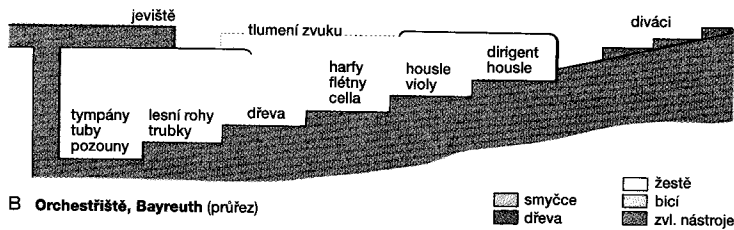
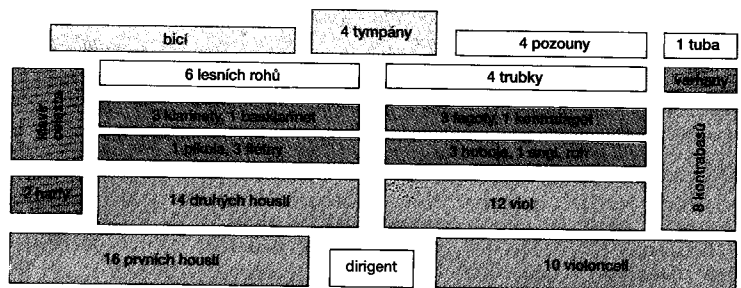


A Klasicistní symfonický orchestr, staré rozsažení



B Orchestřiště, Bayreuth (průřez)



C Velký symfonický orchestr, nové rozsažení

Orchestrem rozumíme větší soubor instrumentalistů se skupinovým obsazením hlasů (*unisono* nebo *divisti*). Protikladem je sólistické obsazení komorních seskupení (duo až noneto). Skupinové obsazení vyžaduje podřízení se jedince, například i co do převzetí stejných hracích technik (jako smyky atd.), nadřazenému duchu ansámblu, kterého v podstatné míře vštěpuje dirigent.

Podle obsazení rozlišujeme *symfonický, komorní, smyčcový, dechový, žesťový orchestr*, podle určení *operní, chrámový, zábavní, rozhlasový* atd., k tomu *taneční, lázeňský, cirkusový, vojenský* apod.

Moderní velký symfonický (a operní) orchestr má přibližně následující obsazení:

- **smyčce:** maximálně 16 (většinou jen 12) prvních houslí, 14 (10) druhých houslí, 12 (8) viol, 10 (8) violoncell, 8 (6) kontrabasů;
- **dřeva:** 1 pikola, 3 flétny, 3 hoboje, 1 anglický roh, 3 klarinety, 1 basklarinet, 3 fagoty, 1 kontrafagot;
- **žesťe:** 6 lesních rohů, 4 trubky, 4 pozouny, 1 basová tuba;
- **bicí:** 4 tympány, velký a malý buben, talíře, triangl, xylofon, zvonkohra, zvony, gong aj.;
- **k tomu dle potřeby:** 1–2 harfy, klavír(y), varhany, saxofon aj.

Klasicistní rozsažení orchestru se osvědčilo (REICHARDT, Berlín 1775; obr. A), bylo jen lehce pozměněno novým rozsažením americkým (STOKOWSKI, 1945; obr. C).

Operní orchestr narozdíl od koncertní praxe orchestru symfonického nehraje na pódiu, nýbrž v tzv. *orchestrální příkopu* před jevištěm, kde nevadí divákům ve výhledu a kde zvuk splývá a zároveň se tlumí (obr. B).

Orchestr („orchestra“) se v řeckém a římském starověku nazývalo místo k provozování divadla, kde vystupoval i sbor. Ve středověku tento pojem chybí. Později označuje místo, kde v operě seděli instrumentalisté. Teprve v 18. století se označení vztahuje také na těleso samo.

Kapela („cappella“) se v pozdním středověku nazývaly vokální ansámbly (s doprovodnými nástroji). Zároveň s pronikáním samostatné instrumentální hudby se název *cappella* začal vztahovat i na instrumentální soubor, později označoval orchestr nižších kvalit. Dnes se výrazem *a cappella* označuje nedoprovázený sborový zpěv.

Stručně dějiny

Ve středověku a renesanci převládala i v rámci větších instrumentálních ansámblů sólistická hra. Převažovaly dechy. Instrumentální skladby se téměř nevyskytovaly; hrála se hlavně vokální díla. Obsazení bylo volné. Teprve G. GABRIELI přiřadil ve svých

Sacrae Symphoniae (1597) hlasům určité nástroje. Barva zvuku se od té doby stávala stále více součástí kompozičního záměru (MONTEVERDI, *Orfeo*, 1607). Kolem poloviny 17. století ustupuje pestré renesanční těleso barokního orchestru, který dává přednost smyčcovému zvuku. CORELLI v Římě psal čtyřhlasou sazbu pro 14–100 hráčů, LULLY v Paříži pětilhasou pro svých *24 Violons du roi* (první orchestr s jednotnou disciplínou hry), u nichž 2 hoboje a 1 fagot posílaly krajní hlasy. Tyto dechové nástroje vystupovaly v určitých částech, zejména v 2. menuetu, sólisticky jako *trio*, což zanechalo své stopy ještě i v klasicistním menuetu s jeho „*trio*“.

V barokním orchestru stojí proti době dvě skupiny:

- *nástroje brající linii basu* (violoncello, fagot, loutna, cembalo, varhany atd.), které realizovaly generálbas, a
- *melodické nástroje* (housle, flétna, hobjoj atd.) pro vrchní hlasy.

Kapelník řídil provedení od cembala; obsazení barokního orchestru bylo silně proměnlivé (např. BACH, *Braniborské koncerty*).

Klasicistní orchestr se vyvinul v 2. polovině 18. století v Mannheimu a Paříži. Jeho zvuk, reprezentovaný čtyřhlasou smyčcovou sazbou a dvojitými dřevy, se brzo stal pravidlem:

I. a II. housle, violy, violoncello (s kontrabasem), 2 flétny, 2 hoboje, 2 klarinety, 2 fagoty; dechy raného klasicismu: 2 hoboje, 2 lesní rohy.

K tomu se připojily koncem 18. století 2 trubky a 2 kotle; u BEETHOVENA 3 lesní rohy (3. symfonie), 1 pikola, 1 kontrafagot, 3 pozouny (5. symfonie), později 4 lesní rohy, triangl, talíře, velký buben (9. symfonie).

Romantický orchestr v 19. století se silně rozrůstal (BERLIOZ), především v žesťích. WAGNERŮV *Prsten Nibelungův* (1874) vyžaduje mimo velký symfonický orchestr 1 basovou trubku, 1 kontrabasový pozoun, 8 lesních rohů, 2 tenorové tuby, 2 basové tuby, 1 kontrabasovou tubu, 6 harf, k tomu 2 harfy na jevišti a 16 kovadlin. Obsazení se dále stupňovalo (STRAUSS, *Elektra*; SCHÖNBERG, *Gurrelieder* s více než 100 hráči).

Ve 20. století se rozšiřuje především skupina bicích. Proti obrovskému orchestru se staví malé skupiny, např. SCHÖNBERGOVA *Komorní symfonie* s 15 hráči nebo STRAVINSKÉHO *Příběh vojáka* se 7 hráči. Dnes se obsazení řídí zcela podle přání skladatele a pojímá i elektrofony, stejně jako přehrávání předem připravených zvukových pásů.

A Notace tónové výšky

B Klíše

C Změny tónových výšek pomocí posuvek

D Hodnoty not a pomik

E Stejnorné dělení jediné noty

F Prodloužení noty pomocí tečky a ligatury

G Vztah času, počítací doby a hodnoty not

Legenda: ošnova, komorní tón, čtyřčárková oktáva, tříčárková oktáva, dvoučárková oktáva, jednočárková oktáva, malá oktáva, velká oktáva, kontraoktáva, subkontraoktáva, 8 bassů, 440 Hz, 120, 80, sekund

Základy notového písma, metrické vztahy

Účelem **notace** je zachytit hudbu písmem. Různé parametry hudby popisuje notace rozdílnými prostředky: **tónovou výšku** a **délku** zaznamenává výškou a tvarem not, **tempo**, **sílu tónu**, **výraz**, **artikulaci** atd. přídavnými znaménky a slovy, které v notovém záznamu před rokem 1800 ještě většinou chybí (viz *provozovací praxe*, s. 82).

Notace tónové výšky (obr. A)

Základní tónová řada, pojmenovaná písmeny abecedy a, h (příp. b), c, d, e, f, g, uspořádaná do oktáv od c do h, zapsaná malými nebo velkými písmeny (**malá** nebo **velká oktáva**) a označená **čárkami** nebo **číslicemi**: od **subkontraoktávy** (C₂ s 16,35 Hz) do **pětičárkovaného c** (c⁵ nebo c⁵ s 4186 Hz), se osmkrát opakuje.

Komorní tón a', podle něhož se ladí, určuje přitom svými 440 Hz absolutní tónovou výšku celkové soustavy.

Každému tónu odpovídá jedna notová hlavička, umístěná na notové osnově (systému linek a mezer s terciovým odstupem), kterou zavedl GUIDO Z AREZZA kolem roku 1000. Běžně se užívá pět linek, v chorální notaci čtyři. Přídavné **pomocné linky** jsou v krajních polohách nepřehledné. Používá se tam proto **oktávová transpozice nahoru** pomocí 8^{va} a **dolů** pomocí 8va *bassa*... (*octava bassa*), která platí až do návratu netransponované notace (*loco*).

K určení tónové výšky slouží **klíše**, umístěné na začátku notové osnovy. Nejužívanější je **G klíše**, zvaný též **houslový**, který přiřazuje notě ležící na druhé lince (linky počítáme vždy zdola) znějící výšku g' (obr. A, střed). Hluboké noty zachycuje **F klíše**, zvaný též **basový**. Určuje notu na čtvrté lince jako f' (obr. A).

Běžně je též užití **C klíše** (c', obr. B): C klíše umístěný na čtvrté lince jakožto klíše **tenorový** užívá violoncello, fagot, tenorový pozoun atd., na druhé lince je umístěn klíše **mezzosopránový** a na první lince **sopránový**. Namísto tenorového klíše se také užívá **oktávově transponovaného** klíše houslového, jehož znějící rozsah je o oktávu nižší než notový zápis, a tím se částečně kryje s rozsahem klíše tenorového.

Změny tónové výšky pomocí posuvek (obr. C)

Křížek (♯) umístěný před notou zvyšuje notu o půl tón. Ke jménu výchozího tónu přidáváme koncovku *-is*, např. *gis*. Naopak **bé** (♭) před notou tento tón o půl stupně snižuje. Ke jménu výchozího tónu pak přidáváme koncovku *-es*, např. *ges* (výjimky: *es*, *as*, *b*). Pomocí **dvojitého křížku** (×) se tón zvýší dvojnásobně, tj. o celý tón (*gis*is = a, srovnej s. 84, obr. A), **dvojitě bé** (♭♭) tón dvojnásobně sníží (*ges*es = f). **Odrážka** (±) ruší zvýšení nebo snížení

(*alterace*). Tyto **posuvky** (*akcidentály*) platí zpravidla v rozsahu jednoho taktu. Jestliže mají platit v průběhu celé skladby, stojí na začátku notové osnovy jakožto předznamenání.

Hodnoty not a pomik (obr. D).

Tónová délka je stanovena *tvarem noty*. Výchozím bodem pro dělení notových hodnot je **nota celá** (1/1). **Nota dvoucelá** (1/2) má tvar staré *brevis* (srovnej s. 210, 232). Menší notové hodnoty (půlová, čtvrtová atd.) mají **nožičku**, umístěnou vpravo od noty směrem nahoru, a nebo vlevo směrem dolů (směr nožičky se mění na prostřední lince, jako např. v houslovém klíči od h' výše, viz obr. A). Ještě menší notové hodnoty (osminová atd.) mají na nožičce zprava umístěný **praporek**. Pro lepší přehlednost mohou být tyto noty spojeny příčným **trámcem** od skupinek, zvl. při odpovídajícím syllabickém členění v hudbě vokální a u obdobných figurací v hudbě instrumentální.

Každé notové hodnotě odpovídá jedna **pomlka** (obr. D). Pomlky mohou být prodlouženy tečkami. Délka vícetaktové pauzy se značí číslicí nad pomlkou, určující její trvání v taktech.

Dělíme-li notu jinak než na **dva stejné díly**, užijeme not nejbližšího nižšího řádu, které spojíme číslicí do pravidelně dělené jednotky. Tak vznikají **duoly** (v třídobém taktu), **trioly**, **kvartoly**, **kvintoly**, **sextoly**, **septoly**, **oktoly** atd. (obr. E).

Tečka za notou **prodlužuje** uvnitř taktu příslušnou notu o polovinu její hodnoty. Každá další tečka prodlužuje notu o polovinu hodnoty dalšího nižšího řádu. Prodloužení noty lze označit také **ligaturami** (obloučky), které spojují noty stejné výšky přes taktovou čáru (obr. F).

Čas, doba a hodnoty not (obr. G). Jako **základní jednotka** taktu a **doba** pro metrum slouží obyčejně **nota čtvrtová**. Absolutní tempo je určeno počtem úhozů za minutu, k čemuž nám jako pomůcka slouží **Mälzelův metronom** (1816). Při *M. M.* (zkratka pro Mälzelův metronom) ♩ = 60 udeří metronom 60x za minutu, tedy jednu čtvrtovou notu za sekundu. Doba a sekunda si zde odpovídají. Při *M. M.* ♩ = 80 odpovídají 4 doby třem sekundám a při *M. M.* ♩ = 120 dvěma sekundám. Tempo notových hodnot se zvyšuje.

Dělení taktu

Více dob se spojuje do taktů, přičemž první doba má vždy zvláštní váhu. Počet a druh notových hodnot, příp. dob v jednom taktu je určeno zlomkovým číslem, např. 3/4, 6/8 atd. Takt 4/4 bývá též značen půlkruhem (c), který v přeškrtnuté formě (c) stanovuje **půlovou notu** jako základní jednotku taktu (*alla breve*) a tím obecně naznačuje rychlejší tempo.

Un poco sostenuto

J. Brahms, Symfonie č. 1, c moll, op. 68, začátek

dřeva
 žestě
 bicí nástroje
 smyčce

Uspořádání a struktura

Partiturov

rozumíme význam několika hlasů v přehledném uspořádání. Všechny současně znějící noty a pomlky jsou zobrazeny přesně nad sebou (viz obr., v kontrabasu, tympánu a kontrafagotu je 6 osmin proti notám a pomlčkám jiných hlasů).

Taktové čáry slouží jako oddělovací linie pro lepší orientaci. Taktová čára se objevila v 16. století. Od 17. století zároveň platí, že první nota po taktové čáře je těžkou dobou, která se v závislosti na typu taktu opakuje.

Úvodní čtyři takty BRAHMŠOVY Symfonie č. 1 (obr.) mají podle toho čtyři taktové těžké doby, z nichž jsou ovšem dvě oslabeny ligaturami v houslích a violoncellech (*synkopy*, rovněž uprosřed taktu). Výsledkem je široký pohyb, přelévající se přes hranice taktu.

Seřazení hlasů v partituru

se řídí nástrojovými skupinami a uvnitř těchto skupin výškovou polohou jednotlivých nástrojů. Základ tvoří od 19. století **smyčce**, nad nimi se notují **bicí** (tympán v blízkosti žestů), nad nimi **žestě**, tj. lesní rohy, trubky, pozouny a tuby, a nejvýše **dřeva**, tj. flétny (píkola jako nejvyšší nástroj partitury), hoboje, klarinety a fagoty. **Zpěvní hlasy** (sóla nad sborem) jsou umístěny nad smyčcovou skupinou (dříve byly umístěny pod violou nad basovými smyčci, hrajícími někdejší generalbas, který zpěv doprovázel).

Instrumentální sóla a harfa se notují přímo nad smyčci.

Začátek Symfonie č. 1 J. BRAHMŠE je celkem jednoduše čitelný (obr.). Má jen několik transponujících nástrojů a motivický pohyb ve třech vrstvách, sloučených po způsobu varhanního rejstříkování.

1. a 2. housle přednášejí v oktávovém zdvojení hlavní téma. – **Viola** je umístěna pod houslemi v altovém neboli violovém klíči. Je notována dvojhlasně s předepsáním *div.* (*divisi*, děleně), tzn. že polovina viol hraje vrchní hlas a druhá polovina hlas spodní (namísto dvojhmatů). Violy zde hrají protihlas k houslím, melodicky v protipohybu směrem dolů a rytmicky v houpavém pohybu 6/8 taktu, s akcenty na 1. a 4. době (protiklad k synkopickému předržování houslového tématu).

Violoncella a **kontrabasy** mívají často stejnou melodii, zde jsou rozděleny do vlastních systémů, spojených svorkou. Violoncella sledují hlavní téma houslí, avšak o oktávu níž v tenorovém klíči, a tak zaznívá téma ve třech oktávách, což dává specifickou zvukovou barvu. Kontrabas zdůrazňuje osminový pohyb na prodlévě c, která zaznívá ve skutečnosti o oktávu níž, než je notována, tedy jako C.

Bicí nástroje se notují co možná nejjednodušeji, např. nástroje bez konkrétní tónové výšky jen na jedné lince. Oba tympány v notovém příkladu jsou laděny v c (tonika c moll) a v G (dominanta G dur), nepotřebují proto žádná předznamenání. **Žestové nástroje** jsou většinou *transponující*. Notace bere ohled na jejich přirozené ladění (srovnej s. 46). Dva z obvyklých čtyř **lesních rohů** (ve dvou systémech spojených svorkou, *akoládou*) jsou zde notovány v C dur, posilují prodlévě c–c', další dva jsou v Es dur. Jejich první tercie e²–g² zní o velkou sextu níž jako g¹–b¹, tedy v poloze violy (spojování barvy zvuku). Obě **trubky** v C ladění znějí tak, jak jsou psány.

Dřevěné dechové nástroje jsou obsazeny po dvou a také jsou tak notovány. Hrají zde stejně jako viola a lesní rohy protitěma paralelně ve čtyřech oktávách: **flétny** a **hoboje** znějí jak je psáno, **klarinety** v B znějí o tón níž než je psáno, musí být proto notovány v d moll (1b), aby zněly v c moll (3b); **fagoty** znějí jak jsou psány a **kontrafagot** zní o oktávu níž než je psán. Jeho C zní tedy jako C₁.

Vedle **dirigentské partitury** velkého formátu se pro studijní účely prosadila kapesní neboli studijní partitura malého formátu (od roku 1886, Lipsko; obr. má přibližně velikost kapesní partitury).

Particellem nazýváme skicu partitury, ve které má skladatel hlasy uspořádány do menšího počtu systémů, většinou podle skupin, které pak lze přesněji rozčlenit na jednotlivé hlasy.

Klavírní výtah představuje pokus shrnout podstatné hlasy partitury, pokud jsou hratelné, do klavírního partu na dva systémy (podobně jako při improvizované **hře partitur**). Klavírní výtahy jsou důležité obzvláště pro studium operních sólových nebo sborových hlasů. Takovéto „klavírní výtahy“ vokálních skladeb (motet, mší atd.) si zhotovovali již předzpěváci a varhaníci 15. a 16. století (*tabulatury*). Opačně je možné vypracovat pomocí *instrumentace* z klavírního partu, případně přes particell jako mezistupeň, partituru pro orchestr (nejhojnější kompoziční postup v 19. a 20. století).

Stručné dějiny

První partitura se objevila v 16. století jako tzv. *tabula compositoria*, jež měla pomoci při kompozici vícehlasé hudby. Do konce 18. století byl však obvyklý tisk i provozování vícehlasé hudby v hlasech bez partitury. Dirigovalo se většinou od cembala (období generalbasu). Teprve od 19. století se při provádění je osminový pohyb na prodlévě c, která zaznívá ve skutečnosti o oktávu níž, než je notována, tedy jako C.

Seznam notových zkratk, značek a přednesových označení

Není-li uvedeno jinak, pocházejí hudební termíny z italského. Pro snazší výslovnost je pod přízvuknými slabikami umístěna tečka.

abandonné (fr.), volně, bez omezení
a battuta, přesně v taktu, dle taktovní
abbandonamente, se zaujetím, se zápalem
abbassamento, **abb.**, zeslabení, klesnutí (hlasu)
abbassamento di mano, podložení ruky (u klavíru)
abbreviatura, zkratka, zkrácený způsob zápisu;
 nejčastější zkratky jsou:

– opakování tónu; zkratka ukazuje výšku, celkovou délku a rytmizaci opakovaných tónů:



– střídání dvou tónů („brejle“):



– opakování taktů a figur (1. př.); „simile“ nebo „segue“ značí pokračování ve hře stejným způsobem:

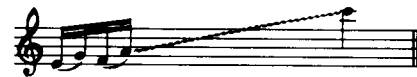


Pro rozložené akordy se používá také „arpeggio“ (srovnej definici a notový příklad na s. 71 dole)

Označení pro opakování jedné figury vypadalo dřívě: //; dnes: x (viz př.). Stejného označení se používá pro opakování celého taktu. Pro dva a více taktů se značí „bis“ („dvakrát“):



– opakování figury při měnění se tónové výšce, figura pokračuje stejným způsobem až k cívovému tónu:



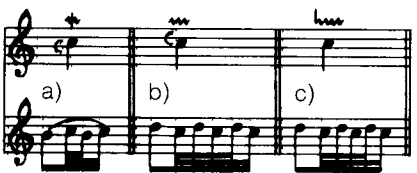
– oktávové zdvojení; hrát s přidáním vrchní, příp. spodní oktávy:



a bene placito, dle libosti (tempo)
a cappella, (v chrámovém stylu), skladba pro vokální obsazení bez instrumentálního doprovodu
a capriccio, dle rozmaru, dle libosti (tempo)
accarezzevole, lichotivě, mazlivě
accelerando, **accel.**, zrychleně, ponenáhlu zrychlovat
accent (fr.), dlouhý → příraz vrchní nebo spodní sekundy:



Accent (akcent) se vyskytuje také ve spojení s jinými znaménky, jako „akcent a mordent“ (a), „akcent a trylek“ (b, c; všechny notové ukázky jsou podle tabulky ozdob od J. S. BACHA):



acceso, nadšeně, plamenně
acciaccatura, druh ozdoby s krátkými, ostré disonujícími přírazy, především v arpeggiu:



accompagnato, **accomp.**, **acc.**, s vypsáním doprovodem (recitativ viz s. 144)

adagio, **ad**, pomalu

adagissimo, velmi pomalu
à deux (fr.), → a due
ad libitum, **ad lib.** (lat.), dle libosti, volně v tempu i přednesu, ve výběru hlasového i nástrojového obsazení

a due, a 2, po dvou, v orchestru I. a II. nástroj hrájí společně jeden hlas v → unisonu nebo v akordickém dělení, → divisi

a due corde, poloviční stisk levého pedálu klavíru, aby se rozeznávaly jen 2 struny

ad una corda, celý stisk levého pedálu klavíru, aby se rozeznávala jen jedna struna

aequal (lat.), stejně, zní jak je psáno: osmistopý (česky ekvální) rejstřík na varhanách a cembalu

Aevia, **Aevia**, zkratka pro Alleluia

affabile, vlídně, mile

affannato, znepokojeně, zneklidněně

affettuoso, **con affetto**, s pohnutou myslí, vášnivě, s afektem

affrettando, spěšně, zrychlovat

affrettato, rychleji, chvatně

agevole, lehce, měkce

agile, **agilmente**, živě, hbitě

agitato, **agitatamente**, neklidně, vzrušeně

akcent, přízvuk, důraz, značí se > v a

akcidentály, → posuvky:

– křížek †, zvýšení o půltón

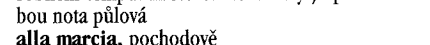
– bé ♭, snížení o půltón

– dvojitý křížek ††, zvýšení o dva půltóny

– dvojité bé ♭♭, snížení o dva půltóny

– odrážka †; ruší jednoduché i dvojitě posuvky

Posuvky umístěné na začátku každého řádku notové osnovy (předznamenání) platí pro celou skladbu (určují tóninu), posuvky v taktu platí jen pro tento takt. Akcidentály nad hlavičkami not mimo notovou osnovu jsou nezávazné. Akcidentály v závorkách slouží k připomenutí nebo objasnění:



al fine, do konce

alla all', podle ... způsobu, jako

alla breve, † dvoupůlový takt, 4/4 takt ve dvojnásobném tempu: místo čtvrtové noty je počítací dobova nota půlová

alla marcia, pochodově

alla polacca, na způsob polonězy

alla zingarese, po cikánsku

allegamente, vesele, radostně

allegretto, **all^{mo}**, poněkud hybně, trochu volně než → allegro

allegro, **all^o**, rychle

allentando, zpomalované

all'ongarese, po maďarsku

all'ottava, **8va...**, → ottava

all'unisono, → unisono

al segno, (opakování) až ke značce, → segno, → da capo

alternativement (fr.), **alternativo** (it.), střídavě; požaduje se opakování taneční věty nebo větě části po přidání vsuvkách

altra volta, ještě jednou

alzamento, **alzato**, **alz.**, křížení rukou na klavíru: přelozit jednu ruku přes druhou

alzati, zdvihnout dusítko (u klavíru), → pedál

amabile, líbezně, roztomile

a mezza voce, polohlasně

amorevole, **con amore**, líbezně, láskyplně

ancora, **ancora più**, ještě jednou

andante, **and.**, krokem, klidně

andantino, **and^{ino}**, o něco rychleji než → andante

angoscioso, bázlivě, zkroutěně

anima, **con anima**, duše (houslí), oduševněle

animato, oduševněle, oživeně

animoso, odvážně, živě

a piacere, dle libosti, volně v tempu i přednesu, stejný význam jako → ad libitum

appassionato, vášnivě, náruživě

appoggiando, s oporou, vázaně

appoggiato, opřeně, podepřeně, vydržovat (zpěvní hlas)

appoggiatura, příraz, volně nastupující průtah

appuyé (fr.), s důrazem, → appoggiato

a punto d'arco, špičkou smyčce

a quattro mani (it.), à quatre mains (fr.), čtyřruční

arco, hrát smyčcem

arco, **col'arco**, **c. a.**, smyčec, hrát smyčcem (po → pizzicatu)

ardente, žhavě, ohnivě

arditamente, **ardito**, odvážně, virtuózně

ardore, **con ardore**, žár, se zápalem

arioso, zpěvně, lyricky

arpège, **arpègement** (fr.), → arpeggio

arpeggio, po harfovém způsobu rozložený akord; v notovém zápisu bývá označeno svislou vlnovkou, případně přerušenou:



arpeggiando, arpeggiato, arp., hrát akordy rozložené (→ arpeggio)
arraché (fr.), velmi ostré → pizzicato
assai, velmi
assez (fr.), dost, dostatečně
a tempo, znovu v původním tempu, v taktu
attacca, pokračovat ihned, bez přestávky na konci věty
attacca subito, ihned dále
au chevalet (fr.), → sul ponticello
a vista, a prima vista, na první pohled; hrát z listu, bez předchozí znalosti

barré (fr.), u nástrojů s hmatovými pražci, jakým je např. kytara, jde o posuvné vytvoření „pražce“ prstem položeným přes všechny struny (→ capotasto)

bassa ottava, 8va bassa, → ottava
basso, b., bas
basso continuo, b. c., B. c., stálý bas, nepřerušovaný bas, též generálbas (viz s. 100)
ben, bene, dobře
ben legato, dobře vázané (→ legato)
bis, dvakrát; opakovat úsek (→ abbreviatura)
bocca chiusa, a bocca chiusa, se zavřenými ústy, broukat, brumendo
bouche fermé (fr.), → bocca chiusa
bouché (fr.), dušené tóny (žestě), kryt (varhany)
bravura, con bravura, bravurně, s virtuozitou
brillante, skvěle, zářivě
brjo, con brjo, oheň, ohnivě
burlando, žertovně

C, jako půlkruh: znamená totéž jako 4/4 pro označení celého taktu

c., → con
c. a., col → arco
cadence (fr.), ∞, → ozdoby, → obal
cadenza, cad., kadence, improvizáční úsek (→ fermata; viz s. 122, koncert)
cadenzato, rytmicky, v taktu
calando, cal., >, zmírnit v tempu i síle
calmando, calmato, zklidněně, tiše
cantabile, zpěvně
cantus firmus, c. f. (lat.), „stálý zpěv“, základní předem daný hlas ve středověké vícehlasé skladbě, hlavní hlas
capotasto, kapodastr, mechanická přeladovací pomůcka pro strunné hmatníkové nástroje, např. pro kytaru (→ barré)
capriccioso, capricc., rozmarně, vrtošivě
carezzando, carezzevole, hýčkovat, mazlivě, něžně
c. b., → col basso
c. d., colla → destra
cédez (fr.), zpomalovat, zvolňovat
celere, rychle

c. f., → cantus firmus
chevalet, au (fr.), kobylka (u strunných nástrojů), → sul ponticello
chiaramente, jasně, zřetelně
chiuso, zavřený (lesní roh)
cluster (angl.), klastr, tónový hrozen, nakupení tónů možné u všech vícehlasých nástrojů, orchestru a sboru; na klavíru se hraje rukou nebo předlokty; notový příklad: a) všechny bílé klávesy mezi f–f[♯]; čtvrtová popř. půlová notová hodnota; b) všechny černé klávesy; c) všechny půltóny mezi f–f[♯]; d) všechny půltóny mezi fis–c[♯]:



c. o., col → ottava
col, coll', colla, → con
col' arco, c. a., → arco
col basso, c. b., zároveň s basem, s kontrabasem
colla parte, zároveň s hlavním hlasem, přizpůsobit doprovod sólovému hlasu
col legno, hrát dřevem smyčce (c. l. battuto)
coll'ottava, c. o., → ottava
come prima, come sopra, jako poprvé, jako výše
come stà, tak jak je psáno, tzn. bez ozdob
comodo, pohodlně, v příjemném tempu
con, col, coll', colla, c., s
con affetto, s citem, s výrazem
con calore, vřele
concitato, vzrušeně, rozčileně
con delicatezza, s jemností
con fuoco, ohnivě, s ohněm
con grazia, půvabně, ladně
con gusto, vkusně, stylově
con moto, pohyblivě, hybně
con pedale, s pedálem
con slancio, s rozmachem, vzletně
con spirito, živě
contano, cont., nehrající členové orchestru „počítají“ takty s pauzami; značí též nehrající, pauzující orchestrální hráče
continuo, cont., → basso continuo
coperto, krytý, pro ztlumení položit na tympán látku
corda vuota, prázdná struna
coulé (fr.), skupinka, → gruppetto
crescendo, cresc., <, zesilovat, s rostoucí silou
croisez (fr.), zkřížit ruce, → alzamento
c. s., colla → sinistra
cuivré (fr.), břeskň, jako na žestové nástroje

da capo, D. C., od začátku, ještě jednou od začátku; shodné s:
da capo al fine, opakování skladby od začátku do konce, resp. do místa, které je označeno „fine“;

nebo → korunou (fermata). Opakování částí v tomto úseku odpadá v případě, že v zápisu stojí **da capo senza ripetizione**.

dal segno, Dal S., D. S., opakovat od znaménka, → segno
debile, slabý
D. C., → da capo
deciso, (rytmicky) odhodlaně, rozhodně
decrescendo, decresc., decr., >, zeslabovat, s ubývající silou
dehors, en dehors (fr.), venku, jakoby z dálky, ale nápadně
delicatamente, jemně, něžně
delicatezza, con, jemnost, s jemností
démancher (fr.), změna polohy (u smyčců), zkřížit ruce (u klavíru)
destra, colla destra, c. d., pravou rukou (→ mano destra)
détaché (fr.), detašé, oddělený smyk na každou notu:



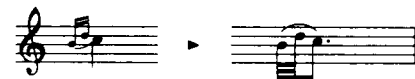
diluendo, uhasínajíc (v rychlosti i síle)
diminuendo, dimin., dim., >, zeslabovat
distinto, zřetelně
divisi, div., rozdělení akordu ve smyčcích mezi více hráčů místo dvojhmatové hry, → a due
dolce, sladce, jemně, lahodně
dolcezza, con, sladce
dolcissimo, velmi sladce
dolente, naříkavě, žalobně
doloroso, con dolore, bolestně, s bolestí
Doppelt-Cadence, trylek začínající zdola nebo shora (not. př. podle J. S. BACHA):



Doppelt-Cadence mit Mordant, jako Doppelt-Cadence, na konci s mordentem (notový př. podle J. S. BACHA):



doublé (fr.), obal → ozdoby
doucement (fr.), sladce, líbezně
douleureux (fr.), bolestně
D. S., → dal segno
due, → a due
due corde, dvě struny, → pedál
due volte, dvakrát
duramente, tvrdě
durezza, con, tvrdě, v 17. století: s disonancemi
dušitko, → sordino
dvojitě bē, bb, → akcidentály
dvojitý křížek, x, → akcidentály
dvojitý příraz, (Anschlag, port de voix double), → příraz se dvěma notami v různých intervalech:



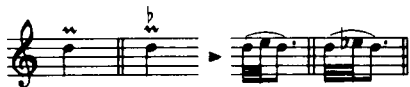
dvojitý trylek, dva souběžné trylky zpravidla v intervalu tercie nebo sexty

éclatant (fr.), třpytivě, leskle
effettuofo, působivě, efektně
ekvální, → aequal
élargissant (fr.), zpomalovat a rozšiřovat
empresé (fr.), spěšně, horlivě
en dehors, → dehors
espressione, con, c. espr., s výrazem
espressivo, espr., výrazně
estinguendo, zhasínavě, mimořádně zeslabit
estinto, vyhasle, skoro neslyšně
éteint (fr.), → estinto
étouffé (fr.), přidušeně, tón hned utlumit (u bubny, činelu atd., také u harfy)
Euouae, Evovae, zkratka pro »saeculorum amen«

f., → forte
facile (fr.), **facilmente** (it.), snadný, lehký
falsetto, falzet, fistule
fastoso, okázale, nádherně
fermata (it.: **corona**), ∞, → koruna, značka pro zastavení, libovolně prodloužení noty nebo pomlky; v árii da capo označuje koruna konec 1. dílu („fine“), v sólových koncertech je místem sólové improvizace (→ cadenza)
fermezza, con, pevně, s pevností
feroce, divoce, nevázaně
ff, → fortissimo
ffz, → forzatissimo
fiacco, mdlý, ochablý
fiero, fieramente, prudce, divoce, hrdě
fine, al fine, konec, do konce (da capo)
fin'al segno, (opakování) až ke znaménku, → segno, → da capo

mp. → mezzopiano
m. s., → mano sinistra
muta, pokyn k přeladení pro dechy a tympány
mute (angl.), → dusítko, → sordino
m. v., → mezza voce

nátryl, hlavní nota je vystřídána vrchní vedlejší, (opak → mordent), → ozdoby[:]



Nebentstimme, (něm.), N^{\sim} , upozornění v (moderních) partiturách na vedlejší hlas (→ Hauptstimme)
non, ne
non legato, způsob artikulace, mezi staccatem a legatem:



non tanto, ne tolik
non troppo, ne příliš

O (nula): označení palce v anglickém klavírním prstokladu; prázdná struna u smyčcových nástrojů; → tasto solo v generálbasu (viz s. 100)
obal, $\infty 2,$ → ozdoby, (gruppetto, double, cadence, turn), vystřídání hlavní noty s vrchním a spodním tónem. Ležící i stojící znaménko má stejný význam. Chromatická změna je příslušně označena nad nebo pod znaménkem. V pomalejším tempu je možné poslední notu protáhnout:



obligato, obligat, notovaný instrumentální hlas (v barokních skladbách), který se při provádění nesmí vynechat
odraz, ozdoba za hlavní notou, započtená do její hodnoty, většinou na konci trylku (→ trillo 9, 10, 11, 13)
ondeggiando, ondeggiamento (it.), **ondulé** (fr.), zvlněně, vlnivě; pokyn ke hře pro smyčce,

zesilovat a zeslabovat tóny (i na různých strunách) bez výměny smyku (→ tremolo):



ongarese, all'organese, maďarský, po maďarsku
opus, op., opus, dílo
ossia, nebo, volitelná varianta v notovém zápisu (většinou zjednodušení)
ottava, 8va, 8..., oktáva
 – **all'ottava,** o oktávu výš nebo níž, než je zapsáno v notách
 – **ottava alta, ottava sopra,** o oktávu výš, než je psáno
 – **ottava bassa, 8va. ba., ottava sotto,** o oktávu níž, než je psáno
 – **coll'ottava, coll 8va., c. o.,** zdvojení v oktávě (→ abbreviatura)

ouvert (fr.), prázdná struna u strunných nástrojů
ozdoby, zdobení melodie. Ozdoby pocházejí z improvizací praxe zpěváků a instrumentalistů. V období renesance a baroka se vytvořily určité ustálené modely. Dnes rozlišujeme *podstatné* a *volné* ozdoby (QUANTZ, 1752). Libovlnné (italské) zdobení vyplynulo ze středověké diminuce. Ozdoby vyplňují intervaly nebo obohacují melodii o další tóny a mění ji v míře, která závisí na vzdělání a vkusu interpreta. Nejsou notovány (srovnej s. 82, provozovací praxe).

