

HUDEBNÍ FORMY A ANALÝZA SKLADEB – 1.díl

Pro potřeby Janáčkovy konzervatoře a Gymnázia v Ostravě zpracoval Mgr. František Mixa

ÚVOD DO STUDIA PŘEDMĚTU

(ABC 9 – 18)

1. Literatura

Základní:

Zenkl Luděk, ABC Hudebních forem, Supraphon, Praha 1990
Poš Vladimír, Nauka o hudebních formách, SHV, Praha 1961
Jirák, K.B.: Nauka o hudebních formách, Panton, Praha 1985
Burgas, Ladislav: Formy a druhy hudobného umenia, OPUS Bratislava 1962
Janeček Karel, Hudební formy, KLHU Praha 1955

Rozbory hudebních děl:

Očadlák Mirko, Svět orchestru, Česká hudba, Panton Praha 1961
Očadlák Mirko, Svět orchestru, Evropská hudba, Panton Praha 1965
Schmierer Miloš, Svět orchestru 20. století I. II. a III. díl, Brno 1995, 1998 a České Budějovice 1999
Hostomská Anna, Opera, SNKLHU, Praha 1956
Hostomská Anna, Z operního jeviště, Supraphon Praha-Bratislava 1968

2. Pojem hudební forma

Forma jako estetická kategorie:

obsah - souhrn elementů a procesů

forma - způsob existence a vyjádření (souhrn specifických vlastností uměleckého díla, schopných vyjadřovat jeho obsah)

Forma a obsah na sebe vzájemně působí:

- *jestliže se obsah mění (rozvíjejí se poznatky a procesy) a forma zůstává stejná, pak je další vývoj bržděn neměnicí se formou a obráceně,*
- *mění-li se pouze forma, vývoj nepřináší nic podstatně nového*

Forma z hlediska hudební teorie:

znamená logický a organický způsob rozvíjení myšlenek v hudebním díle, jejich vzájemný vztah a poměr k celku a jednotě díla. Hudební forma z hlediska hudební teorie je souhrn, získaný abstrakcí stejných forem konkrétních hudebních děl. **Teorie hudebních forem zkoumá hudební dílo ze dvou hledisek:**

- zkoumá formu jako vnitřní **logickou stavbu hudebního materiálu**. Užitý hudební materiál - vyjadřovací prostředky hudby, jimiž je sdělován obsah skladby a které mají vliv na utváření formy díla, se nazývají **formotvorné** (nejčastěji je to melodika, faktura, harmonie, tempo, dynamika aj.).
- zkoumá vzájemný vztah těchto tvarů, které vznikly na základě formotvorné činnosti. Pak pojem forma označuje **uspořádání celku skladby z několika částí**, což označujeme písmeny, např.: a b, A B A, i A m B m A k apod.

Nabízí se zde analogie s jazykem:

jazyk:	hlásky (písmena)	slova	věty, souvětí	formový typ (dopis, žádost, román, novela apod.)
hudba:	tóny (noty)	motivy	věty, periody	formový typ (sonáta, rondo, variace, fuga apod.)

Každé hudební dílo má svoji osobitou **individuální formu**.

Zaměříme-li se však jen na formu v užším pojetí, pak zjistíme, že řada hudebních děl má stejnou nebo podobnou formu, např. A B A (velká třídílná forma) nebo A B A C A (velké prosté rondo apod. Tyto shodné formy nazýváme **formovými typy**. Formových typů není mnoho: malá dvoudílná a třídílná forma, velká dvoudílná a třídílná forma, variace, fuga, rondo, sonátová forma, sonátový cyklus a svita.

Další formy sestávají z kombinací formových typů, např. sonátové rondo, variační rondo apod. Pak hovoříme o **kombinovaných formách**.

Jiné formy se nepodobají žádnému z formových typů, mohou být podřízeny mimohudebnímu programu, např. charakteristické skladby, předehra, symfonická báseň apod. Zde hovoříme o **volné (netradiční) formě**.

Forma jako historická kategorie:

Označuje **hudební útvary, které se objevily v dějinném procesu** v jednotlivých stylech a obdobích (např. moteto, mše, kantáta, valčík, pochod, oratorium, symfonie aj.) Tyto označujeme pojmem **hudební druhy**. Pro hudební druhy je typické, že i když mění v historickém vývoji svoji vnitřní formu, zůstává zachována jejich účelovost, obsazení nebo určitý druh zhudebňovaného textu a nemění svůj název.

Druhy hudebních skladeb se určují a rozlišují podle různých hledisek:

- podle funkce hudby (např. tance, pochody, skladby k poslechu, hudba filmová, liturgická ...)
- podle obsazení (skladby vokální, instrumentální, orchestrální, symfonické, operní, komorní ...)
- podle charakteru (veselá, vážná, smutná, tesklivá, vášnivá ...)
- podle závažnosti (hudba lehká, vážná)
- podle toho, zda líčí zvolený námět (hudba programní a absolutní)
- podle námětu, způsobu provedení, prováděcího aparátu apod. (opera, opereta, oratorium, kantáta, koncert atd.)

Vztah mezi hudební formou a hudebním druhem:

- **Hudební formy** zahrnují **známé hlavní formové typy** (např. malá a velká dvoudílná a vícedílná forma, variace, sonátová forma, rondo, fuga), **kombinované formy** a **volné formy** (netradiční formy).
- **Hudební druhy** neoznačují formový půdorys skladeb, nýbrž vyjadřují ponejvíce jejich charakter, funkci, nástrojové obsazení apod. Hudební druh je rozhodujícím způsobem ovlivněn společenskou funkcí hudby – vzniká, vyvíjí se a zaniká za určitých konkrétních historických podmínek.
- **Ve skladbách různých hudebních druhů jsou konkrétně aplikovány zobecnělé hudební formy.**
- **Příklady:**
 - ❖ **Některé druhy skladeb mívají různou formu** – např. píseň, drobná instrumentální skladba, opera apod.
 - ❖ **Jeden formový typ se může uplatnit ve skladbách různých druhů** – např. velká třídílná forma je častá jak u tanců, tak u árií i v instrumentálních skladbách různých názvů (scherzo, menuet, romance, etuda aj.).

V uvedených příkladech lze druh a formu zřetelně rozlišit.

❖ **V jiných případech** se však **formové hledisko prolíná s hlediskem druhovým:**

- např. **sonátová forma** má různé osobité rysy podle toho, zda je uplatněna v klavírní sonátě, v symfonii, v předehře nebo v instrumentálním koncertu. Výklad o sonátové formě se tedy bez uvedení hudebních druhů neobejde
- nebo **velké rondo** je současně vyhraněným formovým typem i svébytným hudebním druhem s osobitou hudební náplní (rondová hudba, rondový přednes); obdobným příkladem by byla **fuga**.

Některé hudební druhy mají mnoho společných vlastností, nejčastěji v obsazení a ve společenské funkci, že je spojujeme do větších skupin, které nazýváme **hudebními žánry**. Tak rozeznáváme hudební žánr písňový, komorní, sborový, operní, kantátový a symfonický.

Forma jako tektonický typ:

Hudební forma je pouze jednou částí celkové stavby díla, čili hudební tektoniky. **Hudební tektonika zkoumá zákonitosti stavby hudebního díla** a zahrnuje i další stránky výstavby hudebního díla, tzv. **tektonické principy:**

- princip vzájemné úměrnosti částí skladby co do rozsahu
- princip identity a kontrastu
- princip vyváženosti odstředivých a dostředivých sil
- princip hierarchie v uspořádání částí skladby podle závažnosti obsahu apod.

Rozlišujeme **mikrotektoniku** – práci s drobnými útvary, čili detaily výstavby a

makrotektoniku – výstavba skladby jako celku (vyváženost proporcí, soudržnost apod.)

Forma jako stavební (tektonický) typ má svůj smysl jen tehdy, když se současně zkoumá její konkrétní vnitřní logická organizace, její historické – druhové určení a její estetické vlastnosti.

3. Analýza (rozběr) hudebního díla

Analýza hudebního díla po stránce formové se zabývá zjišťováním, nakolik se individuální forma analyzované skladby shoduje s určitým **formovým typem**, nakolik se mu blíží nebo zda je řešena netradičně.

Za tím účelem musíme také sledovat

- další **formotvorné faktory**
- **hudební formy a druhy** v širších souvislostech vzhledem k **vývoji hudby**.

Komplexní analýza hudebního díla pak zkoumá všechny složky, podílející se na vzniku hudebního díla: harmonie, tonalita, melodika, polyfonie, kinetika, dynamika, barva, faktura, forma, tektonika, text, historický kontext atd.

* Příklady některých hudebních druhů:

<u>Arabeska, črta, silueta</u>	menší, nepřilíživě propracované skladby, jen lehce nahozený nápad
<u>Bagatela</u>	drobná skladba o jedné hudební myšlence
<u>Balada</u>	epická, pochmurná skladba
<u>Capriccio</u>	rozumná a bezstarostná
<u>Dithyramby</u>	slavnostní nálada
<u>Ekloga</u>	pastýřská nebo venkovská nálada
<u>Elegie, dumka</u>	záduščná, vážná atmosféra
<u>Etuda</u>	instruktivní cvičení nebo virtuózní skladba
<u>Fanfára, intráda</u>	slavnostní hudba na uvítanou
<u>Fantazie</u>	méně soustředěná tematická práce
<u>Humoreska</u>	veselá, vtipná skladba
<u>Idyla, selanka</u>	atmosféra vzpomínání, odpočinku
<u>Impromptu</u>	skladba improvizativního charakteru, řídící se některou formou z formových typů
<u>Interludium</u>	mezihra
<u>Legenda</u>	náboženský nebo duchovní charakter
<u>Meditace</u>	vážná skladba přemýšlivého charakteru řídící se některou formou z formových typů
<u>Moment musical, invence</u>	hudební nápad
<u>Nokturno</u>	nálada večera nebo noci
<u>Novela</u>	líčí epický děj
<u>Parafraze</u>	improvizačně a virtuózně zpracovává materiál převzatý z některé oblíbené skladby
<u>Postludium</u>	dohra
<u>Preludium</u>	úvodní část cyklu nebo samostatná věta ve volné formě
<u>Rapsódie</u>	národní lidové rysy, líčí mimohudební program
<u>Romance</u>	zpěvná, melodická skladba
<u>Serenáda</u>	milostná atmosféra
<u>Toccat</u>	fantazijní skladba pro klávesové nástroje
<u>Ukolébavka, berceuse</u>	tichá, něžná
<u>Znělka</u>	hudební signál

Motiv, motivek, téma, figura, pasáž, příznačný motiv.

(ABC 26 – 35)

Motiv (motus = pohyb) je krátký, výrazný a ucelený hudební úryvek, který má určitou obsahovou závažnost a který se ve skladbě obvykle častěji opakuje nebo se s ním pracuje. Obvykle vyplní **dvojtaktí** nebo **trojtaktí**. Dvojtaktí může být **skutečné** (1. takt se liší od 2. taktu) nebo **složené** (1. takt = 2. taktu).

Motiv může mít **výrazný rytmus, melodii i harmonii** (Vyšehrad). Některá složka však může vystupovat do popředí. Např.:

- převládá **melodická linka** (flétnový motiv Vltavy, smyčce líčící měsíční svit z Vltavy)
- převládá **rytmus** (Tábor)
- převládá **harmonie** (Dvořák: Z Nového světa – začátek 2. věty)

Motivek je drobný, krátký motiv (vstupní motivek Šárky, signál lesního rohu Šárky).

Téma je několikataktová výrazná melodie, zřetelně ohraničená, obsahově závažná a osobitá. Tvoří myšlenkový základ díla. Některá díla vyrůstají jen z jednoho tématu (monotematická). Téma se člení na jednotlivé motivy, s nimiž může skladatel pracovat v dalším průběhu skladby samostatně. **Téma má již určitý charakter – výraz.**

Např.:
energické téma (A.Dvořák 9. symf. 4. věta – 1. téma)
lyrické téma (A.Dvořák 9. symf. 4. věta – 2. téma)
lehký scherzový ráz (A.Dvořák 9. symf. 4. věta – 3. téma)

Antitetické téma je téma skládající se z motivů, které jsou navzájem kontrastní. Tato témata mají vnitřní protiklad, protikladné nálady (A.Dvořák 9. symf. 1. věta – hlavní téma).

Hlava tématu je průrazný začátek tématu, nejzávažnější a nejnápadnější prvek celku. (Beethoven: Osudová, Bach: fugová témata). Nejvýraznější složkou tématu je **melodie**. Někdy však v tématu vystupuje do popředí **rytmus** (Šárka) nebo **harmonie** (Novosvětská – 2. věta).

Figura je méně výrazný útvar podobný motivu, který se ve skladbě často mechanicky opakuje – beze změny rytmu, max. s drobnými obměnami melodie. Bývá exponována obvykle v tzv. „druhém plánu“: doprovod, introdukce, mezivěta, koda.

Figurace je delší sled figur. Obvykle bývá takto figurovaný doprovod. Nejčastěji to jsou rozložené akordy (např. Albertiho basy).

Figurovaná melodie je figurativní zdobení melodie (Chopin: Preludia)

Ostinátní figura (tvrdošíjná) – stále se opakující figura. Je-li v basu, označujeme ji jako ostinátní bas. (Neplést s „basfigurou“, což je lidový výraz pro melodii umístěnou v basu)

Demotivace je proces, v němž se z motivu mnohým stereotypním opakováním a postupným zařazením do „druhého plánu“ stává figura.

Motivace figury je opačný proces, kdy se z figury vytváří motiv tím, že se mu dostává stále významnější úlohy.

Charakteristická figura je výrazná figura, která je příznačná pro určitý druh tance nebo situace, nálady apod. (Bizet: Carmen - habanera).

Poznámka: V některých skladbách se stírá rozdíl mezi motivem a figurou – autor zdůrazňuje motorický pohyb (Bach: Preludium C dur z TK).

Některé figury mohou stát vedle tématu a dotvářet jej jako nezbytný motorický doplněk. (Janáček 3.věta 1.smyčc. kvartetu).

Pasáž (běh)

je rychlý sled tónů nejčastěji v jednohlase (stupnicové běhy, rozložené akordy, figury). Vyznačuje se velkým tónovým rozsahem. Bývá psána v taktu skladby nebo i bez taktových čar, často menšími notami (Beethoven: Sonáta cis moll).

Virtuózní pasáž

se vyskytuje v efektních virtuózních skladbách i v závažných koncertních skladbách (Liszt: Tarantella).

Zvukomalebná pasáž

slouží ke zvukomalbě – zvukový popis hromu, měsíčního svitu (harfy ve Smetanově Vltavě) apod.

