Waldorfské lyceum Praha

Křejpského 1501/12a, Praha 4 – Opatov

Komponování a hudební forma
Ročníková práce

Jméno autora: Iva Burýšková
Vedoucí práce: Tsira Jirout

Praha 2014/15

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité prameny a literaturu:

_____ _____

Datum Podpis autora

Stanovisko vedoucí práce:

Souhlasím s předloženou podobou ročníkové práce:

_____ _____

Datum Podpis vedoucího práce

Poděkování:

Děkuji vedoucí mé práce paní učitelce Tsiře Jirout za trpělivost a ochotu při vedení mé ročníkové práce. Děkuji jí za spoustu dobrých nápadů, kterými mne inspirovala.

Velice děkuji všem, kteří se podíleli na produkci mé skladby *Slon a mravenec*: Houslistce Anně Mikulové, hobojistce Báře Tipkové, klarinetistovi Matěji Hřibovi, mé kmotře flétnistce Míše Nerudové a ještě jednou Tsiře Jirout.

Speciální dík patřím Matěji Hřibovi za to, že jsem s ním mohla konzultoval vše ohledně mé skladby. Velmi mu děkuji za dobré postřehy, připomínky a komentáře. Dále bych mu chtěla poděkovat za to, že mi vytvořil tak nádherný plakát ke koncertu.

Ráda bych také poděkovala panu Milanu Horákovi, který mi umožnil uspořádat koncert v Obci křesťanů.

V neposlední řadě bych chtěla poděkovat mamince Jarmile Burýškové za jazykovou korekturu a tátovi Václavu Burýškovi za pomoc při tisku.

Obsah

1.Úvod ... 6
2.Teoretická část ... 7
2.1.Úvod do základů hudební teorie ... 7
2.1.1.Zvuk ... 7
2.1.2.Tón a alikvotní tóny ... 8
2.1.3.Přirozené a temperované ladění ... 9
2.1.4.Vlastnosti tónu ... 11
2.1.5.Tónová soustava a komorní „a“ ... 12
2.2.Hudební forma ... 13
2.2.1.Motiv ... 13
2.2.2.Téma ... 14
2.2.3.Figura, běh, pasáž ... 15
2.3.Motivová a tématická práce ... 16
2.3.1.Ozdobování ... 17
2.3.2.Inverze ... 18
2.3.3.Dělení ... 19
2.3.4.Rozšíření, zkrácení ... 19
2.3.5.Imitace ... 20
2.4.Stavba díla ... 21
2.4.1.Dvoutaktí ... 21
2.4.2.Věta ... 22
2.4.3.Perioda ... 22
2.4.4.Větný díl ... 23
2.4.5.Skladba ... 23
2.4.6.Cyklus ... 23
2.5.Typy forem ... 24
2.5.1.Fuga a preludium ... 24
2.5.2.Rondo ... 26
2.5.3.Variace ... 28
2.5.4.Sonátová forma ... 29
2.5.5.Ouvertura ... 31
2.5.6.Symfonická báseň ... 31
2.5.7.Symfonie ... 32
2.5.8.Koncert ... 33
2.5.9.Volná forma ... 35
3.Umělecká část ... 36
3.1.První myšlenky ... 36

3.2.Inspirace příběhem ... 37
3.3.Nástrojové obsazení ... 38
3.4.Program MuseScore ... 39
3.5. Proces komponování ... 40
4.Praktická část ... 42
4.1.Hudebníci ... 42
4.2.Příprava not ... 43
4.3.První nácvik ... 43
4.4.Organizace koncertu ... 44
5.Závěr ... 46
6.Seznam použitých pramenů a literatury ... 47
7.Seznam ilustrací ... 49
8.Seznam tabulek ... 50
9.Seznam příloh ... 50

1. Úvod

Hudba promlouvá k lidem na celé planetě. Každý v ní nejde kousek, který ho bude oslovovat a kterému bude rozumět. Je to společný jazyk nás všech. V mém životě hraje hudba velmi významnou roli a rozhodla jsem se, že se jí budu zabývat v mé ročníkové práci, protože je to oblast, ve které se chci co nejvíce rozvíjet a vzdělávat.

Člověk se ve všem snaží najít řád. Hudební forma je pojítkem pro nepřeberné množství notiček, melodií a menších hudebních útvarů. Umožňuje zkoumat vnitřní strukturu skladby a nalézat řád a pravidla. Podobně jako čeština dokáže rozpoznávat slovesa a přídavná jména ve větě a určovat druh věty hlavní a vedlejší, lze v hudební skladbě určovat a kategorizovat její prvky a části. Při svém hudebním působení jsem často shledala, že o rozboru a stavbě skladeb nic nevím, a proto jsem se rozhodla dát tomuto tématu hodně prostoru v mé teoretické části.

V umělecké části jsem se rozhodla složit skladbu inspirovanou příběhem Daisy Mrázkové *Slon a mravenec.* Příběh je určen pro děti a popisuje soužití tří zvířecích přátel, slona, veverky a mravence.

Skládání je pro mne velká výzva, protože s ním nemám zkušenosti. Je to pro mne něco úplně nového a nejsem si jistá, jak to celé dopadne. Doufám, že když si projdu procesem tvoření něčeho vlastního, když se pokusím vyjádřit vlastní hudební myšlenky, tak mě to posune dál v pochopení děl významných autorů.

Jelikož mám spoustu přátel hudebníků, oslovila jsem je, jestli by byli ochotni podílet se na provedení své skladby před publikem. Mnoho jich projevilo zájem a od toho se odvíjí nástrojové složení i obtížnost jednotlivých partů skladby.

Za cíl si kladu prohloubit své znalosti teorie hudby a dovést pokusy o komponování ke zdárnému konci.

2. Teoretická část

Hudba je velmi abstraktní záležitost, protože její pojetí často záleží na jemných nuancích lidského cítění. Má základ ve fyzikálním pohledu zvuk, se kterým se seznámíme v první kapitole teoretické části.

V druhé kapitole následuje popis jednotlivých prvků, které můžeme ve skladbách nalézt. Získané znalosti ze studia a zkoumání hudebních forem jsou pokud to lze doplněny notovou ukázkou z mé skladby *Slon a mravenec,* či odkazem na všeobecně známá díla v oblasti klasické hudby. Jejich cílem je poukázat na konkrétní případ formy či jiné hudební struktury.

2.1. Úvod do základů hudební teorie

„Hudba je široce rozvětvený obor umění s významným mnohostranným posláním v životě jedince i společnosti. Hudební vzdělání se skládá ze znalosti dostatečného počtu hudebních skladeb různých žánrů a na vytříbeném smyslu pro jejich umělecké, mravní a ideové hodnoty. Důležitou složkou hudebního vzdělání a hlubšího studia hudby je i všeobecná hudební nauka, která zároveň s objasňováním základních hudebních pojmů přispívá v rámci svých možností k rozvíjení estetického vnímání hudby.“[1]

Víceméně každá učebnice hudební nauky začíná stavět na fyzikálním pohledu na zvuky a tóny. Fyzika, konkrétně akustika, popisuje vlastnosti a zákonitosti zvuku s obrovskou přesností a pečlivostí. Toto odvětví je velmi rozsáhlé a komplikované, proto se seznámíme jen s několika jeho fenomény.

2.1.1. Zvuk

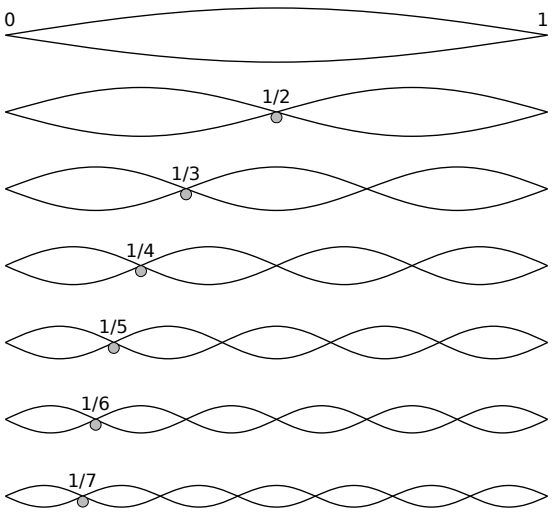
Na počátku je zvuk. Mechanické vlnění šířící se látkovým prostředím až do našeho sluchového aparátu, kde je schopné vyvolat sluchový vjem.[2] Zvuk je vše, co přes bubínek projde skrz vnitřní ucho až do hlemýždě, kde rozechvěje jemné citlivé chloupky, které příchozí informaci transformují na nervový vzruch, který náš mozek dále zpracovává a vyhodnocuje.[3]

1 ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-174-3.
2 Zvuk. *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2015-01-02]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/Zvuk
3 MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 2000. ISBN 80-7106-238-3.

Slyšíme ale rozdíl mezi zvukem rozbitého skla a zvukem flétny, a tak dělíme zvuky na hudební a nehudební. Často je označujeme za tóny a hluky.[4] Nehudební zvuky vznikají nepravidelným složitým mechanickým kmitáním.[5] Je to většina věcí, které kolem sebe celý den slyšíme a nejsme schopni tento zvuk zopakovat hlasem či hrou na nástroj.

Hudební zvuky nebo-li tóny jsou ty, které vznikají pravidelným kmitáním. Lidské ucho je citlivé na frekvence od 16Hz — 20kHz. Kmitá-li těleso pravidelně v rozsahu uvedených frekvencí, vnímáme vzniklý zvuk jako jeden tón. Takovéto pravidelné vlnění nazýváme zvukovou vlnou.[6]

2.1.2. Tón a alikvotní tóny



Tón je tvořen součtem zvukových vln. Žádný tón, kromě syntetického, počítačem vytvořeného zvuku, není tvořen jen jednoduchou křivkou.[7] Vytváříme-li tón hrou na nástroj nebo zpěvem, vždy vznikají tzv. alikvótní tóny, které se spolupodílejí na výsledné křivce tónu.[8]

Na obrázku jsou znázorněny alikvótní tóny s poměry k základnímu tónu. Pro jejich vznik je třeba násobit[9] frekvenci prvotního tónu celými čísly.[10] Tedy pokud např. tón a^1 má frekvenci 440 Hz a násobíme jeho frekvenci postupně celými čísly, vznikají tóny, které mají frekvence 880 Hz (a^2), 320 Hz (e^3), 1760 Hz (a^3), 2200 Hz (d^4), 2640 Hz (e^4) atd. Intenzita alikvótních tónu určuje barvu tónu a umožňuje nám odlišovat jednotlivé nástroje.[11]

4 ZENKL, Luděk. *ABC hudební nauky*. Praha: Supraphon, 1978. ISBN ISBN 02-050-78.
5 Zvuk. *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2015-01-02]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/Zvuk
6 MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 2000. ISBN 80-7106-238-3.
7 MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 2000. ISBN 80-7106-238-3.
8 MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 2000. ISBN 80-7106-238-3.
9 Frekvence je počet kmitů za určitý časový úsek, jako kmit je uvažováno navrácení tělesa apod. do původní polohy
10 Alikvótní tón. *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2014-12-23]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/Alikvotn%C3%AD_t%C3%B3n
11 Alikvótní tón. *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2014-12-23]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/Alikvotn%C3%AD_t%C3%B3n

2.1.3. Přirozené a temperované ladění

Poměry mezi tóny se zabýval už Pythagoras.[12] Pythagoras společně se svými žáky zkoumal závislost tónu na délce struny. Zkoumal, v jakém poměru je třeba rozdělit strunu tak, aby vznikl libozvučný interval. Zjistil, že vždy, když rozdělí strunu v poměru 3: 2[13], vznikne kvinta, nezávisle na tónu, jakým struna zněla původně.

Pythagoras vyjádřil poměry všech tónů oktávy:

Tón	c^1	d^1	e^1	f^1	g^1	a^1	h^1	c^2
Poměr	1	9/8	81/64	4/3	3/2	27/16	243/128	2

Tabulka 1: Pythagorovy poměry v oktávě[14]

Jako nezpochybnitelný se považoval poměr oktávy 1: 2 a kvinty 2: 3. Tyto poměry se dál matematicky neodůvodňovaly[15] a ostatní poměry v tabulce z nich vychází, např. chceme-li vyjádřit poměrem tón d^1, uděláme od tónu c^1 dva kvintové „kroky“ a dostaneme tón d^2, který je o oktávu výš, než hledaný tón a musíme se posunout o oktávu níž, tedy ho vydělit dvěma. Tento postup lze vyjádřit vzorcem:

$$\left(\frac{3}{2}\right)^2 \cdot (2)^{-1} = \frac{9}{8}$$

Pro vytvoření ostatních tónů oktávy poměrem je potřeba udělat až dvanáct kvintových „kroků“. Vzniká zde však malá odchylka nazývaná pythagorejské koma. Když na sebe dáme dvanáct kvint, měly bychom dostat stejný tón, jako když na sebe dáme 7 oktáv. Ačkoliv všechny

12 Pythagoras – řecký učenec

13 Pythagorejské ladění. *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2015-01-03]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/Pythagorejsk%C3%A9_lad%C4%9Bn%C3%AD

14 Čísla v tabulce lze z dnešního pohledu vnímat též jako poměry frekvencí za předpokladu, že tón c^1 má relativní frekvenci rovnou číslu 1.

15 UHER, Zbyněk. Historie VT: frekvence tónů. In: *Fakulta informatiky Masarykovy univerzity* [online]. 2001 [cit. 2014-12-23]. Dostupné z: http://www.fi.muni.cz/usr/jkucera/pv109/2001/xuher/xuher.html

kvinty a oktávy jsou čisté, vzniká odchylka přibližně čtvrt tónu.[16] Pythagorejské koma lze vyjádřit vzorcem:

$$\frac{\left(\frac{3}{2}\right)^{12}}{2^7} = \frac{3^{12}}{2^{19}} = 1.0136$$

Pythagorův způsob ladění je jedním z několika čistých nebo také přirozených ladění, která se v evropské hudbě používala až do osmnáctého století. Čistá ladění zahrnují ta, která pracují pouze s intervaly vyjádřitelnými celočíselným poměrem.[17]

„Vzhledem k tomu, že tato ladění (čistá ladění) komplikovala provádění harmonicky složitějších děl, evropská hudba je nahradila laděním temperovaným, které je založeno na matematickém rozdělení oktávy na dvanáct stejných dílů.“[18]

Postupem času se přišlo na způsob, jak pythagorejské ladění upravit tak, aby jakákoliv tónina zněla stejně. Nejprve se naladí oktávy a každá se rozdělí na dvanáct stejných dílků. Takové ladění se nazývá rovnoměrně temperované ladění a má mezi dvěma libovolnými půltóny vždy stejnou vzdálenost. Tuto zákonitost můžeme vyjádřit vzorcem:

$$\sqrt[12]{2}$$

„Interval oktávy je vyjádřen poměrem frekvencí dvou tónů 2: 1 (zdvojnásobíme-li frekvenci jakéhokoliv tónu, dostaneme tón o oktávu vyšší). Je-li třeba rozdělit oktávu na dvanáct stejných dílů (půltónů), musíme dvanácti kroky dosáhnout dvojnásobku výchozí frekvence. Hledaný půltónový krok bude tedy dvanáctá odmocnina ze dvou.“[19]

Dnes je nejvíce rozšířené temperované ladění, právě pro svou variabilitu při modulacích do vzdálenějších tónin a pro jednodušší sladění většího počtu hráčů.

16 UHER, Zbyněk. Historie VT: frekvence tónů. In: *Fakulta informatiky Masarykovy univerzity* [online]. 2001 [cit. 2014-12-23]. Dostupné z: http://www.fi.muni.cz/usr/jkucera/pv109/2001/xuher/xuher.html

17 Čisté ladění. *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2015-01-03]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/%C4%8Cist%C3%A9_lad%C4%9Bn%C3%AD

18 Alikvótní tón. *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2014-12-23]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/Alikvotn%C3%AD_t%C3%B3n

19 Rovnoměrně temperované ladění. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2014-12-23]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/Rovnom%C4%9Brn%C4%9B_temperovan%C3%A9_lad%C4%9Bn%C3%AD

Na následující tabulce si můžeme všimnout rozdílnosti frekvencí temperovaného a přirozeného ladění:

Tón	Přirozené ladění	Temperované ladění
a^1	440 Hz	440 Hz
a^2	880 Hz	880 Hz
e^3	1320 Hz	1318,510 Hz
a^3	1760 Hz	1760 Hz
d^4	2200 Hz	2174,659 Hz
e^4	2640 Hz	2637,020 Hz

Tabulka 2: Přirozené a temperované ladění tónů[20]

Rozdíl přirozeného a temperovaného ladění lze rozpoznat v jednotlivých skladbách. Přirozené ladění vyvolává v člověku úplně jiné pocity než ladění temperované.[21]

2.1.4. Vlastnosti tónu

U tónů rozlišujeme čtyři základní vlastnosti, které jsou důležité pro odlišení tónů.[22] Tyto vlastnosti přinášejí variabilitu při procesu komponování či interpretace:

1. Délku: Tóny jsou krátké, delší nebo dlouhé. U délky zkoumáme, jak dlouho tón zní.

2. Výšku: Tóny jsou vysoké, středně položené nebo hluboké. Závisí na frekvenci jejich zvukové vlny. Čím větší frekvence, čím rychleji se zvuková vlna vlní, tím je tón vyšší.

   „Každý tón má svou výšku, kterou můžeme přesně určit kmitočtem. Kmitočet znamená počet kmitů určitého tělesa apod. za vteřinu a udává se v jednotkách zvaných hertz (Hz).“[23]

20 Pro názornou ukázku jsem vybrala jen několik prvních tónů alikvótní řady
21 Jak zní Bachovo Preludium no. 1 v různých laděních se dá poslechnout v následujícím odkazu: http://commons.wikimedia.org/wiki/File: Prelude_1,_Meantone_temperament.ogg
22 ZENKL, Luděk. *ABC hudební nauky*. Praha: Supraphon, 1978. ISBN ISBN 02-050-78.
23 ZENKL, Luděk. *ABC hudební nauky*. Praha: Supraphon, 1978. ISBN ISBN 02-050-78.

3. Barvu: Mluvíme-li o barvě tónu, máme na mysli to, že tón stejné výšky zní jinak na klavír než na housle. Tato zvuková odlišnost je určena jiným průběhem křivky u každého nástroje – silou alikvótních tónů.

4. Sílu tónu: Zde nás zajímá hlasitost tónu. Tón muže znít slabounce nebo hlasitě. Závisí to na amplitudě[24], tedy na velikosti zvukové vlny. Častá je změna hlasitosti v jeho průběhu.[25]

2.1.5. Tónová soustava a komorní „a“

Tóny jsou uspořádány podle své výšky v tónové soustavě od nejhlubších po nejvyšší. Mezi tóny panují relativní intervalové poměry, které se váží na absolutní tónové výšky tónů.[26]

„Stává se, že celý klavír je naladěn o něco výš, než je obvyklé, a přesto na něj můžeme hrát stejně dobře jako na klavír naladěný níž. Oba tyto klavíry (níže i výše laděný) nemohou však znít současně, hudební skladba takového provedení by zněla zcela nepřijatelně.“[27]

Pro snazší souhru většího počtu hudebníků, např. v orchestru, se objevila potřeba určit standardní tón, podle kterého by se mezinárodně ladilo: Roku 1885 byla jeho frekvence a^1 stanovena na 435 Hz při 20°C[28], ale roku 1939 na 2. mezinárodní konferenci o ladění v Londýně byla jeho frekvence změněna na 440 Hz při 20°C.[29]

„Ke stanovení výšek ostatních tónů podle komorního a^1 se používá soustav hudebního ladění. Nejběžnější je soustava rovnoměrně temperovaného ladění, se kterým se setkáváme například u klaviatur. V této soustavě tónů jsou výšky všech tónů přizpůsobeny (temperovány) tak, že oktáva je rovnoměrně rozdělena na 12 přesně stejných dílků. Tím jsou umožněny též enharmonické záměny, například tóny cis, des mají přesně stejnou výšku.“[30]

Dnes se nejčastěji ladí na a^1 440 Hz nebo 442 Hz. Občas se lze setkat i s laděním na 436 Hz nebo 444 Hz. To jsou ale méně výjimečné případy, ke kterým se nejčastěji přistupuje při

24 výchylka
25 ZENKL, Luděk. *ABC hudební nauky*. Praha: Supraphon, 1978. ISBN ISBN 02-050-78.
26 MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 2000. ISBN 80-7106-238-3.
27 ZENKL, Luděk. *ABC hudební nauky*. Praha: Supraphon, 1978. ISBN ISBN 02-050-78.
28 Komorní tón. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2014-12-23]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/Komorn%C3%AD_t%C3%B3n
29 MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 2000. ISBN 80-7106-238-3.
30 ZENKL, Luděk. *ABC hudební nauky*. Praha: Supraphon, 1978. ISBN ISBN 02-050-78.

interpretaci staré hudby. Často některé nástroje musí být speciálně uzpůsobeny, např. některé dechové nástroje neumožňují takový rozsah ladění, kvůli své stavbě.

2.2. Hudební forma

Každý skladatel má při tvorbě svého díla na výběr z nepřeberného množství tónů různých výšek, délek a z nepřeberného množství nástrojů. Přesto v hudebních skladbách můžeme nacházet určitou podobnost, která nám umožňuje skladby srovnávat, zkoumat a rozebírat.

V následující části se seznámíme s prvky, které v ní můžeme nalézt:

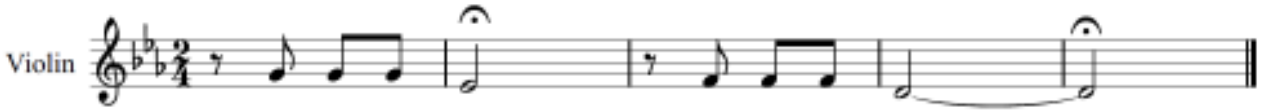
2.2.1. Motiv

Motiv je nejmenší samostatný prvek skladby. Je dobře rozpoznatelný, protože je obvykle velmi výrazný a krátký. Skládá se z kombinace hudební myšlenky, harmonie a rytmu. Může být stále se opakujícím harmonickým postupem, či rytmickou figurou. Podstatné u něj je, že se opakuje tak často, že posluchač má možnost si jej zapamatovat. Pracuje se s ním jako se základním stavebním kamenem skladby, který je tzv. motivickou prací otesáván a obměňován. Je definován jako stručný sled krátkých či dlouhých, akcentovaných[31] či neakcentovaných not a pomlk.[32]

Délka motivu se liší podle tempa skladby. V pomalém tempu je motivem kratší úsek, v rychlém tempu je úsek delší. Odvíjí se to od lidského hudebního cítění, pro které je charakteristické cítit místo pro nádech a odpočinutí, při poslechu či zpěvu skladby. Je to podobné jako když při mluvení oddělujeme jednotlivé věty poklesem hlasu či nádechem.