Podstatné (základní nebo také francouzské) ozdoby jsou jakožto formule na určitých místech skladby přímo vyznačeny v melodii a interpret je do ní zahrne. Často rovněž nejsou notovány, mohou být ale v notovém zápisu označeny určitými značkami a malými přidávanými notami. Takové ozdoby jsou mj.:

→ accent, → acciaccatura, → arpeggio, → Doppelt-Cadence, → dvojitý příraz, → dvojitý trylek, → mordent, → odraz, → obal, → příraz, → skupinka, → tremolo, → trillo, → vibrato

P, → pedál
p, → piano
pacato, mírně, klidně
parlando, parlante, parlato, mluveně, ve zpěvu: téměř jako mluveně

passionato, pass., vášnivě
passione, con, s vášní
pastoso, měkce, sladce, poddajně
patetico (it.), **pathétique** (fr.), pateticky, vášnivě
pedál, ped., P, (it. pedale), u klavíru: stisknout pravý pedál, a tím zvednout dusítko strun; značka pro konec pedálu, tedy pro opětovné přiložení dusítek na struny; *, levý pedál u klavíru: kladívka se

posou na stranu: při polovičním stisku dopadají jen na dvě (→ **due corde**), při celém stisku jen na jednu (→ **una corda**) strunu; pokyn → **tre corde** značí návrat ke hře bez levého pedálu.

perdendo, perdendosi, zmíravě, do ztracena
pesante, zatěžkaně
piacere, a, podle libosti
piacevole, líbivě
piangendo, plačtivě
piano, p, slabě, potichu
pianissimo, pp, pmo., velmi slabě
pianissimo possibile, ppp, co nejslaběji
picchettato, → sautillé
pieno, zvučně, plně; **organo pieno,** plným strojem (u varhan, česky pléno)
a voce piena, plným hlasem
pietoso, soucitně
pincé (fr.), drnkavě, → pizzicato, → mordent
piqué (fr.), → sautillé
piú, více
pizzicato, pizz., drnkavě, pokyn pro smyčce: drnkát o strunu prsty (naproti tomu → col'arco)
placido, klidně, uvolněně
plaque (fr.), všechny tóny akordu zahrát současně (opak → arpeggio)
plein-jeu (fr.), → pieno
poco, trochu, málo, poněkud
poco a poco, p. a. p., stále více, ponaáhlu
poi, pak, potom
polacca, alla, polonéza, na způsob polonézy
pomposo, okázalý, slavnostní
ponticello, → sul ponticello
portamento, vyzdvihnout, vynést, u smyčců a zpěváků krátká klyzavá předjímka následujícího tónu:

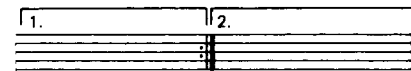


portamento značí též způsob hry mezi → staccatem a → legatem (v nástrojové hudbě), nebo sklouznutí z tónu na tón (ve zpěvu)
portato, přerušované, způsob artikulace mezi → staccatem a → legatem: ne přímo odděleně, přesto každý tón zdůrazněně:



(→ **louré**)
portar la voce, sklouznout při zpěvu mezi dvěma tóny, → portamento
port de voix (fr.), → příraz, → portamento
port de voix double (fr.), → dvojitý příraz, → ozdoby
possibile, co možná nejvíce

posuvky, značky hudebního písma, které vyžadují zvýšení nebo snížení tónu, → akcidentály
puissé (fr.), v, smyk nahoru, → vedení smyčce
precipitando, precipitato, precipitoso, překotně pádit vpřed
pressante (it.), **pressant** (fr.), naléhavě
prestissimo, co možná nejrychleji
presto, velmi rychle
prima volta, I^{ma} volta, seconda volta, II^a volta, poprvé, podruhé (při repetici)



primo, I^{mo}, první; vrchní part při čtyřruční klavírní hře
principale, princ., vedoucí instrumentální hlas, sólistický popř. koncertantní
principál, hlavní rejstřík varhan
předznamenání, souhrn → posuvek, platný pro celou skladbu nebo její část, → akcidentály
příraz, → ozdoba, která předchází hlavní notě, většinou disonující vrchní či spodní sekunda. Při větším počtu přírazových not: → dvojitý příraz, → skupinka.
 Příraz se hraje buď na těžkou dobu hlavní noty, nebo před těžkou dobou (→ odraz). Obojí se mění: v 17. a 18. století se hrál příraz na těžké době i před ní (1), v 18. století stále častěji pak jako disonantní průtah na těžké době (2, 3, 4), začátkem 19. století ještě na těžké době, ale nezdůrazněný (5 a), poté před těžkou dobou (5 b). Možnosti zápisu jsou mj.:
 1) forfall (vzestup) a backfall (pád) (PURCELL)
 2) stoupající a klesající → accent (J. S. BACH) nebo → Port de voix (RAMEAU)
 3) průchodné přírazy (QUANTZ):



4) dlouhý příraz
 5) krátký příraz; nepočítatelná, co nejkratší notová hodnota:



punta d'arco, hrát špičkou smyčce

quasi, jako, stejně jako
quieto, klidně

raddolcendo, stále jemněji
raddoppiare, zdvojit (přidat spodní oktávu)
raffrenando, zdržovaně
ralentir (fr.), → rallentando
rallentando, **rallent. rall.**, zpomalovat, zvolňovat
rattenando, **rattenuto**, zdrženlivě, zpomalovat
ravvivando, oživovat (rychleji)
religioso, nábožně, zbožně
repetice, opakování části skladby:



replica, opakování; **senza replica**, bez opakování (např. v menuetu po triu)
retenant (fr.), zdrženlivě, zvolněně
rf, rfz, → rinforzando
ricochet, zpětný odraz, odskakující smyk u smyčců, smyčec je hozen na strunu a vytváří odskakováním dalších 2–6 tónů staccato:



rilasciando, zvolňovat, zeslabovat
rinforzando, **rinforzato**, **rinf.**, **rf**, **rfz**, náhle zesílit, vztahuje se na jediný tón nebo akord (→ forzato, → fortissimo)
ripieno, **rip.**, plně, vícenásobně obsazená část tutti (srov. Concerto grosso, s. 123); výplňový (neoblibitní) hlas, výplň, mixtura u varhan
riposato, zklidněně
riprendere, navrátit se (k původnímu tempu)
risoluto, rozhodně, rázně
ristringendo, zrychlovat
ritardando, **ritard.**, **rit.**, zpomalovat
ritenente, zdrženlivě
ritenuto, **rit.**, zvolňovat
rubato, **tempo rubato**, „ukradené tempo“, volnost v tempu, nikoliv přísně v taktu
rustico, selsky, venkovsky

S, → segno
saltato, → sautillé
sautillé (fr.), skákavě, vedení smyčce: lehce perrující smyky, odskakující od struny (→ staccato):



scenando, zeslabovaně
scherzando, **scherzoso**, žertovně, laškovně
schiettamente, **schietto**, jednoduše, prostě
scintillante, jiskřivě
scioltamente, plynule
sciolto, volně, nenuceně v přednesu; jako artikulační pokyn: → non legato
scivolando, klouzavě, → glissando
secco, suchý, → secco recitativ s. 144
seconda volta, **II^a volta**, → prima volta
secondo, **II^o**, druhý, spodní part čtyřruční klavírní hry
segno, značka na začátku nebo konci opakující se části; **dal segno**, od značky; **al segno**, **sin'al segno**, **fin'al segno**, do značky; → da capo. Existují různé typy:



segue, **seg.**, následuje (např. na další straně); také při opakování tónu nebo figury, → abbreviatura
semplice, jednoduše, prostě
sempre, vždy, pořád, stále
sentito, procítěně, citlivě, s citem
senza, bez; **senza** → **misura**, bez taktu; **senza** → **sordino**, bez dusítka
sereno, vesele
serio, **serioso**, vážně
sforzando, **sforzato**, **sf**, **sfz**, náhle zesílit, silně zvýraznit: platí pro jedinou notu nebo akord a je vždy relativní k dynamice okolí
sforzatissimo, **sfz**, výstupňované → sforzato
sforzato piano, **sfp**, se silným akcentem a hned slabě
simile, stejným způsobem, → segue
sin'al fine, **sin'al segno**, → segno
sinistra (→ **mano**), **colla sinistra**, **c. s.**, levou rukou
skupinka, (→ ozdoby), příraz se dvěma nebo více notami, které postupují stupňovitě zdola (zřídka shora) k hlavní notě, většinou se hraje na dobu, v 19. století také před dobou [:]



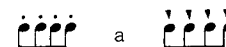
Skupinka se objevuje v četných variantách, mj.:
a) tierce coulée (CHAMBONIÈRES, COUPERIN),
b) znaménko v době BACHOVĚ, c) tečkovatá skupinka (QUANTZ):



slancio, **con**, vzletně
slargando, rozšiřovat, zpomalovat
slentando, zpomalovat
smanioso, zuřivě, vášnivě
sminuendo, → diminuendo
smorendo, → morendo
smorzando, **smorz.**, co nejvíce zpomalovat a ztišovat, zmiravě
smyky, → vedení smyčce
snello, hbitě, čile
soave, sladce, líbezně
sollecitando, zrychlovat, spěšně
solo, samostatně, sólově, → tutti
sopra, nahoře; **come sopra**, jako nahoře; **mano destra** (**sinistra**) **sopra**, pravá (levá) ruka nad druhou (u křížení rukou)
sordino, **con sordino**, **con sord.**, dusítko, s dusítkem, tlumeně, **senza sordino**, bez dusítka
sospirando, sténavě, vzdychavě
sostenendo, **sostenuto**, **sost.**, zvolněně, zdrženlivě
sotto, pod; → sopra
sotto voce, **s. v.**, tlumeně, ne plným hlasem, tlumeným hlasem, u smyčců → flautando
soupirant (fr.), → sospirando
sourd (fr.), tlumeně
spianato, rovně, vyrovnaně, prostě
spiccato, **spicc.**, skákavý smyk, → sautillé
spirito, **con**, živě
spiritoso, oduševněle
Sprechstimme (něm.), mluvený hlas, způsob notace rytmického mluveného slova (a), rytmického mluveného slova s naznačenými tónovými výškami (b):



staccatissimo, velmi ostré → staccato
staccato, **stacc.**, stakátó, skákavě, krátce, tóny zřetelně oddělovat:



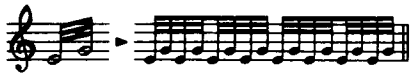
Tečky zobrazují normální staccato (→ sautillé), klínky ostřejší (→ martellato)
stendendo, uvolněně, zpomalováne
stentando, **stentato**, s námahou, vlekle, zpomalovat

stesso, pomalu, táhle
stesso, tenýž
stinguendo, dohasínavě, stále tišeji
strasciando, **strascinando**, vlekle, táhle
strepitoso, hřmotně, hluchně
stretto, úzce, těsně
stringendo, **string.**, naléhavě, rychleji
striscando, klouzavě, chromatický skluz, → glissando
su, **sul**, **na**, nad
suave, sladce
subito, ihned, náhle
suffocato, tlumeně, zdušeně
suivez (fr.), pokyn doprovázejícího, aby následoval sólový part v tempu a dynamice; → colla parte
sul G, na struně g
sulla tastiera, hrát (smyčcem) nad hmatníkem, → flautando
sul ponticello, hrát u kobylky (ostřejší, jasnější zvuk)
sur la touche (fr.), → sulla tastiera
sussurando, švelivě, šeptavě
svegliando, **svegliato**, s oživením
svelto, hbitě, rychle, čile

tacet, **tac.**, mlčí, tzn. jeden hlas v orchestru dočasně nehraje
talon, **au talon** (fr.), žabka na smyčci; hrát u žabky
tanto, tolik
tardamente, **tardo**, pomalu, zvolna
tardando, zpomalovaně, zvolňovaně
tasto solo, **T. s.**, **t. s.**, pokyn při generálbasu, hrát jen basovou linku bez akordické výplně (viz s. 100)
tempestoso, bouřlivě
tempo, čas, tempo, rychlost; → a tempo
tempo giusto, v průměrném tempu
tempo rubato, → rubato
ten., → tenuto
tenendo, vydržovaně
teneramente, něžně
tenuto, **ten.**, držet, dlouho držet tón; **ben tenuto**, dobře vydržovat; **forte ten.**, **f. ten.**, vydržet v síle bez ochabování
tirando, smykem dolů, → colpo, → tiré
tiré, **tirer**, **tirez** (fr.), smyk dolů
tosto, hned, náhle, rychle; **piu tosto**, rychleji, více; **allegro piu tosto andante**, allegro, ale přece téměř andante
tr., → trillo
tranquillo, klidně, pokojně
trascinando, vlekle
trattenuto, zdržovaně, zdrženlivě
tre, tři; **tre corde**, na třech strunách (u klavíru, bez levého pedálu)
tremolando, **trem.**, třaslavě, chvějivě s tremolem

tremolo, trem., tremolo, tzn.:

– rychlé střídání dvou tónů, které jsou v terciovém a větším odstupu (naproti tomu → trylek)



v sekundě):



– u smyčců rychlé opakování tónu
– u zpěváků rychlé výkyvy intenzity tónu při zachování jeho výšky (naproti tomu → vibrato)
– pomalejší tremolo: → *ondeggando*
– pomalejší kolísání intenzity tónu pro zvýšení vý-



razových možností, především u klavichordu **trillo** (shake, angl.; *tremblement*, *trille*, fr.) trylek, rychlé střídání hlavního tónu s vrchní malou nebo velkou sekundou (→ ozdoby). V 17. a 18. stol. se trylek označoval několika rovnocennými způsoby: tr, t, +, ~, ~; později se používalo tr s vlnkou (12–14). Není-li předepsáno jinak, začíná trylek vrchní, disonantní vedlejší notou, která má funkci průtahu (1). Může být také protažena (2, 3 → *accent*; 6). Jestliže začíná trylek spodní sekundou, odpovídá začátku obalu (4, → *Doppelt-Cadence*; 12). Stejným způsobem může trylek začínat také



shora (5):

Tempo a délka trylky se řídí hodnotou noty, nad níž je trylek označen, a také charakterem skladby. Kromě trylky krátkého nebo trylky nad drženým tónem končí zpravidla všechny předjímku závěrečného tónu (*anticipace*; 6) nebo obalem (8, 9, 10,



11). Obojí se často nenotuje (7, 11, 13):

Značky tr se užívá také pro jednorázovou rychlou výměnu hlavního tónu s vrchní notou.

Příklady 1–5 a 9 pocházejí z tabulky ozdob J. S. BACHA, kde se nazývají: 1) trylek, 2, 3) *accent* a trylek; 4, 5) *Doppelt-Cadence*; 9) trylek a mordent.

V 19. století ztrácí trylek charakter průtahu a stává se virtuózním prostředkem obohacujícím barvu hlavní noty, kterou také začíná (HUMMEL, 1828). Často je trylek vypsán (13).

Označení trylky se může vztahovat také na dvě noty: dvojitý trylek v tercii, sextě nebo oktávě se provádí



paralelně (14):

troppo, velmi, příliš

t. s., → *tasto solo*

turco, alla turca, po turecku

turn (angl.), obal, → ozdoby

tutta la forza, con, vší silou

tutte le corde, všechny struny

tutti, všichni, v koncertní orchestrální hudbě protiklad k úsekům označeným → *solo*

una corda, u. c., jedna struna, → pedál

ungherese, all'ungherese maďarsky

unisono, unis., all'unisono, jednohlas, různé hlasy nebo nástroje hrají v jednohlase nebo v oktávě (→ *a due*)

un poco, trochu, poněkud

ut sopra, jako nahoře

vacillando, kolísavě

vedení smyčce, základní smyky při tvorbě tónu a artikulaci u smyčcových nástrojů:

– smyk dolů \curvearrowright , → *tirando*

– smyk nahoru \curvearrowleft

Počet not na jeden smyk může být označen oblouč-

kem.

K jednotlivým druhům smyků: → *arpeggio*, → *col legno*, → *flageolet*, → *lautando*, → *détaché*, → *louré*, → *martelé*, → *ondeggando*, → *portato*, → *richocet*, → *sautillé*, → *staccato*, → *sul ponticello*, → *sulla tastiera* (*sul tasto*), → *tremolo*

velato, zastřené, tlumeně

veloce, rychle

vibrato, chvějivě; především u smyčců, rychlé nepatrně kolísání tónové výšky, někdy označeno vlnkou nad notami

vide, vi-de, „viz“, tyto dvě slabiky označují v notách začátek a konec části, která může být vynecána

vigore, con, rázně, se silou

vigoroso, rázně, statně

víření (něm. *Wirbel*), tr ————— nebo tr tr , rychlé opakování tónu u bicích nástrojů (kotle, malý buben, činel, triangl atd.); → *tremolo*

vivace, živě, čile

vivacissimo, nanejvýš živě

vivo, živě

voce; colla voce, hlas, současně s hlasem: jako → *colla parte*; → *mezza voce*, → *sotto v.*

voilé (fr.), → *velato*

volante, spěšně

volta, → *due volte*, → *prima volta*

volteggiando, překřížit ruce

volti subito, v. s., rychlé obraťte

volubile, pohyblivě, hybně

v. s., → *volti subito*

vuota, → *corda vuota*

zingarese, alla, po cikánsku

A Provozovací praxe mezi notací a zvukem

B H. Schütz, Exequien, rozestavení sborů

C C. Monteverdi, Orfeova árie (1607), jednoduché a zdobené provedení

D A. Vivaldi, Largo jednoho z houslových koncertů, notový zápis a provedení

E Operní orchestr Drážďany (~1750), obsazení a zasedací pořádek

1 cembalo	3 hoboje	5 lesní rohy	7 I. housle	9 violy
2 hluboké smyčce	4 flétny	6 fagoty	8 II. housle	10 tympány, trubky

■ cembalo ■ dřeva ■ hlavní sbor ■ notace / zvuk
 ■ smyčce ■ žestě ■ sólový sbor ■ provozovací praxe

Prostorové působení, interpretace ozdob, obsazení

Pod označením **provozovací praxe** rozumíme všechno, co je zapotřebí ke **zvukové realizaci** hudby. Čím hlouběji jdeme do minulosti, tím méně víme o tom, jakými provozovacími zvyklostmi byla vyplněna mezera mezi **notovým zápisem a znějící podobou** hudby (obr. A).

Ke studiu provozovací praxe staré hudby se váže:

- **nauka o notaci** a pečlivá **textová kritika**, aby se odstranily pozdější chyby a doplňky (**kritická edice původní verze**);
- **vyobrazení nástrojů**, hudebníků a hudebních produkcí (viz s. 246, 258);
- **literární popisy** provozování hudby;
- **teoretická svědectví**, jako jsou např. nauka o kompozici a instrumentaci;
- **praktické pokyny ke hře**, např. v předmluvách k původnímu vydání (srov. VIADANOVA předmluva, s. 251)
- **úřední spisy o hudebnících a soupisy obsazení** (obr. E)
- **staré prováděcí praktiky**, které jsou i dnes ještě živé, a mnoho dalšího.

Také používání rekonstruovaných **historických nástrojů** přispívá k verifikaci historického zvukového obrazu. Výsledek, pro dnešního posluchače často neuspokojivý, naznačuje, že hudební obsah se utváří **dobově podmíněně v posluchačově mysli** jako nadstavba nad akustickou realizací, a proto nejen hudba, ale i hudební slyšení má své dějiny. – Interpretace každé, zejména staré hudby musí být naplněna především subjektivní hudební pravdivostí, musí však být doplněna objektivními znalostmi hudebního obsahu a formy.

Obsazení

Do 17. století předepisovali skladatelé jen zřídka přesná obsazení. O středověku víme, že složitý vícehlas byl prováděn **sólově**, **rondellus** atd. však **sborově**. Víme také, že na provádění vokální hudby se podílely i nástroje, nevíme však které a jak (např. dlouhé držené tóny motetových tenorů mohly být instrumentální).

V renesanci hrály hudební nástroje melodie spolu se zpěvními hlasy. Praxe **a cappella** (čistě vokální) se nedodržovala tak přísně, jak ji chtělo vidět 19. století.

Jednotlivé hlasy byly obsazeny co nejrozmanitějšími hudebními nástroji ve prospěch lépe vnímatelného vedení hlasů a intenzity zvukových barev (**diferecovaný zvuk**) do té doby, než se v baroku postupně a v klasicismu pak zcela ujal plný orchestrální zvuk s těžištěm ve smyčcích (**homogenní zvuk**).

Obsazení jako parametr zvukové barvy bylo určováno teprve po roce 1600. Jako první tak učinil MONTEVERDI, např. v Orfeově árii: varhany a chitarrone, k tomu dvoje housle (obr. C). Využívalo se též prostorových efektů, jak je navrhu-

je SCHÜTZ v předmluvě ke svým *Exequien*: Notový zápis sborů nenaznačuje nic o jejich umístění v prostoru kostela, přičemž sbor II je možno obsadit trojnásobně a rozestavit odděleně (obr. B). Dirigovalo se rukama, tleskáním nebo úderý taktovací holí, přičemž kapelník zároveň také hrál (generálbas nebo na housle).

V operním orchestru 18. století je nápadné mohutné obsazení dechové skupiny. Zasedací pořádek ukazuje, že kapelník dirigoval od cembala a další hráč doprovázel recitativy na druhé cembalo (obr. E).

Rozrůstající se orchestry 19. století si vynutil funkci dirigenta, který koordinoval stále komplikovanější souhru a uskutečňoval vlastní zvukovou představu díla.

Improvizace a interpretace ozdob

Provozovací praxe staré hudby je dnes tak nejasná mj. také proto, že mnohé bylo improvizováno a ne-notováno. To se týká připojování **nových hlasů** (srovnej s. 264), provádění **generálbasu**, **improvizovaných vsuvek** jako např. kadencí v instrumentálním koncertu (do BEETHOVENA) a **zdobení**.

Zpěváci a instrumentalisté dovedli improvizaci k velké virtuozitě, a tak obzvláště při používání tzv. **libovolných ozdob** (viz s. 76) byla jednoduchá melodie sotva poznatelná. MONTEVERDI znamená v Orfeově árii dvě alternativy: jednu melodii nezdobenou a druhou zdobenou (obr. C).

Jistý anonymní zápis ukazuje komplikované vypracování sólového hlasu ve VIVALDIHO koncertu (18. stol., PISENDEL?, obr. D; také zde zůstávají určité opěrné tóny zachovány, v notovém příkladu jsou umístěny pod sebou).

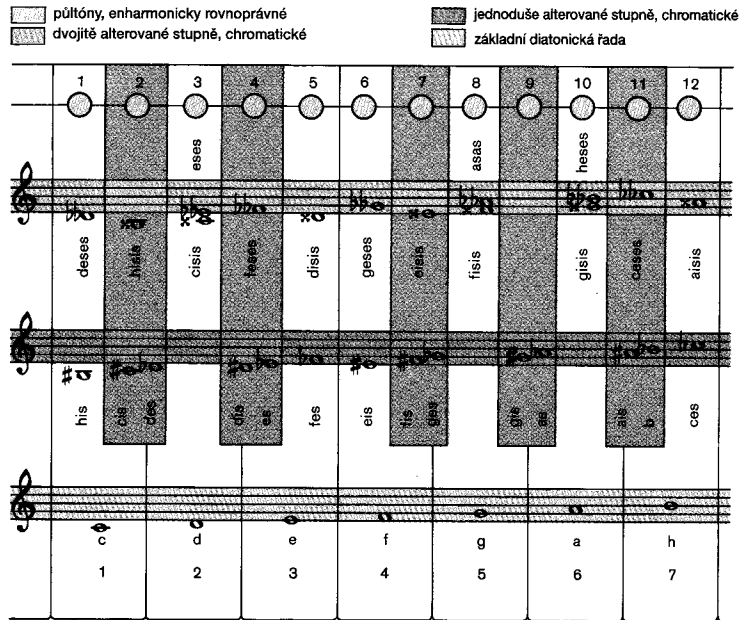
Teprve BACH vypisoval mnoho ozdob, např. ve střední větě *Italského koncertu*.

V průběhu 18. století se ozdoby téměř vytratily, až na několik nátrylů, mordentů a trylků. Zdobení bylo záležitostí vkusu a školení hráče.

Dynamická znaménka se rovněž nezapisovala. Jejich absence v barokním notovém zápisu v žádném případě však neznamená, že se interpreti zřekli všech přednesových nuancí, které nemohly vůbec nebo jen podmíněně realizovat cembalo a varhany se svou rejstříkovou terasovitou dynamikou. Zpěváci, hráči na smyčcové nástroje atd. samozřejmě dynamiku užívali.

Přepřerování děl

pro určité příležitosti rovněž náleží k provozovací praxi. Sahá od **kontrafaktury** (nové textování) a **parodie** (např. použití světské hudby v duchovní skladbě) přes **klavírní výtahy** a **instrumentaci** až k **úpravám** v zábavné hudbě, přičemž mnohé může být přenecháno improvizaci.



A Diatonicko-chromatický enharmonický tónový systém, promítnutý na klaviaturu

	interval	zmenšené	malé	čisté	velké	zvětšené
komplementární intervaly	1-1 prima	—	—	0	—	1
	1-2 sekunda	—	1	—	2	3
	1-3 tercie	2	3	—	4	5
	1-4 kvarta	4	—	5	—	6
	1-5 kvinta	6	—	7	—	8
	1-6 sexta	7	8	—	9	10
	1-7 septima	9	10	—	11	12
	1-8 oktáva	11	—	12	—	13

diatonický odstup chromatický odstup (půltónové kroky)

intervaly v rámci oktávy

příklady

B Intervaly

Akustický materiál je nutné podrobit *systematickému výběru a uspořádání*, aby se mohl stát nositelem hudebních informací. Přitom vznikaly v různých epochách a kulturách odlišné systémy. Západní **tónový systém**, který vychází z antického Řecka, rozlišuje tóny a hluky (dohromady fyzikální zvuky). Tóny přijímá, zatímco hluky (šumy a ruchy) vylučuje.

Pro uspořádání tónového systému je ze všech vlastností tónu, jako jsou výška, délka, síla a barva, rozhodující jen tónová výška a navíc oktávová identita (srovnej s. 20). Pro tónový systém je charakteristické rozdělení **oktávy**, např. do 12 půltónů (Evropa), 22 šrutů (Indie) atd. Všechny tónové výšky jsou při tom relativní, nikoli absolutní.

Tónový materiál západního tónového systému se rozprostírá přes 7–8 oktáv. Tento rozsah odpovídá pásmu lidského slyšení. Každá oktáva má 12 půltónů (**materiálová tónová řada**).

Diatonika

Pro hudbu jsou důležité vzájemné vztahy mezi tóny. V tónovém systému neurčuje vztahy materiálová řada, nýbrž výběr *užívané tónové řady*. Základem naší soustavy je *heptatonická* (7-tónová) stupnice, která se skládá z pěti celých tónů a dvou půltónů, v uspořádání: 2 celé tóny a půltón, 3 celé tóny a půltón. Toto specifické střídání celých tónů a půltónů se nazývá **diatonika** (řecky *po celých tónech*).

Seven **hlavních** neboli **výchozích tónů** je abecedně pojmenováno: a–g, s tónem h místo b; srovnej obr. A: diatoniku tvoří bílé klávesy na klaviatuře a spodní notová osnova, počínaje notou c. Půltónové kroky leží mezi e–f a h–c.

Chromatika

Pět celých tónů můžeme dále rozdělit na půltóny. Ty jsou notovány a pojmenovány pomocí vedlejších diatonických tónů, které můžeme zvýšit pomocí křížku (♯) nebo snížit pomocí bé (♭) (obr. A, černé klávesy, případně prostřední notová osnova; srovnej s. 66). Řada 12 půltónů se nazývá **chromatická stupnice** (řecky *chroma*, barva).

Enharmonika

Jednoduchou alterací tónů e–f a h–c (zvyšování nebo snižování v temperovaném ladění) nevznikají žádné nové stupně: eis = f, fes = e, his = c, ces = h. Dvojitá alterace vede pomocí dvojitého křížku (×) a dvojitého bé (b) ke zvýšení nebo snížení o 2 půltóny. Ale ani zde nevznikají nové tónové stupně: cisis = d, disis = e, eses = d atd. (obr. A: vrchní notová osnova).

Totožnost alterovaných stupňů se nazývá **enharmonická záměna**. I když můžeme ze 7 výchozích tónů vytvořit 14 jednoduše a 14 dvojitě alterovaných tónů, uvnitř jedné oktávy máme jen 12 různých stupňů (obr. A, nejvyšší řádek, případně počet kláves).

Intervaly

jsou výškové vzdálenosti mezi dvěma tóny. *Diatonická* vzdálenost jim dává jméno, např. od 1. k 2. tónu = sekunda, z lat. *secundus*, *drubý*, viz obr. B, 1. sloupec; čísla odpovídají základním diatonickým tónům na obr. A, tedy 1–2 = c–d. Intervaly nevytváříme jen od tónu c, nýbrž od každého tónu: d–e, e–f jsou rovněž sekundy. Jsou však nestejně veliké: d–e se skládá ze dvou půltónů (*velká sekunda*), e–f tvoří jen jeden půltón (*malá sekunda*). Počet půltónových kroků určuje tedy charakter intervalu blíže. Je uveden v barevných polích obr. B.

V rámci jedné oktávy nacházíme:

- **čisté intervaly**: prima, oktáva, kvinta, kvarta;
- **malé a velké intervaly**: sekunda, tercie, sexta, septima. Rozdíl mezi *malým* a *velkým* intervalem je půltón (*malá* a *velká* sekunda; viz výše, *malá* tercie: 3 půltóny, *velká* tercie: 4 půltóny atd., viz obr. B);
- **zvětšené a zmenšené intervaly** vzniknou při chromatické alteraci spodního nebo vrchního tónu intervalu, včetně intervalů čistých; např. *zmenšená* tercie c–eses má 2 půltóny, *zvětšená* tercie c–eis 5 půltónů, *zmenšená* kvinta c–ges má 6 půltónů neboli 3 celé tóny („tritonus“) atd. (obr. B).

Komplementární intervaly se navzájem doplňují do oktávy. Např. *velká* tercie f¹–a¹ a její obrat *malá* sexta a¹–f² tvoří dohromady oktávu f¹–f² (obr. B). Obraty vznikají přemístěním spodního tónu nad vrchní a opačně.

Intervaly přesahující oktávu chápeme většinou jako intervaly přenesené, též složené: **nona** (oktáva + sekunda), **decima** (oktáva + tercie), **undecima** (oktáva + kvarta), **duodecima** (oktáva + kvinta). Určujeme je stejně jako jednoduché intervaly.

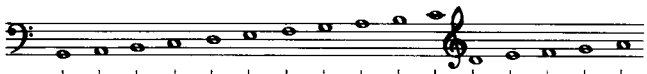
Intervaly mohou zaznívat *současně* (harmonicky) nebo *rozloženě* (melodicky), *vzestupně* nebo *sestupně*.

