

HUDEBNÍ FORMY A ANALÝZA SKLADEB – 2.díl

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

Barokní sonáty (sonáta sólová, triová, da camera, da chiesa, forma, tvůrci) a koncerty (concerto grosso, sólový koncert, forma, tvůrci)

A. Barokní sonáty

sonare = zní (sonáta), cantare = zpívati (kantáta), toccare = dotýkati se (tokáta)

V renesanci a baroku označuje pojem sonáta různé druhy instrumentálních skladeb o různém počtu vět.

Instrumentální hudba se začíná formovat jako samostatný kompoziční obor teprve v 16. století, předtím byla v poměru k vokální hudbě vždy v podřízeném postavení. V 17. století se dopracovala vlastních forem a ze závislosti na vokální hudbě se zcela vymanila. Z renesančních instrumentálních forem přešly do baroka především taneční skladby (vliv na metrorýtmus – akcent na 1. době v taktu). Tak se začaly spojovat různé tance (různého původu – francouzský, španělský, anglický, německý, ne italský) ve svity a postupem času ztrácely taneční věty svou funkci hudebního doprovodu tance a nabývaly umělečtějšího rázu hudby určené k poslechu – **idealizace tanců**. Přerůstání svity v hudbu určenou k poslechu bylo umocněno vkládáním netanečních intermezz. Forma jednotlivých vět barokní svity vyrostla ze schémat daných tanečním pohybem. Ostatní formy instrumentální barokní hudby mají své kořeny ve starší hudbě vokální, jde zejména o **canzonu** a **ricercar**. Canzona = několikadílná jednovětá skladba střídající oddíly polyfonní a homofoní faktury.

Vícehlasá (nebo i vícesborová) canzona se stala na počátku 17. stol. základnou vzniku sonáty a sinfonie.

1. Z hlediska instrumentace se sonáty označovaly jako **sólové** nebo **triové**.

- **Sólová sonáta** byla psána pro sólový nástroj (nejčastěji housle, flétna apod.) a basso continuo (improvizovaný generálbas = cembalo nebo varhany + viola da gamba – violoncello). Celkem tedy 3 hudebníci.
- **Triová sonáta** byla psána pro dva sólové nástroje a continuo (celkem 4 hráči). Stala se nejrozšířenějším hudebním tvarem.

Sólové sonáty **pro jeden nástroj** (pro jednoho hudebníka) byly výjimkou, např. Sonáty pro varhany (tří-čtyřvěté varhanní triové sonáty) J.S.Bacha, sonáty pro sólové housle J.S.Bacha, nebo jednověté monotematické sonáty Domenica Scarlattioho, z nichž se později vyvinula klasická sonátová forma. **Vícehlasá sonáta** se často označovala názvem **sinfonia** a byla pěstována jako druh reprezentativní hudby u velkých dvorů nebo chrámů. Podobného typu byly tzv. **věžní sonáty**, hrané měšťskými trubači z měšťské věže.

2. Z hlediska funkce se sonáty (především triové) rozlišovaly na sonatu **da camera** a **da chiesa**.

- **Sonata da camera**
 - určená **pro šlechtický salón** – pokrývala světskou společenskou potřebu (camera = místnost, pokoj) – odtud termín **komorní hudba**
 - cyklická skladba, jejíž jednotlivé části mají **dvojdílnou formu** s repeticími
 - je v podstatě starou taneční svitkou hranou v uvedeném komorním obsazení (continuo + 1 – 2 nástroje)
 - časem směřovala k omezení počtu částí a k odpoutání od taneční předlohy
 - v 17. stol. se vyvinul třídílný cyklus (rychle – pomalu – rychle). Uplatňovaly se však i jiné tempové sestavy a velmi různý počet vět
- **Sonata da chiesa**
 - určená **pro chrám** – jako doplněk slavnostní bohoslužby, v continuu často užívá varhan místo cembala
 - původně jednovětá skladba, sestávající z několika kratších úseků v různém taktu a tempu
 - bez tanečních částí, vážnějšího založení, krystalizuje v ní netaneční instrumentální hudba
 - v 1. pol. 18. stol. se rovněž rozrostla do cyklické formy. Byla **nejčastěji čtyřvětá**: pomalu – rychle – pomalu – rychle. Pomalé části vyznívaly vážně a byly převážně homofonní, rychlé věty byly psány imitační polyfonií. Pomalé části lze také chápat jako introdukce k rychlým (z tohoto hlediska je pak forma dvouvětá).

Na vrcholu barokního stylu oba druhy splynuly (Telemann).

3. Forma jednotlivých vět barokní sonáty

Většinou volná, nevázála se na žádné předem dané schéma.

Častá byla dvojdílnost s přechodem do dominanty a návratem k tónice (jako ve svitě), improvizační zdobení a bohatší modulační pohyb (Corelli).

Některé věty byly fugované nebo variační.

Tvůrci: Arcangelo Corelli, Antonio Vivaldi, J.S.Bach, G.F.Händel, Domenico Scarlatti, Giuseppe Tartini (zvýšil hráčskou náročnost – houslová sonáta g moll „Dáblův trylek“).

B: Barokní koncerty

certo = zápasím - lat., con = s (concerto = zápasím s někým) – druhý význam: concertare = sladit, společně působit - středolat./it.

- V období renesance a baroka označuje slovo **koncert** skladby s užitím výrazných kontrastů ve faktuře a obsazení (ještě J.S.Bach označuje některé kantáty jako duchovní koncerty). **Rané concerto** bylo ještě převážně vokální, vycházelo z tradic moteta a madrigalu. Z vokálního koncertu se později stala kantáta.

Koncertantní princip čerpá z těchto pramenů:

- Renesanční **vícesborová technika** je uplatňována do nástrojové hry: smyčce kontra dechy + continuo (Benátky, chrám sv. Marka: G. Gabrielli - canzon da sonar)
- Snaha uplatnit umění vynikajících trumpetistů (v Kroměříži to byl P. J. Vejvanovský), vedla k **posílení sólistického prvku**. Zpočátku byl part sólového nástroje (nebo dvojice nástrojů) pouze nápadným členem souboru, postupně jeho samostatnost rostla, až byla objevena možnost utvořit kontrastní složku stojící proti sboru ostatních nástrojů
- Corelli dospěl k formě concerta grossa sborovým obsazením určitých částí triové sonáty. **Triová sonáta** se tak stala základem stavebné koncepce i výrazového založení, takže lze hovořit i o concertu da camera a concertu da chiesa.

Od 2.pol. 17. stol. je koncert samostatná cyklická forma několika typů:

1. Koncertantní sinfonie

- vychází z vícesborové techniky, staví proti sobě několik přibližně stejně silných skupin nástrojů (J.S.Bach: Braniborský koncert č.1, 3, 6)
- třídílná (rychle – pomalu – rychle)

2. Concerto grosso

- nejrozšířenější a nejvyzrálejší forma, je závažnějším protikladem ke svitě a předchůdcem pozdější symfonie
- převažuje evoluční typ hudby, nepravidelnost stavby – asymetrie, neperiodičnost
- zpočátku čtyřvětý (pomalu – rychle – pomalu – rychle), později třívětý (rychle – pomalu – rychle)
- kontrast vytváří **concertino, soli** (sólistické obsazení, např.: 2 housle + continuo nebo později dechy + continuo) proti **concertu grossu** (orchestrální obsazení – **tutti, ripieno**). Sólisté, jako nejlepší hráči vedou i tutti, které v sólových částech mlčí.
- **forma 1. věty** je nejosobitější, obvykle polyfonní faktura, schéma: A B A C A D A E A
A – hlavní téma (TUTTI) vrací se v obměnách a v různých tóninách (tzv. ritornel), na závěr zazní opět v hlavní tónině B,C,D,E – mezivěty (CONCERTINO) v počtu 4 – 6, motivicky čerpají z hlavního tématu

Vivaldi opakuje 1. mezivětu v závěru skladby a vytváří tak vztah expozice a reprízy:

AB ACADAE AB

- **ostatní věty** již mají volnější formu:
pomalá věta – homofonní faktura, dvojdílná forma
závěrečná věta – taneční ráz, někdy fuga

3. Sólový koncert s orchestrem:

- vyvinul se z concerta grossa zásluhou A. Vivaldiho, současně s rozvojem concerta grossa
- je třívětý (rychle – pomalu – rychle), stavba vět je jednodušší než v concertu grossu
- střídají se kontrasty: sólo proti celému orchestru, sólo proti jednotlivým skupinám orchestru
- virtuosita sólisty ještě není propracována, to až v klasicismu
- psaly se pro různé nástroje: housle, violoncello, kytaru, flétnu, fagot, mandolínu aj.

Tvůrci: A.Vivaldi, G.Ph.Teleman, G.F.Händel, J.S.Bach (přeprogramoval také koncerty – mj. i koncerty A.Vivaldiho pro sólové varhany nebo sólové cembalo, komponoval také koncerty pro sólové cembalo např. Italský koncert).

Novodobá suita (hlavní znaky a typy novodobé svity, příklady)

(ABC 168 – 169)

1. Vývoj

- Po vrcholném uplatnění svity v době baroka **se svita stává vzácnou**. Klasikové užívali pro taneční cykly spíše serenády nebo divertimenta. Kromě toho došlo k nadvládě sonátového cyklu.
- **Oživení nastává** v 19. století v období romantismu, kdy se vznikem národních kultur nalézají umělci inspiraci v lidové písni a tanci.

2. Hlavní znaky novodobé svity

- větší a neohraničený počet vět
- kontrast mezi větami
- menší obsahová závažnost než u sonátového cyklu
- menší prokomponovanost cyklu

3. Typy novodobé svity. (Jednotlivé typy svity se někdy prolínají a nelze je jednoznačně odlišit).

a) Archaizující svita

- zpočátku, ale i později, byly psány svity, které mají stejné názvy tanců jako v barokní svitě, hudební náplň je však nová. Jsou psány moderním hudebním jazykem. Proto název archaizující (ve starém slohu).
- Např.: **E. Grieg: Z Holbergových časů**
- **F. Bartoš: Měšťák šlechticem**
- **Eda Driga: Partita pro flétnu a klavír** (*Introduzione, Gavotta, Minuetto, Sarabanda, Giga*)

b) Svita s novějšími tanci (absolutní)

- navazuje na barokní svitu, ale volí jiné tance, obvykle národní nebo tance související s jazzem.
- Např.: **A. Dvořák: Česká svita D dur pro orchestr** (1. Preludium 2. Polka 3. Sousedská 4. Romance 5. Furiant)

c) Svita z baletů, oper, muzikálů, scénické nebo filmové hudby

- sdružuje výňatky z těchto děl.
- Např. **J. Suk** (námět J. Zeyer): **Pohádka** (1. O věrném milování Radúze a Mahuleny 2. Intermezzo. Hra na labutě a pávy 3. Intermezzo. Smuteční hudba 4. Runy kletba a jak byla láskou zrušena)
- **E. H. Grieg: Peer Gynt, op. 46** (1. Jitřní nálada 2. Aasina smrt 3. Anitřin tanec 4. Ve sluji krále hor)
- **Peer Gynt, op. 55** (1. Únos nevěsty a Ingridin nářek 2. Arabský tanec 3. Návrat Peera Gynta 4. Solvejžina píseň)

d) Svita programní

- sestává z několika původních menších skladeb s programními náměty nebo charakteristickými názvy.
- Např.: **N.A. Rimskij-Korsakov: Šeherezáda** (1. Moře a Sindibádův koráb 2. O careviči Kalendáři 3. Láska careviče a princezny 4. Slavnost v Bagdádu. Ztroskotání korábu).
- **V. Novák: Slovácká svita pro orchestr** (1. V kostele 2. Mezi dětmi 3. Zamilování 4. U muziky 5. V noci)

e) Svita neprogramní a netaneční

- je souborem několika vět, připomínajícím serenádu nebo zjednodušený sonátový cyklus.
- Např.: **L. Janáček: Suita pro smyčcový orchestr** (1. Moderato 2. Adagio 3. Andante con moto 4. Presto 5. Adagio 6. Andante).

Divertimento, serenáda, kasace (popis, příklady) (ABC 167 – 168)

Původně druhy užité hudby, později cyklické instrumentální skladby lehčího zábavného rázu s jednodušším zpracováním, určeny k poslechu. Navazují na taneční svitu: mají **větší počet částí** a uplatňuje se **menuet**.

