

Funkční výklad hudební formy

1. Funkce hudební formy

Pojem hudební formy bývá často povrchně chápán jako „nádobá“, do níž skladatelé „nalévají“ své nápady (míní se tím nápady melodické, melodicko-harmonické apod., čili — podle Janečkovy terminologie¹⁾ — myšlenky přímé). Celý proces „nalití“ myšlenek do „nádoby“ formy včetně zvukového vybavení (instrumentace) se podle tohoto názoru provádí pomocí skladatelské techniky, skladatelského řemesla. Skladatelská technika je zde tedy chápána jako jakási pomůcka, jíž skladatel své nápady „nalévá“ do formální „nádoby“. Často se mluví o dobré technice, avšak hudbě bez nápadu, anebo zase naopak.

Mám za to, že tento názor svědčí jen o povrchním pochopení řady věcí, týkajících se kompoziční práce, a mimo jiné též o povrchním pochopení pojmu hudební formy.

Tedy především: formou by se neměla mínit žádná a priori daná „nádobá“. Spíše — tvar, jakožto konkrétní *výsledek* tvůrčího procesu.

Podobně jako v architektuře, malířství a sochařství, čili v uměních pracujících s hmotou, kde je konečný výsledek určitým hmotným tvarem autorovy myšlenky, i v hudbě lze říci, že konečný výsledek je *zvukovým tvarem autorovy myšlenky*.

Tvaru tedy bylo dosaženo rozvinutím myšlenky do zvukového a časového prostoru, a nikoliv jen jako šablony pro umístění této myšlenky.

Tvar takto chápaný však neexistuje sám o sobě. Jeho vznik byl vyvolán určitou potřebou. Jeho existence tedy vyhovuje určitému účelu, určitému smyslu. Neboli: tvar plní navenek určitou funkci.

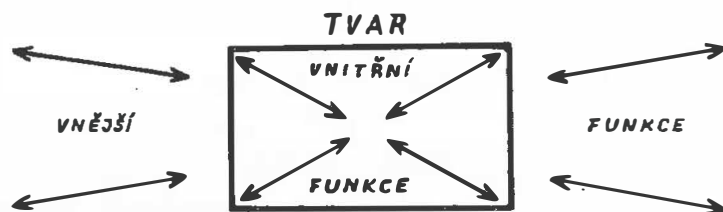
U architektury je naprosto evidentní dvojí funkce tohoto druhu: funkce praktická, účelová (daná tím, že jde např. o obytný dům, hotel, divadlo, nádraží) a funkce estetická (architektura zároveň uspokojuje náš

¹⁾ Karel Janeček: Tektonika — nauka o stavbě skladeb Supraphon, Praha 1968, str. 33—94, kapitola II Hudební myšlenky. Rozdíl mezi myšlenkami přímými a reálnými je vysvětlen na str. 68.

smysl pro krásno). Obě tyto funkce mají vliv na konečný tvar architektury a obě mu dávají smysl.

Splnění podmínek těchto funkcí však ještě nestačí k tomu, aby architektura mohla existovat, aby se nezřítla. Kdyby tomu tak bylo, mohl by se stát architektem každý, kdo zná praktické a estetické potřeby a požadavky společnosti. — Architekt však musí znát mnohem a mnohem více: musí znát vlastnosti materiálu, s nímž pracuje, a konstrukční principy, podle nichž lze s materiálem nakládat, a to proto, aby byl schopen vybavit své dílo nutným souhrnem funkcí, působících uvnitř tvaru a zajišťujících jeho soudržnost, schopnost existence. Tuto funkci uvnitř tvaru plní v architektuře každý díl, každý jednotlivý kámen — ve vztahu ke kamenům ostatním i k celku. Klenba, sloupy nebo jednotlivé kameny, vše má svou funkci: např. výztužnou, podpěrnou, základovou. Nedostatky ve správném vyřešení těchto funkcí by měly tragické následky: stavba by se rozpadla.

Shrneme-li to, co bylo právě řečeno, můžeme mluvit v souvislosti s tvarem v architektuře o dvojím druhu funkcí, a to o funkcích *vnějších*, které tvar plní navenek (funkce účelová, funkce estetická) a o funkcích *vnitřních*, působících uvnitř tvaru a zajišťujících jeho životaschopnost, čili i možnost plnění funkcí vnějších (viz schéma).



Tolik k funkci tvaru (formy) v architektuře.

Přeneseme-li se nyní do světa hudby, zjistíme, že se tu setkáme s určitou analogií.

Příklad: menuet.

Funkce vnější —

a) *účelová*: doprovod k tanci

b) *estetická*: musí nejen udávat taneční rytmus, ale musí mít i znaky krásna.

Funkce vnitřní: kontrast dílu A a tria, harmonicky otevřená předvětí a uzavřená závětí jednotlivých period atd., to vše vytvořil autor ne samoúčelně, ale proto, že znal nebo chápal zákony „hudební architektury“ a šlo mu o to zabránit jejímu zhroucení.

Pokud jde o funkce vnější, ty jsou předmětem estetických úvah. Naše pozornost bude patřit funkcím vnitřním.

2. Základní formové principy

Mám za to, že za dnešního stavu hudebního myšlení není pochopení vnitřních funkcí hudební formy vždy snadné, protože — v důsledku dosavadního složitého vývoje evropské hudby — došlo k vysokému stupni komplikovanosti hudební formy, k vzájemnému prolínání jednotlivých, dosud odlišných hudebních forem a k velkému množství individuálních formových řešení jednotlivých skladeb.

Máme-li se dobrat podstaty, je nutno sáhnout k hudebnímu projevu co možná nejjednoduššímu, avšak takovému, který již obsahuje — byť v nejjednodušší podobě — základní rysy dnešních hudebních formotvorných principů.²⁾ Domnívám se, že prazáklad evropského formového myšlení lze hledat v gregoriánském chorálu,³⁾ a to ve dvou jeho odlišných formových principech:

- a) *konstatování* (a jeho vyšší podoba — *princip teze a antiteze*),
- b) *princip otázky a odpovědi*.

Konstatováním se zde rozumí uzavřený hudební celek, u něhož nenalzáme výraznější členění na podřazené části — ať polověty (v případě drobné věty), nebo díly (v případě malé či velké formy vícedílné). Tím nemá být řečeno, že by tento celek neměl být členěn vůbec. Členěním ve větší množství drobných článků ještě nemusí vzniknout zářez, který by vytvářel podřazené části typu, jaký zde byl charakterizován.

Následuje-li za sebou několikrát (nejméně dvojnásobně) různé konstatování, výsledkem je nikoliv jen součet těchto několika konstatování, nýbrž nová kvalita, které bylo dosaženo jako syntézy, vyplývající ze vzájemně protikladného vztahu konstatování prvního jako teze a konstatování druhého — jako antiteze (v dalším průběhu pak tato syntéza vystupuje jako nová teze a třetí konstatování jako antiteze atd.).

Princip otázky a odpovědi je realizován v takovém hudebním celku, který je sice rovněž uzavřen, u něhož však dochází k vnitřnímu členění ve dva podřazené díly, z nichž první („otázka“) je otevřen a vynucuje si následné zaznění jemu odpovídajícího dílu druhého, uzavírajícího celek („odpověď“). Na rozdíl od výše popsaného principu teze a antiteze není schopen žádný z obou takto uspořádaných podřazených dílů samostatné existence.

Charakter konstatování má kterákoliv fráze gregoriánského cho-

²⁾ Proto asi není vhodné začít např. u africké nebo jiné mimoevropské hudby, která může být v jistém smyslu i vyspělejší než evropská (např. rytmika, tónové systémy), avšak v oblasti formové je až příliš jednoduchá, spokojujíc se pouze s narůstáním formy způsobem neustálého opakování — v souladu se svou estetickou funkcí obřadní a kultovní, a tudíž účelovou funkcí — navození extatického, hypnotického stavu u posluchačů.

³⁾ — aniž bych tím chtěl tvrdit, že bychom nenašli příklady ještě dále v historii, např. v antice. Pro naše účely však gregoriánský chorál jako východisko postačí.

rálu, kterou z hlediska dnešní terminologie označujeme za neperiodickou větu. Např.:



(Princip teze a antiteze splňuje pak zaznění více — nejméně dvou — odlišných úryvků za sebou.)

I princip otázky a odpovědi existoval již v gregoriánském chorálu:



V tomto úryvku z Kyrie lze velmi jasně pozorovat cítění otázky a odpovědi ve smyslu předvěti a závěti jak v melodickém klenutí jednotlivých dílů a celku, tak v závěrech jednotlivých polovět, a tak i v motivické návaznosti odpovědi na otázku.

Jsem přesvědčen, že tento úryvek je i velmi jasně tonálně cítěn, avšak to není předmětem této úvahy. V tuto chvíli mě zajímá ne otázka existence či neexistence tonality v chorálu, nýbrž její formově členící funkce, a ta se zde bezpochyby projevuje (toto vše je slyšeno ušima 20. století, ale máme dvě možnosti; slyšet buď takto, nebo neslyšet vůbec).

Pro nejjednodušší případ principu konstatování si hudební formy stanovily termín „neperiodická věta“,⁴⁾ a pro nejjednodušší případ principu otázky a odpovědi — termín „perioda“.⁵⁾ Je tu však určitá nedůslednost: neperiodická věta může být velmi krátká — řádově odpovídající rozměrem časovému minimu, tj. cca 8 taktů⁶⁾ — např. fugové téma; avšak i velmi dlouhá: např. čtyřicetitaktový motet nebo fuga. Tento dvojí výklad připouští i Janeček. Naproti tomu pojem „perioda“ značí vždy pouze drobnou větu.

Zpřesněme tedy terminologii a zaveďme dvě dvojice pojmů:

- a) „perioda“ a „neperioda“ jako označení pouze drobných vět,
- b) „věta periodická“ a „věta neperiodická“ jako obecné případy užití výše zmíněných principů na libovolné hudební délce.