Zrušení motivu pasáží slouží ke spojení kontrastních částí skladby. Hudba jednoho oddílu je bez závěru přerušena pasáží, po níž nastoupí druhé, protikladné téma (Beethoven 9.symf. 1.věta)

Příznačný motiv (tzv. leitmotiv) charakterizuje věci, děje nebo postavy dramatu – opery. Leitmotivy se objevují v orchestrálním doprovodu podle vývoje situace na jevišti. (např. R.Wagner: Prsten Niebelungův, Smetanova Libuše, Dalibor, Tajemství, Čertova stěna aj.).

Podmotivický materiál představuje další spojující a doplňující útvary, jako osamocené zvuky, tóny, souzvučky a různé dlouhé pomlky (včetně G.P.), které nemají charakter motivů, témat, figur a pasáží.

Práce s motivem a tématem

(ABC 36 – 46)

V zájmu stručnosti budeme užívat většinou jen termínu práce motivická, s tím, že máme na mysli zároveň i práci tematickou. Motivická práce zasahuje do různých složek motivu. Nejvýraznější jsou změny v melodii a rytmu.

A. Změny melodické (celková délka motivu se nemění)

1. Opakování melodie motivu bez větších změn může být

- přesné**, které se týká pouze drobných změn v tempu, harmonii, dynamice, stylizaci doprovodu atp., např. *Halí belí, Malý jezdec* (6)
- nebo opakování motivu v **transpozici**, při němž jeho melodie nevybočuje z tóniny – mění se jen jakost intervalů (**tonální sekvence**), např. *Kačena divoká* (46), *V sladkém snění* (28), *Beskyde, Beskyde* apod. nebo melodie vybočuje z tóniny – intervaly jsou přitom přesně zachovány (**modulující sekvence**) např. *Ešče si já pohár vína zaplatím* (31)

2. Opakování motivu s většími změnami

deformace melodie, rytmus motivu je zachován, např. *Ja, keď sa Janoško* (43), *Já do lesa nepojedu, Neapolská píseň* (24). Melodické změny mohou vést k **nivelizaci melodie** = zmenšování jejího výškového rozsahu až k **rytmickému motivu**, např. *Tráva neroste, Mozartova Malá noční hudba* (4) nebo obráceně k **rozpínání motivu** = zvětšování rozsahu, např. *V Zarazicách krajní dům* (112), *Tri dni ma naháňali* (102), *Pohřeb panenky* (11) apod. Často se vyskytuje v gradacích. Zvětšování tónového rozsahu rytmického motivu se nazývá **melodizace motivu**.

3. Ozdobování motivu (variování motivu, kolorování melodie, cifrování)

motiv je obohacován **ozdobnými tóny** (neakordické – průtažné, průchodné, střídavé nebo akordické – následné, předjímka), např. 2. věta z *Mozartovy Sonaty Facile* (15), nebo 1. věta z *jeho sonáty A dur*.

4. Inverze motivu (převrat motivu – stoupající intervaly se mění na klesající a obráceně)

- přísná (diatonická)** – zachovává tóninu, mění se pouze jakost intervalů, **absolutní** – intervaly se v převratu nemění. Např. *Bachova 1. dvojhlasá invence* nebo *Novákova klavírní sonatina Z dětského života* (ABC 39 nebo Poš 34).
- volná** (mění se i velikost intervalů, opačný směr zůstává zachován)

5. Račí postup

melodie se uvádí pozpátku od svého posledního tónu, např. *Hurníkova píseň Tak i naopak* (ABC 44).

6. Imitace

napodobení motivu v **kontrapunktické** práci, např. *Bach: 1. dvojhlasá invence*

B. Změny rytmické (celková délka motivu se mění)

Představují největší zásah do motivu, mění jej k nepoznání.

1. Rytmické (metrické) změny

Melos zůstává, rytmus se libovolně mění, *např. R. Strauss: Sinfonia domestica*. Motiv také může být uveden na jiném místě v taktu, pak se mění metrické vztahy, *např. Bachova fuga C dur z TK I.*

2. Augmentace

motiv se opakuje ve vícenásobných rytmických hodnotách, *např. Bachova I. dvojhlasá invence.*

3. Diminuace

motiv se opakuje ve zkrácených rytmických hodnotách, *např. Dvořákova Novosvětská (ABC 39 nebo Poš 35, 36) Beethovenův Egmont (Poš)*

4. Rozšíření (prodloužení) motivu (celková délka motivu se zvětšuje)

a) vnitřní – vzniká přidáním tónů doprostřed motivu *např. Smetanův Tábor (65)*

b) vnější – vzniká přidáním tónů před nebo za motiv, *např. Smetanova předehra k Prodané nevěstě (Poš 33) nebo motivy z jeho symfonické básně Vltava (13) nebo Tábor (70)*. Velmi často se motiv prodlužuje augmentací jeho několika posledních tónů *např. Pytal se mě jeden chlapec (ABC 52)*

5. Krácení (zkrácení) motivu (celková délka motivu se zmenšuje)

vzniká vypuštěním jednoho nebo několika tónů ze začátku, z prostředku nebo z konce motivu, *např. Beethovenovo Scherzo z Deváté symfonie (ABC 41)*. Někdy se motiv krátí diminucí některé jeho části, *např. Janáčková Glagolská mše (Poš 37)*. Často se vyskytuje v gradacích.

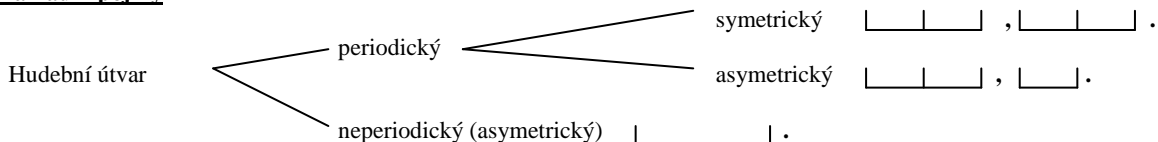
6. Dělení motivu (užívá se u témat a delších motivů)

Z tématu (motivů) se vyjme určitá část a s tou se pracuje dále samostatně. Taktéž se často vyskytuje v gradacích. *Např. Ach není tu není, Mužik s harmonikou (15), Mozartova Malá noční hudba (mezivěta před kodou a nástup kody ve 4. větě).*

Věta, perioda, dvojperioda

ABC (47 – 57)

1. Základní pojmy



- **periodičnost** – útvar se dělí na dvě jemu podřízené části (souvětí, „otázka a odpověď“, předvětí a závětí). Dělí-li se útvar na tři části podřízené celku, hovoříme o tzv. **potrojném dělení**.
- **neperiodičnost** – útvar je jednolitý, nelze jej rozdělit na žádné části podřízené celku
- **symetričnost** (pravidelnost) – útvar se dělí na stejně dlouhé části (např. stejný počet taktů)
- **asymetričnost** (nepravidelnost) – útvar se nedělí na stejně dlouhé části

2. Hudební věta (drobná věta)

Termín má dva významy: označuje část cyklické skladby (např. 2. věta symfonie), nebo označuje drobnou větu. **Drobná věta** (věta) je několikataktový hudební celek, složený z motivů, ukončený celým nebo polovičním závěrem. Periodická věta se skládá z polovět.

Periodická věta může být symetrická nebo asymetrická. Rozmezí mezi polovětami je dáno:

- a) přeryvem v melodii
- b) rozdílem motivů
- c) opakováním motivu z první polověty

(rozmezí není dáno závěrem ! Závěrem je dána věta !)

Symetrická periodická věta má stejně dlouhé polověty.

Např.: Téma Prokofjevovy „Klasické symfonie“ (ABC 49), Prší, prší, Náchodský zámeček (ABC 50) – tzv. **potrojně dělení**

Asymetrická periodická věta nemá stejně dlouhé polověty. Např.: Ovcáci, čtveráci

Některé periodické věty mohou vzniknout **vnitřním nebo vnějším rozšířením** (např. vložení **katalektického taktu**, augmentací závěru polověty apod.)

Já jsem z Kutný Hory – rozšíření vložení katalektického taktu – asymetrická věta

Pytal se mě jeden chlapec (ABC 52) – katalektický takt a vnější rozšíření augmentací závěru – symetrická věta

Neperiodická věta se nedá zřetelně rozdělit na polověty. Např.:

V. Novák: Zamilovaní ze Slovácké svity (ABC 53) L. Janáček: Concertino pro klavír a komorní soubor (ABC 48)
Černé oči jděte spát (první tři takty) Victimae paschali laudes (Poš 54) Svatý Václave (Poš 55)
Fugová témata, např. Bachova Fuga C dur z Temp. kl. I. díl

3. **Perioda** (souvětí, otázka a odpověď, předvětí a závětí)

Vzniká podřazením dvou vět motivicky spřízněných. Předvětí má poloviční nebo jinak oslabený závěr, závětí má celý závěr.

Symetrická perioda

Předvětí je stejně dlouhé jako závětí, přitom předvětí i závětí může být samo o sobě symetrické i asymetrické. Např.:

Dvořákova Humoreska (Poš 65) Novákova Slovácká svita část Zamilovaní (ABC 52)
Ondraš, Ondraš Já do lesa nepojedu Beethovenova 7. symf. – 2. věta (tzv. **modulující perioda**) (Poš 67)

Asymetrická perioda

Předvětí a závětí jsou různě dlouhá. Např.: Už ho vedou Martina (ABC 53). Asymetrická perioda může vzniknout vnitřním nebo vnějším rozšířením nebo také krácením, tzv. **elízí** = vypouštění taktů. Např.:

Dybych byla vtáčkem (Poš 69) – katalektický takt
Vyletěla holubička za skály (Poš 69) – katalektický takt a vnější rozšíření věty
Chodíme, chodíme (Poš 70) – elíze v závětí, vzniklá vypuštěním prvních dvou taktů předvětí

4. **Dvojperioda**

vznikne podřazením nebo přiřazením dvou motivicky příbuzných period. Může být symetrická i asymetrická.

Symetrická dvojperioda sestává ze dvou stejně dlouhých symetrických nebo nesymetrických period. Např.:

Beethovenova Óda na radost (ABC 54) Ach není tu není
Ráda, ráda Alou, alou, zahrajte mně - modulující dvojperioda

Asymetrická dvojperioda sestává z nestejně dlouhých period. Často vzniká rozšířením nebo krácením jedné z period. Např.:

Mozartovo téma k variacím ze Sonáty A dur (ABC 95) Dívča, Dívča

5. **Třívěté celky**

vzniknou podřazením nebo přiřazením tří vět. Mohou být rovněž symetrické i asymetrické.

Např.: Téma Dvořákových Symfonických variací (ABC 55) - asymetrické
Okolo Frýdku cestička (ABC 71) – asymetrické

Větná výstavba a volný motivický vývoj, expoziční a evoluční typ hudby.

(Základní druhy a principy výstavby hudební plochy)

(ABC str. 58 – 62)

Větná výstavba

Věty, periody nebo dvojperiody se skládají do větších hudebních celků, což nazýváme větnou výstavbou. Větná výstavba může být **symetrická** (stejně dlouhé věty, periody, dvojperiody) nebo **asymetrická** (nestejně dlouhé věty, periody, dvojperiody).

Spojování vět přiřazením, kdy po doznění jedné věty nastoupí následující věta nazýváme **řada vět**. Např.:

Šla Nanyňka do zelí - dvojevětí Červená, modrá fiala – trojevětí (Poš 60)
Smetanova Píseň svobody - čtyřvětí (Poš 60) Beethovenova Sonáta G dur op. 49, č. 2 - oblast vedl. tématu, zač. 2 věty apod.

Spojování vět řetěžením, kdy poslední takt jedné věty je současně prvním taktem následující věty nazýváme **řetěz vět**. Např.:

Beethovenova Sonáta C dur (ABC 61)
Smetanův Tábor (ABC 62)
Beethovenova Sonáta G dur op. 49, č. 2 – obl. hl. t. (nástup mezivěty, nástup záv. tématu)

Volný motivický vývoj

Některé hudební plochy však nemusí vznikat větnou výstavbou. Mohou to být různě dlouhé plochy, které vyrůstají z jednoho nebo více motivů (témat) jež jsou různě zpracovávány. Tyto plochy jsou obvykle neperiodické a asymetrické. Takovou výstavbu hudební plochy nazýváme volným motivickým vývojem.

Volný motivický vývoj je tedy protikladem větné výstavby. Vzniká **prací s motivem** (tématem), **evolucí** nebo **prováděním** motivického materiálu. Provedení pak může být **mírné** nebo **ostré**, podle stupně hloubky provedených proměn.

Smetanova předehra k Prodané nevěstě (ABC 59) - práce s motivem
Smetanův Tábor (ABC 59) - práce s motivem
Beethovenova Sonata G dur op. 49, č. 2 - rozvoj hl. t. - evoluce
Beethovenova Sonata G dur op. 49, č. 2 - nástup prov. - provedení tématu

Typ hudby

Hudba, která vzniká větnou výstavbou se nazývá **expoziční** typ hudby (expoziční = uvádění myšlenek).

Hudba, která vzniká volným motivickým vývojem se nazývá **evoluční** typ hudby (evoluce = vývoj).

Znaky obou typů hudby

Expoziční

- uvádění celých témat
- větná výstavba
- periodičnost, symetričnost
- rovnoměrný výraz (klid,staticita)
- homofonie
- tonální soustředěnost

Evoluční

- práce s tématy
- volný motivický vývoj
- neperiodičnost, asymetričnost
- narůstání a uvolňování napětí(neklid,kinetičnost)
- polyfonie
- modulace

Oba tyto typy hudby se někdy vzájemně mísí, ve skladbě se mohou střídat, kromě toho se vyskytují v hudební skladbě i plochy, u nichž nelze jednoznačně říci, o který typ hudby jde.

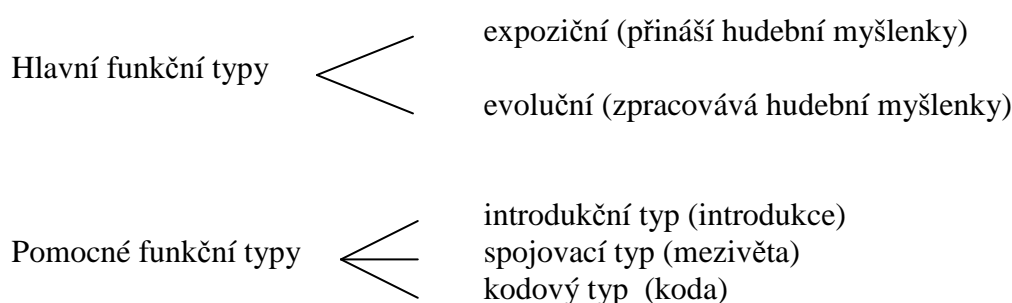
Přechod z expoziční do evoluční plochy se může dít řazením, řetězením a také tak, že evoluční plocha se rozvíjí plynule z neukončené věty. Např.:

Beethovenova Sonáta G dur op. 49, č.2 - oblast hl.t. – nástup evoluce řazením

Dvořákovo Smyčc. kvarteto F dur (ABC 62) – nástup evoluce plynule z neukončené věty.

