaškovo ve Smetanově „Prodané nevěstě“ (ve 2. výstupu druhého jednání) je uvedeno třináctitaktovým souhrnným instrumentálním úvodem, na nějž navazuje dílní, rovněž instrumentální úvod k Vaškovu periodicky založenému zpěvu „Matička povídala“:

V citovaném úryvku je dílní úvod těsně připojen k periodě, neboť jeho hudba vrůstá přímo, t. j. bez přerušení nebo odsazení, do periody. Jednotaktový doplněk, který prodlužuje předvěti na pět taktů, je sice jasněji oddělen, opakuje se však v dalším průběhu hudby v každé polovětě, takže tvoří jejich organickou součást, jak tomu bývá v nepravidelných periodách s prodlouženými polovětami; srov. př. 177.

Rozšiřování periody kodou nebo úvodem je zvláště výhodné tam, kde takto rozšířená perioda představuje samostatnou drobnou skladbu. Je-li perioda součástí většího souvislého skladebného celku, hrozí jejím přistavkům, že se přikloní k hudbě předcházející (jde-li o úvod) nebo následující (jde-li o kodu). Přináležitost k periodě musí pak být vhodným způsobem zdůrazněna (na př. tonálním nebo motivickým připodobněním k rozšiřované periodě a zároveň jasným odlišením od hudby okolní).

Doslovné nebo nepatrně pozměněné *opakování některé polověty* nebo obou polovět v periodě představuje velmi jednoduchý, zvláště v lidových písních oblíbený způsob rozšíření.

Při posuzování takového opakování musíme být velmi opatrní. Opakování totiž může mít někdy hlubší, vpravdě formotvorný (stavebný) dosah, jindy však může mít jen zcela podřadný, stavebné podstaty skladby se nedotýkající význam. Záleží tu na celkovém utváření a délce úseku, který je opakován (srov. § 29), a na okolní hudbě. Ježto polověta není ani příliš dlouhá (aby mohla působit jako samostatná drobná věta), ani příliš krátká (aby každé její zopakování znamenalo hned „stavebný čin“), může z jejího opakování vyplynout velmi různý výsledný účín, podle okolností. Jasně oddělená polověta, i když je krajně krátká, představuje, je-li zahrána nebo zazpívána dvakrát, vyšší stavebný celek, periodu. (Perioda je tu vytvořena prostým opakováním polověty.) Naproti tomu polověta, po níž následuje jiná, jí vhodně doplňující polověta, může být opakována, aniž tím bude stavebná podstata hudby zasažena závažným způsobem. (Už existující perioda, složená ze dvou polovět, bude opakováním jedné jen rozšířena.) Že tu záleží na délce a všestranném utváření polovět, jež jsou opakovány, rozumí se samo sebou. Tak na př. po zopakování otevřené polověty, zejména krátké, bude posluchač spíše očekávat ještě závěti než po zopakování polověty uzavřené nebo delší.

Mluvíme-li zde o opakování, nemyslíme jen na opakování doslovné, jež lze požadovat předpisem repetičním, nýbrž i obměněné, na př. o oktávu výše, v jiném hlase, s pozměněným doprovodem a pod. Ve vokální hudbě se může při opakování uplatnit i nový text.

Ve vstupní periodě k pomalé větě Kvartetu *D dur*, op. 18, č. III, předepsal Beethoven dvojí přednes předvěti; jednou ve druhých houslích a po druhé v prvních (o oktávu výše):

Andante con moto

202

II. housle předvěti po první

I. housle předvěti po druhé

závětí

Takto rozšířená perioda má vlastně tři části: dvě předvětí (téměř shodná, opakovaná) a jedno závětí. Zásadní dvoučlennost periody, vyjádřená protikladem předvětí a závětí, tu však zůstává, neboť opakované předvětí nepůsobí jako nový (střední) dílec, nýbrž právě jen jako „stavebně nezávazné“ opakování dílce předtím předneseného. (Tři části rozšířené periody mají přece jenom dvojí funkci: je tu předvětí a závětí, třebaže předvětí dvojnásobně, nikoliv nějaké rovnocenné, funkčně nové „středovětí“.)

Typ rozšířené periody, představovaný uvedeným příkladem, je neobyčejně rozšířen, zejména jako vstup k větším skladbným celkům. V téměř Beethovenově kvartetu začíná na příklad „Minore“ ve třetí větě právě tak.

V lidových písních bývá ovšem opakování polověty doslovné. Tak tomu je na příklad v slovácké písni „To Velické širé pole“:

203

předvětí 2x

závětí

To Ve-li-cké ši - ré po - le, to je, Bo-že, po - le-čkol
Eš - ča si tam jed - nú za - jdem po - tě - šit mé sr - dé - čko.

Nerovnováha mezi opakovaným předvětím a jednoduchým závětím může být částečně vyrovnána tím, že závětí je prodlouženo nebo rozšířeno o přistavenou kodu. V české písni „Já sem mistr seminárcký“ je opakované předvětí vyvažováno závětím v širším taktu ($\frac{3}{4}$ proti $\frac{2}{4}$) s připojenou krátkou kodou:

204

předvětí 2x

závětí

koda

Já sem mi-str se - mi - nárcký,
nic na to ne-koukej, že sem ce - lej černej, děv-če hez - ký!

Stejně jako předvětí může být opakováno i závětí. V moravské písni „Enom si, cérečko, enom si rozpomeň“, skládající se z pětiktových polovět, zpívá se závětí dvakrát:

205  předvěti
E-nom si, cé-reč-ko, e - nom si roz - po - meň,

 závěti 2x
co sme si pra-vi - li - se - dá - va - ja spo - lem.

V umělé hudbě bývá ovšem i opakované závěti účelně pozměňováno. Tak začíná Beethovenova VIII. symfonie touto periodou s opakovaným závětim:

Allegro vivace con brio

206  předvěti 1. závěti
p dolce

 2. závěti

Perioda může být rozšířena též tím, že i obě její polověty jsou opakovány. V české písni „Hop, holka, svlíkej kabát“ (tanec „vrták“) se opakuje jak otevřené šestitaktové předvěti, tak uzavřené čtyřtaktové závěti:

207  předvěti 2x
Hop, hol-ka, svlí-kej ka-bát, svlí-kej ka-bát, dá - me si vr-ták zahrát,

 závěti 2x
vr-ták zahrát: hol-ka ka-bát ne-svlí-ka-la, pře-ce vr-ták tan-co-va-la.

Jednoduché předvěti zde působí neúplně, takže je třeba hudební proud dále rozvíjet. Avšak doslovným opakováním tohoto otevřeného předvěti se situace nijak nemění, neboť poloviční závěr nutí k dalšímu pokračování. Opakované předvěti nemůže tedy představovat periodu, nýbrž právě jen polovětu, byť dvakrát přednesenou. Jinak tomu je v závěti. Odděleno od předcházející hudby představuje jeho dvojnásobné zaznění pravidelnou periodou se shodnými polovětami

(jako na příklad v závěrečné periodě v písni „Okolo Třeboně“, viz př. 189). Ovšem v souvislosti s předcházející hudbou, jež je stavebně nesamostatná, je to zase jen závěti, třeba opakované. V slovácké písni „Preleť, sokol, cez ten háj“ se rovněž opakuje předvěti i závěti:

208

předvěti 2x

Pre - leť, so - kol, cez ten háj, cez háj ma - ria - ko - vý,

zavěti 2x

a povedz tam dobrý deň, že ja plačem každý deň, mojmu fra - je - ro - vi.

Rozdíl proti předcházejícímu příkladu je v tom, že předvěti je uzavřené, takže jeho zopakováním může vzniknout dojem uzavřeného proudu, periody; jediné, co zde naznačuje, že hudební tok musí ještě pokračovat, je nevyrovnaná, po dvakrát jen sestupná melodická linie; tuto jednostrannost pak doplňuje závěti, jež se v prvních dvou taktech vzpíná vzhůru.

Nejprimitivnější rozšíření periody nastane jejím prostým zopakováním. Ježto perioda představuje už samostatný skladebný celek, nemá její souvislé opakování téměř žádný formotvorný význam (srov. § 29).

Smetanova perioda citovaná v př. 192 hraje se dvakrát za sebou; podobně chodská píseň „Až mně bude sedum, sedumdesát sedum“ (př. 184). V obou připomenutých příkladech mluvíme spíš o jednoduché, dvakrát hrané periodě než o periodě rozšířené.

Při třetím způsobu rozšíření periody (c) se uplatňují *dvě různé polověty v téže funkci*. Tento způsob se podobá způsobu předcházejícímu (b), jestliže je v něm opakování podrobno pronikavějším změnám, zejména takovým, jež postihují strukturu.

Jako ukázkou uvádíme rozšířenou periodu z 1. věty Mjaskovského Kvartetu, op. 47:

Allegro tranquillo

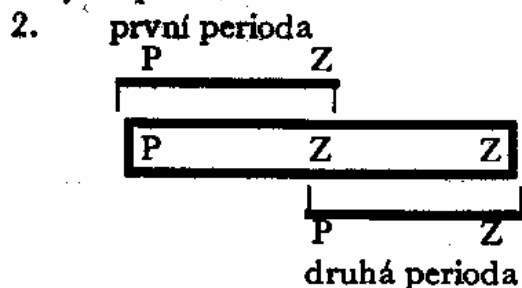
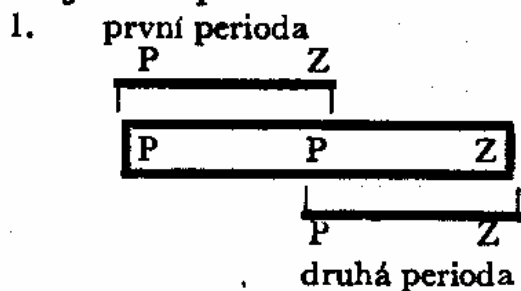
209

1. předvěti

The image displays four systems of musical notation for piano, illustrating different phrasing structures. The first system is labeled "2. předvětí" (2nd phrase), the second "prodloužené závětí" (extended phrase), and the third and fourth systems show further variations of phrasing and period structures.

V periodách se dvěma polovětami v téže funkci, ať již opakovanými, pozměněně opakovanými nebo různými, stává se velmi často, že jedno ze dvou znění polověty působí ve dvojí odlišné funkci zároveň, jako předvětí i jako závětí. Celou periodu pak lze pojímat jako dvě periody zúžené do jedné. (Je tu jistá podoba s jednoduchou zúženou periodou prvního typu; tam jsou dvě polověty zúženy do jedné periody; srov. př. 195.)

Označíme-li předvětí P a závětí Z, může být chápána rozšířená perioda s opakovanou jednou polovětou nebo s dvěma různými polovětami téže funkce takto:



Zejména v případě 2. je takové pojetí velmi oprávněné (srov. příklady 205 a 206, kde oddělené Z Z působí opravdu jako P Z); v případě 1. je takové pojetí oprávněné tehdy, je-li druhé znění předvětí uzavřené (neboť tak je lze spíše slyšet zároveň jako závětí).

Uvědomíme-li si funkční podvojnost středního dílce v takto rozšířené periodě, pochopíme, že analytikové mohou při posuzování téhož případu docházet k různým výsledkům.

Tak v thematu z Beethovenovy VIII. symfonie (př. 206) by bylo možno pojímat jeho tři polověty nejen jako P Z Z, nýbrž i jako P P Z; pojetí vyznačené v př. 206 (P Z Z) je přesto oprávněnější.

Odlíšovali jsme zde rozmanitě *rozšířené periody* od *period s prodlouženými polovětami*. Je třeba upozornit, že termínu „rozšířená perioda“ se používá též pro oba případy. „Rozšíření“ je pak ovšem různé: *organické* („vnitřní“), zasahující do každé polověty zvlášť a neporušující faktickou dvojjednotnost periody, a *strukturální* („vnější“), rozmnožující prostou dvoučlennou periodu o funkčně nové, avšak podřadné články (úvody a doplňky či kody), po případě o další, s polovětami sice rovnocenné články (dílce), jež však nepředstavují nové, v periodě dotud neuplatněné funkce (jsouce právě jen buď předvětím, nebo závětím). Věcně jde tu ovšem stále o tytéž rozdíly (srov. uvedené obrazce). Zde doporučujeme v zájmu jasnosti, aby termínů „rozšíření“ a „rozšířená perioda“ bylo používáno ve vyloženém omezenějším (užším) významu vedle termínů „prodloužení“ a „prodloužená polověta“.

Mezi zkrácením a zúžením není tak výrazný rozdíl, jak se snadno přesvědčíme srovnáním výše uvedených příkladů 184 a 196 s příkladem 195.

§ 38. DVOJPERIODA

Opakováním celé periody nevzniká, jak jsme viděli, nový vyšší celek, neboť normální perioda jest již samostatná, vlastním životem nadaná hudební jednotka; její prosté zopakování představuje vskutku jen bezvýznamný, téměř zanedbatelný stavebný zásah.

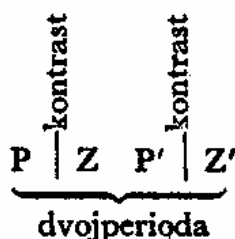
Perioda však může být uzpůsobena tak, že *vyžaduje pokračování*; je-li tímto pokračováním mírně pozměněné zopakování periody samé, vznikne vyšší celek o rozměru dvou period, jemuž říkáme *dvojperioda*. Dvojperioda představuje tedy *dvojici těsně k sobě připoutaných a navzájem se doplňujících podobných period*. V dvojperiodě je výchozí jednoduchá perioda *zdvojená*.

Zdvojení periody představuje její *strukturální rozšíření*; členitost prosté periody je tím obohacena: místo dvou polovět jsou ve dvojperiodě *čtyři polověty*.

Pořadí polovět v dvojperiodě jest P Z P' Z' (viz dále př. 210). Všechny polověty bývají si obsahově podobny. Zvláštní případ představuje dvojperioda, v jejíž každé dílčí periodě se uplatňuje výrazný kontrast (viz dále př. 211); mluvíme o ní jako o *dvojperiodě s vnitřním kontrastem*.

Vyloučení kontrastu mezi dílčími periodami a zase možnost kontrastu mezi jednotlivými polovětami v každé dílčí periodě zvlášť vyplývá ze souvislosti dvojperiody s vyššími formálními celky, jež jsou představovány malými formami (viz kap. IV). Dvojperioda stojí uprostřed mezi opakovanou periodou (P Z P Z) a malou dvoudílnou formou, skládající se ze dvou period (P₁ Z₁ P₂ Z₂); její blízkost k opakované periodě je přirozeně tím větší, čím méně se od sebe liší dílčí periody (a tedy i polověty téže funkce: P a P', Z a Z'); výrazným odlišením se zúčastněné jednoduché dílčí periody obsahově „rozestoupnou“ a z dvojperiody se stane malá dvoudílná forma. (Vyloučení kontrastu tu tedy nepředstavuje předpis; jde tu jen o příznak, odlišující dvě kategorie forem: periodu, byť rozrostlou na dvojperiodu, a malou dvoudílnou formu, skládající

se ze dvou period.) Naproti tomu dvojperiodě, v jejíž každé dílčí periodě se uplatňuje kontrast, nehrozí rozpad na dvě samostatné periody, neboť zářezy mezi kontrastujícími polovětami jsou umístěny tak, že dvojperiodu nepůlí:



Jako ukázkou dvojperiody bez kontrastu uvádíme začátek Dvořákovy „Slovanského tance“ e moll, op. 72, č. 10:

Allegretto grazioso

210

1. dílčí perioda

1. předvětí

p *molto espressivo* *fz*

1. závětí

p *fz* *p* *pp*

2. dílčí perioda

2. předvětí

fz *cresc.* *f*

2. závětí

dim. *p* *ritard.* *pp*

D VI

D T

III. Perioda a neperiodická věta (§ 38)

Skladatel žádá, aby celá dvojperioda byla ještě opakována; prosté opakování tak velkého celku, jakým je dvojperioda, nemá už ovšem formotvorný význam (t. z. tím nevzniká vyšší formový útvar).

Jako ukázkou *dvojperrody s vnitřním kontrastem* uvádíme střední část z klavírního Impromptu (op. 7, č. V) od J. H. Voříška:

211

1. předvětí

1. závětí

2. předvětí

2. závětí

Otevřené závětí v první dílčí periodě má zde stejný význam jako v dvojperiodě Dvořákově (př. 210).

Kontrast mezi polovětami v dílčích periodách dvojperrody nemusí být ovšem jen motivický. V polce, jež vyplňuje finale (5. výstup) v 1. jednání „Prodané nevěsty“, napsal Smetana po delším úvodu (24 takty) dvojperrodu s vnitřním kontrastem tonálním; po předvětí v *C* dur následuje v každé dílčí periodě závětí v *e* moll.

Jestliže jsme vytyčili jasnou hranici mezi dvojperiodou a vyšším celkem, jakým je malá dvoudílná forma, musíme ještě poukázat na styčné body a

rozdíly na druhé straně: mezi dvojperiodou a prostou dlouhou periodou. Zásadní rozdíl je v tom, že polovina prosté periody (samo předvětí nebo samo závětí) působí vždy nesamostatně, kdežto polovina dvojperiody (t. j. dílčí perioda, zejména druhá) je téměř samostatná.

Ucelenost první dílčí periody je taková, že skladatel ji musí aspoň harmonicky otevřít, aby posluchač zůstal ve střehu. (Viděli jsme to v obou uvede-
ných ukázkách.) Soběstačnost první dílčí periody ve dvojperiodě je teprve dodatečně oslabena tím, že je doplňována druhou, jako protějšek proti ní postavenou periodou. Nebýt celkové sestavy a harmonického opatření učiněného na konci první dílčí periody, byli bychom zcela spokojeni s polovinou dvojperiody jako s ucelenou drobnou větou.

Dvojperiody mohou být *pravidelné* (zpravidla šestnáctitaktové) i *nepravidelné a nesymetrické*, s různými úchytkami v délce jednotlivých polovět; hlouběji zasahující nepravidelnosti snáší dvojperioda na rozdíl od prosté periody poněkud tíže: dvojperioda se může snáze formálně rozpadnout, zejména je-li vtělena do velké skladby, než jednoduchá perioda. Proto bývají polověty v dvojperiodách zkracovány a prodlužovány jen mírně.

Stejně jako je možno zužovat a rozšiřovat prostou periodu, je možno zužovat a rozšiřovat i dvojperiodu. Zúžením dvojperiody docházíme k týmž výsledkům, k nimž můžeme dospět rozšířením prosté periody; je tedy zbytečné mluvit o zúžených dvojperiodách.

Dvojperioda nebývá strukturálně rozšiřována novými polovětami (neboť jich je již dosti), nýbrž tím, že je k ní přistavována nebo připojována *koda* nebo *úvod*. Koda zde bývá často *složená*.

Jako příklad *rozšířené dvojperiody* uvádíme vedlejší thema z 1. věty Beethovenova Kvartetu B dur, op. 18, č. VI:

212

1. předvětí

1. závětí

2. předvětí

2. závětí

16

cresc.

sf

decresc.

T

6

III. Perioda a neperiodická věta (§ 38)

Pravidelný (očekávaný) závěr celé dvojperiody připadl by do 16. taktu; definitivně pevná tonika, již očekáváme v 24. taktu, však nenastoupí a k uzavření dvojperiody dojde až v 36. taktu! Dvojperioda je tedy rozšířena o serií připojených kodových doplňků; tyto doplňky nejsou od vlastního „těla“ dvojperiody odděleny zářezem pevného závěru, takže je též možno považovat je za organickou součást závěti druhé dílčí periody; proti tomuto pojetí mluví jednak celková délka doplňků, jednak jejich stále víc a víc od výchozího thematicu se vzdalující myšlenkový obsah.

Rozšířená dvojperioda představuje nejrozlehlejší formu, k níž lze dospět rozštěpením (rozdvojením) a rozšířením základního periodického formálního celku, prosté drobné periodické věty čili periody.

§ 39. MELODICKÁ A KOMPOZIČNÍ PERIODA

Těžiště periody je zcela přirozeně v melodii. Periodická stavba hudby se týká v první řadě její melodické složky; ostatní složky a stránky jen přispívají k jasnější modelaci jejích základních, melodií daných kontur. Jako příklady různých typů period a jejich komplikací jsme proto mohli citovat jednohlasé písně, v nichž pomoc dalších skladebných složek a stránek, zejména harmonie, nemůže se ani výrazněji uplatňovat.

Vedle period, v nichž melodie představuje výhradní formovací oblast, jsou možny též periody postavené na širší hudební základně. Budeme takovým periodám říkat *kompoziční*, na rozdíl od těch, jež jsou soustředěny výhradně nebo převážně do melodie, *melodických*.

V doprovázené a vícehlasé hudbě považujeme periodu za melodickou, má-li její hlavní melodická linie aspoň stálé místo a jsou-li základní znaky periody z ní patrný. Melodickými periodami tedy nejsou jen periody nedoprovázených lidových písní, jejichž hojnost byla citována, nýbrž i periody bohatě doprovázené (viz příklady 142, 143, 148 a j.).

Vzhledem k důležitosti melodické složky v hudbě nemůže se zpravidla ani kompoziční perioda obejít bez melodie. Melodie v ní bývá též na vedoucím místě, je však lámána, postupně přenášena do různých poloh, přidělována různým nástrojům nebo hlasům, a dokonce chvílemi přerušována. Hlavním strážcem periodické stavby se může v některých periodách (aspoň dočasně) stát rytmus nebo harmonický a tonální průběh hudby. Tak v polce ve finale 1. jednání Smetanovy „Prodané nevěsty“ se ozve takováto perioda:

219

předvěti

závěti

Není snad třeba připomínat, že takový druh kompoziční periody se hodí znamenitě do hudby taneční nebo vůbec nástrojové. Nejčastěji se kompoziční periody vyskytují vskutku v hudbě pro víc individualisovaných nástrojů nebo nástrojových skupin, tedy v hudbě komorní a orchestrální, pak v hudbě pro sólové nástroje, jež jsou schopny amelodického projevu (jako je klavír). Ve vokální hudbě (sborové) se mohou vhodně uplatnit kompoziční periody polyfonického založení.

Periodickou strukturu může mít i zcela *amelodická část* hudby ve skladbě. Tak tomu je ve vstupních taktách v Beethovenově ouvertuře „Coriolan“ (viz př. 8, kde prvních 8 taktů lze pojímat jako předvěti, dalších 7 — až po nástup thematicu — jako závětí). Taková perioda je ovšem kompoziční. Amelodické části mívají však častěji strukturu neperiodických vět.

Kromě kompoziční periody zcela amelodické (př. 8) a takové, v níž melodická kresba ustupuje do pozadí (př. 213), je možná *kompoziční perioda polyfonického založení*, po případě taková, v níž je polyfonie aspoň naznačována. V tomto typu kompoziční periody nejde již o odstranění nebo odsunutí melodické složky, nýbrž o její *využití k vyšším účínům polyfonickým*, a tím i o výrazné uplatnění polyfonické stránky hudby. Neplyne-li v ní skutečná polyfonie s dvěma nebo více samostatnými melodickými pásmy, je v ní aspoň nakládáno s jednotlivými melodickými články thematického významu jako s libovolně umístitelným *cantem firmem* v polyfonii.

Jako hlavní thema v první větě Kvartetu *Es dur*, op. 127, vytvořil Beethoven tuto kompoziční dvojperiodu:

Allegro

214

teneramente 1. předvěti 1. závětí

sempre p e dolce

2. předvěti

2. závětí

(Pokračování viz v př. 358.)

Z dříve citovaných příkladů mají povahu takových komposičních period periody v příkladech 144 a 202.

Ve vokální hudbě s nástrojovým doprovodem uplatňují se komposiční periody výhodně všude tam, kde se dělí o jednotnou melodickou linii hlas a doprovod, jako v dříve citovaném Mařenčině zpěvu „Kdybich se co takového o tobě dověděla“ z 1. jednání Smetanovy „Prodané nevěsty“ (př. 175). Podobně je zpracován také zpěv Vaškův, z něhož začátek byl uveden v př. 201.

V doprovázených periodách, jež považujeme za melodické, může být doprovod chvílemi samostatněji vypracován, takže celek stojí na rozmezí mezi periodami melodickými a komposičními. Závažné jsou zejména takové obraty v doprovodu, které zasahují do struktury periody (na příklad přesouvají nebo stírají hranici mezi polovětami, jak je dána ustrojením melodie). Odkazujeme zde zpět na citované již periody Smetanovy v př. 159 a 192. V periodě z Polky *e moll* (př. 159) se přihlašuje na konci předvětí k slovu střední hlas jako melodický činitel; jeho linie končí však až v okamžiku, kdy hlavní melodie zahajuje závětí. V periodě z „Prodané nevěsty“ (př. 192) přeměňuje doprovod symetrickou periodu na nesymetrickou.

Zásadně platí, že členění větší skladby na periody (vůbec drobné věty), polověty a jednotlivé články vyplývá vždy až z celkového proudu hudby. Ježto však v něm hraje melodická složka nejdůležitější úlohu, kryje se většinou členění melodie s členěním celku. Periody, v nichž musíme při vymezování jejich polovět a dalších menších článků přihlížet k jiným složkám a k rozmístění melodie, jsou právě komposiční.

§ 40. NEPERIODICKÁ VĚTA

Neperiodická věta je taková drobná věta, v níž se neuplatňuje základní znak periodicity, t. j. rozložení do dvou polovět, po případě další symetrické rozložení jednotlivých polovět na odpovídající si stejně dlouhé články.

Neperiodická věta jako samostatná skladba je ovšem uzavřená; v tom má společný znak se samostatnou periodou. Jako část větší skladby může být uzavřená nebo otevřená, po případě pootevřená.

Stejně jako tomu bylo u period, můžeme rozeznávat i neperiodické věty *melodické a komposiční*.

Melodické neperiodické věty jsou zpravidla kratší než normální periody; velikostí se blíží krátkým (zkráceným) nebo zúženým periodám nebo jednotlivým polovětám normálních period. Pro přílišnou krátkost působí také poněkud kuse (jako zúžené periody). Není to však způsobeno oslabenou invencí skladatelovou; jistá krátkodechost je tu naopak záměrná, neboť jí je podněcován další rozvoj hudebního proudu. Je tomu tak i u krátkých neperiodických vět, jež vystupují jako samostatné skladby; u nich (zejména v písních) se předpokládá, že jsou beze změny mnohokrát opakovány (t. j. zpívány vždy znova na slova dalších slok textu).

U melodické neperiodické věty, jež je jen součástí větší skladby, je krátkost ovšem tím více na místě.

Komposiční neperiodické věty bývají zase podstatně delší než normální periody. Velikostí se blíží rozšířeným periodám nebo dvojperiodám.

Oba typy neperiodických vět, melodická i komposiční, odlišují se od period svým vnitřním ustrojením, a tím i výsledným účinem. Znaky, jimiž je prosazována neperiodičnost, lze shrnout do čtyř oblastí asi takto:

1. V *oblasti motivické* se často uplatňují stále nové útvary bez opakování a bez návratu; mezi sousedícími články (motivy) jsou volné vnitřní vztahy; vládne tu spíš vzdálená podobnost až rozdílnost článků než blízká podobnost a shoda.

2. Pokud jde o *melodickou linii*, má neperiodická věta tendenci k rozbíhavosti a rozeklanosti; projevuje se to v tom, že začátek melodie bývá „zapomenut“ (viz dále př. 223), že větší intervalové kroky a skoky nebývají dostatečně nebo vůbec vyplňovány, takže trhají melodickou linii, že melodie příliš dlouho stoupá nebo zase klesá a pod. Platí to zejména o delších melodických neperiodických větách; v krátkých (zvláště zúžených) se uvedené znaky nemohou náležitě uplatnit. Konečně bývá v neperiodických větách melodie vůbec stavěna na vedlejší kolej nebo vylučována; delší amelodické části skladby bývají zvláště často stavěny jako neperiodické věty.

3. V *oblasti harmonické a tonální* se projevuje v neperiodických větách sklon k improvisačnímu bloudění, k zabíhání do vzdálených tónin, či vůbec k tonálnímu neklidu, k pomíjení toniky a k setrvávání na netonických, někdy i funkčně odlehklých akordech. Pokud jde o závěry, je tu nápadná tendence k harmonické a tonální otevřenosti, projevující se velmi konkrétně v tom, že pevný závěr věty je opětovaně a třeba i dosti dlouho odsunován; dojde-li pak konečně k závěru, vpadá často hned do něho nástup další neperiodické věty, čímž i více vět v bezprostředním sledu je přepojeno. (Z uvedených znaků vyplývá, že právě komposiční neperiodické věty mají sklon k rozrůstání.) Prudké harmonické a tonální výkyvy se mohou přirozeně uplatnit spíše v hudbě založené homofonně než v polyfonii, kde zájem o souhru melodických linií odsouvá harmonické myšlení do pozadí. Záleží tu přirozeně též na době a slohu.

4. V *oblasti struktury* vládne velká nechuť k setrvávání a též k pravidelnému scelování a drobení; zato je vyhledáváno scelování a drobení nesymetrické a nepravidelné. (O scelování, drobení a setrvávání viz § 35.)

Téměř všechny znaky, které zde byly uvedeny, mají rozleptávající účín, nestmelující větu. Jen zásluhou toho, že neperiodická věta nemá dvě polověty, působí i při uplatnění základních neperiodických znaků celistvě, jako jeden proud.

Lze ještě dodat, že jako reprezentuje prostá a nepravidelnostmi nezatížená perioda expositivní typ hudby (viz § 26), tak zase čistá, všech příznaků periodicity zbavená neperiodická věta reprezentuje *typ hudby evoluční*. Periodická melodie má sklon „začínat znova“, neperiodická se tomu všemožně vyhýbá; periodická melodie přistavuje tudíž zcela přirozeně k přednesenému předvětí podobné, nejraději jako prve začínající pokračování, závětí; neperiodické melodii se takové počínání přičí.

Uvedené znaky neperiodičnosti se ovšem neuplatňují soustavně a v plném souhrnu. Vedle znaků neperiodičnosti se mohou uplatnit i znaky periodičnosti, někdy i ve značné míře. Stupeň aperiodicity (a tím i rozbíhavosti, evolučnosti a nesoudržnosti) může pak být různý. Znaky periodičnosti a neperiodičnosti mohou konečně být i v jisté rovnováze, takže útvar, v němž k tomu dochází, stojí na předělu mezi nepravidelnou nebo porušenou periodou a neperiodickou větou tíhnoucí k periodicitě.

Jako příklady nepříliš krátkých *melodických neperiodických vět* uvádíme dvě fugová themata z II. dílu Bachova „Temperovaného klavíru“:

215 

216 

Na volné motivické souvislosti mezi vstupním motivem a dalším rozvojem melodie upozorňují svorky.

Melodické neperiodické věty slouží zpravidla jako *podklad* (thema) ve skladbách *polyfonní faktury*, zejména ve *fugách*. Fugová themata bývají někdy velmi krátká, takže působí kuse (jako radikálně zúžené věty); je pak zcela přirozené, že pokračování thematu (t. zv. fugová protivěta, viz dále kap. VI) srůstá s thematem v soudržný stavebný celek, a to i tehdy, je-li jeho obsah výrazně rozdílný.

Vidíme to na příklad v Bachově Fuze *As dur* z I. dílu „Temperovaného klavíru“, kde samo thema je pouze jednotaktové:

217 

Krátké fugové thema, působící jako zúžená neperiodická věta, bylo citováno též v př. 11 (od Černohorského).

Melodické neperiodické věty mohou vystupovat též jako *samostatné skladby*, na př. písni. Je pak příznačné, že při zpracování takových písni jako themat v umělých skladbách se uchylují skladatelé s oblibou zase k práci *polyfonní*.

Tak použil Beethoven k polyfonické práci ve svém Kvartetu *e moll*, op. 59, č. II, ruské lidové písni („*thème russe*“), která představuje neperiodickou větu:

218 

Tatáž ruská písni se zpívá v 2. obraze prologu k Musorgského opeře „Boris Godunov“ na slova „Tak jako na nebi slunci rudému sláva, sláva“.

Jako ukázkou *kompoziční neperiodické věty* z okruhu vokální polyfonní hudby uvádíme začátek Palestrinova motetu „*Sicut cervus*“:

219

Si - cut

Si - cut cer - vus de - si - de - rat ad fon - tes a - qua -

cer - vus de - si - de - rat ad fon - tes a - qua - rum

rum

rum

si - cut

Si - cut cer - vus de - si - de - rat ad

rum, a - qua - rum,

cer - vus de - si - de - rat ad fon - tes a - qua - rum

si - cut cer - vus de - si - de - rat ad fon - tes a - qua - rum

si - cut

Ohraničení věty zde není dáno souhrou všech hlasů, nýbrž vyplývá z průběhu vrchního hlasu a z harmonické faktury celku, hlavně z výrazného závěru; ostatní hlasy překlenují hranici věty hlubokým přepojením. V rámci citované kompoziční neperiodické věty představují jednotlivé souvislé části hlasů dílčí melodické neperiodické věty (v příkladu jsou ohraničeny svorkami).

Z okruhu instrumentální hudby uvádíme začátek Preludia z virginalové Suity *g moll* od H. Purcella:

220

This musical score illustrates a complex polyphonic texture. It features three systems of staves. The top two systems are single staves, likely representing vocal or instrumental parts, with intricate melodic lines and some rests. The bottom system is a grand staff (treble and bass clefs) showing a dense accompaniment with various rhythmic patterns and dynamics. The overall texture is highly contrapuntal.

V kompoziční neperiodické větě polyfonní faktury lze často oddělit vstupní (zpravidla zúženou) neperiodickou větu melodickou. (V citovaných ukázkách z Purcella a Palestriny — zejména zde — nastupují další hlasy dříve, než mohl první hlas přednést melodickou větu v úplnosti.) Takovou kompoziční neperiodickou větu lze pak pojímat též jako sled dvou neperiodických vět, melodické a vlastní kompoziční.

Vidíme to na příklad na začátku fugovaného scherza v Beethovenově Kvartetu *c* moll, op. 18, č. IV:

Andante scherzoso quasi allegretto ♩. = 56

221

pp

dílel melodická neperiodická věta

pp *sf*

pp *sf* *sf*

cresc.

kompoziční neperiodická věta

This musical score is an excerpt from the beginning of a fugue in Beethoven's Quartet in C minor, Op. 18, No. 4. It starts at measure 221. The tempo is marked 'Andante scherzoso quasi allegretto' with a quarter note equal to 56. The first staff shows a melodic line starting with a piano (*pp*) dynamic. A bracket labeled 'dílel melodická neperiodická věta' spans the first few measures. The second staff shows a second voice entering with a fortissimo (*sf*) dynamic. The third staff shows a grand staff with multiple voices and instruments, with dynamics ranging from *pp* to *sf*. The piece concludes with a 'cresc.' (crescendo) marking.

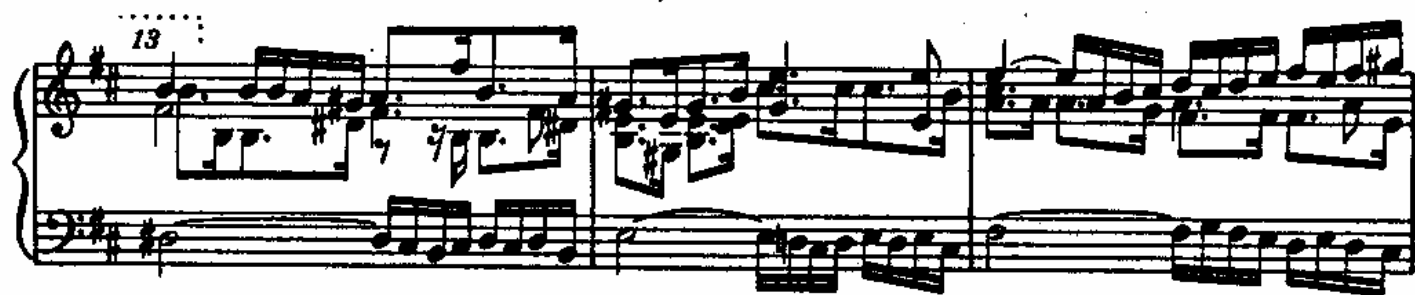
O periodické větě můžeme říci, že její normální rozměr je 8 taktů. U neperiodické věty nelze spolehlivě mluvit o normální délce. Neperiodické věty o rozměru asi 8 taktů nepředstavují nikterak normu. Melodické neperiodické věty jsou zpravidla kratší; proto označujeme jako *zúžené* jen takové, jež jsou neobyčejně krátké (1–2 takty) a působí kuse. Kompoziční neperiodické věty jsou zpravidla delší než 8 taktů; proto označujeme jako *prodloužené* nebo *velké* jenom takové, v nichž odsouvání očekávaného ukončení v podobě pevného závěru je obzvlášť nápadné. Rozrostla-li se věta tím, že očekávaný závěr byl jakýmkoliv způsobem nadlehčen (na př. uplatněním sextakordu místo kvintakordu nebo užitím klamného závěru a pod.), můžeme o ní mluvit jako o větě *rozšířené*. Rozdíl mezi rozšířenou (t. j. strukturálně obohacenou) a prostou prodlouženou větou není u neperiodických vět tak výrazný jako u periodických (neboť zde je členění vůbec volnější a samy hraniční závěry bývají rozmanitě oslabovány, zejména polyfonicky, jak jsme to viděli v citované ukázce z Palestriny v př. 219).

Za zúžené neperiodické věty lze považovat obzvlášť krátká fugová thema (viz př. 217).

Jako ukázkou *věty rozšířené* uvádíme začátek pomalého úvodu k 1. větě v Bachově orchestrální Suitě (ouvertuře) *D dur*:

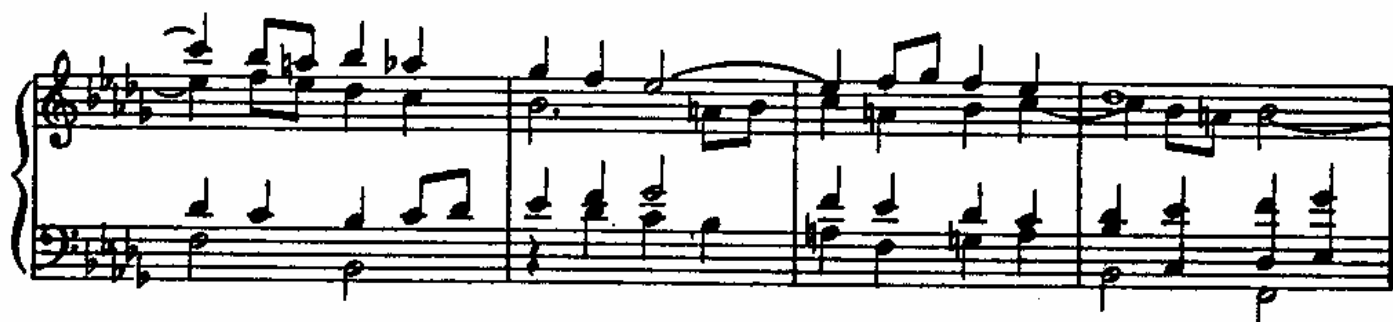
222

sempre coll' 8



Očekávaný závěr v 13. taktu je oslaben tím, že akord *h dis fis* nastupuje jako sextakord; neoslabený závěr, avšak již na jiném akordu (*a cis e*), nastupuje v 18. taktu.

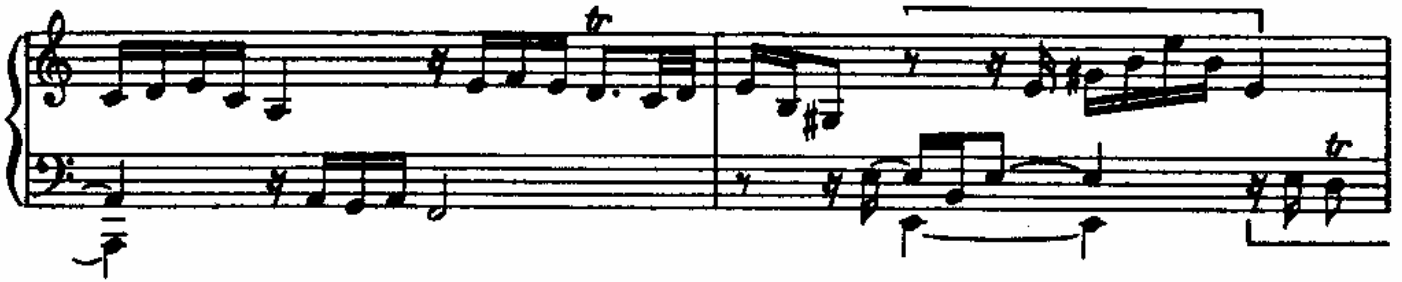
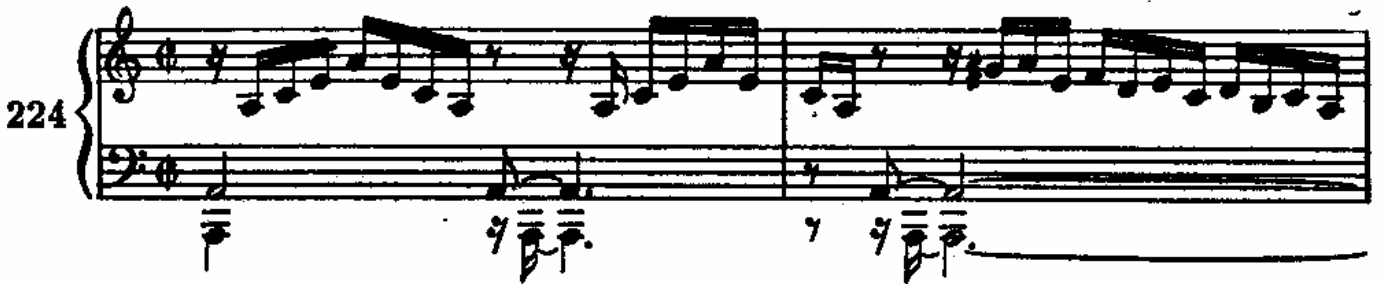
Nerozšířenou, avšak velmi dlouhou neperiodickou větu představuje tato část (exposiční oblast) Bachovy pětihlasé Fugy *b moll* z I. dílu „Temperovaného klavíru“:





(Pokračování této fugy viz v př. 276.)

Jako ukázkou věty, v níž vedle příznaků neperiodičnosti lze nalézt i *znaky periodicity*, uvádíme Preludium z Purcellovy Suity *a moll*:



První čtyři takty je zde možno považovat za předvěti, ostatek za závěti (podle harmonického rozvrhu). Kromě toho se tu uplatňují drobné návraty. Vcelku tu však vládne nechuť k doslovnému opakování či návratu hudby jednou přednesené. (V tom ohledu je zajímavé metrické odlišení druhého rozkladu toniky ve srovnání s prvním na začátku skladby.)

Mnohá fugová thema stojí rovněž na *rozhraní mezi neperiodickými melodickými větami a periodami*, na příklad toto thema z Rejchovy klavírní Fugy *A dur*:

Allegretto vivo

225

p

pp

sempre legato

p

Téměř doslovné opakování 2. a 3. taktu zde působí jako závěti, byť poněkud krátké. (Srov. s tím průběh Beethovenovy nesymetrické vstupní periody z Kvartetu *A* dur, op. 18, č. V, uvedené v př. 185.)

§ 41. UPLATNĚNÍ PERIOD A NEPERIODICKÝCH VĚT VE SKLADBÁCH

Drobná věta, ať již v podobě periody nebo věty neperiodické, je základem a východiskem všech dalších forem. Každá skladba, není-li již sama pouhou periodou nebo neperiodickou větou, obsahuje jednu nebo více drobných vět (period a neperiodických vět), slitých do souvislého proudu malé nebo velké věty. Perioda a neperiodická věta zabírají proto právem rozlehlou část nauky o hudebních formách.

Periody se vyskytují zejména v homofonní hudbě, jednohlasé i vícehlasé: v doprovázených i nedoprovázených (lidových) písních, v sólových instrumentálních skladbách i ve skladbách pro komorní soubory a pro orchestr, zejména v hudbě povahy taneční nebo vyrůstající z tance. Pokud jde o základní jednověté formy, uplatňují se periody v malých dvoudílných a třídílných formách, a to aspoň jako jejich základní (první) díl, ve velkých dvoudílných a třídílných formách jako základní části jednotlivých velkých dílů, v variacích jako thema nebo část thematu, v sonátové formě někdy jako hlavní i vedlejší thema (se značnými nepravidelnostmi), v rondové formě jako její ústřední díl (rondeau) nebo jako součást ústředního velkého dílu, po případě i část vedlejších dílů. Blíže o tom pojednáme v dalších kapitolách, věnovaných jednotlivým základním jednovětým formám.

Neperiodické věty jsou vzácnější. Uplatňují se v hudbě faktury polyfonní, hlavně ve fugách, a to jako thema (melodické neperiodické věty) i jako souvislé části polyfonního hudebního toku (kompoziční neperiodické věty), pak v hudbě homofonní jako vedlejší formální části, po případě jako hlavní část v hudbě amelodické nebo figuračně melodické povahy (na př. v preludiích). V sonátové formě bývají někdy themata představována neperiodickými větami.

Poměr mezi periodami a neperiodickými větami je různý v hudbě různého slohu a různých dob. *Klasicismus* se vyznačuje značnou převahou period nad neperiodickými větami. V *baroku* je poměr mezi oběma druhy drobných vět vyrovnanější, zejména v hudbě vážného zaměření; v hudbě lidového rázu je poměr podobný jako u klasiků. Ještě ve starší hudbě, v *raném ba-*

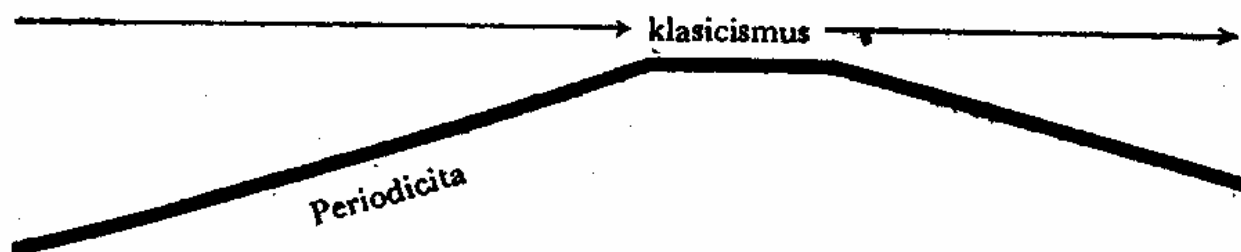
roku a v hudbě dozrávající a vyvráté *renesance*, je jasná periodicitá vzácná; její stopy pronikají v hudbě prostého uměleckého zpracování, na příklad v tancích. *Středověk* je ve vážné („učené“) hudbě takřka důsledně aperiodický, v hudbě světské (na příklad u trubců) je sklon k periodicitě význačným slohovým rysem. *Gregoriánský chorál* je přísně aperiodický; naproti tomu v odnožích, které z něho vyrůstají (na příklad v sekvencích), vyskytují se občas dosti výrazné náznaky periodického stmelování jinak volně plynoucí deklamační melodie.

Hudba poklasická pozvolna zase odsouvá jasnou periodicitu ve prospěch vět neperiodických. Avšak v hudbě, jež se opírá o projevy lidové tvořivosti, představuje periodicitá stále vládnoucí princip.

Lze tedy zhruba znázornit vývoj tímto schematem:

aperiodicitá —————> periodicitá —————> (aperiodicitá),

přítom vláda periodicity je nejprůkaznější u klasiků:



Nesmíme ovšem zapomenout, že vždy se mohou vyskytnout významné úchytky a že již sám způsob formování myšlenek je součástí individuální charakteristiky jednotlivých skladatelských osobností.

§ 42. ROZBOR PERIOD A NEPERIODICKÝCH VĚT

V každé skladbě, pokud není sama pouhou periodou nebo neperiodickou větou, se vyskytují *periody* nebo *neperiodické věty* nebo obojí v rozmanitém sledu. Kromě toho se mohou vyskytnout *osamocené části, jež se nesdružují do drobných vět.*

Tuto poslední možnost lze též vyloučit, jestliže se připustí, že takové osamocené články nebo skupiny článků představují vždy zúženou drobnou větou, periodickou nebo neperiodickou. Proti takovému stanovisku lze však vážně namítnout, že obzvláště krátké osamocené články, zejména amelodické povahy, jsou již příliš vzdáleny od útvarů, jimž přísluší označení period nebo neperiodických vět; dva úvodní akordické údery, jakými začíná na příklad Beethovenova „Eroica“, lze opravdu jen stěží prohlašovat za zúženou periodu; viz př. 6.

Je věcí analytikovou, aby rozhodl, představují-li menší osamocené části periodu radikálně zúženou nebo jen zlomek periody (polovětu), zúženou neperiodickou větou nebo jen ojedinělý skladebný článek. Právě v této věci se mohou analytikové velmi rozcházet. Podobná kolísavost se může naskytnout při hodnocení nepravidelných nebo bohatě zkomplikovaných period, v nichž znaky periodicity jsou prokříženy se znaky aperiodicity. U jasných period a jasných neperiodických vět však nemohou nastat pochybnosti.

Jako ukázkou drobné věty, již lze považovat za periodu i za neperiodickou větou, uvádíme začátek 2. věty Beethovenovy klavírní Sonáty *F dur*, op. 10, č. II:

226 **Allegretto**

Vzhledem k naprosté plynulosti (nečleněnosti) lze o této drobné větě mluvit jako o neperiodické; avšak vzhledem k členitelnosti na útvary $\text{♪} \text{♪} \text{♪}$ a jejich dvojnásobky lze považovat první 4 takty za předvěti, další 4 (se čtvrtřovým předtaktím) za závěti. Správnější je pojetí první, neperiodické.

Složitější situace je na příklad v hlavním thematic 1. věty Beethovenova Kvartetu *a moll*, op. 132:

227 **Allegro**

Adagio

Zde je celkem správnější pojetí periodické (13 + 11), třebaže konec dlouhé periody je otevřen a každá její polověta je zkomplikována pasážovým úvodem na dominantě a mezi ně je ještě položena výrazová digrese (Adagio); odmítneme-li považovat hudbu od 14. taktu za závěť, musíme ovšem říci, že jde v prvních 13 taktech o neperiodickou větu, a to otevřenou.

V analytické praxi se setkáváme často s takovými případy, vzbuzujícími pochybnosti.

Z uvedeného plyne, že k praktickému analytickému studiu period a neperiodických vět se hodí každá skladba. Je ovšem radno začít se skladbami, v nichž se vyskytují jasné, neproblematické periody. Proto zde připojujeme *soupis vhodných dostupných skladeb*, v nichž se takové periody snadno najdou:

Beethoven: Sonáty pro klavír, op. 2, č. I (2. věta), op. 2, č. II (2. a 4. věta), op. 2, č. III (4. věta), op. 7 (4. věta), op. 10, č. I (2. a 3. věta), op. 10, č. III (1. věta), op. 13 (2. věta), op. 14, č. I (2. věta), op. 14, č. II (1., 2. a 3. věta), op. 22 (2. a 3. věta), op. 27, č. I (2. věta), op. 27, č. II (2. věta), op. 31, č. II (2. věta), op. 31, č. III (2. věta), op. 49, č. I (2. věta), op. 49, č. II (2. věta), op. 81a (2. věta).

Schumann: klavírní skladby „Motýli“ („Papillons“), op. 2 (čísla 1, 4, 5); „Studie podle Paganiniho“, op. 3 (č. 2); „Intermezzi“, op. 4 (č. 3); „Davidsbündlertänze“, op. 6 (čísla 2, 3, 5, 11, 15, 16); „Karneval“, op. 9 (Pierrot, Valse noble, Chiarina); „Phantasiestücke“, op. 12 (čísla 2, 4, 7); „Koncert bez orchestru“, op. 14 (scherzo); „Dětské scény“ („Kinderszenen“), op. 15 (čísla 1, 2, 3, 6, 7); „Kreisleriana“, op. 16 (čísla 1, 2, 7, 8); Arabeska, op. 18; „Novellety“, op. 21 (čísla 2, 5); „Nachtstücke“, op. 23 (čísla 1, 4); „Faschingsschwang aus Wien“, op. 26 (čísla 1, 3, 4); Romance, op. 28 (č. 2); „Album pro mládež“, op. 68 (čísla 1—12, 15—18, 20—24, 26, 28, 30, 32—36, 39, 41, 42); „Lesní scény“ („Waldszenen“), op. 82 (čísla 1, 6, 8); „Lístky do památníku“ („Albumblätter“), op. 124 (č. 1, 3—4, 6).

Chopin: Valčíky, op. 18, op. 34, op. 64, op. 69, op. 70, *e* moll; Mazurky, op. 6 (čísla 1, 2), op. 7 (čísla 1, 3), op. 17 (čísla 1, 4), op. 24 (čísla 2, 4), op. 30 (čísla 1, 2, 3, 4), op. 33 (čísla 2, 3), op. 41 (č. 2), op. 59 (čísla 1, 3), op. 63 (čísla 2, 3), op. 67 (č. 4), op. 68 (č. 2).

Mendelssohn: „Písňe beze slov“ (čísla 12, 15, 18, 19, 22, 24, 27, 28, 35, 37).

Čajkovskij: „Ruské scherzo“ (ze Dvou klavírních skladeb, op. 1), „Roční doby“, op. 37a (čísla 8, 10, 11), „Album pro mládež“, op. 39 (čísla 2, 5, 7, 8, 10, 14, 16, 19, 21).

Smetana: „Bagatelles et impromptus“ (čísla 1, 2, 3, 5); „Črty“ („Idyla“, „Vzpomínka“, „Scherzo-polka“, „Přivětivá krajina“); „Louisina polka“; polka „Ze studentského života“; polka „Vzpomínka na Plzeň“; Tři salonní polky, op. 7 (č. 1 *Fis* dur, č. 2 *f* moll, č. 3 *E* dur); Tři poetické polky, op. 8 (č. 1 *Es* dur, č. 3 *As* dur); „Vzpomínky na Čechy ve formě polek“

(op. 12, č. 1 *a* moll, č. 2 *e* moll, op. 13, č. 1 *e* moll); „České tance“ I (polky *fis* moll, *a* moll, *F* dur, *B* dur); „České tance“ II (Furiant, takty 29–36; Slepíčka, takty 11–18; Oves, takty 9–16; Dupák, takty 1–8, 27–34; Hulán, takty 12–31; Obkročák, takty 5–12; Skočná, takty 3–10); „Sny“ (č. 1, Quasi andante, takty 1–8; č. 6, takty 30–37); „Z domoviny“ I (takty 7–14), II (Moderato, takty 1–8); „Večerní písně“ (č. 1, takty 4–11); „Česká píseň“ (1. věta, prvních 8 taktů sboru; 4. věta, prvních 8 taktů sboru). Atd.

Dvořák: „Slovanské tance“, obě řady (op. 46, 72); Humoresky pro klavír; Kvartet, op. 51 (finale); Kvartet, op. 61 (finale); Kvartet, op. 96 (3. věta); Kvartet, op. 105 (1. věta, Allegro appassionato, takty 1–8); Kvartet, op. 106 (1. věta; 2. věta, takty 3–14; 3. věta, 16 taktů; finale, Allegro con fuoco, 12 taktů); Symfonie *G* dur (2. věta, k osmitaktové periodě jsou přidány doplňky; finale, takty 26–41); symfonie „Z Nového světa“ (1. věta, Allegro molto; 2. věta, takty 7–10; 3. věta, takty 13–20; finale, takty 10–17); Koncert pro housle, op. 53 (finale, 20 taktů); Koncert pro violoncello, op. 104 (finale, takty 33–40); symfonická básně „Vodník“, op. 107 (takty 9–16, 33–40). Atd.

Fibich: Sonáta pro klavír na 4 ruce, op. 28 (2. věta); „Malířské studie“ (č. 4); „V podvečer“ (takty 5–20). Atd.

Janáček: „Po zarostlém chodníčku“ (č. 3, 5, 6 – Adagio, 7 – takty 15–26, 9, 10 – takty 13–22, 23–31, 38–46); „V mlhách“ (č. 2 – dvě vstupní periody, č. 4).

Foerster: „Snění“, op. 47 (č. 3); „Erotovy masky“; „Suita ze Shakespeara“ (věta „Lady Macbeth“); sbory „Oráč“, „Mé orné půdy každý hon“ (dvě vstupní čtyřtaktové periody), „Píseň jarní“ (8 taktů a jednotaktový doplněk), „Velké, širé rodné lány“, „Stav si, stav si, vlašovičko“.

Novák: Sonatiny pro klavír, op. 54 (I: 1. věta, takty 25–32; II: 2. věta, 3. věta; III: 2. věta; IV: finale, takty 9–15; VI: finale); „Mládí“, op. 55 (čísla 2, 3, 5, 8, 11, 12, 21).

Suk: „Episody“ („Ella-polka“, takty 5–12); Suita, op. 21 (menuet); „O matince“ (č. 1 – třicetitaktová perioda); „Životem a snem“, op. 30 (č. 2 – 16 taktů).

Kromě rozboru některých z předložených period představuje užitečnou analytickou praxi vyhledávání drobných vět určitého typu (jasných period, period s rozmanitými úchytkami a komplikacemi, neperiodických vět, osamocených článků, jež se nesdružují do drobných vět) ve skladbách. K tomu mohou sloužit vhodné soubory, na příklad sonáty Haydnovy a Mozartovy, Beethovenovy symfonie, Dvořákovy „Slovanské tance“, Chopinova Preludia (op. 28), Schubertova „Impromptus“ a „Moments musicaux“, Schumannovo „Album pro mládež“ atd., a pak ovšem nevyčerpatelný poklad lidových písní. Ke studiu českých a slovenských lidových písní lze použít praktických písňových sbírek jako je Plickův „Český zpěvník“, Kuncovy „Slovácké jednohlasé písně“, Konvalinkovy „České lidové písně“, Poláškovy „Valašské a lašské jednohlasé písně“, Lisovy „Slovácké lidové písně z Uherskohradištska“, Poláškovy „Slovácké písničky“ atd; dále je možno se obrátit k velkým základním sbírkám, jako jsou Sušilovy „Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými“ (3. vydání z r. 1941) nebo Janáčkovy–Vášovy „Moravské písně milostné“; konečně vhodný materiál skýtají úpravy (harmonisace) lidových písní: Erbenovy–Martinovského „Nápěvy písní národních v Čechách“ (nové vydání J. Jindřicha), Seidlův „Národ v písní“, Novákovy „Slovenské spevy“ a „25 slovenských lidových písní“.

Pro studium *neperiodických vět* je radno obrátit se tam, kde se v hojnosti vyskytují. Ze staré hudby jsou to polyfonní vokální skladby, na příklad Palestrinovy mše a jednohlasé duchovní zpěvy, známé pod souhrnným označením „gregoriánský chorál“. V barokní hudbě jsou to především fugy; nejobsáhlejší soubor představuje Bachův dvoudílný „Temperovaný klavír“. V barokní i klasické hudbě najdeme neperiodické věty v preludiích, v pomalých úvodech k prvním větám suit (ouvertur) a symfonií, u klasiků pak též v provedeních (t. j. středních částech) prvních vět v sonátách, kvartetech a symfoniích, v koncertech v sólových kadencích, ve vokálních skladbách (v operách, oratoriích), v recitativních, po případě v ariosech a ovšem ve sborových partiích polyfonního zpracování. V hudbě z pozdního XIX. stol. a ze století XX. jsou neperiodické věty mnohem běžnější (na příklad v thematech sonát a symfonií, v symfonických básních, v písních recitativního charakteru a j.).

Osamocené články najdeme někdy jako oddělené úvody nebo doplňky k periodám, jako vsuvky mezi jasně ohraničenými periodami (na příklad v barokních „rondeau“), jako krátké úvody a kody u větších skladeb a pod. Mají-li osamocené články nebo skupiny článků rozměr asi poloviny periody, působí jako *oddělené polověty* a je možno je jako takové označovat; podle závěru poznáme, jde-li o osamocené předvětí nebo závětí. Má-li však taková osamocená polověta

aspoň některé znaky aperiodicity, zejména postrádá-li opakování či návratu motivů, lze ji ovšem považovat prostě za neperiodickou větu, krátkou nebo zúženou; má-li naopak některé znaky periodicity, zejména je-li rozložitelná na dvě odpovídající si poloviny, lze ji považovat za zúženou periodu. Tato pojetí ovšem odpadají u zcela krátkých osamocených článků.

Praktické analytické studium period, neperiodických vět a zjišťování osamocených článků (po případě polovět) představuje *základ veškeré analytické praxe*. Bez spolehlivé orientace v tomto materiálu nelze se pouštět do vyšších a složitějších analytických úkolů. Při analysách všech dalších základních jednovětých forem nelze pomíjet jejich základní složky, jimiž jsou právě periody a neperiodické věty.

MALÁ DVOUDÍLNÁ A TŘÍDÍLNÁ FORMA

§ 43. KATEGORIE JEDNOVĚTÝCH FOREM

Všechny vyšší formy, přesahující rozměr a složení drobné věty, jsou složeny z drobných vět, po případě ze skupin drobných vět. Drobné věty (periody a neperiodické věty) představují nejnižší kategorii forem. Ve druhé kategorii se uplatňují nejméně dvě drobné věty. Nejprostšími representanty této kategorie jsou malá dvoudílná forma a malá třídílná forma. Ve třetí kategorii se uplatňují nejméně dvě formy druhé kategorie. Nejprostšími formami této kategorie jsou velká dvoudílná forma a velká třídílná forma.

Drobné věty jakožto formy nejnižší kategorie nejsou ovšem rovněž jednoduché, neboť se skládají z článků a skupin článků (polovět); části drobných vět nejsou však schopny samostatného života, kdežto části forem vyšších kategorií mohou případně vystupovat jako samostatné skladby.

Hranice mezi kategoriemi jednovětých forem nejsou ostré, nýbrž splývavé (široké). Forma každé kategorie může totiž být zúžena nebo rozšířena; zúžením se sblíží s formou nižší kategorie, rozšířením s formou kategorie vyšší. Rozšířená forma nižší kategorie stojí pak asi na stejné úrovni jako zúžená forma kategorie nejbližší vyšší.

Spodní mez pro rozměr forem nejnižší kategorie můžeme nazvat *mezí samostatnosti*, neboť pod ní se už nemožou uplatnit skladebné projevy schopné působit jako samostatné skladby. Horní mez pro rozměr forem nejvyšší (třetí) kategorie můžeme zase nazvat *mezí soudržnosti*, neboť nad ní je stěží možno udržet příliš do šíře rozteklý proud hudby jako soudržný celek. Proto nelze též mluvit o nějaké další, čtvrté kategorii, neboť ta by ležela již za touto mezí; větší skladby se také skutečně rozpadají na oddělené části, jsouce *cykly*. Spájením vět cyklu pak vznikají *volně kombinované formy*.

Mez soudržnosti je mnohem méně určitá než mez samostatnosti; její překročení je tudíž spíše možné.

Popsané rozdělení forem na kategorie lze znázornit obrazcem na str. 183.

Rozšířené formy všech kategorií a zúžené formy druhé a třetí kategorie jsou zcela běžné, neboť se uplatňují stejně jako prosté formy všech kategorií

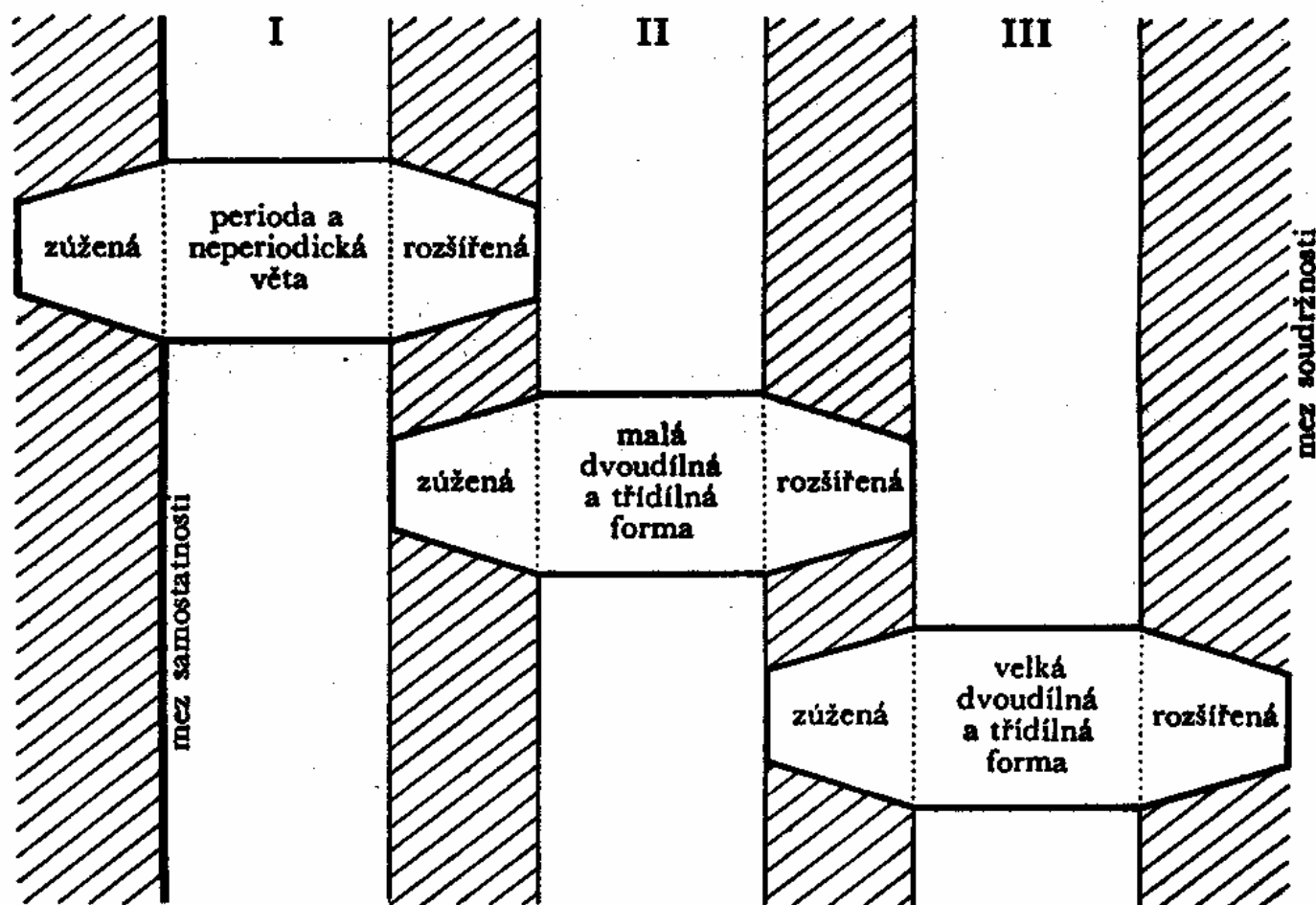
v širokém prostoru mezi okrajovými mezemi samostatnosti a soudržnosti. Naproti tomu mají zvláštní postavení zúžené formy první kategorie, tedy zúžené periody a neperiodické věty.

O zúžených drobných větách platí, že nemohou být samostatné, a tudíž to vlastně již ani nejsou věty. (Srov. §§ 31 a 37.) Mluvíme o nich jako o zúžených drobných větách jenom s ohledem na jejich spříznění s normálními drobnými větami a s ohledem na to, že poměr mezi nimi a normálními drobnými větami je právě takový jako poměr mezi zúženými a normálními malými větami a mezi zúženými a normálními velkými větami.

Mez soudržnosti není zdaleka tak kritická jako mez samostatnosti; překročitelnost této meze je tudíž snazší. Rozpadu skladby lze tu čelit vhodnými prostředky, zejména širokým rozklenutím stavební linie. Rozšířená velká forma snadno přechází ve formu volně kombinovanou, v níž jsou v jeden celek slity velké věty cyklu.

V našem obrazi jsou uvedeny jen reprezentativní formy ve II. a III. kategorii. Kromě uvedených spadají do jmenovaných kategorií všechny další základní jednověté formy, jimiž se budeme dále zabývat, t. j. fuga, variace, sonátová forma i rondo. Tyto formy spadají zpravidla do třetí kategorie; jen v případě menších rozměrů částí, z nichž jsou sestaveny, lze je zařadit do kategorie druhé; tu pak mívají i odlišné (odvozené) pojmenování: fughetta, sonatina, malé rondo. (Viz dále příslušné kapitoly VI–IX.)

KATEGORIE JEDNOVĚTÝCH FOREM



§ 44. MALÁ DVOUDÍLNÁ FORMA BEZ REPRISY

Sloučením dvou drobných vět vznikne malá dvoudílná forma. Každá drobná věta tu představuje *malý díl*.

Je-li obsah spojených drobných vět rozdílný nebo jenom tak příbuzný, že druhá drobná věta nepřináší skutečné opakování (reprisy) souvislé části první drobné věty, mluvíme o malé dvoudílné formě *bez reprisy*. Každá drobná věta vystupuje zde nejčastěji jako perioda; není ovšem vyloučeno, aby jedna část malé formy nebo též obě nebyly představovány neperiodickými větami.

Ježto malé díly, jsouce zpravidla právě periodami, mají *exposiční povahu*, označujeme je malými písmeny ze začátku abecedy; schematická značka pro malou dvoudílnou formu je pak *a b*. Kdyby měly malé díly vyhraněně evoluční charakter (jako neperiodické věty), bylo by na místě označovat je malými písmeny z konce abecedy (*x, y*).

Dílčí drobné věty mohou být k sobě přistavěny jako zcela samostatné a soběstačné skladby. Těsnější souvislosti lze dosáhnout tím, že první drobná věta zůstane pootevřena nebo otevřena; konečně mohou být obě drobné věty i přepojeny. V obou posléze jmenovaných případech jsou ovšem dílčí drobné věty (někdy jen první) zbaveny faktické samostatnosti, neboť odděleny od celku působí kuse.

Pro soudržnost celku je nesamostatnost dílčích drobných vět výhodná. Proto se uplatňují ve skladbách různé zásahy, zejména v tonálním plánu a v harmonickém vypracování, jimiž se snaží skladatel zúčastněné dílčí drobné věty těsněji navzájem připoutat.

V lidových písních bývají dílčí drobné věty přistavovány k sobě bez zvláštních úprav, t. j. jako by šlo o zcela samostatné skladby. Tu však bývá druhá perioda méně soudržná, a to tím, že její polověty jsou poněkud víc obsahově rozrůzněny; menší soudržnost druhé dílčí věty způsobuje její nesamostatnost, a tím (aspoň takto nepřímou) ji připoutává k první periodě.

Vzájemná přínaležitost malých dílů v malé dvoudílné formě se projevuje *příbuzností motivického obsahu a základní tonální jednotou*. Není dobře myslitelné, aby byly k sobě přistavěny libovolné dvě periody. Dvoudílná forma jako samostatná skladba i jako část skladby větší je totiž vždy hudebním projevem, jímž prostupuje *jednotlivá myšlenka*; bez ní by se rozpadla ve dvě nesourodé, k sobě nepatřící samostatné věty. *Kontrast* se může ovšem uplatnit i zde, avšak vždy jako součást (čím pronikavější, tím podstatnější) základní myšlenky. Kontrast, který vznikne z nahodilého protikladu odděleně vynalezených malých dílů, formu rozbíjí.

Nejčastěji se druhý díl opírá motivicky o první a je založen v téže základní (výchozí) tónině jako první.

K soudržnosti dvoudílného celku přispívá též *úměrnost zúčastněných malých dílů*, anebo i *podobnost struktury*. Proto se přistavuje k osmitaktové periodě nejvhodněji zase perioda asi osmitaktová, nikoliv nadměru prodloužená či rozšířená nebo neperiodická věta.

Jako příklady malé dvoudílné formy bez reprisy lze jmenovat dříve citované písně „Každý se nám dívá“ (př. 138) a „Ještě mě v kolíbce kolíbali“ (př. 177). Obě písně, skládající se ze dvou period, mají ve druhé periodě výrazně podtržené znaky nesamostatnosti. Naproti tomu v písni

„Okolo Třeboně“ (př. 189), rovněž dvoudílné, je druhá perioda jednolitá (závěti = předvěti), a tím i samostatná, avšak ve srovnání s první periodou poněkud kratší (8 taktů proti 10). V písni „Já nechci žádného“ (viz př. 17), taktéž dvoudílné bez reprisy, je druhá perioda zase rozlehlejší než první, zato však méně scelená.

Ve vokální hudbě bývají často tímto způsobem přistavovány dvě samostatné periody. K připomenutým příkladům lze připojit ještě českou taneční píseň „Letěla husička, letěla s vysoká“, v níž se zpívá druhý malý díl na slova „učte se, panenky, učte se rejtovat“.

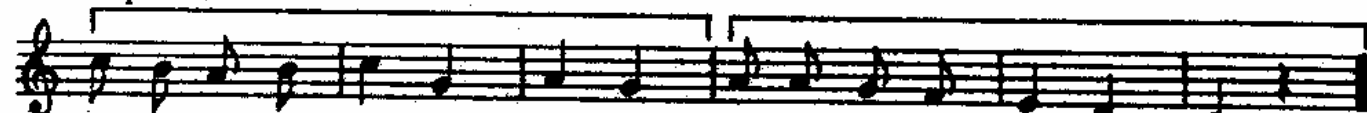
Všechny jmenované písně jsou tonálně i motivicky jednotné. Jako příklad malé dvoudílné formy bez reprisy, v níž se neuplatňuje jednota tóniny, uvádíme moravskou píseň „To Petrovské pěkné pole“. Zde proti prvnímu malému dílu v G dur je postaven druhý v C dur:

1. perioda

228  **předvěti - závěti**

To Petrovské pěkné po-le, to je Bo-že po-leč - ko.

2. perioda




Na-se-la sem roz-ma - ryn - ku a vze-šlo mně ži - teč - ko.

Výrazný protiklad tonálních center v rozpětí kvinty je provázen protikladem strukturálním: proti delší první periodě, desítitaktové, stojí kratší druhá, šestitaktová. Že tento kontrast není nahodilý, dokládá i text: „nasela sem rozmarynku — a vzešlo mně žitečko“ (ve druhé sloce: „už sa moje potěšení z vojny domů nevrátí“).

V dvoudílné slovenské písni „Umrem, umrem“ je mezi oběma díly prudký výrazový kontrast při tonální jednotě celku:

Pomalu

229  **předvěti - závěti**

U - mrem, u - mrem, a - le ne - viem ke - dy;

Rychle

 **předvěti**

a keď u - mrem, le - žať bu - dem, hop, cup, tra - la - la,

závěti

tak - to si ja spie - vať bu - dem: hop, cup, tra - la - la.

Z umělé hudby uvádíme jako příklad malé dvoudílné formy bez reprisy Menuet z Bachovy „Francouzské suity“ Es dur:

230  **1. díl**

The image displays three staves of musical notation in G major. The first staff shows the first part of a piece, ending with two endings labeled '1.' and '2.'. The second staff is labeled '2. díl' and shows the second part of the piece. The third staff shows the first part again, also with two endings labeled '1.' and '2.'. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Spojitost period je tu posílena tím, že první končí v dominantní tónině (je tedy tonálně otevřená), druhá v hlavní. Tento tonální rozvrh závěrů představuje v barokních skladbách založených v dur normu, od níž se skladatelé jen neradi odchylovali; ve skladbách založených v moll končí první díl v paralelní tónině dur nebo v tónině dominantní, druhý pak v hlavní tónině.

Jednotlivé malé díly v malé dvoudílné formě bývají *opakovány* zpravidla doslovně. V barokní hudbě představují repetice v každém dílu normu.

Opakování malého dílu (celé periody) nesmíme zaměňovat s opakováním polověty v takových periodách, v nichž se předvěti a závěti shodují (jak tomu je na příklad ve druhé periodě písně „Okolo Třeboně“, př. 189, nebo v první periodě písně „Umrem, umrem“, př. 229).

Opakována, a to i vícekrát, může být též dvoudílná forma jako celek:

|| : a b : ||

Je tomu tak přirozeně v písních o více slokách. V nich bývá první díl zpíván při opakování na nový text, druhý pak na jednotný text ve všech slokách (t. j. při každém opakování). Takový druhý díl bývá označován jako *refrén*.

Malá dvoudílná forma má asi stejný rozměr jako *dvojperioda* (viz § 38) a podobá se jí i strukturou. Rozdíl mezi malou dvoudílnou formou a dvojperiodou je v tom, že ve dvojperiodě je druhá dvojice polovět (2. předvěti a 2. závěti) obsahovým protiobrazem první dvojice, kdežto v malé dvoudílné formě jde o dvě skutečně různé, byť často příbuzné periody. Malou dvoudílnou formu s kontrastujícími díly nelze v žádném případě považovat za dvojperiodu; malá dvoudílná forma s periodami obsahově blízkými a dvojperioda, v níž se polověty téže funkce (1. a 2. předvěti, 1. a 2. závěti) poněkud více odlišují, mají ovšem k sobě velmi blízko, takže jsou někdy i zaměnitelné.

Malá dvoudílná forma bez reprisy je v instrumentální hudbě poměrně vzácná. Najdeme ji spíše v barokní hudbě než v klasické a novější. V písních se vyskytuje dosti často, zdaleka však ne v té míře jako dvoudílná forma s reprisou (viz § 45) a forma třídílná.

K označení „malá dvoudílná forma“ se někdy připojuje ještě nadbytečné bližší označení „písňová“.

Prosté označení „písňová forma“ je naprosto nepostačující, ježto se jím nevymezuje žádná určitá forma. Může se vztahovat jak na dvoudílnou a třídílnou formu, tak též na pouhou periodu nebo neperiodickou větu. Při zpřesnění doplňujícím označením „jednodílná“ (pro periodu a neperiodickou větu), „dvoudílná“ a „třídílná“ může pak ovšem souhrnné označení „písňová“ zcela dobře odpadnout jako nadbytečné.

§ 45. MALÁ DVOUDÍLNÁ FORMA S REPRISOU (SE ZNAKEM TŘÍDÍLNOSTI)

Mnohem rozšířenější než forma, již jsme právě probrali, je *malá dvoudílná forma s reprisou*. Její častější výskyt lze vysvětlit tím, že se v ní výrazně uplatňuje důležitý stavebný princip, posilující soudržnost skladby: *princip návratu* (reprisy). V tom se tato forma blíží formě třídílné; proto bývá též označována jako *malá dvoudílná forma se znakem třídílnosti*. K uvedeným názvům bývá někdy připojováno ještě nadbytečné bližší označení „písňová“.

První malý díl této formy vypadá stejně jako ve formě bezreprisové. Ve druhém díle se však *opakuje podstatná část dílu prvního*, zpravidla polovina. Poněvadž oba malé díly představují ve většině případů normální periody, bývá reprisováním postižena právě jedna polověta z první periody, nejvhodněji závětí.

Reprisa je většinou doslovná; mohou se však uplatnit rozmanité drobné úchylky, avšak jen v takové míře, aby bylo možno při prvním poslechu spolehlivě poznat, že jde o reprisu, nikoliv pouze o povšechnou motivickou spřízněnost. Změnou může být postižen i harmonický průběh polověty při reprisování; je to nutné tam, kde je reprisováno závětí z první periody, končící ve vedlejší tónině nebo na netonické harmonii.

Přítomnost reprisy ve druhém díle způsobuje, že tento díl je různorodý, a tím i ve zvýšené míře nesamostatný. (Poznáme to zejména při jeho srovnání s prvním dílem.)

Malou dvoudílnou formu s reprisou v závětí druhého dílu mají dříve citované písně „Dyž sem šel za milou, zabloudil sem“ (př. 136) a „Já bych tě, má zlatá, já bych tě rád“ (př. 137). V obou těchto písních je první díl uzavřen, takže reprisa závětí může být doslovná.

Stejnou formu mají známé písně „Aby nás Pán Bůh miloval“, „Ach, není tu, není“, „A já sám, dycky sám“ (zde končí první díl pootevřeně, což při reprise je změněno), „Andulko šafářova“, „Hajej, můj andílku“ (použil Smetana v „Hubičce“), „Holka modrooká“, „Hrály dudy u Pobudy“, „Nechoď tam, pojď radš k nám“, „Nejsi, nejsi, jak jsi se dělala“, „Pod dubem, za dubem“, „Šil jsem proso“ (př. 9, reprisa s drobnými změnami rytmickými), „Zdali nám, panenky, povíte“, „Žádný neví jako já“ (př. 15).

I z tohoto kusého soupisu nejznámějších písní je vidět, jak je tato forma rozšířena.

Vzácnější je malá dvoudílná forma, v níž je ve druhé periodě reprisováno předvětí z první periody, avšak jako závětí 2. periody (takže předvětí první periody se shoduje se závětím druhé). Tak tomu je v této české písni z Be-rounska:

231

1. malý díl P_1

A - lou, a - lou, za - hraj - te mně hod - ně z ve - se - la,

Z_1

že mně mo - je nej - mi - lej - ší vod - po - vě - dě - la:

2. malý díl P_2

z to - ho si nic ne - dě - lám, klo - bouk na stra - nu si dám:

reprisa $Z_2 (= P_1)$

pro - to - že jsem švar - nej jo - nák, so - bě za - zpí - vámi!

Jako další příklady můžeme jmenovat známé písně „Vrť sa, děvča, vrť sa, děvča, okolo mňa“, „Bejvávalo, bejvávalo“ a „Měla jsem chlapce“.

Uplatnění reprisy v předvětí druhé periody není prakticky možné. Je to tím, že návrat má náležitý scelovací účín jenom tenkrát, uskutečňuje-li se po uplatnění jiné hudby; po prvním malém dílu (t. j. první periodě) může přinést novou hudbu právě teprve předvětí druhé periody; není tudíž dobře možné, aby toto předvětí bylo nositelem reprisy. (Snad bude na místě zde připomenout, že následuje-li po otevřené nebo pootevřené periodě další perioda, jež začíná stejně, jako začínala perioda první, a též v dalším průběhu se jí podobá, vznikne dvojperioda, tedy forma I. kategorie.)

V instrumentální hudbě je malá dvoudílná forma s reprisou obvyklá u klasiků a romantiků, a to zejména v tancích a v thematech k variacím. Jako příklad uvádíme skladbu „Nevinnost“ ze Smetanova cyklu „Bagately a impromptus“ z r. 1844:

Allegretto, Innocente

232

1. malý díl P_1

p *marcato* *cresc.*

IV. Malá dvoudílná a třídílná forma (§ 45)

The image displays four systems of musical notation for a piano piece, illustrating binary and ternary forms with various musical markings.

- System 1:** Shows a binary form with a first section labeled Z_1 . The music is marked *p* (piano) and features a sequence of eighth and sixteenth notes.
- System 2:** Labeled "2. malý díl" (2nd small part), it shows a second section labeled P_2 . The music is marked *rit.* (ritardando), *p a tempo*, and *cresc.* (crescendo).
- System 3:** Labeled "reprisa" (reprise), it shows a return of the first section. The music is marked *f* (forte) and *p* (piano).
- System 4:** Labeled $Z_2 (= Z_1)$, it shows a second occurrence of the first section. The music is marked *pp* (pianissimo) and *rit.* (ritardando).

V barokní hudbě se vyskytují skladby ve dvoudílné formě, jež mají místo jasné nebo jenom mírně obměněné reprisy pouhý *náznak reprisy* nebo *reprisu zastřenou*. Formu takových skladeb je lépe označit jako dvoudílnou bez reprisy. Výrazná (snadno poznatelná), byť snad i poněkud zastřená reprisa se může uplatnit výhodně až ve formě třídílné (kde je zpravidla reprisována nejen polověta, nýbrž celá perioda) nebo ve formách rozšířených (kde reprisováním mohou být postíženy i přistavěné doplňky).

Pro malou dvoudílnou formu s reprisou užíváme též značky jako pro dvoudílnou formu bez reprisy: *a b*. Chceme-li vyznačit přítomnost a umístění

reprise, musíme ve formovém schematu uvést jednotlivé polověty, nejvhodněji malými řeckými písmeny:

$$\underbrace{a \beta}_a \quad \underbrace{\gamma \beta}_b \quad \text{nebo} \quad \underbrace{a \beta}_a \quad \underbrace{\gamma a}_b$$

Při případných změnách v reprise označujeme reprisovanou část písmenem s čárkou: $a \beta \gamma \beta'$, $a \beta \gamma a'$.

Přítomnost reprise posiluje základní exposiční charakter hudby, jež je zformována do malé dvoudílné formy. Exposičnost může pak být ještě dále posílena opakováním některého dílu nebo též obou dílů. Opakováním druhého dílu je nadto ještě posílen princip návratu, neboť reprise se pak uskutečňuje vlastně dvakrát. Opakována může být i celá forma, jak tomu bývá právě v písních o více slokách.

§ 46. MALÁ TŘÍDÍLNÁ FORMA BEZ REPRISY. VÍCEDÍLNÁ MALÁ FORMA

Malá třídílná forma je sestavena ze tří drobných vět. Nemohou to ovšem být periody nebo neperiodické věty porůznu vynalezené a dodatečně, bez ohledu na jejich smysl a průběh k sobě přistavené. Celá skladba vytvořená v malé třídílné formě, představuje celistvý hudební projev, v němž jednotlicí myšlenka se rozprostírá do jednotlivých dílů (drobných vět) a svádí je do jednotného proudu. Jednotlicí myšlenka se projevuje nejvýrazněji motivickým sjednocením (podobností) všech zúčastněných drobných vět a jednotným plánem tonálně harmonickým. Vyloučen není přirozeně ani kontrast, tkví-li v myšlenkové podstatě hudebního projevu.

Třídílný celek může probíhat bez reprise nebo s uplatněním reprise. Podle toho rozlišujeme *malou třídílnou formu bez reprise* a *malou třídílnou formu s reprisou*. Formové schema malé třídílné formy bez reprise je $a b c$, s reprisou $a b a$.

V malé třídílné formě bez reprise mohou být k sobě přistaveny periody i neperiodické věty, a to buď výhradně, nebo střídavě. Vzhledem k tomu, že melodické neperiodické věty bývají dosti krátké, bude i malá třídílná forma, sestavená ze samých melodických neperiodických vět, poměrně krátká.

Příkladem nám může posloužit husitská bojová píseň „Ktož jsú boží bojovníci“ (znění z 16. stol. podle boleslavského tisku z r. 1530):

233

Ktož jsú bo - ží bo - jo - v ní - ci a zá - ko - na je - ho,
pros - tež od Bo - ha po - mo - ci a ú - faj - te v ně - ho,

IV. Malá dvoudílná a třídílná forma (§ 46)

že ko - neč - ně s ním vždy - ky zvi - tě - zí - te.

Malá třídílná forma, jež se skládá z neperiodických vět kompozičních, bude přirozeně rozměrnější, ježto samy kompoziční drobné věty bývají dosti dlouhé (srov. § 40).

Jako příklad uvádíme „Kyrie“ z Palestrinovy mše „Iste confessor“:

234

[a] Ky - ri - e e - lé - i - son,

Ky - ri - e e - lé - i - son, Ky - ri - e e - lé - i - son, Ky - ri - e e - lé - i - son,

son, Ky - ri - e e - lé - i - son, Ky - ri - e e - lé - i - son, Ky - ri - e e - lé - i - son, Ky - ri - e e - lé - i - son.

[b]

léi son. (SÓLISTÉ) Chri - ste e - léi - son,

son, Ky - ri - e e - léi - son. Chri - ste e - léi - son, Chri - ste e - léi - son, Chri - ste e - léi - son, Chri - ste e - léi - son,

ste e - léi - son, Chri - ste e - léi - son,

son, Chri - ste e - léi - son,

ste e - léi - son, Chri - ste e - léi - son,

ste e - lé i - son, e - léi - son.
léi - son, Chri - ste e - lé i - son.
léi son.
Chri - ste e - léi - son.

(SBOR)
Ký - ri - e e - lé - son, Ký - ri - e e - lé - son,
Ký - ri - e e - lé - son,

léi - son, Ký - ri - e e - lé - son,
son, Ký - ri - e e - lé - son,
Ký - ri - e e - lé - son,
Ký - ri - e e - lé - son.

Ký - ri - e e - lé - son,
Ký - ri - e e - lé - son.

Obsahuje-li malá třídílná forma *periody* nebo skládá-li se výhradně z period, bývají její díly opatřovány *repeticemi*, a to zpravidla tímto způsobem:

|| : a : || : b c : ||

Tím nabývá tato forma *znaku dvoudílnosti*. Rozdíl proti malé dvoudílné formě bez reprisy je jenom v tom, že část, odpovídající druhému dílu malé dvoudílné

né formy, je zde asi dvakrát delší a rozpadá se nebo je rozložitelná na dvě dílčí části (*b c*).

V lidových písních je tato forma vzácná. Zato v instrumentální hudbě barokní se s ní setkáváme napořád.

Jako příklad uvádíme druhý Menuet z Bachovy „Francouzské suity“ *h* moll:

235

V citovaném menuetu lze mluvit o uplatnění *zastřené reprisy*, nikoliv však mezi prvním a třetím dílem, nýbrž mezi druhým a třetím ($Z_2 = Z'_2$). Malé díly *b* a *c* jsou zde jasně odděleny. V jiných případech tyto díly takřka splývají, takže celek se podobá formě *a b* s neúměrně rozrostlým druhým dílem.

Případné rozmnožení malých dílů na 4, 5, 6 a více je sice theoreticky možné, skrývá však v sobě nebezpečí rozpadu skladby. Aby k tomu nedošlo, musí se skladatel postarat o velmi těsné myšlenkové sepětí jednotlivých malých dílů nebo o náležité uplatnění principu návratu, po případě musí jiným

vhodným způsobem skladbu scelit. V prvním případě vznikají *variace* ($a a_1 a_2 a_3 \dots$, viz kap. VII), ve druhém *rondo* ($a b a c a d a$, kde některý návrat může být třeba i vypuštěn, viz kap. IX); zvláštní technikou se slučují drobné věty do jednotného skladebného celku ve *fuze* (viz kap. VI). Formě, skládající se ze serie drobných vět bez návratu a bez uplatnění techniky variační nebo fugové, říkáme *malá směs* (*malé potpourri*).

Bezprostřední sled více drobných vět vede často k tomu, že některé z nich klesají na úroveň pomocných částí (úvodů, spojek, doplňků), takže celek je nakonec zase nejvýše třídílný, avšak rozšířený (viz dále § 49). Čím je drobných vět ve skladbě více a čím jsou kratší, tím spíše se sdružují do dvojic (případně trojic atd.) na způsob předvětí a závětí, takže domněle vícedílná forma je nakonec prostší, avšak s rozměrnějšími členěnými díly.

Vícedílná malá forma se vyskytuje v chorálech. *Chorál* se skládá zpravidla ze serie krátkých neperiodických vět (t. zv. chorálových frází), takže celek není příliš dlouhý. Krátkost celku nás opravňuje k tomu, abychom mluvili o celém chorálu jako o *neperiodické větě, skládající se z řady článků*.

Svrchu citovanou píseň „Ktož jsú boží bojovníci“ lze na příklad rovněž označit za rozložitou neperiodickou větu o třech člancích. Staročeská píseň „Hospodine, pomiluj ny“ se skládá ze sedmi článků a doplňku („Krleš, Krleš, Krleš“); vzhledem k počtu článků a k jejich krátkosti považujeme píseň „Hospodine, pomiluj ny“ spíše za neperiodickou větu o osmi člancích než za malou sedmidílnou formu s kodou (doplňkem) bez reprisy.

§ 47. MALÁ TŘÍDÍLNÁ FORMA S REPRISOU

Malá třídílná forma s reprisou se skládá ze tří drobných vět, z nichž třetí se shoduje s první: $a b a$. Návrat prvního dílu nemusí být doslovný: $a b a'$. Změny mohou zasáhnout i harmonický rozvrh.

Uplatnění reprisy vede k tomu, že jednotlivé malé díly jsou *periodické*, zejména díly okrajové; střední díl (b) může po případě být i neperiodický. (Lze to říci též obráceně: jasná periodičnost vstupního dílu vyvolává potřebu reprisy, zatím co neperiodičnost jí nevyžaduje, nebo se jí dokonce vzpírá.)

Malá třídílná forma s reprisou je běžná v lidových i umělých písních (odtud též označení „písňová forma“) a v drobných instrumentálních skladbách, zejména klasických a poklasických. Tato forma je též běžná v novějších tancích.

Díly bývají často (zejména v instrumentální hudbě) opakovány týmž způsobem jako v třídílné formě bezreprisové:

$$|| : a : || : b a : ||$$

Je třeba upozornit, že reprisování druhého dílu nevede k třídílnosti; forma $a b b$ je dvoudílná s opakovaným druhým dílem.

Jako příklad malé třídílné formy s reprisou uvádíme „Vzpomínku“ ze Smetanových „Črt“ (op. 4, č. 3):

Andante

236

a

p *espress.*

dim.

b

mf

f *dim.*

p

espress.

f *dim.*

a *reprise*

p

cresc.

sfz



Reprisa, již zde užil Smetana, přináší jen nepatrné změny v dynamice, takže ji lze považovat za doslovnou. Spojitost mezi středním dílem *b* a reprisou *a* je zde velmi těsná; reprisa nasazuje po ukončeném a uzavřeném dílu *b*, nýbrž vynořuje se z něho; tím je ve formě podtržen znak *dvoudílnosti*.

V skladbách, v nichž jednotlivé díly nejsou opatřeny repetičemi podle vzoru $||: a :|| : b a :||$, lze doslovnou reprisu požadovat předpisem „*Da capo al fine*“. Reprisa přináší však často hudbu prvního dílu v pozměněném znění. V reprise se musí hudba prvního dílu měnit v tom případě, kdy první díl končí otevřeně nebo vplývá bez jasného ohraničení do dílu druhého.

Tak tomu je na příklad v této Fibichově skladbě z „*Nálad, dojmů a upomínek*“ (op. 41, seš. II, č. 1):

Lento

a *p* *espress.* *použito v reprise* *otvřeno*

b *cantabile* *pp*

p *riten.*

Skladatel musil reprisu změnit, aby byla skladba harmonicky a tonálně uzavřena; v pře-
tvořeném zakončení dílu *a* v reprise vytvořil skladatel též *vrchol celé skladby*.

Reprisa může přinést i jinak změněnou hudbu prvního dílu: reprisa může být proti zvukově křehkému prvnímu dílu zhutněna, přenesena o oktávu výše nebo níže, nově harmonisována, profigurována nebo i polyfonisována (opatřena imitacemi) a pod.

Proti okrajovým dílům, jež bývají periodické, mívá *střední díl příznaky aperiodicity* nebo je vůbec *neperiodický*; tím nevyžaduje návratu. Je-li jasně periodický, je lépe se k jeho hudbě ještě jednou vrátit. U klasiků obvyklé umístění repetice tomuto požadavku plně vyhovuje. Při prokříženém reprisování prvního i druhého dílu (*a b a b*), jestliže nejsou uplatněny žádné podstatnější změny, vzniká zopakovaná dvoudílná forma (neboť $a b a b = ||: a b :||$). Může se tak stát ovšem jenom v tom případě, kdy oba díly *a* i *b* nebo aspoň díl *b* končí uzavřeně. Formu s prokříženými reprisami, v níž jsou uskutečněny závažnější kompoziční změny (*a b a b'* nebo *a b a' b'*), považujeme zpravidla za *rozšířenou třídílnou formu s reprisou*, neboť pozměněný díl *b'* zde mívá funkci *pouhé kody*. (Viz dále § 49.)

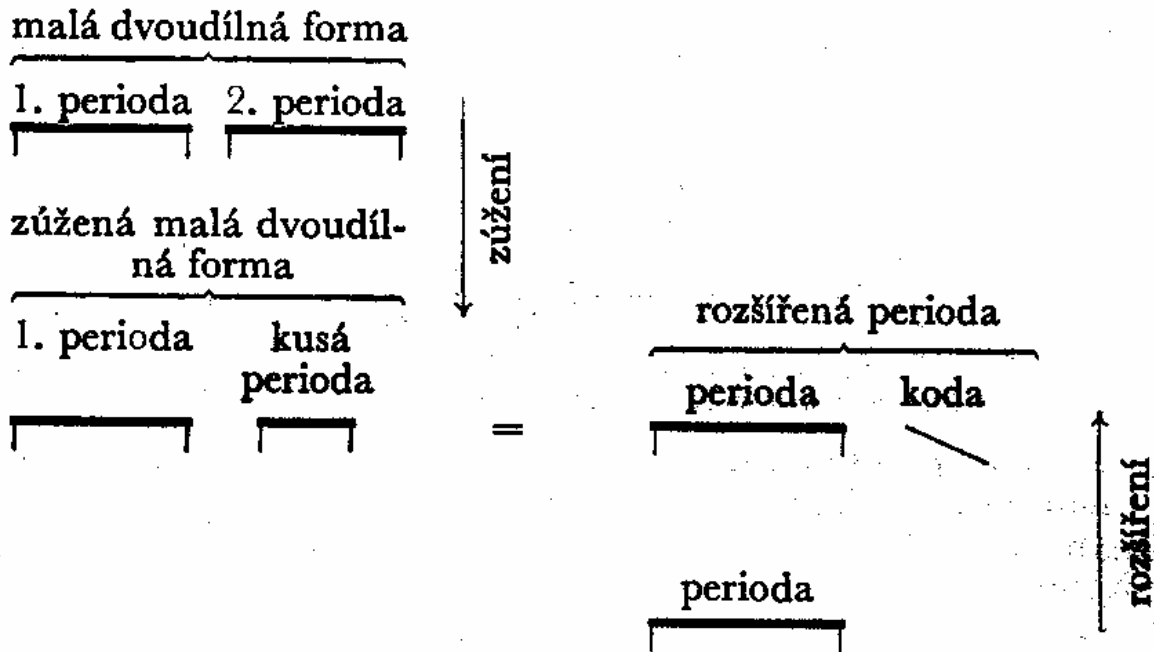
Krajní díly, ježto jsou jasně periodické a jsou v poměru exposice a reprisy, představují vyhraněnou *exposiční hudbu*. Naproti tomu *střed* mívá aspoň *příznaky hudby evoluční*, není-li vyplněn hudbou jednoznačně *evolučního charakteru*.

V příkladu 236 zpracovává skladatel ve středním díle motivy, jež předtím byl exponoval ve vstupní periodě; zpracovává je v jiném sledu (motiv taktů 1–2 z *a* je v taktech 3–4 a 7–8 v *b*, motivy z taktů 5–6 z *a* jsou v taktech 1–2 a 5–6 v *b*) a rozmisťuje je nově do hlasů (v taktech 5–6 v *b* v basu). Celý střední díl je nadto ještě tonálně a harmonicky neklidný a záměrně nevyvážený (*b* moll – *C* dur, *f* moll – *G* dur). Podobně se vyznačuje evolučností střední díl v př. 237; vidíme to v uplatnění melodie v tenoru i v celkovém průběhu tónin (*c* moll, *F* dur, *Des* dur, *B* dur).

Jako celek představuje malá třídílná forma s reprisou hudbu typu exposičního; rozhodující je zde charakter prvního dílu a reprisy; evoluční prvky ve středním díle tento základní charakter nemohou zvrátit. S tím souvisí, že sloh, který dává přednost hudbě evolučního založení, vyhýbá se této formě.

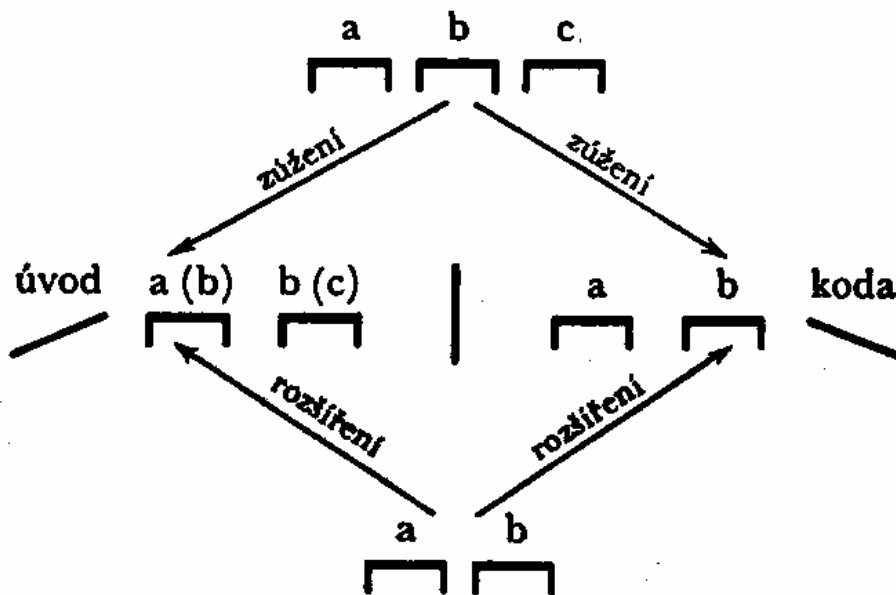
§ 48. ZÚŽENÉ MALÉ FORMY

Zúžená malá forma vznikne zúžením některé dílečt drobné věty v normální malé formě.
U malé dvoudílné formy se výsledek zúžení shoduje s *rozšířenou drobnou větou*:



Zúžená perioda je vůbec jev vzácný (srov. § 37). Zúžení periody, jež je připoutána k jiné periodě, vede zcela přirozeně ke snížení její váhy a k jejímu podřadění sousední normální periodě. Působí tudíž spojení normální periody s periodou zúženou spíše jako perioda rozšířená o koda nebo o úvod než jako zúžená malá dvoudílná forma. Jenom při zcela mírném zkrácení jedné periody zůstává zachována základní dvoudílnost formy; tu však zpravidla nelze mluvit o formě zúžené, nýbrž jen strukturálně ne zcela vyvážené (srov. př. 228).

U malé třídílné formy může být theoreticky zúžena kterákoliv její dílčí věta. Avšak zúžením jedné dílčí drobné věty okrajové mění se původní třídílný celek snadno v rozšířenou dvoudílnou formu:



Formu považujeme za zúženou třídílnou jenom v tom případě, když se v ní uplatňuje *reprisa*:

$$a + b + \text{kusé } a \quad \text{nebo} \quad \text{kusé } a + b + a$$

(koda z a) (úvod z a)

Avšak i tuto formu lze po případě považovat za rozšířenou dvoudílnou.

Základní typ zúžené malé formy představuje *malá třídílná forma s podřadným (zúženým) středním dílem*. Podřadný díl má tu povahu pouhé spojky nebo vložky; sám působí kuse, nesamostatně, a to jak svou krátkostí, tak i svým průběhem (neuzavřeností). Podřadný střed setrvává často na neměnné dominantě; v takovém případě bývá označován jako *mixolydický* (neboť základní tón dominanty představuje v dur I. stupeň mixolydické stupnice, v C dur $g a b c d e f g$).

Podřadný střed v malé třídílné formě má zpravidla rozměr polověty a má podobný účín jako předvětí v druhé periodě malé dvoudílné formy (viz příklady 136, 137, 138, 177 a j.).

Zúženou třídílnou formu můžeme označovat obecnými schematy malé třídílné formy $a b a$ nebo $a b c$; chceme-li vyznačit podřadnost středního dílu, můžeme jej označovat m ($a m a$ nebo $a m b$, viz § 26).

Na rozdíl od normálních malých dílů (a, b, c) můžeme o zúženém mluvit jako o *dílci* (m). Malá koda přistavená k malé dvoudílné formě ($a b k$) představuje rovněž pouhý dílec; totéž platí o krátkém úvodu (i).

Malá zúžená třídílná forma s podřadným středním dílem (dílcem) se vyskytuje v lidových písních, je však zejména rozšířena ve skladbách umělých, písňových i nástrojových.

Příklad takové lidové písně byl uveden v § 35 jako př. 181 (píseň „Ach, Bože, Bože, Bože můj“, forma $a m a$). Známa píseň „Hej Slované“ má zúženou třídílnou formu bez reprisy: $a m b$; díly a, b jsou zde normální, zatím co m je pouhý dílec.

Z umělé hudby uvádíme prvních 20 taktů z 2. (zároveň finální) věty v Beethovenově klavírní Sonátě G dur, op. 49, č. II:

Tempo di minuetto

1. malý díl

2. střední dílec (m)

Ve 3. větě Beethovenova Septetu *Es dur*, op. 20, je tatáž myšlenka zformována jinak, totiž jako malá třídílná forma rozšířená; uvádíme ji dále v § 49 jako př. 241.

Zúžíme-li v malé třídílné formě *a b a* nebo *a b c* druhý i třetí díl, dostaneme normální malou dvoudílnou formu:

1. díl	2. díl		1. díl	2. díl
<i>a</i>	+ zúžené <i>b</i> + zúžené <i>a</i>	nebo	<i>a</i>	+ zúžené <i>b</i> + zúžené <i>c</i>
	reprisa			(bez reprisy)

Avšak nestejným zúžením těchto dílů vzniká forma, již lze označit jako zúženou třídílnou nebo rozšířenou dvoudílnou — podle míry zúžení (anebo rozšíření):

1. díl	střední dílec	zkrácená reprisa
<i>a</i>	+ zúžené <i>b</i> + zčásti zúžené <i>a</i>	
1. díl	rozšířený 2. díl	

Takovou formu má na příklad thema k variacím ve známé Mozartově Sonátě *A dur*:

Zúžením všech dílů vzniká forma, jež vzhledem ke kusosti svých dílů (dílců) spadá zpět do I. kategorie forem; lze ji považovat za drobnou větu.

Jako příklad lze připomenout 1. díl písně „Okolo Třeboně“ (př. 189). Je tu vnější podobnost s formou $a b a$: $a \beta a$ ($3 + 4 + 3$); střed β je sice sám o sobě typický střední dílec, avšak vzhledem ke krátkosti následujícího reprisového dílce slučuje se s ním v souvislé prodloužené závěti (viz rozčlenění uvedené v př. 189).

Rozumí se, že *opakování* pomocí repetice, obvyklé v normální malé dvoudílné a třídílné formě, může se uplatnit i ve formách zúžených.

§ 49. ROZŠÍŘENÉ MALÉ FORMY. KOMBINACE ÚŽENÍ A ROZŠÍŘENÍ. SPLÝVÁNÍ ČÁSTÍ

Rozšířená malá forma vznikne z normální malé formy přistavěním pomocných (vedlejších) částí: úvodů, spojek (vloček) a kodových doplňků. K rozšíření nestačí pouhé prodloužení některých dílů; rozšířením je obohacena struktura skladby, její forma je členitější.