1. Divertimento (divertissement = zábava – fr.)

- původně hudba ke stolování a zábavě (viz Haydnova i Mozartova první divertimenta)
- mívají 5 – 6 částí, kromě jiného obsahují části taneční (1– 2 menuety) a často také variační
- převažuje homofonní faktura

F.X. Dušek: Divertimento C dur

L. van Beethoven: Septuor Es dur op. 20

2. Serenáda (la sera = večer – it.)

- původně vokální zastaveníčko
- instrumentální cyklus napodobuje zpěv kejklířů:
 - krajní části mají pochodový ráz (příchod a odchod hudebníků)
 - galantnost vyjadřuje menuet
 - milostný zpěv obsahuje pomalá věta
- nástrojové obsazení:
 - zpočátku dechové nástroje
 - později smyčcový komorní orchestr

L.van Beethoven: Serenáda D dur op. 25
W.A. Mozart: Malá noční hudba (vliv cyklické sonátové formy)
W.A.Mozart: Serenáda B dur pro dechové nástroje (7 vět, z toho 2 menuety)
A. Dvořák: Serenáda E dur pro smyčcový orchestr
J. Suk Serenáda Es dur

3. Kasace

- slouží pro různé slavnosti, oslavy a uvítání
- hlavními částmi bývají intráda a fanfára – hudba ke vstupu významných osob
- pořadí vět obdobné jako v divertimentu
- nástrojové obsazení: dechové nástroje

Jiří Ignác Linck: Dvě korunovační intrády
Iša Krejčí: Kasace pro flétnu, klarinet, trubku a fagot

Předehra

(fr. a angl. Overture, it. Sinfonia, něm. Vorspiel)

je

- a) instrumentální úvod díla (introdukce)
- b) první věta některých cyklických skladeb (může mít i název: preludium, praebulum)
- c) jednovětá instrumentální skladba zahrnující některá vokálně instrumentální díla, zvláště jevištní, nebo také samostatná skladba (koncertní předehra).

1. Původ a vývoj formy

Souvisí se vznikem a vývojem opery.

BAROKO

1.pol.17.stol.: předehra se vyvíjí od vokálního prologu a instrumentálního polyfonního úvodu nebo intrád k samostatné stručné vícedílné předehře, jejíž části jsou kontrastní (tematicky, tempově, fakturou).

2.pol.17.stol.: rozvíjejí se dvě formy: francouzská a italská předehra.

Francouzská předehra (overture) je operní a baletní předehra tzv. lullyovská (J.B.Lully 1632 – 1687).

Má formu A B C : A ... pomalu, převaha homofonie, tečkovaný rytmus
 B ... rychle, převaha polyfonie (fugovaná), lichý takt
 C ... pomalu, nové motivy nebo motivy z dílu A nebo tento díl zcela chybí

Např.: G.F.Händel: Mesias

Francouzská overture se uplatnila především ve svitách, v níž má různé názvy: sinfonia, toccata, preludium, canzona, praebulum, sonatina. **Názvem overture** se v 18. stol. často označovaly celé svity a někdy též symfonie (hlavně v Německu).

Italská předehra (sinfonia) je operní předehra tzv. scarlattiovská. (A.Scarlatti 1660 – 1725).

Navazuje na sonátu da chiesa. Má rovněž formu A B C, ale s opačným tempovým postupem:

A ... rychle, má koncertantní ráz, je předchůdcem sonátové formy
B ... pomalu, zpěvný díl v paralelní nebo stejnojmenné tónině
C ... rychle, má taneční ráz.

Mnohdy tato předehra začínala krátkou pomalou introdukci. Italská předehra se podílela na vývoji symfonie a v operách zatlačila předehru francouzskou. Obou typů starých overture užívali ještě skladatelé v 18. stol. (*Např.: W.A.Mozart: Únos ze serailu*)

Barokní předehry neměly žádnou motivickou souvislost s následující hudbou.

KLASICISMUS 18. stol.

Důsledně se usiluje o **blížejší sepětí předehry a následujícího díla** (oper, oratoria apod.), zejména tématicky a navozením nálady díla, zvláště jeho první scény. **V předehře převládá sonátová forma** (poprvé již u Ch.W.Glucka 1714 – 1787), avšak s odchylkami a volnostmi:

- nezatelný přechod expozice do provedení (repetice expozice chybí) - některé ze tří témat se vynechává
- témata nebývají tak závažná - krátké provedení, mírně evoluční - provedení i repríza se zkracuje

Např.: *Ch.W.Gluck: Alcesta (1767), Ifigenie v Aulidě*

W.A.Mozart: Don Juan

L.van Beethoven: Egmont, Coriolanus – předehry k činohrám, Leonora III. – předehra k Fidelii
(Beethovenovy předehry jsou vlastně již programními overturemi nebo symfonickými básněmi)

ROMANTISMUS 19.stol.

Předehry se píší: a) tradičně, v sonátové formě

b) ve formě směsi (potpourri) z nejpůsobivějších melodií opery, obzvláště ke komickým operám (Donizetti, Bellini, Auber nebo např.: *Smetanova Hubička*)

c) blíží se symfonické básni (*B. Smetana: Libuše*)

c) jen jako stručný úvod improvizálního rázu, který nenapovídá průběh děje (2.pol.19.stol., R. Wagner).

20. STOLETÍ:

Skladatelé upouštějí od samostatných předeher, jde pouze o náladový vstup týkající se začátku opery. Např.: *C. Debussy: Pelleas et Melisande*

2. **Koncertní předehra**

jako samostatná skladba vzniká v 19. stol. Má obvykle určitý mimohudební program.

Jiné názvy: programní ouvertura

dramatická předehra

charakteristická ouvertura

slavnostní ouvertura.

Mívají zpravidla sonátovou formu, různě, v závislosti na námětu uvolněnou. Některé programní ouvertury se téměř neliší od symfonické básně.

Např.: B.Smetana: Slavnostní předehra D dur, H.Berlioz: *Korzár* nebo A.Dvořák: *Husitská*

Koncertně se provádějí také některé operní předehry a předehry k činohrám.

Symfonická básně (definice, název a vývoj formy, výrazové prostředky, program a forma symfonické básně)

1. Dílo, jehož forma se váže na nějaký mimohudební obsah, který je vyjádřen specifickými hudebními **výrazovými prostředky**, nazýváme skladbou programní. Program skladby může hudba líčit pouze stylizovaně:

- Zvukomalbou (např. flétny a sordinované smyčce v rejci rusalek ze symf. básně *Vltava*)
- Využíváním symbolů, tj. převzatých citací z děl všeobecně známých (*Tábor, Blaník* – citace husitského chorálu)
- Reminiscence (motiv harf věštců z *Vyšehradu* se objevuje ve *Vltavě*)
- Karikatura je reminiscence, avšak zkreslená (enšpíglův „dlouhý nos“ v symfonické básni R.Strausse)
- Volba hudební stylizace: ponurá, děsivá nálada – hluboké polohy, disonance
rozednávání – stoupání z hlubokých poloh do vysokých a jasných
vítězství – fanfáry
pochodující vojsko – břeský pochod
nálada v chrámu – chorál, užití církevních tónin, apod.
- Idée fixe nebo Leitmotiv = příznačný motiv, je hudební myšlenka spjatá s dějem, osobou nebo věcí. Zná-li posluchač předem tuto její souvislost, sleduje pak obsah hudby, která se mu jeví srozumitelná a navozuje třeba i konkrétní představy. Např.: H. Berlioz: *Fantastická symfonie*, R. Wagner: *Prsten Niebelungův*.

2. **Symfonická básně je jednověťá programní orchestrální skladba.**

Název „symfonická básně“ navrhl Ferenc Liszt v roce 1854, kdy takto pojmenoval svou programní ouverturu *Tasso* z roku 1849 na básně J.W.Goetha. Prvním významným následovníkem F. Liszta byl B. Smetana se svou symfonickou básní *Richard III* (1858).

Ve srovnání s programní předehrou sleduje symfonická básně podrobně vytyčený program, jemuž přizpůsobuje svoji formu.

Jiné názvy pro symfonickou básně: básně v tónech (např. V.Novák *Pan* – původně pro klavír, později instrumentována autorem), hudební básně, poema (např. M.Báchovek *Hukvaldská poema*), hudební obraz, symfonický obraz.

3. **Vývoj formy**

19. století – forma vzniká a vyrůstá z ovzduší romantismu, který klade důraz na básnickou složku a mimohudební představy. Předzvěstí symfonické básně jsou programní předehry a programní symfonie L.van Beethovena a H. Berlioze. K rozvinutí formy dochází v díle F. Liszta, R. Strausse a B. Smetany. Impresionismus pak dále detailně prokresluje jemné nálady a dojmy z přírody.

20. století - užívá formy symfonické básně v tradičním pojetí, avšak mezi symfonické básně můžeme také zařadit i skladby, jež tohoto názvu neuvžívají a v nichž se uplatňuje zvukomalba, např.: *C. Debussy MOŘE, tři symfonické skici (1. Od jitra do poledne na moři 2. Hra vln 3. Rozhovor větru s mořem)* nebo odezva moderní doby, např.: *A. Honegger Pacific 231* (oslava lokomotivy), *B.Martinů: Poločas* nebo *Vřava* (ze sportovního prostředí).

4. **Program symfonické básně** vytváří skladatel na základě vhodného námětu. Přitom obvykle opomíjí dějové podrobnosti a soustřeďuje se na hlavní myšlenky, postavy a situace, přitom využívá výrazové prostředky programních skladeb a vyhýbá se popisnosti.

Nejčastější náměty symfonických básní:

Básně: *F.Liszt Preludia* (Lammartine), *A.Dvořák: Vodník, Polednice, Zlatý kolovrat* (K.J.Erben)

Literární předloha: *R.Strauss: Enšpíglůva šibalství*, *B. Smetana: Šárka* (obě na lidové pověsti)

Činohra: B.Smetana: *Richard III*, F.Liszt: *Hamlet* (obě na dramata W.Shakespeara)
Výtvarné umění: B.Martinů: *Fresky Pierra della Francesca*, (fresky v kostele sv.Františka v Itálii)
Příroda: V.Novák: *V Tatrách*, B. Smetana *Vltava*, *Z českých luhů a hájů*,
Městské prostředí: J.Suk: *Praga*, R. Kubín *Ostrava*
Různé (historické, osobní, oslavné): B.Smetana: *Vyšehrad, Tábor, Blaník*, A.Dvořák: *Píseň bohatýrská*

5. **Forma symfonické básně** je volná nebo kombinovaná a vyplývá z vypracovaného programu díla. Některé symfonické básně obsahují ve své formě prvky základních formových typů, avšak vždy jen ve shodě s programem skladby. Přitom se dbá na hudební logiku díla tak, aby skladba mohla zaujmout i bez znalosti programu.

Např.: B.Smetana:

<i>Vyšehrad</i> – princip sonátové formy	<i>Z českých luhů a hájů</i> – kombinovaná forma
<i>Vltava</i> – princip sonátového ronda	<i>Tábor</i> – volná forma
<i>Šárka</i> – kombinovaná forma	<i>Blaník</i> – kombinovaná forma
R. Strauss: <i>Enšpíglova šibalství</i> – princip ronda	
V. d'Indy: <i>Istar</i> – princip variací	

6. V cyklických formách jsou obdobou symfonické básně **programní svity** (N.A.Rimskij-Korsakov: Šeherezáda) a **programní symfonie** (H.Berlioz: Fantastická symfonie).

Symfonie (definice a forma symfonie, její vznik, symfonie v klasicismu, v romantismu a v hudbě 20. století)

1. Symfonie

(řecky: symfonia = souzvuk) je orchestrální skladba vážného obsahu a většího rozsahu, komponovaná v cyklické sonátové formě. Orchester se podle ní nazývá symfonický.

2. Forma symfonie

- Základem je **čtyřvětý sonátový cyklus**. Někdy se pořadí vnitřních vět zaměňuje.
- **Jednovětá symfonie** se vnitřně člení na několik dílů, které odpovídají postupu vět sonátového cyklu. (Např.: R.Schumann: 4. symfonie d moll)
- **Třívětá symfonie** vynechává některou z vnitřních vět nebo obě vnitřní věty kombinuje v jeden celek. Např. A. Honegger: 3. symfonie „Liturgická“, C.Franck: Symfonie d moll (bez pomalé věty – druhá věta však zastupuje obě střední věty, neboť její střední část můžeme považovat za scherzo),
- **Pětívětá symfonie** je obvykle programní. Např. L.van Beethoven: Pastorální, H. Berlioz: Fantastická symfonie, J.Suk: Asrael.
- **Symfonie s vokální složkou**. Např. L.van Beethoven: IX. symfonie, Gustav Mahler: II. symfonie c moll (soprán, alt, smíš. sbor), III. symfonie d moll (alt, chlapecký a ženský sbor) IV. symfonie G dur (soprán), VIII. symfonie Es dur (8 sólistů, chlapecký sbor a dva smíšené sbory).
- **Koncertantní symfonie** se od koncertu liší významnějším uplatněním orchestrální složky. Např.: W.A.Mozart: Koncertantní symfonie pro housle a violu, H.Berlioz: Harold v Itálii. Symfonie pro orchestr a sólovou violu.