Lze tedy říci, že perioda je jen zvláštním případem věty periodické a neperioda je jen zvláštním případem věty neperiodické. Pak platí,

⁴⁾ Janeček: Hudební formy, SNKLHU, Praha 1955, str. 113—181, kapitola III Perioda a neperiodická věta. Vymezení pojmu neperiodické věty je na str. 168.

⁵⁾ dtto — pojem periody je vymezen na str. 113.

⁶⁾ Janeček: Tektonika, str. 8—32, kapitola I Zvuk a čas. Pojem časového minima je vysvětlen na str. 23.

že fugové téma i celá fuga jsou i nadále větami neperiodickými, avšak neperiodou je pouze fugové téma. Platí též, že např. dvoudílná forma o rozměru např. 40 taktů je větou periodickou, avšak již není periodou, protože není drobnou větou.

Jaký je vztah mezi drobnou větou a rozsáhlejší formou? Vždy se spíše zdůrazňuje princip skládání, montáže, sčítání (malá forma vznikne složením period, velká forma — složením malých forem) a jen velmi obecně se proběhne kolem principu narůstání, rozvíjení. Avšak — ten dává skladateli stejné možnosti, pokud jde o dosažení většího rozměru skladby; nás pak obklopuje čím dále tím častěji, protože evropský hudební vývoj spěje neustále k větší preferenci principu rozvíjení (evolučnosti), a je čím dále tím těžší vyložit hudební formu pouze principem skládání. Mnohý analytik si pak jen zjednodušuje úkol tím, že celé části skladby přeskakuje s konstatováním, že jde o evoluční partie, nebo o volný motivický vývoj, přičemž nanejvýš připojí tonálně harmonický rozbor příslušného místa nebo stručný popis uplatnění skladatelské práce (krácení témat, sekvence, dvanáctitónová technika apod.), avšak stavebně funkční význam zmíněného místa nevyloží.

V tom je nevýhoda chápání formy jako pouze složeného celku: dává jen vnější popis a ne skutečný tektonicky (konstrukčně) funkční výklad. Čili: dovíme se, *jak* je skladba udělána, ale nedostaneme odpověď na otázku, *proč* je tak udělána.

Mám za to, že se dobereme mnohem hlubšího pochopení věci, když budeme formu chápat nejen jako součet vět nižšího řádu, ale jako *rozvinutí* vět nižšího řádu na pokud možno co největší plochu. Tudiž: pokusme se chápat pro začátek alespoň některé formy malé a velké jako věty periodické anebo věty neperiodické, čili jako rozvinutí vět drobných — periody a neperiody.

3. Rozvinutá věta neperiodická

Začneme neperiodou a jejím rozvinutím ve větší větou neperiodickou. Pro začátek se vyhneme fuze, protože zde hraje jistou roli i tonální členění, což by nám komplikovalo situaci, pokud bychom se ovšem nechtěli uchýlit k učebnicovému zjednodušení, tkvícimu v pouhém popisu nástupů hlasů.

Vezměme jako příklad motet a chorál.

O tom, že je motet stejně neperiodický jako jeho téma, netřeba diskutovat. Je to jediný homogenní blok,⁷⁾ který má jediný vstup a jediný závěr (pokud nemáme na mysli motet složený z několika bloků: pak ovšem

⁷⁾ J a n e č e k : Tektonika, str. 95—140, kapitola III Bloky hudby.

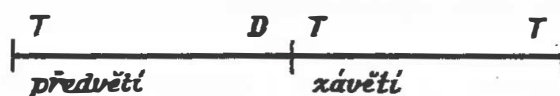
z našeho hlediska jde jen o několik motetů spojených attacca). K rozvinutí motetu do délky sloužila skladateli kontrapunktická práce. Šlo nejen o to, ukázat umění vícehlasu, ale zároveň o neustálé osvětlování myšlenky ve stále nových souvislostech kontrapunktických a souzvukových. Polyfonie tedy vnesla do skladby rozmanitost, které by jednohlas tohoto typu myšlení nebyl schopen. Zároveň však zabraňovala členění, protože každý předěl, který by mohl vzniknout závěrem nebo nástupem některého hlasu, byl neutralizován zároveň probíhajícími hlasy ostatními. Tak se udržovala jednota jediného nečleněného bloku, a tím i neperiodičnost nejen tématu, ale i celé formy.

U chorálu byla situace podobná, neboť, co bylo řečeno v souvislosti s kontrapunktem u motetu, platí i zde. Zde záleží ovšem i na členitosti vlastního cantu firmu, tj. záleží na tom, zda je zpracováván chorál členěný periodicky nebo neperiodicky. Avšak právě použitou kontrapunktickou prací lze překrýt členění chorálu, a tím dosáhnout opět celku neperiodického.

4. Rozvinutá věta periodická

Obraťme nyní svou pozornost k periodě a rozvinuté větě periodické.

Jak bylo řečeno výše, jde o princip otázky a odpovědi v hudebním myšlení. Tento princip je vyjádřen u periody otevřením nebo alespoň pootvřením předvětí a uzavřením závětí. Otevření, jak známo, může být provedeno mnoha způsoby: harmonicky, melodicky, tonálně, rytmicky, nebo kombinovaně pomocí několika složek zároveň.⁸⁾ Avšak za nejelementárnější, nejnespornější případ se bezpochyby považuje perioda, jejíž předvětí je harmonicky otevřeno (dominantou) a závětí harmonicky uzavřeno (tónikou):⁹⁾



A na témže principu otevřenosti a uzavřenosti závěrů je založena i malá dvoudílná forma, jak ji známe např. z jednotlivých vět barokní suity:

⁸⁾ Otevřeno může být i závětí, avšak zde se již počítá s tím, že perioda bude plnit vnitřní tektonickou funkci v některém vyšším celku, např. jako téma sonátové formy. To pak není samo formou, ale pouze její funkční částí, jako v architektuře pilíř, sloup, klenba apod.

⁹⁾ Existují též výjimečně periody se shodným předvětím a závětím. Předvětí tedy není proti závětí otevřeno žádným z uvedených způsobů. O této výjimce viz poznámku v kapitole 7.



Je tu sice rozdíl, který považuji za podstatný, a to dominanta na začátku II. dílu, kdežto u „vzorové“ periody na tomto místě nacházíme tóniku. Proto nesmíme mechanicky tvrdit, že malá dvoudílná forma je pouhým prodloužením periody na větší plochu. Avšak mám za to, že neřekneme nepravdu, budeme-li tvrdit, že obě spojuje právě vzájemná korespondence závěrů I. a II. dílu, a že u obou je zachován princip otázky a odpovědi.

Velmi podstatným rysem je i evoluce na začátku II. dílu dvoudílné formy, jejíž náznak, byť jenom mikroskopický, nacházíme i na začátku závětí některých period. Zde je místo, na němž při dalším rozvíjení formy vznikne sonátové provedení. Lze tedy říci, že dvoudílná forma, jak ji známe z barokní suity, má znaky periodické věty.

Avšak zde vývoj principu otázky a odpovědi nekončí, ale v podstatě začíná.

Je mimo veškerou pochybnost, že dvoudílná barokní forma je základem pro vznik a vývoj klasické sonátové formy. Zde se dá mluvit skutečně již přímo o rozvinutí.

Pokud jde o rozměr, je sonátová forma mnohem rozsáhlejší než dvoudílná barokní forma, avšak celkové proporce zůstávají zachovány: kratší I. díl, delší díl II.

Jak vypadá konkrétní hudební průběh?

Rozeberme si jako příklad Bachovu Dvouhlasou invenci č. 6.

Hlavní tónina: *E* dur. Délka 62 taktů, z toho I. díl — 20 taktů, II. díl — 42 taktů. Skladba začíná uvedením čtyřtaktové polyfonní myšlenky v *E* dur, která harmonicky opíše kadenci T-S-D-T. Myšlenka je harmonicky uzavřena tónickým kvintakordem, avšak melodicky mírně pootevřena terciovou polohou vrchního hlasu na těžké době, což je výhodné z hlediska dalšího pokračování. V dalších čtyřech taktech se opakuje táž myšlenka — v převratu hlasů. Výsledek je, že slyšíme totéž, a přece jakoby něco nového. Dalším důsledkem převratu hlasů — sice velmi nepatrným, avšak podstatným opět pro další pokračování — je vznik tónického sextakordu na závěru v 8. taktu, který nám celou frází harmonicky pootevřívá, byť je tentokrát melodicky uzavřena (základním tónem akordu znějící harmonie ve vrchním hlasu).

Mám za to, že neuděláme chybu, budeme-li považovat odeznělých osm taktů za periodu (4+4 taktů).

Harmonicky pootevřený závěr periody si vynucuje další pokračování, k němuž dojde, a to způsobem sekvence o modelu napřed dvoutaktovém (celkem 4 taktů) a pak jednotaktovém, získaném zkrácením modelu prvního. Během sekvence dojde k modulaci do dominantní tóniny

H dur, která se utvrdí kadencí v taktu 17. a posléze třítaktovým setrváním na tónice v závěru I. dílu.

Pokud jde o hudební vývoj, představuje úsek počínající 9. taktem hudební plochu mírně evoluční (sekvence, krácení motivu, modulace do příbuzné tóniny) s uklidněním v závěru (zhruba poslední 4 takty).

Akord *H* dur na konci dílu má zvláštní postavení. Protože mu předcházela řádná modulace, lze usoudit, že má tónickou funkci v *H* dur. Skutečně, když ho slyšíme, máme pocit, že jeho tóničnost je bezesporná. Ale stačí dodržet předpis repetice, a již při zaznění prvního taktu začátku si zcela bezpečně uvědomíme, že tou skutečně pravou tónikou je *E* dur, a že akord *H* dur byl pouze jeho dominantou. Musí tomu tak být, protože jinak by dominantní otevřenost závěru I. dílu neměla smysl. (V tomto zjištění také vidím význam dodržení repetice při interpretaci. Při jejím nedodržení je posluchač připraven o účinek tónické odpovědi na dominantní závěr, neboť II. díl — na rozdíl od závětí perody — odpovídá vždy na dominantní závěr opět dominantou, resp. na závěr v paralelní tónině touž paralelní tóninou.)