Rozšířit lze formu dvoudílnou i třídílnou. Rozšiřovací části (úvody, dohry, vločky) nepřinášejí zpravidla nový motivický materiál, nýbrž vyrůstají z myšlenkové a náladové základny určené hudbou hlavních dílů. V tom tkví podstatný rozdíl proti velkým formám, v nichž hraje závažnou úlohu výrazový kontrast (viz kap. V).

Pomocné části bývají někdy dosti rozměrné a vyskytují se i v seriích (na př. jako řada doplňků), takže malé rozšířené formy mohou narůst do značných rozměrů.

Větší členitost vzniká už opakováním skupin dílů, na př. podle vzoru $|| : a : || : b a : ||$, avšak takové „mechanické“, neprokomponované rozšíření nemá zdaleka takový význam jako rozšíření nově komponovanými, byť podřadnými částmi.

Písně, jejichž vokální složka je v některé normální malé formě, bývají rozšiřovány o instrumentální úvody a dohry, po případě též o mezihry (spojky) mezi opakovanou hudbou pro jednotlivé sloky. Dvoudílná forma $a b$ se tak rozšíří na $a b k$, $i a b k$ nebo na $i a b m a b k$ a pod.

Kodovými doplňky mohou být opatřeny i jednotlivé díly, takže místo prostého sledu $a b$ vznikne $a k_1 b k_2$. Stavba může být dále obohacena spojkami mezi hlavními (a, b) a pomocnými (i, k) částmi, po případě i mezi samými pomocnými částmi; do kody může být na př. vsunuta vločka, jež rozšiřuje a rozčleňuje samotnou kodu.

Tak tomu je na př. v prvním díle allemandy v Bachově „Francouzské suitě“ G dur:

rozšířený 1. díl malé dvoudílné formy

240

předvěti

triumf

závěti

koda

vložka v kodě

Celá allemanda je v rozšířené dvoudílné formě.
 Jako příklad jen zcela mírně rozšířené třídílné formy uvádíme první velký díl ze 3. věty
 (menuetu) Beethovenova Septetu *Es dur*, op. 20:

Tempo di minuetto

241

a

předvěti

p

cresc.

závěti

b

předvěti

p

sf

sf

závěti

cresc.

p

doplňk

sf

p

sf

reprise

a

předvěti

závěti

cresc.

Fine

Následuje trio, načež se hraje da capo Tempo di Menuetto.

Malá třídílná forma $a b a$ bývá často, zejména v novější době, rozšiřována o kodu vytvořenou v tak těsném příklonění ke střednímu dílu b , že lze mluvit o druhé reprise, byť transponované a v podrobnostech odchylně stilisované. Výsledkem je forma $a b a b'$, k níž je připojována případně ještě zvláštní (druhá) koda ($a b a b' k$). Výhoda tohoto uspořádání je v zesílení myšlenkové soudržnosti mezi hudbou a a b .

Jako příklad takové formy uvádíme skladbičku „Rozhovor“ z Novákova cyklu „Mládí“, op. 55:

Andante espressivo (♩ = 60)

a

předvěti

závěti

p

cresc.

f ma sempre dolce

242

IV. Malá dvoudílná a třídílná forma (§ 49)

Un pochettino più mosso

b

Tempo I.

a' reprise

ritard.

dim.

p

Come sopra

The musical score is written for piano and features a soprano vocal line. It is divided into three systems. The first system begins with a key signature change to B-flat (Kb) and includes dynamics markings *mf*, *f*, and *p*. The second system includes the markings *cresc.* and *molto espress.*. The third system includes *dim. e ritard.* and *pp*.

Reprisovaná hudba se nemusí ovšem vracet v plném rozsahu, nýbrž může být zkrácena nebo i zúžena. V uvedené ukázce jsou oba návraty ve srovnání s prvotním uvedením hudby změněné.

Prokřížení návratů může být dále stupňováno podle vzoru $a b a b a$ ($= a || : b a : ||$). Toto uspořádání dílů má výhodu v tom, že skladba končí materiálem, jímž začala; zřejmá nevýhoda je však v jisté statickosti. Formě $a b a b a$ se říká někdy též *tří-pětídílná*. Vhodnými změnami v návratech ($a b a' b' a''$) může ovšem být skladba dynamisována a pevněji stmelena. V této podobě se forma blíží malému rondu ($a b a c a$, viz kap. IX).

Novější skladatelé rádi komplikují prosté malé formy tím, že je *rozšiřují a úží současně*. Tak může být na př. forma $a b a$ rozšířena o vložku neb spojku, zároveň však může být návrat (a) radikálně zúžen (místo periody polověta nebo i méně).

V cyklu „Po zarostlém chodníčku“ napsal Janáček skladbičku „Pojďte s námi!“, jejíž forma je $a b a' m_b a''$, kdež a' představuje polovinu a , a'' dokonce jen čtvrtinu; zato m_b je tak těsně svázáno s hudbou b , že lze mluvit o pozmeněném návratu ($= b'$). Část m_b začíná jako vnitřní koda, jež utvrzuje tóninu lydičského akordu (*des fas* v D dur), a teprve v dalším průběhu se mění ve skutečnou spojku, ústící do návratu hudby a'' v hlavní tónině. Návraty a' a a'' je možno konečně chápat jako jediný návrat rozšířený o vložku umístěnou do jeho středu. Popsaná skladbička zní takto:

243 **Andante** (♩ = 66)

a

p *pp*

b

pp *mf* *accel.*

a tempo **a' zúžené**

pp *p*

mb nebo b'

pp

rit. *ppp* *a tempo*

Adagio

mf

rit.

rit.

Pomocná část, o niž je malá forma rozšířena, nabývá někdy významu části hlavní (myšlenkovou závažností, samostatností nebo odlišností a rozměrem). Forma, jež je rozšířena o takovou část, blíží se velké formě (viz kap. V); můžeme ji považovat za rozšířenou malou nebo za zúženou velkou — podle zvážení rozměrů dílů, míry jejich samostatnosti a stupně kontrastu mezi nimi.

Jako příklad takové formy připomínáme scherzo z Beethovenovy Sonáty A dur, op. 2, č. II, v němž střed zní takto:

konec 1. dílu

perioda

244

(p)

cresc.

f *p* *cresc.*

spojka

ff *p*

The image contains two musical staves. The first staff is labeled "perioda (otevřená)" and shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second staff is labeled "reprisa 1. dílu" and shows a similar melodic line, but with a "pp rall." marking and a "1" in a box, followed by a "p a tempo" marking.

Jsou tu dvě periody vzájemně kontrastující. První rozvíjí myšlenku prvního malého dílu skladby, druhá, zasazená do odlehle tóniny lydického akordu (*gis moll*, proti hlavní tónině *A dur*), přináší nový výrazový prvek, takže jak rozměrem, tak obsahem se vymyká tomu, aby byla klasifikována jako pouhá vložka. Forma scherza (bez tria) je tedy spíš *a b c a* než *a b m a*; střed *b c* považujeme spíš za složený ze dvou rovnocenných částí než za rozšířený o pomocnou část (*b m*).

Strohost základních malých forem *a b*, *a b c*, *a b a* může být účinně proražena úžením, rozšiřováním a kombinacemi obojího. Místo rozšiřování pomocnými částmi mohou být přistavovány nebo vkládány části rovnocenné s hlavními, jak jsme to viděli v příkladu právě uvedeném. Ve formách prostých i rozmanitě rozšiřovaných mohou být hranice mezi částmi ostré nebo splývavé. Splývavost hranic napomáhá soudržnosti skladby, zatím co ostré ohrazení, zejména, je-li několikrát opětováno, skladbu nebezpečně drobí.

Novější skladatelé dávají přednost hranicím splývavým. Splývavosti pak dosahují s oblibou tím, že vytvářejí občas dvojí hranice, jež se nekryjí: thematické (myšlenkové, motivické) a tonální. Tak začíná na př. motivická reprisa ve vedlejší tónině a teprve dodatečně přechází do tóniny hlavní (t. j. tonální reprisa nastupuje později).

V Janáčkově skladbě „Pojďte s námi!“ (př. 243) je splývavá hranice mezi první reprisou *a'* a vloženou hudbou v *Des dur*; splývavosti bylo dosaženo tím, že tónina *Des dur* nastoupila ještě dříve, než kusá reprisa *a'* skončila.

Jiný oblíbený postup, jímž lze rozhraničení částí učinit splývavým, tkví v tom, že při reprisování nastoupí dříve přednesená hudba s vynechaným začátkem (na př. od 3. taktu, nikoliv od 1.). Tím se stává reprisa nenápadnou. Při naprosté kusosti takové reprisy můžeme mluvit o pouhém náznaku reprisy.

Je možno opět se odvolat na citovanou Janáčkovu skladbu „Pojďte s námi!“ (př. 243), neboť tam lze slyšet reprisu *a'* po případě již o dva takty dříve, než jak je v příkladu naznačeno (u „a tempo“), při čemž ovšem tato dřívější reprisa začíná až 3. taktom hudby *a*. (Reprisa je

i při tomto pojetí kratší než malý díl *a*.) Avšak vzhledem k tomu, že hudba *a* je zformována jako perioda se shodnými polověťmi, působí nástup závětí, zvláště je-li opatřen předtaktím, jež se nápadně vymyká z plynulého metrického toku (takt $\frac{1}{8}$), jako nápadný (t. j. skutečný, nejen náznakový) návrat.

Reprisa, ve které nezačíná hudba od počátku, způsobuje přirozeně *zúžení* příslušného formálního dílu.

Ve způsobech úžení, rozšiřování a stírání ostrých kontur částí má skladatel nepřeborné formovací možnosti, jež může uplatňovat podle povahy svého tvůrčího záměru a vytvářet tak obsahu hudby přizpůsobivé a ohebné formy.

§ 50. UPLATNĚNÍ MALÝCH FOREM. JEJICH ROZBOR

Malé formy, prosté i rozmanitě rozšířené a zúžené, se vyskytují hojně ve vokální a instrumentální hudbě, a to jednak jako samostatné skladby nebo věty v cyklu, jednak jako části větších jednověťných forem.

V *tancích barokní suity* nacházíme často malou dvoudílnou formu bez reprisy nebo s náznakem reprisy, při čemž každý díl je důsledně opakován ($||:a:||:b:||$) a často bývá i značně rozšířen; druhou běžnou formou ve starých tancích je malá třídílná bez reprisy nebo s náznakem reprisy, opět s repetičemi $||:a:||:b c:||$ a s možností rozšíření. Allemandy, couranty a giguy bývají dvoudílné, sarabandy, menuety a gavoty zase třídílné se znakem dvoudílnosti.

Novější tance bývají častěji dvoudílné s reprisou nebo třídílné s reprisou; tyto malé formy jsou často jen východiskem pro výstavbu větších vět.

V *netaneční hudbě* se setkáváme s formami rozmanitě rozšířenými i zase zúženými; zejména v malých skladbách programového založení je velká rozmanitost v sestavě dílů, dílců, vložek, kod atd.

Rozšíření vyrůstá zpravidla z hudby samé jako nutnost dozpívání výchozí myšlenky; impuls k rozšíření přichází z vnitřku. Podobně *vložky* a spojky jsou nositelkami překypělé fantasmie (srov. př. 244). *Kody* pak představují skutečné vyznívání dotud přednesené hudby, ať již ve směru vzhůru nebo ve smírném sestupu. Není pochyby, že nezajímavá anebo bezobsažná vložka nemá ve skladbě existenční oprávnění; takovou vložku je lépe vypustit. Stejně nemá ve skladbě smysl koda, jež nastupuje po hudebním dění plně doznělém.

Jak musí skladatel vážit formovací možnosti, ukazuje srovnání příkladů 241 (z Beethovnova septetu) a 238 (z Beethovnovy Sonáty G dur, op. 49, č. II); v obou případech je zpracován tentýž výchozí nápad. V př. 241 uplatnil skladatel rozšíření středu při repetičích podle vzoru $||:a:a:||:b a:||$, neboť forma představuje uzavřený celek, který nesmí vyznít kuse; naproti tomu v př. 238 uplatnil skladatel zúžení středu bez repetič, aby se skladba příliš nerozrostla, neboť probíhá dále jako rondo s dvojnásobným návratem vstupní malé třídílné formy. V Septetu (př. 241) se hraje hudba *a b a* celkem dvakrát (po druhé jako „da capo“ po triu bez repetič), v sonátě (př. 238) však třikrát; zestručnění formy *a b a* na *a m a* poskytuje skladateli možnost širšího rozvíjení skladby, jejíž je tato forma součástí.

K *rozboru malých forem* se hodí lidové i umělé písně, drobné instrumentální skladby (věty) taneční i netaneční, absolutní (beznámětové) i programové, pak větší skladby, pokud se v nich vyskytuje malá dvoudílná forma nebo tří-

dílná forma jako součást, nejčastěji vstupní (na př. ve velké třídílné formě, ve variacích, v rondu).

Pro praktické analytické studium připojujeme zde přehled malých forem, jež se vyskytují v *Beethovenových klavírních sonátách*; studovanou formu najdeme vždy na začátku příslušné věty (čísllice znamenají počet taktů):

Op. 2, č. I, 2. věta: malá dvoudílná forma s reprisou $\begin{array}{cc} a & b \\ \overline{\alpha\beta} & \overline{\gamma\beta'} \\ 44 & 44 \end{array}$.

Tamtéž, 3. věta: malá rozšířená třídílná forma se znakem dvoudílnosti

$$\|: a \ k : \|: b \ a' \ k' : \|.$$

Tamtéž, trio ve 3. větě: malá třídílná $\|: a : \|: b \ a' : \|.$

Op. 2, č. II, 2. věta: zúžená třídílná $\begin{array}{ccc} a & m & a' \\ 8 & 4 & 7 \end{array}$.

Tamtéž, 3. věta: rozšířená třídílná $\|: a : \|: b \ m \ c \ a \ k : \|.$

Tamtéž, trio ve 3. větě: malá třídílná $\|: a : \|: b \ a' : \|.$

Tamtéž, 4. věta: malá dvoudílná s reprisou $\begin{array}{cc} a & b \\ \overline{\alpha\beta} & \overline{\gamma\beta'} \\ 44 & 44 \end{array}$.

Op. 2, č. III, 3. věta: rozšířená třídílná $\|: a : \|: b \ m \ a' \ k : \|.$

Tamtéž trio v téže větě: třídílná $\|: a : \|: b \ a' \ b \ a' : \|.$

Tamtéž, 4. věta: malá třídílná $\begin{array}{ccc} a & b & a' \\ 8 & 10 & 11 \end{array}$.

Op. 7, 2. věta: zúžená a zároveň rozšířená $\begin{array}{ccc} a & m & a' \ k \\ 8 & 6 & 6 \ 4 \end{array}$.

Tamtéž, 3. věta: rozšířená třídílná: $\|: a : \|: b \ a' \ k : \|.$

Tamtéž, trio ve 3. větě: rozšířená třídílná $\|: a : \|: b \ a' \ k : \|.$

Tamtéž, 4. věta: dvoudílná s reprisou $\begin{array}{cc} a & b \\ \overline{\alpha\beta} & \overline{\gamma\beta'} \\ 44 & 44 \end{array}$.

Op. 10, č. II, 2. věta: rozšířená třídílná $\|: a : \|: b \ a' \ k : \|.$

Tamtéž, trio v téže větě: třídílná, zároveň zúžená i rozšířená $\begin{array}{ccccccc} a & a' & m & a'' & m' & a''' \\ 16 & 16 & 8 & 16 & 8 & 16 \end{array}$.

Op. 10, č. III, 3. věta: třídílná, zároveň zúžená i rozšířená $\|: a : \|: m \ a' \ k : \|.$

Tamtéž, trio ve 3. větě: malá třídílná (lze považovat po případě za zúženou)

$$\begin{array}{ccc} a & m & a \ (m) \\ 8 & 8 & 8 \ (8) \end{array}$$

Op. 14, č. I, 2. věta: třídílná rozšířená $\begin{array}{ccccc} a & b & b' & a' & k \\ 16 & 8 & 8 & 19 & 10 \end{array}$.

Tamtéž, trio v téže větě: zúžená třídílná $\parallel : a : \parallel \begin{matrix} m & a' \\ 10 & 12 \end{matrix}$.

Op. 14, č. II, 2. věta: rozšířená dvoudílná s reprisou $\begin{matrix} a & & b \\ \alpha & \beta & \gamma & \beta' & \beta'' \\ 4 & 4 & 4 & 4 & 4 \end{matrix}$.

Tamtéž, 3. věta: zúžená třídílná $\begin{matrix} a & m & a' \\ 8 & 8 & 6 \end{matrix}$.

Op. 22, 3. věta: třídílná rozšířená $\parallel : a : \parallel : \begin{matrix} b & a' & k \\ 8 & 8 & 6 \end{matrix} : \parallel$.

Tamtéž, trio v téže větě: dvoudílná s reprisou $\parallel : \begin{matrix} a \\ \alpha & \beta \\ 4 & 4 \end{matrix} : \parallel : \begin{matrix} b \\ \gamma & \beta' \\ 4 & 4 \end{matrix} : \parallel$.

Op. 26, 1. věta: malá třídílná $\begin{matrix} a & b & a' \\ 16 & 10 & 8 \end{matrix}$. Vzhledem k tomu, že reprisa je jenom polo-
viční, takže souhrn středu s reprisou je jenom o dva takty delší než vstupní dvojperioda, lze
tuto formu označovat také jako dvoudílnou s reprisou.

Tamtéž, 2. věta: rozšířená třídílná $\begin{matrix} a & a' \\ 8 & 8 \end{matrix} \parallel : \begin{matrix} b & a & a' & k \\ 28 & 8 & 8 & 7 \end{matrix} : \parallel$.

Tamtéž, trio v téže větě: dvoudílná bez reprisy $\parallel : a : \parallel : \begin{matrix} b \\ 16 \end{matrix} : \parallel$.

Tamtéž, 3. věta: rozšířená třídílná $\begin{matrix} a & b & m & a' \\ 8 & 8 & 4 & 10 \end{matrix}$.

Op. 27, č. I, 1. věta: rozšířená třídílná (s dvoudílným středem)

$$\parallel : \begin{matrix} a \\ 4 \end{matrix} : \parallel : \begin{matrix} b & c & a \\ 4 & 8 & 16 \end{matrix} : \parallel$$

střed

Tamtéž, 2. věta: zúžená třídílná $\parallel : a : \parallel : \begin{matrix} m & a' \\ 8 & 16 \end{matrix} : \parallel$

Op. 27, č. II, 2. věta: třídílná $\begin{matrix} a & a' \\ 8 & 8 \end{matrix} \parallel : \begin{matrix} b & a' \\ 8 & 12 \end{matrix} : \parallel$.

Tamtéž, trio v téže větě: malá dvoudílná $\parallel : a : \parallel : \begin{matrix} b \\ 16 \end{matrix} : \parallel$.

Op. 28, 2. věta: zúžená třídílná $\parallel : a : \parallel : \begin{matrix} m & a' \\ 8 & 6 \end{matrix} : \parallel$.

Tamtéž, 3. věta: zároveň zúžená a rozšířená třídílná $\begin{matrix} a & a' \\ 16 & 16 \end{matrix} \parallel : \begin{matrix} m & a'' & k \\ 16 & 16 & 6 \end{matrix} : \parallel$.

Tamtéž, trio v téže větě: malá třídílná $\parallel : a : \parallel : \begin{matrix} b & a' \\ 8 & 8 \end{matrix} : \parallel$.

Op. 31, č. I, 3. věta (finale): malá třídílná $\begin{matrix} a & b & a' \\ 8 & 8 & 8 \end{matrix}$.

Op. 31, č. III, 3. věta: malá dvoudílná $\parallel : a : \parallel : \begin{matrix} b \\ 8 \end{matrix} : \parallel$.

Tamtéž, trio ve 3. větě: zúžená třídílná $\parallel : a : \parallel : \begin{matrix} m & a' \\ 6 & 8 \end{matrix} : \parallel$.

Op. 49, č. II, 2. věta: zúžená třídílná $\begin{matrix} a & m & a' \\ 8 & 4 & 8 \end{matrix}$.

Op. 54, 1. věta: malá dvoudílná $\begin{matrix} a & b & b' \\ 8 & 8 & 8 \end{matrix}$.

Op. 57, 2. věta: malá dvoudílná $\parallel : a : \parallel : \begin{matrix} b \\ 8 \end{matrix} : \parallel$.

Op. 79, 2. věta: malá dvoudílná $\frac{a}{8} \frac{b}{8}$.

Tamtéž, 3. věta: malá dvoudílná $\parallel : \frac{a}{8} : \parallel : \frac{b}{8} : \parallel$.

Op. 90, 2. věta: malá třídílná $\frac{a}{8} \frac{b}{8} \frac{b'}{8} \frac{a'}{8}$.

Op. 109, 3. věta: malá dvoudílná $\parallel : \frac{a}{8} : \parallel : \frac{b}{8} : \parallel$.

Op. 110, 2. věta: rozšířená dvoudílná $\parallel : \frac{a}{8} : \parallel : \frac{b}{8} \frac{m}{16} \frac{k}{8} : \parallel$.

Op. 111, 2. věta: malá dvoudílná $\parallel : \frac{a}{8} : \parallel : \frac{b}{8} : \parallel$.

K rozboru se dále hodí jednotlivé věty barokních suit; lze tu doporučit zejména „Francouzské suity“ J. S. Bacha. Jednotlivé věty nebo části vět, v nichž se uplatňuje některá malá forma, lze přirozeně vyhledávat i z jiných souborů sonát, na příklad Haydnových, Mozartových, Schubertových atd.

Ke studiu malých forem, jež se uplatňují v samostatných skladbách, hodí se soubory drobných skladeb, jakými jsou Schumannovy „Dětské scény“, „Album pro mládež“, Mendelssohnovy „Písňe beze slov“, Čajkovského „Album pro mládež“, Fibichovy „Nálady, dojmy a upomínky“, Novákovo „Mládí“, Janáčkův cyklus „Po zarostlém chodníčku“ a j.

VELKÁ DVOUDÍLNÁ A TŘÍDÍLNÁ FORMA

§ 51. VELKÉ FORMY

Velké formy se skládají z *velkých dílů*, jež označujeme ve formových schématech velkými písmeny. Písmeny A, B, C atd. označujeme díly, jejichž hudba je povahy *exposiční*. Velký díl povahy *evoluční* označíme velkým písmenem z konce abecedy, nejvhodněji X . Podle počtu zúčastněných velkých dílů mluvíme o formě *dvoudílné* (AB, AX) nebo *třídílné* (ABA, AXA).

Každý velký díl představuje *malou formu*, dvoudílnou (ab) nebo třídílnou (aba, abc), prostou nebo rozšířenou ($abk, iabk$ a pod.), po případě zúženou (ama).

Některé díly velké formy mohou být *zúženy*. Jsou to pak vlastně *malé díly*. Formy, v nichž se střídají velké díly s malými, nazýváme *velkými zúženými* (na př. $AbA, Aba, AxA, Xa, ABa, AXa$ a pod.).

Strukturálním obohacením prostých velkých forem vznikají *velké formy rozšířené*. V rozšířených formách se uplatňují kromě formálního jádra (ABA) úvody, kody, spojovací části, po případě vložky. Úvody i kody mohou být dílčí (t. j. připoutané k jednotlivým dílům).

Podle velikosti označujeme kody K nebo k , úvody (introdukce) I nebo i , spojky a vložky (mezihry) M nebo m .

Hudební náplň velkých dílů bývá samostatnější, než tomu je u dílů malých. Z toho plyne i *větší kontrastnost* velkých dílů. Větší kontrast mezi hudbou velkých dílů umožňuje *širší rozvinutí skladby* a naopak zase větší rozměr skladby vyžaduje, aby skladatel uplatnil větší kontrasty. Kontrasty jsou zpravidla mezi hudbou hlavních dílů, tedy v třídílné formě ABA mezi A a B . Není-li tomu tak, může skladatel uplatnit kontrast mezi hlavním dílem a dílem pomocným (vsunutým); pomocné díly, zejména vložky a spojky, bývají často vkomponovávány právě proto, aby ve skladbě ke kontrastnímu napětí došlo.

Kontrasty mohou být různého založení: tempového, stilisačního, dynamického, thematického atd.; stilisačním kontrastem rozumíme kontrast ve faktuře hudby (na př. uplatnění polyfonie proti homofonii, akordické hudby proti figurační, jednohlasu proti vícehlasu a pod.). Thematický (motivický) kontrast bývá provázen (stupňován) rozrůzněním dynamickým, tonálním

i stilisačním. *Působivého kontrastu lze však dosáhnout i hudbou téhož thematického založení.* Bývá to právě v těch případech, kdy po hudbě povahy expositivní následuje hudba vyhraněně evoluční, tedy $A X$; je zcela přirozené, že hudba X (provedení) zde čerpá motivicky z hudby předcházející (z A).

Velké díly mohou být k sobě volně *přistaveny* nebo těsněji *připojeny*, po případě mohou do sebe i neznatelně *vplývat*. Přistavení lze ve schemech vyznačit oddělovacími svislými čarami ($A | B | A$), připojení nebo vplývání zase spojovacími obloučky ($\underbrace{A B A}$, $\underbrace{A B A}$). Přistavované velké díly bývají natolik soběstačné, že je lze oddělit jako *samostatné skladby*: s tímto úkazem se setkáváme zejména v klasických tancích. Velké díly, jež na sebe navazují, nemožou působit jako ucelené samostatné skladby malé formy; jejich ukončení bývá rozmanitě oslabováno, zejména harmonicky a tonálně.

Velké formy mívají zpravidla *tři* velké díly; dvoudílnost je vzácná, jak bude vysvětleno v § 52; rovněž vzácnou je skutečná vícedílnost.

§ 52. VELKÁ DVOUDÍLNÁ FORMA

Na malou dvoudílnou formu $a b$ se můžeme dívat jako na zveličenou periodu; forma $a b$ bez reprisy je v poněkud větším měřítku obdobou periody s rozdílnými nebo jen podobnými polovětami. Dalším zveličením lze theoreticky utvořit *velkou dvoudílnou formu* $A B$, v níž každý díl představuje malou formu.

Již u malé dvoudílné formy vedla snaha po jejím zpevnění k *uplatnění reprisy* ($\alpha \beta \gamma \beta$), jak jsme viděli v předcházející kapitole. Tím naléhavější je uplatnění reprisy ve velké formě $A B$. Neuplatňuje-li se v díle B reprisa aspoň části hudby A , hrozí takové velké formě *stavebný rozpad*, neboť po déle trvajícím dílu B posluchač snadno pozapomene na souvislost s hudbou A . Není tudíž divu, že se setkáváme s formou $A B$ bez reprisy jen zcela výjimečně, za zvláštních okolností.

Vzhledem k větším rozměrům formy $A B$ znamená uplatnění reprisy *přeměnu dvoudílnosti na třídílnost*. Forma $A b a$, kde souhrn $b a$ představuje velký díl, který je protějškem proti velkému dílu A , je tedy už forma třídílná, a to velká zúžená; díly b, a jsou sice ve srovnání s dílem A menší, jsou však schopny samostatného života (t. j. nejsou za mezí samostatnosti, jak tomu je u částí γ, β v malé formě; viz obrazec v § 43).

Velká dvoudílná forma je tedy vskutku možná jen *bez reprisy*.

Stavebná nesoudržnost formy $A B$ vede snadno k *rozdvojení jednověte skladby ve dvě věty*, jež arciť mohou být k sobě těsně (bez přerušeni hudby) připoutány. Rozdvojení je tím patrnější, čím je mezi hudbou A a B větší kontrast. Je-li porušena rovnováha mezi díly A, B , může pak snadno dojít k tomu, že jeden z těchto dílů vyzní jako *pomocná skladebná část*: díl A může působit jako úvod k hlavnímu (ústřednímu) dílu B (který pak ovšem označíme A a celou formu $I A$ nebo $i A$) nebo díl B může působit jako koda k hlavnímu dílu A (tedy $A K$ nebo $A k$). S obojím se v literatuře občas setkáváme. Častější jsou ovšem při-

pady, kdy pomocné díly, koda nebo úvod, jsou připojovány k formám, jež jsou samy již bohatěji rozvětveny (na př. k sonátové formě, k fuze, k velké třídílné formě $A B A$ a pod.).

Zmíněné formy $i A$ a $A k$ jsou ovšem *malé rozšířené*, neboť velký díl A představuje vlastně jedinou kmenovou část skladby, jež je sama buď dvoudílná ($a b$), nebo třídílná ($a b a$); tyto formy pak označujeme správně jako $i a b$, $i a b a$ nebo $a b k$, $a b a k$ (viz v předcházející kapitole § 49).

Bylo řečeno, že skutečná bezrepreisová dvoudílná forma $A B$ se může vyskytnout jen za zvláštních okolností. Přirozeně nejvíce tu rozhoduje skladatelův záměr, vyplývající z jeho úsilí o nejpříhodnější zpodobení myšlenky. Tam, kde se skladatel může opřít o scelovací síly mimohudební, může spíše dojít k vhodnému uplatnění formy $A B$; je tedy přirozené, že jinak vzácná forma $A B$ se vyskytne spíše v opeře, v melodramatu, ve vokálním díle, v baletu nebo ve skladbě sledující určitý program než v nástrojové skladbě beznámětové. Ovšem i v takovém případě může snadno dojít k pojmání dvouvětému nebo k podřadění jednoho dílu (pomocného) druhému (hlavnímu), jak bylo vysvětleno výše; v souvislém sledu několika dílčích forem, jak tomu bývá právě ve velkých dílech jevištních, může dojít i k přiklonění některého dílu k hudbě sousední.

Na půdě hudební může skladatel posílit soudržnost velké formy $A B$ tím, že *sníží míru kontrastu* mezi hudbou A a B a přitom vydatně rozšíří formu o *pomocnou část* s prudkým kontrastem. Z prosté formy $A B$ stane se pak rozšířená $A m B$ nebo $A M B$, v níž nástup hudby B může vzbudit dojem podobný návratu hudby A v třídílné formě ($A m A'$, $A X A'$).

Jako příklad takového řešení poukazujeme na Chopinovo Nokturno g moll, op. 15, č. III, v němž velký první díl, představující sám osobě zopakovanou malou dvoudílnou formu $a b a' b'$, je vystřídán prudce se vzpínající spojovací částí, jež pak ústí místo do reprisy do poklidného velkého dílu B . K celku je ještě připojena rozměrná koda. Forma tohoto Chopinova Nokturna je tedy $A M B K$. Zaznamenáváme aspoň některé úseky této zajímavé skladby:

A (začátek)

Lento

245

246

M (konec)

f *riten.* *dimin.*

rallent. *pp* *a tempo*

B (začátek)
religioso

p *sotto voce* *atd.*

konec 2. dílu B | *fz* začátek kody K *fz* *atd.*

Chopinova experimentátorská odvážnost se projevila navíc v tom, že proti prvnímu dílu v *g* moll vládne ve druhém (*B*) nová tónina *F* dur; i koda začíná v utvrzování této nové tóniny a teprve před samým závěrem se stáčí do *g* moll se závěrečnou durovou tonikou (*G* dur):

247

K (konec)

fz *ritenuto* *pp*

Hudební obsah napovídá víc, než může naznačit zvláštní ustrojení a tonální průběh skladby: můžeme dosti spolehlivě vystopovat dramatický průběh hudby od zdánlivě klidného roztožení hudby *A* přes vnitřně vzrušenou spojovací část k chorálově prosvětlené hudbě *B*.

O formě *A B*, jež představuje dvouvětý cyklus sloučený do souvislého hudebního toku, bude pojednáno v kap. XI (viz § 107).

§ 53. VELKÁ TŘÍDÍLNÁ FORMA S VOLNĚ PŘISTAVĚNÝMI (SAMOSTATNÝMI) DÍLY

Podle obdoby malých třídílných forem *a b a* a *a b c* bylo by možno utvořit velké formy *A B A* a *A B C*. Poslední možnost (*A B C*) je však vskutku jen theoretická. Nebezpečí rozpadu na jednotlivé věty, o němž byla řeč u velké dvoudílné formy (§ 52), je zde stejné, ne-li větší. Forma *A B C* je tudíž už cyklická, po případě kombinovaná. Stavební překlenutí rozměrnější hudby *B*, jež kontrastuje s hudbou *A*, lze nejhodněji uskutečnit návratem (reprisou) hudby *A*, třeba v zestručněné podobě (jako *a*) a s případnými změnami (jako *A'* nebo *a'*), jež mohou být i dosti pronikavé. Ze dvou možností zbývá pak pro velkou třídílnou formu vskutku pouze jediná: *velká třídílná forma s reprisou*.

O velké třídílné formě, v níž jsou jednotlivé díly k sobě volně přistavěny a reprisa je věrná (doslovná), mluvíme též jako o formě „*da capo*“, neboť návrat hudby *A* bývá v ní požadován tímto zkratkovým předpisem. Oba znaky, věrná reprisa a volné přistavění dílů, nemusí se ovšem vždy uplatňovat společně; často však tomu tak bývá.

Volné přistavění velkých dílů je zpravidla provázeno jejich naprostou *samostatností* a *soběstačností*. Platí to zejména o prvním díle *A*. Samostatnost a soběstačnost velkého dílu se projevuje kromě celkové stavebné a jiné vyváženosti nejvýrazněji *pevnou tonální i harmonickou uzavřeností*. Po vyslechnutí dílu *A* posluchač *neočekává* pokračování. Druhý díl (*B*) působí zpravidla téměř tak samostatně jako první, bývá však těsněji připoután k následující reprise malou spojkou nebo k přechodu do reprisy přizpůsobeným závěrem. V obou velkých dílech bývají malé díly opakovány podle vzoru $|| : a : || : b a : ||$ nebo $|| : a : || : b : ||$; opakování však odpadá v reprise. Skladatelé to někdy výslovně požadují předpisem „*da capo senza repetizione*“; avšak i prostým předpisem „*da capo*“ se rozumí, že repetice při opakování odpadá.

Mají-li se v reprise uplatnit obměny, musí být hudba ovšem znova vy-psána; formu se změněnou reprisou označujeme pak *A B A'*.

Forma „*da capo*“ je běžná v tancích. *Všechny díly mají zde povahu expositivní*; jen v jednotlivých úsecích se mohou případně uplatnit příznaky evoluční (na př. *A = a x a*). Platí to nejen o tancích užitkových, nýbrž i vysoce stilisovaných („*idealizovaných*“). Střední díl *B* přináší zpravidla novou hudbu a působí expositivně právě jako díly okrajové (*A*). Ve formě *A X A*, kde střední díl jen zpracovává *thematický materiál* exponovaný v *A*, nebývají díly k sobě volně přistavěny, nýbrž připojeny.

Střední díl má v tancích obecně vžitě označení *trio*; řidčeji (a pouze u kla-

siků, nikoliv později) se užívá označení „*alternativo*“. V gavotě má střední díl speciální název „*musette*“ nebo „*à la musette*“ (t. j. dudácká). Název „*trio*“ pochází odtud, že tento díl býval tříhlasý a byl hrán třemi nástroji, zpravidla dechovými; proti plnozvučné hudbě *A* byla tedy hudba *B* průzračnější i barevně odlišená (kontrastující).

Díl *B* bývá u klasiků a v novější době založen v jiné tónině než díl *A*, často v tónině subdominantní. U barokních skladatelů vládla ve všech dílech základní tónina.

Jako ukázkou velké třídílné formy s volně přistavenými díly můžeme připomenout př. 103 v § 24, kde byla ve zjednodušené podobě uvedena Smetanova polka „*Vzpomínka na Plzeň*“. Druhý díl je tam výslovně označen jako *trio* a je položen do subdominantní tóniny. První díl (*A*) je sám v malé třídílné formě *a b a*; v triu, rovněž třídílném, je střední díl rozvětven ve dva rovnocenné oddíly (tedy *a b c a*, kde oba oddíly *b c* představují střed); můžeme tedy říci, že *trio* má malou třídílnou formu rozšířenou.

V př. 235 byl citován druhý menuet z Bachovy „*Francouzské suity*“ *h* moll. Spolu s prvním menuetem, který se po přehrání druhého bez *repetit* opakuje, představuje souhrn obou menuetů velkou třídílnou formu „*da capo*“. Oba jsou v téže základní tónině *h* moll.

V př. 241 byla zase citována část menuetu z Beethovenova Septetu, a to jeho první díl. Celý menuet představuje třídílnou formu; *trio* je v něm v téže základní tónině jako díly okrajové (*Es dur*).

Podobně jako se může malá třídílná forma *a b a* rozrůst opakováním na *a b a b a* (t. zv. tří-pětídílná forma), může být rozvinuta i velká třídílná forma. Skladatelé se k takovému širšímu rozvinutí formy uchylují zejména tam, kde skladba představuje část cyklu, v němž jednotlivé věty jsou rozměrnější. Taneční věta formy *A B A* nabude pak v rámci celku větší váhy.

Tak řešil tuto formu v některých svých symfoniích Beethoven. V jeho IV. symfonii se objeví ve Scherzu *trio* i *reprise* dvakrát: *A B A B A* (= *A* ||: *B A*: ||). Právě tak je rozvrženo Scherzo též v Beethovenově VII. symfonii. Je příznačné, že Beethoven uplatnil velkou formu *A B A B A* pro hudbu překotného tempa. V hudbě pomalého nebo jen středního tempa nebylo toto řešení dobře možné. — Forma *A B A B A* se blíží velkému rondu (viz kap. IX).

§ 54. VELKÁ TŘÍDÍLNÁ FORMA S PŘIPOJENÝMI NEBO DO SEBE VPLÝVAJÍCÍMI DÍLY

Vzájemné připojení dílů ve velké třídílné formě lze uskutečnit vsunutými spojkami nebo *přízpusobením závěrů* k navázání na další hudbu. Prvním způsobem je prostá forma *A B A* strukturálně obohacena (*A m B m A*), takže vznikne forma rozšířená (srov. § 51 a dále § 56). Při uplatnění druhého způsobu ztratí jednotlivé díly samostatnost, již se vyznačují ve formě *A | B | A*.

Vplývání dílů do sebe lze uskutečnit tím, že konec předcházejícího dílu se přizpůsobí k navázání na další hudbu, při čemž zároveň začátek následujícího dílu se přizpůsobí doznívající hudbě dílu předchozího. Případné vsunutě pomocné části přitom často mění svou stavebnou funkci: z částí, jež z počátku působí jako *koda*, stane se spojka nebo dokonce úvod k následující hudbě.

Pro velkou třídílnou formu se vzájemně připojenými nebo do sebe vplývajícími díly je příznačné, že *jednotlivé díly nejsou samostatné ani soběstačné*. Tento znak ovšem nesevčí o nižší umělecké úrovni, stejně jako samostatnost a sobě-

stačnost jednotlivých dílů u formy s přistavenými díly nesvědčí o úrovni vyšší.

Připojení dílů nemusí být uskutečněno důsledně na všech místech, kde velké díly k sobě přiléhají, nýbrž jen na některých. Připojení pomocí spojky nebo přizpůsobení závěru se uplatňuje častěji před reprisou než před nástupem středního dílu, takže forma vypadá takto: $A | B A$. Příklad opačný ($A B | A$) je nevýhodný proto, že odsazení mezi středem a reprisou je příliš blízko konce, takže prostou (nerozšířenou) reprisou se nemůže už zacelit (t. j. prostá reprisa nemůže překonat dojem roztrženosti). V případě $A | B A$ je možno případný rušivý účín odsazení mezi prvním a druhým dílem ($A | B$) vyrovnat souvislým hudebním proudem BA .

Jako příklad skladby, v níž je mezi prvním a druhým velkým dílem jasné odsazení, zatím co reprisa vyrůstá ze středního dílu neuzavřeného (a tím i nesamostatného), připomínáme Sukovu „Ella-polku“ (z klavírních „Episod“). Konec prvního dílu a začátek k němu přistaveného středního dílu zní takto:

248

TRIO

V téže skladbě je pak konec tria přizpůsoben nástupu reprisy. Trio vlastně nekončí (čímž není soběstačné), nýbrž vstoupje nenápadně do úvodu k hudbě A :

249

reprisa úvodu k hudbě A

pp cresc.

reprisa hudby A

pp

Pomlka (odsazení), jež zde odděluje dílčí úvod od hudby A, je též na začátku skladby. Můžeme předpokládat, že to byla právě tato pomlka mezi úvodem a kmenovou částí skladby, jež přiměla skladatele k těsnému připojení reprisy k triu. Kdyby trio skončilo tak jako první díl (viz př. 248), bylo by třeba při reprise vyškrtnout dílčí úvod; nebylo to však dobře možné, ježto hudba A začíná neurčitě, jakoby „z prostředka“ (jak ukazují poslední dva takty v př. 249). Jedině správné řešení je tu tedy to, jehož skladatel vskutku použil: připojení reprisy k triu.

Připojení reprisy k triu v tancích bylo zcela běžné již u klasiků. Je tomu tak na příklad v tanečních větách (menuetech a scherzech) v těchto Beethovenových klavírních sonátách: op. 2, č. III, op. 7, op. 10, č. II, op. 10, č. III, op. 14, č. I, op. 26 (zde je mezi uzavřené trio a reprisu scherza vsunuta spojka), op. 101 (Vivace alla marcia), op. 106 (po triu následuje zde rozměrná vložka, vyznívající nakonec jako spojka na dominantním nonovém akordu), op. 110.

S důsledným vzájemným připojováním dílů se setkáváme častěji ve skladbách netanečních, ačkoliv i tam je možné pouhé přistavování (viz př. 254).

V Sukově skladbě „Kdysi z jara“ (z cyklu „O matince“), z níž začátek byl citován v př. 82, přechází první velký díl do druhého tím, že figurace, již je obkreslována závěrečná tonika *Fis dur*, vplyne přímo do melodie druhého velkého dílu:

konec části A

250 pp dim.

Allegro non troppo

V téže skladbě zní přechod z 2. dílu do reprisy takto:

Skutečné prolínání anebo vplývání dílů je možné spíše tam, kde kontrast mezi takto na sebe navazujícími díly je menší. Tak v závěrečné skladbě Sukova cyklu „Jaro“ (op. 22a), nazvané „V roztoužení“, končí první velký díl na klidných akordech v půlových notách (*p tranquillo*), jež jsou však zároveň začátkem druhého dílu; přitom je celý druhý (střední) díl založen jako provedení tematu z 1. dílu:

252

doznívání
poco rit.

dim. poco a poco p

prvního dílu

začátek středního dílu

p tranquillo

a tempo mp

p tranquillo

Hudba 6. taktu v citovaném příkladu může posluchače svést k domněnku, že hudba 1. dílu, na chvíli přerušena, znova ožívá, zvláště když už před tím (v rámci 1. dílu) skladatel použil podobných transposic vstupního motivu thematic (v taktích 21–24 ve skladbě). Reprisa pak nastupuje jako vyvrcholení vyrůstající přímo z 2. dílu, takřka v jeho rámci:

253

konec středního dílu

poco a poco accel.

cresc.

začátek reprisy
a tempo

ff molto appassionato

První díl ve velké třídílné formě se vzájemně připojenými nebo do sebe vplývajícími díly mívá jasný *exposiční charakter* s případnými přechodnými (brzy mizejícími) náznaky evolučnosti. Jinak tomu je v díle *středním*. Kromě exposičních středních dílů s mírnými příznaky evolučními setkáváme se často se středními díly, jejichž hudba je *vyhraněně evoluční*. (Tak tomu je na př. v právě připomenuté Sukově skladbě „V roztoužení“.) Evolučnost není však vždy vyjádřena jen jako provedení dřívějšího thematického materiálu; může být vyjádřena též evolučně založenou malou formou, na př. *a b c*, s neperiodickými jednotlivými malými díly.

Na příklad střed v pomalé větě (Largo appassionato) Beethovenovy Sonáty A dur, op. 2, č. II, sice prostě přistavěný k prvnímu dílu (po pevném závěru), avšak vplývající do reprisy, zní takto:

konec 1. velkého dílu

254

ff *p*

a

b

Forma tohoto středního dílu je malá třídílná bezreprisoá (*a b c*), při čemž každý díl má povahu i rozměr polověty.

Velkou třídílnou formu se vzájemně připojenými díly mívají pomalé věty v sonátách, symfoniích a suitách, rozměrnější písně a sbory, samostatné nástrojové skladby s nejrozmanitějšími názvy, mezi nimi též skladby programní nebo povšechně charakteristické.

Skladby, jež jsme zde připomněli („V roztoužení“ a „Kdysi z jara“ od J. Suka), mají tuto formu; pomalá věta z Beethovenovy Sonáty *A* dur, op. 2, č. II (př. 254), má formu rozšířenou (viz dále § 56).

Velká třídílná forma *A B A* nebo *A B A* bývá někdy označována též jako *malé rondo* nebo jako *rondo druhé formy* (viz dále kap. IX). Považujeme-li však zásadně za rondo takovou formu, v níž se hlavní myšlenka (*A* nebo *a*) vrátí víckrát (v celku nejméně třikrát), nemůžeme formu *A B A* považovat za rondo. Rondou se tato forma blíží, rozroste-li se na *A B A B' A'*, kde přirozené návrat středu i druhá reprisa bývají obměněny, ne-li nově komponovány.

§ 55. ZÚŽENÁ VELKÁ TŘÍDÍLNÁ FORMA. REPRISOVÉ ZARÁMOVÁNÍ. NÁZNAK REPRISY

Podobně jako u malých forem je možno i u velké třídílné formy zúžit některý díl. Z velkého dílu se pak stane malý. Možnosti zúžení u formy *A B A* jsou tyto: *A B a*, *a B a*, *A b A*, *A b a*, *a b A*, *a B A*. Nejčastější jsou první dva případy; poslední dva jsou vzácné.

Je přirozené, že zúžené velké formy se blíží nebo i shodují s rozšířenými malými (viz obrazec v § 43).

Zúžení bývá někdy vyrovnáváno rozšířením (na př. připojenou kodou).

Tak tomu je v Dvořákově „Siluetě“ *H* dur (op. 8, č. 9), jež má formu *a B a k*. Hudba *a* zní takto:

Allegro

255

*) akord v závorce se hraje v reprise

Je to tedy malý díl, který působí téměř jako pouhý úvod k *B*. Hudba *B* je vytvořena jako malá třídílná forma *b c b* s kodovým doplňkem:

256

b

při návratu (D.C.)
třikrát

c

pp cresc.

dim. e rit.

D. C.

Předvěti v části *b* se hraje po první v *H* dur, po druhé v *h* moll. Po střední části *c* se opakuje hudba *b* v *H* dur bez repetice, při čemž závěrečný takt se hraje třikrát.

Reprisa hudby *a* je věrná (až na nepatrnou změnu v posledním akordu); na ni pak navazuje koda směřující do hlavní tóniny *H* dur:

257

dim. 8 8 sempre coll' 8

dim e ritard. pp

Jestliže v zúžené formě *a B a* jsou malé díly *a* obzvláště zestručněny, mluvíme o *reprisovém zarámování* malé formy úvodem a s ním shodnou kodou (tedy *i A k*, kdež $i = k$).

Takovou formu má na příklad Dvořákova „Silueta“ *cis moll* (op. 8, č. 1). S tímto řešením se setkáváme často v *písních*, kde reprisové zarámování může být obstaráno doprovodem.

Častěji než 1. díl bývá zúžen reprisa (tedy *A B a*), při čemž ovšem zase v náhradu za zúžení přistupuje zpravidla koda.

Toto řešení uplatnil několikrát A. Dvořák ve svých „Humoreskách“ (op. 101). Tak v *Humoresce H dur* (č. 2) reprisuje skladatel z třídílné hudby *A*, mající 24 taktů, pouze 8 taktů, k nimž připojuje krátkou kodu. Stejně je zúžena forma v č. 4 (*F dur*), v č. 6 (*H dur*) a v č. 8 (*b moll*); méně pronikavé krácení reprisy je v č. 3 (*As dur*) a v č. 7 (*Ges dur*).

Krácení repris je příznačné zejména pro novější hudbu. Skladatelé se spokojí často pouhým *náznačkem reprisy* v krátké kodě.

§ 56. ROZŠÍŘENÁ VELKÁ TŘÍDÍLNÁ FORMA. ČLENITÁ KODA. VOLNÁ REPRISA. VÍCEDÍLNÉ VELKÉ FORMY

Velká třídílná forma *A B A* může být rozšířena uplatněním *úvodů*, *kod* a *mezihry*. Úvody a kody mohou být přistavěny nebo připojeny k celé skladbě nebo též k jednotlivým dílům jako *dílčí* či *vnitřní* úvody a kody. Úvody, kody i mezihry mohou být *malé* (*i, k, m*) nebo *velké* (*I, K, M*). Možnosti rozšíření jsou tedy velmi rozmanité.

Opakování jednotlivých dílů, doslovné i pozměněné, lze rovněž považovat za příznak rozšíření. Lze tudíž mluvit o formě *A B A B A* jako o rozšířené, i když v ní nejsou uplatněny pomocné části *i, m* nebo *k*.

Ve formových schemech lze pomocné (rozšiřovací) části výslovně zaznamenat (na příklad *A B A k*, *A m B A K* a pod.). Ježto však pomocné části se zpravidla přiklánějí k některé části

hlavní a tvoří s ní vyšší (členitý) celek, lze pod jednoduchým označením (A, B) rozumět složeninu ($i A, B M$ a pod.), a psát tudíž i pro rozšířenou formu jednoduché schema $A B A$. Záleží tu přirozeně na potřebě diferenciacce.

Velké kody přistavované nebo připojované k velké formě $A B A$ bývají často komponovány na podkladě *thematického materiálu hudby středního dílu B*. Je to výhodné proto, že hudba B tím organičtěji vrůstá do celku; její uplatnění v kóde má pronikavý *thematický účín* (srov. § 29).

Malé kody navazují motivicky spíš na hudbu těsně předcházející.

Spojky (m) i větší *spojovací části* či *mezihry (M)* obsahují často *thematickou přípravu následující hudby*, zejména *reprisy*. Totéž platí o úvodech.

Jako příklad velké třídílné rozšířené formy $i | A | k_A | B | k_B | M_A \overbrace{A}^K$ uvádíme *Furianta* ze Smetanovy „*Prodané nevěsty*“:

[i] (Úvod, zároveň motivická příprava hudby A)

Allegro energico

258

B

C Un poco meno vivo

espress.

con espressione il accompagnamento, sempre p

d

espress.

sempre p

V. Velká dvoudílná a třídílná forma (§ 56)

Tempo I.

M_A

pp

1. 2.

f più f

1. 2.

poco a poco cresc.

konec reprisy A

Dal segno ♯ al ⊕ e poi la Coda

začátek kody K

sempre f

Più mosso

Úvod k celé skladbě je zde malý, volně přistavěný, avšak otevřený. Velký díl *A* má malou třídílnou formu zúženou $a||:b a:||$, kde malý díl *a* je osmitaktový, zatím co podřaděný (nesamostatný) střední dílec *b* (nebo *m*) je pouze čtyřtaktový. Dva takty mezi díly *A* a *B* působí jako malá *díleč koda* přistavěná k dílu *A*. Velký střední díl *B* (Un poco meno vivo) je dvoudílný ($c||:d:||$) a je opatřen jednotaktovou *díleč kodou*. Následuje velká spojovací část *M*, vytvořená z hudby *A* (M_A), na niž je připojena reprisa hudby *A*. Část *M* představuje zároveň *motivickou přípravu reprisy*. Do posledního taktu reprisy je *vpojena velká koda K*, vytvořená z hudby *B* a *A*.

Kompoziční význam rozšíření pochopíme, zahrajeme-li si skladbu ve strohé, nerozšířené podobě *A B A*.

Velké kody třídílné formy *A B A* bývají bohatě rozčleněny. V takových *členitých kodách* se často uplatňuje jako téměř samostatná vsunutá část *provedení* dříve exponovaného thematického materiálu; někdy se vyskytnou i *větší plochy hudby povahy exposiční*, ať již jako reprisy dřívější hudby již jednou reprisované nebo jako nové exposice hudby dotud nethematisované. (Tento druhý případ je arciť vzácný; jako „nová“ hudba v rámci kody se však dosti často vyskytují reminiscence na hudbu jiných vět, jde-li o skladbu, jež je větou cyklu.) Poslední články členité kody představují pak vlastní menší nebo zcela malou kodu („kodu v kodě“).

Členité kody jsou namístě zejména tam, kde skladatel chce vyrovnaně zaokrouhlenou skladbu výrazově vyhrotit, vyvrcholit, „vyslovit pointu“ a pod. Velké členité kody psal zejména *Beethoven* a po něm četní skladatelé pozdější, a to jak u formy *A B A*, tak i u forem složitějších, sonátové a rondové.

Jako ukázkou velké členité kody, přistavené k formě *A, B A* uvádíme kodu z pomalé věty Beethovenovy Sonáty *A dur*, op. 2, č. 11, z níž byla již citována střední část *B* (viz př. 254):

259

konec reprisy *A*
tr
ff — *p*

začátek členité kody *K*
*k*₁

sf

*k*₂
cresc.

vsunuté provedení hudby *A*
stacc. sempre

sf

harmonická příprava reprisy

fp *pplegato* *fp* *fp*

This system shows a piano introduction for a repeat. It consists of four measures. The first measure has a forte piano (*fp*) dynamic. The second and third measures also have *fp*. The fourth measure is marked *pplegato*. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature.

reprisa A'
ten. sempre

stacc. sempre

This system shows the first part of the repeat, labeled 'reprisa A'' and 'ten. sempre'. It consists of three measures of music. The first two measures are marked *stacc. sempre*. The music is in the same key and time signature as the previous system.

This system continues the 'reprisa A'' section with two more measures. The music maintains the same key and time signature.

konec vsunuté reprisy

k₈

This system shows the end of the repeat, labeled 'konec vsunuté reprisy'. It consists of three measures. The first measure is marked *k₈*. The music is in the same key and time signature.

k₄ *pp*

This system shows the final part of the repeat, consisting of three measures. The first measure is marked *k₄*. The second measure is marked *pp*. The music concludes in the same key and time signature.

Pro pochopení stavebného dosahu uvedené členité kody (a podobných kod jiných) upozorňujeme na to, že po kodových člancích k_1 a k_2 mohly by bezprostředně následovat další kodové články k_3 a k_4 . Vsunuté provedení a vsunutá projasněná reprisa hudby A představují však takové oživení a prohloubení hudebního obsahu, že by skladba bez toho vyzněla ploše. Do členité kody umístil zde skladatel vrchol celé skladby a současně v ní uplatnil na společné tematické základně tonálně barevný, dynamický, rejstříkový a stilisační kontrast nejvyššího stupně.

Formu této Beethovenovy věty považují někteří theoretikové nesprávně za malé rondo. Není to správné právě proto, že k reprise hudby A je přistavěna hudba výrazně kodového založení, a nikoliv nový „couplet“. O malém rondu viz dále kap. IX.

Ve velkých třídílných formách může být *reprisa doslovná, pozměněná* (variovaná) nebo i *volná*, t. j. nově komponovaná. První případ je běžný v tancích, druhý ve skladbách pomalého tempa. Třetí případ je poměrně vzácnější; skladatelé se k němu uchylují častěji až v novější době. Šíře založená volná reprisa bývá spojena s celkovým rozšířením formy. O volné reprise pojednáme podrobněji v kapitole věnované sonátové formě (kap. VIII), neboť je příznačná právě pro tuto formu, zvláště novodobou.

Stejně jako je vzácná velká dvoudílná forma AB , jsou vzácné i *velké vícedílné formy* ABC , $ABCD$, $ABCDE$ atd., a to proto, že takto formálně utvářené skladby mají *malou stavebnou soudržnost*. Vícedílnost vede často k tomu, že některý velký díl snadno poklesá na díl pomocný (kodu, spojovací díl, úvod) nebo při vzdálených tematických vztazích k hudbě dříve exponované vyznívá jako volná reprisa. Tak může na př. forma $ABCD$ působit jako forma $ABMA'$, tedy jako rozšířená třídílná s volnou reprisou. S tímto zjevem se setkáváme často zejména ve skladbách zformovaných podle určitého námětu nebo vůbec „volných“ (ve fantasiích, rapsodiích a pod.).

Skutečná vícedílná forma $ABCD\dots$ se nazývá *velká směs* čili *velké potpourri*. Vzhledem k pestrosti vnitřně nesouvislých částí a k stavebné uvolněnosti nebo i roztržiténosti celku je to forma *umělecky méněcenná*. Francouzská složenina „pot-pourri“ to vyjadřuje velmi případně (pot = hrnec, pourri = shnilý; pot-pourri = míchanina, všehochoť).

Velká vícedílná forma může ovšem být obepjata vhodnou reprisou, na př. $ABCD A$. Účinná reprisa představuje tu však hned základní znak třídílnosti. Tak ve formě $ABCD A$ představují díly BCD rozložitý rozšířený střed. Je-li pak návrat opětován, blíží se velká vícedílná forma *velkému rondu* (viz dále kap. IX).

Jako na příklad formy $ABCD E A'$ odkazujeme zde na proslulou Mozartovu Fantasií *c moll* z r. 1785, již skladatel předeslal Sonátě *c moll*, komponované o rok dříve. Formu $ABCD A'$ s volnou reprisou (A') a s motivickými souvislostmi mezi ostatními díly má na příklad Smetanova symfonická báseň „Šárka“.

Podobně jako se může rozrůst střed ($ABCDA$), může se v rozšířené velké třídílné formě nadměrně rozrůst i první díl (a s ním po případě reprisa), a to tak, že sám se stane velkou třídílnou formou: $ABA-C-ABA$. Takto rozšířená velká třídílná forma se vyskytuje spíše v rozlehlejších samostatných skladbách než v jednotlivých větách skladeb cyklických, a to zpravidla v rychlém tempu (ve scherzech, v tancích). Blízkost k rondu je zde očividná; důležité však je, že skutečný střed (C) se vyrovnává svou vahou a rozměrem rozložitému prvnímu dílu (ABA).

Jako příklad připomínáme Smetanova *Furianta* z „Českých tanců“.

§ 57. UPLATNĚNÍ VELKÝCH FOREM A JEJICH ROZBOR

Velké formy různých typů se vyskytují napořád jak v jednotlivých větách cyklických skladeb, tak i ve skladbách jednovětvých. Jde tu přirozeně vesměs o formy třídílné.

S třídílnými formami, jež mají díly volně k sobě přistavené, setkáváme se zejména v tanečních větách: v menuetech, polkách, furiantech atd. Avšak novější skladatelé i na tomto poli dávají přednost formě s díly, jež jsou k sobě připojeny. Tento typ formy je pak rozšířen hlavně v pomalých větách symfonií a sonát.

Velká třídílná forma je příznačná pro hudbu klasickou a novější. V hudbě barokní a starší je vzácnější, neboť její únosnost byla teprve skladateli zkoušena (na př. v ariích „da capo“, ve dvojicích tanců s předpisem „da capo“ a pod.). V nové hudbě projevují skladatelé k přísné velké třídílnosti jistý ostych, zachovávají však pořád základní třídílný obrys skladeb s volnými nebo zúženými reprisami. Rozšířené velké formy narůstají pak v nové době do značných rozměrů, při čemž ovšem takto formované skladby mají často dominující znaky moderní sonátové formy (viz dále kap. VIII).

Při praktickém *formálním rozboru skladeb* je třeba pečlivě odlišovat formy s různě na sebe navazujícími díly ($A | B | A$, $A \underline{B} A$). Dále je třeba si všimnout tonálního plánu (zda jde o plán „hlavní tónina — vedlejší tónina v určitém poměru k hlavní tónině — hlavní tónina“, po případě o plán jiný), thematické souvislosti (AB , $A X_A$), kontrastu ve výrazu, faktuře a stilisaci, v dynamice a tempu a pod., výstavby jednotlivých dílů, umístění komposičního vrcholu, obsahového a stavebného dosahu pomocných částí, zejména kod, konečně též absolutních i relativních rozměrů jednotlivých dílů.

Při praktickém studiu třídílných forem bude třeba často rozhodovat o tom, zda jde o formu velkou nebo malou; bude tomu tak přirozeně v případech hraničních, stojících na úrovni malých forem rozšířených nebo zúžených forem velkých. Při pochybnostech bude radno opřít se o zjištěnou míru kontrastu mezi díly: *velký kontrast svědčí vždy spíš pro formu velkou, malý pro malou*. Není ovšem vyloučeno, aby mezi díly velké formy byl nepatrný kontrast; v tom případě rozhodují ovšem *rozměry dílů*.

Zvláštní pozornost je třeba při rozboru věnovat *pomocným částem*. Zde je třeba rozhodovat o základním založení příslušné části *podle účinu* a konfrontovat pak posudek s faktickým formálním uplatněním ve skladbě. Obzvláštní péči je třeba věnovat *studiu kod*, neboť ty se vyznačují často vyhraněným kodovým účinem. Dále je třeba si všimnout myšlenkové (thematické) podstaty vedlejších částí, jejich závislosti na obsahu částí hlavních neb jejich případné samostatnosti. U spojek, jež připravují nástup některého hlavního dílu, zejména reprisy, je třeba zjišťovat jejich *harmonické zaměření* (bývají často na dominantě) a případnou *motivickou* (thematickou) *přípravu* následující hudby.

Při rozboru nelze přehlédnout ani *jedinečné znaky skladby*, neboť v nich tkví často největší půvab. V nich se projevuje samostatné tvůrčí myšlení skladatelovo. Sem spadají všechny úchytky od jinak všeobecné normy, všechny nepravidelnosti i případné „podivnosti“.

V následujícím výběru literatury uvádíme vhodný materiál k rozboru:

Haydn: Menuety z klavírních sonát, smyčcových kvartetů a symfonií. Adagio (*E dur*) z klavírní Sonáty *Es dur* (op. 78). Finale z klavírní Sonáty *cis moll* (č. 2 z r. 1780).

Mozart: Menuety ze sonát, kvartetů a symfonií. Andante cantabile z klav. Sonáty *C dur* z r. 1779 (s větami Allegro moderato, Andante cantabile, Allegretto). Adagio z klav. Sonáty *c moll* (s Fantasií).

Beethoven: 2. a 3. věta v klavírní Sonátě *f moll*, op. 2., č. I; 2. a 3. věta v Sonátě *A dur*, op. 2, č. II; 2. a 3. věta v Sonátě *C dur*, op. 2, č. III; 2. a 3. věta v Sonátě *Es dur*, op. 7; 2. věta v Sonátě *F dur*, op. 10, č. II; 3. věta v Sonátě *D dur*, op. 10, č. III; 3. věta v Sonátě *B dur*, op. 22; 2. a 3. věta v Sonátě *As dur*, op. 26; 1. a 2. věta v Sonátě *Es dur*, op. 27, č. I; 2. věta v Sonátě *cis moll*, op. 27, č. II; 2. a 3. věta v Sonátě *D dur*, op. 28; 2. věta v Sonátě *G dur*, op. 31, č. I; 3. věta v Sonátě *Es dur*, op. 31, č. III; 2. věta v Sonátě *A dur*, op. 101; 2. věta v Sonátě *B dur*, op. 106; 2. věta v Sonátě *As dur*, op. 110. — Andante v Sonátě pro housle a klavír, op. 12, č. II; Scherzo v Sonátě op. 24; Adagio a Scherzo v Sonátě op. 30, č. II; Tempo di menuetto v Sonátě op. 30, č. III; Scherzo a pomalá věta v Sonátě op. 96. — Menuet v I. symfonii; scherza v symfoniích II, III, IV a V; Allegretto v VII. symfonii; Menuet v VIII. symfonii.

Schubert: Menuety a scherza v klavírních sonátách, op. 42, 53, 122, 147, *c moll*, *A dur*, *B dur*. „Moments musicaux“.

Schumann: „Papillons“, op. 2, č. 11; „Intermezzi“, op. 4, č. 1, 3, 5, 6; „Davidsbündler-tänze“, op. 6, č. 6 a 7; „Phantasiestücke“, op. 12, č. 4, 7 a 8; „Kreisleriana“, op. 16, č. 1, 3, 5, 7; „Noveletten“, op. 21, č. 2 a 3; Sonáta *g moll*, op. 22 (scherzo); „Romanzen“, op. 28, č. 1; „Klavierstücke“, op. 32, č. 1 a 3; „Album für die Jugend“, op. 68, č. 11, 12, 18, 29, 39.

Chopin: Nokturna, op. 9, č. III, op. 37, č. I, op. 48, č. I, op. 62, č. I, op. 15, č. II, op. 27, č. I, op. 32, č. II, op. 55, č. 1, op. 62, č. II; Polonézy, op. 26, č. I a II, op. 40, č. I a II, op. 44, op. 53, op. 71, č. I, II a III. Preludium, op. 28, č. 15. Mazurky, op. 6, č. I a II; op. 7, č. 2 a 4; op. 17, č. 1, 3, 4; op. 24, č. 4; op. 33, č. II; op. 41, č. II; op. 50, č. 2 a 3; op. 56, č. II; op. 67, č. 4; op. 68, č. 1, 2 a 3.

Čajkovskij: Polonéza a Skotská (*ecossaise*) z opery „Evžen Oněgin“. Andante cantabile z I. kvartetu. Scherza z kvartetů. Klavírní skladby, op. 2, č. 2; op. 5, op. 7; op. 9, č. 2 a 3; op. 19 (č. 1, 2 a 5); op. 37bis, čísla 1, 2, 5, 6, 8, 11, 12; op. 39, č. 8; op. 40, čísla 3, 5, 8, 9, 11; op. 51, čísla 2, 3, 4, 6.

Skrjabin: Klavírní skladby, op. 3, čísla 2, 4, 6, 7, 9, 10; op. 5, č. 1; op. 7, č. 1 a 2; op. 8, čísla 3, 5, 7, 9; op. 10, č. 1; op. 14, č. 1 a 2. Pomalá věta ze Sonáty op. 6; druhá věta ze Sonáty op. 23.

Prokofjev: Klavírní skladby, op. 12, č. 2; op. 32, č. 2 a 3; op. 33, Scherzo.

Mjaskovskij: „Zažloutlé listy“, op. 31, č. 4.

Voříšek: Impromptus pro klavír, op. 7.

Tomášek: Šest eklog pro klavír, op. 35. Jako příklad velké dvoudílné formy lze studovat Rapsodii *D dur*, op. 40, č. VI (ve „Výběru klav. skladeb starých českých mistrů“ K. Emingerové).

Smetana: „Furiant“, „Slepička“, „Medvěd“, „Cibulíčka“, „Dupák“, „Obkročák“ a „Sousedská“ z „Českých tanců“. Polky. Druhé věty v kvartetech.

Dvořák: „Slovanské tance“. „Dumka a furiant“, op. 12. 3. věta v Symfonii *G dur*; 3. věta v symfonii „Z nového světa“. 2. věta v Kvartetu, op. 34; 3. věta v Kvartetu op. 96; 2. věta v Kvartetu op. 105; 3. věta v Kvartetu op. 106. Jako příklad dvoudílné formy lze studovat „Siluetu“ op. 8, č. 4 (*fis moll*).

Fibich: „Malířské studie“, op. 56, č. 1 („Lesní samota“), č. 4 („Jo a Jupiter“).

Foerster: „Snění“, op. 47, č. 3 a 4. „Růže vzpomínek“, op. 49, č. 1, 3. Druhá věta ve IV. symfonii.

Janáček: 3. věta v sextetu „Mládí“. Klavírní cyklus „V mlhách“, č. 1 a 2.

Novák: „Vzpomínky“, op. 6, č. 2, 3. „Za soumraku“, op. 13, č. 2. „Mládí“, op. 55, č. 7 (Pochod), č. 15 („Na výletě“), č. 20 (Furiant), č. 21 („Čertovská polka“).

Suk: Menuet ze Suity, op. 21. „O matince“, op. 28, č. 2 („Kdysi z jara“). „Episody“, č. 1 (Andante), č. 2 („Ella-polka“). Sokolský pochod „V nový život“.

KAPITOLA VI

FUGA

§ 58. STAVBA SKLADBY Z NEPERIODICKÝCH VĚT. FUGA JAKO REPRESENTATIVNÍ FORMA NEPERIODICKÉ PODSTATY

V malých i velkých formách jsou jednotlivé díly vytvářeny převážně z period. Skladba, jež by měla být sestavena vesměs nebo převážně z *neperiodických vět*, musí být utvořena se zvláštním zřetelem k povaze *neperiodických vět*. Základním stavebným znakem *periody* jest *uplatnění návratu*. *Periody a z period sestavené skladby přímo vyžadují návratu*. Naproti tomu *podstata aperiodicity tkví v jednosměrném, návraty nerušeném vývojovém procesu*. Neperiodická věta nesnáší dobře opakování a vzpírá se návratu. Ježto však návrat (*reprisa*) je jeden z nejspolehlivějších prostředků, jimiž může být skladba stmelena, nemůže být prostě pominut. *V náhradu za návrat musí se ve skladbě, jež je sestavena z neperiodických vět, uplatnit jiný vhodný prostředek, schopný stavebně stmelit skladbu.*

Tento prostředek představuje *základní thematická jednota skladby*. Thematická jednota skladby se přirozeně nemůže obejít bez opětovaného uvádění ústředního *thematu*. Opětované uvádění *thematu* lze však zařídit tak, aby nepředstavovalo prosté *reprisy*, nýbrž aby se uplatnilo po každé v nové situaci, v jiném osvětlení. Takové řešení se ustálilo ve *fuze*, jež je *representativní formou neperiodické podstaty*.

Jednoduchá fuga je založena na jedné ústřední melodické myšlence, *fugovém thematu*, jež je v průběhu skladby znova a znova citována, sice zpravidla beze změny melodického a rytmického tvaru, avšak vždy v jiném hlase, v jiné tónině, s jinými kontrapunktujícími nebo doprovodnými hlasy a v rozmanitém časovém odstupu jednotlivých citací. Rozmanitost způsobů pro opětovné uvedení *thematu* je taková, že některé původní znaky se mohou uplatňovat znova, zatím co o odlišení od dřívějších citací může být postaráno znaky jinými. Na př. *thema* může být uvedeno v tónině, v níž už jednou zaznělo, avšak v jiném hlase, s jiným doprovodem, v jiném časovém odstupu od citací okolních atd.; nebo *thema* může být uvedeno s tímž současně plynoucím kontrapunktem (jak tomu bývá u fug se stálou protivětou), avšak v jiné hlasové sestavě (na př. s kontrapunktem nad *thematem* proti dřívější sestavě obrácené), v jiné tónině, v jiných hlasech a pod. *Stavebná soudržnost skladby je zkrátka zaručována jednotnou myšlenkovou základnou při celkovém různorodém, bez opa-*

kouání a návratů probíhajícím toku hudby. Bez této sjednocovací síly thematické přeměnila by se skladba snadno v těkavou improvisaci.

Řešení stavby neperiodické podstaty jako fugy představuje ovšem jenom *jedno z možných řešení.* Je to však řešení neobyčejně životné a úspěšné, jak ukazuje dlouhý život této formy. Proto ji zde studujeme zvlášť jako formu, jež představuje určitý *stavebný typ.*

Jestliže představují dříve probrané malé a velké formy (zvláště ty, v nichž se uplatňuje reprisa) hudbu expositivního typu, představuje fuga *hudbu typu evolučního.*

Fuga je skladba *polyfonní* a je komponována pro určitý počet hlasů, nejméně však dva. Obvyklý počet hlasů je tři až pět. Fugy o větším počtu hlasů jsou velmi vzácné.

Fugy pro jeden sólový melodický nástroj (na příklad housle) jsou možny za předpokladu, že tento nástroj aspoň dočasně zvládne hru dvou nebo tří samostatných hlasů. Na tyto možnosti jednohlasu bylo poukázáno v § 21 (viz tam př. 101).

O fugách, v nichž počet hlasů kolísá nebo v nichž se objevují rozlehlejší homofonní partie bez určitého počtu hlasů, mluvíme jako o *fugách volných* (ve volném slohu).

Fuga, jež je založena na *dvou thematech*, nazývá se *dvojitá.* *Trojité fugy* zpracovává *tři themata.* Případná dvě nebo tři themata musí ovšem být ve fuze *organicky sloučena*, aby se i zde uplatnilo thematické soustředění, když je již porušena strohá jednota.

Fuga je složena ze serie neperiodických vět, z nichž první, představovaná samotným thematem, je *melodická*, ostatní pak *kompoziční.* (Viz § 40.) V celé fuze lze rozlišit zpravidla *tři díly*, z nichž každý představuje buď větší kompoziční neperiodickou větu, nebo několik sdružených, těsně k sobě připojených nebo do sebe vplývajících neperiodických vět. Hranice mezi jednotlivými díly jsou *splývavé*, takže na posluchače působí fuga jako *jednotlivý, nepřerušovaný proud.* Případné přerušování proudu se vyskytuje před koncem, uprostřed třetího dílu (tedy nikoliv jako rozhraní mezi 2. a 3. dílem). Rozumí se, že 3. díl není reprisou prvního. Nejvýš lze tu mluvit o *reprise tonální*; teprve novější skladatelé zavádějí do 3. dílu fugy znaky reprisy, takže lze mluvit o *znakové* čili *volné reprise.*

Specifickým fugovým zpracováním se vyznačuje 1. díl fugy, t. zv. *fugová expositice.* Jí musíme věnovat zvláštní pozornost.

§ 59. THEMA FUGY

Thema, z něhož je fuga vybudována, je zpravidla *neperiodická melodická věta.* (Viz § 40.) Ježto fugové thema nepředstavuje samostatnou skladbu, nýbrž tvoří jen základ, z něhož rozvětvená skladba roste, *nemusí být uzavřeno.* Je příznačné, že uzavřená bývají právě themata krátká, jež pro svou krátkost

působí kuse; naproti tomu themata delší bývají otevřená, aby další rozvíjení hudby mohlo být pocíťováno jako nutnost.

Neperiodická melodická věta, jež slouží jako podklad k vytvoření fugy, bývá často *zúžená*, t. j. neobyčejně krátká (na př. jednotaktová). Jakožto myšlenkovému podkladu fugy říkáme i takovým nadmíru zestručněným neperiodickým větičkám (často vlastně už jen osamoceným článkům) „*thema*“; podle vymezení, jež jsme podali v § 27, příslušelo by takové krátké myšlence spíš označení „*motiv*“ — toho se však o fugových thematech neužívá.

Thematem fugy může být též *uvolněná, nepravidelnostmi se vyznačující perioda*. Pravidelná, vnějšně i vnitřně symetrická perioda se jako fugové thema nevyskytuje, leda v případech zcela výjimečných. Celková neperiodičnost fugové stavby (je-li vůbec uplatněna za těchto okolností) je pak v rozporu se stavěbnou podstatou thematu; nevyplývá z ní, jak tomu je u fugy vytvořené z thematu neperiodického.

Fugové thema mívá *lichý počet taktů*: 3, 5, 7 a pod. Už tím je u něho zaručena aperiodicita nebo aspoň nepravidelná, úchylná periodicita.

Místo termínu *thema* se užívá speciálně pro fugu též termínu *subjekt*. První uvedení thematu či subjektu se nazývá též obecně *proposta*. (Viz § 21.)

Fugové thema jakožto myšlenka, z níž vyrůstá větší skladba, musí být myšlenkově sdostatek *mnohotvárné a obsažné* (vnitřně rozmanité). Ve fugových thematech se proto často vystřídává dvojí odlišné (někdy též kontrastní) výrazové ladění. Na př. po energické *hlavě thematu* (*f*) bezprostředně následuje jeho *evoluce*, již počítáme k thematu, v jiném výrazu (na př. v plynulém, nenápadně stejnoměrném pohybu v *p*).

Ve fugovém thematu z Bachova „*Temperovaného klavíru*“, uvedeném v př. 215, představuje první čtyřtónový článek hlavu thematu.

Kontrastní protiklad mezi hlavou thematu a jeho pokračováním může ovšem též odpadnout.

U obzvláště krátkých themat přináší výrazový protiklad k thematu nebo jeho myšlenkové doplnění jeho souvislé pokračování, *fugová protivěta* (viz př. 217).


Uvádíme několik příkladů fugových themat:

Buxtehude: Preludium
a fuga pro varhany

260

hlava thematu
po první po druhé po třetí

Černohorský: Fuga pro varhany

261 

Bach: Fuga pro varhany

262 

Bach: Temperovaný klavír I, 20

263 

Händel: Fuga a moll pro klavír

264 

Beethoven: Sonáta A dur pro klavír,
op. 101, 1. věta

265 

Smetana: Vytrvalá snaha (z „Črt“, op. 4, č. 4)

266 

Two staves of musical notation in G major, 3/4 time. The first staff features a melodic line with slurs and a *dim.* marking. The second staff features a bass line with slurs and a *f* marking.

Smetana: Z českých luhů a hájů

Allegro poco vivo, ma non troppo

Three staves of musical notation in F minor, 3/4 time. The first staff is marked with a measure rest of 8 and *p con sordini*. The second and third staves continue the melodic and bass lines with slurs.

Mjaskovskij: Fuga *fis moll* pro klavír,
„Polifoničeskije nabroski“, op. 78

Largo con espressione

One staff of musical notation in F minor, 3/4 time, marked with a measure rest of 8. The notation shows a melodic line with slurs and dynamic markings.

Z uvedených fugových temat lze o periodicitě mluvit jenom u některých (př. 263, 265). Jinak jsou to neperiodické věty.

Vedle temat ostře vyhraněných rysů v melodické kresbě (př. 264, též 263) nebo v rytmi-
saci (př. 265, 266) se vyskytují temata až „provokativně“ prostá, vyrůstající z „všední“ figury,
jež pak ovšem musí být náležitě zdůrazněna (na příklad vytrvalým opakováním), aby nabyla
váhy motivu; pěkně to vidíme v příkladech 260 a 262.

Po myšlenkově nejzávažnější části temat, jeho hlavě, následuje často *pokračování* (evoluce)
nižší závažnosti (př. 260, 262, 263, 266, 267). Toto uspořádání je výhodné v tom, že pro očeká-
vaný nástup temat v jiném hlasu je připravena půda již samotným tematem (viz př. 266,
kde je zachycen nástup temat ve druhém hlasu).

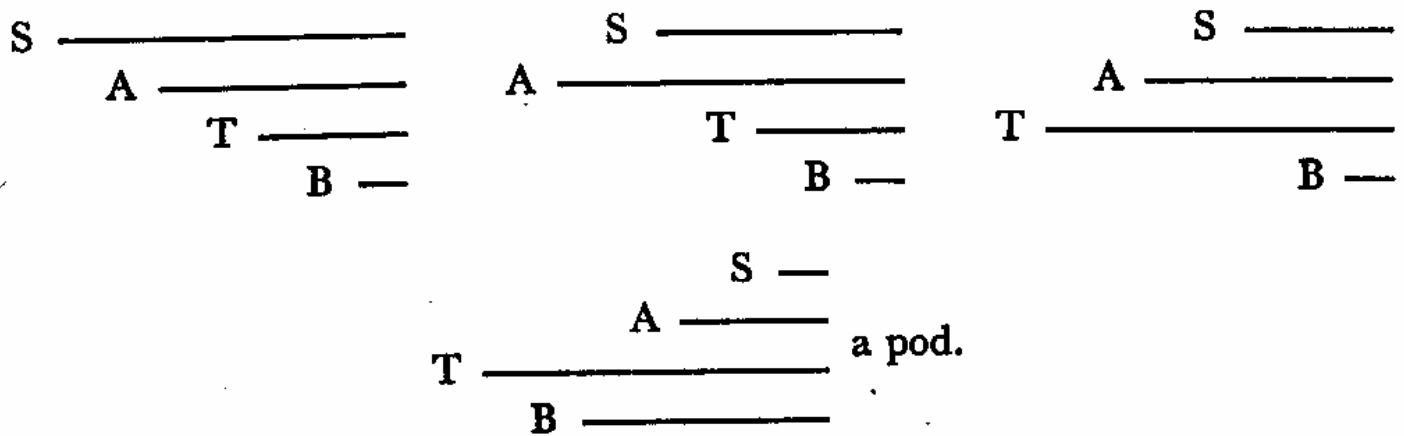
§ 60. FUGOVÁ EXPOSICE ČILI PRVNÍ PROVEDENÍ THEMATU

Základním znakem prvního dílu fugy, *fugové exposice*, je, že thema je v něm
po prvé uváděno *v jednohlasu bez doprovodu*. Délka temat je tím jasně vymeze-
na nástupem druhého hlasu: vše, co hraje nebo zpívá hlas, který nejdříve na-

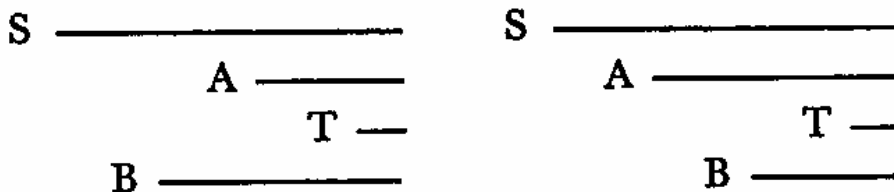
stoupil, je thema. Podle hudebního smyslu, vyplývajícího z členění, je možno někdy konec thematu spatřovat o něco dříve nebo později. (Srov. př. 221, kde podle smyslu hudby končí thema o osminu dříve, než nastoupí s thematem druhý hlas.) Při pochybnostech o rozměrech thematu je třeba se přesvědčit, jak s thematem nakládá v dalším průběhu fugy skladatel, neboť thema bývá ve fuze zpravidla citováno v celém rozsahu.

Je třeba upozornit, že sólový nástup thematu v prvním hlase není naprosto neklamným znakem, že jde o fugu. Tak mohou začínat i skladby psané v jiných formách. Vedle toho pak existují fugy, v nichž první uvedení thematu je opatřeno doprovodem. Tak tomu je na příklad v četných Bachových „Invencích“, jež jsou z velké části komponovány jako malé fugy.

První nástup thematu ve fuze může být přidělen kterémukoliv hlasu. Další hlasy nastupují pak s thematem výhodně *jako krajní*, neboť tak je thema v narůstajícím vícehlasu vždy na exponovaném, dobře postřehnutelném místě. Při čtyřech hlasech (soprán S, alt A, tenor T, bas B) mohou tedy hlasy nastupovat postupně těmito způsoby:



Nevýhodné jsou takovéto nástupy:



Je-li zaručeno dynamické a barevné odstínění středního hlasu, může ovšem fugová exposice probíhat i takovými nevýhodnými způsoby.

Rozvrhu nástupu hlasů ve fugové exposici říkáme *reperkusse*.

V př. 223, uvádějícím celou exposici Bachovy pětihlasé Fugy *b* moll z 1. dílu „Temperovaného klavíru“, je *reperkusse* S A T B₁ B₂.

Podoba thematu, jak je přináší první nastoupivší hlas, nazývá se *dux*, *vůdce*. Dux je přednášen v hlavní tónině skladby.

Po prvním uvedení thematu nastupuje druhý hlas s týmž thematem v dominantní tónině. Podoba thematu, jak je uváděno ve fugové exposici v dominantní tónině, nazývá se *comes*, *průvodčí*.

Comes může být utvořen dvojím způsobem:

1. reálním,
2. tonálním.

Reální comes představuje prostou (přesnou) transposici thematicu do dominantní tóniny. Říkáme, že druhý hlas přináší *reální odpověď* (reální *rispostu*).

Tonální comes přizpůsobuje dočasně dominantní tóninu, do níž je umístěn, tónině hlavní. Tím vznikají mezi vůdcem a průvodčím *rozdíly v intervalovém složení* (tedy v melodické linii). Zásady, podle nichž se tvoří tonální průvodčí, lze shrnout takto:

a) Začíná-li *dux* skokem od I. stupně tóniny k V. nebo vůbec rychle dosahuje V. stupně jiným způsobem, začíná *comes* skokem (nebo vůbec podobně jako *dux*) od V. k I. stupni hlavní tóniny, t. j. od I. stupně ke IV. v tónině dominantní. Teprve další průběh thematicu je cele v dominantní tónině (představuje přesnou transposici vůdce).

Vidíme to na příklad v připomenuté již *exposici* Bachovy Fugy *b* moll (př. 223), kde reální odpověď na kvartový sestup thematicu *b-f* by zněla *f-c*; Bach však použil odpovědi tonální, tudíž *f-b*.

b) Začíná-li *dux* V. stupněm v hlavní tónině, začíná *comes* I. stupněm téže (hlavní) tóniny (tedy IV. stupněm v tónině dominantní). Zpravidla jde tu o skok od V. k I. stupni.

Jako příklad uvádíme začátek fugové *exposice* z Mjaskovského I. sonáty pro klavír:

269

V. I.

d moll

I. V.

a moll

Srov. též př. 266, kde je zachycen začátek průvodčího.

c) Moduluje-li již sám *dux* do dominantní tóniny, začíná i při tonální odpovědi *comes* reálně (t. j. v přesné transposici do dominantní tóniny), avšak ve svém průběhu (někdy záhy) se odchyluje do původní hlavní tóniny, takže jeho konec se jeví vůči vůdci jako transposice z dominantní tóniny do tóniny hlavní.

Tak je vytvořen *comes* na příklad ve varhanní Fuze *C* dur německého předbachovského skladatele Dietricha Buxtehuda; uvádíme z ní celou čtyřhlasou *exposici*:

270

Dux

C dur G dur C dur

Comes

Dux

G dur Comes C dur

d) Citlivý tón, jímž dux začíná nebo který se objevuje blízko začátku, nahrazuje se někdy v dominantní transpozici III. stupněm hlavní tóniny (t. j. VI. stupněm v tónině dominantní).

Tak začíná na příklad „Osanna“ (v části zvané „Benedictus“) v Mozartově „Requiem“:

Allegro

271

O - - san - na

Comes VI.

O - san-na in ex - cel - sis, O -

B dur

in ex - cel - sis, O - - san - na in ex -

Dux VII.

san - na in ex - cel - sis, in ex -

F dur B dur

Poslední dvě opatření (*c, d*) jsou poměrně řídká.

Uvedené odchylky se dělají proto, aby tok hudby nebyl narušován nápadnými přeskoky z hlavní tóniny do tóniny dominantní a zpět. Skladatelům zá-

leželo tu zřejmě na tom, aby *nástup nového hlasu se nekryl s nástupem nové tóniny*. Při uplatnění uvedených pravidel *a), b), d)* platí ještě na čas hlavní tónina po nástupu průvodčího. Provede-li již sám vůdce modulaci (*c*), nastupuje průvodčí hladce v době, kdy jeho tónina již byla aspoň naznačena, ne-li upevněna; zato však zase on sám se uchyluje předčasně zpět do hlavní tóniny (př. 270), aby hranice opětového nástupu vůdce se nekryla s hranicí tónin.

Přeskok do nové tóniny byl přirozeně pociťován silněji v době starší (na př. v baroku). Proto bývají ve starých fugách odpovědi vesměs nebo většinou tonální. Reální odpověď se vyskytovala pouze tam, kde uskutečnění odpovědi tonální nebylo z jakéhokoliv důvodu možné (na př. v thematech pomíjejících I. a V. stupeň, v thematech založených chromaticky a pod.). V nové době, kdy změna tóniny je běžným zjevem, užívají skladatelé raději odpovědi reálních. Tvarový (intervalový) rozdíl mezi vůdcem a průvodčím tím mizí.

Po přednesu thematu druhým hlasem v podobě průvodčího nastupuje buď hned, nebo po krátké *mezivětě* (spojce) třetí hlas a přednáší thema fugy v podobě vůdce, t. j. v hlavní tónině. Šmysl případné spojky je jednak v tom, že skladatel se v ní může plynule vrátit do hlavní tóniny, jednak též v tom, že časový rozestup nástupů mezi 2. a 3. hlasem se tím odliší od časového rozestupu nástupů thematu v 1. a 2. hlase. S tohoto druhého hlediska je mezivěta žádoucí zejména tam, kde má thema sudý počet taktů: jednotaktovou spojkou může skladatel snadno narušit strukturální pravidelnost, jež celkové výstavbě fugy nesluší. Ve $4/4$ a $2/2$ taktu bývají mezivěty rozměřovány často na půl taktu ($1\frac{1}{2}$, $2\frac{1}{2}$, $3\frac{1}{2}$ a pod.), neboť tím se odliší nástup 3. hlasu od nástupu hlasu předcházejících též metricky. Takové metrické rozrůznění nastane ovšem též tehdy, má-li již samo thema rozměr $1\frac{1}{2}$, $2\frac{1}{2}$, $3\frac{1}{2}$ taktu. Metrické odlišení vůdce a průvodčího je tím zaručeno bez mezivěty. I v tom případě je mezivěta vítána, ovšem rozměřená na celé takty.

Ve svrchu citované exposici z fugy Buxtehudovy (př. 270) nastupují všechny hlasy vždy po $1\frac{1}{2}$ taktu, t. j. vždy bezprostředně po doznění thematu v předcházejícím hlase. V Černohorského Fuze *a moll* pro varhany má thema rozměr $3\frac{1}{2}$ taktu, před třetím nástupem je pak vsunuta jednotaktová mezivěta, takže rozestupy mezi nástupy jednotlivých hlasů jsou $3\frac{1}{2}$, $4\frac{1}{2}$, $3\frac{1}{2}$ taktu:

272 Dux v.
a moll

Comes I.
e moll

spojka
a moll

Další nástupy hlasů ve fugové exposici probíhají podobně jako nástup dosavadní: čtvrtý jako comes, pátý jako dux atd. Mezi jednotlivými nástupy se uplatňují případné spojky (mezivěty).

Někdy bývá pořadí poněkud odlišné, na příklad: dux, comes, comes, dux. Tak tomu je na příklad v 1. fuze I. dílu Bachova „Temperovaného klavíru“. Jindy bývá k dovršené exposici přidán ještě dodatečný nástup některého hlasu, který již thema jednou přednesl (nejčastěji prvního), a to v tónině, jež je právě na řadě.

Do rámce fugové exposice patří ještě *větší mezivěta, jež převádí k 2. dílu fugy, k fugovému provedení.*

V exposici Bachovy pětihlasé Fugy *b* moll (př. 223) je thema dvoutaktové (končí v okamžiku, kdy nastupuje comes), mezivěta před nástupem 3. hlasu je pětiktaktová, mezivěta před nástupem 5. hlasu pouze jednotaktová. Čtvrtý hlas nastupuje bez předchozí mezivěty. Po posledním (pátém) nástupu thematu následuje osmitaktová mezivěta, převádějící do tóniny *Des dur*, v níž po prvé nastupuje thema v provedení.

Po nástupu 2. hlasu (průvodčího) pokračuje první hlas ve *fugovém protivětu* čili *protivěťě*. Říkáme-li fugovému thematu subjekt, označujeme protivětu jako *kontrasubjekt*. Protivěta (kontrasubjekt) je *kontrapunktem k thematu, přednášenému v podobě průvodčího druhým hlasem*. Závažnost protivěty pro myšlenkovou náplň fugy plyne z toho, že jí skladatel často bohatě využívá v dalším průběhu skladby. Je proto výhodné, *odlišuje-li se protivěta výrazně od thematu*.

Protivěta představuje zpravidla *přirozené* (byť kontrastující) *pokračování thematu*.

Protivěta bývá někdy *stálá*, t. j. ozývá se při každém nástupu thematu. Stálá protivěta je přirozeně vytvořena *technikou dvojitého kontrapunktu*, aby bylo možno sestavu thema—protivěta měnit.

Po nástupu třetího hlasu pokračují oba dříve nastoupivší hlasy jako kontrapunky. Tak narůstá polyfonní předivo hlasů po celou exposici. Teprve v mezivěťě, převádějící k 2. dílu fugy, bývá počet hlasů, je-li značný, reduko-

ván. Výjimečně se vyskytující redukci hlasů v samotné exposici lze zpravidla vysvětlit zvláštní povahou thematicu.

Viděli jsme to v exposici fugy Černohorského (př. 272), kde thema, ustavičně rozkládající akordy, je harmonicky tak jednoznačné, že by stěží sneslo složitější, opravdu kontrapunkticky vypracovaný doprovod.

Formálně představuje fugová exposice jednu nebo dvě bezprostředně na sebe navazující *neperiodické věty*: samo thema, je-li dosti dlouhé a je-li vskutku neperiodické, působí jako *neperiodická věta melodická*, ostatek od 2. nástupu thematicu působí pak jako jedna rozlehlejší *neperiodická věta kompoziční*; je-li thema krátké, působí celá exposice jako jediná neperiodická kompoziční věta. Rozpad exposice na dílčí věty je jev vzácný a svědčí spíš o skladatelově neobratnosti než o zvláštním záměru. S tohoto hlediska se jeví drobné mezivěty v exposici jako důležité *stmelovací spojky v rámci neperiodické věty*; mezivěta, jež není nepozorovatelně vklíněna do souvislého proudu, působí ve fugové exposici vždy rušivě.

Fugová exposice je *nejvdzanější část fugy*. Ustálený plán bývá zachovávan i ve fugách, jež jsou v dalším průběhu založeny volně.

Občas se vyskytující úchylku představuje t. zv. *oktávová fuga*, v níž nastupují jednotlivé hlasy vesměs v hlavní tónině (tedy ve vzdálenosti oktávové, nikoliv kvartové nebo kvintové). Každý nástup thematicu v exposici pak vypadá jako dux. Je to možné ve skladbách s menším počtem hlasů, dvou neb tří. Skladby, jež takto v exposici probíhají, nebývají ani jako fugy označovány (pojmenovány). Je-li však další průběh skladby podobný jako ve fuze normální, je třeba ji považovat za fugu. Právě v oktávových fugách bývá už první nástup thematicu opatřován doprovázejícím hlasem (kontrapunktem); tato okolnost pak snadno způsobuje, že v takové skladbě není rozpoznávána fuga.

Jako příklad oktávové fugy (či lépe fughetty) odkazujeme na Bachovu dvouhlasou „Invenční“ *d* moll, v níž exposice zní takto:

273

Jinou úchylku ve fugové exposici představuje *uplatnění thematicu v augmentaci, diminuci nebo inverzi*.

Na příklad v Černohorského Fuze *d* moll pro varhany zní průvodčí jako inverze vůdce:

274

V nové době pak bývá *tonální rozvrh* exposice značně uvolněn. Plán nástupů jednotlivých hlasů v exposici se podobá někdy uvolněnému rozvrhu nástupů hlasů s thematem v provedení.

Tak v 1. větě II. smyčcového kvartetu Pavla Bořkovce, op. 7, nastupují hlasy v exposici takto:

Moderato (♩ = 72)

275 *p*

Označení „fugová exposice“ je vžitě. Musíme si však uvědomit, že celkový ráz hudby, jež naplňuje 1. díl fugy, je skoro ve stejné míře jako ostatek fugy *evoluční*. Někteří theoretikové nazývají proto tuto část fugy *prvním provedením*.

§ 61. FUGOVÉ PRAVEDENÍ. CITACE THEMATU

Střední část fugy se nazývá *provedení*. Označujeme-li fugovou exposici jako *první provedení* (viz § 60), musíme mluvit o střední části fugy jako o *druhém* nebo *hlavním provedení*.

Ve fugovém provedení se střídají úseky hudby, v nichž je *thema fugy citováno*, s *mezivěťami* čili *episodami*, v nichž je *thematický materiál exposice* volně zpracováván, nebo jež jsou po případě vytvořeny bez závislosti na *thematu*.

Citace thematu jsou zpravidla *prosté*. *Thema* je citováno v celém svém rozsahu beze změn, avšak *v transposici*. Ve vyspělé fuze je citace *thematu* v hlavní tónině téměř vyloučena; jenom ve fugách předbachovských se s těmito úkazy častěji setkáváme. Skladatelé se vůbec vyhýbají v provedení hlavní tónině; hlavní tónina může v provedení nejvýš jen krátce problesknout. Je-li *thema* citováno v netransponované podobě, pak je aspoň harmonicky vybaveno tak, aby bylo z hlavní tóniny vychýleno.

Citován může být *dux* nebo *comes*; zpravidla bývá však citován pouze *dux*.

V Bachově Fuze *b moll*, z níž byla v př. 223 uvedena *exposice*, je citován hned na začátku provedení *dux* v *Des dur* a vzápětí *comes* v *es moll*; uvádíme z provedení této fugy první část:

The musical score consists of three systems of two staves each. The first system starts at measure 276. The right-hand staff contains the melodic line, and the left-hand staff contains the bass line. The first measure (276) is labeled 'Dux'. The second measure (277) is labeled 'Comes'. The third measure (278) is labeled 'Dux'. The fourth measure (279) is labeled 'Dux'. The fifth measure (280) is labeled 'Dux'. The score ends with a bracket indicating it continues in measure 280.

Pokračování viz
v př. 280.

Citací *thematu* se účastní rovnoměrně všechny hlasy. Je-li *thema* v *exposici* provázeno stálou protivětou, je tato protivěta i v provedení citována spolu s *thematem*.

Thema bývá při citacích někdy *kráceno*. Děje se tak u *themat* dlouhých, z nichž skladatelé citují třeba jen začátek (hlavu *thematu*). Někdy bývá též *thema* poněkud *měněno*.

Tak cituje na příklad Černohorský thema, jež bylo uvedeno v př. 261, důsledně v této zjednodušené podobě:



Změny zasahují někdy začátek thematu, nejčastěji tak, že delší rytmická hodnota prvního tónu thematu je krácena. Nástup thematu je pak v průběhu fugy méně nápadný.

Tak vypadá na příklad v Händlově fuze, z níž bylo uvedeno thema v př. 264, citace thematu takto:

Začíná-li thema pohyblivě, přetváří někdy skladatel jeho vstupní obraty tak, aby je přizpůsobil rázu a směru předchozí figurace. Zejména pohyblivé předtaktí thematu bývá v jeho citacích přímo vpojováno do předchozího figurativního pohybu hlasu, z něhož se pak thema vynoří zcela nenápadně.

Vidíme to pěkně v provedení Bachovy Fugy *e* moll z II. dílu „Temperovaného klavíru“.

Záleží-li skladateli na tom, aby nástup thematu byl nápadný, přidělí hlasu, který má thema citovat, před jeho nástupem pomlky. Toto opatření má význam zvláště tam, kde hlasy jsou barevně odlišeny.

Někdy jsou změny ve znění thematu vynuceny jeho zasazením do soustavy současně plynoucích hlasů a z toho plynoucími důvody harmonickými.

Tak v př. 276 zní *dux* jinak než v exposici proto, aby se mohl hudební proud lehčeji vychýlit z *Des dur* do *es moll*.

Jedna z nejmenších a přitom nejčastějších změn se týká tónorodu. Nutnost pohybovat se v provedení ve vedlejších tóninách vede skladatele přirozeně k tomu, že střídá tóniny *dur* s tóninami *moll*. Thema *durové* se tak octne v *moll* (nebo obráceně), a jeho intervalové složení se tím poněkud změní. Srov. příklady 264 a 278.

Zkrácené a pozměněné citace považujeme stále ještě za prosté. Vedle nich se mohou uplatnit *citace v augmentaci*, *diminuci*, *inversi* nebo dokonce *v račím postupu*.

Citace v *augmentaci* se hodí přirozeně pro themata pohyblivější, citace v *diminuci* zase pro themata pomalejšího pohybu. Těmito změnami nabývá thema odlišného charakteru: *augmentací* mohutní, *diminucí* nabývá zase laškovně hravosti a pod.

Jako příklad citace thematicu v augmentaci uvádíme úryvek z Bachovy Fugy *c* moll z II. dílu „Temperovaného klavíru“:

The image shows a musical score for a fugue, specifically an excerpt from Bach's Fugue in C minor from the Well-Tempered Clavier, Part II. The score is written for two staves (treble and bass clef). The first staff contains the main theme, labeled 'thema', which is a sequence of eighth notes. The second staff shows the theme in augmentation, labeled 'augmentace', where the notes are spaced out. Below the second staff, there is a section labeled 'volná inverse' (free inversion), which is a more complex, non-linear arrangement of the theme's notes. The number '279' is written on the left side of the first staff.

Jak je z uvedeného příkladu vidět, může být thema citováno současně ve dvou nebo i více hlasech; tento způsob je však spíše příznačný pro závěrečný díl fugy než pro provedení (uvedená kombinace citací představuje zároveň těsnu — viz dále § 63).

S inverzí thematicu pracuje Bach též ve Fuze *a* moll, z níž bylo thema uvedeno v př. 263. Účinné augmentace a inverze najdeme ještě v Bachově Fuze *es* moll z I. dílu „Temperovaného klavíru“.

Diminuce jsou poměrně vzácnější. S nimi si pohrává na příklad Beethoven v závěrečné fuze klavírní Sonáty *As* dur, op. 110. Na račí postup thematicu v Beethovenově fuze v Sonátě *B* dur, op. 106, bylo upozorněno již dříve (viz př. 50 a 51).

S citovaným thematem, přiděleným jednomu hlasu, plynou *ostatní hlasy*. Jejich melodický obsah může vyrůstat *volně z thematicu* nebo z *protithematicu* (protivěty), může však být utvořen též samostatně. V tomto druhém případě nejde však o vyhraněný, ostře individualisovaný materiál, nýbrž naopak o obecné, běžně se vyskytující obraty a postupy. Příprava k tomu bývá někdy provedena již v samotném thematu, po jehož individualisované hlavě následuje často méně významná evoluce, jež přináší nevyhraněný materiál figurační povahy. (Srov. příklady thematic 260, 263, 266, 267.) Využití takového materiálu v kontrapunktujících nebo doprovodných hlasech se ovšem rovná nezávislosti na thematu, rozumíme-li thematem *jedinou* závažnou myšlenku.

Fugové provedení se liší od provedení sonátového (viz kap. VIII) právě tím, že thema je v něm zpracováváno *systémem plasticky vystupujících citací*, a nikoliv jeho ustavičným a mnohotvárným přetvářením (deformováním). Nejběžnějším zjevem jsou tu *prosté citace*.

§ 62. MEZIVĚTY (EPISODY) VE FUGOVÉM PROVEDENÍ. ZPRACOVÁNÍ THEMATU A PROTITHEMATU (PROTIVĚTY) V MEZIVĚTÁCH. PRŮBĚH A VÝSTAVBA PROVEDENÍ.

Thematický materiál fugové exposice je zpracováván v provedení dvojitým způsobem:

1. citacemi thematicu (viz § 61),
2. vytvářením mezivět.

Mezivěty čili *episody* mohou však být vytvořeny i z materiálu, který v prvním díle fugy exponován nebyl. Jsou tedy mezivěty dvojí:

1. thematické,
2. nethematické.

Hranice mezi těmito dvěma typy mezivět není však příliš ostrá, neboť v thematických mezivětách bývá materiál thematu a protithematu (protivěty) zpracováván tak, aby se mezivěty svým nižším významem dobře odlišily od těch úseků provedení, v nichž je thema fugy přímo citováno. Motivy thematu jsou tudíž v thematických mezivětách často snižovány na úroveň *obecných figur*. A nethematické mezivěty jsou vytvářeny právě z takových neindividualisovaných, obecně se vyskytujících („všedních“) obrátů čili figur.

Někdy vytváří skladatel thematické mezivěty tak, že v nich uvádí souvisle značné části thematu, a to i významné, takže taková mezivěta se velmi podobá úseku provedení se zkrácenou (kusou) citací thematu. Ovšem i zde příliš zdůrazněným (přehnaným) opakováním významné části thematu (na př. jeho hlavy) je snižována myšlenková závažnost motivu na podmotivickou (figurační) úroveň.

Vidíme to na příklad v Bachově tříhlasé Fuze G dur z II. dílu „Temperovaného klavíru“.

Materiál, z něhož jsou tvořeny mezivěty, slouží stejně k vytváření kontrastujících a doprovodných hlasů k citacím thematu (srov. § 61). Tím je zaručena jednodušnost toku fugy.

V barokních fugách jsou thematické i nethematické mezivěty zpracovávány často jako *sekvence*. (Ostatně sekvencová technika pronikla i do formování themat; viz příklady 262, 263, 265, 268 a j.) Ježto fuga je typická barokní forma, jež přežila svou dobu, vyskytují se sekvencovité mezivěty i ve fugách pozdějších, a to navzdory tomu, že v pozdějších slozích nadměrné užívání sekvencí, příznačné pro barok, upadlo v zapomnutí. Rozvrh fugové expozice a sekvencovitý ráz mezivět v provedení jsou nejnápadnější přežitky baroka v nových fugách; těmito znaky připomíná téměř každá fuga svůj původ.

Thematická mezivěta se výrazně odlišuje od thematu fugy, jak je některým hlasem v blízkosti mezivěty citováno, když je sestavena střídavě z materiálu (motivů) thematu a protithematu a když přitom důsledně pomíjí ty obraty (motivy) thematu, jež je ostře individualisují nebo činí vůbec nápadným či aspoň snadno poznatelným. (Sem patří nápadné intervalové kroky, vyhraněné rytmické útvary, charakteristické ozdoby a pod.)

Je-li thema krátké a v celém svém průběhu jedinečné, nelze z něho dobře vytvářet mezivěty. Skladatel se pak obrací buď k materiálu protithematu, nebo vytváří si mezivěty volné, nethematické.

Skladatel ovšem nevytváří thematické mezivěty tak, že je z materiálu thematu pracně sestavuje. *Mezivěta je přirozený produkt soustředěného tvůrčího myšlení*; je vynalézána právě tak jako samo thema nebo kterákoliv jiná část skladby. Spojitost mezi thematem a z něho vytvořenou mezivětou je dána *základním tvůrčím zážitkem, z něhož skladatel při kompozici fugy vychází*. A právě tak i nethematické fugové mezivěty vyplývají z přirozeného uvolněného tvůrčího myšlení skladatelova.

VI. Fuga (§ 62)

Jako příklad *thematické mezivěty* ve fugovém provedení uvádíme ukázkou z Bachovy Fugy *b moll* (pokračování příkladu 276):

280

citace thematu

citace thematu

Hudba mezi citacemi představuje fugovou mezivětu. Ježto se v ní ustavičně ozývají jednotlivé motivy *thematu* (*a*, *b*) nebo názvuky na ně, jde o *mezivětu thematickou*. Tečkované svorky upozorňují na některé úseky hlasů, do nichž byl vtělen motiv *b* v původní podobě, v inverzi, v *diminuci* nebo ve *variaci*.