3. Vznik a vývoj symfonie

- a) Od doby antického Řecka se **název „symfonie“** vyskytuje v různých významech, mnohdy i jako název hudebních nástrojů.
- **V 15. a 16. století** se užívalo termínu „symfonie“ (it. sinfonia) všeobecně pro hudbu nebo pro různé vokální i instrumentální skladby.
 - **V 17. století** označuje termín „sinfonia“ především předeheru italského typu, avšak i jiné druhy orchestrálních skladeb.
 - **V 18. století** dochází k ustálení významu slova v dnešním slova smyslu.
- b) Symfonie **vznikla v 18. století** z italské předehery (sinfonie), když se její části (rychle – pomalu – rychle) osamostatnily v uzavřené celky.
- Po roce 1740 byl zařazován **menuet** (mannheimští mistři), který obvykle cyklus uzavíral. Pořadí vět bylo ještě neustálené.
 - Kolem roku 1750 pronikla do symfonie **sonátová forma**, poněkud užívaná v 1. větě.
 - Po roce 1770 dosáhla symfonie **konečné podoby** v počtu, náplni a pořadí vět. V Anglii a Německu se však ještě někdy nazývala ouverturou.
 - Na **formování symfonie** se významně podíleli J.V.Stamic a F.X.Richter v Mannheimu. Další střediska vývoje symfonie byla v Itálii a ve Vídni.
- Nejdůležitější znaky symfonie:**
- opuštění starších forem (concerta grossa),
 - opuštění generálbasové techniky a vytvoření nového principu orchestrace (každý part je přesně vypsán).
- c) **Předklasické a raně klasické symfonie** měly spíše zábavný ráz, podobně jako divertimento. Např. symfonie J.Haydna z let 1760 – 62 mají různý počet vět, neustálenou formu, programní názvy a využívají zvukomalby – např. jeho cyklus tří symfonií „Ráno“, „Poledne“ a „Večer s podtitulem Bouře“).
- d) **V klasicismu** se pojetí symfonie prohlubuje mají větší myšlenkovou hloubku, zejména v posledních 12 londýnských symfoniích J.Haydna (104 symfonií) a v posledních třech symfoniích W.A.Mozarta (přes 40 symfonií) Es dur, g moll a C dur „Jupiter“.
- Za zakladatele moderní symfonie** je pokládán L.van Beethoven:
- jeho symfonie se stává filosofickým dílem, řešícím hudebními prostředky závažné životní problémy,
 - menuet nahradil scherzem,

- zvětšil rozpětí vět,
 - některé symfonie koncipoval dle mimohudebního programu (3. Eroica – Hrdinská, 5. Osudová, 6. Pastorální),
 - uplatnil i vokální složku (9. symfonie s Ódou na radost).
 - těžiště klasické symfonie bylo v 1. větě, avšak postupem doby nabývá stále většího významu poslední věta, která bývá psána v sonátové formě (finální symfonie).
- e) **V romantismu** se symfonie stává vedle opery reprezentačním dílem jednotlivých národních škol.
- Proto obsahuje místo menuetu nebo scherza **národní tanec**. Např. A.Dvořák: Symfonie č.6 D dur obsahuje furiant.
 - Vzniká také **programní symfonie**, která si zachovává hlavní rysy cyklické sonátové formy a je předchůdcem a souputníkem symfonické básně. Tvůrcem programní symfonie, v níž pracuje technikou tzv. *idée fixe*, je Hector Berlioz se svou Fantastickou symfonií (Epizoda ze života umělce), která má 5 vět: 1. Sny a vášně 2. Ples 3. Scéna na venkově 4. Cesta na popraviště 5. Sabat čarodějnic.
 - C. Franck používal tzv. **cyklický princip**. Je to vlastně obdoba *idée fixe*, jenže bez spojení s mimohudební představou. Navazuje na tématickou jednotu kterou uplatňovali již jeho předchůdci (Beethoven, Schumann aj.). Franck uplatňuje řešení „cyklického tématu“ v absolutní hudbě, bez programního konceptu – princip je zdůvodněn čistě hudebně. Cyklické téma u Francka nevystupuje ve všech větách symfonie jen jako citace nebo variace. Je zabudováno do celé formy, takže její vzdálenější modifikace ani na první poslech nerozpoznáme. V našem podvědomí však tvoří myšlenkový kontext, díky jemuž „drží forma pohromadě“. Např.: C.Franck: Symfonie d moll
 - Zcela **ojedinělým případem** je 6. symfonie P.I.Čajkovského „Patetická“, kterou napsal v předtuše vlastní smrti: 1. Adagio. Allegro non troppo. (Bolestná melancholie) 2. Allegro con grazia. (5/4 takt, taneční ráz) 3. Allegro molto vivace. (Energický pochod) 4. Finale. Adagio lamentoso. (Rozvinutá tragika 1. věty).
- f) **Ve 20. století**
- **roste orchestr**, roste intenzita dynamických vrcholů, forma se různě obměňuje.
 - současně se však píše **symfonie skromnějších nároků**: symfonieta (menší symfonie), komorní symfonie (pro komorní obsazení).
 - Např. A.Honegger: 3. symfonie „Liturgická“, L. Janáček: Symfonieta, A.Webern: Symfonie pro malý orchestr op.21, J.Podešva: 8. symfonie „Ostravská“

Komorní sonátové cykly (pojem komorní hudba a komorní soubory, rysy a druhy komorních sonátových cyklů)

1. **Název komorní hudba** znamenal v **17. A 18. století** hudbu určenou k produkci v místnosti (da camera), nejčastěji v šlechtickém salónu. **V novější době** označujeme tímto názvem vokální, instrumentální nebo smíšené skladby pro menší obsazení, nepříliš okázale zpracované, které provozují tzv. **komorní soubory**, které se často nazývají podle počtu hráčů (duo, trio, kvarteto, kvinteto, sexteto, okteto, noneto - obvykle ve středním rodě) nebo smyčcový komorní orchestr, komorní pěvecký sbor apod. Např. *Sukovo trio, Ostravské trio, Kubínovo kvarteto, Talichovo kvarteto, České dechové kvinteto, Janáčkův komorní orchestr*. **Pro komorní ansámblы se píše skladby v rozličných formách**: svity, divertimenta, kasace, tance, komorní opery, komorní symfonie, komorní kantáty, písně, cykly písní, drobné charakteristické skladby nebo jiné jednověté a vícevěté skladby. Zvláštním druhem instrumentální komorní hudby jsou skladby psané v cyklické sonátové formě, tzv. **komorní sonátové cykly**.

2. Rysy komorních sonátových cyklů.

- a) Tyto skladby se **nazývají podle počtu předepsaných nástrojů**:
- sólový nástroj nebo nástroj s klavírem - **sonáta**
 - dva, tři, ..., devět nástrojů – **duo, trio, kvartet, kvintet, sextet, okteto, nonet** (obvykle v mužském rodě)
- b) Mají menší **rozměry, kontrasty**, slabší **dynamiku**, jemnější odstínování ve všech výrazových prostředcích, důslednější **propracování detailů**, lehkost, hravost, zádumčivost, **subjektivnost**, často **programnost**. Např. *B. Smetana: Smyčcový kvartet e-moll „Z mého života“*, *L. Janáček: Sonáta pro klavír 1.X.1905 (Památce dělníka probodeného při manifestacích za univerzitu v Brně - nazývaná též Z ulice)*, je dvouvětá: 1. Předtucha 2. Smrt.
- c) **Počet vět komorních sonátových cyklů**:
- **Čtyřvětý cyklus** je nejčastější – dodržuje pravidelný půdorys cyklické sonátové formy. Např.: *A.Dvořák: Smyčcový kvartet F dur op. 96, „Americký“*, *B.Smetana „Z mého života“*
 - **Třívětý cyklus** je rovněž velmi častý – střední věta je obvykle pomalá, v klasicismu menuet, v novější době někdy i scherzo – pak je závěrečná věta pomalejší. Např. *V.Novák: 1. Smyčcový kvartet G dur: 1. Allegro moderato 2. Scherzo. Poco allegro. 3. Andante mesto*.
 - **Méně časté cykly: dvouvěté, jednověté** (které vždy sestávají z několika kontrastních částí na způsob sonátového cyklu), **pětvěté** nebo **šestivěté**.

3. Druhy komorních sonátových cyklů (dle obsazení):

- **sonáty pro sólové melodické nástroje** jsou vzácné, i když navazují na barokní tradice (J.S.Bach sólové houslové sonáty)
- **varhanní sonáty** – převažuje zde polyfonní faktura, poslední věta bývá obvykle fuga
- **klavírní sonáty** - patří mezi nejčastější druhy komorních skladeb

- **sonáta pro housle a klavír** - oba nástroje mají rovnocennou úlohu (při vystoupení oba hráči hrají z not) – musíme rozlišovat od *skladby pro housle s průvodem klavíru* – zde klavír pouze doprovází (při vystoupení houslista hraje většinou zpaměti, klavírista vždy z not)
- **klavírní trio** - skladba pro klavír, housle a violoncello
- **smyčcový kvartet** – skladba pro dvoje housle, violu a violoncello
- **dechový kvintet** – skladba pro flétnu, hoboj, klarinet, fagot a lesní roh (tuto sestavu ustálil Antonín Rejcha 1770-1836, významný český hudebník působící v Paříži).
- **Ostatní dechová seskupení** jsou vhodná spíše k podání skladeb výrazově vylehčených – divertimento, kasace, serenáda apod., proto se pro ně nepsaly sonátové cykly (např.: L.van Beethoven: Septuor Es dur)
- Komorní skladby vzniklé pro **určité existující obsazení**, byť i netradičních kombinací Např.: *České noneto*, *Due Boemi* (basklarinet + klavír) aj.

4. Vývoj komorního sonátového cyklu:

- **Kolem roku 1700** dochází k aplikaci stavby triové sonáty na skladby pro cembalo (později pro klavír)
- **Klasicismus** zavedl principy sonátové formy a sonátového cyklu do triové sonáty. V díle J. Haydna pak krystalizovala klavírní sonáta i smyčcové kvarteto. Každému nástroji byl přidělen samostatný part a postupně se vyvinula zásada, že všechny party mají ve skladbě rovnocennou úlohu. Pouze v komorních skladbách s klavírem bylo někdy těžiště skladby přisouzeno klavíru (party sólových nástrojů se nemusely realizovat).
- **Romantismus**. Již L.van Beethoven předznamenává romantismus sklonem k poetičnosti, dramatičnosti a programnosti. V romantických skladbách se někdy hlavní materiál všech vět exponuje již v první větě.
- **Hudba 20. století** uvolňuje tonalitu i formu, formotvorným principem vedle témat se stává i barva a dynamika. Objevují se proto i sonátové cykly, v nichž žádná věta nemá tradiční sonátovou formu.

Koncert (klasický koncert -forma, kadence, příklady; romantický koncert - forma, příklady; koncert v hudbě 20.století -možnosti, příklady; concertino)

1. Klasický koncert

Navazuje na třívětý barokní koncert (rychle, pomalu, rychle):

- užívá však cyklické sonátové formy
- důsledněji je propracována virtuózní stránka sólového partu
- píšou se koncerty pro několik nástrojů (dvojkoncert, trojkoncert), později však zcela převládají koncerty pro jeden sólový nástroj

Forma klasického koncertu :

1. věta. Allegro. Sonátová forma:

Expozice se opakuje dvakrát. Poprvé je hrána orchestrem (je stručnější, často uvádí všechna témata v hlavní tónině), podruhé ji hraje sólista s doprovodem orchestru (je již úplná, témata uvádí s modulačními zvyklostmi). Jsou zde také včleňovány koncertantní epizody, které někdy značně zakrývají sonátový rozvrh.

Provedení dává vyniknout sólistovi virtuózně vedeným partem, témata se zpracovávají převážně variačním způsobem (provedení je jen mírně evoluční).

Repríza uvádí až druhé opakování expozice se sólovým nástrojem. Před kodu (někdy již za provedení) se vkládala virtuózní **kadence**.

2. věta. Andante. Velká třídílná forma.

3. věta. Allegro. Rondo. I zde může být vložena před kodu **kadence**.

Faktura klasického koncertu:

Využívá všech tří základních možností vztahu sóla a orchestru:

- melodie – sólista, doprovod – orchestr
- melodie – orchestr, sólista – doprovod (figurace)
- sólista i orchestr mají rovnocennou úlohu

Kadence:

Vkládá se před závěr (kodu) první nebo třetí věty. Je vlastně druhým provedením, neboť zpracovává témata věty a opřádá je pasážemi. Název **kadence** je odvozen od způsobu jejího začlenění v harmonické větě koncertu:

	6		5		
V závěrečné harmonické kadenci v hlavní tónině	(T	S	D 4	3	T)
6 5			6	5	
se vloží mezi D 4 a D 3 generálpauza	(T	S	D 4	G.P.	3 T),

kteřou vyplňuje sólista. Kadence obvykle končí dlouhým trylkem, do něhož vstoupí orchestr dominantou a uzavře větu tónikou. Původně byly tyto kadence improvizovány. Později se užívalo osvědčených kadencí jiných autorů a ke známým koncertům byly vydávány kadence několika skladatelů.

Příklady koncertů: **W.A.Mozart:** koncerty pro klavír (např.: D dur, „Korunovační“), housle, flétnu, hoboj, klarinet, lesní roh a fagot, **L.van Beethoven:** koncerty pro klavír (např.: č.4 G dur, op. 58), housle (D dur op. 61), trojkoncert pro housle, violoncello a klavír.