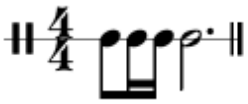
Ve skladbě se může objevit mnoho motivů, ale pozornost se klade hlavně na ty průbojné, dominantní a opakující se. Na jednom motivu může být vystavěna celá skladba. V takovém případě stačí zazpívat jen pár taktů skladby a každý ji hned pozná:

31 Akcent – důraz

32 DRABKIN, William. Motif. *Oxford Music Online: Grove Music Online* [online]. 2007 [cit. 2014-10-14]. Dostupné z: http://oxfordmusic.mlp.cz/subscriber/article/grove/music/19221?q=motif&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

Ilustrace 2: Beethoven, hlavní motiv 5. symfonie

Motiv může vystihovat určitou postavu či náladu. V práci s motivy vynikal Richard Wagner[33], pro nějž je přiřazování motivů ke konkrétním postavám nebo náladám charakteristické. Přiřazený motiv se poté nazývá „Leitmotiv" (příznačný motiv). Označení pochází z 19. století.

V mé skladbě se objevuje např. příznačný motiv pro veverku. Jeho úkolem je vyjádřit a vystihnout veverku, tak jak se setkáváme v příběhu.



Ilustrace 3: Rytmický leitmotiv veverky

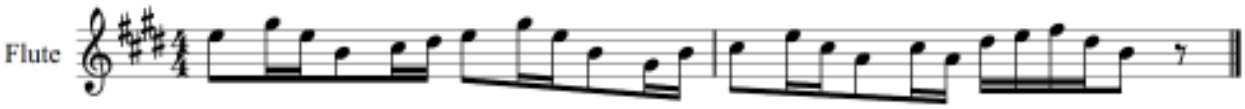
2.2.2. Téma

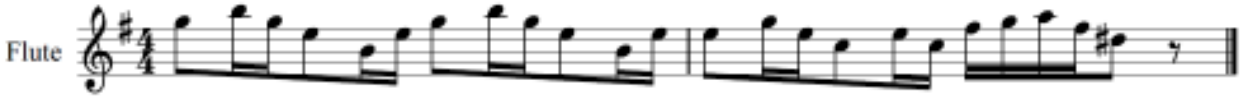
Téma je delší hudební celek, který obsahuje určitou myšlenku širšího obsahu. Obvykle se skládá z několika motivů, má tudíž větší hudební závažnost, než samotný motiv. První ho definoval Zarlino[34] ve svém díle Le istitutioni harmoniche (1558). Označuje ho za vícekrát se opakující melodii, která je předmětem variování a přeměňování.[35]

Ve fugách[36] J. S. Bacha se často téma objevuje ve zhuštěné podobě, více podobné motivu. Podobně tomu může být i u jiných barokních[37] autorů. Rozdíl mezi tématem a motivem se velmi vyhranil až v období klasicismu[38], při rozvoji sonátové formy, jejímiž hlavními složkami je práce a zacházení s tématy.

Téma je v mé skladbě reprezentováno hudebními myšlenkami, melodiemi, které mě napadli k danému obrazu z příběhu. Vystihnout náladu a pocit z děje se ukázalo být zásadním pro vnik melodie. S hudebním nápadem se ale nedá pracovat okamžitě, musí se zpracovat tak, aby měl smysl jako celek, aby melodie měla nějaký cíl, průběh a vývoj.

33 Německý hudební skladatel (1813 – 1883)
34 Italský hudební teoretik a skladatel (1517 – 1590)
35 MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 2000. ISBN 80-7106-238-3
36 Barokní polyfonní skladba
37 Baroko (1600 – 1750)
38 Klasicismus (1730 – 1820)

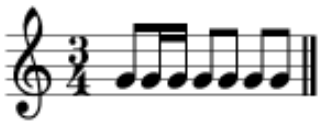
Pro vyjádření radosti, které zažívá veverka u potůčku, když si pouští lístečky po vodě, jsem použila její rytmický leitmotiv, který jsem rozvinula do uzavřené hudební myšlenky s jednoduchým harmonickým průběhem. Na ukázce je dobře patrné použití rytmického leitmotivu:

Ilustrace 4: Téma radosti

Pro vyjádření strachu jsem téma převedla do mollové tóniny. Dalo by se to nazvat variací:

Ilustrace 5: Téma smutku

Mezi oběma tématy vidíme určité rozdíly, i když rytmické hodnoty jsou zachovány. Lépe než vizuálně to bude patrné při poslechu, kdy téma štěstí působí vesele a téma smutku smutně.

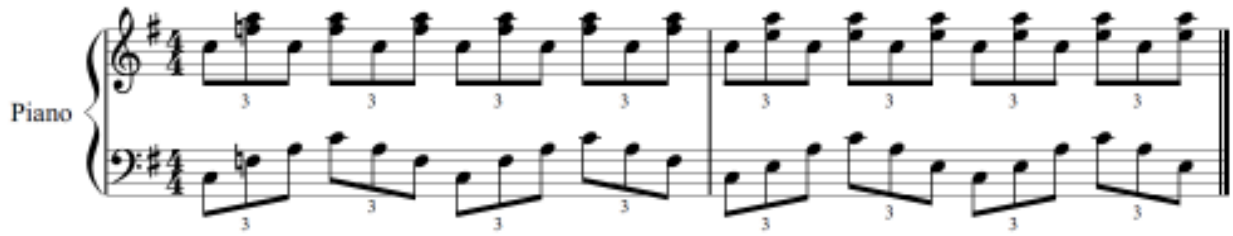
V hudbě neexistují hranice, takže i když rytmickým motivem téma smutku napovídá, že ho prožívá veverka, není tomu tak. Toto mollové téma náleží mravenci, který zažívá smutek a strach kvůli své velikosti.

2.2.3. Figura, běh, pasáž

Figura se podobně jako motiv ve skladbě opakuje. Na rozdíl od něj je však zpravidla melodicky a rytmicky bezvýznamná a neměnná. Vyskytuje se hlavně v podřadných hlasech, kde má formu doprovodu.[39] Příkladem figury může být rytmus polonézy či tanga.:

Ilustrace 6: Rytmická figura polonézy

Běh nebo pasáž se od figury odlišuje hlavně tím, že se ve skladbě objevuje ojediněle. Opisuje větší tónový rozsah a často má sloužit k virtuózním účelům.[40]

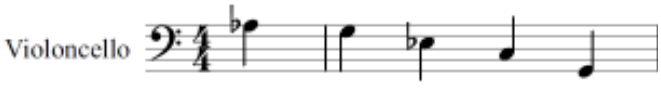
39 JIRÁK, K. B. *Nauka o hudebních formách*. 6. přepracované vydání (1. vydání v Pantonu). Praha: PANTON, 1985. ISBN 35-100-85.
40 ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-174-3.

„Motivy, témata, figury a pasáže jsou základními stavebními prvky skladeb období hudebního baroka, klasicismu a romantismu. Uplatňují se ovšem i v hudbě starší i v hudbě 20. století, ale někdy v poněkud odlišném pojetí podle příslušných dobových stylových souvislostí.“[41]

Ilustrace 7: Klavírní figura, 2. věta

V mé skladbě Slon a mravenec je vytváření figur velmi podstatným prostředkem pro vznik jednotlivých hlasů. Většinou se jedná o stálý rytmický vzorec různého charakteru podle nálady a významu místa, který se provede v harmonická lince vybrané části.

2.3. Motivová a tématická práce

Zacházení s motivem či tématem je velmi rozmanitou a různorodou oblastí. Především pro to, že záleží na autorovi, jak s hudební myšlenkou naloží. Motiv se ve skladbě může objevovat čistě ve své původní podobě, nebo ho můžeme nalézt přeměněný tak, že ani ucho zkušeného hudebníka nepozná jeho původní podobu.

1. Motiv má tři základní vlastnosti, které lze měnit: Melodii: Melodie je určena výškou a pořadím tónů. Melodii můžeme posunout do nižší či vyšší polohy, či ji posunout o určitý interval.

Ilustrace 8: Hluboká melodie

2. Rytmus: Rytmus je určen délkou a sledem tónů určitých rytmických hodnot. Stejný rytmus můžeme zahrát rychle nebo pomalu.

3. Dynamiku: Dynamika je určena silou tónů.[42] Motiv můžeme zahrát hlasitě či potichu. Pomocí dynamických změn se pomáhá utvářet charakter hudebního motivu.

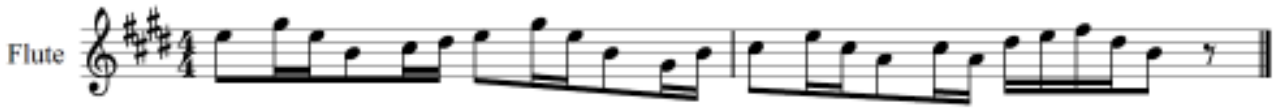
41 ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-174-3.
42 JIRÁK, K. B. *Nauka o hudebních formách*. 6. přepracované vydání (1. vydání v Pantonu). Praha: PANTON, 1985. ISBN 35-100-85.

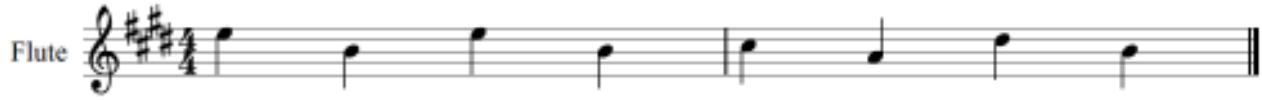
Jak už bylo řečeno, motiv se ve skladbě často opakuje. Opakování nemusí probíhat doslovně, nýbrž je časté přibližné zachování rytmu a posunutí motivu do jiné oktávy, tóniny nebo jen jiné interpretační či dynamické provedení.

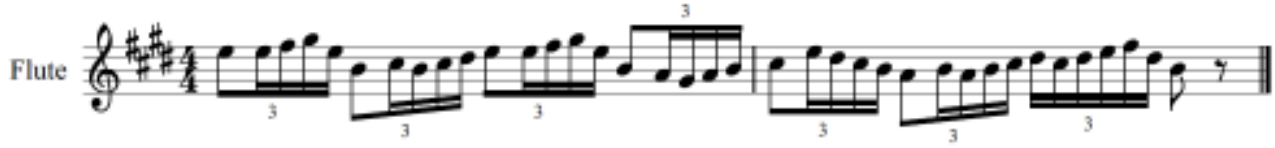
2.3.1. Ozdobování

Ozdobování znamená, že motiv je doplněn a obohacen o tóny drobnějších rytmických hodnot, které obalí hlavní melodii. Zdobení se hojně využívá také v lidové hudbě, kde má dlouhodobou tradici např. v cimbálové muzice.

Při ozdobování může být využito různých okrasných prvků jako jsou trylky, nátryly, přírazy či jen variování melodie přidáním drobnějších rytmických hodnot kolem hlavní melodické linky.

V mé skladbě *Slon a mravenec se* ozdobování využívá minimálně. Následující ukázka ozdobování obsahuje. V mé skladbě se vyskytuje tento motiv:

Ilustrace 9: Původní motiv

Samotná tato melodie může být považovaná za přizdobenou. Neozdobená forma by vypadala takto:

Ilustrace 10: Základ motivu

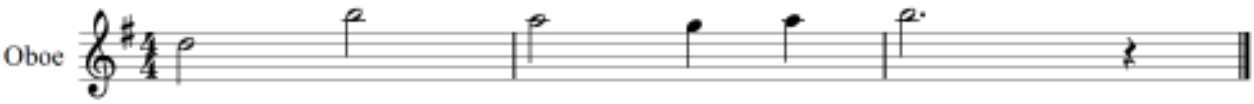
Když z melodie odstraníme drobnější hodnoty, vznikne motiv, který ukazuje základ, na kterém je vystavěna. Původní motiv můžeme ale přizdobit ještě více:

Ilustrace 11: Ozdobení

V takovémto motivu lze stále pozorovat základ melodie, který je tvořen osminovými notami, protože ozdoby nemají být a nejsou hlavním prvkem melodie.

2.3.2. Inverze

Inverze je způsob vytvoření melodie, kdy se převrátí původní interval a vytvoří se melodie složená z převratů intervalů.

Melodii lze převrátit i tak, že ji zahrajeme od konce. Mluvíme pak o račím postupu. Tento způsob zacházení s melodií má počátky v renesanci, kde sloužil pro pobavení při zábavných hrách.[43]Poté nastal úpadek a račí technika zažila znovuzrození ve 20. století, kdy byla používána jako důležitá součást dodekafonie[44].

Další způsob jak užít inverzi je převrátit intervaly. Já jsem inverzi v mé skladbě využila trochu neobvyklým způsobem. Motiv, který se objevil ve 2. větě, jsem v inverzi použila ve větě třetí.

Ilustrace 12: Původní motiv

Pro vytvoření inverze je nutno brát v potaz intervalové vztahy sousedních tónů. Podíváme-li se na první dva tóny, určíme, že tvoří velkou sextu. Když tento interval utvoříme od prvního tónu směrem dolů, opět vznikne velká sexta od tónu f^1. Provedeme-li tento postup na celém motivu, vznikne nám motiv následující:

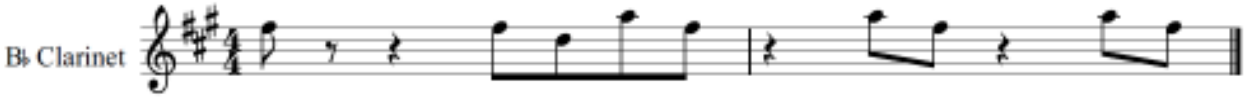
Ilustrace 13: Inverze motivu

Na motivu jsou převráceny intervaly na opačnou stranu, ale je zachována jejich velikost. Inverze také změní charakter a vyznění tématu. Často lze inverzi motivu dopátrat až při studiu partitury, protože je mnohdy sluchem nepostřehnutelná.

43 ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-174-3.
44 Dvanáctitónová hudba

2.3.3. Dělení

Dělení se používá při práci s delšími motivy. Z motivu se vyjme určitá část, se kterou se dále pracuje samostatně.

V mojí skladbě jsem dělení nevyužila, neboť vyžaduje skutečně obsáhlou hudební myšlenku, nicméně na následující ukázce lze dobře vypozorovat jeho princip, i když se ve skutečnosti o dělení nejedná:

Ilustrace 14: Dělení, hlas klarinetu

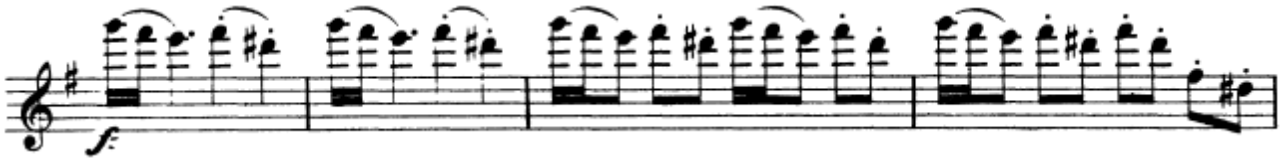
V druhé polovině prvního taktu se nachází čtyři osminky, které spolu tvoří jeden celek. V následujícím taktu z nich zůstaly jen dvě poslední noty, které se dále opakují a je na nich vystavěna další část skladby.

V případě, že by se místo čtyř tónového motivu použilo rozsáhlejší téma, můžeme hovořit o dělení. V tomto případě se však jedná o zkrácení.

2.3.4. Rozšíření, zkrácení

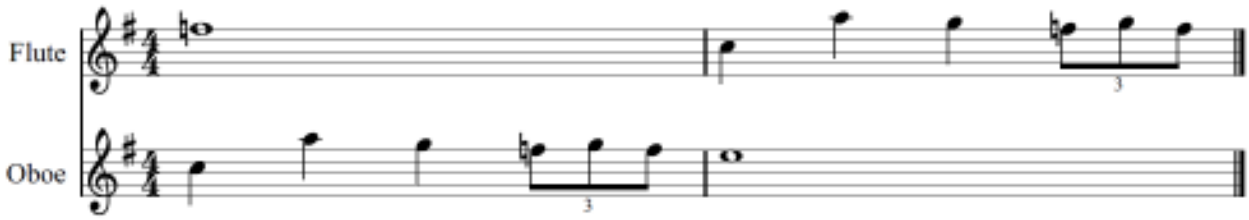
Motiv je rozšířen přidáním několika tónů. Tóny mohou být přidány doprostřed nebo vně motivu. Poté rozlišujeme vnější a vnitřní rozšíření. Často se využívá rozšíření motivů augmentací, tedy prodloužením hodnot jeho posledních tónů. Opakem augmentace je diminuce, to je, když se rytmické hodnoty zdvojnásobí.

Motiv může být zkrácen o několik tónů (viz předchozí kapitola). Vždy však rozšíření a zkrácení probíhá na krátkém motivu či tématu. Nemusí vždy jít jen o vynechání not, dokonce lze vynechávat i jednotlivé takty.

Rozšiřováním či zkracováním motivů jsem se nejčastěji setkala v romantické hudbě, kde například v dílech A. Dvořáka jsou pomocí rozšiřování a zkracování tvořeny mnohé pasáže jeho stěžejních děl.

Ilustrace 15: Symfonie z nového světa, Allegro con fuoco

Jako příklad lze uvést takt 40 ze 4. věty Symfonie z nového světa, kde se v prvních houslích objeví augmentace. Tento prvek připravuje nástup dalšího melodického tématu a vzbuzuje v člověku pocit vnitřní gradace.

2.3.5. Imitace

Imitace se vyskytují v polyfonní[45] hudbě. Téma v jednom hlase se později imituje v hlase jiném.[46] Je to jako když jeden hlas něco řekne a druhý to zopakuje. Můžeme to vnímat jako druh dialogu. Nejčastěji imitaci najdeme v barokní hudbě, kde ji lze velmi dobře a snadno rozeznat. Je to velmi využívaný způsob práce s motivem. I já jsem ho použila:

Ilustrace 16: Imitace

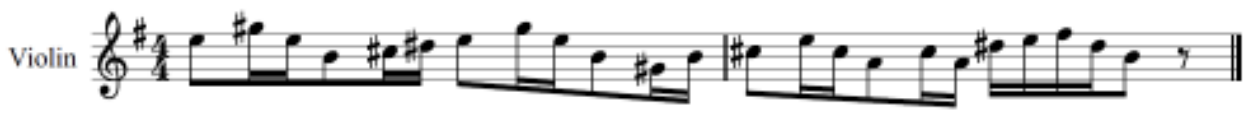
Na ukázce lze vidět, že stejný takt nejprve provedený v hoboji, a pak je zopakován flétnou. První zaznění melodie se nazývá proposta[47] a druhé zopakování melodie se nazývá risposta[48]. Melodie nemusí zůstat stejná, jako na ukázce, ale může být změněná nebo se může ozvat v úplně odlišném hlase, tempu či taktu. Za imitaci se považuje i transponování motivu nebo tématu a inverze.[49]

45 Polyfonie – vícehlas
46 ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-174-3.
47 Z italštiny návrh
48 Italsky odpověď
49 ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-174-3.

2.4. Stavba díla

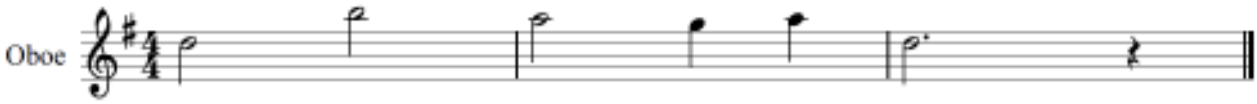
Na skladbu lze nahlížet jinak, než z pohledu motivického. V tomto případě skladbu dělíme podle frází, malých úseků, které mají začátek a konec a většinou jsou pevně ohraničeny pomlkami. Tento způsob lze přirovnat k určování vět v básni či slohu.

2.4.1. Dvoutaktí

Nejčastěji lze skladbu dělit po dvou taktech, protože často následuje pauza a pomyslný odpočinek. Dvoutaktí je často zároveň i motivem, nebo je složeno nejčastěji ze dvou jedno-taktových motivů. V případě, že dvoutaktí obsahuje více motivů, nazýváme ho dvoutaktím složeným.[50]

Ilustrace 17: Dvoutaktí

Moje skladba je většinou členěna po dvoutaktích. Notová ukázka zobrazuje dvoutaktový motiv, který je zakončen pomlkou. Toto motiv lze cítit pouze jako jeden celek, má uzavřený závěr. V případě, že ho rozpůlíme v polovině, můžeme pozorovat, že konec taktu nepůsobí jako závěr, ale že navozuje pocit pokračování.

Méně ojediněle se v hudbě vyskytují trojtaktí. Souvisí to s jakýmsi vnitřním lidským citem pro sudou hudbou. I trojdobých skladeb je poměrně méně než sudých.

V mé skladbě jsem našla jediný trojtaktý motiv:

Ilustrace 18: Trojtaktí

Tento tří taktový motiv zazní pouze jednou v hoboji. Potom je rozšířen na sudý počet taktů a dále je variován.

50 JIRÁK, K. B. *Nauka o hudebních formách*. 6. přepracované vydání (1. vydání v Pantonu). Praha: PANTON, 1985. ISBN 35-100-85.

2.4.2. Věta

Věta je několikataktový celek ukončený výrazným melodickým nebo harmonickým závěrem.[51] Nejčastěji má délku 4 – 8 taktů, méně obvykle se vyskytují i věty třítaktové. Věta může být zároveň dvoutaktím či trojtaktím, velmi záleží na tempu skladby. Věty o více taktech se často dělí na polověty. Tento rys je dobře patrný u velkého množství lidových písní, které jsou často na polovětách založené. Jako příklad lze uvést píseň *Holka modrooká,* jejíž první dva takty tvoří jednu polovětu a spolu s dalšími dvěma tvoří celou větu. Na konci této věty je velmi dobře patrný návrat k tónice.

Pokud se věta skládá ze dvou polovět, které mají stejný počet taktů, mluvíme o větě periodické.[52] Je-li jedna z polovět delší než druhá, je věta nepravidelně periodická. Nepravidelně periodická je třeba první věta písně *Když jsem k vám chodíval.* První polověta má čtyři takty, druhá polověta tři se zdvihem.

Mnohdy ale větu nejde rozdělit na dvě části, poté mluvíme o větě neperiodické. Neperiodické věty jsou buď poměrně krátké, nebo je lze rozčlenit na více částí. Rozdělení věty také nemusí být jednoznačné, protože se může jednat o nedělitelnou kompaktní hudební plochu delšího rozsahu.

Hlavním smyslem věty je vyjádřit periodicitu, pravidelnost skladby. Na větu mohou být aplikovány všechny prvky spadající do motivové a tématické práce. Podobně, jako lze motiv rozšířit, můžeme rozšířit větu.