A jaký je průběh II. dílu? Začátek analogický začátku dílu I., avšak transponovaně do dominantní tóniny; v našem případě začínáme převrácenou formou hlasů a odpovídáme nepřevrácenou. Lze též říci, že celek perody je proti začátku I. dílu převrácen.

Následuje opět evoluční plocha, získaná napřed harmonickým obměňováním jednotaktového motivu, odvozeného bezprostředně ze závěru předchozí citované osmitaktové myšlenky, a pak pokračující sekvencí dvoutaktového modelu, přičemž spodní hlas vychází z bezprostředně předcházejícího průběhu a horní částečně také, avšak částečně s ním synkopicky koresponduje, tak, jak je tomu v tématu. Čtyři takty před č. 7¹⁰⁾ opět přináší uklidnění a vyústění do reprízy.

Celá plocha od č. 3 probíhá tóninami *H* dur, *gis* moll, *cis* moll, *H* dur, *gis* moll — a vstup do *E* dur. V průběhu je použito též spoje neapolský sextakord — dominanta — tónika v *gis* moll. Celá plocha od č. 4 vykazuje znaky evoluce (sekvencovitost, nepravidelné členění, časté modulace), a vlastně lze k ní přiřadit i závěrečný takt osmitaktové myšlenky před č. 4, protože je s ním velmi dobře propojena. Stupeň evoluce je proti evoluci v I. dílu větší a evoluční plocha je také rozsáhlejší.

Plocha od repetice k č. 7 má již všechny znaky budoucího sonátového provedení — včetně plynulého vzestupu evolučnosti — od citace tématu přes neustálá krácení a modulace až k závěrečnému vyústění do reprízy.

Repríza začínající u č. 7 (opět v převratu hlasů) má hlavní a nej-

¹⁰⁾ Orientační čísla zde uvedená viz vydání Supraphon, Praha 1968,

podstatnější rys sonátové reprízy, a to uzavření závěrečnou tónikou hlavní tóniny, jehož je dosaženo transpozicí druhé poloviny expozice (budoucí oblasti vedlejšího tématu) — zde viz plochu od č. 8. S výjimkou závěrečných taktů lze považovat reprízu za doslovnou.

Jak vidno, barokní dvoudílná forma vykazuje již nejdůležitější znaky budoucí klasické sonátové formy, a to především tonální a harmonický plán (otevřená expozice, uzavřená repríza, tonálně těkavé provedení), proporce (I. díl kratší, II. díl delší) a způsob práce v evolučních plochách (krácení, sekvence, modulace) a naznačuje již také místo nástupu vedlejšího tématu (u č. 1 v expozici, u č. 8 v repríze).

Co tu však ještě chybí, je vyhraněnost a protiklad dvou kontrastních témat. Skladba je celá z jediného „těsta“; má jednotnou rytmickou fakturu, jejímiž prvky jsou a) krácející osminy, b) osminy synkopicky posunuté, c) drobný pohyb šestnáctinový a dvaatřicetinový.

U tak malého rozměru skladby vskutku stačí takovému uspořádání k získání naprosto přehledného celku.

Jak již bylo řečeno výše, sonátová forma je rozměrnější než barokní dvoudílná forma.

V zásadách hudební tektoniky se praví, že mezi rozměrem skladby a mírou kontrastů v ní se vyskytujících je vztah přímé úměrnosti, čili: čím delší skladba, tím větší kontrasty je třeba ji vybavit. Je to poznatek všeobecně psychologický a estetický: velký prostor musí být členěn více a kontrastněji než prostor malý. To se projevuje např. v architektuře jako neestetické působení některých monumentálních budov, byť jsou proporčně řešeny stejně jako budovy menší. Avšak zde nestačí pouhé mechanické zvětšování rozměrů v určitém zvoleném měřítku. Pro každou stavbu je třeba najít takovou míru členitosti, která by působila esteticky jak svým celkem, tak svými částmi.

Tentýž problém museli vyřešit klasikové, pokud chtěli rozvíjet barokní dloudílnou formu. Provedli to tím, že dva základní bloky, představované I. a II. dílem, rozčlenili na množství bloků dílčích, lišících se od sebe velmi výraznými kontrasty motivickými a stylizačními.

Jen v expozici Mozartovy Sonaty facile můžeme takovýchto dílčích bloků nalézt šest.

Při takovémto způsobu členění je však nutno čelit nebezpečí nepřehlednosti, a to hierarchizací na témata, mezivěty, závěrečný oddíl. Jak vidno, forma se stává v tomto stadiu již velmi složitým organismem.

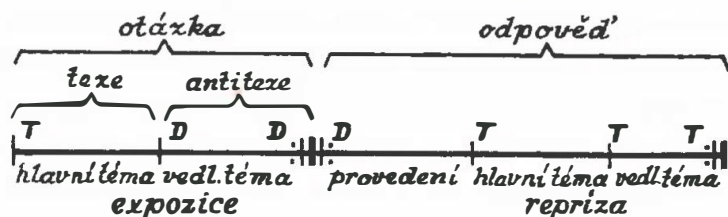
V této době krystalizují také dvě témata jako dvě kontrastní myšlenky. Téma hlavní, které vlastně nacházíme již ve výše jmenované a analyzované Bachově Dvouhlasé invenci č. 6 (vstupní osmitaktová perioda) a téma vedlejší, zdůrazňující nástup oddílu, který je v repríze transponován proti expozici, a zdůrazňující tudíž i tuto transpozici jako tako-

vou. Obě témata sonátové formy jsou ve vzájemném vztahu teze a antiteze (zde tedy poprvé dochází ke kombinaci principu otázky a odpovědi a principu teze a antiteze, avšak s nadřazeným postavením principu otázky a odpovědi — viz schéma níže).

V některých případech — zejména u Mozarta — se setkáváme také s jiným členěním expozice než na pouhé dvě kontrastní oblasti. Např. expozice 2. věty Smyčcového kvartetu K. 168 se zřetelně rozpadá ve tři bloky přibližně stejné délky, z nichž první probíhá v tónině *f* moll, druhý v *As* dur (tónina paralelní) a třetí v *c* moll (mollová tónina dominantní). V tónině *c* moll také začíná provedení. Repríza transponuje druhý i třetí blok do hlavní tóniny *f* moll. Jediným tématem, jehož určení se obejde (relativně) bez problémů, je téma hlavní. Považujeme-li druhý blok za mezivětu a třetí za téma vedlejší, nastoupí vedlejší téma z hlediska porcí celku příliš pozdě. Považujeme-li naopak za vedlejší téma již druhý blok, nastoupí zase příliš brzy. Také z hlediska tematické závažnosti jsou všechny tři bloky rovnocenné. Podle mého názoru je v takovém případě nejsprávnější vyhnout se označení „téma hlavní“, „téma vedlejší“, a mluvit pouze o oblasti prvního, druhého a třetího tématu. — Odpověď na otázku, proč se v dalším vývoji prosadilo členění na dvě oblasti, ač zde byly zkoušeny, jak vidno, i jiné možnosti, nám může dát právě zde provedené upozornění na využití principu teze a antiteze, který vyzní nejvýrazněji při vzájemné konfrontaci *dvou* kontrastních konstatování (tj. při minimálním možném počtu), ač zásadně nevylučuje ani jejich počet vyšší.

V klasickém stadiu vývoje sonátové formy vznikají další zářezy, a to mezi oblastmi obou témat. Význam těchto zářezů však nesmí převýšit význam hlavního zářezu mezi expozicí a provedením (viz odstupňování závažnosti jednotlivých zářezů mezi bloky v průběhu zmíněné první věty Mozartovy Sonaty facile).

Provedení čím dále tím více dostává charakter samostatného dílu, avšak není zvykem oddělovat je od reprízy Césarou. Schéma klasické sonátové formy tedy má nejčastěji takovouto podobu:



Ani zde však vývoj nekončí. Beethoven usiluje o monumentalizaci sonátové formy a opět se — v Deváté symfonii — dostává na samu hranici možností, které mu materiál hudební řeči, tentokrát klasické, s možnými kontrasty poskytuje.

Teprve romantikové, jejichž sloh přinesl další nové možnosti roz-

voje materiálu a zároveň možnosti větší různorodosti, mohli vývoj posunout ještě dále. Původní kontrast tóninový, kontrast expozice a evoluce, kontrast materiálový v širším slova smyslu (tj. vzájemný kontrast všech bloků) a v užším slova smyslu (tj. kontrast tématu hlavního a vedlejšího) byl obohacen o další kontrasty, a to kontrast výrazový, kontrasty tempové (uvnitř jediné věty) a prohloubení kontrastu materiálového v důsledku větší různorodosti, i pokud jde o veškerý materiál nižší závažnosti (hudba netematická, doprovodná apod.).

Tyto změny jsou patrné v dílech skladatelů tzv. klasicko-romantické syntézy — Brahmse, Dvořáka, Čajkovského.

Provedení se stává již vyloženě samostatným dílem a sonátová forma se vlastně začíná chápat jako trojdílná (a nikoliv jako dvoudílná, jakou původně byla). A zde začínají kořeny povrchního pochopení formy, o němž jsem se zmiňoval v úvodu.

Vraťme se v úvahách na začátek — k rozvíjení formy skládáním, přiřazováním. Tím, že jsem až dosud sledoval vývoj formy sonátové v podstatě od periody jako neustálé rozvíjení rozměru menšího v rozměr větší, jsem nechtěl říci, že by princip přiřazování byl zbytečný. Naopak: např. v tanečních formách je dokonce nezbytný (s ohledem na jejich účelovou funkci: počet taktů, článků a dílů musí korespondovat s vžitými počty kroků, figur apod. toho kterého tance). V těchto formách (nejčastěji o schématu ABA) se dokonce zdůrazňuje pravidelnost uvnitř dílů a kontrast dílů navzájem rozdílnou stylizací, oddělením bloků jasnými zářezy (viz např. trio menuetu) a nikoliv jejich umělým spojováním. Zde se vyloženě zdůrazňuje fakt, že forma vznikla právě jen přiřazením.