Konsonantní a disonantní intervaly

K měření vzdálenosti dvou tónů patří také určování intervalové kvality. To se řídí principem konsonance, který se mění v závislosti na místě a čase. Od období klasického kontrapunktu (16. století) platily za intervaly

- **konsonantní**: prima, oktáva, kvinta, kvarta se základním tónem nahoře, dále všechny tercie a sexty;
- **disonantní**: všechny sekundy a septimy, všechny zvětšené a zmenšené intervaly (především *tritonus* jako „diabolus in musica“), stejně tak kvarta se základním tónem dole (obr. B).

Znakem konsonance je vysoký stupeň prolnutí jednotlivých hudebních parametrů, jež působí jako zklidnění a uvolnění. Znaky disonance jsou tření a ostrost, s tendencí rozvedení do konsonance.

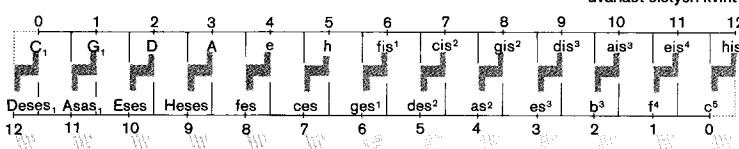


1. dórská
2. hypodórská
3. frygická
4. hypofrygická
5. lydická
6. hypolydická
7. mixolydická
8. hypomixolydická
9. aiolská (moll)
10. hypoaiolská
11. jónská (dur)
12. hypojónská

10. stol.
16. stol.

A Církevní stupnice

dvanáct čistých kvint



Deses, Asas, Eses, Heses, fes, ces, ges1, des2, as2, es3, b3, f4, c5

C1, G1, D, A, e, h, fis1, cis2, gis2, dis3, ais3, eis4, his4

Deses, Asas, Eses, Heses, fes, ces, ges1, des2, as2, es3, b3, f4, c5

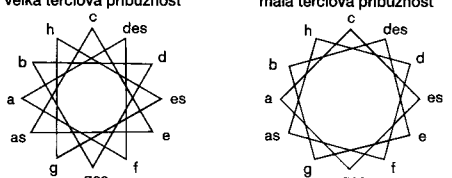
C1, C, c, c1, c2, c3, c4, c5

0 1 2 3 4 5 6 7

B Pythagorejské komma a jeho temperování


semdm čistých oktáv

velká terciová přibuznost
malá terciová přibuznost



C Terciové přibuznosti s libovolnou enharmonickou záměnou

D Kvartový akord



Skrjabinův „mystický akord“, op. 60 (1911)

finála (zákl. tón)
tenor (recitační tón)
autentická plagální
temperování pythagorejské komma
temperované kvinty

Staré a novější typy tonality

Západní tónový systém vychází z antického Řecka. Řekové brali za základ tónového systému **tetrachord** (řadu čtyř tónů), jehož krajní tóny byly pevné, zatímco vnitřní proměnlivé tóny určovaly tři možné **tónorody: diatoniku, chromatiku a enharmoniku** (s. 176). Západní systém užívá naproti tomu výhradně **diatoniku s pevnými tónovými výškami** a upouští od variabilních možností řecké chromatiky a enharmoniky, užívaných primárně melodicky (oba pojmy mají v novověkém tónovém systému jiný smysl, srovnej s. 85). Řecké **stupnice** se stejně jako dnes užívané stupnice skládaly ze dvou tetrachordů (v rozpětí oktávy se 7 různými tóny). Byly pojmenovány podle řeckých kmenů (viz s. 176).

Církevní tónus (resp. stupnice)

Středověk rozlišoval 8 (později 12) výšek s oktávním rozsahem podle řeckého vzoru, které byly jako tzv. **církevní stupnice** (mody) pojmenovány jmény řeckých stupnic. Nedorozumění byly umístěny jinak než v antickém Řecku, **dórská** na d, **frygická** na e, **lydická** na f, **mixolydická** na g atd. (obr. A).

U tónů se opět nejedná o absolutní tónové výšky, ale o **relativní intervalové sledy**. Církevní stupnice jsou vlastně **tónorody** srovnatelné s dur a moll. Mohou být také transponovány, tzn. postaveny na každém tónu, např. dórská od g, s 1^b v předznamenání, neboť je transponována o kvartu výš (z d na g). Charakter církevních tónin není určen pouze intervalovými sledy, nýbrž také rysy **jednoblasé choralní melodiky**:

- **ambitus** (rozsah): melodie se pohybují většinou v rozsahu jedné oktávy;
- **finála** (poslední tón): druh základního tónu, jakoby tonika melodie (obr. A);
- **tenor, tuba** (recitační tón): většinou kvinta nad finálou (obr. A);
- **iniciální, kadenční a melodické formule**: charakteristické obraty, které se často vyskytují (s. 188, obr. A).

Každé **autentické** hlavní stupnici (např. dórské) připadá **plagální** stupnice vedlejší (hypodórská) se shodnou finálou. Rozsah se při tom posouvá o kvartu dolů, takže finála leží uprostřed škály. Těmto bývá podle pravidel tercie (obr. A). 8 středověkých církevních stupnic se v 16. století rozšířilo na 12 (GLAREANUS, *Dodekachordon*, Basilej 1547):

- **aiolská** neboli *cantus mollis* se stala základem (aiolské) mollové;
- **jónská** neboli *cantus durus* se stala základem durové; obě mají svou hypotóninu (obr. A).

Transpozicí diatonických stupnic se rozšířil systém o chromatické půltóny.

Dur-mollový tonální systém

V 17. století převládá dur-mollový systém nad církevními tóninami. Novověký dur-mollový tonální **diatonicko-chromaticko-enharmonický** systém (s. 84, obr. A) se však mohl rozvinout teprve v rovnoměrně **temperovaném ladění** (WERCKMEISTER, 1686–87): to odstranilo neshody (nepřesnosti) dřívějších systémů, neboť dělí oktávu matematicky na 12 stejných dílů.

Tento systém se proto zřídka čistých kvint: 12 čistých kvint přesahuje 7 čistých oktáv při postupu nahoru i dolů o tzv. **pythagorejské komma**, jehož vyrovnání kvinty poněkud zužuje (obr. B).

Novější možnosti

V 19. století nabývá na významu vedle kvintové přibuznosti také **přibuznost terciová**.

- vrstvením velkých tercií vznikají 4 možné řady: c–e–gis, des–f–a, d–fis–ais, es–g–h;
- malé tercie tvoří následující 3 řady: c–es–ges–heses, cis–e–g–b, d–f–as–ces. Všechny řady mohou být v temperovaném systému enharmonicky zaměněny, tedy gis = as, ais = b atd. (obr. C).

Terciová přibuznost se vztahuje na tóny samy, ale také na základní tóny durových a mollových akordů. Proto jsou akordy C dur a E dur terciově přibuzné, stejně tak C dur a e moll atd.

V 19. století se **tonální** vztahy, tj. vztahy mezi tóny a souzvuky, orientované na společný základní tón, tak dalece napjaly, že vazebné síly už nestačily. Tonální systém se rozpadl. Na místo vztahu k základnímu tónu byl dosazen vztah k

- **řadě**, např. ke celotónové řadě (DEBUSSY), nebo k jiné podle libosti sestavené řadě užívaných tónů (BARTÓK);
- **intervalu**, např. ke kvartě jako ve SKRJABINOVĚ *syntetickém* nebo *mystickém akordu* z op. 60 (obr. D) nebo k vrstvení kvart v SCHÖNBERGOVĚ *Komorní symfonii* op. 9 (1906);
- **12-tónové řadě** podle SCHÖNBERGOVY techniky „kompozice s 12 tóny, vztahujícími se pouze k sobě navzájem“ (viz s. 102).

Jakmile se začínají uplatňovat jiné tónové kvality než výška, např. barva, ztrácí stavba frekvenčně vázaných tónových systémů na významu. Klasifikace tónů a hluků se pak neřídí jejich frekvencí, případně se jí řídí jen sekundárně. Obecně formotvorné kategorie jako *kontrast, vyrovnanost, variace* atd. se snaží specifitější kategorie tónového systému nahradit.

A Nečíslovaný generálbas, příklad kadence

1 notované basové tóny	4 těsná harmonie (4hlas)
2 očekávaná tercie a kvinta	5 široká harmonie (4hlas)
3 možná zdvojení	

B Číslovaný generálbas

C Časté formy obrátů

D Bachovský generálbas (původní vypracování, číslice doplněny)

E Raný generálbas, rozdělený doprovod

F Plný generálbas

notované basové tóny
nenotované akordy

Souzvuky a jejich stylizace

„Generálbas jest nejdokonalejším *fundamentum* hudby, který oběma rukama hrán jest tak, že ruka levá hraje předepsané noty a pravá k tomu sahá po *konsonancích* a *disonancích*, aby tato líbezně znějící *harmonie* sloužila k slávě Boží i k přípustnému obveselení myslí a jako u každé *hudby*, tak i u *generálbasu* poslední a konečnou působností nic jiného než sláva Bohu a zotavení myslí býti nemá. Kde na toto dbáno není, žádná opravdová hudba nevzniká, ale jen pekelný rachot a šmidlání ozývá se“ (J. S. BACH, 1738).

K technice generálbasu. Generálbas je zkratovitý barokní hudební zápis. Zapsán je jen očíslovaný basový hlas, která se při hře z listu doplňuje akordy. Generálbasovými nástroji byly loutna, theorba, cembalo, varhany (v chrámové hudbě) atd., k tomu hrály basovou linku gamba, violoncello, kontrabas, fagot, pozoun.

Nečíslovaný generálbas: nad každým basovým tónem bez čísla zaznává úplný, příslušné stupnici náležející **kvintakord** (obr. A, 1 a 2). Tóny trojzvuku mohou být libovolně zdvojeny (A, 3), z čehož v praxi vzniká sazebně smysluplná kombinace (A, 4 a 5).

Odchytky od trojzvuku jsou označeny číslicemi. V raném období generálbasu tyto číslice ale často chyběly. Hráč musel harmonii sám ze struktury odhalit (obr. E, F).

Číslovaný generálbasu: čísla naznačují intervaly počítané od basového tónu; tercie a kvinta se doplňují pouze v případě potřeby; na obr. B se v řadě za sebou objevují:

- **tónině vlastní doškálný kvintakord:** bez číslic;
- **změněná tercie trojzvuku:** ♯, ♭ nebo ♯;
- **sextakord,** vždy s tercií;
- **kvartsextakord;**
- **septakord,** s dominantní malou septimou (7_b); tercií a kvintu je třeba doplnit;
- **kvintsextakord,** vždy s tercií;
- **kvintsextakord** s dominantní septimou (5_b jako snížená kvinta od basového tónu), srovnej obr. C;
- **terckvartakord** s kvintou;
- **terckvartakord** s dominantní septimou, srovnej obr. C;
- **sekundakord,** vždy s kvartou a sextou;
- **sekundakord,** srovnej obr. C;
- **sekundakord,** se zvýšenou kvartou (4_♯ nebo 4₊);
- **nonový akord,** pokaždé s tercií a kvintou;
- **vyšší číslice** často naznačují polohu (jen v raném generálbasu);
- **pohyb hlasů** může být také vyznačen: 4-3, 6-5, 8-7_b;

- **stejná harmonie:** vodorovná čárka;
- **předjímka v basu:** šikmá čárka před číslicí (7_b);
- **stejně číslice:** šikmá čárka za číslicí (7/);
- **hrát bez akordů:** 0 (nula) nebo t. s. (*tasto solo*, jen klávesa).

Spojování akordů musí odpovídat kontrapunktickým pravidlům.

Způsob provozování: v období raného generálbasu se hráč úzce držel instrumentálních nebo vokálních hlasů, které doprovázel. Generálbasové hlasy se rozdělovaly do obou rukou (**rozdělený doprovod**, obr. E). Tento druh hry byl později, zvláště u pohyblivějších basů, neobvyklý. Potom hrála levá ruka bas, pravá ruka 3hlasý doprovod (obr. D). Možná byla také **2-3hlasá hra** s přísným kontrapunktem nebo **plná akordická hra** se sazebnou volností (obr. F; t. 2: *acciaccatura*).

Úkolem generálbasu bylo zůstat jako doprovod v pozadí. To platilo i pro **manýristický generálbas**, v němž hráč směl uplatnit ozdoby, pasáže, arpeggia atd. tak, aby sólistu nerušil.

K dějinám generálbasu

V 16. století byly vokální skladby přepracovávány pro loutnu nebo varhany atd. To sloužilo k doprovodu těchto děl v malém nebo sólově obsazení (např. u motet), zároveň tím mohl kantor udržet od varhan intonaci a rytmus sboru. Při tom postaćovala hra nejdůležitějších hlasů, především *neprerušované basové* linie, která sledovala momentálně nejhlubší hlas. Tento bas pro varhany se nazývá *basso continuo* nebo *segunte*, také *basso principale* nebo *generale*. český **generálbas**.

Předpokladem vzniku generálbasu bylo, že se v 16. století trojzvuk stal základem harmonického dění. Většina souzvuků patřila příslušné tónině a byla nekomplikovaná. To usnadnilo jejich zachycení číslicemi, příp. akordickou improvizací nad nečíslovaným basem.

Se vznikem generálbasu koncem 16. století vznikl i *monodický styl*, jemuž generálbas velmi významně sloužil (sólový madrigal, raná opera atd.).

Generálbas se brzy využíval ve všech druzích barokní hudby (*období generálbasu*). Jako harmonický základ zajišťoval volnou, *koncertantní* hru vrchních hlasů.

Od poloviny 18. století ztratil generálbas na významu. Strnulé údery generálbasových akordů rušily při zjednodušené harmonii a „bubínkovém basu“ raného klasicismu. Skladatelé vypisovali nyní střední hlasy (**obligátní doprovod**). Obnovený zájem o barokní hudbu na přelomu 19. a 20. století vyžadoval historickou znalost generálbasové praxe. Nová vydání barokní hudby proto často nabízejí vypsání generálbasu jako pomoc pro nezkoušené hráče.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 | 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
základní tvar (Z = Z1) → ← rak (R) inverze (I) → ← inverze raka (IR)

Z 2 → ← R 2 I 2 → ← IR 2

A Čtyři podoby dvanáctitónové řady a její první transpozice,
A. Schönberg, Variace pro orchestr, op. 31

Z 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 IR 10 1 2 3
vc.

h. 110 1 2 3 4 5 6 7
angl. r. Z 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 3
IR 10

B Tvar tématu (vc.), variace (angl. r.) a vrstvení řad (h.), A. Schönberg, op. 31

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

fl. 2 3 4 5 10 11

hob. 8 9 11

klár. b. 8 9 11

fag. N

C Štěpení řady, A. Schönberg, op. 26, řada, vedoucí a vedlejší hlas, prodleva

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
intervaly: 2- 6- 3- 7- 4 5- 5 2+ 6+ 3+ 7+

t.1

D Všeintervalová řada, A. Berg, Lyrická suita, řada a dvanáctitónové pole v 1. taktu

↓ houslové struny

□ krajní tóny polovin řady

□ g moll

■ D dur

■ a moll

■ E dur

■ celé tóny

E Řada s trojzvukovými sledy, A. Berg, Houslový koncert

G | K

G U KU

F Řada se symetrickou vnitřní strukturou, A. Webern, Smyčcový kvartet op. 28

Řady

Po období *volné atonality* rozvinuli HAUER (od roku 1919) a SCHÖNBERG (asi od roku 1920, důsledně teprve v Klavírní suíte op. 25, 1921) dva druhy **dodekafonie (dvanáctitónové techniky)**. Cílem byl nový **řád a zákonitost** (SCHÖNBERG), který by mohl nahradit formotvorné síly tonální harmonie. Základ tvoří temperovaná půltónová stupnice (nejčastěji v nejjednodušším zápisu: ais = b atd.).

HAUEROVA **nauka o tropech**: 2 šestiitónové skupiny vytváří jako kompoziční základ 44 kombinací (tropy). HAUEROVA metoda vedla ke **chtěné monotonii** (STEPHAN) a neprosadila se.

SCHÖNBERGOVA metoda „kompozice s 12 tóny“ (dopis HAUEROVI, 1923) pracuje s **dvanáctitónovými řadami**. Nechává skladatelově fantazii a tvůrčí síle největší prostor.

Dvanáctitónová řada se pro každé dílo konstruuje nově. Určuje 12 tónových výšek, případně intervalové vztahy. Řada se objevuje ve 4 rovnocenných podobách (obr. A, nejvyšší řádek):

- **základní tvar (Z)**, zleva doprava;
- **rak (R)**, pozpátku: c²– h¹– gis¹ ...;
- **inverze (I)**, Z se změnou směru intervalů, tzn. všechny intervaly horizontálně zrcadlově: b¹–c¹ (tritón směrem dolů místo nahoru) – d² (malá septima nahoru místo dolů) atd.;
- **inverze raka (IR)**, as¹– a¹– c² ...

Tyto 4 podoby mohou začínat od kteréhokoli z 12 tónů chromatické řady: základní tvar (Z) může tedy začínat nejen od b¹, nýbrž také od a¹ o půltón níže. Proto tedy Z–1. Tuto transpozici lze provádět až do Z–11 směrem dolů nebo do Z+11 nahoru (obr. A, druhá osnova), stejně tak u R, I a IR. Tím máme k dispozici 48 řad jako výchozí materiál pro jakoukoli kompozici.

Vytváření melodie a témat: nejjednodušeji v tónovém sledu 1–12 základní řady jako na obr. B, vrchní řádek (t. 34 nn.): téma ve violoncellu, ve spodní osnově (t. 502 nn.): variace tématu v anglickém rohu. (V praxi je tomu většinou naopak: z *primárního nápadu* 12-tónového tématu získáme řadu jako *materiál*). Štěpení řady je také možné (obr. C, viz níže).

Vytváření harmonie a akordiky: současným zazníváním řady při

- **vrstvení řád**: více řad zní současně, viz obr. B, spodní osnova: k Z zaznívá I 10;
- **štěpení řád**: ve svém op. 26 si SCHÖNBERG za krajní tóny téměř stejně vystavených polovin řad vybírá 1, 6, 7, 12 (obr. C): ty tvoří v 1. př. **hlavní hlas** (lesní roh), ostatní tóny tvoří **hlas vedlejší** (fagot), ve 2. př. tvoří krajní tóny prodlevový čtyřzvuk, zbývající tóny flétnové sólo.

Uspořádání tónů řady do souzvučku nepodléhá žádným pravidlům. Uspořádání celé řady do prvních tří akordů BERGOVY *Lyrické suity* je zdánlivě velice volně, vychází však z neutrálního kvintového sledu (f–c–g–d atd.). Vzniká tak **dvanáctitónové pole** (obr. D). – Extrémní kombinaci tónů řady je **dvanáctitónový akord**. Dodekafonie chce při rovnocennosti všech 12 tónů zabránit vzniku tonálních center. Všech 12 tónů by se mělo proto výčerpát, než je jeden zopakován. Bezprostřední opakování tónu je však časté (viz obr. B a C).

Zvláštní řadové struktury. Intervaly řady určují její charakter a zároveň také charakter skladby. Už v řadě se tedy projeví individuální skladatelův charakter („tematický nápad“, viz výše).

SCHÖNBERG používá převážně řad, jež své silné atonální napětí získávají díky vysoce disonantním intervalům.

BERGOVY řady směřují k vytváření konsonantních, či dokonce tonálních polí z konsonantních intervalů, též trojzvuků, jako v řadě *Houslového koncertu* (obr. E), jejíž tóny 1, 3, 5, 7 jsou zároveň prázdnými houslovými strunami. Sled celých tónů na jejím konci odpovídá začátku melodie BACHOVA chorálů *Es ist genug*, který je v koncertu citován.

Známa je řada použitá v *Lyrické suíte* a *Písničkách na Storma*: obsahuje všechny intervaly ležící v rámci jedné oktávy (**všeintervalová řada**, obr. D): Je navíc zrcadlově symetrická kolem tritónu uprostřed tak, že intervaly vpravo a vlevo jsou navzájem komplementární: malá sekunda (m. 2) proti velké septimě (v. 7), malá tercie (m. 3) proti velké sextě (v. 6) atd.

WEBERNOVY řady vykazují již ve své vnitřní struktuře maximální míru konstruktivity a souvztáženosti. Tak např. řada *Koncertu* op. 24 v sobě obsahuje již jako symetrické tritónové skupinky základní tvar, raka, inverzi i inverzi raka (viz s. 104). Také v řadě *Smyčcového kvartetu* op. 28 se nachází základní tvar (Z), inverze (I), rak (R) a inverze raka (IR) ve čtyřtónových skupinách, dále symetrie mezi polovinami řad jako Z a IR (obr. F).

Předforma seriální hudby. Dodekafonie postihuje jen jediný parametr tónu, a sice jeho výšku, případně tónové vztahy. Přenosem řadového myšlení na jiné tónové parametry – **délku** (metrické a rytmické postupy), **sílu** (dynamické vztahy v uspořádání do řady) a **zvukovou barvu** (do řady uspořádané tónové kvality, příp. sledy obsazení) vedlo po roce 1950 ke vzniku **seriální hudby** s oběma jejími druhy: **punktualismem** (určování každého tónu řadou) a **statistickou** kompozicí (řazení tónových komplexů).

Tónový materiál, půltónová řada, dvanácti-
stupňová

Systém vztahů, dvanácti-
tónová řada

Tónová týška, oktávová poloha

Tónová délka, poměr hodnot
not

Síla tónu, akcentována
(metricky)

Barva, obsazení

Takt, rytmus,
artiklace

Tempo Etwas lebhaft ♩ = ca. 80

A Prvky hudební formy, A. Webern, Koncert pro devět nástrojů, op. 24, 1. věta

Soudržnost vytvořená daným hlasem (c. f.)

Soudržnost vytvořená imitací

nepřetržitá řada

přerušovaná řada
Soudržnost vytvořená opakováním

B Členění utvářející formu

opěrné prvky (identické nebo variované)
volné prvky

třítonové skupiny
výchozí materiál
utvářený materiál

Materiál a tvarování

Forma se vztahuje na jedné straně k *tvorové kvalitě* jakékoli hudby (hudební forma), na druhé straně ke všeobecným hudebním *kompozičním modelům* (hudební formy). Hudební forma slučuje 3 momenty:

- **tónový materiál** jako látku nebo formové elementy hudby;
- **principy utváření** jako formové kategorie;
- **mýšlenky nebo náměty** jako hnací síly jakéhokoli hudebního tvarování.

1. Tónový materiál

se skládá z fyzikálních kmitů. Hudba je proto vázána na časový průběh. Tato časovost jí umožňuje, aby v jisté paralelnosti odrážela či vyvolávala fyzická a psychická hnutí. To rovněž znamená, že její formu nelze nazírat přímo, ale jen pomocí paměti.

Přirozený akustický materiál (tón, šramot, třesk) prochází v umělých tónových systémech různých kultur *předformovou* selekcí (srovnej s. 84 nn.). Jednou takovou předformou je např. diatonická stupnice.

Formovými kategoriemi materiálu jsou tyto tónové vlastnosti:

- **výška** v melodii a harmonii
- **délka** v tempu, rytmu a metru;
- **síla** ve změnách dynamiky;
- **barva** v koloritu obsazení.

Vedle toho mají pro hudbu podstatný význam přechodové děje, interference, zkresení atd. jako *parazitní kmity* (WINCKEL). Stejněměrné znějící sířena není hudbou, neboť strnule neměnné zvuky neodpovídají lidským psychologickým procesům.

Všechny prvky hudební formy se objevují v rámci umělecké koncepce ve vyšším tvarovém kontextu, v němž jediné získávají hudební smysl. Analýza se oproti tomu pokouší objasnit jejich spolupůsobení a pojmenovat je jednotlivě. Obr. A ukazuje tímto způsobem fáze, které (jen teoreticky) ve formálním zhuštění vedou od tónového materiálu ke kompozici:

- **tónový materiál:** základem je předem zformovaná 12-stupňová chromatická stupnice (včetně historické dimenze jejího temperování kolem roku 1700);
- **systém vztahů:** 12 tónů je uvedeno do vztahu typického pro WEBERNA: dvanáctitónová řada ze 4 třítonových skupin disonantních intervalů;
- **tónová výška:** oktávová transpozice tónů ozřejmuje protichůdný směr pohybu skupin;
- **tónová délka:** stanovena třítonovými skupinami, které mají stále delší rytmické hodnoty;
- **síla tónu:** pro tři skupiny předepsáno *forte*, potom zeslabování do *piano*; v taktu nesou skupiny

osmínek akcenty podle svého metrického postavení;

- **barva:** 4 skupiny jsou obsazeny čtyřmi různými nástroji.

Notový příklad ukazuje další formové prvky: **artikulace** se střídá po skupinách: *legato*, *staccato*, *legato portato*. **Rytmus** vzniká uspořádáním třítonových skupin do 2/4 taktu. **Tempo** *Etwas lebhaft* (poněkud živě) spoluurčuje charakter skladby. K tomu se připojuje **interpretace** hráčů (*provizorní praxe*). Všechny parametry se spolupodílejí na tvaru znějícího hudebního díla.

2. Principy tvarování

Ize jako formové kategorie rozdělit na dva typy: jedním jsou kategorie *všeobecně estetického* druhu jako je vyváženost, kontrast, rozmanitost atd., druhým typem jsou kategorie *specificky hudební* jako je opakování, variace, transpozice, sekvence atd.

Nadřazenými formovými momenty jsou členění, odstupňování *závažnosti* a opěrné body, které hrají roli zvláště v uchopení formy paměti (zachycení časového průběhu).

Forma v hudbě závisí na tom, jakým způsobem je vytvořena **soudržnost**, neboť forma je „jednota v rozmanitosti“ (RIEMANN). To platí také pro větší formové vazby:

- jako osa podporující soudržnost působí často **cantus firmus**, kolem kterého se seskupuje sekundární materiál;
- vztahy vznikají také pomocí **imitace** jednoho hlasu druhým, jako ve fuze, kánonu atd.;
- také **opakování** formových prvků podporuje soudržnost, a sice opakování téhož bezprostředně za sebou v nepřerušované řadě (např. variace) nebo v řadě přerušované kontrastními díly (např. rondo).

Paměť potřebuje opěrné prvky, aby formu lépe uchopila (obr. B).

3. Ideje nebo náměty

nestanovují strukturu díla výběrem určitého typu formy, ale na základě vnitřní souvislosti mezi kompoziční inspirací a tvarováním.

Jako inspirace mohou sloužit *mimohudební* afekty, nálady, obrazné představy atd., stejně jako převzatá nebo vytvořená *čistě hudební* témata a motivy atd.

Inspirace může být i obsahem, který je v hudebním díle plně sublimován. Proto neexistuje žádný znějící protiklad formy a obsahu, ale nanejvýš špatná hudební forma. Hudba je jednou z výrazových možností člověka a v tomto smyslu je řečí. Lidskému chápání se ovšem nepřístupuje verbálně, nýbrž jen hudebně, a to skrze hudební formu.

plnyule pokračující motivické jednotky stejného druhu
 uzavřené kontrastní jednotky motivu
 uzavřené, ze sebe se rozvíjející motivické jednotky v gradaci

A Barokní provádění, J. S. Bach, Braniborský koncert č. 3, 1. věta
 sekvence
 hlavní motivu s prováděním
 předvětí (polověta) fráze; první uvedení motivu a
 odpovídá s polovičním závěrem (D)
 závětí (polověta) pozměněné opakování
 odpovídá s celým závěrem (T)
 Allegro assai

B Klasický písňový typ, W. A. Mozart, Symfonie g moll KV 550, Finale, hlavní téma: osmitaktová perioda („věta“)
 provedení a stupňování s polovičním závěrem (D)
 pozměněné opakování
 Allegro

C Klasický vývojový typ, L. v. Beethoven, Sonáta op. 2 č. 1 moll, 1. věta, hlavní téma: osmitaktová perioda
 provedení a stupňování s polovičním závěrem (D)
 pozměněné opakování
 Allegro

Typy period a jejich utváření

Tvar hudebního díla, a tím i hudební forma jsou individuální. Všechny formové jevy se proto řídí zákony, jež jsou vlastní jednotlivému dílu, a splňují funkci platnou jen v tomto díle. Ukázat tyto vztahy v analýze jednotlivého díla je cílem tzv. *funkční nauky* o formách.

Abychom získali použitelnou terminologii, je třeba přece jen abstrahovat z individuální roviny do všeobecné. *Schematická* nauka o formách vytváří modely, podle jejichž norem může být umělecké dílo z hlediska své formy poměřováno a popisováno. V západní hudbě jsou nejčastější modely založené na *melodii*, druhotně na *harmonii* nebo *rytmu*.

- **motiv** je nejmenší, většinou melodická jednotka hudby, typický a zapamatovatelný útvar, definovaný svou schopností k **osamostatnění**: může se *opakovat*, může se také objevit na jiném stupni (obr. A: motiv a od g, potom od d') nebo se *změnit* (obr. A, 6. opakování: g–a–b; rytmus motivu a zůstává zachován). Většími změnami vzniká nový, ale spřízněný motiv (obr. A, motiv b: objevuje se zde střídání se spodním melodickým tónem jako v motivu a, ale probíhá v celém taktu, má 4 místo 3 tónů a jiné pokračování);
- **fráze**, nejbližší větší útvar po motivu, rozměr většinou 2 takty (obr. B, C);
- **hlava tématu** (it. *sogetto*), výrazný úvodní motiv s pokračováním bez jasného ohraničení (typické pro baroko);
- **drobná věta**, stejně jako v řeči uzavřená smysluplná jednotka, úsek většinou s 8 takty;
- **perioda**, drobná věta složená ze dvou vzájemně si odpovídajících částí (polověty: **předvětí** a **závětí**);
- **téma**, většinou 8-taktová jednotka jako věta (synonymum); téma se vyznačuje většinou symetrickým členěním a harmonickou uzavřeností (kadence typická pro klasicismus);
- **díl**, větší jednotka v rámci hudebního díla, často se celá opakuje, např. *expozice* sonátové formy;
- **věta** v nadřazeném slova smyslu: uzavřený hudební kus ve vícevětém sledu (např. v divertimentu) nebo v **cyklu** (jako např. v sonátě).

Se vznikem taktu v hudbě kolem roku 1600 se dělící cezury zpravidla shodují s taktovými předěly, takže je možno měřit délku jednotek a jejich kombinací v počtech taktů. Pro označení dílů se používá velkých nebo malých písmen, která souhrnně označují kategorie shodnosti (a a), podobnosti (a a') nebo odlišnosti (a b).

Typy utváření period

Terminologie jako motiv, hlava tématu atd. nenačňuje ještě nic o vlastnostech úseků a period. Při-

tom existují různé typy utváření period. Zde jsou 3 příklady z hudby 18. století:

Barokní provádění (obr. A). Pro utváření barokních period je charakteristické, že prvky jednoho tématu jsou rozptýleny do dlouhých řetězců. Bezprostředním opakováním motivu a na různých stupních vzniká jednotný rytmus a jednotný motivicko-melodický pohyb a s ním jednotný afekt. Častou formou provádění je sekvence, jejíž části se ale opakují zřídka více než třikrát (motiv b).

Klasický písňový typ (obr. B). Zcela jinak vypadá výstavba periody v klasicismu. Zde se pracuje s *kontrasty*. První fráze přinese vzestupný pohyb s dvěma kontrastními motivy, se vzestupným rozloženým trojzvukem a půltónovým krokem ve vysoké poloze (b–a), obojí v *pianu*. Jí odpovídá opět kontrastní fráze s drobně členěným osminovým motivem c, ve *forte*. Předvětí končí polovičním závěrem na dominantě (D dur). Následuje variované opakování první fráze v *pianu* a druhé ve *forte*. Toto opakování tvoří závětí, které se vrací k výchozí tonice a tím větu nebo téma zakončuje.

Jasně ohraničení dílů a jejich kontrastnost přibližuje tento druh výstavby period **písňové formě** (s. 109).

Klasický vývojový typ (obr. C). V BEETHOVENOVÉ příkladu je podobný motivický materiál jako u MOZARTA: motivy a jsou stejné, b jsou variantami. Druhá fráze však nepřináší *kontrast* k frázi první, nýbrž *pozměněné opakování*. Pohyb se *zintenzivňuje*. Druhá fráze a tím i předvětí opět končí polovičním závěrem na dominantě (C dur). Následující 4 takty vytvářejí nyní jednotu jinak než v ukázce B: motiv b se objevuje variován v trojnásobné gradaci, dokud vše neuzavře kadence závěrečného motivu, a sice na dominantě, čili s otevřeným koncem naplněným očekáváním. Bezprostřední opakování motivu se liší od opakování BACHOVA dramatickou gradací a zřetelným ukončením celé periody *korunou* jako gestem zastavení. Pohyb je přerušen.

dvoudílná písňová forma	a : b :	orchestrální ritorela
trojdílná písňová forma	a b a	sólová epizoda
	: a : b a :	tonika
barová forma	a a b	dominanta
opačná barová forma	a b b	subdominanta
reprízová barová forma	a a b a	vzdálené tóniny
		kadence

A Písňové formy

díly	a	b	a	c	a	d	a	e	f	a
takt	1	17	33	49	65	81	97	113	129	145
tónina	E	H	E	cis	E	A	E	gis	E	
funkce	T	D	T	S	T	S	T	FD	T	

hlava ritorelu
Řetězové rondo, J. S. Bach, Houslový koncert E dur, 3. věta

díly	a	b	a	c	a	b	a
------	---	---	---	---	---	---	---

Obloukové rondo, odpovídá rozšířené třídílné písňové formě

rondo	a	b	a	c	a	b	a	
sonátová forma	a	b	a	c	a	b	a	Coda
sonátové rondo	a	b	a	c	a	b	a	Coda

Sonátové rondo z ronda a sonátové věty

díly	a	a'	b	c	a	a'	a	b	c	a	a'	Coda	
takt	1	40	65	108	131	147	182	208	247	272	273	304	321
tónina	B	B	B	F	B	B	Es	B	B	B	B	B	B

Sonátové rondo, W. A. Mozart, Klavírní koncert B dur, KV 595, 3. věta

B Rondové formy

Hudební formy jsou modely abstrahované z uměleckého díla. Usilují o uchopení strukturálních a stavebních souvislostí z mnoha aspektů.