2.4.3. Perioda

Perioda nebo-li souvětí je spojení dvou vět do jednoho celku. I v českém jazyce lze spojit dvě věty do jednoho souvětí. Platí, že jedna z vět bude mít na konci čárku a druhá tečku. Podobně je tomu i v hudbě:

„Perioda vzniká podřazením dvou vět. Analogie s větnou skladbou v jazyce osvětlí vět nejlépe. Věta končí tečkou (v hudbě kadencí, závěrem); v souvětí (periodě) je po předvětí čárka (v hudbě

51 JIRÁK, K. B. *Nauka o hudebních formách*. 6. přepracované vydání (1. vydání v Pantonu). Praha: PANTON, 1985. ISBN 35-100-85.
52 JIRÁK, K. B. *Nauka o hudebních formách*. 6. přepracované vydání (1. vydání v Pantonu). Praha: PANTON, 1985. ISBN 35-100-85.

závěr poloviční nebo jinak zeslabený), teprve po závětí je tečka (v hudbě závěr celý či dokonalý). V hudbě zachováváme dokonce i stejnou terminologii a hovoříme o předvětí a závětí jako v mluvnici.“[53]

2.4.4. Větný díl

Větný díl vzniká podobně, jako když dáme za sebe více souvětí a utvoříme odstavec. Máme-li hudební věty označeny ABA (stejný motiv se opakuje na začátku i na konci a je proložen úplně jiným odlišným motivem), vznikne nám souvětí. Toto souvětí můžeme je považovat za jednoduchou formu písňovou, která je naprosto běžná u lidových písní. Forma ABA není ale příliš rozsáhlá, což je nevýhodou při snaze o nějaké komplexnější a časově rozsáhlejší dílo, např. symfonii. Proto se dá více souvětí za sebe, jednoduchá forma písňová považuje za větný díl **A,** který může být doplněn i o díly **B a** opět třeba **A, v** závislosti na požadovaném výsledku, formě skladby. Výsledné schéma tedy může vypadat A (ABA) **B (C**DC) **A (A**BA).[54]

2.4.5. Skladba

Výsledné skladatelovo dílo se nazývá skladbou. Každý skladatel má neomezenou svobodu ve využití uměleckých prostředků, kterými se může vyjádřit. Obecně lze v jednotlivých skladbách spatřovat obraz doby a autora.

Jednotlivé skladby lze do určité míry rozebírat, můžeme v nich nalézt motivy, periody, můžeme určit celkový druh a žánr skladby. Pro vznik skladby je důležitá myšlenka a znalost možností, které autor do skladby vtělí. Celkově se ale dá říci, že skladba se skládá z výše popsaných prvků, které stmeluje dohromady do jednoho celku.

2.4.6. Cyklus

Cyklus je ucelené dílo o více skladbách. Je to jakási nadstavba skladby, jako když máme sbírku poezie, která obsahuje mnoho různých básní.

Když se mluví o cyklu, často se lidem vybaví slovní spojení „Cyklus symfonických básní Má vlast“. Tento cyklus je jednou z jeho mnoha podob, ale vystihuje jeho podstatu. Cyklus je

53 JIRÁK, K. B. *Nauka o hudebních formách*. 6. přepracované vydání (1. vydání v Pantonu). Praha: PANTON, 1985. ISBN 35-100-85.

54 JIRÁK, K. B. *Nauka o hudebních formách*. 6. přepracované vydání (1. vydání v Pantonu). Praha: PANTON, 1985. ISBN 35-100-85.

podobně tématicky laděný soubor skladeb, který má přesně rozmyšlenou celkovou kompozici a význam.

Mezi nejznámější cykly lze zařadit např. Čtvero ročních období A. Vivaldiho, Slovanské tance A. Dvořáka či Obrázky z výstavy M. P. Musorgského.

2.5. Typy forem

Pokud se na skladbu díváme jako na celek, můžeme zkoumat její formu. Tento způsob můžeme přirovnat k rozboru básně, dokážeme říct, jestli čteme baladu nebo romanci. Vývoj forem přímo souvisí s historickým kontextem období, ve kterém vznikala. Následující kapitola obsahuje nejvýznamnější hudební formy, se kterými se lze nejčastěji v klasické hudbě potkat:

2.5.1. Fuga a preludium

„Fuga je nejvýznamnější polyfonní formou v dějinách evropské hudby. Na základě vývoje různotvárných polyfonních druhů skladeb v období renesance vykrystalizovala v baroku do dokonale propracovaného jednolitého tvaru, pokračovala ve svém vývoji dále přijímáním znaků dalších hudebních stylů a pěstuje se i v dnešní době.[55]

Je to skladba středního rozsahu, která může být zpracována jak pro samostatné nástroje, tak pro orchestr či sbor. Pro tuto formu je důležitá motivická práce a zacházení s tématy pomocí imitace, inverze a hlavně tvoření kontrapunktu[56]. Ve fuze se vyskytuje několik témat, podle jejich počtu rozlišujeme fugy jednoduché, dvojité, trojité a čtyřnásobné a podle počtu hlasů rozlišujeme fugy dvouhlasé až šestihlasé.

Fuga je svým charakterem plynulá skladba, která bez větší změny charakteru prochází všemi svými tématy. Nevyskytují se u ní časté změny tempa, jak je tomu např. v romantismu, skladba plyne a až na samotném jejím konci je možno udělat rittardando[57]. Její hlavní myšlenka je snaha o plynulost, celistvost až jednolitost.

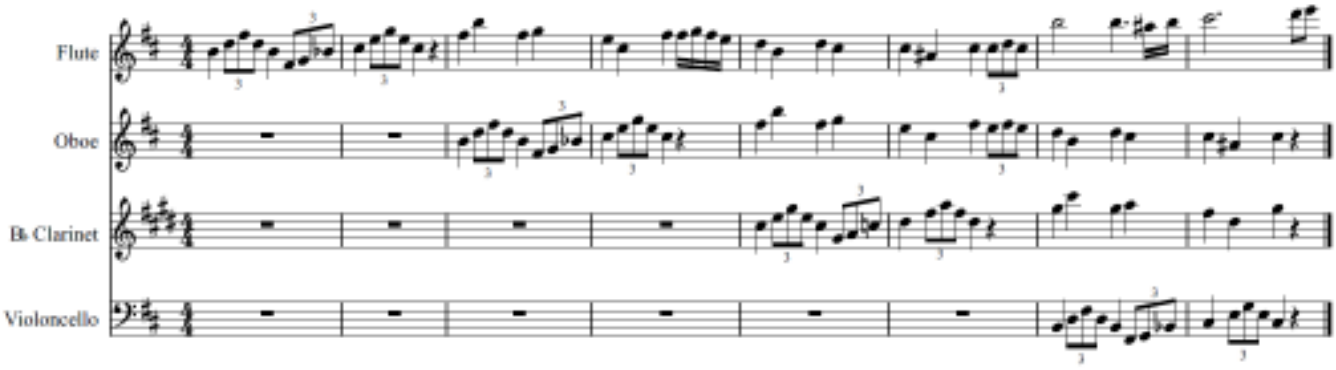
55 ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-174-3.
56 protihlas
57 Italsky zpomalení

Fuga je velmi striktní skladba, má zavedena přísná pravidla pro komponování. Její hlavní téma, myšlenka, musí být velice nápadná a vynalézavá, aby vždy byl dobře patrný její nástup ve změti ostatních hlasů. Aby fuga plynula, běžně její hlavní téma bylo neperiodické, mělo lichý počet taktů a mělo jen jeden horní melodický vrchol.[58] Téma fugy musí mít výrazný začátek, ale na konci by mělo ustupovat do pozadí, aby dalo možnost vyniknout ostatním hlasům. Téma nepřetržitě pokračuje jako tzv. protivěta.[59]

Charakteristické pro fugu je, že její hlavní témata se postupně opakují ve všech jejích hlasech a prochází poměrně velkým množstvím tónin. Závěr skladby se ale téměř vždy navrací do původní tóniny.[60]

Fuga v období baroka často následovala po preludiu. Preludium má tradici už od 15. století, kde mělo podobu předehry pro sólový nástroj. Původně neměla žádné přísné omezení, spíš byla prostorem pro improvizaci. Poté se jí přiřadila role jakéhosi klidnějšího úvodu. Preludium uvádí jedno až dvě ne příliš výrazná témata, která připravují nástup fugy.[61] Často preludium bývá pomalého charakteru, po němž následuje ohnivá fuga.

V romantismu preludium nabylo více samostatného významu, přestalo se pevně vázat k fuze. Díky tomu se dalo srovnávat s etudou[62] či tokátou[63]. Od barokního preludia se odlišuje pestřejší a různorodější náplní a má netradiční, nebo naopak přísnou třídílnou formu.[64]

V mé skladbě se fugové prvky objevují ve třetí větě. Hlavní dvoutaktová melodie postupně zaznívá v různých nástrojích, které se postupně přidávají a následně s melodií pokračují dál. Melodie se tak rozrůstá jak na síle, tak na harmonické bohatosti:

Ilustrace 19: Fuga ve 3. větě, zjednodušené

závažnější a mají virtuózní záměr

63 Rychlá skladba pro klávesové nástroje

64 ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-174-3.

K hlavní melodii jsou vytvořeny tři protihlasy, které společně zaznívají v posledních dvou taktech ukázky. Aby tyto doplňkové hlasy spolu tvořili lépe souvislost, jsou jednotlivá dvoutaktí propojena několika notami, které jsou zdánlivě navíc. Jejich hlavním smyslem je umocnit naléhavost a vnitřní gradaci.

2.5.2. Rondo

Rondo má svůj původ ve Francii. V 13. – 15. století zde vznikaly taneční písně, kde se střídal sólový zpěv se sborovým refrénem. Tyto písně se nazývaly rondeau. Sólové části byly často improvizovány, kdežto sborové zůstaly neměnné. Pro rondo je charakteristické několikrát zopakovaná stejná část (A) prokládaná vedlejšími hudebním myšlenkami (B, C). Nejjednodušší výsledná forma může mít tedy podobu ABACA. Instrumentální podoba ronda se vyvinula až v 17. století a ze středověkého *rondeau* přejalo vnitřní strukturu.[65]

Rondo se dále rozvíjelo také v období romantismu, kde bylo rozšířeno o některé prvky, jako je třeba coda.[66] Jako příklad romantického ronda lze uvést 3. větu Symfonie z Nového světa Antonína Dvořáka, u které se rondová charakteristika splňuje dvěma repeticemi ve vnitřní části věty.

Rondo je často zaměňováno s třídílnou formou písňovou, u které se hlavní díl opakuje na začátku a na konci a její schéma je ABA.[67] Oproti rondu má ale menší závažnost a jednotlivé díly mají rozsah věty nebo periody. Třídílnou formu písňovou můžeme nalézt u velkého množství lidových písní např. *Já do lesa nepojedu a Holka modrooká.*

2.5.2.1. Malé rondo

Malé rondo vzniklo v barokní Francii. Jeho jednotlivé části jsou kratší, většinou se skládají z period nebo vět. Jeho hlavní opakující se díl má větší hudební závažnost, a oproti ostatním částem je i trochu delší. Tento hlavní díl, který prokládá jednotlivé části se nazýval rondeau. V případě, že hlavní díl zůstával neměnný, vypsal se do not pouze jednou. Neopakující části

65 MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 2000. ISBN 80-7106-238-3.
66 JIRÁK, K. B. *Nauka o hudebních formách*. 6. přepracované vydání (1. vydání v Pantonu). Praha: PANTON, 1985. ISBN 35-100-85.
67 JIRÁK, K. B. *Nauka o hudebních formách*. 6. přepracované vydání (1. vydání v Pantonu). Praha: PANTON, 1985. ISBN 35-100-85.

se nazývají cuplety. Cupletů bylo často více než dva a v notopise následovaly očíslovány za sebou.[68]

V mladších hudebních obdobích se malé rondo vyznačuje změnou tóniny cupletů, přičemž s hlavním dílem vždy proběhne návrat do tóniny počáteční.

2.5.2.2. Velké rondo

„Velké rondo vzniklo postupně z malého ronda hlavně zásluhou Phillipa Emanuela Bacha (1714 – 1788), který též začal užívat italského názvu rondo místo francouzského rondeau. V jeho rondech se hlavní téma vrací v různých tóninách, často zkrácené, variované nebo zpracované evolučně; vedlejší témata jsou někdy samostatnější, někdy mají spíše ráz spojovacích mezivět mezi jednotlivými reprízami hlavního tématu. V období klasicismu se začala forma velkého ronda užívat velmi často, v posledních větách sonátových cyklů i v samostatných skladbách; v menší míře se s ní setkáváme i později až do současnosti.“[69]

Rondo je svým charakterem hravé, veselé, závažné konflikty a rozpory zde nemají místo. Tato forma vyžaduje citlivé zvolení tématu.

„Pro zpracování nejsou vhodná témata příliš vážná, poněvadž by jejich ráz rondovým opakováním utrpěl, ani zase příliš lehká (taneční), neboť opakováním by se opotřebovala.“[70]

U velkého ronda rozlišujeme tři druhy:

1. Prosté velké rondo: Tato forma zachovává obyčejné schéma ronda ABACA, přičemž jednotlivé díly jsou podobně dlouhé a stejně obsahově závažné.

   „Rondo formy ABACA je nejjednodušším druhem velkého ronda; jeho díly vzájemně zřetelně kontrastují a navazují na sebe přímo nebo s krátkými mezivětami.“[71]

2. Nižší sonátové rondo: Tento druh ronda má schéma ABA/C/ABA. Díl C je zde významnější rozsahově i myšlenkou než díl A nebo B.

68 JIRÁK, K. B. *Nauka o hudebních formách*. 6. přepracované vydání (1. vydání v Pantonu). Praha: PANTON, 1985. ISBN 35-100-85.
69 ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-174-3.
70 JIRÁK, K. B. *Nauka o hudebních formách*. 6. přepracované vydání (1. vydání v Pantonu). Praha: PANTON, 1985. ISBN 35-100-85.
71 ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-174-3.

„První velký oddíl u nižšího sonátového ronda se stává z dílů ABA, přičemž díl B je psán v jiné tónině než díl A, obvykle dominantní. Druhá část je vyplněna dílem C, který mívá repetici a obyčejně se nachází v subdominantní nebo vzdálenější tónině. Třetí oddíl je reprízou první části s tím rozdílem, že díl B se objevuje v hlavní tónině, tedy ve stejné tónině jako díl A.“[72]

V této formě můžeme spatřit tzv. Vyšší třídílnost, když první část ABA označíme jako **A a** prostřední část C jako **B**. Vznikne nám výsledné schéma **ABA**. Konkrétněji můžeme obě schémata zapsat do sebe najednou: A (ABA) **B**(/C/)A (ABA).[73]

3. Vyšší sonátové rondo: Vyšší sonátové rondo má schéma ABA/P/ABA. Díl P značí provedení, což znamená zopakování motivů převážně z hlavního dílu ve zkrácené podobě.

Mezi skladby, které jsou napsány v rondové formě, patří již zmíněná 3. věta Symfonie z Nového světa A. Dvořáka, Turecký pochod W. A. Mozarta či poslední věta Schubertovy skladby pro smyčce Smrt a dívka.

2.5.3. Variace

Variace je často vícedílná skladba. Základem je utvoření samostatně fungující části, krátké skladby, kterou poté můžeme libovolně měnit. Variace obnáší interpretaci samostatné původní skladby/tématu a poté jako další skladby následují jednotlivé variace. Korektně se tato forma tedy nazývá téma s variacemi. Základní téma se značí písmenem A, následující obměny se označují jako A^1, A^2, A^3 atd., jejich množství není omezené.[74]

Téma variace bývá výrazného, melodického charakteru, které nabízí dostatek příležitostí k obměnám. Jako téma variací se mnohdy používaly oblíbené úryvky z písní a árií, či díla jiných skladatelů. V takovém případě se ale autor původní myšlenky uvede v názvu, např. Variace na téma Mozarta apod. V názvu variací se uvádí i jejich počet a tónina.[75]

72 ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-174-3.
73 JIRÁK, K. B. *Nauka o hudebních formách*. 6. přepracované vydání (1. vydání v Pantonu). Praha: PANTON, 1985. ISBN 35-100-85.
74 ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-174-3.
75 JIRÁK, K. B. *Nauka o hudebních formách*. 6. přepracované vydání (1. vydání v Pantonu). Praha: PANTON, 1985. ISBN 35-100-85.

Jako příklad variací lze uvést Variace na téma Paganiniho pro dvě piana od W. Lutoslawského, které jsou naprosto úžasné, neboť jsou velice disharmonické, ale zachovávají si Paganiniho lehkost.

2.5.4. Sonátová forma

Sonátová forma je forma pevně svázaná s klasicismem, kde zažila svůj největší rozmach. Na jejím utváření se podílelo několik generací skladatelů. O její rozvoj se velmi zasloužila Mannheimská škola[76], která se zasloužila o upevnění a vznik charakteristických prvků této formy. Sonátová forma se skládá ze tří dílů: expozice, provedení a reprízy.

2.5.4.1. Expozice

Expozice je první část sonátové formy a má za úkol představit posluchači hlavní a vedlejší téma skladby. Hlavní téma je většinou velmi výrazné a dramatické. Uvádí se, že toto téma má zastupovat mužský charakter. Po něm plynule navazuje téma vedlejší, které je více lyrické a reprezentuje ženství.[77] Postupem času se vyvinulo třetí závěrečné téma, které má funkci dovětku a uzavírá první část.

„Pokud jde o tóniny, zůstává pravidlem, že vedlejší a závěrečná myšlenka (téma) se kladou v durových skladbách do tóniny dominantní, v mollových tóninách do durové paralely (např. C dur – G dur; ale c moll – Es dur).“[78]

Občas se před expozicí nachází tzv. introdukce, úvod do expozice, což je pár taktů, které mají za úkol připravit nástup hlavního tématu, jejich úkolem je navození atmosféry. Tento začátek bývá pomalý a neobsahuje žádné výrazné hudební myšlenky, které by mohly konkurovat hlavnímu či vedlejšímu tématu.

2.5.4.2. Provedení

Střední díl je část skladby, kde je ponecháno na autorovi, kolik z uvedených hudebních témat zpracuje a jak s nimi naloží. V provedení je svoboda v užití tónin, a tak zde často probíhá

76 Mezi hlavní představitele patří Jan Václav Stamic a František Xaver Richter
77 JIRÁK, K. B. *Nauka o hudebních formách*. 6. přepracované vydání (1. vydání v Pantonu). Praha: PANTON, 1985. ISBN 35-100-85.
78 JIRÁK, K. B. *Nauka o hudebních formách*. 6. přepracované vydání (1. vydání v Pantonu). Praha: PANTON, 1985. ISBN 35-100-85.

modulace do vzdálenějších tónin, i takových, které se neobjevily v expozici. Cílem je představit buď úplně novou hudební myšlenku nebo jen obnovit či obměnit již zmíněné téma.

„V provedení se zvyšuje výrazové napětí, skladba nabývá na dramatičnosti; v rámci motivické a tématické práce zde skladatelé často uplatňují polyfonii (imitační i neimitační, též spojování různých témat nebo jejich částí v současném znění), modulace, změny ve struktuře, dynamice, zvukové barvě, instrumentaci aj. Periodická témata se někdy mění na neperiodická; v provedení nacházíme jak větší jednolité gradace, tak i náhlé přeryvy, nezakončené motivy, dynamické vlny a výrazové kontrasty.“[79]

Rozsah provedení není určen. V období klasicismu bylo pravidlem psát většinou stručné provedení, které bylo kratší než expozice, ale v průběhu 19. století rozsah provedení nabývá závažnosti a je i značně rozsáhlé. Jsou ale i výjimečné případy, kdy provedení chybí úplně.[80]

2.5.4.3. Repríza

Repríza často u starších skladeb bývá věrné zopakování expozice. V pozdější době se v repríze zachovalo postupné zmínění všech témat expozice, ale délka témat je zkrácena. Témata se nastíní a připomenou a poté následuje závěr.

Po repríze může následovat ještě tzv. coda, dodatek, který je mnohdy značně obsáhlý a obsahuje buď zmíněné hlavní téma nebo rozpracovává několik posledních taktů reprízy. Coda u mnoha skladeb není vůbec.

Jako příklad skladby, která splňuje nároky sonátové formy může být považována Beethovenova Symfonie no. 1, C dur. U této symfonie se objevuje do té doby naprosto nevídaná věc. Symfonie začíná dominantním septakordem, který zaznívá v pizzicatu[81] u smyčců a v dřevěné dechové sekci, což v době klasicismu je velmi odvážný krok.

2.5.5. Ouvertura

Ouvertura nebo-li předehra je psána nejčastěji v sonátové formě. Dnes je jako ouvertura označována předehra k rozsáhlým hudebním dílům, nejčastěji operám a má za úkol navodit atmo-

79 ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-174-3.
80 ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-174-3.
81 Pizzicato – technika, kdy se na housle brnká

sféru opery, případně nastínit hudební témata a obecně operu uvést.[82] Nebylo tomu ale tak vždy:

„Operní předehry starší doby nemívaly tématickou souvislost s hudbou opery samé. Jejich šumivé allegro nebývalo ani vystavěno z určitých melodických témat (např. předehry k operám Mozartovým, většinou založené pouze na intrádových motivech). Hlavním účelem takových ouvertur bylo spíše zahájit večer, nikoli vlastní operu. Proto někteří skladatelé mohli použít stejnou předehru k různým operám (Händel, Rossiny). Během doby však stále více pronikla snaha spojit ouverturu tématicky s hudbou opery."[83]

Předehry mohou fungovat samostatně, často jsou zahájením koncertů vážné hudby. Ouvertura není příliš rozsáhlá. U ouvertur se objevuje náznak programní hudby, pozdní ouvertury jsou často již zcela programní.

Mezi nejznámější ouvertury patří Mozartova předehra k Figarově svatbě, Straussův Netopýr či Rossiniho Vilém Tell a mnoho dalších.

2.5.6. Symfonická báseň

Symfonická báseň je jednovětá programní skladba, jejíž počátek a rozvoj můžeme datovat do druhé poloviny 19. století.[84]

„Název symfonická báseň navrhl Ferenc Liszt v roce 1854, když takto pojmenoval skladbu Torquato Tassto z r. 1849 (na báseň J. W. Goetha), původně označenou podle dosavadní tradice „předehra". Následující skladbu tohoto druhu (co slyšíme na horách, 1856, dle básně V. Huga), již Liszt přímo nazval symfonická báseň a tento termín se pak ujal všeobecně. Prvním významným Lisztovým následovníkem v tomto směru byl Bedřich Smetana se svou symfonickou básní Richard III., dokončenou v roce 1858."[85]

82 JIRÁK, K. B. *Nauka o hudebních formách*. 6. přepracované vydání (1. vydání v Pantonu). Praha: PANTON, 1985. ISBN 35-100-85.
83 JIRÁK, K. B. *Nauka o hudebních formách*. 6. přepracované vydání (1. vydání v Pantonu). Praha: PANTON, 1985. ISBN 35-100-85.
84 JIRÁK, K. B. *Nauka o hudebních formách*. 6. přepracované vydání (1. vydání v Pantonu). Praha: PANTON, 1985. ISBN 35-100-85.
85 ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-174-3.

O symfonické básni můžeme mluvit jako o programní hudbě. Programní hudba popisuje a vyjadřuje něco konkrétního, má určitý děj, příběh, nebo jen je v ní vyjádřen určitý obraz. Např. má skladba *Slon a mravenec* je programní hudba, protože je komponovaná na základě určitého příběhu.

Mezi nejznámější symfonické básně patří Vltava, Vyšehrad nebo Šárka B. Smetany, Tanec kostlivců C. Saint-Saëna či Moře C. Debussyho.