Hlavní a pomocné funkční typy hudby

(ABC 63 – 66)



Pomocné funkční typy neobsahují natolik závažnou hudbu, která by zastínila hlavní části skladby, jsou výrazově méně nápadné.

Introdukce (úvod)


je introdukčním typem hudby, který *připravuje expozici hlavní hudební myšlenky*, navozuje očekávání a příchod hlavní myšlenky.

Skladba však může začít **bez introdukce**, přímo expozicí hlavní myšlenky (*Smetana: Polka F dur z Českých tanců*)

- **Introdukce uzavřená** je ukončená celým závěrem, **introdukce otevřená** končí polovičním závěrem a stupňuje napětí vznikající očekáváním nástupu hlavní části skladby.
- **Introdukce krátká** pouze upozorňuje na začátek skladby (*Smetana: Útěcha z cyklu Sny – zde je uzavřená celým závěrem*), **introdukce delší** uvádí posluchače do myšlenkového a emocionálního ovzduší skladby. Často je v pomalém tempu, aby následující rychlé hlavní téma kontrastovalo (*Mozartova předehra k opeře Don Juan*).
- **Introdukce dílčí** uvádí některou dílčí část uvnitř skladby (*Smetanova polka z Vltavy*).
- **Hudební náplň introdukce**
 - ✓ může být na další hudbě skladby *motivicky nezávislá*
 - ✓ může zpracovávat motivy některého (obvykle prvního) tématu skladby – *tematická*
 - ✓ hlavní *téma* skladby *se v úvodu rodí*; v introdukci se uvádějí některé prvky tématu, které pak zazní v celistvosti v expozici hlavní části skladby (*introdukce k 1. větě Dvořákovy Novosvětské symfonie – zde je introdukce otevřená polovičním závěrem*)
 - ✓ může obsahovat *doprovodnou figuru* hlavních částí skladby (*Bizetova Habanera z Carmen*)

Mezivěta (mezihra)

je spojovacím typem hudby, *spojuje hlavní myšlenky a části skladby*, odlišuje se od ostatní hudby svou myšlenkovou odlehčeností, neobsahuje zvláštní napětí introdukčního typu hudby.

Spojovací typy hudby dělíme dle jejich délky, náplně a faktury na  mezivěty
spojky
epizody

Mezivěty jsou delší spojovací části

- ✓ **přinášejí kontrast** k hlavním myšlenkám skladby
- ✓ **připravují nástup** nového tématu (*Dvořákova Novosvětská – 1. věta*: hlavní téma + 16-cti taktová mezivěta k vedlejšímu tématu)

Spojky jsou krátké spojovací části, které připravují rychlý přechod k novému tématu (*Dvořákova Novosvětská – 1. věta*: vedlejší téma + 4 taktová spojka k závěrečnému tématu)

Epizody (vločky) jsou delší, samostatné, zřetelně ohraničené věty. Někdy obsahují nové, ale méně významné téma. Svou závažností stojí mezi hlavním a spojovacím typem hudby. (*Beethovenova 3. symfonie Eroica – 1. věta provedení*)

Mezivěty nebo spojky mívají často za úkol převést hudební proud do nové tóniny – tzv. **modulační mezivěta** nebo **modulační spojka** (*Mozartova předehra k Donu Juanovi* – mezivěta k vedlejšímu tématu)

Tematizace mezivěty – mezivěta je povýšena na téma častějším uváděním a zpracováním

Detematizace – téma ztrácí na svém významu a stává se mezivětou (obdobu vztahu motiv a figura).

Koda (dohra)

je dovětek, který doplňuje a přesvědčivě uzavírá hudební celky. Kodový typ hudby se vyznačuje návratem do hlavní tóniny, zdůrazňováním tóniky, tónickou prodlevou v basu, opakováním úryvků a závěrečných akordů apod.

- **Nástup kody**
 - ✓ po ukončení a závěru předchozí části skladby odděleně (řazením) nebo řetězením
 - ✓ plynule, nenápadně, bez výraznějšího závěru části skladby
- **Vnitřní (díleč) koda** je závěr ucelené části skladby (*Mozartova předehra k Donu Juanovi* – koda expozice).
- **Vnější koda** uzavírá celou skladbu.
- **Koda tematická** zpracovává motivy skladby, **koda motivicky samostatná** (netematická) přináší novou hudbu.
- **Koda malá** ukončuje skladbu krátce, **koda velká** bývá stejně rozsáhlá jako hlavní části skladby a mnohdy přináší další evoluční zpracování témat skladby. Ta pak bývá uzavřena ještě malou kodou tzv. **koda kody**.
- **Příklady:** *Dvořákova 1. věta Novosvětské - vnější, velká, tematická koda*
Beethovenova Osudová symf., 1. věta – vnější, velká, tematická koda + koda kody

V hudbě 20. stol. se někdy užívají funkční typy hudby poněkud jinak než dříve: mezivěty mohou přinášet významnější myšlenky, kody se zkracují na minimum, exponování témat má evoluční ráz, práce s motivem se často omezuje a stírá se tak rozdíl mezi expozičním a evolučním typem hudby. (*L. Janáček: Taras Bulba – Smrt Ostapova*)

Malá jednodílná forma, dvojdílná forma, třídílná forma a vícedílná forma

(ABC str. 67 – 84)

Z vět, period nebo dvojperiod tvoříme vyšší formové celky (malá a velká forma, rondo, variace, sonátová forma apod.). Malé hudební skladby jsou psány v malé formě jednodílné, dvojdílné, trojdílné a vícedílné. Protože se v této formě píše nejčastěji písně, setkáme se také s názvem malá písněová forma.

Malá jednodílná forma

je formou nejmenších hudebních skladeb. Sestává z jedné věty, periody nebo dvojperiody průměrně v rozsahu 8 – 10 taktů. Krátké signály nebo znělky menší než věta nejsou hudební skladby.

Příklady nejmenších skladeb: malé etudy (C. Czerny: 160 osmitaktových cvičení, op. 821)
instruktivní skladbičky (různé školy hry na nástroj pro začátečníky)
instrumentální skladby programního charakteru nebo drobná preludia (Chopin: Preludium č. 4)
znělky a fanfáry
krátké vokální skladby (B. Smetana: Heslo ABC 68), lidové i umělé písně

Znaky nejmenších hudebních forem:

- převažující znaky:** stejnorodý motivický materiál
části si vzájemně nekонтastují
expoziční typ hudby
- méně časté znaky** (užívají ve zmenšení prvky vyšších formových typů, tzv. „mikroforma“):
náznaky kontrastu nebo kontrast
evoluční typ hudby
užití pomocných funkčních typů hudby (i, m, k)

Každou malou formu lze **analyzovat** podle dvou hledisek:

- dle **větné výstavby** – zabýváme se jednotlivými větnými útvary (polověta, věta, perioda, dvojperioda). Pro názornost budeme shodu nebo odlišnost dílčích větných útvarů označovat písmeny řecké abecedy. Liší-li se dílčí útvary pouze závěrem nebo opakováním bez větších změn, vyznačíme tuto změnu čárkou: [$\alpha / \alpha' / \beta$].
- dle **motivické stavby** – členíme celky na motivicky shodné, příbuzné nebo odlišné. Pro názornost budeme v našem textu shodu nebo odlišnost motivů označovat malými písmeny abecedy s indexem m. Příbuzné motivy vyznačíme čárkou, např.: $a_m \quad b_m \quad a_m'$

Motivické a větné členění se může shodovat nebo odlišovat.

- motivické členění = větné výstavbě** – Haj, husy ze pšenice ($a_m a_m' / a_m a_m'' // b_m b_m' / b_m b_m''$) - [$\alpha / \alpha // \beta / \beta'$]
Ráda, ráda ($a_m b_m / a_m b_m'' // c_m c_m / a_m b_m'$) - [$\alpha / \alpha'' // \beta / \alpha'$]
- motivické členění \neq větné výstavbě** – Tatíčku starej náš ABC 72 ($a_m a_m' / b_m b_m a_m''$) - [α / β]
Kdybys měla má panenka sto ovec ($a_m a_m' / b_m c_m$) - [α / β]
U okýnka jsem stával ABC 72 ($a_m a_m' / b_m b_m c_m$) - [α / β]

Strofická píseň je lidová nebo umělá píseň o několika slokách (strofách). Všechny sloky mají stejnou náladu, takže tatáž melodie vyhovuje po stránce obsahové i výrazové. Opakováním melodie nevzniká vyšší formový typ. Jsou většinou jednoduché. Strofické písně je možno obohatit užitím pomocných funkčních typů hudby, lze aranžovat hudební doprovod pro každou sloku jinak apod. (Chodíme, chodíme, Ja, keď sa Janoško, Okolo Frydku, F.Schubert: Jít vandrem, J.Brahms: Ukolébavka, B.Smetana: Má hvězda).

Motivická jednota a kontrast v melodii lidové písně

Motivická jednota v melodii lidové písně je dána opakováním motivu bez větších změn. Z hlediska formy však může jít o větu, periodu nebo dvojperiodu. Např.:

- věta [α]**: Halí, belí ($a_m a_m a_m a_m$) - [α]
- perioda [α / α]** nebo [α / α']:
 - **předvětí = závětí** kromě závěrů; např.: Už ty pilky dožeraly - [α / α'] [I I I T D :] [D T]
 - **předvětí = závětí** včetně závěrů, je-li však text odlišný, pak považujeme opakovanou větu za periodu; např.: Komaři se ženili ABC 69 ($a_m b_m / a_m b_m$) - [α / α] nebo Červený šátečku [α / α] - odlišný text; Boleslav, Boleslav [: :] - shodný text.
 - **předvětí \neq závětí** Kačena divoká ($a_m a_m' / a_m'' a_m'''$) - [α / α']
Jak mně bylo smutno ABC 69 ($a_m a_m' / a_m'' a_m''' a_m$) - [α / α']
- dvojperioda [$\alpha / \alpha' // \alpha'' / \alpha'''$]**: Marjánko, Marjánko ($a_m / a_m' // a_m / a_m''$) - [$\alpha / \alpha' // \alpha / \alpha''$]

Motivický kontrast v melodii lidové písně je dán užitím rozdílných motivů. Z hlediska formy opět jde o větu, periodu nebo dvojperiodu. Celistvost formy bývá posílena textem – zhudebnění jedné sloky básně apod. Např.:

- věta [α]**: Ovčáci, čtveráci ($a_m a_m / b_m b_m a_m'$) - [α]
- perioda [α / β]**:
 - **předvětí \neq závětí** - Nešťastný šafářův dvoreček ($a_m a_m' / b_m b_m' a_m''$) - [α / β]
Smutné časy ABC 70 ($a_m a_m / b_m // c_m c_m' / a_m$) - [α / β]
 - **závětí se může stát refrénem** – Pasla volky na dolině ABC 70, Išla Marína - [$\alpha / \beta =$ refrén]
(refrén je část skladby, která se doslovně, včetně textu opakuje)
- třívěté celky [$\alpha / \beta / \gamma$]**: poskytují různé možnosti sestav - Měsíček svítí [$\alpha / \beta / \alpha$], Okolo Frýdku [$\alpha / \alpha' / \beta$]
Červená, modrá fiala [$\alpha / \beta / \gamma$], Boleslav, Boleslav [$\alpha / \beta / \beta'$]
Půjdem spolu do Betléma [$\alpha / \beta / \beta'$] kde $\beta / \beta' =$ refrén
- dvojperioda [$\alpha / \beta // \gamma / \alpha$]**: nejčastěji kontrastuje třetí věta - Ach není tu není ABC 71 [$\alpha / \alpha' // \beta / \alpha'$]
Holka modrooká [$\alpha / \alpha' // \beta / \alpha'$]

Malá dvojdílná, třídílná, a vícedílná forma

Malou dvojdílnou, třídílnou, výjimečně i vícedílnou formu mají některé drobné samostatné skladby nebo ucelené části větších skladeb. Sousední díly vzájemně kontrastují. Jeden díl této formy je obvykle věta, perioda nebo dvojperioda a odpovídá v podstatě jednoduché formě nejmenší skladbičky. Každý díl malé formy (větu, periodu nebo dvojperiodu) označujeme malým písmenem. Tuto formu mívají menší lyrické a programní skladby, některé písně, kratší tance (zvláště některé tance barokní svity) a ohraničené části vyšších forem (velká dvou a třídílná forma, variace, rondo apod.).

Pozn.: Jestliže jsou obě periody motivicky úzce spjaté, pak se jedná o **dvojperiodu**, která je **jednoduchou formou** (Marjánko, Marjánko, Ach, není tu není). Jestliže obě periody vzájemně motivicky kontrastují, pak jde o **dvě samostatné periody** a tudíž o **formu dvojdílnou** (Okolo Hradce).

Malá dvojdílná forma sestává ze dvou kontrastních částí (vět, period nebo dvojperiod). Rozeznáváme malou dvojdílnou formu:

- bez návratu (a b)** – nejčastěji písně s refrénem: a = verze (epika, melodicky skromnější), b = refrén (lyrika, zpěvnější, v paralelní, stejnojmenné nebo subdominantní tónině). Např.: Okolo Hradce, Kominíčku můj, M.Rivola: Bedna od whisky, J.Uhlíř: Holubí dům, P.Janda: Dej mi víc své lásky, P.I.Čajkovskij: „Album pro mládež“ – Italská píseň, Píseň kolovrátku
- s malým návratem (a b_a)** – vzniká kombinací dvou a třídílné formy. Sestává ze dvou kontrastních částí. Díl a tvoří obvykle perioda, díl b je taktéž perioda, v níž předvětí přináší novou kontrastní myšlenku a závětí částečně reprizuje

obvykle závětí dílu a. Tento formový typ někdy také nazýváme malou třídílnou formu aba se znaky dvojdílnosti. Např.: P.I.Čajkovskij: „Album pro mládež“ - Stará francouzská píseň, W.A.Mozart: Menuet z Malé noční hudby (ABC 79) – 1. část a TRIO, B. Smetana: Jiřinková polka Trio II (ABC 80) - díl b má evoluční ráz, provádí motiv dílu a.