V úryvku z provedení Rejchovy dvouhlasé Fugy *g moll* (na *thema* „*Kočí fuge*“ *Domenica Scarlattioho*) nacházíme po citaci *thematu* v *a moll* *nethematickou mezivětu*, převádějící do závěrečného dílu fugy:

281

protivěta

thema

p

Mezivěty ve fugovém provedení bývají často *průzračnější* a *plynulejší* než hudba ve fugové exposici nebo v těch úsecích provedení, v nichž je citováno thema (srov. př. 280 s příklady 276 a 223); mívají často prostší, zjevně *homofonní fakturu s redukováným počtem hlasů*.

Mezivěty ve fugovém provedení se celkem neliší od mezivěty, jež převádí od fugové exposice k provedení. Právě tím je hranice mezi exposicí a provedením (t. j. prvním a druhým provedením) splývavě neurčitá.

Pokud jde o *celkový průběh fugového provedení*, rozpadá se někdy na několik částí, ohraničených harmonickými závěry nebo přepojených do sebe, jindy představuje nedělitelný, jednolitý proud. S hlediska formálního je to tedy buď *serie neperiodických kompozičních vět*, nebo *jediná velká (rozšířená) neperiodická věta*.

V př. 276 byla uvedena první část provedení fugy, representující neperiodickou větu; na tuto část pak navazují další podobné.

Mezivěty samy na jedné straně a úseky s citacemi thematu na straně druhé nepředstavují stavebně samostatné nebo oddělené neperiodické věty, nýbrž splývají navzájem do sebe.

Jasně to vidíme v připomenutém př. 276, kde po devítitaktovém úseku, vyplněném hustě citacemi, následuje třítaktová mezivěta, jež však je zcela přirozeným pokračováním předcházejícího úseku a tvoří s ním dohromady dvanáctitaktovou neperiodickou kompoziční větu (se závěrem v 13. taktu). Podobně je tomu v př. 280.

Počet citací thematu a počet episod (mezivět) v provedení není nijak vázán. Fugové provedení může tedy být stručné i rozlehlé. V rozlehlých fugách mají v provedení větší význam mezivěty než citace thematu, neboť v nich může skladatel přinášet stále nový materiál, byť nevykrystalizovaný do podoby vyhraněného thematu. Soudržnost celku pak zaručují citace thematu, jehož thematisace je každou novou citací znova dotvrzována.

Kompoziční linie fugového provedení bývá dosti křivolaká. Mění se tóniny, dynamické stupně, hustota (nakupení) a počet hlasů, časové rozestupy mezi citacemi, střídají se mezivěty různé délky a pod. Celkem mívá však fugové pro-

vedení *stoupající linii*, směřující, často oklikami, k cíli, jímž je závěrečný, vyvrcholující díl fugy.

Křivolakost kompoziční linie fugového provedení neznamena však tápání bezradně prodlužované. Fugy jako umělecká díla — tedy ne školní práce — představují právě tak *živý hudební projev* jako skladby jiných forem: průběh skladby *vyrůstá z myšlenky*, nikoliv ze schematu; a únosnost myšlenky určuje rozměr jednotlivých částí, tedy i provedení. Je pochopitelné, že tomuto požadavku může vyhovět jen mistr, ovládající výrazové prostředky, nikoliv začátečník, pracující podle předepsaného schematu.

Fugové provedení má *vysoce evoluční charakter*. Proto také nemůže být uzavřeno nebo odděleno od následující hudby, nýbrž vplývá do ní. Mezivěty, jež by měly expositivní ráz (na př. periodické), do přísného fugového provedení nepatří. Přítomnost takových mezivět nebo delších ploch homofonně založené a periodicky stavěné hudby svědčí, že jde o *fugu volnou* (viz dále § 67).

§ 63. ZÁVĚREČNÝ DÍL FUGY. TĚSNA. FUGOVÁ REPRISA

Říkáme-li fugové expositivě „první provedení“ a střednímu dílu fugy „druhé provedení“, můžeme označit třetí díl jako *třetí provedení*. Ponecháváme-li termín „provedení“ pouze pro střední díl, musíme o následující části fugy mluvit jen obecně jako o *závěrečném dílu*.

Závěrečný díl fugy zpracovává thema opět *v hlavní tónině*, a to jako *vyvrcholení celé fugy*. Dojem vyvrcholení vzniká už návratem hlavní tóniny, může však být zesílen těsným kupením citací thematu, jemuž říkáme *těsna* čili *stretta*. Těsna se může uplatnit i víckrát za sebou, po každé v jiné sestavě.

V těsně nastupuje po jedné citaci thematu v jednom hlase druhá citace v jiném hlase, a to dříve, než první citace skončila (v těsné imitaci). Těsny se může účastnit i více hlasů. Vzniká tak *vícenásobná těsna*.

Při vytváření thematu může skladatel přihlížet k tomu, aby bylo možno z něho sestavit těsnu. Každé thema se totiž k sestavení těsny nehodí. Ve vícenásobných těsnách musí skladatel často thema krátit (užít na př. jenom hlavy thematu) nebo musí v některém hlase thema intervalově pozměnit (jako volnou imitaci). I tak je však těsna účinná, neboť rozhodující jsou zde právě *těsné nástupy thematu* v několika (nejméně dvou) hlasech; na dalším průběhu nastoupivších hlasů již tolik nezáleží.

Jako příklady těsny uvádíme úryvek ze závěrečného dílu Bachovy Fugy *b moll* (srov. dříve citované ukázky z téže fugy v př. 223, 276 a 280):

V těsně se může thema uplatnit též v augmentaci, diminuci a inversi. Srov. př. 279.

Je-li thema zvláště příhodné pro sestavování těsen, uplatňuje je skladatel už v průběhu středního dílu fugy nebo dokonce už v exposici. Těsný bývají v takovém případě *stupňovány*, t. j. časový rozestup mezi jednotlivými nástupy thematu je stále menší.

Srov. Bachovu Fugu *c* moll ve II. díle „Temperovaného klavíru“.

Jiný účinný prostředek pro dovršení stoupavé kompoziční linie fugy je náhlé *přerušeni* (zastavení) *hudebního proudu na netonické, zejména výrazně disonantní harmonii*. Takové přerušeni bývá rovněž umísťováno do závěrečného dílu.

Uvádíme ukázkou z Bachovy Fugy *a* moll z I. dílu „Temperovaného klavíru“ (thema fugy bylo uvedeno v př. 263):

283

Přerušení souvislého proudu fugové hudby je účinné zejména v rozměrnějších skladbách, jakou je právě Bachova Fuga *a moll* I.

Hranice mezi provedením a závěrečným dílem fugy bývá velmi splývavá. Začátek závěrečného dílu poznáme podle nástupu thematic fugy v hlavní tónině; avšak i po tomto nástupu obrací se hudební proud často do vedlejších tónin, aby teprve v samotné kodě zakotvil definitivně v tónině hlavní. Jestliže se objeví už v rámci provedení citace thematic v hlavní tónině, je pak hranice mezi provedením a závěrečným dílem již zcela zastřena. V takovém případě je možno považovat za závěrečný díl až samotnou kodu.

Z uvedeného plyne, že na posluchače nepůsobí závěrečný díl fugy jako nová skladebná část. Skutečně samostatnou (a poznatelnou) skladebnou část může představovat takový závěrečný díl, který je vytvořen jako *reprisa exposice*. S tímto zjevem se setkáváme v novějších fugách, klasických a poklasických. U barokních fug lze mluvit nejvýš o *reprise tonální*.

Reprisa ve fuze nemůže ovšem být věrná, na způsob návratu „*da capo*“, neboť evoluční charakter fugové hudby se tomu vzpírá. Možné tedy jsou jen *reprisy volné*.

Po rozpoutání vícehlasého proudu fugy je stěžejí možno vrátit se k jednohlasu, jakým začíná *exposice*. Reprisy tudíž začínají thematem v hlavní tónině *s doprovodem*; při dalších nástupech může se teprve doprovodný hlas odmlčet.

Uvolněnost reprisy se jeví nejmarkantněji v tom, že sled hlasů, jež reexpoují thema, je jiný než v *exposici*; nemusí se konečně vystřídat ani všechny hlasy; reprisa je pak *kusá* nebo *náznaková*.

Jako ukázkou fugové reprisy uvádíme začátek závěrečného dílu ve fuze v Novákovu II. smyčcovém kvartetu *D dur*, op. 35:

doznívání středního dílu

284

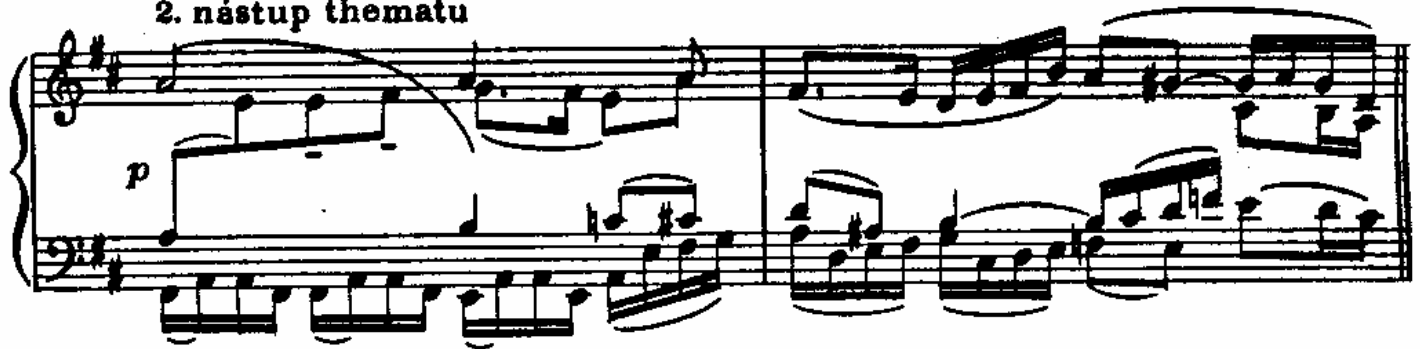
Reprisa
thema
dolciss.

pp *pizz.*

sempre pp
doprovod



2. nástup thematu



K zavedení repris v novějších fugách došlo *pod vlivem sonátové formy*.

Stejně jako v provedení objevují se i v závěrečném díle fugy vedle úseků, v nichž je přednášeno thema, *mezivěty*. Poslední úsek fugové hudby, který neobsahuje thema, nepředstavuje už ovšem fugovou mezivětu, nýbrž *kodu*.

Koda v Bachově Fuze *b* moll, z níž jsme postupně uvedli již více ukázek, zní takto (pokračování příkladu 282):



§ 64. CELKOVÁ STAVBA A KOMPOZIČNÍ CHARAKTER FUGY

S hlediska stavebného představuje fuga *serii těsně na sebe napojených neperiodických vět*, z nichž některé spadají do *exposice*, jiné do *provedení* a zase další do *závěrečného dílu*. Kromě první věty, jež je melodická (je-li thema dosti dlouhé), jsou všechny ostatní kompoziční. Jejich počet není ustálen. Všechny jsou vyplněny *hudbou evolučního rázu* a všemi prostupuje *jednotný thematický podklad*, reprezentovaný thematem a protithematem. Odstředivého myšlenkového obohacení se může dostat fuze v provedení, a to *nethematickými mezivětami*. Jak uvidíme ještě dále, může být myšlenkový přínos některé věty v průběhu thematisován a fuze se pak dostane *druhého thematu* (čímž se stane *dvojitou fugou*).

Vzhledem k evolučnímu charakteru všech dílů fugy nemohou se ve fuze uplatňovat repetice jako ve formách, v nichž probíhá hudba expositivní. *Stálý rozvoj hudebního proudu vpřed je tudíž základním stavebním znakem fugy.*

Důsledné evolučnosti se dostává fugové hudbě tím, že je založena na *polyfonní technice* a že jsou v ní *promíseny příznaky periodicity*.

Vzhledem k tomu, že thema fugy i protithema jsou individuální hudební projevy (nápady), a vzhledem ke kompoziční volnosti v provedení a v závěrečném díle představuje forma fugy *ohravný výrazový prostředek*, vhodný pro velmi rozmanité tvůrčí záměry. Fuga se hodí na př. k zobrazení pozvolného, do šíře se rozrůstajícího vzmachu, dramaticky vypjatého zápolení, váhavého rozjímání a pod. Romantický názor, že fuga představuje pracně sestavenou „učenou“ hudbu, je zřejmě příliš jednostranný.

Podle velikosti a rozčleněnosti spadá fuga buď do II., nebo do III. kategorie forem (viz obrazec v § 43). Její třídílnost, zvláště při uplatnění reprisy, ji sblíží s velkou formou třídílnou $\overbrace{A B A'}$, v níž jednotlivé díly do sebe vplývají. Rozdíl je však v tom, že všechny díly fugy jsou evoluční.

Formu fugy je možno vystihnout nejspíše schematem

$$\overbrace{X_1 X_2 X_3},$$

kdež každý díl, zvláště druhý, je členěn na malé díly x_1, x_2, x_3 atd., po případě též na y a z (jak bychom mohli označovat případné nethematické episody).

§ 65. DVOJITÁ A VÍCENÁSOBNÁ FUGA

Fuga je zpravidla vytvořena z jednoho thematu. Kromě thematu skýtá někdy další thematický materiál *protivěta*. Zejména *stálé protivěty* představují závažné rozšíření myšlenkového podkladu fugy.

Fuga může však být vytvořena též ze *dvou, tří* nebo i *více* themat. Takové fugy označujeme jako *dvojité, trojité* a *čtyřnásobné*.

K uplatnění druhého nebo dalšího thematu ve fuze dochází nejpřirozeněji tehdy, když v průběhu fugové práce s jedním thematem je nosnost tohoto thematu natolik vyčerpána, že skladatel se cítí nucen uvést novou myšlenku jako impuls k dalšímu rozvoji hudebního toku. Totéž se pak může opakovat při nástupu třetího, po případě i čtvrtého thematu.

Dvě nebo tři myšlenky, jež jsou ve fuze postupně uváděny a rozprádány, musí být ovšem *vnitřně spřízněny* a zároveň musí navzájem *kontrastovat*. Jejich spřízněnost se ve skladbě projevuje nejvhodněji jejich *souhrou*. Proto skladatelé komponují themata pro dvojité a vícenásobné fugy tak, *aby mohla zaznít současně*; jejich sloučením je myšlenkově stmelována i celá skladba. Kontrapunktická kombinace themat se hodí znamenitě k *vyvrcholení hudebního proudu*.

Themata, jež se ve fuze postupně uplatňují, nebývají rovnocenná. Zpravidla vystupuje thema, jež bylo uvedeno nejdříve, jako *hlavní*; další themata

jsou pak *vedlejší*. Při výrazném odlišení vedlejších temat od hlavního je fuga jako celek *myšlenkově soustředěna do hlavního temat*.

Themata mohou být exponována též současně. Takovou *kombinovanou* (dvojitou, trojitou) *exposicí* si klade skladatel hned od počátku široký myšlenkový základ, jež pak ve fuze rozprádá. I zde vystupuje jedno thema jako hlavní.

Jsou tedy dva druhy dvojitých a vícenásobných fug:

1. s thematy exponovanými *postupně*,
2. s thematy exponovanými *současně*.

Fugy s postupně exponovanými thematy bývají rozlehlejší než fugy jednoduché (o jednom temat). Skladatel ovšem může uvést druhé thema ještě dříve, než je nosnost prvního vyčerpána; tím dosahuje větší stavebné sevřenosti.

Druhé thema nastupuje ve dvojitě fuze podobně jako první, t. j. postupně v jednotlivých hlasech. Nebývá však vždy zachováván tradiční fugový sled nástupů (reperkuse) a tonální plán (T D T D). Hlavní rozdíl proti exposici prvního temat bývá však v tom, že druhé nenastupuje v osamoceném (nedoprovázeném) hlase, nýbrž *v rámci nepřerušného proudu předcházející hudby*. Jenom thema zcela krátké může nastoupit jako jednohlas, neboť jím se souvislý hudební proud tolik nenaruší.

V Bachově trojité Fuze *fis moll* z II. dílu „Temperovaného klavíru“ nastupuje na příklad druhé thema osamoceně, po závěru předchozí hudby v *A dur*:

The image shows a musical score for the second theme of the Fugue in F major, BWV 853, from the Notebook for Anna Bach. The score is in two systems. The first system shows the beginning of the second theme, with labels 'exposice II. temat' and 'část provedení'. The second system shows the continuation of the theme, labeled 'II. temat'. The music is in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F major). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Podobně je tomu s nástupem třetího temat v téže fuze (v 37. taktu skladby). Proti dosti rozměrnému prvnímu (hlavnímu) temat ($3\frac{1}{2}$ taktu) jsou další (vedlejší) themata zcela krátká; jsou to vlastně jen půltaktové motivy.

Ve Fuze *cis moll* z I. dílu „Temperovaného klavíru“ vklínají se nová themata do nepřerušovaného proudu hudby:

Exposice II. thematu

287

I. II. II. I.

II. (inverse)

Exposice III. thematu

288

I. II. III. I.

III. II. I.

I. II. III. I.

I. II. III. I.

Tento způsob uvádění nových temat je výhodný tím, že nové thema se vynořuje vždy zcela *nenápadně*. Z počátku může mít posluchač dojem, že ani nejde o nové thema, nýbrž jen o nethematickou mezivětu. Teprve dalšími nástupy je nově uvedený nápad *thematizován*.

Thematisace je pak nejprůkazněji dotvrzována tím, že nové thema je v kontrapunktickém předivu uváděno současně s thematem hlavním, po případě s ostatními vedlejšími thematy.

V ukázkách z Bachovy Fugy *cis moll* z I. dílu „Temperovaného klavíru“ jsme to právě viděli: hned při prvním nástupu III. thematu zaznívají v jiných hlasech předcházející themata. Uvádíme ještě jednu ukázkou kontrapunktické kombinace temat z téže fugy:

Při postupném exponování druhého a dalšího thematu se skladatelé neřídívají ustáleným rozvrhem tónin a nevystřídávají ani všechny hlasy.

V př. 287 jsme viděli, že dokonce jeden hlas přinesl v nepřerušném stejnoměrném pohybu dvojí nástup thematu, třetí pak jeho inverzi; ačkoliv šlo o fugu pětihlasou, skladatel se spokojil při druhém thematu tříhlasem. Podobně je uvolněna práce s druhým a dalším thematem v provedení. Pokud má každé thema své vlastní provedení, bývá to provedení krátké, kratší než v normální jednoduché fuze. Takovým „odbýváním“ skladatel jasně naznačuje, že jde právě jen o themata vedlejší.

Odsunutí vedlejších temat do druhé řady se projevuje velmi výrazně v tom, že skladatel někdy vkládá jejich *exposici* přímo do *probíhajícího provedení prvního thematu*. Tak tomu je právě v Bachově Fuze *cis moll* (viz př. 287 a 288). Na rozdíl od hlavního thematu, exponovaného samostatně, stojí vedlejší themata stále v pozadí, „ve stínu“, a to i při jejich prvním uvedení. Při takovém průběhu fugové hudby může být dojem růstu a šíření proudu více vystupňován než ve fuze jednoduché. Celkový průběh dvojité a vícenásobné fugy je též jednodušší, nejsou-li exposice a provedení jednotlivých temat od sebe odděleny, nýbrž vplývají do jediného proudu.

Ve starších dvojíých a vícenásobných fugách s postupně uváděnými the-

maty bývala každá exposice soustředěna *kolem hlavní tóniny skladby*. V tomto uspořádání tkvělo nebezpečí přílišné ustrnulosti tonálního plánu. Vsouval-li skladatel exposice nových temat do provedení hlavního temat, musel pak i toto provedení soustřeďovat do hlavní tóniny, což je stavebně nevýhodné. V novějších (pobarokních) vícenásobných fugách bývá tonální těžiště při nástupu nových temat *přesouváno*. Tonální plán skladby je tak rozmanitější.

Současné kombinace temat, jež se objevují již v průběhu jednotlivých dílčích provedení nebo v exposicích, jsou účinné zejména *v závěrečném dílu fugy*. Zahuštění hudebního proudu několika současně znějícími tematy má zde podobný stavebný význam jako těsna sestavená z jednoho temat.

Kromě připomenutých Bachových fug doporučujeme ke studiu formy a stavby dvojité fugy Bachovy Fugy *gis moll* a *H dur* z II. dílu „Temperovaného klavíru“. Trojitou fugu s postupně exponovanými tematy představuje VIII. fuga v Bachovu „Umění fugy“. Též Bachova velká pětihlasá Fuga *Es dur* pro varhany je trojitá.

Dvojitá nebo vícenásobná fuga se *současně exponovanými tematy* může být stejně stručná jako fuga jednoduchá. V exposici jsou zde uváděna vždy dvě nebo tři tematata současně, a to tak, aby každý hlas přednesl jednou každé thema. Je přirozené, že tematata musí být vytvořena *technikou dvojitého nebo trojitého kontrapunktu*. Při citacích tematů v provedení bývají tematata uváděna rovněž současně (podobně jako thema se stálou protivětou).

Jako ukázkou exposice dvojité fugy se současně znějícími dvěma tematy uvádíme začátek Händlovy Fugy *g moll*:

290

I. dux

II. dux

II. comes

I. comes

mezivěta (d moll - g moll)

Tímto způsobem vytvořené dvojité nebo trojité fugy mohou být i zcela krátké, jak to vidíme třeba v Bachově Preludiu *A* dur v I. díle „Temperovaného klavíru“, jež je psáno jako malá trojitá fuga, nebo v Bachově tříhlasé „Invenci“ *f* moll, vytvořené rovněž tak.

Stavba vícenásobné fugy je stejně *neperiodická* jako u fugy jednoduché. Bohatší rozvětvenost vícenásobné fugy s postupně uváděnými *thematy* způsobuje, že jednotlivé *neperiodické* věty, z nichž je fuga sestavena, sdružují se do skupin a tvoří odlišitelné *formální díly*. Při několikeré *exposici* a několikerém provedení nelze přirozeně mluvit pouze o třech dílech jako ve fuze jednoduché. *Základní třídílnost* může být zachována jenom v takových dvojitých nebo vícenásobných fugách, v nichž je veškerý *thematický materiál* exponován najednou v kombinované *exposici* nebo v nichž se nově uváděná *themata* vynořují v souvislém proudu jediného *fugového provedení*, byť rozložitého.

§ 66. RICERCAR. VZNIK FUGY

Vícenásobná fuga, v níž jsou *themata* postupně uváděna bez konečné *thematické synthesy* (t. j. bez souhry zúčastněných *themat*) a bez jasného rozlišení na *thema hlavní* a *themata vedlejší*, se nazývá *ricercar*. *Ricercar* je *předchůdce fugy*. Fuga vznikla z *ricercaru* tím, že počet postupně uváděných *themat* byl omezen, a zato byla prohloubena a prodloužena práce s *thematem*. Omezením na jedno *thema* bylo dosaženo maxima *myšlenkové koncentrace*; tak vznikla *jednoduchá fuga*.

Mnohost *themat* v *ricercaru* měla přirozeně za následek jejich *nevyhraněnost*, po případě i *mělkost*. Byly to spíš *nahodilé nápady* než *myšlenkově soustředěná* a *nosná themata*; *zběžnost zpracování*, omezující se často jen na *postupnou exposici* v jednotlivých *hlasech*, *znemožňovala* *náležitou thematisaci* těchto *nápadů*.

Ricercar s *rozměrnějšími thematy* a s *delšími jejich provedeními* se rovná *prakticky vícenásobné fuze*.

Uvádíme výňatky z jednoho ricercaru Girolama Frescobaldiho (1587–1655) ze sbírky „Fiori musicali“ („Hudební květy“) z r. 1635:

291

I.

I.

I.

I.

I.

I.

II.

II.

II.

Vyspělý (pozdní) ricercar je vlastně již fuga; ricercary byly dokonce komponovány už jen na jedno thema a při uplatnění několika themat byly uplatňovány i jejich kontrapunktické kombinace.

Ricercary byly komponovány pro varhany. Varhanní fugové skladby byly zvány též *canzony*. Tento název prozrazuje spojitost s vokální hudbou. Ricercar a fuga se vyvinuly skutečně z *vokální imitační polyfonie*. Při zhudebňování textu si vytvářel skladatel postupně jednotlivé úseky skladby, v nichž technikou volné imitace (t. j. fugovaně) zpracovával jednotlivé melodické nápady. Na nový oddíl textu vytvořil novou melodii, již polyfonně propracoval, pak zase další a další. Nástupy hlasů byly přirozeně hned od počátku dosti těsné, aby se skladba příliš nerozrostla, takže imitovaný úsek melodie (fugové thema) byl krátký. (Srov. příklady 219 a 234.) Odstraněním textu a přenesením na varhany vznikly ricercar a canzona; z ricercaru pak vznikla fuga.

§ 67. FUGHETTA. FUGATO. VOLNÁ FUGA

Slovo „fughetta“ je zdobnělina od slova „fuga“ (t. j. útěk); *fughetta* je tedy *malá fuga*.

Jako fughetty označují někdy skladatelé fugy lehčího, žertovného nebo graciósního charakteru. Fughetty mívají také menší počet hlasů a bývají snadnější.

Je pochopitelné, že fughetty jsou zpravidla *jednoduché*. Uplatnění dvou nebo více themat znamená pro skladbu prodloužení nebo zhutnění, takže jí pak přísluší spíš označení fugy.

Slovo „fugato“ znamená „fugovaně“, „na způsob fugy“. Označujeme tím slovem skladby nebo části skladeb, jež začínají jako fugy, v dalším však probíhají volně, často homofonně. *Fugato* je tedy *neúplná fuga* nebo *začátek fugy*.

Nástup hlasů ve fugatu probíhá často v uvolněném tonálním plánu.

Fugovaně mohou být zpracovány jednotlivé části jakýchkoliv forem. O těchto skladebných částech pak mluvíme jako o fugatech. Lze na př. utvořit sonátovou formu tak, že jednotlivá její themata a části jsou zpracovány fugovaně.

Tak utvořil Mozart finale „Jupiterské“ symfonie C dur; toto finale není tedy fuga, nýbrž fugovaně zpracovaná sonátová forma (viz kap. VIII). Fugovaně může být vypracován na příklad některý díl velké třídílné formy, jak to vidíme ve scherzu Beethovenovy V. symfonie a pod.

Fugato se většinou omezuje jenom na *fugovou exposici*. Skladba, jež kromě exposice obsahuje ještě značnou část nebo celé provedení, bývá již označována jako fuga, i když pak vplývá do dalšího, třeba homofonního toku hudby.

Tak na příklad nazveme fugou sonátové provedení ve finale Beethovenovy Sonáty A dur, op. 101 (z níž bylo citováno thema v př. 265), neboť k fugové exposici je zde připojeno ještě celé fugové provedení.

Přináší-li skladba po přerušené fugové exposici závěrečný díl fugy s charakteristickými těsnami, můžeme ji též označit jako fugu.

Tak ve Smetanově symfonické básni „Z českých luhů a hájů“ je sice fugová exposice (fugato) v oddílu Allegro poco vivo, ma non troppo (thema viz v př. 267) přerušena hudbou jiného založení (Meno vivo), avšak v dalším se uplatňuje prve exponované thema v těsnách; můžeme zde tudíž mluvit o fuze, ovšem volně.

Jako *volná fuga* se označuje skladba, jež ve svém průběhu nápadněji odbíhá od přísné polyfonní faktury, častěji a na delší dobu redukuje počet hlasů nebo vůbec v počtu hlasů kolísá, po případě je kombinována stavebnými znaky jiných základních forem. Na vliv sonátové formy při uplatňování fugové reprisy bylo už upozorněno (§ 63). K volnostem dochází zejména proto, že skladatel cítí, jak přísným průběhem po vzoru fug barokních (Bachových) mohla by se jeho hudba snadno stát bezbarvě šedou, „učenou“, neinspirovanou. Uplatnění osvěžujících barevných a stilisačních efektů znamená pak vždy porušení strohého vícehlasu.

Novější skladatelé cítili tudíž potřebu vystupňovat starý barokní protiklad mezi citacemi thematu a fugovými mezivětami (srov. § 62).

K volnostem v průběhu fugy přispěla též *samostatně prosazovaná dynamická stránka hudby*. Barokní fuga probíhala dynamicky v naprosté shodě s průběhem kompozičním. Dynamika v novější hudbě je naproti tomu natolik samostatná, že může být i v rozporu s přirozenou kresbou melodie. I tento znak přirozeně odvádí pobarokní skladatele od kresebně prosté a přísné staré fugy.

Díváme-li se na volnosti ve fuze jako na úchytky od barokní normy, můžeme o volné fuze mluvit jako o *fuze nové (moderní)*.

§ 68. UPLATNĚNÍ FUGY A FUGOVÉ TECHNIKY. ROZBOR FUG

Fugy se mohou uplatnit v instrumentální i vokální hudbě

1. jako *samostatné skladby*,
2. jako *části cyklu*,
3. jako *části rozložitějších skladeb jednovětých*.

Samostatné instrumentální fugové skladby bývají nazývány přímo fugy. Samostatné fugy jsou psány pro sólové nástroje i pro soubory nástrojů. Ze sólových nástrojů se hodí přirozeně nejlépe nástroje klávesové, klavír a varhany. Skladatelé se však někdy spokojí i sólovými nástroji melodickými; tu je třeba polyfonii často jen naznačovat.

Pro sólové housle psal fugy na příklad Bach, z českých skladatelů Václav Pichl (1741–1805).

Z nástrojových souborů se hodí smyčcové kvarteto i větší a rozmanitější komorní soubory a orchestr.

Na příklad Beethoven napsal pro smyčcové kvarteto samostatnou „Velkou fugu“ *B dur* op. 133.

Skladba vytvořená jako fuga nemusí být výslovně jako fuga nazvána. Bylo již upozorněno, že četné Bachovy „Invence“ jsou vlastně fugy. Někdy je třeba i preludium psáno jako fuga.

Samostatné instrumentální fugy bývají někdy uváděny *introdukci*. Rozměrnější introdukce, i když je těsně (*attacca*) připojena k fuze, působí už spíš jako vstupní skladebná věta cyklu.

Samostatná vokální (sborová) fuga se nazývá podle zhudebněného textu. Tak na př. Černožského sborové „Laudetur Jesus Christus“ je vytvořeno ve formě fugy.

Jako *část cyklu* se uplatňuje fuga nejlépe *v závěru*. Nejběžnější cyklické spojení v okruhu instrumentální hudby představuje dvojice *preludium a fuga*. Celý Bachův „Temperovaný klavír“ se skládá z takových dvojic. V suitách se vyskytuje fuga někdy jako *finale*, jindy jako vstupní věta. V *passacagliích* a vůbec *variacích* (viz kap. VII) bývá fuga připojována jako závěr. V sonátovém cyklu se uplatňují spíš *fugata* v jednotlivých větách než vyslovené fugy, vyplňující celou větu.

Jako *část rozložitější jednověté skladby* se uplatňují velmi často *fugata*, vzácněji skutečná fuga. Na př. v sonátové formě může být komponováno jako fuga sonátové provedení (viz. kap. VIII). Široké možnosti uplatnění mají fugy a *fugata v kombinovaných a volných formách*. Na př. ve francouzské *ouverture*, v níž jsou sloučeny do nepřerušenoého toku tři věty (pomalu — rychle — pomalu), je druhá část komponována jako fuga. Fugy a fugová práce je běžná ve skladbách kantátových a oratorních (*vokální fugy*). Jako *fugata* může být zpracována též jedna z *variací* ve formě zvané „*variace*“ (kap. VII).

V dalším uvádíme vhodný materiál k analytickému studiu.

Bach: Dvouhlasé a tříhlasé invence. Preludia a fugy z „Temperovaného klavíru“. „Umění fugy.“ Varhanní preludia a fugy.

Händel: Fugy z klavírních suit. Fugy z oratorií.

- D. Scarlatti: „Kočíř fuga“.
- Mozart: Kyrie z „Requiem“. Finale z Kvartetu *G* dur a ze Symfonie *C* dur „Jupiter-ské“. Předehra ke „Kouzelné flétně“.
- Beethoven: Fugy ze sonát: op. 101, op. 106, op. 110. Fuga z Kvartetu *cis* moll, op. 131. Velká fuga pro smyčcové kvarteto, op. 133.
- V. Pichl: „Sei fughe e preludio fugato“ („Šest fug a fugované preludium“) pro sólové housle.
- Rejcha: Fugy (výběr).
- Berlioz: Vstupní Allegro z „Roméo et Juliette“.
- Verdi: Finální „Scherzo-fuga“ z Kvartetu *E* dur.
- Glinka: Fugy pro klavír.
- Čajkovskij: Fuga ze Suity (I.) pro orchestr.
- Smetana: Ouvertura k „Prodané nevěstě“ (oktávové fugato). „Vytrvalá snaha“ z klavírních „Črt“., „Z českých luhů a hájů.“ Předehra k „Tajemství“. II. smyčcový kvartet, 3. věta (Molto moderato, quasi marcia).
- Novák: II. Smyčcový kvartet *D* dur, op. 35. „Svatováclavský triptych“ (fuga). „Pan“ (5. věta „Žena“, Quasi una Tarantella).
- Franck: Preludium, chorál a fuga pro klavír.
- Mjaskovskij: Fuga z I. sonáty pro klavír.
- Vycpálek: Fughetta z klavírního cyklu „Cestou“, op. 9. Vstupní fuga z „Kantáty o posledních věcech člověka“.
- Bořkovec: II. smyčcový kvartet, 1. věta (fuga).

VARIACE

§ 69. VARIACE (THEMA S VARIACEMI) JAKO FORMA.
POJEM THEMATU K VARIACÍM. DRUHÝ VARIACÍ

Vícedílná forma, v níž všechny díly vyrůstají ze společného thematického podkladu, nazývá se variace nebo thema s variacemi (italsky „tema con variazioni“).

Jednotlivé díly ve variacích mohou mít rozměr *drobné věty* (periody) nebo *malé formy* (dvoudílné, třídílné). Jsou-li jednotlivé díly rozměrnější a jsou-li od sebe odděleny, představují variace již vlastně cyklus. O variacích se proto mluví též jako o *variačním cyklu*. Zpravidla jsou však jednotlivé díly těsně k sobě přistavovány nebo připojovány, po případě spojovány pomocí mezivět (spojek), takže představují *jednovětou formu*.

Jsou-li jednotlivé díly krátké (v rozsahu *drobné věty*), spadají variace do II. kategorie forem (§ 43). Takové variace můžeme označovat jako *malé*. (Termín není obecně vžitý.) Mají-li jednotlivé díly rozměr *malé formy*, spadají variace do III. kategorie forem; takovým variacím můžeme říkat *velké*.

Prvnímu dílu, exponujícímu myšlenkové východisko skladby, říkáme thema. Krátké thema k variacím (v rozměru *drobné věty*) je thematem v obecném formálním smyslu. Je-li však thema k variacím rozložitější, na př. 8+8+8 taktů, jest v něm thematem v obecném formálním smyslu pouze jeho část, zpravidla vstupní. V souvislosti s variační formou užívá se tedy termínu „thema“ v odchylném (specifikovaném) významu: *thema k variacím jest první díl variační formy, který se v dalším průběhu skladby obměňuje*; termín „thema“ přísluší celému tomuto dílu, tedy včetně případných pomocných částí podthematického významu, jež se v něm vyskytují.

Podobně jako může mít *fugové thema* rozměr *drobné věty* (neperiodické) nebo rozměr *menší* (třeba jen motivu, viz § 59), může mít *thema k variacím* rovněž rozměr *drobné věty* (zpravidla periodické) nebo rozměr *větší* (malé formy).

Podle techniky zpracování rozlišujeme *variace kompoziční* a *variace kontrapunktické*. V kompozičních variacích, představujících běžný typ variací, se obměňuje thema *po všech stránkách*; mění se tedy i jeho *složka melodická*. V kontra-

punktických variacích se mění *pouze doprovod*, zatím co *melodie je neměnná*; doprovod melodie obstarávají kontrapunktiky, v každé variaci nové — odtud název „kontrapunktické variace“.

Podle míry závislosti jednotlivých variací na thematu rozlišujeme variace *přísné a volné*. V přísných zachovává skladatel základní melodický obrys thematu, základní harmonické vybavení thematu a jeho formu. Ve volných se skladatel odchyluje od thematu pronikavěji: z motivů thematu vytváří *nové melodie*, jen volně souvisící s melodií thematu, vytváří *nové harmonické a polyfonní vybavení* thematu, a dokonce je i *nově formuje*, při čemž mezi jednotlivé variace po případě vsouvá *volně vytvořené části hudby*.

Podle míry odklonu od základního charakteru thematu rozlišujeme *variace formální čili ornamentální a variace charakteristické*. Ve formálních obměňuje skladatel thema tak, aby se jeho základní charakter neměnil; proto melodií thematu jen ozdobuje (ornamentuje) a zachovává do všech podrobností původní formální rozvrh thematu. V charakteristických variacích skladatel naopak usiluje v každé variaci o vytvoření *nové nálady*, podstatně odlišné od ladění thematu.

Přísné variace jsou zpravidla zároveň formální; mohou však po případě spadat i do okruhu variací charakteristických. Charakteristické variace jsou pochopitelně komponovány jako volné, takže označení „charakteristické“ a „volné“ mají v podstatě tentýž význam.

Jednou zvolená technika a postavení jednotlivých variací vůči thematu nemusí být zachováno v průběhu celé skladby, nýbrž může se měnit. Skladba se může na př. z počátku rozvíjet jako přísné, formální a kontrapunktické variace a v dalším průběhu se může změnit ve variace kompoziční, volné a odvážně charakteristické. (Tak tomu je na př. ve finale Beethovenovy III. symfonie.) Pro celkové zařazení konkrétní skladby je rozhodující *uplatnění příznaků variací kompozičních, volných a charakteristických*. Za kontrapunktické variace považujeme tudíž jen takové, v nichž všechny (nebo téměř všechny) variace jsou kontrapunktické a pod. Ve variacích, jež označujeme jako charakteristické, se mohou naproti tomu zcela dobře uplatnit, a to i ve značné míře, jednotlivé variace formální.

Podle svrchu připomenutého průběhu finale Beethovenovy III. symfonie představuje tedy tato věta variace kompoziční, volné a charakteristické.

§ 70. KONTRAPUNKTICKÉ VARIACE. OSTINÁTNÍ THEMA. PASSACAGLIA (CIACONA). GROUND. ZPRACOVÁNÍ STROFICKÝCH PÍSNÍ

V *kontrapunktických variacích* je neměnná melodie thematu opřádána stále novými kontrapunktiky a kombinacemi kontrapunktů. Neměnné thema je tedy zasazováno po každé do nového doprovodného rámce.

Melodie, jež se stále beze změn opakuje, nazývá se *ostinato*. Thematu kontrapunktických variací říkáme tudíž *ostinátní* (tvrdošíjně).

Ostinátní thema je na první pohled poznatelné a účinné, je-li krátké. Příliš krátký ostinátní melodický článek nemůže však dosáhnout váhy thematu,

jak vidíme třeba v kodě 1. věty Beethovenovy IX. symfonie, kde sedmkrát opakovaný dvoutaktový melodický článek v basu je skutečně jen figurou:

Prosté opakování představuje totiž nejprimitivnější thematisační prostředek (§ 29); takovou thematisaci, je-li tvrdošijná, je postižený melodický článek spíš snižován. Ostinátní thema nesmí tedy být příliš krátké, aby jeho váha, vytrvalým opakováním snižovaná, mohla být udržena jakž takž na thematické úrovni aspoň jeho vlastním působením, k čemuž je třeba kromě poutavosti melodie i určitého rozměru. Ostinátní themata mívají proto rozměr polověty až perody (4—8 taktů). Kratší působí jako ostinátní figury, v delších je zase oslabován ostinátní účin.

Normální ostinátní thema ustupuje v průběhu skladby vždy do pozadí, a to právě pro způsob jeho uplatňování. Je proto pochopitelné, že *těžiště melodického dění se přesouvá na kontrapunktů*. V nich se vyžívá skladatelova tvůrčí fantazie a na jejich obsažnosti závisí poutavost skladby. Ostinátní thema představuje nakonec jen *kostru, s jejíž pomocí je skladba vystavěna*.

Ústup ostinátního thematu do pozadí, daný jeho vytrvalým doslovným opakováním, způsobuje i jeho odsunutí z okruhu exponovaných hlasů. Přírozené místo ostinátního thematu je právě *v basu*.

Kontrapunktické variace vytvořené na basové thema se jmenují podle dvou starých tanců, jež byly takto zpracovávány, *passacaglia* nebo *ciacona*. Angličtí skladatelé nazývají takovou formu *ground* (t. j. země).

Vokální skladby (nebo jejich partie) vypracované passacagliovou technikou byly nazývány podle zhudebněného textu.

Tak v Bachově „Velké mši“ *h moll* je část Credo, zvaná „Crucifixus“, zpracována passacagliovou variační technikou. Uvádíme z této skladby začátek:

Housle, flétny a violy (doprovod, který stále pokračuje)

293

Continuo

ostinátní thema

1. variace

SBOR

Cru - ci - fi - xus

Cru - ci - fi - xus

Cru - ci - fi - xus

Cru - ci -

2. variace

Cru - ci - fi - xus

Cru - ci - fi - xus

Cru - ci -

fi - xus

Cru - ci - fi - xus

3. variace

cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis

fi - xus

cru - ci - fi - xus e - ti - am

cru - ci -

cru - ci - fi - xus

4. variace

cru - ci - fi - xus

pro no - bis

fi - xus e - ti - am pro no - bis

cru - ci - fi - xus e - ti - am pro

5. variace

e - - - ti - am pro no - - -

ti - am pro no - - - bis sub Pon - ti - o Pi -
e - - - ti - am pro

no - - - - - bis

6. variace

bis sub Pon - ti - o Pi - - la - - to

la - to sub Pon - ti - o Pi - la - - to

no - - - - bis sub Pon - ti - o Pi - la - - to

sub Pon - - ti - - o Pi - - la - - - to

Celkem obsahuje „Crucifixus“ v Bachově mši 12 variací. Poslední vyznívá nad pozměněným závěrem thematicu:

12. variace

est, se - pul - tus est, se - pul - tus est.

est, pas - - sus et se - pul - tus est.

est, se - pul - - tus, se - pul - tus est.

est, se - pul - tus est, et se - pul - tus est.

Z okruhu barokních *instrumentálních passacaglií* (ciacón) uvádíme začátek jedné z varhaních od Dietricha Buxtehuda:

295

ostinální thema

1. variace

2. variace

V celé této passacaglii se vystřídá 27 variací, při čemž thema setrvává ustavičně v basu (na varhanách v pedálu), je však dočasně transponováno do *F* dur (7 variací) a do *a* moll (rovněž v sedmi variacích); mezi řadami variací v *d* moll, *F* dur, *a* moll a opět *d* moll jsou kratičké modulační spojky. Celé dílo končí podle barokních zvyklostí na tonice *D* dur:

27. variace

Passacaglie vrcholného baroka jsou psány zpravidla na osmitaktové thema, jež bývá po prvé uvedeno bez doprovodu.

Tak je tomu v Bachově slavné Passacaglii *c* moll pro varhany, jejíž thema je spřízněno s právě popsanou passacaglií Buxtehudovou. Na rozdíl od svého předchůdce přenáší Bach v některých variacích thema do vyšších hlasů a obměňuje (figuruje) je; celé dílo pak Bach zakončuje fugou vytvořenou na thema odvozené z thematicu passacaglie.

Ground (čti *graund*) je vlastně jenom jiné jméno pro passacaglii. Na rozdíl od ciacon a passacaglií, psaných ve starší době téměř výhradně jen v lichých taktech, jsou grounds často též v taktech sudých.

Z anglických grounds připomínáme Purcellovy *G dur* („A Ground in Gamut“) *c moll*, *d moll* a zvláště půvabný *c moll* („A New Ground“), vesměs pro virginal (klavír); podobné skladby napsali John Blow, William Croft, Jeremiah Clarke a j., často jako vstupní věty v suitách.

Již barokní passacaglie, ciacony a grounds upouštějí někdy od strohého ostinata. Thema bývá občas figurováno a ozývá se i v jiných hlasech než v basu. Vzájemné souvislosti mezi kontrapunktickým vybavením jednotlivých citací ostinátního thematicu vedly pak skladatele k uplatnění variační techniky *bez ostinátního podkladu*.

Na příklad Bach napsal ciaconu pro solové housle (*d moll*). Také bylo postupem času zapomenuto na souvislost passacaglie a ciacony s původními tak nazývanými tanci. Mohl tedy Händel napsat passacaglie v $\frac{3}{4}$ taktu (na příklad ve Suitě *g moll* pro klavír se vstupní ouverturou).

V pobarokní době upadají variace nad ostinátním thematicem v zapomenutí. Až v 19. stol. křísí passacaglii Brahms (ve finale IV. symfonie, s bohatými variačními figuracemi původního strohého thematicu). V nové době použil passacagliové techniky Vítězslav Novák v „Panu“ (v poslední části zvané „Žena“), Lad. Vycpálek v první písni cyklu „V boží dlaní“ (čtyřtaktové ostinátní thema je zde však stále posouváno vzhůru), D. Šostakovič v 1. větě „Leningradské symfonie“ a j.

V novodobých passacagliích je ostinátní thema někdy vskutku jen skrytou kostrou, jež je ostatními melodiemi skladby zatlačována do pozadí, takže si ji posluchač jako thema vůbec neuvědomuje; tak tomu je v právě připomenutých místech u Nováka a Vycpálka.

Uvádíme výňatek z passacagliové partie z Novákova „Pana“:

Andante sostenuto con intimissimo sentimento

297

začátek ostinátního thematicu

5. variace (první 4 takty)
Allegretto grazioso

298

dolce *pochettino cresc.*



Celá passacagliová partie v této skladbě má 12 variací na osmitaktové thema. Melodický obrys thematu se nemění. Thema vystupuje však všude velmi diskretně.

Na způsob kontrapunktických variací bývají v nové době zpracovávány i skladby homofonní povahy, zejména vokální. Melodie písně je na př. zpívána stále znova beze změn, zatím co doprovod, třeba homofonní, se rozvíjí jako variace. Tohoto způsobu práce používají skladatelé rádi při úpravách (harmonisacích) strofických lidových písní nebo při komposici umělých písňových skladeb.

Tak je vytvořen na příklad „Perský sbor“ v Glinkově opeře „Ruslan a Ludmila“, tak si často počíná Vít. Novák v „Slovenských spevech“ a j. Na rozdíl od passacaglií má zde osnovná melodie vždy povahu jasného, do popředí vystupujícího thematu. Je též zpravidla delší a není opakována tolikrát jako ve variacích na ostinátní thema basové.

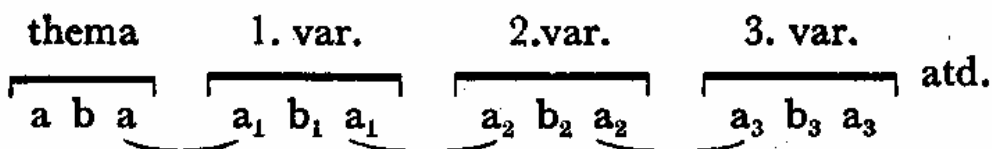
§ 71. PŘÍSNÉ VARIACE

Ve starších komposičních variacích je thema zpracováváno tak, že změnám podléhá hlavně jeho melodie a celková stilisační faktura a rytmisace, zatím co ostatní složky a stránky zůstávají v podstatě nezměněny. Takovým variacím říkáme *přísné*.

Neusiluje-li skladatel o vyhraněnou, ostře proti ladění thematu zaměřenou charakteristiku aspoň některých variací, mluvíme o variacích *formálních* či *ornamentálních*.

Variacní zásahy do thematu mohou být dvojí: komplikující a simplifikující; přísné variace bývají však vytvářeny téměř výhradně jen *komplikací thematu*; simplifikační variace se vyskytnou občas (a jen ojedinele, ne v seriích) jako vzácnost. Souvisí to s tím, že thema samo bývá v přísných variacích prosté, takže je lze jen stěží dále zjednodušovat.

Jednoduše stilisované thema je typickým znakem přísných variací. Pokud jde o formu, bývají themata v přísných variacích založena *periodicky*. Buď je to prostá perioda (jako v ciaconě), nebo malá forma, a to vhodněji dvoudílná než třídílná. Nevýhoda třídílné formy (nebo do jisté míry též dvoudílné se znakem třídílnosti) tkví v tom, že reprisa je při navazování variací nadbytečně zdvojoována, zvláště nejsou-li jednotlivé variace ostřeji od sebe odlišeny:



Jako ukázkou *komplikační přísné variace* uvádíme část 1. variace z Beethovenových Osmi variací na thema „Une siúvre brélante“ z Grétryho opery „Richard Coeur de Lion“ („Richard Lví Srdce“):

Var. 1
dolce
Allegretto

299
Thema
p

Naproti tomu *přísnou simplifikační variaci* představuje na př. 12. variace v Beethovenových 32 variacích *c moll* z r. 1806:

Var. 12
p semplice
Allegretto

300
Thema
mf

Možnost simplifikace je zde dána přímo thematem.

Komplikační variační technika, běžná v přísných variacích, vede přirozeně ke změně nálady: variace jsou zpravidla hravější, pohyblivější, žertovnější a jiskrnější než samo thema. Tyto náladové změny, i když jsou účinné a mají význam pro výstavbu skladby, považujeme však pouze za *formální*, neboť nezasahují podstatně do utváření thematu.

Ve formálních přísných variacích se skladatel snaží zachovat hlavně tóninu, základní rysy harmonie a formu thematu. Odvažuje se uplatnit nejvýš tonálně barevný kontrast uvedením jedné nebo několika variací ve *stejnomené tónině*.

Tak v připomenutých Beethovenových 32 variacích *c moll* (př. 300) jsou variace 12.—16. v *C dur*, všechny ostatní v *c moll*. Na změnu základní tóniny *moll* na *dur* upozorňovali skladatelé zvláštním označením „maggiore“ (t. j. *dur*). V připomenutých Beethovenových 8 variacích na thema Grétryho (př. 299) jest 4. variace zasazena do *c moll* (což je zase označeno „minore“,

t. j. moll), zatím co thema a všechny ostatní variace jsou v C dur. Změna „maggiore“ (po případě „minore“) zasahuje sice významně do charakteru hudby, nicméně je příznačná právě pro přísné a formální variace; v jejich průběhu představuje protiklad dur—moll největší výrazový výkyv.

Formální variace jsou zaměřeny hlavně na *problémy nástrojové technické*, dotýkající se často vrcholů dobové virtuosity; jen ve variacích vytvářených k účelům pedagogickým spokojovali se skladatelé nižším stupněm, avšak i v tom případě byl zájem nástrojové technický prvořadý.

I při zachování techniky přísných variací může skladatel záměrně vystupňovat kontrast mezi jednotlivými variacemi tím, že rozdílly stilisační podepře zaostřenými rozdílly tempovými a metrickými, po případě ještě barevnými. Tak mohou vzniknout *přísné variace charakteristické*. Rozdíl mezi nimi a přísnými variacemi formálními je ovšem jenom stupňový, neboť, jak jsme viděli, i ve formálních variacích se jednotlivé variace od sebe charakterově do jisté míry liší. V přísných charakteristických variacích se od sebe výrazně odlišují všechny (nebo téměř všechny) variace navzájem, jsouce v nejvyšší míře, již dovoluje technika přísných variací, individualisovány.

Jako příklad přísných charakteristických variací připomínáme vstupní variační větu v Beethovenově klavírní Sonátě As dur, op. 26; v každé z pěti variací zde skladatel nasazuje nový výrazový tón, při čemž však zachovává základní tóninu (s typickým vychýlením do minore) a takt thematu.

§ 72. VOLNÉ VARIACE

Ve volných kompozičních variacích jsou skladatelovy zásahy do thematu hlubší; nezastavují se před tonálním zasazením thematu, před jeho průběhem harmonickým, ba ani před jeho formou. Nadto pak skladatel vkládá spojky, jež nejsou odvozeny od určitého (zjistitelného) úseku thematu, nebo vůbec vkládá místo variací volně vytvořené části hudby.

Nejkrajnější případ volných variací představuje vícedílná skladba, v níž jsou jednotlivé díly vytvořeny volně z motivů odvozených porůznu z prvního dílu, který pak představuje thema, jak to vidíme na př. ve Smetanově „Šárce“.

Pro volné variace jsou nejvýznačnější *změny tónin a formy*.

Tak v „Šesti variacích“ F dur, op. 34, vytvořil Beethoven jednotlivé variace v těchto tóninách: D dur, B dur, G dur, Es dur, c moll, F dur.

Formové zásahy do thematu mohou být různé. Za formovou změnu musíme považovat už prodloužení nebo zkrácení některého dílu; takové změně říkáme *strukturální*. Může však dojít i k *přetvoření formy*; na př. z dvoudílného thematu odvodí skladatel jednodílné nebo zcela jinak členěné fugato; nejmarkantnější jsou právě rozdílly formových a stavebných typů, jež vyvstanou přetvořením thematu založeného exposičně na variaci vyhraněně evoluční.

Změny, jež skladatel na thematu provádí, nemusí se pochopitelně dotýkat vždy všech oblastí, jež bývají zasahovány při vytváření volných variací. Na př. může být zachována forma a tónina, avšak pronikavě může být přestavěn harmonický průběh, nebo může být zachována tónina, avšak přetvořena forma. Některé takové dílčí zásahy mohou se ovšem uskutečňovat

i v rámci variací přísných. Nejzávažnější je vždy přetváření formy, neboť přitom je třeba uskutečňovat značné změny i v jiných oblastech.

Jako ukázkou volné variace, v níž je přetvořena forma thematic, uvádíme 4. variaci z finální věty Beethovenovy III. symfonie:

301

The musical score is written in G major and 3/4 time. It begins with a piano (*p*) dynamic. The first system is a single staff with a piano (*p*) dynamic. The second system is a single staff with a piano (*p*) dynamic. The third system is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano (*p*) dynamic. The fourth system is a grand staff with a piano (*p*) dynamic. The fifth system is a grand staff with a piano (*p*) dynamic, a fortissimo (*sf*) dynamic, and a crescendo (*cresc.*) marking. The sixth system is a grand staff with a piano (*p*) dynamic, a fortissimo (*sf*) dynamic, and a fortissimo (*sf*) dynamic.

VII. Variace (§ 72)

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. Dynamic markings include *sf* (sforzando) in both staves.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *f* (forte) in both staves.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *sf* (sforzando) in both staves.

spojka k další variaoi

The bridge section consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. Dynamic markings include *piu f* (pianissimo forte) in both staves.

The fifth variation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. Dynamic markings include *sf* (sforzando) in both staves. The section is labeled "5. variace" in the upper right corner.

Thema, z něhož byla tato variace volně odvozena, zní takto:

302

con due ottave

simile

simile

simile

Při hlubokých zásazích do thematu mizí nejen původní formální obrysy uvnitř thematu, nýbrž často i jeho *vnější ohraničení* (závěr); volné variace pak přecházejí jedna v druhou takřka nepozorovaně, v souvislém proudu hudby, jak to vidíme právě v př. 301.

Volné variace jsou příznačné pro novější dobu. Vážní skladatelé po-beethovenští se jen zřídka spokojovali přísnými variacemi.

Jako na zvlášť příznačný příklad volných variací upozorňujeme na Schumannovy „Symfonické etudy“ (op. 13) pro klavír.

Volné nakládání s thematem nepředstavuje samoučelnou hru. Změnami pronikavějšími než v přísných variacích sleduje skladatel *výrazový a obsahový cíl*: chce v jednotlivých variacích vytvářet s thematem spřízněné, avšak *individualisované obrazy*, každý v jiném náladovém rámci. S tím souvisí, že volné variace mají často *programní podklad*. Skladatel si zvolí k vystižení určitého námětu formu volných variací, hodí-li se k tomu.

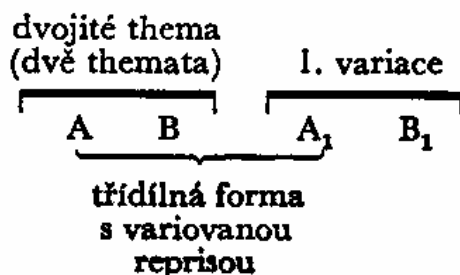
Jako příklady takových programních nebo aspoň zaostřeně charakteristických variací připomínáme Foerstrovy „Érotovy masky“ pro klavír, symfonickou báseň „Don Quixote“ od Richarda Strausse (výslovně označené jako „fantastické variace na thema rytířského charakteru“), Smetanovu „Šárku“, Štěpánovy „Tesklivé sny“, D'Indyho „Istar“, Ostrčilovu „Křížovou cestu“ a j.

Posledně jmenovaný příklad, Ostrčilova „Křížová cesta“, představuje zvláštní typ *volných variací bez thematu*; skladba totiž začíná hned 1. variací, nikoliv thematem, jež je vlastně zamlčeno. Není to v nové hudbě případ ojedinělý; „Variazioni senza tema“ napsal též G. F. Malipiero.

V případě Smetanovy „Šárky“ je třeba říci, že jednotlivé díly nesouvisí s prvním dílem

jako s výchozím thematem, nýbrž jsou volně vytvořeny z jednotlivých jeho motivů, porůznu vybraných; je příznačné, jak v tonálním rozvrhu díla zůstaly stopy tradičního protikladu minore-maggiore v přísných variacích.

Jiný zvláštní typ variací (jež mohou být vypracovávány po případě též přísně) představují *variaci na dvě themata*, zvané *dvojitě*. Výchozí hudba, jež je zde postupně obměňována, je zformována ne ve dvou dílech, jež tvoří srostitý celek (a tudíž jedno thema), nýbrž rozpadá se v díly natolik vzájemně kontrastující, že každý představuje samostatné thema. Jde tu vlastně o skladebnou část, jež by mohla být podkladem pro třídílnou formu s velkým kontrastem, při čemž reprisa prvního dílu je traktována variačně a představuje tak současně začátek vlastních variací:



Příklad takové formy máme v pomalé větě Beethovenovy V. symfonie. Začátek thematu byl uveden v př. 66; po dalších 14 taktech, představujících do šíře rozpředenou kodu o pěti doplněcích, následuje druhý díl, z počátku spřízněný s prvním, který se však v dalším průběhu vypíná k strmému dynamickému vrcholu i zase se odvrací do tajemné zvukové dálavy:

B (2.thema)

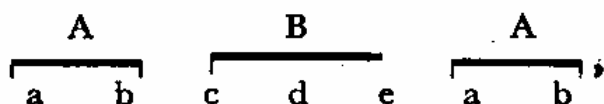
303

dolce

pp

ff sempre

Kdyby skladatel uskutečnil reprisu a pak teprve prováděl variace, představovala by skladba jednoduché variace na rozložené thema velké třídílné formy



kdež *b* je sice pouhá koda, avšak neúměrně rozrostlá, a působící tudíž jako rovnocenný protějšek k *a*.

Další zveličení vstupní části, jež slouží jako thema k variacím, na velkou formu je sice theoreticky možné, způsobuje však stavebné obtíže; proto se může podrobit jen příležitostnému variačnímu zpracování (jednou, nejvýše dvakrát), což je možné na př. v rámci velké rondové formy (viz kap. IX) nebo ve formách kombinovaných (viz kap. XI).

§ 73. PRŮBĚH VARIACÍ. JEJICH STAVBA

Pro celkový průběh variací má rozhodující význam již *rozměr thematu*. Je-li thema sevřené a krátké jako v passacaglii, skládá se skladba z dlouhé řady na sebe navazujících variací.

Na příklad Bachova varhanní Passacaglia *c* moll na osmitaktové thema obsahuje 20 variací, k nimž je přidána ještě fuga; houslová Ciacona *d* moll téhož skladatele má 65 variací na čtyřtaktové thema. Beethoven napsal na osmitaktové thema *c* moll 32 variací (z r. 1806).

Delší thema si vynucuje omezení počtu variací. Skladba na thema v malé formě, obsahující 20—30 nebo ještě více variací, je již velmi rozlehlá.

Stačí zde připomenout Beethovenovy Variace *C* dur, op. 120, zpracovávající Diabelliho thema o 32 (s repeticemi o 64) taktech 33krát.

Při delším thematu se skladatelé spokojí raději menším počtem variací, 5—12. Větší počet variací si vynucuje zároveň větší aparát.

Tak Dvořák zpracoval dvacetitaktové thema v 27 „Symfonických variacích“ pro velký orchestr.

Rozrůstají-li se jednotlivé variace, jsouce komponovány jako volné, omezuje se pochopitelně i jejich počet, zvláště když k dovršení celku skladatel připojuje ještě závěrečný oddíl většího rozměru, který není variací.

Formálně představují variace na krátké thema *mnohadrlnou malou formu*, spadající do II. kategorie forem, již lze znázornit schematem $a a_1 a_2 a_3 a_4 a_5 \dots$. Je-li thema větší, v rozsahu malé formy, jde o *vícadrlnou velkou formu*, spadající do III. kategorie forem, již lze znázornit schematem $A A_1 A_2 A_3 \dots$.

Thema a jednotlivé variace mají zpravidla *charakter expositivní hudby*; ve složitějších, bohatěji profigurovaných variacích je expositivnost zeslabována (neboť vedoucí melodie se zpravidla ztrácí ve figurativní výzdobě); ve volných variacích může být expositivní thema někde přetvořeno tak, že je vyhraněně *evoluční* (viz př. 301). V tom případě lze ve schematu nahradit písmeno A_n (a_n) písmenem X_n (x_n). (Srov. § 26.)

Skladba vytvořená ve variační formě není sestavována z thematu a jednotlivých variací bez plánu, nýbrž je v pravém smyslu slova *stavěna*. Jednotlivé variace v ní následují za sebou podle předem promyšleného řádu tak, aby celek měl pregnantní a přehlednou, či aspoň postižitelnou *komposiční linii*.

Malé variace, jsou-li příliš individualisovány, trřístí stavbu skladby, zvláště jsou-li početné. Proto jsou sdružovány do *vyšších celků* po dvou, třech nebo více variacích. Stilisační rys, s nímž vystoupila jedna variace, se uchovává jen s malými obměnami pro jednu nebo několik dalších variací. Takové *sdružování drobných variací do větších celků* (skupin) můžeme dobře sledovat už ve starších (barokních) variacích, komposičních i kontrapunktických.

Tak v př. 293 vidíme, jak kontrapunky přednášející slovo „Crucifixus“ jsou ve 2. variaci prostě převzaty z variace 1. a přestavěny podle techniky dvojitého kontrapunktu; variace 1. a 2. zde tedy tvoří skupinu.

V klavírních a varhanních variacích přináší často nejdříve pravá ruka nový figurační prvek, pak levá, načež jej po případě převezmou obě ruce současně; tak vznikají snadno skupiny 2—3 variací.

Vidíme to na příklad v těchto dvou bezprostředně po sobě následujících variacích z Haendlovy „Air con variazioni“ (ze Suity *E* dur):

3. variace

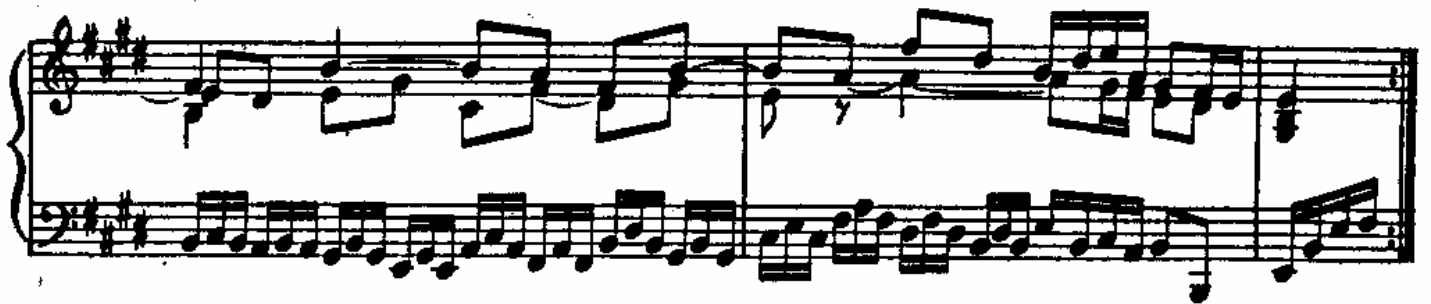
304

Melodie thematu

The image displays a musical score for a piece titled "3. variace" (No. 304) and "Melodie thematu". The score is written in G major (one sharp) and 3/8 time. It consists of several systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a treble and bass clef. The second system is labeled "Melodie thematu" and features a single treble clef staff. The subsequent systems are piano accompaniment, each with a grand staff (treble and bass clefs). The music is characterized by rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

4. variace

Thema variováno v pravé ruce

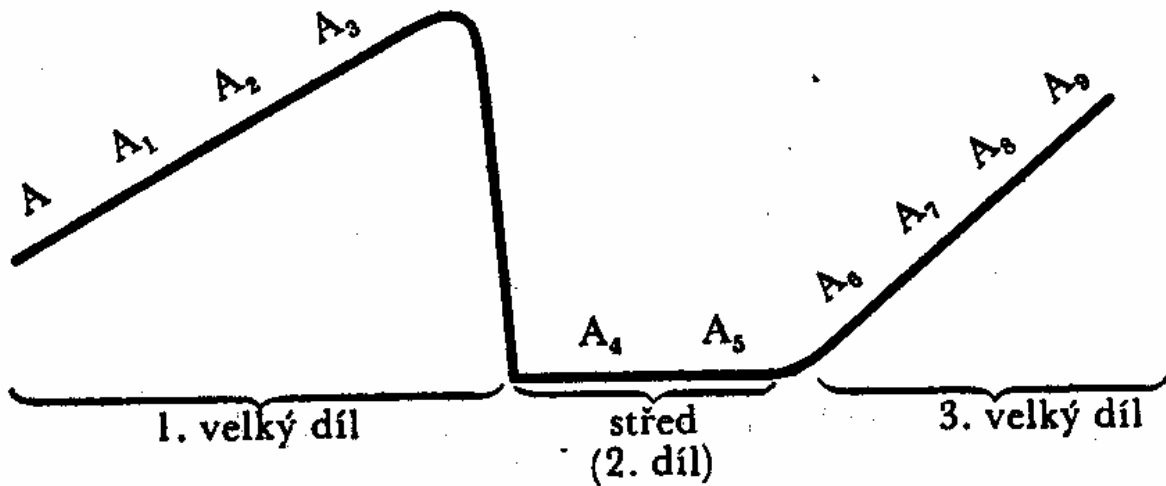


Nejen přejímáním materiálu z jedné variace do druhé, nýbrž i *těsným spojáním variací* dosahuje skladatel scelujícího účinku.

Můžeme se opět odvolat na svrchu citovanou ukázkou z Bachova „Crucifixus“ (př. 293), kde konec 3. variace tihne z dominanty do toniky v *e* moll, závěr však není uskutečněn při nástupu 4. variace, jak bychom očekávali, nýbrž až na začátku variace 7. Tak je serie variací zpevněna jedinou široce rozloženou harmonickou kadencí.

U skladeb vytvořených na větší thema a obsahujících menší počet variací tato starost odpadá. Zůstává tu však starost o sjednocující *kompoziční linii* a o celkové *formální zaokrouhlení*.

Variace probíhají obyčejně tak, že se od thematu předneseného na počátku postupně *vzdalují*. Přitom zpravidla roste hustota pohybu a dynamika, přibývá harmonických a polyfonických „uzlů“ a celkové zvukové hutnosti. Touto přímou cestou však skladatel nepokračuje až k závěru, nýbrž lomí ji, aby pak před závěrem skladby mohl provést účinnou kompoziční gradaci znova. Do zlomu se pak umísťuje jedna nebo několik variací středních; v nich se uskutečňuje případné minore (či maggiore, je-li hlavní tónina moll); v nich se třeba též náhle zpomalí tempo. Závěrečné variace, jež se opět vzpínají vzhůru, představují pak protějšek k prvním variacím, takže celek má třídičný obrys:



Taková nebo podobná kompoziční linie může být posílena *thematickou pulsací jednotlivých variací*, totiž postupným oddalováním nebo přibližováním k tematů. Třetí velký díl se může ke konci nápadněji přiblížit k původní podobě tematů, a tak korunovat celkový třídílný obrys *náznakem reprisy*, jež má vždy pronikavý scelující účín.

Úsilí o vytvoření výrazné kompoziční linie vede někdy skladatele k připojení rozlehlejší dovršující *kody* nebo k připojení souvislého, jednoduchého a s tematem variací spřízněného bloku hudby; takový závěr variací bývá označován jako *finale* (viz Brahmsovy Variace na Haydnovo thema pro orchestr, op. 56a); k ukončení variací se obzvláště hodí *fuga* (viz Bachovu varhanní Passacaglii *c* moll, Beethovenovy Variace na thema Eroicy s finalem „alla fuga“, Regerovy Variace na Mozartovo thema pro orchestr, op. 132 a j.).

Odklon od přísných variací k volným byl způsoben hlavně zřeteli stavebnými. Dlouhá serie stejně dlouhých a stejně formovaných variací tříštila stavbu skladby. Zejména uprostřed a ke konci skladby působí pravidelné formální zářezy nebo dokonce jasné přerušování proudu rušivě. Proto skladatelé rádi spojují jednotlivé variace nebo je nechávají nepozorovaně vplývat do sebe právě asi od poloviny skladby, zatím co na počátku ponechávají cesury.

Kompoziční linie variací, průběh a celkové vyvážení skladby představuje tvárnou tvůrčí oblast; skladatel může i při tvorbě přísných variací zcela volně odvažovat nosnost tematů postupujícího celým dílem, soudržnost sousedících variací a jejich skupin a pod. a může podle rozvlněné hladiny hudby rozhodovat o tom, jakých dovršujících prostředků použije, aby byla skladba skloubena a aby nebyl ničím oslabován účín jejich jednotlivých oddílů, nýbrž naopak aby se všechny navzájem posilovaly a spojovaly k plnému uspokojivému vyznění.

Pro studium celkového rozvrhu a stavby variací podáváme jako příklad přehled finální variační věty z Beethovenovy III. symfonie:

Skladba začíná úvodem, který zabírá prvních 11 taktů. Následuje exposice dvoudílného tematů (v taktech 12–43, viz př. 302), jež je pak zpracováváno v prvních dvou variacích (po 32 taktech) na způsob variací kontrapunktických. Ve 3. variaci, zabírající zase 32 takty, je proti tematů postaven kontrapunkt, který svým melodickým významem zastihuje samo thema. I tato variace je ovšem kontrapunktická. V klavírních Variacích *E*s dur, op. 35, komponovaných dříve (r. 1802) na totéž thema, Beethoven výslovně označil až teprve tento melo-

dicky rozvinutý kontrapunkt jako thema; hudbu, která předchází, považuje skladatel za „introduzione col basso del tema“. Vysoká melodická hodnota kontrapunktu, který se objevuje ve 3. variaci v symfonickém finale, opravňuje nás k tomu, abychom o něm mluvili jako o druhém thematu (*B*); tím se však variace nestávají dvojitými, neboť v dalším průběhu skladby skladatel zpracovává buď první thema (*A*), nebo druhé (*B*), nikoliv souběžně obě.

Po ukončení 3. variace následuje devítitaktová mezivěta, jež moduluje do tóniny *c* moll. V ní pak probíhá volná, polyfonně založená variace, již jsme uvedli v př. 301. V páté variaci (36 taktů) je zpracováno thema *B* v *h* moll a *D* dur. Šestá variace (46 taktů) zpracovává volně thema *A*, při čemž kontrapunkt proti thematu opět zastihuje samo thema. Základní tónina této variace je *g* moll. Sedmá variace je opět volná. Zpracovává thema *A* i *B* a má rozměr 91 taktů. V této variaci probíhá široce rozklenutá gradace, jež je zlomena nástupem osmé variace v hlavní tónině celé skladby (*Es* dur) a v pomalém tempu (*Andante*); v této variaci (32 takty) je zpracováno pouze thema *B*. Devátá variace zpracovává rovněž pouze thema *B*, avšak volně (zkráceně, v 23 taktech). Do neukončené deváté variace vpadá desátá, v *As* dur s přechodem do *g* moll (27 taktů). Posledně jmenované dvě variace mohou být po případě považovány za jedinou nebo za modulační spojovací část. Taková neurčitost (neohraničenost variací) je právě příznačná pro volné variace. Do ztišeného *Andante* vpadá náhle *Presto* ve *ff* s hudbou úvodu k celé skladbě (*g* moll—*Es* dur) a vítězná koda z thematu *B*.

Kompoziční linie této skladby stoupá od uvedení thematu (po úvodu) až po spojku mezi 3. a 4. variací. Od nástupu 4. variace stoupá linie nestejně až ke zlomu v *Andante*. Doprávující rozmach se pak odehrává až v kodě. Jásavá koda navazuje ovšem vnitřně na dřívější vypjatá místa skladby.

§ 74. UPLATNĚNÍ VARIACÍ. MATERIÁL K ROZBORU

Variace se mohou uplatnit:

1. jako *samostatná skladba*,
2. jako *část (věta) cyklu*,
3. po případě jako *část jednověťé (kombinované) formy*.

Variační technika spadá převážně do oblasti *instrumentální hudby*, zejména sólové. V oblasti hudby vokální podléhá variačnímu zpracování hlavně nástrojový doprovod. (Srov. § 70.)

Variace se mohou uplatnit stejně dobře v hudbě beznámetové (t. zv. *absolutní*) i v hudbě programní. V prvním případě jde skladateli přirozeně v první řadě nebo výhradně o využití nástrojových možností, v druhém o přílehavou charakteristiku. Některé náměty jsou přímo jakoby předurčeny k hudebnímu zpodobení pomocí formy variací. (Viz příklady připomínané v § 72.)

Variace, jež zpracovávaly thema s hlediska uplatnění nástrojové techniky, bývaly komponovány jako *samostatné skladby* a mívaly už v 18. stol. často pečeť *umělecké inferiority*. Variačně bývala zpracovávána oblíbená themata, zejména z oper. Skladatelé takovou skladbu často ani nepovažovali za „opus“ (dílo). Platí to zejména o přísných a formálních variacích na cizí themata.

Na příklad Beethoven napsal variace na pochod od jakéhosi Dresslera (1780), na themata z Paisiellovy opery „La Molinara“, na menuet z baletu „Le nozze disturbate“ („Svatba s překážkami“) od jakéhosi Haibla, již svrchu připomenuté variace na thema Grétryho (§ 71), jiné na themata z oper Salieriho („Falstaff“), P. Wintra, Righiniho, Süßmayera („Soliman neboli tři sultánky“), Dittersdorfa („Červená Karkulka“) a j. Žádné z těchto děl nemá opusové označení. V 19. stol. se pak ocitá forma přísných formálních variací již zcela na periferii umění.

Vedle toho však jsou pěstovány samostatné variace jako forma rovnocenná s jinými, skýtající možnost nejvyššího uměleckého vyjádření. Vznikají tak *vážné variace* na vlastní i cizí themata.

Největší variační dílo Beethovenovo, op. 120, vzniklo sice na objednávku vídeňského nakladatele a skladatele A. Diabelliho, představuje však svým duchem a způsobem zpracování vrcholný umělecký projev. Mendelssohnovy „Variations sérieuses“ („Vážné variace“) mají tento název právě pro odlišení od běžných řemeslných skladeb, „nevážných“. Okolnost, že skladatel komponuje variace na vlastní (originální) thema, bývá někdy výslovně uváděna v titulu skladby, aby bylo naznačeno, že jde o dílo vážného uměleckého zaměření.

Variace jako součást cyklu zpracovávají thema méněkrát než variace samostatné. K variování se hodí thema pomalého nebo středního tempa; proto se vyskytuje tato forma právě *v pomalých větách*, jež pomocí variační techniky mohou být vhodně oživeny.

Stačí zde vzpomenout na Mozartovu klavírní Sonátu *A* dur s první variační větou, na Beethovenovy klavírní sonáty *A* dur (op. 26), *E* dur (op. 109), *c* moll (op. 111), na houslovou Sonátu *A* dur (op. 47, t. zv. „Kreutzerovu“) a j.

V barokních suitách byly variovány i některé tance (sarabandy, menuety a pod.), takže místo jedné verse byly hrány dvě, tři i více jako t. zv. *doubles*.

Jako *část jednověte skladby* se uplatňují variace zejména v rámci velké třídílné formy a v rondu. Skladba může začínat jako variace, ale skladatel po jistém čase upustí od důsledného variačního zpracování zvoleného thematu a přidruží k dosavadní serii variací skladebnou část vytvořenou z nového nápadu, načež provede reprisu, jež může být pokračováním prve přerušovaných variací. Forma pak probíhá podle schematu $a a_1 a_2 a_3 a_4 \dots B a_5 a_6 \dots$ (po případě $A A_1 A_2 \dots$).

Tak je vytvořena na příklad variační věta v Beethovenově VII. symfonii.

V rondu podléhají variačnímu zpracování reprisy hlavního dílu skladby. Variační zpracování reprisy v rondu je ovšem jenom podružným znakem. (Viz kap. IX.)

Je-li variační forma dovršena velkým finalem nebo fugou, stává se součástí kombinované formy — pokud ovšem nejde o jasnou dvouvěťost („variace a fuga“).

K analytickému studiu doporučujeme tyto skladby:

Bach: Passacaglia *c* moll pro varhany. „Crucifixus“ ze Mše *h* moll. Ciacona pro sólové housle. „Sarabanda con partite“ (t. j. s variacemi) pro klavír. „Aria variata alla maniera italiana“ pro klavír. „Goldbergovské variace“ pro klavír. „Anglická suita“ *A* dur, v ní „Courante II avec deux doubles“ (se dvěma variacemi). „Anglická suita“ *d* moll, v ní Sarabanda s variací. Sonáta pro housle a klavír *E* dur, v ní 3. věta.

Händel: „Air con variazioni“ *B* dur (totéž thema variačně zpracoval Brahms). Chaconne (ciacona) *G* dur, 21 variací. „Chaconne con variazioni“ *G* dur, 62 variace. Chaconne *F* dur. Suita *d* moll, v ní Air s 5 variacemi. Suita *E* dur, v ní Air (viz př. 304). Suita *g* moll, v ní Passacaglia. Suita *d* moll, v ní Menuet s 3 variacemi. Jiná Suita *d* moll, v ní Sarabanda s 2 variacemi. Suita *G* dur, v ní Gavota s 5 variacemi.

Purcell: „Dido and Aeneas“, poslední zpěv Didonin „When I am laid in earth“ („Až budu pohřbena“) (passacaglia na pětiktové thema). Grounds pro virginal (klavír).

Buxtehude: Passacaglie *d* moll, *c* moll, *e* moll a *C* dur pro varhany.

Haydn: „Andante varié“ pro klavír. Arietta con variazioni *Es* dur. Arietta con variazioni

A dur. Thema con variazioni *C* dur. „La Roxelane“, air varié (*c* moll). Sonáta *A* dur pro klavír (op. 14, č. 4 z r. 1776), v ní finální věta (tema con variazioni, Tempo di menuetto). Symfonie *G* dur, zvaná „mit Paukenschlag“, 2. věta.

Mozart: Samostatné variace pro klavír, zvláště „Ah! Vous dirai-je, Maman“ (12 variací). Sonáta *D* dur pro klavír s větami Allegro, Rondeau en Polonaise, Andantè, finální věta (12 variací). Sonáta *A* dur, 1. věta (6 variací).

Beethoven: Samostatné variace pro klavír, zvláště *F* dur, op. 34 (6 variací), *E* dur, op. 35 (15, na thema z „Eroicy“), *C* dur, op. 120 (33, na thema Diabelliho), *c* moll (z r. 1806, 32, na vlastní osmitaktové thema). Variační věty z klavírních sonát *G* dur (op. 14, č. II), *A* dur (op. 26), *f* moll (op. 57), *E* dur (op. 109), *c* moll (op. 111). Variační věty z houslových sonát: op. 12, č. I, op. 30, č. I, op. 47. Variační věty z kvartetů: op. 18, č. V, op. 74, op. 127, op. 131. VII. symfonie 2., věta. V. symfonie, 2. věta (dvojité variace).

Schubert: Variace z Kvartetu *d* moll. Impromptu *B* dur, op. 142, č. III (5 variací).

Mendelssohn: „Variations sérieuses“.

Schumann: Variace na thema „Abegg“, op. 1. „Symfonické etudy“, op. 13. Sonáta pro mládež *G* dur, op. 118, č. I, 2. věta. Sonáta *f* moll, op. 14 („Concert sans orchestre“), 3. věta („Quasi variazioni“).

Chopin: „La ci darem la mano“ de l'opéra „Don Juan“, varié, op. 2. „Variations brillantes“, op. 12. „Variations sur un air national allemand“, oeuvre posthume.

Glinka: „Kamarinskaja“. Variace na originální thema, *F* dur. Finnova balada z opery „Ruslan a Ludmila“.

Musorgskij: Píseň „Neletí to sokol“ z opery „Boris Godunov“.

Franck: „Symfonické variace“ pro klavír a orchestr.

Čajkovskij: Variace *F* dur, op. č. 19, VI. Variace z klav. Tria, op. 50. „Rokokové variace“ pro violoncello a orchestr, op. 33.

Reger: Variace na Mozartovo thema pro orchestr, op. 132.

Brahms: Variace na Haydnovo thema pro orchestr, op. 56a. Variace a fuga na Haendlovo thema pro klavír, op. 24.

R. Strauss: „Don Quixote“.

D'Indy: „Istar“.

Smetana: „Hulán“ z „Českých tanců“. „Šárka“.

Dvořák: „Symfonické variace“ pro velký orchestr, op. 78. Symfonie *G* dur, op. 88, finale. Variační věty ve smyčcovém Kvintetu, op. 97, a v Sextetu, op. 48.

Fibich: Variace v klavírním Kvartetu *c* moll. Sonáta *B* dur pro klavír na 4 ruce, op. 28 (2. věta).

Novák: „Slovácká suita“, 1. věta. „Svatováclavský triptych“, střední část (ciacona). Variace na Schumannovo thema. „Pan“ (poslední skladba „Žena“).

Karel: Variace pro klavír, op. 13.

Foerster: „Eroty masky“ pro klavír.

Ostrčil: Suita *c* moll pro orchestr, pomalá věta. „Křížová cesta“ pro orchestr.

Vycpálek: Písnový cyklus „V boží dlani“, č. 1 („Hlídka“, ciacona), č. 4 („Narození Páně“, variace). Sonáta in *D* („Chvála houslí“) ve formě variací pro housle, klavír a mezzosoprán, op. 19.

Štěpán: „Tesklivé sny“ pro klavír.

KAPITOLA VIII

SONÁTOVÁ FORMA

§ 75. ZNAKY SONÁTOVÉ FORMY. HISTORICKÉ, FUNKČNÍ A VĚCNÉ TYPY. PŮVOD

Sonátová forma je dvoudílná až pětídílná (zpravidla třídílná) forma vyznačující se těmito znaky:

1. *Exposice* o několika oddílech, stojící v čele skladby, má významné rysy *evoluční*, projevující se zejména v tom, že je *tonálně otevřená* a že sama probíhá *bez reprisy* (rozuměj *malé reprisy*) nebo jenom *s reprisovými náznaky*.

2. *Reprisa*, v níž je hudba *exposice* předváděna znova, je přetvořena tak, že *probíhá v hlavní tónině*; je tedy *tonálně uzavřená*. Jsouc rekapitulací *exposice* — proto se jí též říká *reexposice* —, probíhá stejně jako *exposice* za *příznaků evolučních*.

3. V *provedení*, vyplňujícím *střední velký díl* formy, uplatňuje se *vysoce evoluční hudba*, vybudovaná z *thematického materiálu exposice*.

4. V *exposici* a *reprise* se uplatňují *protikladná* (kontrastující) *themata*.

Znaky jsou seřazeny podle významnosti. Přitom některé, zejména méně významné, mohou v konkrétní skladbě chybět. Existují tedy sonátové formy na př. bez protikladných *themat* (znak 4), bez *provedení* (znak 3), po případě bez *reprisy* (znak 2), nebo dokonce s *exposicí* bez evolučních příznaků (*uzavřenou*, s *malou reprisou*, znak 1). Z toho plyne, že jde o formu velmi tvárnou, s možností rozdílných půdorysů i stavby. Můžeme tudíž mluvit o různých *typech sonátové formy*.

Typy sonátové formy můžeme rozlišovat podle historického vývoje. *Historické typy* sonátové formy jsou:

1. sonátová forma *předklasická* čili *stará* (též *starosonátová*);
2. sonátová forma *klasická*;
3. sonátová forma *beethovenská*;
4. sonátová forma *moderní*.

Kromě historických typů můžeme rozlišovat *funkční typy*; jsou to:

1. sonátová forma *v prvních větách sonát a symfonií*;
2. sonátová forma *ve finálních větách sonát a symfonií*;
3. sonátová forma *v pomalých větách sonát a symfonií*;

4. sonátová forma v instrumentálních koncertech;
5. sonátová forma v jednovětých skladbách, zejména v *ouverturách* a *symfonických básních*.

Konečně můžeme mluvit o *věcných typech* sonátové formy. Jsou to:

1. *třídlílná* sonátová forma;
2. sonátová forma *bez provedení* (dvoudílná);
3. sonátová forma *s epizodou místo provedení*;
4. sonátová forma *s dvojitým provedením* (čtyřdílná), po případě též *s dvojitou reprisou* (pětídílná);
5. sonátová forma *bez reprisy* nebo s reprisou podstatně zúženou (t. j. s kodou místo reprisy);
6. sonátová forma *polythematická*;
7. sonátová forma *monothematická*.

Znaky posledních dvou typů se mohou volně zkřížit se znaky 1—5.

Je pochopitelné, že jednotlivé věcné typy se budou někdy kryt s příslušnými typy historickými nebo funkčními; často se jim budou v mnohém blížit.

Sonátová forma kteréhokoliv typu je forma *velká*, spadající do III. kategorie forem (srov. § 43).

Sonátová forma se vyvinula v cyklické formě zvané *sonata* — odtud její pojmenování. Název sonáta se objevuje už v 16. století jako označení hrané (t. j. instrumentální) skladby (od „sonare“ = „zníti, hráti na nástroj“). Názvy „sonátová forma“ a „sonáta“ nelze tedy zaměňovat. Staré sonáty neobsahovaly ještě sonátovou formu; sonáty klasické a pozdější ji obsahují napořád. Přesto se však i tu vyskytují sonáty, v nichž se sonátová forma neuplatňuje. Nelze tedy říci, že sonáta je taková cyklická skladba, v níž se uplatňuje sonátová forma (jak by tomu zřejmě bylo, kdyby byl cyklus rostl ze sonátové formy, a ne obráceně), nýbrž naopak: sonátová forma je taková, která se zhusta vyskytuje v sonátě (a symfonii).

V dalším výkladu se budeme zabývat jednak zkoumáním jednotlivých dílů sonátové formy, jednak průběhem a stavbou jednotlivých typů.

§ 76. EXPOSICE. HLAVNÍ THEMA A OBLAST HLAVNÍHO THEMATU. SPOJOVACÍ ODDÍL

Ve vstupní části sonátové exposice uvádí skladatel *hlavní thema* skladby, jež může po případě předcházet *úvod* podthematického významu, často amelodický (viz př. 6). Někdy předchází vlastnímu thematu stručná, formálně sevržená a účinná (snadno poznatelná) *hlava thematu*.

Tak tomu je na příklad v 1. větě Beethovenovy V. symfonie (viz př. 124) nebo ve finální větě (č. 7) Beethovenova Kvartetu *cis moll*, op. 131 (viz př. 196).

Hlavní thema samo bývá u klasiků *periodické*, u pozdějších skladatelů někdy *neperiodické*. Perioda, v níž probíhá hlavní thema, nebývá však přísně symetrická a nebývá uzavřená; vyznačuje se často *nevyvážeností polovět*. Nevyváženost

předvětí a závětí může při zachované symetrii vyplynout z *nestejně myšlenkové váhy* nebo vůbec z *různosti polovět*.

Na příklad hlavní thema Beethovenovy III. symfonie (v 1. větě) je perioda se závažným šestitaktovým předvětím a s podřadným sedmitaktovým závětím; předvětí bylo uvedeno v př. 6, závětí zní takto:

Nevyváženost polovět je zde podtržena ještě rejstříkovým rozlišením melodií.

Příklad přísně symetrického thematicu s motivicky rozrůzněnými polovětami jsme uvedli v př. 154 (z Beethovenova Kvartetu G dur, op. 18, č. II).

Nevyváženost polovět může se stupňovat v jejich *protiklad*; tak vzniká *antithetické thema*, t. j. thema s ostrým vnitřním kontrastem.

V 1. větě Dvořákovy symfonie „Z Nového světa“ jsme poznali takové thema (viz př. 67).

Připomenuté příklady představují thematicy harmonicky uzavřené. Už v nevyváženosti, tím více však v antithetičnosti se projevuje významný rys *evoluční*; k jeho zesílení dochází v thematicu neuzavřeném, jaké jsme poznali na příklad v 1. větě Beethovenovy Sonáty G dur, op. 53 (viz př. 117), v 1. větě V. symfonie téhož skladatele (viz př. 124, kde prvních pět taktů představuje hlavu thematicu v podobě zúžené periody, ostatek periody s osmitaktovými harmonicky otevřenými polovětami) nebo v thematicu Janáčkovy skladby „I. X. 1905“ (př. 131).

Evoluční rysy hlavního sonátového thematicu mohou být zvýrazněny tím, že thema volně vplývá do dalšího hudebního proudu (t. zn., že není určitě ohraničeno). Takové sonátové thema jsme poznali v Beethovenovu Kvartetu a moll, op. 132 (viz př. 227).

Hlavní thema samo nebývá dlouhé. Skladatel je však někdy rozprádá, zvláště ve skladbách větších rozměrů. Thema může narůst *zopakováním*, zpravidla pozměněným.

Tak je tomu na příklad v 1. větě Beethovenovy VII. symfonie, kde hlavní thema je nejříve předneseno flétnou (*p*), pak houslemi s plným orchestrem (*ff*):

The musical score is divided into several sections, each with a descriptive label above it:

- evoluce tematu**: The first section, spanning the first two systems, shows the initial development of the theme. It features a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The melody is primarily in the treble clef, while the bass clef provides harmonic support. Dynamics include *f* and *p*.
- opakování tematu**: The second section, spanning the third and fourth systems, is a repetition of the theme. It begins with a *ff* dynamic and includes various articulations like slurs and accents.
- změněné**: The third section, spanning the fifth and sixth systems, is a modified version of the theme. It continues with the same melodic lines but with altered dynamics and phrasing.
- opakování evoluce tematu**: The final section, spanning the seventh and eighth systems, is a repetition of the evolved theme. It starts with a *p* dynamic and concludes with a *p cresc.* marking.



Na vlastní hlavní thema může těsně navázat *mezivěta* poněkud nižšího thematického významu nebo zcela podthematická.

Vidíme to na příklad v 1. větě Beethovenovy I. symfonie:

Allegro con brio

307 *p*

hlavní thema

zakoření hlavního thematicu

ff

mezivěta

začátek spojovacího oddílu

Významná hudba, jež navazuje na hlavní thema, působí jako nové thema (druhé hlavní thema) nebo jako druhá část rozložitého thematu. Viz exposici v Novákové symfonické básni „V Tatrách“.

Hlavní thema může vyplnit též *malou formu*, nejspíše třídlílnou se změněnou nebo náznakovou reprisou (*a b a'*). Malá reprisa (*a'*) má zde podobný význam jako změněné opakování; zpravidla jde o *gradační reprisu* (*p, f*).

Opakování (*a a'*) a třídlílnost (*a b a'*) může být konečně uplatněno i současně (*a a' b a''*), jak to vidíme na příklad v 1. větě Čajkovského IV. symfonie, kde je hlavní thema přednášeno nejdříve houslemi a violoncelly (*Moderato con anima*), pak dechovými nástroji *ve forte* (*a'*) a po rozlehlém středním dílu (*B*) znova ještě v plném orchestru (*a''*).

Jako příklad hlavního thematu, rozprostřeného do velké šíře, uvádíme začátek Novákovy „Sonaty eroicy“, op. 24:

Allegro patetico

308

ff ff *pp non legato* *p ma marcato*

thema

(levá ruka stále stejně) *cresc. poco a poco*

pp non legato

a

b

VIII. Sonátová forma (§ 76)

p ma marcato

cresc. poco a poco

m

ff pesante *poco rit.*

a tempo

VIII. Sonátová forma (§ 76)

The musical score is presented in two systems, each with a piano part (treble and bass clefs) and a string part (treble clef). The piano part begins with a section marked *cloro* and *sempre ff*. The string part features several sections marked *coll' 8*. A key signature change to three flats is indicated by a box labeled *k(m)*. The string part includes dynamics such as *p subito* and *p*. The piano part concludes with a *cresc.* marking, while the string part ends with a *string.* marking and a final *ff* dynamic. A *ten.* marking is also present in the string part.

Evoluční charakter této formy je dán změněnou reprisou (*a'*), jež přináší thema nejen v plném zvuku, nýbrž i v jiné tónině. Tónální plán exposice hlavního thematicu není zde tedy soustředěn kolem tónální osy *f* moll.

Střed v případné třídílné formě bývá komponován nejčastěji jako *evoluce thematicu*, t. j. jako volné rozvíjení motivického materiálu thematicu; není to tedy přiřazená nově vymyšlená hudba. Střed se též uchyluje z hlavní tóniny, jež se v náznaku reprisy zpravidla znova upevní (na př. v připomenuté Čajkovského IV. symfonii).

Na hlavní thema, ať již samotné, zopakované, nastavené mezivětou nebo rozpředené do malé formy, navazuje *spojovací oddíl*, který spolu s hlavním thematicem vyplňuje *oblast hlavního thematicu* v exposici. Ve zvlášť stručných sonátových formách tento spojovací oddíl schází.

Spojovací oddíly jsou dvojího druhu:

1. vyplněné evolucí hlavního thematicu (= vytvořené z *hlavního thematicu*),
2. vytvořené z *nové hudby*.

Výhoda prvního druhu je v tom, že celá oblast hlavního thematicu je myšlenkově jednolitá. Z této výhody se může stát nebezpečí v tom případě, když hlavní thema není dost nosné nebo obsažné. Výhoda druhého způsobu je v tom, že skladatel může ve spojovacím oddíle uplatnit nové, z thematicu neodvozené nápady, čímž rozšíří myšlenkovou základnu exposice. Takový spojovací oddíl vzbuzuje někdy dojem nového thematicu. Jeho nevýhoda je v tom, že skladba může jím být snadno roztržena.

Začátek spojovacího oddílu vytvořeného z materiálu hlavního thematicu vypadá často jako opakování thematicu; teprve v dalším průběhu si posluchač uvědomí, že thema je vlastně opouštěno, ne opakováno.

Uvádíme ukázkou takového spojovacího oddílu z 1. věty Mozartovy klavírní Sonáty *c* moll z r. 1784:

(Molto allegro)

309

(Pokračování viz v př. 322).

Hlavní thema této sonáty zní takto:

310

Molto allegro

f con due ottave.....

f con due ottave.....

Po těchto 8 taktech se hraje ještě desítitaktová mezivěta podthematického významu, načež následuje spojovací oddíl (př. 309), který pochopitelně působí jako náznak malé reprisy. Spojovací oddíl vytvořený z nové hudby nacházíme v 1. větě Beethovenovy Sonáty *c* moll, op. 10, č. I:

Allegro molto con brio

311

The musical score consists of several staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (C minor), and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro molto con brio'. The score includes various dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *pp* (pianissimo), and *ff* (fortissimo). There are also articulation marks like accents and slurs. The score is divided into sections by brackets and labels: 'konec thematu' (end of theme), 'zkrácené opakování' (shortened repeat), 'thematu' (theme), and 'spojovací oddíl' (connecting section). A first ending bracket is also present. The piano part is shown at the bottom of the page.

A musical score snippet in G major, 2/4 time. The first part is labeled "konec spojovacího oddílu" (end of connecting section) and the second part is labeled "vedlejší thema" (secondary theme). The melody in the treble clef starts with a descending eighth-note pattern, then moves to a more active eighth-note figure. The bass clef provides a steady accompaniment of quarter notes.

Takový spojovací oddíl vzbuzuje často mylný dojem, že nastupuje již vedlejší thema.

I v nové hudbě spojovacího oddílu lze někdy vystopovat prvky hlavního thematicu.

Na příklad v př. 311 lze konstatovat, že vzestupná sexta *g — es*, již začíná melodie spojovacího oddílu, je vzata ze začátku lomeného akordu *c moll* z hlavního thematicu. Přes tuto souvislost nelze ovšem popřít, že hudba spojovacího oddílu je celým svým založením v protikladu k hudbě hlavního thematicu.

Myšlenkovým významem může někdy spojovací oddíl zastínit samo hlavní thema.

Tak tomu je na příklad v 1. větě Beethovenovy Sonáty *D dur*, op. 10, č. II:

A musical score for the first movement of Beethoven's Sonata in D major, Op. 10, No. 2, marked "Presto". The score is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It starts at measure 312. The first line shows a melody starting with a piano (*p*) dynamic, followed by a forte (*sf*) dynamic and then a piano (*p*) dynamic. The second line shows a melody starting with a forte (*f*) dynamic. The third line shows a melody starting with a piano (*p*) dynamic and ending with a crescendo (*cresc.*). The fourth line shows a melody starting with a piano (*p*) dynamic and ending with a forte (*ff*) dynamic. The fifth line shows a melody starting with a forte (*ff*) dynamic and ending with a piano (*p*) dynamic. The score is annotated with "působí jako spojovací oddíl" (acts as a connecting section) and "k novému thematicu" (to the new theme).

VIII. Sonátová forma (§ 76)

spojovací oddíl

tato část působí jako nové thema

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a melodic line in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the left hand with eighth notes and chords. A dotted line above the staff indicates a continuation from the previous page.

The second system continues the musical notation from the first system. It maintains the same key signature and rhythmic patterns, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support with chords and eighth notes.

The third system of musical notation shows the continuation of the piece. The right hand has a more active melodic line with sixteenth notes, while the left hand features block chords and some eighth-note accompaniment.

The fourth system of musical notation continues the piece. The right hand has a melodic line with some slurs, and the left hand has chords and some eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is present in the left hand.

The fifth system of musical notation continues the piece. The right hand has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *sfz* (sforzando). The left hand has chords and some eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *crusc.* (crescendo) is present in the right hand.

The sixth system of musical notation concludes the connecting section. The right hand has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *sf* (sforzando). The left hand has chords and some eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in the right hand.

Musical score for piano, showing a sequence of notes with a crescendo marking. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first measure is marked *p* (piano). The notes ascend in a series of eighth notes. A bracket above the notes indicates a *cresc.* (crescendo) starting from the third measure.

Musical score for piano, showing a sequence of notes with markings for "konec spoj.oddílu" (end of connecting section) and "vedlejší thema" (secondary theme). The first measure is marked *f* (forte). The second measure is marked "konec spoj.oddílu" and *f*. The third measure is marked "vedlejší thema" and *p* (piano). The music features a triplet of eighth notes in the first measure of the second system.

Ve snaze o širší rozvinutí exposice uplatní někdy skladatel dva spojovací oddíly, jeden z thematicu, druhý volně vynalezený.

Tak tomu je na příklad v 1. větě Beethovenovy II. symfonie:

Allegro con brio

Musical score for piano, starting at measure 313, marked "Allegro con brio". The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first measure is marked *fp* (fortissimo piano). The notes are in a descending sequence.

Musical score for piano, showing a sequence of notes. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notes are in a descending sequence.

Musical score for piano, showing a sequence of notes with markings for "konec thematicu" (end of theme) and "1. spojovací oddíl" (1st connecting section). The first measure is marked *f* (forte). The second measure is marked "konec thematicu" and *f*. The third measure is marked "1. spojovací oddíl" and *sf* (sforzando). The music features a triplet of eighth notes in the first measure of the second system.

Musical score for piano, showing a sequence of notes. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notes are in a descending sequence.

Musical score for piano, showing a sequence of notes. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notes are in a descending sequence.

2. spojovací oddíl

vedlejší thema

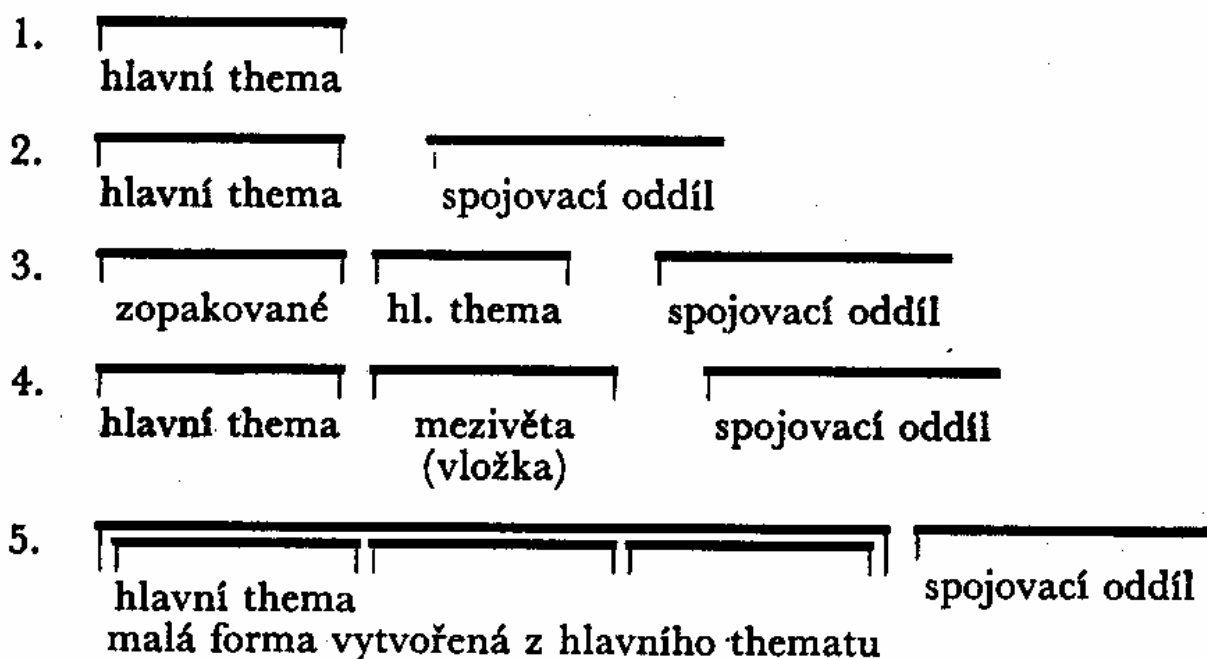
konec 2. spoj. oddílu

Příklad 312 lze případně pojímat rovněž tak. Může se vyskytnout i více spojovacích oddílů, jež navazují těsně na sebe. Tak tomu je na příklad v Beethovenově IV. symfonii (v 1. větě).

Veškerá hudba, jež se odehraje v oblasti hlavního thematicu, bývá nazývána krátce *hlavní thema* (též *hlavní věta*) *exposice*. Je-li thematický materiál rozložitý a vnitřně rozrůzněný, mluvíme místo o hlavním thematicu o *skupině hlavního thematicu* nebo dokonce o *hlavních thematictech*. Zejména nový materiál spojovacího oddílu se vyvyšuje někdy na úroveň *druhého hlavního thematicu* (viz př. 312).

Samo hlavní thema bývá někdy velmi střízlivé (srov. příklady 308, 312, 117 a j.), takže skýtá jen „syrový“ materiál k prohloubené thematické práci v dalším průběhu skladby. Hlavní thema v sonátové formě, zejména v prvních větách sonát a symfonií, bývá často „nevyhraněné“, „v zárodečném stavu“. Themata vykryštalizovaná a formálně vyvážená (viz příklady 310, 154 a j.) jsou spíše příznačná pro finální a pomalé věty sonátových cyklů.

Z dosavadního výkladu plyne, že celá oblast hlavního thematicu může mít tyto podoby:



Další obměny jsou pak dány tím, že spojovací oddíl může po případě přinést nový thematický materiál, a tak utvořit thematickou skupinu. Vyskytují se i 2–3 spojovací oddíly.


Pokud jde o *tonální plán*, stojí hlavní thema a na ni navazující případná mezivěta ve znamení *hlavní tóniny*, již opouští dočasně jen v případě širšího rozpředení (případ 5). Spojovací oddíl setrvává zpravidla na čas v hlavní tónině, načez se obrací přímo nebo též vzdálenou oklikou *k tónině vedlejšího thematu*. Zpravidla vedlejší tóninu ještě utvrzuje. Vedlejší thema pak nastoupí v rámci již zpevněné vedlejší tóniny.

Při praktických analýsách je třeba spolehlivě rozpoznat

1. vlastní hlavní thema a na ně navazující mezivětu nebo mezivěty,
2. případnou malou (též rozšířenou!) formu, do níž je hlavní thema rozvinuto,
3. spojovací oddíl, který jen ve zvláštních případech schází.

Příklad oblasti hlavního thematu, jež obsahuje pouze hlavní thema (případ 1), máme v pomalé větě (*f moll*) Mozartovy klavírní Sonáty *F* dur z r. 1777:

Adagio

314 

The image shows a musical score on a single staff. The first section, labeled 'konec hlav. thematu', consists of several measures of music with a dynamic marking of *p*. The second section, labeled 'vedlejší thema', begins with a dynamic marking of *fp* and continues with a series of notes marked *p legato*.

Vypouštění spojovacího oddílu je příznačné pro sonátové formy v sonátách (malých sonátách).

Pro praktické studium uvádíme zde poznámky k oblasti hlavního thematu v sonátových větách Beethovenových symfonií:

I. symfonie. 1. věta. Viz př. 307. — 2. věta. Hlavní thema je exponováno fugovaně. Fugato končí v 19. taktu na dominantě, načež následují doplňky dotvrzující tuto dominantu. Vedlejší thema nastupuje v 27. taktu bez předchozího spojovacího oddílu. — 4. věta. Vlastní hlavní thema zaujímá takty 6—30 (6—14 předvěti, 15—22 závěti, 23—30 po druhé závěti), mezivěta 30—36, spojovací oddíl 36—55.

II. symfonie. 1. věta. Viz př. 313 — 2. věta. Hlavní thema je symetrická, tonálně otevřená perioda o 16 taktech. Následuje další šestnáctitaktová perioda, vyplněná episodickou hudbou značné thematické váhy. Na obě periody je možno se dívat jako na thematickou skupinu. Takty 33—47 vyplňuje spojovací část. — 4. věta. Oblast hlavního thematu zaujímá 51 taktů, vlastní hlavní thema 12. Takty 12—25 vyplňuje evoluce thematu, končící otevřeně na dominantě. V taktech 26—51 probíhá spojovací oddíl, modulující do dominantní tóniny; vzhledem k tomu, že spojovací oddíl kontrastuje s hlavním thematem a nastupuje po cesuře, působí jako nové thema.