Netřeba zdůrazňovat, že forma ABA je co do stavebné soudržnosti nižším útvarem než forma sonátová. O tom svědčí i to, že díl B nemusí být vůbec nijak materiálově spřízněn s dílem A, kdežto v sonátové formě je — přes veškeré kontrasty — spřízněno vše se vším. To však neznamená, že by obě formy nemohly být součástí jediného cyklu. Právě naopak: vytvářejí vítaný tektonický kontrast mezi větami, o čemž svědčí klasické menuety a scherza i romantické valčíky, furianty, ländlerly atd., používané v sonátových cyklech.

A nyní k onomu nepochopení, nebo — lépe řečeno — povrchnímu pochopení:

Každý žák, studující hudební formy, je v první řadě (s ohledem na zásady postupu od jevů jednoduchých k jevům složitějším) seznámen s malými formami „aba“ a „ab“ a s velkými formami, především „ABA“. Princip přiřazování pochopí velmi brzy a správně (protože na něm nic k nepochopení není). Komplikovanější situace nastane, když začne studovat formu sonátovou. Jsa vybaven znalostí formy ABA a znalostí pojmu reprízy ve smyslu jejího chápání jako návratu prvního dílu, tj. „reprí-

za = A opakované znovu po B“, je posléze seznámen s formou sonátovou jako formou v podstatě trojdílnou, která má navíc ještě další znaky, a to: dvě kontrastní témata v dílu A, evoluci v dílu B, tóninový kontrast témat v expozici (aniž se řekne proč, nebo s nesprávným vysvětlením, že úkolem tóninového kontrastu je podtržení a zdůraznění kontrastu výrazového — srv. se skutečným vývojem, kde tomu bylo naopak). Často dokonce jsou obě témata sonátové formy vysvětlována žákům jako malé díly a, b uvnitř velkého dílu A. Je samozřejmé, že se nevysvětluje, jak se vlastně všechna ta nová komplikující pravidla v trojdílné formě objevila — protože to ani vysvětlit nelze.

Dalším nedorozuměním, za něž nesou odpovědnost již sami romantičtí skladatelé (zejména Berlioz a Liszt), avšak ještě více vykladači jejich programních skladeb, je chápání sonátové formy jako hudební analogie klasického dramatu. Ve sledu částí sonátové formy — expozice, provedení, repríza — se hledá hudební podoba sledu částí dramatu — expozice, zápleтка, vyvrcholení, rozuzlení a katastrofa. Tak se dochází k názoru, že sonátová forma je v podstatě a především dramatem v hudbě,¹¹⁾ kde tonální kontrast v expozici symbolizuje rozpor témat — hrdinů, zatímco tonální jednota reprízy — jejich usmíření.¹²⁾ A to už je velice povrchní pohled na sonátovou formu, opomíjející její skutečnou podstatu a degradující její hudební proces na záležitost vyloženě popisnou.

Avšak vraťme se k dalším osudům sonátové formy, neboť její dějiny neskončily Brahmssem, Dvořákem, Čajkovským, Berliozem nebo Lisztem. Na další vývojový stupeň — pokud jde o narůstání rozměru — ji posunul Mahler. Některé sonátové formy v jeho symfoniích se rozrůstají až do trvání 30 minut. Při zachování všech dosud vyjmenovaných prostředků kontrastu toho lze dosáhnout už jen jediným způsobem: uvedením kontrastu stylového. V Mahlerově jediné symfonické větě zní různé styly: od banální dechovky přes tyrolský ländler, hudbu mozartovsky průzračnou, bachovsky vážnou a přísnou až k beethovenovskému dramaticky vypjatému patosu. — Je samozřejmé, že při takovýchto kontrastech (takto vystupňovaných) je nutné nasadit mocné páky scelovacích prostřed-

¹¹⁾ O povrchnosti tohoto názoru nás mohou přesvědčit volné věty mnohých klasických symfonií a sonát, jejichž průběh není ani trochu dramatický, přestože jsou komponované v přísné sonátové formě, ba i sonátová allegra (u nichž se dramatickost a priori předpokládá) některých sonátových cyklů, např. Páté a Sedmé symfonie Prokofjevovy. Naproti tomu — dramatického vyznění hudby lze dosáhnout i naprosto odlišnými prostředky než užitím sonátové formy.

¹²⁾ Kdyby tomu tak skutečně bylo, jak bychom si pak mohli vyložit reprízu I. věty výše v textu již zmíněné Mozartovy klavírní Sonaty facile, kde vzájemnému poměru obou tónin expozice C dur — G dur odpovídá poměr tónin reprízy nikoliv C dur — C dur, nýbrž F dur — C dur? Tóninový kontrast obou témat zde zůstává týž jako v expozici, a z hlediska dramatického tedy zůstávají „neusmířena“. Z hlediska průběhu hudebního procesu je však podstatné vyústění reprízy do hlavní tóniny (bez ohledu na to, v které tónině nastupuje) a tím i uspokojivé tonální uzavření jak reprízy, tak celé věty.

ků, nemá-li dojít k rozpadu formy. A jedním z nich je právě správně pochopená, koncipovaná a cítěná sonátová forma, a to ve své nejpůvodnější podobě. Je paradoxní, že Mahler bývá (snad pro svou mnohostylovost, či pro svou monumentalitu) řazen spíše do vývojové větve Berlioz — Liszt — Wagner, ač by — podle mého mínění — měl náležet z důvodů právě uvedených rozhodně mezi pokračovatele Brahmsovy a Dvořákovy.

Rekord, který v rozměru sonátové formy přinesl Mahler, nebyl a asi nebude nikým překonán. Zřejmě by již došlo k překročení meze soudržnosti.

Pro shrnutí uvedu přehled znaků sonátové formy v pořadí, jak v jejím vývoji postupně přibývaly, počínaje základními, přes podružné až ke znakům významu okrajového.

1. Princip otázky a odpovědi (perioda).
2. Kontrast tonální a kontrast expozičnosti a evolučnosti (baroko).
3. Kontrast materiálový, kontrast tematický — podřazený princip teze a antiteze (klasicismus).
4. Kontrast tempový, kontrast výrazový (romantismus).
5. Kontrast stylový (pozdní romantismus — Mahler).

Je samozřejmé, že na každém z vývojově vyšších stupňů byly zachovány i všechny znaky, které přinesl předcházející vývoj, jakožto znaky základní.

A jaké jsou další osudy sonátové formy ve století dvacátém? Protože není možné postupovat dále dosavadním způsobem rozvíjení formy k neustále většímu rozměru, volí skladatelé cestu redukce.

Nejčastějším přístupem je přístup neoklasický, tj. návrat ke 3. stupni výše uvedeného přehledu vývoje při využívání hudební řeči dvacátého století (Prokofjev, Šostakovič, Britten, I. Krejčí, některé skladby Stravinského a B. Martinů).

Šostakovič v některých monumentálních symfonických koncepcích volí cestu návaznosti na Mahlera: viz mnohostylovost Patnácté symfonie — opět však viděnou očima autora dvacátého století — neoklasická hravost, mahlerovská monumentalita, romantická melancholie, dvanáctitónové útvary, využití sónických prvků, náznaky puntualismu, beethovenovský patos, bachovská polyfonie.

Honegger dává přednost spíše výrazovému kontrastu ploch a témat před tonálním, čili vychází z romantické koncepce, podle níž sonátová forma = drama v hudbě (avšak opět tak činí prostředky skladatele dvacátého století). Je věcí diskuse, zda stále ještě jde o sonátovou formu, nebo zda už to není kvalitativně něco jiného, co by se dalo nazvat např. „formou dramatickou“.

Webern se v 1. větě své Symfonie op. 21 vrací vlastně až k základům vývoje sonátové formy — ke 2. stupni výše uvedeného přehledu,

a to k využití kontrastu evoluční a expoziční hudby (resp. kontrastu evolučnosti různě odstupňované), avšak s vynecháním kontrastů tonálních, protože to jeho atonální styl znemožňuje. Je to v podstatě forma téhož typu, s níž jsme se setkali v případě rozboru Bachovy Dvouhlasé invence č. 6: forma postavená na principu otázky a odpovědi ploch dvou dílů (i zde oddělených repetitivy), jejichž vnitřní výstavba je založena na jemném odvažování expozičnosti a evolučnosti; jako tam, i zde je v celém rozsahu skladby využito jednotné faktury, i v tomto případě sledujeme jediný blok v rámci I. dílu a jediný blok v rámci II. dílu.

Je samozřejmé, že existuje celá řada modifikací sonátové formy: např. sonátová forma bez provedení, sonátová forma jako součást formového celku nadřazeného atd., avšak jejich výčet (který by ostatně nikdy nebyl úplný) by nás odváděl od základní problematiky, kterou zde sledujeme.

5. Formy složené a rozvinuté

Až dosud jsme se zabývali výstavbou vyšší hudební formy způsobem vnitřního rozvíjení formy nižší. Obráťme se nyní k formám, postaveným výhradně metodou přiřazování.

Jak jsem napsal již výše a jak bude znovu uvedeno dále, jde o nižší typ formy, než tomu bylo v případě formy sonátové. Forma složeného typu je však z hlediska skladatelského i posluchačského méně obtížná, a tudíž vděčnější. Proto došlo k jejímu častému užívání — hlavně v 19. století.