Mluvíme o formách **vokálních a instrumentálních** (obsazení), **homofonních a polyfonních** nebo **kontrapunktických** (větná struktura), **logických a plastických** nebo **přirazovacích a vývojových** (souvislost), a také o **písňových formách** (přirazovací forma) atd. – Přesto se toto dělení často prolíná: fuga může být vokální i instrumentální, v homofonní sonátové větě se mohou objevit polyfonní části atd.

Forma a druh jsou dva pojmy, jež se často kříží. Například sonáta je hudebním druhem a zároveň nacházíme typickou instrumentální sonátovou formu. Symfonie je oproti tomu čistě druhovým pojmem: jejím **obsazením** je orchestr, její **forma** je sonátová (sled vět a struktura). Tak se slučuje v definici jednoho druhu většinou více hledisek: **obsazení** (směčkový kvartet, symfonie), **text** (duchovní oratorium, světská opera), **funkce** (preludium, tanec, serenáda), **místo provozování** (chrámová nebo komorní sonáta), **větná struktura** (toccata, fuga) aj.

O většině forem pojednává nauka o druzích (*Druhy a formy*, viz s. 110 n.). Některé formy jsou ale natolik všeobecné, že je nutné představit je zde jako model:

Přirazování znamená buď nepřetržité opakování stejné části s různými změnami (**sled variací**), nebo nepřetržité připojování nových dílů (**sled úseků v tancích**). K řadám patří také písňové formy.

Písňové formy se skládají ze 2–3 dílů v různých kombinacích. Tento termín zavedl v roce 1839 A. B. MARX. Nevztahuje se pouze na píseň, nýbrž také na všechny instrumentální a vokální formy vystavené tímto způsobem:

- **dvoudílná písňová forma**: každý díl se opakuje. Začátky a konce obou dílů jsou většinou vystavěny stejně (obr. A).
- **třídílná písňová forma**: vzniká opakováním 1. dílu po odlišném 2., resp. prostředním dílu. Symetricky vyvážená forma vylučuje dramatický vývoj a osvědčuje se zejména v *pomalých větách* (sonáta, koncert atd.). 1. díl se většinou opakuje, stejně tak 2. díl společně s 3., čímž vzniká dvoudílná forma (věta suity, sonáty). Jsou-li tyto tři díly dále členěny, vznikají rozšířené písňové formy, např. obloukové rondo (obr. B) nebo menuet s triem (viz s. 146). Formy, ve kterých se počáteční díl po prostředních dílech opakuje, se také nazývají **obloukové formy** (LORENZ, 1924).

– **barová forma**: je tvořena dvojnásobným uvedením a dlu a přiřazením b dlu, vyskytuje se v rozličných kombinacích i jako **opačná** nebo **reprízová barová forma** (obr. A). Byla používána především ve strofických formách minnesängerů a meistersingerů (srovnej s. 192 nn.).

Rondové formy. Instrumentální rondo se vyvinulo v 17. století a se středověkým vokálním *rondeau* (s. 192) má společnou pouze refrénovou strukturu. Je to složená písňová forma ve smyslu obloukové formy.

– **Řetězové rondo** (*it. rondo*): řada ritorelů s vloženými **epizodami**. Ritorely jsou shodné a jsou ve stejných nebo blíže příbuzných tóninách. Epizody pak odpovídajícím způsobem modulují. V BACHOVĚ koncertu (obr. B) se orchestrální ritorelné pětkrát navrácí, vždy na tonice E dur. Sólové epizody vybočují při střídání dur a moll do dominanty, subdominanty, VI. a III. stupně. Všechny díly jsou stejně dlouhé (16 taktů), poslední sólová epizoda je kvůli stupňování dvakrát tak dlouhá. Jakkoli může přirazování dílů k sobě působit blokově, jejich tematický materiál je umně propojen: 1. sólová epizoda přináší jakoby inverzi hlavy ritorelu, která je pak dále prováděna transpozicemi (srovnej not. př.).

– **Obloukové rondo** (*fr. rondo*): 2 krajní díly rámuji kontrastující střední díl (obr. B), který se může opět dělit, např. v menuetu s triem (viz výše).

– **Sonátové rondo**: je vytvořeno kombinací rondové a sonátové formy a nachází se především ve finálních větách klasických sonátových cyklů, symfonií, koncertů, kvartetů atd. Vliv sonátové formy se ukazuje v přiblížení charakteru rondového dílu b sonátovému vedlejšímu tématu (v sonátovém rondo bez opakování), v harmonické rozmanitosti a tematické práci prováděcího středního dílu c a v trasponovaném novém uvedením dílu b na tonice. Často se vsouvá kadence a po ní následuje koda jako v sonátové formě (viz schéma obr. B).

Příklad sonátového rondo od W. A. MOZARTA (obr. B: schémata nad sebou) ukazuje, jak málo může formové schéma nad hrubý obrys stavby vystihnout melodickou, harmonickou, technickou, krátce hudební nápaditost živého uměleckého díla.

V 19. století bylo rondo v mnoha ohledech nápaditě rozvíjeno a objevilo se v nových podobách (např. *Enspíglova šibalství* R. STRAUSSA).

vrchní vokální hlas (variovan, příklad strofy podle Salinase, 1577)

vrchní instrumentální hlasy (variovány)

stroficky se opakující basová formule

A Strofický bas jako variační model, Aria di Romanesca (podle Ortize, 1553)

B Raná operní árie, C. Monteverdi, Lamento d'Arianna (1608)

orchestrální ritornel	sólový zpěv	orchestrální ritornel
	doprovod: continuo, cembalo	

orchestr
 continuo
 cembalo
 zpěv
 hudební materiál

cembalová árie, benátská opera

event. 1–2 koncertantní nástroje (flétna, trubka, housle...)			
orchestrální ritornel	sólový zpěv	orchestrální ritornel	sólový zpěv
	doprovodné nástroje		doprovodné nástroje

orchestrální árie

D	D	D	D a pokračování	D = hlava tématu
---	---	---	-----------------	------------------

árie s devízou

notace	Fine				da Capo al Fine	
harmonie	T - D	D - T	paralelní moll	T - D	D - T	
	moll. dur	paral. dur	paral. moll. dur	moll. dur	paral. dur	moll. dur
hudba	a	a'	b	a	a'	
text	1. strofa		2. strofa			

↓

orch.	sólový zpěv	orch.	sólový zpěv	orch.
-------	-------------	-------	-------------	-------

Velká árie da capo, neapolská opera

C Formová schémata árií

Aria jako variační model

Jako *aria* (ze starofrancouzského *air*, způsob) se v 15.–18. století označovala kadenční basová formule, která se stále opakovala (*basso ostinato*) a tvořila tak základ pro variace. Tyto basové modely byly velmi známé a oblíbené: *Aria di Ruggiero*, *Aria di Siciliano*, *Aria di Romanesca* (obr. A, srovnej s. 262 n.) atd.

Aria byla kostrou pro improvizaci, od konce 16. století i pro kompozici. Sloužila jako:

- **Taneční bas:** s variacemi vrchních hlasů; ve suitě aria přetrvávala až do 18. století jako taneční věta různého charakteru.
- **Variační model:** pro vrchní hlasy, zvláště v hudbě pro klávesové nástroje a loutnu, ale také pro smyčce (ORTIZ, 1553).
- **Písňový bas:** pro každou strofu jedno opakování basu, melodie je často lehce variována. Ke každému z basů existovalo obrovské množství textů, většinou osmiverší (*ottava rima*), často improvizovaných spolu s melodií. Text na obr. A od Španěla SALINASE se hodí k (it.) Romanesce.

Ve Francii se tento bas nazýval *air* (zvl. *air de cour*), v Anglii *ayre*. V Itálii se aria vyskytovala jako strofická píseň také v rané operě a kantátě.

Raná operní árie

Zpěvy rané opery byly těsně vázány na text a rozvíjely se recitativně nad generálbasem resp. nad orchestrem; expresivní melodika madrigalového typu vedla přitom k větším, afektivně jednotným, ale formálně volným *ariosním* útvarům.

Slavným příkladem takovéto rané operní „árie“ je *Lamento d'Arianna* (*Nářek Ariadny* nad ztrátou Thesea) z opery CL. MONTEVERDIHO *Arianna* (Mantova 1608; srovnej madrigalovou verzi s. 124), která se jinak zachovala jen jako fragment. Obr. B ukazuje pregnantní úvodní téma, které jímavým gestem vyjadřuje Ariadninu bolest (příčnosti, chromatika, pomlky, nová nasazení, gradace, závěrečné rezignující zhroutení do sebe). Hudba sleduje text a bezprostředně vyjadřuje jeho citový obsah a melodický spád řeči (*oratio domina harmoniae*, řeč ovládá hudbu).

V měšianské benátské operě 17. století došlo k určité typizaci árií, částečně podmíněné bohatou a rychlou produkcí (až 80 árií v jedné operě). Byly to krátké písňové kusy v známých tanečních rytmech jako *forlana* (6/4, pozdější *barcarola*), *vilota* (rychlý 6/8), *siciliano* (pastorální, kolébavý 6/8). Jakožto strukturální typy se v Benátkách objevují:

- **Cembalová árie:** doprovázena jen *continuem*, orámovaná orchestrálními ritornely.
- **Orchrální árie:** orchestrální doprovod s ritornely mezi jednotlivými strofami; později se připojily 1–2 koncertantní nástroje, většinou

dechové. Rozšířeným formovým typem orchestrální árie byla **árie s devízou**: pregnantní hlavu tématu přednese jako *devízu* (neboli *motto*) nejprve orchestr, poté ji opakuje zpěvák jen s *continuem* a nakonec ještě jednou orchestr; teprve pak následuje celá árie (obr. C).

Árie da capo se po svých předformách u MONTEVERDIHO v Mantově a Benátkách stala v době rozkvětu *neapolské opery* v díle ALESSANDRA SCARLATTIHO (1660–1725) hlavní formou barokní árie. Téměř všechny árie BACHOVY a HÁNDELOVY jsou árie da capo.

Textově se skládá ze dvou krátkých strof; druhá strofa je komponována kontrastně k první, která se poté opakuje.

Notovaly se jen ony dva kontrastní díly s příslušnými pokyny k opakování a zakončení (*da capo al fine*; obr. C).

Ve vyhraněné podobě cca od roku 1700 sestávala první strofa (a) ze dvou dílů rámovaných orchestrálními vstupy, jež se pak v poněkud variované podobě opakovaly (a'). Ustálilo se také pevné modulační schéma (obr. C; harmonie: horní řádek pro durovou árii, spodní pro mollovou).

Repríza dává zpěvákovi příležitost k virtuóznímu zdoobení partu.

Nedramatická reprízová forma árie da capo nemůže dále rozvíjet děj. Tuto funkci přenechává **recitativu** (**secco**), takže *recitativ a árie* jsou spolu obvykle spojeny. Mezi ně se často vsouvalo krátké reflexivní *arioso* (*recitativu accompagnato*, viz s. 144). Árie sama vyjadřovala obecné, statické afekty a nálady duše, přirovnávané obvykle k náladám a stavům přírody (tzv. Gleichnisarie).

Kromě jiných se vyhranily tyto typy árií: **aria di bravura** (*bravurní árie*, rychlá, virtuózní, pro afekty zuřivosti, pomsty, vášně apod.), **aria di mezzo carattere** (*středního charakteru*, klidná, vyjadřující vroucnost, lásku, bolest apod.), **aria parlante** (*mluvící*, rychlé deklamující).

Pozdější vývoj árie. Aby docílil plynulejší tok děje, proměnil GLUCK árii v menší písňový útvar s přirozeným výrazem textu.

Lyricky zpěvná je rovněž krátká, většinou dvoudílná **cavatina** (HAYDN, MOZART), velice volně si s formou pohrává **rondová árie**, často s úvodním recitativem (*accompagnato*).

Scéna a árie se jako složená dramatická forma původem z opery buffa 18. století objevuje zejména ve velké operě 19. století (BEETHOVEN, WEBER, VERDI, MEYERBEER).

Druhá pol. 19. století upouští od jasně členěných áriových forem (WAGNERŮV *sprechgesang* a nekonečná melodie); historizující směry 20. století opět pěstují staré áriové formy (např. ŠTRAVINSKIJ, *The Rake's Progress*, Život prostopášníka).

téma

1. proti-
věta
2.
3.

□ volně vedený hlas
■ prodleva

E expozice
P provedení

M mezihra
K koda

J. S. Bach,
Dobře temperovaný
klavír I, Fuga II
(c moll)

A Schéma a expozice fugy

dvojitá fuga
trojitá fuga

dvojitá fuga, současný nástup
tématu I a II

dvojitá a trojitá fuga, sukcesivní
(následné) zpracování témat

B Vícenásobná fuga

soprán	■	■	■	■	■	■	■	■	■
alt	■	■	■	■	■	■	■	■	■
tenor	■	■	■	■	■	■	■	■	■
bas	■	■	■	■	■	■	■	■	■
takty	1	2	3	4	5	6	7	8	9

C Permutační fuga, J. S. Bach, Kantáta BWV 182

Fuga je vícehlasá instrumentální nebo vokální skladba; termín fuga se přitom vztahuje jak na specifickou **skladebnou techniku**, tak na **formový a stavebný princip**. Fuga má zpravidla 3 až 4 hlasy.

Vzorový tvar získala fuga v době BACHOVĚ. Její přísný a zároveň fantazijně bohatý princip uspořádání byl považován za obraz vyšší harmonie světa.

Fugy jsou každá jiná. Jako ukázkou zvolme např. BACHOVU fugu na obr. A. Je **tříhlasá** a má jako každá **jednoduchá** fuga jen **1 téma**. Toto téma má výrazný začátek (*blava tématu* v taktu 1 a 2) a pak již méně pregnančně pokračuje dále (t. 3 nn.). Téma (*subjekt*) zaznívá nejprve v **základní podobě** jako **dux** (*vůdce*) ve středním hlase, potom jako **odpověď** nebo **comes** (*průvodčí*) ve vrchním hlase (t. 3 a 4). Dux je na tonice c moll, začíná tónem c, comes stojí na dominantním V. stupni se začátkem na g. Z tonálních důvodů mění comes úvodní kvartový skok c²-g¹ k duxu (t. 1) na skok kvintový g²-c² (t. 3, *tonální odpověď* namísto intervalově věrné odpovědi *reálné*). Zároveň zaznívá ve středním hlase **kontrapunkt** (*kontrasubjekt, protivěta*).

Třetí nástup musí opět proběhnout v základní podobě, proto se zde moduluje z g moll zpět do c moll (t. 5 a 6). Modulace pracuje s motivickým materiálem. Potom zaznívá téma jako dux ve spodním hlase (t. 7 a 8).

Ostatní hlasy nemlčí: protivěta z t. 3 a 4 zaznívá ve vrchním hlase, střední hlas přináší 2. kontrapunkt (protivětu).

Tím je ukončena tzv. fugová **expozice** (srovnej oproti tomu *expozici* a *provedení* sonáty, s. 148 n.), v níž každý z hlasů jednou přednesl celé téma. *Sled tvarů tématu* (*dux a comes*) je přitom závazný (u čtyřhlasé fugy by následoval ještě comes), *pořadí nástupu jednotlivých hlasů* (*reperkuse*) je ale variabilní.

Schéma na obr. A ukazuje v náležitém zmenšení další průběh fugy c moll. Následuje *modulující mezivěta* (t. 9 a 10) bez tématu, ale s tematickou popř. kontrapunktickou substancí. Další část (t. 11 a 12) znovu *provádí* celé téma, ale jen ve vrchním hlase, zatímco ve spodním a středním hlase zaznívají protivěty 1 a 2. Tato část se nazývá **provedení**. Zde je v paralelní tónině Es dur.

Následuje opět *mezivěta* (epizoda, t. 13 a 14), potom *citace tématu* ve středním hlase na mollové dominantě g moll (t. 15 a 16, střed fugy), pak *mezihra* (t. 17–19), *citace tématu* ve vrchním hlase na tonice c moll (t. 20 a 21), delší *mezihra* (t. 22–26) a poslední *citace* v c moll s tématem v basu (t. 27 a 28). Kadencující me-

zihra (t. 29) převádí dění ke **kodě**, v níž téma zaznívá naposledy v c moll nad *prodlevou* v basu (t. 29–31).

Takto se ve fuzě stále střídají partie nejpřísnějšího tematického kontrapunktu (**citace tématu**) s volnějšími epizodami (**mezivětami**). Počet těchto partií, jejich délka, rozvržení tónin atd. jsou vždy variabilní, možnosti tematického zpracování jsou velmi rozmanité, mj. *těsna* (nástup tématu v novém hlase ještě před tím, než doznělo v hlase předcházejícím), *inverze, rak, augmentace, diminuce* apod. (srovnej s. 118). – Všechny kontrapunktické výdobytky středověku a renesance tak vplývají do barokní fugy jakožto velké syntézy polyfonního umění.

Zvláštní formou jednoduché fugy je **permutační fuga** bez mezivět (obr. C). Další zvláštnosti představují **vícenásobné** (vícetematické) fugy:

– **Dvojitá fuga** (vícetematická): fuga se dvěma tématy, která buď nastupují od samého začátku společně (např. MOZART: *Kyrie* z Requiem), anebo jsou uvedena po sobě ve dvou expozicích a spojena později (obr. B).

– **Trojitá fuga**: fuga se třemi tématy, která jsou expónována a spojena jako v druhém typu dvojité fugy (obr. B).

– **Čtyřnásobná fuga**: fuga se čtyřmi tématy, založená na stejném principu jako trojitá fuga.

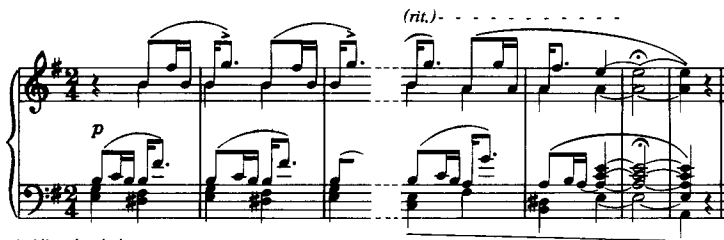
Fuze může předcházet preludium, toccata nebo jiná podobná volná forma.

Stručné dějiny

Fuga (lat. *fuga*, útěk, nejprve označení pro kánon, srovnej s. 119) se vyvinula v 17. století z imitáčních forem 16. století a raného baroka, jako byly *fantasie, tiento* a především *ricercar* (s. 260). Objevovala se tradičně ve zcela určitých souvislostech, např. ve střední části francouzské ouvertury, v rychlých větách chrámové sonáty, také v koncertu grossu (koncertantní fuga) a jako sborová fuga v kantátě, oratoriu, mši (*Kyrie, Amen* v Gloria, Credo aj.) atd., na vrcholu vývoje pak nakonec v samostatných velkých sbírkách, zvláště BACHOVÝCH (*Dobře temperovaný klavír I, 1722, a II, 1744, Umění fugy, 1749–50*). Od těch dob je fuga se svými nároky na vedení hlasů považována za povinnou učební látku a prubířský kámen každého začínajícího skladatele. Klasicismus a romantismus zkoušely spojit fugu se sonátovou formou nebo s „poetickými“ (BEETHOVEN) a *programními* obsahy. Po velkoryse rozmanitých fugách pozdního romantismu (LISZT, REGER) následovaly klasicistně orientované fugy 20. století (HINDEMITH, STRAVINSKIJ).



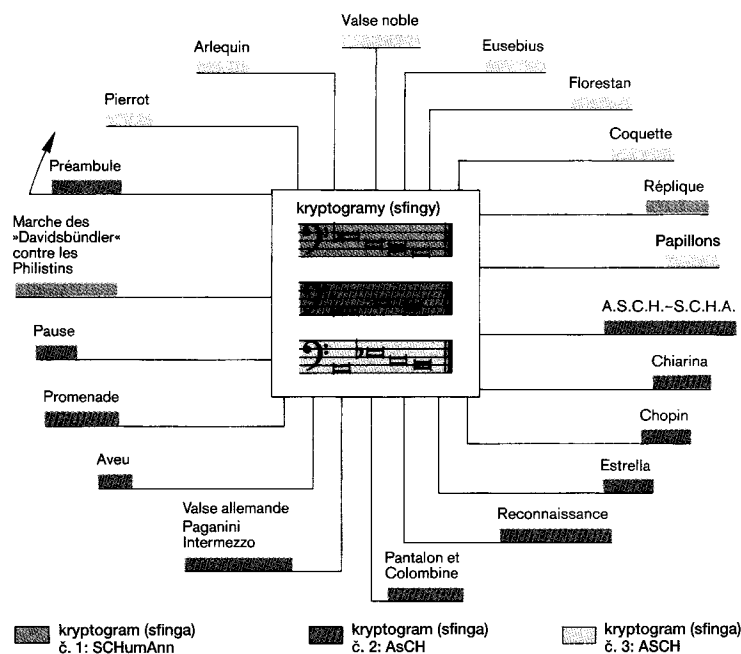
A Charakteristický titul, Fr. Couperin, Pièces de Clavecin (1713), Květinka neboli Něžná Nanetta



kolébavý pohyb

doznění a spánek

B Tónomalba, R. Schumann, Dětské scény op. 15 (1838), Dítě usíná



C Cykly charakteristických kusů, R. Schumann, Carnaval (Karneval) op. 9 (1834/5)

Obsah a forma

Charakteristický (lyrický) kus je krátký instrumentální (většinou klavírní) kus, který nese zpravidla mimohudební název.

Forma charakteristického kusu není pevně stanovena. Vzhledem ke stručnosti a převážně lyrickému obsahu převažuje **písňová forma**.

Charakteristický kus stojí na pomezí absolutní a programní hudby.

V COUPERINOVĚ klavírní skladbě (obr. A) lze za prvky absolutní hudby považovat dvoudílnou (suitovou) formu, taneční charakter, melodický vrchní hlas a způsob přednesu, který vyplývá ze skladby samotné a který přednesový pokyn *Gracieusement* pouze upřesňuje.

Tento kus nese ovšem mimohudební název, který se snaží charakterizovat náladový obsah skladby. Je proto subjektivní, poetický a nejednoznačný (COUPERIN nabízí dva tituly).

Při vzniku charakteristického kusu a jeho názvu existují v zásadě dvě možnosti:

- skladatel veden čistě hudební fantazií napíše kus velmi vyhraněného charakteru a podle něj pak dá kompozici mimohudební titul, jak to o sobě dosvědčil např. SCHUMANN, nebo je název doplněn až později na přání nakladatele;
- skladatel vychází z mimohudební předlohy (obraz, báseň, osoba, krajina apod.) a přenáší příslušný náladový obsah do hudby.

Tato druhá cesta odpovídá způsobu kompozice **programní hudby** (srovnej s. 142). Programní hudba a charakteristický kus se přitom odlišují tím, že první líčí spíše průběh děje nebo sled obrazů, zatímco druhý typ spíše nálady a duševní stavy.

Pod charakteristický kus v širším slova smyslu lze započítat i kusy, které mají jednotný a jasně určený charakter, které však nenesou žádný mimohudební titul, ale jen druhové označení. Úměrně tomu, jak roste podíl mimohudebního faktoru jako určujícího prvku skladby, se charakteristický kus blíží programní hudbě. Charakteristický kus tak zahrnuje v nejšířím slova smyslu:

- **preludia** (např. BACHOVA a jiných), zvláště **chorální předehry**, jejichž charakter je určen textem chorálu; v devatenáctém století preludia CHOPINOVA, ve dvacátém DEBUSSYHO (s podtitulem) aj.;
- **kusy obecnějšího charakteru** jako jsou tance, pochody, fantazie, klavírní kusy, bagately, moments musicaux, impromptus, listky do památníku aj.;
- **speciálnější charakteristické kusy** jako je balada, berceuse, capriccio, elegie, ekloga, intermezzo, píseň beze slov, nokturno, rapsodie, romance atd.;
- **charakteristické kusy s programním obsahem**: tombeau nebo lamento jako pohřební nebo smuteční zpěv, battaglia jako líčení bitvy,

caccia jako líčení lovu, se kterými se setkáváme již ve středověku a renesanci;

- charakteristické kusy s **mimohudebním obsahem** verbalizovaným v názvu.

Tónomalba v charakteristickém kusu

se uplatňuje jako prostředek, který obrací posluchačovu fantazii určitým směrem. Při tlumočení mimohudebních prvků je hranice mezi vnitřním stavem (charakteristický kus) a dějovým průběhem (programní hudba) často nezřetelná. Také stavy musí být hudebně vykresleny v časové posloupnosti, což v sobě obsahuje možnost programního průběhu. SCHUMANNŮV kus *Kind im Einschlummern* (*Dítě usíná*) líčí náladový obsah a děj; začíná kolébáním a končí náhlým ponořením do klidného spánku (překvapivá harmonie, dlouhý zdržený akord; obr. B).

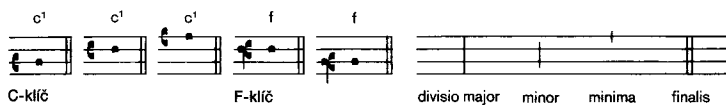
Cykly charakteristických kusů

Charakteristické kusy se často vydávají ve svazcích o větším počtu čísel (BEETHOVENOVY *Bagately*, MENDELSSOHNOVY *Písně beze slov* atd.), aby se tak malá forma dostala do větších souvislostí. Spojujícím momentem cyklu charakteristických kusů se může ale naopak stát určitá centrální poetická nebo hudební idea, jako je tomu u SCHUMANNA v cyklu *Papillons* (*Motýli*), *Carnaval* (*Karneval*), *Waldszenen* (*Lesní scény*) atd. nebo ve variačních cyklech, v nichž téma či jeho jednotlivé motivy tvoří východisko pro kusy velmi rozdílného charakteru, jako v SCHUMANNOVÝCH *Abegg-variacích* (**charakteristické variace**).

V *Karnevalu* se řadí 20 charakteristických kusů (osoby nebo situace na maškarním plese) kolem ústřední myšlenky, která je ukryta do tónové symboliky tří sfing; jedná se o město AŠ (německy ASCH), z něhož pocházela SCHUMANNOVA snoubenka ERNESTINE VON FRICKEN (*Estrella*), a zároveň o písmena S, C, H, A z SCHUMANNOVA jména. Motivicky jsou jednotlivé kusy spřízněny vždy s jednou ze sfing.

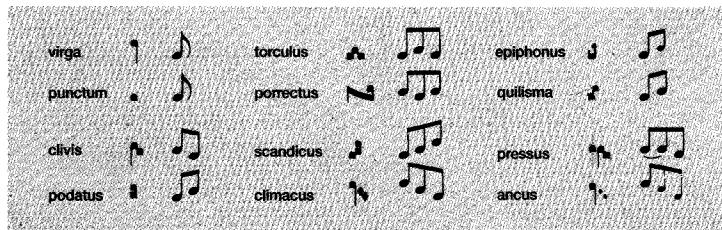
Stručné dějiny

Charakteristický kus nacházíme už u loutníků 16. a 17. století, anglických virginalistů, francouzských klavírnistů. Následně pak u německých představitelů citového slohu 18. století se hrála svou roli afektová teorie a teorie nápodoby. Klasicismu byl charakteristický kus cizí, v romantismu se stal naopak hlavní formou, poté vyústil do povrchní salonní hudby 19. století (*Gebet einer Jungfrau*, *Modlitba panny*). V lidové instrumentální hudbě a v zábavné a populární hudbě 20. století jsou charakteristické názvy běžné, částečně z reklamních a psychologických důvodů.



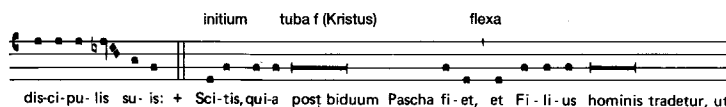
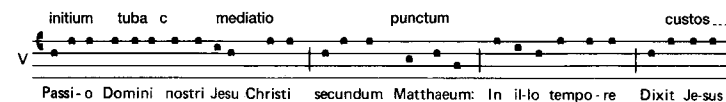
C-klíč
čtyřlínková osnova a klíče

F-klíč
divisio major minor minima finalis pomlky

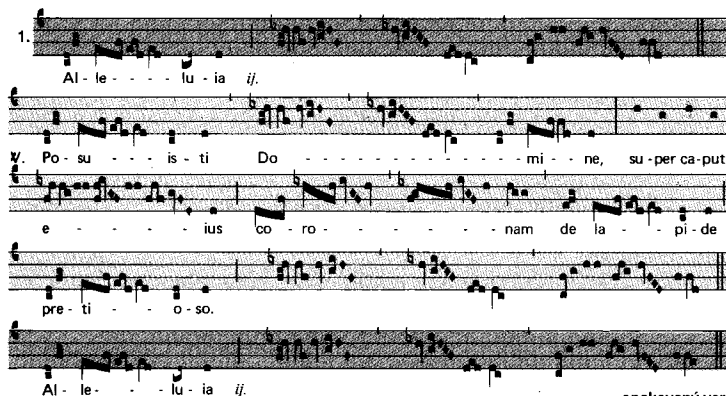


typy neum

A Notace chorálu



B Liturgická recitace (accentus), melodický model pašiji



C Responsoriální zpěv (concentus), alleluia „Posuisti“

opakovaný verš (sbor)
žalmový verš (sólo)

Chorál je jednohlasý nedoprovázený zpěv katolické liturgie (*gregoriánský chorál*, viz s. 184), později i církevní zpěv protestantské obce. Zpěvy obou hlavních typů katolické bohoslužby jsou uspořádány podle církevního roku do dvou knih:

– **Graduale (graduál)** obsahuje zpěvy mše, a to nejprve zpěvy, které se pro jednotlivé mše mění (*proprium*): *introitus*, *graduale*, *alleluia*, *tractus* (posní doba, requiem), *sekvence* (svátky, requiem), *offertorium* a *communio*; potom části neměnné (*ordinarium*): *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* a *Benedictus*, *Agnus Dei*; potom *Requiem* aj. (srovnej s. 128).

– **Antiphonale (antifonář)** obsahuje zpěvy denního officia: *laudes* (*ranní chvály* při východu slunce), *prima* (1. hodina = v 7 hodin), *tertia* (3. hodina = v 9 hodin), *sexta* (6. hodina = v 12 hodin), *nona* (9. hodina = v 15 hodin), *vesperae* (*nešpory* při západu slunce, v 18 hodin), *completorium* (konec dne, ve 20 hodin). Pro noční zpěvy, *matutinum*, je určeno **matutinale** nebo **liber responsorialis**.

Gregoriánský chorál je provozován celebrantem, předzpěvákem (*cantor*), sborem kleriků a chlapců (*schola cantorum*) a lidem. Způsoby přednesu (srovnej s. 180):

- *sólistický*: celebrant a předzpěvák;
- *responsoriální*: střídání sóla a sboru;
- *antifonální*: střídání dvou sborů.

Notace chorálu

V souladu s rozsahem chorálních melodií se používají 4 linky a 2 klíče: C- a F-klíč, oba v různých pozicích.

Jako notační znaménka slouží **neumy**, které se ve středověku rozvinuly z raných forem do dodnes obvyklých kvadratických a rhombických tvarů (výběr na obr. A, srovnej s. 186). Neumy bez linek naznačují výškový průběh melodie a artikulaci melodického pohybu. Při sylabickém zpěvu stojí nad každou notou *virga* nebo *punctum*, rytmus se řídí podle textu a jeho akcentů. Dva nebo více tónů nad jednou slabikou je při melismatickém zpěvu zobrazeno pomocí vícetónových neum. Neumy jako *epiphonus*, *pressus*, *ancus*, *quillisma* se nevztahují na tónovou výšku, ale na způsob přednesu (srovnej k tomu s. 186). – Na konci každého notovaného řádku je *custos*, malá nota bez textu, která ukazuje výšku prvního tónu následujícího řádku.

Accentus a concentus se rozlišují podle ORNITOPARCHA (1517) jako stylové typy chorálů:

1. **Accentus** je liturgické recitování na určené tónové výšce (*tenor*, *tuba*) s jistými melodickými floskullemi v závislosti na členění textu: **initium**

na začátku věty (vzestup k tenoru), **punctum** na jejím konci (sestup k finále), **flexa** na čáře, **metrum** u středníku nebo dvojtečky (střední kadence), **interrogatio** u otazníku, u slavnostních zpěvů **mediatio** místo flexy a metra atd. (obr. B). Accentus se vyskytuje hlavně jako zpěv kněze. Používá se v officiu při oracích a lekcích, při mši u epištoly, evangelia apod. Čím slavnostnější je forma, tím bohatší jsou její floskule (preface, pašije apod.).

Na obr. B se mění i tuba, když jsou slova vyprávěcího evangelisty přednášena na c, Kristova slova pak slavnostněji na nižším f. V accentu se objevují i vstupy lidu (*aklamace*, např. „Amen“).

2. **Concentus** zahrnuje vlastní zpěvy. Vztah hudby a slova zde sahá od jednoduchého zpěvu *syllabickébo*, kdy na jednu slabiku připadá jeden tón, přes *neumatický* s drobnými skupinkami not nad jednotlivými slabikami až po bohatou *melismatiku*, při níž na každou notu připadá více tónů.

Modalita. Chorál je diatonický. K 8 církevním módům (*octoechos*) viz s. 90 a 188. Tónina se udává na začátku chorálního zpěvu číslicí.

Nejdůležitější zpěvy officia kromě **nokturnových responsorií**:

- **antifony officia**: prosté, sylabické, žalmové formule s antifonami;
- **mariánské antifony**: melismatické sborové zpěvy, užívají se zejména čtyři, např. *Salve Regina*;
- **antifony invitatoria**: bohaté na melismata.