III. symfonie. 1. věta. Úvod a hlavní thema viz př. 6 a 305. Takty 15—36 vyplňuje evoluce thematu, jež působí jako střed malé formy. Následuje spojovací oddíl (takty 37—45), který z počátku vyznívá jako reprisa v malé formě *a b a'*. V 45. taktu nastupuje vedlejší thema.

IV. symfonie. 1. věta. Hlavní thema začíná ve 43. taktu a končí v taktu 65. Je to nesymetrická perioda (10 + 13). Oblast hlavního thematu sahá až k taktu 107, kde nastupuje vedlejší thema. Hlavní thema je rozvedeno do malé třídílné formy s náznakem reprisy: *a* 43—65, střed *b* 65—80, *a'* 81—85. Do taktu 85. vpadá serie spojovacích oddílů: 1. 85—95 (z thematu), 2. 95—103 (s novým synkopickým prvkem), 3. 103—107. — 2. věta. Po jednotaktovém úvodu je v taktech 2—8 přednášeno thema, načež je úvod i thema zopakováno. V 17. taktu začíná spojovací oddíl, v 26. nastupuje vedlejší thema. — 4. věta. Hlavní thema zaujímá 20 taktů (z toho hlava thematu 4). V taktech 21—36 probíhá spojovací oddíl, načež v 37. taktu nastupuje vedlejší thema.

V. symfonie. 1. věta. Hlavní thema viz v př. 124. V taktech 22—58 probíhá spojovací oddíl (jako evoluce thematu). Oblast vedlejšího thematu začíná v taktu 59, vlastní vedlejší thema v taktu 63 (viz př. 71). — 4. věta. Hlavní thema sahá až do taktu 22. Po krátké spojení (22—25), ústící do toniky hlavní tóniny, nastupuje spojovací oddíl (26—44), modulující do dominantní tóniny; v ní pak nastupuje vedlejší thema (takt 45).

VI. symfonie. 1. věta. Oblast hlavního thematu zaujímá 66 taktů. Z toho zaujímá vlastní thema 16 taktů (hlava thematu 4 takty). V taktech 16—28 je velmi prostá evoluce thematu (střed malé formy), načež nastupuje reprisa vlastního thematu (v hoboji v taktu 29, v klarinetech a fagotech v taktu 33, konečně v plném orchestru v taktu 37). Taktem 53 začíná spojovací oddíl. — 2. věta. Zopakované thema zaujímá 13 taktů. V taktech 13—18 jsou kodové doplňky, utvrzující toniku. V taktech 18—20 je drobná epizoda (mezivěta), působící jako střed malé formy. V taktu 21 nastupuje spojovací oddíl, který z počátku působí jako reprisa thematu. V taktu 33 nastupuje vedlejší thema.

VII. symfonie. 1. věta. Hlavní thema viz v př. 306. Takty 110—118 vyplňuje spojovací oddíl (který lze po případě počítat už od taktu 97). Vedlejší thema nastupuje v taktu 119. — 4. věta. Věta začíná čtyřtaktovým úvodem. Vlastní thema představuje malou dvoudílnou formu s opakovanými díly (*a a b b*); každý díl je uzavřená perioda. V taktu 22 (počítáno průběžně bez ohledu na repetice) nastupují kodové doplňky, utvrzující toniku. V taktu 38 začíná spojovací oddíl, zpracovávající materiál hlavního thematu. Vedlejší thema začíná v taktu 65.

VIII. symfonie. 1. věta. Vlastní hlavní thema viz v př. 206. V 12. taktu začíná spojovací oddíl, z počátku utvrzující hlavní tóninu, později však převádějící k vedlejšímu thematu, jež nastoupí v taktu 38. — 2. věta. Vlastní thema vyplňuje prvních 10 taktů. Následují doplňky do-
tvrzující toniku (10—17). Po krátkém spojovacím oddílu (18—19) nastupuje v 20. taktu vedlejší
thema. — 4. věta. Vlastní thema zaujímá takty 1—10. Po episodě, utvrzující dominantu, je the-
ma zopakováno se závěrem do toniky v 28. taktu. Taktem 28 začíná spojovací oddíl, z počátku
utvrzující toniku a pak převádějící do dominantní tóniny. V taktu 48 nastupuje v překvapu-
jící tónině *As dur* vedlejší thema, jež pak zazní znova v *C dur* (takt 60).

IX. symfonie. 1. věta. Hlavní thema nastupuje v 17. taktu a končí v 35. Po mezivěť, podobné úvodu, nastupuje spojovací oddíl, který z počátku (od taktu 51) cituje thema v *B dur*.
Vedlejší thema nastupuje v taktu 80. — 2. věta. Prvních 8 taktů představuje úvod. Hlavní the-
ma je uváděno fugovaně od 9. taktu. Po pětihlasé fugové exposici následuje střed na dominantě
(29—56), po něm pak spojovací oddíl, který má z počátku (57—64) funkci malé reprisy, později
však převádí do tóniny vedlejšího thematu, *C dur*. Vedlejší thema nastupuje v taktu 93.

§ 77. VEDLEJŠÍ THEMA. OBLAST VEDLEJŠÍHO THEMATU. EPISODA PO VEDLEJŠÍM THEMATU

Vedlejší thema, jež v sonátové exposici nastupuje po oblasti hlavního the-
matu, odlišuje se od hlavního thematu v první řadě *tonálně*: je vždy v jiné,
vedlejší tónině. *Vedlejší tónina* je u klasiků zpravidla dominantní, při hlavní
tónině moll též paralelní. Občas se setkáváme i s jinými vedlejšími tóni-
nami.

Tak v 1. větě Beethovenovy Sonáty *C dur*, op. 53, je vedlejší thema exponováno v tónině
E dur; ve Scherzu Beethovenovy IX. symfonie (*d moll*) je vedlejší thema v *C dur*; v Novákové
„Sonátě eroice“ (*f moll — Des dur*) je vedlejší thema v *E dur* (viz př. 316).

Dominantní tónina vedlejšího thematu byla u raných klasiků a jejich
předchůdců často *mollová*. Tento znak se pak někdy objevuje i v dílech zralé-
ho klasicismu.

Na příklad v 1. větě Beethovenovy Sonáty *A dur*, op. 2, č. II, začíná vedlejší thema v *e moll*;
podobně je tomu v Beethovenově Sonátě *C dur*, op. 2, č. III, kde první vedlejší thema je
v *g moll*.

Tonálně kontrastuje tedy vedlejší thema s hlavním vždy. Je to důležitý
znak. Často jenom podle nového tonálního rámce poznáme, že nastupuje
vedlejší thema. Nová myšlenka, již skladatel přináší ještě v hlavní tónině,
spadá do oblasti hlavního thematu, na př. jako spojovací oddíl, mezivěta ne-
bo i druhé hlavní thema, nebo druhá část rozlehlého thematu.

Thematically (motivicky) může být vedlejší thema vytvořeno v protikladu
k thematu hlavnímu jako thema *kontrastující*. Míra kontrastu může však být
snížena tím, že vedlejší thema je *odvozeno z hlavního* (srov. příklady 28 a 29).
V krajním případě *se rovná vedlejší thema hlavnímu*. Sonátová exposice i celá
forma je pak vlastně *monothematická* (o jednom thematu); čtvrtý znak soná-
tové formy (§ 75) tím prakticky odpadá.

Jako příklad exposice, v níž se hlavní a vedlejší thema liší pouze tonálně, uvádíme začátek
Allegra z Haydnovy „Londýnské symfonie“ *D dur*:

315 **Allegro**

1.

2.

konec hlav. tematů spojovací oddíl

8 sf 8 sf

vedlejší thema

p

(Pokračování viz v př. 318).

Jako příklad samostatného, s hlavním thematem kontrastujícího vedlejšího thematic uvádíme vedlejší thema z 1. věty Novákovy „Sonaty eroicy“, op. 24 (pokračování příkladu 308):

316

ten. spojovací oddíl

ff *fz* *ritard. e dimin.*

a tempo vedlejší thema

P dolce ma espr

più espress *cresc.*

p. *espress.* *f ma dolce*

konc thmatu

pp leggieriss. la melodia cantando

opakování vedlejšího thmatu

Samostatné vedlejší thema přejímá často aspoň některé prvky z hlavního thmatu, není-li již z něho přímo odvozeno.

Tak v př. 316 jsou útvary $\text{♩} \cdot \text{♩}$ v doprovodu převzaty z hlavního thmatu (viz př. 308). V 1. větě Beethovenovy V. symfonie ozývá se po celé trvání vedlejšího thmatu v basech základní motiv hlavního thmatu.

Mezi spojovacím oddílem a vedlejší m thmatem psávali klasičtí skladatelé výraznou *cesuru*. Vidíme to na př. v prvních větách Mozartových symfonií *g moll* (Köch. 550, viz př. 104), *C dur* („Jupiter“, Köch. 551), v první větě Beethovenovy I. symfonie a j. (Srov. též př. 315.) V novější době nastupuje vedlejší thema zpravidla *bez cesury* (srov. př. 316), v souvislém proudu hudby. Vedlejší thema bývá *připravováno motivicky*; poslední úsek spojovacího oddílu uvádívá totiž názvuky na připravované thema. Kromě toho bývá vedlejší thema *připravováno harmonicky*, nejčastěji dlouze vyznívající dominantou nebo celou serií akordů, jež výrazně tíhnou do toniky vedlejší tóniny.

Na příklad Dvořák si připravil v 1. větě symfonie „Z Nového světa“ nástup vedlejšího thmatu (na kvartsextakordu *g moll*) čtverým opakováním akordů *cis es g b — cis e g a*:

317

harmonická příprava

vedlejší thema

pp

čtyřikrát

ppp

Vedlejší thema probíhá u klasiků *v základním tempu*. V novější době bývá kontrast mezi thmaty vystupňován tak, že se někdy *mění i tempo*. Totéž platí o taktu: vedlejší thema bývá někdy zasazeno do nového taktu. Zůstává-li v platnosti základní tempo i pro vedlejší thema, bývá aspoň zpomalován poslední úsek spojovacího oddílu, čímž je nástup nového thmatu *připraven tempově*.

Stavebně představuje vedlejší thema často *periodu*. Bývá to perioda pravi-

delnější a vyrovnanější než v hlavním thematu. Příznačný je pro rozvoj vedlejšího thematu *oddalovaný závěr*. Thema samo nebývá pevně uzavíráno; pevný závěr nastupuje zpravidla značně později. Podle konečného nástupu neoslabeného a dotud oddalovaného závěru poznáváme ohraničení celé oblasti vedlejšího thematu; je to nejspolehlivější ukazatel zejména u klasiků.

Stejně jako hlavní thema bývá i vedlejší *rozptřááno*, na př. opakováno (viz př. 316), nastavováno nebo rozváděno do malé formy. Celý oddíl exposice, v němž motivicky vládne vedlejší thema nebo v němž dochází k oddalování závěru do vedlejší tóniny, a to i s hudbou značně odlišnou od vlastního vedlejšího thematu, představuje *oblast vedlejšího thematu*. Je však třeba upozornit na to, že zjednodušeně bývá někdy označována celá oblast vedlejšího thematu, ať je jakkoliv bohatá a rozměrná, jako „vedlejší thema“.

Na ploše, na níž se rozvíjí vedlejší thema, odehrávají se často *prudké výrazové výkyvy*. Kontrast, s nímž se setkáváme v rámci oblasti vedlejšího thematu, bývá prudší než kontrast mezi hlavním a vedlejším thematem.

Ukázku vedlejšího thematu, vtěleného do dvojité periody s dlouze oddalovaným závěrem, uvedli jsme v př. 212 z Beethovenova Kvartetu *B* dur, op. 18, č. VI.

Rozmanitost a výrazové výkyvy oblasti vedlejšího thematu ukazuje hudba, jež navazuje na ukončené (ale pevně neuzavřené) vedlejší thema v 1. větě Haydnovy „Londýnské symfonie“ *D* dur (pokračování příkladu 315):

318

konec oblasti vedlejšího thematu

pevný závěr

V oblasti vedlejšího thematu se vyskytují *dramatické zlomy*, jako na př. v 1. větě Beethovenovy II. symfonie:

319

Po vedlejším thematu, když již bylo dosaženo pevného závěru, nastupuje někdy *episoda* (mezivěta), již lze zahrnout ještě do oblasti vedlejšího thematu. Taková epizoda významně *obohacuje thematický obsah exposice*, takže vytváří někdy z oblasti vedlejšího thematu skupinu temat a sama působí téměř jako druhé vedlejší thema (viz dále). Na rozdíl od spojovacího oddílu, který vede od hlavního thematu k vedlejšímu, je epizoda v rámci oblasti vedlejšího thematu tonálně soustředěna do vedlejší tóniny. Není to tedy spojka, nýbrž *oložka*.

Uvádíme ukázky takových episod z prvních vět Beethovenových symfonií I. a III.:

Beethoven: I. symfonie

320

začátek epizody

začátek závěrečného oddílu

Beethoven: III. symfonie

321

začátek epizódy

konec epizody

1. 2.

cresc. f.

Episody vedlejšího thematicu obohacují hudbu expozice; přináší překvapení, nový výhled a pod. V tom je jejich skladební smysl; jinak jakožto vložky, jež „nikam nevedou“, jsou bezúčelné. Kdybychom takovou epizodu ze skladby vynechali, skladba by neutrpěla vážnou trhlinu ve stavbě, byla by však ochuzena.

Někdy můžeme přímo mluvit o *dvou vedlejších themech*.

Tak je tomu na příklad v 1. větě Beethovenovy Sonáty C dur, op. 2, č. III, kde 1. vedlejší thema je v g moll (takty 27–45), druhé pak v G dur (47–60). Někdy bývá druhé vedlejší thema významnější než první. Tak v 1. větě Mozartovy Sonáty c moll z r. 1784 lze hudbu, jež z počátku působí jako vedlejší thema, zahrnout po případě ještě do spojovacího oddílu, a to proto, že se dostatečně nerozvine:

1. vedlejší thema

1. 2.

322 p

legato

cresc. f. p

2. vedlejší thema

legato

konec oblasti
vedlejšího thematicu

závěrečný oddíl

Citovaná ukázka je pokračováním příkladu 309.

Ve zvláštních případech bývá vedlejší thema a celá oblast vedlejšího thematicu *zestručněna*. Bývá to tehdy, když skladatel rozpře hlavní thema do velké šíře, nebo naopak zase když celá exposice je miniaturní (na př. v sonátinách).

Uvádíme ukázkou stručné oblasti vedlejšího thematicu z 1. věty Beethovenovy Sonáty A dur, op. 101:

(Allegretto ma non troppo)

323

Zestručněné vedlejší thema bez typického oddalovaného závěru nacházíme též ve scherzové větě Beethovenovy VIII. symfonie.

Konečně může vedlejší thema zcela *odpadnout*.

Sonátovou exposici bez vedlejšího thematu, avšak s thematem závěrečným (a se spojovacím oddílem, který do něho vede) napsal Beethoven ve scherzu klavírní Sonáty *Es dur*, op. 31, č. III. Tuto exposici uvádíme dále v § 79 jako př. 331.

Pro praktické studium stavby sonátové exposice uvádíme stručný přehled oblastí vedlejších temat v sonátových větách Beethovenových symfonií:

I. symfonie. 1. věta. Oblast vedlejšího thematu zahrnuje takty 53–87. Z toho vlastní vedlejší thema zaujímá takty 53–68; takty 69–76 představují těsně připojenou mezivětu podthematického významu; v taktech 66–87 probíhá výrazná epizoda-vložka, podstatně obohacující hudební náplň exposice (viz př. 320). — 2. věta. Oblast vedlejšího thematu: 27–42 (vedlejší thema). — 4. věta. Vedlejší thema nastupuje v taktu 56 a končí v taktu 78, kdež nastupuje hned závěrečný oddíl.

II. symfonie. 1. věta. Oblast vedlejšího thematu: 73–112, z toho samo vedlejší thema 73–88. — 2. věta: Vedlejší thema nastupuje v taktu 48. Samo thema zaujímá pouze 8 taktů. Oblast vedlejšího thematu končí v taktu 82. — 4. věta. Vedlejší thema nastupuje v taktu 52 (nikoliv 26!). Taktem 68 začíná evoluce thematu. Celá oblast vedlejšího thematu končí v taktu 98, a to nikoliv na tonice vedlejší tóniny, nýbrž na dominantě hlavní tóniny.

III. symfonie. 1. věta. Oblast vedlejšího thematu: 45–108, z toho samo vedlejší thema 45–57. Epizodu 83–108 viz př. 321.

IV. symfonie. 1. věta. Oblast vedlejšího thematu: 107–177, z toho samo vedlejší thema 107–121 (*F dur* — *d moll*); v taktech 121–141 probíhá evoluce thematu, končící na tonice vedlejší tóniny *F dur*; následuje kanonická epizoda (141–157); závěrem v *F dur* (takt 177) končí celá oblast a začíná závěrečný oddíl. — 2. věta. Vedlejší thema zaujímá celou oblast vedlejšího thematu (takty 26–33). — 4. věta. Oblast vedlejšího thematu: 37–88, z toho samo vedlejší thema 37–64.

V. symfonie. 1. věta. Oblast vedlejšího thematu: 59–110, z toho samo vedlejší thema 63–94. — 4. věta. — Oblast vedlejšího thematu začíná v taktu 45 (nikoliv 26!) a trvá do taktu 63. Samo thema probíhá v taktech 45–56.

VI. symfonie. 1. věta. Oblast vedlejšího thematu: 67–115; první část vedlejšího thematu (přípravná) probíhá v taktech 67–92, druhá v taktech 93–115. — 2. věta. Vedlejší thema začíná na mimotonální dominantě v 33. taktu, načež je pozměněně zopakováno v taktech 41–48.

VII. symfonie. 1. věta. Oblast vedlejšího thematu: 119—164, z toho samo thema 119 až 130. — 4. věta. Oblast vedlejšího thematu: 65—124, z toho samo vedlejší thema 65—105 (nebo dokonce jen 76—94).

VIII. symfonie. 1. věta. Oblast vedlejšího thematu: 38—69, z toho samo thema 38—51. — 2. věta. Vedlejší thema (s významnými doprovodnými prvky z hlavního thematu): 20—29; v tom je obsaženo dotvrzování toniky (v taktech 23. a 25.); thema končí otevřeně, takže nepozorovaně vplývá do závěrečného oddílu. Jiné pojetí: spojovací oddíl trvá od taktu 18 do poloviny taktu 23, kde nastupuje hned závěrečný oddíl. — 4. věta. Oblast vedlejšího thematu: 48—68. V ní je thema uvedeno dvakrát, v *As dur* a v *C dur*.

IX. symfonie. 1. věta. Široce rozvinutá oblast vedlejšího thematu zabírá takty 80—150. Samo vedlejší thema zní v taktech 80—88. — 2. věta. Oblast vedlejšího thematu: 93—135.

§ 78. ZÁVĚREČNÉ THEMA. ZÁVĚREČNÝ ODDÍL EXPOSICE. KODA

Po dosaženém pevném závěru ve vedlejší tónině, jímž zpravidla končí oblast vedlejšího thematu, následuje *závěrečný oddíl exposice*, který jenom někdy přináší významné, s hlavním a vedlejším thematem souměřitelné *závěrečné thema*. Často je závěrečný oddíl exposice vyplněn hudbou, jež nedosahuje váhy thematu a má jen dotvrzující, kodový účín. S tím souvisí, že závěrečný oddíl se rozpadá na serii kratších skladebných článků, jež všechny naléhavě tíhnou do toniky vedlejší tóniny.

Touto svou strukturou se odlišuje závěrečný oddíl nejnápadněji od dříve exponovaných themat. Jeho hudby nelze proto bez pronikavého zásahu použít na př. jako hlavního thematu: její pomocná funkční podstata (kodovost) ji neopravňuje k uplatnění exposičnímu (viz § 26).

Je-li závěrečný oddíl zahájen skutečným závěrečným thematem, následuje po něm zpravidla ještě *koda*. Tato koda může být natolik odlišná od thematu, že může působit jako náznak nového (druhého) závěrečného thematu (viz dále př. 330).

Závěrečný oddíl bývá někdy zjednodušeně nazýván „závěrečné thema“, a to bez ohledu na to, uplatňuje-li se v něm hudba váhy thematické nebo jenom podřadná, dotvrzující koda.

Tonálně probíhá závěrečný oddíl *v téže tónině jako oblast vedlejšího thematu*. Rozhraničení mezi ní a závěrečným oddílem nebývá tudíž tak určité jako mezi oblastmi hlavního a vedlejšího thematu. Někdy lze některý skladebný článek zahrnout jak do oblasti vedlejší, tak do závěrečného oddílu. Záleží tu na určitosti (pevnosti) závěru, dále pak na tom, jak těsně na dosažený závěr navazuje další hudba a zda tato hudba je nová (t. j. odlišná od hudby předcházející). Těsné („nedočkavé“) navázání připoutává nový článek vždy spíše ještě k předcházející vedlejší oblasti (srov. příklady 320 a 321). Avšak výrazně nová hudba, nasazená na novém dynamickém stupni („s novým elánem“), může působit jako zahájení závěrečného oddílu i tehdy, nedospěla-li předcházející hudba k pevnému, neproblematickému závěru.

Těsné sepětí mezi oblastí vedlejšího thematu a závěrečným oddílem exposice lze ukázat v 1. větě Mozartovy Symfonie *C dur* („Jupiter“, Köch. 551):

324

konec vedlejšího tematu

pokračování oblasti vedlejšího tematu

začátek závěrečného oddílu

D

T

p

začátek

1.

2.

D

závěrečného oddílu (jiné pojetí)

T

D

T



Je příznačné, že významnější odmlky celého orchestru následují zde po disonantních akordech; naopak zase po pevných závěrech navazuje skladatel nový proud hudby co nejdříve. Na opětované tichnutí hudby do toniky vedlejší tóniny upozorňují funkční značky D T. V prvním pojetí vpadá závěrečný oddíl do sotva dosaženého závěru oblasti vedlejšího thematicu; ve druhém pojetí začíná závěrečný oddíl sice po cesuře — oblast vedlejšího thematicu je tu však prostě přerušena na dominantní harmonii.

Závěrečný oddíl končí zpravidla pevně ve vedlejší tónině (t. j. v tónině, v níž probíhala oblast vedlejšího thematicu). Místo toho se občas stává, že závěr je přerušen, nejčastěji tak, že očekávaná tonika je nahrazena v poslední chvíli jinou harmonií nebo je komplikována, takže pozbývá své toničnosti.

Tak končí na příklad závěrečný oddíl ve finální větě Beethovenovy VII. symfonie po obkrát na jiné harmonii než na tonice vedlejší tóniny *cis moll*:

závěrečný oddíl (pouhá koda)

325

1. *E dur* D T

2.

(návrat na začátek exposice) *ff* vstup do provedení

Neobsahuje-li exposice závěrečný oddíl, může tímto neobvyklým způsobem končit i oblast vedlejšího thematicu.

Vidíme to na příklad na konci exposice ve finální větě Beethovenovy II. symfonie, kde místo očekávaného kadenčního kvartsextakordu (po druhé dominantě) nastupuje dominantní čtyřzvuk hlavní tóniny:

326

A dur

D dur: D

Hudba závěrečného oddílu s případným závěrečným *thematem* *kontrastuje* zpravidla s *vedlejším thematem*, zato se však *bližt* *thematu hlavnímu*; ve zvláštních případech je s ním docela shodná.

Tak v 1. větě Beethovenovy I. symfonie nastupuje závěrečný oddíl s hudbou hlavního *thematu* v transposici do vedlejší tóniny (srov. příklady 307 a 320). Podobně je tomu v 1. větě Beethovenovy VII. symfonie, kde závěrečný oddíl zní takto:

(Vivace)

327

ff

sf

sf

sf

začátek provedení

Srov. s tím př. 306.

I když závěrečný oddíl nepřináší samostatné a rozvinuté thema, přece jen uvádí charakteristický, nápadný, dotud nepoužitý prvek.

Tak dává Beethoven nastoupit v závěrečném oddílu finální věty v I. symfonii nový synkopický motiv:

328

Podobně v 1. větě Janáčkovy I. kvartetu („Z podnětu L. N. Tolstého Kreutzerovy sonáty“) se rozehraje v závěrečném oddíle drobná triolová figurace, jaká se dotud neuplatnila, nad pregnančně rytmisovaným motivem:

329

Stává-li se občas, že v oblasti hlavního nebo vedlejšího thematicu se uplatní dvě thematicu nebo významná mezivěta (episoda) vedle thematicu, setkáváme se s takovým obohacením závěrečného oddílu vzácně.

Jako příklad lze uvést závěrečný oddíl z finální věty Beethovenovy Sonáty *cis moll*, op. 27, č. II (zvané „Mondschein“):

(Presto agitato)

330

The image displays four systems of musical notation for a sonata movement. Each system consists of two staves. The first system features eighth-note patterns with dynamic markings 'p' and 'cresc.'. The second system continues with similar eighth-note patterns and dynamic markings 'p' and 'cresc.'. The third system shows a transition with dynamic markings 'decresc.' and 'p'. The fourth system concludes with eighth-note patterns and a 'cresc.' marking.

Závěrečný oddíl může též zcela odpadnout. Expositice pak končí oblastí vedlejšího thematicu, jak jsme to viděli ve finální větě Beethovenovy II. symfonie (viz př. 326). Bez závěrečného oddílu bývají expositice v sonátových větách, v sonatinách a pak v takových sonátových větách, jejichž celkový rozvrh se blíží rondo.

Pro praktické studium závěrečných oddílů expositice uvádíme jejich umístění v sonátových větách Beethovenových symfonií (čísllice značí takty):

I. symfonie. 1. věta: 88–106, z toho koda 100–106. Obsah odvozen z hlavního thematicu. — 2. věta: 53–64, z toho koda 61–64. Obsah je nový, avšak nedosahuje váhy thematicu. — 4. věta: 78–96, z toho koda odvozená z hlavního thematicu 86–96. Viz př. 328.

II. symfonie. 1. věta: 112–131, z hlavního thematicu; v tom koda 126–131. 2. věta: 82–99 s novým obsahem (skutečným závěrečným thematicem); v tom koda 96–99. — 4. věta: bez závěrečného oddílu (pokud za něj nechceme považovat úsek 84–98; proti tomu však svědčí okolnost, že v taktu 84 nebylo dosaženo pevné závěrové toniky). Viz př. 326.

III. symfonie. 1. věta: 109–149, z toho koda 144–149. Obsah je nový, avšak spřízněný s vedlejším thematicem; na konci kody se ozve motiv hlavního thematicu.

IV. symfonie. 1. věta: 177—190. Celý závěrečný oddíl je vlastně koda. — 2. věta: 34—38, pouhá koda. — 4. věta: 88—100, z toho koda 96—100.

V. symfonie. 1. věta: 110—124, z hlavního thematicu; v tom koda 119—124. — 4. věta: závěrečný oddíl nastupuje po nedotaženém závěru oblasti vedlejšího thematicu, končí pak místo na tonice vedlejší tóniny na dominantě tóniny hlavní. Závěrečné thema se hraje dvakrát (64—71, 72—85); k němu není připojena koda.

VI. symfonie. 1. věta: 116—135, z toho koda 123—135. — 2. věta: 48—54, z toho koda 50—54.

VII. symfonie. 1. věta: viz př. 327. — 4. věta: viz př. 325. Vzhledem k tomu, že jde o pouhou kodu, lze ji považovat za součást oblasti vedlejšího thematicu, zvláště když navazuje na předcházející hudbu bez cesury.

VIII. symfonie. 1. věta: 70—103. Závěrečný oddíl zde přináší skutečné thema. — 2. věta: nechceme-li považovat za závěrečný oddíl úsek 30—34, je exposice této věty bez závěrečného oddílu. — 4. věta: 68—90. Závěr je zde stočen do toniky hlavní tóniny.

IX. symfonie. 1. věta: 150—159. — 2. věta: 135—143.

§ 79. CELKOVÝ ROZVRH, PRŮBĚH A CHARAKTER SONÁTOVÉ EXPOSICE

Pro sonátovou exposici jsou příznačné *evoluční rysy*. Přitom však exposici neprobíhá veskrze evoluční hudba (jak tomu je ve druhém díle, v provedení), nýbrž jednotlivé její části, zvláště sama thematicata, mají *exposiční charakter*. Evolučních rysů se dostává exposici celkovým rozvrhem a průběhem hudby.

Perioda, do níž bývá vtěleno hlavní i vedlejší thema, představuje sama o sobě typickou exposiční hudbu, i když jen zřídka čistý typ. Avšak způsob využití tohoto základního stavebního materiálu je v menší neb větší míře vždy evoluční. Tak hlavní i vedlejší thema se při *opakování* zpravidla *mění*, a to často tak, že druhé zaznění thematicu představuje *nové vývojové stadium*.

V 1. větě Beethovenovy VII. symfonie zní hlavní thema po druhé sice beze změn ve struktuře, avšak *v podstatně jiném vybavení zvukovém* (viz př. 306). V 1. větě Beethovenovy Sonáty c moll, op. 10, č. I, je zase druhé uvedení thematicu *dramaticky zestručněno* (viz př. 311). Případy, kdy se při opakování změny jen nepatrně barevné vybavení, na př. v pomalé větě Beethovenovy IV. symfonie, představují spíše výjimky a nasvědčují spříznění s rondem (viz kap. IX).

Totéž platí o případné *malé reprise thematicu*, je-li thema rozvinuto do malé formy: *návrat thematicu je vždy dramatisován*, takže jeho oblast nevyznívá staticky (jak by tomu bylo při normálním uplatnění malé formy s reprisou).

Pěkně to vidíme v průběhu oblasti hlavního thematicu v 1. větě Novákovy „Sonaty eroicy“ (př. 308), kde reprisa thematicu probíhá nejen v mohutném zvuku, nýbrž i v nové tónině a v opačném tónorodu.

Stejně i spojovací oddíl, přináší-li náznak malé reprisy hlavního thematicu, působí aspoň v dalším svém rozvoji nově (srov. příklady 309 a 310).

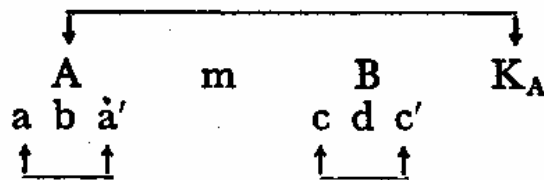
Silnější evoluční akcent má pak taková oblast hlavního thematicu, v níž se thema neopakuje ani nereprisuje a v níž spojovací oddíl přináší novou hudbu. Ovšem vzhledem ke zvýšenému nebezpečí, jež z toho plyne pro soudržnost hudebního proudu, představují takto přímočaře rozvíjené exposice spíš výjimku.

Co platí o hlavním thematu, platí i o vedlejším. Použije-li skladatel strukturálně věrného opakování, mění aspoň dynamický stupeň, barvu nebo tóninu.

Poučné je, jak použil Beethoven dvojího znění vedlejšího thematu ve finální větě VIII. symfonie (v *As dur* a v *C dur*).

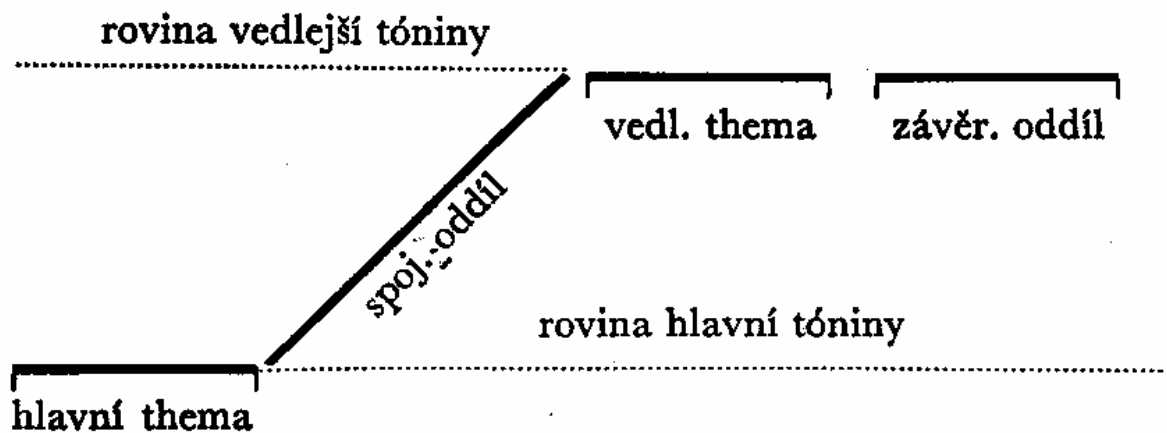
Nástup závěrečného oddílu s novou hudbou podtrhuje evoluční průběh exposice. Naproti tomu podobnost hudby závěrečného oddílu s hlavním thematem nebo dokonce přímá motivická závislost představuje stmelovací sílu, jak ji známe z hudby povahy exposiční. Avšak ani v tom případě nepředstavuje příbuznost nebo odvozenost závěrečného oddílu věrnou reprisu, nýbrž jen reprisový náznak. Zvláště důležité je, že závěrečný oddíl se liší od oblasti hlavního thematu *tonálně*. Vychýlení do vedlejší tóniny a upevnění v ní představuje tak silný odklon od východiska, že přes motivické připomínky *vyznívá exposice otevřeně*.

Reprisové náznaky mohou být v průběhu sonátové exposice stupňovány, na př. tak, že se objevují jak v rámci jednotlivých themat, tak i v exposici jako celku:



Takové maximum reprisového prokřížení je však celkem vzácné. Jsou-li náznaky repris v jednotlivých thematických oblastech, nebývá jich už v exposici jako celku.

Celkový *tonální průběh exposice* je rovněž dokladem jednosměrného, od východiska se odvracejícího a na ně zapomínajícího úsilí. Dočasný návrat hlavní tóniny, spojený s návratem thematu (*a b a'*), je zastíněn upevňováním vedlejší tóniny ve vedlejším thematu a konečným jejím upevněním v oddílu závěrečném. Typický tonální obraz sonátové exposice vypadá takto:



Jak vidno, *prodlévá exposice z větší části ve vedlejší tónině*. V hlavní tónině je zakotvena velmi nepevně.

Vláda hlavní tóniny není pronikavá ani v tom případě, kdy hlavní thema

se rozrůstá do malé formy s reprisovým náznakem; i v tomto případě probíhá střed (*a b a'*) mimo hlavní tóninu.

Ze základních jednovětých forem, jež jsme poznali, blíží se sonátová exposice nejspíše *malé směsi* s případným motivickým sprízněním některých malých dílů: *a b c d e...* (viz § 46). Závažný rozdíl je ovšem v tom, že konec exposice je zaměřen tonálně jinak než začátek a že sonátová exposice představuje právě jen vstupní část rozlehlejší formy, nikoliv formu soběstačnou. Nebezpečí skladebného rozpadu, o němž jsme se zmínili v § 46 u malé směsi, čelí sonátová forma tím, že hudbu *dále rozvolí a sceluje*.

Klasikové se snažili čelit rozpadu samotné exposice, plynoucímu z myšlenkové roztěkanosti, tím, že *celou exposici ve skladbě věrně opakovali*, což požadovali prostým předpisem repetičním. O opakování velkých celků, jakým sonátová exposice nesporně jest, ovšem víme, že má jen malý formotvorný účín. Evoluční příznaky exposice nemohou jím tudíž být podstatně oslabeny. K stavebnému skloubení neklidně pestrého světa sonátové expedice je třeba pronikavějších a účinnějších skladebných zásahů, než jaký představuje prostá repetice: dalšího soustředěného a ukázněného rozvinutí skladby.

V novější reprodukci klasická repetice exposice zpravidla odpadá. Skladba tím stavebně neutrpí.

Repetice exposice byla u klasiků obvyklá v prvních větách sonátového cyklu. Ve větách finálních a pomalých, zejména však v ouverturách, repetice předpisována nebyla.

Sonátová exposice, pro niž nebyla předepsána repetice, stáčela se u klasiků často *zpět do hlavní tóniny*, takže další rozvoj skladby mohl z počátku pokračovat tak, jako by repetice *byla* uplatněna. Pro ty případy je zejména příznačná citace aspoň začátku hlavního thematu v hlavní tónině při nástupu sonátového provedení, jak to vidíme na př. ve finální větě Beethovenovy II. symfonie (konec exposice viz v př. 326).

Novodobí skladatelé repetici pro sonátovou exposici nepředpisují.

Nebezpečí nadměrné pestrosti a myšlenkové roztěkanosti sonátové exposice může skladatel čelit uplatněním *motivických pout* mezi jednotlivými částmi nebo též mezi jednotlivými thematy. Poznali jsme, že vedlejší thema může být transposicí hlavního (př. 315). Skladatel může též postavit vedlejší thema do stínu hlavního, t. j. pouze je naznačit a dostatečně nerozvinout (viz př. 323). Tím se sníží jeho odstředivý tlak na závažnější thema hlavní, jež tak zůstane myšlenkovým centrem celé exposice. V preferování hlavního thematu lze pak dospět ke krajním důsledkům: lze mu zajistit plnou vládu nad celou exposicí tím, že *vedlejší thema nebude vůbec uvedeno*. Celá exposice je pak redukována na oblast hlavního thematu, případný spojovací oddíl, v němž se odehrává plynulá modulace do vedlejší tóniny, a závěrečný oddíl, utvrzující vedlejší tóninu. Obsah závěrečného oddílu nesmí být ovšem příliš rozvinut a musí se vyznačovat výraznými znaky kodovosti, aby nepůsobil jako vedlejší thema. Tak bývají řešeny sonátové formy s hudbou scherzové povahy.

Jako příklad *exposice bez vedlejšího thematu* uvádíme zde začátek scherza z Beethovenovy Sonáty *Es dur*, op. 31, č. III:

Hlavní thema a jeho opakování

331

The musical score consists of several systems of staves. The first system (measures 331-334) is in bass clef with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 335-338) continues in bass clef with piano (*p*) dynamics. The third system (measures 339-342) features a piano (*pp*) dynamic and includes the instruction "(8) (po prvé o oktávu níže)". The fourth system (measures 343-346) is in treble clef, marked "1." and includes "poco ritard." and "a tempo". The fifth system (measures 347-350) is in bass clef, marked "2." and includes "spojovací oddíl", "ff", "a tempo", and "p". The sixth system (measures 351-354) is in treble clef, marked "ff" and "p". The seventh system (measures 355-358) is in treble clef, marked "cresc.".

závěrečný oddíl

V citované exposici nelze chápat část označenou „spojovací oddíl“ jako oblast vedlejšího thematicu, ježto zde jde vskutku jen o hledání nové (vedlejší) tóniny. Část označenou „závěrečný oddíl“ nelze pak považovat za vedlejší thema, ježto povaha hudby je zde vysloveně závěrová.

Odstranění vedlejšího thematicu ze sonátové exposice má též výsledný účín jako uplatnění transposice hlavního thematicu ve funkci thematicu vedlejšího: skladba se stává *monothematickou*; jeden z méně důležitých znaků sonátové formy, protiklad thematic, tím odpadá.

§ 80. SONÁTOVÉ PROVEDENÍ. ZPŮSOBY ZPRACOVÁNÍ THEMATICKEHO MATERIÁLU. STUPNÉ PROVEDENÍ. EPISODA MÍSTO PROVEDENÍ

Střední díl sonátové formy, navazující na exposici, nazývá se *provedení*. Jméno je utvořeno podle hudby, jež v tomto díle probíhá: je to hudba *vysoce evoluční*, zpracovávající (provádějící) thematický materiál exposice.

Provedení je vázáno na materiál exposice. Celá exposice nebo kterékoliv její části mohou být v provedení zpracovávány. Nejen tedy sama thematica, nýbrž i hudba spojovacího oddílu, hudba vsunutých mezivět (episod), závě-

rečného oddílu, úvodu nebo kody — vše může v provedení v rozmanitých obměnách zaznívat nebo i jen vzdáleněji se obrážet. V provedení se ovšem uplatňují v první řadě *themata*, zejména *hlavní thema*.

Materiál exposice může přejít do provedení v různém přetvoření (zpracování):

1. melodickém,
2. polyfonickém,
3. harmonickém,
4. stilisačním,
5. strukturálním.

Melodické a polyfonické zpracování se může přirozeně týkat pouze melodické složky *themat* nebo melodické složky jiných částí *exposice*.

Melodicky je *thema* přetvářeno tím, že jsou v něm měněny intervaly (melodická linie) a původní rytmický průběh (dílčí kinetická složka). Malé intervaly jsou rozmanitě rozpínány, naopak zase velké stlačovány. Melodická linie může být v krajním případě až znivelisována (srov. § 12). Původně ustrnulý úsek melodie, opakující jediný tón, může být zase melodisován.

Změnami melodické linie je původní tvar *thematu deformován*. Menší neb větší deformace *thematu* patří k nejvýznačnějším rysům hudby v sonátovém provedení. I když je *thema* z počátku citováno věrně, přece po určitém čase dochází k jeho deformaci; někdy stačí nepatrné pozměnění, aby byl posluchač upozorněn na to, že poslouchá provedení *thematu*, nikoliv už jeho *exposici*.

Zcela nepatrnou, avšak nápadnou deformaci melodické linie vidíme na příklad hned na začátku provedení v 1. větě Mozartovy Symfonie g moll (Köch. 550):

hlavní thema v provedení

hlavní thema v exposici

Četnými intervalovými změnami je postiženo *thema* v provedení ve Smetanově „Vyšehradu“, jak vidíme z příkladů 27 (*exposice*) a 75 (z konce provedení).

Kromě toho bývají v provedení k jednotlivým melodickým článkům přidávány nové obraty, jimiž je nový článek *rozšiřován* nebo *variován* (srov. § 12). Nové melodické přídatky nejsou sice přímo závislé na *exposici*, vyrůstají však jako přirozené obohacení (nejčastěji pokračování) z původních *exposičních článků*, a jsou tudíž hudbou *exposice* podněcovány aspoň nepřímě.

Takové rozšíření (vnitřní), jež může být po případě chápáno též jako komplikující variace, čteme na příklad v provedení Smetanova „Vyšehradu“:

333

V provedení

f *cresc.* *sf*

vloženo

V exposici

Jednoduché *rytmické poměry* v melodii bývají při jejím přetvořování komplikovány a zaostřovány (viz př. 333), složité pak zase naopak zjednodušovány. Přitom se uplatňují často augmentace a diminuce, přísné i volné (srov. § 14).

Změnou rytmisace (ve srovnání s původním zněním thematic) dosahuje na příklad Smetana v provedení „Tábora“ zvýšeného napětí, příznačného pro působení sonátového provedení:

334

V provedení

p *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

ff V exposici

Polyfonické zpracování hudby exposice může být imitační i neimitační (srov. § 21). Melodie-thema nebo jednotlivé motivy mohou v provedení plynout v proimitovaném předivu nebo je může skladatel provázet kontrapunkt, jež mohou být převzaty nebo odvozeny z jiných míst (themat) exposice, nebo mohou po případě být i nezávislé na exposici (podobně jako přídavky rozšiřující melodii). Do kontrapunktické souhry se mohou dostat i různá thematic, na př. hlavní s vedlejším.

Jako příklad imitační polyfonisace thematic uvádíme úsek z provedení ze Smetanova „Vyšehrad“:

335

motiv Vyšehradu

K citaci thematic z exposice, pojímanému jako cantus firmus, přikomponoval Dvořák v 1. větě Symfonie G dur (op. 88) kontrapunkt, jímž zase jiným způsobem (neimitačním) oživil hudbu provedení:

336

kontrapunkt

thema

Harmonické provdění se soustřeďuje na přeměnu původních (v exposici uváděných) souzvuků a jejich sledů, zpravidla ovšem v souvislosti s původním melodickým vybavením. Nejčastěji je melodie thematic v provedení *nově harmonisována*. Původní melodie však může též odpadnout; v provedení zní pak pouhý sled souzvuků, obvykle složitý a bohatší než v exposici, obkreslující prostý melodický obrys nebo vytvářený vůbec bez ohledu na melodickou výslednici.

Harmonickým neklidem, příznačným pro provedení, se vyznačuje na příklad tento úsek ze Smetanova „Vyšehradu“:

337

f cresc.

ff

Hlavní motiv Vyšehradu zde stále ve změněné podobě zaznívá; jeho melodické změny jsou zčásti podmíněny klikatým rozvojem harmonie.

V provedení se někdy pronikavě mění *stilisační faktura* hudby z exposice, zpravidla směrem k větší komplikaci. Stilisační zahuštění hudby v provedení souvisí přirozeně s přeměnami polyfonickými a harmonickými. Stilisačně je však možno obohatit (nebo též ochudit) hudbu bez polyfonických přídavek a harmonických změn, a to *na způsob přísných variací*.

Ve finální větě Sonáty *h* moll uplatnil Chopin v provedení komplikovanější stilisaci doprovodu k tematů než v exposici, zatím co sama melodie tematů zůstala nedotčena:

Začátek citace tematů v provedení

338

Začátek tematů v exposici

Pro celkovou tvářnost hudby v provedení jsou velmi důležité *strukturální přeměny materiálu exposice*. Themata jsou v provedení drobená, trhána nebo drcena na menší články, jež jsou pak volně k sobě přistavovány, takže vznikají *útvary nové struktury*. Nejčastěji se přeměňuje periodické thema v neperiodickou větu nebo v sled volných (nesdružovaných nebo volně sdružovaných) dílců a článků. Časté jsou v provedení „násilné“ *přerovy a nezakončené motivy* (srov. § 25, bod 8).

Imitační propracování tematů přináší s sebou i přeměnu struktury. Vidíme to na příklad z příkladu 335, v němž v nejvyšším hlase se ozývají i nedokončené (přervané) motivy. (Thema viz v př. 27.)

V sonátovém provedení se skladatel pochopitelně neomezuje na jeden způsob zpracování exposičního materiálu, nýbrž střídá je a kombinuje. V průběhu provedení lze pak sledovat *rozvoj práce s thematickým materiálem*, jímž může skladatel záměrně zpodobovat dramatický proces; jeho jednotlivá stadia jsou vyznačena určitým způsobem zpracování nebo určitou kombinací.

Kromě způsobů provádění, jež jsme zde letmo probrali, můžeme mluvit o různých *stupních provedení*.

Pro běžnou analytickou praxi stačí rozlišovat provedení *ostré a mírné*. V *ostrém provedení* se uplatňují pronikavé a časté zásahy určitého pracovního způsobu nebo kombinace pracovních způsobů do thematického materiálu daného exposicí. V *mírném provedení* jsou zásahy jen málo důsažné a řídké. Ostré provedení stojí v ostrém protikladu k exposici; mírné se blíží hudbě exposice, zejména jejím partiím evolučním (evolucím tematů). Ostré provedení představuje právě vysoce evoluční hudbu, jak bylo řečeno výše; zde se neuplatňují exposiční příznaky. V mírném provedení jsou výrazné znaky exposiční, i když jeho podstata je rovněž evoluční; uplatňují se tu na př. části stavěné periodicky.

Hranice mezi oběma stupni provedení, ostrým a mírným, není ovšem

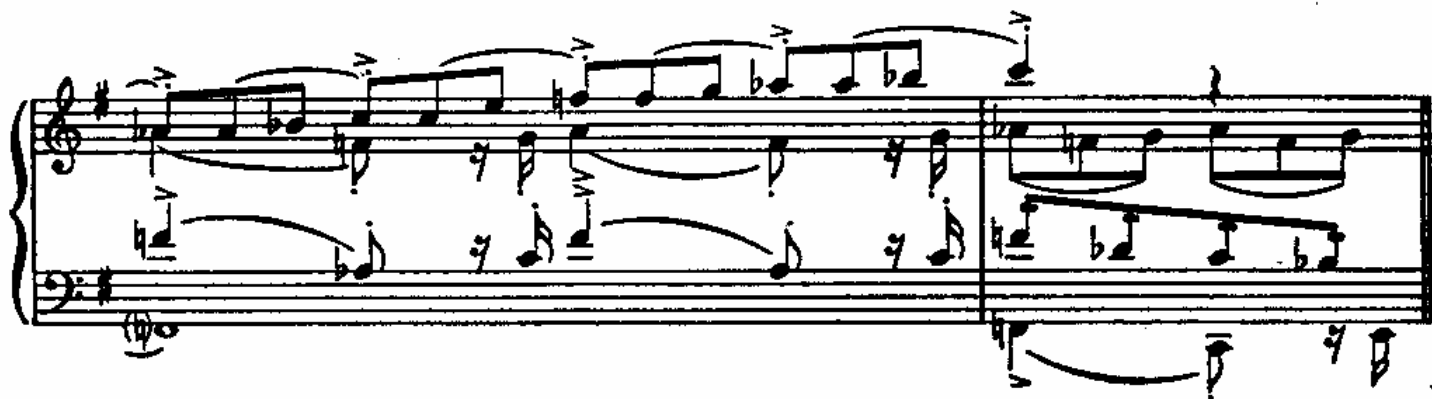
přesně stanovitelná. Ostré a mírné provedení představují *krajnosti*, mezi nimiž existují *stupně přechodné*.

Rozumí se, že v průběhu sonátového provedení, zejména rozlehlejšího, vystřídávají se často oba krajní stupně i některé mezistupně.

Jako příklad ostrého provedení uvádíme úsek z provedení v 1. větě Smetanova kvartetu „Z mého života“:

339

333



Začátek thematu skladby, jež zde skladatel zpracovává, je uveden v př. 37. V 1. větě kvartetu „Z mého života“ je ostré provedení pozvolna stupňována; provedení zde začíná zcela nenápadně (jako mírné). Ostré provedení nastupuje však někdy náhle, na příklad při „più mosso“, jež neočekávaně vpadá do zklidnělého proudu hudby. Ve Smetanově symfonické básni „Richard III.“ nacházíme partii ostrého provedení, jež nastupuje po generální pomlce celého orchestru:

Più mosso

340 *p* *molto cresc.*

ff *sf* *p* *molto cresc.*

V 1. větě Čajkovského VI. symfonie začíná celé provedení na nejvyšším stupni jako ostré (náhlé *Allegro vivo* po *Adagio mosso* – *ritardando molto*).

Jako příklad mírného provedení uvádíme úryvek z 1. věty Dvořákova Koncertu pro violoncello, op. 104:

Molto sostenuto
molto espressivo

341 *ppp* *p*

A musical score for piano, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with various dynamics: *sf* (sforzando), *dim.* (diminuendo), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). There are also markings for *3* (triplets) and *7* (sevens). The lower staff contains a bass line with chords and some melodic fragments.

Zejména v mírném provedení se často uplatňují přidávané melodické úseky k původním (exposičním) motivům. S tím souvisí *vytváření nových melodií jen volně souvisejících s některým thematem exposice.*

Uvolňováním pout mezi obsahem provedení a hudbou exposice lze dospět k naprostému zpretrhání vnitřních vztahů. Hudba středního dílu sonátové formy pak již přestane být provedením a stává se *episodou, nahrazující provedení.* Taková epizoda má pochopitelně *exposiční charakter.*

Jako příklad uvádíme střední díl z finální věty Mozartovy třívěté Sonáty C dur z r. 1779:

A musical score for piano, consisting of five staves. The upper staff starts at measure 342 and features a melodic line with dynamics *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The lower staff contains a bass line with chords and some melodic fragments. The score includes various dynamics: *p*, *mf*, *fp* (fortissimo), and *pp* (pianissimo). There are also markings for *cresc.* (crescendo) and *8* (octaves).



Episoda expositivního charakteru místo provedení představuje v rámci sonátové formy výjimku (srov. znaky sonátové formy uvedené v § 75). Zato dosti časté jsou v provedení *malé episydy*, jež exponují *podřadné nové nápady*, často jen figurační podstaty (s nevyvinutou melodií). Episydy s významným *novým thematem* jsou vzácné.

Slavný příklad máme v první větě Beethovenovy III. symfonie, kde se v proudu provedení vynořuje zpěvné thema, jež zastihuje vedlejší thema z exposice:



Nástup tohoto thematu je důkladně harmonicky připraven, takže vskutku vnáší do evolučního proudu prvek expositivní.

Konečně je třeba připomenout, že provedení v sonátové formě může být *zakrnělé*, omezující se jen na přípravu reprisy (jak tomu je ve scherzové větě Beethovenovy VIII. symfonie), nebo může i zcela *odpadnout*.

§ 81. PRŮBĚH A STAVBA SONÁTOVÉHO PROVEDENÍ. PŘÍPRAVA REPRISY. ZDÁNLIVÁ REPRISA

Sonátové provedení může být *odděleno* od harmonicky uzavřené nebo aspoň jasně ukončené exposice, může však z ní též nenápadně (bez formálního zářezu) *vyplýnout*. První způsob je příznačný pro klasiky, druhý pro novější skladatele.

Jen výjimečně zahajuje skladatel provedení náhlým zlomem (jako Čajkovskij v I. větě VI. symfonie). Zpravidla jaksí nabírá dech a připravuje se k práci s thematy. První oddíl představuje tedy *vstup, přípravu*.

Nato teprve následuje *vlastní provedení*, často rozlehlé a mnohotvárné. Nakonec pak připravuje skladatel blížící se reprisu. *Příprava reprisy* spadá ještě cele do provedení jako jeho poslední oddíl.

Tato základní třídílnost je nejpriznačnějším stavebním rysem sonátového provedení.

V průběhu *prvního oddílu provedení* opouští skladatel pozvolna tóninu, již skončila exposice a již zpravidla provedení též začíná. Je to nejčastěji tónina vedlejšího thematu a závěrečného oddílu (vedlejší tónina). V případech, kdy není pro exposici požadována repetice, začínává skladatel provedení hlavní tóninou. (Je to náhrada za návrat hlavní tóniny, který by se uskutečnil, kdyby

byla exposice hrána znova.) Během vstupního oddílu je však i tato tónina opouštěna. Ve výjimečných případech, v nichž se sonátová forma přibližuje rondou, přednese skladatel na začátku provedení celé thema v hlavní tónině.

Jako příklad lze tu připomenout pomalou větu v Beethovenově IV. symfonii (již někteří theoretikové považují za sonátovou, jiní však za rondovou).

Thematically začíná vstupní oddíl provedení nejvhodněji buď *nejdůležitější* myšlenkou skladby, *hlavním thematem*, nebo navazuje na *nejbližší* (právě dozněvší) hudbu, t. j. na *závěrečný oddíl* exposice. Vyloučeny ovšem nejsou ani jiné začátky.

Provedení 1. věty Beethovenovy VII. symfonie navazuje na příklad na poslední nápad exposice (viz př. 327, v němž je začátek provedení zachycen). Naproti tomu v pomalé větě Mozartovy Symfonie *g moll* začíná provedení deformací hlavního thematu (viz př. 105). Podobně začíná Smetana provedení v 1. větě kvartetu „Z mého života“ názvuky na hlavní thema:



Znění hlavního thematu v exposici viz v př. 37.

Vstupní oddíl je pracován zpravidla jako *mírné provedení*. Teprve v dalším průběhu dochází skladatel k provedení ostrému, dojde-li k němu vůbec.

Tak Janáček v 1. větě Sonáty pro housle a klavír setrvává po celé provedení na mírném stupni.

Hlavní (střední) oddíl provedení je rozmanitý a mnohotvárný po všech stránkách.

Po stránce *tonální* lze jeho průběh vymezit negativně: *skladatel se důsledně vyhýbá hlavní tónině*. Případy, kdy v provedení krátce probleskne hlavní tónina, představují výjimky a vyskytnou se nejspíše ve skladbách, jež jsou stavěny volně podle vzoru sonátové formy.

Na příklad ve Smetanově „Vyšehradu“ se ozve krátce hlavní tónina *Es dur* v taktech 99–102, 111–115 a 151–157. Je to ovšem symfonická báseň (volně stavěná skladba), nikoliv symfonie.

Tóniny, jimiž provedení prochází, bývají seskupovány kolem hlavní tóniny: některé jsou vyšší (s více \sharp nebo s méně \flat), jiné nižší (obráceně). Při tom se střídají tóniny *dur* a *moll*. Vlása jednotlivých tónin nebývá dlouhá. Zejména v ostrém provedení střídají se tóniny ráz na ráz; někdy nemají ani pokdy se uchytit. Tonální pestrost a střídání tónin jsou někdy (zejména v nových dílech) tak vystupňovány, že lze mluvit o *atonálních plochách* nebo vůbec o *atonálním založení provedení*. Atonální provedení představuje účinný protiklad k tonálně zaměřené exposici.

Vzhledem k tonální pohyblivosti provedení upouští skladatelé často od psaní předznamenání. I v dílech jinak pevně tonálně zakotvených bývá zejména provedení psáno bez předznamenání.

Thematically může hlavní oddíl provedení probíhat velmi různě. Může se v něm postupně uplatnit veškerá hudba exposice, mohou se však též ozvat jen některé partie nebo myšlenky.

Tak v 1. větě Dvořákovy symfonie „Z Nového světa“ je v provedení zpracováno hlavní a závěrečné thema, nikoliv vedlejší.

Uvádíme ve schematické zkratce thematický průběh tohoto Dvořákovy provedení:

The schematic score illustrates the thematic development in Dvořák's Symphony No. 92, first movement. It consists of eight staves of music with various annotations:

- Staff 1:** Labeled "Závěrečné thema" and "Cor." (Cornet). The key signature is E major (E dur). Dynamics include *p* and *Picc.* (Piccato).
- Staff 2:** Labeled "Závětí hlav. thematu" (Pre-theme of the main theme) and "Závěrečné thema" (Closing theme). The key signature is A major (A dur). Dynamics include *pp* (pianissimo) for the trumpet (Tr.) and *fp* (fortissimo piano) and *mf* (mezzo-forte).
- Staff 3:** Labeled "Závěrečné thema" (Closing theme). The key signature is F major (F dur). Dynamics include *fz* (forzando) and *f* (forte).
- Staff 4:** Labeled "Předvětí hlav. thematu" (Pre-theme of the main theme) and "Závěrečné thema" (Closing theme). The key signature is F minor (fis moll). Dynamics include *ff* (fortissimo).
- Staff 5:** Labeled "Hlavní thema" (Main theme). The key signature is F major (F dur). Dynamics include *ff* (fortissimo).
- Staff 6:** Labeled "Závěrečné" (Closing). The key signature is F major (F dur). Dynamics include *fz* (forzando) and *ff* (fortissimo).
- Staff 7:** Labeled "Hlavní" (Main). The key signature is E minor (es moll). Dynamics include *ff* (fortissimo).

The musical score consists of several staves with the following labels and dynamics:

- Staff 1:** *ff* Závěrečné
- Staff 2:** *ff* e moll(!) Hlavní Závěrečné
- Staff 3:** Hlavní (ze závěti)
- Staff 4:** Ob. Hlavní (závě-)
- Staff 5:** *p dim.* rečné) *pp* *pp*
- Staff 6:** *p Fl.* *pp* *cresc.*
- Staff 7:** Reprisa *mf*

Vedle materiálu exposice se vynořuje někdy i nová hudba, nejvhodněji ovšem aspoň vzdáleně spřízněná s hudbou exposice; stává se tak v mírném provedení. Uvádění významnějších nápadů je stejně výjimečné jako uplatňování hlavní tóniny. Dochází k tomu jen za zvláštních okolností, na př. z námětového záměru nebo proto, že materiál exposice byl již náležitě vyčerpán a zamýšlené široké rozklenutí skladby, dané povšechným obsahovým zaměřením nebo i blíže vymežitelným námětem, vyžaduje podnětného zásahu novou, dotud neuvedenou myšlenkou.

Tak si lze vysvětlit na příklad vnoření nového thematicu v provedení 1. věty Beethovenovy III. symfonie (viz př. 343).

Stavebně je hlavní oddíl provedení velmi rozmanitý: může představovat souvislý, nepřerušovaný proud, může však být též bohatě rozeklán, přerušován dramatickými zámlkami i přerýván. Stavební průběh hlavního oddílu provedení je skutečně věcí *tvůrčí fantasie skladatelovy*. Nepředstavuje však improvizaci, nýbrž řád. *Ukázňenost* provedení se projevuje nejsilněji v *myšlenkové koncentraci* (v soustředění a omezení na thematický materiál exposice) a v logické a postžitelné *komposiční linii*, jež při vši rozeklanosti nespouští se zřetele cíl, jímž je zcela přirozeně reprisa, ať již věrná či jakkoliv přetvořená.

Dobré sonátové provedení nemá vzbuzovat dojem bloudění; skladatel může sice chvíli (nebo chvílemi) v provedení komposičně tápat, zamýšlet se a hledat — ovšem má-li na mysli a chce-li vyjádřit tápání, nerozhodnost a pod. Nakonec však musí dospět k cíli tak, aby se všechny zámlky a okliky ukázaly jako přirozené, ba nutné k dosažení cíle.

S komposičního hlediska představuje sonátové provedení, zejména jeho hlavní oddíl, jeden z nejtěžších úkolů. Snadno pochopíme, že právě zde propadají někdy menší skladatelé pracovnímu formalismu a rutinérství: schází-li tvůrčí záměr a idea (nemá-li skladatel co říci), stává se provedení bezúčelnou hrou bez cíle.

Pod označením „provedení“ a „zpracování thematického materiálu“ nesmíme v žádném případě rozumět neúčastnou (formální) práci s dříve vymyšlenými tematy, nýbrž *tvůrčí domýšlení*. Skladatel nemůže být ani v sonátovém provedení bez nápadů; jeho vynalézavost se tu však ukázněně soustřeďuje na stavbu skladby, na vytváření pevné, živým proudem hudby naplněné klenby.

Stavebně se podobá sonátové provedení, zejména jeho střední (hlavní) oddíl, fuze. V sonátovém provedení se tudíž zcela přirozeně vyskytují někdy *náběhy k fugové práci*; v krajním případě může být celé sonátové provedení vyplněno fugou, jak to vidíme ve finální větě Beethovenovy Sonáty A dur, op. 101. V takovém případě je thema pro fugu nebo fugato odvozeno z některého thematického materiálu exposice, zejména ovšem hlavního.

Sonátové thema se nemůže stát thematem fugovým nebo fugatovým bez přeměny, nýbrž musí být přetvořeno. Je to nutné proto, že sonátové thema představuje celistvý proud, nikoliv jednohlas jako thema fugové; mimo to bývá dosti dlouhé a přitom periodické nebo má aspoň silné příznaky periodicity.

Je třeba též poukázat na důležitý rozdíl mezi provedením fugovým a sonátovým, pokud jde o nakládání s thematem. Ve fugovém provedení skladatel hlavně *cituje thema*, v sonátovém je *uvádí v přetvořeném znění*. Sonátovému provedení se nejspíše ještě podobají fugové mezivěty, pokud k jejich vytvoření bylo použito materiálu thematického (thematické mezivěty).

Po středním, nejdůležitějším oddílu provedení, následuje *příprava reprisy*.

Příprava reprisy je hlavně *harmonická*. Motivická (thematická) příprava je bezúčelná, ježto provedení samo thematický materiál exposice ustavičně připomíná. Někdy však uplatní skladatel účinný citát vstupního motivu thematického materiálu tak, že celá příprava tím zesílí (t. j. naléhavěji tíhne do reprisy).

Harmonická příprava reprisy se projevuje u klasiků dlouze rozloženou *dominantou z hlavní tóniny*, jež může být prokládána i jinými, zpravidla ovšem nejbližšími harmoniemi. Přitom se uplatňuje *basová prodleva na V. stupni hlavní tóniny* (též přerušovaná nebo vyjádřená ostinátní figurou). Kadenční kvartsextakord (na I. stupni), u klasiků těsně připoutávaný k dominantě, bývá rovněž dlouze vydržován, po případě vystřídáván s dominantou.

Začátek přípravy reprisy v provedení je vyznačen právě nástupem dominanty nebo k ní náležejícího kadenčního kvartsextakordu (průtažného, kadenčního).

Zvláštním způsobem naložil s takovým kvartsextakordem Beethoven v přípravě reprisy v 1. větě IV. symfonie: kvartsextakord *f b d* zde vyplyne z harmonie *ges b des (= cis) e* (t. j. z neúplné kombinace mollové subdominanty *es ges b* a lydického akordu *a cis e*); po jeho reálném doznění jej vytrvale obkreslují drobné figury tak dlouho, až nastoupí tonický kvintakord a s ním reprisa; dominanta, do níž kvartsextakord táhne, je zde tedy vůbec pomínuta („zapomenuta“).

Příprava reprisy, zahájená dominantou hlavní tóniny, může být rozpředena do velké šíře. Někdy zabírá třeba polovici celého provedení. Během takové rozlehlejší přípravy bývá pak dominanta dočasně opouštěna, aby se zase na konci vrátila.

Takovou široce založenou přípravu reprisy napsal Beethoven v 1. větě III. symfonie. Analytik může ovšem v takovém případě považovat za přípravu reprisy až ten oddíl provedení, v němž je dominanty hlavní tóniny (nebo prodlevy na dominantě) dosaženo naposled.

Jako ukázkou uvádíme zmíněnou přípravu reprisy z Beethovenovy III. symfonie:

346

D, přerušovaná prodleva na dominantě

prodleva opuštěná

cresc.

D

341

sempre cresc.

ff

f

p

decresc.

p

D

pp

dlevy

D

ppp

pp

f

fp

Reprisa

T

motivická předzvěst reprisy

návrat pro-

Zejména poslední úsek ukázky je přímo nabit napětím, potřebným ke vstupu do reprisy. Pozoruhodná je zde motivická příprava reprisy: v rámci dominanty, vyjádřené tremolujícími houslemi, připomíná lesní roh v *pp* hlavní thema na tonice.

Příprava reprisy dominantou z hlavní tóniny je na místě, začíná-li reprisa tonikou. Není-li tomu tak, musí být reprisa připravována jinak.

Tak na příklad v 1. větě Beethovenovy Sonáty *Es dur*, op. 31, č. III, začíná thema subdominantní harmonií (viz př. 118). Nástup reprisy připravil Beethoven tím, že na konci provedení rozkládal sextakord na II. stupni, na němž pak přednesl vstupní motiv thematic:

The image shows two staves of musical notation. The first staff, labeled '347', shows a piano introduction with a trill and a sixteenth-note figure. The second staff, labeled '348', shows the beginning of the recapitulation (Reprisa) with a crescendo and a return to the tonic key.

Podobně si počínal Haydn při přípravě reprisy v 1. větě své Symfonie *G dur*, zvané „mit Paukenschlag“:

The image shows two staves of musical notation. The first staff, labeled '348', is in G major (G dur) and the second staff, labeled '349', is in G minor (h moll). The score includes dynamic markings like sf, sf p, sf dim, and pp, and a 'Reprisa' marking.

Příprava reprisy může být založena také na jiné dominantě než z hlavní tóniny. Mluvíme pak o *nepravé, falešné přípravě reprisy* (o *nepravé či falešné dominantě*). V tóninách dur nasazuje skladatel k přípravě reprisy někdy *dominantu z paralelní tóniny moll*.

Tak píše na příklad Beethoven v 1. větě I. symfonie (*C dur*) přípravu na dominantě *e gis h* (t. j. z *a moll*) nebo v Sonátě *D dur*, op. 28 (zvané „Pastorální“), na dominantě *fis ais cis* (z *h moll*).

Po takové nenáležitě přípravě provádí skladatel krátký (neočekávaný) obrat do hlavní tóniny. Tím vyznívá celá příprava zdánlivě jako bezúčelná;

smysl nepravé přípravy je však v tom, že základní tónina nastupuje s reprisou jako osvěžující překvapení (neboť není vlastně připravena), přitom však je jasně odsazena od vlastního provedení. Forma skladby je pak stejně přehledná, jako by byla při použití obvyklé přípravy reprisy, její průběh je však oživen překvapujícím obratem tonálně harmonickým.

Nepravá příprava reprisy, jež vede do jiné než hlavní tóniny, může vést k nástupu hlavního thematicu, jímž reprisa zpravidla začíná, v jiné než hlavní tónině. Takové citaci hlavního thematicu — je-li s dostatek výrazná, aby mohla působit jako reprisa — říkáme *zdánlivá reprisa*, avšak pouze za předpokladu, následuje-li později v hlavní tónině skutečná reprisa stejného nebo aspoň podobného obsahu. Není-li splněna tato podmínka, mluvíme o *reprise ve vedlejší tónině* nebo považujeme citaci thematicu za součást provedení, po němž pak následuje *reprisa neúplná*.

Jako příklad zdánlivé reprisy uvádíme ukázkou z 1. věty Beethovenovy Sonáty *F* dur, op. 10, č. II:

349

sf *decresc.* *p* *pp* *p*

T

Zdánlivá reprisa

pp

tr *dim.* *pp*

p *pp*

Reprisa

p

V řádné reprise, jež zde následuje po zdánlivé, schází hlava thematu; jinak však probíhá stejně jako předcházející zdánlivá.

Sonátové provedení může přejít do reprisy též *bez přípravy*. Tento způsob je obvyklý v novější době (viz př. 345).

Příprava reprisy nebývá od předcházejícího hlavního oddílu provedení odsazována, nýbrž nepozorovaně z něho vyrůstá. Formální zářezy (cesury) se vyskytují spíše uvnitř vlastního provedení.

§ 82. SONÁTOVÁ REPRISA ČILI REEXPOSICE. MALÁ KODA

Protějškem exposice je *reprisa* čili *reexposice*. V ní probíhá hudba zhruba téhož obsahu jako v exposici, avšak tak, že je cele *soustředěna do hlavní tóniny*. V hlavní tónině tedy není jen hlavní thema, nýbrž i oblast vedlejšího thematu a závěrečný oddíl: Toto *tonální soustředění* v reprise představuje *jeden ze základních rysů sonátové formy* (viz § 75).

Reprisa začíná zpravidla hlavním thematem v hlavní tónině. Je-li provedení ukončeno přípravou reprisy, je nástup reprisy jasný (nápadný), zvláště když ji předchází ještě formální zárez (cesura, viz př. 108). Někdy však skladatelé reprisu poněkud zastírají: uvádějí hlavní thema v hlavní tónině nenápadně, bez okázalé přípravy a bez předchozího odsazení, jak to vidíme třeba v př. 348 (z Haydnovy Symfonie G dur). Reprisa hlavního thematu pak splývá s předcházejícím provedením v souvislý proud.

Z novější hudby připomínáme takovou reprisu v 1. větě Čajkovského VI. symfonie:

nástup hlav. thematu
v hlav. tónině h moll

Pro nenápadné reprisy je nejprůzračnější *nástup hlavní tóniny* po předchozím bloudění různými tóninami v provedení, či vůbec po tonálním neklidu.

Klasická sonátová reprisa začínává hlavním thematem netransformovaným. Hlavní thema však může být v reprise též *přetvořeno*. Nejčastěji jde o přeměnu dynamickou a barevnou: bylo-li thema exponováno v *pianu*, zazní v reprise ve *forte*, v plném orchestru.

Tak to vidíme na příklad v 1. větě Beethovenovy I. symfonie. Přeměna hlavního thematu v reprise je příznačná zejména pro novější dobu. Můžeme zde připomenout reprisu v 1. větě Dvořákovy Symfonie G dur, op. 88, ve Šmetanově „Táboru“, v Novákových „Tatrách“ (viz př. 25) a j. Patří sem i citovaná reprisa v 1. větě Čajkovského VI. symfonie (př. 350).

Většími změnami je však v reprise postihováno teprve *pokračování hlavního thematu*, zvláště v novější době. Skladatel často jen jakoby letmo naznačuje začátek reprisy a v dalším pak pokračuje ještě chvíli (nebo i dosti dlouhou dobu) *na způsob provedení*.

Tak tomu je na příklad v 1. větě Beethovenovy I. symfonie i v 1. větě III. symfonie; zde skladatel dokonce předpisuje nové ladění lesního rohu (in *F* proti předchozímu in *Es*), ačkoliv takový předpis je u klasika zcela neobvyklý i v provedení, prostoupeném ustavičnými změnami tónin. Zvlášť nápadná je přeměna oblasti hlavního thematu v reprise v připomenuté již 1. větě Čajkovského VI. symfonie; zde plyne úplně nově komponovaná hudba na způsob provedení, jež nakonec míří do reprisy vedlejšího thematu obsáhlou harmonickou přípravou (nad basovou prodlevou *fis*, 38 taktů); reprisa vedlejšího thematu (v *H* dur) pak působí jako vlastní začátek reprisy (pak již ovšem neúplně).

Ve výjimečných případech nastupuje reprisa hlavního thematu *v jiné než hlavní tónině*, na př. v subdominantní.

Tak je tomu v 1. větě snadné Mozartovy klavírní Sonáty *C* dur z r. 1788, kde reprisa přináší celé hlavní thema v *F* dur (místo v *C* dur). Reprisa je zde pouze thematická, nikoliv též tonální; *tonální reprisa* (návrát hlavní tóniny) nastupuje až s reprisou vedlejšího thematu. Podobně je tomu v Beethovenově ouvertuře „Coriolan“ (začátek viz v př. 8), kde lze mluvit o reprise v *f* moll, ačkoliv hlavní tónina je *c* moll.

Na reprisu hlavního thematu v jiné než hlavní tónině můžeme se též dívat jako na *součást provedení*. O reprise mluvíme však tehdy, je-li hudba hlavního thematu přednášena ve věrné transpozici podle znění z exposice, t. j. exposičním způsobem, nikoliv se změnami příznačnými pro provedení, a nenásleduje-li již dále reprisa téže hudby v hlavní tónině. (Tak je tomu v připomenutém příkladu Mozartovu.) Jinak je lépe takový nástup hlavního thematu ve vedlejší tónině považovat za pouhou jeho citaci v rámci provedení a vlastní reprisu počítat teprve od nástupu hlavní tóniny, i když v ní nastupuje hned vedlejší thema (jako neúplná reprisa); tak tomu je ve svrchu připomenutém „Coriolanu“.

V tonální centralisaci všech částí reprisy tkví *nebezpečí jednotvárnosti*. Tomu skladatelé čelí jednak tím, že překomponovávají oblast hlavního thematu způsobem, který se blíží provedení, jak jsme již připomněli, jednak pak tím, že vsouvají mezi hlavní thema a oblast vedlejšího thematu tonálně kolísavou (vybočující) *mezihru*. Vedlejší thema, jež po takové mezihře nastoupí, působí pak po tonální stránce zcela nově.

Ostatně změna tonálního plánu proti exposici si vynucuje sama *drobné změny kompoziční*. Jen v případech, kdy oblast hlavního thematu končí na akordu, který může být zcela dobře chápán jak v tónině hlavní, tak i v tónině vedlejší, není třeba kompozičních změn. U klasiků končí někdy oblast hlavního thematu na dominantě hlavní tóniny, jež může pro další průběh hudby platit též jako tonika v dominantní tónině. Podle potřeby pak skladatel pokračuje v dominantní tónině (v exposici) nebo v tónině hlavní (v reprise).

Uvádíme ukázkou takového harmonicky přizpůsobivého rozhraničení oblastí hlavního a vedlejšího thematu z Mozartovy ouvertury „Divadelní ředitel“ („Der Schauspieldirektor“):

351

V expozici

vedlejší thema

C dur: D

G dur: T

V reprise

C dur: T

Zpravidla však provádějí i klasičtí skladatelé (tím spíše pak pozdější) ve spojovacím oddílu, vedoucím od hlavního thematicu k vedlejšímu, *změny v tónalním založení* nebo komponují jej pro reprisu znova. Tyto změny vyrůstají často ze svobodného tvůrčího rozhodnutí, neboť je nacházíme i tam, kde vzhledem k původnímu průběhu hudby v expozici nejsou nutné.

Uvádíme konfrontační ukázky z expozice a reprisy z 1. věty Sonáty C dur od F. X. Duška:

352

V expozici

Vedlejší thema

G dur

353

V reprise

Vedlejší thema

Oblast hlavního thematicu končí zde v expozici celým závěrem v C dur. Mohl-li skladatel po tomto závěru nastoupit v expozici s vedleším thematicem přímo v G dur, mohl tím spíše s ním nastoupit v reprise (v C dur); přesto uznal za vhodné čtyřtaktový úsek pro reprisu překomponovat.

Ježto vedlejší thema bývá nejčastěji v dominantě, míří skladatelé do něho v reprise od tóniny subdominantní (neboť $T D = S T$). Proto se uchylují na vhodném místě oblasti hlavního thematicu *do subdominantní tóniny* a odtud pak již

jen transponují původní hudbu z exposice, čímž se automaticky dostanou do hlavní tóniny, potřebné pro nástup vedlejšího thematu.

Tento pracovní postup vidíme na příklad v 1. větě Beethovenovy Sonáty G dur, op. 14, č. II:

V exposici

354

G dur

D dur (tónina vedlejšího thematu)

V reprise

355

G dur

C dur

odtud věrná transpozice z exposice (z G dur do C dur), vedoucí do tóniny vedlejšího thematu (G dur)

Vláda subdominantní tóniny může zasáhnout i větší část oblasti hlavního thematu, takže reprisa neprobíhá v hlavní tónině, nýbrž zčásti v tónině subdominantní.

Ze svrchu připomenuté reprisy celého hlavního thematu v subdominantní tónině v Mozartově Sonátě C dur mohl skladatel prostou (důslednou) transpozicí vést do vedlejšího thematu. Skladatel se však jakoby z tvůrčího rozmaru vrátil do původního (netransponovaného) znění spojovacího oddílu, aby pak vstoupil do vedlejšího thematu způsobem uvedeným v př. 351.

Je-li oblast hlavního thematicu, zejména její spojovací oddíl, postihována v reprise menšími nebo většími změnami, může být oblast vedlejšího thematicu a závěrečný oddíl *prostou transposicí* hudby z exposice do hlavní tóniny. Zde se nejčastěji setkáváme s věrnou reprisou. Avšak i transposice z vedlejší tóniny do hlavní si vynucuje někdy *drobné změny*.

Skladatel musí totiž přihlížet k možnostem nástrojů (k jejich rozsahu). Proto transponuje někdy dolů, někdy nahoru, a to podle potřeby i střídavě. Tvárnost hudby v oblasti vedlejšího thematicu a závěrečného oddílu se tím poněkud mění. Nesmíme zapomenout, že na př. klasický klavír měl menší rozsah než dnešní. Věrnou transposicí by mohl tento rozsah být překročen. Tím si vysvětlíme časté drobné změny v reprisách oblasti vedlejšího thematicu a závěrečného oddílu. Totéž platí i o jiných nástrojích.

Jako ukázkou uvádíme zde různé uplatnění zesilující flétny v závěrečném oddílu 2. věty Beethovenovy I. symfonie:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'V exposici' and 'Flétna p'. The bottom staff is labeled 'V reprise' and 'Flétna p'. Both staves have 'p Housle' written below them. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. Vertical dashed lines connect corresponding notes between the two staves, illustrating the transposition and changes in the flute part.

Zřejmě zde skladatel počítal s rozsahem flétny pouze do tónu f''' .

Je-li hlavní tónina moll a je-li vedlejší thema v exposici uvedeno v tónině paralelní (t. j. dur), ocítá se skladatel v reprise před dvěma možnými řešeními: může vedlejší thema uvést v tónině dur, stejnojmenné s hlavní, nebo je může přetvořit tak, aby znělo v hlavní tónině moll, čímž dostane ovšem jiný charakter.

Na příklad v 1. větě Mozartovy Symfonie *g moll* (Köch. 550) je vedlejší thema v exposici v *B dur* (v paralelní tónině, viz př. 104), v reprise pak v *g moll*. Naproti tomu na příklad ve finální větě Beethovenovy Sonáty *c moll*, op. 10, č. I, je vedlejší thema v exposici v *Es dur* (tedy opět v tónině paralelní, viz př. 311), avšak v reprise v *C dur*; podobně je v 1. větě Čajkovského VI. symfonie (*h moll*) vedlejší thema uvedeno v exposici v *D dur*, v reprise pak v *H dur*; stejně je tomu s tonálním založením vedlejšího thematicu v 1. větě Smetanova kvartetu „Z mého života“ (*e moll*): vedlejší thema zní po prvé (v exposici) v *G dur*, po druhé (v reprise) v *E dur*.

Ve snaze o proražení strohé tonální centralisace v sonátové reprise se uchylují skladatelé někdy k tomu, že uvádějí vedlejší thema *nejdříve v jiné než hlavní tónině, pak teprve v hlavní*.

Tak tomu je na příklad v 1. větě Beethovenovy Sonáty *c moll*, op. 10, č. I, kde vedlejší thema zní v reprise nejdříve v překvapující tónině *F dur*, pak teprve v hlavní tónině *c moll*. Podobně v 1. větě Sonáty *C dur*, op. 53, napsal Beethoven reprisu vedlejšího thematicu nejdříve v *A dur*, odkudž teprve přes *a moll* přešel do náležitých reprisového *C dur*.

Formové schema třídílné sonátové formy, obvyklé u klasiků, končí reprisou. Přitom závěr reprisy představuje transposici závěru exposice — končila-li ovšem exposice pevným závěrem. K reprise byla však připojována též *koda*, v níž dosažený závěr byl dotvrzen. Takovou kodu tvoří někdy třeba pouze dva akordy, někdy několik taktů.

Pro analytickou praxi zde upozorňujeme na to, že za kodu je považováno vše, co následuje po ukončení transposice hudby z exposice. Koda v sonátové reprise může být *malá* nebo *velká*. Malá je jednak krátká, jednak obsahuje vskutku jen podřadnou (kodovou) hudbu. Velká koda je jednak rozměrnější, jednak v ní probíhá závažnější hudba.

Na příklad v Mozartově Symfonii *g moll* nacházíme na konci 1. věty dvoutaktovou malou kodu (3 akordy); ve druhé a finální větě kody nejsou.

O velké kodě viz dále v § 84.

Ve starších sonátových formách bez kody nebo s malou kodou byla opatřována *repetičním předpisem* nejen exposice, nýbrž i *provedení s reprisou*. V sonátových formách s velkou kodou druhá repetice, zahrnující provedení a reprisu, zásadně odpadá.

§ 83. NEÚPLNÁ A ZLOMKOVÁ REPRISA. ZRCADLOVÁ REPRISA. VOLNÁ REPRISA

Klasická sonátová reprisa je zpravidla úplná, t. j. přináší veškeru hudbu exposice, byť, jak jsme viděli, ve znění pozměněném. Setkáváme se však též se sonátovými reprisami *neúplnými*.

Tak na příklad vyloučil Mozart v 1. větě klavírní Sonáty *Es dur* z r. 1777 z reprisy hlavní *thema*: reprisa tu začíná spojovacím oddílem, přetvořeným ovšem tak, aby vedl do vedlejšího *thematu* v hlavní tónině.

Vypouštění hlavního *thematu* nebo aspoň jeho hlavy je příznačné pro reprisu v nevyzrálé klasické sonátové formě a ve formě starosonátové (viz dále § 87). V novější, poklasické sonátové formě *bývá vypouštěna celá oblast hlavního temat, takže reprisa začíná až vedlejším thematem v hlavní tónině*. Je to výhodnější proto, že vedlejší *thema* jakožto výrazná a pro skladbu závažná myšlenka poutá více pozornost posluchačovu než kterékoliv jiné místo exposice kromě hlavního *thematu*.

Tak v 1. větě Chopinovy Sonáty *b moll* (op. 35) i v 1. větě Smetanova kvartetu „Z mého života“ začíná reprisa vedlejším *thematem*, a to v tónině stejnojmenné s hlavní.

Vypuštěním hlavního *thematu* nebo celé oblasti hlavního *thematu* dosahuje skladatel toho, že nástup reprisy je méně nápadný, takže provedení přechází do reprisy takřka nepozorovaně. Začátek reprisy je tu vyznačen vskutku jen *návratem hlavní tóniny*. Nenápadná je reprisa ovšem zejména tehdy, začíná-li hudbou nižšího, podthematického významu.

Neúplnost reprisy je stavebně odůvodněna tam, kde skladatel využil v provedení hlavního *thematu* v takové míře, že jeho reprisa už není žádoucí.

Kromě neúplných repris setkáváme se v nové době někdy s pouhým *zlomkem reprisy*. Reprisa probíhá jakoby v kostce, třebaže přináší někdy názvuky na veškerý thematický materiál exposice, a působí spíše jen jako poněkud obsažnější koda. Zpravidla je však zlomková reprisa vytvořena jenom z hlavního thematu.

Takovou reprisu nacházíme na příklad ve druhé větě Janáčkovy Symfoniety (proti exposici o 74 taktech stojí tu reprisa o 19 taktech).

Stlačením reprisy na pouhou kodu stává se sonátová forma dvoudílnou. V této podobě působí skladba pádněji. Zaokrouhlující úplná i neúplná (avšak dosti rozměrná) reprisa působí vždy spíše epicky; nechce-li skladatel oslabit dramatický spád hudby, sáhne po reprise zlomkové.

Po neúplné reprise, vybudované převážně nebo výhradně z materiálu vedlejšího thematu, následuje, zejména v nové době, *koda, vybudovaná z materiálu thematu hlavního*. Hudba, o níž byla reprisa ochuzena, zazní tedy přece, byť opožděně.

Na příklad neúplná reprisa v 1. větě Smetanova kvartetu „Z mého života“ je doplněna takovou kodou.

Místo kodou je možno doplnit neúplnou reprisu *skutečným návratem* (reprisou) *hlavního thematu*. Reprisa, v níž je nejdříve uváděno vedlejší thema a po něm teprve hlavní, není ovšem už neúplná, nýbrž úplná, avšak *zrcadlová*. Rozdíl mezi zrcadlovou a neúplnou reprisou, po níž následuje koda z hlavního thematu, je pouze stupňový. O kodě mluvíme tam, kde hlavní thema je jen připomínáno; v zrcadlové reprise je thema znova uváděno, byť v odchylném nebo i zkráceném znění.

Zrcadlová reprisa je na příklad v 1. větě Novákovy „Sonaty eroicy“. Též rychlá část (střední Allegro) Wagnerovy předehry k „Tannhäuseru“ probíhá jako sonátová forma se zrcadlovou reprisou. Z klasických děl můžeme připomenout uplatnění zrcadlové reprisy v 1. větě (Allegro con spirito) v Mozartově klavírní Sonátě *D dur*.

Neúplná, zlomková i zrcadlová reprisa představují úchytky od klasické normy. Všechny tyto typy repris lze zahrnout pod společné označení *volné reprisy* jako zvláštní případy. Volná reprisa se může lišit od normální (pravidelné, úplné) i jinak; může být na př. vypracována důsledně s nápadnými odchylkami od exposice nebo vůbec nově, jen s občasnou připomínkou hudby z exposice (asi tak, jak bývá komponována i v normální reprise oblast hlavního thematu). Aby ovšem posluchač cítil, že naslouchá reprise, musí nalézt aspoň několik opěrných bodů, jež poznal v exposici, a musí mít spolehlivé vodítko tonální; i ve volné reprise musí znít hudba tonálně zpevněná, nekolísavá, centralisovaná do hlavní tóniny (s možnými občasnými, ne však dlouhými úchytkami).

Reprisu, již napsal Smetana ve „Vyšehradu“ (od označení *Lento, ma non troppo* v taktu 259), lze označit jako volnou, neboť v ní nacházíme mnoho míst, jež se kompozičně neváží na exposici. Podobně ve Smetanově symfonické básni „Richard III.“ je volná reprisa (od označení *Vittorioso, A dur*); vedlejší thema (představující vítězí protivníky zločinného krále) je zde provázeno basovým kontrapunktem vytvořeným z thematu hlavního, čehož v exposici nebylo; lze tedy říci, že obě themata jsou zde reprisována současně.

Volné reprisy jsou příznačné pro novodobou sonátovou formu. Je to společný rys i s jinými formami, v nichž se uplatňují reprisy, zejména s velkou třídílnou.

§ 84. VELKÁ SONÁTOVÁ KODA. DRUHÉ PROVEDENÍ. DRUHÁ REPRISA

Koda, jež připomíná hlavní thema a následuje po neúplné reprise jako náhrada za prve vynechanou oblast hlavního thematu (viz § 83), představuje dosti závažnou část formy; její váha a důležitost pro skladbu plyne z jejího obsahu. V takové kodě bývá vyslovována pointa, jí je dáno celkové vyznění skladby. Vidíme to jasně na př. v 1. větě Smetanova kvartetu „Z mého života“, vyznívající teskným zamyšlením.

Závažná koda, dovršující stavbu skladby a dokreslující její výraz, může být připojena i k *úplné reprise*. Proti malé kodě, o níž jsme se již zmínili (§ 82), musíme takovou kodu označit jako *velkou*, neboť kromě thematické (myšlenkové) závažnosti zaujímá i dosti místa.

Velká koda se blíží svým rozměrem celé exposici nebo reprise, někdy je i podstatně delší.

Na příklad v 1. větě Beethovenovy V. symfonie má koda 129 taktů (exposice 124); ve finální větě téhož díla je koda ještě delší: má 153 takty (proti exposici o 85 taktech).

Připojením velké kody k úplné reprise se stává sonátová forma *čtyřdílnou*:

1. exposice
2. provedení
3. reprisa
4. velká koda

Obsah velké kody může být *nový*, t. j. thematicky nesouvisící s materiálem exposice (a tím i s obsahem provedení a reprisy), může se však též těsně *vázat na hudbu exposice*. Velké kodě prvního typu můžeme říkat *nethematická*; souvisí-li hudba kody s thematy exposice, označujeme ji jako *kodu thematickou*.

Velká koda s novým thematickým obsahem představuje vlastně *novou skladbnou větu*, jež však není od předcházející hudby oddělena, nýbrž je s ní spoutána do *kombinovaného jednovětého celku*. (Viz o tom dále v kap. XI.) Rozumí se ovšem, že i taková nethematická velká koda musí scelovat skladbu *tonálně*; i koda s novým myšlenkovým obsahem musí *utvrzovat hlavní tóninu* (nebo její stejnojmennou variantu). Velká koda, jež by nevyhovovala tomuto požadavku, nemohla by představovat organické dovršení předcházející sonátové formy.

Má-li skladatel v plánu připojení velké, tonálně utvrzující kody, může *pozměnit obvyklý* (t. j. sjednocený) *tonální průběh reprisy*; nemusí v ní uvádět oblast vedlejšího thematu v hlavní tónině (neboť ta se uplatní vydatně v kodě).

Jako příklad užití velké sonátové kody, v níž se uplatňuje dotud neexponovaný thematický obsah, připomínáme Beethovenovu ouverturu „Egmont“. Zde po velkém úvodu (viz dále kap. XI), zabírajícím 24 takty ($\frac{3}{4}$), následuje v *Allegro* ($\frac{3}{4}$) exposice (25–116), provedení

(117–162), reprisa (163–259) a velká koda (259–347), jejíž podstatnou částí je nová hudba v tónině *F* dur, stejnojmenné s hlavní tóninou *f* moll, v novém taktu ($\frac{4}{4}$) a tempu (*Allegro con brio*). Dopravující velká koda zde zároveň ovlivnila průběh reprisy: vedlejší thema probíhá v tónině *Des* dur (místo v *f* moll nebo *F* dur). Připojení velké kody s novou hudbou bylo v případě Beethovenova „Egmonta“ podníceno námětem: koda v ouvertuře anticipuje „Vítěznou symfonii“ („*Siegessymphonie*“), jež zazní v Goethově tragedii jako závěr. (Poslední číslo Beethovenovy scénické hudby ke Goethovu „Egmontu“ se shoduje s takty 295–347 v ouvertuře.)

Nová hudba ve velké kodě může poněkud pevněji srůst s organismem celé skladby tím, že se opírá o případný velký úvod, hraný před exposicí; úvod a koda pak tvoří rámec pro vlastní sonátovou formu.

Toto řešení nacházíme ve Wagnerově předehře k „Tannhäuseru“: sonátové *Allegro* je zarámováno hudbou ze sboru poutníků z 3. jednání.

Zarámování sonátové formy pomalejším velkým úvodem a právě takovou kodou je ovšem možné i v tom případě, kdy hudba těchto částí je spjata s tematy sonátové formy.

Tak tomu je na příklad v 1. větě Brahmsovy I. symfonie.

Velká koda, která se thematicky opírá o hudbu exposice, přináší rekapitulaci toho, co již bylo skladatelem vysloveno, ovšem ve změněné podobě. Poněvadž taková thematická koda navazuje na ukončenou již reprisu, nemůže začínat jako exposice (neboť tím by reprisa vlastně trvala dále), nýbrž spíš na způsob provedení. *Thematická velká koda začíná proto zpravidla druhým provedením.*

Druhé provedení nemůže ovšem být prostou reprisou prvního, neboť evoluční hudba, již je provedení vyplněno, zásadně nesnáší reprisování; druhé provedení musí být komponováno znova (samostatně, jinak než první).

Druhé provedení vyrůstá z reprisy právě tak jako první z exposice. Vede-li hudba exposice naléhavě nebo aspoň přirozeně do prvního (hlavního) provedení, vede hudba reprisy stejně naléhavě či přirozeně do druhého provedení. To bývá však *méně propracováno* než první a je spíš *mírné* než ostré; je též *kratší* než první.

Tonální neklid a motivická rozdrobenost nebo roztěkanost druhého provedení je vyrovnávána v další části velké thematické kody, vyplněné *vlastní kodo-ovou hudbou*, jež je tonálně soustředěná a uklidňující, po případě strmě vrcholící. Někdy následuje po druhém provedení *druhá reprisa*, jež však jen ve zvláštních případech je věrným obrazem exposice nebo první reprisy; nejčastěji bývá jen *zlomková*, themata jsou v ní jen připomenuta (zejména hlavní).

Na druhé provedení a druhou reprisu se můžeme dívat jako na *součásti* (oddíly) *velké kody*, jež jako celek představuje čtvrtý díl v rozšířené (čtyřdílné) sonátové formě. Jsou-li obě tyto části rozvinutější, můžeme je posuzovat jako *samostatné díly*; forma je pak ovšem *pětídílná*:

1. exposice,
2. provedení,
3. reprisa,
4. druhé provedení,
5. druhá reprisa.

K celku může být připojena ještě vlastní (malá) koda, jak jsme to viděli u sonátové formy třídílné.

Druhé provedení je příznačné pro sonátové formy v prvních větách u Beethovena a u skladatelů pobeethovenských.

Jako zvlášť markantní příklad jmenujeme 1. větu z Beethovenovy III. symfonie. Druhé provedení v ní zaujímá takty 561–635, druhá reprisa s hlavním thematem a připomínkou hudby z oblasti thematu vedlejšího takty 636–696. Souhrn druhého provedení a druhé reprisy může zde být označen jako thematická velká koda. Sama druhá reprisa vyznívá velmi kodově (je vyplněna hudbou kodového založení).

Ve finální větě Beethovenovy VIII. symfonie, pokud ji považujeme vůbec ještě za sonátovou, je druhé provedení (267–354) obsáhlejší než první (91–160), rovněž tak druhá reprisa. Obě tyto části nelze zde dobře shrnout do velké kody; rozštěpení je zde příliš patrné. Forma je tedy pětídílná; lze ji považovat též za rondo (viz kap. IX).

§ 85. MYŠLENKOVÝ PODKLAD, PRŮBĚH A STAVBA SONÁTOVÉ FORMY. JEJÍ TVAROVÁ ROZMANITOST

Podle myšlenkového podkladu, z něhož je skladba vytvořena, rozlišujeme formy *monothematické* a *polythematické*. *Monothematické* vyrůstají z *jednoho thematu*, *polythematické* z *více themat*. Některé formy jsou zásadně *monothematické*, jiné jen *polythematické*, jiné zase mohou být *monothematické* i *polythematické*. Viděli jsme na př. i u variací, jež obecně považujeme za formu *monothematickou*, že mohou být též založeny na dvou *thematech* (dvojitě *variace*, viz § 72).

Sonátová forma je obvykle *polythematická* (viz základní znaky v § 75). Může však být utvořena též z *jednoho thematu*, *monothematicky*.

K *monothematicnosti* lze u sonátové formy dospět dvěma způsoby:

1. vzájemným odvozením nebo prolínáním *themat*,
2. redukcí *themat*.

Oba způsoby jsou kombinovány v tom případě, kdy hlavní a vedlejší *thema* jsou navzájem odvozena a zároveň je odstraněno *thema* závěrečné (t. j. v závěrečném oddílu *exposice* probíhá hudba, jež se nedopíná významu *thematu*).

Vzájemně odvozená nebo prolínající se *themata* se mohou uplatnit i v sonátové formě *polythematické*; na př. závěrečné *thema* může být odvozeno od hlavního, vedlejší však může být samostatné. Je to zvlášť častý případ.

Při prosazování *monothematicnosti* redukcí *themat* nelze odstranit beze zbytku vedlejší i závěrečné *thema*, nýbrž jenom jedno z nich, zatím co druhé musí zůstat aspoň v zakrnělé podobě. Jinak by vznikla ze sonátové formy *velká forma třídílná, se středním dílem jako provedením (AXA')*. Forma zůstane sonátová, jestliže v *exposici* následuje po hlavním *thematu* ještě další hudba, byť ne plné váhy *thematické (A b, A k* nebo *A m b, A m k)*, jak to vidíme v př. 331.

Polythematicnost sonátové formy může být *stupňována*. Dojde k tomu na př. při uplatnění dvou hlavních nebo dvou vedlejších *themat*, vsunutím nového

thematu do provedení, užitím thematicky samostatné epizody místo provedení nebo připojením velké nethematické kody, po případě velkého nethematického úvodu; nová hudba v kodě zůstává ovšem ve skladbě nevyužita, stejně jako hudba nethematického úvodu. Přesto může i takový nový myšlenkový materiál přinést významné obohacení skladby.

Přidávání nových myšlenek na jedné straně a redukci kmenových temat exposice na straně druhé lze v konkrétním případě též spojit, jak to vidíme na příklad ve finální větě slavné Beethovenovy Sonáty *f* moll, op. 57; zde se neuplatňuje vedlejší thema (podobně jako v př. 331) a závěrečný oddíl, nepřinášející již nové thema, teží z hlavního temat, avšak ve velké kodě, jež následuje po reprise, zazní ve vyhraněné malé dvoudílné formě nová hudba (pochodové útočné *presto*), dále již thematicky nevyužitá.

Monothematická a polythematická různého stupně představuje u sonátové formy *základní, přímo z myšlenkové podstaty skladby vyplývající rys*. Skladatel neužije monothematické sonátové formy tehdy, nenapadnou-li ho kromě hlavního tematu themata další, a polythematické tehdy, má-li nadbytek nápadů thematické váhy, nýbrž užije určitého typu *podle vhodnosti pro konkrétní tvůrčí záměr*.

Chce-li na př. skladatel vyjádřit zápas protikladných sil (jako třeba Smetana v „Richardu III.“), zvolí si zcela přirozeně různá, nebo dokonce ostře protikladná themata, a rozhodne-li se pro sonátovou formu, vytvoří ji polythematicky. Chce-li naopak vytvořit soustředěný hudební obraz nebo přímo k cíli se řítící proud, omezí se na jediné thema, a rozhodne-li se pro sonátovou formu, komponuje ji monothematicky; jako příklad můžeme jmenovat Smetanův „Tábor“. Platí to jak o hudbě s určitým (či určitelným) námětem, tak i o hudbě bez udaného námětu: vždy je typ formy dán myšlenkovým východiskem a tvůrčím záměrem.

Skladatelovo kompoziční mistrovství se pak projevuje u obou typů v tom, jak dovede na jedné straně stmelit myšlenkovou rozbíhavost (u formy založené polythematicky), na druhé straně pak v tom, jak skladbě dovede vdechnout živost a učinit ji i při nejukázněnější monothematicčnosti zajímavou. Zejména u polythematické sonátové formy se projevuje skladatelova dovednost v tom, jak a v jakém stupni dosahuje vzájemným přibližováním (prolínáním) prvků různých temat *umítné soustředěnosti*.

Průběh skladby, vytvořené v sonátové formě, může být velmi různý. *Volba určitého půdorysu* není věcí okamžitého nápadu, nýbrž *vyplývá z výrazového ladění hudby, ze základního stavebního založení a funkčního poslání skladby*. Poklidná hudba spíše epické než dramatické či útočné povahy plyne lépe v takové sonátové formě, v níž nejsou zdůrazňovány evoluční rysy. Ježto nejevolučnější je vždy samo provedení, bývá tato část formy krácena, nahrazována epizodou, nebo vytvářena aspoň jako mírné provedení, po případě vůbec vypouštěna. Naproti tomu reprisa, pokud možno věrná, podtrhuje exposiční působení hudby; proto bývá i u ní žádáno opakování, a to společně s provedením (||: exposice: ||: provedení + reprisa: ||), čímž je zároveň u provedení podtínána jeho nekompromisní evolučnost.

Jako konkrétní příklady dvoudílné sonátové formy (bez provedení) můžeme připomenout pomalou větu v Beethovenově Sonátě *c* moll, op. 10, č. I, a střední větu v Mozartově klavírní Sonátě *F* dur (s větami *Allegro*, *Adagio*, *Allegro assai*). Sonátovou formu s epizodou místo prove-

dení napsal Beethoven v pomalé větě Sonáty *D* dur, op. 10, č. III, a ve finální větě Sonáty *f* moll, op. 2, č. I. (Obě jmenované věty mají zároveň znaky rondové, jak ještě uvidíme dále.) V Mozartových klavírních sonátách najdeme takovou větu na příklad ve finální větě v Sonátě *C* dur z r. 1779 (episodu viz v př. 342). S radikálně zkráceným provedením se setkáváme na příklad v *Andante amoroso* Mozartovy klavírní Sonáty *B* dur.

Jmenované příklady jsou většinou pomalého tempa. Totéž formové založení mohou však mít i věty rychlé, avšak spíše hravého charakteru. Sem patří na příklad scherzová věta z Beethovenovy VIII. symfonie.

Normální třídílná sonátová forma s vyrovnanými (asi stejně velkými) díly je příznačná pro první věty klasických sonát a symfonií. Označení „klasický“ zde má zároveň význam „vyrovnaný“, „uměřený“; v takové formě probíhá vskutku *hudba vyjadřující vyrovnání, překonání překážek*, nikoliv však sám zápas a krajní úsilí o překonání. Pro hudbu, jež se *dramaticky vzpíná* a je přímo živým znázorněním zápolení, se hodí lépe *sonátová forma s nadměrně rozrostlým provedením* a třeba již jen zlomkovou reprisou nebo kodou, jak se s ní setkáváme zejména v nové době, nebo forma, jež aspoň dodatečně překonává statický účín reprisy nasazením druhého provedení. Dramatisace sonátové formy se projevuje též v podstatnějších změnách, jež skladatel provádí v reprise, zejména v oblasti hlavního thematicu; hudba provedení tu často v plné síle pokračuje.

Jako příklad normální třídílné sonátové formy může posloužit téměř každá první věta v klasických sonátách, kvartetech a symfoniích. *Sonátová forma s druhým provedením* je výtvorem Beethovenovým, který později zobecněl, zejména v prvních větách symfonií. V této podobě představuje sonátová forma široký, bohatě proměnlivý, přitom však ukázněně sevřený proud hudby, vystřídávající expositivní rozběh a jeho reprisy s hledavou roztěkaností či rozbouřeností dvojího provedení. *Sonátová forma bez reprisy* nebo s reprisou jen zlomkovou nebo kodou představuje zase ničím nezadržovaný rozlet fantasmie, rozpoutaný expositiv.

Věcné typy sonátové formy, jejichž výčet byl podán v § 75, nevyčerpávají všechny možnosti průběhu hudby v této formě. Jako bylo řečeno, že jednotlivé typy mohou být modifikovány uplatněním polythematickosti a monothematickosti (§ 75), je možno si představit u každého typu též *různý průběh jednotlivých dílů*; zejména průběh provedení, jak již plyne z jeho podstaty, může být vysoce individualisován. Podrobnosti o průběhu jednotlivých dílů, jak byly svrchu probrány (§§ 76–84), mohou být značně rozdílné a tyto rozdíly se mohou pronikavě obrážet i v jednotlivých formových typech.

Zvláště u *provedení* lze zjišťovat *veliké rozdíly ve faktuře a struktuře* v jednotlivých konkrétních případech. Lze mluvit na př. o zvláštním druhu mírného provedení, v němž jsou dlouhé partie expositivní hudby prostě transponovány; průběh takového provedení se pak liší od průběhu exposice jen tonálním založením a označení „provedení“ mu přísluší jen podle formálního umístění mezi expositivem a reprisou. Mezi takto vytvořeným provedením a epizodou místo provedení je pak rozdíl jen v thematické příslušnosti, ne v ustrojení hudby. Takový typ třídílné sonátové formy se vyskytuje zejména v překotně rychlém tempu, zvláště v sonátách pro jednoho hráče (pro klavír).

Jako příklady lze uvést druhou (finální) větu v Beethovenově Sonátě *Fis* dur, op. 78 (kde je nadto ještě zrcadlová reprisa) a finale v Chopinově Sonátě *h* moll, op. 58.

Avšak i reprisa, jak jsme viděli, může být velmi rozmanitá.

Základní třídlílný typ sonátové formy představuje tedy jen v celkovém obrysu sjednocený plán — v podrobnostech je i zde dost místa pro individualisaci, t. j. pro samostatné stavební řešení.

§ 86. FUNKCE SONÁTOVÉ FORMY V SONÁTOVÉM CYKLU

Ve výčtu funkčních typů sonátové formy (§ 75) byl jmenován na prvním místě *typ první věty* v sonátě nebo v symfonii.

První věta je nejčastěji psána *v sonátové formě*, a to *třídlílné* nebo *čtyřdlílné* (s velkou kodou a druhým provedením v ní). Hudba je zde středně rychlého nebo rychlého tempa; v novější době tempo kolísává, a to nejspíše tak, že oblast vedlejšího thematu je pomalejší. Mezi hlavním a vedlejším thematem bývá *výrazný kontrast*; hlavní thema je spíše energické a rytmicky vyhraněné, vedlejší zpěvně rozevláté. Není-li kontrast mezi thematy, uplatňuje se aspoň v rámci oblasti hlavního nebo — a to častěji — vedlejšího thematu (jako kontrast mezi thematem a jeho pokračováním).