V jistém smyslu je příznakem úpadku našeho formového citění a výsledkem naší pohodlnosti, tvrdíme-li, že sonátová forma, jejíž uspořádání a vývoj byly nastíněny v předcházející kapitole patří minulosti, a spokojujeme-li se převážně formou trojdílnou, obohacenou o některé sekundární znaky sonátové (jako např. výrazový kontrast dvou myšlenek, dynamický vrchol a dramatický průběh středního dílu apod.), a přesvědčujeme se navzájem, že moderně přistupujeme k řešení sonátové formy. — Zde je nutno ocenit u neoklasiků na jedné straně a u Webera na straně druhé (pokud jde o autory, o nichž byla zmínka v této práci), že si při hledání nových možností řešení sonátové formy nijak neulehčovali úlohu způsobem, uvedeným v tomto odstavci výše, a že se jim opravdu podařilo nové možnosti nalézt. Jsem přesvědčen, že v tomto směru vývoje ještě nebylo řečeno zdaleka poslední slovo.

Na druhé straně je však nutno přiznat, že princip přiřazování, ať už typu trojdílnosti nebo rondovosti, obohatil naše myšlení jiným způsobem, a to rozvinutím všech možných obměn uplatňování vzájemného

kontrastu a jednoty mezi většími i menšími díly formy. Je to důležité zvláště při narůstání rozměrů formy s ohledem na udržení její přehlednosti a hierarchizace, byť je tím na druhé straně odsunuta do pozadí jiná nutná vlastnost hudebního proudu, a to procesuálnost, takže vzniká nebezpečí statického působení skladby.

Složená forma jako celek vychází ze základního principu nikoliv otázky a odpovědi, nýbrž konstatování a jeho vyšší podoby — principu teze a antiteze (díl A = teze, díl B = antiteze; zde nutno upozornit: nelze zaměňovat tezi a antitezi s otázkou a odpovědí. Teze není otázkou, nýbrž pouhým prvním konstatováním: díl A je uzavřen a sám o sobě má úplný hudební smysl. — Rovněž antiteze není odpovědí, ale druhým konstatováním. Syntéza — jako vyšší celek, vzniklý spojením teze a antiteze, čili dvou kontrastních konstatování — není jedinou možností jejich existence: díly A, B můžeme oddělit, čímž se připravíme o jejich syntézu, avšak každý z nich může být schopen samostatného života. Díly sonátové formy však v žádném případě rozpojit nemůžeme).¹³⁾

6. Procesuálnost hudebního proudu

Problém, který mě dále zajímá v souvislosti se srovnáváním formy sonátové a forem složených, se týká procesuálnosti hudebního proudu uvnitř skladby. Jak bylo řečeno, byla v případě složených forem procesuálnost odsunuta do pozadí. Ne však úplně zrušena. Je však realizována nikoliv kontinuálně, nýbrž stupňovitě, a to poměrně hrubým způsobem:

1. stupeň: uvedení myšlenky
2. stupeň: kontrast
3. stupeň: návrat první myšlenky a tím zaokrouhlení celku (popř. u ronda — další kontrast atd.). Vývoj tedy probíhá ve velkých skocích, mezi nimiž převládá stav statičnosti. Je na skladateli, jak vyřeší vzájemný rozpor statičnosti a procesuálnosti, zde ve prospěch statičnosti, či ve prospěch procesuálnosti.

¹³⁾ Věc lze pro názornost vyložit přirovnáním, pomocí příkladů různé větné stavby (v myšlení slovesném).

Příklad 1.: „Zítra bude pršet. Bude to nepříjemné, protože můžeme zmoknout, nachladit se a dostat rýmu. Měli bychom se dobře obléci. Anebo si vzít deštník. A to všechno proto, že bude zítra pršet.“

Příklad 2.: „Neposlouchal jsi předpověď počasí na zítřek?“ — „Poslouchal, a dověděl jsem se, že bude pršet.“

Zkusme u uvedených příkladů přesunout pořadí vět nebo některé věty vynechat, a bude nám zřejmý rozdíl mezi vzájemnou soudržností a způsobem vazby dílů formy složené a sonátové. Z příkladu 1. je navíc zřejmá i úloha reprízy jako znovukonstatování první věty, a tím opět zdůraznění základní myšlenky a zároveň zaokrouhlení celku. Naproti tomu — z 2. příkladu je zřejmý naprosto odlišný charakter reprízy sonátové: ne opakování, nýbrž vzájemná korespondence závěrů I. a II. dílu, vztah otázky a odpovědi („Neposlouchal?“ — „Poslouchal.“).

Naproti tomu — důsledné využití sonátovosti umožňuje i důsledně kontinuální řešení procesu vývoje formy,¹⁴⁾ čili: jakmile zazní první tón, již začíná proces vývoje, který ovlivňuje vše, co přijde. Z tohoto hlediska tedy každý detail skladby je podmíněn vším, co předcházelo, a zároveň podmiňuje vše, co bude následovat (viz též úvahy o jednotě detailu a celku v kapitole 10.)

Procesuálnost takto chápaná je ovšem možná i mimo rámec sonátového myšlení (viz příklad: Wagner — předehra k Tristanovi a Isoldě), avšak při využití v sonátové formě dostává mnohem vyšší smysl právě zapojením do sonátových funkčních vazeb (Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms, Mahler, Webern, Šostakovič). Hrozící nebezpečí nepřehlednosti a

¹⁴⁾ Zde může padnout námitka, že hudební tok nemusí být nutně procesuální. Tato námitka je jistě oprávněná. Nicméně, než na ni odpovím, musím upozornit na rozdíl mezi pojmy „procesuálnost“ a „evolučnost“. Má-li totiž skladba být procesuální, nemusí být ještě nutně evoluční. Hudební proces chápou jako časový průběh skladby, splňující podmínku neustálé nevyváženosti v každém okamžiku. Tato nevyváženost je hybnou silou, nutící k dalšímu pokračování. Následující okamžik přináší očekávané uklidnění, „vybití náboje“ okamžiku předcházejícího, a zároveň vytváří nové napětí, novou nevyváženost (stav nevyváženosti tedy trvá stále — po celou dobu trvání skladby, — a jediným okamžikem, kdy dochází k pocitu vyváženosti, je závěr). Nej názornějším (ne však jediným) příkladem nám může být harmonický průběh klasické hudební věty: hybnou silou je tu neustále se vršící vznik a rozvod napětí harmonického (funkčního) a akordického (disonančního) v pohybu od akordu k akordu. Tento proces se však ve skutečnosti týká všech složek, nejenom harmonie. Týká se také nejen bezprostředně následujících detailů, nýbrž i vzájemných vztahů větších celků uvnitř skladby. — A nyní k námitce: je nutná procesuálnost vždy? — Mám za to, že existují případy, kdy se jí autor záměrně vyhýbá. Např. v Prokofjevově baletu *Romeo a Julie* lze nalézt vyložené statické místo: v baletní partituře je označeno jako „Příkaz knížete“. Nezní tu nic jiného, než akord, postupně se zahušťující až do clustru. Je vystřídán konsonantním akordem smyčců v pp, a toto vše se — pozměněně — opakuje. Po tuto dobu — snad půl minuty až minutu — se veškeré hudební dění zastaví, doslova zmrazí. V tomto místě je tedy i Prokofjev neprocesuální. Je to tedy v pořádku? Ano, naprosto. Toto místo — které je pro mne jedním z nejpůsobivějších — zde má totiž výraznou funkci dramatickou i hudební. Z hlediska dramatického vývoje se tu děje toto: Montekové i Kapuleti jsou právě v nejprudší nelítostné řezi. O procesuálnosti této hudby nemůže být pochyb. Náhle přichází kníže a jediným gestem ruky zastavuje boj. Celé náměstí, dosud v prudkém pohybu, se náhle mění ve strnulé sousoší: nikdo se nehýbá, ani bojující strany, ani kníže. Jen jeho ruka pomalu klesá. Tato strnulost, která přijde doslova „subito“ po nejprudším možném pohybu části předcházející, je z hlediska čistě dramatického úchvatná. A Prokofjevova statická, záměrně neprocesuální hudba, je tu plně na místě. Teprve po chvíli dochází k uvolnění: za zvuku břeskného pochodu odcházejí osoby ze scény. Opět nastoupila procesuálnost jak na scéně, tak v hudbě. — A pokud jde o hledisko čistě hudební, představuje zmíněné místo jedinečný kontrast k ostatní obklopující hudbě a je výrazným prvkem členícím, zpřehledňujícím a hierarchizujícím.

Toto místo samo o sobě má tedy znaky neprocesuálnosti, avšak — chápáno v kontextu — začleňuje se organicky do procesu vývoje vyššího hudebně dramatického celku (je právě oním výše zmíněným zadržením napětí, „dramaticko-psychologickou disonancí“, s následným uvolněním). Je zde tedy mimo veškerou pochybnost, že neprocesuálnost určitého místa skladby byla záměrem. Zřejmě není — v krajním případě — vyloučen ani záměrně neprocesuální průběh celé skladby. Je-li však neprocesuálnost znakem veškerého díla určitého autora, je na pováženou, zda tu není něco v nepořádku. — Na závěr této úvahy pod čarou bych ještě rád řekl, že podle mého přesvědčení neprocesuálnost, která není záměrem, je v každém případě skladatelskou chybou.

nehierarchičnosti nutno řešit, o čemž byla řeč v kapitole, týkající se sonátové formy.

Mám za to, že takto chápaný poměr procesuálnosti a staticčnosti anticipuje již v devatenáctém století něco ze století dvacátého, kdy část skladatelů se snaží racionální metodou prohloubit právě procesuálnost hudebního myšlení (II. vídeňská škola, Boulez, Stockhausen, Xenakis), zatímco jiní přiřazují ve svých kompozicích navzájem bloky ve svém průběhu statické, se záměrem bezprostředního smyslového působení témbrou a dynamiky zvuku (Penderecki, Lutoslawski, Varése, P. Schaeffer). Avšak zde je třeba uvážit i jiné předpoklady estetické i vývojové, a podrobnější rozbor této problematiky se již vymyká této práci.