2. Romantismus

Navazuje na **formu** klasického koncertu s těmito obměnami:

- v sonátové formě 1. věty se někdy upouští od orchestrální expozice. Začíná se přímo expozicí se sólovým nástrojem nebo introdukcí
- někdy má celá první věta ráz volné fantazijní formy, někdy se vynechává kadence

- druhá věta se někdy zkracuje, stává se intermezem nebo písní
- někdy bývají dvě věty nebo celý cyklus stažen do jednoho celku (jednovětý koncert)

Koncerty pro dva nebo více nástrojů jsou v romantismu vzácností (J.Brahms: Koncert pro housle a violoncello).

1.pol.19.stol.: důraz na oslnivou virtuositu sólisty, tzv.: **concerto brillante**. Orchester se omezuje jen na doprovod (klavírní koncerty C.M.Webera, nebo F.Chopina).

2.pol.19.stol.: vzrůstá úloha orchestru. Do koncertu proniká symfonismus (koncerty P.I.Čajkovského, J. Brahmsa).

Příklady koncertů: **P.I.Čajkovskij:** Klavírní koncert b moll, Houslový koncert D dur, **E.H.Grieg:** Klavírní koncert a-moll, **R.Schumann:** Klavírní koncert a-moll, **J.Brahms** Klavírní koncert B dur, Houslový koncert D dur, **F.Chopin:** Klavírní koncert e-moll, **A.Dvořák:** violoncellový, houslový a klavírní koncert.

3. Hudba 20. století

Navazuje se na různé předchozí směry a **paleta možností se zvětšuje:**

- **velké koncerty** dramaticky vypjaté (symfonické), i **drobné a hravé** (neobarokní, neoklasické)
- **koncerty pro různé nástroje** (bicí, pro dva a více nástrojů, pro smyčc.kvarteto a orch.,)
- **koncert pro orchestr** psaný barokním způsobem střídání nástrojových skupin koncertantní technikou (B. Bartók, W. Lutoslawski)
- **přechodné typy** mezi koncertem a symfonií: **koncertantní symfonie** a **symfonie se sólovým nástrojem**
- koncerty většinou náleží k hudbě tzv. **absolutní**. Ve 20. století se někdy užívá i v koncertu **programnosti**

Příklady koncertů: **M.Ravel:** Klavírní koncert G dur, **B.Martinů:** Dvojkonzert pro dva smyčcové orchestry, klavír a tympány, **B. Bartók:** houslové a klavírní koncerty, **I. Hurník:** koncerty pro flétnu, klavír nebo hoboj a cembalo s doprovodem orchestru.

* **poznámka:** Menší koncert se nazývá **concertino**. Skladby pro sólový nástroj s doprovodem orchestru se ovšem vyskytují i v jiných formách, nejen jako koncert. Např.: **C.Franck**, Symfonické variace pro klavír a orchestr nebo **J.Suk**, Fantazie g moll pro housle a orchestr.

Drobnější taneční i netaneční skladby

(pochod, tanec, blues, preludium, tokáta, etuda, fantazie, rapsódie, scherzo, charakteristické skladby)

A. Pochod

1. Jako **hudba užitá** slouží **pochod** ke sjednocení chůze a k vytvoření dobré nálady.

- Píše se v **sudém taktu** 4/4, 2/2 nebo 6/8 ve **velké dvoudílné nebo třídílné formě složené**.
- **Doprovod** tvoří bas a příznávka. Ve druhé části prvního dílu často zaznívá **basfigura** (viz velká dvoudílná a třídílná forma).
- Velký význam měly **pochody vojenské**, pokud v armádách převládala pěchota. Zvláštním druhem jsou **pochody smuteční** (marcia funebre) psané v mollových tóninách a v pomalém tempu. František Kmoch psal v 19. století **národní pochody** s užitím lidových písní v triu.

2. V hudbě určené k poslechu

- se setkáme se **slavnostními pochody** zahajovanými **intrádou**. Některé **slavnostní pochody** v **operách** mohou být psány i v **lichém taktu**. Slouží sice také k doprovodu chůze, obvykle se však nepochoduje v rytmu (např. B.Smetana: *Dalibor* 3/4, Z.Fibich: *Smrt Hippodamie* 5/4).
- **Pochod** se objevuje i v **umělecké stylizaci** v **symfonické básni** (B.Smetana: *Blaník*) a v **symfoniích** (L.van Beethoven: *IX. symfonie*, P.I.Čajkovskij: *Patetická*).
- **Svatební pochod** nacházíme např. u F.Mendelssohna-Bartholdyho (scénická hudba *Sen noci svatojanské*) nebo u R.Wagnera (opera *Lohengrin*).
- **Smuteční pochod** nalezneme jako pomalou větu v sonátovém cyklu (L.van Beethoven: *Eroica* – 2. věta *Marcia funebre*. Adagio assai.).

B. Tance

1. V hudbě užitá jsou **taneční skladby** (zkráceně **tance**) instrumentální skladby, někdy obohacené uplatněním zpěvu. Pokud v taneční skladbě zpěv převládá, hovoříme o **taneční písni** (lidové nebo moderní).

- Pro odlišení od **tanců lidových** se ostatní tance, uplatňované při zábavách, nazývají **tance společenské**. V období **národního obrození** byla sestavena z podnětu Jana Nerudy z několika lidových tanců *Česká beseda*. Později vznikla i *Moravská beseda* a *Slezská beseda*.
- Tance mají **pevný rytmus**, **expoziční typ hudby** a **souměrnou formu** v rozsahu **periody**, **dvojperiody** nebo **malé dvoudílné formy**. **Společenské tance** pak bývají psány ve **velké třídílné formě složené**.

2. K **poslechu** jsou určeny tance **idealizované (stylizované)**. Jsou to **umělecky zpracované tance**, které se s původním tancem **shodují charakteristickým rytmem, tempem** a celkovým **vystižením příslušných tanečních prvků**. **Nedodržují** však vždy **pravidelnou stavbu, obsahují evoluční prvky, gradace, kontrasty**.

- **Idealizované tance** se objevují již v **barokní světlé**,
- v **17. a 18. století** se velmi rozšířil **menuet**, který se užíval ve **svitách** i později v **sonátových cyklech**,
- v **19. a 20. století** pak **valčík** a **polka**,
- s rozvojem **národních kultur** se stylizují **národní tance** (např. *furiant*, *mazurka* apod). F.Chopin psal **valčíky**, **polonézy**, **mazurky**, B.Smetana **polky** a jiné **české tance**, A.Dvořák se věnoval více **furiantu** nebo **tancům slovanských národů**.
- **Forma idealizovaných tanců** se spíše blíží **velké třídílné formě prosté** nebo **složené**.

C. Blues

1. je původně světská píseň s nástrojovým doprovodem a *s textem* na nejrůznější náměty z nesnadného života amerických černochů. Má několik *stylových období* od počátku 19. století a vrcholí érou tzv. *klasického blues* ve dvacátých letech 20. století (*Bessie Smith*).
2. Po stránce formové je to *píseň strofická*, jednotlivé strofy mají 8 až 20 taktů.
3. Nejdůležitějším typem je však dvanáctitaktové blues, sestávající ze tří čtyřtaktí s ustáleným harmonickým průběhem.
 - První dvě čtyřtaktí mají stejný *text*, zbývající čtyřtaktí nový *text*.
 - Základní harmonickou kostru tvoří v celém prvním čtyřtaktu tónika, ve druhém čtyřtaktu se střídá po dvou taktách subdominanta s tónikou a ve třetím čtyřtaktu dominantanta s tónikou.
 - Vokální fráze zabírají v každém čtyřtaktu pouze dva takty. Zbytek každého čtyřtaktu vyplňuje instrumentální improvizovaný *break*.
 - Harmonie a *melodika blues* se vyznačuje neurčitým tónorodem - tzv. *blue notes* (= snížený 3. 5. a 7. stupeň durové stupnice) jsou doprovázeny durovými akordy.

D. Preludium

je drobnější skladba *improvizačního rázu* s nevyhraněnou formou. Objevuje se jako *předehra* ve skladbách pro jeden nástroj.

- V baroku se objevuje ve *světě* a někdy se také sdružuje do dvojice *s fugou* (např. v Bachově *Temperovaném klavíru*), kde bývá evolučním zpracováním jednoho motivu.
- V romantismu u F.Chopina a u některých pozdějších skladatelů se preludium stává *samostatnou skladbou*, blízkou tzv. *charakteristickým skladbám* a má někdy *netradiční*, jindy *pravděpodobnou třídílnou formu*.

E. Tokáta (toccata)

je skladba *fantazijního charakteru*, určená později pro *klávesové nástroje*.

- Obsahuje akordy, pasáže a figurace, vyznačuje se rychlým tempem s důrazem na virtuózní techniku hry. U tokáty je častá *basová prodleva*, nad níž se rozvíjejí pohyblivé vrchní hlasy *v rychlém tempu*.
- Název je od A. Gabrieliho, který chtěl naznačit, že jde o skladbu „vytřukávanou do kláves (toccare = dotýkati se).

F. Etuda

Rozlišujeme *technická cvičení*, jež nemají charakter samostatných skladeb, *etudy studijní* a *etudy koncertní*.

- Studijní etudy vycházejí obvykle z jednoho motivu – technického problému, který se v různých polohách obměňuje – procvičuje (např. klavírní etudy Carla Czerného).
- Koncertní etudy jsou umělecky závažnější skladby s virtuózním zaměřením (např. Chopinovy etudy, Lisztovy Etudy transcendentní, Smetanova etuda Na břehu mořském).

G. Fantazie

má *netradiční (volnou) formu*.

- Původně (v baroku) tento název označoval polyfonní skladby – předchůdce fugy (*synonymum pro ricercar, canzonu, capriccio*). Fantazie se psaly jako *předehry k fugám* (např. J.S.Bach: *Chromatická fantazie a fuga*), jež se v podstatě nelišily od tokáty.
- Později se takto nazývají osobitě instrumentální skladby, vyznačující se velkou stavebnou volností, tj. *improvizačním charakterem* a uplatněním *variační techniky*. Fantazie nacházíme v tvorbě W.A.Mozarta, L.van Beethovena, F.Chopina, R.Schumanna, P.I.Čajkovského, J.Suka (*Fantazie g moll pro housle a orchestr, Fantastické scherzo*). Zvláštním druhem jsou *fantazie na převzatá témata* – na *chorály*, na *lidové písně*, na *témata z jiných skladeb*, často s virtuózním zaměřením (F. Liszt: *Uherská fantazie* na motivy lidové hudby maďarské).

H. Rapsódie

- V antice znamenala rapsódie části rozsáhlých eposejí, přednášené veřejně pěvci (*rapsódy*).
- Odtud se i v pozdějších instrumentálních rapsódiích uchovává *epický ráz* a sdružování různého tematického materiálu *fantazijním způsobem v různé formě*.
- Rapsódie může také vyjadřovat určitý národní ráz (F.Liszt: *Uherské rapsódie*, A.Dvořák: *Slovanské rapsódie*).

I. Scherzo (it. = žert) (*Scherzino* = drobné scherzo)

- Původně žertovná skladba, v 16. století vokální, v 17. století též instrumentální.
- Koncem 18. století uvádí Haydn a Beethoven scherzo do *sonátového cyklu místo menuetu*. Po menuetu přebírá scherzo *třídobý takt* (jen zřídka nahrazený jiným taktem) a *velkou třídílnou formu*. *Výrazově* je svěží, kontrastní, má lehkost.
- V novoromantismu se na místě scherza objevují národní tance. Od 19. století se scherza píší také jako *samostatné skladby* (např. F.Chopin: klavírní *Scherzo b-moll* nebo *Scherzo h-moll*, A.Dvořák: orchestrální *Scherzo capriccioso*, J.Suk: *Fantastické scherzo*).

J. Charakteristické skladby (viz velká písňová forma)

jsou to drobnější skladby s názvy, vyjadřujícími jejich *programní zaměření, náladu a celkový ráz*. Bývají psány pro různé nástroje, nejčastěji však *pro klavír*. Někdy se řadí i do cyklů. Mívají nejčastěji *malou formu třídičnou nebo dvoudílnou, případně velkou třídičnou prostou nebo rondovou formu*.

Mohou to být

- **drobné programní skladby**, ty se obvykle vydávají ve větších souborech nebo cyklech (např. V.Novák: *Mládí* - klavírní cyklus pro děti, J.Suk: *O matince* - klavírní cyklus apod.)
- **skladby neprogramní**, avšak s blíže určujícími názvy, často jde o skladby jednotlivé (např.: F.Mendelssohn-Bartholdy: *Písně beze slov* - pro klavír, A.Dvořák: *Dumky* - pro klavírní trio, *Humoresky* - pro klavír, *Drobnosti* - pro smyčcové trio, S.Prokofjev: *Prchavé vidiny* - pro klavír, F.Chopin: *Nokturna* - pro klavír, *Berceuse* (ukolébavka) - pro klavír, C.Deubussy: *Arabesky* - pro klavír, J.S.Bach: *Invence* - pro klavír, Z.Fibich: *Nálady, dojmy, upomínky* - pro klavír, apod.)
- **skladby označené různými jinými názvy nebo tempovými údaji** - kus, pieça (např. I. Krejčí: *Čtyři přídávkové kusy pro housle a klavír* aj.). prolog, praebulum, intermezzo, epizoda, ostinato aj., Andante, Largo, Presto aj.