2.5.7. Symfonie

„Symfonie je nejčastěji čtyřvětá orchestrální skladba vážného obsahu a většího rozsahu, komponovaná v cyklické sonátové formě. Myšlenkově i zpracováním patří k nejzávažnějším a nejnáročnějším skladebným druhům. Píše se většinou pro velký orchestr, který se podle toho nazývá symfonický orchestr.“[86]

Symfonie, tak jak ji známe dnes, vznikla v 18. století. V tomto období probíhalo upouštění od generálbasové techniky[87] a starších forem orchestrální hudby.[88] Také se změnil způsob orchestrace, nově byl každý part samostatně vypisován. O rozvoj symfonie se opět zasloužila Mannheimská škola v čele s českými hudebníky J. V. Stamicem a F. X. Richtrem, kromě toho probíhal paralelní rozvoj v dalších významných hudebních střediscích v Itálii.[89]

Symfonie krystalizuje až v Haydnově a Mozarově tvorbě. Haydn napsal 104 symfonií a dá se dobře pozorovat hledání a upevňování formy. Mozart napsal 41 symfonií, kde lze pozorovat již přísnost a sevřenost formy.[90]

Symfonii dál posunul L. v. Beethoven, který ji pojal jako mohutnou skladbu řešící hudebními prostředky závažné životní problémy a rozpory. Dále rozšířil orchestr, prodloužil jednotlivé věty a třetí větu, menuet, nahradil scherzem. Tento posun byl postupný, opět ho lze pozorovat na vývoji Beethovenových devíti symfonií. Ludwig van Beethoven dokonce použil ve svých symfoniích sbor, což je naprosto neobvyklé.[91]

86 ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-174-3.
87 Číslovaný bas
88 JIRÁK, K. B. *Nauka o hudebních formách*. 6. přepracované vydání (1. vydání v Pantonu). Praha: PANTON, 1985. ISBN 35-100-85.
89 ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-174-3.
90 ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-174-3.
91 ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-174-3.

V novoromantismu a romantismu se symfonie ubírá programním směrem. Často se vyskytují vlastenecké náměty a symfonie tak často hraničí se symfonickou básní.[92]

„V průběhu 19. a 20. století se symfonický orchestr dále rozrůstá a obohacuje o další nástroje, čímž symfonická tvorba nabývá nových a stále bohatších možností. Rozsah některých symfonií dosahuje až k mezím únosnosti, právě tak intenzita dynamických vrcholů; zároveň se tradiční forma symfonie různě obměňuje a paralelně se symfoniemi „velkými" se píší skladby skromnějších nároků, symfoniety (drobnější symfonie) a tzv. komorní symfonie (pro komorní obsazení), někdy jen pro smyčcový orchestr."[93]

Mezi nejznámější symfonie patří nesporně Beethovenova Symfonie no. 5 „Osudová" a Symfonie no. 9. Za českou tvorbu jsou to Dvořákovy symfonie no. 8 a no. 9 „Z nového světa", které se velice často hrají po celém světě a jsou považovány za vrcholná díla romantismu.

2.5.8. Koncert

Koncert je svou formou velmi podobný symfonii. Dalo by se říci, že koncert je symfonie pro orchestr a sólový nástroj.

Koncert se vyvinul z tzv. concerta grossa, skladby pro skupinu sólových nástrojů a orchestr, které má svůj počátek v 17. století. V concertu grossu probíhá jakási rozmluva mezi nástroji sólovými a nástroji orchestru. Zakladatelem byl Arcangelo Corelli, po něm formu převzal Torelli, Vivaldi a Händel. Postupem času se odpustilo od velké skupiny sólových nástrojů a zůstalo se pouze u jednoho sólisty. Sólový koncert v dnešním slova smyslu prohloubil houslový virtuos a italský hudební skladatel Antonio Vivaldi. Ten napsal asi 450 koncertů, z nich se většina skládala ze tří vět, první rychlé, druhé pomalé a třetí opět rychlé. Vivaldi psal hlavně pro housle a ostatní smyčce a také pro flétnu, fagot, klarinet, hoboj a trubku.[94]

První koncert pro klavír a orchestr psal J. S. Bach, kterého ovlivnilo Vivaldiho dílo. Forma concerta grossa se dále ujala v Mannheimské škole, kde se psaly tzv. koncertantní symfonie pro větší počet sólových nástrojů. Velký návrat zažilo concerto grosso ve 20. století, kde přestalo být považované za zastaralé a bylo mnoha hudebními skladateli ztvárněno (např.

92 ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-174-3.
93 ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-174-3.
94 JIRÁK, K. B. *Nauka o hudebních formách*. 6. přepracované vydání (1. vydání v Pantonu). Praha: PANTON, 1985. ISBN 35-100-85.

Stravinskij, Martinů aj.). Dnešní koncert má tří větou podobu, kde druhá věta je pomalého charakteru.[95]

Koncert klade velký důraz na prostor k předvedení virtuozity sólisty, proto má některé specifické rysy dané touto potřebou. Orchestr přednáší stručná hudební témata, sólista je variuje a opisuje a je hlavní hudební složkou koncertu. O úvod skladby se stará orchestr, jinak tvoří formu doprovodu.[96]

Před koncem první ale také třetí věty je zvykem provést určitý sled akordů a udělat generální pauzu. Nyní přichází tzv. kadence, to je místo, kde má sólista prostor provést virtuózní improvizaci na téma koncertu. Konec kadence se zpravidla naznačuje dlouhým trylkem, po kterém orchestr opět nastoupí a dokončí skladbu.[97]

Kadence se přestaly improvizovat v pozdním klasicismu, skladatelé si je psali sami, či je konzultovali s mistry daného nástroje. Není ale neobvyklé, že se kadence přejme od nějakého virtuosa. Jsou některé koncerty, které mají stálou kadenci, i když ji nevytvořil původní autor.[98]

Mezi mé nejoblíbenější koncerty patří díla A. Dvořáka Koncert pro housle a orchestr a moll, op. 53 a Koncert pro orchestr a violoncello h moll, op. 104. Nutno podotknout, že ani jeden z těchto koncertů nemá kadenci, neboť v období romantismu se již nekladl takový důraz na striktní dodržování pravidel.

2.5.9. Volná forma

Volná forma se velmi často vyskytuje v programní hudbě, která má svou vnitřní strukturu postavenou na něčem jiném než na pevně dané formě, která by byla svazující. Volnou formu lze přirovnat k básním s volným rýmem. Autor záměrně opustil to, co je u básní charakteristické a jal se směřovat své úsilí do jiné stěžejní části díla. Z literárního hlediska to může být volba a skladba slov básně, z hudebního hlediska je to např. výběr harmonie.

95 JIRÁK, K. B. *Nauka o hudebních formách*. 6. přepracované vydání (1. vydání v Pantonu). Praha: PANTON, 1985. ISBN 35-100-85.
96 JIRÁK, K. B. *Nauka o hudebních formách*. 6. přepracované vydání (1. vydání v Pantonu). Praha: PANTON, 1985. ISBN 35-100-85.
97 JIRÁK, K. B. *Nauka o hudebních formách*. 6. přepracované vydání (1. vydání v Pantonu). Praha: PANTON, 1985. ISBN 35-100-85.
98 JIRÁK, K. B. *Nauka o hudebních formách*. 6. přepracované vydání (1. vydání v Pantonu). Praha: PANTON, 1985. ISBN 35-100-85.

Příkladem může být skladba C. Debussyho Moře, která se ho snaží zachytit ze všech stran a přísně stanovená forma by byla velkou překážkou autorově fantazii. Dalším hudebním obrazem bez striktní formy může být Debussyho další dílo Faunovo odpoledne.

Volná forma ukazuje, že všechny hudební formy jsou relativní. Je to jen něco, co postupem času vykrystalizovalo do podoby, v jaké to můžeme zachytit, ale rozhodně to není zákon či zeď, která by se nedala překonávat. Pro všechna hudební období je charakteristická snaha posunout hranice hudby někam jinam a to je to, co hudbu činí živou a stále se vyvíjející.

Seznámení s hudební formou a s přísnými hudebními pořádky přináší nový pohled na možnosti tvorby. Pro skládání je třeba vědět a znát pořádky, které člověk může překonávat a vylepšovat.

3. Umělecká část

Vždy jsem si chtěla vyzkoušet, jaké to je ocitnout se v pozici skladatele. V pozici, kdy člověk svou fantazií vybírá z nekonečného množství kombinací a má možnost prosadit své myšlenky, které následně zaznívají.

Vždy mne hudba fascinovala. Nejdříve tím, jaké nálady s sebou přinášela, později, mne zaujala svou vnitřní strukturou, systémem harmonie a uspořádáním. Fascinují mne její neúprosné matematické zákonitosti, ale i city, které v ní člověk může nalézt.

Proto se ve své umělecké části věnuji komponování.

3.1. První myšlenky

Rozhodla jsem se, že chci složit vlastní skladbu. Nikdy předtím jsem v podstatě nic neskládala, ale už jsem věděla, že komponování není snadné. Byla jsem si jistá, že nemůžu jen tak bez rozmyslu skládat náhodné melodie na papír, že by sice vznikla hezká skladba, ale že potřebuji mé skladbě vnuknout „vyšší cíl."

Chtěla jsem se něčím inspirovat, třeba jak se B. Smetana inspiroval Vltavou. Velice mne lákala myšlenka ztvárnit roční období, bohužel na toto téma již úspěšně komponovalo velmi mnoho skladatelů a já se neodhodlala něco podobného opakovat.

Velice ráda se zabývám filmovou hudbou. Když se dívám na film, analyzuji a poslouchám, jak manipuluje a zachází s pocity diváka. To mne přivedlo k myšlence, že bych si ráda vyzkoušela vystihnout nálady hudbou. Ale opět jsem narazila na to, že by to nemělo žádný „vyšší smysl".

Nakonec jsem dospěla k rozhodnutí, že chci hudebně ztvárnit příběh, který bude obsahovat hodně příležitostí pro vyjádření emocí hudbou. Líbila se mi představa, že z myšlenky ztvárnit hudbou pocity bude něco víc, že hudbou převyprávím celý příběh. Ale jaký?

3.2. Inspirace příběhem

Příběh by měl obsahovat hodně emotivních míst a zároveň by měl být různorodý a napínavý. Na mysli mi vytanul příběh Malého prince, ten jsem ale zavrhla, protože je poměrně dlouhý a jeho filosofický podtext by se velmi těžko zpracovával.

Nakonec jsem našla pohádkový příběh *Slon a mravenec* Daisy Mrázkové. K k této knížce mám speciální vztah. Ve druhé třídě na waldorfských školách je zvykem, že rodiče vytvoří dětem ručně vyrobenou čítanku, ze které poté žáci ve škole společně čtou a u nás byl jako čítanka vybrán právě tento příběh. Tak jsem od svých rodičů dostala jimi vyrobenou čítanku, psanou tátovým písmem s maminčinými ilustracemi. Díky tomu, že jsem se na příběhu *Slon a mravenec* učila číst, mám tuto pohádku hluboko pod kůží.

Než jsem začala příběh uchopovat hudebně, musela jsem si ho několikrát pořádně projít a udělat si představu, jak má skladba bude vypadat. Nyní mi šlo o uspořádání vnější formy, tedy kolik vět skladba bude mít.

Příběh *Slon a mravenec* je velice jemný a jakékoliv rozčlenění by mu mohlo uškodit, nabízela se ale možnost rozčlenění příběhu podle děje do tří částí. Každá s sebou nese trochu jiný charakter, který jsem se pokusila vystihnout jednotlivými větami mé skladby. Příběh jsem rozdělila na následující dějové části:

1. Veverka žije v malé jeskyni se slonem a mravencem. Slon a mravenec prožívají rozdílnost jejich pohledu na svět. Veverka zamete, slon se diví, proč zametá, vždyť je všude čisto. Mravenec se zase diví, proč veverka nezamete pořádně, že přeci na podlaze je ještě spousta smetí. Jindy veverka přinese tři oříšky na svačinu. Sama se dobře nají, pro slona je oříšek jen takový bonbónek a mravenec běhá kolem své hory dobrého jídla.

2. Tři přátelé jdou společně na výlet. Jenže slon je vždy moc napřed a mravenec má pomalé nožky a nestačí. Projdou kolem potoka, jdou pod dub, kde je mnoho žaludů, jdou na kopec, kde pozorují hvězdy… Na konci této části je rozhovor veverky s další veverkou o slonovi a mravencovi.

3. Veverka usíná na pařezu. Jde okolo cizí lovec a veverku odnese k sobě domů. Veverka se vzteká, ale nic naplat. V noci se k veverce do klece protáhne mravenec, zjistí co a jak a běží pro slona. Ten se přižene a rozdupe veverčino vězení a spolu s mravencem ji odvede domů.

Pro sebe jsem tyto části nazvala pracovně Veverka, Výlet a Lovec. Při finální úpravě not jsem se ale rozhodla, že tato pojmenování použiji oficiálně pro jednotlivé věty.

3.3. Nástrojové obsazení

Konečně jsem našla příběh, který se mi zalíbil. Nyní jsem potřebovala vyřešit, pro kolik nástrojů a hlavně pro jaké nástroje chci svou skladbu složit. Potřebovala jsem zajistit dostupné nástrojové obsazení, abych věděla, že budu schopná svou skladbu realizovat, což bych si velice zkomplikovala, kdybych ji napsala třeba pro symfonický orchestr.

Nejprve jsem si pohrávala s myšlenkou zastoupit každou postavu knížky jedním nástrojem. Zalíbila se mi možnost, že by příčná flétna reprezentovala mravence, housle veverku a slona klarinet. Po několika pokusech o komponování pro toto nástrojové složení jsem shledala, že to není úplně ono. Tak jsem přidala klavír s tím, že bude zastupovat lovce a zajistí větší harmonickou variabilitu. To také nebylo ono. Nakonec jsem musela zpochybnit celý nápad se zastupováním jednotlivých postav jedním nástrojem.

Nicméně i když jsem ještě úplně nevěděla, pro jaké nástroje, začala jsem skládat. Poté mne napadlo zeptat se svých přátel, jestli by byli ochotni se podílet na mé skladbě. Velmi mne potěšilo, že se pro tuto myšlenku velice nadchli.

K dispozici jsem tudíž měla hoboj, klarinet a housle. Věděla jsem, že by bylo hezké doplnit smyčce na smyčcový kvartet, jelikož je ale nouze o violy a já si chtěla být jistá, že nebudu mít problém sehnat některé hudebníky, tak jsem violu vynechala.

Předem jsem si domluvila se dvěma kamarádkami, že mi zahrají další housle a cello. Pořád se mi ale nástrojové obsazení zdálo poněkud nevyvážené. Tak jsem přidala příčnou flétnu, protože jsem stále zvažovala, jestli by nemohla reprezentovat mravence.

Nyní jsem měla obsazení příčná flétna, hoboj, klarinet, dvoje housle a cello. Měla jsem pocit, že to ještě pořád nestačí a tak jsem opět přidala klavír.

3.4. Program MuseScore

Doby, kdy se komponuje na ručně nalinkovaném notovém papíře jsou již dávno pryč. Dnes se používají všemožné notové softwary (např. nejznámější dvojice Sibelius a Finale), které nabízí nejenom unifikovaný a přehledný notový zápis, ale i možnost přehrát zvuk zaznamenaných not. To má za následek ulehčení skladatelské práce, ale hlavně se možnost komponovat přibližuje širokému okruhu lidí. Člověk zanese několik not, poslechne si je, není-li to v pořádku, opraví se. V minulosti mohli skládat skutečně jen ti nejlepší, neboť komponování vyžadovalo schopnost slyšet vlastní notový zápis či schopnost si jej přehrát na klavír. Dnes v notových editorech může pracovat v podstatě každý, kdo je seznámen se základním systémem harmonie a notačními principy.

Já jsem si pro skládání našla free notový editor MuseScore. Začala jsem s ním pracovat již asi před třemi lety, přesto se ale práce s tímto programem neobešla bez hledání v nápovědě, či prohlížení různých instruktážních videí, zvláště když došlo na formátování.

V tomto programu si člověk navolí hudební nástroje, předznamenání, hodnotu taktu a jejich počet dle libosti. Poté může začít psát. Nejprve vybere hodnotu noty buď myší na paletě, nebo stiskem číslic na klávesnici. Dále vybere takt, kam chce notu zanést, buď ji ručně zanese do osnovy, nebo použije klávesnici.

K psaní not na klávesnici jsou klíčové jejich názvy. V Evropě máme základní řadu CDEFGAH. Není tomu tak pro ostatní svět, kde se tón H označuje jako B. Jenomže u nás se název B používá pro o půl tónu sníženou notu H, takže při používání klávesnice jsem se často pletla.

Také jsem narazila při nástrojových transpozicích. S basovým klíčem jsem již v minulosti pracovala, takže mi nedělalo větší problém se v něm pohybovat. Co pro mne bylo zcela nové, byla notace klarinetu. Psát melodii pro klarinet in B znamenalo si uvědomit, že když napíšu libovolnou notu, zní o půl tón níž. Tento fakt mi často komplikoval rychlou orientaci v harmonii. Zároveň kvůli transpozici klarinet má vždy o dvě předznamenání víc, což

znamenalo, že bych se měla vyvarovat skládání např. V E dur, neboť klarinet by měl šest křížků, což je nepříjemné technicky a mnohdy je to poznat i na zvuku.

Celý proces zanášení not je nesmírně zdlouhavý. Na jednu notu připadá 3 – 4 pohybů myší, či úderů na klávesnici. Počet se ještě zvyšuje, neboť jsem zkoušela různé melodie, harmonie a instrumentace a hledala tu nejlepší možnost.

3.5. Proces komponování

Když jsem začala skládat, byla jsem velice zhrzená, jak pomalu vše postupuje. Zkoušela jsem tedy psát na obyčejný notový papír, počítač ale poskytuje výhodu, že všechny chyby a opravy, kterých bylo opravdu hodně, jednoduše přepíše a není vždy potřeba nový papír.

Velice dlouho mi trvalo, než se mi podařilo složit něco, s čím jsem byla spokojená. To, že člověk má na výběr z nekonečných kombinací tónů se ukázalo být omezující. Na počátku jsem si nevěděla rady se záplavou všemožných melodií a nápadů, které jsem se v útržcích snažila zachytit, abych po dvou hodinách práce zjistila, že to, co jsem napsala, vůbec za nic nestojí. Zkoušela jsem tedy skládat jak nejčastěji to šlo, ale četně jsem byla zklamaná kvůli absenci výsledků.

Na začátku mé práce jsem komponovala tak, že jsem vytvořila melodii, ke které jsem následně dotvářela harmonii a protihlasy v ostatních nástrojích. Tento způsob se ukázal jako nevhodný. Melodie nikdy nevynikla tak, jak bych si přála a harmonie mi neřízeně cestovala do velmi vzdálených tónin a celé hudební vyznění poté bylo velice rozpačité. Přišla jsem ale na jiný způsob skládání, který mi vyhovoval. V horním hlasu klavíru jsem si v půlových nebo celých notách vytvořila harmonický základ, na který jsem postupně dotvářela melodii a obsah všech hlasů. Ukázalo se, že když si samostatně určím, kam chci, aby harmonie směřovala, celý proces skládání je hned lehčí, protože melodie se velmi snadno tvoří do již dané harmonie.

Má skladba *Slon a mravenec* má tři věty Veverka, Výlet a Lovec. Program MuseScore dle mnou zadaným tempových označení změřil, že skladba trvá cca 10,5 minuty, což při reálném provedení bude 15 minut, neboť je nutno započítat prodlevy mezi větami a hlavně, že pravděpodobně se vše bude hrát poněkud pomaleji, než uvádím tempovým označením.

Složit desetiminutovou skladbu mi dle mých odhadů zabralo minimálně 200 hodin, což je velmi dáno tím, že jsem se seznamovala s prací v notovém softwaru, se způsobem komponování a instrumentace.

Úplně si nejsem jistá, jak vše bude znít ve skutečnosti. Jedna věc je, jak to dokáže program přehrát, ale člověk, pokud nemá náležitou zkušenost s instrumentací, si nemůže být nikdy jist. Mám pochybnosti, jestli někdy hlas nesoucí melodii nezanikne, nebo jestli zvuk bude dostatečně vyvážený.

4. Praktická část

Náplní mé praktické části je svou skladbu *Slon a mravenec* secvičit a uspořádat koncert, na kterém ji budu moc zahrát. Co to ale obnáší zahrát vlastní skladbu na koncertě?

4.1. Hudebníci

Jak už jsem zmiňovala, vybírala jsem nástrojové obsazení tak, abych byla schopná všechny nástroje sehnat na koncert. Důležité pro mne bylo, že dva nástroje, které bych velice špatně sháněla, a to hoboj a klarinet, se mi zaručili, že budou. Ale ostatní?

Bohužel došlo na věc, kterou jsem trochu očekávala. Když jsem psala o potvrzení termínu, violoncello a housle mi sdělily, že nemohou. Velice rychle jsem po tomto zjištění rozeslala žádosti o pomoc, ale nikdo z cellistů, které znám, nemá čas. To je velice nepříjemná situace, protože málokdo, kdo vás nezná, vám zdarma půjde něco zahrát. Nyní zbývá obrátit se na přátele, jestli nemají někoho v záloze. Pokud se nikdo nenajde, nezbývá nic jiného než hudebníka zaplatit.

Housle si naštěstí mohu zahrát sama. V tom případě ale potřebuji někoho na příčnou flétnu. Naštěstí má kmotra je hudebnice, takže jsem ji požádala, jestli by nebyla ochotna přijít a podílet se na provedení mé skladby.

Vzhledem k tomu, že spoustu mých hudebníků není z Prahy, uchýlila jsem se tedy k neprofesionálnímu rozhodnutí, a to nechat zkoušku až na den koncertu. V této situaci je to velice riskantní, čehož jsem si vědoma, neboť už bude pozdě na případné změny či vylepšení. Zároveň nemám jistotu, jestli se vzniklému tělesu podaří uspokojivě sehrát.

Nicméně mi to nedalo a využila jsem šance, že s částí hudebníků jsem trávila Silvestr a požádala je, aby si s sebou vzali nástroje. Rozhodla jsem se, že s nimi přehraji v té době nedokončenou první větu a větu druhou, která již byla kompletní. Rozhodla jsem se, že si chci utvořit alespoň minimální představu o tom, jak to vše bude znít ve skutečnosti.

4.2. Příprava not

Před tím, než se může začít zkoušet, je potřeba nejen skladbu napsat, ale potřeba vytvořit jednotlivé party, ze kterých hudebníci mohou jednotlivě hrát. V programu MuseScore existuje funkce, která z partitury vytvoří jednotlivé hlasy. Každý se ale musí samostatně projít a naformátovat. Člověk se musí vyhnout zbytečným křížkům (eis, his), které vznikají při kopírování not z jiných klíčů, či při transponování, dále by v notovém záznamu pauzy měly mít nejvyšší rytmické hodnoty, kvůli přehlednosti. Občas se také vyskytují chyby, jako že chybí nožička u not, nebo koruny jsou umístěny chybně.

Tyto opravy jsou zdlouhavé, protože pokud už program udělá nějakou chybu, jako vynechání nožičky, je potřeba celou notu napsat znovu. Dále je potřeba jednotlivé party náležitě formátovat. U not platí, že by měli svým rozsahem sahat na konec stránky. Není-li tomu tak, musí se upravit velikost notových hlaviček, osnov a mezer mezi nimi. Následně je potřeba ještě jednou prohlédnout noty a ručně stěsnané takty roztáhnout, či příliš roztahané zmenšit, protože to je to, co program automaticky sám nerozpozná. Dále se musí ručně odstranit zásahy osnov do sebe, což se stává, když jeden z hlasů hraje příliš nízko a druhý příliš vysoko. Noty pak do sebe zasahují částmi nožiček, což znemožňuje pohodlné čtení.