Nejdůležitější zpěvy mše jsou:

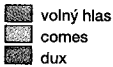
Antifony:

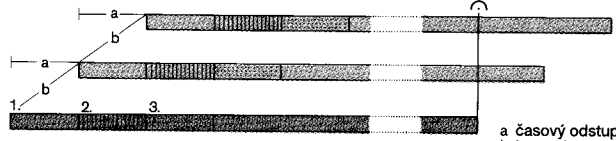
- **introitus**: melismaty prostoupený zpěv;
- **offertorium**: sborová antifona bez žalmového verše, také melismatická;
- **communio**: sylabicky prosté jako antifony officia.

Responsoria:


- **graduale**: starý zpěv, stavbou většinou čtyřlínká antifona se silně melismatickým veršem (*sólová psalmodie*);
- **alleluia**: původně sólistické, od ŘEHORE I. se žalmovým veršem, nejmelismatičtější zpěv mše; alleluia a verš jsou většinou motivicky propojeny, jubilus má formu aab nebo abb apod.; způsob přednesu: sólová intonace alleluia bez jubilu, sbor: alleluia s jubilem, sólista: verš, sbor: alleluia s jubilem (obr. C);
- **offertorium**: od roku 1958 opět ve formě responsoria s antifonou a sólovou psalmodií, bohatě zdobené melodie.

K tomu navíc přistupují sborové zpěvy ordinaria.







A Přísný kánon, tříhlasý
 a časový odstup
 b interval
 ○ možný závěr




B Nekonečný kánon, čtyřhlasý, Francie, 13. stol. (?)

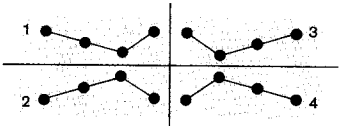


C Smíšený kánon
 Bach, Goldbergovy variace,
 kánon v sekundě






D Směr pohybu comesu
 Bach, zrcadlový kánon (kánon v inverzi) v sextě na „Vom Himmel hoch“

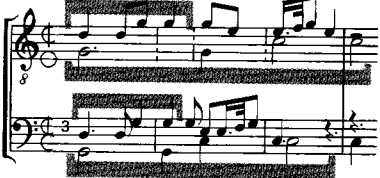


1 rovný pohyb
 2 inverze (zrcadlový kánon)
 3 rak (račí kánon)
 4 inverze raka (zrcadlový kánon kombinovaný s račím)



notace

soprán: proportio dupla (♭)
 alt: tempus perfectum (o)
 tenor: proportio tripla (♯3)
 bas: tempus imperfectum (c)



realizace

E Proporční kánon, Pierre de la Rue, Missa L'homme armé, Agnus Dei

Typy a vedení hlasů

Kánon znamená přísné napodobení jednoho hlasu (*dux*) hlasem jiným (*comes*). V původním významu slova je kánon *pravidlo* nebo pokyn pro toto napodobení.

Přísný kánon (obr. A). Notuje se jen *dux*. Comesy opakují *dux* věrně notu po notě, přičemž nastupují vždy ve stejném **časovém odstupu a** (čísla 1, 2, 3) a případně v určitém **intervalovém odstupu b** (např. oktáva, kvinta, kvarta). V závěru kánonu mohou jednotlivé hlasy buď končit postupně, a nebo skončit společně korunou.

Nekonečný kánon: jakmile každý z hlasů proběhne, ihned nastupuje znovu od začátku, takže kánon by takto mohl pokračovat donekonečna (*canon perpetuus*). K tomuto typu patří většina společenských kánonů (obr. B).

Kruhový (spirálový) kánon: nekonečný kánon, u něhož *dux* končí o tón výše než začal, takže při každém opakování postoupí hlasy o tón výš (např. v BACHOVĚ *Hudební obětíně* se symbolickým poukazem: „Ascendete modulatione ascendat Gloria Regis“, *Ať královská sláva stoupá jako výška tónu.*)

Hádankový kánon: časový a intervalový odstup nástupu hlasů není udán, musí být rozluštěn.

Smíšený kánon (obr. C) se skládá z přísného kánonu a dalších *volných* hlasů. Nejčastější jsou dva vrchní kánonické hlasy a volný bas.

Určující momenty kánonu

1. Počet hlasů: Obvyklé jsou 2 až 3 hlasy, možných je ale i 8 a více hlasů. Vícehlasé kánony sestávají často z jednoduchých kánonů navrstvených přes sebe (*vícenásobný kánon*): **dvojitý kánon** ze 2, **trojitý** ze 3, **čtyřnásobný** ze 4 jednoduchých kánonů, které většinou nastupují současně.

2. Časový odstup nástupu hlasů: Čím je tento odstup kratší, tím obtížnější je další harmonický postup. Bez odstupu nasazují hlasy při fauxbourdonu (viz s. 230) a v *kánonu bez pomlky* (*canon sine pausis*, srovnej obr. E).

3. Interval nástupu hlasů: Každý comes může nastoupit v jiném intervalu vůči duxu (srovnej obr. E). Obvykle je ale interval nástupu pro všechny hlasy stejný: prima u *kánonu v primě* (obr. B), podobně pak u *kánonu v sekundě* (obr. C), v *tercií* atd.

Odpověď (*comes*) následující po *duxu* si často vyžaduje změny celých tónů a půltónů (**tonální odpověď**), protože intervalově věrné napodobení (**reálná odpověď**) by vedlo do odlišných tonálních oblastí (srov. původní tonální comes a zkonstruovaný reálný comes na obr. C).

4. Směr pohybu comesu (obr. D): V **běžném kánonu** sleduje comes směr pohybu *duxu* (*rov-*

ný pohyb). V **zrcadlovém kánonu** (*kánonu v inverzi*) přináší comes všechny intervaly *duxu* v *inverzi* (v *protipohybu*), tj. klesající tercií jako stoupající apod., jako by se převráceně *zrcadlily* podle horizontální osy. V **račím (protisměrném) kánonu** začíná comes od konce a přináší tak *dux* *pozpátku*, v kombinovaném **zrcadlovém račím kánonu** navíc horizontálně *převrácený*.

5. Tempový poměr mezi duxem a comesem: Comes může přednášet *dux* rychleji nebo pomaleji. Sem patří to nejkompikovanější z kánonického umění:

Proporční kánon. V menzurální notaci 13.–16. století mohl skladatel pomocí proporčních znamének vyžadovat různé tempové relace. V kánonu na obr. E vzniká z jednoho jediného hlasu čtyřhlasá věta. Hlasy nasazují **současně** v kvintoktávových odstupu. Interpretují jeden notový záznam v *rozdílných* tempech a rytmech:

- **soprán**: přeškrtnutý půlkruh (alla breve), odpovídá 2/4 taktu;
- **alt**: celý kruh, odpovídá 3/4 taktu;
- **tenor**: jako soprán, ale s číslicí 3, odpovídá 2/4 taktu s triolami, tj. 6/8 taktu;
- **bas**: půlkruh, odpovídá 2/2 taktu. Srovnej také s. 240, obr. B.

Pozdější notace umožňuje jen sudé násobení nebo dělení tempa (*canon per augmentationem* nebo *per diminutionem*).

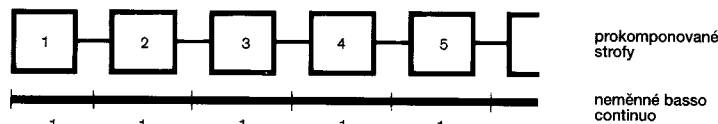
Stručné dějiny

Nejstarší dochovaný kánon pochází z 13. století (anglický *Letní kánon*, s. 212). Ve 14. století následovala francouzská *chasse* (s. 219) a italská *caccia* (s. 221), s loveckými scénami v textu a se symbolickým znázorněním útěku a pronásledování v kánonických hlasech. Takováto sazba a skladby byly nazývány též *fuga* (útěk).

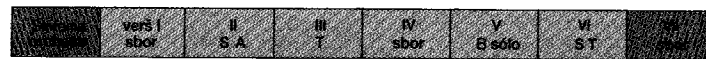
Dobu rozkvětu zažil kánon ve franko-vlámské vokální polyfonii 15. a 16. století. Stal se učební látkou a platil za obzvláštní důkaz kompozičního umění (viz vyobrazení kánonů na portrétech hudebníků).

Zvláštní postavení zaujímá kánon v pozdním díle BACHOVĚ: *Goldbergovy variace* (obr. C), *Kánonické variace na vánoční píseň „Vom Himmel hoch“* (obr. D), *Hudební obětina a Umění fugy*. V klasicismu a romantismu se kánonická technika užívala jen občas (provedení, menuety, scherza). Oproti tomu vznikalo množství společenských kánonů (HAYDN, MOZART).

Nový obrat ke kánonu přineslo 20. století, a to jak během hnutí sborového zpěvu po roce 1920 (JÖDE), tak v díle řady skladatelů usilujících o racionálně uchovitelnou formu (dvanáctitónové, rytmické, témbrové a dynamické kánony).



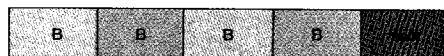
A Raná italská sólová kantáta, Grandi (1620)



BWV 4: Christ lag in Todesbanden (chorální partita)



BWV 38: Aus tiefer Not (neumeisterovský typ s chorály)



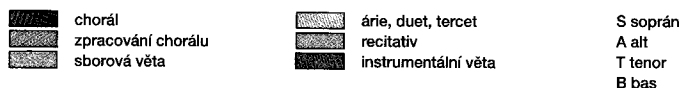
BWV 58: Kreuzstabkantate (sólová kantáta)



BWV 79: Gott der Herr ist Sonn' und Schild (kantáta s biblickým textem)



BWV 140: Wachet auf, ruft uns die Stimme (chorální kantáta)



B Pořadí vět v Bachových kantátách



motiv kroků (BWV 159)



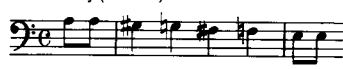
motiv vřavy (BWV 80)



motiv hrůzy (BWV 70)



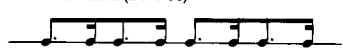
motiv radosti (BWV 83)



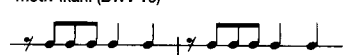
motiv zármтку (BWV 63)



motiv lkání (BWV 13)



slavnostní rytmus



rytmus nebeské blaženosti

C Příklady motivů a rytmů z Bachových kantát, podle Alberta Schweitzera

Kantáta je skladba pro zpěv s instrumentálním doprovodem, zpravidla vícevětá, obsahující recitativy, árie, sbory, instrumentální ritornely.

Italská kantáta

se objevila spolu s monodií jako sólový zpěv s b. c., který vytlačil polyfonní formy světského písňového umění (např. madrigal, villanello, canzonu). První kantáty nacházíme již u CACCIHO (*Nuove musiche*, 1601), PERIHO (*Varie musiche*, 1609) a v duchovní oblasti u VIADANY (*Cento concerti ecclesiastici*, 1602). Titul *cantate* se ale objevuje poprvé až u GRANDIHO (1620). Tato raná italská sólová kantáta byla strofická. Basso ostinato se opalovalo ve všech strofách, melodie byla ale pro každou strofu nová (obr. A). To odlišuje kantátu od rané árie, která byla i melodicky strofickou písní.

U FERRARIHO (1633–41) již stojí vedle sebe recitativní a ariosní partie; první období rozkvětu italské kantáty pak přineslo osvobození od ostinátního basu (*basso ostinato*), další rozvoj árií (CARISSIMI) a recitativů (ROSSI), opakování vět, instrumentální mezihry a ritornely.

Boloňská škola, reprezentovaná COLONNOU a TOSIM, přináší poprvé orchestrální doprovod, který dále rozvinul zejména STRADELLA.

V *neapolské škole* se pak kantáta stala standardním druhem, skládajícím se ze 2–3 árií da capo s recitativy. Skladatelé byli A. SCARLATTI (přes 600 kantát), LEO, VINCI, HASSE (METASTASIOVY texty), HÄNDEL aj.

Zvláštní formou kantáty je italský **komorní duet**, který svým obsazením dvou sólových hlasů s b. c. odpovídá triové sonátě.

Německá chrámová kantáta

Italská světská kantáta vyžadovala vrcholnou pěveckou kulturu, a proto v 17. století nenalezla nikde v Evropě následovníky. Výjimku tvoří *Arien und Cantaten* K. KITTELA z roku 1638 (strofické sólové písně italského typu).

V protestantské církevní hudbě se oproti tomu vyvinul druh, který byl tehdy označován jako *Arie, Motette, Concerto*, dnes **raná chrámová kantáta**. Předchůdci byly některé SCHÜTZOVY *Kleine geistliche Konzerte* (*Malé duchovní koncerty*) a *Symphoniae sacrae* po vzoru italských kantát. Základem rané chrámové kantáty byl biblický text, protestantské chorály, duchovní ódy (nové duchovní strofické písně) a někdy též kontemplativní volná próza. Podle toho rozlišujeme tyto typy:

- **biblická kantáta**, se zřetelně vyznačenými oddíly, ritornely, sbory, též opakováním začátku na konci;
- **chorální kantáta**, zpracovává všechny strofy protestantského chorálu (zpívaného společně věřícími při bohoslužbě) buď přísně jako **chorální variace** a **chorální partitu** s chorálem jako cantem firmem, anebo volněji jako **písňovou kantátu**;

tento typ komponovali zejména TUNDER, KUHN, KRIEGER, BUXTEHUDE;

- **ódoová kantáta**, jež znamená přenesení italské sólové kantáty do německého duchovního prostředí: strofická píseň s měnícím se obsazením a hudbou pro každou strofu; první a poslední strofa byly většinou pojednány jako tutti;

- **biblická ódoová kantáta** (*Spruchodenkantate*), mezistupeň mezi ódoovou kantátou a koncertním motetem s biblickým veršem = citátem jakožto mottem ódy;

- **kombinované formy** jako např. **dialogická kantáta** ve formě kontemplativního rozhovoru; pojednaná jako sled rozjímavých promluv.

Starší kantátě chybí recitativ, zatímco árie je zastoupena částečně i v chorálních kantátách, kde podává střední strofy jako volnou prózu.

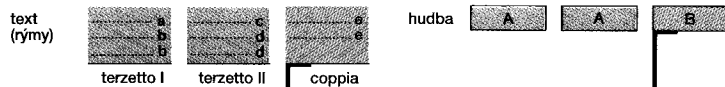
Kolem roku 1700 zveršoval weissenfelský farář ERDMANN NEUMEISTER kantátové texty na základě biblických textů ke kázáním pro všechny neděle a svátky roku (*Geistliche Cantaten statt einer Kirchen-Musik*, 1700). Podle operního vzoru používá volné verše pro **recitativy** (jez se nesou v tónu kázání) a **árie da capo** (jez jsou plny subjektivního výrazu). Výsledkem je smíšení se starší kantátou: ve 2., 3., a 4. ročníku (1708, 1711, 1714) jsou zastoupeny vstupní verše určené sboru, biblické verše (*dictum*) a chorální strofy. Tyto texty zhudebnili mj. KRIEGER, ERLEBACH, TELEMANN a BACH.

Bachovy kantáty (obr. B)

se přimykají většinou k NEUMEISTEROVSKÉMU typu (básníci mj. S. FRANCK ve Výmaru a HENRIK ZVANY PÍCANDER v Lipsku), jsou ale přesto velmi mnohobídné:

Raná kantáta č. 4 (cca 1708) představuje **chorální partitu** staršího typu: protestantský chorál je cantem firmem, každý verš tvoří **větu** odlišné struktury a obsazení. Stejně jako ve starých *duchovních koncertech* začíná na začátku **orchestrální sífonia**, v závěru naproti tomu **čtyřhlasý chorál**. – Č. 38 je kantátou NEUMEISTEROVSKÉHO typu s chorály, č. 56 sólovou kantátou po italském vzoru, č. 79 pozdním NEUMEISTEROVSKÝM typem se vstupním sborem na verš z Bible a č. 140 **chorální kantátou** volnější formy z pozdějšího lipského období (1731). Všechny kantáty končí chorálem.

Kantáty byly psány v ročníkových cyklech (BACH vytvořil 5 cyklů po 59 kusech, 3 ročníky se dochovaly) a provozovaly se při bohoslužbě *před kázáním* a *po něm* (často jsou dvoudílné, viz č. 79). Hudba zde podporuje soustředění na liturgický text. BACH si navíc vytváří jako nadstavbu barokní nauky o figurách vlastní hudební jazyk s podobnými hudebními motivy pro podobná místa textu (obr. C). Pozdější příklady: MOZARTOVO *Exultate* (italská sólová kantáta, s. 355); světské kantáty, často jako *balady, ódy, rapsodie*, od MENDELSSOHN, BRAHMSE, SCHÖNBERGA aj.



ritornello

Or non so non so

A Madrigal trecenta, Giovanni da Firenze, Angnel son bianco

Ta-cen-do in a-mo-ro-so fuo-co, in a-mo-ro

B Madrigal 16. stol., Ph. Verdelot, Ogn'hor voi sospiro (část)

La-scia-te mi-mo-ri-re, la-sciate mi mo-ri-re!

C Pozdní madrigal, C. Monteverdi, Lamento d'Arianna, 1. část



Voce sola II

co-si pur tra l'a-re-ne e pur tra fio-ri

D Sólóvý madrigal s generálbasem, C. Monteverdi, Tempo la cetra, výstavba a 2. sólová epizoda (začátek) □ gb.

Madrigal je vícehlasý italský vokální druh dvou různých typů:

- madrigal 14. století (madrigal trecenta, srovnaj s. 220 nn.),
- madrigal 16. a raného 17. století, jehož tradice se rozšířila i mimo Itálii (srovnaj s. 254).

Madrigal trecenta kvetl zejména v druhé třetině 14. století. Pro odvození jeho jména se nabízejí tři kořeny:

- *materialis*, ve smyslu světský, neboť madrigal je světským druhem;
- *matricalis*, ve smyslu mateřský (o řeči), protože madrigal je v italštině;
- *mandrialis* jako *přináležející stádu*, protože madrigal má často pastorální obsah (tato verze se zdá být v současnosti nejpravděpodobnější).

Etymologie ale zůstává nejistá. Centrálním tématem madrigalu je láska a erotika. Básnické obrazy jsou převážně přírodního charakteru. K nejdůležitějším básníkům patří PETRARCA, BOCCACCIO, SACCHETTI a SOLDANIERI. Jazyk je prostý, textová forma relativně jednoduchá:

vzrálý madrigal obsahuje 2–3 strofy neboli *pie-di* jako *terzetti* (tříverší) a 1 refrén jako *ritornello* nebo *coppia* (dvojverší), se 7–11 slabikami ve verši a rýmem *abb cdd ... ee* nebo *aba chc ... bb* apod. (obr. A).

Madrigal byl původně dvojhlasý, později také tříhlasý. Terzetti zaznívají na stejnou melodii, *coppia* na novou (obr. A). Pro terzetti je typický melismatický, virtuózně zpěvný vrchní hlas a jednodušší, ale také zpěvný tenor (viz s. 220). *Coppia* je podstatně kratší, má ale podobnou fakturu (obr. A).

Pod vlivem *caccia* vznikl v 2. polovině 14. století **kánovník madrigal**, dvojhlasý jako kánon, nebo tříhlasý s kánonem ve vrchních hlasech a volným tenorem.

Hlavními skladateli jsou JACOPO DA BOLOGNA, GIOVANNI DA CASCIA (DA FIRENZE), PIERO DA FIRENZE, později FRANCESCO LANDINI (srovnaj s. 221 a 223).

Madrigal 16. a raného 17. století nemá hudebně s madrigalem trecenta nic společného. Tvůrci jeho textů se ale odvolávají na madrigalové básníky 14. století, především na PETRARCU a BOCCACCIA. Madrigal se jako světský protějšek moteta stal vrcholně umným a výrazovým druhem s manýristickými prvky, uměním pro znalce a milovníky. Soudí se, že při provádění byl každý hlas obsazován jedním zpěvákem nebo také nástroji, které mohly hlasy podle libosti zdvojit.

Textově se madrigal skládá většinou z volných veršů (*rime libere*). Hlavními básníky jsou PIETRO BEMBO, ARIOSTO, TASSO aj. Celkové hudební rozvržení se člení podle textu na sled menších úseků, přičemž se vychází především z výrazu jednotlivých textových

úseků a slov (*imitar le parole*, ZARLINO, 1558). Díky této formální volnosti se madrigal stal pokusným polem nové hudby 16. století.

Raný madrigal (první tisk: Řím 1530) byl ještě prostý, se střídáním homofonní a polyfonní struktury, většinou čtyřhlasý s dominujícím vrchním hlasem a biciniovým utvářením (střídání zvukových barev, rytmická a melodická živost).

Obr. B přináší výsek z raného madrigalu PHILIPPA VERDELOTA (1540), v němž nejprve vrchní a pak spodní hlasy tvoří bicinia, aby potom vyústily do společné kadence. Dále je zde typický harmonický skok z D dur do B dur (paralelní ke g moll), při němž vzniká mezi tenorem (fis) a altem (f') záměrná příčnost (t. 2). Text na tomto místě zní: „mlčíc, milujíc, v *mi-lostném žáru*“.

Vrcholný madrigal přibližně z let 1550–1580 (dělení období viz s. 255) je pětihlasý (nebo šestihlasý). V hudební interpretaci textu přibývají rytmicky, harmonicky a chromaticky nezvyklé obraty (*madrigalismy*). Vedoucími skladateli jsou zpočátku VERDELOT, FESTA, ARCADELI, později WILLAERT, DE RORE, LASSO, PALESTRINA, DE MONTE, A. GABRIELI (srovnaj s. 255).

Pozdní madrigal (do roku 1620) vystupňoval virtuozitu a umění výrazu do extrému, zvláště u GESUALDA, MARENZIA a MONTEVERDIHO.

Obr. C ukazuje, jak MONTEVERDI přepracoval svůj původně monodický Nářek Ariadny ze ztracené (resp. pouze fragmentárně dochované) opery *Arianna* (Mantova, 1608) na pětihlasý madrigal (VI. kniha madrigalů, 1614). Text zpívají všechny hlasy. K uměleckým prostředkům této skladby patří imitace, protipohyb, přičnosti, expresivní chromatika, střídající se zdůraznění slov *lasciate a mi* (*nechte mě zemřít, nechte mě zemřít*) a klidná úplná kadence v hluboké poloze na slově *morire* (*zemřít*). Původní verze viz s. 110, obr. B.

Po předchůdcích se u MONTEVERDIHO objevil od V. knihy madrigalů (1605) **sólóvý madrigal** s gb. doprovodem a **koncertantní madrigal** jako zástupci nového stylu.

Obr. D ukazuje výstavbu MONTEVERDIHO sólového madrigalu (VII. kniha madrigalů, 1619). **Úvod** (*sinfonia*), **mezihry** (*závěrečná část sinfonie jako ritornello*) a **závěr** (*rozšířená úvodní sinfonia*). Ritornely jsou shodné, sólové partie (**strofy**) vždy nové s virtuózními koloraturami a improvizovanými ozdobami, jak ukazuje 2. sólová partie (not. př.).

Italský madrigal byl napodobován v 16. a raném 17. století zvláště v Německu a Anglii (s. 256 nn.).

chorál
Haec dies... in saeculum misericordia...

in sae - - - - - (culum)

rytmizace podle modelu

Talea 1 2 3

in sae - - - - - (culum)

□ melisma
□ tenor
■ duplum

chorál
Haec dies... in saeculum misericordia...

motetus
vrchní hlas dvouhlasé klauzuly

A Vznik moteta, Lonc tens ai mon cuer - IN SAECULUM

B Moteto s cantem firmem, Josquin Desprez, In pace

a b c
Jubilate Deo omnis terra : servite Domino : in laetitia intrate in conspectu eius in
d e
ipse est Deus : závěrečná klauzule proimitování

C Proimitované moteto, O. di Lasso, Jubilate Deo (Žalm 100), rozdělení textu do oddílů s imitačními motivy a-e

Vývoj

Moteto je druh vícehlasé vokální hudby. Pochází ze středověku a v průběhu dějin prodělalo mnohé proměny.

Vznik moteta

Ve středověkém chorálním zpěvu bylo možné přednášet určité, přednostně sólistické partie kvůli vyzdvížení textu obzvláště ozdobně a umně, čili **vícehlase**. Ve vícehlasém chorálním zpěvu notredamské epochy kolem roku 1200 se **melismatické** úseky chorálu (na obr. A: *in saeculum*) zpracovávaly velmi racionálním způsobem: tóny tohoto chorálního melismatu se uspořádaly podle krátkého rytmického modelu, zvaného později od 14. století **talea** (fr. *taille*, úsek; srovnej s. 202 n.):

Tento model na obr. A má 5 notových hodnot (a 2 pomlky). Opakuje-li se model třikrát, zrytmizuje se tak 15 tónů chorálu. Jsou-li tóny chorálního melismatu po x-tém opakování vyčerpány, mohou být opakovány.

Nad takto zpracované chorální melisma do podoby operného hlasu neboli „**tenoru**“ (z lat. *tenere*, držet) byl přikomponován volný vrchní hlas (*organum duplum*). Celý tento dvouhlasý úsek se nazývá **diskantová partie** neboli **klauzula**.

Ještě v notredamské epoše byl tento vrchní hlas klauzuly opatřován veršovaným **latinským** textem, který se nejprve jako textový tropus vztahoval ke slovu tenoru (zde „in saeculum“), brzy však mohl být i **francouzský, světský** a dokonce erotický (obr. A: francouzská milostná báseň).

Textované **duplum** se nazývá **motetus** (srovnej s. 205), a takto vzniklý nový druh **moteto**. K dvěma hlasům dále přidán tzv. **tripulum** (resp. **quadruplum**) bylo většinou podloženo odlišným textem (viz s. 206). Moteto se stalo vedoucí světskou formou ars antiqua a ars nova (13. a 14. století).

Izorytmické moteto bylo specifickým motetovým typem ars novy ve 14. století (VITRY, MACHAUT). Rytmický model, talea, byl delší a složitější. Svým opakováním po úsecích vyplňoval celou skladbu (s. 218 n.). Tato vrcholně umná forma se udržela jakožto slavnostní moteto až do 15. století (DUFAY).

V 15. století

převládala moteta s jedním duchovním textem, někdy liturgickým (mariánské antifony apod.). Nová podoba moteta je tříhlasá, v sazbě kantilénové věty a bez cantu firmu (písnové moteto podle BESSELERA).

Moteto s cantem firmem v 15. a 16. století zpracovává v tenoru jako c. f. úsek chorálu, ovšem nikoli ve strnulé rytmické úpravě, nýbrž v přirozeném plynutí. I když se tenor stále pohybuje pomaleji než vrchní hlasy, má s nimi většinou shodný text.

Dlouhé notové hodnoty tenoru procházejí skladbou a dodávají jí oporu. Cantus firmus má symbolický charakter. Jeho melodie je často ostatními hlasy po úsecích napodobována nebo jako motivický materiál imitačně předjímána.

V tříhlasém JOSQUINOVĚ motetu *In pace* (obr. B) začíná alt, imitovaný sopránem v kvintové vzdálenosti, vzestupným pohybem až ke kvartě s následující klesající sekundou. Motiv je spřížen s prvními čtyřmi tóny c. f. v tenoru. Znovu se objevuje v „taktu“ 5 v sopránu.

Počet hlasů u motet narůstá až na šest, dvojice hlasů se při tom často sdružují do bicinií.

V Německu **písnové moteto** používá jako c. f. německou duchovní píseň, kterou nechává zaznít po verších v tenoru či v sopránu ve stylu tenorové písně nebo tzv. kancionálové věty (melodie nahoře), ovšem v hybném střídání homofonních a polyfonních partií.

Volně na (biblické nebo nové) verše je komponováno německé tzv. **Spruchmotette** (LECHNER, DEMANTIUS).

V Anglii vznikaly v 16. století **anthemy**, anglická moteta podle kontinentálního vzoru.

Proimitované moteto 16. století tvoří vrchol vývoje moteta a zároveň vrchol franko-vlámské vokální polyfonie. Cantus firmus odpadá, všechny hlasy se podílejí rovnoměrně na motivickém materiálu, takzvaných **sogetti**, která jsou vytvořena nově pro každý úsek moteta.

ASSOVO moteto na obr. C má 5 úseků, které se řídí podle smysluplného rozčlenění textu. Cílem je vyjádřit hudbou obsah textu.

Úseky jsou zaklíněny do široce nosného proudu hlasů. Tak nasazuje např. nové sogetto „quia“ v tenoru ještě během závěrečné kadence 3. oddílu (not. př.). Je ihned imitováno basem/altm a sopránem, čili všemi hlasy (**proimitování**).

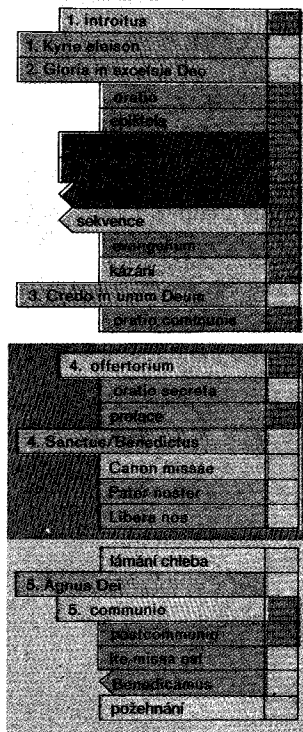
Provozování bylo buď čistě vokální (*a cappella*), nebo s nástroji, které hrály spolu s vokálními hlasy.

Pozdější formy

V 17. století vzniklo sólisticky obsazené **generálbasové moteto**. První sbírkou byly *Concerti ecclesiastici* od VIADANY (1602). Také SCHÜTZOVY *Kleine geistliche Konzerte* jsou takovými motety na texty biblických citátů (srovnej s. 123).

Vedle toho dále žilo polyfonní **sborové moteto** ve starém stylu, např. v SCHÜTZOVĚ *Geistliche Chormusik* s mnoha dvojsborovými motety benátské tradice nebo v 6 motetech BACHOVYCH.

V 19. a 20. století nevznikl žádný nový typ moteta, přesto byla moteta komponována (BRAHMS, HINDEMITH).



K Y-ri-e * e-lé-i-son. iij. Chri-ste
 Kněz: Schola:
G Ló-ri-a in excelsis De-o. Et in-ter-ra pax
 Kněz: Schola:
C Re-do in unum De-um, Patrem omnipoténtem,
S Anctus, * Sanctus, Sanctus Dóminus De-us
A -gnus De-i, * qui tollis pec-cá-ta mun-di:

A Ordinarium missae, I. chorální cyklus s Credo č. 1 (tradici předáváno od 10. stol.)

- bohoslužba slova
- eucharistická bohoslužba
- ▨ slavnost přijímání
- ▤ stálý text (ordinarium)
- ▥ proměnlivý text (proprium)
- ▧ mluvený text
- ▩ zpěv celebranta
- sbor: responsoriálně
- sbor/obec: antifonicky

B Výstavba mše

Introitus „Requiem aeternam...“	č. 1	č. 1	č. 1
Kyrie eleison, Christe eleison,....	č. 1	č. 1	č. 1
Graduale „Requiem aeternam...“			
Tractus „Absolve, Domine...“			
Sekvence „Dies irae, dies illa...“	č. 2-7	č. 2-6	č. 2, 1-9
Agnus Dei se závěrečným „Dona eis requiem...“	č. 12	č. 10	č. 5
Communio „Lux aeterna...“	č. 12	č. 10	č. 6
Absolutio pro defunctis „Libera me...“			č. 7

Missa pro defunctis (Mše za zemřelé)

Mozart Berlioz Verdi

C Requiem, chorální zpěvy a jejich rozčlenění v Mozartově, Berliozově a Verdiho zhudebnění

Mše (z lat. *missa*, z *Ite missa est* – propouštění z obřadu) je vedle hodinkových modliteb oficiální centrální bohoslužbou katolické církve. Její liturgicky pevná forma v latinském jazyce se na Západě rozvíjela – na rozdíl od rozmanitosti Východu – asi od 5. století. Byla reformována na II. vatikánském koncilu 1964–69 s cílem aktivovat účast věřících na bohoslužbě (mj. v domácím jazyce místo latiny), její stavba se ale téměř nezměnila od podoby, která byla základem dřívějšího zhudebnění (obr. A):

Bohoslužba slova začíná vstupním zpěvem (introitus) a prosbou obce věřících o smilování (Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison, vždy třikrát), pak zazní chvalo zpěv tzv. velké doxologie (Gloria) a modlitba celebranta (oratio).

Následují lekce (epistolů a evangelia) čtené při slavnostní mši z vyzdřeného místa jako liturgické recitativy, mezi nimi rozsáhlé melismatické zpěvy (graduale s alleluia nebo v době pokání a v postní době s tractem, a sekvence). Kázáním, vyznáním víry (Credo, jen o nedělích a svátcích) a obecnými přímlyvami (oratio communis) končí bohoslužba slova.

Eucharistická bohoslužba zahrnuje obětní zpěv (offertorium), celebrantovu modlitbu nad obětí dary (oratio secreta) a vlastní jádro mše se slavnostní modlitbou (preface), oslavným voláním (Sanctus s Benedictus) a proměňováním vína a chleba při tiché modlitbě (Canon missae). Následuje Otčenáš (Pater noster) a přímlyvy (Libera nos).

Část přijímání začíná lámáním chleba a vyzváním Beránka Božího obcí (Agnus Dei), pak následuje přijímání věřících (communio) a celebrantova modlitba (postcommunio). Mše končí propouštěcí formulí (Ite missa est) a odpovědí obce (Deo gratias, na Zelený čtvrtek a při procesních mších: Benedicamus Domino). Požehnání stojí od II. vatikánského koncilu před Ite missa est.