Chorál, píseň, sbor, melodram

A. Chorál

1. **Název chorál** označuje liturgický zpěv křesťanských církví, *římskokatolické* (gregoriánský chorál) a *protestantské* (protestantský chorál).

- V evropské hudbě bývá často základem mnoha skladeb.
- V přeneseném slova smyslu znamená *chorál* dílo vznešeného rázu.

2. Gregoriánský chorál

- **název** podle papeže *Řehoře* (lat. *Gregor*), který kolem r. 600 reformoval duchovní zpěvy
- **text** vždy *latinský* psaný *prózou*, později i *rýmovaným veršem*
- **rytmus** chorálu vychází z *deklamace textu*, sestává většinou z tónů *stejně délky* a *nečlení se na takty*
- **melodika** je *diatonická*, ve *starých tóninách*.
Rozlišujeme: * *recitativní zpěv* převážně na jednom tónu (*accentus*)
* *melodicky živější zpěv* *syllabický* - 1 až 2 tóny na jednu slabiku (*concentus*)
* *melodicky bohatý zpěv* *melismatický* - na jednu slabiku větší skupina tónů (*melisma*)
- **zpěvy se přednášely** *sólově* (kantorem, knězem), *sborově* (sborem kleriků nebo věřících), *střídáním dvou skupin sborů* (*antifonický zpěv*) nebo *střídáním sólisty a sboru* (*responzoriální zpěv*).
- **forma gregoriánského chorálu**: ve zpěvech na *prozaický text* je forma *individuální, volná, závislá na textu*; *veršované zpěvy* mají formu *strofickou*, někdy na způsob *třídičné formy* nebo *ronda*.
- z gregoriánského chorálu vychází **mše, žalm, hymnus** a **sekvence**.
 - ❖ **Žalm** je *lyrická hebrejská báseň*, pocházející ze *Starého zákona*, v němž je jich obsaženo 150. Způsob zpěvu žalmů se nazývá *psalmodie*; v 9. stol. byly ustáleny tzv. *žalmové tóny* - jednoduché melodické modely v církevních tóninách. Text žalmů se recitoval na jednom tónu a členil se ustálenými melodickými obraty pro začátek, střed a závěr zpěvu. *V novější době* se texty žalmů zhudebňují jako *koncertní písně* (*A.Dvořák: Biblické písně*) nebo jako samostatné *kantáty* s uvedením čísla žalmu v bibli (např. *A.Dvořák: Žalm 149, Ofer Ben-Amots: Psalmus 81*). *Ve 20. století* se slovem *žalm* označuje i *kantáta na jiný text a námět* (např. *E.Suchoň: Žalm země Podkarpatskej, Z.Kodály: Psalmus Hungaricus*).
 - ❖ **Hymnus** je *původně* starořecká oslavná píseň (chvalozpěv). *Ve 4. století* pronikl do křesťanské liturgie jako *duchovní píseň, jejíž text nepochází z bible*. Měl *strofickou formu*, pravidelnou stavbu a byl *syllabický*. Texty starých hymnů byly *později* zhudebňovány nově a bohatšími prostředky, zvláště **Magnificat** (= chvalozpěv Panny Marie) a **Te Deum** (Tedeum laudamus = Tebe Bože chválíme) (Např. *Te Deum J.Haydna, W.A.Mozarta, A.Dvořáka* aj.). *V novější době* se chápe hymnus také v jeho *původním antickém pojetí* jako *oslavný zpěv na světský text* (např. *A. Dvořák: hymnus Dědicové Bílé hory* na slova básně V. Háška).
 - ❖ **Sekvence** vznikaly *původně* doplňováním textu k melismatům chorálu. *Později* vznikaly jako *hudebně i textově samostatné skladby*. Protože se do nich dostávaly i *světské prvky*, v 16. století (Tridentský koncil) církve povolila jen texty čtyř sekvencí: *Victimae paschali laudes, Lauda Sion, Veni Sancte Spiritus, a Dies irae*. v 18. stol. k nim přistoupila i *sekvence Stabat mater*. Z nich se nejčastěji zhudebňují **Stabat mater** (=stála matka, text ze 14.stol.) jako *kantáta* (*G.B.Pergolesi, L.Boccherini, A.Dvořák, J.B.Foerster* aj.) a **Dies irae** (=den hněvu, text ze 13.stol.) jako *součást mše za zemřelé, zvané rekviem* (*W.A.Mozart, G.Verdi, A.Dvořák*).

3. Protestantský chorál

- je druh duchovní písně vždy na *text v národním jazyce*, nikoli latinsky. Patří k nim i *písně husitské*.
- do dnešní podoby se vyvinul v 16. století spolu se vznikem protestantské církve jako *syllabická strofická* píseň lidové intonace, plynoucí ve *stejných rytmických hodnotách v jednohlasé i vícehlasé úpravě*
- jednotlivé části protestantského chorálu ve svých závěrech *modulují* do blízkých tónin, poslední část pak přináší *závěr v hlavní tónině*
- texty byly překládány z *latiny* (hymny, žalmy aj.) nebo byly psány *nově*.

B. Píseň

- je nevelká vokální skladba na *veršovaný text*, nejčastěji *jednohlasá*, s *doprovodem* nebo *a capella*. Je *nejrozšířenějším hudebním žánrem*.
- Svým textem může vyjadřovat různé *náměty i pocity* člověka a pohotově *reagovat na aktuální události*. Vznikají tak *písně epické, lyrické, milostné, žertovné, taneční, pracovní, vážné, satirické* aj.
- Rozlišujeme píseň lidovou (obvykle anonymní) a umělou (složenou známým autorem). Lidová píseň může být *původní* (autentický folklór) a *upravená* (např. soubory *Valašský vojvoda, Ostravica, CM Technik* aj.).
- Po formové stránce má píseň obvykle *malou písňovou formu*.
- Koncertní sólová píseň s klavírním doprovodem v dnešním pojetí se rozvinula v plné míře až v 19. století, ale svými kořeny sahá až k počátkům 17. století
 - ❖ baroko – sólová píseň stojí pod vlivem *operních árií*
 - ❖ klasicismus – v popředí je hudba instrumentální, v písni se uplatňují *lidové prvky* (W.A.Mozart, L.van Beethoven)
 - ❖ romantismus – *velký rozvoj* sólové písně (F.Schubert: 600 písní – cykly *Krásná mlynářka, Zimní cesta, A.Dvořák: Cigánské melodie* aj.)
 - ❖ hudba 20. století - rozklad tonální harmonie, formové uvolnění písně, důraz na deklamační pojetí melodiky (B. Martinů: *Písničky na dvě stránky, V.Novák: Melancholické písně o lásce*). G.Mahler připojuje k písni též *orchestrální doprovod*.
- Koncertní dvojzpěv jako obdoba sólové písně (ne dvojzpěvy a trojzpěvy z oper !) se rozvinul hlavně v 19. století (A.Dvořák: *Moravské dvojzpěvy*).

C. Sbor

- jako druh skladeb přednášených pěveckými sbory, pochází v dnešním pojetí z *19. století*.
- Východiskem vývoje sborové tvorby byl v 1.polovině 19.století tzv. *liedertafel* (mužský čtvero zpěv u stolu a capella) zpívány ve společnosti spíše pro zábavu pěvců, než pro publikum. Byly to jednoduše harmonizované písně a vznikaly a zpívaly se i u nás (české vlastenské písně).
- Jejich uměleckým propracováním se vyvinul moderní sborový sloh a capella, v němž česká hudba značně vyniká: Pavel Křížkovský: Odpadlý od srdca, Čáry, Dar za lásku, B.Smetana: Píseň česká, Věno, Tři ženské sbory (Západ slunce, Přiletěly vlaštovičky, Má hvězda), Tři jezdci, A. Dvořák: Tři mužské sbory na lidové texty, J.B.Foerster: Oráč, Polní cestou, Velké širé rodné lány, L.Janáček: Maryčka Magdonova, Kantor Halfar, Potulný šílenec.

D. Melodram

- je recitovaný básnický text, provázený instrumentální hudbou hranou na klavír, komorním souborem nebo orchestrem, která umocňuje obsah slov.
- Spojení mluveného slova s hudbou bylo běžné již v antice. Zakladatelem melodramu jako samostatného uměleckého útvaru je J.J.Rousseau svým dílem *Pygmalion* (1770).
- Rozlišujeme melodram koncertní (psaný na text básně a prováděný na koncertech) a scénický, v němž hudba důsledně provází celou činohru.
- Jsou dvě možnosti realizace: 1. úryvky textu se střídají s úryvky hudby – hudba a slovo nezní zároveň, 2. hudba průběžně provází recitaci – recitátor musí dodržovat souhrn textu s hudbou.
- První umělecky významný scénický melodram vytvořil český skladatel Jiří Antonín Benda již v 18. století. Napsal několik scénických melodramů (*Ariadna na Naxu, Medea, Pygmalion*), v nichž většinou střídá slovo a hudbu, jen na vrcholných místech zní slovo a hudba současně.
- Na něj navazuje v 19. století Zdeněk Fibich, který napsal trilogii scénických melodramů *Hippodamie* na text veršovaných divadelních her Jaroslava Vrchlického (*Námluvy Pelopovy, Smír Tantalův, Smrt Hippodamie*), v nichž hudba zní nepřetržitě zároveň s textem.
- Z.Fibich je však zakladatelem koncertního melodramu (např.: melodramy *Štědrý den* nebo *Vodník* na básně K.J.Erbena). Po jeho vzoru psali melodramy J.B.Foerster, O.Ostrčil, O. Jeremiáš a další.
- Příležitostně zazní melodram i v činohrách se scénickou hudbou (např. J.Zeyer a J. Suk: Radúz a Mahulena) a v operách (např. B.Smetana: Dvě vdovy).

Kantáta. Oratorium. Pastorela. Mše.

Oratorium (lat. = modlitebna)

- je **rozsáhlá** (často celovečerní) **cyklická skladba** pro **sbor, sólisty, orchestr** a **vypravěče** (recitátora)
- skládá se z **orchestrálních** a **sborových** částí, z **recitativů, árií** a ze spojovacího **textu**
- má **epický ráz**, děj oratoria vypravuje recitátor kdysi se nazýval *testo* (= *svědek*) nebo *historicus*.

Vývoj oratoria

- **původně** to byla duchovní skladba na biblické náměty, prováděná *koncertně i scénicky v chrámech*
- **navazovala na** středověké duchovní hry (vyrůstaly z tropů, nejprve jako hry velikonoční a vánoční, později zlidověly a zesvětšely)
- od 17. století postupně využívá oratorium různých **vzorů opery** (recitativy, árie, sbory, virtuozita pěvců)
- **světské oratorium** mívá náměty historické a mytologické (A. Honegger: *Johanka z Arcu na hranici*, I.Stravinskij: *OIDIPUS REX*), může se provádět i scénicky, ale převaha velkých sborových partií a nedostatečný dramatický spád děje působí staticky.
- další **nejvýznačnější mistři oratoria**: G.F.Händel: např. *Mesiáš, Saul, Samson*, J.Haydn: *Stvoření světa, Čtvero ročních období*, A. Dvořák: *Svatá Ludmila*.

Pašije

- lat. = utrpení, je to druh velikonoční bohoslužby s líčením Kristova umučení
- jsou zvláštním druhem oratoria, psaném podle zpráv evangelistů (sv. Matouš, sv. Marek, sv. Lukáš a sv. Jan) v Novém zákoně o umučení Ježíše Krista
- ve formě oratoria jsou pašije komponovány od 16. století (např. J. S. Bach: *Matoušovy pašije*)

Kantáta (it. cantare = zpívati)

Vývoj:

- **počátek 17. století:** kantáta je sólová (někdy také pro dva hlasy) skladba s doprovodem. Rozlišovala se kantáta **duchovní** (cantata da chiesa – vázaná na chorál nebo tvořená na nový text) a **světská** (cantata da camera – lyrická, s náměty mytologickými nebo pastorálními)
- **2. pol. 17. stol.:** kantáta přejímá různé **rysy opery** (virtuózní pojetí sólových zpěvů). **Světská kantáta** měla strofický text a sestávala z několika árií. **Duchovní kantáta** je ovlivněna chorálem, technikou moteta, operní árií a recitativem.
- **Barokní kantáta** duchovní i světská dosáhla vrcholu v tvorbě J. S. Bacha – přes 200 kantát (např. jeho duchovní kantáty kryjí všechny neděle a významné svátky církevního roku, ze světských kantát jmenujme alespoň Kávovou kantátu a Kantátu o dýmce).

Novodobá kantáta

- počítá s **větší úlohou orchestru** (ne pouze doprovodnou), **se sborem** (někdy navíc i se sborem dětským), **se sólisty** a někdy i s **recitátorem**, který však již není pouhým vypravěčem, ale má úlohu podobnou sólistům
- forma kantáty je poměrně **rozměrná** a **rozmanitá**, může být stavěná **stroficky** nebo **prokomponovaná**, s neustálou **evolucí hudebního procesu**, střídající **uzavřená čísla s mezihrami, vokálními sólisty, recitátorem, sborovými** nebo **orchestrálními úseky** atd.
- **Příklady:** B. Smetana: *Česká píseň*, A.Dvořák: *Stabat mater*, B. Martinů: *Gilgameš*, S.Prokofjev: *Alexandr Něvský*, Carl Orff: *Carmina burana* aj.)