Poslední krok je převedení notových souborů do .pdf. Což při finální přípravě partů znamenalo vytvořit ke každé větě partituru a šest jednotlivě rozepsaných hlasů, vše předtím náležitě naformátované, což se ukázalo jako jedna z nejsložitějších činností na mé práci.

4.3. První nácvik

Na první orientační zkoušku jsem se sešli v obsazení příčná flétna, hoboj, klarinet a housle. Zkoušeli jsme druhou větu a nedokončenou první větu, kterou jsem nakonec skoro celou kompletně předělala.

Ukázalo se několik věcí:

- problém nebude obtížnost partů, ale souhra
- bude náročné udržet tempo

- ladění dechů je ve hvězdách
- bude lepší, když dechy budou mít více pauz a smyčce více hraní

Tím, že jsme si to přehráli, jsem zjistila, která místa či prvky zní dobře, která hůř. Bylo ale nutné brát ohled na to, že polovina nástrojů chybí, což je pro zvuk velký rozdíl. Velmi se mi také hodily některé připomínky k partům a upomínky na chyby v nich, či co by vzhledem k možnostem nástroje bylo vhodné složit.

4.4. Organizace koncertu

To, že jsem se rozhodla uspořádat koncert mělo velký háček. Má skladba se vejde do deseti minut a nepřipadá v úvahu, abych kvůli tak krátkému dílu měla samostatný koncert. Dlouho jsem zvažovala variantu, jak koncert prodloužit a rozšířit. Líbila se mi možnost, že by se má skladba zahrála, poté bych přečetla celý příběh *Slon a mravenec a* ještě jednou by se skladba přehrála s tím, že publikum by bylo plně seznámené s dějem.

Když jsem o tom mluvila s paní učitelkou Tsirou Jirout, ukázalo se, že ve čtvrtém ročníku jsou dva maturanti z hudební nauky, kteří musí mít svůj maturitní koncert a že bych je mohla přizvat ke spolupráci. Tato varianta mne velmi nadchla.

Druhý den jsem za maturanty Jonášem Starým a Eliškou Jiráskovou zašla a oni s variantou společného koncertu souhlasili.

Později se tento koncert rozšířil ještě o prezentaci mé ročníkové práce, protože v době řádných termínů se mi naskytla v příležitosti jet hrát s orchestrem do zahraničí.

Pro místo koncertu mi pan Milan Horák nabídl kapli Obce křesťanů, kde mám zkušenosti s dobrou akustikou. Neváhala jsem a začala se zajímat o podmínky a možnosti termínů. Podmínky se ukázaly být skvělé. Obec křesťanů má vlastní interní kalendář akcí, se záznamy obsazených místností. Zde jsem si měla najít volný termín a poté se panu Horákovi ozvat, aby ho pro nás zarezervoval. Termíny jsem našla tři a hned se s nimi obrátila na své hudebníky a Jonáše a Elišku. Kupodivu šlo vše hladce. Mí přátelé se shodli na jednom a Jonáš s Eliškou řekli, že se přizpůsobí. Dala jsem vědět panu Horákovi a termín byl zarezervován.

Nyní přišla řada na plakát a propagaci. Vzhledem k tomu, jak je pro mne komponování náročné, rozhodla jsem se, že požádám klarinetistu Matěje Hřiba, jestli by mi nevytvořil plakát. Matěj má s vytvářením plakátů zkušenosti a vždy se mi u nich líbila nápaditost a kompozice.

Poslala jsem mu všechny údaje a na internetu jsem si našla obrázek z knížky, který se mi líbil jako pozadí pozvánky. Bohužel nebyl v dost dobré kvalitě, takže jsem musela vzít svou knihu a jít onen obraz do školy naskenovat. Pokoušela jsem se o to několikrát, ale s obří kopírkou na chodbě nebyla řeč. Naštěstí se ale spolužák Jan Sedláček nabídl k tomu, že si mou knihu odnese domů a že mi potřebný obrázek naskenuje. Tak se i stalo.

Když mi Matěj poslal hotový plakát, byla jsem radostí bez sebe. Měla jsem pocit, že nyní, když je můj koncert na papíře, tak všechno dobře dopadne. Dále bylo potřeba vytvořit událost na facebooku, což jsem si myslela, že bude jednoduché. Narazila jsem ale hned, když jsem potřebovala vymyslet stručný název, který by shrnoval tři události v jedné: Maturitní koncert, prezentace mé ročníkové práce a premiéra skladby *Slon a mravenec.* Nakonec jsem zvolila název Maturitní koncert a premiéra skladby Slon a mravenec.

Jako popisek události jsem vymyslela tento text:

„Jonáš Starý zahraje na klavír a Eliška Jirásková zazpívá v rámci maturity z hudební výchovy na Waldorfském lyceu v Praze.

Iva Burýšková odprezentuje svou ročníkovou práci Komponování a hudební forma, jejíž součástí je premiéra vlastní skladby Slon a mravenec.

Všichni jste srdečně zváni.“

Můj koncert se bude konat 24. března, tedy po termínu odevzdání této práce, takže jak to celé dopadlo, už sem nenapíšu. Můžu sem ale napsat, že se moc těším. Na jednu stranu se trochu bojím riskování koncertu se zkouškou v ten den, na druhou stranu věřím ve schopnosti lidí, kteří se mají na jeho produkci podílet. Jsem velmi napjatá, jak to celé dopadne.

5. Závěr

Dnes jsem konečně dokončila svou skladbu. Velmi aktivně jsem se jí posledních 5 měsíců zabývala a byl to velice intenzivní proces náročný na čas. Když jsem si vybírala téma této práce, nikdy mne nenapadlo, že k dokončení mnou vytyčených cílů bude potřeba tolik hodin u počítače. Touto zkušeností jsem docela překvapená.

Na začátku jsem měla ve svých představách, že budu svou skladbu brát vážně. Jak se ale postupně ukázal příběh, kterým je skladba inspirovaná, bylo mi čím dál jasnější, že budu muset změnit způsob, jak ke své skladbě přistupovat. Zároveň jsem postupem času musela odpustit od některých svých velkolepých představ, což byl na počátku pro mě velký problém.

Nakonec vznikla skladba, která nese takové množství hudebních motivů a nápadů, až mne to nutí bát se, jestli celkově vyznění tak, jak jsem zamýšlela. Zároveň ale musím říct, že při její tvorbě jsem se velmi nasmála, neboť některé vzniklé hudební motivy a užité prvky jsou z mého pohledu prostě k popukání.

Ve své teoretické části jsem se zaobírala hudební formou. Rozbor jednotlivých hudebních prvků se ukázal jako přínosný pro mou skladbu, neboť teoretické znalosti jsem mohla hned prakticky využít.

Závěrem bych řekla, že jsem si splnila svůj sen o vlastní skladbě. Jsem ráda, že jsem měla možnost nahlédnout hlouběji do toho, co vlastně komponování obnáší. Tato zkušenost určitě změnila můj pohled na některá díla klasické hudby.

6. Seznam použitých pramenů a literatury

Knižní zdroje:

- MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 2000. ISBN 80-7106-238-3.

- MRÁZKOVÁ, Daisy. *Slon a mravenec*. Ústí nad Orlicí: Grantis s.r.o., 2007. ISBN 80-86619-14-1.

- JIRÁK, K. B. *Nauka o hudebních formách*. 6. přepracované vydání (1. vydání v Pantonu). Praha: PANTON, 1985. ISBN 35-100-85.

- ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-174-3.

- ZENKL, Luděk. *ABC hudební nauky*. Praha: Supraphon, 1978. ISBN ISBN 02-050-78.

Internetové zdroje:

- Alikvótní tón. *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2014-12-23]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/Alikvotn%C3%AD_t%C3%B3n

- Čisté ladění. *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2015-01-03]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/%C4%8Cist%C3%A9_lad%C4%9Bn%C3%AD

- Komorní tón. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2014-12-23]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/Komorn%C3%AD_t%C3%B3n

- Pythagorejské ladění. *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2015-01-03]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/Pythagorejsk%C3%A9_lad%C4%9Bn%C3%AD

- Rovnoměrně temperované ladění. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2014-12-23]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/Rovnom%C4%9Brn%C4%9B_temperovan%C3%A9_lad%C4%9Bn%C3%AD

- UHER, Zbyněk. Historie VT: frekvence tónů. In: *Fakulta informatiky Masarykovy univerzity* [online]. 2001 [cit. 2014-12-23]. Dostupné z: http://www.fi.muni.cz/usr/jkucera/pv109/2001/xuher/xuher.html

- Zvuk. *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2015-01-02]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/Zvuk

7. Seznam ilustrací

Ilustrace 1: Průběh frekvencí alikvótních tónů....8
Ilustrace 2: Beethoven, hlavní motiv 5. symfonie....14
Ilustrace 3: Rytmický leitmotiv veverky....14
Ilustrace 4: Téma radosti....15
Ilustrace 5: Téma smutku....15
Ilustrace 6: Rytmická figura polonézy....15
Ilustrace 7: Klavírní figura, 2. věta....16
Ilustrace 8: Hluboká melodie....16
Ilustrace 9: Původní motiv....17
Ilustrace 10: Základ motivu....17
Ilustrace 11: Ozdobení....18
Ilustrace 12: Původní motiv....18
Ilustrace 13: Inverze motivu....18
Ilustrace 14: Dělení, hlas klarinetu....19
Ilustrace 15: Symfonie z nového světa, Allegro con fuoco....20
Ilustrace 16: Imitace....20
Ilustrace 17: Dvoutaktí....21
Ilustrace 18: Trojtaktí....21
Ilustrace 19: Fuga ve 3. větě, zjednodušené....26

Zdroje ilustrací:

- autorem fotografie na přední straně je Jan Chmúra, který mi dal ústní souhlas s jejím použitím
- ilustrace 1: http://commons.wikimedia.org/wiki/File: Overtone.jpg (25. 1. 2015)
- ilustrace 2: Výňatek z Novosvětské symfonie, part primů, který jsem dostala při mém působení v PSO
- autorem ostatních ilustrací jsem já a vytvořila jsem je účelně pro užití v této práci

8. Seznam tabulek

Tabulka 1: Pythagorovy poměry v oktávě..... 8
Tabulka 2: Přirozené a temperované ladění tónů..... 10

Zdroje tabulek:

- Tabulka 1: UHER, Zbyněk. Historie VT: frekvence tónů. In: *Fakulta informatiky Masarykovy univerzity* [online]. 2001 [cit. 2014-12-23]. Dostupné z: http://www.fi.muni.cz/usr/jkucera/pv109/2001/xuher/xuher.html

- Tabulka 2: UHER, Zbyněk. Historie VT: frekvence tónů. In: *Fakulta informatiky Masarykovy univerzity* [online]. 2001 [cit. 2014-12-23]. Dostupné z: http://www.fi.muni.cz/usr/jkucera/pv109/2001/xuher/xuher.html

9. Seznam příloh

Příloha 1: Plakát
Příloha 2: Partitura skladby Slon a mravenec
- Veverka
- Výlet
- Lovec

Příloha 3: Hlasy skladby
- Flute
- Oboe
- Clarinet
- Piano
- Violin
- Violoncello

Žáci Waldorfského lycea v Praze
si Vás dovolují pozvat na

koncert

vystupují maturanti

Jonáš Starý – *klavír*
Eliška Jirásková – *zpěv*

a svou ročníkovou práci Komponování a hudební forma prezentuje

Iva Burýšková

ve světové premiéře zazní její skladba

Slon a mravenec

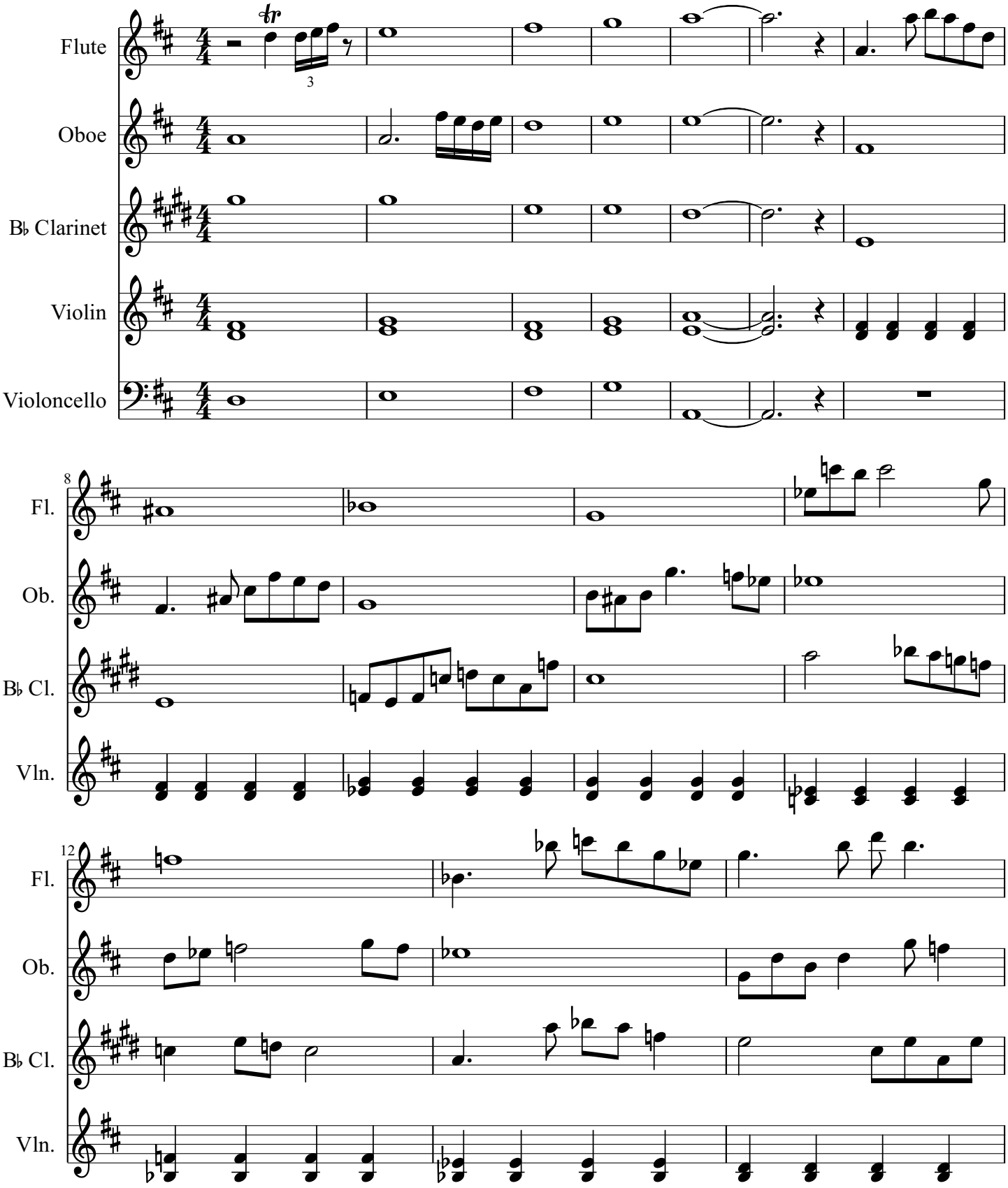
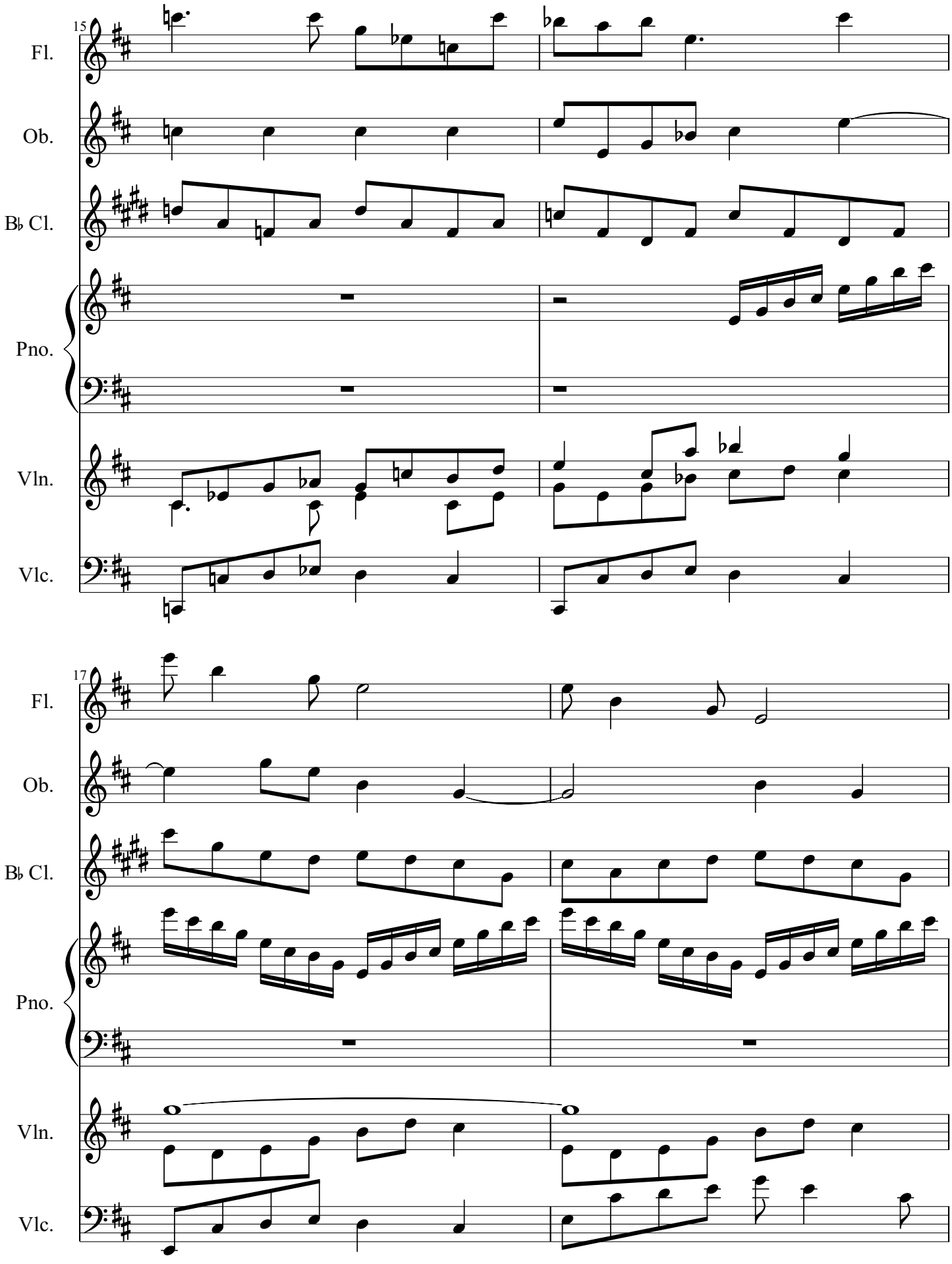
Obec křesťanů
Na Špejcharu
291/3, Praha 7