Ke mši patří gregoriánský chorál (viz. s. 116 a 184 nn.), realizovaný celebrantem, sborem (schola cantorum) a obcí. Rozlišujeme prostou missu cantatu a slavnostní missu solemnis (slavnostní, biskupský nebo pontifikální obřad). K mešním zpěvům sboru a obce patří:

- Ordinarium missae: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus a Agnus Dei. Těchto 5 částí má ve všech mších stejný text, hudebně ale existují různé verze (obr. B). Gloria a Credo zaintonuje kněz, dříve než začne schola.
- Proprium missae: introitus, graduale, alleluia, offertorium, communio. Těchto 5 částí

se mění pro každou mši. Jsou seřazeny cyklicky podle nedělí (Proprium de tempore) nebo podle svátků svatých (Proprium de Sanctis). Ordinarium je antifonické, v propriu je graduale a alleluia responsoriální, introitus, offertorium a communio jsou antifonické. K tomu přistupuje sólistický zpěv celebranta (obr. A). Melodie ordinaria jsou zčásti velmi staré. Jejich tradování začíná v 10. století. Zpěvy propria jsou ještě starší než zpěvy ordinaria.

Vícehlasá zhudebnění

Zhudebnění propria byla obvyklá v době raného vícehlasu, později ale vzácná kvůli jejich velkému rozsahu jako celoročního cyklu (Magnus liber organi kolem roku 1200: pouze graduale a alleluia; ISAAC: Choralis Constantinus z roku 1517; početná tvorba propria v Čechách v 16. století; PALESTRINA: Cyklus offertorií z roku 1593).

Společné zhudebnění propria a ordinaria se nazývá plenarium (DUFAY, Missa S. Jacobi, 1429). Z ordinaria byly ve středověku zhudebněny nejprve jen jednotlivé části, které také byly ve 14. století spojovány do cyklů (Mše z Tournai, než se v 15. – 16. století stalo pravidlem cyklické zhudebnění pětidílného ordinaria (missa)).

Základem a motivickým pramenem pro vícehlasá zhudebnění byl v 15. – 16. století zejména liturgický chorál, duchovní a světské písně (cantus firmus). Podle faktury rozlišujeme tyto mše:

- diskantová: cantus firmus v horním hlase;
- tenorová: cantus firmus v tenoru;
- parodická: přebírá vícehlasou předlohu, např. moteto nebo chanson.

Stylový zlom kolem roku 1600 s sebou přinesl koncertantní mši se sólovými hlasy, generálbasem a nástroji.

Operou a oratoriem ovlivněná barokní kantátová mše, která části ordinaria rozkládá na árie, duety, sbory (čísla), vede k orchestrální mši klasicismu (HAYDN, MOZART) a romantismu (SCHUBERT, BRUCKNER, DVORÁK).

Od 17. století byly textové úseky Christe v Kyrie a Benedictus v Sanctus většinou komponovány pro sólisty, konec Gloria a Credo stejně jako Hosanna fugovaně.

BACHOVA Mše b moll a BEETHOVENOVA Missa solemnis překračují svým rozsahem rámec liturgie (koncertní provádnění).

Requiem

V ordinariu mše za zemřelé (misál z roku 1570) chybí Gloria a Credo, proprium má ale graduale, tractus a sekvence Dies irae (viz s. 190), která zaujímá ve vícehlasých zhudebněních největší prostor (obr. C).

orchestr
Sinfonia
Ritornello

sbor

A Raná opera, C. Monteverdi, Orfeo (1607), nejdůležitější stavebné prvky

č. 11	cavatina, hraběnka: Porgi amor	Es dur	scéna 1
	recitativ: hraběnka, Zuzanka, Figaro, Cherubín		1, 2
č. 12	kanzona, Cherubín: Voi che sapete	B dur	2
	recitativ: hraběnka, Zuzanka, Cherubín		2
č. 13			
	recitativ: hraběnka, Zuzanka, Cherubín, hrabě		2, 3
č. 14	tercet, hraběnka, Zuzanka, hrabě: Susanna or via	C dur	3
	recitativ: hrabě, hraběnka		3
č. 15	duo, Zuzanka, Cherubín: Aprta presto	G dur	4
	recitativ: Zuzanka, hrabě, hraběnka		4, 5
č. 16	finále, hrabě, hraběnka, Zuzanka, Figaro, Antonio, Marcello, Bartolo, Basilio, Bartolo	Es dur	4-11

scéna 6	scéna 7	8	scéna 9	scéna 10	scéna 11
Es dur	B dur	G dur	G dur	F dur	B dur
Allegro	Molto andante	Allegro	Allegro molto	Allegro molto	Allegro assai
hrabě hraběnka	+ Zuzanka		+ Figaro	Antonio přichází a odchází	Marcello Bartolo Marcellina

B Dramatizovaná číselná opera, opera buffa, W. A. Mozart, Figarova svatba, výstavba II. dějství

scéna 1
Isolda, Grangina

→

začátek sprechgesangu

□	děj
■	hudba a děj
▨	hudba, málo děje
□	hudba

C Hudební drama R. Wagnera bez uzavřených hudebních čísel, Tristan a Isolda, II. dějství, pořadí scén a začátek Isoldina partu

Opera je drama v hudbě, ve kterém se – na rozdíl od činohry s hudebními vložkami – hudba podílí na *přiběhu děje* a na líčení *nálad a pocitů*. Spojení různých druhů umění – hudby, básnictví, dramatu, malířství, scénografie, tance, jevištního pohybu – v sobě obsahuje mnoho možností, ale také protikladů, takže tento druh nabyl v dějinách nejrozmanitějších podob a projevů.

Opera vznikla na konci 16. století ve **Florencii**, kde se kroužek humanistických básníků, hudebníků a učenců (*fiorentská Camerata*) pokoušel o znovuoživení antického dramatu, na němž se podíleli sóloví pěvci, sbor a orchestr. Tak byla po vzoru pastorálních dramt 16. století (TASSO, GUARINI) vytvořena první operní libreto, která byla zhudebněna pomocí dobových prostředků:

- nová **monodie** (zpěvní hlas s gb. doprovodem, srovnej s. 145);
- madrigalové a motetové **sbory**;
- **instrumentální ritornely a tance**.

Prvními operami na RINUCCINIHO texty byly PERIHO *Dafne* (1597, ztracena) a *Euridice* (1600), a dále CACCINIHO *Euridice* (1600; viz s. 144, obr. A).

Rozhodující krok k velké barokní opeře učinil MONTEVERDI operou *Orfeo* (Mantova 1607, text: STRIGGIO).

Recitativ se zde stává hudebně živým a gesticky přesvědčivým *stile rappresentativo* (*jevištní styl*), k němuž přistupují volně formované lyricko-dramatické zpěvy (*recitativ arioso*) s orchestrálním doprovodem, písně (*arie*), sbory a bohatě obsazený orchestr se sinfoniemi, ritornely a tanci (obr. A).

Benátky se brzy staly hlavním operním centrem severní Itálie. V roce 1637 tam bylo otevřeno první komerční operní divadlo. Hrdinské báje a antické příběhy poskytovaly látku pro MONTEVERDIHO pozdní dílo a nespočet nových oper, zvláště od CAVALLIHO a CESTIHO.

V **Rímě** se vedle světské opery s velkými sbory vyvinula **duchovní opera** (s. 133). Na konci 17. století a v 18. století převzala vedení **neapolská škola** s A. SCARLATTIM (1660–1725). Nejvýznamnějším libretistou byl P. METASTASIO. Centrálním operním typem se stala **vážná opera seria**, založená na sledu **recitativů secco**, rozvíjejících děj, a velkých **árií da capo**, sloužících k předvedení afektů. Jako ouvertura sloužila **neapolská operní sinfonia** (srovnej s. 134).

V opeře seria dominovala hudba. Děj ustoupil do pozadí, hudební části byly očíslovány (**číselná opera**, srovnej obr. B). Výrazného zástupce našla tato barokní opera v HANDELOVI.

Vedle toho se v Neapoli vyvinula z meziaktních vsuvek do opery seria (**intermezzo**) **veselá opera buffa**, původně s měšťanskými látkami commedie dell'arte (např. PERGOLESI, *La serva padrona*, 1733).

Opera buffa dávala v 18. století podněty k překonání strnulé formy opery seria, zvláště zavedením ansámblů a ansámblového finale. O reformu opery seria se kolem roku 1770 pokoušel rovněž GLUCK. Záměrně jednoduchý byl něm. **singspiel** 18. století s mluvenými dialogy a písněmi.

Opery období klasicismu, zvláště **MOZARTOVY** buffy, pak přinesly dramatičtější staré číslo opery, aniž by se vzdaly absolutně hudebních prvků.

Názorně to ukazuje II. akt (obr. B) **MOZARTOVA Figara** (1786).

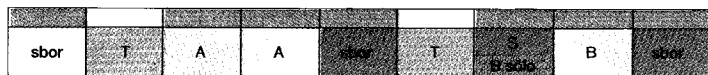
Momentem, který pohání kupředu děj (postupně nakupení scény), je jako dosud recitativ secco; formově bohatá hudební čísla ale sahají od převážně hudebních zastavení (č. 11, 12, 14) přes mírnou akci (č. 13: převlékání) až po spojení děje a hudby (č. 15: Cherubín skáče z okna; č. 16: vzrušující finale). Absolutně hudební aspekt se projevuje v tonálním plánu celého aktu s tóninou Es dur jako rámcem a v rondové výstavbě finale (seskupení scén, tónin a hudebních vět kolem jakéhosi středu, zároveň nárůst tempa, počtu osob a dramatickosti; viz s. 342 n.).

Francie měla vlastní operní tradici, k níž náležely **ballet de cour** (od roku 1581), **comédie-ballet** a LULLYHO dvorská **tragédie lyrique** v 17. století. Ta se orientovala na klasické francouzské divadlo (řeč, 5 aktů) a měla po hudební stránce volné recitativy, písňové **árie (airs)**, mnoho **sborů a tanců** a jako úvod **francouzskou ouverturu**. V 18. století došlo ke sporu o italskou operu buffu (provedení PERGOLESIHO, Paříž 1752) a k založení měšťanské **opéra comique** s mluvenými dialogy.

Na pozadí **revoluční** opery a opery **hrůzy** se vyvinula **velká opera** 19. století (MASSENET, MEYERBEER), vedle ní parodistická **opereata** (OFFENBACH) a v celé Evropě opery národní.

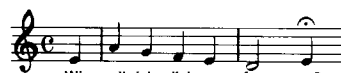
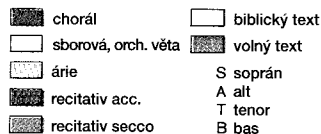
V Německu směřovala **romantická opera** (WEBER, *Čarostřelec*, 1821) k uvolnění schématu číselové opery ve prospěch mnohotvárných a vnitřně kontrastních scén a árií. WAGNEROVO hudební drama je pak důsledně prokomponováno: sled scén a text jsou podkladem plynulé proudy hudby, jenž se vyznačuje „nekonečnou melodií“, sprechgesangem („mluveným zpěvem“), leitmotivickou technikou, zvukově barvitým orchestrem a expresivní, vrcholně romantickou harmonií (obr. C).

WAGNEROVO hudební drama dospělo do extrémů také z hlediska sloučení jednotlivých uměleckých druhů (**Gesamtkunstwerk**, souborné umělecké dílo); po něm následovala ve 20. století obnovená práce se starými formami (BERG, STRAVINSKIJ), ale též hledání nových možností hudebního divadla (ZIMMERMANN, KAGEL).



A J. S. Bach, Vánoční oratorium, 1. díl

melodie „O Haupt voll Blut und Wunden“ jako symbol Kristova utrpení a smrti



Wie soll ich dich empfan-gen?

1. úvod (orchestr)	c moll	líčení chaosu
		Im Anfang schuf Gott (Mojžiš I, 1, 1-4)
2. árie: Uriel (T) se sborem	A dur	Nur schwanden vor dem heiligen
3. recitativ: Rafael		Und Gott machte (Mojžiš I, 1, 7)
4. sólo Gabriel (S) se sborem	C dur	Mit Staunen sieht das Wunderwerk
5. recitativ: Rafael		Und Gott sprach (Mojžiš I, 1, 9-10)
6. árie: Rafael	d moll D dur	Rollend in schäumenden Wellen
7. recitativ: Gabriel		Und Gott sprach (Mojžiš I, 1, 11)
8. árie: Gabriel	B dur	Nun beut die Flur das frische Grün
9. recitativ: Uriel		Und die himmlischen Heerscharen
10. sbor	D dur	Stimmt an die Saiten, ergreift die Leier
11. recitativ: Uriel		Und Gott sprach (Mojžiš I, 1, 14)
		In vollem Glanz steigt jetzt die Sonne
13. sbor se sóly	C dur	Die Himmel erzählen die Ehre Gottes

Výstavba 1. dílu

B J. Haydn, Stvoření

celkové členění:

1. díl: vesmír, Země, č. 1-13
2. díl: zvířata, lidé, č. 14-28
3. díl: chvála a dík, č. 29-34

Pojem **oratorium** označuje obecně celovečerní, většinou duchovní dílo pro sóla, sbor a orchestr v nescénickém, tj. koncertním provedení.

Označení je odvozeno od slova *oratorio* (*modlitbna*), kde se konala **čtení z Bible** a zbožná **rozjímání** s duchovními písněmi (*laudy*).

Jako nejranější doklad se zachovalo CAVALIERIHO *Rappresentazione di anima e di corpo* (*Představení duše a těla*, Řím 1600) s recitativy, sbory a tanci, čili stylovými prostředky tehdy nové opery („duchovní opera“). Pro dějiny druhu je tato paralela typická: inovace na poli opery neustále ovlivňovaly také oratorium.

Ústřední osobou v oratoriu je **vypravěč** (*historicus, testo*), který v **recitativěch** (tenor s gb.) přednáší biblický text resp. děj jako pojítka jednotlivých hudebních čísel. Látka pochází ze Starého zákona, někdy i z Nového zákona nebo legend o svatých. Dodatečně zbsněné partie textu náležejí sólistům nebo sboru. Raným příkladem oratoria s vypravěčem, sóly (**ariosi**) a značným počtem **duchovních madrigálů** pro sbor je ANERIOVO *Teatrale armonico spirituale* (Řím 1619) v italském (*oratorio volgare*). Nejslavnějším skladatelem oratorií 17. století byl CARISSIMI (1605-1674, Řím), který psal latinská oratoria (*oratorio latino*). Jeho žáky a následovníky byli DRAGHI, STRADELLA a CHARPENTIER v Paříži.

Neapolská škola s A. SCARLATTIM (1660-1725) pak po vzoru opery do oratoria zavedla **recitativ secco** a **accompagnato** a **árii da capo**. Vrcholem tohoto vývoje jsou HÁNDELOVA londýnská oratoria: v angličtině poprvé *Esther* (1732), dále *Messiah* (*Mesiáš*, 1742), *Judas Maccabaeus* (*Juda Makkabejský*, 1746) a mnoho dalších. HÁNDELOVA oratoria v sobě obsahují typickou barokní směs univerzalizmu a vážnosti, niterné vroucnosti i patosu.

V Německu psal v 17. století SCHÜTZ své oratoriové **historie** (Auferstehungshistorie, Velikonoční historie 1625; Weihnachtshistorie, Vánoční h. 1664). V 18. století se biblické texty někdy zveršovaly a přidávaly se písně, árie a sbory (MENANTES 1704, BROCKES). Menší díla nepřekračovala rámec kantáty.

BACHOVO *Vánoční oratorium* (1733-34) se z tohoto rámce vymyká. Je cyklem 6 kantát (části 1-6) k 1.-3. *svátku vánočního*, k *svátku Obřezání*, k *neděli po Novém roce* a k *svátku Zjevení Páně*. Biblický text (recitativ secco, tenor) se střídá se sbory, recitativy accompagnato a áriemi. Řada částí se vztahuje ke starším *světským* kantátám, které dostaly nový duchovní text (*parodie*), jako např. vstupní sbor *Jauchzet, frohlocket!* podle kantáty *Tönet ihr Pauken*

(BWV 214). První chorál *Wie soll ich doch empfangen* s melodií „O Haupt voll Blut und Wunden“ symbolicky předjímá příběh Kristova utrpení (obr. A).

Dobovému vkusu poloviny století odpovídalo RAMLEROVO cituplné oratorium *Der Tod Jesu* (1755) s GRAUNOVOU hudbou, které se v Berlíně provozovalo každoročně o velikonočním týdnu ještě o století později.

Obrat pak přináší oratorium období klasicismu a 19. století, na jehož počátku stojí HAYDNOVO *Stvoření* (1798) a *Roční doby* (1801).

Stvoření vyznačuje osvícenský optimismus a dokázalo sloučit biblický text s univerzálním náboženstvím a vírou ve spasení lidstva. Hudebně pracuje HAYDN i s tónomalebnými prostředky, např. temné c moll v rudimentární symfonické větě líčící chaos, a proti tomu obrat do dur v okamžiku zjevení světla. Biblický text přednášejí 3 archandělé ve stručných recitativěch secco, hudební kusy jsou číslovány jako v opeře: recitativy accompagnato se střídají s áriemi a sbory, které jsou ad maiorem Dei gloriam (pro větší slávu Boží) vícehlasé a barokně fugované.

Celkový rozvrh je třídílný (v baroku jinak většinou dvojdílný) a líčí stvoření Země a rostlin, zvířat a člověka a nakonec, jako jeden velký zpěv díkůvzdání, život prvního páru v ráji (obr. B).

HAYDNOVO *Stvoření* mělo světový úspěch. Dalo popud k založení mnoha pěveckých sborů a podpořilo další pěstování oratoria (i mimo rámec církve). Oratoria psali BEETHOVEN (*Kristus na hoře Olivetské*, 1800), SPOHR a zvláště MENDELSSOHN (*Pavel* 1836, *Eliáš* 1846), přičemž zejména ve sborech napodobovali HÁNDELA. SCHUMANNŮV *Ráj a Peri* (1843) zpracovává světskou pohádkovou látku, ale i zde se skrývá výše zmíněný mýtus o spasení, stejně jako v LISZTOVĚ *Legendě o sv. Alžbětě* (1862), jež je pozoruhodně námětově správněna s WAGNEROVÝM *Tannhäuserem*.

Také ve Francii bylo oratorium (*Drame sacré, Mystère*) v 19. století stále velmi oblíbeno. BERLIOZ (*Dělství Ježíšovo*, 1854), SAINT-SAËNS, FRANCK aj. psali díla s využitím všech výtěžků romantického orchestru (tónomalba, leitmotivická technika). Ve 20. století neexistuje žádné obecné obsahové nebo formové směřování oratoria, ale mnohá pozoruhodná řešení individuální, např. HONEGGERŮV *Kráľ David* (1921), STRAVINSKÉHO opera-oratorium *Oedipus Rex* (1927, fr. a lat. s možností scénického ztvárnění) nebo SCHÖNBERGOVO oratorium *Jakubův žebřík* (1917-22).

fugované
pomalá část
rychlá část

[Grave]
 sólová fl.
 1. housle
 2. housle
 viola
 b. c.

[Allegro]
 sólová flétna
 1. housle

A Francouzská ouvertura, J. S. Bach, Ouvertura č. 2, schéma a hlavní témata

koncertantní
taneční
sled částí počínaje A. Scarlattim (cca 1700)

B Neapolská sinfonia, schéma

ouvertura		výstup, 1. scéna	
hlavní téma C dur	vedlejší téma G dur	hlavní téma C dur, modulace	
1.	2.	3.	

1. expozice sonátové formy
 2. pomalý střední díl
 3. zkrácená repríza

C Klasická ouvertura, W. A. Mozart, Únos ze serailu, kombinace neapolské operní sinfonie a sonátové formy ve vztahem k operě

Sehr mäðige Viertel opona vzhůru

smyčce *p* *gliss.* *p* *etwas zögernd* *p*
 hob.
 m. buben

D Moderní operní úvod, A. Berg, Vojček

Ouvertura je úvodní instrumentální kus opery, oratoria, činohry, suity apod.

Až do 17. století neměly tyto přehledy pevnou formu. Většinou se jednalo o krátké kusy, které vyznačovaly začátek představení a chtěly vzbudit pozornost posluchačů. Příkladem takového raného krátkého operního úvodu je *Toccata* na začátku MONTEVERDIHO *Orfea* (1607) se slavnostními akordy dechů.

V 17. století se z operní přehledy zvané obecně **sinfonia** vyvinula tzv. **canzonová ouvertura** benátské opery (CESTI, CAVALLI) s pomalým dílem v sudém taktu a rychlým dílem v taktu třídobém; stala se vzorem pro francouzskou ouverturu.

Francouzská ouvertura

se objevila poprvé u LULLYHO v Paříži (balet *Alcidiane*, 1658) a stala se nejnámějším typem barokní přehledy. Byla třídílná:

- 1. díl: pomalý, sudý takt, tečkovaný rytmus, slavnostní výraz, barokní patos;
- 2. díl: rychlý, většinou fugovaný nebo velmi pohyblivý, zpravidla v třídobém taktu;
- 3. díl: původně jen návrat do počátečního tempa v několika závěrečných akordech, později i tematický návrat k prvnímu dílu (obr. A).

Tance z francouzské opery se pro baletní a koncertní účely obvykle sestavovaly do *suity*. V úvodu suity se hrála operní ouvertura. Později vznikaly samostatné suity včetně ouvertury. BACHOVA *Ouvertura* pochází z takovéto orchestrální suity (obr. A; srovnej s. 150, obr. D).

Neapolská ouvertura (sinfonia)

Podstatně odlišný typ ouvertury se rozvinul v Neapoli, především díky A. SCARLATTIMU (1696). Tato *sinfonia* se členila na tři díly resp. věty:

- 1. díl: rychlý, koncertantní;
- 2. díl: pomalý, kantabilní, většinou s jedním sólovým nástrojem;
- 3. díl: rychlý, často fugovaný, tanečního charakteru (obr. B).

Neapolská sinfonia se rovněž oddělila od opery, když byla provozována koncertně v tzv. *akademických* nebo přímo pro ně komponována. Sled dílů resp. vět této sinfonie se stal východiskem pro pozdější pořadí vět v sonátě, symfonii a koncertu (srovnej s. 152, obr. A).

Klasická ouvertura

Splnila požadavek náladové a tematické spřízněnosti ouvertury s operou popř. s její první scénou (RAMEAU, GLUCK), který se objevil v průběhu 18. století ve Francii. Často také přejímá sonátovou formu.

V ouvertuře k *Únosu ze serailu* (1781–82) sleduje MOZART ještě zřetelně rozvrh neapolské sinfonie. První díl je ale zároveň sonátovou expozicí s typickou modulací z toniky (C dur) k dominantě (G dur), na níž zaznívá vedlejší téma. To je odvozeno z 2. části hlavního tématu (neboli hlavní téma A, vedlejší téma A').

Místo provedení následuje pomalý střední díl s mollovou variantou tématu první árie opery (Belmonte: „Hier soll ich dich denn sehen“). Ouvertura se tak nejen vztahuje bezprostředně k první scéně, ale osvětluje kromě tureckého koloritu také vlastní téma opery: lásku, která úspěšně překoná nebezpečí a nástrahy.

Třetí díl se vrací k dílu prvnímu, vzdává se ale vedlejšího tématu a přináší místo něho pestrý sled modulací (obr. C).

Ouvertura v 19. a 20. století

Těsný vztah k obsahu opery vykazují BEETHOVENOVY ouvertury k *Fideliově*: přehledy *Leonora I–III* líčí náladu opery a její dramatický vrchol (trubkový signál oznamující příchod guvernéra). Na operní ouvertury byly však příliš symfonické, příliš závažné a dlouhé. Čtvrtá ouvertura (*Fidelio*), která se zpravidla hrává, je naproti tomu stručná a míří přímo k 1. scéně.

Programní ouvertury, které se programově vztahují k operní látce, se prosadily v romantismu (WEBER, *Carostřelec*).

Koncertní ouvertury jsou programními zvukovými obrazy přírody nebo duše, komponovanými pro koncertní sál (MENDELSSOHN, *Hebřidy*). Neprogramní směr zastupuje BRAHMS v *Akademické slavnostní přehledě*.

Činoherní ouvertury mají rovněž programní obsah (BEETHOVEN, *Ěgmont*; MENDELSSOHN, *Sen noci svatojánské*).

Potpourriové ouvertury naproti tomu řadí za sebou nejnámějšší melodie příslušné opery nebo operety.

V průběhu 19. století se objevila **volná operní přehleda**, která líčí určitou náladu a bezprostředně přechází do vlastní opery (WAGNER, *Tristan*).

Také ve 20. století neexistuje žádná formální norma pro přehledy, obvyklá jsou individuální řešení.

BERGŮV *Vojček* má velmi krátký úvod (obr. D). Zazní akord d moll s disonantně rušivým basem (kvinta e–b), potom crescendo ustíčí do husté disonance (bezvýhodná konfliktní situace) s vřčením bubnu, který „představuje vojenské prostředí“ (BERG). Následující hobojevé téma zaznívá později ke slově „mir wird ganz Angst um die Welt“ („dostávám o svět hrozný strach“) a získává leitmotivickou funkci.

sbor 5hl. evangelista 4hl. postavy děje 2-4hl. turbae 4hl.

A Motetové pašije

sbor 5hl. evangelista 1hl. postavy děje 2-3hl. turbae 5hl.

duo soprán, alt (Petr)

Ne - sci - o, ne - sci - o, quid di - - - cis.

Ne - - sci - o, ne - - sci - o, quid di - - - cis.

O. di Lasso, Matoušovy pašije

sbor 4hl. evangelista 1hl. postavy děje 1hl. turbae 4hl.

evangelista:

Er leugnete aber für ih-nen allen und sprach: Ich, ich weiß nicht, was du sa-gest.

evangelista:

und sprachen zu Petro:

H. Schütz, Matoušovy pašije

B Responsoriální pašije

Wahr - lich, du, du bist auch ei - ner, du bist auch

Wahr - lich, du, du bist auch ei - ner, bist auch

Wahr - lich, du, du bist auch ei - -

Wahr - lich, du, du bist auch

sbor recitativ secco evangelista recitativ acc. arioso árie a dueta sbory turbae chorály

jednotlivé kusy

c. 1 sbor	18 recitativů a turbae 5 chorálů, 4 ariosy, 6 árií	c. 35 sbor	19 recitativů a turbae 7 chorálů, 7 arios, 9 árií	c. 78 sbor
1. díl		2. díl		

celkové rozvržení

C Pašijové oratorium, J. S. Bach, Matoušovy pašije

Textovým podkladem **pašijí** je dramatizovaný biblický příběh Kristova utrpení. Objevují se zde: part vyprávěče (**evangelista**), slovní promluvy a repliky jednotlivců (**postavy děje**, např. Kristus, Pilát, Petr) a zvolání davu (tzv. **turbae**, např. Židé, vojáci). Provádění pašijí v chrámu s rozdělenými rolemi a rozdílnými výškami chorální recitace (*tuba, tenor*) je doloženo už od 9. století:

- **Kristus:** tenor f (kněz);
- **evangelista:** tenor c' (diákon);
- **postavy děje, turbae:** tenor f' (subdiákon), srovnej s. 116, obr. B.

Protože se pašijová recitace stala základem pro vícehlasé kompozice, byly téměř všechny pozdější pašije in E.

Motetové (prokomponované) pašije (obr. A)

V motetových pašijích je **vícehlasé zhudebněné** celý text evangelia, tedy i vyprávěcí partie evangelisty, úvodní a závěrečný sbor přinášejí jen otevírající a uzavírající promluvu, jinak zní pouze biblický text. Pašijový nápěv je zdrojem pro cantus firmus nebo témata (sogetti) vícehlasé věty. Pašije se člení *po způsobu moteta* do úseků se stále novými tématy, s imitacemi a proměnným počtem hlasů (evangelista vesměs 4hl., postavy děje také 2-3hl., sbory 4-5hl.). První doklad pochází od LONGAVALA (OBRECHTA?). Byl sestaven kolem roku 1500 ze všech čtyř evangelií (*Evangelienharmonie*). Německé protestantské pašije napsali BURCK (1568), LECHNER (1593), DEMANTIUS (1631) aj.

Responsoriální pašije

Předzpěvák se střídá se sborem, part evangelisty je jednohlasý, postavy děje 1-3hlasé a turbae jsou vícehlasé sborové (obr. B).

Takovéto pašije jsou jakožto nejstarší vícehlasé pašije doloženy od konce 14. století ve Francii. Platí zároveň za **dramatické** nebo **scénické pašije** (rozkvět v 16. století).

LASSOVY *Matoušovy pašije* jsou uvozeny krátkým 5hl. sborem, který ohlašuje pašijové dění. Všechny vyprávěcí partie přednáší evangelista podle pravidel pašijové recitace. Nejsou proto zachyceny v notách. Dějové postavy vystupují hudebně v krátkých, imitacně založených duetech a tercetech (not. př. B). Turbae jsou 5hl., motetové.

První pašije v němčině složil J. WALTER (cca 1530). K novému LUTHEROVU textu vytvořil německou pašijovou recitaci, která se opírala o recitaci římsko-latinskou. Vícehlasé jsou zhudebněny jen turbae. Nejznámější responsoriální pašije 17. století pocházejí od H. SCHÜTZE. Napsal celkem troje pašije: Matoušovy, Lukášovy a Janovy (do roku 1665).

Úvodní slova oznamuje sbor. Evangelista a dějové postavy zpívají jednohlasé, a to buď recitačně podle liturgických formulí (místa na jedné tónové výšce, viz notový „trámec“ v not. př. B), a nebo vyjadřují text podle moderního monodického principu, např. v Petrových pohyblivých kvartových skocích s opakováním textu „Ich, ich“ („Já, já“, not. př. B).

Turbae jsou 4hl., téměř madrigalově tónomalebne, např. výkřik vojáků „Wahrlich“ s dlouhou notou na přízvucné a krátkou na nepřívucné slabice, potom rychlé, jakoby napraženým prstem ukazující „du, du“, zhudebněné jako agresivní kvartový skok, který je v různých polohách imitován ve všech hlasech (not. př. B).

Pašijové oratorium

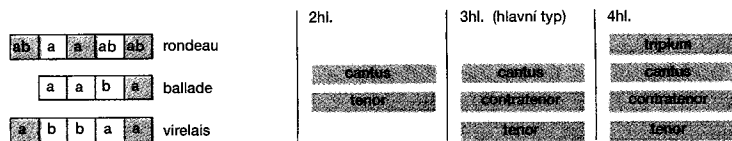
V průběhu 17. století byly do pašijí začleněny **chorály** obce, generálbasový a orchestrální doprovod a **árie** písňového typu se samostatným textem (SELLE 1643). Tímto vývojem vzniklo pašijové oratorium, jež přejímá novější formy z opery a oratoria:

- **recitativ secco:** pro evangelistu a postavy děje, s continuum varhan (positiv) a smyčcových nástrojů;
- **recitativ accompagnato:** jako lyrická kontemplace vložená většinou mezi recitativ secco a árii; také Kristovým slovům se v BACHOVÝCH *Matoušových pašijích* pro zvýraznění dostalo smyčcového doprovodu, podobně jako už předtím u THEILEHO.
- **árie da capo; arioso a sbory** s volně přibásněnými texty.

Libretisty byli BROCKE, METASTASIO aj. Spolu se začleněním volných textů vznikly nové možnosti ztvárnění jednotlivých scén, stejně jako celkového uspořádání.

Například BACHOVY *Matoušovy pašije*, se 78 čísly (číslování hudebních vět jako v opeře a oratoriu) neozměrnější pašijové oratorium, se člení do dvou částí se 3 dvojitými sbory, 13 chorály, 11 ariosy a 15 áriemi (texty od PICANDERA, obr. C). Nejslavnější pašijová oratoria napsali G. BOEHM (*Janovy pašije*, 1704), KEISER (*Markovy pašije*, ~1712), TELEMANN (46 pašijí, 1722-67), BACH (*Janovy*, 1723; *Matoušovy*, 1729; *Markovy a Lukášovy* se ztratily).

V 2. polovině 18. století a v 19. století vznikala **pašijová oratoria** a kratší **pašijové kantáty**, které nezohledňovaly biblický text, nýbrž jen volně zbasněný text o Kristově utrpení (např. GRAUN, *Der Tod Jesu*, 1756, text: RAMLER, srovnej s. 133). Moderní pašije ve 20. století používají všechny textové a hudební možnosti ztvárnění (např. PENDE-RECKI, *Lukášovy pašije*, 1964-65).



A Diskantová píseň 14. stol. (kantilénová věta), refrénové formy a sazby

Ach her-zigs Herz, mein Schmerz er-ken-nen tu

B Tenorová píseň 15./16. stol., H. Finck, Ach herzigs Herz

Bon-jour, mon cœur, bon-jour ma dou-ce vi-e, He, bonjour, ma toute belle
Bon-jour, mon cœur, bon-jour ma chère a-mi-e.

C Chanson 16. stol., O. di Lasso, Bonjour mon cœur

D „Lidová píseň“ 18. stol., J. A. P. Schulz, Der Mond ist aufgegangen (Claudius)

Mei-ne Ruh ist hin,

E Německá umělá píseň 19. stol., Fr. Schubert, Markétka u přeslice (Goethe)



Typy

Píseň znamená z *blediska* textu básní se slokami stejné stavby (počet veršů a slabik), z *blediska* hudby kompozici takového textu. Přitom mohou být všechny sloky zpívány na stejnou melodii (*strofická píseň*) nebo každá z nich utvářena melodicky jinak (*prokomponovaná píseň*).

- Ve **strofické písni** melodie zrcadlí veršový rytmus a strofickou stavbu textu, ve výrazu celkovou náladu všech slok bez ohledu na seberozmanitější střídání nálad v jednotlivých slokách (ideál písně v pojetí GOETHOVÉ A ZELTEROVÉ).
- V **prokomponované písni** může být vztah mezi textem a hudbou ztvárněn těsněji, jednak tím, že hudba odpovídá každému detailu textu, ale také tím, že proti stavbě básně klade ve zvýšené míře čistě hudební prostředky.

Ve **středověku** vznikaly vedle duchovních **hymnů** také světské písně trubadúrů, truverů a minnesängerů, později meistersingerů (srovnej s. 192 nn.). Tyto písně jsou jedohlasé, jejich strofické formy velmi bohaté.