Malá třídílná forma sestává ze tří kontrastních částí (vět, period nebo dvojperiod). Rozeznáváme malou třídílnou formu:

- **s reprízou (a b a)** – obsahuje pozdější opakování celého prvního dílu (tzv. reprízu, která na rozdíl od repetice vytváří vyšší formový typ). Repríza může být doslovná (Da Capo) nebo s obměnou. Střední kontrastní díl **b** mívá stejné rozpětí jako díl **a**. Např.: Takhle v Rokycanech, P.I.Čajkovskij: „Album pro mládež“ - Pohřeb panenky, V sladkém snění, Nová panenka, B.Martinů: „Loutky“ – Ostýchavá panenka (ABC 78)
- **bez reprízy (a b c)** – je velmi vzácná. Častěji se jí užívá v prokomponovaných písních a také v barokní sítě, kde je však repetice dělena na dva díly **I: a :II: b c :I**. Pak hovoříme o třídílné formě **a b c** se znakem dvojdílnosti. Z lidových písní mají tuto formu např.: Ej,lúčka,lúčka, Na tu svatú Katerinu

Vícedílná malá forma se nejčastěji objevuje v tzv. **prokomponovaných písních**, v nichž na rozdíl od strofických písní zhudebňuje skladatel každou sloku básně jiným způsobem, dle jejího obsahu. Někdy se poslední sloka básně zhudebňuje stejně jako první. Tato repríza skladbu zaokrouhlí v pevnější celek.

Např.: B.Smetana: Věno

a	b	c	d	a	k
10	15	18	6	10	5

Vícedílnou formu také nacházíme v chorálech, v nichž se jednotlivé věty řadí za sebou. Např.: Svatý Václave, Ktož jsou boží bojovníci apod.

Malá forma rozšířená a zúžená

rozšíření formy

- **některá z vět je vzhledem k ostatním prodloužená**
Mozart: Téma k variacím ze sonáty A dur – vnější rozšíření závětí druhé periody
Já jsem z Kutný Hory – katalektický takt

- **vkládají se pomocné typy hudby (i, m, k)**

P.I.Čajkovskij: Neapolská píseň	I: i	a	:II: a'	:I	b	k
	2	8	8	16	2	
P.I.Čajkovskij: Nová panenka	a	b	a	k		
P.I.Čajkovskij: Malý jezdec	a	b	a'	k		
J.Kosma: Spadané listí	i	a	b			
Ježek: Když jsem kytici vázala	i	a	b _a			
B Smetana: Jiřinková polka TRIO I. (ABC 76):	a	m	b			
	12	4	8			

zúžení formy

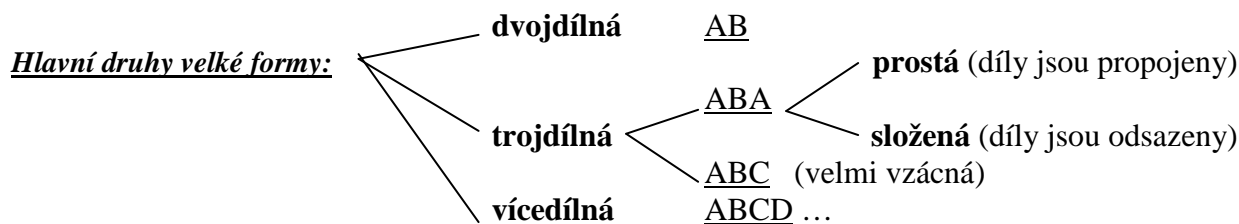
- **zkrácení některé věty vzhledem k ostatním** (Chodíme, chodíme – elize)
- **nahrazení některé periody pouhou větou** (Boleslav, Boleslav)

Velká dvojdílná a vícedílná forma

(ABC 85 – 92)

Velká dvojdílná a vícedílná forma je vícenásobkem malé formy. Každý díl velké formy je malá dvojdílná nebo třídílná forma. Velká forma se od malé liší větší závažností hudby a výraznějším kontrastem mezi jednotlivými díly. Např.:

A	kontrastní střední díl	repríza
a b a	B	A
	c d c	a b a



Rozšíření velké formy:

jednotlivé věty mohou být rozšířené
formu můžeme rozšířit introdukcí, mezivětou nebo kodou (i, m, k)

Zúžení formy:

některé části mohou být zkrácené

Ve skladbě se může rozšíření i zúžení vyskytovat současně. Např.: i A B m A k
ab c a

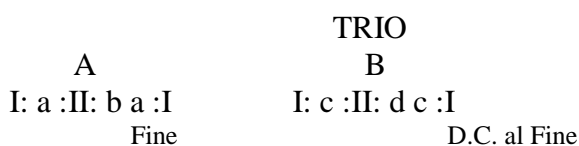
Vývoj velké dvojdílné a trojdílné formy:

Baroko:

Převažuje dvojdílná forma A B. V barokních tanečních svitách se vyvíjí složená trojdílná forma ABA. Svita obsahovala nejprve jeden tanec (menuet, bourrée, gavotta apod.) později dva tance (menuet I. a menuet II nebo bourrée I. a bourrée II. atd.): první tanec se pak znovu opakoval po uvedení druhého (Da capo al Fine). Později se tyto dva tance sloučily v jeden a vznikla složená trojdílná forma ABA. Střední díl B (původně druhý tanec) dostal název TRIO (někdy také ALTERNATIVO). Název TRIO poprvé použil J.B.Lully v 17. stol., který tímto názvem označoval ve svých baletech části hrané pouze třemi nástroji.

Klasicismus:

Ustálila se praxe vynechávat u menuetů použitých v sonátovém cyklu v repríze repetice, aniž by to bylo nutno vypisovat slovy (senza ripetizioni):



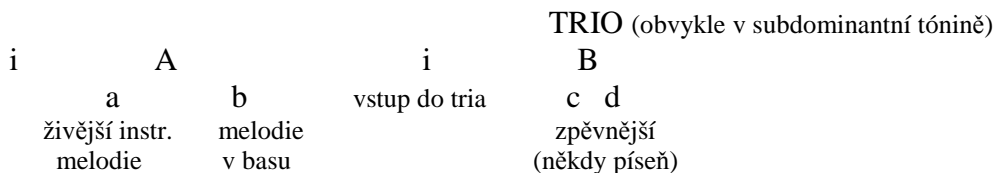
Později byl v sonátovém cyklu ve třetí větě nahrazen menuet veselým, rychlým a žertovným scherzem. Scherzo převzalo z menuetu formu (D.C.) a také třídobý takt (i když scherzo může být napsáno i v jiném taktu).

Romantismus:

přináší rozvoj velké třídílné formy ABA prosté.

Velká forma dvojdílná A B

Převládá expoziční hudba, nejčastěji mají tuto formu pochody a tance (valčíky, polky).



Příklady :

František Křmoh: Andulko šafářova, Jarabáček (ABC 87) - v triu zaznívá lidová píseň

John Philipe Sousa: The Gladiator, The Washington Post

Julius Fučík: Mississippi River

J. Vejvoda: Škoda lásky

J.Ježek, V+W: Proti větru, Svět patří nám (ABC 87)

Velká forma trojdílná ABA složená

Užívá většinou expoziční typ hudby. Jednotlivé díly této formy jsou zřetelně ohraničeny, mnohdy též opatřeny repeticemi. Repríza dílu A je často doslovná (D.C.).

Výhradně expoziční typ hudby a symetrická stavba vět se vyskytuje v tzv. **hudbě užitě** (tj. v hudbě, v níž nejsou v popředí funkce hudebně-estetické, ale funkce zábavy nebo výchovy – např. hudba k tanci, k pochodu, instruktivní skladby apod.).

Např.: J.Ježek: Bugatti step

Julius Fučík: Strýček Teddy

Expoziční i evoluční typ hudby užívá hudba určená k poslechu.

Větší evoluční plochy nacházíme v idealizacích tanců a ve scherzech. Idealizace neboli stylizace tance, znamená umělečtější zpracovanou skladbu, která se s původním tancem shoduje v charakteristickém rytmu, tempu a v celkovém vystižení

tanečních prvků, nedodrží však pravidelnou stavbu a kromě expoziční hudby obsahuje i evoluční plochy, gradace, větší kontrasty apod.

Např.: A. Dvořák: Humoreska

W.A.Mozart: Menuet z Malé noční hudby (ABC 89)

A.Dvořák: Scherzo (III. věta z Novosvětské symfonie) - ABC 90

Velká forma trojdílná ABA prostá

Převládá evoluční typ hudby. Jednotlivé části na sebe navazují plynule pomocí mezivět, bývají to jednoduché plochy, s nápadným kontrastem mezi velkými díly. V této formě se nejčastěji píše:

charakteristické skladby - drobnější skladby s názvy které vyjadřují jejich programní zaměření, náladu a celkový ráz.

Bývají psány pro různá obsazení, nebo pro klavír (ABC 186).

Např.: A.Dvořák: Legendy, L. van Beethoven: Romance pro housle a orchestr, A.Dvořák: Dumky, apod.

nepřiliš rozlehlé skladby pro klavír a jiné nástroje Např.: J. Suk: Píseň lásky (ABC 87), A.Dvořák: Rej skřítků z cyklu Poetické nálady (ABC 88)

větší árie typu da capo Např.: G. Bizet: Árie Micaely „C'est des contrebandiers“ z opery Carmen

Rozdíl mezi třídílnou formou složenou a prostou není vždy zcela zřetelný, některé skladby mají formu dvojnásobnou, tj. obsahují oddíly oddělené i mezivěty a evoluční plochy. Např. B. Smetana: Cibulíčka (České tance)

Velká forma vícedílná

Sdružuje více než tři útvary s malou formou v jeden celek. Patří sem:

tance s dvěma trii:	B. Smetana: Jiřinková polka (ABC 91)
řetězce tanců:	J. Strauss: Víno, ženy a zpěv (tzv. číslovaný valčík) (ABC 91)
	F.Chopin: Grande valse brillante Es dur (ABC 91)
netaneční skladby:	F.Chopin: Nokturno č. 3, op. 15 (ABC 91)

Variace, princip, variační techniky

(ABC 93 – 103)

Termín variace (obměna - lat.) užíváme v hudbě ve čtyřech významech:

- obecně obměna části skladby (a b a' b')
- způsob práce s motivem (ozdobování, kolorování nebo variace motivu)
- zkrácený název hudební formy „téma s variacemi“
- jednotlivá obměna tématu ve formě „téma s variacemi“

Téma s variacemi (zkráceně variace) je vícedílná skladba, v níž se téma opakuje ve stále nových obměnách:

A	A ¹	A ²	A ³	A ⁴	A ⁵ ...
téma	jednotlivé variace – zpravidla od jednoduchých k složitějším				

Protože variací na téma je vždy více, hovoříme také o **variačním cyklu**. Téma s variacemi mohou být samostatnou skladbou, pak mají větší počet jednotlivých variací (např. 30) nebo jednou částí sonátového cyklu, pak mají variací méně (např. 5 – 10).

Vlastnosti tématu k variacím

- má poskytovat dostatek příležitosti k variování
- nejčastěji malá jednodílná, dvojdílná nebo třídílná forma
- mívá výraznou melodii, jednoduchou harmonii i fakturu
- téma vytváří sám autor nebo si vybírá téma jiného autora nebo lidovou píseň

Příklady: L. Janáček: Čeladenský, SHQ: Bejvávalo

Průběh a zakončení variací:

- **variace začínají přímo tématem, obvykle bez introdukce**
- **počáteční variace** bývají jednodušší, pozdější složitější
- **dle zákona kontrastu** se střídají variace rychlé s pomalými, lyrické s virtuózními apod.
- **starší variace** byly psány v **jedné tónině** užívaly však stejnojmenných tónin dur – moll, maggiore – minore a jednotlivé variace bývají od sebe **odděleny**
- **později** jsou užívány i **různé tóniny** a jednotlivé variace **se neoddělují**

- variace postupující v cyklu vytvářejí stále větší komplikovaností **gradaci**, kterou autor obvykle přeruší a nastupuje **druhou gradační vlnu**, která pak vrcholí v závěru skladby.
- **Téma s variacemi končí:**
 - poslední nejsložitější variací
 - k poslední variaci je přidána koda
 - tématem v původní podobě
 - fugou na téma vytvořené z tématu k variacím (někdy se ještě připojuje koda)

Variační techniky

Kontrapunktické variace

- souvisejí s polyfonní fakturou skladby
- melodie tématu se nemění, zaznívá jako c.f. (cantus firmus) po celou dobu variací; mění se však kontrapunktické hlasy
- hlavní formy:
 - chorální variace – melodie jednotlivých částí chorálu prostupuje všemi hlasy
 - passacaglia (ciaccona) – ostinátní téma (tvrdošijné) většinou zaznívá v basu
 - Příklady: J.S.Bach: Lipský chorál č.6 (Beránku boží) BWV 656, J.S.Bach: Passacaglia a fuga c moll (ABC 100), P.Blatný: Passacaglia

Ornamentální (ozdobné) variace

- převládá expoziční typ hudby
- nepozměňují podstatně obsah, výraz, harmonii a formu tématu (proto se někdy nazývají variace formální)
- obměňují však, na rozdíl od kontrapunktických variací, melodii tématu
- zaměřují se pouze na drobnější obměny:
 - ve stylizaci doprovodu
 - melodie se koloruje přidáním tónů, stupnicovými chody, akordickými pasážemi
 - mění se frázování (staccato, legato apod.)
- ornamentální variace se často improvizují, v lidové hudbě (tzv. cifrování), v tradičním jazzu apod.
- Příklady: J.Haydn: Symf. č.94 G dur, „Paukenschlag“, 2. věta, W.A.Mozart: Sonáta A dur 1.věta (ABC 96)

Charakteristické variace

- expoziční a evoluční typ hudby jsou v rovnováze
- podstatněji mění ráz (charakter) tématu, celkový výraz i druh hudby
- forma a harmonie tématu zůstává někdy zachována, jindy se nedodrží
- Příklady: L.van Beethoven 33 variací na Diabelliho valčík (ABC 94), Max Reger: Variace a fuga na Mozartovo téma (ABC 98), Chick Corea: Señor Mouse

Volné variace

- převládá evoluční hudba
- vzdalují se diametrálně od tématu
- z motivů tématu vznikají zcela nové skladbičky s novou melodií, doprovodem, formou i obsahem
- téma někdy nebývá na začátku uvedeno
- předěl mezi jednotlivými variacemi mizí, jedna vplývá do druhé a místo některé variace může zaznít i zcela nová hudba.
- Příklady: Ornette Coleman: Chappaqua suite, Otakar Ostrčil: Křížová cesta. Variace pro velký orchestr op. 24



A ¹	Grave.	Syn člověka odsouzen k smrti.
A ²	Poco andante, quasi marcia funebre.	Ježíš přijímá na sebe kříž.
A ³	Poco andante, quasi marcia funebre.	Poprvé pod ním padá. <i>Attacca.</i>
A ⁴	Molto adagio. Poco più mosso.	Potkává svou matku.
A ⁵	Poco con moto.	Šimon pomáhá nést kříž.
A ⁶	Adagio.	Veronika mu podává roucho.
A ⁷	Allegro non troppo.	Ježíš podruhé padá pod křížem.
A ⁸	Moderato assai.	Neplačte nade mnou.
A ⁹	Allegro.	Ježíš potřetí padá pod křížem.
A ¹⁰	Molto lento.	Vedli Ježíše až na Golgotu. <i>Attacca.</i>
A ¹¹	Molto lento. A tempo sostenuto.	Tu byl Ježíš přibit na kříž.
A ¹²	Lento. Agitato.	Ježíšův skon.