Stavebně se vyznačuje první sonátová věta dosti silnými *příznaky evolučními* již *v exposici*; zato reprisa má spíše zaokrouhlující než dovršující účín a končí často tak, že posluchač *očekává pokračování skladby* v dalších větách. I v případě, že věta je ukončena velkou kodou (u Beethovena), vyznívá hudba aspoň svým charakterem jakoby otazníkem; rozpory a zápasy, jež byly v první větě ukázány, nejsou kodou dořešeny. Je to důležitý znak. Bez něho jevílo by se pokračování skladby zbytečným.

Provedení bývá dosti rozměrné a důmyslně propracované; často dosahuje *ostrého stupně*. Zahrocenost provedení je důležitá potud, že *rozvolnění, jež jeho hudba způsobí, musí být větší, než jaké stačí vyrovnat nebo utlumit reprisa*. Jak vidno, záleží i na skladatelském zvládnutí středního dílu, aby se pokračování cyklické skladby jevílo nutným.

Ve srovnání s první větou jeví se *finální věta* v sonátách a symfoniích ve zcela jiném světle, i když probíhá rovněž v rychlém (často však obzvlášť rychlém) tempu. Hudba sonátové formy ve finální větě je v *exposici méně evoluční*. Už hlavní thema bývá *symetrické* nebo *probíhá jako ucelená malá forma*. V celkovém rozvrhu se pak sonátová forma *blíží často rondě*, zejména v tom, že hlavní thema nebo jeho hlava je připomínána víckrát v původní podobě (i v hlavní tónině); tak začíná na př. provedení prostou citací hlavního thematu v hlavní tónině a rovněž v kodě se hlavní thema takto ozývá (srov. finale v Beethovenově II. symfonii). Komposiční zauzlení, k němuž dochází v provedení, není již tak úporné a „neřešitelné“ jako v první větě, neboť není vyhlídky na přesvědčivé rozptýlení chmur či vůbec na uspokojivé řešení, a to pro blížící se konec celé skladby. Použil-li skladatel v první větě *velké kody, musí ji zde ještě překonat* (viz Beethovenovu V. symfonii), nedá-li přednost uplatnění jiné, *non-sonátové formy* (viz Beethovenovu III. symfonii). Uspořádání (věcný formový typ) a stavba finální věty závisí vůbec do značné míry na tom, jaké formové typy (pokud jde o sonátovou formu) nebo jaké formy vůbec ve skladbě do-

tud proběhly. Neuplatnila-li se v 1. větě sonátová forma, může skladatel jí příslušející typ zcela dobře uplatnit ve funkci finale.

Vidíme to na příklad v Beethovenově Sonátě *cis moll*, op. 27, č. II („Měsíční svit“), jejíž finální věta by mohla zcela dobře představovat první větu; první sonátová věta zde ovšem chybí.

Pomalé věty sonát a symfonií, pokud jsou v sonátové formě, bývají formálně řešeny ve shodě s charakterem hudby. Projevuje se to zejména v provedení, jež bývá mírné, zkrácené nebo žádné, po případě bývá nahrazováno epizodou; schází i dovršující koda.

V tomto ohledu je poučná zejména Beethovenova II. symfonie, v níž mají vstupní i finální sonátové formy velké kody, střední (pomalá) však jen zcela krátkou, smírně doznívající.

Znaky funkčních typů sonátové formy, jak zde byly v zobecnělé zkratce zachyceny, podléhají ovšem *vývojovým* (historickým) *modifikacím*. Nadto pak, jako vždy je ještě rozhodující *myšlenková a citová base*, z níž skladba vyrůstá, a skladatelova *umělecká individualita*.

Celkem výjimečné je uplatnění sonátové formy ve větách *tanečních a scherzových*. Často zastupuje takové sonátové scherzo v cyklu právě pomalou větu; vyskytne se na příklad vedle jiné taneční věty, jako v Beethovenově Sonátě *Es dur*, op. 31, č. III, nebo v VIII. symfonii téhož skladatele. Jindy je sonátově řešena jenom část scherzové věty jako na příklad v Beethovenově IX. symfonii, v jejíž 2. větě následuje po prvním dílu, vytvořeném v sonátové formě, obvyklé scherzové trio, *načez je první díl hrán „da capo“*.

Sonátové formy ve scherzových větách nepovažujeme za zvláštní funkční typ, neboť jednotlivé případy představují právě výjimky.

Nakonec je třeba upozornit na to, že praktičtí hudebníci mluví o sonátové formě často jen v prvních větách. Zde se vyskytuje sonátová forma vskutku nejčastěji, ba napořád, nelze však přehlížet její výskyt, byť méně hojný, v jiných větách, finálních a pomalých.

§ 87. SONÁTOVÁ FORMA V INSTRUMENTÁLNÍM KONCERTU

Zvláštní funkční typ sonátové formy představuje *první věta v instrumentálním koncertu*.

Formální rozdíl proti 1. větě v sonátě nebo symfonii je ve všech kmenových dílech, v exposici, provedení i reprise.

Exposice je ve starších koncertech (typu Mozartova) *dvouřadová*. *První exposice* probíhá zpravidla jako *reprise*, t. j. *soustředěna do hlavní tóniny*. V hlavní tónině je přednášeno jak vedlejší thema, tak závěrečný oddíl. Tato *exposice* je určena *pro doprovázející orchestr*. *Druhá exposice* je *normální*, tedy *tonálně otevřená*, a v ní hraje *teprve sólista*.

Obě *exposice* se často značně od sebe liší. První bývá stručnější a nepřináší někdy ani veškerý *thematický materiál*. Některé *thema* si skladatel šetří až pro druhou *exposici*.

Na příklad v 1. větě Dvořákova Koncertu pro housle (op. 53) se uplatňuje vedlejší *thema* až ve druhé *exposici* (v taktech 147—162), zatím co v první se ozvala jen jeho nerozvinutá náhrada jiného obsahu (v taktech 78—89). Podobně v 1. větě Dvořákova Koncertu pro violon-

cello (op. 104) je uvedeno v první exposici samostatné závěrečné thema kodového charakteru (v taktech 75–84), zatím co v druhé exposici je závěrečný oddíl vyplněn hudbou utvořenou z hlavního thematicu (takty 192–203, hlavní thema viz v př. 49).

V novějších koncertech píše skladatelé sonátovou větu s *jedinou exposicí*, t. j. jako v symfonii. Rozdíl jest jen stilisační: koncertní věta je vybavena virtuosně propracovaným partem pro sólistu. Pokud se vyskytne dvojí exposice i v novějších koncertech, nebývá přísně rozdělena mezi orchestr a sólistu, jak to vidíme právě v 1. větě Dvořákova koncertu pro housle (kde sólista hraje v obou exposicích), nebo nebývá zachován reprisový tonální plán první exposice, jak tomu je zase v 1. větě Dvořákova koncertu pro violoncello (kde tonální plán obou exposic je stejný, *h* moll—*D* dur).

Před první exposicí se může uplatnit úvod, jehož se účastní též sólista.

Tak tomu je na příklad v 1. větě Beethovenova Koncertu *Es* dur pro klavír, op. 73.

Sólistův nástup ve druhé exposici nemusí přinést hned hlavní thema.

Na příklad v 1. větě Mozartova Koncertu *Es* dur pro klavír (Köch. 482) nastupuje sólista po ukončené orchestrální (první) exposici přednesem nethematického úvodu k druhé exposici.

Dvojitá exposice nahrazuje v koncertu repetiční předpis pro exposici v symfoniích. Repetice tudíž v koncertě již není předpisována. Jednoduchá exposice v novějších koncertech není rovněž opakována.

Provedení je v koncertě dáno účelem skladby. Místo kontrapunktických komplikací soustřeďuje se skladatel na *problémy virtuosně technické* nebo zvláště výrazně uplatňuje zpěvnost sólového nástroje. S tím souvisí, že provedení v koncertě je většinou *mírné* (srov. př. 341) a nebývá příliš rozprááno.

Reprisa sleduje zpravidla obsah druhé exposice. Zvláštností koncertu je, že před kodou bývá umístěna virtuosní vložka, zvaná *kadence*. Byla to původně brilantní improvisace na themata koncertu, již si připravil sám sólista. Kadence je bez doprovodu a má kompoziční *charakter provedení*; projevuje se to zejména v úchylkách do vzdálenějších tónin a ve variačním zpracování a vůbec v přetváření thematického materiálu. Příznačná je též *metrická uvolněnost*; proto bývá kadence notována bez taktových čar nebo s nepravidelným jejich rozmístěním.

Lze říci, že kadence, jež je hrána po reprise, představuje zvláštním způsobem zpracované *druhé provedení*.

Nástup koncertní kadence vpadá ve starších koncertech do nedokončené harmonické kadence (sledu akordů) $T S^6 \dots D T$, a to po kadenci kvartsextakordu (odtud název „kadence“). Přerušená harmonická kadence byla pak po ukončení virtuosní vložky uzavřena při nástupu orchestrální kody. Konec virtuosní vložky (kadence) byl ohlašován *dlouhým trylkem na dominantě hlavní tóniny*; bylo to znamení pro dirigenta, aby se připravil k opětovnému nástupu orchestru.

Místo improvisované, skladatelem do partitury nezapsané kadence, vyskytují se v poklasických koncertech kadence předepsané skladatelem, vypracované arciť často za spolupráce s vynikajícími sólisty. Též se mění umístění kadence.

Tak na příklad v 1. větě Čajkovského Koncertu *D* dur pro housle, op. 35, nastupuje předepsaná virtuosní kadence po přípravě reprisy, tedy ještě v rámci sonátového provedení.

V novodobých koncertech se samostatné virtuosní kadence nevyskytují. Zato bývá celý sólistický part vypracováván s ohledem na uplatnění vypjaté nástrojové techniky.

Tak tomu je už v slavných koncertech Dvořákových, houslovém (op. 53) i violoncellovém (op. 104).

Odstraněním podvojně exposice a sólistické kadence blíží se sonátová věta instrumentálního koncertu první sonátové větě symfonie. Prakticky zůstává jen rozdíl stilisační.

§ 88. SONÁTOVÁ FORMA V OUVERTURE A SYMFONICKÉ BÁSNI

Klasická ouvertura probíhá v sonátové formě zvláštního typu. Její rysy vyplývají jednak z *jednovětosti*, jednak z *dramatické podstaty* skladby.

Po operní ouvertuře následuje sice ještě vlastní opera, tedy cyklická forma, avšak ouvertura sama představuje přece jen *samostatný instrumentální celek*. U koncertní ouvertury (nebo u ouvertury k činohře) je její hudební samostatnost zcela nesporná.

„Cítíme-li po první větě v symfonii, že musí následovat ještě věty další, jež na právě vyslechnutou hudbu budou vnitřně navazovat, můžeme po vyslechnutí ouvertury nejvýš říci, že jsme připraveni k naslouchání další *jinorodé hudby*. Jen v případech, kdy skladatel koncipuje ouverturu jako úvod těsně připoutaný k operě, je výsledný dojem jiný; takové úvody nebývají však vždy psány v sonátové formě.

Je příznačné, že když chtěl Mozart v „Donu Giovannim“ připoutat ouverturu těsně k vlastnímu tělu opery, ukončil ji na dominantě vedlejší tóniny (t. j. nechal ji otevřenou). V této podobě nelze pak ouverturu provozovat koncertně (t. j. jako samostatnou skladbu). Řádné uzavření má v ouvertuře vskutku vždy větší váhu než v 1. větě symfonie.

Dojem skladebné samostatnosti (t. j. pevně uzavřené jednovětosti) může skladatel vzbudit různými prostředky. Záleží tu ovšem hlavně na *povaze themat*, na jejich *zpracování* a na celkovém *zformování skladby*.

Themata v ouverturách bývají u klasiků méně nosná než v symfoniích, ať již je jejich výraz ponurý, útočný, hravý, či zase tklivý nebo rozezpíváný. Overturová *themata* nebývají též tak vyhraněná jako *themata* symfonická. Zejména veseloherní *themata* bývají úryvkovitá a „náčrtková“.

Vidíme to na příklad v Mozartově ouvertuře k „Figarově svatbě“, v Beethovenovu „Prometheovi“, též v ouvertuře ke Smetanově „Prodané nevěstě“ a j.

Ještě lze poznamenat, že hierarchie *themat* (hlavní — vedlejší — závěrečné) bývá v ouverturách často zcela zvrácena: nejurčitěji je třeba prokresleno *thema* závěrečné.

Pokud jde o zpracování *themat*, pro něž je v sonátové formě rezervováno *provedení*, nebývá v ouverturách obzvláště pronikavé. Overturové provedení nehlobá nad problémy, nýbrž jen je lehce nadhazuje. Nutnost pokračování

po první sonátové větě v symfonii plyne v neposlední řadě z povahy provedení, jehož složité zákruty nemohou být plně vyváženy reprisou; v ouvertuře k takovému „zatížení“ formy ani nedojde. Je pak zcela přirozené, že provedení v ouvertuře je vždy spíš *mírné* a přitom *krátké*. Často se místo provedení uplatňuje thematicky samostatná *episoda*; i v ní je pak thematický materiál spíš úryvkovitý než souvislý.

K uvedeným obecným charakteristikám připomínáme, že ze známých ouvertur je v Mozartově „Figarově svatbě“ provedení redukováno na pouhou přípravu reprisy (takty 124–138), ve Smetanově „Prodané nevěstě“ zaujímá v provedení největší plochu epizoda (takty 189–209, celé provedení zabírá takty 170–219), v Beethovenovu „Egmontu“ je provedení velmi mírné (takty 117–163), v „Coriolanu“ téhož skladatele je provedení cele vyplněno hudbou, jež zpracovává nový, v exposici neuvedený nápad. Tak by bylo možno připomínat řadu dalších děl.

Dojem ucelenosti ouvertury zesiluje pochopitelně *větší koda* (srov. Beethovenova „Egmonta“). Avšak i reprisa normálního rozměru, řádně utvrzující základní tóninu, stačí vzhledem k povaze předchozí hudby k vyvážení, a tím i k pevnému uzavření celku.

Dramatická podstata hudby se projevuje ve formě ouvertury v tom, že zásadně není pro exposici používáno repetice, dále v tom, že exposice přechází pokud možno nepozorovaně do provedení a že *reprisa je podstatněji měněna* (též krácena). Epické reprisování se pro ouverturu příliš nehodí; proto po reprise hlavního tematů pokračují skladatelé rádi v provádění, na něž se dříve nedostalo (viz Beethovenova „Promethea“), nebo uvádějí reprisu hlavního tematů v jiné než hlavní tónině (jak učinil Beethoven v „Coriolanu“), po případě se spokojí jen náznakem reprisy v kodě.

Povšechná dramatická podstata ouvertury, projevující se v hudbě celkovým spádem a jen nejnnutnějším uplatněním návratů, může být stupňována nebo aspoň specifikována *uplatněním programových náznaků* a paralel s literární (dramatickou) předlohou. Zejména *vyústění dramatu* bývá hudbou zachycováno.

Tím se dostáváme k *programní ouvertuře* typu Berliozova. V ní podléhá sonátová forma dalším, často velmi pronikavým modifikacím, jež však nelze závazně vyjmenovat, ježto míra individualisace je zde značně rozmanitá (každý námět ovlivňuje pronikavě formování). Zhruba lze však říci, že sonátová forma v programních ouverturách má asi takové postavení jako ve skutečných symfonických básních. Rozdíl mezi těmito dvěma druhy, programní ouverturou a symfonickou básní, je jenom v tom, že první se přidržuje sonátové formy důsledněji, málem lze říci, že vždy, kdežto druhý se zhusta od ní zcela odvrací; symfonické básně v sonátové formě představují pouze jeden možný typ — ten pak se celkem kryje s programní ouverturou. Záleží přirozeně vždy ještě na individuálním způsobu skladatelského formování.

Hudba programní ouvertury je *symfoničtější* než v prosté (zejména klasické) ouvertuře, t. j. blíží se víc symfonii povahou (vyhraněností) temat. Vyskytují se též *tempové přelomy* a rozměrnější vsuvky jinorodé, zejména tempově odlišné hudby, jež působí někdy jako náznak samostatné věty. Forma se pak ovšem stává už kombinovanou (viz kap. XI). Vlivem kontrastu, jež přináší tempová změna, může se též forma značně rozrůst.

Jako na příklad programní ouvertury vytvořené v sonátové formě odkazujeme na Dvořákov „Karneval“, op. 92. Oblast hlavního thematicu probíhá zde v *A* dur. U „Poco tranquillo“ nastupuje vedlejší thema v mollové dominantní tónině *e* moll. Závěrečné thema zní zprvu v *G* dur, pak v *E* dur. Do provedení je vsunuto *Andantino con moto* s novou hudbou, v níž se též připomíná skladatelova ouvertura „V přírodě“. Po epizodě pokračuje provedení v rychlém tempu. S návratem hlavní tóniny *A* dur nastupuje reprisa.

V *symfonické básni* jsou úchylinky od normálního průběhu sonátové formy někdy tak značné, že ji často poznáváme jenom podle některého znaku (§ 75), je-li ovšem zvláště výrazně uplatněn (zdůrazněn) a podle možnosti též spojen se znaky jinými, byť třeba jen nejasně naznačenými. Kmenové díly sonátové formy bývají odlišovány tempově. Hlubokými tempovými změnami bývají někdy zasahovány i jednotlivé díly, na př. sama exposice. O překvapující (nové) epizody nebývá v symfonické básni nouze. V provedení, zpravidla obsáhlém, bývají velké plochy exposiční povahy, na př. transponované (jinak komposičně nezpracované) citáty z exposice nebo i nově vytvořená, s thematicy exposice nesouvisící hudba. Zaostřená individualisace formy zasahuje též tonální plán.

Jako příklady uplatnění sonátové formy v symfonických básních jmenujeme Smetanova „Richarda III.“, z „Mé vlasti“ pak „Vyšehrad“ a „Tábor“.

V „Richardu III.“ zabírá oblast hlavního thematicu 45 taktů; základní tónina je *a* moll. V dominantní tónině *E* dur nastupuje vedlejší thema, načež uvádí skladatel evoluci hlavního thematicu, vycházející opět z *a* moll (od taktu 58). Závěrečné thema je v *C* dur (Maestoso, od taktu 92), končí však na akordu *e* *gis* *h*, tedy na dominantě z hlavní tóniny. Obsáhlé provedení, vypínající se k vysokému stupni ostrosti, začíná u „Più allegro vivo“ (takt 116) a vychází opět z hlavní tóniny *a* moll. V něm je citováno vedlejší thema v původní (dominantní) tónině (Richardův sen před rozhodnou bitvou). Reprisa (*Vittorioso, con tutta la forza*, od taktu 285) začíná vedlejším thematicem v *A* dur za současného doprovodu thematicu hlavního; hlavní thema samo je připomenuto až před závěrem skladby (344–355).

Zvláštností „Vyšehradu“ je, že exposice (1–75*) je *monothematická* a je uzavřena v hlavní tónině *E* dur. V oblasti vedlejšího thematicu (od taktu 27) zní transposice hlavního thematicu do dominantní tóniny *B* dur. (Srov. př. 315.) Nato zní opět hlavní thema v hlavní tónině v plném orchestru (od taktu 41). Je tedy exposice třídílná s reprisou, zajisté velmi „nesonátová“. Koda exposice (64–75) vyznívá v *ppp*. Provedení je neobyčejně obsáhlé a rušné (76–258); jedině díky jemu lze celou skladbu pojímat jako sonátovou formu. Na konci provedení je dlouhá harmonická příprava reprisy s typickou prodlevou na dominantě hlavní tóniny (v tremolujících violách). Reprisa je volná; uvádí ve změněné úpravě a zkráceně první a třetí část exposice, pomíjí však druhou (t. j. oblast vedlejšího thematicu, jež byla vyplněna transposicí thematicu hlavního). V kodě (299–314) se ozývá hudba spojovacího oddílu z exposice (14–26) a současně je připomenut harfový úvod.

„Tábor“ je rovněž *monothematický*. Začíná obsáhlým úvodem, v němž se jedině thema, chorál „Kdož jste boží bojovníci“, postupně sestavuje z jednotlivých prvků. Vlastní exposice thematicu zazní v *Grandioso* (85–107). Funkci druhé (kontrastní) myšlenky zde má střední dílec chorálu, hraný „dolce“; funkci závěrečného thematicu má třetí dílec chorálu, znova zopakovaný (104–107). Rušné provedení (od *Molto vivace*, takt 108) ústí po důkladné přípravě do reprisy (313–345, *Lento maestoso*), omezující se na jedině lapidární uvedení thematicu. Následuje obsáhlá koda (protějšek obsáhlého úvodu), v níž se uplatní i druhé provedení (367–396) a již jen kodo- vý náznak druhé reprisy (397–406).

*) Takty jsou počítány od označení „Largo maestoso“, t. j. bez harfového úvodu.

§ 89. VÝVOJ SONÁTOVÉ FORMY. JEJÍ HISTORICKÉ TYPY

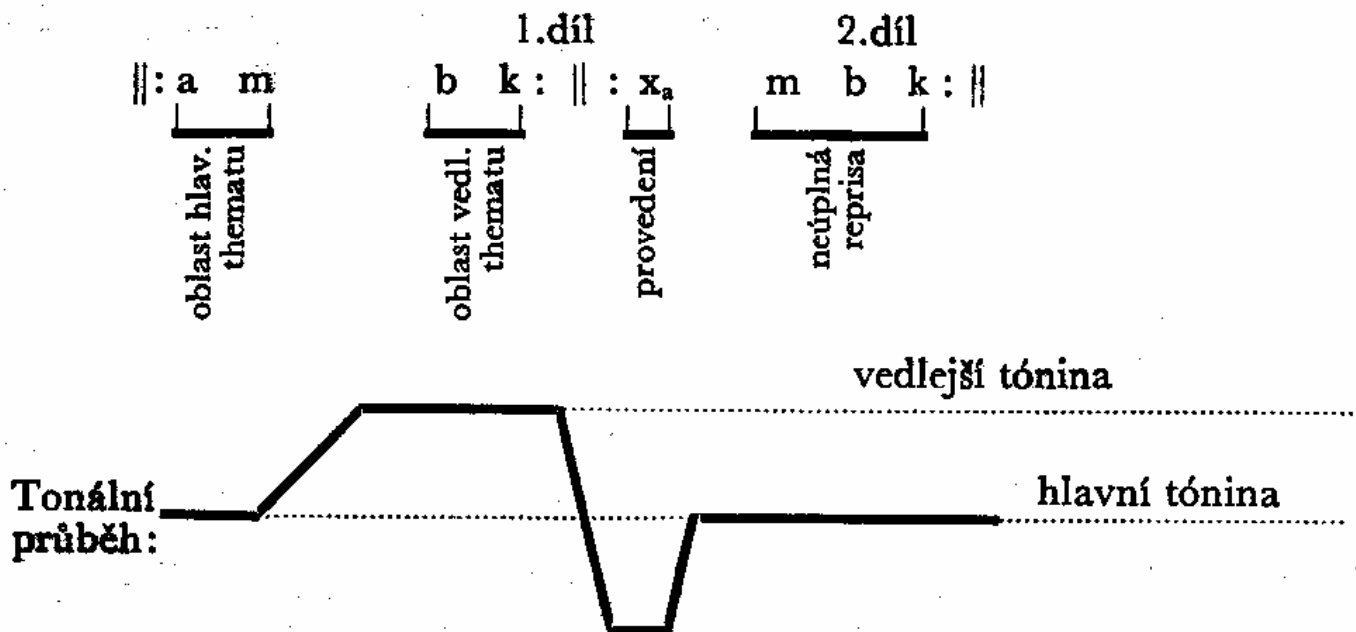
Sonátová forma, jak ji známe z děl klasiků, vznikla z *malé rozšířené dvou-
dílné formy*, běžné v tvorbě barokní. K přetvoření formy došlo takto:

1. v prvním díle se začala objevovat rozměrnější, tonálně rozlišená část,
z níž se postupně vyvinula *oblast vedlejšího thematicu*,

2. na začátku druhého dílu se začalo vytvářet *provedení*.

Toto malé provedení, vyjádřené často jen nesměle a zpracovávající začá-
tek prvního dílu (t. j. zárodečné hlavní thema), nahrazovalo ve druhém díle
zčásti reprisu; proto hudba, jež v něm byla zpracovávána, nebyla pak již re-
prisována. Reprisován byl zbytek prvního dílu, a to v hlavní tónině. Byla to
zpravidla věrná transposice příslušné hudby z prvního dílu. Začátek reprisy
nebyl nápadný; reprisa totiž začínala před nástupem oblasti vedlejšího
thematicu, tedy uprostřed oblasti hlavního thematicu. Souhrn zárodečného pro-
vedení a neúplné reprisy byl asi stejně dlouhý jako celý první díl (exposice).
Pro každý díl byla předepsána repetice.

Schematicky vypadala taková forma, zvaná *starosonátová*, takto:



Nacházíme ji často už u Domenica Scarlattioho (1685—1759); v jeho čet-
ných jednovětých klavírních skladbách, jimž teprve novodobí vydavatelé dá-
vají název „sonat“, se uplatňuje starosonátová forma.

Jako příklad uvádíme Scarlattiovu Sonátu G dur (č. 8 ve výběru Emila Sauera):

357

The image shows the first two staves of the musical score for Domenico Scarlatti's Sonata in G major, Op. 8 No. 8. The first staff is the treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It begins with a boxed letter 'a' above the first measure. The second staff is the bass clef accompaniment. The music consists of eighth and sixteenth notes.

The musical score consists of ten staves of music. The notation includes treble clefs, eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *tr* (trill) and *8* (octave). The score is divided into sections marked with Roman numerals: **m₁**, **III₂**, **b**, and **X**. A specific instruction is provided: **(opakuje se vše od začátku)**, indicating a repeat of the section starting from the beginning. The music is written in a single system with ten staves.

8

tr

Reprisa

b

8...:

(8...: (opakuje se celý 2. díl od x)

Ze starosonátové se stala *klasická třídílná sonátová forma* tím, že po provedení byla uplatněna *celá reprisa*. Přejít ke klasické formě je však zároveň provázen *zvýrazněním a prohloubením temat* a *větší propracovaností provedení*. Tyto znaky jsou pro klasickou formu příznačnější než samo doplnění reprisy, jak lze soudit právě ze skutečnosti, že i u klasiků se vyskytují někdy reprisy neúplné.

Repetiční předpis pro exposici a pro provedení s reprisou dohromady, jak

se s ním občas setkáváme u klasiků, je pozůstatek ze starosonátové a rozšířené dvoudílné formy. Vyvrálá klasická sonátová forma ponechává repetici jen pro exposici.

Se jménem Beethovenovým je spojeno podstatné *rozšíření provedení* a uvedení *druhého provedení* do sonátové formy; tím se rozšířila třídílná forma na *čtyřdílnou* (po případě *pětídílnou*, vyskytuje-li se též *druhá reprisa*). Původní klasická třídílná forma však žije dále vedle této formy beethovenské.

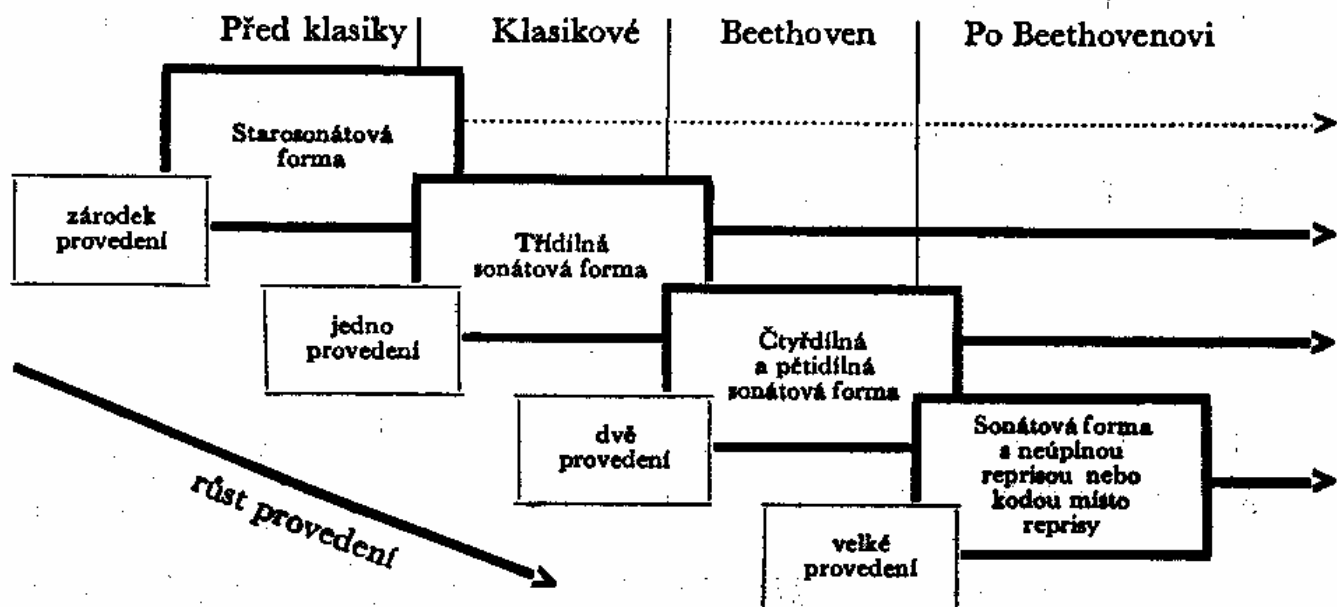
Po Beethovenovi dochází k rozmanitým tvarovým obměnám formy, z nichž nejdůležitější je *krácení reprisy*; často se reprisuje jen vedlejší thema, a to ještě se značnými změnami. V krajním případě reprisa zcela mizí nebo zůstává z ní pouze zlomek, působící jako koda. Současně se uplatňují nejrozmanitější úchyly v exposici a rozlehlé provedení bývá bohatě členěno, po případě obohacováno o nethematické epizody. Technika příznačná pro provedení bývá uplatňována hned v exposici, na př. po uvedení hlavního thematicu. Orientace v takové skladbě, napsané v uvolněné pobeethovenské sonátové formě, je někdy značně obtížná.

Vedle uvolněné, pobeethovenské sonátové formy se uplatňuje trvale forma klasická i beethovenská, občas dokonce i starosonátová.

Postupné přetváření sonátové formy je provázeno jedním základním znakem: *růstem provedení*, a to co do velikosti, rozčleněnosti a významu (prohloubenosti). Každý nový historický typ je rozrůstáním provedení poznamenán.

Vývoj, jež jsme zde ve zkratce načrtli a jehož podrobné vysledování by náleželo do speciální studie historické, lze znázornit tímto obrazcem:

VÝVOJ SONÁTOVÉ FORMY



V současné době se setkáváme se sonátovými formami všech typů. Je zajímavé, že rozvíjení formy neprobíhalo tak, že vznikem nového typu byl zatlačen typ předchozí. V obrazci je tato skutečnost znázorněna šipkami. Je to dokladem právě neobyčejné tvárnosti a přizpůsobivosti sonátové formy.

§ 90. UPLATNĚNÍ SONÁTOVÉ FORMY. PRAKTICKÁ ANALÝSA. MATERIÁL K ROZBORU

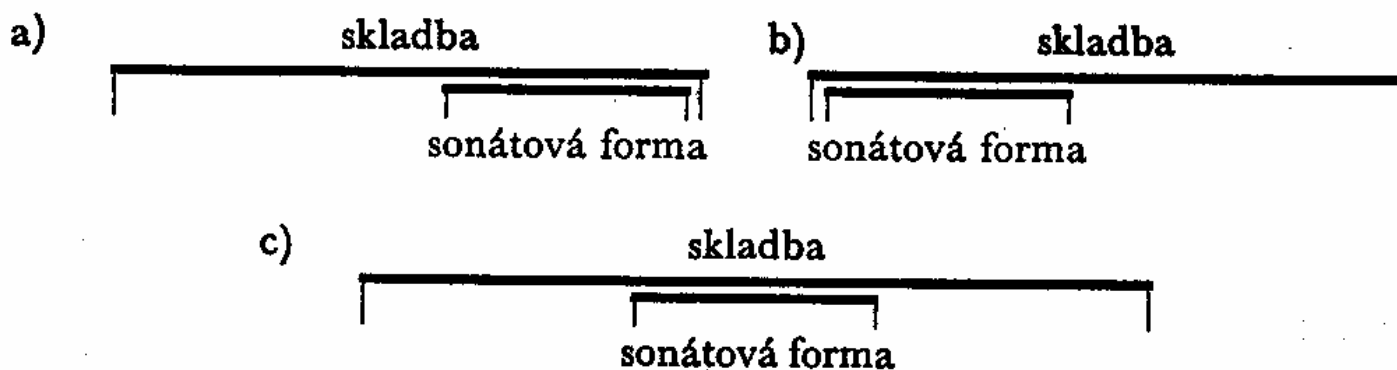
Sonátová forma je nejprůzračnější forma pro klasickou a poklasickou instrumentální hudbu. Uplatňuje se ve svých různých podobách (typech) u skladatelů nejrůznější směrové orientace. Uvědoměle ji pěstovali ovšem klasicisté a skladatelé navazující na klasickou tradici: Schubert, Schumann, Brahms, Čajkovskij, Franck, Borodin, Dvořák, Řídký a j. Je však zajímavé, že sonátová forma žije plným životem i u skladatelů, kteří usilovali o nové formování hudby, jak to vidíme u Berlioze, Chopina, Smetany, Rimského-Korsakova, Fibicha, Skrjabin a j. V nové době je kult sonátové formy ještě zesílen. Pěstují ji jak skladatelé, kteří uvědoměle hledají stavební oporu pro svou nově znějící hudbu v osvědčených vzorech klasiků (Prokofjev, Hindemith, Bořkovec a j.), tak též skladatelé usilující o uvolněné (fantasijní) zpodobení ostře zřených a předem žádným formálním schematem nespoutaných představ a zážitků (Debussy, Novák, Suk, Ravel a j.).

Lze říci, že klasická a poklasická hudba až po dnešní dobu je přímo prostoupena *sonátovým myšlením*. Hojně uplatňování sonátové formy v 19. století má obdobu v rozkvětu románu v literatuře téže doby: zde i tam procházejí themata nebo postavy životní drahou, někdy až drobnohledně vysledovávanou.

Sonátová forma se vyskytuje:

1. v *jednovětvých skladbách*, jež jsou cele vytvořeny v sonátové formě (v ouverturách, symfonických básních, fantasiích a pod.);
2. v *jednotlivých větách cyklických skladeb*, kteréžto věty jsou opět cele vytvořeny v sonátové formě (tedy v jednotlivých větách sonát, symfonií, též suit);
3. v *jednovětvých skladbách* nebo v *jednotlivých větách cyklických skladeb*, jejichž část je vyplněna sonátovou formou (typ: scherzo v Beethovenově IX. symfonii).

Tyto možnosti výskytu sonátové formy musíme mít na paměti při praktické analýse. Nesmíme sonátové formy hledat jenom v jednotlivých větách sonát a symfonií (případ 2). Zejména nesmíme zapomínat, že sonátová forma může ve skladbě (jednovětvé i ve větě cyklu) začínat později, po případě též končit dříve, než začíná neb končí skladba sama (případ 3). Sonátová forma vyplňuje pak jen část skladby, byť někdy značnou. Lze to znázornit těmito obrázky:



Zejména případ a) je častý; jde tu zpravidla o *velký pomalý úvod*, po němž teprve začíná hudba ztvárněná v sonátové formě.

Sonátovou formu uplatněnou způsobem *c*) nacházíme na příklad ve Smetanově předehře k „Tajemství“.

Při analytickém průzkumu samotné sonátové formy je třeba pečlivě oceňovat a vážit themata a všimnout si jejich tonálního zasazení. Ježto sonátová exposice probíhá zpravidla evolučně (bez návratu) jako sled nápadů různé váhy a různého tonálního zaměření (1. 2. 3. 4. 5. 6....), je třeba rozhodnout, který z nich (nebo která skupina z nich) představuje thema (hlavní, vedlejší, závěrečné) nebo oblast thematu. Analytik nesmí zejména lehkomyšlně prohlásit nově se objevivší nápad za vedlejší thema, ježto může to být ještě součástí oblasti hlavního thematu. Upozorňujeme zde na věc proto, že je to velmi častá chyba při analýsách.

Na příklad v Beethovenovu Kvartetu *Es dur*, op. 127, uplatňuje se po ukončení hlavního thematu (viz př. 214) nový melodický nápad, který však ještě není vedlejším thematem, ježto probíhá v hlavní tónině:

358

Podobně ve Franckově Sonátě pro housle a klavír (*A dur*) nastoupí ve finální větě po ukončení hlavního thematu nový svěží nápad, který rovněž není ještě vedlejším thematem, ježto tkví v hlavní tónině *A dur*:

359

(Houslová figurace je zde vynechána)

Na druhé straně může se analytik dopustit snadno chyby v tom, že přehlédne nástup vedlejšího thematu, když se toto thema příliš neodlišuje od hlavního (jsouc třeba pouhou jeho transposicí, srov. př. 315).

V tomto ohledu je poučná právě zmíněná finální věta ve Franckově houslové Sonátě *A* dur: oblast vedlejšího thematu je zde vyplněna hudbou hlavního thematu, transponovanou jednou do *Cis* dur, po druhé do *E* dur (tedy do tradiční dominantní tóniny), a přitom jen zcela nepatrně obměněnou. V hlavním thematu zní kánon mezi klavírem (pravou rukou) a houslemi v *A* dur, ve vedlejším se hraje tentýž kánon mezi houslemi a klavírem v *Cis* dur a po druhé ještě mezi klavírem (levou rukou) a houslemi v *E* dur:

Začátek hlavního thematu

360

Housle
p dolce cantabile

Začátek vedl. thematu v *Cis* dur

361

dolce cantabile
dolce

Začátek vedl. thematu v *E* dur

362

molto cantabile e poco più f
molto cantabile e poco più f

Při praktickém cvičení v analýze sonátové formy je třeba z počátku vycházet ze skladeb, jejichž sonátový průběh je nesporný; teprve potom lze přistoupit k určování formy u skladeb, jejichž forma předem známa není (na př. k vyhledávání sonátových vět v sonátách, kvartetech, symfoniích). K první-

mu úkolu uvádíme soupis vhodného materiálu (který lze ovšem značně rozšířit). Ke druhému úkolu je radno přistoupit až po prostudování rondové formy, a to proto, že sonátová forma bývá někdy křížena s rondem a takovou formu lze pak zařadit jak do schematu sonátového, tak též do rondového.

K analytickému studiu sonátové formy doporučujeme tyto skladby:

Haydn: Symfonie *D* dur, „Londýnská“, 1. věta (viz př. 315), finale (vedlejší thema je transposicí hlavního). Symfonie *D* dur, „Zvonková“, 1. věta. Symfonie *G* dur, „Mit Paukenschlag“, 1. věta (viz př. 348). — Sonáta pro klavír *Es* dur, op. 78 (věnovaná paní Bartolozziové), 1. a 3. (finální) věta (v 1. větě začíná vedlejší thema jako transposice hlavního). Sonáta *Es* dur (věnovaná paní Genzingerové), 1. věta. Sonáta *C* dur (1. ze serie 1780), 1. věta (Allegro con brio), 2. věta (Adagio, s nepropracovaným provedením a neúplnou reprisou). Sonáta *cis* moll (2. ze serie 1780), 1. věta. Sonáta *D* dur (3. ze serie 1780), 1. věta (Allegro con brio). Sonáta *Es* dur, op. 14, č. II (z r. 1776), 1. věta (Allegro moderato). Sonáta *h* moll, op. 14, č. VI (1776), 1. věta (Allegro moderato) a finale (Presto).

Mozart: Symfonie *Es* dur (Köch. 543), 1., 2. a finální věta (2. bez provedení, avšak s kodou z hlavního thematu, ve 4. je vedlejší thema transposicí hlavního). Symfonie *g* moll (Köch. 550), 1., 2. a finální věta (viz př. 104–108). Symfonie *C* dur („Jupiter“, Köch. 551), 1., 2. a finální věta. — Klavírní sonáty, vesměs první věty kromě Sonáty *A* dur (kde je 1. věta komponována jako variace). Sonátová forma je dále ve finálních a pomalých větách v těchto klavírních sonátách: *C* dur z r. 1777 (Andante $F \frac{3}{4}$, finální Allegro $C \frac{2}{4}$); *C* dur z r. 1779 (finální Allegretto $\frac{2}{4}$ s episodou místo provedení, viz př. 342); *a* moll z r. 1778 (Andante cantabile con espressione $\frac{3}{4}$); *G* dur z r. 1777 (Andante $C \frac{4}{4}$, finální Presto $\frac{3}{8}$); *F* dur (Adagio $B \frac{4}{4}$ bez provedení, finální Allegro assai $\frac{6}{8}$); *F* dur z r. 1777 (Adagio $f \frac{6}{8}$, finální Presto $\frac{3}{8}$); *F* dur z r. 1788 (Andante $B \frac{3}{4}$); *B* dur (Andante $Es \frac{3}{4}$); *B* dur (Andante amoroso $Es \frac{3}{4}$); *Es* dur z r. 1777 (finální Allegro $\frac{3}{4}$). — Rondo *D* dur pro klavír ($\frac{4}{4}$, vedlejší thema je transposicí hlavního; pozoruhodný je zde název skladby). Fantasie *e* moll pro klavír (Adagio $\frac{4}{4}$). Adagio *h* moll pro klavír ($\frac{4}{4}$).

Beethoven: Symfonie I.–IX. (viz §§ 76–78). — Klavírní sonáty, první věty kromě op. 26, op. 27, op. 54, op. 109; finální věty v sonátách: op. 2, č. I (s rozlehlou episodou místo provedení); op. 10, č. I; op. 27, č. II; op. 31, č. II; op. 31, č. III; op. 57; op. 81a; pomalé věty v sonátách: op. 10, č. I; op. 22, op. 31, č. II, op. 106; rychlé střední věty v sonátách: op. 31, č. III (viz př. 331), op. 109. — Sonáty pro housle a klavír, první věty: op. 12, č. I, op. 12, č. II, op. 12, č. III, op. 23, op. 24, op. 30, č. I, op. 30, č. II, op. 30, č. III, op. 47, op. 96. Finální věta v Sonátě op. 47. — Sonáty pro violoncello a klavír, první věty: op. 5, č. I, op. 5, č. II, op. 69, op. 102, č. I, op. 102, č. II. Finale ze sonát: op. 69, op. 102, č. II. — Smyčcové kvartety, první věty kromě op. 131 a op. 133. Finální věty v kvartetech: op. 18, č. II, op. 18, č. III, op. 18, č. V, op. 59, č. I, op. 59, č. III, op. 127, op. 131 a op. 135. Pomalé věty v kvartetech: op. 18, č. I, op. 18, č. III, op. 18, č. IV (Scherzo-Andante), op. 59, č. I, op. 59, č. II, op. 59, č. III, op. 130 (3. věta), op. 131. Rychlé střední věty v kvartetech: op. 59, č. I a op. 131 (2. věta). — Overtury „Egmont“, „Leonora“ I., II., III., „Fidelio“, „Coriolan“, „Prometheus“. — Klavírní koncerty, první věty. Houslový koncert, 1. věta.

Dusík: Sonáta pro klavír *Es* dur, op. 44, 1. věta.

Dušek: Sonáty pro clavicembalo: I. (in *F*, 1. a finální věta), II. (in *C*, 1. věta), III. (in *G*, 1. věta s neúplnou reprisou), IV. (in *G*, 1. věta s neúplnou reprisou), V. (in *D*, 1. věta), VI. (in *A*, 1. věta), VII. (in *F*, 1. věta s neúplnou reprisou, 2. a finální věta), VIII. (in *Es*, 1. a 2. věta). Sonátová forma je zde všude drobná („sonatinová“) a themata jsou často jen naznačena.

Voříšek: Sonáta pro klavír *b* moll, op. 20, 1. věta.

Schubert: Klavírní sonáty, první věty: op. 42, op. 53, op. 120, op. 122, op. 147. Finální věty v sonátách: op. 120, op. 122, op. 147. — První věty v symfoniích *C* dur a *h* moll. — Kvartet *d* moll, 1. věta.

Schumann: Sonáta pro klavír *g* moll, 1. věta. Sonáta *fis* moll, 1. věta. Toccata *C* dur, op. 7. — Smyčcový kvartet *A* dur, 1. věta. — Symfonie I.–IV., první věty. Overtura „Manfred“.

Chopin: Sonáta pro klavír *b* moll, 1. věta. Sonáta *h* moll, 1. a finální věta (viz př. 338). První věty v klavírních koncertech *e* moll a *f* moll.

Glinka : ouvertury k operám „Ivan Susanin“ a „Ruslan a Ludmila“. „Aragonská jota“.
Smetana : kvartet „Z mého života“, 1., 3. a 4. věta. II. smyčcový kvartet, 1. věta. Trio *g* moll, 1. věta. — Ouvertury k „Prodané nevěstě“ a „Tajemství“. Symfonické básně „Richard III.“, „Vyšehrad“, „Tábor“ (viz § 88).

Dvořák : Symfonie *G* dur, op. 88, 1. věta. Symfonie „Z Nového světa“, 1. věta a finale. Koncert pro housle, op. 53, 1. věta. Koncert pro violoncello, op. 104, 1. věta. Overtura „Karneval“, op. 92 (viz § 88). — Smyčcový kvartet *d* moll, op. 34, 1. věta a finale. Kvartet *Es* dur, op. 51, 1. věta. Kvartet *C* dur, op. 61, 1. věta. Kvartet *E* dur, op. 80, 1. věta. Kvartet *F* dur, op. 96, 1. věta. Kvartet *As* dur, op. 105, 1. věta. Kvartet *G* dur, op. 106, 1. věta. — Sonatina pro housle a klavír, op. 100, 1. věta. Klavírní trio *f* moll, op. 65, 1. věta. Klavírní Kvartet *Es* dur, op. 87, 1. věta a finale. Klavírní kvintet *A* dur, op. 81, 1. věta. Smyčcový Kvintet *G* dur (s kontrabasem), op. 77, 1. věta. Smyčcový Kvintet *Es* dur (se dvěma violami), op. 97, 1. věta. Smyčcový Sextet *A* dur, op. 48, 1. věta.

Fibich : Sonatina pro housle a klavír *d* moll, 1. věta. Sonáta pro klavír na 4 ruce, op. 28, 1. věta.

Borodin : Symfonie I.—III., první věty, finale z II. — Kvartety I. a II., první věty z obou, finale z I., scherzo z II., krajní díly scherza z I.

Čajkovskij : IV. symfonie, 1. věta. V. symfonie, 1. věta. VI. symfonie, 1. a 3. věta. — Serenáda pro smyčcový orchestr, 1. věta a finale. — Overtura-fantasie „Romeo a Julie“. — Klavírní koncert *b* moll, 1. věta.

Rimskij-Korsakov : „Šcherezáda“, 1. věta.

Franck : Symfonie *d* moll, 1. věta. — Sonáta pro housle a klavír, 1., 2. a 4. věta. (Viz § 90, příklady 360, 361, 362.)

Debussy : Smyčcový kvartet, 1. věta.

Skrjabin : I. sonáta (1. věta), III. sonáta (1. věta), IV. sonáta (2. věta) pro klavír.

Prokofjev : I. sonáta pro klavír (1. věta), II. sonáta (1. a 4. věta), III. sonáta, IV. sonáta (1. věta), V. sonáta (1. věta). — „Klasická symfonie“, 1. a 4. věta.

Foerster : IV. symfonie, 1. věta. — Sonáta pro violoncello a klavír, op. 45, 1. věta a finale.

Janáček : Symfonieta, 2. věta. — Sonáta pro housle a klavír, 1. věta. — I. smyčcový kvartet, 1. věta (viz př. 329). — „1. X. 1905“ pro klavír, 1. věta (viz př. 131, 133, 134).

Novák : ouvertura „Korsár“. Symfonická báseň „V Tatrách“. Serenáda pro malý orchestr, op. 36, finale. — I. smyčcový kvartet, op. 22, 1. věta. — „Sonata eroica“ pro klavír, 1. věta (se zrcadlovou reprisou, viz př. 308 a 316).

Suk : symfonie „Asrael“, 1. věta.

Vycpálek : Sonatina pro housle a klavír, op. 26, 1. věta.

Božkovec : Sonatina pro housle a klavír, 1. věta. — IV. smyčcový kvartet, 1. věta.

RONDO

§ 91. ZNAKY RONDA. RONDOVÉ TYPY

Rondo se vyznačuje dvěma *základními znaky*:

1. *několikerým uvedením pregnantní, ostře vyhraněné hlavní myšlenky,*
2. *uváděním (přiřadováním) vedlejších myšlenek mezi exposicí a reprisami myšlenky hlavní.*

Hlavní myšlenka ronda (*a* nebo *A*) je exponována na začátku skladby a pak nejméně dvakrát reprisována; ozve se tedy ve skladbě *nejméně třikrát*. Hlavní myšlenkou rondo nejen začíná, nýbrž zpravidla i končí.

Hlavní myšlenka musí být vytvořena tak, aby byla schopna několikeré reprisy; odtud právě plyne požadavek její pregnantnosti, vykrouženosti, pečlivé propracovanosti. Vyvážená, pevnými tahy prokreslená a soustředěná hlavní myšlenka skrývá sama v sobě *tendenci k opětovanému reprisování*; taková myšlenka „chce být“ znova a znova slyšena. Bylo by nepřirozené reprisovat nápad rozplývavý, vnitřně nesoudržný, improvisační. *Povaha hlavní myšlenky* je tedy stejně důležitým znakem ronda jako její faktické reprisování, jež ve své podstatě jest právě jen důsledkem její povahy. Tuto skutečnost je třeba mít na paměti při posuzování konkrétních případů, zejména těch, jež se blíží sonátové formě nebo s ní hraničí.

Vedlejší myšlenky vystřídávají návraty myšlenky hlavní a jsou *nejméně dvě* (*b, c* nebo *B, C*). Uplatňují se jen uprostřed skladby; na konci skladby se může ozvat jenom taková vedlejší myšlenka, jež už předtím byla jednou uvedena.

Průběh nejjednoduššího ronda lze znázornit schematy *a b a c a* nebo *A B A C A*. Tento tvar může být obohacen na *a b a c a d a*, *A B A C A D A* a pod. Na druhé straně může být složitější tvar ochuzován, zejména o návraty (reprisy), na př. *A B A C D A*, *A B C A D A* a pod.

Podle rozměru, členitosti, závažnosti a míry uplatněného kontrastu rozlišujeme hlavní i vedlejší myšlenky *malé* (*a, b, c...*) a *velké* (*A, B, C...*).

Malé mají rozměr drobné věty; jsou to nejčastěji jasné periody. Vedlejší malé

myšlenky jsou dokonce někdy pouhé polověty, jindy bývají však zase rozšířeny.

Velké mají nejčastěji rozměr a složení malé dvoudílné nebo třídílné formy. Mohou to však být též drobné věty rozšířené, k nimž jsou připojovány ještě spojovací části.

V rondo není vyloučeno případné střídání velkých a malých myšlenek (na př. $A B a C A$); malá myšlenka je pak jen částí velké, již zastupuje (a je částí A a zastupuje je).

Jednotlivé myšlenky vyplňují ve skladbě jednotlivé *formální části* čili *díly*, malé ($a, b, c \dots$) nebo velké ($A, B, C \dots$).

Na rozdíl od sonátové formy, vymezené čtyřmi znaky (viz § 75), je vymezení rondové formy jednodušší, a tím i přesnější. Avšak i zde jsou možny *modifikace a odchylky*. Z obou uvedených znaků je první podstatně důležitější než druhý. Jeho porušením přestává být skladba rondem. Nicméně někteří theoretikové uznávají možnost jeho nedodržení, pokud jde o velkou hlavní myšlenku (A), a to v tom smyslu, že se spokojí jejím dvojnásobným uvedením. Forma $A B A$ (t. j. velká třídílná s reprisou) je pak považována za rondovou (t. zv. rondo druhé formy). Forma $a b a$ však v žádném případě za rondo považována není.

Druhý znak může být narušen tím, že vedlejší myšlenky nejsou po každé nové či samostatné, nýbrž některá z nich je opakováním (reprisou) některé vedlejší myšlenky dříve uvedené nebo je odvozena třeba z hlavní myšlenky na způsob sonátového provedení. Tak mohou vzniknout formy $a b a c a b a$ nebo $A B A C A B A$, $a b a x a$ nebo $A B A X A$ a pod.

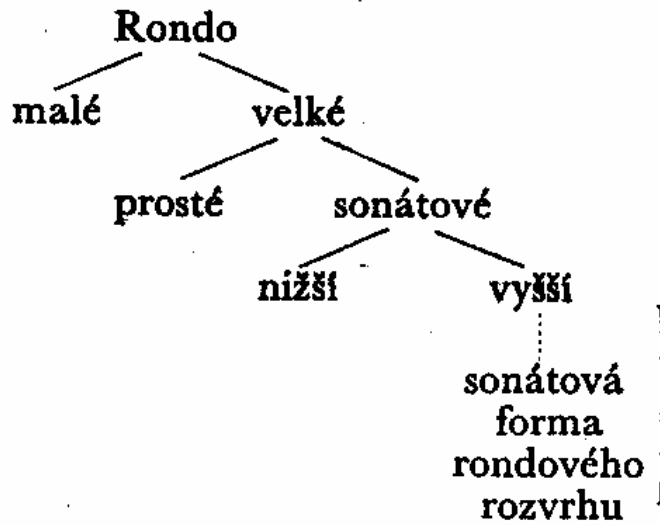
Při omezení na dvě myšlenky (a, b nebo A, B) a při trojnásobném uvedení myšlenky hlavní vzniká forma, již jsme označili dříve (viz § 49) jako tří- a pětídílnou: $a b a b a$ nebo $A B A B A$. Je to vlastně třídílná forma obohacená repetičním předpisem: $a || : b a : ||$, $A || : B A : ||$.

Narušování druhého rondového znaku lze provádět tak, že se ve skladbě uplatňují některé *rysy sonátové*. Tak lze při reprisování vedlejší myšlenky provést její *transposici do hlavní tóniny*. Sled dílů $A B$, zprvu tonálně odlišených, působí pak při návratu jako sonátová reprisa oblasti hlavního a vedlejšího *thematu* ($A B$). Uplatnění *sonátového provedení* místo samostatné vedlejší myšlenky představuje rovněž výrazný sonátový rys. Není tudíž divu, že rondo se v některých konkrétních případech velmi blíží sonátové formě.

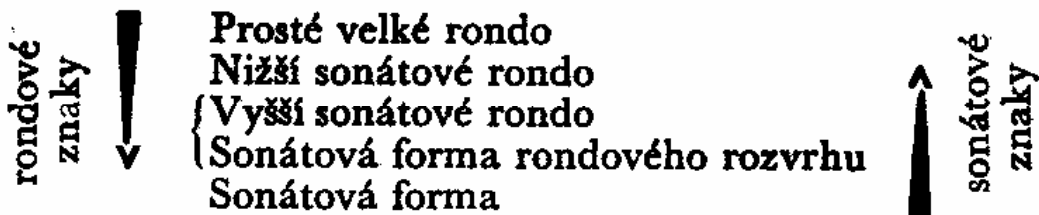
Rozdíl mezi takovou rondovou a sonátovou formou tkví pak často jen v povaze hlavní myšlenky: je-li vyhraněná a uzavřená (schopná opětovaného reprisování), svědčí pro rondo, má-li výrazné rysy evoluční a není-li pevně uzavřena, svědčí spíš pro formu sonátovou.

Podle velikosti dílů ($a, A, b, B \dots$) rozlišujeme rondo *malé a velké*. Malé spadá do II. kategorie forem (viz § 43), velké do III. Velké rondo může být *prosté* nebo *sonátové* podle toho, nejsou-li či jsou-li v něm uplatněny znaky sonátové. Sonátová rondo jsou *nižší* nebo *vyšší* podle míry uplatnění sonátových znaků. Vyšší sonátové rondo se velmi blíží, ba někdy téměř splývá se sonátovou formou rondového rozvrhu (t. j. čtyřdílnou a pětídílnou).

Celý systém rondových forem lze znázornit tímto obrazcem:



Míru uplatňování rondových a sonátových znaků v různých formách ukazuje tento přehled:



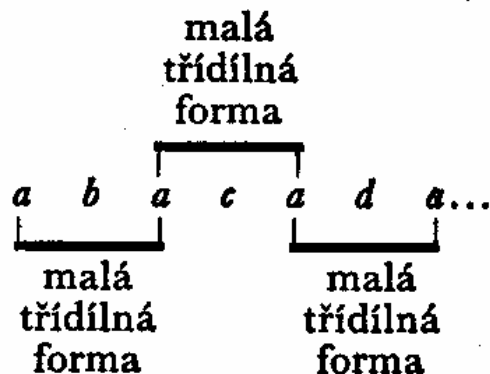
Setkáváme se též s jiným tříděním rondových forem. Některé učebnice rozlišují patero rond:

1. rondo první formy: $a b a c a \dots$,
2. rondo druhé formy: $A B A$,
3. rondo třetí formy čili velké: $A B A C A \dots$
4. rondo čtvrté formy (vyšší): $A B A / C / \overline{A B} (A)$,
5. rondo páté formy (vyšší): $A B / C / \overline{A B} (\overline{A})$.

Jak vidno, opírá se toto třídění jednak o váhu či rozměr dílů (a , A), jednak o detailní modifikace rozvrhu, při čemž rozvrhové možnosti nejsou vyčerpány. Naše třídění vychází z obecných rondových znaků, z povahy a rozměru myšlenek (dílů) a z jejich tonálního zasažení, při čemž v rámci každého typu jsou možny různé rozvrhové (formální) modifikace. Rondo páté formy považujeme za sonátovou formu s epizodou místo provedení.

§ 92. MALÉ (COUPERINOVSKÉ) RONDO ČILI RONDEAU

Malé rondo $a b a c a \dots$ narůstá z periodické myšlenky a právě tak jako malá třídlílná forma. Rozdíl jest však v tom, že v ronu není návratem výchozí myšlenky růst zastaven, nýbrž pokračuje: do jedné malé třídlílné formy je vpojována druhá, po případě další. Lze to znázornit takto:

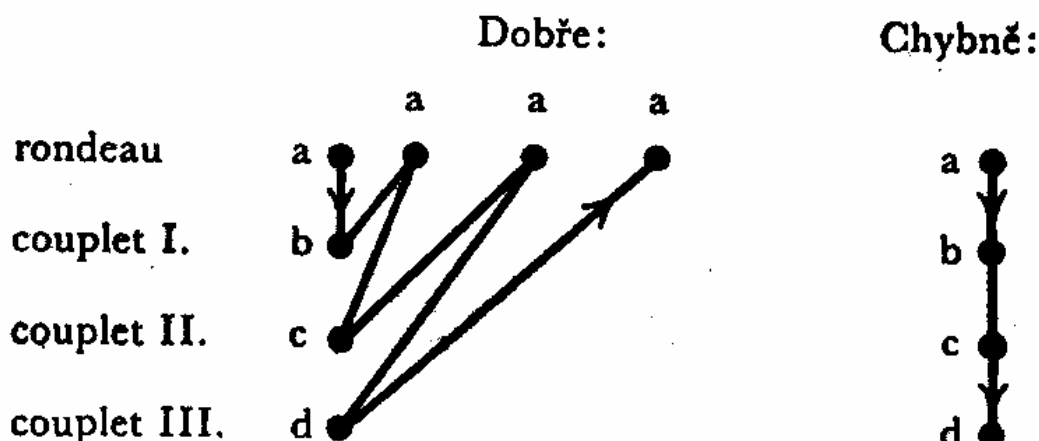


Stejně jako v malé třídílné formě neodlišují se zde vedlejší nápady (*b*, *c*...) příliš od hlavního (*a*), a to ani svým obsahem, ani tonálně. Podřadnost vedlejších myšlenek je někdy vyjádřena již jejich rozměrem: bývají to pouhé polověty.

Vzhledem k podřadnosti vedlejších myšlenek (nápadů) považujeme malé rondo za *formu monothematickou*. Thematem je zde právě *hlavní myšlenka*. Jedině ona je též svými reprisami *thematizována*.

Malé rondo je stará forma. Podle François Couperina (1668—1733) říkáme mu též *couperinovské*. Místo obecného italského názvu užívá se pro tento typ ronda též označení francouzského, *rondeau*.

V barokním *rondeau* nazývala se hlavní myšlenka podle celé skladby *rondeau*, vedlejší pak byly označovány jako *couplety* (kuplety, *b* = couplet I., *c* = couplet II. atd.). Reprisy byly většinou doslovné, nevariované. V notovém zápise nebývaly proto uváděny. Předpokládalo se, že hráč ví, jak mají jednotlivé díly po sobě následovat. Bylo ovšem nutno jasně je označit („*rondeau*“, „*couplet I.*“, „*couplet II.*“) a v názvu skladby uvést označení „*rondeau*“ aspoň jako podtitul. Ze zápisu bylo pak nutno hráti takto:



Novodobí vydavatelé starých *rondeaux* příslušný sled částí zpravidla vypisují, aby ani neinformovaný hráč skladbu formálně nekomolil.

Doslovné návraty ústředního dílu (*rondeau*) vyžadují, aby jeho průběh byl tonálně a harmonicky *uzavřený*. Toho u malé třídílné formy nebylo třeba, ježto reprisa mohla být v případě potřeby obměněna (*a b a'*).

Jako ukázkou malého ronda formy *a b a c a* uvádíme Couperinovo *rondeau* „*Le petit rien*“ („*Maličkost*“):

Rondeau
Légèrement

363

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various ornaments and a trill at the end. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The system concludes with a fermata and the instruction *Fine*.

Couplet I.

The first system of the musical score for 'Couplet I' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and features a melodic line with several trills. The lower staff is in bass clef and provides a steady accompaniment. The piece starts with a piano (*p*) dynamic and ends with the instruction *Rondeau D.C.*

Couplet II.

The second system of the musical score for 'Couplet II' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with trills and ornaments. The lower staff is in bass clef and has a simple accompaniment. The system concludes with the instruction *Rondeau D.C.*

Forma malého rondo byla neobyčejně rozšířená zejména v *clavescinové literatuře*. Rondové skladby Couperinovy, Rameauovy a jiných skladatelů měly často blíže charakterisující název.

Na příklad Couperinova skladba „La favorite“ („Oblíbená“, *c* moll), označená jako *chacconne* (*ciacona*), je *rondeau* s pěti *couplety*; skladba „Les moissonneurs“ („Ženci“) je *rondeau* s třemi *couplety*; Rameauovo *rondeau* „Les tendres plaintes“ („Něžný nářek“) má 2 *couplety* atd. Je však třeba upozornit, že označení „*rondeau*“ dávali skladatelé někdy skladbám, jež tuto formu nemají, a to patrně podle charakteru hlavní myšlenky; tak na příklad Couperinův „Le réveil-matin“ („Budíček“) je označen v podtitulu jako „*rondeau*“, probíhá však v malé *dvoudílné rozšířené formě*.

U klasiků a poklasických skladatelů je malé rondo poměrně vzácné. Je to způsobeno tím, že skupina *a b a* byla pevněji scelována ve velký díl *A*, čemuž napomáhala též okolnost, že druhý *couplet* (*c*) se často rozrůstal a též vnitřně se začal jasně odlišovat od hudby *a b a*. Členitější forma se tak stávala spíše velkou *třídílnou* než malou *rondovou*, zvláště když docházelo ještě k *reprisování* prvního *coupletu*:

$$\underbrace{a \quad b \quad a}_{A} \quad C \quad \underbrace{a \quad b \quad a}_{A}$$

Výsledek tohoto procesu vidíme pěkně v pomalé větě (*Largo appassionato*) Beethovenovy klavírní Sonáty *A* dur, op. 2, č. II, již někteří *theoretikové* považují mylně za malé rondo (srov. § 56, př. 259, též př. 254).

Z uvedeného plyne, že zejména *reprisováním* *kupletů* ztrácí malé rondo svou *stavební podstatu* (t. j. příslušnost do II. kategorie *forem*). Zasahuje-li takový proces obzvláště rozrostlé malé rondo, stává se z něho ne již velká *třídílná* forma, nýbrž velké rondo (viz dále § 93).

Přes zřejmou zastaralost malého rondo setkáváme se s ním občas ještě v době *klasické* i *pozdější*, a to i v dílech, jež nijak *nearchaisují*. Bývá této formy použito zpravidla se zvláštním výrazovým záměrem, jak to vidíme třeba ve „Skočné“ ve Smetanově „Prodané nevěstě“, jejíž *pestrý neklid*, vyjadřující *produkcii komediantů*, se *znamenitě přimyká* právě k formě malého rondo s řadou *kupletů* (z nichž některé jsou *arcit* dosti rozrostlé).

Jako příklad formy malého rondo v hudbě *naprosto již nebarokní* můžeme jmenovat *po-malou větu* v Beethovenově klavírní Sonátě *c* moll, op. 13 („*Pathetické*“). Naopak zase výrazný odklon od *prostého sledu* stále nových *kupletů* a *repris* *rondeau* vidíme v pomalé větě Beethovenovy V. symfonie; *narušení principu* malého rondo zde *nastává* právě tím, že po *reprise* *rondeau* je *reprisován* též 1. *couplet*, a to *variačně*. (Poznali jsme již, že tato věta představuje *vzácný případ* *dvojitéch variací*, srov. § 72, př. 303.)

§ 93. PROSTÉ VELKÉ RONDO

Malé rondo, běžné před *klasiky*, přeměnilo se postupně ve *velké rondo*, jež představuje vedle *sonátové formy* jednu z *nejpříznačnějších forem* pro *klasicismus*.

Velké rondo, jehož průběh a stavba není *zasažena* vlivy *sonátové formy*, se nazývá *prosté*. Říkáme mu též *klasické rondo*; je to však označení méně přes-

né, neboť pro klasicismus je stejně příznačné rondo prosté i sonátové, t. j. ovlivněné stavbou sonátové formy.

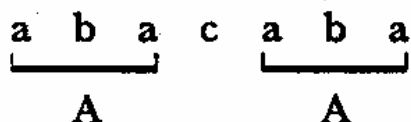
Přeměna malého ronda ve velké dála se tím způsobem, že jednotlivé díly, zejména hlavní (rondeau), se rozrůstaly a kromě toho vedlejší myšlenky nabývaly větší samostatnosti, takže se mohly stát v krajním případě rovnocennými myšlenkami hlavní. Lze tedy říci, že prosté velké rondo představuje *zveličení malého*.

K rozrůstání jednotlivých dílů malého ronda docházelo rozšiřováním, t. j. připojováním pomocných částí, zejména dílčích kod a spojek. Tak vzniklo z prostého *a* rozšířené *a m* nebo *a k m*, z prostého *b* rozšířené *b m* a pod. K takovému rozšiřování docházelo občas již v době vrcholného baroka, zejména uplatňovali se zároveň stavební vliv fugy (viz dále).

Pěkně to vidíme na př. v krajních větách Bachova „Italského koncertu“ pro cembalo. První věta zde má průběh *A B A' C A* (v počtu taktů 30, 22, 38, 72, 30); finální věta je rozvržena takto: *A B A' C A' B A* (24, 40, 12, 75, 15, 20, 24).

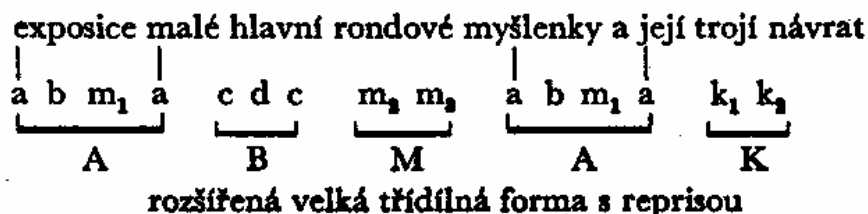
Vznikem velkého ronda bylo malé zatlačeno; za ustoupivší malé byla tu náhrada ve velkém.

Malé rondo ztrácelo též někdy svůj „řetězový“ charakter tím, že skladatelé začali reprisovat vedle hlavní myšlenky též couplety, zejména první, jak již bylo naznačeno v § 92. Rondo o dvou coupletech, z nichž první byl reprisován, místo aby byl uveden další (*a b a c a b a* místo *a b a c a d a*), přetvořilo se tak ve velkou třídílnou formu se zakrnělým středním dílem (zúženou):



Rozvinutím středního dílu vznikla pak normální velká třídílná forma. Ustavičné návraty původního rondeau (*a*) ukazují však u takové formy její spříznění s malým rondem.

Jako příklad mohla by posloužit finální věta z Voříškovy Sonáty *b* moll, op. 20, jejíž formu lze vystihnout tímto schématem:



Podobný rozvrh má též finální věta ve známé Mozartově klavírní Sonátě *A* dur („alla Turca“).

Malé rondo o více coupletech (na př. *abacabadaba*) mohlo se přeměnit takovou cestou ve skutečné velké rondo.

K vytvoření velkého ronda docházelo ještě jinou cestou, totiž *narůstáním velké třídílné formy s reprisou*, a to zejména typu zvaného „da capo“ (viz § 53).

K jednomu triu (= volně přistavěnému a téměř samostatnému střednímu velkému dílu) bylo přidáno druhé:

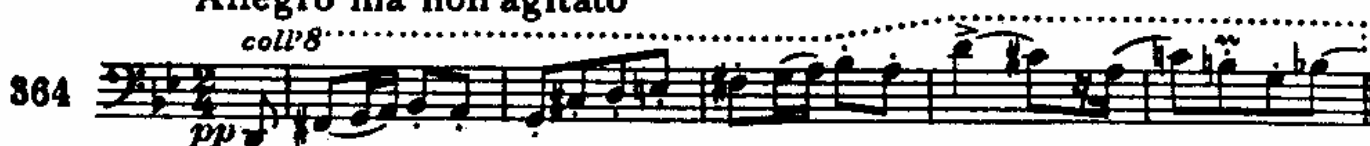
A	B	A	C	A
	1. trio	da	2. trio	da
		capo		capo

Na rozdíl od velkého ronda, jež vzniklo rozšířením malého, má toto rondo zpravidla *volně přistavěné díly*. Je to typ velkého ronda příznačný spíše pro polklasickou hudbu.

Jako příklad může posloužit druhá věta ve Smetanově Triu g moll, kde tria jsou označena jako „alternativo I“ a „alternativo II“. Všechny tři myšlenky jsou samostatné a navzájem ostře odlišné:

A

Allegro ma non agitato

coll'8

Alternativo I (B)

Andante

espressivo

Alternativo II (C)

Maestoso



Konečně je třeba upozornit na to, že střídání stále se vracející hlavní myšlenky s vedlejšími, příznačné pro rondový průběh, má obdobu ve *střídání citací thematic s mezivěťami ve fuze*:

Malé rondo: a b a c a d a

Fuga: th. m₁ th. m₂ th. m₃ th....

Vliv fugy na rondo se projevuje v tom, že rondové návraty se vyskytují v různých tóninách, t. j. též v tóninách vedlejších, nejen v hlavní. Jako však představuje fugové provedení jednolitý hudební proud, tak splývají i citace thematu (rondového *a*) v různých tóninách s okolními drobnými mezivěťmi ve vyšší, nadřazené celky. V barokních rondoch s rozrostlými díly se skutečně setkáváme s názvuky nebo i s přímými citacemi hlavní myšlenky v rámci vedlejších myšlenek. Lze to ukázat ve svrchu připomenutých rychlých větách Bachova „Italského koncertu“. Ve vedlejších tóninách se však neobjevují jen drobné citace thematu, nýbrž i celé díly (*A*).

Můžeme opět odkázat na Bachův „Italský koncert“, v jehož 1. větě je hlavní díl *A* reprisován jednou ve vedlejší tónině (volně), po druhé teprve v hlavní.

Reprisování hlavní myšlenky v jiné než hlavní tónině je obvyklé zvláště v nové době.

Na příklad v Bořkovcově Rondu (ze „Dvou klavírních skladeb“) je reprisa *A* po prvé transponována a variována:

A (exposice)
Allegro (♩ = ca 108)

367 *mp*

A dur

A (1. reprisa)

368 *mf*
marc.
Es dur

Můžeme tedy shrnout, že při vzniku prostého velkého ronda působilo

1. *malé rondo*, a to svým rozvrhem, -
2. *velká třídílná forma*, a to uplatňováním velkého kontrastu a rozlehlostí dílů,
3. zčásti též *fuga*, a to uplatňováním citací thematu v různých tóninách.

Kromě toho lze mluvit u repris hlavní myšlenky o *vlivu formy variací*; je to však vliv podružný, zasahující pouze fakturu, nikoliv průběh, stavbu a vnitřní sepětí formy.

Podle navazování jednotlivých dílů můžeme rozlišovat (stejně jako u velké třídílné formy) dva *způsoby stavění prostého velkého ronda*:

a) volným přistavováním dílů podle vzoru velké třídílné formy „da capo“
($A | B | A | C | A$),

b) spojováním dílů nebo jejich vzájemným vplýváním ($\underbrace{A B A C A}$
nebo $\underbrace{A B A C A}$).

Oba způsoby mohou být ovšem v konkrétním díle kombinovány (na př.
 $A | B \underbrace{A | C} \underbrace{A}$ a pod.).

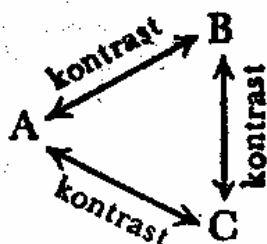
Výlučným nebo převážným uplatněním prvního způsobu, přistavování, vzniká prosté *rondo typu triového* („rondo o dvou triích“); uplatněním druhého způsobu vzniká *plynulé rondo*. První způsob bývá spojen s vystupňovaným kontrastem, druhý s kontrasty umírněnými.

Velkému rondo o dvou triích hrozí nebezpečí rozpadu na jednotlivé díly jakožto samostatné věty (= skladba působí jako cyklus). Proto se skladatelé snaží některé díly pevněji spojit (t. j. kombinují přistavění s připojením). Ježto nebezpečí rozpadu vyvěrá též z pestrosti thematické (= z ostrých kontrastů mezi A , B , C), mírní je skladatelé thematickým sblížením, a to zejména vedlejších myšlenek navzájem (t. j. přibližují C k B nebo odvozují C z B).

Velké prosté rondo triového typu má zpravidla dvě vedlejší myšlenky (= dvě tria). Není však vyloučeno uplatnění třetího, po případě ještě dalšího tria — ovšem s tím, že nebezpečí rozpadu skladby se takto ještě zvýší.

K triovému rondo se rád uchýloval na příklad Robert Schumann. Z jeho tvorby pro klavír připomínáme „Arabesku“ (op. 18, s „minore I“ a „minore II“: $A | B m A | C | A | K$), „Blumenstück“ (op. 19, podle skladatelova označení I II III II IV V IV II), „Romanci III“ (op. 28, č. III, s trii označenými jako „intermezzo I“ a „intermezzo II“).

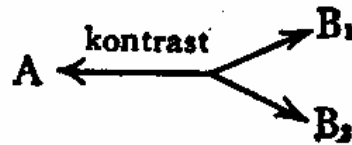
Velké rondo je — na rozdíl od malého — *forma polythematická*. Míra samostatnosti vedlejších myšlenek a stupeň kontrastu mezi jednotlivými díly může však být velmi různý. Někdy jsou vedlejší myšlenky zcela samostatné, nezávislé na hlavní, již se svým významem rovnají. Uplatňuje se tu *mnohonásobný a všestranný ostrý kontrast*:



Jindy jsou vedlejší myšlenky zřetelně odvozeny z hlavní, a stojí tudíž v jejím stínu; tento typ velkého ronda se blíží malému, kdež se uplatňuje rovněž jen kontrast nízkého stupně mezi rondeau a couplety. Mezi jednotlivými díly zde nevládne kontrast, nýbrž spíše jen mírně diferencovaný soulad.

Vyhraněná polythematicčnost ronda může být zmírněna tím, že místo úplné samostatnosti všech rondových dílů i místo přísné závislosti všech vedlejších myšlenek na hlavní se může uplatnit pouze vzájemná závislost vedlejších

myšlenek při zachovaném kontrastu mezi myšlenkou hlavní a vedlejšími (tedy $A B_1 A B_2 A$); můžeme zde mluvit o *sduženém kontrastu*:



Jako na příklad ronda se všestranným kontrastem můžeme odkázat na připomenutou už střední větu Smetanova Tria (viz příklady 364, 365, 366). Příkladem prostého ronda se sduženým kontrastem je Dusškova Canzonetta *g moll*, v níž vedlejší díl *C* začíná jako transpozice vedlejšího dílu *B*:

Začátek hlavního dílu *A* (celkem 24 taktů)
Allegretto

369

Začátek 1. vedlejšího dílu *B* (celkem 39 taktů)

370

Začátek 2. vedlejšího dílu *C* (celkem 18 taktů)

371

Celá skladba probíhá ve formě $A B A C A k$.

Může se uplatnit též *jednoduchý tematický kontrast*; dojde k tomu v tom případě, kdy jedna vedlejší myšlenka sice kontrastuje s hlavní, druhá je však z ní odvozena (obvykle na způsob provedení):

$A B A X_A A$ nebo $A X_A A B A$

Mezi *A* a *X* zůstává však kontrast ve výrazu, faktuře a struktuře.

Tak tomu je na příklad ve smutečním pochodu v Beethovenově III. symfonii. Formální schema této věty je $A / B a \overbrace{X A'} K$ (v počtu taktů 68, 69–104, 105–113, 114–172, 173–209, 210–247); X je zde fugato na thema odvozené z hudby A .

Podle návratů (repris) hlavní myšlenky můžeme mluvit o *úplné tonální centralisovanosti prostého ronda*, jestliže všechny návraty jsou zasazeny do hlavní tóniny. Vyhýbá-li se skladatel při některých (středních) návratech hlavní tónině, mluvíme jen o *částečné tonální centralisaci ronda*.

Právě připomenutá pomalá věta z Beethovenovy III. symfonie představuje úplně centralisované rondo, neboť jak zkrácený návrat a , tak i úplný návrat A' jsou v hlavní tónině c moll. Naproti tomu dříve citované rondo Bořkovicovo (př. 367, 368) je centralisováno jenom částečně, neboť v něm teprve druhý návrat zní v hlavní tónině.

Z popsaných možností vidíme, že velké prosté rondo může mít velmi rozmanité vzezření. Záleží tu nejen na tvaru (pořadu dílů), nýbrž i na tom, jak jsou k sobě jednotlivé díly připoutány, jaká je jejich myšlenková podstata a jaký kontrast mezi nimi vládne, konečně též na způsobu tonálního stmelení celku.

Co do počtu a pořadí dílů nepředstavuje prosté velké rondo rovněž jen jediný tvar. Nejjednodušší prosté velké rondo má tři samostatné myšlenky, z nichž každá je rozvinuta do malé formy: $A B A C A$. Rozvinutější typ má čtyři myšlenky: $A B A C A D A$. Stejně rozvinutý je typ o třech myšlenkách z nichž druhá je reprisována: $A B A C A B A$; je to t. zv. *symetrické rondo*. Zde je třeba upozornit na tonální poměr mezi dílem B a jeho reprisou: je-li reprisa B zasazena do hlavní tóniny, jde již o nižší rondo sonátové (viz dále § 94); v prostém rondo zůstává reprisa vedlejší myšlenky v původní (vedlejší) tónině nebo přenáší se do tóniny jiné, nikoliv však hlavní.

Důsledné návraty mohou způsobit nadměrné prodloužení skladby. Proto je skladatelé někdy jen naznačují, uvádějíce místo celého A jen a (= část z A). Některý návrat může být též zcela opominut (na př. $A B A C D A$, $A B C A D A$ a pod.).

Stačí zde vzpomenout opět na Beethovenův slavný smuteční pochod ze III. symfonie, na Mozartovo Rondo a moll ($A / B a / C A K$), vzpomenuté již Schumannovo rondo „Blumenstück“ (op. 19) a j.

Skladatelé se též snaží dodat návratům větší zajímavosti tím, že je obměňují; návrat představuje pak *variaci hlavní myšlenky* (A_1 místo A). Variací skladatel též návrat částečně maskuje; variovaný návrat je totiž vždy méně nápadný. Je to důležité při uplatnění několikerého návratu, zejména ovšem u návratů úplných. U velkého ronda stala se variace návratů takřka neodmyslitelnou *charakteristikou stilisační*, zejména v pomalém tempu. Uvidíme dále (§ 94), že tato charakteristika rozhoduje v hraničních případech o tom, zda jde vůbec o rondo.

Variace se zpravidla stále víc od thematu *oddalují* (stejně jako ve formě zvané „variace“) a jsou *stále komplikovanější*. Klasikové se tu spokojovali technikou formálních (ornamentálních) variací; poklasičtí skladatelé sahají někdy i k technice variací volných.

Pro skladatele představuje prosté velké rondo často *stavební problém*. Již jsme upozornili na nebezpečí stavebního rozpadu skladby při uplatnění všestranných ostrých kontrastů. Proto skladatelé omezují přirozenou polythematičnost rondových skladeb jak jen lze. Není jistě bez zajímavosti, že ronda s jasně odlišenými, samostatnými a navzájem rovnocennými myšlenkami, jak je nacházíme zhusta u Haydna, ustupují už u klasiků do pozadí a na jejich místo nastupují stavebně soudržnější ronda se zúženou polythematičností. Skladatelé dávají často přednost podřadnější vedlejší myšlence, jež nenarušuje celek, před vedlejšími myšlenkami oslnivými, rovnocennými myšlence hlavní.

Druhé nebezpečí tkví v *celkové statickosti* velkého ronda. Toto nebezpečí překonávají skladatelé obyčejně tím, že celou skladbu sklenou do *jednotné kompoziční linie*, již jen v malých úsecích nalomují (narušují). Bývá to právě ohled na jednotnou linii skladby, co skladatele vede k uplatnění náznakové reprisy (*a* místo *A*) a k zasazování střední reprisy do vedlejší tóniny. Ve formě *A B a C A* znamená *a* jen krátké přerušení velkého rozložitého *B a C*; nedopovědná reprisa (*a*) pobízí k pokračování, takže nová hudba *C* nastupuje po takové reprise za příznivějších podmínek než po úplné reprise (*A*). Podobně působí návrat ve vedlejší tónině: skladba jím nemůže končit, musí plynout dál.

Nechce-li skladatel, aby skladba vyzněla příliš ploše, příliš vyrovnaně, nedramaticky (epicky), přikomponovává *velkou vyvrcholující* nebo *široce doznívající kodu* (*A B A C A K*). Ji může být překonán dojem statickosti, způsobovaný několikerým návratem hlavní myšlenky.

§ 94. SONÁTOVÉ RONDO. VLIV SONÁTOVÉ FORMY NA RONDO. SONÁTOVÁ FORMA RONDOVÉHO ROZVRHU

Okolnost, že vznik velkého ronda spadá do doby, kdy vznikala též sonátová forma, způsobila, že na utváření velkého ronda působila též sonátová forma. Rondo, v němž můžeme zjistit sonátové vlivy, nazývá se *sonátové rondo* (též *rondo-sonata*).

Můžeme rozlišovat dva druhy sonátového ronda: *nižší* a *vyšší*.

V *nižším* se uplatňuje *vliv sonátové reprisy*. Stejně jako v sonátové formě jsou zde reprisovány dvě myšlenky, hlavní a jedna vedlejší, a to v hlavní tónině. Reprisa je tedy *složená*, sdružující dvě myšlenky, a *tonálně centralisovaná*.

Tonální centralisovanost můžeme ve schemech vyznačovat *silnou čarou* pod (nebo nad) písmeny, označujícími reprisované části skladby: *A B A C A B A B A C A B A*.

Tonálně centralisované reprisování dvou myšlenek neplyne jen z nahodilého rozhodnutí skladatelova, nýbrž bývá podmíněno nebo přímo vyvoláno povahou těchto myšlenek. Myšlenky *A B* jsou reprisovány sdruženě a centralisovaně právě proto, že mají aspoň do jisté míry *povahu hlavního a vedlejšího thematicu v sonátové formě*. Díl *A* nebývá jasně oddělen a uzavřen, nýbrž rozpadá se na vlastní thema a na spojovací oddíl, navazující na ně a převádějící do vedlejší tóniny a k vedlejší myšlence. Sonátové reprisování musí pak být proti

exposici změněno podobně, jak tomu bývá v sonátové formě, nejčastěji překomponováním spojovacího oddílu.

Z uvedeného plyne, že v nižším sonátovém rondo se obráží faktické sdružené a tonálně centralisované reprisování už v exposici; zkušený analytik pozná proto někdy už z exposice, že jde o rondo sonátové, neboť může předpokládat, že z exposice na způsob sonátové formy vytvoří skladatel i sonátovou reprisu.

Ve vyšším sonátovém rondo přistupují ke znaku, jímž se vyznačuje nižší, ještě znaky další; zejména se v něm uplatňuje *provedení místo nové vedlejší myšlenky*. Je však třeba výslovně upozornit, že tento znak sám (t. j. bez sdružené a tonálně centralisované reprisy, příznačné pro nižší sonátové rondo) nestačí k tomu, aby se prosté rondo stalo sonátovým. Rondo $A B A X A$ je tedy prosté (jako $A B A C A$); teprve rondo $A B A X A B$ nebo $A B A X A B A$ jest vyšší sonátové.

Jako další znak, přidružovaný k znaku, jímž se vyznačuje nižší sonátové rondo, uplatňuje se občas *druhé provedení* (aspoň v náznaku) a *druhá reprisa*, známé ze čtyřdílné a pětídílné sonátové formy (beethovenské). Přitom se může hlavní provedení též uplatnit, může však být pominuto. Vyšší rondo může pak mít takovýto průběh: $A B A X A B x a b$ nebo $A B A X A B x K_{AB}$, po případě $A B A C A B x a b$ nebo $A B A C A B x K_{AB}$. Druhá reprisa bývá pochopitelně zkrácena; proto ji značíme $a b$, nikoliv $A B$; může konečně působit jako pouhá koda (K_{AB}).

Jako příklady nižšího sonátového ronda můžeme připomenout finální věty z Beethovenových klavírních sonát A dur (op. 2, č. II), C dur (op. 2, č. III), E_s dur (op. 7), c moll (op. 13), A_s dur (op. 26). Jako příklady vyššího sonátového ronda připomínáme finální věty z těchto Beethovenových klavírních sonát: E_s dur (op. 27, č. I), D dur (op. 28), G dur (op. 31, č. I), e moll (op. 90). V seznamu vhodné literatury k rozboru uvádíme u všech těchto děl jejich podrobný rozvrh (viz § 95).

Pátráme-li po příčině, proč docházelo ke sblížení mezi rondem a sonátovou formou, musíme ji nakonec hledat v stavebných slabínách čistého ronda, na něž už bylo upozorněno v § 93. Sdruženým a tonálně centralisovaným reprisováním provádí skladatel účinnou *thematizaci vedlejší myšlenky*. Tím, že se vedlejší myšlenka účastní důležitého aktu utvrzování hlavní tóniny, nabývá sama větší váhy; stává se vedle hlavní myšlenky tmelem, zpevňujícím stavbu skladby. Uvedením provedení místo nové vedlejší myšlenky brání se skladatel myšlenkové rozbíhavosti, k níž rondo tíhne, a zároveň uskutečňuje *všestrannější* (prohloubenější) *thematizaci hlavní myšlenky*, jež v prostém rondo je zpravidla jen opakována.

Hlavní znak, jímž se vyznačuje vyšší sonátové rondo, se projevuje negativně jako *redukce počtu myšlenek*, z nichž je rondo vytvářeno (t. z. zúžení polythematičnosti). K prospěšné redukci počtu myšlenek lze však v rondo dospět i jinou cestou než uvedením provedení místo nové vedlejší myšlenky. Jsou tu dvě možnosti:

1. připodobnění některé vedlejší myšlenky jiné (již uvedené) myšlence, zejména ovšem hlavní;

2. prosté vypuštění nadbytečných vedlejších myšlenek.

Oba způsoby mohou se ovšem uplatnit i současně.

Při připodobnění vedlejší myšlenky myšlenke hlavní lze v krajním případě uplatnit pouhou *transposicí hlavní myšlenky do vedlejší tóniny* (s případnými drobnými změnami), jak jsme to poznali už v sonátové formě. Užití tohoto způsobu prozrazuje jasný vliv sonátový. Může se uplatnit jak v prostém, tak v nižším i vyšším sonátovém rondu.

Příklad takového připodobnění můžeme ukázat ve finální větě Mozartovy klavírní Sonáty *D dur* (s větami *Allegro 3/8*, *Adagio 3/4 A dur*, *Allegretto 3/4*):

Hlavní myšlenka (A_1)

372

Vedlejší myšlenka (A_2)

373

Prosté vypuštění vedlejší myšlenky jsme poznali v t. zv. tří-pětidílné formě ($A B A B A$), jež může být považována za rondovou v tom případě, kdy dvojí B je rozlišeno (B_1, B_2 — viz § 93, příklady 369, 370, 371).

Redukcí myšlenkového podkladu lze dospět až k *monothematickému rondu* formě poněkud neobvyklé, avšak možné.

Příkladem je svrchu připomenutá finální věta z Mozartovy klavírní Sonáty *D dur*, jejíž rozvrh jest takový: $A_1 A_2 c A_1 X A_2 c A_1 k$. Myšlenka c má zde funkci podřadného závěrečného thematicu:



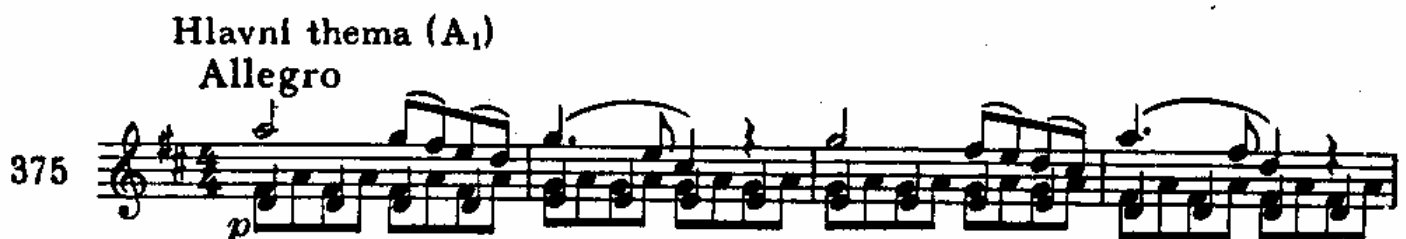
Jedinou myšlenkovou základnou, z níž celá skladba roste, je zde skutečně hlavní thema (viz př. 372). Podle schematu vidíme, že jde o vyšší sonátové rondo; sblížení se sonátovou formou je tu však takové, že lze po případě přímo mluvit o sonátové formě ($A_1 A_2 c =$ expozice, $A_1 X =$ provedení, začínající poněkud neobvykle citací hlavního thematicu v hlavní tónině, $A_2 c A_1 k =$ zrcadlová reprisa).

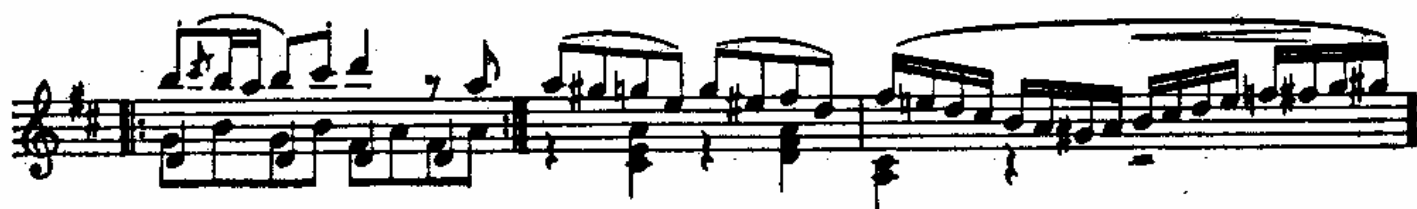
Sonátové rondo s redukováným počtem myšlenek mělo zpětný vliv i na vzezření prostého ronda. Nejdokonalejší vzory prostého ronda nacházíme právě v dílech, v nichž vedlejší myšlenky jsou postaveny do hlubokého stínu výrazné, pevnými tahy nakreslené myšlenky hlavní. Mezi takovým prostým rondem a vědomě tvořeným monothematickým rondem není velký rozdíl: vedlejší myšlenky zde totiž nedosahují pravé thematické váhy, zvláště ve srovnání s vlastním (hlavním) thematem skladby.

Stačí zde vzpomenout na finale v Beethovenově Sonátě C dur, op. 53.

Jako se někdy přibližuje rondo sonátové formě, tak může zase být *sonátová forma* vytvářena tak, že se jí dostane některých význačných rysů *rondových*. Bylo už upozorněno na to, že samo hlavní thema ronda mívá „rondový charakter“; jiný příznačný rys ronda, zvláště v pomalém tempu, je formální variování repris hlavního thematicu. Obojí se může uplatnit v sonátové formě. Klasické i poklasické finální věty (rychlé) bývají vytvářeny v sonátové formě, v níž hlavní thema má „rondový charakter“. (Je to, jak jsme již poznali, zvláštní funkční typ sonátové formy.) Stačí vzpomenout na sonátové finální věty v některých Beethovenových symfoniích (v I., II., VII., VIII.). Naproti tomu ve středních (pomalých) větách sonát a symfonií se uplatňují zase ornamentálně variované reprisy, jak to vidíme na př. v Beethovenově IV. symfonii nebo v pomalé větě Beethovenovy velké Sonáty B dur („für Hammerklavier“.)

Jako na zvláštní případ přiblížení sonátové formy k rondu upozorňujeme zde na jednu skladbu Mozartovu. W. A. Mozart vytvořil samostatnou klavírní skladbu, již pojmenoval *Rondo* (D dur, $\frac{4}{4}$ Allegro). Její průběh je však sonátový. Je to sonátová forma s vedlejším thematem, jež je transposicí hlavního, a s repeticemi postihujícími zvláště expozici, a pak dohromady provedení a reprisu. Skladba je tedy monothematická. Při zběžném poslechu působí rondově, a to právě tím, že pregnantní thema se co chvíli vrací; děje se tak nejen v expozici a reprise (kde tatáž myšlenka vystupuje ve funkci hlavního i vedlejšího thematicu zároveň), nýbrž i v provedení (kde je hlavní myšlenka citována v cizí tónině). Z této zajímavé skladby uvádíme různé podoby thematicu:



Vedlejší thema (A₂)

Citace thematic v provedení

Uvedené podoby thematic se střídají s jinými úseky hudby, v nichž se někdy rovněž ozývá thema (ve spojovacím oddíle v exposici a před závěrečným oddílem v reprise); tyto úseky působí do jisté míry jako epizody v malém rondu. Nicméně podle celkového rozvrhu skladby musíme o ní mluvit jako o *sonátové formě s příznaky rondovými*.

Sonátová forma může však mít zcela výrazný *rondový rozvrh*. Skladbu lze pak sledovat jako sonátovou formu i jako rondo. O příslušnosti k té neb oné formě rozhodujeme pak podle míry a pronikavosti jednotlivých znaků: mluvíme o skladbě jako o vyšším sonátovém rondu nebo o sonátové formě s určitými anomáliemi.

Jako příklady takových skladeb z okruhu klasické hudby můžeme připomenout pomalou větu v Beethovenově IV. symfonii a finální větu v Beethovenově VIII. symfonii. Adagio v Beethovenově IV. symfonii probíhá takto:

Vyšší sonátové rondo:	Hlavní myšlenka	1. vedlejší myšlenka	1. reprisa	Provedení místo 2. v. myšl.	Sdružená a tonálně centralisovaná reprisa
	i a a m	b c	a'	X	a'' m b c k
Počet taktů:	1 8 8 8	8 8	8	15	8 8 8 7 9
Sonátová forma:	Exposice		Provedení uvedené citací hlavního thematicu		Reprisa
Jiné pojetí:	Reprisa se vsunutým provedením				

Pro sonátovou formu zde svědčí: pootevřenost hlavního thematicu (*a*), spojovací oddíl (*m*), závěrečný oddíl (*c*), reprisa. Proti ní svědčí: dvojitá uvedení hlavního thematicu (*a a*, je to však i v normální sonátové formě dosti běžné, ovšem s výrazným evolučním stupňováním, což právě zde není), úplný citát thematicu po exposici v hlavní tónině; pro tento poslední rys, velmi závažný (vysloveně „protisonátový“), lze považovat nástup *a'* již za sonátovou reprisu, jak se s tím setkáváme v sonátové formě bez provedení (viz v obrazech „jiné pojetí“).

Pro rondoformu zde svědčí dvojitá uvedení hlavního thematicu (*a a*) v exposici a jeho dvojitá reprisa se vsunutým provedením místo nové vedlejší myšlenky, dále pak uplatnění formálních variací v těchto reprisách. Proti rondoformě svědčí ostatní průběh exposice, příznačný právě jen pro sonátovou formu.

Zvážíme-li uvedené důvody, zjistíme, že studovanou větu lze skoro stejným právem považovat za sonátovou i rondoformu; považujeme-li však nástup hlavního thematicu v hlavní tónině po exposici za zkrácené opakování exposice, jak bývá předpisováno repeticí, můžeme se spíše přiklonit k pojetí sonátovému.

Finální věta v Beethovenově VIII. symfonii probíhá takto:

Vyšší sonátové rondo:	Hlavní myšlenka A	Vedlejší myšlenka B	1. reprisa	Provedení místo 2. vedl. myšlenky	Sdružená reprisa	Provedení místo 3. vedl. myšlenky	Sdružená reprisa
	a m	b b c c m	a	X ₁	A B	X ₂	A' B K _A
Počet taktů:	28 19	12 8 8 15	71		62 43	89	52 30 65
Sonátová forma:	Sonátová exposice		Provedení		Reprisa	2. provedení	2. reprisa

Pro sonátovou formu (ovšem pětidielnou) zde svědčí celkový průběh exposice, tonálně centralisované reprisy i obojí provedení. Proti ní svědčí začátek hlavního provedení (*aX₁*), začínajícího prostou citací hlavního thematicu v hlavní tónině; s tím souvisí i konečný obrat v exposici, převádějící do hlavní tóniny.

Pro rondoformu svědčí pravidelné reprisy hlavní myšlenky, jednoduché (*a* v *aX*) i sdružené (*A B*, *A' B'*); tyto reprisy jsou vyvolány přímo povahou hlavní i vedlejší myšlenky,

jež jsou velmi „rondové“. Proti ní svědčí celkový průběh exposice ($a m b b c m$), prosazovaný přirozeně též ve sdružených reprisách.

I tuto větu můžeme tedy považovat za sonátovou i rondovou, podle toho, jak ohodnotíme jednotlivé znaky.

§ 95. UPLATNĚNÍ RONDOVÉ FORMY. MATERIÁL K ROZBORU

Rondovou formu jakéhokoliv typu může mít *samostatná* (jednovětá) skladba. Taková skladba má buď prostý název „rondo“, nebo může mít pojmenování vyplývající z celkového charakteru nebo i z určitéji vymezeného programu. Ve staré klavírní literatuře měly rondové skladby vesměs charakteristické názvy (viz § 92 a dále uvedený soupis); podobně je tomu u romantiků.

Častěji se vyskytují ronda jako *části* (věty) *cyklů*; jako finální věty sonát, kvartetů a symfonií se uplatňují zejména sonátová ronda, nižší i vyšší.

Konečně se vyskytuje rondo někdy jako *část jednověté skladby*.

Tak na příklad v Beethovenově V. symfonii je scherzo (3. věta) vytvořeno ve formě $A B A'$ (tedy velké třídílné), kdež samo A probíhá jako malé rondo $a b_1 a' b_2 a'' k_b$ (v počtu taktů 18, 26, 26, 26, 36, 8).

Rondová forma se uplatňuje nejen v hudbě instrumentální, nýbrž i ve vokální.

Na příklad Figarova arie „Non più andrai farfallone“ v závěru prvního aktu Mozartovy „Figarovy svatby“ je formována jako malé rondo $a b a c a d k$ (13, 18, 12, 34, 12, 11, 15).

Při praktické analýze je třeba zvýšené ostražitosti v těch případech, kdy je rondové schema skladby jakkoliv komplikováno nebo zatemňováno (zastíráno). Na souvislosti mezi vyšším sonátovým rondem a sonátovou formou bylo upozorněno výše (viz § 94.) Jako další orientační pomůcku uvádíme ještě přehled forem bez provedení a s provedením, do něhož jsou zařaděny všechny typy ronda:

Formy bez provedení	↑	$a b a c a \dots\dots\dots$ malé rondo (rondeau)
		$A B A C A \dots\dots\dots$ prosté velké rondo
		$A B A C A B$
		$A B A C \underline{A B A}$ } $\dots\dots$ nižší sonátové rondo
		$A B C \underline{A B} \dots\dots\dots$ sonátová forma s epizodou místo provedení
		<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">$A B \underline{A B}$</div> $\dots\dots\dots$ sonátová forma bez provedení
Formy s provede- ním	↓	$A B X A B \dots\dots\dots$ klasická sonátová forma
		$A B X \underline{B A} \dots\dots\dots$ sonátová forma se zrcadlovou reprisou
		$A B A X \underline{B A}$
		$A B A X \underline{A B A}$ } $\dots\dots$ vyšší sonátové rondo

K případným kodám, úvodům a spojovacím částem není v uvedených schemech přihlíženo. Ve schemech sonátové formy je vypuštěn závěrečný oddíl, který mívá podřadný význam (c).

V připojeném soupise vhodné literatury k rozboru jsou u některých skladeb uvedeny přesnější údaje (formová schemata, po případě též rozměr jednotlivých částí v počtu taktů):

Couperin: „La favorite“ („Oblíbená“); „La Bandoline“ („Voňavka“); „Les vendangeuses“ („Sběračky hroznů“); „Les moissonneurs“ („Ženci“); „Le gazouillement“ („Štěbetání“); „Les bergeries“ („Selanka“); „L'adolescente“ („Dívčina“); „Le bavolet flottant“ („Vlající stuhý“); „Les roseaux“ („Rákosí“); „Soeur Monique“ („Sestra Monika“). Jsou to vesměs malá ronda (rondeaux).

Daquin: „Kukačka“ (rondeau).

Rameau: „Vénitienne“ („Benáčekanka“); „Les tendres plaintes“ („Něžný nářek“); „La villageoise“ („Venkovanka“). Vesměs malá ronda (rondeaux).

Haydn: Sonáta pro klavír *C* dur, op. 79, 1. věta (Andante con espressione): $A B_1 A' B_2 A$ (velké prosté); 2. věta (finale, Presto $\frac{3}{4}$): nižší sonátové (B vytvořeno jako transpozice hlavní myšlenky A). Sonáta pro klavír *Es* dur (věnovaná paní Genzingerové, s větami Allegro $\frac{3}{4}$, Adagio cantabile $\frac{3}{4}$, Tempo di minuetto $\frac{3}{4}$), 3. věta: $A B a C A$ (prosté). Sonáta pro klavír *D* dur (č. 3 ze serie 1780, s větami Allegro con brio $\frac{4}{4}$, Largo sostenuto $\frac{3}{4}$, Presto ma non troppo $\frac{3}{4}$), finale: $A B A C A$ (příklad prostého ronda vyhraněně polythematického).

Mozart: Sonáta pro klavír *C* dur (snadná, třívětá, z r. 1788), finale: $||: a :|| b a c a k$ (malé); tatáž skladba v transpozici do *F* dur představuje finale v dvouvěté Sonátě *F* dur (s větami Allegro $\frac{3}{4}$, Allegretto $\frac{3}{4}$). Sonáta pro klavír *C* dur (z r. 1778, třívětá), finale (Allegro grazioso $\frac{3}{4}$): nižší sonátové. Sonáta *c* moll (s fantasií), finale (Allegro assai $\frac{3}{4}$): může být považováno za vyšší sonátové rondo nebo za sonátovou formu bez provedení, avšak s 2. reprisou ($A B c k - A m B c m - A m K$). Sonáta pro klavír *a* moll (z r. 1778), finale (Presto $\frac{3}{4}$): $A B A A C A B A K$ (nižší sonátové). Sonáta pro klavír *D* dur (s větami Allegro con spirito, Andante con espressione, Allegro), 2. věta: $A B A B A k$, v počtu taktů 27, 22, 14, 22, 11, 8 (lze považovat za sonátovou formu bez provedení nebo za nižší sonátové rondo bez třetí myšlenky); finale téže sonáty: nižší sonátové rondo $A B A C A B A$. Sonáta pro klavír *D* dur (s větami Allegro Rondeau en Polonaise, Andante-variace), 2. věta: $a b k a c b k a k$ (malé). Sonáta pro klavír *D* dur (s větami Allegro $\frac{6}{8}$, Adagio $\frac{3}{4}$, Allegretto $\frac{2}{4}$), finale: vyšší sonátové rondo nebo sonátová forma se zrcadlovou reprisou $A B A c m - A X - B A c A k$. Sonáta *A* dur, finale (Alla Turca): velká třídílná forma se znaky rondovými $||: a :|| b a :|| - ||: c :|| d :|| e d :|| c :|| - ||: a :|| b a :|| c :|| K$. Sonáta *F* dur (velká, z r. 1788, s větami Allegro $\frac{4}{4}$, Andante $B \frac{3}{4}$, Allegretto $\frac{2}{4}$), finale: nižší sonátové rondo $a B k m a C_1 C_2 a D a b X K$. Sonáta *B* dur (velká, s větami Allegro $\frac{4}{4}$, Andante cantabile $\frac{3}{4}$, Allegretto grazioso $\frac{2}{4}$), finale: nižší sonátové rondo $A B A m C A B A K$. Sonáta *B* dur (malá, s větami Allegro $\frac{2}{4}$, Andante amoroso *Es* $\frac{3}{8}$, Allegro $\frac{2}{4}$), finale: nižší sonátové rondo $A B A C A D A B A$. — Rondo pro klavír *F* dur (Andante $\frac{2}{4}$): $A B A X A B A K$ (prosté). Rondo pro klavír *D* dur (Allegro $\frac{4}{4}$): sonátová forma s příznaky rondovými (viz př. 375, 376, 377). Rondo pro klavír *a* moll (Andante $\frac{6}{8}$): $A B a C A K$ (prosté).

Dusík: Sonáta pro klavír *Es* dur, op. 44, finale.

Voříšek: Sonáta pro klavír *b* moll, op. 20, finale (viz § 93).