Komorní kantáta

- znamená v novější hudbě **skladbu pro menší obsazení**, např. komorní sbor, menší počet sólistů a menší instrumentální soubor (B. Martinů: *Otvírání studánek*)

Pastorela

je osobitý český **druh malé kantáty** se sólisty a sborem s **vánoční tematikou**.

- navazuje na světské i duchovní hry a vrcholí v 18. století, vystupují v ní venkovské postavy
- k autorům pastorel patřili především **vesničtí kantoři**
- **význačnější skladatelé:** J.I.Linek, J.J.Ryba (např. *Rozmilý slavíčku*), Václav Trojan: *České pastorely pro dětský (ženský) sbor a orchestr*.

Mše (lat. missa)

je nejvyšší bohoslužebný obřad katolické církve. **Jako hudební dílo** je mše cyklická skladba, která slouží jednak při bohoslužbách (mších), jednak pro koncertní přednes.

- **Textová předloha mše**, užívaná ke zhudebnění, je přesně stanovena a sestává z deseti různých rozsahu:
 - ❖ šest částí se provádí pravidelně při každé mši – tzv. neproměnné části, **ordinarium missae**
 1. **Kyrie eleison** (Pane smiluj se)
 2. **Gloria** (Sláva)
 3. **Credo** (Věřím)
 4. **Sanctus** (Svatý)
 5. **Benedictus** (pozdrav, kterým vítali Krista vjíždějícího do Jeruzaléma)
 6. **Agnus Dei** (Beránku Boží)
 - ❖ čtyři části se zařazují jen někdy podle přesných zásad uspořádání bohoslužeb během celého církevního roku – tzv. proměnné části, **proprium missae**
 1. **Introitus** (úvod)
 2. **Graduale** (graduál = sbírka), někdy Alleluja, Tractus a Sekvence (tzv. graduální zpěvy)
 3. **Offertorium** (obětování)
 4. **Communio** (zpěvy k přijímání)
- Většina textů je součástí mše přes 1000 let; **zhudebňují se** v každé době právě panujícím hudebním slohem. Jednohlasých **gregoriánských mší** se zachovalo celkem 13. V období **renesance** se psaly mše stylem vokální polyfonie, později pak v **harmonicko-melodickém slohu** s instrumentálním doprovodem, s uplatněním sboru i sólistů.
- Mše obsahující pouze části mešního ordinaria se nazývá **missa brevis** (mše krátká), široce založená mešní kompozice s orchestrem se nazývá **missa solemnis** (slavnostní mše), mše zaměřená k vánočnímu období se nazývá **pastorální mše** (pastýřská mše).

Koncertní mše se liší od mší chrámových mší větší dramatičností, výrazovou mnohotvárností a dále různými **odchytkami od přísných omezujících církevních pravidel**. Některé **textově rozsáhlejší části mše** se často zpracovávají v několika samostatných oddílech – tzv. **uzavřených číslech**.

Příklady koncertních mší:

- **G.P.Palestrina: Missa papae Marcelli** (šestihlasá vokální polyfonie)
- **J. S. Bach: Mše h-moll** (sestavující z 24 uzavřených čísel, samo Gloria z osmi)
- **L. van Beethoven: Missa solemnis**
- **L. Janáček: Glagolská mše**. Obvyklé části mše v ní Janáček zhudebnil na staroslověnský text v zájmu připomenutí cyrilometodějské tradice; cyklus obohacuje i ryze instrumentálními oddíly:
 1. Úvod (orchestr)
 2. Gospodí pomiluj (Kyrie)
 3. Slava (Gloria)
 4. Věřuju (Credo)
 5. Svet (Sanctus a Benediktus),
 6. Agneče Božij (Agnus Dei),
 7. Varhany sólo – postludium (passacaglia),
 8. Intrada (orchestr).
- Osobitě pojal též **J. J. Ryba** svou známou lidovou **Českou vánoční mší „Hej, mistře!“**, která má po vzoru kantorských pastorel český text, obsahem však zcela odlišný od obecně dodržovaného textu latinského, i když zachovává běžné latinské názvy jednotlivých částí (zahrnuje osm částí a závěr).

Rekviem

je **mše za zemřelé** (missa pro defunctis), známá jako koncertní dílo především ve zpracování W.A.Mozarta, H. Berlioze, G.Verdiho, A.Dvořáka a B. Brittena. Předepsaný text má některé části shodné s běžnou mší, některými se však liší:

- **chybí** radostné **Gloria** a slavnostní **Credo**
- **přibývá zvláště**
 - ❖ úvodní Introitus (**Requiem aeternam** ..., = odpočinutí věčné, podle jejíhož prvního slova se tento druh mše nazývá)
 - ❖ sekvence **Dies irae** (= den hněvu, líčící hrůzy pekla a očistce), jež obvykle tvoří dramatická vyvrcholení celého cyklu
 - ❖ **offertorium Domine Jesu Christe**.
- Rekviem má tedy obvykle tyto části:

1. Requiem	4. Sanctus
2. Dies irae	5. Benedictus
3. Offertorium	6. Agnus Dei

FORMA MEŠNÍHO ORDINARIA

(Čárky nad samohláskami v latinské verzi označují přízvuk a délku latinského textu.)

Forma jednotlivých částí se řídí mešním textem.

Kyrie eleison má třídílnou formu s kontrastujícím středním dílem Christe eleison. Všechna tři prosebná zvolání se mají podle požadavků liturgie nejméně třikrát opakovat i v umělém zpracování sborové mše.

Kýrie eléison, Christe eléison, Kýrie eleison.
Pane smiluj se, Kriste smiluj se, Pane smiluj se.

Gloria má rovněž třídílnou formu. Krajiní díly jsou jásavé a slavnostní, střední díl, počínající slovy Qui tollis peccata mundi až po slova Quoniam tu solus Sanctus, má však pokorný výraz. Části Gloria a Credo mší, určených k hudebnímu doprovodu bohoslužby, začínají tzv. „intonací“ (viz text v závorce), kterou zpívá kněz. Skladatelé velkých mší, které jsou určeny k poslechu, komponují celý text od počátku.

(Glória in excelsis Deo.) Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te.
(Sláva na výsostech Bohu.) A na zemi pokoj lidem dobré vůle. Chválíme tě. Velebíme tě. Klaníme se ti.

Glorificamus te. Grátias agimus tibi propter magnam glóriam tuam. Dómine Deus, Rex coeléstis, Deus Pater
Oslavujeme tě. Vzdáváme ti díky pro tvou velikou slávu. Pane a Bože, nebeský králi, Bože, Otče

omnipotens. Dómine Fili unigénite Jesu Christe. Dómine Deus, Agnus Dei, Fílius Patris. Qui tollis peccáta
všemohoucí. Pane, jednorozený Synu, Ježíši Kriste, Pane a Bože, Beránku Boží, Synu Otce. **Ty který snímáš**
hříchy

mundi, miserére nobis. Qui tollis peccáta mundi, súscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram
světa, smiluj se nad námi; ty který snímáš hříchy světa, přijmi naše prosby. Ty, který sedíš po pravici

Patris, miserére nobis. Quóniam tu solus Sanctus. Tu solus Dóminus. Tu solus Altíssimus, Jesu Christe. Cum
Otce, smiluj se nad námi. Neboť ty jediný jsi Svatý, ty jediný jsi Pán, ty jediný jsi Svrchovaný, Ježíši Kriste, se

Sancto Spírítu, in glória Dei Patris. Amen.
svatým Duchem ve slávě Boha Otce. Amen.

Credo nejdleší a nejobsažnější částí mše, působící svou vnitřní dramatičností. Zejména jeho střední díl (Et incarnatus est), který líčí Kristovo vtělení, utrpení a skon, podněcuje skladatele k hlubokému a vroucímu hudebnímu projevu. Credo se obvykle dělí pro svůj velký rozsah v pět oddílů, které začínají slovy 1. Patrem omnipotentem, 2. Et incarnatum est, 3. Et resurrexit, 4. Et in Spiritum Sanctum a 5. Et unam sanctam.

(Credo in unum Deum.) Patrem omnipotentem, factórem coeli et terrae, visibílium ómnium, et invisibílium. Et in
(Věřím v jednoho Boha.) Otce všemohoucího, Stvořitele nebe i země, všeho viditelného i neviditelného. Věřím

unum Dóminum Jesum Christum, Fílium Dei unigénitum. Et ex Patre natum ante ómnia saecula. Deum de Deo,
v jednoho Pána Ježíše Krista, jednorozeného Syna Božího, který se zrodil z Otce přede všemi věky: Bůh z Boha,

lumen de lúmine, Deum verum de Deo vero. Génitum, non factum, consubstantiálem Patri: per quem omnia facta
Světlo ze Světla, pravý Bůh z pravého Boha, zrozený, nestvořený, jedné podstaty s Otcem: skrze něho všechno je

sunt. Qui propter nos hómines et propter nostram salutem descendit de coelis. Et incarnátus est de Spírítu Sancto
stvořeno. On pro nás lidi a pro naši spásu sestoupil z nebe. **Skrze Ducha svatého přijal tělo**

ex María Vírgine: Et homo factus est. Crucifíxus étiám pro nobis: sub Póntio Piláto passus, et sepúltus est.
z Marie Panny a stal se člověkem. Byl za nás ukřižován, za dnů Poncia Piláta byl umučen a pohřben.

Et resurrexit tértia die, secúndum Scriptúras. Et ascéndit in coelum: sedet ad dexteram Patris. Et íterum ventúrus est
Třetího dne vstal z mrtvých podle Písma. Vstoupil do nebe, sedí po pravici Otce. A znovu přijde

cum glória, judicáre vivos et mortuos: cujus regni non erit finis. Et in Spírítum Sanctum, Dóminum,
ve slávě soudit živé i mrtvé a jeho království bude bez konce. **Věřím v Ducha svatého, Pána**

et vivificántem: qui ex Patre, Filióque procedit. Qui cum Patre, et Fílio simul adorátur, et conglorificátur:
a dárce života, který z Otce i Syna vychází, s Otcem i Synem je zároveň uctíván a oslavován

qui locútus est per Prophétas. Et unam sanctam catholicam et apostólicam Ecclésiám. Confíteor unum baptismu
a mluvil ústy proroků. Věřím v jednu, svatou, všeobecnou, apoštolskou církev. Vyznávám jeden křest

in remissionem peccatórum. Et expécto resurrectionem mortuórum. Et vitam ventúri saeculi. Amen.
na odpuštění hříchů. Očekávám vzkříšení mrtvých a život budoucího věku. Amen.

Sanctus tj. Svatý, je původní andělský hymnus, jehož text se opírá o proroka Isaiáše (VI., 3) a evangelium Matoušovo (XXI., 9). Sanctus se dělí ve dva oddíly. První oddíl je z počátku klidného a vážného rázu, při slovech Pleni sunt coeli má slavnostní ráz. Druhý oddíl, který začíná slovy Hosanna in excelsis, přednáší se živě a jásavě.

Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dóminus Deus Sábaoth. Pleni sunt coeli et terra glória tua. Hosánna in excelsis.
Svatý, Svatý, Svatý, Pán, Bůh zástupů. Nebe i země jsou plny tvé slávy. Hosana na výsostech.

Benedictus je pozdrav, kterým zástupové vítali Krista vjíždějícího do Jerusalema. V chorálních knihách je Benedictus melodicky spojen se Sanctus. Ve sborové mši je samostatnou lyrickou částí. Závěrečné Hosanna je opět jásavé.

Benedictus qui venit in nómine Dómini. Hosánna in excélsis.
Požehnaný, jenž přichází ve jménu Páně. Hosana na výsostech.

Agnus Dei svou třídílností a prosebnou náladou připomíná Kyrie.

Agnus Dei, qui tollis peccáta mundi: miserére nobis. **Agnus Dei, qui tollis peccáta mundi: miserére Beránku Boží**, který snímáš hříchy světa: smiluj se nad námi, **Beránku Boží, který snímáš hříchy světa: smiluj se nobis.** Agnus Dei, qui tollis peccáta mundi: dona nobis pacem.
nad námi. Beránku Boží, který snímáš hříchy světa: daruj nám pokoj.

Opera (it. = dílo)

je dramatické jevištní dílo, jehož text se zcela nebo valnou většinou zpívá za doprovodu orchestru. **Sestává z těchto komponent:**

❖ **Textová stránka:**

Libreto je textovým podkladem opery, které se vytváří buď jako **zcela nové dílo na původní námět** či na námět **povídky, románu** apod., nebo jako **upravený text činohry**. Libreta bývala **dříve veršovaná**, v novější době vznikají opery i na **libreta psaná prózou**, často přímo na zkrácené texty divadelních her.