A¹³ Lento.
A¹⁴ Largo.

Ježíš sňat z kříže.
Ježíš je uložen do hrobu.

Vývoj variací:

variace patří k nejstarším formám, byla a je to častá forma improvizací.

Renesance:

- improvizace na daný c.f.
- předchůdce formy jsou skupiny různých tanců vycházejících z obměn jedné melodie
- 16. stol.: Španělsko - první variace určeny pro varhany tzv. "diference" (rozdíly)
Anglie - podobné skladby pro klávesové strunné nástroje (sklad. škola virginalistů)
- název „variace“ až v 17. stol.

Baroko:

- kontrapunktické variace
- variační principy ve svitách (double)

Klasicismus:

- ornamentální variace
- L. van Beethoven je tvůrcem prvních charakteristických variací (33 variací na Diabelliho valčík)

Romantismus:

- spíše **orchestrální variace**: C. Franck: Symfonické variace pro klavír a orchestr (zde jsou variačně zpracovávána dvě témata, tzv. *dvojitě variace*), P.I.Čajkovskij: Variace na rokokové téma pro violoncello a orch., J.Brahms: 4. symfonie e moll (poslední věta je ciaccona s 30 variacemi), A. Dvořák: Symfonické variace (ABC 55)
- variace zasahují i do *programní hudby*: R.Strauss: Don Quijote nebo Vincent d'Indy: Istar – symf. báseň psána formou tzv. *simplifikujících* (zjednodušujících) variací. První variace je nejsložitější, poslední nejjednodušší – Istar jde do říše mrtvých, aby odtud odvedla svého milého. U každé ze sedmi bran se vykupuje některou ze svých ozdob (čelenka, náušnice, náhrdelník atd. až nakonec odloží i svůj závoj a k mrtvým vstupuje nahá, zbavena všech pozemských marností. Svého milého vzkřísí a odvádí si ho na svět.

Hudba 20. stol.:

- volné variace, uvolnění formy (Otakar Ostrčil: Křížová cesta. Variace pro velký orchestr op. 24)
- variace bez tématu, někdy užívají označení metamorfózy (proměny), E. Suchoň: Metamorfózy
- variace na ostinátní téma, M. Ravel: Bolero, D.Šostakovič: 1. věta Leningradské symfonie
- věnuje se pozornost i kontrapunktickým variacím, P.Blatný: Passacaglia, V. Novák: Svatováclavský triptych – střední část. Zajímavé jsou variace na Purcellovo téma B. Brittena nazvané Průvodce mladého člověka orchestrem

Sonátová forma

(ABC 104)

Sonátová forma je jednou z nejdůležitějších forem evropské hudby posledních dvou století, protože poskytuje možnosti k vyjádření nejzávažnějšího obsahu.

V sonátové formě jsou psány

- **jednověté skladby**: předehry (ouvertury), symfonické básně
- **sonátové cykly** (v nich je alespoň jedna věta psána v sonátové formě): symfonie, koncerty, komorní hudba (sonáty, sonatiny, dua, tria, kvarteta, kvinteta apod)

Název sonáta: sonare = znít, hrát, zvonit.

Název kantáta: cantare = zpívat. Rozlišuje se od r. 1600

Schéma sonátové formy:

EXPOZICE			PROVEDENÍ			REPRÍZA		
uvádí (exponuje) témata			zpracovává (provádí) témata			opakuje expozici (reexpoze)		
převládá expoziční typ hudby			převládá evoluční typ hudby			upravená hudba z expozice		
A	B	C	1.část	2. část	3. část	A	B	C
oblast hlavního tématu	oblast vedlejšího tématu	oblast závěrečného tématu	hl.téma v jiné tónině	vlastní provedení	připravuje nástup reprízy			
tónika	dominantna nebo paralelní tónina		různé tóniny			tónika		

Např.: W.A.Mozart: Serenáda „Malá noční hudba“ 1. věta

Sonátová témata (ABC 105)

V sonátové formě je téma rozvinuto do větší šíře – **oblasti**. Může být větou, periodou, dvojperiodou i malou formou.

charakteristické rysy hlavního tématu:

- je psáno v hlavní tónině
- je rázné, energické, rytmické, pohyblivé (hlavnímu tématu se někdy říká „mužské“)

- výrazný začátek tématu se nazývá **hlava tématu**. Hlava hlavního tématu bývá často rozložený akord.
- bývá často neperiodické, někdy antitetické

Např.: hlavní téma 1. věty Dvořákovy Novosvětské symfonie e moll (ABC 132/105) – antitetické

• **charakteristické rysy vedlejšího tématu:**

kontrastuje s hlavním tématem

- **obsahem**
- **výrazem** - důraz na citovost, je zpěvnější, lyrické (vedlejšímu tématu se někdy říká „ženské“)
- **formou** (periodičnost – perioda nebo dvoiperioda)
- **tóninou** (je-li hl.téma v dur, je vedl. téma v dominantní tónině dur nebo i moll. Je-li hl.téma v moll, je vedl.téma v paralelní dur nebo v dominantní tónině)

Např.: vedlejší téma z 1. věty klavírního koncertu b moll P.I.Čajkovského (ABC 133/106) – široce rozvinuté

vedlejší téma z 1. věty Dvořákovy Novosvětské symfonie e moll (ABC 134/106) – skromné

• **charakteristické rysy závěrečného tématu:**

- je exponováno ve stejné tónině jako vedlejší téma
- je méně významné a jednodušší než hlavní nebo vedlejší téma
- nevnáší další kontrast, jeho úkolem je vhodně uzavřít expozici
- někdy se motivicky blíží hlavnímu tématu

Např.: závěrečné téma 1. věty Dvořákovy Novosvětské symfonie e moll (ABC 135/106) – rytmicky příbuzný s hl.t.

hlavní, vedlejší a závěrečné téma 4. věty Dvořákovy Novosvětské symfonie e moll (ABC 11,12,13 / 29)

Mezivěty (ABC 107)

představují druhořadý materiál, ale neméně důležitý. V sonátové formě nacházíme tři druhy mezivět:

- mezivěty v rozsahu věty až periody tvoří doplněk k tématům (**epizody**), někdy rozdělují od sebe dvě témata

Např.: 1. věta Mozartovy Malé noční hudby, oblast hl.t.

- **modulující mezivěty** nebo kratší **spojky** (modulují a slouží jako přechod od jednoho tématu k druhému)

Např.: 1. věta Mozartovy Malé noční hudby, oblast hl.t. nebo 3. část provedení

- **rozsáhlejší plochy evoluční hudby**, navazují na téma, rozvíjejí je a přinášejí nové motivy. Začátek těchto vět nebývá zřetelný, obvykle se téma postupně mění v mezivětu (téma přechází do volného motivického vývoje)

Témata i mezivěty mohou být

- **uzavřené** – končí zřetelným závěrem, někdy navazují mezivěty na téma (nebo dvě mezivěty) řetězením

Např.: 1. věta Mozartovy Malé noční hudby, oblast hl.t. nebo oblast vedl.t.

- **neuzavřené** – přecházejí do volného motivického vývoje (téma přechází do mezivěty, mezivěta do spojky apod.)

Např.: vedl.t. z 1. věty Beethovenovy Klavírní sonáty c moll op.10 č.1 (ABC 137/108) – neuzavřená dvoiperioda

vedl.t. ze 3. věty Smetanova Smyčcového kvarteta e moll „Z mého života“ (ABC 138/108) – neuzavřená perioda

část z finale Dvořákovy Smyčc.kvartetu F dur „Americký“ (ABC 86/62) – proměna věty v neperiodickou mezivětu

Pro sonátovou formu je tedy příznačné:

- neperiodická stavba (delší úseky hudby se nedají členit na periody a věty spojené v řadu nebo řetěz vět)
- věty a periody jsou nepravidelné, asymetrické a často přecházejí bez závěru do evolučních ploch

Sonátová forma může být rozšířená o introdukcí a kodu. (ABC 104, 117)

Introdukcí začínají jen některé skladby psané v sonátové formě. Úvod k první větě sonátového cyklu bývá zároveň úvodem k celému cyklu, nejen k vstupní větě. Bývá obvykle v pomalém tempu, aby následující rychlé a energické hlavní téma náležitě kontrastovalo. Introdukce může být dlouhá i krátká:

Např.: Introdukce k 1. větě Čajkovského klavírního koncertu b moll – dlouhá

Introdukce k 1. větě Beethovenovy III. symfonie „Eroica“ - krátká

Beethoven: Sonáta c moll „Patetická“

Hudba introdukce se obvykle v dalším průběhu sonátové formy nevrací, sonátové téma se však může v introdukcí „rodit“.

Koda

Díleč koda reпрízí, shodnou s díleč koda expozice počítáme ještě do reпрízí. Po ní může následovat **další koda**:

- **malá** (krátká)
- **velká** (rozsáhlá) a to:
 - bez provedení
 - s druhým provedením (tvoří čtvrtý díl sonátové formy)
 - s provedením a druhou reпрízou (tvoří čtvrtý a pátý díl sonátové formy).

Např.: velká koda v 1. větě Beethovenovy V. symfonie „Osudová“

Expozice, provedení a repríza v sonátové formě Dvoj, tří, čtyř a pětídílná sonátová forma

EXPOZICE (ABC 109)

A – oblast hlavního tématu obsahuje:

- hlavní téma (může se objevit několikrát, třeba i v pozměněné stylizaci)
- mezivěty
- přechodovou část = mezivěta, která připravuje nástup nové tóniny. Čerpá z motivů hlavního tématu nebo obsahuje novou hudbu. Někdy modulační přechod chybí, vedlejší téma pak nastoupí tóninovým skokem.

Např.: oblast hl.t. z 1. věty Beethovenovy Klav. sonáty G dur, op.49 č.2 (ABC 139,140/110) – vedl.t. tóninovým skokem
oblast hl.t. z 1. věty Beethovenovy Klavírní sonáty f moll, op.2, č.1 (ABC 141,142,143/110)

B – oblast vedlejšího tématu obsahuje:

- vedlejší téma (může být motivicky odvozeno z hlavního tématu)
- mezivěty i epizody

Samostatné mezivěty, které by mohly patřit do oblasti hlavního tématu i vedlejšího tématu, zařadíme do jedné z obou oblastí dle tóniny, v níž jsou napsány.

Např.: oblast vedl.t. z 1. věty Beethovenovy Klavírní sonáty f moll, op.2, č.1 (ABC 144,145/112)

C – oblast závěrečného tématu obsahuje:

- závěrečné téma a mezivěty
- expozice bývá zakončena dílčí kodou
- někdy závěrečné téma chybí, pak se závěr expozice nazývá závěrečná oblast a bývá shodná s dílčí kodou expozice

Např.: závěrečná oblast z 1. věty Beethovenovy Klavírní sonáty f moll, op.2, č.1 (ABC 146/113)

X – PROVEDENÍ (EVOLUCE) (ABC 114)

- nastupuje po expozici zcela zřetelně, *zvyšuje se zde výrazové napětí*, dramaticčnost, časté jsou výrazové kontrasty
- *pracuje se* všemi nebo jen některými tématy z expozice (říkáme, že se témata provádějí) nebo s dalším motivickým materiálem z expozice a to:
 - různými způsoby motivické práce
 - uplatňuje se polyfonie, mění se faktura, dynamika, instrumentace
 - rychle se střídají tóniny, přitom se vyhýbá hlavní tónině
 - periodická témata se mění v neperiodická
- provedení může být
 - *mírné* (jednodušší práce s tématy, nedosahuje se většího stupně dramaticčnosti)
 - *ostré* (výrazné proměny témat na malé ploše)
- v provedení lze rozlišit tři úseky:
 1. *vstupní část* – nejčastěji přináší nástup hlavního tématu v nové nepřilíživě vzdálené tónině, někdy navazuje na náplň závěrečné části expozice
 2. *vlastní provedení* – má tonálně pestrý průběh
 3. *příprava nástupu reprízy* – připravuje nástup hlavní tóniny, často obsahuje prodlevu na dominantěTyto úseky nejsou od sebe odděleny, provedení probíhá obvykle v jednom oblouku

Např.: provedení z 1. věty Beethovenovy Klavírní sonáty f moll, op.2, č.1 (ABC 147,148,149/115)
provedení z 1. věty Mozartovy Klavírní sonáty Facile C dur

REPRÍZA (ABC 116)

- přináší *uklidnění*
- *nastupuje* po provedení zcela zřetelně návratem do hlavní tóniny, většinou nástupem hlavního tématu v hlavní tónině
- vedlejší i závěrečné téma (resp. závěrečná oblast) jsou *reprízovány v hlavní tónině* (v té souvislosti se často mění i modulační mezivěta)
- repríza mívá stejnou *dílčí kodu* jako expozice

Např.: repríza z 1. věty Beethovenovy Klavírní sonáty f moll, op.2, č.1 (ABC 150/117)

celkové formové schéma 1. věty Beethovenovy Klavírní sonáty f moll, op.2, č.1 (ABC 117)

ČTYŘDÍLNÁ A PĚTÍDÍLNÁ SONÁTOVÁ FORMA (ABC 117)

Čtyřdílná sonátová forma obsahuje:

1. díl = *expozice*, 2. díl = *provedení*, 3. díl = *repríza*,

4. díl = *velká koda*

- 1. část velké kody obsahuje **druhé provedení**
- 2. část velké kody obsahuje **zakončení věty**, může však obsahovat i **zkrácenou druhou reprízu**.

Např.: velká koda v 1. větě Beethovenovy III. symfonie „Eroica“ – čtyřdílná sonátová forma

velká koda 3. věty Beethovenovy Klavírní sonáty cis moll, op.27, č.2 – čtyřdílná sonátová forma

Pětídílná sonátová forma obsahuje kromě *expozice*(1), *provedení*(2) a *reprízy*(3) ještě *druhé provedení*(4) a po něm *samostatně řešenou druhou reprízu*(5).