Beethoven: Sonáta pro klavír *A* dur, op. 2, č. II, finale: nižší sonátové rondo

$$\begin{array}{cccccccccccc} A & m_1 & b & m_2 & A & C & m_3 & A & m'_1 & b & A' & K \\ 16 & 10 & 12 & 2 & 16 & 48 & 5 & 16 & 8 & 11 & 13 & 40 \end{array}$$

Sonáta *C* dur, op. 2, č. III, finale: nižší sonátové rondo

$$\begin{array}{cccccccc} A & B & m & A' & C & m & A & B & m & A'' \\ 28 & 34 & 6 & 34 & 72 & 6 & 36 & 36 & 6 & 54 \end{array}$$

Sonáta *Es* dur, op. 7, finale: nižší sonátové rondo

$$\begin{array}{cccccccccccc} A & M & b & A' & m & C & m & A & m & b & A' & K \\ 16 & 20 & 14 & 12 & 1 & 53 & 2 & 16 & 20 & 13 & 24 & 17 \end{array}$$

Sonáta *D* dur, op. 10, č. III, finale: $a \ m \ b \ a \ C \ a \ m \ x_1 \ a \ x_2 \ k$ (malé).

Sonáta *c* moll, op. 13, 2. věta: $a \ a \ b \ m \ a \ c \ a' \ a' \ k$ (malé); finale v téže

sonátě: $A \ B \ a \ C \ a \ B \ a \ K$ (nižší sonátové). Sonáta *E* dur, op. 14, č. I, finale:

prosté velké rondo $A b A' C A b A$ 21 9 16 37 15 10 23. Sonáta *G* dur, op. 14, č. II, finale (scherzo):

prosté velké rondo $A B A C A D a k$ 22 20 30 66 50 48 8 8. Sonáta *B* dur, op. 22, finale: nižší sonátové

rondo $A B A C A B A K$ 24 25 22 40 26 27 18 17. Sonáta *As* dur, op. 26, finale: nižší sonátové rondo *A m B m A C m A m B K*. Sonáta *Es* dur, op. 27, č. I, finale: vyšší sonátové rondo *I* (Adagio) *A m B m A X A m B m M* (adagio) *K*. Sonáta *D* dur, op. 28, finale: vyšší sonátové rondo *A B m A X A B M K*. Sonáta *G* dur, op. 31, č. I, 2. věta: prosté velké rondo $A B a C A' B' A K$; finale v téže sonátě: vyšší sonátové rondo $A m B A X A m B' A K$. Sonáta *g* moll, op. 49, č. I, 2. věta (finale) nižší sonátové rondo $A m b m C m b m A m C A' k$. Sonáta *G* dur, op. 49, č. II, 2. věta (finale): prosté velké rondo $A B A C A K$. Sonáta *C* dur, op. 53, finale: prosté velké rondo $A m B m A C X A M K$. Sonáta *F* dur, op. 54, 1. věta: $A B_1 A' b_1 A'' K$ (prosté); 2. věta je velká třídílná forma s rozlehlým provedením $A X A K$. Sonáta *Fis* dur, op. 78, 2. věta (finální): $A B A B A' k$ (lze považovat za nižší sonátové rondo). Sonáta *G* dur, op. 79, 2. věta (finale): $A B A' C A'' K$ (prosté). Sonáta *e* moll, op. 90, 2. věta (finale): $A m B A X A m B' A' K$ (vyšší sonátové). — Andante *F* dur pro klavír („Andante favori“): prosté velké rondo. Rondo *C* dur, op. 51, I. Rondo a capriccio, op. 129. Finální věty z houslových sonát: op. 12, č. I–III, op. 23, op. 24, op. 30, č. II. Finální věty z violoncellových sonát: op. 5, č. I–II. Finální věty ze smyčcových kvartetů: op. 18, č. I, op. 18, č. IV, op. 59, č. II, op. 95, op. 132.

Schubert: Sonáta, op. 53, finale. Sonáta, op. 164, Allegretto quasi andantino. Impromptu, op. 93, č. I. Finale ze sonát: op. 42, *A* dur (bez op.), *B* dur (bez op.).

Schumann: „Motýlí“ („Papillons“), op. 2, č. 6. „Kreisleriana“, op. 16, č. 2 a 8. „Faschingschwang aus Wien“, op. 26, 1. věta.

Chopin: Preludium, op. 28, č. 17. Nokturno, op. 37, č. 2. Mazurka, op. 56, č. 1.

Glinka: rondo Farlafa z opery „Ruslan a Ludmila“. Kavatina a rondo Antonidy z opery „Ivan Susanin“.

Čajkovskij: IV. symfonie, finale. Klavírní koncert, op. 23, finale. Sonáta pro klavír, op. 37, finale.

Smetana: Klavírní trio *g* moll, 2. věta. Symfonická báseň „Vltava“. „Skočná“ v „Prodané nevěstě“. Jako příklad velkého ronda v opeře lze studovat 1. výstup v 1. jednání „Prodané nevěsty“, který probíhá takto:

Úvod k celému rondo (takty 1–75, Moderato assai),

instrumentální úvod k *A* (76–97, Allegro vivo),

A (sbor: „Proč bychom se netěšili“, 98–161),

spojka (162–171),

B (sbor: „Ouvej! Konec radostí!“, 172–212),

spojka (212–227),

A („Proč bychom se netěšili“, 228–272),

dílčí koda (272–291),

C (Jeník: „Proč jsi tak zasmušilá“, 292–352),

vložka (sbor: „Nechte vzdechů“, 352–383),

instrumentální přechod k *A* (384–399),

A (sbor: „Proč bychom se netěšili“, 400–444),

spojka (444–451),

koda k celému rondo (sbor: „Pojďte s námi“, 452–492).

Dvořák: Koncert pro housle, op. 53, finale. Koncert pro violoncello, op. 104, finale. Klavírní trio *f* moll, op. 65, finale. Smyčcový Kvartet *Es* dur, op. 51, 2. věta („Dumka“) a finale. Kvartet *C* dur, op. 61, finale. Kvartet *F* dur, op. 96, finale. Kvartet *G* dur, op. 106, finale. Kvintet *A* dur, op. 81.

Fibich: „Nalady, dojmy a upomínky“, op. 41, č. 4 ($a b a c a$, v počtu taktů 8, 6, 8, 4, 8), č. 5 ($a b a' c a' - 8, 5, 4, 4, 8 + 4$), č. 13 ($i a b a c a k - 1, 8, 25, 8, 7, 8, 7$); op. 47 (III. řada, seš. 1), č. 14 ($a b a c a' - 4, 4, 4, ||:4, 4:||$). Uvedené příklady jsou vesměs malá couperinovská ronda.

Suk: Suita pro klavír, op. 21, finale.

Bořkovec: „Dvě skladby pro klavír“, č. 2. (Rondo.)

KAPITOLA X

CYKlickÉ FORMY

§ 96. POJEM CYKLU. TYPY CYKLŮ. SBÍRKA A ŘADA (SERIE)

Jednověté skladby mohou být sdružovány do vyšších celků, jimž obecně říkáme *cykly*. (Srov. § 23.) *Cyklus* (kruh) v širokém smyslu slova představuje soubor dvou, tří, čtyř i více samostatných nebo téměř samostatných, vnitřně ucelených, zpravidla pevně uzavřených a od sebe oddělených jednovětých skladeb.

Souvislost mezi jednotlivými částmi cyklu a soudržnost cyklu jako celku může být velmi různá. Podle toho rozlišujeme různé *typy cyklů*. Jsou to:

1. *sbírka* skladeb,
2. *řada* (serie) skladeb,
3. *cyklus* samostatných jednovětých skladeb (*cyklus v užším smyslu*),
4. *suitový cyklus* (*suita*),
5. *sonátový cyklus* (*sonáta, kvartet, symfonie*).

Mezi jednotlivými typy nelze stanovit zcela přesnou hranici. Ani terminologie zde není ustálena. Někteří skladatelé označují na příklad prostou řadu skladeb jako *cyklus* (v užším smyslu, typ 3). Terminologická neustálenost vyzívá už ze skutečnosti, že termínu „*cyklus*“ je třeba užívat ve dvojm smyslu, širším (zahrnujícím všechny typy) a užším (představujícím pouze typ 3).

Sbírka skladeb představuje *nejvolnější cyklus*. V ní jsou jednotlivé části (skladby) sestaveny takřka nahodile, bez uvážené vnitřní souvislosti a bez stavebného záměru. Sestavovatelem nebývá vždy ani sám skladatel.

Do sbírek se sdružují zpravidla *kratší samostatné skladby určitého druhu* (žánru); omezení na určitý druh vyplývá tu jen z ohledu na praktickou použitelnost. Do sbírky jsou na příklad shrnuty lidové písně bez doprovodu, v jiné sbírce jsou zase písně s doprovodem (od jednoho nebo i několika upravitelů), v jiné instruktivní klavírní skladby pro určitý stupeň vyspělosti, v jiné houslové etudy atd. Za sbírku musíme však považovat i takový soubor skladeb, který je sestaven podle jiného než druhového hlediska, pokud jej nelze

pojímát jako vyšší (2.—5.) typ cyklu. Bude tomu tak na příklad tehdy, kdy upravovatel volně sdruží rozmanité skladby, jež vybere podle zvláštních (na příklad instruktivních) hledisek nebo ze zvláštního záměru (na příklad popularisačního).

Tak na příklad „Smetanova čítanka“, již z tvorby Smetanovy sestavil Zdeněk Nejedlý, představuje zcela volnou sbírku skladeb, obsahující písně, klavírní kusy, sbory, operní arie, kvartetní větu atd.

Sbírku může tvořit i soubor skladeb *různých skladatelů*.

Sbírece skladeb, jež představuje výběr z tvorby určitého skladatele, určité skladatelské školy, určitého skladebného druhu a pod., říkáme též *album*.

V žádném případě není sbírka sestavována za tím účelem, aby působila jako celek; sbírka není stavěna, ba ani komponována. *Ve sbírce můžeme tudíž posuzovat pouze její jednotlivé skladby, nikoliv též její celkovou výstavbu.*

Z uvolněnosti, s jakou je sbírka sestavována, plyne, že při reprodukci *nelze žádat souborné provedení*. Naopak souborné provedení volně sestavené sbírky představuje hrubé neporozumění. Působivost jednotlivých skladeb sbírky může být právě souborným provedením podstatně oslabena.

Řada čili serie skladeb představuje poněkud vyšší typ cyklu než pouhá sbírka. V ní lze aspoň někdy vystopovat určitou vnitřní souvislost mezi jednotlivými skladbami nebo i celkovou jednotící ideu. Stavebně zůstává však řada celkem na úrovni sbírky, neboť v ní *nejdou záměrně uplatňovány základní stavební principy*, zejména ne princip tonální sjednocenosti cyklu a princip kontrastu. Tonální zasazení jednotlivých skladeb je zde často nahodilé; místo systematicky uplatňovaných kontrastů můžeme zde spíš mluvit o pouhé *individualisaci skladeb*, někdy ovšem velmi vyhraněné.

Řady mohou být zcela krátké, na příklad tříčlenné, mohou však též narůst do značných rozměrů. Velké řady bývají pak rozdělovány na *řady dílčí*.

Na příklad Smetanovy „Tři salonní polky“ a „Tři poetické polky“ (op. 7 a op. 8) představují dvě malé řady. Podobně Smetanovy „Črty“ pro klavír (op. 4 a 5), Sukovy „Čtyři skladby“ pro housle a klavír (op. 17), Novákovy „Tři skladby“ pro housle a klavír (op. 3), Dobiášovy „Poetické polky (3) a j. Naproti tomu Dvořákovy „Slovanské tance“ (op. 46 a op. 72) představují dvě rozměrné dílčí řady skladeb určitého druhu. Smetanovy „České tance“ pro klavír se rozpadají rovněž na dvě řady, jednu menší (4 polky) a jednu větší (10 různých tanců). Jako další příklady řad připomínáme Janáčkovy klavírní skladby „Po zarostlém chodníčku“ (10), Novákovy „Ukolébavky“ pro ženský sbor (op. 61, celkem 12 čísel), Novákovy mužské sbory „Na domácí půdě“ (op. 44, osm), Fibichovy klavírní „Nálady, dojmy a upomínky“ (4 dílčí serie), Schumannovo „Album pro mládež“ (op. 68, celkem 42 skladbiček), Čajkovského klavírní „Roční doby“ (12) a „Album pro mládež“, Mendelssohnovy „Písně beze slov“ (8 dílčích serií, celkem 48 skladeb), Bachovy „Invence“ (15) a „Sinfonie“ (= tříhlasé invence, 15), Debussyho „Preludia“ (2 dílčí řady po 12 skladbách), Prokofjevovy „Mímoletnosti“ (op. 22, 20 skladeb) atd.

Z řad lze při reprodukci vybírat *jednotlivé skladby* stejně jako ze sbírek. Některé řady snášejí však i *cyklické provedení*. Platí to zejména o řadách malých, jen několikačlenných.

Při rozhodování o tom, má-li být řada provedena v celku či má-li být proveden pouze vhodný výběr, je třeba vycházet z pečlivého rozboru. Zjistíme-li,

že skladatel vytvářel řadu s náležitým uplatněním kontrastů mezi sousedícími skladbami a nadto usiloval ještě o vhodné stavebné sklenutí celku, můžeme se rozhodnout pro cyklické provedení bez obavy, že by účín skladeb byl oslaben (= že by si navzájem překážely). Nevládne-li mezi jednotlivými skladbami dost kontrastu a není-li celek dost vyklenut, můžeme přistoupit k soubornému provedení jen v tom případě, jsou-li jednotlivé skladby aspoň *dostatečně individualisovány* (= je-li každá skutečně jiná) a jsou-li všechny skutečně zajímavé. Příliš rozlehlé řady nelze ovšem v žádném případě provádět souborně.

Z příkladů, jež jsme svrchu připomněli, bývají cyklicky prováděny Dvořákovy „Slovanské tance“ i Smetanovy „České tance“. Takové provedení představuje vždy celovečerní koncert.

Mluvíme zde výslovně jen o *možnosti* souborného provádění celé řady, nikoliv o nutnosti. Zásadně lze z řady vyjmout jednu nebo několik skladeb a provádět je zvlášť.

Na příklad Smetanova polka *Fis dur* (první ze „Salonních polek“) nebo Debussyho „Pootopená katedrála“ (z 1. řady „Preludií“) působí, provedeny zvlášť, stejně dobře jako při provedení souborném; k jejich plnému porozumění není třeba slyšet celou řadu skladeb, do níž náleží. V tom je právě rozdíl mezi řadou (též sbírkou) skladeb a vyššími typy cyklů.

Řadě skladeb se někdy podobá *směs* (potpourri, viz § 56). Podobnost je v tom, že řada může být přednášena po případě bez přestávek mezi jednotlivými čísly („attacca“). Rozdíl je však v tom, že ve směsi jednotlivé skladebné části na sebe navazují bez závěrů nebo pomocí spojek, zatím co v řadě dochází k případnému scelení teprve zásahem reprodukčním.

§ 97. CYKLUS SAMOSTATNÝCH JEDNOVĚTÝCH SKLADEB (CYKLUS V UŽŠÍM SMYSLU)

Třetí typ cyklu, *cyklus samostatných jednovětých skladeb*, představuje *záměrně uspořádaný, jednotící myšlenkou sepjatý a jako celek stavěný soubor skladeb, při čemž však každá skladba je natolik samostatná (soběstačná), že může případně působit i odděleně.*

Záměrná uspořádanost se projevuje jednak v tom, že sousedící skladby vzájemně *kontrastují* nebo se od sebe aspoň *výrazně liší*, jednak však též v tom, že ani jinak (t. j. nejen mezi skladbami sousedícími) nedochází ke zbytečnému (celkovým založením cyklu neospravedlnitelnému) opakování výrazu, charakteru, skladebné faktury, stavebního neb formálního typu skladeb a pod. Z toho pak ovšem plyne, že cyklus v užším smyslu nemůže být příliš rozrostlý (nemůže na příklad obsahovat 20 skladeb).

Jednotící myšlenka se projevuje v cyklu jak obsahem a výrazovým založením jednotlivých skladeb, tak celkovým výrazovým zaměřením, po případě soustředěným výběrem námětů.

Skladatelé naznačují někdy jednotící myšlenku *v názvu cyklu*, který může být obecně charakterisující nebo specifikovaný. Někdy má však cyklus, o jehož ideovém soustředění nemůže být pochyby, název zcela strohý, vhodný spíše pro volnou řadu skladeb.

Jako příklady můžeme připomenout Smetanovy „Bagately a impromptus“ z roku 1844, Franckovy klavírní cykly „Preludium, chorál a fugu“ a „Preludium, arii a finale“, Bachovu „Chromatickou fantasii a fugu“ a pod. U romantiků bývá jednotlicí myšlenka cyklu vyjádřena aspoň povšechně charakterisujícím názvem, ne-li zcela určitým programním titulem.

U vokálních cyklů přejímá skladatel často název z literární předlohy.

Na příklad Novákův cyklus písní „Údolí nového království“ (op. 31) se tak nazývá podle stejnojmenné básnické sbírky Antonína Sovy, Foerstrův písňový cyklus „Čisté jitro“ (op. 107) dostal název podle Březinovy básně, jejíž zhudebnění představuje první číslo cyklu.

U programních skladeb instrumentálních, sestavených do cyklu, vládne zpravidla *sjednocující rys programový*.

Na příklad Novákovy „Písňe zimních nocí“ (op. 30) obsahují čtyři klavírní skladby na různé noční náměty: „Písň měsíčné noci“, „Písň bouřlivé noci“, „Písň vánoční noci“ a „Písň noci karnevalové“. V Novákových „Serenádách“ (op. 9) jsou zase parafrázovány verše, uvedené vždy v záhlaví každé skladby a vztahující se k představě serenády (Vrchlického „Listů vzdechem, květů dechem, větru spěchem písň tobě nesu na večer“, „Má sladká paní, na balkon se přece jednou zjevte mi“ od Jaroslava Kvapila atd.).

Jednotlicí myšlenka cyklu bývá někdy vyjádřena vhodným *zarámováním*.

Tak na příklad zahajuje Schumann svůj cyklus „Lesní scény“ („Waldszenen“, op. 82) „Vstupem“ („Eintritt“, 1. číslo cyklu) a uzavírá jej „Rozloučením“ („Abschied“, závěrečná skladba cyklu). Podobně Musorgskij uvádí a prokládá své „Obrázky z výstavy“ („Kartinky“) „Proménádou“.

Cyklus v užším smyslu má vždy jasně rozpoznatelnou *celkovou kompoziční linii*, jež přirozeně probíhá v souladu s jeho základním výrazovým laděním, po případě přímo vyplývá z jeho myšlenkové podstaty. Cyklus, kterým chce skladatel vyjádřit na příklad zármutek nad smrtí blízkého člověka, nemůže být vystavěn tak, aby vyzněl jubilujícím vrcholem. Avšak ani intimně laděný cyklus nemůže zůstat bez kompozičního vrcholu; vrchol nemusí přirozeně být vždy na konci, nýbrž může být umístěn v některém středním čísle.

Viz na příklad Novákův písňový cyklus „In memoriam“ (op. 65), v němž sice všechny čtyři písňe vyznívají tklivě (v *pp*), ve druhé se však velmi účinně uplatňuje bouřlivé „Allegro passionato“, vystihující smysl Vrchlického veršů („Ó smrti, moře bez všech břehů, jež břehy života nám trháš, kam trosky lupu svého vrháš, sny, krásu, velkost, lásku, něhu?“).

Celková kompoziční linie cyklů je zpravidla stoupající, ovšem se značnými výkyvy. *Vrchol bývá umístěn nejčastěji v závěrečné skladbě cyklu* (viz na příklad Novákovy již zmíněné „Písňe zimních nocí“).

Celková výstavba cyklu v užším smyslu představuje jeden z nejvýznačnějších jeho kompozičních rysů. Bez ní klesá cyklus na úroveň řady.

Proti vyšším typům cyklických forem, cyklu suitovému a sonátovému, *nebývá cyklus v užším smyslu sevřen tonálně*. První a poslední skladba cyklu nebývají v téže tónině, leda výjimečně. Je-li v cyklu vyhověno požadavku jednotné tonální osy, blíží se tím suitě (4. typu cyklu) nebo dokonce sonátě (5. typu). Stává se tak občas zejména v cyklech instrumentálních, sestavených ze skladeb, v nichž nelze zjistit určitý námět.

Na příklad Franckovo „Preludium, chorál a fuga“ pro klavír je *in H (h moll)*. Avšak bývá tomu tak někdy i ve skladbách programních. Na příklad Schumannovy „Lesní scény“, líčící v jednotlivých skladbách „Lovce na čekané“, „Opuštěné květiny“, „Začarované místo“, „Přívětivou krajinu“ atd., jsou jako celek zarámovány v *B dur*.

Většinou bývají skladby v cyklu sestavovány po tonální stránce volně, jen s ohledem na uplatnění tonálního kontrastu.

Záměrné uspořádání skladeb v cyklu v užším smyslu a existence jednotlicí myšlenky a celkového stavebního plánu opravňuje nás k tomu, abychom při jeho posuzování nepřihlíželi jen k jednotlivým skladbám, nýbrž i k celku. *Jednotlivé skladby v cyklu si nesmějí navzájem překážet po žádné stránce (výrazově, tonálně, kompoziční fakturou, tempově atd.), přitom však musí být natolik samostatné, aby k jejich plnému porozumění nebylo bezpodmínečně třeba vyslechnout celý cyklus.*

Cykly v užším smyslu bývají většinou prováděny v celku (cyklicky), neboť jedině tak vyzní přesvědčivě jejich celkové vyklenutí a uplatní se jejich myšlenková podstata v plnosti. Není však vyloučen ani výběr několika skladeb z cyklu nebo i skladba jednotlivá, neboť, jak již bylo řečeno, skladby v cyklu jsou samostatné a nevyžadují nutně osvětlení celku.

§ 98. SUITOVÝ CYKLUS

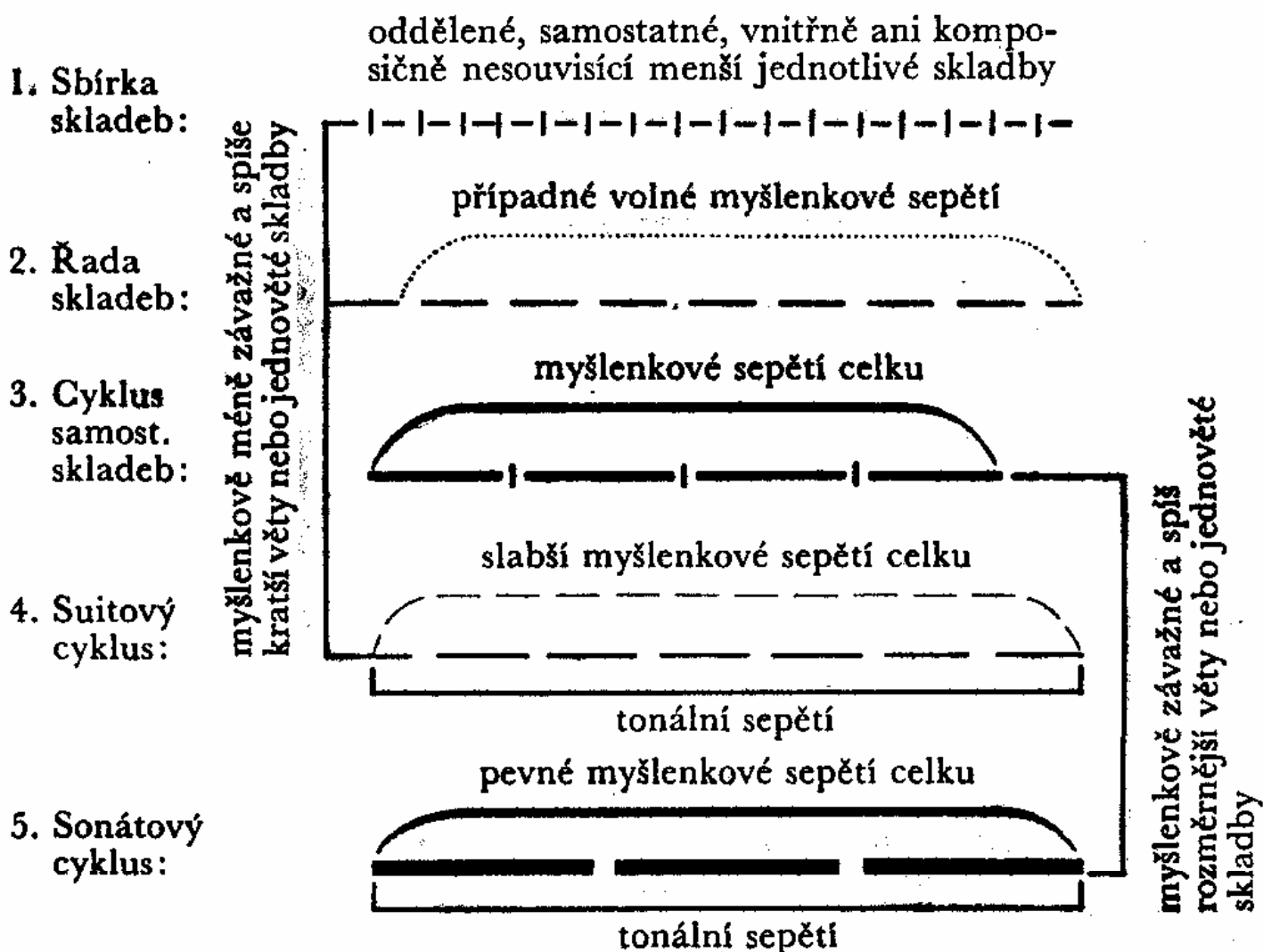
Na rozdíl od cyklu samostatných skladeb (§ 97) vyznačuje se suitový cyklus *menší samostatností jednotlivých vět a pevnějším scelením kompozičním*. Jednotlivé věty jsou ve výrazu víc zúženy, takže potřebují doplnění jinými větami. Představují na příklad zcela určité tance; protikladný zpěvný živel uplatňuje se pak zase v jiných větách. Tím jsou právě jednotlivé věty méně samostatné.

Pevnější kompoziční scelení se projevuje hlavně *vládou pevné tonální osy*, což, jak jsme viděli, v cyklu samostatných skladeb nebývá.

Pokud jde o povšechné myšlenkové sjednocení suitového cyklu, nebývá *příliš pronikavé*. Lze spíše říci, že cykly samostatných skladeb bývají vnitřně scelenější než suity. (V tom je jeden z nejpodstatnějších rozdílů proti cyklu sonátovému.) Ostatně ani *myšlenková závažnost* (hloubka) jednotlivých vět v suitovém cyklu nebývá taková jako v cyklu samostatných skladeb nebo v cyklu sonátovém; po této stránce se jednotlivé věty suitového cyklu podobají spíše jednotlivým skladbám v řadě (§ 96). S tím souvisí i okolnost, že *věty v suitovém cyklu nenarůstají do větších rozměrů*. Větší suita má vždy spíše větší počet kratších vět než menší počet vět dlouhých (tedy právě naopak než v cyklu sonátovém).

Z uvedených povšechných znaků suitového cyklu vidíme, že po některé stránce stojí nad cyklem samostatných skladeb, po jiných stojí však pod ním (blíže k prosté řadě skladeb). Toto „dvojaké“ postavení suitového cyklu bývá někdy příčinou nedorozumění. Nebude tudíž neúčitečně připomenout právě na tomto místě v přehledu obecné znaky jednotlivých typů cyklických.

Rozdíly mezi typy lze názorně vyznačit následujícími obrázky:



Jednotlivé vodorovné úsečky zde znamenají jednotlivé věty nebo jednověté skladby. Jejich délka odpovídá délce vět neb skladeb, jejich tloušťka je úměrná myšlenkové závažnosti. Svislé úsečky mezi skladbami naznačují jejich oddělenost, a tím i míru jejich samostatnosti (soběstačnosti).

Existují různé *druhy suitových cyklů*. Některé se přímo nazývají *suity*. Kromě termínu „suitsa“ (znamenajícího sled vět nebo skladeb, od francouzského „suiivre“, t. j. „následovati“) užívá se i jiných označení: *partita*, *ordre* (t. z. řád), *divertimento*, *serenáda* a pod. Do suitového cyklu mohou být sestaveny nejen instrumentální skladby (věty), nýbrž i vokální; vokální mají pak speciální názvy obecné (na příklad *kantáta*) nebo přímo odvozené z literární předlohy. Nejvlastnější oblastí suitového cyklu je však *instrumentální hudba*.

Vzhledem k tomu, že v suitovém cyklu se jednotlivé věty navzájem doplňují a že i jinak je suitsa skladatelem koncipována *jako celek*, není správné provádět jen osamocené věty. Na rozdíl od cyklu skladeb v užším smyslu (3) musí suitový cyklus zaznít vždy *v úplnosti*.

§ 99. STARÁ (BAROKNÍ) SUITA A PŘÍBUZNÉ DRUHY SUITOVÝCH CYKLŮ

Stará nástrojová suitsa, již hojně pěstovali barokní skladatelé, skládala se převážně z tanců. Mluvíme o ní tudíž jako *o suitě taneční*.

Již v 16. století byly k sobě přiřazovány protikladné tance. Takovou nejstarší dvojici tanců představoval řadový tanec *pavana* a skočný tanec *gagliarda* (též *saltarello*). Tance kontrastovaly v taktu a v tempu: *pavana* byla pomalejší a v sudém taktu, *gagliarda* rychlá a v taktu lichém; druhý tanec byl po hudební stránce často jen obměnou (variací) prvního. Vidíme to na příklad z této dvojice tanců, jež byly otištěny ve sbírce Pierra Attaignanta v Paříži r. 1530:

Pavane

Galliarde

Ke dvojici *pavana-gagliarda* byly později přidávány další tance, zejména *allemanda* a *couranta*.

V době největšího rozkvětu staré suity (v 1. polovici 18. stol.) ustálilo se toto pořadí tanců: *allemanda*, *couranta*, *sarabanda*, *giga*; mezi *sarabandu* a *gigu* byly vsouvány další tance (*intermezza*): *menuet*, *gavota*, *anglaise*, *passepied*, *loure*, *bourrée* atd., po případě též věta netaneční, zvaná *air* (*aria*). Suita byla tedy více než čtyřvětá a končila veselou *gigou*. (Přehled všech tanců staré suity je uveden dále v kapitole XIII.) Takové uspořádání mají na příklad všechny Bachovy „Francouzské suity“ pro cembalo.

Na začátku suity pro sólový nástroj (cembalo, loutnu) mohlo být netaneční *preludium*. Bachovy „Anglické suity“ se liší od „Francouzských“ právě tím, že začínají vždy *preludiem*.

Orchestrální suity byly zahajovány *ouverturou francouzského typu* (viz o ní dále kap. XI), podle níž se celá suita nazývala též *ouverturou*.

Bach napsal čtyři takové suity s tímto uspořádáním vět:

- I. C dur: Overture, Courante, Gavotte, Forlane, Menuetto, Bourrée, Passepied;
- II. h moll: Overture, Rondeau, Sarabande, Bourrée, Polonaise, Menuetto, Badinerie;
- III. D dur: Overture, Air, Gavotte, Bourrée, Gigue;
- IV. D dur: Overture, Bourrée, Gavotte, Menuetto, Réjouissance.

Jak je vidět, bylo kmenové uspořádání tanců rozmanitě obměňováno a někdy i zcela porušováno. Vedle tanců a ustálených vět netanečních (*preludií*, *ouvertur*, *air*) setkáváme se v suitách i s jinými netanečními větami; na příklad v Händlových klavírních suitách se objevují zhusta *fugy*, *variaci*, *ciacony* a j. Někdy nebyly jednotlivé věty výslovně označovány jako určité tance, bylo

však možno z taktu a celkového charakteru hudby usoudit, že jde o allemandu, gigu a pod.

Stavební soudržnost barokní suity se projevuje jednak *tanečtím charakterem většiny vět* jako základním společným znakem, jednak *strohou tonální centralisací*. Všechny věty v barokní suitě jsou zásadně *v téže tónině*. Nejvýš se někdy obměňuje tónorod (dur—moll), a to jenom v těch případech, kdy tance téhož druhu jsou sestaveny do velké třídílné formy „da capo“.

Na příklad v Bachově I. orchestrální suitě C dur se hraje Bourrée I. v C dur, Bourrée II. v c moll, načež se Bourrée I. opakuje; celá bourrée (I + II + I) je tedy zasazena do C dur jako do své hlavní tóniny stejně jako všechny ostatní věty této suity.

Občas se setkáváme s *motivickou příbuzností jednotlivých tanečních vět* v suitě, zejména mezi allemandou a courantou. Je to zřejmý přežitek variačního vztahu mezi pavanou a galiardou (viz příklady 378 a 379).

Na příklad v Händlově Suitě g moll pro cembalo znějí začátky prvních dvou vět takto:

Allemande

380

Courante

381



Pro celkový průběh suity jsou příznačné *kontrasty mezi sousedními větami* (kromě kontrastu tonálního) a *výsledné vyznění větou živého, veselého charakteru*. Přitom poslední věta nepředstavuje kompoziční vrchol suity jako celku; váha finální věty je vždy nižší než váha vět dřívějších, zejména první. Je to zvláště nápadné u suit orchestrálních, jež začínají rozlehlou ouverturou; tance, které následují po vstupní ouvertuře, vyznívají spíše jako rekreační přídatky než jako úměrné rozvíjení prve položených základů. Změna, jež byla probírána v klasickém sonátovém cyklu Beethovenem, týká se v neposlední řadě právě celkové stavby cyklu: váha se přesunula na finale.

Jednotlivé věty v barokních suitách bývaly krátké (kromě případné ouvertury). Uplatňovala se v nich nejčastěji malá dvoudílná forma bezreprisová (*a b*) nebo malá třídílná forma s reprisou (*a b a'*) i bez reprisy (*a b c*), při čemž byly díly důsledně repetovány ($||:a::b:||$, $||:a::b a'::||$, $||:a::b c:||$). Tyto formy mohly být rozšířené; rozšíření bývalo někdy značné.

Avšak často byly dva tance stejného druhu slučovány do *velké třídílné formy „da capo“* (*A B A*); na reprisování prvního tance bylo upozorňováno poznámkou „alternativo“ (t. j. střídavě) nebo výslovným předpisem *D. C.* za druhým tancem (též „I. repetatur“).

Na příklad v Bachově I. orchestrální suitě *C dur* vystupují všechny tance kromě couranty v alternativních dvojicích.

Sestava *A B A*, utvořená ze dvou tanců téhož druhu, představuje ovšem podstatné zveličení suitových vět. K narůstání vět docházelo ještě jiným způsobem: k tanci, pojatému jakožto thema, bývaly připojovány *variace*. Nebylo jich mnoho, často pouze jedna (t. zv. *double*). Byla-li variace pronikavější, zejména ve faktuře kontrastní vůči thematu, mohlo být požadováno opakování původního znění, čímž vznikla velká třídílná forma *A A' A*.

Tak tomu je na příklad ve větě „Polonaise“ v Bachově orchestrální suitě *h moll* (*polonaise – double – polonaise da capo*).

Suitami byly nazývány cyklické skladby *pro jeden nástroj* (cembalo, dříve též loutnu) nebo *pro orchestr*. Náhradní název „ouvertura“ (ve smyslu „suitsa“)

se vyskytoval jen u skladeb orchestrálních. Vedle francouzského názvu „suite“ (nebo podstatně vzácnějšího „ordre“) užívalo se, zejména v Itálii, názvu „partita“ (v mimoitalském zkomolení též „parthia“). Vedle „Francouzských“ a „Anglických“ suit napsal Bach ještě jeden soubor rozměrnějších suit pro cembalo, jež nazval právě „partitami“ (jsou známy též pod označením „Německé suity“). Všechny tyto termíny mají stejný význam: znamenají suitu.

Suitové cykly *pro komorní sestavu nástrojů* byly označovány jako *sonáty*. Při sestavě houslí a continua (= houslí, violoncella a cembala) mluvilo se *o sólové sonátě*, při sestavě 2 houslí a continua (= 2 houslí, violoncella a cembala) *o triové sonátě*. Formálně a stavebně měla suitovou podstatu sonáta (ať sólová či triová) určená pro hru mimo kostel (doma), jež byla nazývána *sonata da camera* (t. j. pokojová sonáta). V ní se uplatňovaly taneční věty téměř ve stejné míře jako v suitě pro cembalo nebo pro orchestr; zejména poslední věta měla zpravidla veselý gigový ráz. Naproti tomu *sonata da chiesa* (t. j. kostelní sonáta) se vyhýbala tanečním prvkům, byla vážnější a polyfoničtěji propracovaná, čímž se vymykala spříznění se suitou; *sonata da chiesa* nespadá tudíž již do okruhu suitového cyklu; místo cembala se v ní uplatňovaly varhany.

Suitovou podstatu mívají též rané barokní instrumentální *koncerty*, sólové *i concerti grossi* (pro více sólistů).

V době klasické vznikaly cykly, jež se některými svými znaky blížily suitám. Skladatelé je označovali proto odlišně od tehdy běžných cyklů sonátových. Nejčastější jsou názvy *divertimento* a *serenáda*. *Divertimento* (zábava) je cyklus o větším počtu vět pro komorní soubor, v němž se zejména účastnily dechové nástroje.

Na příklad Mozartovo *Divertimento D dur* (Köch. 334) je psáno pro smyčcové kvinteto a dva lesní rohy.

Formálně stojí *divertimento* uprostřed mezi suitou a sonátovým cyklem. Suitové znaky jsou hlavně v tom, že celkový počet vět je větší než čtyři a že jsou zdůrazňovány taneční prvky (vyskytují se na příklad dva menuety, každý ovšem se svým triem). Taneční věty (menuety) mívají někdy *dvě tria* (tedy *A B A C A*).

Název „divertimento“ nebyl vždy výslovně uplatňován. Na příklad Beethovenův proslulý *Septet Es dur* (op. 20) je typické klasické *divertimento*, třebaže je skladba označena jako „septet“ (t. j. sonátový cyklus pro 7 nástrojů).

Serenáda jako cyklická forma představuje stilisaci pouličního zastaveníčka. Tímto názvem byly označovány skladby hrané při večerních příležitostech v přírodě. Pro serenádu je příznačná prostší faktura hudby, přístupnost, půvab, líbivost.

Jako příklady jmenujeme známou Mozartovu „Malou noční hudbu“ pro smyčcové kvinteto (smyčc. orchestr) a Beethovenovu půvabnou sedmivětou *Serenádu D dur* pro flétnu, housle a violu (op. 25). V cyklické serenádě se uplatňovaly prvky pochodové („příchod hudebníků“) a nokturnové („roztoužený zpěv“).

§ 100. MODERNÍ SUITA

Barokní taneční suita ustoupila u klasiků sonátovému cyklu, v němž však některé znaky cyklu suitového přeživaly. Poklasická hudba se k suitovému cyklu opět vrací. Poklasickou suitu označujeme na rozdíl od suity staré (barokní) jako *moderní*.

V moderní suitě je taneční živel poněkud zatlačován do pozadí, zůstává však celková lehčí invence; její hudba je vždy méně hloubavá než hudba sonáty nebo symfonie.

Můžeme rozlišovat několik *typů* moderní suity; jsou to:

1. moderní suita *archaisující*,
2. suita *bez určitého námětu* (absolutní),
3. suita *programní*,
4. suita *sestavená z jevištní hudby*.

Suita archaisující je vlastně stará barokní suita v novém rouše. Její pěstování souvisí zvláště v novější době s novoklasickými tendencemi (v nejširším smyslu, zahrnujícím též napodobování baroka). Vyskytují se v ní staré, zapomenuté tance s jejich charakteristickými kompozičními znaky i věty netaneční (preludium, air, fuga).

Jako příklady z české hudby můžeme připomenout „Suitu ve starém slohu“ pro klavír od K. B. Jiráka (op. 21), obsahující preludium, courantu, sarabandu, gavotu, menuet a gigu, a suitu „Měšťák šlechticem“ pro dechové nástroje (ze scénické hudby k Molièrově hře) od Františka Bartoše, obsahující intradu, carillon, bourrée, menuet, gigu a pochod „alla Turca“.

Archaisující suity bývají též někdy označovány zapomenutým názvem „partita“.

Archaisující záliby přivedly novodobé skladatele též k užívání zapomenutého označení „divertimento“; tímto označením může skladatel zejména u komorní skladby vhodně upozornit na okolnost, že jde právě jen o suitový cyklus, nikoliv sonátový. Jméno „divertimento“ nebývá tudíž dáváno jen skladbám vysloveně archaisujícím.

Jako na příklad novodobého českého dílka toho druhu odkazujeme na čtyřvěté Divertimento Iši Krejčího pro flétnu, klarinet, trubku a fagot z r. 1925 (s blíže charakterisujícím podtitulem „kasace“).

Moderní suita bez určitého námětu (bezprogramová) je cyklická skladba, jejíž jednotlivé věty nenarůstají do sonátové nebo symfonické váhy a jež celým svým založením, povahou thematického materiálu a výstavbou napovídá, že chce poskytnout spíše jen prosté potěšení, než řešit těžké problémy života. Uplatňují se v ní někdy ve značné míře věty taneční, podobně jako v barokní suitě; jde tu však zpravidla o tance novodobé nebo lidové, jako jsou polka, sousedská, furiant, polonéza atd. Skladatelé označují takové suity *blíže charakteristikou* nebo vůbec *odlišujícím názvem*, nechtějí-li se spokojit prostým pojmenováním „suita“.

Antonín Dvořák pojmenoval jeden svůj suitový cyklus jako „Českou suitu“ (op. 39), aby tím naznačil, že obsahuje právě české tance (vedle preludia a romance polku, sousedskou a furianta). Jaroslav Křička pojmenoval jedno své klavírní dílo jako „Lyrickou suitu“ (op. 30, s větami „Prologo e canzone“, „Serenata“, „Scherzo“, „Intermezzo“, „Finale“). Foerstrovy

suity „Jičínská“ a „Osenická“, podobně jako třeba Debussyho „Suite bergamasque“, mají pouhé odlišující názvy. Jako příklady suitových cyklů označených prostým jménem „suite“ připomínáme Sukovu *g* moll pro klavír (op. 21), Ostrčilovu *c* moll pro orchestr (op. 14) a Bořkovcovu pro klavír (op. 10).

V *programní suítě* sleduje skladatel konkrétní námět (program). Programní suity pro orchestr se někdy blíží symfonii, takže skladatelé je mohou právem označit jako „symfonické suity“.

Rimského-Korsakova „Šeherezáda“ pro orchestr, op. 35, je takovou symfonickou suitou; její symfoničnost tkví v pevném thematickém sepětí všech vět a v široce rozklenuté stavbě celku. Jindy se skladatel vůbec vyhne označení „suite“, jak to učinil na příklad Josef Suk ve své orchestrální „Pohádce léta“ (op. 29), již označil v podtitulu jako „hudební báseň“.

Jako další příklady programních suit jmenujeme Foerstrovu „Ze Shakespeara“ (op. 76), charakterisující jednotlivými větami některé význačné postavy ze Shakespeareových dramát („Perdita“, „Viola“, „Lady Macbeth“, „Kateřina a Petruchio“), Novákovu „Slováckou suitu“ pro malý orchestr nebo klavír (s větami „V kostele“, „Mezi dětmi“, „Zamilovaní“, „U muziky“, „V noci“) a Novákovu „Jihočeskou suitu“ pro velký orchestr.

Suitový cyklus se stává někdy vhodným formovacím prostředkem pro hudbu, jež byla původně složena *pro jeviště*. Tak bývají do suit sestavována jednotlivá čísla z baletu, ze scénické hudby k činohře i z hudby filmové. Suita je tu vlastně *druhotnou formou*, sloužící k samostatnému uplatnění hudby spjaté původně s dramatickou akcí. Prostá suitová sestava je ovšem možná jenom u takové jevištní hudby, jež je rozčleněna na čísla; vhodný výběr čísel představuje pak suitu. Ze scénické hudby, komponované zpravidla pro menší obsazení, bývají čísla, jež jsou vybrána a sestavena do suity, nově instrumentována.

Tak složil Bizet k Daudetově hře „L'Arlésienne“ scénickou hudbu pro malý orchestr, z níž pak vybral čtyři čísla a vytvořil z nich suitu „L'Arlésienne“ pro velký orchestr (s větami Prélude, Minuet, Adagietto, Carillon); po smrti skladatelově vybral další čísla a upravil pro velký orchestr Ernest Guiraud, čímž vznikla suita „L'Arlésienne II“ (s větami Pastorale, Intermezzo, Minuet, Farandole). Podobně vznikly dvě Griegovy suity „Peer Gynt“ z hudby k Ibsenově hře.

Jevištní hudba může však skladateli poskytnout pouhý thematický materiál k hudbě suity.

Tak vznikla na příklad čtyřvětá Sukova suita „Pohádka“ (op. 16) na podkladě scénické hudby k Zeyerově hře „Radúz a Mahulena“; suita „Pohádka“ je ve srovnání s „Radúzem a Mahulenou“ vlastně novou komposicí.

Vedle názvu „suite“ užívají poklasičtí skladatelé pro označení suitového cyklu též názvu „serenáda“. *Serenáda* jako cyklická skladba je zvláštní druh suitového cyklu, naznačující aspoň některou větou spříznění se starou serenádou (na příklad pochodovým vstupem a odchodem, vyjádřeným okrajovými větami, vsunutým nokturnem a pod.). Stejně jako suita je i její specifikovaná odrůda, serenáda, lehčí („nesymfonická“).

Jako příklady z české tvorby připomínáme dvě serenády Dvořákovy, pětivětou *E* dur pro smyčcový orchestr (op. 22) a čtyřvětou *d* moll pro dechové nástroje, Sukovu Serenádu *Es* dur pro smyčce (op. 6) a Novákovu *D* dur pro malý orchestr (op. 36).

Pokud jde o *tonální plán moderní suity* všech typů, jest podstatně volnějším než v suítě barokní. Tonální rozvrh vět je dán tonální osou, do níž jsou zasazeny krajní věty. Avšak i tato zásada bývá v nové době porušována.

Na příklad Debussyho „Suite bergamasque“ z r. 1890 má věty v *F* dur („Prélude“), *a* moll („Menuet“), *Des* dur („Clair de Lune“) a *fis* moll („Passepied“). Tím větší je ovšem tonální volnost ve suitách, jež jsou sestaveny z jevištní hudby.

Obsazení moderní suity může být velmi rozmanité. Nejčastější jsou ovšem suity pro klavír a pro orchestr; zejména velké programní suity se hodí nejlépe pro orchestr.

§ 101. SONÁTOVÝ CYKLUS

Sonátový cyklus představuje *nejvyšší typ cyklické formy*. V něm jsou jednotlivé věty *po všech stránkách pevně spjaty ve vyšší celek*. Vytrhování jednotlivých vět z takového cyklu není tudíž vůbec možné: *sonáta musí zaznít vždy jako celek*.

Soudržnost sonátového cyklu je dána jednak *pevným myšlenkovým sepětím všech vět, jednak promyšlenou stavební linií*, projevující se mimo jiné též v prosazování *vlády tonální osy* celého díla; *tonální plán hraje v sonátovém cyklu vždy velkou úlohu* (srov. obrazce uvedené v § 98).

Podle různých hledisek rozeznáváme různé *typy sonátových cyklů*. Většina typů má ustálený název.

Nástrojové obsazení představuje první třídící hledisko. Podle toho mluvíme

1. *o sonátě*, jež je určena pro jeden nebo dva nástroje, z nichž jeden je klavír,

2. *o triu, kvartetu, kvintetu, sextetu, septetu, oktetu a nonetu*, určených vždy pro příslušný počet samostatně traktovaných (*komorních*) nástrojů (3—9), ať již s klavírem nebo bez něho,

3. *o symfonii*, jež je určena pro orchestr,

4. *o koncertu*, který je určen pro sólistu (sólisty) a orchestr.

Typy 1. a 2. spadají do okruhu *komorní hudby*, typy 3. a 4. do okruhu hudby orchestrální (*symfonické*).

Termín „sonáta“ se objevuje v 16. století a znamenal původně vůbec *hranou skladbu* (na rozdíl od zpívané). Na příklad „Sonata pian e forte“ od Giovanniho Gabrieliho (1557—1612), ze sbírky „Sacrae symphoniae“, tištěné v Benátkách r. 1597, je dosti rozlehlá jednovětá skladba pro dvě čtyřhlasé nástrojové skupiny, jež se střídají a nakonec spojují; dynamické stupně *f* a *p* jsou skladatelem předepsány.

V baroku byly tak označovány skladby *pro melodické nástroje*, zejména housle, zpravidla *s doprovodem continua*; teprve přenesením na klavír (odstraněním melodického nástroje) vznikla *klavírní sonáta* (u Johanna Kuhnaua, 1660—1722). U klasiků a později jsou sonáty klavírní, houslové (pro housle a klavír), violoncellové (pro violoncello a klavír), pro flétnu, lesní roh atd. (vždy s klavírem), při čemž *úloha klavíru je rovnocenná s hlavním* (melodickým) *nástrojem* (není to pouhý „doprovod“); významnost klavíru v sonátách bývá vyjádřena tím, že klavír je stavěn na první místo („pro klavír a housle“ a pod.)

Občas se vyskytují též *sólové sonáty bez klavíru*, zejména v nové době. Sonátu pro sólovou violu napsal u nás na příklad Pavel Bořkovec.

Sonáta nemusí být vždy cyklická. Existují *sonáty jednověté* (na příklad Lisztova *h moll* pro klavír); jejich forma je kombinovaná (viz kap. XI).

Občasné se vyskytující označení „duo“ se vztahuje vždy spíše na skladbu zformovanou jako *suitový cyklus* nebo jinak, nikoliv na *cyklus sonátový*; tímto termínem může skladatel vhodně upozornit, že právě nejde o *sonátový cyklus*.

V protikladu k ustáleným zvykostem vyskytuje se termín „sonáta“ někdy i v názvu skladeb, jež jsou určeny pro víc hráčů. Na příklad ve Vycpálkově jednověté „*Sonátě in D*“ (mající ještě vedlejší název „*Chvála houslí*“) přistupuje k houslím a klavíru ještě zpěv (mezzosoprán). Podobně Ostrčilova *Sonatina* z r. 1925 (op. 22) je psána pro housle, violu a klavír. Dokonce se setkáváme s názvem „sonáta“ i u skladeb pro orchestr; sonátu pro orchestr napsal u nás Václav Dobiáš.

Případné přenesení sonáty do orchestru nese s sebou změnu názvu: *instrumentovaná sonáta se jmenuje symfonie*. Na příklad D. C. Vačkář přepracoval svou klavírní „*Smoking-Sonatu*“ z roku 1936 pro orchestr a dílo pak označil jako *symfonii*.

Prosté označení *trio*, *kvartet*, *kvintet* atd. znamená zpravidla, že jde o *sonátový cyklus* pro příslušné obsazení. Není však vyloučeno, že takový název dostane i skladba vytvořená jako *cyklus suitový* nebo *skladba jednovětá* (v kombinované, nikoliv cyklické formě). Připomněli jsme již, že Beethovenův *Septet* (op. 20) představuje *suitový cyklus*.

Sonátový cyklus pro větší komorní obsazení („*komorní orchestr*“) se nazývá *komorní symfonie*. U nás napsal Pavel Bořkovec třídílnou „*Komorní symfonietu*“ (1945). Schönbergova „*Komorní symfonie*“ pro 15 nástrojů (op. 9) je *jednovětá*.

Názvy „*symfonie*“ a „*koncert*“ (italsky *concerto*) znamenají téměř vždy *sonátový cyklus* pro příslušné obsazení. *Jednověté symfonie* a *koncerty* jsou ovšem též možny. *Symfonie* vytvořená jako *cyklus* povahy *suitové* představuje však zřejmé nedorozumění: je zbytečné pojmenovávat skladbu jako *symfonii*, je-li *suitou*; má-li *symfonické rysy*, může být nazvána *symfonickou suitou* (viz § 100).

Jednotlivé typy *sonátového cyklu*, dané obsazením, vyznačují se *rozdíly stilisačními* (ve faktuře hudby) i *stavebními*. Tak v *sonátě* určené pro jednoho hráče nemůže skladatel rozvinout *kontrapunkticky složité ostré provedení* a *jednotlivé věty* i *celek* nemohou ani narůst do zvlášť *imposantních rozměrů*. Větší možnosti v těchto ohledech skýtá *kvarteto* nebo *jiná komorní sestava*, ještě větší pak *symfonie*. *Skutečná symfonie není tedy instrumentovanou sonátou, neboť její faktura, celkové rozvinutí a stavba jsou do značné míry podmíněny právě symfonickým obsazením*; při vytváření (formování) hudby nemůže skladatel současně *nemyslet na obsazení a instrumentaci*.

Mezi *symfonií* a *koncertem* jsou možny *mezitypy*; některé se *příklánějí* víc k *symfonii*, jiné zase ke *koncertu*. *Koncert*, v němž má *doprovázející orchestr* stejně důležitou úlohu jako *sólista*, nazývá se *symfonií s obligátním sólem*.

Jako *slavný příklad* připomínáme Berliozova „*Harolda v Itálii*“ pro *sólovou violu* a *orchestr*; skladatel zde výslovně napsal tento podtitul: „*symphonie en 4 parties (= o čtyřech větech) avec un alto principal*“.

Uplatňuje-li se více *solistů*, mluvíme o *dvojitém* nebo *trojitém koncertu*, po případě o *koncertantní symfonii*.

Dvojitý koncert pro housle a violoncello s orchestrem napsal Brahms (op. 102, *a moll*), pro 2 klavíry Mozart (*Es dur*, Köch. 365), trojitý pro klavír, housle a violoncello Beethoven (op. 56). Známa je „Koncertantní symfonie“ Mozartova pro sólisticky traktované nástroje (hoboj, klarinet, lesní roh, fagot) a malý orchestr. „Koncert pro orchestr“, v němž se střídavě koncertně uplatňují všechny druhy nástrojů, napsal Béla Bartók.

Barokní koncert pro více sólistů se nazýval *concerto grosso*; skupině sólistů se zde říkalo *concertino*. Slavná je serie 12 *concerti grossi* od G. F. Händla a šest podobných koncertů Bachových („Braniborské koncerty“). Podobně jako barokní sonáty blíží se někdy i *concerti grossi* cyklu suitovému (viz § 99).

Podle velikosti rozlišujeme sonátové cykly

1. velké,
2. malé.

Velké mají názvy, jež byly uvedeny svrchu (sonáta, kvartet, koncert, symfonie). *Malé* jsou označovány zdrobnělinami příslušných termínů: *sonatina*, *terzetto*, *quartetino* (quartettino), *concertino*, *symfonieta* (sinfonietta). Malé sonátové cykly se liší od velkých též tím, že bývají *technicky méně náročné* nebo i *snadné (instruktivní sonatiny)*, že jejich výraz je nadlehčený nebo že jejich zvukové vybavení je křehčí (srov. na příklad Dvořákovo Terzetto pro 2 housle a violu, v němž právě scházejí hlubší tóny).

Poměr mezi malými a velkými sonátovými cykly je podobný jako poměr mezi *fughettou* a *fugou*.

Podle vývojových stupňů mluvíme o *historických typech sonátového cyklu*; jsou to:

1. *starý* (předklasický) sonátový cyklus,
2. sonátový cyklus *klasický*,
3. sonátový cyklus *moderní*.

Přirozeným východiskem studia je klasický sonátový cyklus. Ve starém vidíme jeho předchůdce, v moderním pak jeho další rozvoj.

Sonátový cyklus představuje v první řadě cyklickou formu *instrumentální*. Může se však v něm uplatnit i *složka vokální*.

Již byla připomenuta Vycpálkova „Chvála houslí“ se zpěvem. Podobně v Schönbergově II. smyčcovém kvartetu (op. 10) přistupuje v posledních dvou větách ke čtyřem nástrojům ještě ženský hlas. V Beethovenově IX. symfonii je finální věta vytvořena jako kantáta (pro 4 sólisty, sbor a orchestr). V Novákově „Podzimní symfonii“ (op. 62) se uplatňuje sbor ve všech (3) větách. V Mahlerově IV. symfonii představuje finale prostou píseň.

§ 102. MYŠLENKOVÉ SEPĚTÍ SONÁTOVÉHO CYKLU

Vnitřní jednota a celistvost sonátového cyklu jest jedním z jeho podstatných znaků.

Myšlenkové sepětí jednotlivých vět může se projevat v *povšechném spříznění a vzájemném doplňování thematického materiálu z různých vět*. Takové povšechné spříznění vyplývá z *jednotné a ucelené základní myšlenky* (ideje), již skladatel v sonátovém cyklu rozvíjel. Někdy je obtížno takové spříznění v konkrétním díle doložit. V dobrém sonátovém cyklu cítíme však vždy, že *věty nutně patří k sobě*, že se doplňují, že jejich sled vyjadřuje *rozvoj určité myšlenky* nebo souvislý děj

a pod. Hudebně tu jde vlastně o bohaté, živou vynalézavostí podložené, a přitom přirozené (nenásilné) *přetváření zárodečné intonace, z níž celé dílo organicky vyrůstá*. Cykly, v nichž tomu tak není, blíží se suitám.

Pokusme se ukázat aspoň některé vztahy mezi tematy různých vět v Beethovenově III. symfonii.

Hlavní thema první věty se obráží v thematech dalších vět, jak vidíme z této konfrontace:

Z uvedených útržků nejsou ovšem patrný všechny skryté vztahy. Přitom nelze mít nejmenší podezření o tom, že by snad skladatel themata při kompozici pracně sestavoval a navzájem od sebe odvozoval. Graficky vyjádřené vztahy představují vskutku jen hrubý náznak některých myšlenkových souvislostí, jež jsou jinak těžko postižitelné.

Souvislosti, jež jsme se pokusili na příkladu Beethovenovy „Eroiky“ ukázat, jsou *neuvědomělé*; themata zde nejsou záměrně vytvářena tak, aby mohla spolehlivě dosvědčit myšlenkovou semknutost díla. Při konstruovaných souvislostech mohlo by snadno dojít k výsledku nežádoucímu: skladba by byla myšlenkově sterilní, chudá.

Vzdálené (skryté) souvislosti mezi thematickým materiálem jednotlivých vět jsou příznačné pro klasický sonátový cyklus. V baroku, kde themata nebývají tak vyhraněná (= kde rozpětí mezi thematem a podthematickou hudbou je menší), jsou vzájemné vztahy mezi větami často bližší, bývají však

opřeny jen o materiál figurační povahy. V poklasických a moderních sonátových cyklech se uplatňují mezi větami někdy vztahy klasické, někdy však jsou vyjádřeny záměrnou (uvědomělou) thematickou prací.

Uvědomělé thematické spájení vět je zvláště příznačné pro moderní sonátový cyklus. Existuje několik method spájení. Z nich nejdůležitější jsou tyto tři:

1. Ve finální větě je na vhodném místě (v úvodu nebo v kodě) *připomínán thematický materiál z dřívějších vět*;

2. v každé větě cyklu se ozve *příznačné thema*;

3. všechny větý cyklu jsou bohatě *thematicky prokříženy*, thema přecházejí z jedné větý do druhé a přitom mění často svou funkci (na příklad z vedlejšího se stane hlavní).

(1) První metoda, *reminiscenční* (reminiscence = vzpomínka), je uplatněna geniálním způsobem už v Beethovenově IX. symfonii, kde v úvodu finální větý defilují thematické úryvky ze všech vět předcházejících. Jsou to jen zlomky nebo náznaky themat, mají však velkou sugestivní sílu. Na příklad z pomalé (3.) větý jsou ocitovány pouze dva takty (Adagio cantabile):

Tempo I. (Allegro)

383

Adagio cantabile

Tempo I. Allegro

citát z 2. větý

Po Beethovenovi použil této metody Berlioz v „Haroldu v Itálii“; Berliozovy reminiscence na začátku finální větý jsou početnější a obsáhlejší, s přesnými údaji v partituře („vzpomínka na úvod“, „vzpomínka na Pochod poutníků“, „vzpomínka na Serenádu“, „vzpomínka na první Allegro“, „vzpomínka na Adagio“).

Reminiscenční metoda je nejjednodušší a přitom velmi účinná. Použil jí na příklad Smetana v kvartetu „Z mého života“, Fibich v Symfonii *Es dur*, Prokofjev ve II. klavírní sonátě (op. 14), Bořkovec ve IV. smyčcovém kvartetu z r. 1948 a j.

Skladatelé se omezují většinou na menší počet reminiscencí; často bývá připomínána jen první věta. Reminiscence nemusí konečně být umístěna až v poslední větě, nýbrž může se uplatnit i dříve. Na příklad ve Smetanově cyklu „Má vlast“ je připomínána první symfonická báseň („Vyšehrad“) hned v následující „Vltavě“, pak znova v „Blaníku“.

Reminiscenční metoda přešla ze sonátového cyklu i do jiných cyklických typů. Na příklad ve Franckově „Preludiu, chorálu a fuze“ (tedy v cyklu 3. typu) je v závěrečné fuze citován chorál i preludium. V Novákové „Slovácké suitě“ (tedy v cyklu 4. typu) je ve finální větě („V noci“) citována hudba z větý třetí („Zamilování“).

S reminiscenční methodou souvisí methoda opačná, *anticipační*, jež však má značně menší scelovací sílu. Podle ní předjímá (anticipuje) skladatel v první větě cyklu thematický materiál dalších vět.

Této metody použil na příklad Vítězslav Novák v klavírním cyklu „Pan“, op. 43, v jehož první skladbě, „Prologu“, jsou uvedena themata, z nichž jsou budovány další skladby cyklu („Hory“, „Moře“, „Les“, „Žena“).

V sonátových cyklech bývá anticipační metody použito pro pevnější spojení pomalého úvodu 1. věty s vlastní (hlavní) hudbou věty. Tak v Čajkovského VI. symfonii je ve vstupním Adagiu připravováno thema z následujícího Allegro non troppo; podobně je tomu v 1. větě Dvořákovy symfonie „Z Nového světa“.

(2) Methoda *jednotlivého příznačného thematického*, ozývajícího se ve všech větách cyklu, souvisí s methodou reminiscenční potud, že thema, jež je občas připomínáno, bývá hlavním thematem první věty. Je to zcela přirozené: jiné thema by ani nemohlo mít žádoucí scelovací sílu. Této metody použil po prvé Hector Berlioz v „Episodě ze života umělce“, známé spíš podle svého podtitulu jako „Fantastická symfonie“ (op. 14). Příznačné thema nazývá Berlioz „idée fixe“. Je to zároveň hlavní thema 1. věty.

Berliozova *idée fixe* se ozývá ve „Fantastické symfonii“ v těchto podobách.

Allegro agitato ed appassionato assai 1. věta

384 

2. věta „Ples“

Allegro non troppo

385 

Adagio 8. věta („Na venkově“)

386 

Allegretto non troppo 4. věta („Pochod na popraviště“)

387 

Allegro 5. věta („Sabat čarodějnic“)

388 

Clar. in Es

Užití *idée fixe* je u Berlioze dáno *programem* díla: umělec vidí svou milenkou (*idée fixe*) za různých okolností — naposledy se mu zjeví mezi čarodějnicemi.

Methody příznačného *thematu* užil u nás v symfonickém díle na příklad Antonín Dvořák. V jeho symfonii „Z Nového světa“ se vynořuje podobně jako u Berlioze hlavní *thema* 1. věty ve všech následujících větách díla. Na rozdíl od Berlioze nemá Dvořákova symfonie určitý *program*. Nadto připomíná Dvořák ještě jiná *themata*, takže se tu uplatňuje současně také *metoda reminiscenční*.

(3) *Metoda*, podle níž se *themata* různých vět navzájem *proplétají a přecházejí z věty do věty*, zaručuje sice nejpevnější *thematické* sepětí cyklu, má však tu nevýhodu, že věty nejsou nakonec dost individualisovány. Posлуhač se v nich „nevyzná“, splývají mu v jedno. Je tedy nutno této *metody* používat opatrně a s rozmyslem. *Přejímané thema* musí být poznatelné (jako při *reminiscenci*), musí však zároveň působit nově.

Rozdíl proti *metodám* předcházejícím je v tom, že zde je *myšlenková souvislost* zaručována vždy hudbou *thematické* váhy, jež v novém místě svého uplatnění má opět funkci *thematu*, nikoliv jen případné vzpomínky na dříve slyšené *thema* vedle vlastního *thematu* příslušné věty.

Tato *metoda* vede často k *redukci themat* v cyklu, po případě až k *monothematismu*. Používal jí s oblibou ve svých zralých dílech César Franck. Podle Franckova *cyklického principu* (jak se též tato *metoda* nazývá) stává se někdy hlavní *thema* 1. věty ve vhodném přetvoření vedlejším *thematem* věty následující; *přeměna funkce thematu* hraje zde dosti důležitou úlohu.

Na příklad ve Franckově *Sonátě A dur* pro housle a klavír je vedlejší *thema* druhé věty utvořeno z hlavního z věty první:

Allegretto ben moderato

389 *p molto dolce* 1. věta

Allegro

390 *sempre forte e passionato* 2. věta

Hlavní *thema* z druhé věty přechází zase v přetvořené podobě do druhé části věty třetí (*Recitativo-Fantasia*), zatím co první její část je založena na hlavním *thematu* z první věty:

Allegro

391 2. věta, hlavní thema

392 *pp* 3. věta, začátek 2. části

z 3. věty

393

p dolce *poco rall.*

Thematically je spjata též 3. věta s finální: myšlenka z finale, jež byla uvedena v př. 359, zazní již ve třetí větě.

Podobně přecházejí temata z věty do věty též ve Franckově Symfonii *d moll*.

V kvartetu Clauda Debussyho (op. 10) stává se hlavní thema z 1. věty thematem pro první i druhou část scherza (2. věty):

394

Animé et très décidé

1. věta

395

Assez vif et bien rythmé

2. věta, začátek

396

2. věta, střed

p espressif *p*

Uvedené metody thematického spájení cyklu mohou být *kombinovány*, t. j. v různém stupni uplatňovány současně. Jednotlivých method nebývá též užíváno důsledně, ve všech větách.

§ 103. STAVBA SONÁTOVÉHO CYKLU

Sonátový cyklus může být dvouvětý, třívětý, čtyřvětý, po případě i vícevětý. *Kmenový základ* sonátového cyklu představují však *tři věty*:

1. první allegro,
2. zpěvná věta,
3. finale.

První allegro bývá v sonátové formě. Sonátová forma proniká i do ostatních vět.

Tento třívětý kmenový základ může být *ochuzován* (redukován) nebo *obohacován*. Redukcí dostaneme nejmenší sonátový cyklus, *dvouvětý*, s pořadím vět 1.—3. nebo 1.—2. nebo 2.—3.

Mistrem dvouvětého sonátového cyklu byl zejména Beethoven, který užíval nejen poměrně nejprůhodnějšího typu 1.—3., nýbrž i typů ostatních.

V typu 1.—3. (*první allegro-finale*) si uchovávají obě věty povahu krajních vět kmenového typu třívětého. Vidíme to na příklad v Haydnově klavírní Sonátě *E* dur (op. 14, č. V z r. 1776), v Mozartově dvouvěté klavírní Sonátě *F* dur (Allegro $\frac{3}{4}$, Allegretto $\frac{3}{4}$) a v Beethovenově Sonátě *Fis* dur (op. 78).

V typu 1.—2. (*první allegro — zpěvná věta*) musí druhá věta narůst do váhy, jež přísluší závěrečné větě cyklu. Jak lze tento obtížný kompoziční úkol svrchovaně řešit, ukázal Beethoven v klavírní Sonátě *e* moll, op. 90, jejíž druhá a zároveň poslední věta doznívá sice v *pp*, má však přitom šíři a hloubku, jež plně vyvažují pathos první věty. Snad ještě odvážnější je stavební řešení Beethovenovy Sonáty *c* moll, op. 111, představující tentýž typ.

Typ 2.—3. (*zpěvná věta — finale*) je po stavební stránce méně ožehavý, i když si pochopitelně žádá rovněž mistrovské ruky. Patří sem Haydnova Sonáta *C* dur, op. 79, a Beethovenova Sonáta *g* moll, op. 49, č. I.

Dvouvětý sonátový cyklus se hodí nejlépe pro skladby *intimního založení*; tak jsou formovány nejvhodněji sólové klavírní sonáty. Pro kvartety a symfonie je to forma neobvyklá, vyloučena ovšem není.

Jako příklad jmenujeme Novákův II. smyčcový kvartet, op. 35, který je dvouvětý, typu 2.—3., při čemž zpěvná věta je založena jako fuga, jež je v závěru druhé věty znova citována.

Kmenový sonátový cyklus je pravidlem v *instrumentálních koncertech*, jež jsou téměř vždy třívěté. Kmenová třívětost je dále běžná v sonátách, v novější době pak i v komorních skladbách (triích, kvartetech atd.) a symfoniích.

Jako příklady připomínáme Haydnovy klavírní sonáty *Es* dur (op. 78), *C* dur (1. ze serie z r. 1780), *Es* dur (4. ze serie z r. 1780), *G* dur (5. z téže serie), *c* moll (6. z téže serie), *As* dur (s větami Allegro moderato $\frac{4}{4}$, Adagio $\frac{3}{4}$, Presto $\frac{2}{4}$), Mozartovy sonáty *C* dur (z r. 1788), *C* dur (z r. 1777), *C* dur (1779), *c* moll (1784, s fantasií), *a* moll (1788), *G* dur (1777) a j. Z Beethovenových sonát sem patří *c* moll (op. 10, č. I), „Pathetická“ (*c* moll, op. 13), *G* dur (op. 14, č. II), *G* dur (op. 31, č. I), *d* moll (op. 31, č. II), *G* dur (op. 79).

Čtyřvětý sonátový cyklus vzniká obohacením kmenového cyklu třívětého: mezi zpěvnou větou a finale je vsouvána *taneční věta* (menuet, scherzo nebo novější tanec, na příklad polka, furiant a pod.). Taneční věta se může octnout na druhém místě v tom případě, není-li první allegro příliš živé.

Tak tomu je na příklad v Beethovenově IX. symfonii (*první allegro — scherzo — zpěvná věta — sborové finale*) nebo ve Smetanovu kvartetu „Z mého života“ (*první allegro — polka — zpěvná věta — finale*).

V klasických sonátových cyklech představuje taneční věta *suitový prvek*, který přesto, že narostl z malé rozšířené formy (*ab, aba, abc*) na velkou „da capo“ (*A B A*), přece nezapadal organicky do výstavby celého cyklu. Tento nepoměr vycítil Beethoven, který též první přinesl řešení: od III. symfonie jsou Beethovenovy taneční nebo scherzové věty podstatně *rozměrnější* než u jeho předchůdců, takže se vyrovnají větám ostatním. Kromě prostého

vzrůstu jednotlivých dílů scherza předpisuje Beethoven na příklad návrat tria (ve IV. symfonii) nebo uplatňuje ve scherzu sonátovou formu (v IX. symfonii).

Čtyřvětý cyklus s taneční nebo scherzovou větou může být redukován nebo obohacován podobně jako kmenový cyklus třívětý. Věty mohou být konečně i různě přestavovány.

Redukcí vět lze dospět k *třívětému* nebo i *dvouvětému* cyklu s *taneční* nebo *scherzovou větou*.

Jako příklady takového třívětého cyklu mohou nám posloužit Mozartova slavná klavírní Sonáta *A* dur a Beethovenova Sonáta *cis* moll („Mondschein“, op. 27, č. II). V obou jmenovaných dílech schází první allegro.

Při dalším obohacování čtyřvětého cyklu uplatňuje se některý typ věty *dvakrát* nebo je přidána věta jiného, v sonátovém cyklu neobvyklého typu (na příklad *preludium*, *fuga*). Tak vznikají *sonátové cykly pětivěté* i *vícevěté*, v nichž jsou na příklad dvě zpěvné věty, dvě scherza a pod. Pětivěté a vícevěté sonátové cykly jsou ovšem vzácné; poznali jsme již, že vícevětost je příznačná právě pro cyklus suitový.

Jako novodobé příklady můžeme připomenout Sukovu pětivětou symfonii „Asrael“, Janáčkovu rovněž pětivětou Symfonietu (se vstupními žesťovými fanfárami rozvinutými do samostatné věty), Ostrčilovu Symfonietu, Skrjabinovu I. symfonii a j.

Obohacování čtyřvětého cyklu bývá spojováno se současnou redukcí vět; výsledkem je pak ovšem zase cyklus čtyřvětý nebo i méněvětý. V takovém cyklu se uplatňují na příklad dvě taneční věty, dvě zpěvné a pod.

Tak v Beethovenově VIII. symfonii schází věta zpěvná, zato však je tam scherzo i menuet. Podobně je tomu v Beethovenově klavírní Sonátě *Es* dur, op. 31, č. III. Při redukcí vět se může *taneční věta* octnout na konci cyklu; aby působila jako finale, bývá zvlášť k tomu účelu formována (nejspíše jako rondo *A B A C A*). Haydnova klavírní Sonáta *cis* moll (č. 2 ze serie z r. 1780) končí normálním menuetem *A B A*. V Haydnově třívěté Sonátě *Es* dur, věnované paní Genzingerové, má menuet funkci finální věty; tento menuet má k tomu účelu přizpůsobenou formu *A B a C A*. Podobně v Beethovenově dvouvěté Sonátě *G* dur, op. 49, č. II, je finální menuet rozveden do formy *A B A C A*.

Pořadí vět v sonátovém cyklu může vydatně přispívat k celkovému *výrazovému profilu díla*. Umisťováním taneční nebo scherzové věty na konec cyklu zdůrazňují skladatelé lehkost, bezstarostnost, půvab a pod. (na způsob barokních orchestrálních suit). Ještě nápadnější je *vyznění sonátového cyklu pomalou zpěvnou větou*. Pomalá věta na konci vícevětého cyklu musí být ovšem velmi rozvážně stavěna, podobně jako v dvouvětém cyklu typu 1.—2.; zejména její stavebné rozklenutí musí být takové, aby věta mohla působit přes své neobvyklé tempo jako uspokojující závěr cyklu. Celý cyklus je ovšem takovým vyzněním poznamenán.

Jako slavný příklad připomínáme Čajkovského VI. symfonii „Pathetickou“, jež končí nářkavým, zároveň však vášnivým, mohutně vyklenutým *Adagio lamentoso*. Věta, jež by mohla působit jako obvyklé finale, je v této Čajkovského symfonii na předposledním místě (*Allegro molto vivace*).

Redukce vět jakéhokoliv sonátového cyklu může být jen *částečná*: skladatel některou větu pouze radikálně zkrátí, nevypustí ji. Taková kusá věta, zpra-

vidla neuzavřená, přiklání se pak k větě následující jako *úvod se samostatným obsahem*. Kusé bývají právě věty pomalé, zpěvné. Kmenový třívětý cyklus se tak stane vlastně dvouvětým, s pomalým úvodem k větě finální.

Tak je vytvořena Haydnova Sonáta *D* dur (třetí ze serie z r. 1780), v níž střední věta *Largo sostenuto* končí na dominantě a pojí se k finálnímu rondu. Tak je tomu též v Beethovenových sonátách *C* dur (op. 53) a *Es* dur (op. 81, „*Les adieux, l'absence et le retour*“), v Novákové „*Sonátě eroice*“ a j.

Při částečné redukci vět může dojít ke *stažení dvou vět v jednu*. Tak bývají slučovány střední věty čtyřvětého cyklu, pomalá a scherzová. Je to zejména častý postup v novější době. Do pomalé zpěvné věty je vsouván rychlý (scherzový) střední díl.

Tak tomu je na příklad v Bořkovcově nonetu (1940–1941) i v dechovém kvintetu téhož skladatele (1932) a j.

Podobně jako částečná redukce vět může se v sonátovém cyklu uplatňovat též *částečné obohacování*: skladatel přidá nikoliv celou, zaokrouhlenou a uzavřenou větu, nýbrž pouze její zlomek. Taková neukončená věta se přirozeně zase přiklání k větám úplným, po případě působí jako spojka mezi větami. Nejčastěji tak bývá obohacována *první věta cyklu*, jež bývá opatřována *pomalým úvodem*.

Pomalý úvod mají tyto Beethovenovy symfonie: I., II., IV., VII. V Beethovenovu Kvartetu *cis* moll, op. 131, jsou mezi čtyři velké věty vsunuty tři malé větičky spojovací.

Stavba sonátového cyklu není dána pouze sledem vět různého charakteru, nýbrž také *celkovým tonálním plánem*. V sonátovém cyklu vládne zpravidla pevná *tonální osa*: první věta a finale jsou v téže tónině. Myšlenkový vývoj, jež sonátový cyklus vyjadřuje, může skladatele vést ke *změně tónorodu*; děje se tak zpravidla přeměnou začátečního moll v závěrečné stejnojmenné dur.

Tak je tomu v Beethovenově V. symfonii (*c* moll – *C* dur), v Beethovenově dvouvěté Sonátě *g* moll, op. 49, č. I, mající finale v *G* dur, a j. Novější skladatelé požadavek tonální osy v sonátovém cyklu vždy nerespektují. Tak na příklad Mahlerova IV. symfonie končí větou v *E* dur, ačkoliv její první věta je v *G* dur.

Ze středních vět sonátového cyklu bývá jedna zasazena do hlavní tóniny, druhá nikoliv (na příklad v Beethovenově III. symfonii: *Es* dur, *c* moll, *Es* dur, *Es* dur); v jiných tóninách mohou být ovšem i obě střední věty. Vedlejší tóniny bývají *blízké* i *vzdálené*; záleží zde na celkovém založení díla. Už u Haydna se někdy setkáváme s příkrými tonálními kontrasty mezi větami; na příklad v jeho Sonátě *Es* dur, op. 78, je mezi krajní věty v hlavní tónině umístěna střední zpěvná věta v tónině frygického trojzvuku (*E* dur). Zvláště skladatelé, kteří cítí ve zvýšené míře charakterové rozrušení tónin, volí tóniny pro jednotlivé věty sonátového cyklu s ohledem na *výrazové zabarvení a celkový soulad*.

Další důležitou stránku sonátového cyklu představuje *celková kompoziční (stavební) linie*, která může být *sestupná*, *vyrovnaná* nebo *stoupající*.

V cyklu se *sestupnou kompoziční linií* tkví těžiště v prvním allegru; finale je proti němu podstatně lehčí, ve výrazu bezstarostnější, ve zvuku průzračnější a též menšího rozměru. Za vzor zde můžeme považovat barokní orchestrální suitu se vstupní ouverturou. U klasiků tento typ cyklu ještě doznívá, zvláště v sonátách a skladbách komorních; zejména rondo jako finální věta cyklu nebývá dostatečně závažné proti sonátové formě první věty, takže cyklus má *sestupnou linii*.

Jako příklady můžeme jmenovat Mozartovu klavírní Sonátu *a moll* z r. 1778, Haydnovu Sonátu *cis moll* s finálním menuetem a j.

V cyklu *s linií vyrovnanou* vládne mezi krajními větami rovnováha.

Jako příklady můžeme jmenovat Mozartovy zralé symfonie *C dur* (Köch. 551), *g moll* (Köch. 550) a *Es dur* (Köch. 543) a Beethovenovy symfonie I. a II.

V sonátovém cyklu *se stoupající kompoziční linií* je myšlenkové a zvukové těžiště ve finální větě. Problém položený první větou je zde rozřešen. Finale se tudíž rozrůstá, rozpíná i prohlubuje. Tento typ sonátového cyklu je příznačný zejména pro novější symfonii, pobeethovenovou.

Jako příklady jmenujeme Beethovenovy symfonie V. a zvláště IX., jeho sonáty *C dur* (op. 53) a *f moll* (op. 57).

Typu symfonie se stoupající kompoziční linií říkáme *finální*.

Stoupající kompoziční linie v sonátovém cyklu vynikne zvláště výrazně v tom případě, kdy z kmenového cyklického základu odpadne první allegro. Tak tomu je na příklad v Beethovenově Sonátě *cis moll* (op. 27, č. II, „Mondschein“), začínající zpěvnou větou. Stoupající linií získá tak snadno i cyklus, jehož finale není nijak široce založeno (na příklad Mozartova Sonáta *A dur* se vstupními variacemi a finálním „alla Turca“).

Je ovšem samozřejmé, že mezi různými stavebními typy sonátového cyklu nejsou ostré hranice. Vždy můžeme mluvit o *mezitypech* a v hodnocení konkrétních děl (v jejich zařazení pod určitý typ) mohou se analytickové rozcházet. Jen u zvlášť výrazně vyklenutých cyklů nemůže při jejich posuzování dojít k váhání.

§ 104. CYKLY CYKLŮ

Do cyklů nebývají řaděny jen jednověté skladby, nýbrž i skladby cyklické. Tak vznikají *cykly cyklů*. Již bylo připomenuto, že delší řady jednovětých skladeb mohou se rozpadat na *řady dílčí* (viz § 96). Celá řada je pak vlastně *řadou řad* — obecně cyklem cyklů.

Pevněji stmelené cykly (t. j. cykly v užším smyslu a cykly suitové a sonátové) jsou ovšem natolik samostatné a myšlenkově i stavebně ucelené, že se nemohou dost dobře stát materiálem pro stejně pevně stmelené vyšší cykly (na příklad pro „suitový cyklus sonátových cyklů“). Nic však nestojí v cestě tomu, aby suity, sonáty i cykly v užším smyslu nebyly sestavovány do *volných řad* nebo aspoň *sbírek*. Staří skladatelé vytvářeli sonáty a suity jen zřídka jako ojedinelé skladby, nýbrž sestavovali z nich *volně sdružené kolekce*. I když tu rozhodoval často podnět vnější (vydání celého souboru), přece můžeme většinou mluvit o *volném vnitřním sepětí* takové řady nebo sbírky. Shrnován býval zpravidla tucet nebo půltucet cyklických skladeb. Celý soubor byl pak označen jedním opusovým číslem. Ježto šlo zpravidla o skladby ze stejného tvůrčího období skladatelova, vládly mezi nimi aspoň v jisté míře skryté vnitřní souvislosti.

Stačí zde vzpomenout na soubor Händlových dvanácti „Concerti grossi“ pro smyčce z r. 1739, na Bachovy „Braniborské koncerty“ (6, z r. 1721), na Bachovy „Francouzské“, „Anglické“ a „Německé suity“ (čili „Partity“, vždy po 6), na kolekce Haydnových smyčco-

vých kvartetů op. 1, op. 2, op. 3, op. 9, op. 17, op. 20, op. 33, op. 50 (vždy po šesti) atd. Ještě Beethoven sdružoval někdy sonátové cykly do půltuctových nebo aspoň čtvrttuctových řad (šest kvartetů op. 18, tři sonáty op. 2, tři kvartety op. 59 a j.).

Těsnější sepětí cyklů je ovšem dáno doloženým *společným myšlenkovým podkladem*, tedy v dílech vokálních, majících konkrétní *literární podklad*, ať již je předváděn dramaticky (*v operách*) či jen epicky (*v oratoriích*). Opera i oratorium se rozpadá na *jednání* (akty, dějství) nebo *velké díly* — představuje tedy cyklus. Každý akt a každý díl se skládá z „čísel“ (viz o tom dále v kap. XII) — je to tedy rovněž cyklus. Celá opera i oratorium jsou soustředěny kolem dějové, či vůbec obsahové osy, a představuje tedy vskutku *vnitřně spjatý cyklus cyklů*.

U cyklu cyklů nelze ovšem mluvit o ustálených komposičních typech. Plyne to jednak z okolnosti, že takové vyšší cykly (řady) bývají vskutku jen volné, jednak z toho, že případné těsnější sepětí je dáno individualisovaným (po každé jiným) literárním podkladem. (Pro hudební posouzení je zde důležité, že tento podklad je *mimohudební*, a že tudíž nepodléhá nijaké zákonitosti hudební; utvářená hudba jde tu paralelně s podkladem, připodobňujíc se mu sice podle možnosti, avšak řídíc se přece jenom zákonitostí, či aspoň zvyklostmi hudebními.) Jednotlivé části vyššího cyklu zahrnují v sobě zpravidla širokou výrazovou stupnici, od *piana* k *fortissimu*, od *appassionata* k *tranquillu*, od *larga* k *prestu* atd. Obecně obsahuje každá část vyššího cyklu všechny výrazové komposiční typy hudby; v každém konkrétním případě jde ovšem o individuální (jedinečnou) realizaci, jež však v obecných svých rysech se vždy nutně podobá jiné, stejně individuální realizaci. Není tudíž divu, že umělecky svrchované řešení stavby vnitřně sepjatého cyklu cyklů (na příklad opery) představuje vždy *úctyhodný umělecký čin*. Není též divu, že na vyšších cyklech, jež mají představovat srostitý celek, ztroskotávají skladatelé častěji než na cyklech prostých.

§ 105. ANALYTICKÉ STUDIUM CYKlickÝCH FOREM

Při analýze cyklických forem stojí před námi vlastně dvojí úkol:

1. musíme určit a posoudit *jednotlivé části cyklu* (jednotlivé jednověté skladby, věty, po případě dílčí cykly, jde-li o cyklus cyklů);
2. na to pak musíme obrátit pozornost *k rozvržení, vnitřnímu sepětí a stavbě cyklu jako celku*.

Oba úkoly se přirozeně doplňují. Jedna práce osvětluje druhou.

Při posuzování cyklu jako celku je třeba zvýšené pozornosti a opatrnosti. Nesmíme nikdy zapomenout, že hranice mezi různými typy cyklů (viz § 96) nejsou přesné, že v živé tvorbě vládne v každé době veliká rozmanitost tvůrčích řešení a nadto způsob traktování jednotlivých cyklických typů podléhá vývoji, někdy i dosti bouřlivému. Další nesnáz způsobují někdy sami skladatelé, když použijí nepřítomného označení pro vytvořené dílo. Je vždy správnější vyjít ze skutečné povahy, stavby a formy díla než z vnějšího, byť od skladatele pocházejícího označení. Je tedy lépe ocenit na příklad symfonii jako

znamenitou suitu než ji odsoudit pro nepostačující symfoničnost, pro převládající suitové rysy; „chyba“ může být právě jenom v názvu.

Literatura, jež by se hodila k rozboru, je ovšem velmi rozsáhlá. Základ tvoří přirozeně barokní a klasická díla: suity Bachovy a Händlovy, koncerty Vivaldiho, concerti grossi Corelliho, sonáty, kvartety a symfonie Haydnovy, Mozartovy a Beethovenovy atd. Jiná literatura byla připomínána v průběhu této kapitoly a lze ji rozmnožit o množství děl dalších.

Přece však připomínáme (s doporučením k praktickému rozboru) aspoň některá cyklická díla česká: Smetanovy „Večerní písně“, kvartety „Z mého života“ a II., „Z domoviny“ pro housle a klavír, Dvořákova tria, kvartety, kvintety a j., Koncert pro violoncello, Sonatinu pro housle a klavír, symfonie „Českou suitu“, Serenádu pro smyčcový orchestr a j., Fibichovu II. symfonii, Sonátu a Sonatinu pro housle a klavír, „Malířské studie“ (pět skladeb podle námětů slavných obrazů), Sukovu Suitu pro klavír (op. 21), symfonii „Asrael“, suitu „Pohádka léta“ a klavírní cykly („Jaro“, „Letní dojmy“, „O matince“ a j.), Janáčkovu Symfonietu, I. a II. kvartet a klavírní cykly „V mlhách“ a „Po zarostlém chodníčku“, Foerstrovy symfonie II. a IV. a suitu „Ze Shakespeara“, Novákovy Sonatiny pro klavír, „Sonatu eroicu“, „Slováckou suitu“, „Podzimní symfonii“, Ostrčilovu Suitu *c* moll a Symfonietu, Axmanovu „Sonatinu charakteristickou“ pro klavír, Řídkého Houslový koncert, II. nonet a „Radostnou sonatinu“ pro housle a klavír, Vycpálkův smyčcový Kvartet (op. 3) a četné vnitřně sepjaté písňové cykly (na příklad „V Boží dlani“), Stanislavovu „Rudoarmějskou symfonii“, Píchovu Suitu pro smyčcový orchestr a gong (op. 18), Božkovcovy kvartety II a IV, Concerto grosso a klavírní koncerty I a II, Hlobilův II. smyčcový kvartet (op. 15) atd.

KAPITOLA XI

KOMBINOVANÉ A VOLNÉ FORMY

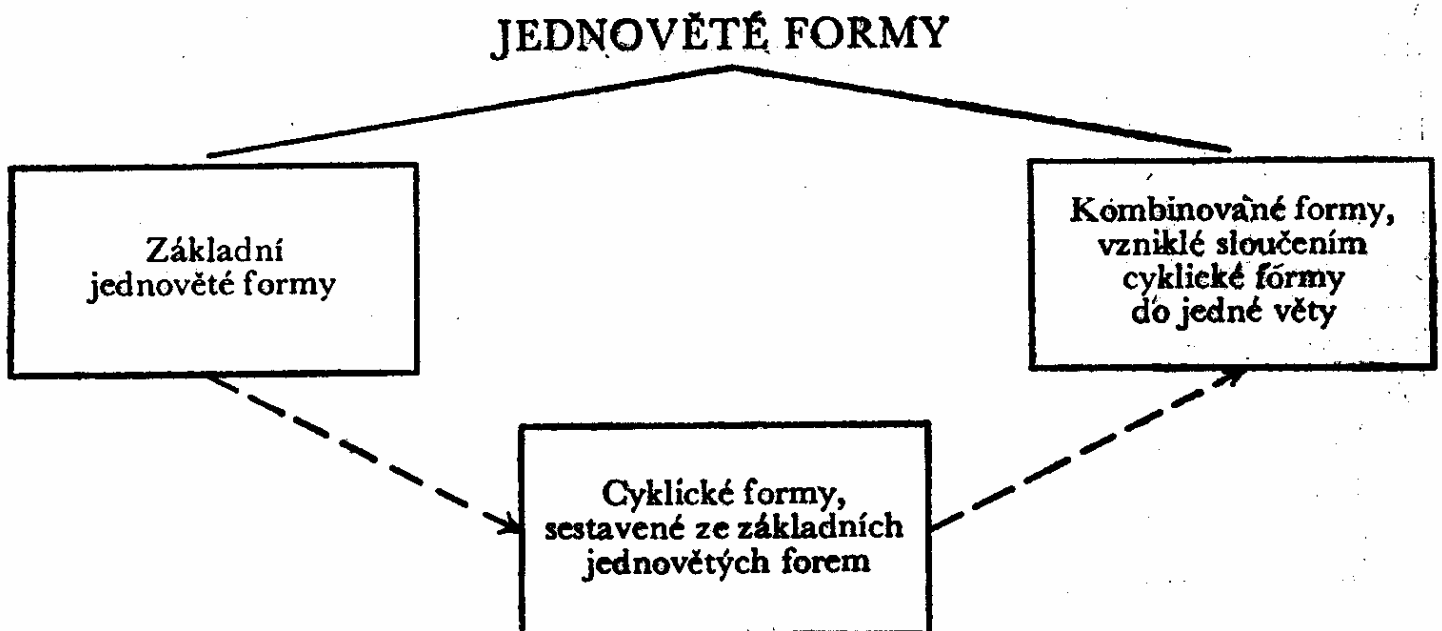
§ 106. FORMY JEDNOVĚTÉ, CYKlickÉ, KOMBINOVANÉ A VOLNÉ

Probrali jsme *základní jednověté formy* (kap. III—IX) a z nich sestavované *formy cyklické* (kap. X). Formové možnosti tím však ještě nejsou vyčerpány.

Způsoby rozhraničení vět v cyklické formě a dílů ve formě jednověté se stýkají potud, že hranice mezi díly v jednověté formě může být v krajním případě stejně hluboká jako hranice mezi větami cyklu. Stačí zde vzpomenout na tanec (na příklad menuet) a jeho trio (t. j. druhý tanec téhož druhu). Hluboká hranice mezi díly jakožto krajní možnost může být různě stírána, čímž jsou díly připoutávány těsněji k sobě navzájem, až konečně téměř nepozorovaně do sebe vplývají. Takové *stírání hranic* může se však stejně dobře uplatnit i v cyklu: věty, původně samostatné a oddělené, splynou tak do větší *jednověté formy kombinované*. Kombinovaná forma je tedy *složená jednovětá forma, sestavená z dílčích jednovětých forem základních*, ať již stejného druhu či druhů odlišných.

Termínem „jednovětá forma“ rozumíme zpravidla některou základní jednovětou formu. Jde-li o formu jednovětou kombinovanou, stačí užít termínu „kombinovaná forma“; že je jednovětá, rozumí se samo sebou.

K objasnění vztahu mezi formami jednovětými, cyklickými a kombinovanými uvádíme tento obrazec:



Kromě vnějšího rozdílu mezi formami jednovětými a cyklickými, projevujícího se v uplatnění nebo zase pomnutí volných přestávek hudebního proudu mezi větami nebo díly, je tu ještě *rozdíl vnitřní, myšlenkový*, projevující se *ve způsobu vnitřního sepětí a v celkové stavbě*.

Jednotlivé věty *v základní jednověté formě* jsou poutány k sobě

1. uplatněním *návratu* (reprise) nebo
2. *permanentním* (v průběhu celé skladby patrným), *pevným thematickým sepětím* nebo
3. *obojím zároveň*.

Tyto způsoby představují jen různé vyjádření obecného stavebního *principu jednoty* (viz § 30). První je příznačný pro hudbu povahy *exposiční* (§ 26), druhý pro hudbu povahy *evoluční* (viz tamtéž). Oba se mohou přirozeně uplatňovat i současně. Návrat je běžný v periodách, v malých formách *dvoudílných* a *třídílných*, ve velkých *třídílných* formách, v *rondu*, v *sonátové formě*. Pevné permanentní thematické sepětí se uplatňuje v *neperiodických větách*, v malých *dvoudílných* a *třídílných* formách bez *reprise*, zejména však *ve fuze a ve variacích*.

Jednotlivé věty *v cyklické formě* jsou k sobě poutány mnohem *volněji*. Zejména není v cyklu *myslitelný návrat* některé věty. Právě návrat (*A B A*) slučuje *původně samostatné věty (A, B)* ve vyšší *jednovětý celek*, jak to vidíme ve *velké třídílné formě „da capo“*. Pokud jde o *myšlenkové sepětí jednotlivých vět*, bývá většinou právě jen *naznačováno* (§ 102).

Z připomenutých skutečností plyne, že *cyklická stavba, mezi jejímiž jednotlivými větami byly v menší či větší míře setřeny hranice*, zejména pokud jde o *hluboké (přesně nevyměřené) cesury, ztrácí sice vnější znaky cyklu, nenabývá tím však vnitřních znaků jednověté skladby; uchovává si tedy zčásti původní znaky cyklu*. V tom je právě *nejpodstatnější rozdíl* mezi kombinovanou formou, odvozenou z *původní sestavy cyklické*, a *jednovětou formou základní*, jež je sestavena z *dílčích nižších jednovětých forem* (není-li sama již formou *nejnižší, drobnou větou*). Složitější *základní jednovětá forma* je sestavována z *dílčích základních jednovětých forem* tak, že se uplatňují *návraty* nebo *pevné permanentní thematické sepětí* nebo *obojí*. Naproti tomu *kombinovaná forma* je sestavována z *dílčích základních jednovětých forem* právě bez výrazného (*postizitelného, přesvědčivého*) uplatnění *jmenovaných způsobů*. V obou plyne však hudba bez *volné přestávky* (t. j. není rozdělena na *samostatné, od sebe oddělené věty*).

Míra *vnitřního sepětí dílů* v kombinované formě nemusí ovšem *zůstávat nutně jen na nejnižším stupni*. Stejně jako v *cyklických formách* usilují i zde *skladatelé o pevnější vnitřní soudržnost skladby*, při čemž *nevylučují ani reminiscence* (§ 102), jež v případě *širšího rozvedení* mohou nabýt *váhy náznačkových repris*. Tím se pak *kombinované jednověté formy* přibližují *jednovětým formám základním*.

Při *klasifikaci kombinovaných forem* rozhodují tato *hlediska*:

1. *členitost skladby*,
2. *způsob jejího sestavení*, pokud jde o *rozhraničení dílů*,
3. *její vnitřní (myšlenkové) sepětí*.

Podle členitosti mluvíme o kombinovaných formách dvoudílných, třídílných a vícedílných, při čemž přirozeně nepřehlídíme jen k počtu dílů, nýbrž i k jejich závažnosti, rozsahu a úměrnosti. Podle tohoto hlediska jakožto základního budeme v dalším kombinované formy probírat.

Způsoby sestavení (rozhraničení) lze rozlišovat takto:

- a) cyklická sestava „*attacca*“,
- b) cyklická sestava pomocí vložených spojek mezi větami (díly),
- c) sestava z neuzavřených vět (dílů),
- d) stavba z prolínajících se neukončených vět (dílů).

Prvním způsobem (a) vzniká cyklus „*attacca*“, v němž následuje jedna věta za druhou bez přestávky, avšak každá je přitom zcela samostatná, soběstačná a uzavřená. Předpis „*attacca*“ (znamenající „vpadni!“) vyslovuje zde jen přání skladatelovo; nepředstavuje stavební nutnost.

Vložením spojek mezi věty cyklu (b) dosahuje skladatel toho, že posluchač je po ukončení jedné věty záměrně připravován k poslechu věty následující; volná přestávka, příznačná pro cyklus, je zde vyplněna předepsanou hudbou. Jednotlivé věty zůstávají však stejně samostatnými jako v cyklu „*attacca*“ nebo v cyklu s oddělovanými větami.

Formy, jež vznikají způsoby a) a b), mohou být považovány za cyklické i kombinované; vhodnější je většinou pojetí první.

Neuzavřením (způsob c) ztrácejí jednotlivé věty původní samostatnost. Sestava z neuzavřených (otevřených) vět představuje vskutku již *jednovětou skladbu*. Vznikají tak *řaděné kombinované formy*.

Nejsou-li věty jen neuzavřeny, nýbrž i *neukončeny*, *vplývají do sebe* podobně jako otevřené díly složitějších jednovětých forem základních (způsob d). Tak vznikají *stavěné* nebo *plynulé kombinované formy*.

Podle způsobu sestavení můžeme tedy rozlišovat 4 typy kombinovaných forem:

- a) cyklus „*attacca*“,
- b) cyklus s vloženými spojkami,
- c) řaděné kombinované formy (z neuzavřených vět),
- d) stavěné (plynulé) kombinované formy (z prolínajících se neukončených, neúplných vět).

Typy a) a b) představují přechod mezi cykly a kombinovanými formami, typy c) a d) jsou pak již vlastní kombinované formy.

O *vnitřní myšlenkové spojitosti mezi díly* (větami) můžeme u kombinovaných forem uvažovat stejně jako u forem cyklických (viz předcházející kapitolu). Mezi díly (původními větami) může vládnout jen vzdálená, povšechná myšlenková spřízněnost, mohou se však objevovat reminiscence, může se uplatňovat i záměrné odvozování temat a monothematismus. Podle míry vnitřní myšlenkové spojitosti mezi díly (větami) bylo by možno rozlišovat opět různé typy kombinovaných forem. Pro praktickou analytickou potřebu stačí však u zkoumaných děl vyslovit přílehlavou *individuální charakteristiku* s tohoto hlediska. Toto omezení je moudré zejména z toho důvodu, že zde není možno

stanovit objektivně zjistitelné stupně, jak tomu je při posuzování kombinované formy s hlediska členitosti a s hlediska způsobu sestavení či rozhraničení vět.

V kombinované formě lze bezpečně zjistit původní cyklickou sestavu. Dvoudílná kombinovaná forma vzniká stažením (spojením) vět dvouvětého cyklu, třídílná vzniká z cyklu třívětého a pod. Skladatel však může při vytváření formy *zahladit stopy původních vět* na př. tím, že sestaví skladbu spíš z vět-ných útržků než z vět, že počet takto komolých vět nadmíru rozmnoží, že víc-krát přeruší sotva naznačenou myšlenku, aby vzápětí nadhodil myšlenku zcela jinou a pod. Pro takové formy, pokud nespádají do okruhu základních jednovětých forem jako jejich komplikace (složitě, avšak určitelné), užíváme označení *volné formy*.

Volná forma je tedy jednovětá forma, již nelze zahrnout ani mezi jednověté formy základní, jakkoliv komplikované, ani mezi formy kombinované.

Při rigorosním zachování systému, jež jsme svrchu znázornili obrazcem, bylo by ovšem možno každou konkrétní skladbu pojímat formálně jako jednovětou, cyklickou nebo kombinovanou, bez jakékoliv možnosti další; t. zv. volné formy by zde neměly místa. V případě potřeby by bylo možno rozšířit okruh základních jednovětých forem; konkrétní skladba by též mohla spadat do okruhu základních forem jednovětých nebo forem kombinovaných v různém pojetí. Avšak vzhledem k praktickým potížím, jež někdy vyvstávají, je lépe mluvit v případě oprávněných rozpaků o formách volných, individuálních, sestavovaných *ad hoc*.

Na volné formy je možno se dívat též jako na zvláštní, neustálený druh kombinovaných forem. Volné formy jsou zpravidla mnohadílné.

Kombinované i volné formy jakožto formy jednověté mohou se stát *částmi* (větami) *cyklu* stejně jako jednověté formy základní.

§ 107. DVOUDÍLNÁ KOMBINOVANÁ FORMA

Ve velké dvoudílné formě bez reprisy (§ 52) je soudržnost velkých dílů (*A, B*) natolik slabší než ve formě třídílné, že vnitřní uvolněnost dílů musí být vyrovnávána vhodným způsobem, na př. záměrným snížením kontrastu mezi díly, jejich těsným spojením, vsunutím scelující spojky a pod. (srov. § 52). Neučiní-li skladatel nic pro stavební upevnění celku, vyzní skladba nakonec jako dvouvětá. Předpisem „attacca“, neuzavřením prvního dílu, po případě jeho neukončením a vplynutím do dílu druhého, vznikne pak *dvoudílná forma kombinovaná*, jež, jak jsme již poznali, se vyznačuje *volnějším skloubením dílů* než kterákoliv jednovětá forma základní.

Její dva velké díly mají *téměř povahu samostatných vět* ve dvouvětém cyklu. Na samostatnosti dílů vět může skladatel poněkud ubrat uplatněním reminiscencí, vnitřním thematickým přizpůsobením nebo i reprisovými náznaky. Podle míry kontrastu mezi díly a podle míry jejich samostatnosti můžeme rozlišovat různé typy, jak již bylo připomenuto výše (§ 106). Kromě toho můžeme mluvit o dvoudílné formě s *vyrovanými*, asi stejně dlouhými díly a o formě *nevyrované*, v níž jeden díl nápadně ustupuje do pozadí. K nevyrovanosti dochází zpravidla *zúžením*, t. j. radikálním zkrácením jednoho dílu. Takový díl působí pak kuse a není divu, že se přiklání k nezkrácenému dílu jako jeho *pomocná část, úvod* nebo *koda*. I při radikálním zkrácení jde však vždy o úvod

velký, po případě o velkou kodu; malý úvod nebo koda nemůže v posluchači vzbudit dojem, že poslouchá samostatnou, od hlavní části skladby odchylnou hudbu.

Ve vyrovnané i nevyrovnané dvoudílné kombinované formě mohou se přirozeně uplatnit *pomocné skladebné části* (úvody, kody, spojky nebo vložky), jež formu sice *komplikují a rozšiřují*, nerozmnožují však počet jejích základních dílů. Rozumí se ovšem, že takové pomocné či doplňkové části nedosáhnou závažnosti a rozměru částí hlavních; stane-li se tak, mění se forma dvoudílná ve vícedílnou.

Formu, v níž se uplatňují pomocné části, označujeme jako *rozšířenou*. Rozšíření i zúžení může se v konkrétní skladbě uskutečnit též současně, vedle sebe. Proto výslovně připomínáme, že i nevyrovnaná (zúžená) dvoudílná forma může být rozšířena, na př. o kodu nebo spojku.

Jako příklad *vyrovnané dvoudílné kombinované formy* jmenujeme slavnou Mozartovu Fantasií *d* moll pro klavír, složenou z neuzavřeného Adagia ($\frac{6}{4}$) v *moll* a z durového Allegretta ($\frac{3}{4}$). Z celého vzezření skladby je patrné, že tu jde o dvě kontrastní věty spojené do jednověté kombinované formy. Formě je předeslán jedenáctitaktový úvod (Andante), jehož pomocná funkce je patrná jak z hudby, tak z omezeného rozsahu. První díl je prokládán metricky volnými pasážemi. Uvádíme střed skladby, t. j. konec prvního dílu a začátek dílu druhého:

(1. díl)

397

Allegretto (2. díl)

Každý díl je spjat výraznými reprisami: první díl probíhá jako $a b a' b' a$ (tonálně d moll, a moll, g moll, d moll), druhý jako $A B A'$ (tonálně veskrz v D dur). Sloučení celku bylo dosaženo jen neuzavřením prvního dílu. Jde tu tedy o typ kombinované formy *řaděné* (viz § 106). Ježto je skladba opatřena úvodem, mluvíme zde o formě *rozšířené*.

Nevyrovnané dvoudílné kombinované formy jsou u klasiků běžné v ouverturách a v prvních větách symfonií, jež mívají před vlastním rozlehlým allegrem pomalý vstup (velký úvod). První díl je zde postižen zúžením, takže nepůsobí jako úplná velká věta, nýbrž jen jako její zlomek. Bývá to pouhá perioda nebo neperiodická věta (ovšem kompoziční) nebo malá forma bez reprisy ($a b c$) a pod. Příklady byly připomenuty v § 103.

Pomalým úvodem, vnitřně samostatným, bývají opatřovány též *finální věty* sonátových cyklů, kde často představují *náhradu za samostatnou pomalou větu* (viz rovněž § 103).

U klasiků jen ve výjimečných případech, v novější době pak častěji se setkáváme s případy, kdy pomalý úvod je organicky zapjat do allegra; tím ztrácí přirozeně na samostatnosti. Sepětí dosahují skladatelé tím, že hudbu úvodu reprisují (Beethoven v 1. větě „Pathetické sonáty“, op. 13) nebo ji vytvoří ze společného materiálu s vlastním allegrem (na příklad Brahms v I. symfonii, Franck v Symfonii d moll, Dvořák v symfonii „Z Nového světa“ a j.).

Že představují pomalé úvody k rychlým větám pozůstatek samostatné věty, vidíme z historie sonátového cyklu, zejména z průběhu t. zv. *sonaty da chiesa* (srov. § 99), jež začínala pomalou větou končící na dominantě (tedy neuzavřenou); na ni pak navazovala věta allegrová.