Ve 13. století se objevily i vícehlasé písně, zvláště dvou- až čtyřhlasé duchovní **conductus** (epocha Notre Dame) a světské tříhlasé **rondeau** (ADAM DE LA HALLE).

Ve 14. století kvetla ve Francii především vysoce poetická, expresivní **diskantová píseň** (MACHAUT) s refrénovými formami **rondeau**, **ballade** a **virelais** (obr. A). Go do sazby jde o vícehlasou **kantilénovou větu** (z lat. *cantilena*, píseň), v níž zpívány hlavní hlas (*cantus*, *discantus* nebo *duplum*) leží nad instrumentálními *tenorem* a – v tříhlasé větě – *contratenorem*. Ve vzácnější čtyřhlasé větě přistupuje ještě *triplum* (obr. A).

V **italském trecentu** existuje bohatá světská písňová tradice s **ballatou**, **cacciou** a **madrigalem** (srovnej s. 220 nn.).

V 15. a 16. století byl převažující písňovou formou francouzský **chanson**.

V Německu se objevila **tenorová píseň**. Písňová melodie se nacházela v tenoru, ostatní hlasy se zpívaly nebo hrály (obr. B). Hlavními skladateli byli H. FINCK, H. ISAAC, L. SENFL. *Tenory* pocházely z dvorského písňového dědictví nebo byly nově komponovány. Skladby byly převážně akordicky sylabické, proložené rychlejšími melismatickými partiemi na způsob moteta. Francouzský **chanson** 16. století zastupoval proti tomu společensko píseň nejrůznějšího charakteru, často s rychle deklamovanými partiemi (obr. C, zvláště po dvojčáře). **Chanson** byl tří- až šestihlasý. Vyskytovalo se též množství úprav pro zpěvný hlas a loutnový doprovod.

Vaudeville (sylabicky akordický) a **air** (sólová píseň s loutnovým doprovodem) byly dalšími písňovými typy této doby. Itálie převzala **chanson** jako *canzone alla fran-*

cese, měla ale sama bohatou písňovou kulturu, zastoupenou **frottolou**, **villanelou** (s. 252) a **madrigalem** (s. 124).

Spolu s monodií se kolem roku 1600 objevil množství zpěvů s generálbasovým doprovodem, např. **generálbasová píseň**, někdy vícehlasá a se sólovými nástroji, **sólový madrigal** (MONTEVERDI), **duchovní koncert** (SCHÜTZ), **kantáta** (GRANDI) a jako **arie** označované strofické písně (ALBERT, KRIEGER). V 18. století byly tyto **arie** jako prosté strofické **ódy** a **písně** vydávány tiskem v četných sbírkách a používány v *singspielech*.

Na konci 18. století se objevuje pojem **lidová píseň** (*Volkslied*), pěstovaný zvláště HERDEREM, s nímž bylo spojeno nadšené hnutí usilující o jednodušost a přirozenost.

Typické rysy této „lidové písně“ má melodie *Der Mond ist aufgegangen* J. A. P. SCHULZE (obr. D; *Lieder im Volkston*, 1785):

- **prostý tvar**, který „se snaží vzbudit zdání známého...“ (SCHULZ), vyrovnaný, klidný rytmus, malý rozsah, žádné obtížné intervaly, snadno zpívatelný a zapamatovatelný nápěv;
- **přehledné členění** podle veršových řádků: dva melodické oblouky se stejným závěrem (a, a') pro stejný rým, třetí příbuzný s polovičním harmonickým závěrem (b 1) a s celým závěrem při opakování (b 2).

19. století přineslo po přípravě u vídeňských klasiků (MOZART, BEETHOVEN) typ německé **umělé písně** (SCHUBERT, SCHUMANN, BRAHMS, WOLF).

Píseň *Markétka u přeslice* napsal SCHUBERT jako sedmáctiletý (obr. E). Platí za pravzor tohoto druhu. Kompozice vychází z obsahu a náladového vyznění GOETHOVY básně. Klavírní doprovod se stává podstatnou složkou písně: šestnáctiny v pravé ruce napodobují krouživou figurou otáčivý pohyb kolovrátku, rytmus levé ruky za pohyby nohy roztáčející kolo, tečková půlka nehybný stojan. Předehra vykresluje náladu ještě předtím, než začne text. Zpěv se pak přidává téměř bezděčně, jakoby v zamyšlení.

Umělá píseň byla komponována i ve velkých cyklech, např. SCHUBERTOVY cykly *Krásná mlynářka* a *Zimní cesta*, SCHUMANNOVA *Láska básníkovna*, BRAHMSOVA *Magelone* aj. Rozšíření možnosti znamenala píseň doprovázená orchestrem, místy až symfonické povahy (MAHLER, *Píseň o zemi*).

Německá umělá píseň nalezla napodobitele i mimo německý okruh (MUSORGSKIJ, DEBUSSY). Ve 20. století se sice neobjevily žádné nové typy písně, k vývoji druhu nicméně výrazně přispěla 2. vídeňská škola – SCHÖNBERG (cyklus *Knihba visutých zabrad*, op. 15, na texty S. GEORGA, 1908), BERG a WEBERN (rané písně).



- raná jednoduchá toccata 15. – 16. stol.
 toccata střídající preludiové a fugované úseky (Merulo, Frescobaldi atd.) 16. – 17. stol.
 párové spojení toccaty a fugy a stará toccata s fugovaným středním dílem (Bach) 18. stol.

A Formy toccaty



arpeggiový typ



figurativní typ



toccatový typ



áriový typ



typ invence



typ triové sonáty

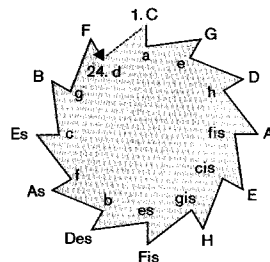
B Hlavní typy preludií u J. S. Bacha, Dobře temperovaný klavír I

C	Cis	D	Es	E	F	Fis	G	As	A	B	H
1.	3.	5.	7.	9.	11.	13.	15.	17.	19.	21.	23.
2.	4.	6.	8.	10.	12.	14.	16.	18.	20.	22.	24.
c	cis	d	es	e	f	fis	g	gis	a	b	h

J. S. Bach, Dobře temperovaný klavír I

C Tóninové uspořádání preludií

	fugované		vedoucí hlas		dur
	volně		podřízený hlas		moll



F. Chopin, Préludes op. 28

Typy a výstavba cyklů

Preludium (lat. *praeludere*, hrát „předem, před něčím“) je uvozující instrumentální kus, většinou pro varhany, klavír nebo loutnu. Slouží jako předehra k vokálním dílům, jako jsou písně, moteta, madrigaly apod., také k chorálům, kde preludia udávají tóninu (proto jsou často uspořádána podle tónin), nebo stojí před jinými instrumentálními kusy, zvláště fugami. V 19. století se preludium osamostatnilo jako charakteristický kus.

Rané formy 15. a 16. století

Preludium patřilo k prvním skladbám samostatně instrumentální hudby (varhany nebo jiný klávesový nástroj, 15. stol.). Jako předehra bylo sice funkčně vázáno, nemělo však žádné formální vzory ve vokální hudbě, a rozvíjelo proto vlastní, typicky instrumentální styl: **běhy, akordy, dvojmaty, figurace** (srovnej s. 260). Jinak byly tyto předehry vesměs **improvizovány**. Jejich instrumentální styl a **formová volnost** vycházející z improvizace zůstaly v průběhu vývoje tohoto druhu zachovány.

Prvními prameny jsou LEBORGHOVA varhanní tabulatura (1448) a jiné sbírky instrumentálních skladeb, varhanní a loutnové tabulatury 15. století.

Názvy skladeb v pramenech jsou velice rozmanité a ještě v 17. století byly používány víceméně synonymicky:

preambulum, intonatio, capriccio, toccata, intrada, fantasia, ricercar, tiento atd. (v posledních třech se uplatňují imitace a fugovaná sazba).

Zvláštní vývoj prodělala **toccata**. Původně byla jednoduchá ve volném preludiovém stylu, na konci 16. století přibrala fugované části, což vedlo přes vícedílné toccaty BUXTEHUDOVY (až 3 fugované úseky) k párovému spojení **toccaty a fugy** u BACHA. I u BACHA však ještě najdeme toccatu, která zároveň obsahuje fugu (*Partita e moll*). Dokonce i SCHUMANNOVA *Toccata* op. 7 má ještě krátký fugovaný střední díl (obr. A).

Preludium u Bacha

Přísné polyfonii fugy předchází volně utváření preludia (toccaty, fantazie). Hudebním obsahem spolu obě věty navzájem souvisejí.

Východí typ sazby se v průběhu preludia nemění. Je možno rozlišit určité strukturální typy (obr. B):

- **arpeggiový typ**: řada akordů (často notovaná právě jen takto) se rozvine do stejnoměrného pohybu akordických arpeggií; klid akordů se zde pojí s volně pulzujícím rytmem;
- **figurativní typ**: příbuzný typu arpeggiového; sled akordů se realizuje v rovnoměrně se pohybující girlandě figurací nad basovou klostrovou;
- **toccatový typ**: sled akordů se rozkládá do virtuózních arpeggií, figur a běhů, pohyb ale stále znovu ústí do plných akordů, často v pateticky tečkováném rytmu;

– **áriový typ**: nad doprovodem generálbasového typu se klene kantabilní melodie připomínající zpěvný hlas v áriích a písních nebo sólový nástroj v pomalých koncertních větách;

– **typ invence**: polyfonní sazba, v níž hlasy postupují imitačně jako v dvoj- a tříhl. invencích;

– **typ triové sonáty**: 2 imitační vrchní hlasy nad volným basem.

Preludium se může opírat o všechny formové typy s výjimkou fugy, takže by bylo možno vytýčit i další typy (*typ koncerta grossa, ouverturový typ* apod.). V *Dobře temperovaném klavíru I* (1722, stejně i v *II*, 1744) seřadil BACH preludia a fugy z hlediska tónin podle starého intonačního vzoru: do všech 24 durových a mollových tónin temperované oktávy (s. 90) v chromatickém sledu (obr. C). Každé preludium (s fugou) v sobě zároveň zahrnuje **charakteristiku své tóniny**.

Chorální předehry byly nutné jako úvody před společným zpěvem věřících při bohoslužbě, neboli chorálem, a jako „chorální mezihry“ stejného typu při strofickém střídání varhan a společného zpěvu (*alternatim, alternativní praxe; varhanní mše*, s. 261). Základem je vždy c. f. (tj. chorální melodie). Vyvinulo se 5 typů předeher:

- **varhanní chorál**: c. f. kompletně v jednom z hlasů, většinou v basu, v dlouhých notových hodnotách, ale i zdobeně v sopránu; ostatní hlasy ho kontrapunktují nebo imitují;
- **chorální ricercar**: c. f. je po úsecích imitován ve všech hlasech; i kánonicky;
- **chorální fuga**: fugované zpracování jednotlivých úseků (versů) nebo motivů chorální melodie;
- **chorální partita**: chorál jako téma se sledem variací;
- **chorální fantazie**: volná fantazie na jednotlivé chorální verše nebo motivy.

Preludium 19. a 20. století

V klasicismu nehrálo preludium žádnou roli. Znovu ho objevil teprve romantismus: MENDELSSOHN, SCHUMANN aj. psali preludia a fugy a imitovali tím baroko. V 19. století se ale na druhé straně preludium opět odděluje od fugy a vystupuje jako samostatný **charakteristický kus** (termin: **prélude**, srovnej s. 115). Váže se při tom podle barokního vzoru na jednotný, většinou klavírně koncipovaný motiv.

V tomto smyslu napsal CHOPIN svých 24 *preludií* (*Préludes*) op. 28 (1836). Seřadil je podle BACHOVA vzoru do tonálního cyklu, ne však chromaticky, nýbrž v kvintovém kruhu se střídáním durových tónin a její paralelní moll (obr. C).

Po CHOPINOVÍ napsali významná preludia např. DEBUSSY (2 x 12, 1910–13), SKRJABIN (90 prel.), RACHMANINOV (op. 23 a 32), MARTIN (8 prel., 1928), MESSIAEN (8 prel., 1929).

smyčce

velký orchestr, violoncella s kontrabasy a tympány

Vivaldi, Čtvero ročních dob, Léto, 2. věta

L. v. Beethoven, 6. symfonie, 4. věta

4 tympány

H. Berlioz, Fantastická symfonie, 3. věta, Scéna na venkově

slavík (flétna)

křepelka (hoboj)
kukačka (klar.)

L. v. Beethoven, 6. symfonie, 2. věta, Scéna u potoka

A Zprostředkování sluchových vjemů, hrom a hlasy ptáků

A. Vivaldi, Čtvero ročních dob, Podzim, „zvěř prochá a umírá“

Jaro, „blesk“

L. v. Beethoven, 6. symfonie, 4. věta, bouře, „blesk“

část Marseillaisy

C. Debussy, Preludia, Ohňostroje

B Tónová symbolika, obrazná a asociativní

p espress.

C Vyjádření nálady, M. Musorgskij, Obrázky z výstavy, Starý hrad

První pramen Vltavy	
motiv Vltavy	
Lesní honba	
Venkovská svatba	
Měsíční noc; rej rusalek	
motiv Vltavy	
Svatojánské proudy	
Široký proud Vltavy	
motiv Vyšehradu	
(Vltava se vytrácí v dálce)	

flétna

housele pizz.

housele s dusítky, dolcissimo

D Ovlivnění formy průběhem programu, Smetana, Vltava

zvuk
obraz
myšlenka
pocit

Vztah obsahu a formy

Programní hudbou rozumíme instrumentální hudbu s *mimohudebním obsahem*, který se sděluje **titulem** nebo **programem**. Obsah spočívá zejména ve sledu dějů, situací, obrazů nebo myšlenek. Program podněcuje fantazii skladatele a posluchačovu fantazii vede určitým konkrétním směrem.

K programní hudbě patří rovněž **ouvertury** k operám, oratorím nebo činohrám, pokud odrážejí jejich děj, všechny **koncertní ouvertury** s programním obsahem (s. 135) a v širším slova smyslu též **charakteristický kus** (s. 114). Naproti tomu k ní nepatří (přes svůj mimohudební obsah) vokální, baletní a filmová hudba.

Proti programní hudbě stojí rozsáhlejší oblast **absolutní** hudby, která je zcela mimohudebních představ. City a emoce jsou slovně vyjádřeny jediné přednesovými pokyny.

Existují tři základní možnosti, jak hudbou vyjádřit mimohudební momenty:

- zprostředkováním sluchových vjemů;
- tónově symbolickým vyjádřením zrakových vjemů (tónomalba) a slovních asociací;
- líčením pocitů a nálad.

Zprostředkování sluchových vjemů (obr. A) spočívá v akustické imitaci zejména zvuku rohů v loveckých scénách, ptačích hlasů („kukačka“ v typických terciích) a hromu. Prostředky a hudební provedení byly zpočátku silně stylizovány; v souvislosti se zvětšováním orchestru v 19. století získávaly na rafinovanosti (nástroje jako nositelé specifických zvukových barev).

VIVALDI např. zvolil pro napodobení temného dunění hromu nejhlubší tón houslí v rychlých šestnáctinách. BEETHOVEN imitoval hřmění častěji disonantním (lomozným) navrstvením orchestrálních nástrojů, dunivými figurami violoncell a kontrabasů a vířením tympánů ve *ff*. Konečně BERLIOZ použil 4 tympány a vykreslil realisticky rachocení hromu, které se přibližuje z dálky a pak zase utichá.

Napodobení ptačích hlasů u BEETHOVENA se objevuje ve stylizované podobě: v 6/8 taktu, tónině B dur a zvukové barvě dřev.

Tónová symbolika. V protikladu k přímému napodobení zvuku lze **zrakové** vjemy (mimo zraku a sluchu nehraje žádný další smysl v hudbě roli) vyjadřovat jenom **obrazně** a **tónově symbolicky**. Některé vizuální momenty jsou přitom v hudbě utvářeny analogicky:

- **pohyb:** rozběh a zastavení, rychle a pomalu, nahoru a dolů pomocí vyšších a hlubších tónů, přibližování a vzdalování zesilováním a zeslabováním zvuku;

- **stavy:** výška a hloubka vysokými a hlubokými tóny, blízkost a dálka hlasitými a tichými tóny nebo také samotnou zvukovou barvou nástrojů (vzdálený lesní roh, blízká trubka atd.);

- **světlo:** světlo a tma vysokými (*pronikavými*) a hlubokými (*tlumenými*) tóny.

VIVALDI např. zobrazuje útěk pronásledované zvěře a její smrt rychlou pasáží, která končí v hloubce („na zemi“). Blesky jsou zase vyjádřeny jako vzplanutí (rychlý pohyb vzhůru) a náhlé ukončení (krátká závěrečná nota s pomlkou; obr. B).

Pojmy a představy mimo oblast smyslového vnímání mohou být v hudbě vyjádřeny **tónovou symbolikou**. V baroku získaly určité tónové obraty vlastní „řečovou“ hodnotu, která do jisté míry vycházela z napodobujícího zobrazení, avšak poté byla chápána přímo jako **figura**. V dobových kompozičních naukách se vyvinul celý arzenál takovéhoto hudebně rétorických figur, např. chromaticky vyplněná sestupná kvarta jako výraz bolesti (*passus duriusculus*, *lamentobas*; srov. tabulku motivů s. 120).

V původním spojení určité melodie s určitým textem spočívá možnost navodit pouhým melodickým citátem také příslušnou textovou **asociaci**.

Na konci DEBUSSYHO *Ohňostroje* (Preludia, II. díl) například znějí zkomolené útržky *Marseillaisy* (obr. B).

O asociaci se opírá také **leitmotivická technika**: motiv nebo téma jsou spojeny s určitou mimohudební ideou a objevují se pak pokaždé jako nositelé této ideje (např. motiv Vltavy u SMETANY).

Vyjádření citů a nálad

Je způsob výrazu, který je hudbě nejvlastnější. Ponechává absolutně hudebnímu utváření volný prostor bez programního omezení. Příslušný citový odstín je sice podán jako abstrakce určitých momentů, např. smutně pomalým a radost naopak rychlým pohybem, tyto kategorie jsou však natolik obecné, že si programní látka vyžaduje slovní upřesnění.

MUSORGSKIJ např. líčí zádumčivou, smutnou melodii náladu a pocity při pohledu na *Starý hrad* (*Il vecchio castello*; obr. C).

Ovlivnění formy průběhem programu

Je patrné např. v řazení formových částí **symfonické básně**, jako je SMETANOVA *Vltava*; jednotlivé díly mohou přitom samy o sobě beze zbytku podléhat absolutně hudebním zákonům (písníová forma *Venkovské svatby* atd.). Program se ale projevuje i v jednotlivostech, jako je motivické dělení (dřebení) výchozího motivu ve *Svatojánských proudcích* (obr. D).

A Florentský deklamační styl, G. Caccini, Euridice (1600), zpráva poselkyně

B Recitativ secco (68) a accompagnato (69), J. S. Bach, Matoušovy pašije

C Recitativ secco v parlantovém stylu, W. A. Mozart, Figaro, III, 5

D Rytmus textu a melodie řeči v recitativu, C. M. v. Weber, Čarostřelec, II, 2

■ continuo □ orchestr

Recitativ (it. *recitare*, *přednášet*) je „mluvený zpěv“ (zpěv blízký mluvě). V rámci kultu je tento hudebně povznesený způsob mluvy znám jakožto *slavnostní deklamace* již v nejstarších vyspělých kulturách. Zdá se, že přitom vznikaly znovu a znovu určité melodické formule, obraty a tónové výšky recitace, které pozvedaly individuální textový tvar na obecnější, objektivnější rovinu. V jednohlasém církevním zpěvu hraje dodnes velkou roli **liturgický recitativ**, který se vztahuje k antickým a hebrejským vzorům (viz s. 116, obr. B).

Recitativ v 17. století

První opery sestávaly po antickém vzoru z recitativů a sborů. Recitativ se přitom teoreticky orientoval na **monodii** řeckého dramatu, tj. *sólový zpěv* s doprovodem kithary. Protože ale neexistovala žádná praktická představa o řecké monodii, dospěla monodie kolem roku 1600 ke zmíněnému „mluvenému zpěvu“ s dobovým generálbasovým doprovodem (s. 131).

Generálbasové akordy přitom sloužily jako základ pro svobodné rozvíjení zpěvního hlasu. Generálbas byl někdy prováděn orchestrem, častěji ale **sólisty**, kteří se rytmicky mohli snadno řídit podle zpěváků: loutna, cembalo, resp. v kostele varhany, a gamba, violoncello, fagot apod. jako bas.

V počátcích recitativu se rozlišovaly tři styly:

- **stile narrativo**: *vyprávěcí* styl bez jevištní akce, prostý, většinou vyhrazený zprávám posluš jako v CACCINIHO opeře *Euridice* (obr. A). Melodika se člení podle syntaxe řeči. Tečka, čárka, konce veršů, významové celky vedou k hudebním zářezům (obr. A po *boschetto* a po *fiore*). Harmonie zůstává v těchto dílčích úsecích nebo i déle stejná. Mění se s novou myšlenkou, kterou přináší text, s pojmem, který je třeba zdůraznit apod., v raném recitativu dokonce ještě méně často, aby nerušila přednes řeči aktivně hudebními prvky. Rytmus se řídí deklamací textu (např. nejsilnější akcent na hlavní slabice *boschetto*, zároveň melodický vrchol motivu). Hudební paralelismy povstávají ze stejné textové struktury (např. *boschetto* – *fiore*).

- **stile recitativo**: *přednášecí* styl, každý slavnostnější zpěvní přednes blízký mluvě;

- **stile rappresentativo**: *divadelní* styl, který líčí s bohatstvím afektů duševní stavy a nálady *blavných postav*. Tento styl je po vzoru madrigalu expresivní. Používá divadelní gesto, dialog a dramatickou jevištní akci (MONTEVERDI). Formálně se často zhušťuje do ariosa a blíží se tak operní árii (srovnej s. 110).

Čím silněji se v následující době přesouvalo líčení afektů z recitativu do árie, tím více připadala recitativu úloha rozvíjet **děj** kupředu. Již v benátské ope-

ře (CAVALLI, CESTI) se uskutečnilo oddělení recitativu od árie, které se pak v neapolské škole asi po roce 1690 stalo pravidlem (A. SCARLATTI).

Recitativ v 18. století a později

V 18. století byly ustáleny oba základní typy recitativu:

Recitativ secco (it. *secco*, *suchý*), protože je doprovázen jen **continuem** (generálbas). Obsahuje dramatickou akci (opera) nebo děj (oratorium, kantáta, pašije). Jeho forma je volná, stejně tak jako rytmus přednesu, který se může odpoutat od notovaného taktu ve prospěch živějšího ztvárnění.

V recitativu secco se vyskytují některé pevné obraty (obr. B):

Sextakord na začátku, krátké slabiky, rychlé noty („schmäheten ihn“ v úderném opakování); důležitá pojmy nad akordy plnými napětí (např. při „Mörder“, potom ještě vystupňováno na „ihm“: melodický vrchol a neapolský sextakord); závěr s průtahem, který přednese nejprve zpěvák, a potom continuo; závěrečný akord je většinou dominantou k následující árii (na obr. B následuje v č. 69 tonika As dur jako strhující barevná změna).

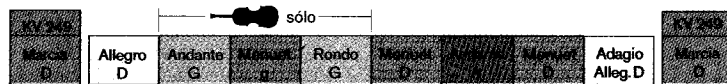
Recitativ accompagnato (z it. *accompagnato*, *doprovázený*), protože je doprovázen orchestrem, zvaný též **arioso**; je většinou lyrický, s kontemplativním textem, prokomponovává jeden afekt (obr. B). Stojí mezi recitativem secco a árií: V opeře buffa je často dramatický a plný kontrastů.

Recitativ secco se v opeře buffa rozvinul do rychlého, dialogického **parlantového stylu**. Notace je leckdy neúplná, na jevišti se temperamentně improvizuje. Místo, které je nabitě dramatickou akcí, ukazuje obr. C.

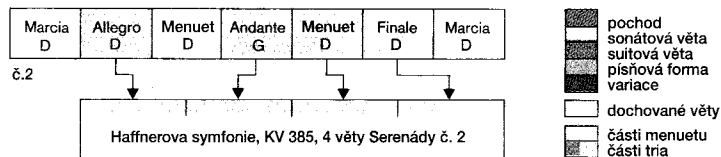
Recitativ accompagnato dále rozšířil GLUCK; v 19. století pak tento typ nabyl zvláštního významu pro svou barvitost, přirozenou dramatickosti a volnou formu. Z recitativu se stala **scéna** (*scéna a árie*).

Také zde se uskutečňuje základní princip recitativu, kdy je rytmus textu a spád řeči přenesen do hudby; hudební interpretace textu však už není typová, ale individuální. Předtaktí a rozdělení akcentů v textu a hudbě na obr. D spolu navzájem souhlasí, zároveň ale vše směřuje ke slovu „ihm“ s citovým důrazem (jež je dán postavením v taktu, melodickým vrcholem, dominantním napětím) a s nápadně dlouhým zastavením (dvakrát tečkovaná půlnota).

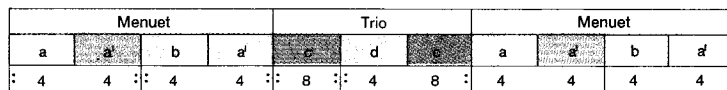
Extrémem tohoto vývoje je WAGNERŮV *sprechgesang*, recitativ accompagnato, který se rozprostírá přes celou operu.



č. 1, KV 250



A Řazení vět v serenádě, W. A. Mozart, Haffnerova serenáda č. 1, KV 250 a č. 2



B Forma menuetu s triem, W. A. Mozart, Malá noční hudba, KV 525

Instrument	Mozart, Divertimento KV 205	Mozart, Serenáda KV 250	Mozart, Serenáda KV 361	Beethoven, Serenáda op. 8	Beethoven, Septet op. 20	Schubert, Oktet op. 166	Brahms, Serenáda op. 11
flétna			2				2
hoboj			2	2			2
klarinet			2	4			2
fagot			2	4			2
lesní roh	2	2	4				2
trubka		2					2
sólové housle							
smýčce	3	4		3	4	4	4
kontrabas							

C Příklady obsazení serenád

Serenáda, divertimento, nokturno, kasace jsou pojmy, které v 17. a 18. století znamenaly přibližně totéž: *zábavnou hudbu* (též *Tafelmusik*, hudbu k hostině). Je to hudba lehčího charakteru a malého obsazení.

Serenáda, it. *sera, večer* nebo *al sereno, pod širým nebem, venku*, dostaveníčko, večerní hudba bez závazného obsazení nebo sledu vět;

serenáda (serenata) je také vokální zastaveníčko nebo světská **gratulační kantáta** k nejrůznějším slavnostním příležitostem (knížecí svatba, narozeniny atd.), většinou s alegorickým obsahem a tomu odpovídající formou provedení (inscenování); pojem serenata označuje také jednoduchá zastaveníčka nebo písně;

divertimento, it. *rozptýlení, zábava*, pestrý sled vět (3–12), převážně komorní obsazení;

nokturno (notturno), it. *noční, noční hudba* (fr. *nocturne*), forma a obsazení nejsou pevně stanoveny;

kasace, it. *uvolnění*, hudba pro sváteční večer, k rozptýlení; HAYDN nazval své smyčcové kvartety 1–12 původně kasace, potom divertimenta.

Instrumentální serenáda má 5–7 vět, může jich mít ale i více, jako MOZARTOVA *Haffnerova serenáda č. 1, KV 250* (obr. A).

V úvodu zaznívá pochod, původně nástup hudebníků. Tentýž pochod tvoří také závěr k odchodu. *Haffnerova serenáda č. 1* sice žádný pochod neobsahuje (v MOZARTOVĚ době byl už pochod v serenádě nemoderní), přesto se ale předpokládá, že k ní původně patřil pochod KV 249.

Co do **typu a pořadí vět** nazvuje serenáda na suitu. Ještě koncem 18. století měla proto obvykle několik **menuetů**, jež se střídaly se sonátovými a koncertantními větami.

KV 250 začíná Allegrem v sonátové formě, tedy stejně jako první věta v symfonii. Dalšími třemi větami jsou pomalé Andante, menuet v bolestném g moll a svěží rondo G dur. Tento sled vět odpovídá větám symfonie. Použití **sólových houslí** je typické pro jihoněmeckou a salcburskou serenádu. Pak následují pomalé variace a rychlá závěrečná věta s pomalým úvodem, přičemž je mezi tyto věty pokaždé vsunut jeden menuet.

Blízkost serenády a symfonie je zřetelně vidět na *Haffnerově symfonii, KV 385*. Ta vychází z *Haffnerovy serenády č. 2*, jejíž pochod a 2. menuet se ztratily; sám MOZART pak ale ze zbývajících vět sestavil symfonii (obr. A). Obdobná situace je u *Malé noční hudby, KV 525*, která

jako serenáda měla rovněž 2. menuet, dnes chybějící. Tím se formálně proměnila v malou symfonii.

Charakter vět serenády

Je obecně veselý, vylehčený, nekomplikovaný. K této přístupnosti přispívá přehledná stavba, zvláště u menuetu, jehož pravidelný metrický rozvrh, formová symetrie, jasný harmonický plán, motivicky sevřený melodický pohyb a půvabné taneční gesto sloužily v klasicismu za kompoziční vzor.

Menuety jsou vždy **třídílné**: **menuet, trio** (což je 2. kontrastní menuet, původně v triověm obsazení dvou hoboji a fagotu) a opakování **1. menuetu** (bez vnitřních repetič; viz obr. B).

1. řádek (perióda) Menuetu MOZARTOVY *Malé noční hudby* má dva melodické oblouky (a a'): staccatový vzestup k c' (t. 2) a terciový sestup (t. 3), poloviční závěr na dominantě (t. 4) a dál ve vázaném melodickém obratu, který v sobě zároveň obsahuje předtaktík k následujícímu oblouku a'. Terciový sestup je při opakování zkrácen o 1 čtvrtovou notu (t. 6 a 7), čímž se dospívá k přesvědčivému závěru v t. 8. Druhý řádek (perióda) pokračuje kontrastně: p místo f, sestupný pohyb místo vzestupného, osminy místo čtvrtěk, *legato* místo *staccato*. Osminkový pohyb je motivicky spřízněn se 4. taktém dílu a. Menuet končí dílem a' (t. 13 nn). **Trio** v dominantní tónině D dur přináší kantilenu, měkce plynoucí v p přes celých 8 taktů jako protiklad k dílu a. Krátký díl d je dynamicky protikladný, ale motivicky spřízněný s dílem c, do něhož znovu vyústí. Menuet se opakuje a uzavírá kruh. Celek působí jako harmonická idyla, v jejíž zdánlivé jednoduchosti se naplňuje klasická velkost.

Variabilní obsazení

serenády sahá od orchestrálního (na obr. C: KV 205, KV 250, BRAHMS op. 11) až k sólistickým komorním sestávám, které převažují. Velmi typické jsou **dechové serenády** (pro čisté dechové obsazení) jako pleněrová hudba (*dechová harmonie*), u MOZARTA většinou se 2 hoboji, 2 lesními rohy, 2 fagoty a k tomu často 2 klarinety. Proslulé je originální obsazení *Gran partity, KV 361* (Serenáda č. 10, obr. C).

Protí tomu stojí sólistické smyčcové obsazení (jako komorní hudba), např. BEETHOVENOVO *Smyčcové trio*, op. 8 (*Serenáda*). BEETHOVENŮV *Septet* a SCHUBERTŮV *Oktet* nejsou sice serenády názvem, nepochybně ale sólistickým obsazením a charakterem (obr. C).

triová sonáta standard, obs.	triová sonáta pro varh. (Bach)	sonáta s oblig. cemb. (Bach)	klavírní trio	smyčcový kvartet	smyčcové trio
1. housle	varhany p. r.	housle (flétna, gamba)	housle	1. housle	1. housle
2. housle	→ i. r.	cembalo p. r.	klavír p. r.	2. housle	
harmonická výplň				viola	viola
basový hlas	→ i. r.	pedál	cello → i. r.	cello	cello

B Obsazení triové sonáty a jejich „pokračovatelů“

Allegro	Adagio	Muuetto	Prestissimo
Préludio a. Alleganda a	Correntia	Gavotta a	
A. Corelli, Triová sonáta op. 4, 5 (komorní sonáta)			
Grave a	Fuga a	Andante C	Allegro a
J. S. Bach, Sonáta pro housle solo, BWV 1003 (chrám. sonáta)			
Allegro D	Andante G	Allegretto D	
W. A. Mozart, Sonáta pro kl. a h., KV 308			
Allegro C	Adagio E	Scherzo C, a	Allegro C
L. v. Beethoven, Klavírní sonáta, op. 2, 3			

A Sonáta jako cyklus vět, hlavní typy

expozice	provedení	repríza	koda
hlavní téma	závěrečný oddíl	hlavní téma	synkopy akordy
1. téma	synkopy	motiv 1. téma	f
f	As	C	95
t. 1	2. téma	motiv 2. téma	f
9	b, c, ...	f	82
	55	As, ...	73
	1. téma	f-C	109
	As, C	f	101
	49		
	závěrečný oddíl	mezi- věta	závěrečný oddíl
	synkopy	vedlejší téma	f
	As	f	120
	41		
	mezi- věta	spojovací oddíl	f
	As	f-C	125
	26		
	vedlejší téma	hlavní téma	f
	As	f	146
	21		
	spojovací oddíl	závěrečný oddíl	f
	f-Es		
	9		

C Sonátová forma, L. v. Beethoven, op. 2, č. 1, hlavní věta

Sonátové cykly a struktury

Sonáta je vícevětá instrumentální skladba. Podle obsazení lze v období klasicismu rozlišovat tyto typy:

- **sólová sonáta** pro samostatný nástroj, většinou klavír nebo housle;
- **sonáta pro dva nástroje**, zvlášť pro housle nebo violoncello a klavír, **trio**, **kvartet** nebo jiná komorní obsazení;
- **symfonie** jako sonáta pro orchestr;
- **koncert** jako sonáta pro sólistu a orchestr.