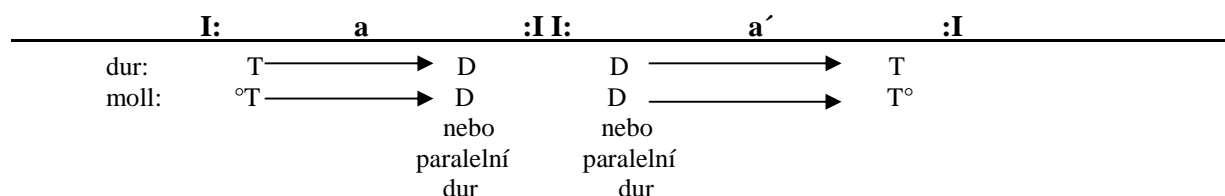
Vývoj sonátové formy

(ABC 119)

Baroko

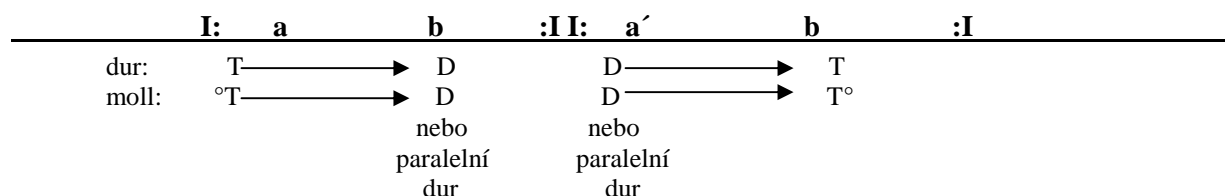
Po rozlišení vokálního a instrumentálního slohu se často psaly skladby v malé dvojdílné formě:

- 17. století:** malá dvojdílná forma s jedinou hudební myšlenkou (tzv. forma *monotematická*), v prvním dílu modulující do dominanty (resp. do paralelní tóniny) a v druhém dílu moduluje zpět (***kontrast pouze tonální***)



Např.: Sonáty Domenica Scarlattiho (1685 – 1757).

- 1. pol. 18. stol.:** malá dvojdílná forma *se dvěma hudebními myšlenkami* a evolučním zpracováním hlavní myšlenky. Modulační schéma již zůstává stejné jako u monotematické formy (***kontrast tóninový i tématický***):

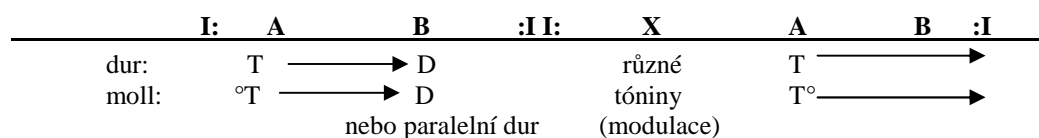


Např.: Sonáty Arcangela Corelli (1653 – 1713)

Klasicismus

- forma se stává třídílnou ***osamostatněním provedení***. Repetice však nadále dělí formu na dva díly:

1. díl (expozice) 2.díl (provedení) 3. díl (repríza)



- Na utváření této formy se podíleli:**
 - **synové J.S.Bacha:** Carl Phillip Emanuel a Johann Christian
 - **čeští skladatelé mannheimské školy** (Jan Václav Stamic, František Xaver Richter). Užívali tóninový kontrast v expozici, tóninové sjednocení v repríze, uplatňovali výrazné vedlejší téma a skromné provedení
 - **Joseph Haydn** - raná díla se vyznačovala méně nápadným vedlejším tématem (někdy pouze hl.t. v jiné tónině) a bohatším provedením
 - **vídeňští klasikové** formu ustálili (pozdní Haydn, Mozart a Beethoven)
 - ❖ oblast hlavního i vedlejšího tématu bývá zastoupena několika tématy (tzv. **skupina hl. nebo vedl. témat**)
 - ❖ novinkou je **zavedení závěrečného tématu** nebo alespoň závěrečné oblasti
 - ❖ provedení je bohatější, avšak nepřesahuje rozsah expozice
- K prohloubení sonátové formy** došlo v posledních symfoniích W.A.Mozarta (D dur, g moll a C dur „Jupiter“) a v symfonickém díle L.van Beethovena):
 - témata nápadně kontrastují
 - provedení nabývá většího významu
 - rozšiřuje se koda v nový díl druhým provedením, a tím se ruší druhá repetice
 - Beethoven v rámci sonátové formy usiluje o programnost (Egmont, Coriolanus, Osudová, Devátá)
 - Beethoven je tvůrcem čtyřdílné a pětídílné sonátové formy

Romantismus

- témata se individualizují a výrazně prokreslují, neuzívá se skupiny témat
- provedení převažuje nad expozicí
- repríza bývá zkrácena nebo splývá s kodou
- repetice u expozice mizí
- evoluční typ hudby prostupuje všechny části formy

Hudba 20. stol.

- oblast vedlejšího tématu nastupuje i v jiných tóninách (např. v tóninách tercové příbuznosti)
- ustupuje od přebujelého provedení i od složité práce s obměňováním témat, směřuje k jednoduchosti
- zkracuje se repríza, slučuje se s kodou (zlomková repríza) nebo volná repríza

Odchylky v sonátové formě

1. Expozice

Obsahuje-li expozice větší počet témat než obvyklá tři, zařazuje se další téma vždy do některé z oblastí.

A – oblast hlavního tématu

- Může být uvedeno více rovnocenných hlavních témat (*skupina hlavních témat* – typické pro klasicismus)
- V romantismu bývá jedno hlavní téma doplněné o podružné myšlenky
- Již v oblasti hlavního tématu může dojít k *dílčímu provedení*.

Např.: oblast hl.t. z 1. věty Beethovenovy Klavírní sonáty f moll, op.2, č.1 – dílčí provedení
oblast hl.t. z 1. věty Jarní sonatiny V. Nováka – dílčí provedení

B – oblast vedlejšího tématu

- *Vedlejší téma může být odvozeno od hlavního tématu* (někdy bývá vedlejší téma pouhou transpozicí hlavního tématu – J. Haydn)
- Mohou být uvedena *dvě vedlejší témata*
- Někdy *se vynechává* vedlejší téma, expozice však vždy musí obsahovat nejméně dvě témata.
- Vedlejší a závěrečné téma může být *uvedeno v jiné* než v dominantní nebo paralelní *tónině*, zvláště v hudbě 20. století

Např.: oblast vedl.t. z 1. věty Beethovenovy Klavírní sonáty f moll, op.2, č.1 – vedl. t. odvozené z hl.t.
oblast vedl.t. z 1. věty Mozartovy Klavírní sonáty Facile C dur – vedl. t. odvozené z hl.t.
oblast vedl.t. z 1. věty Beethovenovy Klavírní sonáty C dur, op.2, č.3 – dvě vedl. témata v g moll a v G dur
1. věta Beethovenovy Klavírní sonáty C dur „Valdštyňská“ op.53 – vedl.t. je v tónině E dur

C – oblast závěrečného tématu

- Mohou být uvedena *dvě závěrečná témata*
- Někdy *se vynechává* závěrečné téma. Závěr expozice pak tvoří tzv. *závěrečná oblast*. V tom případě bývá přechod mezi oblastí vedlejšího tématu a závěrečnou oblastí plynulý a bez rozhraní a celá závěrečná část bývá vyplněná dílčí kodou expozice.

V klasicismu se celá expozice opakuje.

Např.: expozice z 1. věty Beethovenovy Klavírní sonáty f moll, op.2, č.1 – vynecháno závěrečné téma + opak.ex.
oblast záv. t. z 3. věty Beethovenovy Klavírní sonáty cis moll, op.27, č.2 – dvě závěrečná témata

2. X – Provedení

- Pracuje s novým, méně významným hudebním materiálem, může však přinášet i epizody.
- V novější hudbě nastupuje provedení plynule a ne zcela jednoznačně a také navázání provedení a reprízy bývá volnější
- *Délka provedení se zkracuje nebo prodlužuje:*
 - v klasicismu je rozsah provedení v rozsahu expozice
 - v romantismu rozsah provedení přesahuje rozsah expozice
 - provedení může i chybět, pak jde o dvojdílnou sonátovou formu

Např.: provedení z 1. věty Beethovenovy Klavírní sonáty f moll, op.2, č.1 – práce s novým hudebním materiálem
3.věta smyčcového kvarteta e moll B.Smetany „Z mého života“ – dvojdílná sonátová forma
2. věta Klavírní sonáty c moll, op.10, č.1– dvojdílná sonátová forma

3. Repríza

- **Hlavní téma** nastupuje v hlavní tónině, ale **v obměně**.
- **Hlavní téma** nastupuje **v jiné tónině** (nejčastěji subdominantní), pak je zařadíme takto:
 - je-li ve stejné podobě jako v expozici, pak zahajuje reprízu
 - je-li v jiné podobě než v expozici, patří ještě do provedení.
- **Vedlejší téma** nastoupí **v jiné než hlavní tónině** (souvisí s odchylkou v expozici).
- **Zlomková (zkrácená nebo neúplná) repríza:**
 - vynechává se oblast hlavního tématu, reprízu pak uvede až vedlejší téma v hlavní tónině
 - vynechává se vedlejší téma nebo závěrečné téma
 - oblasti hlavního, vedlejšího nebo závěrečného tématu se zkracují o evoluční partie
 - je-li v provedení některé téma důkladně zpracováno, vynechává se v repríze
 - v novější hudbě bývá repríza zkrácená natolik, že představuje jen shrnující závěr po expozici a provedení, tedy závěrečný díl odpovídající kodě.
- **Zrcadlová repríza:**
témata **nastupují** v opačném sledu než v expozici.
- **Volná repríza:**
uvádí tématický materiál v hlavní tónině, avšak je v ní využito nových epizodických myšlenek. S tématy se pracuje málo.

Provedení s reprízou se v klasicismu opakuje.

Např.: repríza z 1. věty Mozartovy Klavírní sonáty facile C dur – nástup hl.t. v subdominantní tónině

repríza z 1. věty Jarní sonatiny V. Nováka – vynechává oblast hl.t. – zrcadlová repríza

3. věta Beethovenovy Klav. sonáty cis moll, op.27, č.2 – oblast hl. t. je v repríze zkrácena o přechodovou část

Další náměty k rozboru:

L.van Beethoven: „Egmont“

L.van Beethoven: Sonáta G dur op.49 č.2

S. Prokofjev: Klasická symfonie 1. a 4. věta

Podstata ronda. Malé barokní, klasické a novější rondo, variační rondo

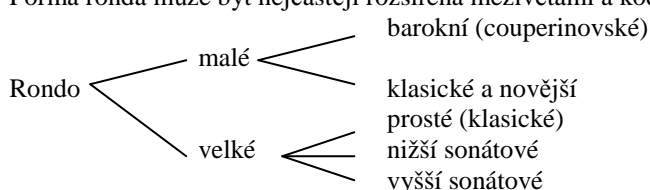
(ABC 126 – 139)

Podstata ronda rondeau (fr.), rondo (it.) = kruh

Rondo je vícedílná forma, která splňuje tyto dvě podmínky:

1. obsahuje nejméně tři různé myšlenky (a, b, c)
2. hlavní myšlenka (a) se několikrát, nejméně 3 krát, opakuje.
a b a c a (Formu ronda nám přiblíží známá společenská hra „Pějme píseň dokola“)

Forma ronda může být nejčastěji rozšířena mezivěťmi a kodou.



Termín rondo označuje:

1. svěbytný hudební žánr s osobitou hudební náplní v rondové formě (hudba ronda je úsměvná, pohodová, klidná, radostná, hravá)
2. výše popsaný základní formový typ, který může být užít i ve skladbách jiných žánrů

Malé barokní rondo (couperinovské)

Jednotlivé díly malého couperinovského ronda mají rozsah věty nebo periody.

a b a c a d a ...

a hlavní téma (rondeau), obvykle perioda, hudebně nejzávažnější

b,c,d ... vedlejší hudební myšlenky (couplet), mohou být stejně dlouhé, delší i kratší než hlavní téma, v různých tóninách, na hlavním tématu závislé (variaci hl. tématu) nebo nezávislé

Např. François Couperin: Oblíbená (ABC 127), Ženci, Česačky vína, Pastýřské písně aj.

Malé rondo klasické a novější

V klasicismu se užívá formy malého ronda méně a pod vlivem velkého ronda:

- malé klasické rondo nevzniká z couperinovského ronda, nýbrž z velkého ronda klasického, jeho miniaturizací
- počet dílů se omezuje

- ☐ výrazem je zdrobnělým typem velkého prostého ronda
- ☐ bývá rozšířeno o mezivěty a kodu, rozšíření o introdukci je vzácností

Např.: W.A.Mozart: 3. věta Sonáta Facile (ABC 137)
L.van Beethoven: Pro Elišku (ABC 137)

Rondino je neúplný tvar ronda. Má úsměvný rondový ráz, ale mají jen třídílnou formu a b a. Nejčastěji se s ním setkáme v klasických sonátních (M. Clementi, W.A. Mozart, J.N.Hummel).

Malé variační rondo vzniká variačními, obvykle ornamentálními obměnami hlavní nebo vedlejší myšlenky malého ronda, aby několikeré opakování nepůsobilo jednotvárně.

Např.: L.van Beethoven: Sonáta c moll, op.13 „Patetická“ (ABC 138) (I/153)

Velké rondo (prosté, nižší a vyšší sonátové)

Velké rondo prosté (klasické)

Každý jeho velký díl je malou formou:

	A	B	A	C	A
	a b a	c d e	a b a	f g h	a b a
tonální plán:	hlavní tónina	dominantní	hlavní tónina	subdominantní	hlavní tónina

Hlavní téma velkého ronda:

- ☐ má typický rondový výraz
- ☐ je psána v ucelené, periodicky stavěné a uzavřené malé formě
- ☐ nebo začíná periodou a pokračuje volným motivickým vývojem

Velké rondo:

- ☐ užívá již i evoluční typ hudby, převažuje však expoziční typ hudby, často se užívá řetězení
- ☐ má obvykle jen dvě vedlejší témata
- ☐ u vícedílných rond může být hlavní myšlenka vypuštěna (např.: A B A C D A)
- ☐ kontrast mezi jednotlivými tématy se zvyšuje užíváním různých tónin (B obvykle v D tónině, C v S tónině)
- ☐ časté je užívání mezivět a kody

Např. L.van Beethoven: Sonáta G dur op. 49, č.2 - 2. věta (ABC 131) (Sonatiny a ronda str. 28)

Velké variační rondo: vzniká obdobně jako malé variační rondo ornamentálními variacemi hlavní nebo vedlejší myšlenky ronda.