7. Propojení formových dílů

Z předcházejících úvah plyne mj. i shrnutí možností vzájemného propojení jednotlivých dílů hudební formy. Obecně lze rozlišit dva způsoby, a to

- a) přistavení,
- b) vyústění.

Charakteristický způsob *propojení dílů přistavením* lze najít mezi expozicí a provedením klasické sonátové formy. V tomto místě evidentně jeden díl končí a druhý začíná. Tato skutečnost bývá ještě podtržena céсурou, a často též repeticí.

Charakteristický způsob *vyústění* je možno najít rovněž v sonátové formě, a to v místě přechodu provedení do reprízy, kdy hudební tok dominantou na konci provedení doslova vyústí do tóniky reprízy.

Na protikladném charakteru principu přistavení a vyústění nezmění nic ani fakt, že céсура, oddělující přistavené části, může být uměle překryta, anebo naopak části, propojené způsobem vyústění jedné do druhé, mohou být přesto odděleny pauzou. Citlivý a soustředěný posluchač pozná, jedná-li se o přistavení či vyústění, avšak poznání tohoto závisí na soustředěném a aktivním poslechu celé věty, a nikoliv jen několika taktů před dotyčným místem.

Mám za to, že z hlediska vnitřních funkčních vazeb hudební formy je dále nutné rozlišit dva typy přistavení, a to

- a) přistavení konstruktivní,
- b) přistavení nekonstruktivní.

Konstruktivním přistavením je takový typ přistavení, při němž alespoň jeden z přistavovaných dílů je v místě propojení jakýmkoliv způsobem, nejčastěji tonálně nebo harmonicky otevřen. Příkladem konstruktivního přistavení je hlavní zářez sonátové formy, kde stojí vedle sebe dva díly tonálně otevřené (první svým závěrem, druhý — vstupem):

Tím je dána nutnost pokračování.

Příkladem *přistavení nekonstruktivního* může být připojení dvou dílů některé formy složené, kdy oba díly jsou v místě přistavení tonálně i harmonicky uzavřeny (viz např. Bach: Menuet II z Francouzské suity d moll – případ pro barokní suitu dosti netypický):

Zde pokračování vůbec není nutné, působí dojmem nahodilosti, nezávaznosti, někdy i zbytečnosti.¹⁵⁾ Je sice pravda, že některé periody toto nepotvrzují (předvěti je všemi prostředky — tedy i tonálně, harmonicky a rytmicky — uzavřené, a přesto pociťujeme nutnost pokračování v závěti). Avšak v tomto případě je nutnost pokračování dána krátkým rozměrem předvěti, které, nedosahujíc rozměru minima samostatnosti, nutí k dalšímu pokračování. Jakmile však je u příslušného prvního dílu minimum samostatnosti (cca 3 taktů) splněno nebo překročeno, nemůžeme počítat s tím, že vznikne automaticky pocit nutnosti dalšího pokračování.

Aby uměle zavedli konstruktivní charakter připojení dílů, upravují skladatelé závěry v místě připojení nebo nechávají znít vedlejší oddíly v jiných tóninách.

Příkladem skladby s upravenými závěry nám může být známá Dvořákova Humoreska Ges dur, kde některé periody jsou jako celky harmonicky otevřené, zatímco jejich předvěti jsou harmonicky uzavřené (zde je z hlediska vnitřní soudržnosti period využito skutečnosti, že polověty jsou pod rozměrem minima samostatnosti).

Naproti tomu přeložení vedlejších dílů do vedlejších tónin s sebou nese zároveň i tonální pestrost, podtržení kontrastu tematického i kontrastem tonálním (čili — uplatnění principu teze a antiteze v oblasti tonálně-harmonické) a zvýraznění nástupu reprízy hlavního dílu i zpětným nástupem hlavní tóniny. Při evolučním průběhu dílu B může takto návrat dílu A nastoupit i způsobem vyústění.

Stejný význam (tj. dosažení tonální pestrosti) má i klasiky často používaná stejnojmenná mollová tónina pro střední díl trojdílné formy, komponované v dur (tj. tzv. díl „Minore“), nebo opačně (střední díl dur ve formě v moll, tj. díl „Maggiore“).

Konstrukční dokonalost sonátové formy je zřejmá i z tohoto pří-

¹⁵⁾ K doložení tohoto tvrzení stačí porovnat z hlediska soudržnosti formy zmíněný Menuet II z Bachovy Francouzské suity d moll s předcházejícím Menuetem I z téže suity. Toto srovnání přesvědčivě dokumentuje stmelující, formotvornou schopnost konstruktivního připojení dílů.

kladu: interpretujeme-li skladbu, komponovanou v sonátové formě, s přísným dodržáním předpisu repetit I. i II. dílu, dostaneme celkové schéma:



Zde dosahujeme trojího různého přístavení, a to o schématech tonálních poměrů DT, DD, TD (*každé* připojení se *znaky konstruktivnosti*, a *každé jiné*), což však nemění nic ani na faktu, že celkový smysl a logika skladby neutrpí ani vynecháním repetit, tj. zůstane-li zachován pouze jediný z uvedených tří způsobů přístavení, a to DD. Zkusme provést totéž (tj. dodržení všech předpisů repetit) s formou složenou, a nikdy takového výsledku (nejen konstruktivnosti ve všech případech přístavení, ale i vyčerpání všech možných kombinací tonálních poměrů — DT, DD, TD — při minimálním možném počtu přístavení, tj. 3) nedosáhneme. A jestliže ano, máme s největší pravděpodobností co dělat již s formou sonátovou, ať již ve tvaru zárodečném či rozvinutém.

Lze konstatovat, že oba způsoby spojení dílů, tj. připojení i vyústění, plní zároveň funkci členící (zpřehledňující, hierarchizující) i funkci stmelovací (konstruktivní charakter, pokud jde o připojení, a nutnost pokračování, pokud jde o vyústění).

8. Fuga

K funkčnímu výkladu fugy je možno přistoupit až nyní, po úplném objasnění principů formy rozvinuté a složené.

Jak bylo řečeno v souvislosti s větou neperiodickou, (kde byl jako příklad rozvinuté věty neperiodické, čili jako příklad využití principu prostého konstatování na delší ploše, uveden motet a chorál), upustili jsme zatím od výkladu fugy s tím, že nechceme fugu vykládat „učebnicovým“ způsobem. Jak by vypadal takovýto „učebnicový“ výklad?

Podle takového výkladu je fuga vícehlasou formou, u níž lze rozlišit tři části: expozici, provedení a závěr. Expozice má přísná pravidla (podrobný popis najdeme v každé učebnici forem i kontrapunktu). Po kratší či delší mezivěťě následuje provedení, kde přicházejí ke slovu všechny prostředky evoluční skladatelské práce (samozřejmě se zachováním polyfoničnosti hudebního toku): modulace do bližších i vzdálených tónin, různé způsoby práce s tématem — transpozice, krácení, sekvence. Nikdy se neopomene zdůraznit augmentace, diminuce a inverze jako speciální prostředky fugového provádění. Na konci provedení žádná učebnice neopomene zdůraznit požadavek těsný, jakožto nutného vyvrcholení dobré fugy. Výčet částí a prostředků končí popisem závěru.

Uvážíme-li opět, že fuga bývá v nauce o formách vykládána po předchozím výkladu formy trojdílné a sonátové, snadno si domyslíme, že žák, jehož dosud jediným teoretickým zdrojem informací o problematice hudebních forem je právě zmíněná učebnice, má sklon chápat fugu jako jakousi monotematickou a polyfonní sonátovou formu (společným znakem je mu existence expozice, provedení a závěru = reprízy o schematicky předepsané expozici. Omyl je pak prohlouben zmínkou o fuze dvojité a trojitě jako o ještě bližším přimknutí fugového principu k principu sonátovému (často se stává, že bývá první fugové téma nazýváno tématem hlavním a druhé — tématem vedlejším, což není správné, protože vzájemný vztah a formotvorná funkce témat fugových a sonátových je naprosto odlišná, byť jde v obou případech o různé varianty principu teze a anti-teze, o čemž bude ještě řeč níže).

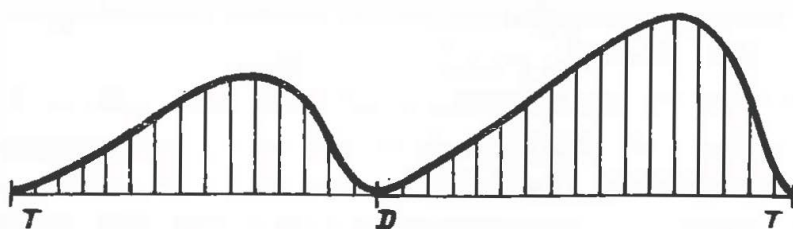
Protože jsou zřejmě tušena úskalí tohoto školského popisu, existuje ještě jiný, podstatně volnější výklad. Podle tohoto výkladu je fuga jediným evolučním blokem vícehlasé hudby, jehož hlasy všechny nastoupí v úvodu tak, jak předepisuje „školský“ popis. Jakmile proběhne „předepsaná část“, tj. expozice, má skladatel volné ruce a může si počínat jakkoliv, přičemž se od něho žádají již jen dvě věci: aby občas některým hlasem proběhlo téma a aby se na konci dostal zpět do základní tóniny. — Tento obecnější popis fugy se z hlediska kompoziční praxe považuje za správnější, protože se nedrží školských schémat a dává skladateli více prostoru k uplatnění vlastní tvůrčí fantazie.

Avšak ani první, ani druhý z obou výkladů nedává žádnou představu o mechanismu vnitřních funkcí uvnitř fugové formy. Kdybychom vycházeli z druhého, volného výkladu, nemohli bychom pochopit, jaký je rozdíl mezi fugou, fugatem a ricercarem (které v podstatě vyhovují všechny témuž popisu), a mohli bychom fugu zahrnout do výše zmíněné kapitoly o rozvinuté větě neperiodické — po bok motetu nebo chorálu. O tom, že tam fuga přece jen nepatří, dává nám tušit první „učebnicový“ výklad, podle něhož jde o formu členitou a hierarchizovanou.