Raná sonáta (lat. *sonare, znít*) byla instrumentální skladba bez pevného formového schématu. Vznikla na konci 16. století v Benátkách. Typická byla vícesborovost jako kontrastní prostředek v dynamice a zvukové barvě, stejně jako členění na úseky jako základ budoucí vícevětosti. Hlavní skladatelé: A. a G. GABRIELI (viz s. 264).

Typy barokní sonáty. Na konci 17. století se vyvinuly dva typy, které standardizoval CORELLI (1653–1713):

- **komorní sonáta** (*sonata da camera*) s preludiem a 2–4 tanečními větami (it. forma suity, viz s. 150);
- **chrámová sonáta** (*sonata da chiesa*) se 4 větami v pořadí **pomalou**, slavnostně, imitace – **rychle**, fugovaně – **pomalou**, kantabilně, homofonně – **rychle**, fugovaně (obr. A).

Věty samotné byly zpravidla **dvoudílné** s opakovaním obou dílů. Všechny věty jsou ve stejné tónině, v chrámové sonátě někdy v různých tóninách (obr. A: a moll, ale *Andante* C dur).

Sonáty D. SCARLATTIHO sestávají jen z jediné dvoudílné věty.

Co do obsazení patří komorní i chrámová sonáta k typu **triové sonáty** se dvěma vrchními hlasy, většinou houslemi, a jedním hlasem kontinuovým, prováděným vždy jedním nástrojem basovým a generálbasovým cembalem. Hlasy chrámové sonáty byly většinou obsazeny **vicenásobně**, komorní sonáty **solisticky**.

BACH přenesl **triovou sonátu na varhany**, a dále na **sonátu pro 1 melodický nástroj** (flétna nebo housle) a **cembalo se 2 obligátními hlasy** (předchůdce klasického dua) resp. s **kontinuovým violoncellem** (předchůdce klavírního tria; později přejala funkci harmonické výplně po cembalu viola; obr. B). Kromě toho existovala už v baroku **sólová sonáta** pro jeden nástroj.

Klasická sonáta má 3 nebo 4 věty (obr. A):

- **1. věta (hlavní věta)**, rychlá a dramatická, někdy s **pomalým úvodem**. Má **sonátovou formu**.
- **2. věta**, pomalá a lyrická, v **písňové formě** nebo jako **téma s variacemi**. Tónálně je spřízněna

s první větou, neboť je ve stejnojmenné dur nebo moll, a dominantně, v paralelní tónině apod.

- **3. věta**, v hlavní tónině, je **menuet** (*serenáda*, s. 146), od BEETHOVENA **scherzo**. Často chybí. Občas se také zaměňuje pořadí 2. a 3. věty.
- **4. věta (finale)**, je jako rychlá závěrečná věta v hlavní tónině (v moll eventuálně se závěrečným durovým zjasněním) a formálně je vystavěna jako **rondo** nebo jako **sonátová forma**.

Existuje mnoho výjimek s jiným pořadím vět, např. s pomalou variační větou na začátku, jako BEETHOVENŮV op. 26 nebo MOZARTOVA Sonáta A dur, KV 331, či jen se 3 nebo dokonce 2 větami jako BEETHOVENŮV op. 111.

Sonátová forma zahrnuje **expozici** (někdy s pomalou **introdukci**), **provedení**, **reprízu**, **rodu** (obr. C):

- **Expozice:** přináší **úvodní témata**. **Hlavní (1.) téma** je v hlavní tónině (obr. C, t. 1: *f moll, staccato, melodický vzestup*). **Spojovací oddíl** toto téma rozvádí nebo přináší nový motivický materiál. Je-li hlavní tónina durová, moduluje do dominanty, je-li mollová, do tóniny paralelní. V nové tónině následuje **vedlejší (2.) téma**, kontrastně utvářené, většinou lyrické (obr. C, t. 21: *As dur, legato, melodický sestup*), které je pak rozvíjeno v dosažené tónině. Zde, v **mezivětě**, se stejně jako v **závěrečném oddílu** (nebo tématu) většinou objevuje nový motivický materiál.

– **Provedení:** pracuje s tématy uvedenými v expozici nebo se zbývajícím motivickým materiálem expozice. Je dramaticky založeno a vyhledává tónálně vzdálené oblasti (končí na dominantě).

– **Repríza:** opakuje expozici. Vedlejší téma se nyní objevuje v hlavní tónině, čímž odpadá modulace do dominantní nebo paralelní tóniny a je dosaženo určité syntézy předešlých protikladů (obr. C: srovnej t. 21 a 120). **Koda:** tvoří závěr věty. Jako reminiscence nebo jako gradace zaznívá hlavní téma nebo jiné motivy.

Sonátová věta se vyvinula z dvoudílné suitové věty. Provedení bylo původně zamýšleno jako epizoda přinášející změnu. Dlouho byly expozice a provedení s reprízou opakovány. S rostoucí dramatickostí v provedení odpadlo staticky působící opakování provedení a reprízy, od BEETHOVENOVY *Appassionaty* (1804/05) i opakování expozice.

Každá sonáta má svůj vlastní formový řád. V **romantismu** bylo zaváděno i 3. a 4. téma, věty někdy slučovány a forma silně rozšiřována. Ve **20. století** se příležitostně objevuje snaha o historizující oživení sonáty.

první tanec
Mägd - lein, wollt ihr nicht mit mir spa - zie - ren gahn?

druhý tanec
Al - so spa - zie - - ren, das ist mein Lust,

A Spojování tanců do párů, Ch. Demantius, Tänze (1601)

I	Preludio	Corrente	Adagio	Allemanda
II	Preludio	Allemanda	Corrente	
III	Preludio	Corrente	Sarabande	Tempo di Gavotta

B Sonata da camera, A. Corelli, op. 4, I-III, pořadí vět

Francouzské suity

1 d moll	Prélude Prélude Prélude Prélude Prélude	Courante II de 2 doubles	Bourrée I, Bourrée II Bourrée I altern., Bourrée II Gavota I altern., Gavota II ou la Musette Menuet I, Menuet II Passepied I en Rondeau, Passepied II Double, Gavota I, Gavota II
2 c moll			
3 h moll			
4 Es dur			
5 G dur			
6 E dur			

Anglické suity

1 A dur	Praeludium Sinfonia Fantasia Ouvertura Praeludium Toccata	Aria	Menuet I, Menuet II Rondeau, Capriccio (bez Gigue) Burlesca, Scherzo Menuet Tempo di Minuetto, Passepied Tempo di Gavotta
2 a moll			
3 g moll			
4 F dur			
5 e moll			
6 d moll			

Partity

1 B dur	Ouvertura	Rondeau	Sarabande	Bourrée I a II	Polonaise	Menuet	Badinerie
2 c moll							
3 a moll							
4 D dur							
5 G dur							
6 e moll							

C Klavírní suita u Bacha, výstavba cyklů a pořadí vět

D Orchestrální suita (Ouvertura), J. S. Bach, Ouvverture č. 2, pořadí vět

Výstavba cyklů

Suita (fr. *suite*, sled, *pokračování*) je sestava užitých nebo stylizovaných tanců a netanečních vět, zvláště v baroku. Věty jsou většinou ve stejné tónině.

Východiskem suity je spojování tanců **do párů**: po *pomalém krokovém prvním tanci* následuje *rychlý skočný tanec druhý*. První z nich je v sudém, druhý v lichém taktu (obr. A). Na lid. úrovni se tyto tance nazývaly v Německu **Dantz a Hupfauf**, v dvorském prostředí 16. stol. **pavana a gagliarda** nebo také **pavana a saltarello**, dokud nebyly v 17. stol. vystřídány dvojicí **allemande** (pomalá, 4/4) a **courante** (rychlá, třídobá). Běžně bylo rozšiřování. Tak přibýly v 17. stol. španělská **sarabande** (pomalá, slavnostní, 3/2) a anglická **gigue** (rychlá, 6/8, 12/8), které se pak staly **pevnými částmi** suity (viz níže).

Název **suita** se poprvé objevil u tanců vytištěných ATTAIGNANTEM v Paříži roku 1557. *Suytte de bransles* zde obecně označuje různě rychlé bransles (obecně: *houpavý/kolébavý krok*, také gavota, courante aj. jsou bransles). V 16. stol. zahrnovala fr. suita většinou 4 bransles o stále se zvyšujících tempech: *bransle double* (pomalu) – *bransle simple* (klidně) – *bransle gay* (živě) – *bransle de Bourgogne* (rychle). Dva první jsou v sudém taktu a dva poslední v lichém.

Jiná označení suity jsou:

- **partita** (it. *partire*, *dělit*, *rozdělovat*), tedy části, věty nebo tance v určitém pořadí;
- **ordre** (fr. *ordre*, *řada*, *pořádek*), tedy řada hudebních kusů (COUPERIN);
- **ouvertura** (fr. *ouverture*, *otevření*), sled vět pojmenovaný po úvodním kusu;
- **volné názvy**: často květnaté jako *Banchetto musicale* (SCHEIN, 1617, s 20 orchestrálními suitami); *Lustgarten neuer teutscher Gesäng, Balletti, Galliarden und Intradan* (HASSLER, 1601).

Itálie rozvinula v 17. stol. **komorní sonátu (sonata da camera)** jako sled instr. tanečních a výjimečně i jiných netanečních vět. Pořadí vět není pevné, většinou se střídají rychlé a pomalé části. CORELLI staví na začátek volné preludium. Každá z jeho sonát tvoří hudebně cyklus motivicky spřízněných skladeb ve stejné tónině (obr. B; Řím 1694).

Z baletní hudby určené pro opery těžila zvláště ve Francii **baletní a orchestrální suita** (LULLY, RAMEAU). I zde je pořadí vět volné. Fr. **suita pro klávesové nástroje a loutnu** ale upřednostňuje 4 hlavní tance suity, které obohacuje o nové dvorské tance, jako byly např. gavota, bourrée a menuet (CHAMBONNIÈRES, GAULTIER). COUPERINOVY *Ordres* jsou naproti tomu volnými cykly charakteristických skladeb.

V Německu se v 17. stol. rozvíjela **variální suita** se stejným motivickým materiálem ve všech větách

(hud. cyklus), pro orchestr často s *intrádou* jako úvodní větou. V **klavéřové suitě** se ustálila po fr. vzoru čtveřice hlavních tanců **allemande–courante–sarabande–gigue** (nejprve u FROBERGERA s gigue na 2. místě). BACH převzal tuto formu sól. suity a dovedl ji k vrcholu. Většina těchto tanců byla tehdy již nemoderní a tudíž hudebně stylizována (allemande, gigue), jiné se ale ještě tančily (gavotte, polonaise, menuet aj.).

BACHOVY suity jsou většinou ve sbírkách po šesti (obr. C):

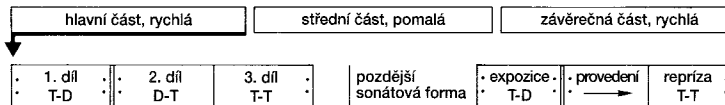
Francouzské suity (kolem roku 1720) rozšiřují 4 hlavní tance o 2–4 další, zařazené mezi sarabandou a gigue. 3 suity jsou mollové, 3 durové. Originální název: *Suites pour le clavecin*. *Francouzskými* byly nazvány až později, nejspíše jako protiklad *Anglických suit* (kolem r. 1720). Ty mají všechny jako úvodní větu preludium. Originální titul proto zní: *Suites avec préludes*. I. suita má 2. courantu se 2 *doubles* (double, různé melodické zdobení), ostatní mají zase jiné méně obvyklé tance.

Partity (1731) mají preludia různého sazebného typu a různého označení, kromě toho je ve dvou případech mezi courantu a sarabandou vložena aria nebo air, k tomu obvyklá rozšíření mezi sarabandou a gigue. BACH nazývá tyto tance v předmluvě *Galantnosti, vyhotovené pro milovníky k obveselení mysli*, a poukazuje tak na jejich vzdálení od tanečního parketu. Zatímco 6 suit pro sólové violoncello se svými preludii apod. podobá *Anglickým suitám*, v *Partitách* pro housle sólo (ze sbírky 6 sólových sonát a partit) BACH suitový cyklus obměňoval (I: zařazuje doubles, II: po hlavních tancích následuje *cbaconne*, III: zřídka se hlavních tanců). Stejně volně pojednal 4 orchestrální suity po francouzském vzoru a s francouzskou ouverturou (**Ouvertura**, obr. D).

Rovněž HÄNDEL nakládá ve velkých orchestrálních suitách *Vodní hudba* a *Hudba k obňostroji* s pořadím vět volně; jeho cembalové suity mají ale výše zmíněné hlavní tance.

Suita žila asi do poloviny 18. stol., potom nastoupily na její místo divertimento, serenáda, sonáta a symfonie. V taneční praxi vytlačily ländler, valčík, polka atd. staré dvorské tance – až na **menuet**, který se objevuje i v novějších hudebních druzích.

I poté, co vymizela barokní suita, se píše aktuální **baletní suity** (ČAJKOVSKIJ, *Suita z baletu Louskáček*), aktuální **taneční suity**, stylizované **taneční suity** (BARTÓK, *Taneční suita pro orchestr*; *Suita* op. 14) a historizující „staré“ suity, které jsou ovšem obsahem a charakterem nové (GRIEG, *Suita Z časů Holbergových*, SCHÖNBERG, *Suita pro smyčce*, *Klavírní suita* op. 25, *Suita* op. 29).



A Neapolská operní sinfonia, pořadí částí a modulační plán první části

Adagio Vivace assai	G	Andante	C	Menuet s triem	G	Allegro di molto	G
------------------------	---	---------	---	-------------------	---	---------------------	---

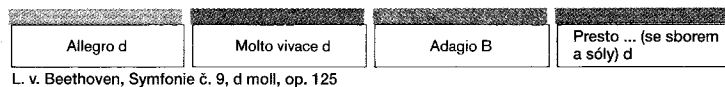
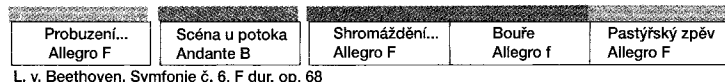
t. 1
 t. 18
 t. 108
 t. 186

introdukce
 expozice
 hlavní téma
 spojovací oddíl
 vedlejší t.
 závěrečný oddíl
 provedení
 repríza
 hlavní téma
 spojovací oddíl
 vedlejší t.
 epilóg
 závěrečný oddíl

8	4	1	3	2	2	2	2	2	2	1	1	1	1	1
C	f	G ⁷	C	A ⁷	d	B	g	A ⁷	d	B	F ⁷	B ⁷	G ⁷	h

počet taktů a tonální plán

J. Haydn, Symfonie č. 94, G dur, forma 1. věty



B Symfonie klasicismu, pořadí vět

Sny Largo c	Vášně Allegro C	Ples Allegro A	Scéna na venkově Adagio F	Cesta na popraviště Allegretto g	Sabbat čarodějnic (Allegro) C
----------------	--------------------	-------------------	---------------------------------	--	-------------------------------------

p
 poco sf

C Romantická programní symfonie, H. Berlioz, Fantastická symfonie op. 14, sled vět a leitmotiv („idée fixe“)

■ sonátová forma ■ písňová forma, variace ■ menuet, scherzo ■ volná forma

Typy a pořadí vět

Symfonie je ve své klasické formě čtyřdílné orchestrální dílo po vzoru sonáty.

Předklasická sinfonia. Od konce 16. století a v 17. století označuje italský výraz **sinfonia** díla pro orchestr (i se zpěvem) bez přesnějšího udání formy. Předchůdkyní symfonie byla pak speciálně **neapolská operní sinfonia**, která se v 18. století vyzvala z funkce operní ouvertury (viz s. 134).

Má 3 díly nebo věty (rychle–pomalu–rychle) a její první část ve svém modulačním plánu a v opakování dílů skrývá zárodky sonátové formy (obr. A).

V **předklasické sinfonii** odpadl generálbas, smyčce si vybudovaly centrální postavení, dechy převzaly doprovodnou funkci (2 lesní rohy, 2 hoboj, srovnej s. 65). Styl je harmonicky jednoduchý, zato však kantabilní. Ustálilo se také 2. téma. Vedoucí postavení zaujala přibližně od r. 1730–40 **severní Itálie** (SAMMARTINI, 1700–75), potom zvláště **mannheimská** (J. STAMIC, 1717–1757) a **videňská škola** (MONN, 1717–50; WAGENSEIL, 1715–1777).

Symfonie klasicismu. Je reprezentována především dílem J. HAYDNA s nejméně 104 symfoniemi od roku 1759 až k vyzrálým **Londýnským symfoniím** z roku 1795, a W. A. MOZARTA s 41 symfoniemi od roku 1764 až po 3 poslední z roku 1788 **Es dur**, KV 543, **g moll**, KV 550, a **C dur**, KV 551 (*Jupiter*). HAYDNOVY rané symfonie stojí ještě blízko divertimentu s proměnlivým počtem vět, ale přibližně od roku 1765 mají zpravidla 4 věty s menuetem.

HAYDNOVA *Symfonie s úderem koltů* patří k **Londýnským symfoniím** (obr. B). Po 1. větě následuje **Andante** (v subdominantní tónině C dur) jako **téma s variacemi**, **Menuet** a rychlé **contredansové finale** jako kombinace **roudové a sonátové formy**.

Těžšíste spočívá v **první větě**, která má sonátovou formu s **pomalým úvodem** (viz not. př., slavnostní, místy tečkovaný rytmus jako stará fr. ouvertura). Po něm následuje bez pauzy **expozice** s rychlým hlavním tématem (1. téma, viz not. př.), modulujícím spojovacím oddílem a tanečně kantabilním vedlejším tématem na dominantě D dur (2. téma, viz not. př.). **Provedení** je nálehavě dramatické svou tematickou prací, dynamikou a neobvykle jdoucím sledem tónin, který se neustále zhušťuje, až se nakonec tóniny střídají po taktu (t. 108 nn). **Repríza** přináší vedlejší téma v hlavní tónině (not. př.) a před závěrečné téma vsunuje epilóg.

BEETHOVEN ve svých 9 symfoniích směřuje k překročení hranic druhu ve prospěch individuálních řešení. Rozšiřuje formu (provedení, koda) a zvětšuje orchestr (viz s. 65). Do formy symfonie také

vstupuje mimohudební obsah: **6. symfonie, Pastorální**, s podtitulem *Sinfonia caratteristica – aneb vzpomínky na život na venkově*, zůstává ale přes svůj programní obsah „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“ (*spíše výrazem citu než malbou*, BEETHOVEN). Věty sice odpovídají tradici druhu (srovnej s pořadím vět u HAYDNA, obr. A), nesou ale názvy:

1. *Eruachen beiterer Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande* (Probuzení radostných pocitů při příchodu na venkov), první věta Allegro ma non troppo v sonátové formě (F dur);
2. *Szene am Bach* (Scéna u potoka), pomalé Andante v písňové formě (B dur);
3. *Lustiges Zusammensein der Landleute* (Veselé shromáždění venkovanů), obvyklé menuet nebo scherzo, zde venkovský tanec s trii;
4. *Gewitter, Sturm* (Bouře), vložená věta (f moll), která líčí svůj program volnou formou;
5. *Hirtengesang. Frohe, dankbare Gefühle nach dem Sturm* (Zpěv pastýřů. Šťastné a vděčné pocity po bouři), Allegretto jako obvyklé finale symfonie.

V 9. symfonii se závěrečným sborem kombinuje BEETHOVEN symfonií a kantátou. Poslední věta už není normálním finale, ale řídí se obsahově a formově textem Schillerovy *Ódy na radost* (obr. B).

Symfonie po Beethovenovi. V 19. století najdeme v oblasti symfonie dva směry, které se oba odvolávají na BEETHOVENA:

– první se pokoušel rozšířit klasický pojem symfonie jako čisté instrumentální hudby romantickými prostředky (SCHUBERT, MENDELSSOHN, SCHUMANN, BRAHMS, BRUCKNER, SIBELIUS, ČAJKOVSKIJ aj.);

– druhý hledal prostřednictvím mimohudebního programu nové symfonické formy. Vedl přes **programní symfonií** (BERLIOZ) k **symfonické básni** (LISZT, SMETANA, R. STRAUSS).

BERLIOZOVA *Fantastická symfonie*, op. 14 (1830), krouží kolem skladatelova milostného zážitku, v němž je milenka symbolizována leitmotivem (viz not. př. C). Tento motiv se objevuje jako *idée fixe* ve všech větách. Přes přítomnost programu zde ještě lze rozpoznat starší symfonické věty (se dvěma scherzy: *Ples a Cesta na popraviště*; obr. C).

Syntézu všech symfonických možností uskutečnil ve svých 9 symfoniích G. MAHLER (1884–1910, 10. symfonie zůstala fragmentem).

Ve 20. století vzniklo množství symfonií pro velký nebo kolenní orchestr, které ale někdy realizují individuální řešení téměř zcela mimo oblast druhového pojmu symfonie, jak ho razil klasicismus (WEBER, STRAVINSKIJ, PROKOJEV, HARTMANN, MESSIAEN, ŠOSTAKOVIČ, BERIO).

pavana			
gagliarda		16. a 17. stol.	
allemanda			
courante			
chaconne			
bourrée			
sarabanda			
gavota			
siciliano		17. a 18. stol.	
gigue			
menuet		17. a 18. stol.	
polonéza		19. stol.	
mazurka		18. a 19. stol.	
valčík			
bolero			
polka		19. stol.	
galop		19. stol.	
habanera		19. stol.	
tango			
waltz			
foxtrot			
charleston			
rumba			
samba			
chacha			

doba vzniku (století v barevném poli: doba rozkvětu)

	14. stol.		18. stol.
	15. stol.		19. stol.
	16. stol.		20. stol.
	17. stol.		

	pomalejší tempo		párové tance
	rychlejší tempo		skupinové tance

Taneční rytmy, typy tanců, historická situace

Tanec náleží v nejranějším stupni vývoje lidstva a u přírodních národů do oblasti kultu. Tanec je vždy spojen s hudbou. Ta je určována tělesnými pohyby, zároveň však tyto pohyby naopak řídí a může je vystupňovat k extázi.

Taneční krok a přísun je východiskem pro **sudé rozložení akcentů** a **symetrickou periodickou stavbu** rytmiky a melodiky (např. 2+2+4+8 taktů). K tomu se přidružuje princip **opakování** s odpovídajícím členěním hudby na úseky. V antice, středověku a renesanci byla taneční hudba většinou **improvizována** instrumentalisty. Typické bylo sekvencí opakování melodických úseků s polovičním a celým závěrem (estampida, ductia, srovnej s. 210). Vedle toho existovaly **taneční písně**, většinou s refrémem.

Základem pro jedno- nebo vícehlasou improvizaci mohla být také skladebná kostra, kterou si hráči pamatovali podobně jako později v jazzu bluesové schéma, zejména např. u burgundské *basse danse* 15. a 16. století.

Tyto *basses danses* byly krokové tance rozdílného charakteru, které patrně už bývaly seřazovány do cyklů (*suita*). Dobové učebnice popisují vedle toho nespočet jiných tanců.

Všechny tance, ať lidové nebo dvorské, byly **skupinové** s proměnlivým tvorbou párů, teprve 19. století přineslo dnes převažující tanec **párový**. Skupinové tance existují dodnes jako dětské kolové tance, v lidovém tanci nebo na plesech (např. *kroková polonéza*).

Už v renesanci následoval po pomalém **krokovém tanci** v sudém taktu rychlý **skočný** nebo **párový** tanec v taktu lichém. Vytváření dvojic tanců přetrvávalo i v baroku, kromě toho vznikaly cykly tanců jako *suity*, zvláště v četných baletech oper s alegorickým obsahem a scénickým ztvárněním, na němž se podílela i sama šlechta (baletní *suity*, srovnej s. 151). Nejdůležitější tance baroka resp. barokní *suity* s udáním rytmu, dobou vzniku a rozkvětu ukazují obrázek na protější straně:

pavana, ze španělského *pavo*, *páv*, nebo z názvu italského města Padova, slavnostní dvorský tanec, na začátku 16. století nahradila *basse danse*, většinou se *saltarellem* nebo *gagliardou* jako druhým tancem; úvodní věta německé orchestrální *suity* na počátku 17. století;

gagliarda, (it. *rychlý*), rychlejší francouzský a italský tanec v třídobém taktu, přibližně od roku 1600 druhý dvorský tanec k pavaně;

allemande, fr., *německý tanec*, klidný krokový tanec, s předtaktím, v 17. století dvorský, ve stylizované podobě jako první věta *suity*;

courante, fr., *spěšný tanec* v třídobém taktu, od 17. století dvorský; it. **corrente** cca po roce 1650 je rychlejší a plynulejší; 2. hlavní tanec *suity*;

chaconne, původně španělská *taneční píseň*, později variační model podobně jako *passacaglia* (bas);

bourrée, fr. kolový tanec z Auvergne, jako dvorský tanec od 17. století (LULLY);

sarabanda, nejspíše španělský krokový tanec, od 17. století na fr. dvoře, třídobý takt bez předtaktí, slavnostní a důstojný, 3. hlavní věta *suity*;

gavota, fr. kolový tanec (v Bretagnu dodnes živý), jako dvorský tanec od 17. století vždy s předtaktím, nepřilíží rychlý;

siciliano, it., vlastně nikoliv tanec, ale charakteristická pastorální hudba, kterou BROSSARD označoval jako *danse gay*, veselý tanec;

gigue, fr., z angl. *fig* (*giga*, *bousle*), podle skotské nebo irské taneční písně, od 17. století na kontinentě jako dvorský tanec, rychlý, imitační, poslední věta *suity*;

menuet, z fr. *menu* (*pas*), *půvabný* (*krok*), původně lidový tanec, asi od roku 1650 oblíbený dvorský tanec LUDVÍKA XIV. (LULLY), klidný třídobý tanec;

polonaise, polský krokový tanec, původně v sudém taktu, od 18. století 3/4, pomalý, často zádušný.

Se zánikem *ancien régime* zanikla i dvorská taneční kultura a nová, měšťanská, nastoupila na její místo. Probouzející se národní vědomí v 19. století s sebou přineslo pěstování a šíření různých **národních tanců**.

- **polonéza** a **mazurka** přišly z Polska,
- **polka** a **skočná** z Čech,
- **čardáš** s pomalou částí *lassan* a rychlou *friska* z Maďarska (2/4),
- **bolero** ze Španělska, **habanera** z Kuby a **tango** z Argentíny,
- **ecossaise** v rychlém třídobém taktu ze Skotska,
- **deutscher**, rychlý, rustikální párový tanec (v taneční scéně z MOZARTOVA *Dona Giovanniho* zaznívá současně s ušlechtlejším **contredansem** a dvorským **menuetem**), ještě v 18. století, stejně jako
- **länderler** jakožto pomalý párový a
- **vídeňský valčík** jako rychlý módní tanec od počátku 19. století, dále rychlý
- **galop** (1825) v sudém taktu z Německa a Rakouska,
- **kankán** v rychlém 2/4 z Paříže přibližně od roku 1830.

Všechny tyto tance se uplatnily také v operetě 19. století.

Ve 20. století se staly módou *anglosaské* tance jako pomalý **waltz** (1920), potom *americké* tance jako **foxtrot**, **slowfox**, **blues**, jež je blízký jazzu, a stepové tance jako **charleston** a **jitterbug**, pak *latinskoamerické* tance afrického původu jako brazilská **samba** (20. léta) a kubánská **rumba**, **mamba** a **chacha** (1953).

téma (začátek)

variacie I
diminuace

variacie V
změna rytmu

variacie XI
změna tempa

variacie XII
změna taktu

variacie III
harmonie zůstává

variacie VIII
kontrapunktická
variacie:
imitace

variacie II
variacie cantu firmu:
přídavný hlas

A Melodické variace, W. A. Mozart, Variace na „Ah! vous dirai je, Maman“ KV 265

téma

ostinátní bas (basový a harmonický model)

téma s 32 variacemi

19 variací

12 variací

● moll
□ dur
■ kvartový sestup
● melodická kostra

B Ostinátní variace, J. S. Bach, Chaconna z Partity d moll pro sólové housle

Variabilní a konstantní prvky

Variace patří jakožto obměňování určitého předem daného vzoru k **základním principům hudebního utváření**. Mimo to existují speciální variační formy, jako je např. *chaconna* (viz níže).

Obměňování může být rytmus, dynamika, artikulace, melodie, harmonie, zvuková barva, obsazení apod., nikdy ale všechny faktory najednou. Jako kompoziční technika se variace objevují v rámci větších forem, vesměs proto, aby vnesly větší rozmanitost do opakování skladebných úseků (např. repríza v árii da capo). **Variacní techniky** jsou také exemplárně předváděny v samostatných *variacních cyklech* (obr. A). Nejdůležitější techniky jsou:

1. **Melodická variace** s vyzdobením (*kolorování*).

Hlavní tóny melodie zůstávají zachovány jako **kostra**. Dělení rytmických hodnot hlavních not na hodnoty menší (*diminuace*) vede k **obalování** (var. I: d²-c²-h²-c²), zavádění **střídavých** (h¹ v t. 1) a **přechodných** (běh v t. 3-4) **melodických tónů** apod. – Tento variační způsob se vyskytuje již ve středověkých chorálních zpracováních, v instrumentální praxi 15. a 16. století atd.

2. **Rytmické obměňování** melodie nebo sazby (var. V); tempové a taktové změny jsou časté (var. XI, XII). – Obměny rytmických (a metrických) vzorců v tancích vedly v 15. a 16. století ke vzniku dvojic tanců (srovnej s. 150, obr. A) a později k *variační suítě*.

3. **Změna melodického průběhu**. Melodie nebo basová linie mohou být v některých úsecích nebo v celém svém průběhu zcela opuštěny, zatímco jejich **délka** (počet taktů) a **harmonie** zůstávají zachovány jako model. Ve variaci III zaznívá místo melodické kostry c²-g² v t. 1 a 2 arpeggiový běh v C dur. Navíc se zde objevují změny rytmu (trio-ly). – Konstantní harmonie umožňuje velkou volnost melodického utváření, zvláště v ostinátních variacích (viz níže).

4. **Harmonické obměňování** je důležité v tonální hudbě, např. jako změna dur/moll (var. VIII), jako vybočení do vzdálených tónin apod.

5. **Kontrapunktické variace** často vznikají proplétáním motivů ve volných imitacích. Tak je např. ve variaci VIII několikrát imitována lehce obměněná hlava tématu. – Takováto kontrapunktická práce se objevuje také v motech, fugách, jako **tematická práce** v provedení sonátové formy apod.

6. **Variace na cantu firmu**, tj. přidávání dalších hlasů k hlasu, který je dán předem, jsou také kontrapunkticky podmíněny. Ve variaci II vystupuje zvláště do popředí *diminuovaný* spodní hlas (protiklad var. D), zatímco k vrchnímu hlasu jakožto **stálé melodii** (c. f.) se přidružují harmonické protihlasy. – Přídavné hlasy ke cantu firmu nalezneme v motech, chorálních zpracováních apod.

7. **Volná variační hra** s melodicky, harmonicky nebo rytmicky charakteristickými motivy se objevuje

mj. ve fugových mezihrách, sonátových provedeních, *charakteristických variacích* 19. století apod.

V moderní hudbě hraje velkou roli systematické obměňování jednotlivých **parametrů** hudební struktury. Dvanáctitónová kompozice a seriální technika spočívají mj. v neustálé variaci řady, pokud jde o tónové výšky, dynamiku, rytmus, obsazení atd.

Variacní formy

se vyskytují vždy jako sledy variací s výchozím modelem na začátku. Jako model slouží melodie nebo bas resp. jeho latentní harmonie. Variacní cykly se objevují od 16. století.

I. Variace na melodický model

Melodie je vždy jednoduchá a jasně periodicky členěná (2, 4, 8, 16 nebo 32 taktů), a tím dobře zapamatovatelná a vhodná pro postupně narůstající komplikovanost variací. Jako modely se často používají známé melodie. Hlavními formami jsou:

- **variační suita** (17. století) s odlišným rytmickým a metrickým průběhem téže melodie v každé části;
- francouzský **double** (17. a 18. stol.) jako opakování tance s bohatě zdobeným vrchním hlasem;
- **chorální variace** nebo **ch. paráta** (17. a 18. stol.) se zdobením chorálu jako c. f. nebo jeho kontrapunktickým zpracováním;
- **téma s variacemi** (18. a 19. století) jako samostatná kompozice (obr. A) nebo jako pomalá věta sonáty, kvartetu, symfonie apod. Tato forma, jež je v baroku ještě pouhou aditivní řadou, získává v klasicismu a romantismu vnitřní vývoj a stupňování.

II. Variace nad basovým modelem

Basy jsou většinou krátké (4 nebo 8 taktů) a mají jasně kadencující harmonii. Stále se opakují (it. *ostinato*), čímž vytvářejí větší formu. Hlavními formami této *ostinátní techniky* jsou:

- italská **árie nad strofickým basem** a **variacie nad písňovými a tanečními basy**, které měly někdy konkrétní jména jako *romanesca*, *folia* aj. (16. a 17. století);
- **ground** anglických virginalistů kolem roku 1600;
- **chaconna** a **passacaglia**, které přišly v 16. století ze Španělska přes Itálii do Německa a jsou zastoupeny slavnými příklady (HÁNDEL, BACH, později BRAHMS, 4. symfonie, aj.).

V *chaconně* z Bachovy 2. partity pro sólové housle slouží jako melodické téma vrchní hlas prvních 4 resp. 8 taktů, variačním modelem je ale čtyřtónový bas (kvartový sestup jako oblíbený barokní model) a za ním stojící kadencní schéma (mollová T, D, VI. stupeň nebo podobně, D a znovu T). Toto schéma se opakuje 64krát s neustálým obměňováním hráčských a výrazových možností (obr. B).