Např.: L.van Beethoven: Sonáta G dur op.79 – 3. věta (ABC 132) (III/462)

Nižší sonátové rondo

je nejčastějším druhem velkého ronda. Zvyšuje se zde podíl evolučního typ hudby. Člení se na tři velké celky (tzv. vyšší třídílnost):

	I.			II.			III.			
	A	B	A	I: C :I	A	B	A			
	a b a	c d c	a b a	e f e	a b a	c d c	a b a			
tonální plán:	T	(D)	T	(S)	T	T	T			
	jiná tónina			vzdálená tónina	vše v hlavní tónině					

Dle tonálního plánu I. a III. části se jmenuje tato forma nižší sonátové rondo. Uplatňuje se zde pouze jeden znak sonátové formy – tonální plán. Neobsahuje provedení.

Např.: L. van Beethoven: Sonáta c moll op.13 „Patetická“ (3. věta) (I/155)

L. van Beethoven: Sonáta C dur op.2, č.3 – 3. věta (ABC 133) (I/60)

Vyšší sonátové rondo

má rovněž třídílnou formu jako nižší sonátové rondo, pouze díl C je nahrazen provedením X. Tím se ztrácí třetí samostatné téma a rondo se přibližuje sonátové formě. Liší se však rondovým charakterem témat a vylehčeným provedením, jež mívá rovněž hravý rondový ráz. V kodě tohoto ronda se někdy objevuje ještě druhé provedení.

Např.: L.van Beethoven: Sonáta D dur op. 28 – 4. věta (ABC 134) (II/277)

L. van Beethoven: Sonáta e moll op.90 – 2. věta (ABC 136) (III/488)

W.A.Mozart: Malá noční hudba – 4. věta

Rondová forma ve skladbách různých druhů

Formové schéma rondo se v různých variantách vyskytuje i v mnohých skladbách, které nemají rondový charakter – hravý a optimistický výraz.

Např.: L.van Beethoven: Sonáta c moll, op.13 „Patetická“ (ABC 138) (I/153)

F. Chopin: Preludium op. 28, č. 17

A.Dvořák: Vodník – variační rondo

R.Strauss: Enšpíglůva šibalství

B.Smetana: Vltava

B.Smetana: Skočná z Prodané nevěsty

A.Dvořák: Slovanské tance č. 2, 3, 5, 7

B.Smetana: 1.výstup 1.jednání opery Prodaná nevěsta (A B A C A, A= Proč bychom se netěšili)

Vývoj ronda

Formový princip rondo má původ v uspořádání tance, při němž se střídaly výstupy jednotlivých párů s tancem všech tanečníků.

13. – 15. stol.:

forma se vyskytuje ve starofrancouzských tanečních písních, v nichž se sólový hlas střídá se sborem zpívajícím refrén.

konec 17. stol.:

rondové formy bylo užíváno v instrumentální hudbě, zvláště ve skladbách pro klavír, kterou psali francouzští skladatelé J.Ph. Rameau (1683-1764) a zvláště François Couperin (1668-1733) jako živou, pohybovou hudbu. Ronda byla často pojmenována charakteristickými názvy (Ženci, Oblíbená, Sběračky hroznů, Voňavka, Vlající stuhy apod.). Některé skladby této doby nesou podtitul rondo, ale nemají formu rondo a naopak, některé skladby nejsou označeny jako rondo a přitom jsou napsány ve formě malého rondo.

Klasicismus:

vznik velkého rondo z malého couperinovského rondo zásluhou C.Ph.E. Bacha (1714-1788), který také začal užívat italského názvu místo francouzského (rondo místo rondeau):

- hlavní téma se vrací zkrácené nebo variované
- vedlejší témata jsou někdy samostatnější
- často se užívá variačního rondo
- rondo bývají rozšířena o mezivěty a kodu, výjimečně také o introdukci
- z velkého rondo vzniká jeho zdrobnělý typ, malé klasické rondo

Rondové formy se začíná užívat velmi často v posledních větách sonátového cyklu i v samostatných skladbách. Velké rondo se utvářelo souběžně se sonátovou formou, proto se vzájemně prolínají (sonátová rondo).

Romantismus a hudba 20. stol.:

využívá formy rondo i v programových dílech nebo operách.

Barokní fuga

1. Fuga (lat.=běh)

- je nejvýznačnější polyfonní formou evropské hudby. Je to *nejčastěji třídílná* (až pětídílná) *vícehlasá* (dvoj až šestihlasá) skladba, vybudovaná *na základě imitací* jednoho nebo několika *témat*, jež postupně procházejí všemi hlasy skladby podle určitých pravidel.
- je představitelem *evolučního typu* hudby. Neobsahuje sice motivickou práci příznačnou pro evoluční hudbu klasickou a romantickou, témata se v ní exponují většinou celá, ale imitační způsob jejich uvádění a stálá proměnlivost, nečlenitost a neperiodičnost polyfonního proudu, který nezná doslovných repríz jednotlivých částí skladby, dodává fugám značnou pohybovou sílu a neutuchající napětí.
- **Barokní fuga** (představovanou skladbami J.S.Bacha) považujeme za stavebně *přísnou* – je určitou normou při studiu této formy. Jiná zpracování považujeme za více či méně *volné* fugy.

2. Druhy fugy

- Podle počtu hlasů: *dvouhlasé až šestihlasé* fugy.
- Podle počtu témat: *jednoduché* (1 téma), *dvojitě* (2 témata), *trojitě* (3 témata) a *čtyřnásobné* (čtyři témata) fugy.

3. Podstata fugové skladby

- Jednotlivé **díly jednoduché přísné (Bachovy) fugy jsou: expozice, provedení a závěr**. Délka jednotlivých dílů bývá přibližně souměrná. Nejsou však vzácné případy značných disproporcí, např. krátké provedení, stručný závěr apod.).

EXPOZICE	PROVEDENÍ	ZÁVĚR
téma se uvádí postupně ve všech hlasech v hlavní a dominantní tónině	téma se uvádí v dalších tóninách	skladba vrcholí v hlavní tónině

- **Fuga probíhá** bez nápadnějších přerývů **v jedné gradační lince:**
 - Nemá **žádnou reprízu**
 - Přináší **stále nové a nové** kontrapunktické **zpracování tématu**
 - Má obvykle **neperiodickou stavbu**, sestává z vět **nesymetrických**, obvykle **zřetězených**.
 - Větná stavba ustupuje do pozadí a skladba se spíše člení dle jednotlivých **nástupů tématu**
 - Každý ze **tří dílů**, které **nejdou od sebe** nijak zřetelně **odděleny**, je však **poněkud jinak zpracován**.

4. Vznik a vývoj fugy

- **Prapůvod:** Název fuga se objevuje již ve 14. století ve Francii, kde označuje imitačně zpracované skladby, zejména kánony (kánonický rondellus-rotta, chasse, caccia). V dnešním slova smyslu se tento název užívá od 17. století.
- **Renesance:** Imitační technika se dále rozvíjí v **motetech** (vokální nizozemská polyfonie - Josquin de Prés), kdy se téma imituje v primě, oktávě, ale i v kvintě a tak se postupně vytváří **fugová expozice**. V **motetech se však zpracovává více témat**, takže lze říci, že se tehdejší **moteto skládalo z řady fugových expozic** ukončených dílčím závěrem, často překrytým polyfonním předivem. Tato technika se přenesla i do instrumentální hudby. Tyto skladby se nazývaly různě (*fantasia, canzona, capriccio, toccata, tiento*), ale nejčastěji **ricercar**. Cesta od ricercaru k fuze směřovala k omezení počtu témat na jediné a k rozvinutí jediné expozice o provedení a závěrečnou část. (nizozemec *Jan Pieterszoon Sweelinck* ve varhanních fantaziích a itál *Girolamo Frescobaldi* ve skladbách varhanních a klavírních).
- **Baroko:** Doprňuje celý předchozí vývoj kontrapunktického myšlení. V osobnosti J. S. Bacha (*Temperovaný klavír, Umění fugy*) syntetizuje všechny možnosti a prostředky, jakých je monumentální kontrapunktický sloh schopen. **Barokní fuga tvoří jednolitý celek**, jedinou mírně zvlněnou linií od prostého začátku až po vyvrcholení v provedení. Jednotlivé **nástupy tématu** jsou sice důležité, ale přece jen nemají vynikat příliš a rozbíjet působení celku; je to závažné pravidlo pro interpretaci těchto skladeb.
- **Klasicismus:** Fuga **se přizpůsobuje** novému slohu
 - **téma se během fugy někdy výrazněji mění**
 - někdy je téma **doprovázeno pouhou figurací** místo protivětou
 - plynulý polyfonní proud se přerušuje **homofonní fakturou**
 - častěji se uplatňuje **periodičnost** (Např. Beethoven: *Sonáta As dur op. 110 – III./590, Sonáta B dur op. 106 – III./519, IX. symfonie, závěrečná věta – dvojitá fuga*).
- **Romantismus:** **uvolnění v uspořádání fugy**
 - **v expozici** nastupují hlasy **i v jiných intervalech** (např. v terciích)
 - užívá se **romantické harmonie, chromatiky**, rychlé **modulace do vzdálených tónin**
 - nastupuje větší **dramatické a citové napětí, romantický patos**, konkrétnější **mimohudební program** (F. Liszt: *Preludium a fuga na téma B-A-C-H*, Max Reger: *Variace a fuga na Mozartovo téma*)
- **Hudba 20. století:** **další uvolnění pravidel fugy**
 - bezohledné zacházení s **disonancemi** (bez přípravy a rozvedení)
 - **zrušení pravidel** pro vhodné vedení hlasů
 - imitace v různých intervalech zůstávají, jinak **lze postupovat zcela volně**. (Paul Hindemith: *Ludus tonalis* (hra tónů) – **cyklus 12 fug: 3,6 = průchodné disonance; 4,5,2,7 = konsonance**)

Cyklické formy

(ABC 160)

Cyklus (kyklos = kruh – řečtina)

označuje spojení několika kontrastních skladeb v jednotné hudební dílo. Mezi jednotlivými částmi (větami) je určitá souvislost, která je dána:

- jednotným žánrem, formou, stylizací, programem, obsahem, jednotou tóniny nebo tonálním plánem, tektonikou (sjednocuje cyklus gradační linií s jedním společným vrcholem, např. finální symfonie), nástrojovým obsazením
- autor skladbu chápe jako ucelený soubor.

Druhy cyklů:

- a) **Nižší cykly** (vykazují nízký stupeň soudržnosti)
 - řada, směr, kolekce (někdy album)
 - cykly samostatných jednovětých skladeb
- b) **Vyšší cykly** (tzv. **cyklické skladby**) – mají větší soudržnost, autoři je označují jedním opusovým číslem:
 - cykly svitové
 - sonátový cyklus
- c) **Cykly cyklů** jsou cyklické skladby, které jsou sestaveny do nižších cyklů (řada, série). Např.:
 - J.S.Bach: Temperovaný klavír, Anglické suity, Francouzské suity
 - L.van Beethoven: Smyčcové kvartety op. 18
 - R. Wagner: Prsten Niebelungův (1. Rýnské zlato, 2. Valkýra, 3. Siegfried, 4. Soumrak bohů)
 - Z. Fibich: Hippodamie (1.Náměly Pelopovy, 2. Smír Tantalův, 3. Smrt Hippodamie)

Cykly cyklů nacházíme i v operách, baletech nebo oratoriích (dějství – výstupy – čísla), není však zvykem označovat je za cyklické skladby.

Za cykly však nepovažujeme:

- sbírky lidových písní,
- souborná vydání skladeb určitého autora,
- alba, sešity a výběr instruktivní literatury.

Nižší cykly

Řada (série)

je nejvolnější cyklus, sestávající ze skupiny samostatných stejnorodých skladeb. Jednotlivé části je možno interpretovat zvlášť, aniž se naruší působivost celku. Např.:

- B. Smetana: České tance
- A. Dvořák: Slovanské tance
- L. Janáček: Lašské tance
- F. Chopin: Mazurky, Valčíky, Preludia
- P.I. Čajkovskij: Album pro mládež

Směs (potpourri, medley)

je složená z efektních nebo oblíbených operních (operetních, muzikálových, baletních) čísel nebo ze skladeb populární hudby.

Cykly samostatných jednovětých skladeb

jsou mezistupněm mezi nižšími a vyššími cykly. Obsahují několik vět (nejméně dvě), které jsou sdruženy

- příbuzností hudebních myšlenek
- programem (textem)
- formovým kontrastem
- tóninou (liší-li se, pak jej řadíme mezi nižší cyklus, jsou-li věty v jedné tónině, považujeme dílo za vyšší cyklus)

Při koncertním provedení se jednotlivé části (věty) nedají interpretovat zvlášť, bez snížení emotivního účinku díla. Např.:

- J.S. Bach: Toccata a fuga d moll
- B. Smetana: Sny (cyklus 6 klavírních skladeb)
- A. Dvořák: Dumky
- M. P. Musorgskij: Obrázky z výstavy

Stará taneční svita

(svita = suite fr.: průvod, pořádek)

je vyšší cyklus sdružující několik tanců v celek. Je jednou z hlavních forem instrumentální hudby v období renesance a baroka.

- **jednotícím prvkem** je především jednota tóniny, maximálně se užívá stejnojmenných tónin, málokdy bývají tance spřízněny i tématicky
- je jedním z kořenů **cyklické sonátové formy**, rozvíjí **idealizaci tanců*** a vykrystalizovala v ní forma **variací** a **velká třídlá písňová forma**
- **obsazení** mohlo být orchestrální nebo sólové (cembalo, loutna nebo smyčcové nástroje)

A. Vývoj svity

prapůvod svity spatřujeme ve dvojici tanců pomalého a rychlého tempa (např.: maďarský čardáš – lasso a rychlá friska)

15. stol.:

- **pavana** (sudý pomalý řadový tanec – pavo = páv – lat.) a **saltarello** (lichý skočný tanec) - Itálie

16. stol.:

- **pavana** a **gagliarda** (lichý třídobý veselý) - Francie
gagliarda často bývala **rytmicko - metrickou obměnou** pavany na stejnou melodii
- cechy městských píšťců hrávaly doprovod k tancům taneční svity zvané **partie**, které měly tyto části: **pavana, gagliarda, allemande, courante**. Partie se psávaly také pro klávesové nástroje, loutnu i pro soubor nástrojů.
- Často byly všechny tance partie **variační obměnou téže melodie**.
- Některé tance sudého taktu (nejčastěji allemande) se hrávaly též v taktu třídobém – tzv. **tripla**.