❖ **Hudební stránka:**

vokální: sólové zpěvy, **ansámblové zpěvy** (dueta, terceta atd.) a **sborny**
instrumentální: **předehra** (viz maturitní otázka č. 2), **mezihry, baletní hudba** a **doprovod vokální složky**

❖ **Scénická stránka:**

baletní vložky, herecký projev zpěváků a sboru, **výprava** (scéna a kostýmy)

Vznik opery:

- ❖ Opera vznikla kolem roku 1600 v Itálii v souvislosti s působením známého kroužku uměleckých nadšenců ve Florencii (**florentská camerata**), který se snažil **obnovit antické drama se zdůrazněním srozumitelnosti slova a tím dramatické pravdivosti**.
- ❖ **Opera navazuje** na **antické drama, duchovní hry, hudbu k činohrám, madrigalové komedie** z konce 16. století (k pantomimě na jevišti zpíval sbor za scénou dialogy ve formě madrigalů)
- ❖ Způsob hudebního ztvárnění prvních oper je **doprovázená monodie**: jednohlas doprovázený generálbasovými akordy. Hlavním **posláním melodiky bylo zdůraznit deklamaci textu a vyjádřit jeho obsah**. Tento kompoziční způsob v opeře zcela nahradil polyfonii, která bránila srozumitelnosti slova (Jacopo Peri, Giulio Caccini).
- ❖ V roce 1607 měla premiéru první opera Claudia Monteverdiho Orfeo, která přinesla **další novinky: árii, duet** a **povýšení recitativu** z prosté deklamace k dramatickému výrazu
- ❖ Tím se opeře již v jejích počátcích dostaly do vlnu **dva odlišné úkoly**:
 - **předvádět drama** (v krajním případě být zpívanou činohrou) - **dramatická složka**
 - **připravit hudební zážitky** (v krajním případě být pěveckým koncertem) – **hudební a pěvecká složka****Po celý svůj vývoj až dodnes se opera s těmito dvěma úkoly vyrovnává**, někdy dává přednost složce hudební a pěvecké, jindy dramatické. **V nejlepších dílech dosahuje v těchto směrech patřičné rovnováhy.**

Recitativy a árie

jsou zvláště ve starších operách významnými vokálními útvary.

Recitativy jsou poměrně prostě zhudebněné monology a dialogy postav nebo zprávy o různých událostech apod.; posouvají děj kupředu. **Rozeznáváme různé druhy recitativů, nejdůležitější jsou:**

- ❖ **parlandový recitativ (secco)** – nahrazuje mluvený projev; jeho melodika klade důraz na zřetelnou deklamaci a na jasné členění textu (**užívá opakovaných tónů, je strohý**). Doprovod se omezuje na táhlé akordy. V případě, že se úsečné akordy střídají s přednesem textu, vzniká tzv. **secco recitativ** (suchý recitativ). Až do doby Mozartovy se hrál doprovod tohoto typu recitativu na cembalo, později se začalo užívat orchestru. (obvykle jen smyčců – např. v Prodané nevěstě B.Smetany).
- ❖ **recitativo accompagnato (doprovázený)** – obsahuje citově a výrazově vypjatější text a **bohatší melodické ztvárnění** (může obsahovat motivický materiál opery), podporované podrobnějším propracováním doprovodu – často se užívá akordického tremola smyčců (prokomponovaný recitativ).

Recitativy někdy tvoří v opeře poměrně **samostatné oddíly a tak volně spojují různé jiné útvary** (árie, dvojzpěvy aj.). **Někdy však souvisí recitativ s následující árií tak těsně, že s ní tvoří jeden celek**; v takových případech se při koncertním přednesu árie mimo kontext opery obvykle uvádí recitativ spolu s árií.

Árie je rozsáhlejší skladba pro sólový zpěv s instrumentálním doprovodem. Vznikla v 17. století a uplatňuje se také mimo operu: v kantátách, oratoriích i jako samostatná **koncertní árie**, která též mívá úvodní recitativ (W.A.Mozart: *Bella mia fiamma* – napsaná pro Josefínu Duškovou).

- ❖ **Forma árie – třídlílná A B A**, tzv. **da capo árie** (hlavně v 18. století)
 - **typ duchovní:** první díl se opakuje doslovně
 - **typ světský:** opakování dílu A bylo v sólovém partu bohatě vyzdobeno

Zpěvní díly byly uvedeny stále stejným instrumentálním úryvkem (**ritornelem**), který tvořil **introdukcii, mezihru a kodu árie**.

V krajních dílech A často převažoval **expoziční typ hudby**, střední díl B mívával vzrušenější ráz a spíše **evoluční průběh** (ve virtuózních áriích často obsahoval díl B **pěveckou kadenci**) **nebo obráceně**, krajní díly A byly zaměřeny na brilantní pěveckou techniku a střední část B byla klidnější, s propracovaným doprovodem: **i A m B(kadence) m A k (i = m = k, ritornel)**

- ❖ **Nejdůležitější druhy árií:**
 - kolorатурní árie umožňuje uplatnění oslnivé pěvecké techniky, zvláště kolorатурnímu sopránu
 - lyrická árie, svou formou se blíží písni nebo rondu
 - dramatická árie, často volná fantazijní forma na vzrušený text
- ❖ **Arietta** – je árie menších rozměrů
- ❖ **Ariózo** – je melodicky propracovanější typ vokální melodie v opeře, stojící přibližně na rozhraní recitativu a árie

Jiné sólové vokální druhy, které se objevují v operách:

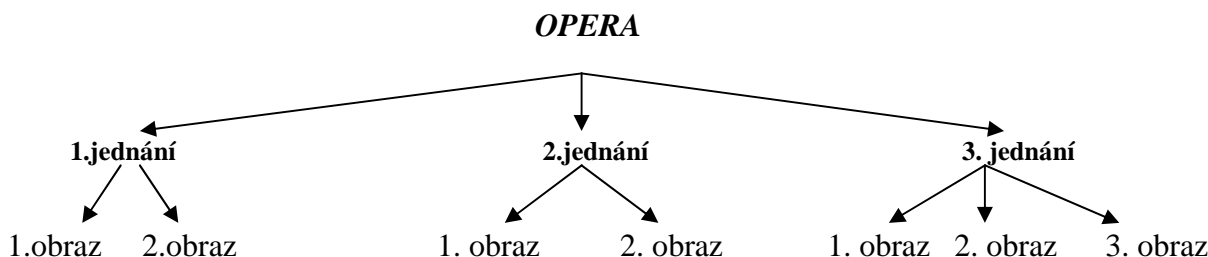
- ❖ **Cavatina** – podobá se árii, je však jednodušší v melodii i rytmu
- ❖ **Píseň** – např. *romance, balada* aj.

Dvojzpěvy a ansámblu mají stejně různotvárnou formu jako zpěvy sólové.

Opery číslové a prokomponované

Celou operu i její jednotlivá jednání obvykle uvádějí **ouvertury**. Hudba, kterou vrcholí jednotlivá dějství, případně celá opera se nazývá **finale**.

Opera se člení na jednání (dějství, akty), a ta se dále člení na **obrazy** (výstupy, čísla). Opera mívá obvykle 3 – 4 jednání (jsou však i jednoaktové opery, např. Vilém Blodek: *V studni*), některá jednání sestávají ze dvou nebo více různých obrazů, obvykle spojených instrumentální mezihrou:



Opery se rozřídí ují do dvou hlavních skupin:

- ❖ **Opery číslové** jsou sestavené z **uzavřených útvarů** (písní, árií, ansámblů, sborů, tanců atd.). Tyto útvary jsou v opeře očíslovány dle pořadí (odtud název) a mohou být navzájem **spojeny dvojným způsobem**:
 - **mluveným dialogem** (např. německý singspiel v 18. stol.)
 - **recitativy** (např. italská opera seria, semiseria a buffa v 18. století, italská a německá opera v 19. století)
- ❖ **Prokomponované opery** – hudba probíhá v **jednotlivém symfonickém proudu**. Lze zde rozlišit **dvoji pojetí**:
 - **smíšený typ s číslovou operou:** v rámci nepřerušovaného hudebního proudu se uplatňují samostatné árie, písně, sbory, tance apod. (např.: Smetanova *Hubička* a *Tajemství*, Dvořákova *Rusalka*)
 - **čistý typ prokomponované opery:** vychází z Wagnerova pojetí hudebního dramatu. Tato díla sice také obsahují některé samostatnější útvary, např. písně, ale jen pokud jejich uplatnění vyplývá z dějové souvislosti. Dá se říci, že **árie a recitativy jsou nahrazeny jednotným ariózem recitativního rázu** ve velkých plochách a vytváří se tzv. **nekonečná melodie** zbavená periodicity a členění na kratší uzavřené úseky. Hudební proud se opírá o tzv. **leitmotivy**, příznačné motivy, jimiž se charakterizují věci, děje nebo postavy dramatu; **leitmotivy se objevují v orchestrálním doprovodu podle vývoje situace** na jevišti. (např. R.Wagner: *Prsten Niebelungův*, Smetanova *Libuše*, *Dalibor*, Čertova stěna, Martinů *Julietta* aj.).

Opera současná:

- ❖ **Typ číslových oper** je historicky starší, ale v rámci neobarokních a neoklasicistických tendencí se může vyskytnout i v současné době, zvláště v komické opeře.
- ❖ V současnosti pokračuje vývoj opery v nových tvarech a **v kombinaci s dalšími skladebními druhy**, jako s oratoriem, pantomimou, melodramatem, opera využívá možností **filmu**, vznikají také **televizní a rozhlasové opery**.
- ❖ Značný rozmach zaznamenávají také **dětské opery** (např. Benjamin Britten: *Kominíček*, Ilja Hurník: *Co pohádka zatajila* aj.).

Balet, pantomima, opereta, muzikál

Všechny tyto žánry řadíme pod pojem „hudební divadlo“, který zastřešuje všechna jevištní díla spojená s hudbou.

Balet

- je svěbytný hudebně a tanečně dramatický obor – tzv. dějový balet.
- Vytváří se na **libreto** s uceleným dějem a bývá celovečerní nebo kratší.
- Bývá také užíván v *tancích a tanečních vložkách* v různých druzích *hudebního divadla* (v operách, operetách, muzikálech aj.).

Pantomima

- je scénický projev, založený na **gestikulaci a mimice** bez účasti slova;
- **hudební doprovod** je pro samostatnou pantomimu spíše druhořadý a **může zcela chybět**

Baletní pantomima je spojení baletu s pantomimou, kde se střídají pantomimické výstupy s tanci podle libreta a jeho zhudebnění. Baletní pantomimy se zkráceně nazývají jen balety nebo jen pantomimy.

- **Po formové stránce** jsou balety (baletní pantomimy) podobně jako opery buď **číslové**, sestavené z uzavřených čísel – tanců a výstupů, nebo **prokomponované**.
- Hudba některých baletů se provádí také **koncertně** (např. I.Stravinskij: Svěcení jara).
- Naopak někdy choreografové vytvářejí **baletní kreace na koncertní skladby** (např. na Berliozovu Fantastickou symfonii).
- Někteří soudobí skladatelé koncipují svá díla záměrně pro obojí možnost využití – **pro koncertní provedení i jako balet**.
- **Příklady významných baletů:**
Léo Delibes: *Coppélia, Sylvia*; P.I.Čajkovskij: *Louskáček, Labutí jezero*; S.Prokofjev: *Romeo a Julie*; Aram Chačaturjan: *Spartakus, Gajane (Lezginka, Šavlový tanec)*; I. Stravinskij: *Petruška, Svěcení jara, Pulcinella, Orfeus*; Oskar Nedbal: *Pohádka o Honzovi (Valse triste), Z pohádky do pohádky*; V. Novák: *Nikotina*

Opereta

- v **18. století** se tímto názvem označovaly **drobnější druhy opery**
- v **19. století** označoval název opereta jednodušší a povrchnější období komické opery s mluvenými dialogy a s vydatným uplatněním humoru, líbivé hudby a zpěvu, tanců a oslnivé výpravy
- Zakladatel francouzské operety **Jacques Offenbach** zaměřoval svá díla k parodii, vtipu, komice a humoru. *Později* se však opereta stala pouze *nenáročnou zábavou na sentimentální náměty*.
- Rozlišují se tzv. **klasické operety** – jsou většinou starší a pro své určité kvality a oblibu se stále uvádějí a **operety novější**, často povrchnější a s kratší životností.
- **Po interpretační stránce** je opereta velmi **náročný žánr**, protože představitelé hlavních rolí mají umět dobře zpívat, mluvit, tančit i hrát.
- **Příklady známých operet:**
19. stol.: **Francie:** Jacques Offenbach: (*kankán* – vzniká z lidové odrůdy čtverylky) *Orfeus v podsvětí, Krásná Helena, Svatba při lucernách, Hoffmanovy povídky*; Florimond Hervé: *Mamzelle Nitouche*;
Vídeň: Franz Suppé: *Boccaccio*, Johann Strauss – otec: *Radeckého marsch*, Johann Strauss – syn: *valčíky – Víno, ženy a zpěv, Na krásném modrém Dunaji aj., operety Cikánský baron, Netopýr aj.*, Richard Heuberger: *Ples v opeře (Chamre séparé)*
20. stol.: Franz Lehár: *Země úsměvů, Paganini*,
Maďarsko-vídeňský typ: Emerich Kálmán: *Čardášová princezna, Hraběnka Marica*; Rudolf Friml: *Rose Mary*;
Česko: Oskar Nedbal: *Polská krev, Vinobraní*. Rudolf Piskáček: *Perly panny Serafínky, Tulák*; Josef Stelibský: *Ostrov milování*; Jára Beneš: *Na tý louce zelený*; Rudolf Kubín: *Děvčátko z kolonie*;