Dvoudílná kombinovaná forma může být též *ekvivalentem celého sonátového cyklu*: původní dvouvětý cyklus může být tak stažen do jedné věty.

Vidíme to na příklad na IV. sonátě Alexandra Skrjabina (op. 30), v níž po neuzavřeném Andante (v 1. větě) následuje bezprostředně rozlehlé Prestissimo volando (2. věta).

O sonátě, kvartetu nebo symfonii, v níž jsou původně samostatné věty sloučeny do jediné kombinované formy, říkáme, že jsou *jednověté*. Jednovětá symfonie není tedy pouze 1. věta, nýbrž celá symfonie (t. j. celý cyklus). Do jedné věty bývá však častěji slučováno více vět než dvě.

Pokud jde o rozhraničení dílů (původních vět) v dvoudílné kombinované formě, uplatňuje se zde zřídka prosté „attacca“; první díl (ať již úplná 1. věta či jen rozměrnější úvod) bývá otevřený nebo je aspoň připojen k další hudbě spojkou.

U vyrovnaných forem narůstají někdy spojky do značných rozměrů, takže na sebe upoutávají zvýšenou pozornost. Takové spojky, stejně jako přidané úvody a kody a případně ještě uplatněné reminiscence na hudbu prvního dílu v díle druhém, komplikují formu někdy do té míry, že analytik ji raději prohlašuje za formu volnou. Pro snazší orientaci v takových komplikovanějších formách upozorňujeme na *důležitost repris*. Pomocí repris bývají stmeleny právě *jednotlivé díly*. Na první pohled nepřehledná skladba se ukáže nakonec jako dvoudílná, ovšem kombinovaná, přihlédneme-li k scelovací funkci uplatněných repris a odsuneme-li stranou komplikující pomocné části.

Potíže při rozboru způsobují nadto ještě skladatelovy zásahy podniknuté ke scelení celé skladby, zejména reminiscence a náznaky repris mezi díly, pak ovšem též záměrné prolínání dílů, jak to vidíme právě ve stavěných kombinovaných formách.

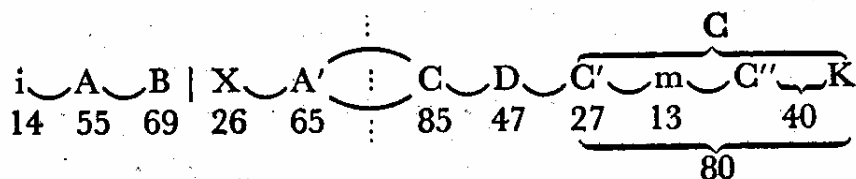
K osvětlení uvádíme rozbor Smetanových symfonických básní „Blaník“ a „Z českých luhů a hájů“ a Novákovy hudební básně „O věčné touze“. Jmenované skladby jsou vesměs v dvou-
dílné kombinované formě, a to stavěné (plynulé).

Smetanův „Blaník“ probíhá takto:

Části:	Počet taktů:	Základ. tónina:	Funkce ve formě:
Allegro moderato 1–14	14	d	úvod
----- 15–69	55		hlavní část
sepětí reprisou {	Andante non troppo } 70–138	F	střed
	Più All. ma non tr. }		
	Più mosso 139–164	26	ostré provedení jako spojka
	Meno mosso 165–229	65	reprise, neuzavřená
volné sepětí reminiscencí			
sepětí reprisou {	Tempo di marcia } 230–314	F	hlavní část
	Grandioso }	D	
	----- 315–361	47	střed
	Tempo I. } 362–388	D	reprise
	Più vivo }		
	Largam. maestoso 389–401	13	reminisc. na úvod („Tábor“) a „Vyšehrad“
Vivace 402–441	40		

Reprisami dosáhl zde skladatel pevného sepětí jednotlivých velkých dílů, a tím i jejich vzájemného oddělení. Hranici mezi díly-větami jsme vyznačili tečkovanou čarou, jelikož jest sotva patrna, téměř jen „myšlená“. Je to způsobeno jednak tím, že oba díly jsou volně spjaty reminiscencí na úvod, jednak tím, že první díl je neuzavřen a přechází plynule do dílu druhého (tento druhý znak je podstatně závažnější). Kromě toho hraje zde úlohu i *vnitřní thematické sepětí*, neboť hudba hlavních částí prvního i druhého dílu vyrůstá ze *společného základu*, z husitského chorálu „Kdož jste boží bojovníci“. Pozornosti si zaslouží *tonální plán*: Smetana převádí první díl z hlavní tóniny *d* moll do paralely *F* dur, v níž tento díl též končí (t. j. je otevřený harmonicky i tonálně). Druhý díl pak začíná vedlejší tóninou (*F* dur) a teprve později se stáčí do durové tóniny hlavní. I tím je hranice mezi díly účinně zastírána.

Z uvedeného přehledu vidíme, že Smetanův „Blaník“ představuje *vyrovnanou* (229 + 212 = 441) *dvoudílnou kombinovanou formu stavěnou*. Každý díl pak představuje *rozšířenou velkou třídílnou formu s reprisou* (zhruba, ve zjednodušení *A B A'*). Celou formu lze vystihnout asi tímto schematem:



Formální rozdělení na dva díly je zde *v souladu s ideovým obsahem díla* (protiklad zašlé minulosti a slavné budoucnosti).

Plné pochopení skladby je ovšem možné jen na podkladě *podrobného studia partitury*. Zejmé-

na je třeba si všimnout motivických souvislostí mezi hudbou jednotlivých částí, způsobu, jakým je využito materiálu střední části v prvním díle a jak zase vyrůstá hudba střední části ve druhém díle, techniky reprisovací, detailních tonálních zákrutů, celkového vyklenutí skladby (komposiční linie) atd.

Smetanova symfonická báseň „Z českých luhů a hájů“ probíhá takto:

Části:	Počet taktů:	Tónina:	Funkce ve formě:	
Molto moderato 1–73	73	g–G	velký úvod	
zarámování				
Allegro poco vivo, ma non troppo 74–129	56	a–A	a fugová expos.	
Meno vivo 130–149	20		F mezivěta	
----- 150–167	18		– těsna I	
----- 168–187	20		Des mezivěta	
----- 188–195	8		– těsna II	
----- 196–233	38		A rozvinutá hudba mezivěty	
společným sepětím reminiscencí				
Allegro, Tempo I. 234–269	31	–	spojka	
sepětí reminiscencí				
----- 270–314	45	g–G	polka	
----- 315–338	24			g B
----- 339–356	18			c
----- 357–380	24			G
----- 381–406	26			a
----- 407–438	32			G
L'ist. tempo 439–452	14	As	reminiscence na mezivětu koda	
Presto 453–508	56	G	koda	
----- 509–546	38	g–G	reminiscence na velký úvod	

1. díl

2. díl

Zde opět vidíme, že reprisovým sepětím (vyznačeným po levé straně) jsou jednotlivé díly stmeleny a zároveň od sebe odděleny. Reprisování je znásobené: jsou jím postiženy nejen hlavní části, nýbrž i vedlejší, a to vždy dvakrát (podle obecného schematu $A B A' B' A'' B''$). Tím je soudržnost každého dílu zpevněna ve zvýšené míře, zvláště když i *tonální plán* tomu výrazně napomáhá (reprisa vedlejší části se ocitá nakonec vždy v hlavní tónině, v prvním díle v *A* dur, ve druhém v *G* dur). Takto získaná zvýšená samostatnost dílů je zase oslabena vsunutou *spojkou*, sice krátkou, avšak ostře rozeklanou (střídají se dvě tempa, dva různé takty a protikladné dynamické stupně), dále *reminiscenční citací* důležité mezivěty z prvního dílu v díle druhém a v neposlední řadě též *celkovým zarámováním*, jež přes rozlehlost skladby je velmi účinné. Nadto pak materiál druhého dílu je zřetelně odvozen z majestátního úvodu celé skladby; i tato okolnost má značnou scelovací sílu.

O obzvláštní důležitosti mezivěty z prvního dílu svědčí okolnost, že skladatel její hudbou celý díl ukončuje (196–233).

První díl je komponován jako *volná fuga*; volnou je tato fuga proto, že několikrát uvedená mezivěta je v největším myslitelném protikladu k fugové expozici a k těsnám.

Druhý díl je *polka*, střídající ve stupňovaných obměnách dvojí výrazně odlišenou, byť z téhož pramene vyrůstající hudbu.

Podle kmenových částí skladby by ji bylo možno označit jako „volnou fugu a polku“ nebo obecněji jako „fugu a tanec“.

Význam rozlehlého úvodu jako *přípravy pro nástup fugy* je očividný. Postup od plného zvuku vstupních taktů (*g moll, ff*) přes lkavé (*g moll, p*) a zase hravé (*G dur, p*) tóny dechových nástrojů, jež nakonec mizí v naprostém ztišení, představuje jedinečnou přípravu pro třepetavé, tritonem zahajované fugové thema (viz př. 267). Úvod má zde však ještě význam jiný, *stavební*. Při rozdílnosti tonálního založení kmenových dílů *a–A, g–G* bylo nezbytné třeba *vyznačit tonální osu hned při vstupu*, a to pevně. Tento úkol plní úvod ve svrchované míře.

Rozlehlost úvodu, i když nedosahuje ani poloviny rozsahu kmenových dílů (73 takty proti 160 a 169), opravňuje analytika k případnému *pojetí třídílnému*; o „Luzích a hájích“ lze vskutku též mluvit jako o kombinované formě třídílné, ovšem *zúžené* (nevyrovnané). Podle obdoby kategorií základních jednovětých forem (viz § 43) má ovšem zúžená třídílná (t. j. vyšší) kombinovaná forma zhruba stejné postavení jako rozšířená kombinovaná forma dvoudílná (t. j. nejbližší nižší). Trváme-li na stanovisku, že „Luhy a háje“ představují formu dvoudílnou s úvodem, míníme tím právě formu *rozšířenou*.

Podobně jako u „Blanika“ můžeme i u „Českých luhů a hájů“ konstatovat *soulad mezi formovým řešením a ideovým obsahem skladby*. Podle názvu by bylo možno soudit, že skladateli šlo jen o líčení přírody. Avšak podle záznamů V. V. Zeleného víme, že Smetana myslil též na lidi („jako když vyjde naivní venkovská dívčina“, „obžínky nebo vůbec nějaká selská slavnost“); v tištěném programu V. V. Zeleného, schváleném skladatelem, výslovně čteme: „tancem a zpěvem raduje se životu *český lid*“. Ve skladbě se skutečně obráží *příroda a lid* (fuga a polka). Že nejde o přírodu lečjakou, nýbrž *bohatou a proměnlivou*, ukazuje právě *volnost fugy* s jejími do krajnosti vystupňovanými kontrasty stilisačními (polyfonie—homofonie). Složitost vztahu mezi kmenovými částmi skladby, svrchovaně zvládnutá na poli kompozičním celkovým zarámováním, vedla pak patrně Smetanu v jeho „krátkém nástinu obsahu symfonických básní“ k obsahové slovní formulaci, pro niž jakoby již nemohl nalézt příhodných slov: „...a jiné a jiné, vše se tu opěvuje“.

Novákova hudební báseň „O věčné touze“, op. 33, má tento průběh:

Části:	Počet taktů:	Tónina:	Funkce ve formě:		
{ Tranquillo { Più lento Maestoso Tempo del comincio	1–19 } 20–66 } 67–131	66	C	A	1. díl
		65	C mixolyd.	B	
		57	C–f	A'	
	Doppio movimento	189–231	43	–	
{ Appassionato, doloroso { Più lento, quasi Andante espr. { Passionato doloroso, più mosso come sopra Tempo come sopra Andante doloroso Tempo del comincio, tranquillo	232–262 263–284 285–310 311–352 353–366 367–392	31 22 26 42 14 26	e Des e E ← e C	C D C' D' C'' A''	2. díl

Forma Novákovy symfonické básně „O věčné touze“ je opět *kombinovaná dvoudílná*. V souladu s novějším cítěním tonálním je druhý díl skladby zasazen do vedlejší tóniny ($e-E-e$), kdežto první setrvává v tónině hlavní (tedy právě naopak než ve Smetanových „Luzích a hájích“), byť s mixolydickým přibarvením. Tonální osu připomíná na konci reminiscence vstupního Tranquilla; nejde tu však o pouhé zarámování, neboť toto Tranquillo je součástí prvního kmenového dílu.

Kromě sepětí reminiscenčního napomáhá soudržnosti celku *tonální otevřenost prvního dílu* ($C-f$) a dosti rozměrná a významná *spojovací část*, zpracovaná na způsob provedení (189–231).

Hudba *A*, jež se ve skladbě ozve třikrát, má sice vždy stejný začátek, avšak po každé jiné pokračování. Její nástup při reprisách (takt 132, pak 367) je vždy nápadný, a tím účinný; působí téměř jako návrat hlavní myšlenky v rondu.

Jakoby do neurčita se rozplývají i jiné části skladby. Je to způsobeno tím, že nově exponované myšlenky jsou rozprádány dál evolučně (viz zejména ve druhém díle hudbu *C* od taktu 241, hudbu *D* od taktu 276, reprisu hudby *C* od 296, reprisu hudby *D* od 325).

Na rozdíl od hudby *A* (s proteovskými změnami v pokračování) je hudba *B* sama o sobě mnohem určitěji proexponována; tím je však též její úloha vyčerpána: v dalším průběhu skladby (ve druhém díle) není připomínána. (Se stanoviska děje, který je hudbou vypravován, jde tu zřejmě jen o epizodu.) Dík jí žije právě první díl skladby svým vlastním životem.

Druhý díl je prostoupen reprisami hudby *C* a *D*. Při reprise hudby *D* je zároveň prosazena *vláda tonální osy druhého dílu*; je to způsob známý při reprisování vedlejšího thematicu v sonátové formě.

Básnický podklad Novákovy hudby se projevil v *řešení formy*. První díl je věnován *popisu, líčení situace*: „Moře bylo klidné,“ vyprávěl měsíc, „voda byla průzračná jako čirý vzduch, kterým jsem plul (*A*), takže hluboko pod hladinou (pokračování *A* v *Più lento*, od taktu 20) jsem zahlédl podivné rostliny, které jako obrovské lesní stromy vztahovaly ke mně své nesmírné ruce (*B*). Vysoko nad mořem táhlo hejno divokých labutí, jedna z nich klesala s unavenými křídly níž a níže, provázejíc očima odlétající družinu, která se víc a více vzdalovala“ (vznění hudby *A* při reprise). Pokračování slovního programu vyznívá nadále popisně: „Klesala, dotkla se hladiny, tiše spočinula jako bílý lotosový květ na klidném jezeře. A mírný vánek se zvedl a čeřil svítící mořskou hladinu, že se rozzářila, jako by širými vlnami nesl se éter. V ranním úsvitu vzplanula růžová oblaka, labuť posílena vznesla se vstříc vycházejícímu slunci, letěla vstříc modravým břehům, k nimž odlétla její družina, ale letěla sama, s touhou v hrudi, sama nad modrými rozvlněnými vodami.“ Avšak Novákova hudba tento neúčastný postoj překonává, jak vidíme z části „*Più lento, quasi andante espressivo*“ (263–284), zejména z její do šíře rozvinuté reprisy (311–352). Zde jde právě o „touhu v hrudi“, o níž se text zmiňuje jen letmo, již však skladatel zdůraznil tak, že převážila popis a vynutila si i příhodný název pro skladbu. „Sama, s touhou v hrudi“ – toť právě obsah druhého dílu jakožto protějšku dílu prvního. Že celý druhý díl je laděn *niterně*, vidíme i z hudby *C*. Sólové nástroje, jež se v ní a jejích reprisách uplatňují (viola, pak flétna, konečně housle), nejsou jenom nositeli popisu osamocené a opuštěné labutě jako impresionisticky viděného předmětu, nýbrž vyzpívávají docela po lidsku její bol a touhu. Teprve návratem hudby *A* po skončení druhého, subjektivisticky založeného dílu vrací se popis, čímž je vytvořen rámec pro odehravší se niterné drama.

§ 108. TŘÍDÍLNÁ KOMBINOVANÁ FORMA. FRANCOUZSKÁ A ITALSKÁ OUVERTURA

Podstata kombinovaných forem byla názorně ukázána na formě dvoudílné. Soustředění hudby do jednotlivých kmenových dílů je uskutečňováno ve formě třídílné stejně jako v dvoudílné. Rozmnožením dílů nastává ovšem *komplikace*, neboť členitější skladba je vždy méně přehledná, zvláště když se v ní uplatňují ještě menší části pomocné a nejsou-li jednotlivé díly dost výrazně odlišeny.

Vyrovnaná třídílná kombinovaná forma má všechny díly asi stejně dlouhé. Jí se blíží forma, v níž proti vyrovnaným krajním dílům stojí podstatně kratší

díl střední. O takové formě můžeme mluvit jako o *vyvážené*. Vyvážená třídílná forma je už *zúžená*. Ostatní kombinační možnosti spadají do okruhu forem *nevyrovnaných* (na př. kratší—delší—delší, delší—kratší—kratší a pod.).

Rozmnožení kmenových dílů přirozeně způsobuje, že jednotlivé díly jsou spíše kratší. Tendence k zužování je tudíž u třídílné formy silnější než u dvoudílné. Různým způsobem nevyrovnané třídílné kombinované formy (se zkrácenými díly) jsou skutečně častější než vyrovnané.

Přílišným zúžením některého dílu stává se forma *dvoudílnou*, ovšem rozšířenou (srov. příklad Smetanovy symfonické básně „Z českých luhů a hájů“ v § 107).

Třídílná kombinovaná forma má proti dvoudílné tutéž výhodu jako třívětý cyklus proti dvouvětému: jeho výstavba je snazší v tom, že krajní díly si mohou charakterem hudby odpovídat, i když není uplatněna výslovná *reprisa*, a to bez pominutí kontrastu, který může být vytvořen právě středním dílem.

Jako historické typy kombinované třídílné formy jmenujeme *francouzskou* a *italskou ouverturu*.

Francouzská ouvertura, zvaná též *lullyovskou* (podle Jeana Baptista Lullyho, 1632—1687), slučuje *tři věty* (díly): pomalou, rychlou a pomalou. První je *pathetická*, v podstatě akordická, avšak profigurovaná (s průtahy, průchody atd.), s důsledným nebo aspoň častým uplatňováním tečkovaného rytmu (♩, ♪, ♫ a pod.), harmonicky otevřená (končící na dominantě). Její rozměr nepřesahuje ve starších dílech dvě až tři desítky taktů.

Na příklad v Lullyově ouvertuře k opeře „Roland“ z r. 1685 má vstupní *pathetický* díl 23 taktů $\frac{4}{4}$. Přesto, že v ní probíhá evoluční hudba (srov. př. 222), bývá opatřována repetičním předpisem.

Na 1. díl navazuje *rychlá věta*, zpravidla *fugovaná*, jež v pozdějším vývoje-
vém stadiu (u Bacha) nabývá značných rozměrů. Právě při větším rozsahu druhého dílu klesá podstatně kratší první díl na pouhý úvod, ovšem samostatného obsahu.

Rychlá hudba středního dílu vplývá do závěrečné hudby podobného založení, jako byla hudba prvního dílu. *Třetí díl není však reprisou prvního*. (Kdyby tomu tak bylo, šlo by o velkou třídílnou formu základní, viz § 53.)

Pro druhý a třetí díl bývá předpisována společná repetice. Stojí za povšimnutí, že tento celkem vnější znak přešel do rané sonátové formy.

Třetí díl bývá někdy krácen. Odpadne-li docela, má taková francouzská ouvertura kombinovanou formu *dvoudílnou*. Dvoudílná francouzská ouvertura s krátkým prvním dílem a do širě rozvinutým druhým má v celkovém rozvrhu velmi blízko k první větě klasické symfonie s pomalým úvodem. Podstatný rozdíl je ovšem v tom, že klasické *allegro* je sonátové, ve francouzské ouvertuře nikoliv.

Pokud jde o obsazení, byla francouzská ouvertura určena *pro orchestr*. Teprve ve vyspělém baroku (u Bacha a Händla) bývá psána někdy pro klavír. Původně uváděla operu nebo oratorium, později (v 18. stol.) se stává téměř neodmyslitelnou součástí (první větou) orchestrální suity (viz § 99).

Jako příklad uvádíme ouverturu z Lullyho „Armidy“ z r. 1686:

I. (Grave)

398

(f)

Musical score for the first section, I. (Grave), measures 398-404. The score is written for piano in a grand staff (treble and bass clefs). It begins with a dynamic marking of *(f)*. The music features a series of chords and melodic lines in both hands, with some chromatic movement. A first ending bracket is present at the end of the section, leading to a second ending.

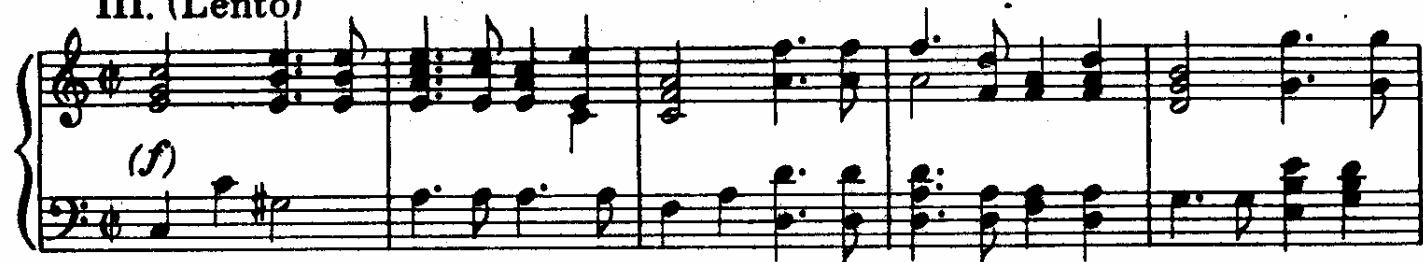
II. (Vivo)

(p)

Musical score for the second section, II. (Vivo), measures 405-411. The score is written for piano in a grand staff. It begins with a dynamic marking of *(p)*. The music is more rhythmic and active than the first section, featuring a prominent bass line and a melodic line in the treble. The key signature changes to one with two flats.



III. (Lento)



Další příklady najdeme v prvních větách barokních orchestrálních suit, jež začínávaly právě francouzskou ouverturou (srov. § 99). Jako příklad francouzské ouvertury dvoudílné může posloužit ouvertura (nazvaná „sinfonia“) k Händlovu „Mesiáši“. V Bachově orchestrální Suitě C dur je vstupní ouvertura rovněž dvoudílná.

Vypuštění závěrečné pomalé hudby může být nahrazeno vsunutím vhodné skladebné části mezi pathetický vstup a allegro. Tak je tomu v ouvertuře, již předdeslal Bach své klavírní Partitě c moll: po hutné akordické části vstupní se rozehraje nová rozkošná figurativní hudba, po níž teprve následuje dvouhlasá rychlá fuga, již skladba končí. Je to tedy opět třídílná kombinovaná forma; skladatel ji výslovně nazývá ouverturou.

Italská ouvertura slučuje tři věty v opačném uspořádání: rychle—pomalu—rychle. Bývá zvana též *neapolskou* nebo *scarlattiovskou* (podle Alessandra Scarlattiho, působícího v Neapoli, 1659—1725) nebo prostě *sinfonií*. Z jiné sestavy vět vyplývá i jiné celkové vyznění.

Jednotlivé věty italské ouvertury, zejména první, bývají někdy uzavřeny, takže stavebná struktura formy vyplývá jen z *attacového připojení* dílu následujícího. Od italské ouvertury je vskutku jen krok k cyklické klasické symfonii.

Na druhé straně i klasikové se někdy uchýlili ke kombinačnímu sepětí vět v symfonii (na způsob italské ouvertury), jak to vidíme na příklad v Mozartově jednověté Symfonii G dur.

Jako příklad uvádíme výňatky z ouvertury ke komické opeře „La buona figliuola“ („Hodná dceruška“) od Gluckova protivníka Nicolò Piccinniho (z r. 1760):

I. (Allegro)

399

atd.

Konec 1. dílu

400

This section contains five systems of musical notation. The first system is marked with the number '400'. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A trill (tr) is indicated at the end of the first system. The second system features a repeat sign at the beginning. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system shows a more complex texture with sixteenth-note runs in the treble clef. The fifth system concludes the section with sustained chords in the treble and a simple bass line.

II. (Andante)

(p)

tr

This section contains two systems of musical notation for the second movement, marked 'II. (Andante)'. The first system begins with a piano dynamic marking '(p)'. The notation is in a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature remains the same as the first movement. The music is characterized by a slower tempo and features a prominent melodic line in the treble clef with slurs and accents. A trill (tr) is marked above a note in the second measure of the first system. The second system continues the melodic theme with similar phrasing and dynamics.

First system of musical notation, piano and bass staves. Dynamics include *p*, *f*, *f p*, and *f*. An *att.* (attenuando) marking is present at the end of the system.

Konec 2. dílu

401

Second system of musical notation, piano and bass staves. Dynamics include *p* and *f*.

III. Presto

Third system of musical notation, piano and bass staves. An *att.* marking is present at the end of the system.

Konec 3. dílu

402

Fourth system of musical notation, piano and bass staves.

Fifth system of musical notation, piano and bass staves. It includes first and second endings, labeled '1.' and '2.'.

Celý první díl má 94 takty, druhý 57, třetí 89.

Jako na příklad italské ouvertury k vážné operě odkazujeme na Gluckovu ouverturu k operě „Paris a Helena“. V ní není první díl uzavřen, nýbrž přechází plynule do pomalého druhého.

Jako se vyskytuje ve volně koncipovaných *programních skladbách* dvouvětá kombinovaná forma, vyskytuje se v nich i forma třídílná. Jde tu pochopitelně vždy spíš o formu stavěnou než řaděnou. Možnosti použití pomocných skladbných částí jsou zde ještě větší než ve formě dvoudílné.

Jako příklad novodobé třídílné kombinované formy stavěné připomínáme Smetanovu symfonickou báseň „Hakon Jarl“. Její průběh jest takový:

	Části:	Počet taktů:	Tónina:	Formální funkce:		
1. díl	Andante energico, non troppo lento	1–38	38	-C-	úvod	
	-----	39–54	16	Des	thema, Olaf	
	-----	55–78	24			Es
				78		
2. díl	Con anima	79–102	24	Es	sonatová forma { hl. th., Hakon záv. thema provedení reprisa (Hak.) reprisa (Ol.)	
	-----	103–127	25	B		
	Allegro molto $\frac{2}{4}$	128–289	162	—		251
	Maestoso grandioso	290–313	24	Es		
	Con tuta la forza	314–329	16	Es		
	-----	330–362	33	—	spoj. část	
3. díl	Andante religioso	363–407	45	C	hlavní část	
	-----	408–434	27	C	72 reminiscence na hl. thema	

Forma skladby je *nevyrovnaná* (kratší—delší—kratší). Těžištěm díla je *sonátová forma bez vedlejšího thematicu*, zasazená do tóniny *Es dur*. V závěrečném oddílu exposice (103–127) se ozývají názvuky na 1. díl skladby. V reprise (290–313, 314–329) je pak spojitost s prvním dílem zdůrazněna tím, že v hlavní tónině sonátové formy (*Es dur*) je reprisováno thema, jež bylo v 1. díle exponováno v *Des dur*; reprisa si počíná zkrátka tak, *jako by toto thema bylo vedlejším thematicem sonátové exposice*. Tím je ovšem první díl velmi těsně spjat s druhým. Napomáhá tomu i okolnost, že konec prvního dílu představuje thematickou i harmonickou přípravu druhého dílu (znázorňuje to šipka na schematu).

Rozsahem převyšuje hlavní (druhý) díl skladby díly ostatní. Nesmíme však přehlédnout skutečnost, že celé provedení (128–289) probíhá v rychlém tempu a v krátkém taktu.

Úkolem krajních dílů bylo vytvořit *rámec pro vlastní drama* (boj Hakonův s Olafem a vítězství Olafovo). Z hudby prvního dílu slyšíme, jak „Hakon Jarl svou rázností a přísností se udělal nelibým u národa“ (podle Smetanova dopisu Adolfu Čechovi 7. května 1883), jak „vládne s bezpříkladnou libovůlí a krutostí nad ujařmenou zemí norvěžskou“ a jak „dlouho marně úpí utlačovaný národ po osvobození“ (podle vysvětlujícího textu na programu Smetanova pražského koncertu 24. února 1864). Z hudby závěrečného dílu poznáváme výsledek: „kříž Kristův vítězí i v Norvěžsku“ (vítězný Olaf Trygvason byl totiž křesťan a s poraženým Hakonem bylo poraženo i pohanství). Avšak nejen to: reminiscence na thema Hakonovo prozrazuje, že Smetana chtěl zároveň vyzpívat *elegii nad zánikem pohanství*. Po této stránce je tu tedy obdoba s pozdějším „Vyšehradem“.

S kompozičně technického hlediska si zaslouží zvláštní pozornosti *tonální plán*. V úvodu (1–38) následuje po tonálně nepevné části (1–14) nevelká plocha v jasném *C dur* (15–32), odkud stoupavými chromatickými postupy v oktávách (33–38) přejde skladatel do *Des dur* (thema Olafovo), aby pak již připravoval hlavní tóninu druhého dílu, *Es dur*. Hlavní tónina celého díla, *C dur*, byla tedy jen lehce naznačena. Měla-li se stát opravdu tóninou hlavní, musel se závěrečný díl (363–434), z počátku oplývající mimotonálními terciiovými posloupnostmi akordů (*c e g – a cis e – f a c – d fis a – b d f, e gis h – cis eis gis – b d f – g h d*), rozvinout do *náležité šíře*. V rámci důmyslného („obcházivého“) utvrzování hlavní tóniny mohla se pak uplatnit jako *kompoziční nutnost i thematická reminiscence* (408–434).

§ 109. ČTYŘDÍLNÉ A VÍCEDÍLNÉ KOMBINOVANÉ FORMY

V čtyřdílné a vícedílné kombinované formě nevelkého rozměru budou jednotlivé díly — původní věty — kratší, aspoň některé. Při zachování rozsahu vět, obvyklého v sonátovém cyklu, vzroste kombinovaná forma do plné velikosti cyklu.

Krácení vět je v kombinované formě možné právě proto, že věty nemusí být uzavřeny. Na druhé straně však úsilí o nepozorované prolínání vět vede skladatele ke kompozici větších spojovacích částí, jimiž zase skladba narůstá.

Ve vícedílné formě má skladatel též víc příležitosti *k reminiscencím* a případným *reprisovým náznakům*; jimi se forma sice komplikuje, avšak zároveň vnitřně sceluje. Složitě kombinované formě, v níž jednotlivé díly navazují na sebe bez vnitřní souvislosti, hrozí stavebný rozpad podobně jako velké směsi (viz § 56).

Různé způsoby napojení vět mohou se ve vícedílné formě uplatnit vedle sebe. Na příklad po uzavřené větě může bez přestávky („attacca“) následovat jiná, která zase může být spojena s další pomocí spojky atd. Není ani vyloučeno, aby u některých vět byl pominut minimální požadavek „attacca“. Skladba pak bude zčásti cyklická, zčásti kombinovaná.

Tak na příklad ve Dvořákových „Dumkách“ pro klavírní trio (op. 90), představujících jedinou vnitřně srostitou a sourodou skladbu, je po první Dumce (*e—E*) požadováno „attacca subito“, rovněž tak po druhé (*cis*); po třetí (*A—a—A*) tento předpis sice schází, zůstává však harmonická spojitost (další, čtvrtá, začíná totiž na dominantě z *d* moll, tedy na *a cis e*, t. j. na akordu, jímž předcházející věta skončila;) po čtvrté Dumce (*d—D*) žádá skladatel výslovně dlouhou pomlku („lunga pausa“); pátá a šestá pak zase na sebe navazují harmonicky. Podle převažujících znaků představují Dvořákovy „Dumky“ šestidílný cyklus „attacca“.

Jako příklad stručné čtyřdílné kombinované formy s jasně odlišenými díly připomínáme Smetanovu „Českou píseň“ pro smíšený sbor a orchestr.

Rozdělení zde vyplynulo z literární předlohy. Báseň Jana z Hvězdy (1803—1853) má 4 sloky, jež Smetana rozlišil tím, že první a poslední přidělil celému (t. j. smíšenému) sboru, zatím co druhou komponoval pro sbor ženský, třetí pak pro mužský. Skladba je uvedena orchestrální předehrou (52 taktů), na niž navazuje první sborový díl („Píseň česká slavně znívá, v chrámu Páně když se zpívá“, takty 53—79). Druhý díl navazuje na předcházející modulační spojkou (*F—A*, 80—86) a má taneční (polkový) ráz („Píseň česká sladce plyne, z úst dívenky když se line“, 87—147). Podobně je uveden díl třetí („Píseň česká libě znívá, když společně se zpívá“, 149—205). Před posledním dílem („Píseň česká srdce jímá“) zazní několik taktů známých z předehry, čímž je celek thematicky zarámován.

Jako příklad stavebně poněkud složitější jmenujeme Smetanovu symfonickou báseň „Valdštýnův tábor“.

„Valdštýnův tábor“ je příkladem *malé jednověté symfonie*. Do jedné kombinované věty jsou zde staženy 4 věty cyklu, přitom došlo k radikálnímu zkrácení věty pomalé (435—474). Skladba má tento průběh:

Části:	Počet taktů:	Tónina:	Formální funkce:
Allegro vivace 1—21	21	D	úvod
Vivace 22—186	165	D	první allegro (1. věta)
L'istesso tempo 187—194	8	A	spojka
Molto moderato 195—381	187	C—D	taneční věta (2.)
Tempo I. Vivaciss. 382—434	53	D	spoj. část (z úvodu)
Andante 435—474	40	es—Cis	pomalá věta (3.)
Tempo di marcia, moderato 475—639	165	D	finale (4. věta)

Proti čtyřvětému cyklickému celku s oddělenými větami pozorujeme zde pevnější sepětí prvních dvou částí, jež je uskutečněno jednak společným zarámováním hudbou úvodu, jednak tím, že reprisa v taneční větě (druhém kmenovém dílu skladby) je zasazena do tóniny 1. věty (*D dur*). Pomalá věta je zde snížena na pouhé intermezzo (asi na způsob zúžené pomalé věty, jež se přiklání jako velký úvod k finale v sonátovém cyklu). Tři kmenové díly (1., 2. a 4. věta) jsou vyrovnané. Vzhledem k nápadnému zkrácení pomalé věty můžeme zde mluvit o čtyřdílné kombinované formě *zúžené*.

Jako na složitý příklad vícedílné kombinované formy odkazujeme na velkou symfonickou báseň „Zrání“ od Josefa Suka (op. 34).

Tato skladba představuje *rozložitou jednovětou symfonii* o sedmi thematicky spjatých a prolínajících se dílech. Krajiní díly mohou být považovány za úvod a dohru, ovšem rozlehlé. Druhý díl pak představuje *první symfonickou větu*, třetí *pomalou* a čtvrtý *scherzovou*. Následuje rozměrná vložka (intermezzo), jejíž hudba je převzata ze skladatelova cyklu klavírních skladeb „Životem a snem“ (564–600). Je to v konstrukci skladby zřejmě jen pomocná část. Symfonické finale je pak komponováno jako *velká volná fuga* (601–843); po ní skladba doznívá a ztišuje se do neurčita hledící dohrou.

Uvádíme stavbu Sukova „Zrání“ ve zjednodušeném přehledu:

Části:	Počet taktů:	Formální funkce:
Adagio, quasi andante 1–111	111	vstup
Poco allegro inquieto e poco rubato 112–226	115	1. kmenová věta symfonie,
Adagio 227–310	84	pomalá věta
Più mosso, quasi allegro animato 311–563	253	scherzo
Adagio, quasi l'istesso tempo ($\text{♩} = \text{♩}$) ma più tranquillo 564–600	36	intermezzo
Allegro 601–843	243	finale (fuga)
Andante con moto e maestoso 844–968	125	dohra

Vzhledem k tomu, že ze sedmi dílů mají pouze čtyři význam dílů kmenových (t. z. vět v čtyřvěté symfonii), můžeme o „Zrání“ mluvit též jako o *rozšířené kombinované formě čtyřdílné*.

§ 110. VOLNÉ FORMY

Positivní vymezení pojmu *volné formy* není snadné. Proto říkáme jednodušeji že volné formy jsou takové, jež nelze zařadit ani mezi jednověté základní, ani mezi kombinované (srov. § 106); vymezujeme je tedy *negativně* (t. j. říkáme, čím nejsou). *Positivní znaky*, a to spíše jen průvodní, lze pak shrnout asi takto: hudební proud je nápadně rozdroben, střídají se v něm různě dlouhé úseky navzájem ostře kontrastující, které nemají (ať již zdánlivě či skutečně) vnitřní souvislosti; jinde jsou zase hranice mezi částmi setřeny téměř k nerozeznatelnosti; návraty jsou „provokativně“ pomíjeny, na hudbu, jež byla jednou přednesena, je „zapomínáno“; tříšť částí, částic a úseků se těžko sdružuje do větších celků; závažnější části se stěží odlišují od méně závažných a podřadných (pomocných), jež často navzdory své menší nosnosti zabírají neúměrně mnoho místa.

Uvedené znaky, které lze ještě rozmnožit, nemusí se přirozeně vyskytovat vždy v úplnosti.

Hudba ve volných formách má (vzhledem k uvedeným znakům) ráz převážně *evoluční*. Spíše než o důmyslně stavěné a promyšlené provedení jde tu o improvisaci.

Způsob kompoziční práce, vedoucí k volnému formování skladby, není ovšem skladatelem volen podle chvilkového rozmaru, nahodile, nýbrž — jde-li o dobrou skladbu — vyrůstá z *povahy zážitků, jež měly být hudbou vyjádřeny*, po případě z paralelního projevu nehudebního, z *básnického textu*.

Obrazem rozháraného nitra je nevyrovnaná, „zmatená“ forma; kdyby tomu tak nebylo, zůstala by vnitřní rozháranost, jež měla být hudbou vyjádřena, utajena. Vskutku není divu, že právě klasikové, usilující o vyjádření uměřenosti a vnitřní vyrovnanosti, vytvářeli jasné formy. Vnitřní bezvýchodnost, tápání a zoufalství nemůže být vyjadřováno těmito formami, nýbrž vynucuje si přiměřené formy vlastní, volné.

Tím nechceme říci, že v přísných formách, jak je známe z tvorby klasiků, jsou vyloučeny jako podklad pro hudbu jednotlivých částí nevyjasněné duševní stavy, tápavost, zoufalství a pod. Avšak tam tyto stavy vládnou pouze v jednotlivých částech a jsou pak překonávány. Na příklad v sonátovém provedení může dojít k naprostému rozkladu, k chaosu — avšak reprisa v souhře s předcházející expozicí nakonec vše urovná, usmíří nebo vítězně překoná. V důsledně volné formě, která nemá reprisu, k tomu dojít nemůže; nejvýš může být připojena hudba jiného založení, jež však vzhledem k tomu, že nespojí vnitřně s hudbou předcházející, nemůže se stát mluvčím nadřaděné výsledné synthesy.

Z uvedeného je pochopitelné, že volné formy se vyskytují u klasiků za zvláštních, ne-li zcela výjimečných okolností, v pozdější hudbě pak v takových případech, kdy se skladatelé dostali do „slepé uličky“, propadli bezvýchodnému pesimismu nebo zase od světa odvrácenému, mysticky laděnému visionářství a pod. Volné formy (= popření jednovětvých forem základních i kombinovaných) jsou pak příznačné pro některé takto poznamenané slohy, na příklad pro debussyovský impresionismus, pro skrjabinovský extatický expresionismus a pod. U nás byl zaníceným hlasatelem volných forem Alois Hába; jeho „nethematický sloh“, zavrhuující ze zásady veškeré reprisy, znamená nutně tvoření volných forem.

Je však třeba výslovně připomenout, že hranice mezi t. zv. volnými formami a nadmíru zkomplikovanými jednovětvými formami základními i kombinovanými je tak povlovná a těžko určitelná, že může být i popírána (srov. § 106). Z konstatování, že konkrétní skladba má volnou formu, neplyne ještě jednoznačně, že jde o nezvládnutou (t. j. kompozičně pochybenou) improvizaci nebo o projev tvůrčího rozkladu a zmatku; záleží vždy právě na tom, jaké jsou postřehové schopnosti analytika, který k onomu konstatování došel. Volná forma zjištěná jedním může se jevit jinému jako důmyslná, živým tvůrčím činem posvěcená komplikace některé formy základní nebo složitá forma kombinovaná.

Formální uvolněnost skladby (ve smyslu nezařaditelnosti pod určitý formový typ) neznamena však vždy umělecký zápor nebo nerealistický odvrát od zdravé skutečnosti. V hudbě, jež je provázena znějícím nebo i jen myšleným *slovem* a s ním sepjatými *mimohudebními představami*, bývá volná forma právě naopak projevem přílišné realistické horlivosti. Stane se, že skladatel ve snaze o věrné vystižení textu v písni, opeře, melodramatu nebo v programní skladbě zapomene na autonomní zákonitost hudební a komponuje místo ce-

listvé skladby *ilustrační hudební pásma*, realistické do posledního písmene, avšak hudebně nesoudržné, stavebně uvolněné. K volnosti tu tedy dochází z přílišné *závislosti na souběžné složce nehudební*, jež však sama o sobě může být vnitřně vyrovnaná, pevně stmelená a uspořádaná. Má-li slovo ve skladbě opravdu dominující úlohu, může provázející hudba spoléhat na jeho vlastní scelovací sílu a nemusí demonstrovat (nebo podporovat) soudržnost celku také svými specifickými prostředky hudebními.

V souvislosti s volnými formami je třeba uvažovat o *soužití hudby s textem*, ježto právě *ve vokální hudbě* bývá nejvíc příležitosti pro formální volnosti. Hudba a báseň mají svá specifika v lecčem protichůdná, která je třeba vhodně sladit. Nejnápadnější jsou právě *rozdílné požadavky v oblasti výstavby a formy*. Návrat se může v básnickém textu objevit spíše jen jako výjimka, naproti tomu v hudbě jest *pravidlem*, jehož přehlížení vede snadno k rozpadu formy. Hudba rozvíjející se souběžně s básní počíná si nejlépe, sleduje-li pozorně rozvoj textu, zároveň však z ohledu na vlastní soudržnost uplatňuje vhodné reprisy nebo náznaky repris, malé i velké. K stavebnímu scelení stačí vskutku jen náznaky, neboť se před posluchačem rozvíjí dvojité pásmo hudebně básnické. Delší text, na příklad v opeře, může pak být provázen hudbou, jež se chvílemi podřizuje zcela slovu, chvílemi je však scelována reprisami nebo jejich náznaky (prosazujíc tak vlastní stavební zákonitost). O takto vystavěném toku, v němž se střídá tříšť drobnějších částí s volně sepjatými plochami větších rozměrů, můžeme mluvit jako o volné formě, pokud ovšem nebude možno zjistit základní formální jednovětost nebo kombinaci vět. Přitom termín „volná forma“ nebude mít ani stín významu pejorativního.

V hudbě, jež není vázána na souběžně probíhající text, může být volná forma v pravém smyslu slova plně oprávněna v tom případě, kdy *pro zvláštní povahu obsahu hudby nebylo jiného, stejně přílehavého formálního řešení*. Avšak podobně jako ve vokální hudbě budou i zde probleskovat náznaky repris, bude cítěna thematická souvislost mezi částmi a celková kompoziční linie bude sklenuta podle obecných požadavků dobré hudební stavby. Rozumí se, že ani v tomto případě nebude mít označení „volná forma“ pejorativní nádech.

Pro starší theoretiky je příznačné, že považovali za *příslušné formy* právě jen *vymezená formální schemata* a vše, co se znatelně od nich odchylovalo, zařazovali mezi *volné formy*, pro něž pak měli rozmanité, skladateli používané názvy. Proti malému počtu úzce vymezených základních forem stálo tak množství forem volných. Za volné byly považovány skladby různých názvů: balady, legendy, rapsodie, impromptus, fantasmie atd., zejména však skladby vokální (motet, madrigal, kantáta, opera, oratorium, mše, requiem atd.). Znamenalo to, že o skutečné formě těchto skladeb se prakticky vůbec nemluvilo. Dnes nezapomínáme, že *formy podléhají vývoji*, že se mění. K tomu si pak ještě uvědomujeme samozřejmou skutečnost, že každá skladba má svou stránku formovou (t. z. má určitou formu, srov. § 4 a 7) a že název skladby nebo její podtitul její formu nevymezuje; může znamenat právě jen povšechnou charakteristiku její hudby nebo označení druhu (žánru). Zvláště složitější formy (na příklad sonátovou) nevymezujeme dnes neměnným tvarovým schematem, nýbrž *souhrnem znaků*. A tak formu, jež by dříve spadala beznadějně mezi volné, řadíme podle zjištěných znaků (aspoň některých) k formám klasickým, byť přetvořeným, zkomplikovaným, zkrátka dále se vyvinuvším. Tím se okruh volných forem zúžil.

Konstatování formové volnosti (t. j. formální jedinečnosti zkoumané skladby) usvědčuje někdy analytika z nedostatečné schopnosti analýsy. Zde nelze než doporučit, aby k takovému (často únikovému, rozpaky zakrývajícimu)

konstatování byl připojen komentář, upozorňující aspoň na *vzdálené souvislosti s některým základním formovým typem* nebo ukazující *skrytou* (možná ani sklada-
telem netušenou) *sestavu větnou*.

Jako *konkretní příklady*, vhodné ke studiu, připomínáme z okruhu hudby instrumentální směle experimentátorskou Skrjabinovu V. sonátu pro klavír, op. 53, z hudby jevištní pak první jednání Fibichova scénického melodramatu „Námluvy Pelopovy“.

Skrjabinova sonáta se jeví na první pohled vskutku jako typická volná forma. Znaky, jež byly prve vyjmenovány, jsou zde obsaženy takřka všechny. Jednovětá sonáta je uvedena mottem: „K životu vás volám, vy síly tajuplné, ponořené do temných hlubin ducha, vy bázlivé zárodky života, odvahu vám přináším.“ Nejde tu pochopitelně o program, jež by skladatel slovo za slovem svou hudbou sledoval, nýbrž o základní výrazové vymezení.

Hudební celek sonáty je *lehce zarámován* prudkou pasáží, končící i v závěru skladby na ostře disonující netonické harmonii. Tato *otevřenost* je vskutku udivující.

Tonálně je skladba vystavěna tak, že *postrádá osy*. Předznamenání 6 \sharp , předepsané pro prvních 105 taktů, nasvědčuje sice tónině *Fis dur*. Je to však opatření jen vnější povahy. Skladba pak končí s předznamenáním 3 \flat , nikoliv však v *Es dur*.

Formální průběh skladby podává následující přehled:

Části:	Počet taktů:	Thematické souvislosti:	Formální funkce:
1. Allegro. Impetuoso. Con stravaganza-Presto 1–12	12		úvod
2. Languido 13–46	34		zpěvná věta
3. Presto con allegrezza 47–95	49	_____	hlavní thema
4. (<i>f</i> imperioso) 96–119	24	_____	vedlejší thema
5. Meno vivo 120–139	20	_____	zpěvné intermezzo
6. Allegro fantastico	3		} transpozice
Presto tumultuoso esaltato	14	3., 4.	
Allegro impetuoso	9	1.	
Languido	81	2., 4., 3.	
Leggierissimo volando	4	1.	
Presto giocoso	12	2., 1.	
Meno vivo	18	5.	
Allegro fantastico	2	začátek 6.	
Meno vivo	2	5.	
Allegro	2	6.	
Meno vivo	2	5.	
Allegro	40	6., 4.	provedení
7. Prestissimo 329–356	28	3. _____	reprisa hl. thematu
8. (<i>f</i> imperioso) 357–380	24	4. _____	reprisa vedl. thematu
9. Meno vivo 381–400	20	5. _____	reprisa intermezza
10. Allegro (vertiginoso con furia) (estatico) (presto)	50	6., 4., 2.	pokračování provedení
11. (<i>f</i> impetuoso) 451–456	6	1.	dohra

Z přehledu vidíme, že při dobré vůli je zde možno mluvit o *sonátové formě*, do níž je ve dvou místech (120–139 a 381–400) vpraveno intermezzo. Části 7.–9. představují reprisu, v níž vše je šmahem transponováno o kvintu dolů, i hudba hlavního thematu (!). Ježto intermezzo

(Meno vivo, 120–139) zní po prvé v *B* dur, zní jeho reprisa (381–400) v *Es* dur, což však není hlavní tónina skladby.

Celá sonáta je tedy vlastně jen *náhle přerušená první allegrová věta sonátového cyklu*, do níž zasahují torsa dvou jiných vět (2. a 5.=9.). Hudební tok je jakoby přerván právě ve druhém sonátovém provedení (10.). To je právě – vedle rázného popření tonální osy – jeden z nejnápadnějších znaků volnosti této skladby. Scelující sílu mají thematické souvislosti mezi částí 6 a částmi předcházejícími a vsunuté reprisování (7.–9.). Pozoruhodné je zde *celkové vyklenutí skladby*: těsně před ukončením rozbouří se hudební proud do masivního vrcholu (v části 10.).

První jednání Fibichových „Námluv Pelopových“ probíhá takto:

Části:	Počet taktů:	Tónina:	Obsah:
1. Allegro non tanto 1–39	39	C	Pelops, instr. předehra
2. I. výstup 40–101	62	⋮	Pelops-Jolos: o Oinomaovi
3. II.–IV. výstup 102–324	223		závod za scénou
4. V. výstup 325–400	76		Pelops-Jolos
5. VI. výstup 401–483	83		Hippodamia na hradbách
6. — — — — 484–520	37		A

Děj prvního jednání Fibichových „Námluv Pelopových“ se odehrává před hradbami Pis, sídla Oinomaova. Oinomaos právě závodí s uchazeči o ruku své dcery Hippodamie a vítězí. Hlavy poražených knížat-uchazečů jsou po zápase naraženy na kůly na hradbách města. Za setmění přichází na hradby Hippodamie a loučí se s hlavami. To vše pozoruje Pelops a jeho sluha Jolos. Navzdor prosbám Jolovým vstupuje nakonec Pelops do města, aby se ucházel o ruku Hippodamiinu a podstoupil zápas v jízdě na vozech s králem Oinomaem.

Obsah prvního jednání představuje zde *exposici dramatu*. Ježto jde o slovo mluvené (srozumitelné), je posluchačova pozornost soustředěna na ně, takže hudba, probíhající souběžně, může se spolehnout na scelovací síly již dané. Avšak skladatel se tím zřejmě nespokojil. Používal jednak *příznačných temat*, jednak *shrnoval jednotlivé odstavce textu do větších celků*, jež komponoval jako *šíře rozklenuté skladebné části*. Podle toho byl též sestaven náš přehled.

Nejvíce místa zaujímá část 3., v níž jako scelovacího prostředku bylo použito ozvuků na závod odehrávající se za scénou. Jiný velký blok hudby představuje vystoupení Hippodamie (5.); podstatně menší, avšak závažná je část 1., instrumentální vstup (charakteristika Pelopova). Můžeme tu tedy mluvit o třech větách (1., 3., 5.), spojených do souvislého proudu rozměrnými spojovacími částmi (2., 4.) a dohrou (6.). V tomto pojetí představuje pak první jednání „Námluv Pelopových“ *formu kombinovanou*.

§ 111. UPLATNĚNÍ KOMBINOVANÝCH A VOLNÝCH FOREM. JEJICH ROZBOR

Praktické analytické studium kombinovaných a volných forem je stejně důležité jako studium jednovětých forem základních a forem cyklických. Analytická praxe, která se omezuje pouze na základní jednověté formy, je jednostranně kusá. Bohužel se s takovou praxí setkáváme ještě dnes; zvláště theoretické studium výkonných umělců bývá takto omezováno.

Ke studiu kombinovaných a volných forem je možno přistoupit pochopitelně až po zkušenostech získaných na úkolech jednodušších. Průprava zde musí být spolehlivá a důkladná. Je důležité, aby se studující pokoušel sám

o zevrubný rozbor skladeb, zejména těch, jež studuje po technické stránce do všech podrobností a jež memoruje. Stane-li se rozbor jednodušších skladeb snadným úkolem, budou se pravděpodobně dařit i úkoly složitější.

Ježto tu jde již o úkoly nejvyšší, je možno provádět rozbor na skladbách bez zvláštního výběru; dostane-li se analytikovi do rukou skladba ve formě prostší (základní jednověté), bude si s ní umět poradit bez nesnází, neboť s prostšími formami byl již obeznámen natolik, že je ovládá (t. z. hravě rozpoznává). Proto zde již nepodáváme soupis vhodné literatury. Stačí upozornit na *skladebné obory*, v nichž lze nejspíš nalézt kombinované a volné formy.

V okruhu *instrumentální hudby* mívají kombinovanou nebo i volnou formu *fantasie, impromptus, rapsodie, legendy, balady, toccaty, jednověté symfonie, sonáty, kvartety* a pod., zvláště pak *symfonické básně* a jiné skladby programní („symfonický obraz“, „hudební báseň“ a skladby s individuálními názvy), někdy též *nokturna, ouvertury* a j. Do okruhu kombinovaných forem spadá vlastně též *velké potpourri (velká směs, viz § 56)*.

Instrumentální hudba, jež je vázána na současně probíhající dramatickou akci, inklinuje rovněž ke kombinovaným a volným formám. Užitečné bude tudíž také studium *baletů a pantomim*, a to jednotlivých aktů i celku.

Ještě více se mohou uplatňovat kombinované a volné formy *v hudbě vokální*, kde bývá text primérním určovatelem nebo aspoň nepominutelným spoluurčovatelem celkového rozvrhu skladby. *Písně, sbory, motety, madrigaly, melodramata a opery* jako celek, i jednotlivé *operní akty, oratoria* a jejich díly — všechny tyto vokální druhy mají často kombinovanou formu, po případě formu volnou.

C. UPLATNĚNÍ FOREM VE SKLADBÁCH.

DRUHY HUDBY

KAPITOLA XII

VOKÁLNÍ HUDBA

§ 112. LIDSKÝ HLAS V HUDBĚ

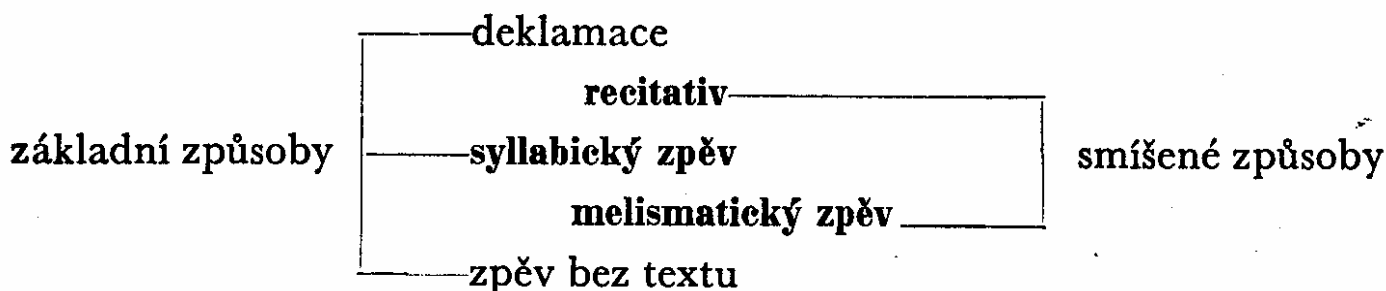
Hudba, v níž se jakýmkoliv způsobem uplatňuje lidský hlas, nazývá se *vokální*. Pojí-li se k hlasu nástrojový doprovod, mluvíme o hudbě *vokálně instrumentální*. Pod širší termín „vokální hudba“ spadá vlastní hudba vokální (v užším smyslu), zvaná *a cappella* (t. j. „jako v kapli“, ve smyslu „bez nástrojového doprovodu“), i hudba vokálně instrumentální.

Lidský hlas se může uplatnit ve vokální hudbě *trojím základním způsobem*:

1. zpěvem určitého textu,
2. mluvenou deklamací textu,
3. zpěvem bez textu.

První způsob je samozřejmě nejčastější. Další dva základní způsoby se mohou uplatnit samostatně jenom za zvláštních okolností. Avšak v kombinaci se zpěvem textu (1) dochází k jejich uplatnění dílčímu (pomocnému), jímž se modifikují, po případě vzájemně kříží svrchu uvedené způsoby základní na *smíšené*. *Smíšené způsoby* jsou pak velmi časté. Způsoby 1. a 2. se slévají v *recitativu*, způsoby 2. a 3. v *melismatickém (koloraturním) zpěvu*. Recitativ i melismatický zpěv jsou zvláštní, modifikované způsoby zpěvu.

Základní a smíšené způsoby uplatnění lidského hlasu tvoří tuto soustavu:



Syllabickým se nazývá prostý zpěv, v němž na každou slabiku textu připadá jeden tón melodie; tóny se mohou střídát, mohou však být též opakovány. V *melismaticém* zpěvu připadá na každou slabiku textu více různých tónů; skupině tónů, které se zpívají na jednu slabiku, říkáme *melisma*.

Různé způsoby se v průběhu skladby střídávají, po případě bývají i hustě proplétány (t. j. střídány v krátkých úsecích nebo uplatňovány současně ve vícehlasu). Týká se to přirozeně v první řadě způsobů běžných, vyznačených v našem přehledu tučně.

Jakýkoliv způsob uplatnění lidského hlasu může být *sólový*, *ensemblový* nebo *sborový*. Ensemblem se rozumí soubor současně zpívajících sólových hlasů; ve sboru je každý hlas (ve smyslu „melodie“) obsazen vícenásobně, sborově.

§ 113. DEKLAMACE. MELODRAM

Deklamace bez doprovodu nespadá do oblasti hudby. Hudebních znaků dostane se deklamací jenom v tom případě, kdy se v ní uplatňují aspoň zhruba požadované *melodické výkyvy v určité rytmisaci*. Taková *hudební deklamace* bez doprovodu může být sólová, ensemblová i sborová. Na rozdíl od zpěvu odpadá zde vázanost na ustálený tónový systém. U nás pěstoval koncem dvacátých let našeho století takovou hudební sborovou deklamací E. F. Burian ve *voice-bandu*.

Do skutečného hudebního světa se dostáváme až s *deklamací doprovázenou*, jež se uplatňuje v *melodramu*.

Melodram je koncertní a scénický. *Koncertní* se podobá písni nebo koncertní arii, scénický opeře. Doprovod koncertního melodramu může být klavírní nebo orchestrální. U nás byl pěstován Z. Fibichem („Štědrý den“, „Vodník“, „Pomsta květin“, „Královna Emma“, „Věčnost“, „Hakon“), J. B. Foerstem („Faustus“, „Amarus“, „Tři jezdci“, „Legenda o sv. Julii“, „Norská balada“, „Čtyři melodramy“, op. 111), O. Ostrčillem, K. Kovařovicem a j.

Scénický melodram je činohra s orchestrálním doprovodem. Ve starším typu (u J. J. Rousseaua v „Pygmalionu“ a Jiřího Bendy v „Ariadně na Naxu“) uplatňovala se hudba v přestávkách mezi deklamací herců, v novém typu, vytvořeném Z. Fibichem, plyne hudba souvisle. Jedinečným dílem světové literatury je Fibichova melodramatická trilogie „Hippodamie“ (I. „Námluvy Pelopovy“, II. „Smír Tantalův“, III. „Smrt Hippodamie“) na dramatickou báseň Jaroslava Vrchlického.

Melodramu se blíží *scénická hudba k činohře*. Na příklad Zeyerova hra „Radúz a Mahulena“ s hudbou Josefa Suka stojí uprostřed mezi činohrou a melodramem.

Melodramatická hudba sleduje pochopitelně text, jež provází. Náladové změny, textem jen naznačené, jsou hudbou dokreslovány. Mimoto se však hudba rozvíjí podle své vlastní zákonitosti, takže můžeme u ní (jako u každé jiné hudby) mluvit o *hudební formě*. Že melodramatická hudba inklinuje k *volným formám*, vyplývá už z její vázanosti na básnický text.

Melodramatická metoda (t. j. deklamace s hudebním doprovodem) se může občas uplatnit též v díle jiného založení, na příklad v opeře nebo v písni. Takové *melodramatické prvky* bývají velmi účinné. Připomínáme 2. výstup v žalární scéně v Beethovenově opeře „Fidelio“, kde Rocco s Leonorou rozmlouvají, dopisovou scénu ve II. jednání Smetanových „Dvou vdov“ a vyznění Novákovy písně „Je láska jako hvězda“ z „Melancholických písní o lásce“ (op. 38), kde poslední slovo („zhasne“) není již zpíváno, nýbrž jen deklamováno.

Nevýhoda melodramatu je *v malé nosnosti mluveného slova* ve srovnání se slovem zpívaným. Deklamace je však *srozumitelnější* než zpěv. Tato výhoda může se stát bezpředmětnou, neodvážil-li skladatel dost pečlivě míru zvuku doprovázející hudby. Hudební doprovod v melodramatu musí být náležitě ztlumen všude tam, kde hudba a deklamace zní současně. Jen v odmlkách textu může se hudba vzepnout k většímu rozmachu. S hlediska kompozičního představuje tato technická obtíž značné omezení skladatelovy tvůrčí fantazie (podobně jako na příklad v koncertu pro nástroj méně nosného zvuku, na příklad pro violu). Aby se mohl orchestr naplno rozehrát, musí hlasy herců umlknout. Je to možné na příklad při obřadných průvodech nebo vůbec při pantomimických akcích na scéně, v úvodech a dohrách jednotlivých obrazů, po případech výstupů a pod.

Termín „melodram“ (v italském znění *melodramma*) znamenal původně totéž co opera (*dramma per musica*). Francouzi používají dodnes slova „*mélodramatique*“ (melodramatický) ve smyslu „operistický“ (t. j. „jako ve špatné opeře“, „nabubřelý“, „přehnaně sentimentální“).

§ 114. RECITATIV. ARIOSO

Recitativ je napůl hovor, napůl zpěv („mluvozpěv“) s nástrojovým doprovodem, často jen náznakovým, nebo bez něho, přitom jednotlivé slabiky textu jsou přednášeny na fixovaných tónech. Recitativ se tedy pohybuje *v ustáleném tónovém systému*; v tom je jeho podstatný rozdíl proti nehudební deklamaci. Mluvené řeči se recitativ blíží svou *rytmickou a metrickou volností*: probíhá v tempu kolísavém, nepevném, bez určitého taktu a v nesouměřitelných (složitých) rytmických hodnotách (tedy *ad libitum, a piacere*). Metrická a rytmická uvolněnost bývá výslovně požadována předpisem *parlando* (mluveně, na způsob mluvy); tento předpis žádá zároveň tónové přiblížení mluvenému slovu.

V jednoduchém recitativu připadá na jeden tón melodické linie více textových slabik, takže jednotlivé tóny jsou mnohokrát opakovány (právě jako v řeči); vyloučeny jsou ligatury dvou tónů na jednu slabiku, tím spíš pak větší melismatické ozdoby (melismata). V chorálním zpěvu se nazývá takový syllabický recitativní přednes *accentus*, v barokním a pozdějším zpěvu operním pak *recitativo secco* (suchý recitativ). Chorální recitativ byl přednášen původně bez doprovodu, dnes má varhanní průvod. Suchý recitativ operní byl provázen roztroušenými, od sebe oddělenými akordy nebo skupinami akordů, jež hrál na cembalo sám kapelník; novější suché recitativy jsou doprovázeny akordy orchestru, zpravidla pouze smyčcového.

Požadavek jednoduchého (akordického) doprovodu je dán právě rytmickou volností zpěvního partu. Akordy slouží zároveň jako intonační opora pro zpěváka. Díky doprovodu může být recitativ zneklidněn i tonálně.

Jako příklad typického *recitativo secco* připomínáme vystoupení principálovo ve Smetanově „Prodané nevěstě“ („Ohlašujeme slavnému publikum, že se tu dnes, jakožto při slavné pouti provozovati bude znamenitá, nikdy před tím nevidaná komédie na provaze, na koni i na zemi! Kdežto zvláště slečna Esmeralda Salamanka prováděti bude znamenité a neslýchané skoky, pak opravdový jeden Indián z Otahitánských ostrovů, padesát tisíc mil odsud vzdálených, polykati bude židli- é vidličky a nože!“ Atd.).

Složitější recitativ melodický se vyznačuje větší melodickou pohyblivostí, občasnými ligaturami a obsažnějším doprovodem, který si vynucuje i přesnější dodržování předepsané rytmi- sace. Podle doprovodu, často zvukomalebného nebo zaostřeně charakterisujícího, nazývá se tento druh bohatšího recitativu *doprovázeným* (*recitativo accompagnato, též obbligato* nebo *stromentato*).

Jako příklad novodobého recitativu *accompagnato* uvádíme začátek prvního vystoupení Vodníka z Dvořákovy „Rusalky“ (z 1. jednání):

Moderato

Vodník: I pěkně ví - tám, pěkně

403

Meno mosso

vi - tám z le-sa k je-ze-ru. Jakž, je tam

Allegro

smut - no buj - ným sle - čin-kám?

Ještě větším melodickým vyklenutím než melodický recitativ se vyznačuje t. zv. *arioso* (t. j. „na způsob arie“). Hranice mezi melodickým recitativem a ariosem není ovšem přesná.

V oblasti chorálu se nazývá bohatěji rozvinutý zpěv *concentus*.

Textovým podkladem recitativů je zpravidla *prosa*. Text gregoriánského chorálu je rovněž prosaický.

Recitativy a ariosa jako větší hudební celky mají *průběh evoluční*; v jejich výstavbě se neuplatňují reprisy. Formálně jsou to *serie neperiodických vět*; jen občas, zvláště v ariosech, se vyskytují *náznaky periodicity*.

§ 115. PROSTÝ JEDNOHLASÝ ZPĚV. PÍSEŇ. PÍŠŇOVÉ TYPY

Na rozdíl od recitativu a ariosa, kde zpěvní melodie vyrůstá přímo z přednášeného textu, má melodie *písně* víc samostatnosti. Jeví se to v jejím bohatším vyklenutí, v samostatné a určité rytmisaci a v souvislém motivickém rozvoji,

probíhající na způsob melodie instrumentální (t. j. bez zvláštního ohledu na zvukové požadavky zpívaných slov).

Písně se vyznačují *zpěvností*. Jejich melodie jsou působivé a hudebně srozumitelné i beze slov. Vidíme to z toho, že se mohou stát *thematy* v instrumentálních skladbách (na příklad ve variacích).

Nejsou ovšem vyloučeny recitativní nebo ariosní úseky v písních; i celé písně mohou po případě mít *recitativní* a *ariosní charakter*.

Slovním podkladem písně je *báseň* (na rozdíl od prosy v recitativu).

Lidové písně jsou bez doprovodu. *Umělé* mají doprovod (klavírní, po případě orchestrální). I lidové písně jsou však opatřovány *umělým doprovodem* (Novák ve „Slovenských spevech“ a j.), neboť jedině tak lze je uplatnit v nelidovém prostředí, na koncertě.

Báseň, která je rozdělena na sloky (strofy), může být komponována jako *strofická píseň*. V ní se zpívá každá sloka na touž melodii; ani doprovod se nemění. Nevýhoda tohoto typu písně tkví v tom, že výrazové změny, jimiž každá báseň prochází, nemohou být hudbou zachyceny; odstiňování je zde možné jenom pomocí reprodukce.

Je-li hudba (zejména doprovod) pro každou strofu obměňována, mluvíme o *stroficko-variáční písni*.

V *prokomponované písni* je zpracován každý úsek básně samostatně, bez použití *repetic*. Báseň, jež není rozdělena na sloky stejného rozměru, může být zhudebněna pouze jako *prokomponovaná píseň*.

Lidové písně jsou většinou strofické, umělé bývají častěji prokomponované nebo aspoň stroficko-variáční.

Forma písní může být různá. V malých písních jde nejčastěji o *periody* (zřídka neperiodické věty) nebo *malé formy dvoudílné a třídílné*. Ve strofických písních se uplatňuje vhodnější forma dvoudílná než třídílná; návrat hudby pro jednotlivé sloky zaručuje uplatnění hudebních *repris* i ve formě dvoudílné (*a b — a b — a b* atd.). Při uplatnění třídílné formy s *reprisou* byla by každá *reprise* zbytečně zdvojoována (*a b a — a b a — a b a* atd.). Druhý díl strofické písně bývá *refrémem*; v něm se vždy znova opakuje nejen hudba, nýbrž i text.

V strofických umělých písních nebo v harmonisovaných písních lidových bývají jednotlivé sloky odděleny *instrumentální mezihrou*, jež sloužívá zároveň jako *předhra* nebo *dohra* pro celou píseň.

Forma prokomponovaných umělých písní bývá přirozeně rozložitější. Skladatelé se snaží uplatnit návrat nebo náznak návratu, a to i tehdy, nevrací-li se text. Většinou tu jde o *velkou třídílnou formu*.

Umělé písně bývají skladatelem sdružovány do ideově sjednocených *písnových cyklů*. Zpravidla tu jde o cyklus v užším smyslu (viz § 97).

Podle povahy textu, celkového náladového zaměření, obsahu nebo účelu mluvíme o různých *typech písní*.

Píseň bez bližšího označení je zpravidla *lyrická*. *Ukolébavka* (*berceuse*) má nadto ještě účel: ukolébává, uspává. *Balada* je výpravná (*epická*), často pochmurné (baladické) nálady. *Romance* je rovněž epická, avšak zjasněnější, „s dobrým koncem“. V ruské písněvé literatuře znamená však termín „romance“ umělou lyrickou píseň (ruské „romans“ = naše „píseň“). *Serenáda* (*serenata*, zastaveníčko) je milostná píseň zpívaná za večera pod okny. *Chanson* je píseň lehčího zrna; pro vážnou píseň užívají Francouzi německého termínu „lied“ (píseň) nebo „mélodie“

(píseň ariosního charakteru). *Hymna* je píseň, jež se stala národním nebo státním hudebním symbolem.

Odstíny ve významu termínu „píseň“ mohou být vyjádřeny též vhodnými přídavnými jmény: tak mluvíme o písni *masové, pochodové, budovatelské, pijácké, rekrutské* a pod.

§ 116. ARIE. KOLORATURA. SOLFEGGIE

Arie plyne v široké kantiléně, je vypjatější a rozměrnější než píseň. V ní se může v plné míře uplatnit *bel canto* („krásný zpěv“). Vedle syllabického zpěvu, převládajícího v písních, uplatňují se v ariích odvážné melodické ozdoby, *koloratury*, předpokládající zvýšenou technickou zdatnost zpěvákovu. *Arie* s bohatou koloraturou se nazývá *koloraturní*, též *aria di bravura*. Často to bývají díla nižší umělecké hodnoty.

Arie bývá sdružována s *recitativem*. „Recitativ a arie“ tvoří pak celek. S hlediska formálního je to kombinovaná forma.

Koncertní arie je samostatná, uzavřená skladba (na příklad Beethovenova *arie* s *recitativem* „Ah, perfido!“, Mozartova „*Bella mia fiamma, addio!*“ a j.). Je-li taková samostatná *arie* určena pro kostel, nazývá se *chrámová (aria da chiesa)*.

Operní arie je částí opery; s předcházejícím *recitativem* představuje *scénu*. Kromě toho můžeme mluvit o ariích *oratorních a kantátových*.

Formový rozvrh *arie* bývá třídílný (*A B A*); možné je ovšem též jiné formové řešení. Ve staré *arii* „*da capo*“ bývala *reprisa* bohatě vyzdobována, což však přenechával skladatel dovednosti a vkusu zpěvákovu. Novější *arie* tíhnou často k volným formám.

Instrumentální mezihry byly ve starých ariích označovány jako *ritornely*.

Malá *arie* se nazývá *arietta*. Lyrická malá *arie* písňového rázu bývá označována též jako *cavatina*.

Melismatický zpěv beze slov (na samohlásky) se uplatňuje v *solfeggiích* a *vokalisách*; jsou to obdoby instrumentálních etud.

§ 117. HISTORICKÉ DRUHY JEDNOHLASÉHO ZPĚVU

Jednohlasý zpěv katolické církve se jmenuje souhrnně *gregoriánský chorál* (podle Řehoře Velikého, papeže v letech 590–604). Bývá též nazýván *cantus gregorianus* (zpěv řehořovský), *cantus firmus* (neměnitelný, ustálený zpěv — tento název však zobecněl v kompoziční teorii v jiném významu), *cantus planus* (rovný zpěv, odtud vžitě termíny: francouzský *plain-chant* a anglický *plain-song*), *cantus romanus* (římský zpěv). Všemi těmito názvy — u nás je nejběžnější „gregoriánský chorál“ — se rozumí *soubor tradičních liturgických zpěvů*, jež vznikly průběhem prvního tisíciletí našeho letopočtu.

Předchůdcem gregoriánského chorálu byl *chorál ambrosiánský*, nazvaný tak podle milánského biskupa sv. Ambrože (333–397).

Chorál byl zpíván *antifonálně*, t. j. sborově nebo dvojsborově (původně si odpovídaly sbor mužský a chlapecký, později dva mužské), nebo *responsoriálně*, t. j. sólově neb střídavě sólově a sborově.

V souboru gregoriánského chorálu jsou nejdůležitější zpěvy *mešní*, zejména *stálé části mše (ordinarium missae)*: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei*.

Od 9. stol. se počal rozvíjet pod vlivem lidového a vůbec světského zpěvu nový typ zpěvu duchovního v t. zv. *tropech* a *sekvencích*. *Tropy* vznikaly ze starších bohatě melismatických nápěvů tím, že jejich sporný text (na příklad v *Kyrie*) byl obohacován vhodnými vsuvkami (interpola-

cemi), při čemž byla někdy měněna i původní melodie. *Sekvence* je zvláštní druh tropu, který vznikl tím, že bohatě melismatické *Alleluja*, zpívané jako jedna z obměňovaných částí mše (*proprium missae*), bylo opatřováno novým textem, při čemž zase docházelo ke změnám původního melismatu. Proslulými mistry sekvencí byli Notker Balbulus (zemř. 912) ve sv. Havlu ve Švýcarech a v pozdější vývojové fázi Adam de St. Victor (12. stol.).

Tropy a sekvence jsou projevem obnovené *živé tvořivosti* ve středověku. Texty některých sekvencí („*Stabat mater*“, „*Dies irae*“) byly později mnohokrát zhudebňovány, podobně jako texty mešního ordinaria.

S šířením vícehlasu upadal tradiční gregoriánský jednohlas. Jednotlivé zpěvy gregoriánského chorálu sloužily nakonec jen jako podklad (*cantus firmus*) pro kompozici polyfonní (kontrapunktickou), zprvu neumělou, později však mistrovskou (u Palestriny).

Husitské písně, českobratrský chorál a německý chorál protestantský jsou jednohlasé jako gregoriánský chorál. Bývaly však zpracovávány (harmonisovány) pro vícehlasý sbor. Podle této podoby, známé na příklad z Bachových kantát, rozumíme dnes pod povšechným označením „chorál“ spíše prostý zpěv vícehlasý než jednohlasý.

§ 118. VÍCEHLASÝ ZPĚV SBOROVÝ A ENSEMBLOVÝ

Skladba pro mužský, ženský nebo smíšený sbor *a cappella* se dnes nazývá prostě *sbor*. Forma sboru může být velmi rozmanitá, od pouhé periody k bohatě rozčleněným formám kombinovaným, volným a cyklickým.

Nejstarší způsob vícehlasého zpěvu se nazýval *organum*. Staré dvouhlasé *organum hucbaldovské* (podle mnicha a magistra cantorum v St. Amandu Hucbalda, asi 840–930), zvané též *diafonia*, vycházelo z unisona, rozestoupilo se do kvart, v nichž se chvíli pohybovalo paralelně, aby na konci fráze opět vústilo do unisona. Vyspělé *organum perotinovské* (podle pařížského mistra Perotina ve 12. stol.) byla rozlehlá čtyřhlasá skladba vybudovaná nad nadměrně dlouhými (na primitivních varhanách vydržovanými) tóny v basu. Na každý tón cantu firmu (v basu) připadala jedna slabika textu; pohyblivé hořejší hlasy (kontrapunky) byly prakticky bez textu.

Discantus je středověká metoda vícehlasého zpěvu, podle níž proti spodnímu cantu firmu se pohyboval horní kontrapunkt (*discantus*), a to důsledně nebo aspoň převážně *v protipohybu*. *Discantová* technika se uplatňovala v perotinovském organu.

V *conductu* byly všechny hlasy vymyšleny skladatelem (t. j. nebylo použito cizího cantu firmu) a hlasy postupovaly ve stejné rytmisaci a syllabicky.

Ve *fauxbourdonu* postupovaly hlasy v paralelních sextakordech. Stejně jako primitivní *organum* (hucbaldovské) a *discantus* byla to improvisační (nenotovaná) metoda vícehlasého (zde tříhlasého) zpěvu na daný *cantus firmus*. Jednotlivé fráze *fauxbourdonu* vycházely ze souzvuku prázdné kvinty se zdvojeným základním tónem v oktávě (na příklad *d a d*), na němž bylo také pokaždé uzavíráno; *cantus firmus* byl vespod.

Starý motet (*motetus*, 13. stol.) byl vícehlas (zpravidla tříhlas), v němž každý hlas zpíval jiný text. Hlavní melodie byla vespod. *Vyspělý* (novější) *motet* (u Josquina, Palestriny a j.) je imitační sborová skladba duchovní, zhudebňující text v těsně spjaté serii kompozičních neperiodických vět.

Naproti tomu *madrigal*, jak jej známe ze 16. stol. (u Arcadelta, Marenzia, později též Monteverdiho), je světská vícehlasá (4–5) skladba umělé polyfonické faktury s duchaplnými náznaky ilustračními (t. zv. *madrigalismy*). V poslední fázi vývojové (u Monteverdiho, Gesualda a j.) vyznačoval se též *harmonickou odvážností*. Byl pěstován v Itálii, o něco později též v Anglii (Byrd, Morley, Dowland). Jeho obdobou ve Francii v 16. stol. je *vícehlasý chanson*, oplývající často zvukomalebnými efekty (nejslavnější mistr C. Jannequin). Archaisující tendence nové doby přivedly skladatele ke kompozici *nových madrigalů*, jež ve srovnání se skladbami označovanými jako sbory jsou intimnější, komornější.

Starý předchůdce madrigalu téhož jména (v italské *ars nova*, 14. stol.) byl pouze dvouhlasý až tříhlasý a měl instrumentální doprovod. Italská *caccia* z téže doby byla dvouhlasá kánonická skladba s doprovázejícím (volným) spodním hlasem třetím; bývaly v ní líčeny lovecké výjevy (*caccia* = lov, honba – odtud kánonické zpracování). Podobně probíhá anglický *catch*, veselý společenský zpěv (16.–17. stol.).

Prostší faktury než madrigal byly *frottola*, *villanella* a *balletto*, velmi oblíbené a hojně pěstované zpívané druhy v Itálii v 16. stol. Jim odpovídá středoevropský *quodlibet* a anglický *glee*. Prostý, umělecky nenáročný sborový zpěv v Německu v 19. stol. se nazýval *liedertafel*.

Ensemblevé soubory jsou označovány podle počtu zúčastněných hlasů jako *dueta*, *terceta*, *kvarteta*, *kvinteta*, *sexteta* atd. Některé historické vícehlasé druhy, jež byly svrchu vyjmenovány, byly provozovány ensemblevě bez průvodu. Ensembles novodobé (na příklad v opeře) mají nástrojový doprovod.

Všechny jmenované druhy vícehlasého zpěvu nepředstavují však formy. Po formální stránce lze každou takovou skladbu zahrnout mezi formy, jež byly probrány v dřívějších kapitolách.

§ 119. VELKÁ VOKÁLNÍ DÍLA NEJEVIŠTNÍ

Obecné barokní označení zpívané skladby bylo *cantata* (jako protějšek instrumentální skladby zvané *sonata*).

Vypělá barokní *kantáta* je cyklická skladba sólová, sborová nebo sborová se sólovými hlasy, vždy s orchestrálním doprovodem. Strídaly se v ní části instrumentální, recitativy, arie, ensembles a sbory. V Bachových kantátách byl sboru přidělován harmonisovaný chorál. Podle povahy textu mluvíme o kantátách *duchovních* (církevních, chrámových) a *světských*. Duchovní kantáty bývaly součástí bohoslužby, dnes jsou však provozovány koncertně. Proslulou světskou kantátou je na př. Bachova „Kávová kantáta“.

Duchovní kantáta na biblický text, jež je zpívána při bohoslužbě v anglikánské církvi, nazývá se *anthem*. Četné anthems napsal Henry Purcell; jsou to obdoby Bachových chrámových kantát. Anthem bez nástrojového doprovodu je vlastně motet (viz § 118).

V dnešní době se rozumí kantátou rozměrnější skladba sborová s případnými sólisty, doprovázená orchestrem, a to zpravidla *jednovětá* (v kombinované formě).

Kantátou je tedy Smeranova „Česká píseň“, Fibichova „Jarní romance“ a „Meluzina“, Novákova „Bouře“, Vycpálkova „Kantáta o posledních věcech člověka“ a „Blahoslavený ten člověk“, Kříčkov „Pokušení na poušti“, Axmanova „Balada o očích topičových“, Vomáčekův „Strážce majáku“, Řídkého „O rodném kraji“, Dobiášova „Buduj vlast, posílíš mír“ a j.

Na rozdíl od staré kantáty barokní plynou v moderní kantátě jednotlivé části v souvislém proudu; zejména odpadá oddělování sólových oddílů recitativních nebo ariosních od „arií“. Některé kantáty jsou *vicedílné* (vícevěté), čímž se blíží oratoriím.

Na rozdíl od kantáty, převážně lyrické, má *oratorium* povahu výpravou (epickou) a je podstatně rozměrnější. Zpravidla je to skladba *celovečerní*. Epičnost starých oratorií se projevuje v tom, že děj je vyprávěn (ovšem v recitativě) zvláštním sólistou, zvaným *testo* nebo *historicus*. Tím se liší oratorium od opery, v níž je děj předváděn.

Poměr mezi barokní kantátou a oratoriem lze vyjádřit tak, že oratorium představuje soubor několika kantát. Zřejmě to je na příklad v Bachově „Vánočním oratoriu“, sestaveném ze šesti duchovních kantát, jež byly odděleně zpívány o šesti nedělích kolem doby vánoční.

Jednotlivé velké díly (věty) oratoria odpovídají aktům opery. Každý díl je jakoby jedna kantáta.

Proslulým raným barokním mistrem oratoria byl Giacomo Carissimi (1605–1674). Slavná jsou oratoria Händlova („Mesiáš“, „Juda Makabejský“ a j.) a Haydnova („Stvoření světa“ a „Čtyři roční doby“). Z 19. století připomínáme oratoria Mendelssohna („Eliáš“, „Paulus“),

Lisztova („Svatá Alžběta“, „Kristus“), Dvořákovu „Svatou Ludmilu“ a „Stabat mater“, z nové doby pak Seidlovo „Lidé, bděte!“ na excerpovaný text z Fučíkovy „Reportáže psané na oprátce“.

Vícevěté kantáty, i když nemají rozsah celovečerní, bývají někdy označovány jako oratoria. Na příklad Šostakovičova „Píseň o lesích“ pro sóla, sbor a orchestr může být považována za rozložitou (vícedílnou) kantátu nebo za oratorium.

Zvláštním druhem oratoria jsou *oratorní pašije*, v nichž je vypravováno o utrpení Kristově. Místo historica zde vypravuje děj *evangelista*. Z Bachovy tvorby známe „Pašije Matoušovy“ a „Janovy“.

Pašije zpívané sborem a cappella se nazývají *motetové*. Ještě starším pašijím jednohlasým říkáme *chorální*.

Text mešního ordinaria (viz § 117) byl zpracováván oratorním způsobem (vokálně instrumentálně v několika větách) ve skladbách zvaných *mše (missa)*. Při zvlášť skvělém vybavení skladby mluvíme o *slavnostní mši (missa solemnis)*; v ní bývají jednotlivé textové bohatší oddíly rozděleny na další samostatné hudební celky (věty). Krátká mše se nazývá *missa brevis*.

O mších, jež jsou určeny spíše k provozování v koncertech než v chrámech, mluvíme jako o mších *koncertních*. Skladebně se vyznačují koncertní mše tím, že zpracovávají *úplný* mešní text, t. j. i vstupní slova, jež v chrámových mších zpívá kněz u oltáře. Na příklad *Gloria* (2. část ordinaria) začíná slovy „Gloria in excelsis Deo“ („Sláva Bohu na výsostech“) a pokračuje „et in terra pax hominibus bonae voluntatis“ („a na zemi mír lidem dobré vůle“); v chrámových mších je skladebně zpracováno až pokračování textu, nikoliv jeho začátek. Podobně v *Credo* (třetí část ordinaria) odpadají první slova „Credo in unum Deum“ („věřím v jednoho Boha“) a kompozice začíná teprve pokračováním „patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium“ atd. („všemocného otce, stvořitele nebes a země, všeho viditelného i neviditelného“).

Z proslulých velkých mší připomínáme Beethovenovu („Missa solemnis“) a Bachovu („Hohe Messe“).

Sborová mše bez nástrojového průvodu se nazývá *a cappella*. Hudebně je to vlastně cyklus motetů na specifikovaný text. Takové mše bývaly zvané podle užitého chorálního nebo jiného (i světského) cantu firmu (na příklad „De beata Virgine“, „L’homme armé“ a j. od Palestriny) nebo podle vlastního, skladatelem vytvořeného schematického cantu firmu (na př. „Ut, re, mi, fa, sol, la“ od Palestriny). Mše bez cantu firmu byla zvana prostě „Sine nomine“ nebo „Sine titulo“ (bez názvu, bez jména); k tomuto označení se uchýlovali skladatelé tehdy, byli-li použitý světský cantus firmus nežádoucí (na příklad jedna Palestrinova mše „sine nomine“ má ve skutečnosti světský cantus firmus „Je suis deshéritée“ — „Jsem vyděděna“). Některé mše jsou konečně známy podle jména osoby, jíž byla skladba věnována (na příklad slavná Palestrinova šestihlasá „Missa Papae Marcelli“, „Mše papeže Marcela“).

Na rozdíl od mší komponovaných na způsob oratorií a od mší a cappella nazývají se jednohlasé (gregoriánské) mše *chorálními*.

Zvláštním druhem mše je *mše za zemřelé (missa pro defunctis)* čili *requiem*, mající tyto části: *Requiem, Dies irae, Domine Jesu, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei*. Podobně jako text mše je i text requiem zpracováván oratorním způsobem jako koncertní skladba (u Mozarta, Berlioze, Verdiho, Dvořáka a j.).

Názvu „requiem“ se užívá i u skladeb, jež nejsou komponovány na liturgický text (Brahmsovo „Německé requiem“, Vycpálkovo „České requiem“). Jsou to vlastně oratoria komponovaná na samostatný text specifikovaného zaměření.

V *pravoslavné církvi* se uplatňuje *pouze zpěv a cappella*. Od 17. stol. (podle novějšího badání už dříve) se objevuje vícehlas. Ve starověské církvi (staro-

obřadčeskaja cerkovj) se dodnes uchoval zpěv jednohlasý. Základní bohoslužebné druhy jsou t. zv. *liturgie a večerní mše*.

Liturgie (velká mše) je *ranní bohoslužba*. *Večerní mše* (vsěnoščnoje bděníje, vsěnošcnaja) představuje bohoslužbu večerní. Podkladem jsou tradiční nápěvy, zpracované pro vícehlasý sbor.

§ 120. ZPÍVANÁ DÍLA JEVIŠTNÍ. OPERA. HUDEBNÍ DRAMA

Zpívaná hra s nástrojovým doprovodem se jmenuje obecně *opera*. Souvislý vývoj opery lze sledovat od r. 1594, kdy v kruhu *florentské cameraty* vznikla Periho „Dafne“ na text Ottavia Rinucciniho. Hry se zpěvy se vyskytovaly však již dříve.

Opera (původně „dramma per musica“) Jacopa Periho vznikla ze snahy o *uzkříšení antického dramatu*, v němž hudba měla význačnou úlohu. S operou vzniká i nový sloh zvaný *monodický* (monodie), v němž je zpívaná recitativní melodie podkládána akordy (na rozdíl od dřívější kompoziční techniky polyfonní, slučující několik melodických pásem). Doprovod byl notován pouze basem, nad nímž se podle potřeby objevovaly značky požadovaných akordů. Tak se vyvinul *číslovaný (generální) bas* čili *basso continuo*.

Zpěvní part (recitativ) měl v plnosti vystihnout výraz textu; proto se v souvislosti s prvními operami mluví o *stile rappresentativo*, t. j. o slohu zobrazovacím.

Monodický stil představuje *nejprostší homofonii*. Z opery se rozšířil i do jiných oborů, též do hudby církevní. A tak vznik opery a monodie představuje v dějinách hudby důležitý mezník.

U Giulia Cacciniho, současníka Periho, který byl sám zpěvákem, začala se uplatňovat též *koloratura* jako účinný výrazový prostředek, který v dalším vývoji opery nabyl důležitého významu. První velký mistr opery byl však Claudio Monteverdi (1567–1643), dotud odvážný skladatel duchaplných, ve výrazu ostře prokreslených madrigalů. Monteverdi se stal zakladatelem *benátské operní školy*, jež v polovici 17. století proslula díly Marc Antonia Cestiho a Francesca Cavalliho. V Benátkách vzniklo též první veřejné operní divadlo r. 1637.

Neapolskou operní školu reprezentuje na přelomu 17. a 18. století Alessandro Scarlatti. Zde se objevuje vedle vážné opery (*opera seria*) opera komická (*opera buffa*), jež vznikla ze zábavných *intermezzi*, hraných dvěma třemi herci před spuštěnou oponou mezi jednotlivými jednáními vážné opery. Ježto vážná opera mívala tři jednání, mohla se v ní uplatnit dvě intermezza, z počátku samostatná, později na sebe dějem navazující. Osamostatnivší se komická opera mívala pak podle toho pouze dvě jednání.

Nejslavnější intermezzová buffa, dodnes schopná života, byla Pergolesiova „La serva padrona“ („Služka paní“), jejíž souvislost se starou italskou *commedia dell'arte* je zřejmá; hrají v ní pouze tři osoby.

V neapolské vážné opeře byly dramatické partie zatlačeny do hudebně podřadných, skladateli i pěvci odbývaných *recitativů*, zatím co středem zájmu se staly *arie*, často přehnaně kolorатурní. Mužské úlohy zpívali *kastráti*.

Sloučením vážné a komické opery vznikla *opera semiseria* (polovážná), t. j. vážná opera s organicky vsunutými komickými výjevy.

Již v 17. století vznikla ve Francii *francouzská opera* (Jean Baptiste Lully) a v Anglii *anglická* (Henry Purcell). Jinde se rozšířila italská (neapolská) opera v původním jazykovém rouše; i neitalští skladatelé komponovali opery na italské texty (Händel, Hasse, Gluck, Mozart).

Proti zplanění italské opery mířila *Gluckova operní reforma*, podtrhující prvotní dramatickou podstatu opery. Vedle italských oper („Orfeo ed Euridice“, „Alceste“, „Paride ed Elena“ psal Gluck pro Paříž též opery francouzské („Ifigenie v Aulidě“, „Ifigenie v Tauridě“, francouzské verze „Orfea“ a „Alcesty“). Gluck usiloval o *dramatickou pravdivost výrazu*. Jeho reformní opery jsou skutečná dramata, nikoliv koncerty na scéně.

Opera jako hudební forma je vlastně *cyklus cyklů*. Skládá se z oddělených aktů (jednání), každý akt je pak serií samostatných nebo sdružených *čísel* (recitativů, arií, ensemblů, sborů, tanců). Opera je zahajována *ouverturou*. Na

konci každého aktu je *operní finale*, v němž vystupují podle možnosti všechny osoby, jež předtím vystoupily odděleně; jsou v něm stmeleny různorodé části. V této podobě trvala opera až do reformy Wagnerovy.

Ve starších operách, zejména benátských, hrála velkou úlohu *výpravná stránka*. Opera byla v pravém smyslu slova podívaná.

Textový podklad opery se jmenuje *libreto* (it. libretto = knížka). Autoři libret dbali specifických požadavků hudebních, střídali dramaticky vyhocené recitativy (dialogy) s lyrickými partiemi, vhodnými pro zhudebnění v ariích, ensemblové scény se sólovými a zase sborovými a pod. Arie, ensembly i sbory byly sestaveny tak, aby se mohly uplatnit reprisy. Jedním z nejproslulejších operních libretistů byl v 18. století Pietro Metastasio.

Opery bývaly komponovány na objednávku pro konkrétní operní soubory. Hudba jednotlivých čísel bývala pak zužitkována při kompozici různých oper. Opera, již skladatel sestavil z různých čísel (ovšem s novým textem) dříve komponovaných nebo na níž se podílelo více skladatelů, nazývala se *pasticcio* (t. j. paštika). Pasticcia psali nebo jejich kompozice se účastnili i velcí skladatelé.

V opozici k italským operistickým manýrám vznikla v 18. stol. v Anglii t. zv. *ballad-opera*, t. j. zpívaná hra v národním jazyce s písněmi lidové intonace. Velkého úspěchu došla v Londýně r. 1727 Pepuschova „Zebrácká opera“ („Beggars' opera“) na text Johna Gaye. V německých zemích vznikl podobně *singspiel*, jehož tvůrcem byl J. A. Hiller (1728–1804). Francouzskou obdobou singspielu je *vaudeville*. V nové době se takové umělecky méněcenné hře říká *opereta*.

Proti opeře, v níž je každé jednání rozděleno na samostatná hudební čísla, plyne v *hudebním dramatu* každý akt jako celistvý proud. Proti cyklické formě jednotlivých aktů v opeře vládnou tedy v aktech hudebního dramatu kombinované nebo volné formy. Vnitřního sepětí se dostává hudebnímu dramatu užíváním *příznačných themat a motivů*: jednotlivé postavy dramatu jsou charakterisovány vlastním motivickým materiálem, který se při jejich vystoupení ve vhodném přetvoření vždy objeví. Příznačné motivy mají též význačné situace, ideje a pod.

Technika příznačných themat a motivů předpokládá *bohatší vybavení instrumentální*. Proti starší opeře s primitivním orchestrálním doprovodem má hudební drama doprovod bohatý, *symfonický*.

Tvůrcem hudebního dramatu jakožto nového typu opery je Richard Wagner. Nejdůležitější jsou principy hudebního dramatu uplatněny ve Wagnerově tetralogii „Prsten Nibelungův“.

Libreto hudebního dramatu se může rozvíjet volně jako drama myšlené činoherně, jen musí být stručnější, zhuštěnější (vzhledem k pomalejšímu tempu zpívaného slova proti mluvenému). Zásadně je však možno použít jako podkladu pro hudební drama textu činoherního; je to však případ vzácný (Dargomyžského „Kamenný host“ na text Puškinův, u nás Zichovy „Přecielský“ na hru Molièrovu).

Po Wagnerovi usilovali skladatelé většinou o vhodné sladění mezi hudebními požadavky opery rozdělené na čísla a dramatickými požadavky hudebního dramatu.

V české operní tvorbě nacházíme jak skladby rozdělené na čísla, tak hudební dramata. Ze Smetanovy tvorby je podle staršího způsobu rozdělena na čísla komická opera „Prodaná nevěsta“, princip hudebního dramatu je pak poměrně nejurčitěji vyjádřen v tragickém „Daliбору“ a v slavnostní „Libuši“.

Domyšlením Wagnerova principu hudebního dramatu došel Zdeněk Fibich k *jevištnímu melodramu* (viz § 113).

INSTRUMENTÁLNÍ HUDBA

§ 121. DRUHY INSTRUMENTÁLNÍ HUDBY

Instrumentální hudbu můžeme třídit podle obsazení, účelu, charakteru, závažnosti, forem, po případě ještě podle jiných hledisek. Nejdůležitější (protože nejkonkrétnější) je třídění *podle obsazení*.

Instrumentální hudba pro 1 nástroj se nazývá *sólová (solistická)*. Podle toho, o který nástroj jde, mluvíme o hudbě *klavírní, houslové, varhanní, loutnové* a pod.

V *komorní hudbě* se uplatňuje několik samostatně (sólově) vedených nástrojů. Rozměrnější skladby vážného uměleckého zaměření pro 1 sólový nástroj, zejména sonáty, spadají však rovněž do oblasti komorní hudby. Označení „komorní“ znamená vždy, že jde o hudbu *umělecky závažnou*.

Do komorních ensemblů (souborů) mohou být sdružovány nejrůznější nástroje. *Ustálené sestavy* (se vžitými názvy) jsou:

housle a klavír (*v houslových sonátách*),

violoncello a klavír (*ve violoncellových sonátách*),

housle, violoncello a klavír (*klavírní trio*),

housle, viola a violoncello (*smyčcové trio*),

2 housle, viola a violoncello (*smyčcové kvarteto*),

housle, viola, violoncello a klavír (*klavírní kvarteto*),

2 housle, viola, violoncello a klavír (*klavírní kvinteto*),

2 housle, 2 violy a 2 violoncella (*smyčcové sexteto*),

flétna, hoboj, klarinet, fagot a lesní roh (*dechové kvinteto*),

housle, viola, violoncello, kontrabas, flétna, hoboj, klarinet, fagot a lesní roh (*nonet*).

U jiných sestav je třeba výslovně uvést obsazení; u svrchu uvedených sestav stačí *povšechné označení* (uvedené v závorkách).

Větší komorní sestava se nazývá *komorní orchestr*.

V *orchestrální hudbě* jsou jednotlivé hlasy (party) aspoň u některých nástrojů obsazeny vícenásobně (hromadně, sborově); týká se to přirozeně v první řadě nástrojů smyčcových. Orchestrální hudba vážného uměleckého zaměření se nazývá *symfonická*.

Salonní hudba je líbivá hudba nižší umělecké úrovně, a to sólová i pro více hráčů. Salonní soubory jsou obdobou souborů komorních; mluví se na příklad o salonním kvartetu, salonním triu a pod. *Salonní orchestr* je malý orchestr, vhodný pro salonní orchestrální hudbu. Jeho součástí bývá též klavír.

Jazzovou hudbu (jazz) lze zahrnout jako zvláštní (novodobý) druh do hudby salonní. V *jazzovém orchestru* se uplatňují zvláštní jazzové nástroje, zejména saxofony a nástroje bicí.

Podle účelu dělíme instrumentální hudbu na *koncertní, domácí, chrámovou* (duchovní), *baletní, taneční, vojenskou, zábavnou* a pod. Salonní a jazzová hudba může být zahrnuta do hudby zábavné. Taneční hudbu dělíme na *užitkovou* a *idealizovanou*. Idealizovaná taneční hudba je zpravidla zároveň koncertní; idealizované tance jsou tvořeny pro poslech, nikoliv pro tanec.

Podle charakteru mluvíme o hudbě elegické, pohřební (smuteční), slavnostní, pochodové a pod.


Podle závažnosti můžeme hudbu dělit na *vážnou (uměleckou), populární* a *lehkou*. Mezi těmito druhy jsou ovšem plynulé přechody, nikoliv ostré hranice.

§ 122. TANCE STARÉ SUITY

Tance jsou psány pro nejrůznější obsazení: pro jednotlivé nástroje, komorní soubory, orchestry různé sestavy. Jsou to buď samostatné skladby, nebo části cyklů, ať již stejnorodých (tanečních) či různorodých (v nichž jsou většinou taneční i netaneční).

Stará suita je vlastně cyklus tanců (srov. § 99). V následujících poznámkách uvádíme základní rysy tanců, jež se vyskytovaly ve starých suitách.

Allemanda (fr. *allemande* = „německá“) je řadový tanec sudého taktu ($\frac{4}{4}$) a mírného tempa.

Má krátké předtaktí (). S tím souvisí ukončení každého dílu allemandy



ženským závěrem (zpravidla až na 4. době taktu). V allemandách zralého barokního období (u Bacha) se uplatňuje důsledně *komplementární rytmus šestnáctinový*: zastaví-li se jeden hlas na delším tónu, postupuje v šestnáctinách jiný atd. V anglických allemandách (také u Händla) se uplatňuje místo stejnoměrného pohybu šestnáctinového pohyb v tečkovaných šestnáctinách


(). Kompoziční zpracování bývá *polyfonisující*; tím je ovšem původní taneční

ráz skladby velmi zastřen. Allemandy zralého baroka nebyly tedy už užitkové, nýbrž *idealizované*. Starší allemandy mají však jasně akcentované čtvrtky.

Forma je malá dvoudílná (||:a:||:b:||) se stejně dlouhými díly; první díl končil v dominantní nebo paralelní tónině, druhý v hlavní; závěrečná několikataktová partie druhého dílu byla věrnou transposicí závěrečné hudby dílu prvního.



Couranta (fr. *courante* = „běžící“) je třídobá ($\frac{3}{4}$, $\frac{3}{2}$), tempa mírně rychlého nebo rychlého. Podle tempa rozlišujeme dva typy couranty: *rychlý* a *pomalý*. Pomalá couranta se vyznačuje drobným pohybem (v třípůlovém taktu osminami) a metrickou kolísavostí (mezi $\frac{3}{2}$ a $\frac{3}{4}$). Kompoziční zpracování u skladatelů zralého baroka je podobné jako v allemandách. Totéž platí i o formě.

Sarabanda je vážný, pomalý, třídobý tanec španělského původu s typickými rytmickými útvary  a v závěrech . Začíná bez předtaktí.

Změnami harmonie v útvaru  je zdůrazňován základní rytmický tep. Zpracování v suitách bývá spíše akordické, homofonní, melodie mívá však dosti bohatou výzdobu figurativní. Forma je dvoudílná, při čemž druhý díl ve srovnání s prvním bývá značně rozšířen, nebo třídílná bez reprisy, avšak s repeticemi, zdůrazňujícími základní dvoudílný rozvrh (||:a:||:bc:||).

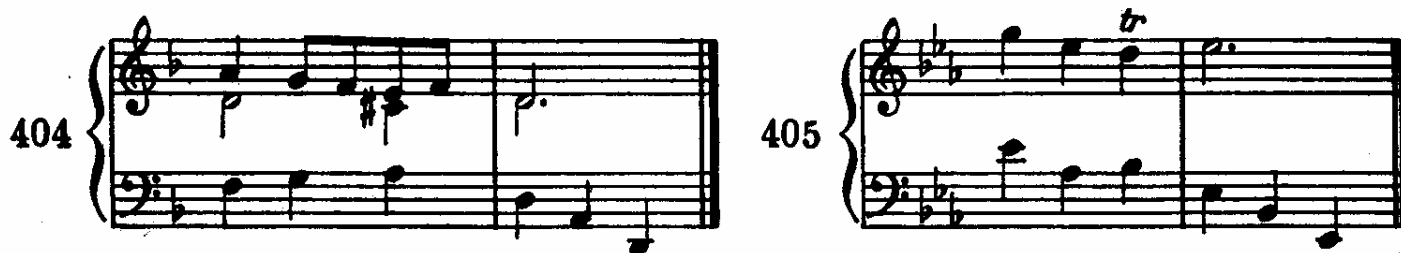
Giga (v italské výslovnosti „džiga“, francouzsky *gigue* = „žig“) je velmi rychlý tanec liché-

ho taktu ($\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$, též ve složeninách $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$ a pod). Začíná krátkým zdvihem. Jeho zpracování je *polyfonické*: rozvíjí se *imitačními nástupy* *thematu* na způsob fugy; ve druhém dílu se uplatňuje *inverse thematu* opět v imitačních nástupech. Imitační technika zastírá ovšem taneční ráz skladby; takto zpracované gigy jsou zřejmě již jen *idealisované*.

Někdy se setkáváme s gígami čtyřdobými. Jejich čtyřdobost lze vysvětlit zostřením původní triolové (třídobé) rytmisace: hraje-li se místo triolového útvaru  rytmický útvar tečkovaný , vznikne z taktu $\frac{12}{8}$ takt $\frac{4}{4}$. Příklad toho máme hned v první Bachově „Francouzské suitě“ (*d moll*).

Forma barokní gigy je dvoudílná $||:a:||:b:||$.


Menuet je třídobý tanec mírného tempa, bez předtaktí. Jednotlivé doby jsou v průběhu celého menuetu jasné. Pro závěr je příznačný sestup basu do spodní oktávy přes kvintu, jak ukazují tyto dva menuetové závěry z Bachových „Francouzských suit“:



Srov. též př. 235 (Bachův menuet z „Francouzské suity“ *h moll*), kde pouze střední díl (*b*) má takové ukončení.

Forma barokního menuetu je dvoudílná s podstatně rozšířeným druhým dílem ($||:a:||:b:||$) nebo třídílná s repeticemi ($||:a:||:b\ c:||$). Už v baroku byly spojovány dva menuety do vyššího (složeného) skladebného celku „da capo“ (*A B A*), při čemž druhý menuet byl označován jako *trio*. Klasický a pozdější menuet má pak tuto formu pravidelně.

Gavota je sudý tanec ($\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$) mírně rychlého tempa s charakteristickým (gavotovým) půltaktovým předtaktím. Rytmisace čtvrtek je určitá, podobně jako v menuetu. Formový rozvrh je stejný jako v menuetu. Případná druhá (alternativní) gavota se jmenuje „à la musette“, t. j. dudácká; vyznačuje se vydržovanou nebo opakovanou *prodlevou v basu*.

Ostatní tance barokní suity jsou vzácnější. *Bourrée* je rychlá v sudém taktu ($\frac{4}{4}$) s jednočtvrtkovým předtaktím. *Rigaudon* se podobá bourrée. Sem lze přiřadit i sudou *anglaise* (= „anglickou“). *Passepiéd* je rychlý tanec lichého taktu, asi jako rychlý valčík. *Loure* je pomalý lichý ($\frac{3}{4}$) tanec podobný sarabandě, avšak s charakteristickým předtaktím . *Polonaise* (t. j. „polská“) je středně rychlý tanec lichého taktu (neshoduje se s novodobou polonézou). Na rozdíl od alternativní gavoty „à la musette“ má pastorální tanec zvaný *musette* takt třídobý.

O umístění jednotlivých tanců ve staré suitě viz § 99.