17. stol.:

- pro svitu jsou užívány různé názvy:
ordre = fr. pořádek (F. Couperin), **partita** = lat. partire, oddělovati (Girolamo Frescobaldi, J.S. Bach),
sonata da camera, sonata del balletti, balletto. Začátkem 18. stol. nahradil termín **svita** všechny předchozí názvy.
- dochází k **idealizaci tanců**, mění se strohý taneční rytmus, tempo a někdy i takt, užívá se polyfonní zpracování a objevují se i **netaneční části**

- ustálilo se **čtyřčlenné jádro svity** (taneční):
francouzsky: **allemande, courante, sarabande, gigue**
italsky: **allemanda, corrente, sarabanda, giga**
- vyvíjí se **velká třídlínná forma složená** typu A B A

B. Barokní svita

Čtyřčlenné jádro svity

Allemande původně německý tanec zdomácnělý ve Francii (allemand = německý – fr.) V 18. stol. se takto nazýval tanec valčíkového charakteru.

4 dobový takt, pomalé až mírné tempo, předtaktí o jedné krátké notě, závěry na lehkých dobách

V barokní idealizaci převažuje polyfonní zpracování, šestnáctinový pohyb, komplementární rytmus

Courante

původně rychlý francouzský tanec (courir = běhat – fr.) obdobný jako gagliarde

3 dobový takt (3/4, 3/2, 6/4), u Bacha někdy i v sudém taktu, akcenty uvnitř taktu se často přesouvají, takže se nepravidelně střídá metrum dvoudobé a třídobé, nepřiliš rychlé tempo, s předtaktím.

V barokní idealizaci převažuje polyfonie.

Sarabande

pomalý tanec španělského původu, vážný až slavnostní ráz (charakter sarabandy má Gaudeamus igitur)

3 dobový takt (3/4, 3/2) bez předtaktí

V barokní idealizaci homofonní sazba, bohatě zdobená melodie

Gigue

rychlý tanec skotského původu

3 dobový takt (3/8, 6/8, 12/8), někdy i v sudém taktu, s předtaktím

V barokní idealizaci fugovaný, hravý, s osminovým nebo šestnáctinovým pohybem, druhá část uvádí obvykle hlavní myšlenku v inverzi.

Tance jsou seřazeny kontrastně. Tato základní sestava svity se doplňovala **tanečními nebo netanečními** mezihrami, tzv. **intermezzi**. Taneční intermezza se obvykle vkládala mezi sarabandu a gigu.

Taneční intermezza:

rychlejší třídobé tance: **passepied** (paspie, fr. = tah nohou), tanec z Bretońska, 3/8 takt, osminové předtaktí, třídobá varianta bourrée

canarie (kanari, fr.), španělský původ, podobný gigue

pomalejší třídobé tance: **menuet** - fr. tanec, menus pas = drobné kroky – fr. 3/4, čtvrtové předtaktí, mírné tempo

siciliana (sičiljana, it.), pastorální charakter, 6/8 nebo 12/8 takt

loure (lúr, fr.), šoupaný tanec, 3/2, s 3/8 předtaktím

musette (müzet, fr.), napodobuje hru na musette = fr. lid. nástroj typu dud, dudácká prodleva

polonaise - polský původ, 3/4, ale odlišný od pozdější polonézy, která je rychlejší a má charakteristický rytmus:



rychlejší sudé tance: **bourrée** (buré, fr. = vycpaný), velmi rychlý tanec, 4/4 takt, čtvrtové předtaktí

gavotta - fr. lid. tanec, 4/4 takt, mírnější tempo, 2/4 předtaktí, gavotta à la musette – po dudácku

rigaudon (rigodon, fr.), párový z Provensálska, 2/2 takt, předtaktí, veselý s malými poskoky

pomalejší sudé tance: **branle** (branal, fr.), slavnostní společenský párový tanec v dvou nebo třídobém metru, nízké posuvné kroky bez poskoků, za každým tancem následoval zpívaný refrén

entrée (antré, fr.), na způsob pochodu

anglaise (angléz, fr.), dvoudobý tanec bez předtaktí

Netaneční intermezza:

úvod svity:

preludium

praebulum (nejstarší typ preludia)

sonata

toccata

canzona

sinfonia

ouverture (orchestrální svity s ouverturou se někdy nazývaly i jako celek názvem **ouverture**)

uvnitř svity: air (aria) pomalá, lyrická, homofonní, 3/4, bez předtaktí

ciaccona nebo passacaglia

fuga

variae

rondeau

závěr svity:

presto

C: Forma jednotlivých částí svity:

Tance svity a air bývají psány v *malé formě dvojdílné* nebo *trojdílné se znaky dvojdílnosti*. První díl obvykle dospívá k závěru v dominantní tónině, druhý díl se vrací do hlavní tóniny. *Náplň druhého dílu* bývá různá a podle ní rozlišujeme tři druhy malé formy těchto skladeb:

- hudba druhého dílu je odlišná od hudby prvního dílu, pak jde o *dvojdílnou formu* s repetičemi – /: a :/ /: b :/
- druhý díl je rozsáhlejší a v jeho rámci dochází k repríze části hudby z prvního dílu, pak jde o *dvojdílnou formu s malým návratem* – /: a :/ /: b a :/ (resp. *trojdílnou formu se znaky dvojdílnosti* danou repetičemi – /: a :/ /: b a :/)
- druhý díl sdružuje dvě motivicky odlišné části, pak má skladba *třídílnou formu se znaky dvojdílnosti* danou repetičemi – /: a :/ /: b c :/

Někdy je ve svitě užito dvou stejných tanců za sebou. Je-li druhý tanec ornamentální *variací prvního*, označuje se názvem **double** nebo **alio modo** (např.: Bachova 1. anglická suita – Courante II + Double I + Double II).

Užívá se také *velká složená forma* typu **A B A**. (např. Bachova 1. anglická suita: **A** = Bourrée I, **B** = Bourrée II, **A** = Bourrée I da capo).






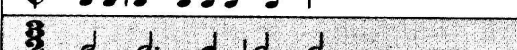
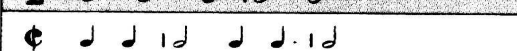

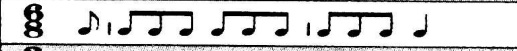


Některé tance jsou psány i formou rondo (např. Passepied I z 5. anglické suity J.S.Bacha).

Netaneční intermezza bývají často psána ve volné formě.

D: Největší mistři barokní svity:

- Němec Johann Jacob Froberger – vytvořil typ čtyřdílné klavicembalové svity
- Francouzi Jean Phillippe Rameau, Françoise Couperin,
- Němci J.S.Bach, G.F.Händel,
- Italové Domenico Scarlatti, Girolamo Frescobaldi

* **Idealizace tanců** (stylizace tanců) jsou umělečtější zpracované skladby, které se s původním tancem shodují základním rytmem, tempem a celkovým vystižením příslušných tanečních prvků. Nedodržují však vždy důsledně pravidelnou stavbu a obsahují evoluční prvky, práci s motivem, gradace, větší kontrasty apod. Někdy slouží za podklad k jevištnímu tanci.

pavana	
gagliarda	
allemanda	
courante	
chaconne	
bourrée	
sarabanda	
gavota	
siciliano	
gigue	
menuet	

Cyklická sonátová forma

1. Vývoj a vznik

- V klasicismu se vyvíjí *sonátová forma* a uplatňuje se v některých částech instrumentálních cyklických skladeb (symfonie, koncert, komorní díla – sonáty, tria, kvartety apod.).
- Poprvé se objevuje ve Vídni r. 1740. *Do třívěté triové sonáty* (rychle – pomalu – rychle) *byl vkládán menuet*. Mannheimští mistři (Stamic, Richter), vkládali menuet také do symfonií.

2. Vnitřní řád sonátového cyklu

Sonátový cyklus je *nejvyšším typem cyklických skladeb*, má největší myšlenkovou a emotivní hloubku. V sonátovém cyklu je alespoň jedna, obvykle první věta psána v **sonátové formě**.

Klasický sonátový cyklus má 4 věty:

1. věta - Allegro. *Sonátová forma. Variace. Rondo. Velká písňová forma.*
2. věta - Andante. *Velká písňová forma. Variace. Rondo. Dvojdílná sonátová forma.*
3. věta - Moderato (Menuet) nebo Allegro (Scherzo). *Velká písňová forma složená.*
4. věta - Allegro. *Rondo velké nebo sonátové. Sonátová forma. Variace.*

3. Soudržnost sonátového cyklu

- Sestava vět je podřízena zákonu kontrastu.
- **Stavební koncepce (tektonika) cyklu:**
 - starší sonáty vídeňského klasicismu měly kulminační bod v 1. větě
 - později, počínaje posledními díly L.van Beethovena, se kulminační bod přesouvá do poslední věty (tzv. **finální sonáty**).
- **Tonální plán**
 - první a poslední věta je psána ve stejné (stejnomené) tónině – tzv. **tonální osa**.
 - střední věty jsou v tóninách blízkých (paralelních, kvintové nebo terciové příbuznosti)
 - moderní sonáty upouštějí od tohoto tonálního plánu a někdy je poslední věta v jiné tónině než první věta.
- **Spříznění tematického materiálu**
 - některé téma se cituje v jiné větě (tzv. **reminiscence** = vzpomínka)
 - některá věta, obvykle první, předjímá – **anticipuje** – tematický materiál vět pozdějších
 - témata přecházejí z jedné věty do druhé
 - témata jednotlivých vět cyklu vycházejí z jednoho tématu – **monotematismus**. Často jej užíval C. Franck a označoval jej názvem **cyklický princip**.

4. Odchytky v uspořádání sonátového cyklu

- **Jednovětá sonáta** (výjimečně). Sestává však z částí, odpovídajících jednotlivým větám sonátového cyklu – jinak by nešlo o cyklus. **Např.** B. Smetana: *Sonáta o jedné větě pro dva klavíry na osm ruk.*
- **Dvouvětý sonátový cyklus** (obvykle klavírní sonáty). **Např.:** L.van Beethoven: *Valdštýnská sonáta C dur op. 53 (II /370)*
- **Třívěté sonáty** jsou častější. Vznikají vynecháním jedné z vnitřních vět (obvykle taneční – scherzovou). **Např.** L.van Beethoven: *Sonata c moll „Patetická“ op. 13 (I/144)*
- **Čtyřvěté sonáty**. 2. a 3. věta mohou být v opačném pořadí (2. scherzo, 3. pomalá).
- **Pětívěté a vícevěté cykly** (vzácněji). **Např.:** L. van Beethoven: *Smyčkový kvartet B dur op. 130 (6 vět: 2 pomalé + 2 scherza).*

Kombinovaná forma a volná forma

Tři kategorie forem

1. **základní formový typ** (např. sonáta, variace, rondo, malá a velká písňová forma atd.)
2. kombinace základních forem – tzv. **kombinovaná forma**
3. osobitá neznámá forma – tzv. **netradiční nebo volná forma**

Přesné hranice mezi uvedenými kategoriemi neexistují. Forma skladby může být stanovena více možnými způsoby.

Kombinované formy vznikají v rámci jedné věty, v rámci cyklu nebo mezi různými skladebnými druhy.

1. Kombinované jednověté formy mají různou hloubku kombinace

- a) **mezityp** – jde o nevyhraněné nebo víceznačné typy. Bývá věcí názoru, ke kterému typu se přikloníme.
 - **tance se dvěma trii** (rondo nebo velká písňová forma ?) např. B.Smetana: Jiřinková polka
 - **forma a b a b a** (rondo – ale má jen dvě myšlenky – nebo malá písňová forma ?) např. F. Chopin: Mazurka op. 56, č.1 (str.100)
- b) **kombinace dvou formových typů**.
např. variační rondo (L.van Beethoven, 3. věta sonáty G dur op. 79 – III / 462) nebo sonátové rondo (W.A.Mozart, 4. věta serenády Malá noční hudba) nebo uplatnění fugy v sonátovém provedení (L.van Beethoven, 1. věta sonáty B dur op. 106 – III / 519)
- c) **část věty tvoří vyhraněná jiná forma**.
např. L.van Beethoven, 2. věta „Scherzo“ z IX. symfonie: velká písňová forma třídílná:
A (sonátová forma) **B** **A** (D.C.)

2. Kombinované formy v rámci cyklu vznikají míšením jednotlivých vět sonátového cyklu v jeden celek. Toto míšení může mít různou hloubku:

- a) **Věty cyklu jsou** samostatné, uzavřené celým nebo polovičním závěrem a jsou **sblíženy příkazem attacca**.
Např.: L.van Beethoven, Sonáta Es dur op. 27, č.1 (II/232)
- b) **Věty cyklu jsou spojeny spojovací mezivětou**. Např.: L.van Beethoven: Symfonie č.6 „Pastorální“ (3. věta „Veselice venkovanů“ 4. věta „Nečas a bouře“ 5. věta „Pastýřský zpěv“ jsou spojeny do jedné věty) nebo A.Dvořák: Koncert pro housle a orchestr a moll (1. a 2. věta jsou spojeny mezivětou).
- c) **Věty odlišného charakteru se vzájemně prolínají**. Např. B Smetana: Klavírní trio g moll (pomalá a scherzová věta v sonátovém cyklu).

3. Kombinace skladebných druhů – žánrů

- a) symfonie + koncert = **koncertantní symfonie** (H.Berlioz: Harold v Itálii)
- b) instrumentální + vokální díla = **symfonie s vokální složkou** (Beethoven „Devátá“, G.Mahler (2., 3., 4. a 8. symfonie)
- c) **kombinace jevištních druhů**: balet + opera apod.

Netradiční (volné formy) jde o zcela originální řešení formy, ne o kombinace formových typů. Pokusíme se o klasifikaci nejčastějších možností:

1. **Hudba s textem** – forma skladby závisí do značné míry na textu
 - vokální hudba (prokomponované písně např. B.Smetana: Věno)
 - melodramy (např. Fibich: Vodník)
 - jevištní díla (opery, balety)
2. **Programní skladby** – nejčastěji přede hry a symfonické básně
3. **Neprogramní instrumentální skladby**
 - **rané samostatné instrumentální skladby 16. a 17. století** napodobující vokální hudbu (např. G.B.Riccio: Canzon La Moceniga). Mívají různé názvy: ricercar, intonazioni, praebulum, canzon da sonar, capriccio, fantasia, toccata aj.
 - **skladby raného klasicismu** v nichž se postupně prosazovaly rysy sonátové formy (např. W.A.Mozart: 6 vídeňských sonatin)
 - **osobitý druh instrumentální skladby**, vyznačující se stavebnou volností: fantazie, toccata, preludium, invence, rapsódie, impromptu, moment musical apod.
3. **Soudobé skladby** se píší i v tradičních i netradičních – volných formách
 - **tradiční formy** v původním i přeneseném (posunutém) významu, např. sonátový cyklus nemusí mít psánu jednu větu v sonátové formě
 - **volné formy** - někteří soudobí skladatelé se ve svých dílech záměrně vyhýbají tradičním formám nebo je užívají v tak pronikavých obměnách, že je lze označit pouze termínem volná forma. Je to snaha o hledání nových forem.