Muzikál

- je závažnější nástupce operety. Mívá **společensky angažovaný námět**, obsahuje m.j. i **satiru, parodii a společenskou kritiku**
- **je aktuální**
 - svými **náměty**,
 - **současným jazykem** v dialogích,
 - **uplatněním** nejnovějších **žánrů zábavné hudby, zpěvu a tance** na vysoké úrovni.
- **Vznikl** v 1. polovině 20. století v USA.
- **Český muzikál** se rozvíjí od konce padesátých let do současnosti a opírá se m.j. také o tradici her Voskovce a Wericha s hudbou J. Ježka.
- **Příklady významnějších muzikálů:**
USA: Jerome Kern: *Loď komediantů*; Cole Porter: *Kiss me, Kate* (na námět Shakespearovy hry Zkrocení zlé ženy); Frederick Loewe: *My fair Lady* (podle hry G. B. Shawa Pygmalion); Leonard Bernstein: *West Side Story*, (na aktuální námět ze života mládeže);
Rockový muzikál: Andrew Lloyd Weber (Anglie): *Cats, Fantom opery, Jesus Christ Superstar*;
Česko: W+V+J: Osvobozené divadlo, Semafor (S+Š), Jiří Malásek/Jiří Bažant/Vlastimil Hála: *Starci na chmelu* (film Ladislava Rychmana); Jindřich Brabec: *Manon Lescaut* (na text V.Nezvala), *Sestřičky*, Ondřej Soukup/G. Osvaldová: *Johanka z Arku*, Karel Svoboda: *Dracula*, D. Janda: *Krysař*, Javory: *Koločava* aj.

Hudební formy v hudbě 20. století

(inovace starších forem – motivická výstavba, formotvorné principy, funkční typy hudby, známé formové typy, nové kompoziční techniky a pojmy – nové postupy v motivické práci, výstavba hudebních ploch: montáž, mixáž, panelová výstavba, transparent a hlavní pásmo, individualita formy, mostní forma).

Hudba 20. stol. hledá nové, dosud nevyužité možnosti tónového a zvukového materiálu, zároveň však navazuje na veškerou hudbu všech dob a stylů. *Hudba minulých století* je prováděna ve své původní podobě i v různých úpravách. *Nová tvorba všech žánrů* podléhá módním vlnám, které se střídají mnohem rychleji, než kdykoliv předtím. Tím narůstá množství hudebních žánrů a kombinací dosavadních vyhraněných žánrů a forem. *Zatím však nevznikají nové, dosud neznámé formové typy*. Je zde spíše tendence dosavadní formy a žánry libovolně užívat v posunutém významu, obměňovat je nebo rozbíjet, než vytvářet nové. Lze vysledovat dva **základní proudy**:

organickou návaznost na 19. století s postupnými inovacemi a
hledání zcela nových cest.

Oba tyto proudy se vzájemně ovlivňovaly až došlo k jejich syntéze.

Inovace starších forem

1. Organickým pokračováním ve vývoji hudby 19. století je tonalita, která se někdy uvolňuje až rozbíjí (*rozšířená tonalita, modalita, bitonalita, polytonalita, atonalita*).

2. Další ústřední otázkou nové hudby je motivická výstavba, která se odklání od klasicko-romantického způsobu expozice a práce s tématem.

- *motivy* se neexponují ve svém úhrnu, aby se potom mohly rozpracovávat (provádět apod.). *Rozvíjejí se hned po exponování* nebo kontrapozicí k jiným motivům. Ve skladbě tedy nelze rozlišit expoziční, ani reprízovou hudbu. Jde o plynulý tok hudby v jedné tektonické linii. Tato linie se však skládá z několika *vln* (narůstání – vrcholení a opadávání vlny). Tyto *vlny* nejsou symetrické, jsou stavěny na principu proporcionality: narůstání je delší než opadávání, vrcholení je nejkratší. (C. Debussy: Moře).
- *metoda montáže izolovaných prvků* opakuje výrazný motiv (tzv. útvar) bez zpracování a pak přímo přechází k dalšímu, rovněž vícekrát opakovanému útvaru. Útvary kontrastují rytmicky, frázováním, melodicky, dynamicky i barevně. Forma je pak montáží mnoha takových kontrastních útvarů (L.Janáček).

3. Dvacáté století dospělo ve využití tradičních formových typů k novým řešením výstavby hudební plochy:

a) formotvorné principy:

- *Obsah* nadále zůstává vůdčím činitelem skladby a určuje její formu.
- *Tempové změny* (nebo změny hybnosti) jsou někdy hlavním dělítkem formového členění.
- *Dynamika* nabývá zvláštní důležitosti v sónický koncipovaných plochách.
- *Faktura* se projevuje ve vrstvení několika samostatných, často i vícehlasých pásem. Dochází k větším kontrastům mezi fakturou průzračnou a komplikovanou.
- *Rytmus* se mnohdy stává hlavním nositelem napětí, někdy se mnohovrstevné polyrytmické a polymetrické předivo stává až nepřehledným. Jindy se rytmické figury strojově opakují.
- *Metrická nepravidelnost* a s ní souvisící časté změny taktu, vyhýbání se stavbě po dvoutaktích a třítaktích, sekvencím a periodicitě je příznačným rysem hudby 20. století.
- *Barva zvuku* se stále více stává formotvorným činitelem.

b) funkční typy hudby:

- Převládá *evoluční typ hudby*, exponovaný útvar se ihned provádí a přechody mezi úseky *expozičními* a evolučními jsou zastírány, stejně jako přechody mezi tématickým a spojovacím materiálem (ústup někdejších *mezivět*). Jednotlivé části formy mnohdy vyplývají spíše z frázování dané hudební plochy.

- *Introdukce* nedoznávají větších změn. Naopak *kody* nabývají často jiné funkce – přinášejí vyvrcholení hudebního proudu.

Píší se však také skladby, které v zásadě zachovávají patrnější diferenciaci funkčních typů hudby a také tradiční půdorys daný známými formovými typy s určitými inovacemi.

c) známé formové typy:

- *Třídílná forma* je dosti běžná, často se zkracuje repríza (A B a').
- *Téma s variacemi* nabývá na významu, kromě volných variací zasahují v současné době variační obměny ještě zásadněji do struktury tématu, prvky tématu se přeskupují a doplňují, takže se mluví o *variacích strukturálních*. Jednotlivé variace bývají dosti krátké, ale početné a spojují se do řetězců. Variační plochy se také objevují v rámci jiných forem.
- *Rondo* často ztrácí původní žánrovou charakteristiku a dostává se na pomezí se sonátovou formou, mívá evoluční průběh. Návraty témat nebývají nikdy doslovné, mizí zřetelné členění a předěly, převažuje plynulost.

- **Sonátová forma** si zachovává alespoň některé znaky; chybí modulace a tím i tonální kontrast, expozice však obsahuje alespoň dvě motivicky odlišné oblasti. Expozice, provedení a repríza v zásadě zůstávají, někdy je značně zmenšeno provedení (může i zcela chybět), někdy je zmenšena repríza, často bývá repríza volná a mívá ráz kody.
- Formový rozvrh **fugy** bývá obvykle dodržován. Často se užívá **fugata** a nezřídka také formy **passacaglie**.
- **Cyklické formy** opět zahrnují **svity** nebo obdoby sonátových cyklů. **Sonátový cyklus** se vyznačuje vnitřním sepětím vět, není však podmínkou, aby některá z vět měla sonátovou formu. Jedna z vět cyklu (nejčastěji poslední, někdy první) bývá nejzávažnější. Sonátový cyklus mívá nejvíce 5 vět, pořadí vět je neustálené, časté jsou třívěté celky (rychle – pomalu – rychle).
- **Symfonie** se píše obsáhlé i menší (**symfoniety**), stoupá podíl symfonií s vokální složkou nebo s recitátorem.
- **Nástrojové koncerty** často užívají plného obsazení orchestru, bývají technicky náročné, ne však samoúčelné.
- **Komorní cykly** inklinují ke zhuštěnosti projevu, využívají netradičních nástrojových obsazení, zvláště různých bicích nástrojů.

Nové kompoziční techniky a pojmy z oblasti forem současných skladeb

1. Průkopníkem hledání nových cest hudby 20. století byl Ital L. Russolo (tzv. umění hluku, r.1913). Alois Hába ve 20. letech experimentoval s čtvrttónovou a šestinótovou hudbou, souběžně se krystalizovala dodekafonie, atonalita, serialita, hudba punktuální, témbrová, konkrétní a elektronická. Mnohé **pojmy**, které jsou příliš svázány s tradiční kompoziční technikou nejsou vhodné pro vyjádření nových vztahů, proto jsou zaváděny **pojmy nové**, které lépe vystihují skutečné, vcelku jednoduché vztahy a procesy v novém materiálu.

2. motivická výstavba

- Nově bývá pojmenován **motiv – téma**. Hovoří se o buňce, úryvku, **útvuru**, jádru, impulsu, **modelu**, vrstvě, mikrostruktuře, konstantě, momentu apod. Hudební teorie zatím nedospěla k jednotnějšímu a v širším měřítku užívanému pojmosloví.
- **Práce s motivem** má také svá nová pojmenování i nové postupy:
 - **ozvlášťňování útvuru** – útvar je zvýrazňován, vystavován větší pozornosti (obdoba motivace figury)
 - **osvětlování útvuru** – útvar je obměňován „z různých stran“ (obdoba variace motivu)
 - **interpolace útvuru** – vsunutí cizích útvarů doprostřed útvuru (obdoba vnitřního rozšíření motivu)
 - **rotace útvuru** – spočívá v opakování několikatónového úryvku s posouváním pořadí tónů, např.: 1 2 3 4 , 2 3 4 1, 3 4 2 1, 4 1 2 3
 - **permutace útvuru** – obdoba rotace, avšak volněji, ve smyslu různotvárnějšího přesunování prvků uvnitř výchozího modelu, přičemž může jít o prvky různé: tóny, rytmy, souzvuky aj.

3. Výstavba hudebních ploch (tradičně větná výstavba a volný motivický vývoj).

- Řazení útvarů za sebou nazýváme **montáží**. Výrazným způsobem montáže je **střih**, kdy neukončený útvar je náhle vystřídán kontrastním útvarem.
- **Mixáž** je uplatnění několika útvarů v současném znění.
- **Panelová výstavba hud. ploch** vzniká montáží nebo mixáží předem připravených bloků hudby. Pokud jsou bloky hudby přebírány ze skladeb jiných autorů, vzniká **koláž**, jako slučování nesejnorodých prvků a celků.
- Rozlišujeme také **transparent** a **hlavní pásmo**. Transparent vytváří neutrální pozadí (vícehlasé ostináto apod.) pro vyznění a rozvíjení hlavního pásma.

Protože v nové hudbě šlo o nové postupy, řešily se především detaily výstavby ploch, zatímco **formy skladeb** zůstávaly mimo hlavní pozornost. Přesto se vyzkoušely některé krajnosti:

- **Otevřená forma** se záměrně vyhýbá všem prostředkům, které mohou navodit dojem pevné, ucelené formy. Skladba by tak mohla znít nekonečně dlouho, jako sled samostatných a na sobě nezávislých útvarů, tzv. momentů. Karlheinz Stockhausen ji nazval **momentovou formou**. Moment je chápán jako formová jednotka, která se vyznačuje osobitou a nezaměnitelnou charakteristikou. Může být libovolně dlouhý (např. 3 nebo až 150 sec.). Posluchač sleduje jednotlivé momenty a nehledá spojitost v rámci větších ploch.
- **Náhodná forma** počítá s dotvořením interpretem. Užívá se ve skladbách využívající aleatoriky, kdy některé z dílů skladby mohou být vynechány, mohou být hrány v různém pořadí, což záleží na interpretovi (Pierre Boulez: III. klavírní sonáta).

Skladatelé však většinou užívají **známé formové typy**, provádějí zásadnější zásahy do tradičních forem, kombinují je a řeší každou skladbu individuálně. **Tato individualita formového rozvrhu vystupuje významně do popředí**. Užívá se jak **plynulého řešení formy**, tak i **zřetelného členění formy** na dobře rozeznatelné části. Tyto části se řadí za sebou bez repríz (A B C D) nebo s reprízami jen některých částí, což nemusí odpovídat tradiční třídílné formě (A B A C nebo A B C D B apod.). Vícedílné celky mohou podléhat ještě obecnějšímu vyššímu členění, např.: AB/CDE apod. Zvláštním případem je symetrická forma se zrcadlovou reprízou, tzv. **forma oblouková** nebo **mostní** např.: ABBA, ABCBA, ABCDCBA aj.

I v současné hudbě platí **základní tektonické principy**:

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