V nové době se občas stává, že skladatelé použijí názvu některého starého tance pro hudbu probíhající v jiném taktu. Tak napsal C. Debussy na závěr své „Suite bergamasque“ větu ve $\frac{4}{4}$ taktu, již nazval *Passepiéd*, ačkoliv tento starý tanec má mít takt třídobý.

§ 123. NOVĚJŠÍ TANCE!

Některé tance staré suity přežily svou dobu a byly umělecky pěstovány i později. Týká se to zejména *menuetu* a *gavoty*. U klasiků byl menuet součástí sonátového cyklu, zejména v symfoniích a komorních dílech.

V 19. stol. vznikaly a šířily se *nové tance společenské* a uměleckého zpracování se dostalo i *tancům lidovým*.

Z českých tanců 19. století se nejvíce rozšířila *polka*. Vznikla jako společenský tanec kolem r. 1830. Je středně rychlého tempa, v sudém taktu ($\frac{2}{4}$), s charakteristickými rytmy



a s jasně vyznačovanými hlavními dobami (čtvrtkami). Polku zpracovával umělecky Smetana i jiní čeští skladatelé. Smetana vytvořil též řadu užitkových polek, zvláště v mládí („Louisina polka“, „Jiřinková polka“, „Vzpomínka na Plzeň“). Idealisované (koncertní) polky jsou v cyklech „Salonní polky“, „Poetické polky“, „Vzpomínky na Čechy ve formě polek“ a v prvním oddílu „Českých tanců“. Smetana uplatňoval polku též jako taneční větu v cyklických dílech (v obou kvartetech), jako součást kombinovaných forem (ve „Vltavě“) a v operách (v „Prodané nevěstě“, v „Hubičce“, ve „Dvou vdovách“).

Formálně bývá polka řešena jako velká třídílná forma s reprisou (*A B A*); o středním díle mluvíme jako o *triu*.

Sudý takt, avšak ostřejší rytmy má český lidový tanec *třasák*, svým založením blízký polce.

Furiant je český tanec prudkého tempa, v němž se střídají takty $\frac{3}{4}$ a $\frac{3}{4}$ (notován však bývá průběžně v taktu $\frac{3}{4}$). Smetana zahajuje *furiantem* druhou řadu svých „Českých tanců“ a užil ho též v operě „Prodaná nevěsta“ (viz př. 258). Podobně nacházíme *furiant* i ve tvorbě Dvořákově („Dumka a *furiant*“ pro klavír, *furiant* místo *scherza* v Symfonii *D dur*, č. 8 v „Slovanckých tancích“).

Kromě *furianta* máme ještě jiné tance s proměnlivým taktem, zvané *matentky* (na Chodsku „zelené kúsky“).



Ve Smetanových „Českých tancích“ nacházíme v idealisovaném uměleckém zpracování řadu dalších lidových tanců. Jsou to: *slepička* ($\frac{2}{4}$, s neočekávanými vsunutými takty $\frac{3}{8}$), *oves* ($\frac{3}{4}$), *medvěd* ($\frac{3}{4}$ a $\frac{2}{4}$), *cibulíčka* ($\frac{3}{4}$), *dupák* ($\frac{2}{4}$, rychlý), *hulán* ($\frac{3}{4}$), *obkročák* ($\frac{2}{4}$), *sousedská* ($\frac{3}{4}$, mírný), *skočná* ($\frac{2}{4}$, velmi živá).

České *sousedské* se podobá německý *länder* ($\frac{3}{4}$), francouzsky zvaný *tyrolienne* („tyrolská“), který inspiroval Beethovena, Schuberta, Brucknera, Mahlera a j. jako příznačně německý projev.

Zdaleka největšího rozšíření dosáhl však třídobý *valčík* (něm. *Walzer*, fr. *la valse*), charakteristický svým příznávkovým doprovodem a ohebnou melodikou.

Valčík bývá komponován jako třídílná forma s triem nebo jako t. zv. *řetěz valčíků*, jakási směs s *pathetickým* nevalčíkovým úvodem a podobnou kodou.

Z četných idealisací valčíku je třeba jmenovat valčíky Chopinovy, Schubertovy a Dvořákovy. Podobně jako polka dostal se i valčík jako taneční věta do sonátového cyklu (na příklad v Berliozově „Fantastické symfonii“, v Čajkovského IV. a V. symfonii a j.).

Polská *mazurka* má charakteristický rytmus  a závěr . Mistrem dealisované mazurky byl Chopin.

Polonéza je slavnostní třídobý tanec mírného tempa s charakteristickým doprovodným

rytmem  a se závěrem . Polonéze se podobá

španělské *bolero*.

Kvapík (*galop*) je velmi rychlý tanec dvoudobý. Stejně překotná, avšak v taktu $\frac{6}{8}$, je italská *tarantella*.


Vedle *bolera* se setkáváme v uměleckém zpracování občas i s jinými španělskými tanci, jako jsou dvoudobá *habanera* (na příklad u Bizeta), třídobé *fandango* (na příklad u Rimského-Korsakova), rychlá třídobá *seguidilla*, *jota aragonesa* (u Glinky) a j.


Tím nejsou ovšem ani zdaleka vyčerpány taneční druhy, jež žily jako užitková nebo umělecká hudba.


S jazzovou hudbou souvisí t. zv. *moderní tance*, zvláště oblíbené v době mezi oběma světovými válkami. Některé pronikly jako *stilisace* i do umělecké hudby. Z rychlých byl nejznámější sudý *foxtrott*, z prostředně rychlých *shimmy* (rovněž sudý), z pomalých *tango* ($\frac{3}{4}$, podobný *habaneře*).

§ 124. POCHOD. HUDBA NA ZPŮSOB POCHODU A TANCE. SCHERZO

Pochod (italsky *marcia*) není sice tanec, avšak jeho hudba se vyznačuje obecnými rysy tanečních skladeb: má určitou, stejnoměrnou rytmisaci, která je přehledně (periodicky, symetricky) členěna. Takt je zásadně *sudý* ($\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$). Hlavní taktové doby bývají většinou děleny v poměru

1:2 (), občas však též v poměru 1:3; v notaci se tudíž mohou vyskytnout trioly

(na příklad ) nebo se uplatňují složené takty ($\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$). Tečkováním

() je pak základní stejnoměrná rytmisace ještě zvýrazněna.

Rychlost pochodů je různá podle toho, jde-li o pochod normální (řadový, polní), slavnostní, uvítací, jezdecký či vůbec rychlý. Zvláštním druhem pochodu je *pochod smuteční* (*marcia funebre*), který je volného tempa, pathetický nebo zase tklivě zpěvný.

Forma pochodu je velká třídlílná „da capo“ s triem uprostřed. V užitkových pochodech bývá trio zasazeno do subdominantní tóniny. Slavnostní a obřadné pochody mají mimo to větší úvod (často nepochodový) a kodu (srov. Sukův pochod „V nový život“ s úvodními fanfárami).

Idealisované pochody mají někdy jiné než sudé metrické založení; zvláště se to týká pochodů pomalejších. Jasnost stejnoměrně odplývajících hlavních dob taktových nemůže být ovšem ani zde zastřena k nepoznání.

Rychlé pochody se vyskytují někdy jako taneční věty v sonátovém cyklu (srov. Beethovenovu klavírní Sonátu *A* dur, op. 101, v níž 2. věta, *Vivace alla marcia*, je idealisovaný pochod). Místo pomalé zpěvné věty psávají skladatelé smuteční pochod. Učinil tak na příklad Beethoven v klavírní Sonátě *As* dur, op. 26, a ve III. symfonii, Chopin v klavírní Sonátě *b* moll, op. 35, a j.

Kromě skutečných pochodů se často setkáváme s pochodovou hudbou, t. j. s hudbou na způsob pochodu (*alla marcia*). Na příklad Smetanův „Blaník“ je z velké části prostoupen takovou hudbou (na začátku v taktu $\frac{3}{8}$, při reprise v *Meno mosso* v taktu $\frac{4}{4}$ na způsob jezdeckého pochodu s triolami, zejména však ve druhém díle od *Tempo di marcia*).

Podobně se vyskytuje často hudba na způsob tance, již není vždy možno určit jako hudbu konkrétního tanečního druhu. Zejména finální věty v sonátových cyklech klasiků bývají taneční podstaty (čímž se přiklání k předklasickým sonátám *da camera* s finálními větami na způsob *gigy*). Rytmická určitost a metrická pravidelnost, po případě důsledné uplatnění charakteristické metrické nepravidelnosti představují zde *pověšnou náповěď tance*. Na tanečnost hudby upozorňují skladatelé vhodnou charakteristikou při označení tempa, na příklad „tempo di valse“, „alla tedesca“ (t. j. „po německu“, t. j. na způsob německého tance) a pod., nebo přímo názvem skladby (na příklad *danza* = tanec).

Zvláště častý typ hudby na způsob tance představují beethovenská a pozdější *scherza*. O klasickém *scherzu* lze říci, že vzniklo *zrychlením menuetu*, nejoblíbenějšího klasického tance. Je tudíž v lichém taktu, jako menuet. Souvislost s původním konkrétním tancem byla však záhy přehlížena a vznikala pak *scherza* sudá, jež mají jen obecně taneční ráz (u Beethovena na př. v VIII. symfonii nebo v klavírní Sonátě *Es* dur, op. 31, č. III, viz př. 331).

Forma *scherza* je, podobně jako u menuetu, velká třídlílná „da capo“ (*A B A*). V rozměrnějších *scherzech* byla uplatňována též reprisa tria (*A B A B A*, na př. u Beethovena ve IV. a VII. symfonii).

Scherzo jako *samostatná skladba* bývá přirozeně rozlehlejší než *scherzo* jako součást cyklické formy. Vidíme to na příklad v Chopinových *scherzech* pro klavír i v novějších samostatných *scherzech* s blíže charakterisujícími názvy (Dvořákovo orchestrální „*Scherzo capriccioso*“, Sukovo „*Scherzo fantastické*“ a j.).

§ 125. JEVIŠTNÍ TANEČNÍ HUDBA. BALET. PANTOMIMA

Taneční hudba se může vhodně uplatnit v rámci velkých děl jevištních, v operách a operetách. Taneční vložky zde narůstají někdy do značných rozměrů jako souvislé bloky ryze instrumentální nebo převážně instrumentální hudby. Na příklad ve Smetanově „Prodané nevěstě“ jsou velké taneční výjevy v prvním jednání (finální *Polka*, kde se též zpívá), ve druhém (*Furiant*, viz př. 258) i ve třetím (*Skočná*).

Jevištní skladba, v níž se uplatňuje tanec a taneční projev jako jediný (nebo aspoň hlavní) výrazový prostředek, nazývá se *balet*. V baletu musí být vše (děj, charakteristika postav, „dialogy“) vyjádřeno tancem, „vytančeno“. Balet může být celovečerní i kratší.

Jako příklady celovečerních baletů připomínáme Čajkovského „Labutí jezero“ a Prokofjevova „Romea a Julii“; kratší je Stravinského „Petruška“, Bořkocův „Krysař“ a j.

Balet může být rozdělen na čísla (t. j. jednotlivé tance) podobně jako opera nebo může probíhat v souvislejším proudu na způsob hudebního dramatu. Tento druhý typ se pak blíží *pantomimě*, v níž je nejen tančeno, nýbrž i hráno, ovšem bez projevu slovního. Pantomimická hudba je méně taneční; usiluje spíše o povšechné vystižení nálady na scéně a o charakteristiku postav a dějových zápletek.

Z českých pantomim připomínáme Novákovu „Signorinu Gioventù“ a „Nikotinu“.

Mezi baletem a pantomimou není ovšem nepřekročitelná hranice. Často záleží jen na *reprodukčním pojetí* choreografa, aby se z baletu stala pantomima nebo obráceně.

Kratší balety a pantomimy mohou být prováděny též *koncertně*. Je to ovšem provedení náhražkové. Zvláště u takových skladeb, jež jsou „jevištně viděny“, může mít podstatně oslabující účín.

§ 126. OBECNÉ NETANEČNÍ SKLADBY

Netaneční instrumentální skladby můžeme rozdělit na *obecné a charakteristické*. V obecných se uplatňuje hudba, již lze označit povšechně jako netaneční bez bližšího, zejména ne konkrétního určení obsahu. Jsou to vesměs *skladby absolutní* (beznámětové) *hudby*, avšak s ustálenými názvy podle základní nebo převažující nálady, podle užití stilisační techniky, nebo též podle účelu nebo způsobu vzniku.

Formálně, strukturou, fakturou i obsazením zcela volná a neustálená je *fantasie*. Pod tímto názvem se skutečně setkáváme se skladbami velmi rozmanitými. Jediné, co lze bezpečně o fantasiích říci, je, že nebývá příliš krátká. Její „fantastičnost“ může vyzírat z povahy hudby (plynoucí na příklad s neočekávanými přerovami, „nelogickými“ odbočkami, improvisačně laděnými pasážemi a pod.), při čemž celkový formální rozvrh může být jasný, spřízněný s některou základní jednovětou formou (jak to vidíme na příklad v Mozartově samostatné Fantasií *c moll* pro klavír, vytvořené v sonátové formě). „Fantastická“ však může být též celková forma (na příklad velká směs jen slabě zarámovaná náznakem reprisy v Mozartově klavírní Fantasií *c moll* s následující třívětou sonátou). V žádném případě nelze o fantasiích mluvit jako o formě. Skladba nemůže mít formu fantasie; lze pouze říci, že skladba jest fantasií, a to nejspíš jen podle povšechného rázu hudby.

Fantasie bývaly spojovány se skladbami určité, vyhraněné formy ve vyšší cyklický celek. Tak vznikaly zejména dvojice „fantasie a fuga“.

Názvem „fantasie“ upozorňuje skladatel zpravidla na povšechnou nebo převažující *evolučnost hudby* ve skladbě. Na rozdíl od ustálených forem, v nichž se uplatňují návraty (reprisy) a opakování (repetice), plyne hudba fantasie *stále vpřed*. Není to ovšem pravidlo.

Uplatňují-li se ve skladbě jenom neobvyklé nálady nebo některé „fantastické“ rysy kompoziční, označí ji skladatel „quasi una fantasia“ (t. j. na způsob fantasie). Tak dostaly dvě Beethovenovy sonáty (op. 27, č. I a op. 27, č. II) označení „Sonata quasi una Fantasia“ podle tehdy neobvyklé, romanticky laděné hudby některých vět.

Název „fantasie“ bývá dáván též skladbám, jež *volně zpracovávají jedno nebo několik daných temat* (na příklad Smetanova „Fantasie na národní písně“).

Vedle termínu „fantasie“ se vyskytuje v tomto smyslu též termín „*parafráze*“. Jde-li o méně fantastické uplatnění cizí (zejména známé, populární) skladby s vydatným využitím charakteristických nástrojových *specifik*, mluvíme o *transkripci* (t. j. „přepisu“). Úspěšné transkripce pro klavír psal Liszt. Ze Smetanovy tvorby známe transkripci na Schubertovu píseň „Zvědavý“.

Proti fantasii je v *impromptu* více improvisačních prvků. („Impromptu“, lat. in promptu, značí „narychlo“, „pohotově“). Některá Schubertova klavírní impromptus mají však jasnou třídílnou formu s reprisou. Zcela neobvykle použil tohoto názvu Ostrčil ve svém „Impromptu“, op. 13, neboť dílo je orchestrální; skutečná improvisační hudba, příznačná pro impromptu, se hodí jen pro sólový nástroj, neboť jedině na něm je možno improvizovat; zaznamenanou improvisaci lze ovšem instrumentovat.

Skladba rozmarného, vrtošivého nebo vzdorovitého rázu bývá zvána *capriccio* (francouzsky *caprice*). Ve srovnání se scherzem, jež je podobného charakteru, jsou v capricciu překvapující obraty, přerwy, odbočky a pod., asi jako ve fantasii. Lze přímo říci, že capriccio je zvláštní druh fantasie s hudbou scherzového rázu.

Skladby na způsob capriccia bývají označovány přídatným jménem „capriccioso“ („scherzo capriccioso“) nebo složeninami („fantasie-capriccio“).

Capriccia bývají též vymezována blíže určujícími adjektivy (na příklad Rimského-Korsakova orchestrální „Španělské capriccio“).

*Toccat*a se podobá capricciu, jen je míněna *výhradně pro klávesový nástroj* (klavír, varhany). Typická toccatová technika (stilisace) je v rychlých střídavých úhozech pravé a levé ruky (srov. slavnou Toccatu S. Prokofjeva, op. 11, též finální Toccatu v Bořkovcově Suitě pro klavír, op. 10). Ve starých (barokních) toccatách se střídaly volně (improvisačně) rychlé pasážové partie s pomalejšími akordickými.

Malá toccata se nazývá *toccatina*.

Drobná skladba jakékoliv formy a charakteru může být pojmenována *bagatella* (maličkost).

Skladba plynulé melodiky, připomínající hru na pastýřské šalmaje, může být nazvána *pastorale* (pastýřská). Označením „pastorální“ může být vymezen ráz skladeb různé formy, i rozměrných (na příklad „pastorální symfonie“).

§ 127. CHARAKTERISTICKÉ INSTRUMENTÁLNÍ SKLADBY

Už mezi obecnými netanečními instrumentálními skladbami byly uvedeny druhy, jež se vyznačují určitějším charakterem hudby: *pastorale*, *capriccio*, *toccata*. Nedovedeme si zajisté představit veskrze zpěvné capriccio, vlekou toccatu nebo pádící pastorale. Teprve však při užším, aspoň poněkud konkretisovaném vymezení hudby stává se skladba *charakteristickou*.

Bližší vymezení povahy hudby může být dáno zcela *individuálním námětem* a vyznačeno *individuálním názvem*, jak to vidíme v programních skladbách, nebo *námětem druhovým, shrnujícím*, vskutku jen *blíže charakterisujícím názvem*. Individuální názvy se nemohou opakovat, ledaže by tentýž námět byl jiným skladatelem zhudebněn. Blíže charakterisující názvy jsou opakovatelné (mohou být dány různým individuálně odlišeným skladbám).

Nejméně určitě je charakterisována hudba skladeb, pro něž si skladatel sice vytvořil zvláštní druhový název, avšak takový, který ponechává možnost širokého uplatnění nejrůznějších stavů, nálad, techniky a pod. Takové skladby spadají svou podstatou spíše mezi obecné instrumentální skladby; jejich zvláštností je právě jen ojedinělý, pro ně zvlášť stanovený druhový název (který ovšem může být napodobován).

Do této skupiny skladeb patří na příklad *moments musicaux* (= hudební chvílky, v jednotném čísle *moment musical*). Tímto názvem označil Schubert některé své menší klavírní skladby, a to velmi různého charakteru.

Stejně ojedinělé jsou Bachovy dvouhlasé klavírní *invence* (nápad, vynálezy). Jsou to malé polyfonní skladby různého náladového zaměření, uspořádané podle tónin od C dur do h mol. Na rozdíl od „Temperovaného klavíru“, v němž dvojice preludií a fug vyčerpávají chromaticky všechny tonální možnosti, omezují se invence jen na běžnější tóniny (do 4 # a 4 ♭). Obdobné tříhlasé skladbičky označil Bach jako *sinfonie*; taková tříhlasá sinfonia nemá ovšem nic společného s italskou ouverturou, zvanou též sinfonia, ani s cyklickou symfonií. Bachovy *sinfonie* jsou dnes označovány též jako *tříhlasé invence*.

Klasicisující skladatelé novodobí sahají někdy k Bachovu názvu „invence“, užívají ho však v jiném smyslu. Na příklad „Inventions“ (invence) Bohuslava Martinů je symfonická skladba o třech větách. Už z toho je vidět, že termín „invence“ není ustálený (t. z. jest individuální), že se neujal v původním smyslu.

K uvedeným povšechným, byť ojedinělým skladebným názvům, neprozrazujícím nic konkrétního z hudebního obsahu skladby, možno přiřadit o poznání konkrétnější *názvy převzaté z oblasti výtvarné*: *arabeska* (na příklad Debussyho „Deux Arabesques“), *silueta* (Dvořákovy klavírní „Siluety“), *črta* (Smetanovy „Črty“), *obraz* (Debussyho „Images“), *rytina* (Debussyho „Estampes“) a pod. Avšak i těmito názvy skladatel jako by zakrýval obsah svých skladeb. Neurčitost je právě v tom, že specifické termíny pro určitou výtvarnou techniku jsou vzdáleny hudebnímu světu; nelze jimi tudíž vystihnout náladu, ráz a charakter hudby.

V tomto ohledu je *druhové názvosloví převzaté z básnictví* hudbě mnohem bližší. Aspoň rozlišení druhů *lyrických*, jako jsou *ekloga* nebo *elegie*, a *epických*, jako jsou *legenda*, *romance*, *balada*, *rapsodie*, *novela* a pod., má smysl i v hudbě, neboť hudba stejně jako básně probíhá v čase. Nadto pak lze názvem převzatým z literatury vystihnout i základní nebo převládající náladu výtvoru: tklivost v *elegii*, pastorálnost v *ekloze*, slavnostnost v *óde* a *dithyrambu*, rozmarnost v *humoresce*, vážný vyprávěcí tón v *legendě*, pochmurnost v *baladě*, rozjasněnost v *romanci* a pod. Epické druhy jsou přirozeně vždy rozložitější než lyrické.

Ještě určitější jsou pak *názvy druhů vokální hudby*. Zde je specifikace největší.

Skutečnost, že instrumentální skladby vznikaly napodobením nebo i pouhým přepisem (transkripce) skladeb vokálních, obráží se na příklad ve starém termínu *canzone da sonar* (t. z. píseň ku hraní), z něhož se vyvinul obecný název hrané skladby *sonáta* (z *canzone sonata* = hraná píseň).

Instrumentální skladby nazvané podle některého druhu písňového se vyznačují *zpěvností* (jako protikladem proti tanečnosti, scherzosnosti). Platí to o *arii* (aria), netaneční větě starých *suit*, o *ukolébavce* (fr. *berceuse*), v níž se uplatňuje nadto ještě klidně kolébavá rytmisace, o *gondoliře* a *barkarole*, rovněž kolébavých, o milostné *serenáde*, s níž souvisí romanticky rozdychtěné, do šíře rozezpívané *nokturno* (u Johna Fielda, Chopina), a j. Veselého nebo aspoň popěvkového rázu je *canzonetta* (písnička). Přímou souvislost s romantickou lyrickou písní naznačil ve svých drobných klavírních skladbách Mendelssohn termínem *píseň beze slov*.

Individuálními názvy, vystihujícími jedinečný obsah hudby, vyznačují se *programní skladby*. Nelze-li postihnout obsah v podrobnostech, zejména dějových, mluvíme povšechně o *skladbách charakteristických*.

Individuální charakteristická instrumentální skladba (charakteristická skladba v užším smyslu) vystihuje základní náladu nebo několik nálad daných námětem, při čemž se ve své výstavbě nesnaží sledovat děj, nýbrž uskutečňuje ji jen na základě hudebních zákonitostí (jako t. zv. absolutní hudba). Ve skutečné programní skladbě je však formový rozvrh aspoň v základních rysech ve shodě s dějem či sledem událostí, charakterisovaných jednotlivými skladebnými částmi. Individuální charakteristická skladba spadá spíš do

okruhu druhů lyrických, programní je spíše výpravná (epická). S tím souvisí i rozdíl v rozlehlosti skladeb: charakteristická bývá drobnější, programní větší.

V individuálních charakteristických skladbách, stejně jako v programních, se mohou uplatnit ve značné míře i *proky taneční*. Tanečnosti lze použít k charakteristice stejně jako zpěvnosti.

Mistrem individuálních charakteristických skladeb byl Schumann, který pro ně dovedl vymýšlet i přiléhavé druhové názvy. Na příklad názvem „Motýli“ („Papillons“) je označena řada drobných klavírních skladeb z větší části tanečního charakteru. V „Karnevalu“ („Carneval“) jsou „drobné scény“ („scènes mignonnes“), jako „Pierrot“, „Arlequin“, „Coquette“, „Papillons“, „Chopin“, „Pantolon et Colombine“, „Paganini“, „Promenade“ a j.; celý cyklus končí „Pochodem davidovců proti Filištinům“ („Marche des Davidsbundler contre les Philistins“). Chopinovi věnovaných osm klavírních fantasií pojmenoval Schumann „Kreisleriana“ (op. 16); učinil tak podle tehdy (1838) známé postavy „kapelníka Johanna Kreislera“, což byl pseudonym E. T. A. Hoffmanna, jímž tento všestranný romantik (básník i hudebník) podpisoval své fantastické články v „Allgemeine musikalische Zeitung“. Podobně i jiné cykly a v nich jednotlivé skladby mají u Schumanna blíže charakterisující názvy: „Kinderszenen“ („Dětské scény“, op. 15), „Faschingsschwang aus Wien“ („Viedeňský karneval“, op. 26), „Nachtstücke“ (Nokturna, op. 23), „Waldszenen“ („Lesní scény“, op. 82) a j.

Z české tvorby připomínáme Smetanovy rané cykly „Bagately a impromptus“ (s jednotlivými skladbami „Nevinnost“, „Sklíčenost“, „Idyla“, „Touha“, „Radost“, „Pohádka“, „Láska“ a „Nesvár“), „Šest charakteristických skladeb“ (op. 1, „V lese“, „Vznikající vášeň“, „Pastýřka“, „Touha“, „Válečník“ a „Zoufalství“) a „Svatební scény“ (1849, „Svatební průvod“, „Ženich a nevěsta“, „Svatební veselí“). Ze zralé tvorby Smetanovy sem spadají „Sny“.

Romantická a zčásti i novodobá tvorba je na charakteristické skladby velmi bohatá. Místo určité charakteristiky upozorňují skladatelé někdy jen podrobnějšími přednesovými předpisy na charakter skladby, na příklad Suk v cyklu „Životem a snem“, (1. „S humorem a ironií, místy rozduřené“, 2. „Neklidně a nesměle, bez silnějšího výrazu“ 3. „Tajemně a velmi vzdušně“ atd. — všechny tyto předpisy jsou uvedeny jen v závorkách na počátku každé skladby). Ve svých „Preludiích“ vymezuje Debussy charakter jednotlivých skladeb až na konci každé skladby („... Tanečnice v Delfách“, „... Závoje“, „... Vítr na pláni“, „Zvuky a vůně plynou ve večerním vzduchu“ atd.). Taková diskretnost v slovní charakteristice vede nakonec k jejímu zamlčení. Tak se spokojil Prokofjev pro řadu dvaceti drobných klavírních skladeb ostře odlišeného charakteru jenom souhrnným názvem „Prchavé vidiny“ („Mimoletnosti“), v jednotlivých skladbách pak dal promlouvat pouze hudbě.

Mezi charakteristickými skladbami s určitým názvem a skladbami bez názvu není po hudební stránce druhového rozdílu. Beethovenovy „Bagately“ (op. 119 a 126) jsou právě tak fantastické a uvolněné jako novější skladby se zvláštními názvy.

Ve skutečně *programních skladbách* sleduje skladatel *konkretní děj* nebo líčí scénu (*obraz*). Programy dějové jsou ovšem častější, neboť se pro hudbu lépe hodí.

Vystižení děje či vůbec mimohudebního obsahu lze uskutečnit jednak *zvukomalbou*, jednak pomocí *hudebních symbolů* v nejširším smyslu.

Zvukomalebne lze vystihnout děje nebo stavy projevující se jako dílčím znakem určitými zvuky: na př. bouři, zpěv ptáků, tanec, rozprávku a pod.

V Beethovenově VI. symfonii, zvané „Pastorální“, je líčena scéna u potoka se zpěvem kuřáky, křepelky a slavíka (ve 2. větě), tanec venkovanů (ve 3. větě), bouře a děkovný zpěv (finale). Podobně líčí Smetana ve „Vltavě“ Svatojanské proudy, v „Blaníku“ hracího pastuchu, v „Táboru“ boje, ve „Valdštyňově táboru“ ruch v táboře a pod. V programních skladbách bývají na příslušných místech v partituře slovní připomínky.

Hudební symboly, o něž se opírá programní hudba, jsou dvojí: 1. *stálé* a 2. *konvenční*. Stálé symboly jsou neměnné a jsou srozumitelné bezprostředně.

Naproti tomu konvenční jsou dány tradicí, společenskými zvyklostmi, po případě jsou vymezeny v jednotlivých skladbách skladatelem. Mezi stálé symboly patří na př. zpodobení hlubiny hlubokými tóny a jasu vysokými, vášně prudkou hudbou a životní pohody klidnou. Konvenční symbol představuje na př. zvuk poštovské trubky v hudbě 19. stol., národní hymna, známá milostná píseň (její melodie) a pod. Stálé symboly mají velmi blízko ke zvukomalbě. Konvenční symboly jsou bez znalosti prostředí, a tím i jejich vedlejšího (nehudebního) významu nesrozumitelné.

Zvláštní třídu konvenčních symbolů tvoří *hudební myšlenky* (motivy, themata), *jimž sám skladatel přisoudil určitý mimohudební význam*. Mluvíme na př. u Smetany o thematu Vyšehradu ve „Vyšehradu“, ve „Vltavě“ a v „Blaníku“, o thematu Richarda III. ve stejnojmenné symfonické básni a pod. Citací takové hudební myšlenky připomíná skladatel zcela určitou mimohudební představu, pro niž si sám ve skladbě utvořil symbol. Patří sem Berliozova „idée fixe“ i Wagnerův „leitmotiv“. Takové symboly mohou ovšem zobecnět a lze jich pak účinně použít i v jiných skladbách.

Děj nebo sled událostí může být hudbou znázorněn *v souvislém proudu* nebo *jednotlivými obrazy*, sestavenými do určitého sledu. Druhý způsob je příznačný spíše pro formy cyklické a kombinované, první zase pro jednověté formy, a to základní i kombinované.

Na příklad děj lze sledovat v souvislém proudu ve Smetanově symfonické básni „Richard III.“, zejména v provedení, kde je líčen Richardův zlověstný sen a bitva, ústící do vítězství jeho protivníků v reprise. Naproti tomu Nováková „Slovácká suita“ je sestavena tak, že jednotlivé její věty představují spíš statické obrazy než rozvoj souvislého děje, jako celek nás však skladba provádí slováckou nedělí od rána do noci.

Rozlehlá, zpravidla však jednovětá programní skladba pro orchestr se nazývá *symfonická báseň*. Z rozboru symfonických básní Smetanových jsme poznali, že jejich hudební forma může být velmi rozmanitá. Vyhraněný program může mít též *ouvertura*, jež se pak nazývá *programní*. Program u ouvertury bývá dán dramatem, k němuž je komponována. Místo termínu „symfonická báseň“ užívá se též označení „hudební obraz“, „hudební báseň“, po případě jiných druhových názvů (*rapsodie, legenda* a pod.).

Vícevětá programní skladba může být označena jako *programní symfonie (sonáta)* nebo *suita* – podle povahy a závažnosti hudby, nebo též podle rozlehlosti a počtu vět (viz § 100, 101 a další). Programní symfonií je na příklad Beethovenova VI., Berliozova „Fantastická“, Lisztova „Faustovská“ a j. Z programních sonát připomínáme Beethovenovu „Les adieux, l'absence et le retour“ (op. 81) a Novákovy Sonatiny, zejména „Pohádku“, „O prázdninách“ a „Z dětského života“ (v této posledně jmenované jsou podrobné údaje programové, jako „Hurá, chlapi, do lesa!“, „Šli kolem ovčáka, který hrál pěkně na šalmaj“, „V tom se hrozně ulekli“, „Spatřili něco strašného“, „Zachraň se, kdo můžeš!“ atd.). Jako příklady programních suit jmenujeme Rimského-Korsakova „Šeherezádu“ a Novákovu „Slováckou suitu“.

Méně programní skladby mívají individuální názvy. Z velké části je lze zařadit mezi individuálně charakteristické skladby, o nichž bylo mluveno výše.

§ 128. SPECIFIKACE INSTRUMENTÁLNÍCH SKLADEB PODLE ÚČELU, ZPŮSOBU UPLATNĚNÍ NÁSTROJE, HUDEBNÍHO OBSAHU A FORMY

Skladatel může skladbu pojmenovat podle *zvláštního účelu*, jemuž má sloužit, dále podle *specifického uplatnění nástrojového*, podle *vyhraněného hudebního obsahu* a zvláštní povahy myšlenek, konečně podle *formálního uspořádání* (nebo

těž podle umístění). Celkem se tato hlediska kryjí s hledisky, podle nichž vůbec instrumentální skladby třídíme (viz § 121). Zde však jde o zvláštní, vyhraněné, do typičnosti vyhrocené (*specifikované*) znaky, jež skladatele přímo nutí k uplatnění určitého druhového názvu.

Pro nauku o hudebních formách bylo by věru nejjednodušší, kdyby skladatelé pojmenovali i takové specifikované skladby výhradně podle posledního z uvedených hledisek, podle formy. Praxe je však jiná. Lze dokonce říci, že hledisko formální je přehlíženo; uplatňuje se občasně a spíše jen v souhře s hledisky jinými.

Přitom je zajímavé, že rozmanitě (podle různých hledisek) specifikované skladebné druhy se v konkrétních případech někdy zpronevěřují svému původu (t. j. hledisku, podle něhož byly vytvářeny nebo aspoň koncipovány), ovšem za předpokladu, že jsou plně účinné a schopny života i v přesazení do jiných podmínek, odchylných od podmínek původních.

Zvláštní účel, a tudíž i vyhraněnou typovou fakturu má *etuda*. Je to skladba soustředěná k řešení nebo uplatnění některého *technického reprodukčního problému* nebo souhrnu problémů. Účel je tu tedy pedagogický, studijní. Skladba k tomu účelu zvláště vytvořená, musí být též podle toho posuzována: nestačí posoudit její tematiku, kompoziční podobu a stavbu podle jednotlivých skladebných složek a stránek, nýbrž také (a to hlavně) podle toho, jak se svého specifikovaného nástrojově-technického úkolu zhošťuje.

Tím, že hudba etudy vyrůstá ze skladebného promyšlení nástrojové problematiky, má i svůj specifický obsah. Mluvíme pak právem o *etudové hudbě*.

Pokud jde o formu etud, nelze než říci, že to bývají spíše kratší skladby, často třídlínné.

Vedle etud *praktických* či *instruktivních* (pro určitý stupeň těžkosti) se vyskytují *etudy koncertní*, vyžadující svrchovaného ovládnutí nástroje. Nad jiné názorným příkladem je Smetanova klavírní etuda „Na břehu mořském“. V koncertních etudách je pedagogický zřetel odsunut na vedlejší místo, takže hráč neuplatňuje techniku, již nabyt studiem příslušné etudy, až v jiné „přednesové“ skladbě, nýbrž přímo v ní. Koncertní etuda je tedy hudebně soběstačná; je komponována „samoučelně“. Je to typický případ, kdy původní účelovost skladby je stírána, až téměř mizí. Nakonec zde rozhodují obecná hudební sudidla. Z původní „etudovosti“ zůstává jen nástrojové technické vypětí, avšak nikoliv jako znak nezbytný; vidíme to z toho, že existují koncertní etudy pomalé a zpěvné (na příklad u Chopina).

Na protipólu koncertní etudy, naplněné plnohodnotnou hudbou, stojí *technická cvičení* pro různé nástroje. O nich nelze však již mluvit jako o skladbách, neboť zpravidla zcela postrádají hudebního obsahu.

Vyšší účel než etuda má *preludium* jakožto skladba, jež připravuje posluchače pro poslech hudby, jež má následovat. Preludium (doslova „předehra“) je vstupní sólová skladba (věta) uvádějící cyklus. Tento účel je ovšem zároveň formální a stavebný. Preludium jest nutně *první skladbou cyklu*.

Pravý účel preludia, t. j. příprava k poslechu, vyžaduje, aby se hudba preludia nevtírala plnou expositivní vahou. Vyplývá pak z toho, že skladatelé komponují preludia spíše na způsob volně plynoucí (avšak netěkavé) improvizace, ne z vyhraněných, předem vypracovaných temat. Improvisačnost preludia se projevuje celkovým evolučním charakterem jeho hudby, jednotvárnou figurační kresbou, jen pozvolna a postupně obměňovanou, etudovitou pohyblivostí a pod. Známe však též preludia pomalá, akordická, periodicky stavěná, zpravidla krátká, ne dosti rozvinutá (viz Chopinovo Preludium *c* moll, op. 28, č. 20). Vedle toho pak zase rozměrné, kontrastně zpracované *chorální předehry* pro varhany u Bacha, využívající jako *cantu firmu* melodie některého chorálu; mají často variační rozvrh.

Obsazení preludia je přirozeně sólové, bez doprovodu.

Časté jsou dvojice „preludium a fuga“, zejména v barokní hudbě. Suity pro sólový nástroj začínávají preludiem.

Protějškem preludia jest *postludium* (dohra, skladba na ukončenou). Tak označují skladatelé někdy finální číslo cyklu, jde-li o skladbu méně rozlehlou. Stejný význam má *epilog*.

Podobně jako u etudy může se stát též u preludia, že ztratí svůj původní účel jako vstupní skladba a osamostatní se. Samostatná preludia se pak řadí do stejnorodých volných cyklů (řad) jako kterékoliv jiné skladby. Vidíme to na příklad v souborech klavírních preludií F. Chopina, C. Debussyho a j.

Kratší vstupní skladba pro soubor nástrojů, zejména dechových, se nazývá *intráda*. Zcela krátkou (často jen několikataktovou) slavnostní skladbu pro žesťové nástroje, vlastně spíše jen

heslo než skladbu, označujeme prostě jako *fanfáry*. Je-li jich použito jako příznačné hudební značky (na příklad v rozhlase před vysíláním), říkáme jim *znělka*. Znělka nemusí ovšem být jen fanfárová; může to být i úryvek ze známé skladby (jako jsou na příklad první harfové akordy Smetanova „Vyšehradu“). U těchto zvláštních odrůd lze mluvit o určitém charakteru hudby a o epigramatické krátkosti.

Menší skladba, jež je vsunuta mezi jiné, rozměrnější, nazývá se *intermezzo* (mezihra). Je to tedy střední část (věta) cyklu. Podobně jako se vyskytují samostatná preludia, vyskytují se i samostatná intermezza. Jsou to menší skladby, asi jako bagatela (srov. Brahmsova klavírní „Intermezza“). Podle hudebního obsahu a formy nemůže být intermezzo nijak blíže vymezeno.

Hudbě, jež je vložena mezi jednání (akty) v divadelní hře, říkáme *entr'acte*.

Podobně posláni jako koncertní etuda má *koncert* (it. *concerto*, doslovně „zápas“). V rozlehlém cyklickém koncertu s doprovodem orchestru ukazuje virtuos vypslost své techniky stejně jako v sólové koncertní etudě. Koncertantní prvky jsou v něm sice podstatnou složkou hudební mluvy, nemohou však prostupovat celé dílo, jež má spíše povahu rozložitou, byť určitým směrem specifikované *synthesy* (viz dále § 129). Vyhraněně virtuosní hudba je v koncertech soustředěna do *kadencí*; během kadence orchestr nedoprovází. V novějších koncertech kadence odpadají, zato však bohatě figurovaná hudba na způsob kadencí je přidělována sólistovi stejnoměrně v celém díle.

Barokní koncert pro několik sólistů se nazýval *concerto grosso*. Proti vícenásobně obsazeným nástrojům doprovázejícího orchestru vystupovala skupina sólistů, která tvořila t. zv. *concertino*. Concertino bylo nejčastěji tříčlenné (tříhlasé). Concertino a *ripieno* (t. j. hra všech) se rozmanitě střídaly a vytvářely tak dynamicky odstupňované úseky.

Techniky *concerta grossa* užívají občas i novodobí skladatelé. U nás napsal moderní *Concerto grosso* Pavel Bořkovec.

Termínu „concertino“ užívá se dnes jako názvu pro *malý koncert*. Hraje v něm tedy jeden sólista, doprovázen však bývá menším orchestrem. Jako příklad z české literatury můžeme připomenout Janáčkovu Concertino pro klavír s doprovodem komorního souboru.

Podobný poměr jako mezi koncertní etudou a koncertem je mezi preludiem a *ouverturou*. Zatím co kratší preludium je myšleno pro sólový nástroj, je rozměrnější *ouvertura* koncipována *pro orchestr*. O různých formových typech bylo již mluveno (*francouzská, italská, zvaná sinfonia, klasická sonátová*). *Ouvertura* může být ovšem vytvořena i jinak. Zmínili jsme se též o *programní ouvertuře* (§ 127). V novější době komponují skladatelé *ouvertury* lehčího zrna, na způsob *volné směsi* (*potpourri*), v níž je anticipována hudba opery nebo operety, která následuje.

Jiný účel než etuda, preludium a s nimi souvisící podobné skladebné druhy má *serenáda*. Je to večerní hudba (od it. *la sera* = večer), jež byla hrána na ulici pod okny vyvolené dámy. Obsazení je — na rozdíl od sólové serenády vokální — *ensemblové* a povaha hudby je dána situací. Představuje-li prostá vokální serenáda základní jednovětou formu, je náročnější *ensemblová serenáda instrumentální cyklická*.

Serenádě se podobá *kasace* (it. *cassazione*). Jistý rozdíl je v hudebním obsahu: *kasace* je hrubší, méně umělá, primitivní, nesentimentální, nerotická.

Jako u jiných druhů vytrácí se postupně i u serenády původní účelovost a skladba se tak přibližuje jiné *ensemblové* hudbě. Na rozdíl od sonátových ensemblů a symfonií je však serenáda vždy ve faktuře průzračnější a ve výrazu prostší, asi jako *divertimento*.

§ 129. VELKÁ SYNTHETICKÁ DÍLA INSTRUMENTÁLNÍ

O menší skladbě lze vždy říci, že se soustřeďuje na určitý okruh nálad, ne-li na náladu jedinou, že je taneční nebo netaneční, že v ní plyne hudba povahy expositivní nebo zase evoluční, že je homofonní nebo polyfonní, vokální nebo instrumentální, *ensemblová* nebo sólová a pod. U rozlehlých, rozložitých skladeb to říci nelze. V nich se uskutečňuje *synthesa protikladných obsahů i různorodých znaků kompozičních*.

Různé typy velkých *synthetických děl* se liší od sebe způsobem, jakým se v nich prolínají a splétají protikladné myšlenky, jak se v nich střídají skladeb-

né části, dále podle toho, do jaké míry jsou tyto části samostatné nebo zase na sobě závislé, jak se doplňují a pod. Pro všechny typy lze však stanovit *znaky zcela obecné povahy*.

Velká synthetická díla mají formu cyklickou nebo kombinovanou, řídceji základní jednovětou (v tom případě jen III. kategorie). Všemi formovými typy — *suitou, symfonií, koncertem, sonátou, cyklem v užším smyslu, vyššími rondy* atd. — jsme se zabývali v dřívějších kapitolách. Zde upozorňujeme ještě zvláště na *symfonickou báseň* jakožto typ novoromantický a novější (viz § 127); symfonická báseň bývá i při své pravidelné jednovětosti myšlenkově rozvětvená a rozložitá stejně jako symfonie; v ní je „vše“, ruch i klid, zpěvnost, útočnost, tanec, dramatický konflikt atd.

Pokud jde o obsazení, představuje ovšem *velký orchestr* nejvhodnější reprodukční prostředek. Avšak i menší ensembles (komorní), nebo dokonce sólové nástroje (klavír, varhany) mohou být právy bohatému hudebnímu obsahu, plynoucímu v širokém proudu. Beethovenova Sonáta *B* dur, op. 106, Smetanův kvartet „Z mého života“ nebo Novákova klavírní „Sonata eroica“ jsou stejně mnohotvárné, do šíře i hloubky hledící a rozložené jako velká symfonická díla těchto mistrů.

Snaha po všeobsáhlosti vede někdy skladatele k tomu, že reprodukční aparát rozšiřují nad obvyklou míru. K velkému orchestrálnímu aparátu přibírá skladatel další nástroje nebo skupiny nástrojů (na příklad Suk ve „Zrání“, Janáček v Symfoniétě a j.), vedle sborově vedených nástrojů předpisuje nástrojová sóla s koncertantními pasážemi nebo zase tklivě zpěvnými melodiemi a pod. Někdy přistupují i lidské hlasy, sólové nebo sborové. Symfonie se pak kříží s kantátou, jak to vidíme v Beethovenově IX. symfonii nebo v Novákově „Podzimní symfonii“ nebo s písní (viz Mahlerovu IV. symfonii).

U velkých synthetických děl nelze mluvit o jejich specifikovaném účelu. Všestrannost díla je taková, že jen při plném soustředění na jeho ztvárněný obsah může posluchač postihnout a v lepším případě i prožít vše, čím je skladba naplněna. V celkových konturách skladeb nejvyššího řádu nepřezívají jednotlivými svými technickými nebo obsahovými znaky původní, úzce vymezené rysy účelové (srov. § 128). Skutečná symfonie jakožto zralý a shrnující skladatelský projev není již serenádou nebo taneční suitou, třebaže se v ní mohou vyskytnout serenádové nebo taneční intonace, funkčně zasazené do celkového proudu hudby. Od újeji vymezených skladebných druhů se odlišuje symfonie nebo symfonická báseň právě všestranností, ničím netísňenou obsáhavostí a bohatstvím. Obsahová synthetičnost velkých děl neznamena co největší nakupení různorodých, vnitřně nescelených složek. To by svědčilo spíš o velikášské nevybíravosti než o velikosti. Ve skutečné synthesi je *bohatství i řád, rozmanitost i vnitřní sepětí*. Při vší šíři, již se vyznačují velká synthetická díla, cítíme vždy, že jde o *projev harmonicky ucelené umělecké osobnosti*, nikoliv o eklektický konglomerát zbavený kouzla osobního pohledu. Každé skutečně velké dílo jest i při jasném přiklonění k některému druhovému nebo formálnímu typu vždy *individuální*.

KAPITOLA XIV

(Dodatek)

SKLADBA A ROZBOR

§ 130. SKLADBA JAKO VÝSLEDEK TVŮRČÍHO PROCESU. PRACOVNÍ POSTUP SKLADATELSKÝ. VÝZNAM STUDIA HUDEBNÍCH FOREM

Skladatel netvoří skladbu tak, že zvolenou (danou) formu vyplňuje hudbou, nýbrž rozvíjí a ztvárňuje vynalézanou hudbu podle jejího vlastního vnitřního pulsů a podle nosnosti myšlenek. *Forma tedy vyplývá z hudby, a nemůže tudíž být předem dána.* Přitom však vycházejí různým skladatelům podobné, v základním rozvrhu často shodné skladebné tvary čili formy. Je to zřejmě způsobeno tím, že možnosti v uspořádání skladby (rozuměj formové možnosti) jsou, pokud jde o základní obrysy, omezené a některé postupy jsou přitom vynucovány vyšší, jakoby „nad skladatelem stojící“ zákonitostí. (Poznali jsme na př. vševládnu moc reprisy, tonální osy, kontrastu a pod.) Omezené možnosti a nutnost podřídit se zákonitosti obecné psychologické podstaty vedly — aspoň pro určitá, zpravidla však dosti široká historická údobí — k ustálení nebo k preferování některých formových schemat. Tato skutečnost pak může v pozorovateli vzbudit mylný dojem, že skladatelé vyplňují danou formu. Formová podobnost nebo i shoda mezi různými individuálními skladatelskými projevy znamená vždy zároveň druhové (typové) spříznění výchozí myšlenky a podobnost záměru. (Na př. dva skladatelé chtějí napsat živou, jiskřivou nebo vířivou hudbu — oběma z tohoto záměru vyjde scherzová věta ve velké třídílné formě „da capo“.)

Na formu vytvářené skladby umělec zpravidla ani valně nemyslí. Jemu jde o *myšlenku a výraz*, o *zamýšlený účín*, nikoliv o abstraktní (obecné) formové schema. Průběh skladby mu vyrůstá „pod rukama“ z vnitřku, volným (byť ukázněným, soustředěným) rozletem fantazie. Co skladatel pečlivě sleduje a v čem se projevuje jeho umělecky vyzrálé tvořivé myšlení, jest živá *komposiční linie* jednotlivých skladebných oddílů a soudržná *stavba celé skladby*.

Jestliže formový rozvrh skladby vyplývá jako přirozený výsledek skladatelova tvořivého hudebního myšlení, lze zajisté soudit, že skladatel může komponovat bez znalosti hudebních forem. (Neboť formu si pro každou skladbu tvoří, nemusí se ohlížet po vzorech.) Tak tomu skutečně jest. Začá-

tečníci a amatéři jinak nekomponují. Nepředstavuje snad tedy studium hudebních forem pro skladatele zbytečnou přítěž?

Zde je třeba odpovědět stejně jako u ostatních základních skladebných nauk: skladatelským školením a s ním souvisejícím zevrubným hudebně theoretickým studiem, opřeným o živou praxi, skladatel na začátku své kompoziční praxe roste, jeho tvůrčí myšlení se prohlubuje a jeho práce nabývá postupně jistoty v tom, že se při ní může uplatnit vlastní, věcně založená kontrola a autokritika. Jako v každé práci (na př. vynálezcově) má i v kompozici nedocenitelný význam dobrá znalost toho, co vykonali jiní pracovníci.

Kompozice vyžaduje vždy celé osobnosti, celého člověka. Čím jsou kořeny osobnosti rozložitější, tím budou i její projevy hlubší, pravdivější, vnitřně ukázněnější. Studium skladebných nauk, mezi nimi i nauky o formách, tříbí skladatelovo myšlení, bystrí jeho postřeh, vede ho k „logickému“, t. j. přirozenému, na tvorbě mistrů založenému (chcete-li, osvědčenému) rozvíjení nápadů. Skladatelovo studium nekončí ovšem školou: skladatel studuje (t. j. srovnává, promýšlí problémy, poznává díla, posuzuje je atd.) po celý život. Sledovat to můžeme na tvorbě každého velkého skladatele.

§ 131. ROZBOR SKLADBY

Hotovou skladbu podrobujeme rozboru. Rozbor může být různý: povšechný, historický, společenský, slohový, skladebně technický nebo i jinak rozmanitě specifikovaný (thematický, harmonický polyfonický, stilisační, formální, stavebný). Často se setkáváme s rozbohem jednostranným nebo kusým. Kusost rozboru pocítujeme nepříjemně právě tehdy, kdy analytik přejde mlčením významné (charakteristické) znaky skladby.

Dobry rozbor představuje vždy zároveň *výklad skladby*. Skladbu jakožto živý projev umělecké osobnosti, která netvoří do prázdna, nýbrž ze života, pochopíme vždy plněji, když pronikneme k jejím kořenům společenským, když poznáme historické podmínky, za kterých vznikla, a uvědomíme si dosah její pozdější působnosti. Historické znalosti se vztahují přirozeně i na osobnost skladatelovu, na jeho tvůrčí vývoj, jeho umělecké i lidské credo, jeho školení, růst atd.

Rozbor skladby jako literární projev nemá ovšem smysl sám sebou; jeho úkolem jest *pomáhat, odkrývat, přibližovat*. Z toho pak plyne, že způsob, jakým jest podáván, musí být přímo závislý na bezprostředním účelu. Jest jiný, obrací-li se k profesionálním hudebníkům, zajímajícím se o skladebnou problematiku, a zase jiný, obrací-li se k dětem, k širokým vrstvám nehudebnickým a pod. Podrobnosti technické („výrobní“) povahy jsou bezúčelné tam, kde nelze předpokládat jejich pochopení (ježto schází průprava). Naopak zase pominutí s odborného („řemeslného“) hlediska důležitých technických znaků (na př. nepřihlížení k tonálnímu řádu skladby) představuje vážný nedostatek takového rozboru, který chce poučovat adepty odbornictví.

V různých hlediscích a v různých stránkách, podle nichž je rozbor orientován, jest řádová posloupnost (hierarchie). Kam náleží *rozbor formální*, který nás zde přirozeně zajímá nejvíce?

Odpověď je sice jasná, avšak přece je třeba její samozřejmost doprovodit několika vysvětlujícími a varovnými slovy. Formální rozbor jakožto součást — zajisté nejdůležitější — základního rozboru skladebně technického předpokládá jasné průhledy (chcete-li, předchozí rozbor) do oblasti harmonie, polyfonie, nástrojového vybavení. Analytik, který se nedovede bezpečně orientovat v harmonii a nemá vycvičený postřeh pro polyfonní jevy, nemůže se pouštět do formálního rozboru, neboť ani základní obrysy skladby nelze bez těchto předpokladů spolehlivě postihnout. Stejně jako vyžaduje formální rozbor širší průpravu (nejen v nauce o formách), vyžaduje zase výše zaměřený rozbor slohový a historický spolehlivé průpravu v oblastech odborných, hlavně ve formách. Vědec nebo kritik, který neprošel odborným hudebním studiem, podobným theoretickému studiu skladatelů, sedí věru na vratké stoličce; soudím, že s takového místa pronáší, a dalekosáhlým perspektivám, jež kreslí, schází pak „maličkost“: reální podklad, a tím i pravdivost.

Formální rozbor předpokládá sice průpravu a rozhled po jiných oblastech skladebně technické povahy, není však samoučelný, nýbrž ukazuje dále. Přitom sám představuje oblast, již nemůže analytik prostě obejít, chce-li se zahledět do světa hudby s míst vyšších a nejvyšších.

SEZNAM NOTOVÝCH PŘÍKLADŮ

Číslice v závorce značí číslo příkladu. Příklady, v nichž jsou uvedeny podstatné části skladeb nebo skladby celé, jsou vyznačeny tučně.

A. Umělá hudba

(Attaignant): *Pavana a gagliarda* pro klavír (378, 379).

Bach: „*Francouzské suity*“ (230, 235, 240, 404, 405). *Fuga d moll* pro klavír (101). *Fuga D dur* pro varhany (262). „*Hohe Messe*“ (293–4). *Invence d moll* (273). *Suita D dur* pro orchestr (222). „*Temperovaný klavír*“ (215, 216, 217, 223, 263, 276, 279, 280, 282, 285, 286, 287, 288, 289). „*Umění fugy*“ (21, 22, 65).

Bartók: *Hudba pro smyčce, bicí nástroje a celestu* (58).

Beethoven: *I. symfonie* (13, 16, 307, 320, 328, 356). *II. symfonie* (313, 319, 326). *III. symfonie* (6, 32, 33, 74, 76, 301, 302, 305, 321, 343, 346, 382). *V. symfonie* (66, 69, 71, 72, 124, 303). *VII. symfonie* (306, 325, 327). *VIII. symfonie* (206). *IX. symfonie* (292, 383). „*Coriolan*“ (8). „*Egmont*“ (64). *Kvartet G dur*, op. 18, č. II (148, 154, 156). *Kvartet D dur*, op. 18, č. III (202). *Kvartet c moll*, op. 18, č. IV (157, 166, 221). *Kvartet A dur*, op. 18, č. V (143, 162, 185, 193, 194). *Kvartet B dur*, op. 18, č. VI (144, 170, 212). *Kvartet e moll*, op. 59, č. II (149, 165, 218). *Kvartet Es dur*, op. 127 (214, 358). *Kvartet cis moll*, op. 131 (171, 172, 196). *Kvartet a moll*, op. 132 (227). *Septet Es dur*, op. 20 (241). Variace na thema „*Une fièvre brûlante*“ (299). *32 variací c moll* (300). *Sonáta f moll*, op. 2, č. I (28, 29). *Sonáta A dur*, op. 2, č. II (244, 254, 259). *Sonáta c moll*, op. 10, č. I (311). *Sonáta F dur*, op. 10, č. II (226, 349). *Sonáta D dur*, op. 10, č. III (312). *Sonáta E dur*, op. 14, č. I (153). *Sonáta G dur*, op. 14, č. II (354, 355). *Sonáta cis moll*, op. 27, č. II (70, 330). *Sonáta G dur*, op. 49, č. II (238). *Sonáta G dur*, op. 31, č. I (68). *Sonáta Es dur*, op. 31, č. III (118, 125, 331, 347). *Sonáta C dur*, op. 53 (102, 117). *Sonáta Es dur*, op. 81 (92). *Sonáta A dur*, op. 101 (265, 323). *Sonáta B dur*, op. 106 (50, 51).

Benda Jiří: *Koncert g moll* pro klavír (130).

Berlioz: „*Fantastická symfonie*“ (384 až 388).

Bořkovec: *II. kvartet* (275). *Rondo* pro klavír (367, 368).

Buxtehude: *Fuga F dur* pro varhany (260). *Fuga C dur* pro varhany (270). *Passacaglia d moll* pro varhany (295–6).

Corelli: *Concerto grosso c moll* (77).

Couperin: „*Le petit rien*“ (363).

Čajkovskij: *VI. symfonie* (350). „*Roční doby*“, op. 37 bis (84).

Černohorský: *Fugy* pro varhany (11, 261, 272, 274, 277).

Debussy: *Kvartet*, op. 10 (394 až 396).

Dusík: *Canzonetta g moll* pro klavír (369 až 371).

Dušek F. X.: *Sonáty* pro cembalo (128, 352, 353).

Dvořák: *Symfonie G dur*, op. 88 (336). *Symfonie „Z Nového světa“* (61, 62, 67, 95, 99, 141, 317, 345). *Koncert* pro housle, op. 53 (86, 94). *Koncert* pro violoncello, op. 104 (49, 341). „*Slovenský tanec*“ e moll, op. 72, č. 10 (210). „*Vodník*“ (30, 31). *Kvartet As dur*, op. 105 (96). „*Poetické nálady*“, op. 85, č. 5 (122). „*Siluety*“, op. 8, č. 9 (255 až 257). „*Moravské dvojzpěvy*“, op. 32, č. 4 (160). „*Rusalka*“ (403).

Fibich: „*Nálady, dojmy a upomínky*“ (87, 237).

Franck: *Sonáta A dur* pro housle a klavír (359 až 362, 389 až 393).

Frescobaldi: „*Fiori musicali*“, *ricercar* (291).

Händel: *Suita g moll* pro klavír (380, 381). *Fuga g moll* (290). *Fuga a moll* (269, 278). „*Air con variazioni*“ (304).

Haydn: *Symfonie D dur*, „*Londýnská*“ (315, 318). *Symfonie G dur*, „*mit Paukenschlag*“ (348).

Chopin: *Nokturno g moll*, op. 15, č. III (245 až 247). *Sonáta h moll* pro klavír (338).

Janáček: „*Taras Bulba*“ (53). „*I. X. 1905*“, „*Předtucha*“ (131, 133, 134). „*V mlhách*“ (120, 126). „*Po zarostlém chodníku*“, „*Pojďte s námi!*“ (243). *I. kvartet* (329).

Lully: „*Armida*“, *ouvertura* (398).

- Mjaskovskij: *Kvartet e moll*, op. 47 (209). *Fuga fis moll* pro klavír (268). *I. sonáta* pro klavír (269).
- Monteverdi: *Madrigal „Ch'io non t'ami“* (57).
- Mozart: *Symfonie g moll*, Köch. 550 (104 až 108, 332). *Symfonie C dur*, Köch. 551 (324). „*Divadelní ředitel*“, ouvertura (351). *Sonáta A dur* pro klavír (38, 39, 164, 239). *Sonáta c moll* (309, 310, 322). *Sonáta D dur* (372 až 374). *Sonáta C dur* (342). *Sonáta F dur* (314). *Sonáta B dur* (35). *Fantasie c moll* pro klavír (26). *Fantasie d moll* (397). *Rondo D dur* pro klavír (375 až 377). *Requiem*, „*Osanna*“ (271).
- Musorgskij: „*Obrázky z výstavy*“, „*Velká brána kijevská*“ (80).
- Novák: „*V Tatrách*“ (23 až 25, 63). „*Slovácká suita*“, „*Zamilování*“ (179). *II. kvartet*, op. 3 (97, 284). „*Pan*“, op. 43. „*Žena*“ (297–8). „*Sonata eroica*“, op. 24 (308, 316). „*Svatováclavské triptych*“, op. 70 (110). „*Serenády*“ pro klavír, op. 9, č. 2 (161). „*Mládí*“, op. 55 (79, 129, 152, 242). *Sonatiny* pro klavír, op. 54 (60, 119, 121, 127, 174).
- Palestrina: *Motet „Sicut cervus“* (219). *Missa „Iste confessor“* (234).
- Piccinni: „*La buona figliuola*“, ouvertura (399 až 402).
- Prokofjev: „*Romeo a Julie*“, op. 75 (142). *Rigaudon*, op. 12, č. 3 (150). „*Mimolátnosti*“, op. 22, č. 13 (83). *Gavota*, op. 32, č. 3 (167).
- Purcell: *Suita g moll*, preludium (220). *Suita a moll*, preludium (224).
- Rejcha: *Fuga* (225, 281).
- Scarlatti Domenico: *Sonáta G dur* pro klavír (357).
- Schubert: *Symfonie C dur* (59). *Sonáta G dur* pro klavír, op. 78 (1 až 5).
- Schumann: *Variace na jméno „Abegg“* (48). „*Dětské scény*“, op. 15. „*Usínající děcko*“ (78).
- Smetana: „*Richard III.*“ (340). „*Vyšehrad*“ (27, 73, 75, 333, 335, 337). „*Vltava*“ (46, 52, 10 až 116). „*Sárka*“ (41, 54, 55). „*Z českých luhů a hájů*“ (267). „*Tábor*“ (40, 43, 44, 47, 334). *Kvartet „Z mého života“* (37, 339, 344). *II. kvartet* (45). *Trio g moll* (7, 93, 364 až 366). „*Z domoviny*“ (151). „*České tance*“ (85, 89, 91, 132). „*Sny*“, „*Utěcha*“ (90). „*Vzpomínky na Čechy*“ (159). „*Poetické polky*“ (36). „*Črty*“ (34, 88, 236, 266). „*Bagately a impromptus*“, „*Nevinnost*“ (232). „*Vzpomínka na Plzeň*“ (103). „*Prodaná nevěsta*“ (42, 139, 155, 158, 175, 192, 201, 213, 258). „*Věno*“ (200).
- Suk: „*Jaro*“, op. 22a (81, 252, 253). „*O matince*“, „*Kdysi z jara*“ (82, 250, 251). „*Episody*“, „*Ella-polka*“ (248, 249).
- Šostakovič: *Kvintet*, op. 57 (98).
- Voříšek: *Sonáta b moll*, op. 20 (129). *Impromptu*, op. 7, č. 5 (211).

B. Lidové písně a skladby anonymní

- Ach Bože, Bože, Bože můj (181).
- Ach, dolina, dolina (146).
- Aj, co to tam šusti (163).
- Andulko, huběnko, duše má (173).
- Alou, alou, zahrajte mně (231).
- Až mně bude sedum, sedumdesát sedum (184).
- Bolí mně hlavěnka (169).
- Bože muoj, otče muoj (135).
- Dycky jsem ti říkávala (186).
- Dyž sem šel za milou (136).
- Ej, dolina, dolina (145).
- Enom si, cérečko, enom si rozpomeň“ (205).
- Eště mě nemáš (182).
- Hajaju, hajaju, pójdzem na Myjavu (180).
- Hop, hej! cibuláři (140).
- Hop, holka, svlíkej kabát (207).
- Chodila po včelínku (191).
- Chytil táta sojku (198).
- Já bych se s mou milou rád vozil (187).
- Já bych tě, má zlatá (137).
- Já nechci žádného, jen Honzu samého (17).
- Já sem mistr seminárcký (204).
- Jak mně bylo smutno od mej milej jíti (188).
- Jede forman dolinú (168).
- Ještě mě v kolíbce kolíbali (177).
- Kaj to idžěš, Kubiku? (195).
- Každý se nám diví (138).
- Kdes, holubičko, lítala (190).
- Kdož jste boží bojovníci (19, 20, 233).
- Máš, máš, má milá děvečko (10).
- Okolo Anova voděnka se valí (12).
- Okolo Třeboně (189).
- Panimamo, švarnu cerku matě (14).
- Preleť, sokol, cez ten háj (208).
- Puer natus est nobis* (56).
- Sil jsem proso (9).
- Sivá holubičko, kdes byla? (183).
- Straka hnízdo vláčela (199).
- Svatou dobu již tu máme (197).
- To naše stavení (147).
- To Petrovské pěkné pole (228).
- To Velické širé pole (203).
- Tovačov, Tovačov, tovačovský zámek (18).
- Umrem, umrem (229).
- Voděnka studená jako led (178).
- Zakukala zezulenka (176).
- Žádnýj neví jako já (15).

VĚCNÝ REJSTŘÍK

Číslice značí stránky. V závorkách je uváděna výslovnost.

- a cappella 443, 449
accentus (akc-) 445
Agnus Dei 448, 451
air (ér), aria 399, 461
akord
— frygický akord, F 48, 56
— lydický akord, L 48, 56
— mimotonální akord 52, 57
— neapolský sextakord 48
— sdružené mimotonální akordy 58
album 394
allemanda 399, 455
analýsa, viz *rozbor*
anglaise (-éz) 399, 456
anthem (ensm) 450
arabeska 461
arie, arietta 448
arioso 445, 446
ars nova 449
asymetrie, nesymetričnost 147
— vnější nesymetričnost 142
— vnitřní nesymetričnost 140
atonalita, atonální hudba 53, 56, 61
attacca (-ka) 74, 421
augmentace 38, 39, 40

bagatela 460
balada 442, 447, 461
balet 459
ballad-opera 453
balletto 450
barkarola 461
barok 176, 177
barva zvuku, barevná stránka 9, 10, 11,
45, 46
běh, chod, pasáž 91
bel canto 448
Benedictus 448, 451
berceuse (bersöz), ukolébavka 447, 461
bezfunkčnost 53, 61
bitonalita 61, 62
bolero 457
bourrée (buré) 399, 456

caccia (kača) 449
cantata (k-) 450
cantus firmus (k-) 65, 448, 449
cantus gregorianus, romanus, planus 448
capriccio (kapričo) 460
catch (keč) 449
canzone (kanc-) 266
canzone da sonar 461
canzonetta (k-) 461
cavatina (k-) 448
cesura (-z-) 79
ciacona (čakona), fr. chaconne (šakon)
271, 272
cibulička 457
citlivý tón 49
comes (k-), průvodčí 242, 243
commedia dell'arte (k-) 452
concentus (k-) 446
concertino (konč-) 407, 465
concerto grosso (konč-) 402, 407
couplet (kuple), kuplet 375
couranta (ku-) 399, 455
Credo (k-) 448, 451
cyklický princip 411
cyklus, viz *forma*
cyklus „attacca“ (-ka) 421
cyklus cyklů 416, 417

část, částice 75, 76, 79
— amelodická část skladby 22, 23
článek, fráze 75, 76
— analogický článek 81
— dílčí článek 75, 76
— drobný dílčí článek 75, 76
— melodický článek 76, 81
— mužský článek 81
— skladebný článek 75, 76
— ženský článek 81
členění, frázování 76, 80, 81
črta 461

deklamace 443, 444
dělení 41, 76

- diafonia 449
 Dies irae (iré) 449, 451
 díl, dílec 75, 76
 — větný díl 75, 76
 diminuce 38, 39, 40
 divertimento 398, 402, 403, 465
 discantus (-sk-) 449
 dohra, viz *koda*
 dominanta, D 48, 56
 — mimotonální dominanta 57
 Domine Jesu 451
 double (dubl), mn. č. doubles (dubl) 290, 401
 drama
 — dramma per musica (-ka) 445
 — hudební drama 452, 453
 drobení 146
 druhy hudby 443
 duo 406
 dupák 457
 dux, vůdce 242
 dynamika, viz *síla zvuku*

 ekloga 461
 elegie 461
 ensemble (ansambl) 444, 450
 entr'acte (antrakt) 465
 epilog 464
 epizoda, viz *mezihra*
 etuda (-tü-) 464
 evangelista 451
 evoluce, evoluční hudba 83, 85, 86, 104
 exposice, expositivní hudba 83, 86

 faktura 21, 22
 fandango 457
 fanfáry 465
 fantasie 442, 459
 fauxbourdon (foburdon) 449
 figura, figurace 91, 96, viz též *běh*
 forma, formální stránka 11, 12, 14, 15, 16, 72, 73, 467
 — cyklická forma, cyklus 74, 75, 393, 395, 398, 419
 — funkční pojetí formy 7, 16
 — jednovětá forma 419
 — kategorie jednovětých forem 182, 183
 — kombinovaná forma 182, 419
 — malá dvoudílná forma 182, 184, 187
 — malá třídílná forma 182, 190, 194, 198, 199
 — nauka o formách 15, 16, 17
 — písňová forma 187
 — přísná forma 439
 — rozšířená velká třídílná forma 227
 — rozšířené malé formy 201
 — řaděná kombinovaná forma 421
 — stavěná kombinovaná forma 421
 — tří-pětídílná forma 206, 219
 — velká dvoudílná forma 183, 214, 215
 — velká třídílná forma 183, 214, 218, 219
 — velká vícedílná forma 227, 234
 — volná forma 419, 422, 437, 439
 — základní jednověté formy 113, 419
 — zúžená velká třídílná forma 225
 — zúžené malé formy 197
 foxtrott 457
 fráze, viz *článek*
 frázování, viz *členění*
 frottola 450
 fuga 170, 194, 237
 — čtyřnásobná fuga 259
 — dvojitá fuga 259
 — fugato 266, 267
 — fughetta 266, 267
 — fugová exposice 241
 — fugová mezivěta, epizoda 245, 246, 249, 251, 258
 — fugová protivěta, protithema 170, 239, 246, 259
 — fugová reprisa 255, 257
 — fugové provedení 248, 251
 — oktávová fuga 247
 — první provedení ve fuze 248
 — stavba fugy 258
 — trojitá fuga 259
 — třetí provedení ve fuze 255
 — volná fuga 266, 267
 funkce, viz *harmonie*
 furiant 457

 gagliarda (galjarda) 399
 galop, viz *kvapík*
 gavota 399, 456
 giga (dži-), fr. gigue (žig) 399, 455, 456
 glee (glí) 450

- Gloria 448, 451
gondoliéra 461
ground (graund) 271, 272, 275, 276
- habanera (avanera) 457
harmonie, harmonická složka 9, 11, 12, 13, 14, 46, 65
— harmonické funkce, funkční stránka harmonie 12, 48
— latentní harmonie 12
— nauka o harmonii 15
— netonické harmonické funkce 48
— princip citlivého tónu 49
— princip čisté toniky 49
- heterofonie 71
historicus (-kus) 450
hudba, viz též *druhy hudby, evoluce, exp-sice*
— funkční typy hudby 83
— hudební projev 21
— hudební řeč 9
— instrumentální hudba 454
— jazzová hudba, jazz (džez) 455, 457
— komorní hudba 405, 454
— salonní hudba 454
— scénická hudba 444
— symfonická hudba 454
— vokální hudba 443
- hulán 457
humoreska 461
hymna 448
- chaconne, viz *ciacona*
chanson¹ (š-) 447
chanson² (š-) 449
chod, běh, pasáž 91
chorál 194
— ambrosiánský chorál 448
— gregoriánský chorál 177, 180, 448
— chorální předehra 464
- idée fixe (idé fix) 410
imitace, imitační polyfonie 65, 67
impromptu (empromptü) 442, 460
improvisace 437
instrumentace, nauka o instrumentaci 15
— nauka o nástrojích 15
intermezzo (-dzo) 465
interval
— mrtvý melodický interval 81
— rozpínání melodických intervalů 30, 31
— stlačování mel. intervalů 30, 31
— živý mel. interval 81
- intonace¹ 14
intonace² 21
intráda 464
invence 461
inverse 28, 29, 30
— račí inverse, račí postup 34, 35, 36, 40
- jazz, viz *hudba*
jota aragonesa (cho-) 457
- kadence 359, 465
kánon 68
kantáta 450
kasace 465
kinetická složka 9
klasicismus 176, 177
koda, dohra, kodová hudba 83, 85, 87, 88
— členitá koda 227, 231, 232
- koloratura 448
kolorit 11
komplikace 31, 32, 40
kompoziční linie 108, 285, 467
koncert 358, 405, 413, 465
kontrapunkt 65
— nauka o kontrapunktu 15
kontrast, zákon kontrastu 109, 123
kontrasubjekt 246
kuplet, viz *couplet*
kvapík, galop 457
kvartet 405
— klavírní kvartet 454
— kvartetino, quartettino 407
- kvintet 405
— klavírní kvintet 454
- Kyrie 448
- ländler 457
legenda 461
leitmotiv (lajt-), příznačný motiv 453, 463
libreto 453
liedertafel (lídrtafl) 450
linie, viz *kompoziční linie, melodie — melodická linie*

- liturgie 452
loure (lur) 399, 456
- madrigal 449
maggiore (madžore) 278, 279
mateník 457
mazurka 457
medvěd 457
melisma, melismatický zpěv 443, 444
melodie 22, 80, 81, 82
— melodická linie 10, 13, 23, 124
— melodický pohyb 27
— melodika 15
— melodisace 28
— melos 10
melodram 444
menuet 399, 456
metrum, metrická stránka 11, 13, 14, 36, 42
mez samostatnosti 182, 183
mez soudržnosti 182, 183
mezihra, mezivěta, epizoda, spojka, vložka 83, 85, 88, 89
minore 278, 279
missa, viz *mše*
místotonika 52, 57
mixolydický střed 199
modulace 52, 57, 59, 60
moment musical (momán müzikal) 461
monodie 452
monothematicčnost, monothematismus 354, viz též *thema* — *thematická jednota skladby*
motet, motetus 449
motiv 89, 90, 91
— motivace 91, 96
— motivická práce 91, 92, 102
— příznačný motiv, leitmotiv (lajt-) 453
— zrušení motivu 91, 99
mše, missa 451
— *ordinarium missae (-sé)* 448
— *proprium missae* 449
— večerní *mše* 452
musette (müzet) 456
myšlený tón 81
- návrat, viz *reprisa*
nesymetričnost, viz *asymetrie*
- nivelisace 28, 30
nokturno 461
nonet 405, 454
- obkročák 457
obsah hudby 16
oddíl 75, 76
oktet 405
opakování 102, 103
opera 452
— *opera buffa* 452
— *opera semiseria* 452
— *opera seria* 452
— *opereta* 453
oratorium 450
ordre (ordr) 398, 402
organum 449
orchestr komorní 454
ostinato, ostinátní thema 271
ouvertura (uvertüra) 293, 360, 399, 401, 428, 465
— francouzská ouvertura 428
— italská ouvertura 428, 431
— programní ouvertura 361, 362, 463
oves 457
- pantomima 459
parafráze 460
parlando 445
parthia 402
partita 398, 402, 403
pasáž, běh, chod 91
passacaglia (-kalja), ciacona (čako-) 271, 272
passepied (paspjé) 399, 456
pasticcio (-ičo) 453
pastorale 460
pašije 451
pavana 399
perioda, periodičnost, periodicita 113, 114, 176, 177
— dvojperioda 161, 186, 188
— charakteristika period 147, 148
— komposiční per. 166, 167
— melodická per. 166
— modulující per. 126
— otevřená per. 126, 130
— pootevřená per. 130
— rozšířená per. 150, 152
— struktura periody 136, 137

- uzavřená perioda 126, 130
- zúžená per. 150, 151
- píseň 446
 - píseň beze slov 461
 - prokomponovaná píseň 447
 - strofická píseň 447
 - stroficko-variální píseň 447
- pochod 458
 - smuteční pochod 458
- polka 457
- polonaise (-néz) 456
- polonéza 457
- polověta 75, 76, 113
 - otevřená polověta 130
 - pootvřená polověta 130
- polyfonie, polyfonická stránka 12, 14, 65
- polythematicnost, polythematismus 354, 355
- polytonalita 61
- postludium 464
- potpourri (popuri), viz *směs*
- preludium 399, 464
- program, programní podklad 282; viz též *symbol, symfonická báseň, symfonie — programní symfonie, zvukomalba*
- proposta 65, 239
- provedení 83, 84, 100, 104, 105
 - druhé provedení 248, 352, 353
 - fugové prov., viz *fuga*
 - mírné prov. 332, 334
 - ostré prov. 332, 333
 - sonátové prov., viz *sonáta — sonátová forma*
- průvodčí, viz *comes*
- předvěti 113, 114
- přepojení 80, 81
- quodlibet (kvod-) 450
- račí postup, viz *inverse*
- hapsodie 442, 461
- reální odpověď, risposta 243
- recitativ 443, 445, 448
 - recitativo accompagnato (reči-akompanáto) 445, 446
 - recitativo secco (reči- -ko) 445
- reexposice 292, 345
- refrén 186, 447
- renesance 177
- reperkuse 242
- reprisa, návrat 83, 85, 86, 91, 98, 100, 102, 103, 187, 194
 - druhá reprisa 352, 353, 354
 - fugová repr., viz *fuga*
 - náznak reprisy 209, 227
 - nepravá příprava reprisy 343
 - neúplná reprisa 350
 - příprava reprisy 336, 340, 341
 - sonátová reprisa 345, viz též *sonáta — sonátová forma*
 - reprisové zarámování 227
 - volná reprisa 227, 234, 350, 351
 - zdánlivá reprisa 336, 344
 - zlomková reprisa 350, 351
 - zrcadlová repr. 350, 351
- requiem (-kvijem) 451
- ricercar (ričerkar) 264
- rigaudon (rigodon) 456
- ripieno 465
- risposta 65, viz též *reální odpověď*
- ritornel 448
- romance 447, 461
- rondo 194, 225, 234, 372, 374
 - malé rondo couperinovské, rondeau (rondó) 374
 - prosté velké rondo 377
 - sonátové rondo 373, 374, 384
 - stavba ronda 384
- rozbor, analýza 21, 73, 467, 468
- rozšíření 32, 40
- rytmus, rytmická stránka 9, 10, 36
- řada, serie 393, 394, 398
- Sanctus 448, 451
- saltarello 399
- sarabanda 399, 455
- sbírka 393, 398
- sbor 449
- scelování 146, 147
- seguidilla (-gidilja) 457
- sekvence¹ 121
- sekvence² 449
- septet 405
- serenáda, serenata 398, 402, 404, 447, 461 465
- serie, viz *řada*
- setrvávání 146, 147
- sextet 405

- shimmy (šimi) 457
scherzo (skerco) 458
síla zvuku, dynamika 9, 10, 45
silueta 461
simplifikace 31, 33, 40, 41
sinfonia¹ 431
sinfonia² 461
singspiel (-špíl) 453
skladba 9, 74, 467
— celistvost skladby, zákon jednoty 109
— nauka o skladbě 15
— kompoziční n. stavební linie skladby 108, 110
— rozmanitost skladby, zákon kontrastu 109
— složení a stavba skladby 108
skočná 457
slepička 457
složky hudebního projevu 9, 12, 21
směs, potpourri (popuri) 194, 234, 395, 442
solfeggie (-dže) 448
sonáta 293, 402, 405
— sólová sonáta 402
— sonata da camera (ka-) 402
— sonata da chiesa (kjéza) 402
— sonatina 407
— *sonátová forma* 292, 354
— — exposice sonátové formy 292, 324
— — funkční typy son. formy 292, 357
— — historické typy son. formy 292, 363
— — historický vývoj 363
— — hlavní thema son. formy 293
— — malá koda v son. formě 350
— — oblast hlavního thematu 293, 300
— — oblast vedlejšího thematu 308, 312
— — provedení 292, 328, 336
— — reprisa 292, 336, 345, 350, viz též reprisa — *druhá reprisa*
— — spojovací oddíl 293, 300
— — starosonátová forma 363
— — stavba sonátové formy 354
— — věcné typy son. formy 293
— — vedlejší thema 308
— — velká koda 350, 352
— — závěrečné thema, závěrečný oddíl 318
— sonátový cyklus 393, 398, 405, 412
— triová sonáta 402
sousedská 457
spojka, spojovací hudba 83, 85, 88, 89, 100
Stabat mater 449
stavba, stavební funkce 82, 108
stavební linie 108, 110
stavební zákony 109
stile rappresentativo 452
stilistika 15
stránky hudebního projevu 9, 10, 11, 12, 21
stretta 67
struktura 21, 22, 72
subdominanta, S 48, 56
subjekt 239
submotiv, motivek 90
suite, suitový cyklus 393, 397, 398
— barokní suite 398, 455
— moderní suite 403
— programní suite 404
— symfonická suite 404, 406
— taneční suite 398, 455
syllabický zpěv 443, 444
symbol hudební 462, 463
symetrie, symetričnost 137, 147
— symetrická perioda 137
— vnější symetričnost 137
— vnitřní symetričnost 137
symfonická báseň 293, 360, 362, 442, 463, 466
symfonie 405
— koncertantní symfonie 406
— programní symf. 463
— symfonieta 407
takt 11, 43
tanec 455, 458
tango 457
tarantella 457
technická cvičení 464
tektonika 15, 17, 83
tempo 10, 36, 42
terzetto (-ceto) 407
těsna, stretta 67, 255
testo 450
text 439, 446
thema 89, 92
— antithetické thema 101, 124, 294
— hlava thematu 152, 293
— oblast thematu 89
— příznačné thema 453

- thematická jednota skladby 237, viz též *monothematicčnost*
- thematická práce 100, 102
- thematická příprava 103
- thematická skupina 90
- thematisace 100, 102, 108
- theorie 14
 - skladebné nauky 14
 - všeobecná nauka o hudbě 14
- ticho 9
- toccata (-káta) 442, 460
- toccatina (-katýna) 460
- tónina, tonální stránka 12, 53
 - enharmonická zaměnitelnost tónin 63
 - tonální kontrast 63
 - tonální comes 243
 - tonální osa 62
 - tonální řád 62
 - tonální skok 57, 61
- transkripce 460
- trio¹ 405
 - klavírní trio 454
 - smyčcové trio 454
- trio² 218
- tropy 448
- typologie 15
- tyrolienne (-ljen) 457
- ukolébavka, berceuse (bersöz) 447, 461
- úsek 76, 79
- úvod, introdukce 83, 85, 86, 151
 - introdukční hudba 86
 - pomalý, velký úvod 353, 367, 424
- valčík 457
- variace¹ 32, 40, 41
- variace² 194, 270
 - dvojité variace 283
 - formální, ornamentální var. 271, 277
 - charakteristické var. 271, 279
 - komplikací var. 278
 - kompoziční var. 270, 277
 - kontrapunktické var. 270, 271
 - přísné var. 271, 277
 - simplifikační var. 278
 - stavba variací 284
 - thema k variacím 270, 277, 284
 - variace bez thematic 282
 - volné variace 271, 279
- vaudeville (vódvil) 453
- věta 74, 75, 76, 113
 - drobná věta 75, 76, 113, 176
 - kompoziční neperiodická věta 168, 238
 - malá věta 75, 76, 113
 - melodická neperiodická věta 168, 238
 - melodická věta 76
 - neperiodická věta 113, 168, 176, 177, 237
 - skladebná věta 74, 76
 - velká věta 75, 76, 113
- villanella 450
- vložka, viz *mezihra*
- voice-band (vojsbend) 444
- vokalisa 448
- vůdce, dux 242
- vybočení 52, 57, 58
- výška zvuku 9
- závěr polověty a periody 130
- zavětí 113, 114
- znak dvoudílnosti 192
- znak třídílnosti 187
- znělka 465
- zpěv 443, 446, 449
- zvuk 9
- zvukomalba 462

JMENNÝ REJSTŘÍK

Číslice značí stránky. Důležitější místa, týkající se skladatele nebo určité skladby, jsou vyznačena *ležatě*, obzvlášť důležitá *tučně*. V závorkách jsou uvedeny časové údaje a výslovnost.

- Adam de St. Victor (12. stol., -vikt-) 449
Ambrož Sv. (kol. 333–397) 448
Arcadelt Jacob (kol. 1514–1557, ark-) 449
Asafjev Boris (1884–1949) 7, 21, 448
Attaignant Pierre (tiskl od 1528, atéňan pjer) 399
Axman Emil (1887–1949) 418, 450
- Bach Johann Sebastian (1685–1750) 70–71, 240, 263, 268, 275, 285, 290, 418, 429, 449, 450, 455, 464
– Anglické suity 399, 402, 416
– Braniborské koncerty 407, 416
– Francouzské suity 63, 185–186, **193**, 201–202, 213, 219, 399, 402, 416, 456
– Chromatická fantasie a fuga 396
– Invence 242, 247, 264, 268, 394, 461
– Italský koncert 378, 380
– Partity 402, 416, 431
– Passacaglia 275, **285**, 288
– Pašije 451
– Slavnostní mše 63, 272–274, 287, 451
– Suity pro orchestr 74, 173–174, 399, 400, 401, 431
– Temperovaný klavír 170, **174–175**, 180, 239, 240, 242, 243, 246, **249**, 250, 251, 252, **253**, **255–256**, 256, 257, **258**, 260, 260–261, 262, 263, 264, 268
– Umění fugy 28, 40, 68, 263
– Vánoční oratorium 450
- Balbulus, viz *Notker*
Bartók Béla (1881–1945) 38, 407
Bartoš František (nar. 1905) 403
Beethoven Ludwig van (1770–1827) 62, 86, 179, 180, 231, 269, 291, 354, 356, 361, 366, 370, 387, 391–392, 413, 418, 457
– Ah, perfido! 448
– Coriolan (ko-) 23, 167, 361
– Egmont 40, 352–353, 361
– Fidelio 63, 68, 444
– Houslové sonáty 290
– Koncerty 359, 407
– Kvartet, op. 127, 167, 368
– Kvartet, op. 131, 135, 152, 293, 415
– Kvartet, op. 132, 178–179, 294
– Kvartet, op. 133, 268
– Kvartety, op. 18, č. I–VI, 119, 121, 123, 125, 127–128, 131, 133, 135, 143, **148–149**, 156–157, 157, 164–165, 172, 176, 294, 312, 417

- Kvartety, op. 59, č. I—III, 121, 132, 417
- Missa solemnis 451
- Septet, op. 20, 200, 202–204, 210, 219, 402, 406
- Serenáda, op. 25, 402
- Sonáty, op. 2, č. I—III, 29–30, 100, 208–209, 211, 221, 224–225, 225, 232–234, 308, 315, 356, 377, 385, 391, 417
- Sonáta, op. 7, 211, 221, 385, 391
- Sonáty, op. 10, č. I—III, 100, 177–178, 211, 221, 301–302, 302–304, 324, 344–345, 349, 355, 356, 391, 413
- Sonáta, op. 13, 108, 377, 385, 391, 413, 424
- Sonáty, op. 14, č. I—II, 123, 211–212, 221, 348, 391–391, 413
- Sonáta, op. 22, 212, 392
- Sonáta, op. 26, 212, 221, 279, 290, 385, 392, 458
- Sonáty, op. 27, č. I—II, 43, 45, 212, 322–323, 358, 385, 392, 414, 416, 460
- Sonáta, op. 28, 212, 343, 385, 392
- Sonáty, op. 31, č. I—III, 42, 93, 95–96, 212, 317, 326–328, 343, 358, 385, 392, 413, 414, 458
- Sonáty, op. 49, č. I—II, 199–200, 210, 212, 392, 413, 414, 415
- Sonáta, op. 53, 71, 90–91, 294, 308, 349, 387, 392, 415, 416
- Sonáta, op. 54, 212, 392
- Sonáta, op. 57, 212, 355, 416
- Sonáta, op. 78, 356, 392, 413
- Sonáta, op. 79, 213, 392, 413
- Sonáta, op. 81, 65–66, 415, 463
- Sonáta, op. 90, 213, 385, 392, 413
- Sonáta, op. 101, 221, 240, 267, 316–317, 340, 458
- Sonáta, op. 106, 34–35, 221, 251, 387, 466
- Sonáta, op. 109, 213, 290
- Sonáta, op. 110, 213, 221, 251
- Sonáta, op. 111, 213, 290, 413
- I. symfonie 25, 26, 296–297, 307, 311, 313–314, 317, 321, 322, 323, 343, 345, 346, 349, 387, 415, 416
- II. symfonie 107, 304–305, 307, 313, 317, 320–321, 323, 326, 357, 358, 387, 415, 416
- III. symfonie 22, 30, 31, 44, 47, 82, 177, 271, 280–282, 288–289, 294, 307, 314–315, 317, 323, 336, 339, 341–342, 346, 354, 357, 383, 408, 413, 415
- IV. symfonie 44, 68, 69, 219, 305, 307, 317, 324, 337, 341, 387, 389, 414, 415, 458
- V. symfonie 41, 42–43, 43–44, 62, 95, 96, 100, 134, 152, 267, 283–284, 293, 294, 307, 311, 317, 324, 352, 357, 377, 390, 415, 416
- VI. symfonie 307, 317, 324, 462, 463
- VII. symfonie 219, 290, 294–296, 307, 318, 320, 321, 324, 337, 387, 415, 458
- VIII. symfonie 158, 161, 308, 317, 318, 324, 325, 336, 354, 356, 358, 387, 389–390, 414, 458
- IX. symfonie 44, 272, 308, 318, 324, 358, 367, 407, 409, 413, 414, 416, 466
- Variace 74, 278, 279, 285, 288, 289, 290

Benda Jiří Antonín (1722–1795) 100–101, 444

Berlioz Hector (1803–1869, berlios ektor) 269, 361, 367, 406, 409, 410–411, 451, 457, 463

Bizet Georges (1838–1875, bizé žorž) 404

- Blow John (1649—1708, blou džon) 276
 Borodin Alexandr Porfirjevič (1834—1887) 367, 371
 Bořkovec Pavel (nar. 1894) 248, 269, 367, 371, 380, 383, 392, 406, 409, 415,
 418, 459, 465
 Brahms Johannes (1833—1897) 52, 83, 276, 288, 291, 353, 367, 407, 424, 451, 465
 Bruckner Anton (1824—1896) 457
 Březina Otokar (1868—1929) 396
 Burian Emil František (nar. 1904) 444
 Buxtehude Dietrich (1637—1707) 239, 243—244, 245, 274—275, 275, 290
 Byrd Wiliam (1543—1623, börd uiljm) 449
- Caccini Giulio (kol. 1550—1618, kačiny džuljo) 452
 Carissimi Giacomo (1605—1674, ka- džak-) 450
 Cavalli Francesco (1602—1676, ka- -česko) 452
 Cesti Marc Antonio (1623—1669, česty mark-) 452
 Clarke Jeremiah (zemř. 1707, klák džeremiá) 276
 Corelli Arcangelo (1653—1713, ko- arkandželo) 49, 418
 Croft William (1678—1727, kroft uiljm) 276
 Couperin François (1668—1733, kuprén fransoa) 375, 375—376, 377, 391
- Čajkovskij Petr Iljič (1840—1893) 46, 57, 83, 179, 213, 236, 269, 291, 359, 367, 371,
 392, 394, 457, 459
 — IV. symfonie 297, 300, 457
 — VI. symfonie 334, 336, 345, 346, 349, 410, 414
- Čech Adolf (1841—1903) 435
 Černohorský Bohuslav (1684—1742) 24, 63, 170, 240, 245—246, 247, 250, 268
- Daquin Louis Claude (1694—1772, dakén lui klód) 391
 Dargomyžskij Aleksandr Sergejevič (1813—1869) 453
 Daudet Alphonse (1840—1897, dodé alfons) 404
 Debussy Claude (1862—1918, debüsi klód) 52, 367, 371, 394, 395, 404, 405, 412,
 456, 461
- Diabelli Antonio (1781—1858) 285, 290
 D'Indy Vincent (1851—1931, dendy vensán) 282, 291, 488
 Dittersdorf Karl Ditters von (1739—1799) 289
 Dobiáš Václav (nar. 1909) 394, 406, 450
 Dowland John (1563—1626, daulend džon) 449
 Dressler Ernst Christoph (1734—1779) 289
 Dusík Jan Ladislav (1760—1812) 370, 382, 391
 Dušek František Xaver (1731—1799) 98—99, 347, 370
 Dvořák Antonín (1841—1904) 83, 129, 180, 236, 291, 367, 371, 392, 404, 418, 446, 451,
 457, 458, 461
 — Klavírní skladby 95, 226—227, 227
 — Komorní skladby 67, 407, 436
 — Koncert pro housle 58, 66, 358—359, 360, 392
 — Koncert pro violoncello 34, 334—335, 359, 360, 392
 — Orchestrální skladby 30, 285, 362, 403
 — Slovanské tance 162—163, 180, 394, 395
 — Symfonie G dur 331, 345

— Symfonie „Z Nového světa“ 39, 41, 46, 67, 69, 98, 101, 116, 117, 124, 152, 294, 311, 338–339, 411, 424

Erben Karel Jaromír (1811–1870) 180

Fibich Zdeněk (1850–1900) 180, 213, 236, 291, 367, 371, 409, 418, 450

— Melodramata 440, 441, 444, 453

— Nálady, dojmy a upomínky 58, 68, 196–197, 392, 394

Foerster Josef Bohuslav (1859–1951) 63, 180, 236, 282, 291, 371, 396, 404, 418, 444

Franck César (1822–1890) 269, 291, 367, 371, 411, 412, 424

— Preludium, chorál a fuga 396, 397, 409

— Sonáta pro housle 368, 369, 411–412

Frescobaldi Girolamo (1583–1643, fresko- dži-) 265–266

Fučík Julius (1903–1943) 451

Gabrieli Giovanni (1557–1612, - džo-) 405

Gay John (1685–1732, gej džon) 453

Gesualdo Carlo (kol. 1560–1614, džezualdo k-) 449

Glebov Igor, viz Asafjev

Glinka Michail Ivanovič (1804–1857) 269, 277, 291, 371, 392, 457

Gluck Christoph Wilibald (1714–1787) 432, 434, 452

Göthe Johann Wolfgang (1749–1832) 353

Grétry André Ernest Modeste (1742–1813) 278, 289

Grieg Edvard Hagerup (1843–1907, gríg) 404

Guiraud Ernest (1837–1892, giró) 404

Hába Alois (nar. 1893) 438

Haibel Jakob (1761–1826) 289

Händel Georg Friedrich (1685–1759) 240, 250, 263–264, 268, 276, 285–287, 290, 399, 400–401, 407, 416, 418, 429, 431, 450, 452, 455

Hasse Johann Adolf (1699–1783) 452

Haydn Josef (1732–1809) 47, 68, 236, 288, 290–291, 384, 416–417, 418, 450

— Sonáty 63, 180, 213, 370, 391, 413, 414, 415, 416

— Symfonie 64, 308–310, 312, 343, 345, 370

Hiller Johann Adam (1728–1804) 453

Hindemith Paul (nar. 1895) 367

Hlobil Emil (nar. 1901) 418

Hoffmann Ernst Theodor Amadeus (1776–1822) 462

Hucbald (kol. 840–930, huk-) 449

z Hvězdy Jan (vl. jm. Jan Jindřich Marek) 436

Chopin Frederyk (1810–1849, šopén) 45, 50, 63, 179, 180, 216–218, 236, 291, 367, 370, 392, 457, 458

— Sonáty 332, 350, 356, 370, 458

Ibsen Henrik (1828–1906) 404

Janáček Leoš (1854–1928) 180, 236, 322, 337, 371, 418, 465

— Po zarostlém chodníčku 43, 180, 207–208, 209, 213, 394, 418

- Symfonieta 42, 351, 371, 414, 418, 466
- Taras Bulba 36, 46
- V mlhách 93–94, 96, 96–97, 98, 100, 180, 418
- 1. X. 1905 101, 104–107, 294, 371
- Jannequin Clément (kol. 1485–1560, žanekén klémán) 449
- Jindřich Jindřich (nar. 1876) 180
- Jirák Karel Boleslav (nar. 1891) 403, 488
- Josquin de Prés (kol. 1450–1521, žoskén de pré) 449

- Karel Rudolf (1880–1945) 291
- Konvalinka Karel (nar. 1885) 180
- Kovařovic Karel (1862–1920) 444
- Krehl Stephan (1864–1924) 488
- Krejčí Iša (nar. 1904) 403
- Křička Jaroslav (nar. 1882) 152–153, 403, 450
- Kuhnau Johann (1660–1722) 405
- Kunc Jan (nar. 1883) 180
- Kvapil Jaroslav (básník 1868–1951) 396

- Leichtentritt Hugo (nar. 1874) 488
- Lísa Valeš 180
- Liszt Franz (1811–1886, list) 83, 406, 451
- Lully Jean Baptiste (1632–1687, lüli žán batist) 429–431, 452

- Mahler Gustav (1860–1911) 407, 415, 457, 466
- Malipiero G. Francesco (nar. 1882, -česko) 282
- Marenzio Luca (1553–1599, -cio -ka) 449
- Martinovský Jan Pavel (1808–1873) 180
- Martinů Bohuslav (nar. 1890) 461
- Mendelssohn Felix (1809–1847) 74, 179, 213, 290, 291, 394, 450
- Metastasio Pietro (1698–1782) 453
- Mjaskovskij Nikolaj Jakovlevič (1831–1950) 159–160, 236, 241, 243, 269
- Molière (vl. jm. Jean Bapt. Poquelin, 1622–1673) 403, 453
- Monteverdi Claudio (1567–1643, kl-) 37, 449, 452
- Morley Thomas (1557–1603, morli) 449
- Mozart Wolfgang Amadeus (1756–1791) 63, 213, 236, 244, 269, 288, 291, 358, 370, 390, 391, 402, 418, 448, 451, 452
 - Fantasie 29, 234, 423–424, 459
 - Koncerty 359, 407
 - Overturey 346–347, 360, 361
 - Ronda 383, 387–388
 - Sonáty 31, 32, 132, 180, 200, 234, 290, 300–301, 306–307, 315–316, 335, 346, 348, 350, 351, 355, 356, 370, 378, 386–387, 391, 413, 414, 416
 - Symfonie 63, 74, 79, 80, 98, 267, 311, 318–320, 329, 337, 349, 350, 370, 407, 432
- Musorgskij Modest Petrovič (1839–1881) 51, 52, 53, 83, 98, 170, 291, 396

- Nejedlý Zdeněk (nar. 1878) 394
- Notker Balbulus (zemř. 912) 449
- Novák Vítězslav (1870–1949) 52, 180, 236, 269, 291, 367, 371, 394, 404, 450, 459

- Jihočeská suita 404
- II. kvartet 67, 257–258, 413
- Mládí 50, 51, 61, 95, 122, 125, 180, 204–206, 213, 236
- O věčné touze 50, 425, 427–428
- Pan 276–277, 291 410,
- Písně 277, 396, 444, 447
- Písně zimních nocí 50, 396
- Podzimní symfonie 407, 418, 466
- Sbory 394
- Serenády 129–130, 396
- Slovácká suita 140, 291, 404, 409, 418, 463
- Sonata eroica 297–300, 308, 310, 324, 351, 371, 415, 418, 466
- Sonatiny 39, 93, 94, 98, 100, 138, 180, 463
- Svatováclavský triptych 69–70, 291
- V Tatrách 28–29, 39, 297, 345, 371

Ostrčil Otakar (1879–1935) 282, 291, 404, 406, 414, 418, 444, 460

Paisiello Giovanni (1740–1816, džo-) 289

Palestrina (vl. Pierluigi Giovanni, 1525–1594, -dži džo-) 170–171, 173, 180, 191–192
449, 451

Parry Charles Hubert Hastings (1848–1918, peri čarlz hjubert hejstings) 488

Pepusch John Christopher (1667–1752) 453

Pergolesi Giovanni Battista (1710–1736) 452

Peri Jacopo (1561–1633) 452

Perotinus (12. stol.) 449

Piccinni Nicola (1728–1800, pič-) 432–434

Pícha František (nar. 1893) 418

Pichl Václav (1741–1804) 268, 269

Plicka Karel (nar. 1894) 120, 180

Poláček Jan 180

Polášek J. N. 180

Popova T. 7, 488

Prokofjev Sergej (1891–1953) 56, 118, 121–122, 133–134, 236, 367, 371, 394, 409, 459

Purcell Henry (1658 nebo 1659–1695, pörs) 171–172, 175, 276, 290, 450, 452

Puškin Alexandr Sergejevič (1799–1837) 453

Rameau Jean Philippe (1683–1764, ramó žán filip) 377, 391

Ravel Maurice (1875–1937, moris) 367

Reger Max (1873–1916) 288, 291

Rejcha Antonín (1770–1836) 175–176, 253–254, 269

Riemann Hugo (1849–1919) 488

Righini Vincenzo (1756–1812, -gi- -čenco) 289

Rimskij-Korsakov Nikolaj Andrejevič (1844–1908) 52, 367, 371, 404, 457, 460, 463,

Rinuccini Ottavio (zemř. 1621, -či-) 452

Rousseau Jean Jacques (1712–1778, rusó žán žak) 444

Řehoř Veliký (papežem 590–604) 448

Řídký Jaroslav (nar. 1897) 367, 418, 450

- Salieri Antonio (1750—1825) 289
 Sauer Emil (1862—1942) 363
 Scarlatti Alessandro (1659—1725, sk-) 431, 452
 Scarlatti Domenico (1685—1757, sk- -ko) 253, 269, **363—365**
 Seidel Jan (nar. 1908) 180, 451
 Schönberg Arnold (1874—1952) 406, 407
 Schubert Franz (1797—1828) 12—14, 38, 180, 213, 236, 291, 367, 370, 392, 457, 460, 461
 Schumann Robert (1810—1856) 34, 50, 72, 179, 180, 213, 236, 282, 291, 367, 370, 381, 383, 392, 394, 396, 397
 Skrjabin Alexandr Nikolajevič (1872—1915) 236, 367, 371, 414, 424, **440—441**
 Skuherský František Zdeněk (1830—1892) 488
 Smetana Bedřich (1824—1884) 7, 46, 83, 122, 154, 179—180, 187, 236, 269, 367, 371, 394, 418, 453, 457
 — Blaník 62, 68, 409, **425—426**, 458, 462, 463
 — Česká píseň **436**, 450
 — České tance 43, 57, 59—60, 61, 103, 104, 234, 236, 291, 394, 395, 457
 — Dvě vdovy 444, 457
 — Hakon Jarl **434—435**
 — Klavírní skladby 31, 59, 60—61, 68, **188—189**, **194—196**, 240—241, 394, 396, 460, 461, 464
 — II. kvartet 33, 46, 236, 371, 418
 — Libuše 62, 453
 — Polky 31, 46, **76—79**, 98, 103, 104, 128—129, 168, 219, 236, 394, 395, 457
 — Prodaná nevěsta 32, 117, 125, 126, 127, 128, 138—139, 142, 145—146, 148, 149, 155, 159, 163, 166, 158, **228—231**, 360, 361, 371, 377, 392, 445, 453, 457, 459
 — Richard III. 334, 351, 355, **362**, 371, 463
 — Šárka 32, 37, 234, 279, 282, 291
 — Tábor 28, 32, 33, 34, 330, 345, 355, **362**, 371, 462
 — Tajemství 368, 371
 — Trio 22, 66, 371, 379, 382, 392
 — Valdštýnův tábor **436**, 462
 — Vltava 33, 35, 46, 83—84, 85, 86, 87, 88, 89, 392, 409, 457, 462, 463
 — Vyšehrad 29, 44, 45, 62, 85, 88, 329, 329—330, 331, 337, 351, **362**, 371, 409, 463, 465
 — Z českých luhů a hájů 241, 267, **426—427**, 429
 — Z mého života 31, 102, 104, 236, 333—334, 337, 349, 350, 351, 352, 371, 409, 413, 418, 466
 Sova Antonín (1864—1928) 396
 Sposobin I. V. 7, 8, 488
 Stanislav Josef (nar. 1897) 418
 Stecker Karel (1861—1918) 488
 Stöhr Richard (nar. 1874) 488
 Strauss Richard (1864—1949) 282, 291
 Stravinskij Igor (nar. 1882) 459
 Suk Josef (1874—1935) 180, 220—221, 236, 367, 392, 394, 404, 418, 444, 458
 — Asrael 371, 414, 418
 — Jaro 53—55, 222—224, 225, 418
 — O matince 55, 58, 94, 180, 221—222, 225, 418

- Pohádka léta 404, 418
- Zrání 437, 466
- Süssmayer Franz Xaver (1766—1803) 289
- Sušil František (1804—1868) 180

- Šostakovič Dmitrij (nar. 1906) 68, 276, 451
- Štěpán Václav (1889—1944) 282, 291

- Tolstoj Lev Nikolajevič (1828—1910) 322
- Tomášek Jan Václav (1774—1850) 236

- Vačkář Dalibor C. (nar. 1910) 406
- Váša Pavel 180
- Verdi Giuseppe (1813—1901, džuz-) 269, 451
- Vivaldi Antonio (asi 1675—1740) 418
- Vomáčka Boleslav (nar. 1887) 450
- Voříšek Jan Hugo (1791—1825) 99—100, 163, 236, 370, 378, 391
- Vrchlický Jaroslav (1853—1912) 396, 444
- Vycpálek Ladislav (nar. 1882) 47, 269, 276, 291, 371, 406, 407, 418, 450, 451

- Wagner Richard (1813—1883) 74, 351, 353, 453, 463
- Winter Peter (1754—1825) 289

- Zeyer Julius (1841—1901) 404, 444
- Zich Otakar (1879—1934) 453

LITERATURA

- Asafjev B.: (Igor Glebov) Muzykalnaja forma kak process. Kniga vtoraja. Intonacija. Moskva—Leningrad 1947.
- D'Indy Vincent: Cours de Composition musicale. I.—II. Paříž 1903—9.
- Jiráček K. B.: Nauka o hudebních formách. 5. vydání, Praha 1946.
- Jiráček K. B.: Proč „části“ místo „vět“? Zvláštní otisk z časopisu Naše řeč, roč. XXIX, 1945, č. 7—8.
- Krehl Stephan: Musikalische Formenlehre. I.—II. Lipsko 1902—6.
- Leichtentritt Hugo: Musikalische Formenlehre. 3. vydání, Lipsko 1927.
- Parry C. Hubert H.: „Form“ (heslo v Grove's Dictionary of Music and Musicians, sv. II, 3. vyd., Londýn 1929).
- Popova T.: Muzykalnyje žanry i formy. Moskva—Leningrad 1951.
- Riemann Hugo: Grundriss der Kompositionslehre (Musikalische Formenlehre). I. Allgemeine Formenlehre. II. Angewandte Formenlehre. Berlín 1922.
- Skuherský F. Z.: O formách hudebních. Praha 1884.
- Sposobin I. V.: Muzykalnaja forma. Učebník obščego kursa analiza. Moskva-Leningrad 1947.
- Stecker Karel: Formy hudební. Rozbor forem s úvahami historickými a literárními. Mladá Boleslav 1905.
- Stöhr Richard: Formenlehre der Musik. 8.—10. tisíc za spolupráce s Hansem Gálem a Alfredem Orlem. Lipsko 1933.