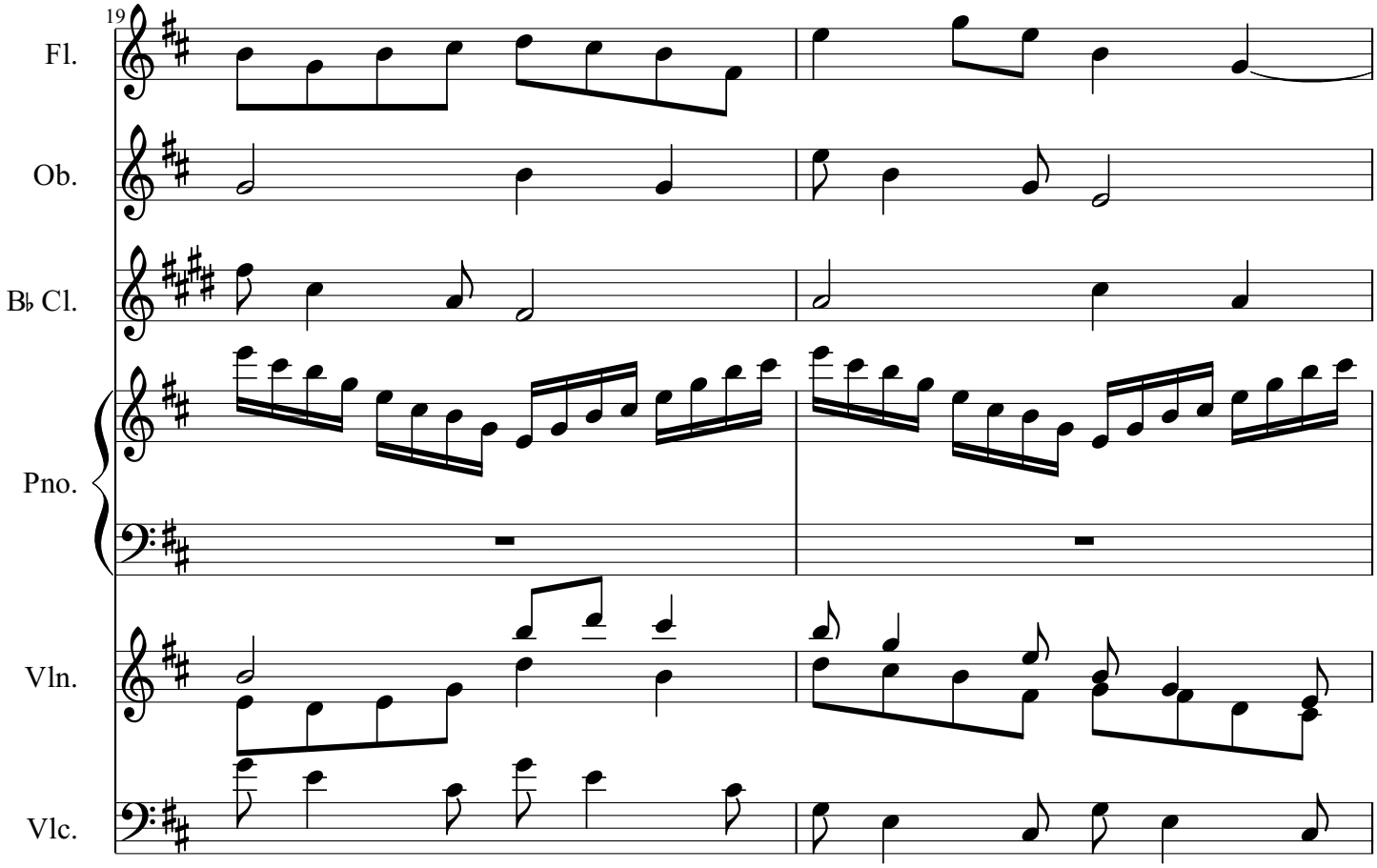
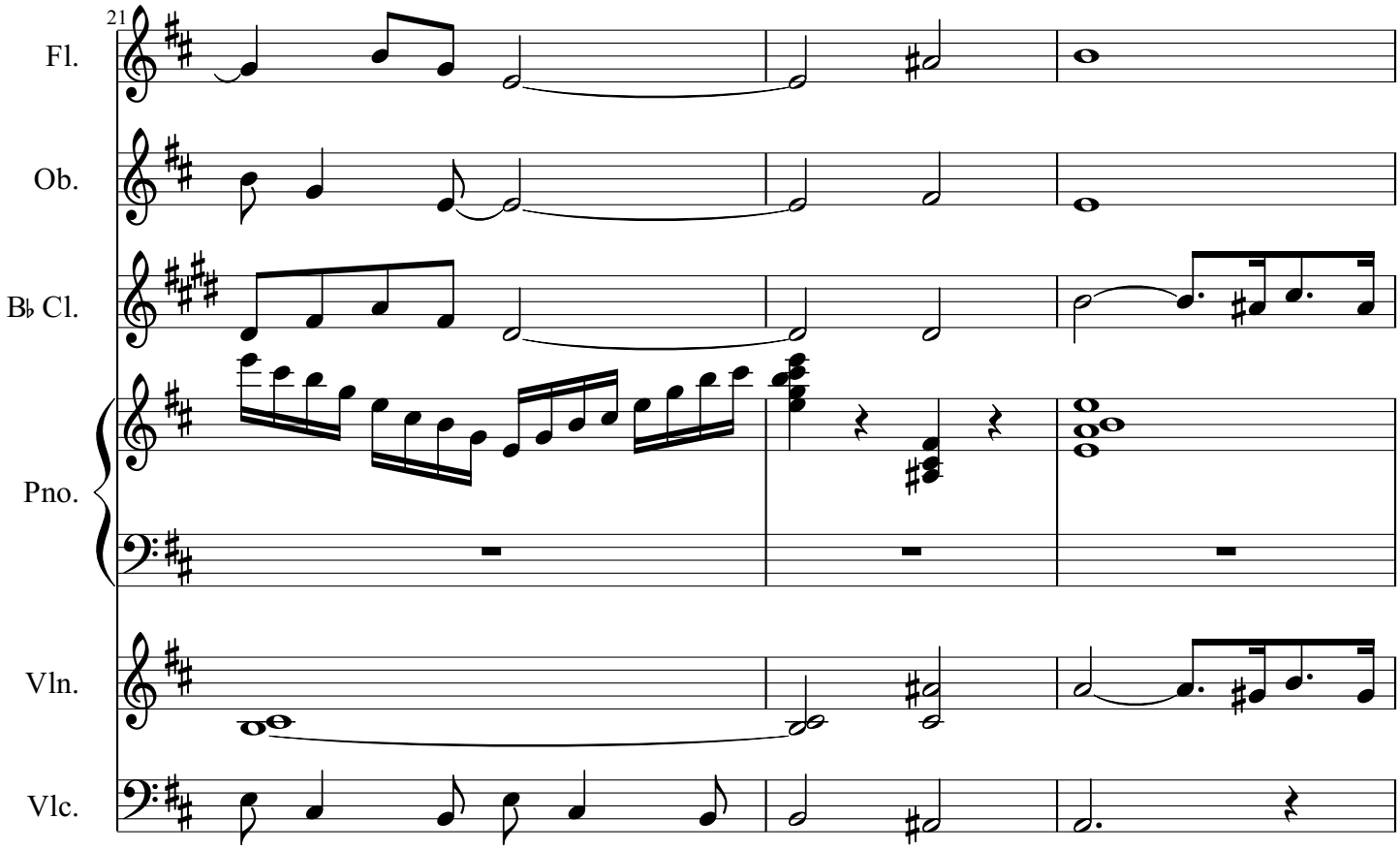
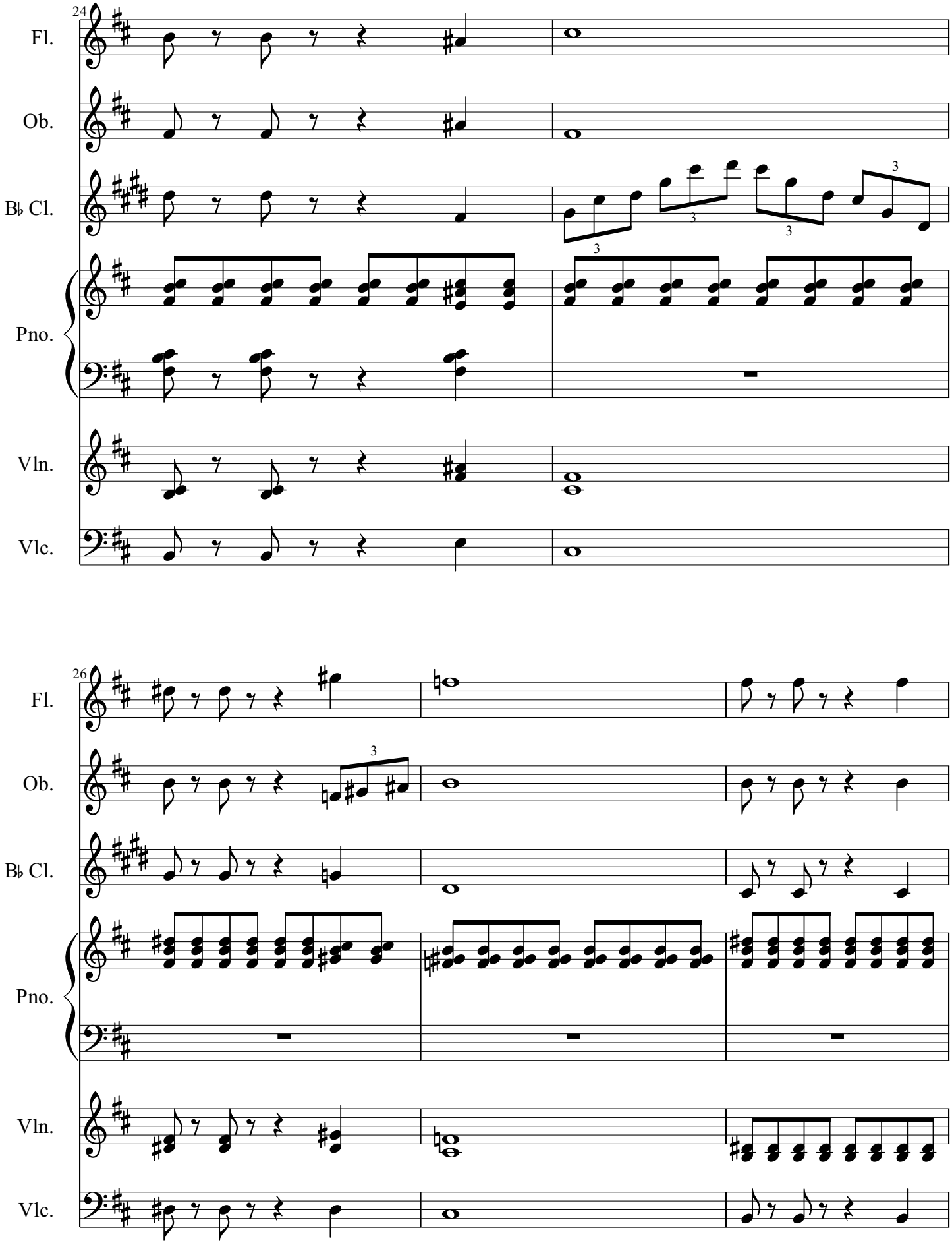
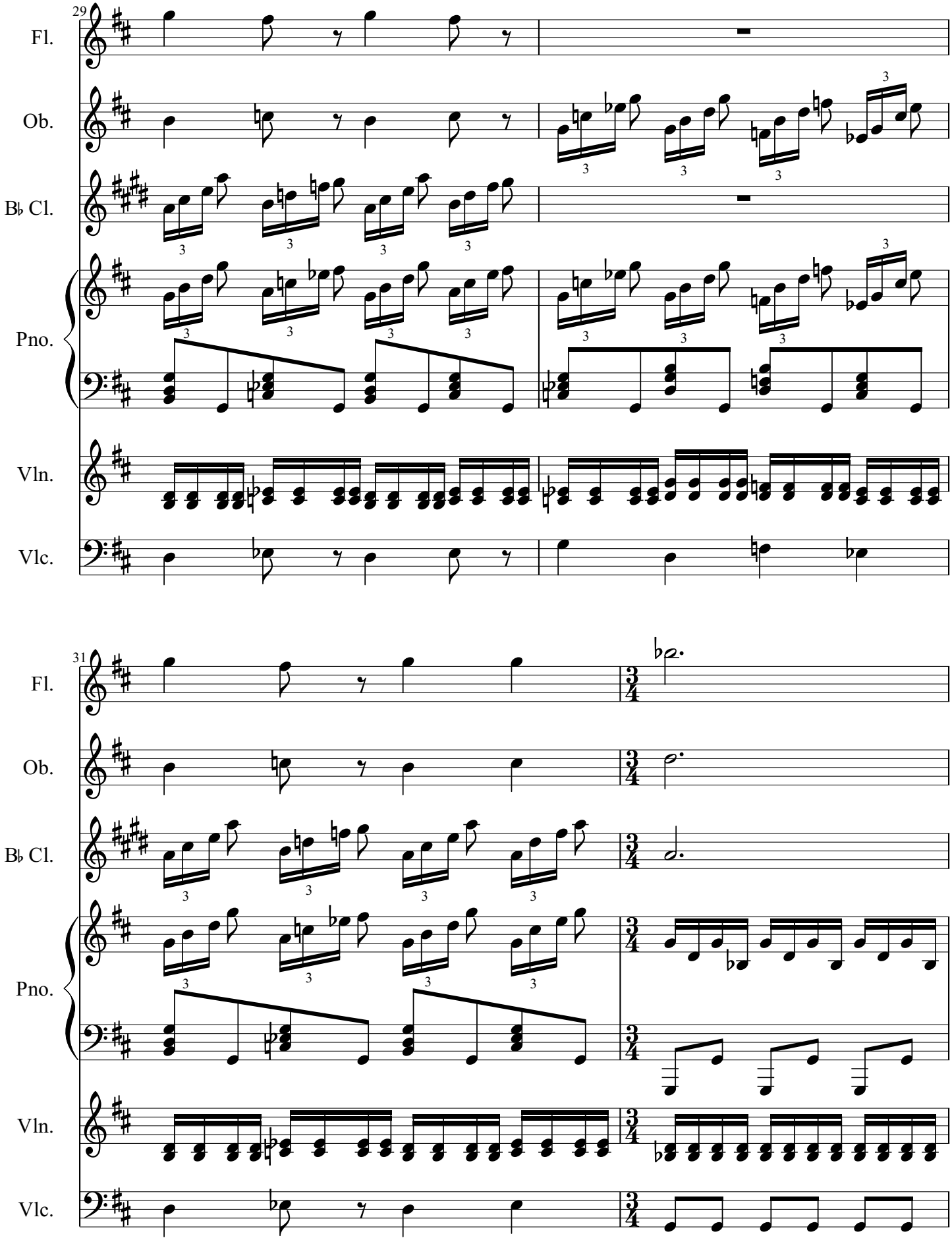
úterý 24. 3.
18:30
vstupné dobrovolné