Klíčem k objasnění problému nám mohou být opět Bachovy Dvouhlasé invence, z nichž mnohé mají znaky fugové formy s jedinou výjimkou, že totiž comes nastupuje v téže tónině a na témže stupni jako dux.

V tuto chvíli nás zajímá především formové uspořádání skladby. U Dvouhlasých invencí (např. č. 1, 2, 3, 4) lze velmi snadno zpozorovat základní členění formy ve dva díly (kratší a delší), z nichž druhý začíná tóninou buď dominantní nebo paralelní, tedy podobně, jako tomu bylo u barokní dvoudílné formy (viz rozbor Dvouhlasé invence č. 6 výše). Jako tam, i zde lze od začátku až k zářezu pozorovat vzestup evolučnosti, a od

závěru k závěru znovu — tentokrát k vyššímu vrcholu a na delší ploše — podle obecného schématu:



V obou případech je vzrůstu evoluce dosaženo týmž způsobem skladatelské práce (sekvence, zhušťování krácením modelu sekvence, modulace do bližších a vzdálenějších tónin). Podstatnou odlišností je tu však nástup II. dílu způsobem *vyústění*, a nikoliv *konstruktivního přistavení*. Proto se také tento typ Dvouhlasých invencí — na rozdíl od Invence č. 6 — nečlení na dva jasně oddělené bloky, kde je cézura navíc ještě zdůrazněna repeticí, nýbrž tvoří blok jediný, nicméně s velmi výrazným nástupem druhého — prováděcího — dílu. Zatímco cézura u dvoudílné formy byla vývojem směrem ke klasické sonátové formě stále zdůrazňována, lze u formy typu Dvouhlasé invence č. 1, 2, 3, 4 spíše pozorovat snahu o podtržení stavebné jednotnosti celku, přičemž první tektonický oblouk v I. dílu funguje jako příprava hlavního vrcholu v dílu II. Nicméně dvoudílné formové členění není opuštěno, a nástup II. dílu, byť je celkovým průběhem hudebního toku skrýván, je zase natolik nápadný, že v okamžiku, kdy se začne provádět v dominantní nebo paralelní tónině, musí si citlivý a aktivně vnímající posluchač uvědomit: „zde se začíná něco dít“, čili „zde se začíná provádět“. — Tento zářez, který je patrný u Dvouhlasých invencí, má tentýž smysl ve fuze.

Dalším problémem je otázka závěru. Podobně jako u sonátové reprízy, i zde jde ne o opakování něčeho ze začátku skladby, nýbrž o *návrat tam, kde jsme začali*, tj. do základní tóniny. Závěr tedy začíná tam, kde nastoupí základní tónina, avšak i toto tvrzení je jen velmi schematické a rámcové. Základní tónina může nastoupit jinou funkcí než tónikou, a vzniká pak problém, zda je závěrem sám nástup tóniny nebo až nástup její tóniky. Konečně tónika může nastoupit oslabená jako obrát tónického kvintakordu, nebo neoslabená — jako kvintakord. Lze za závěr považovat nástup tóniky oslabené, nebo až vlastní tónický kvintakord? Rozhodneme-li se pro druhou možnost, pak bychom v případě např. opět Bachových Dvouhlasých invencí museli často za závěr považovat až poslední akord, protože tónika zde bývá až do této poslední chvíle rafinovaně oslabována. — Avšak naopak zase u 1. fugy Bachova Umění fugy lze určit závěr jedině tímto způsobem, protože zde není po celou dobu průběhu skladby základní tónina prakticky (s výjimkou krátkých vybočení) opuštěna, a již od poloviny skladby je téma citováno v hlavní tónině v různých vrchních hlasech,

avšak teprve jeho nástupem v basu, utvrzujícím hlavní tóninu a její tóniku základním tónem tónického kvintakordu, vzniká přesvědčivý dojem návratu, a toto místo také odpovídá umístění závěru z hlediska proporčního (cca poslední třetina celkového rozsahu skladby).

Z uvedeného je zřejmé, že chápat fugu jako uplatnění principu prostého konstatování tak, jak tomu bylo u motetu nebo chorálu, by bylo zjednodušující a nesprávné. Domnívám se, že jde — podobně jako u barokní dvoudílné formy — o princip otázky a odpovědi, kde se ovšem poslední takt prvního — harmonicky otevřeného — dílu (otázky) již překrývá s prvním taktem dílu druhého (odpovědi), čímž právě dochází k propojení obou částí vyústěním první do druhé:



V detailní práci pak je uplatňován též princip teze a antiteze, zejména v prvním uvedení témat v expozici, kde dux a comes představují vztah teze a antiteze zejména v oblasti tonálně-harmonické (dux na I. stupni tóniny, comes na V. stupni), někdy též v oblasti tématické práce (dux — teze, deformovaná podoba tématu při tonální odpovědi — antiteze), popřípadě u fugy dvojité a vícenásobné — ve vztahu mezi tématy (1. téma — teze, další témata — antiteze).

9. Vzájemné prolínání formových principů

Vše, co bylo dosud konstatováno, byly pouze základní formové principy. Živá hudba není však zdaleka tak schématická, jak se jeví v teoretickém pojednání. V živé praxi se setkáváme s rozmanitými variantami vzájemného prolínání jednotlivě popsaných principů. Již elementární nauka o hudebních formách se zmiňuje o prolínání sonátového principu do rondo (sonátové rondo); mnohé skladby ve velké trojdílné formě lze vyložit jako rondo; mnohá třídílná forma je obohacena některými dílčími příznaky formy sonátové apod.

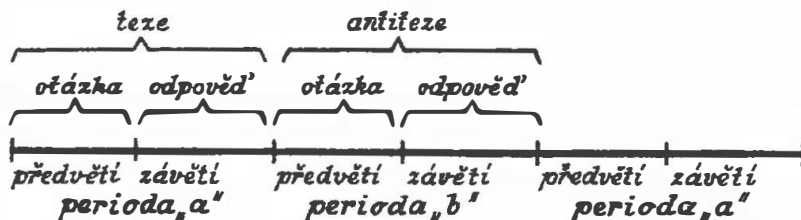
Také u principů vysvětlených v této práci lze sledovat vzájemné prolínání.

Jak již bylo konstatováno na příslušném místě, rozvinutá klasická sonátová forma využívá jak principu otázky a odpovědi, tak teze a antiteze (viz schéma č. 6). Princip otázky a odpovědi je zde nadřazen principu teze a antiteze.

Podobný hierarchický vztah principů lze sledovat i u fugy (viz předchozí kapitola), kde ve funkci podřazeného principu může fungovat

princip teze a antiteze dokonce současně v několika rovinách (1. dux a comes jako protiklad tonální, 2. dux a comes jako protiklad tématický — v případě tonální odpovědi a s ní související deformace tématu, 3. protiklad témat u fugy vícenásobné).

Naproti tomu u malé formy třídílné nebo u ronda, kde nižší stavebnou jednotkou jsou periody, lze sice rovněž mluvit o prolínání obou principů, avšak s principem teze a antiteze, nadřazeným principu otázky a odpovědi:



Tentýž hierarchický vztah lze (samozřejmě) konstatovat i u klasického menuetu — s tím, že podřazený princip otázky a odpovědi se projevuje ne jako perioda, ale jako dvoudílná forma, přenesená z barokní suity, ba dokonce — chceme-li být odvážnější — jako forma sonátová (!), byť asi ve většině případů pouze v nerozvinutém tvaru, který odpovídá (podle našeho přehledu na str. 15) druhému stupni jejího vývoje. Avšak lze nalézt i řadu případů, kdy některý z dílů menuetu (nebo oba) vykazuje již (vedle tonálního plánu a rozvrhu ploch expozičních a evolučních) i znaky vyspělé klasické sonátové formy, a to výskytem a využitím dvou kontrastních tematických myšlenek.

V této souvislosti bych rád upozornil na toto: Často bývá zdůrazňováno jako novum v dějinách sonátového cyklu použití sonátové formy Beethovenem v dílu A scherza Deváté symfonie. Je s podivem, že si dosud nikdo nevšiml téhož způsobu užití sonátové formy např. v menuetu Mozartova Smyčcového kvartetu G dur K. 387 (hlavní téma začíná v 1. taktu v tónině G dur, vedlejší téma ve 21. taktu expozice v dominantní tónině D dur; v mírně zkrácené repríze — obě témata v G dur), i v jiných menuetech a scherzech vídeňských klasiků. V tomto pohledu pak není Beethovenův čin činem objevitelským, nýbrž dovršitelským. Jeho nápadnost právě v Deváté symfonii je daná zřejmě její monumentalitou a tím i přirozeným upnutím naší pozornosti na znaky z hlediska nadřazeného principu (trojdílnost celé věty ABA) podružné, avšak z hlediska principu podřazeného (sonátovost dílu A) — podstatné.

Popsanými způsoby nemusí prolínat navzájem jen různé principy. Také jeden a tentýž princip se může uplatnit zároveň v různých hierarchizačních vrstvách: např. princip otázky a odpovědi u sonátové formy jednou v rámci celku a podruhé — v nižší vrstvě — jako předvěti a závěti některého z témat. — Nebo princip teze a antiteze v rámci vícedílné slože-

né formy jednou mezi velkými díly a podruhé mezi díly malými. Je zde tolik možností, že prakticky lze říci: každá individuální skladba znamená nový individuální způsob využití možností obou principů.

Jen ve stručnosti a pro úplnost: nejvýše nadřazeným principem (tj. působícím v nejvyšší hierarchizační vrstvě) je princip, pořadající vztahy mezi větami cyklu. Mám za to, že v této funkci ve většině případů působí princip teze a antiteze. Všimněme si jeho vývoje zároveň s vývojem cyklické formy od barokní suity po klasický sonátový cyklus. V tomto vývoji cyklické formy lze sledovat tyto změny:

1. Prohloubení mezivětného kontrastu, a to nejen výrazově, ale především různým způsobem použitého stavebně konstrukčního principu jednotlivých vět (srv.: barokní suita — všechny věty v dvoudílné formě; sonátový cyklus — forma sonátová, rondo, forma ABA).