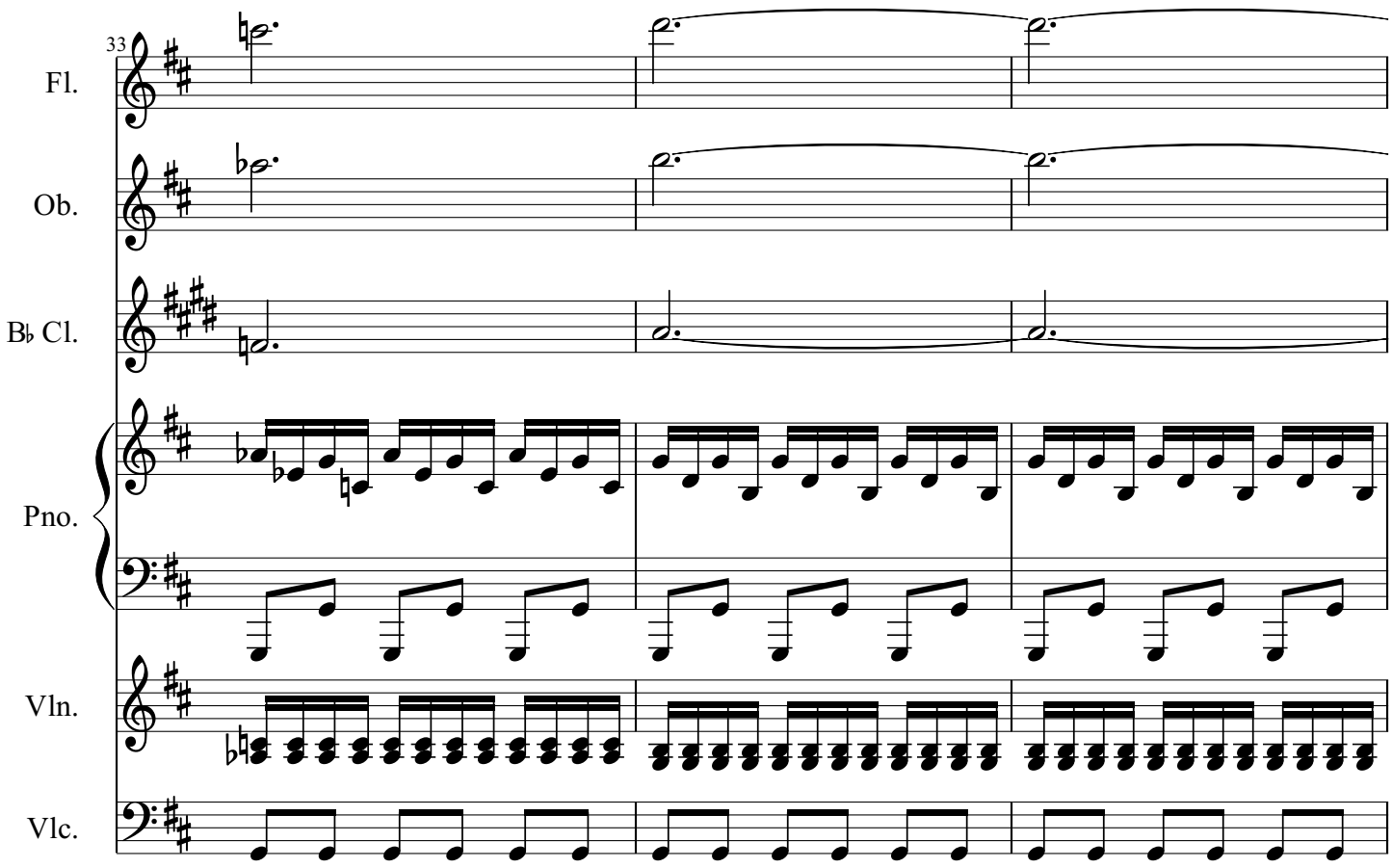
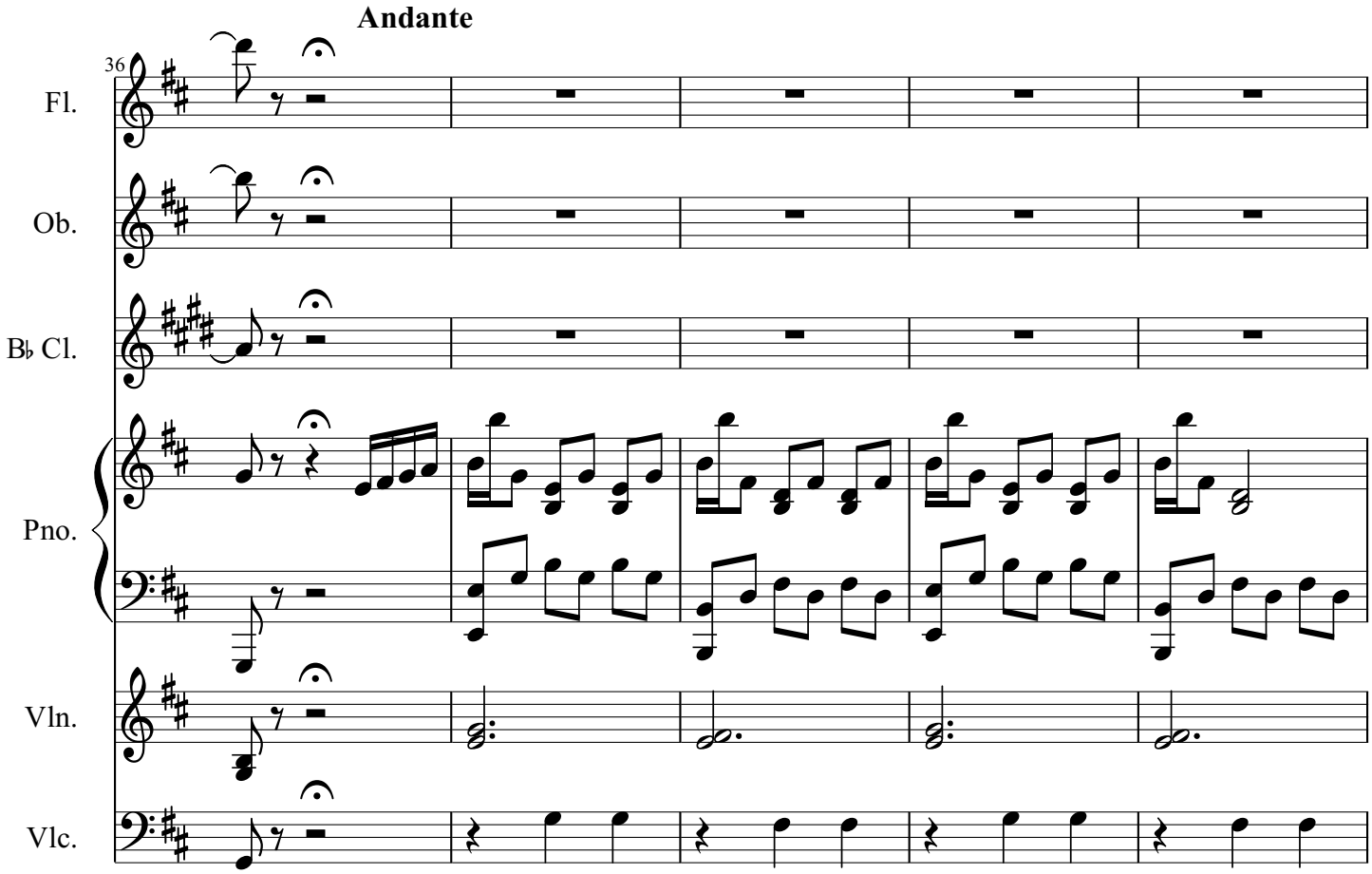
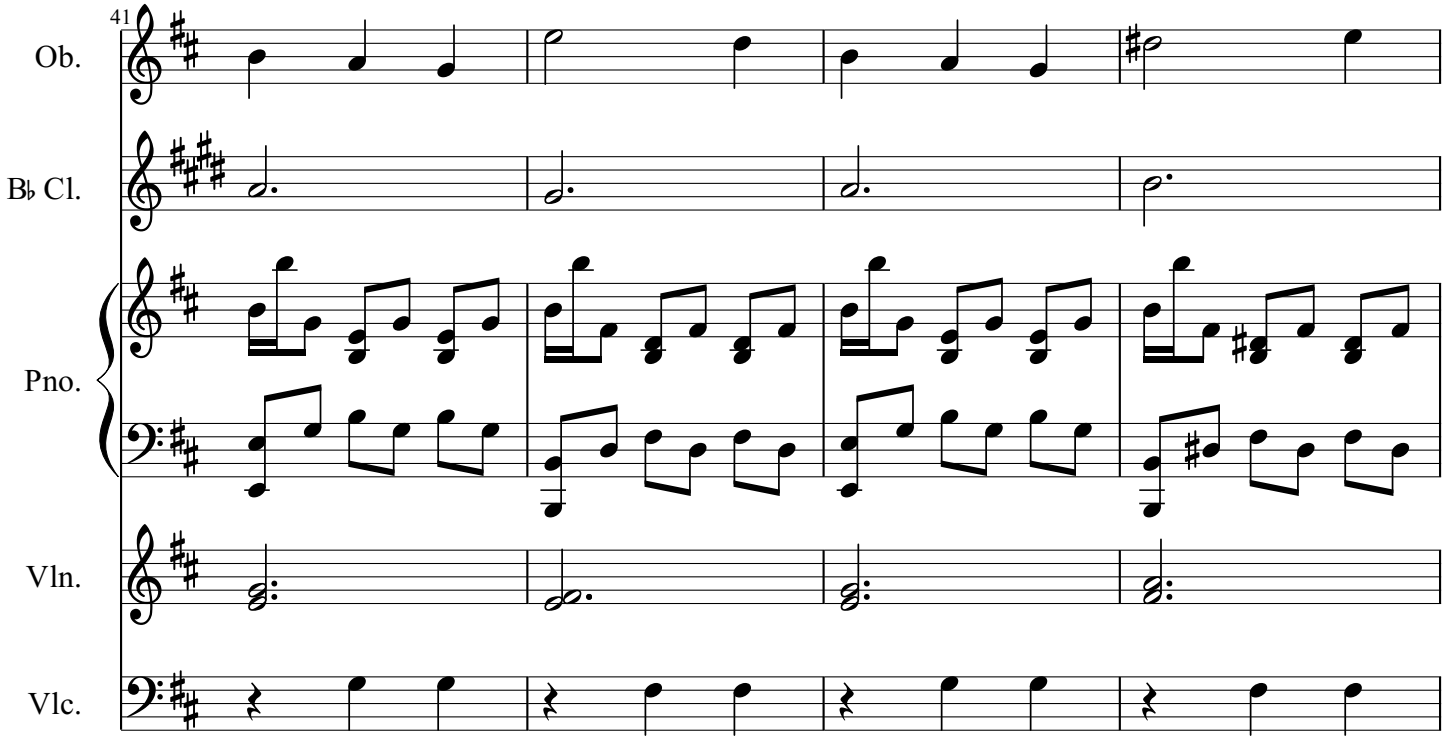
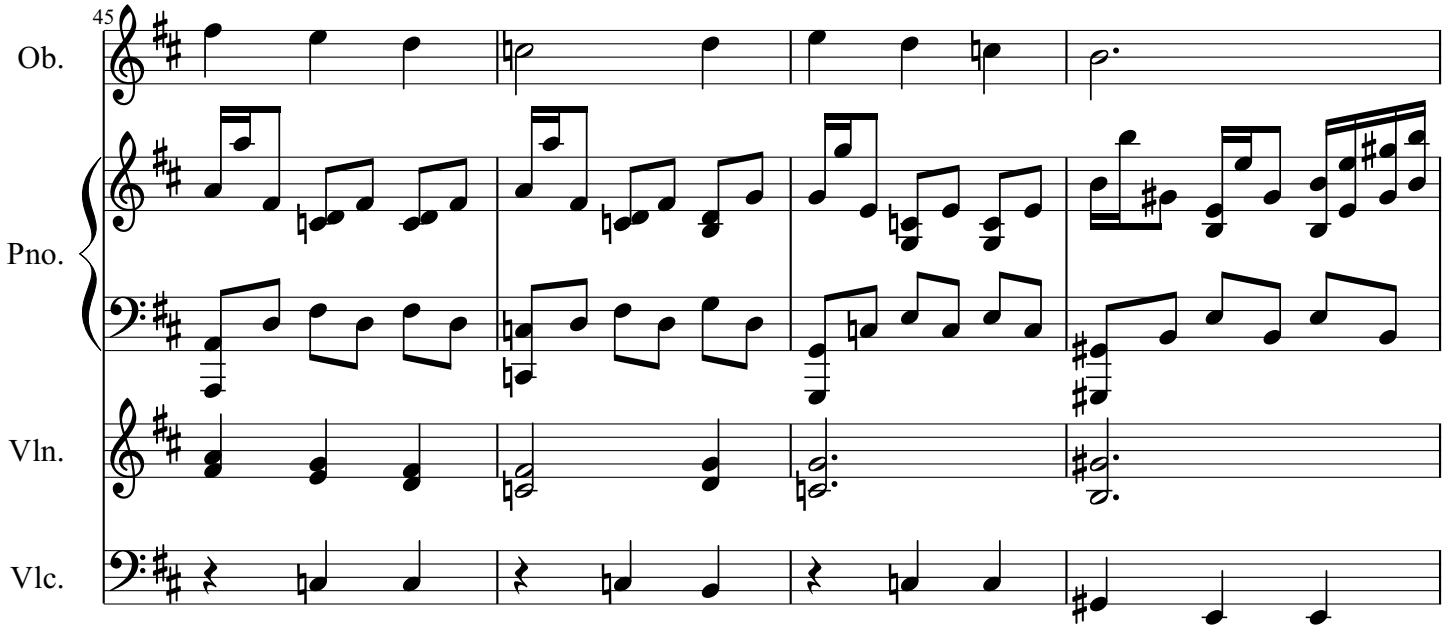
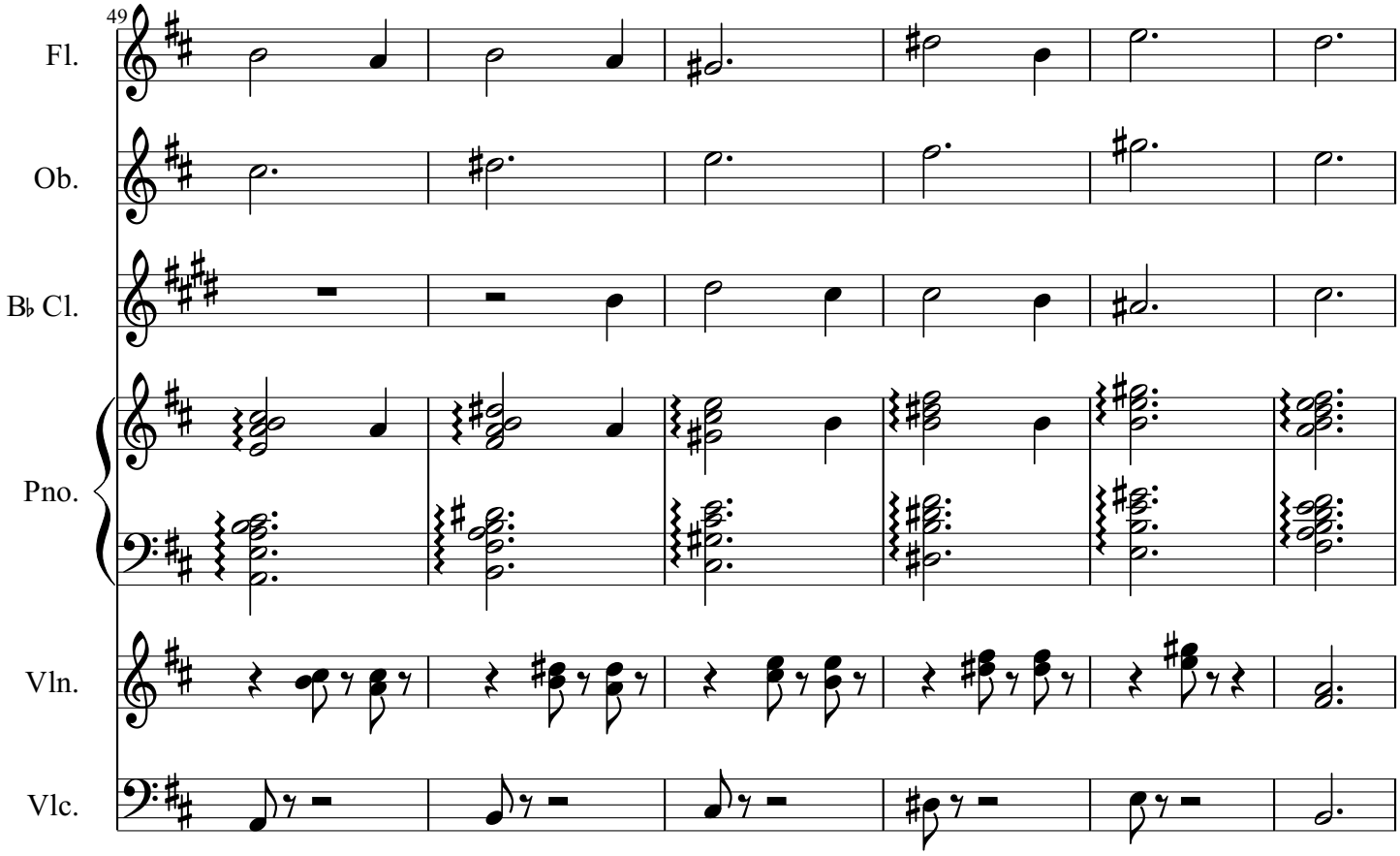
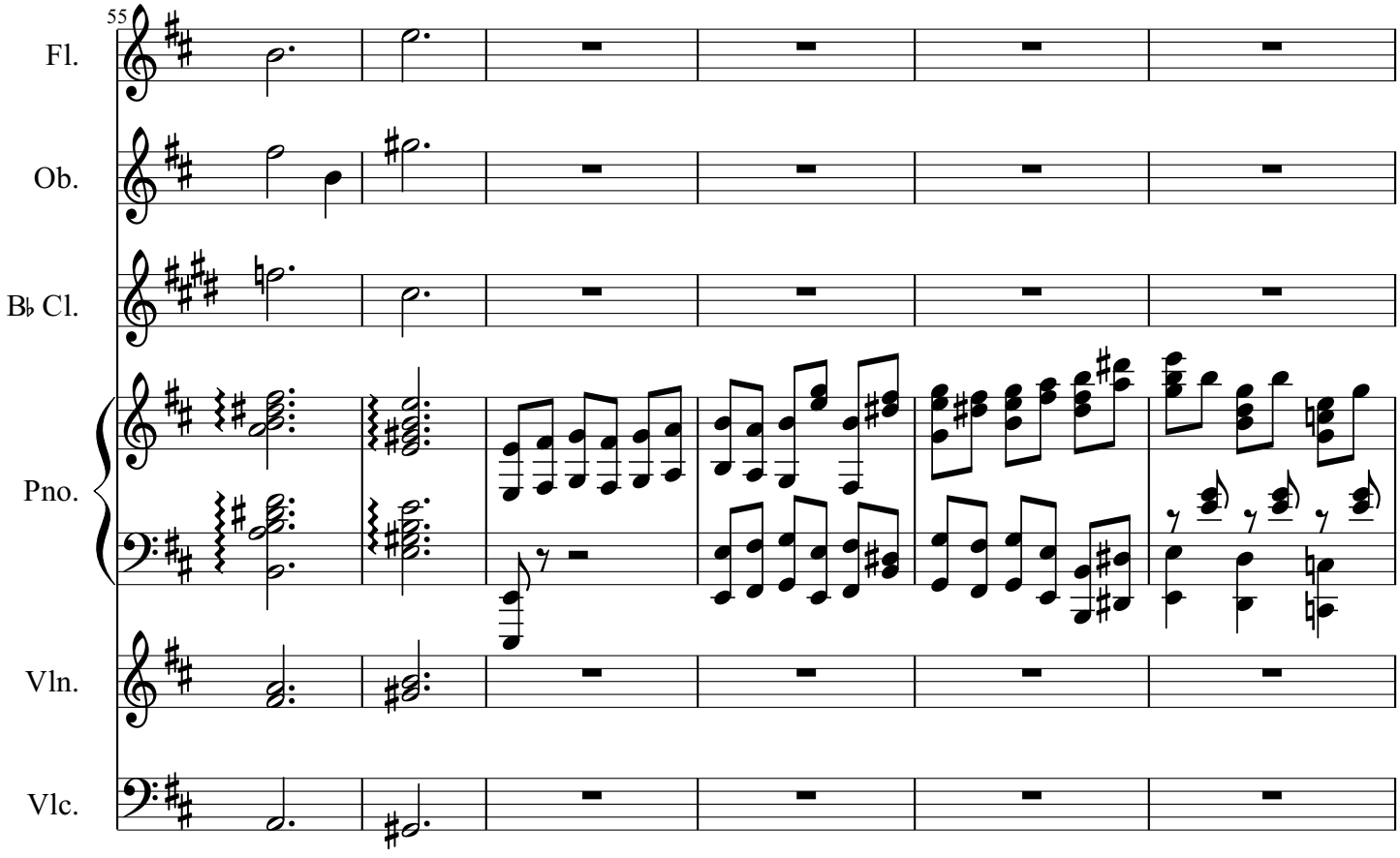
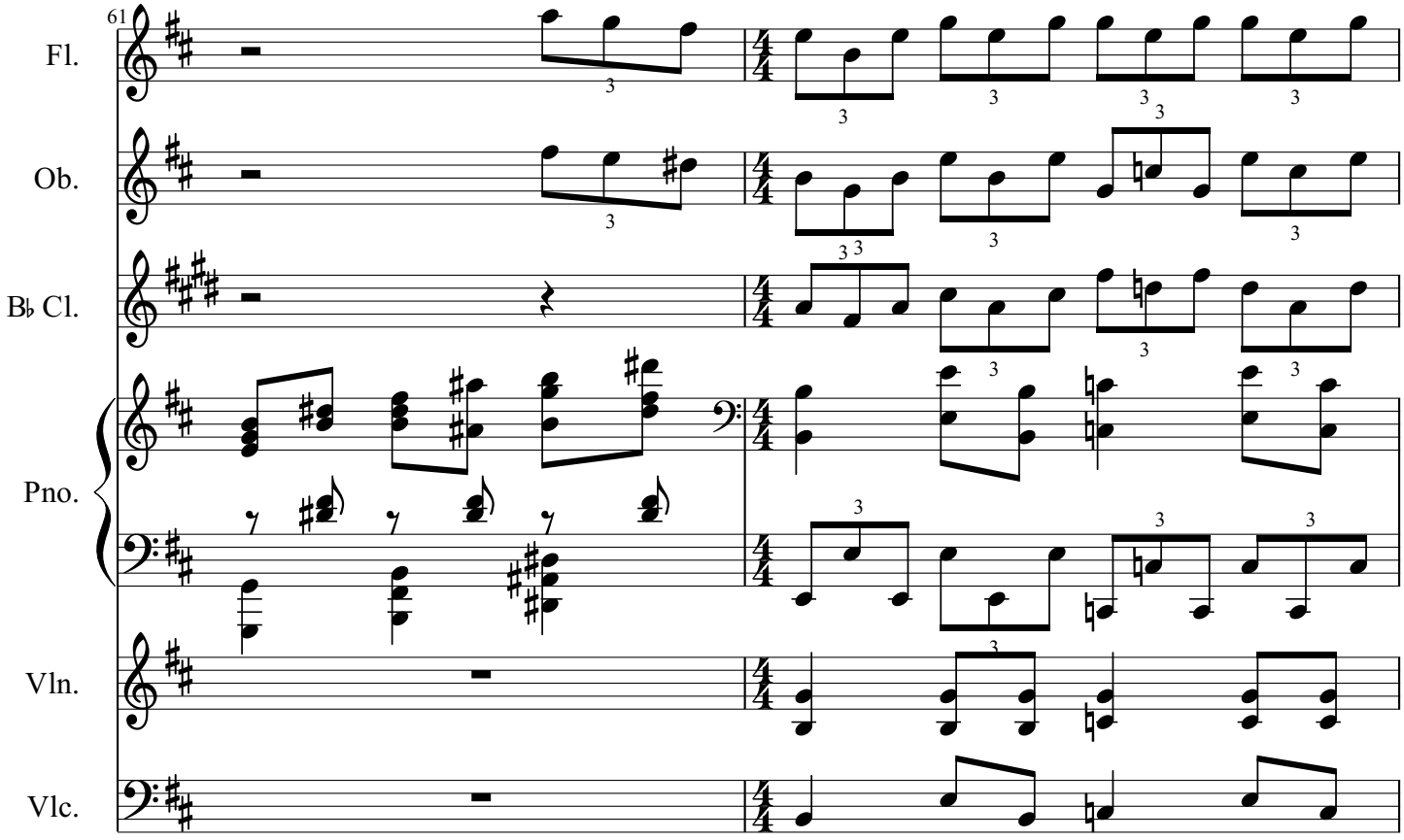
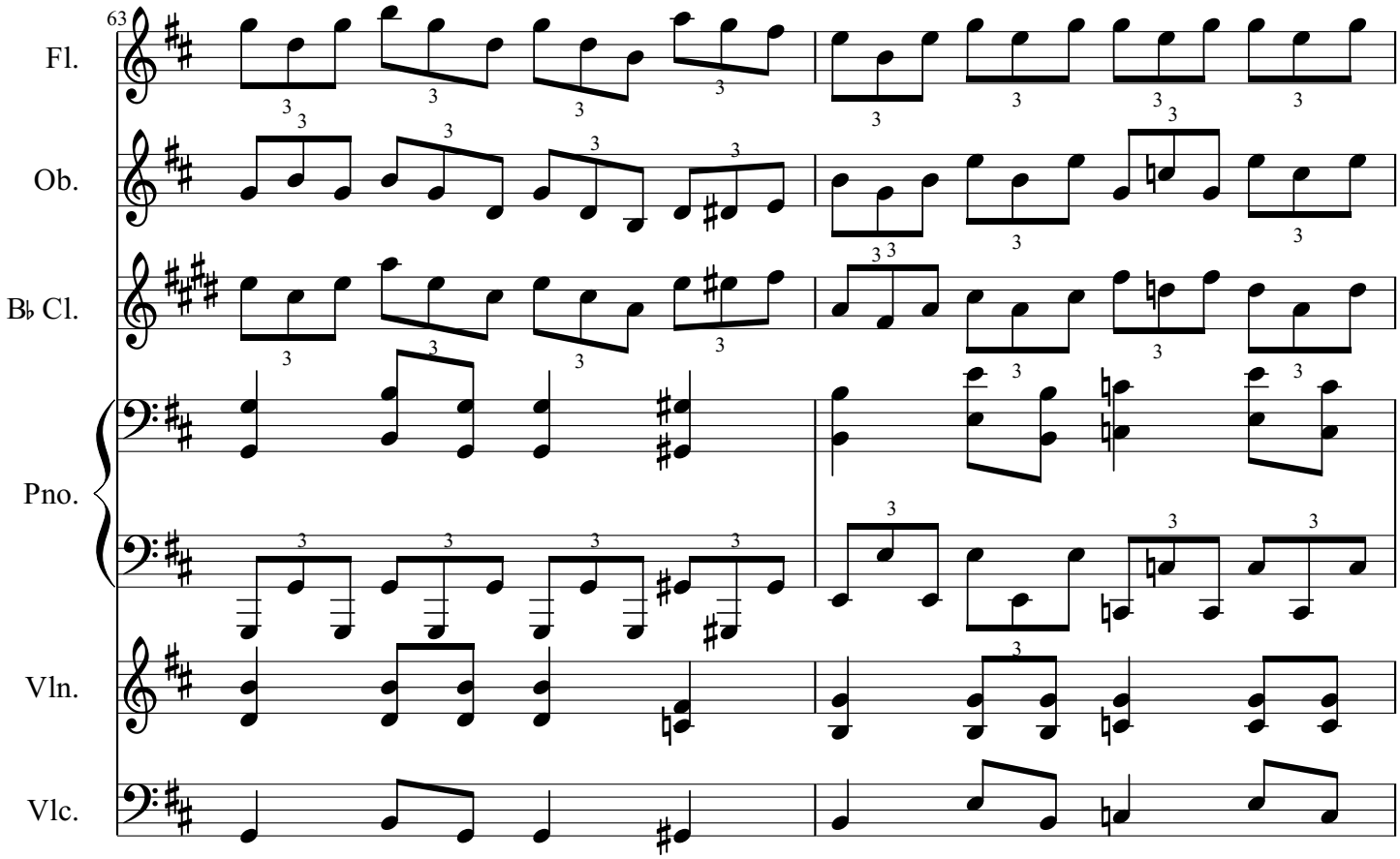
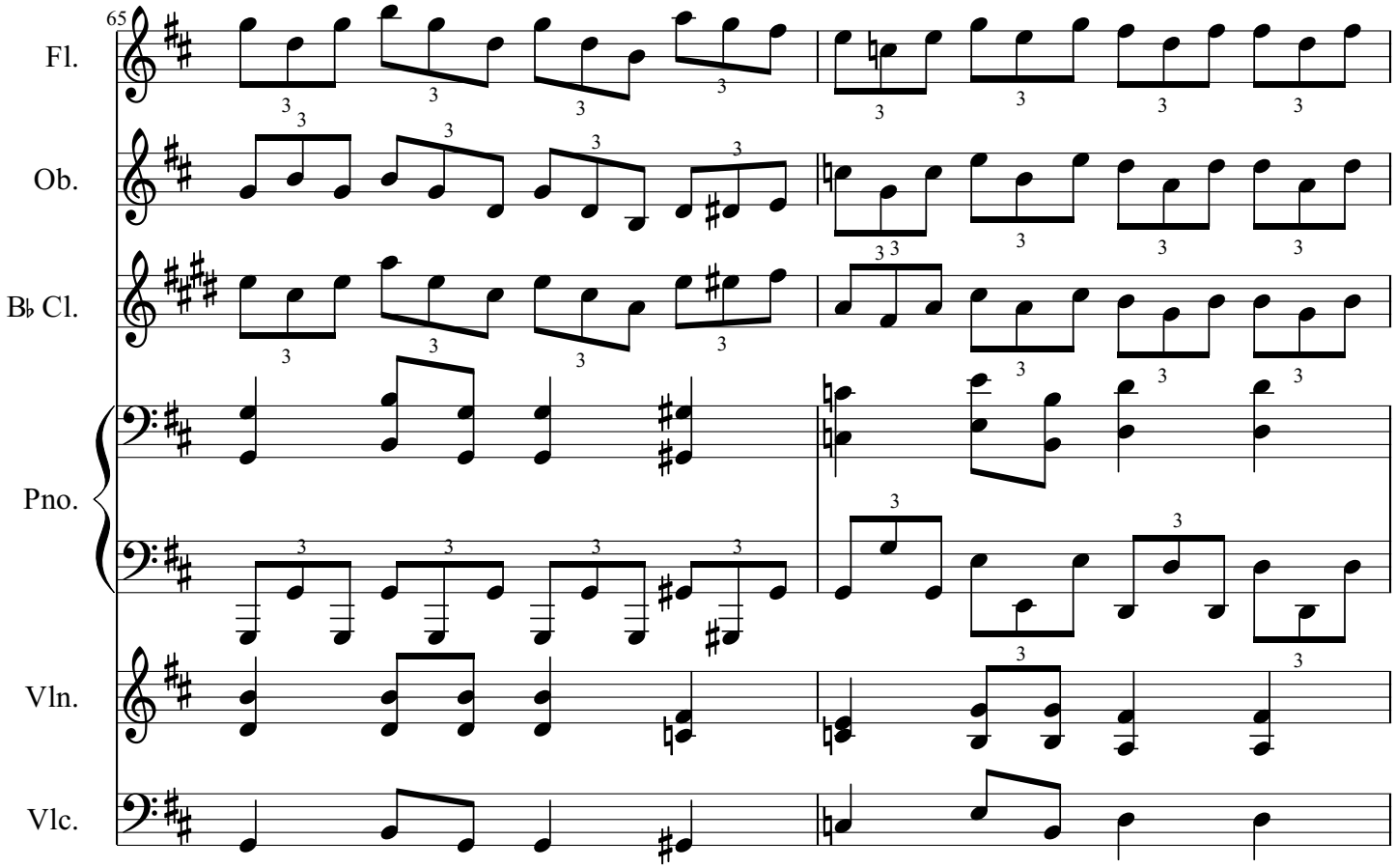
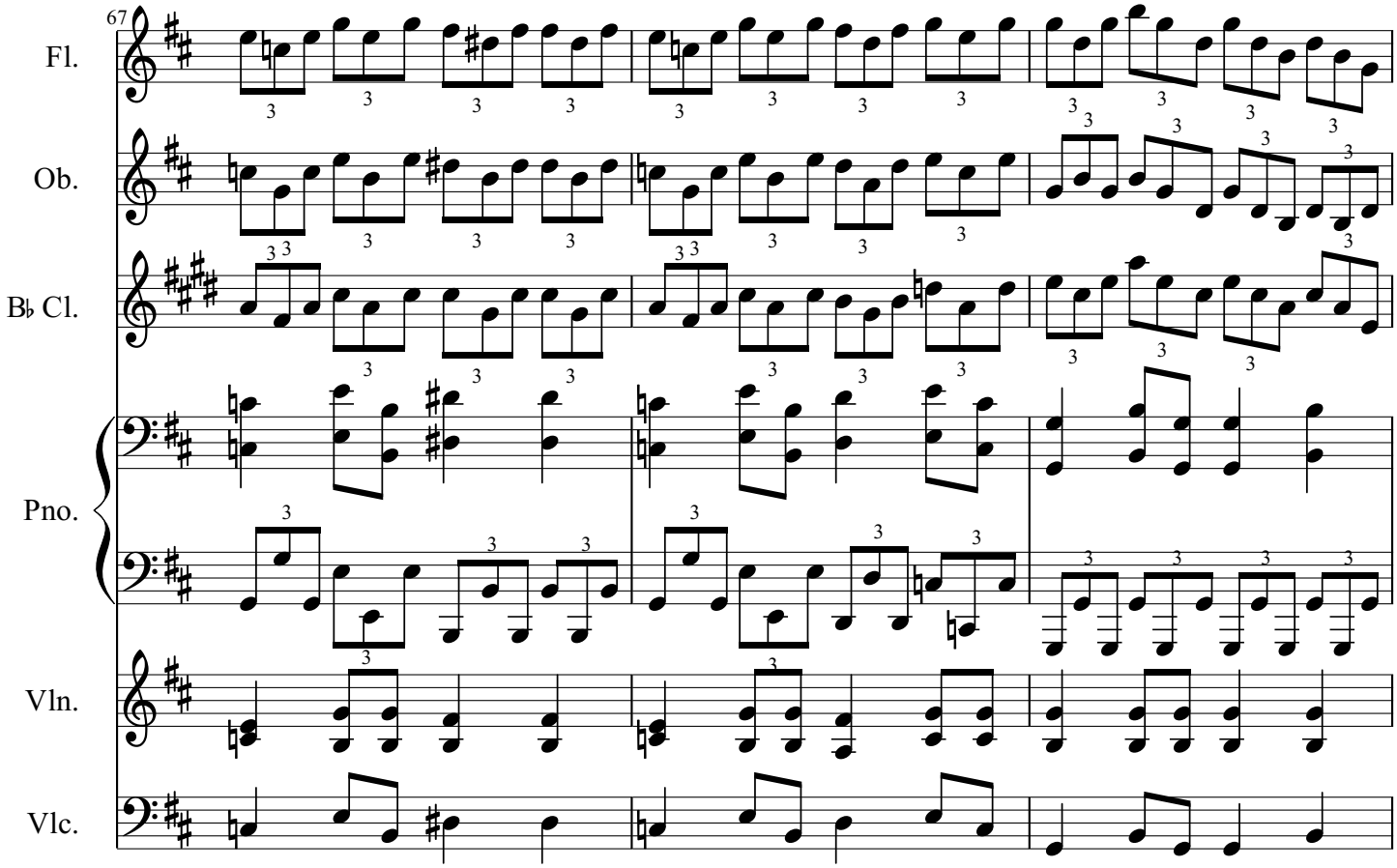
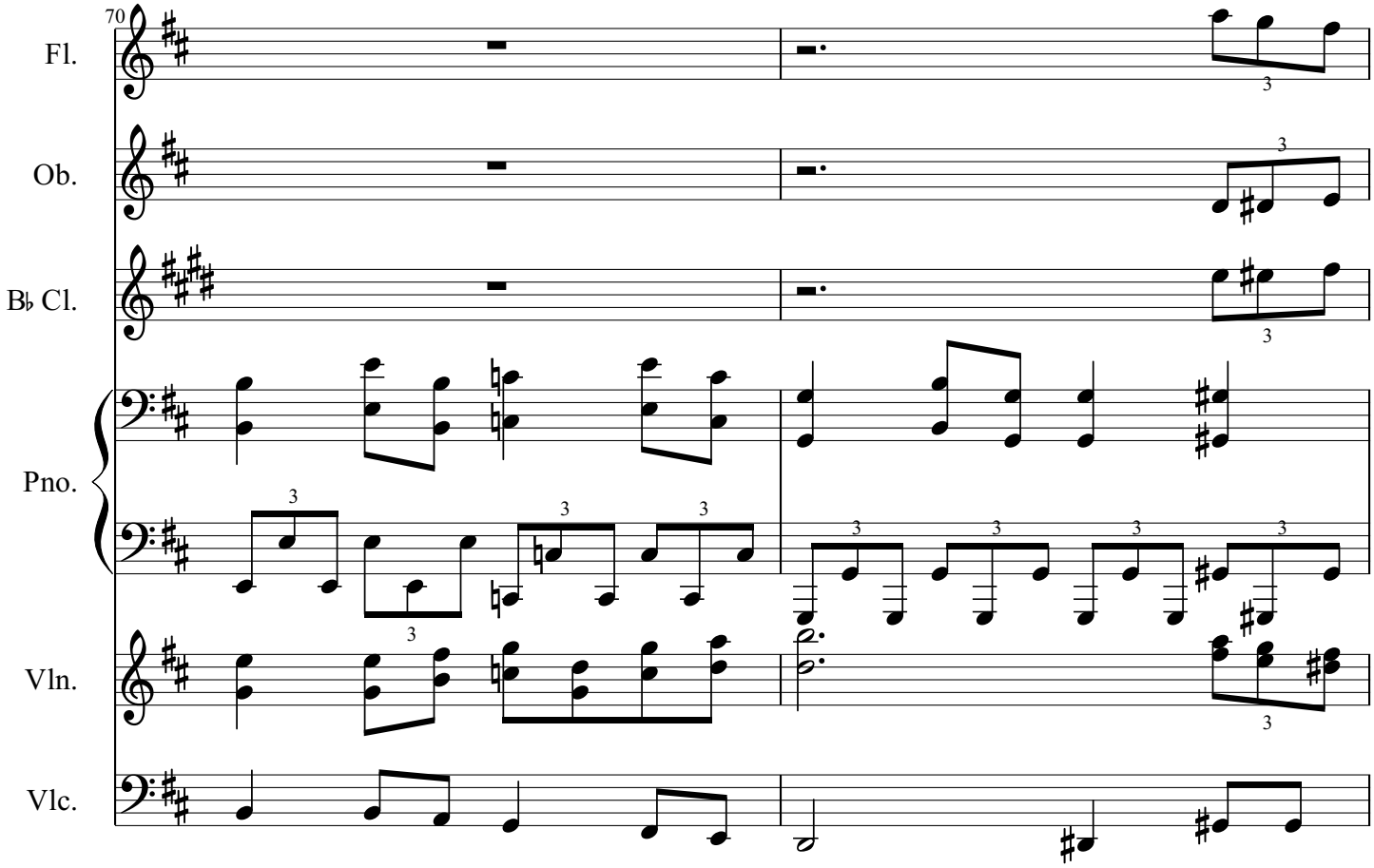
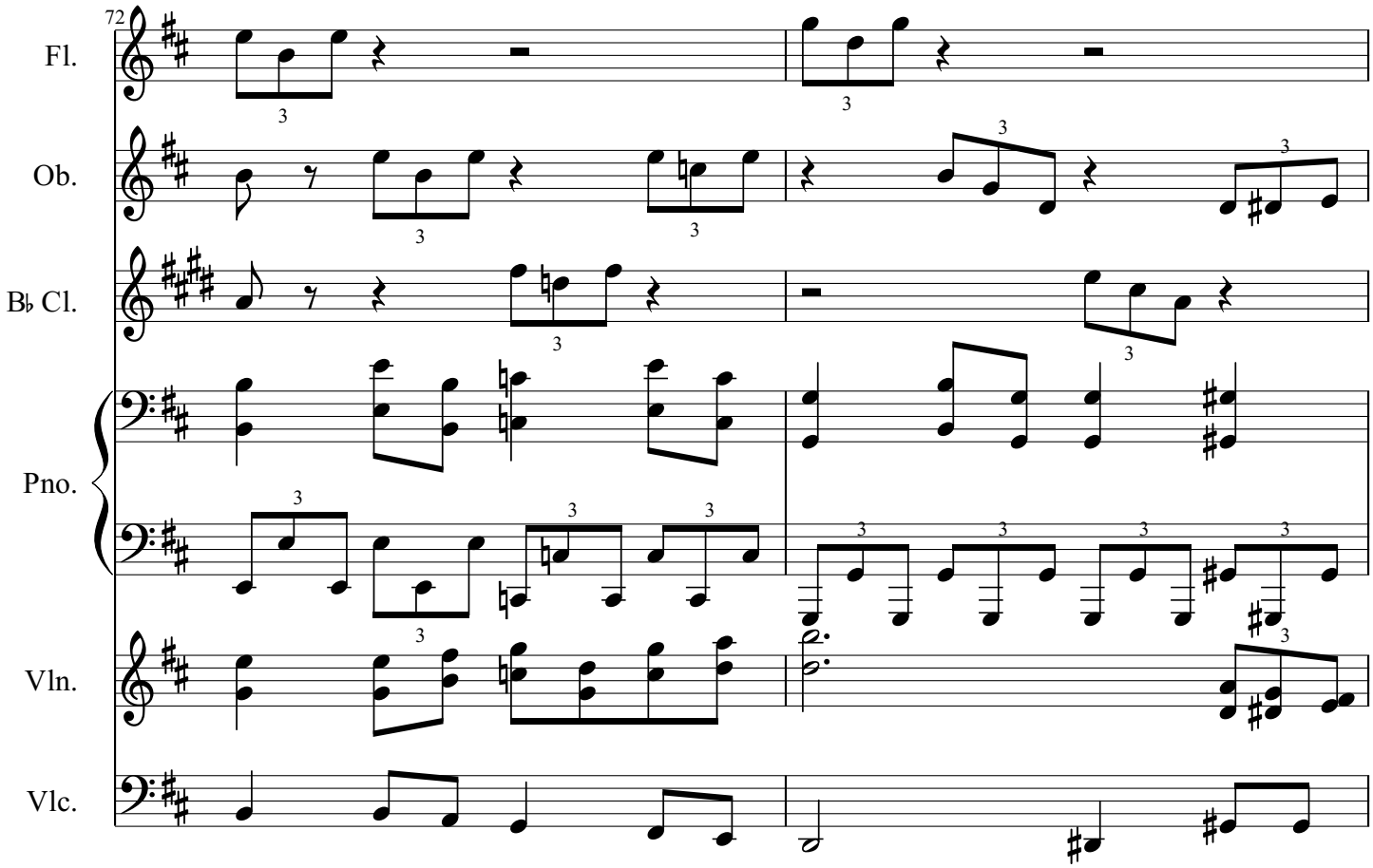
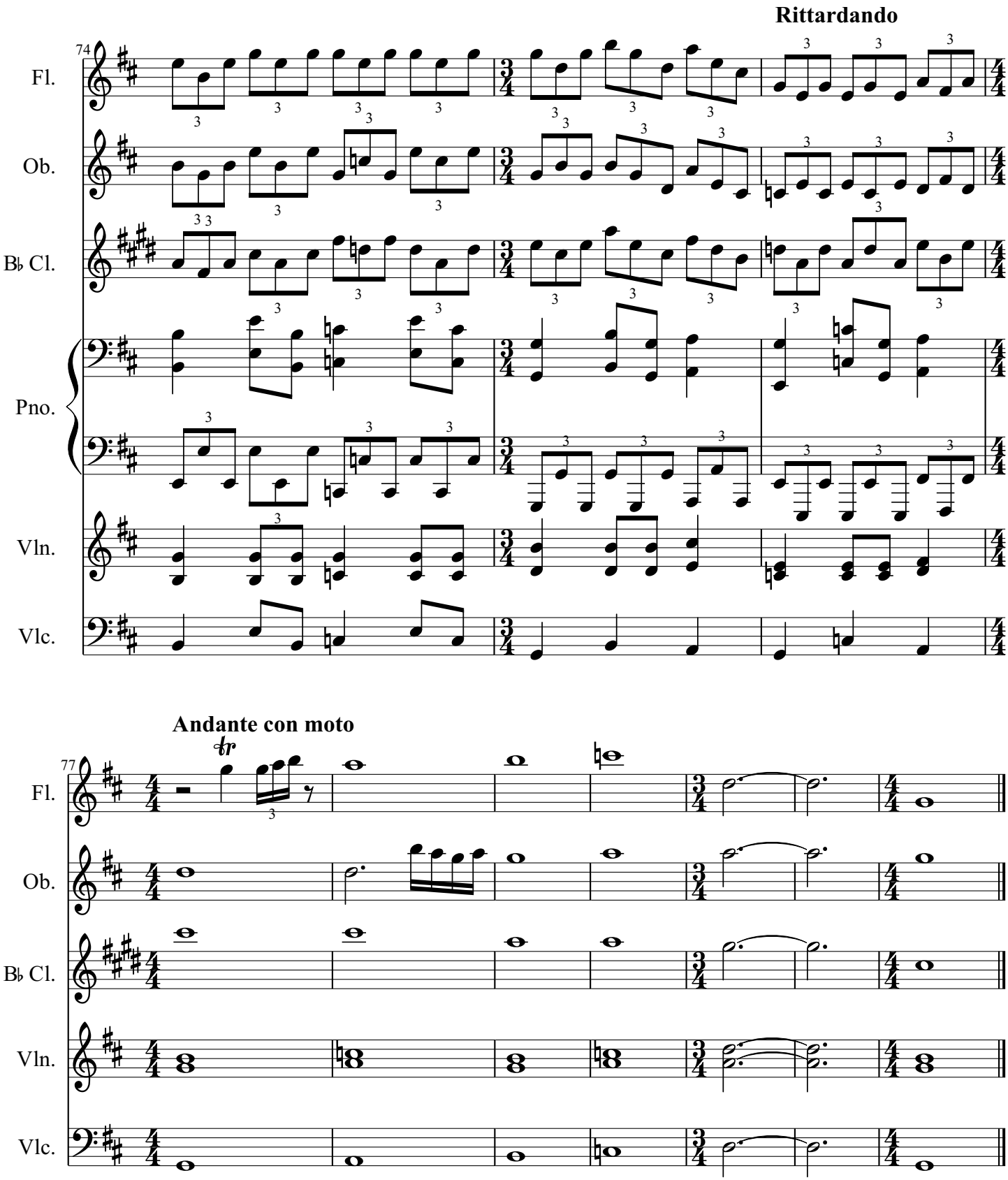
Slon a mravenec