2. Snížení celkového počtu vět.

Mezi těmito oběma hledisky existuje vzájemný vztah: čím více snižujeme počet vět, tím více vzrůstá možnost vzájemných kontrastů. Nejzazším možným bodem tohoto vývoje (má-li se stále mluvit o cyklu) je dvouvětost, která — jako každá dvoučlennost — je z hlediska principu teze a antiteze ideální. Jako příklady skladeb lze uvést: Beethoven — Sonata pro klavír op. 111, Prokofjev — Symfonie č. 2, Webern — Symfonie op. 21.

Princip otázky a odpovědi lze nalézt v cyklickém uspořádání také, byť ne tak často, jako výše zmíněný princip teze a antiteze. Aby celá věta působila jako položená otázka, musí být nějakým vhodným způsobem ve svém účinu oslabena, nedořečena, její stavebná závažnost musí být snížena do té míry, že sama o sobě neuspokojuje, že vyžaduje další pokračování, musí být nesamostatná. Charakteristickým příkladem takto uspořádaného cyklu je preludium a fuga. Aby byla ještě více zdůrazněna funkce „otázky“ preludia, bývá někdy v závěru otevřeno dominantou. Podle mého názoru nepůsobí v cyklu princip otázky a odpovědi nikdy samostatně, ale vždy zároveň s principem teze a antiteze (viz uvedený příklad preludia a fugy).

V mnoha případech skladatelé úmyslně oslabují závěry jednotlivých vět cyklických kompozic, aby tím přesvědčivěji vyzněl závěr věty finální. Lze říci, že neuzavřením jednotlivých vět vzniká nutnost pokračování, což lze chápat rovněž jako náznak principu otázky a odpovědi.

Za využití principu otázky a odpovědi — takto obecně chápaného — lze považovat i neuzavřený závěr finální věty, pokud je ovšem autorovým záměrem vyznění skladby jako „položené otázky“ (takto na mne působí např. Dvojkonzert Bohuslava Martinů).

10. Shrnutí

Jak je zřejmo, existují velmi komplikované a jemné, mnohdy těžko postižitelné, avšak vždy naprosto logické a exaktně vysvětlitelné vztahy mezi jednotlivými díly skladby, i mezi hierarchizačními vrstvami (tj. mezi celky a jejich částmi). V logickém domyšlení to znamená, že každý detail má ve skladbě své nezaměnitelné místo, každý detail ovlivňuje podobu celku, a naopak — celek ovlivňuje postavení detailu.

Z těchto hledisek je možno podrobit kritice dvojí typ praktického komponování:

První z těchto typů lze charakterizovat jako „nápad a jeho zpracování“, kdy se nápadem míní výrazný melodický motiv, který je výsledkem skladatelovy invence. Pak přichází na řadu „řemeslo“: s nápadem je třeba „pracovat“: zharmonizovat jej, rozvést jej na delší plochu, instrumentovat apod. Tento postup bývá častý v populární hudbě, kde se mnohdy na skladbě spolupodílejí dva lidé: autor osmi taktů hlavní melodické myšlenky a řemeslník-aranžér, který dodá právě ono „řemeslo“. — Není jistě nutné vysvětlovat, že právě tento způsob kompozice představuje většinou onen vztah k hudební formě, o němž jsem se zmiňoval v úvodu této studie: forma bývá autorům „nádobou“, do níž své nápady „nalévají“, o čemž nás může přesvědčit řada příkladů skladeb vytvořených tímto způsobem. Tento způsob práce je vlastní nejen autorům hudby populární, ale i mnohým autorům hudby „vážné“ (bohužel), a je to způsob, kterým asi prošla většina autorů v době svých začátečnických kompozičních pokusů.

Druhý z uvedených způsobů komponování, známý jako „projektová kompoziční metoda“, je opakem prvního. Zatímco se v prvním případě postupovalo od detailního nápadu k celku, zde se postupuje od celku k detailům. Čili: prvotním činem je vytvoření formového obrysu a dalším pokračováním práce („řemeslem“) je jeho vyplnění hudbou. — Tento způsob má mnohé přednosti, protože vede ke koncepčnímu myšlení, a nikoliv jen k postupu „od taktu k taktu“. Jeho nevýhodou je však nezměnitelnost původního projektu, která se projeví v okamžiku vzniku konkrétní hudební náplně: každá myšlenka má určitou nosnost, která nemusí odpovídat ploše, kterou jsme jí a priori přidělili. Někdy je její nosnost větší, někdy menší. Pak má autor dvojí možnost: buď změnit projekt — čímž se však zároveň popírá sám princip projektové kompozice —, nebo umístit myšlenku za každou cenu do prostoru, který je jí určen.

Jak bylo řečeno výše, celá skladba je souhrnem vztahů, které autor při tvorbě projektu ještě zdaleka nemůže všechny znát (vzájemné vztahy mezi detaily, mezi díly, mezi hierarchizačními vrstvami). Při konkrétním vypracování hudební náplně projektu pak je stále nucen držet

se projektu, byť by ho sledování logického vývoje hudebních myšlenek vedlo v mnoha případech k jinému řešení. Znamená to tedy znásilnění logiky vývoje hudebních myšlenek ve prospěch dodržení „železného scénáře“ projektu.

Mám za to, že každý z uvedených způsobů je chybný právě svou jednostranností. V dosavadním vývoji hudby mistrovská díla musela vzniknout za spolupůsobení zřetele k detailu i k celku, o čemž svědčí i skicáře skladatelů, pokud se zachovaly. Autor má v představě celek a svou kompoziční práci tuto představu konkretizuje. Z hlediska toho, co již má napsáno, koriguje svou představu celku. Je-li napsán již větší úsek hudby, vrací se opět ke dříve napsaným detailům a rovněž je koriguje. Tento postup se může i několikrát zopakovat.¹⁶⁾ Tak vzniká skladba jako výsledek dialektického procesu mezi představou a konkrétním výsledkem, a v jiné rovině — mezi celkem a detailem. Oba uvedené postupy (nápad a zpracování; projektová kompoziční metoda) mají svůj smysl jako metody pedagogické, avšak skutečným komponováním nejsou.

V závěru je možno konstatovat, že formou je výsledek skladatelské práce v celém rozsahu: je to celkový obrys, harmonický a tonální plán i jeho propracování do nejmenších detailů, invence melodická, harmonická, instrumentační, rytmická, stylizační, stavebná, čili, že forma je něco, co vzniká u každé skladby znovu a znovu. Všechno plní ve skladbě svou funkci, nic nemůže být jinak, a pokud dojde ke změně detailu v kterémkoliv místě, dochází i ke změně celku.¹⁷⁾

¹⁶⁾ Tím nemá být řečeno, že takto museli postupovat i geniální jedinci — jako např. J. S. Bach nebo W. A. Mozart. Právě u nich se totiž často a s oblibou tvrdí, že i komplikované skladby tvořili přímo, spontánně, že je „sypali z rukávu“. — Podle mého právě souviselo s jejich genialitou i to, že dokázali popsaný proces vzájemné korekce celku, částí i drobných detailů nechat proběhnout v mysli, bez pomůcek tužky a papíru, a nikoliv, že u nich tento proces neprobíhal vůbec, že by tedy jejich způsob kompozice byl pouhou „geniální improvizací“, jak se často mylně soudí. — Dalším důsledkem tohoto názoru je představa Mozarta jako hudebníka, jemuž bylo „dáno shůry“, a na druhé straně — Beethovena, jenž nedostatek invence nahrazoval tvrdou dřinou. S takovým názorem naprosto nelze souhlasit. Oba skladatelé se navzájem lišili metodou práce, ale ne velikostí talentu. O velikosti jejich talentu svědčí výsledek jejich práce, hudba. Podstatné je, že oba dokázali dovést své dílo k vrcholu dokonalosti, že dokázali — každý po svém — uvést do vzájemného souladu všechny ty podstatné i velejmené, těžko postižitelné vztahy, jimiž organismus hudební skladby žije.

¹⁷⁾ Tato studie byla přednesena pod názvem „Sonátová forma jako rozvinutá forma dvoudílná“ na hudebně teoretickém semináři, pořádaném subkomisí teorie hudební skladby SČSKU dne 20. 4. 1978 v Praze. Zde publikovaná verze je proti původnímu znění rozšířena.

Na tomto místě bych rád uvedl, že nejedním podnětem ke vzniku a formulaci zde pronesených úvah a názorů byly a jsou diskuse s několika skladateli mé generace — Otomarem Kvěchem, Miroslavem Kubičkou, Pavlem Jeřábkem, Michalem Zenklem a Pavlem Kopeckým —, jimž tímto děkuji, a zároveň se těším na další naše společné diskuse, jimž by se tato práce mohla stát podnětem.

Literatura:

- Asafjev B., Hudební forma jako proces, SHV, Praha, 1965.
Hanslick E., O hudebním krásnu, Supraphon, Praha, 1973.
Honegger A., Jsem skladatel, Supraphon, Praha, 1967.
Hůla Z., Nauka o kontrapunktu II., SHV, Praha, 1965.
Janeček K., Hudební formy, SHV, Praha, 1955.
Janeček K., Tektonika, Supraphon, Praha, 1968.
Kresánek J., Sociální funkcia hudby, Vydavateľstvo SAV, Bratislava, 1961.
Mukařovský J., Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty — ve sborníku Studie z estetiky, Odeon, Praha, 1971.
Risinger K., Hierarchie hudebních celků, Panton, Praha, 1969.
Rolland R., Beethoven I — Od Eroiky k Appassionatě, SHV, Praha, 1966.
Webern A., Cesta ke skladbě dvanácti tóny — ve sborníku Nové cesty hudby, SHV, Praha, 1964.