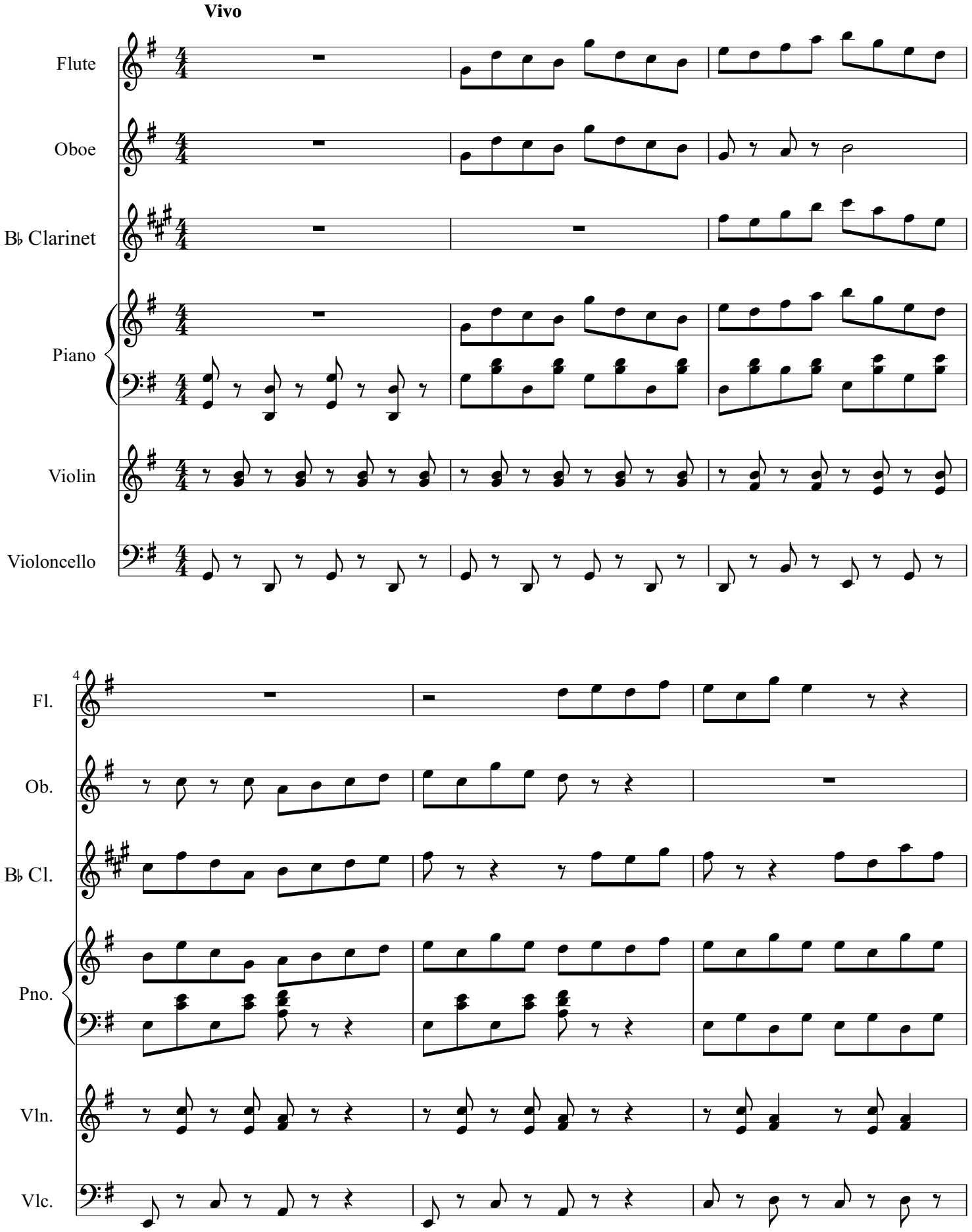
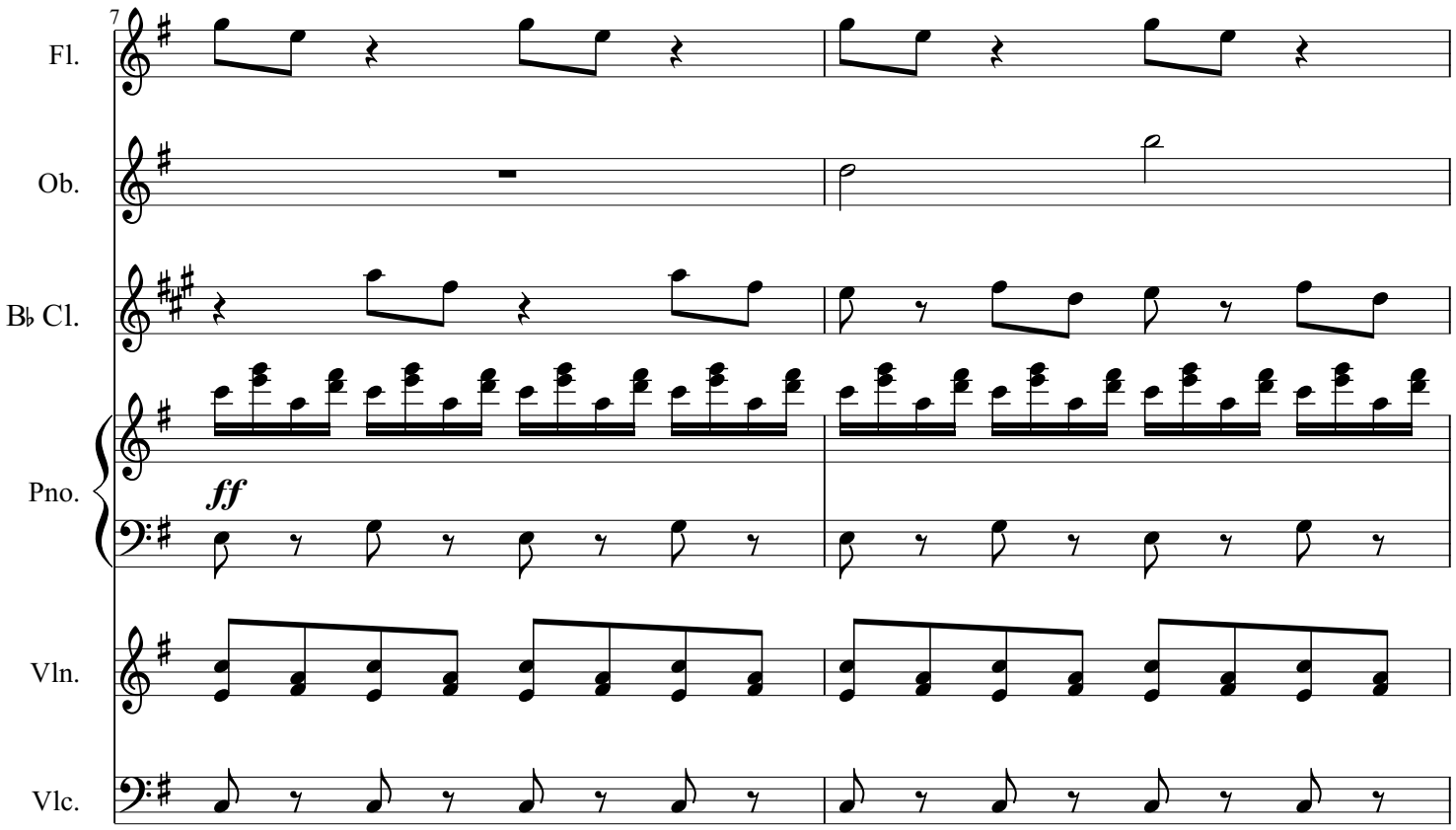
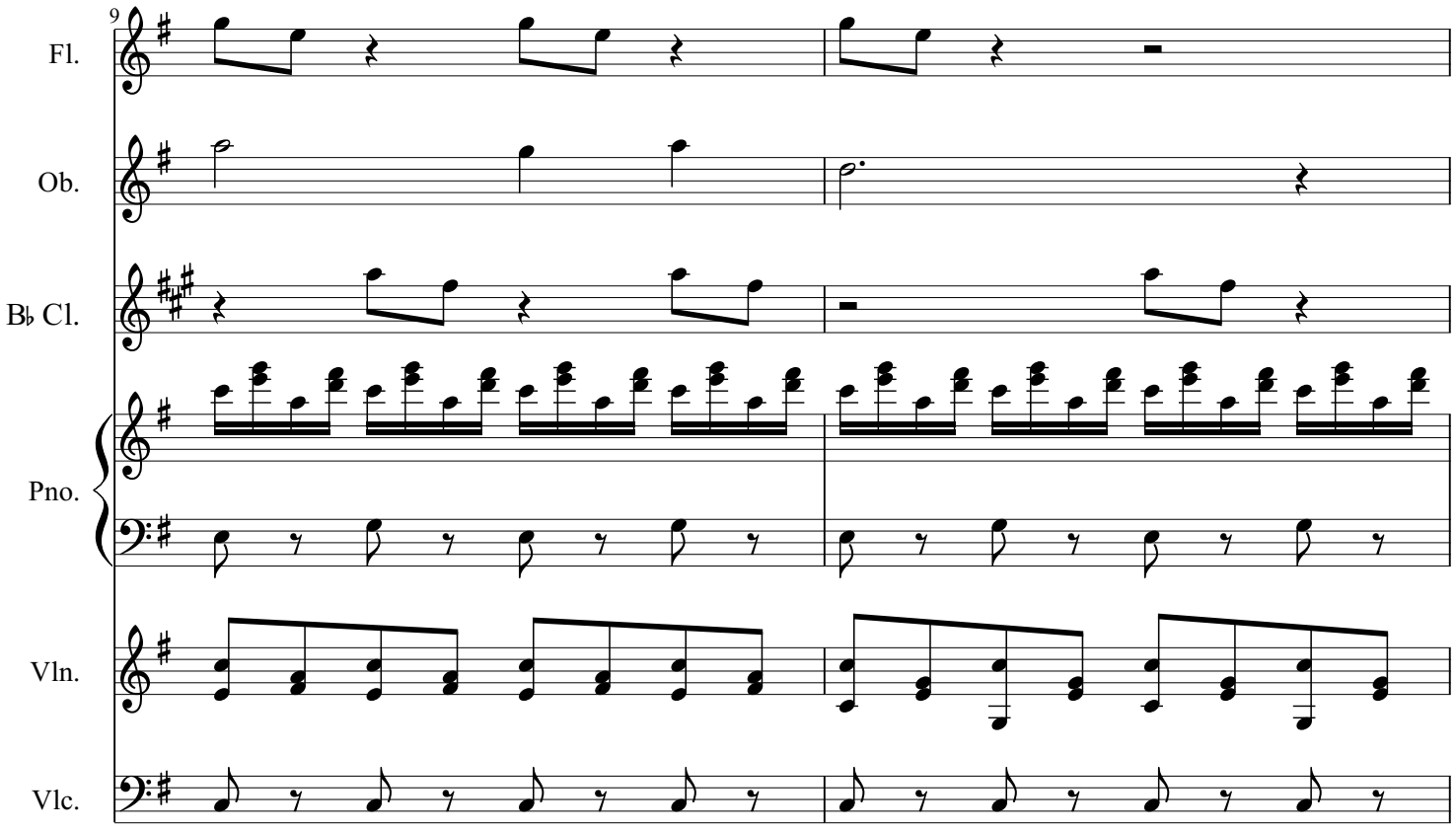
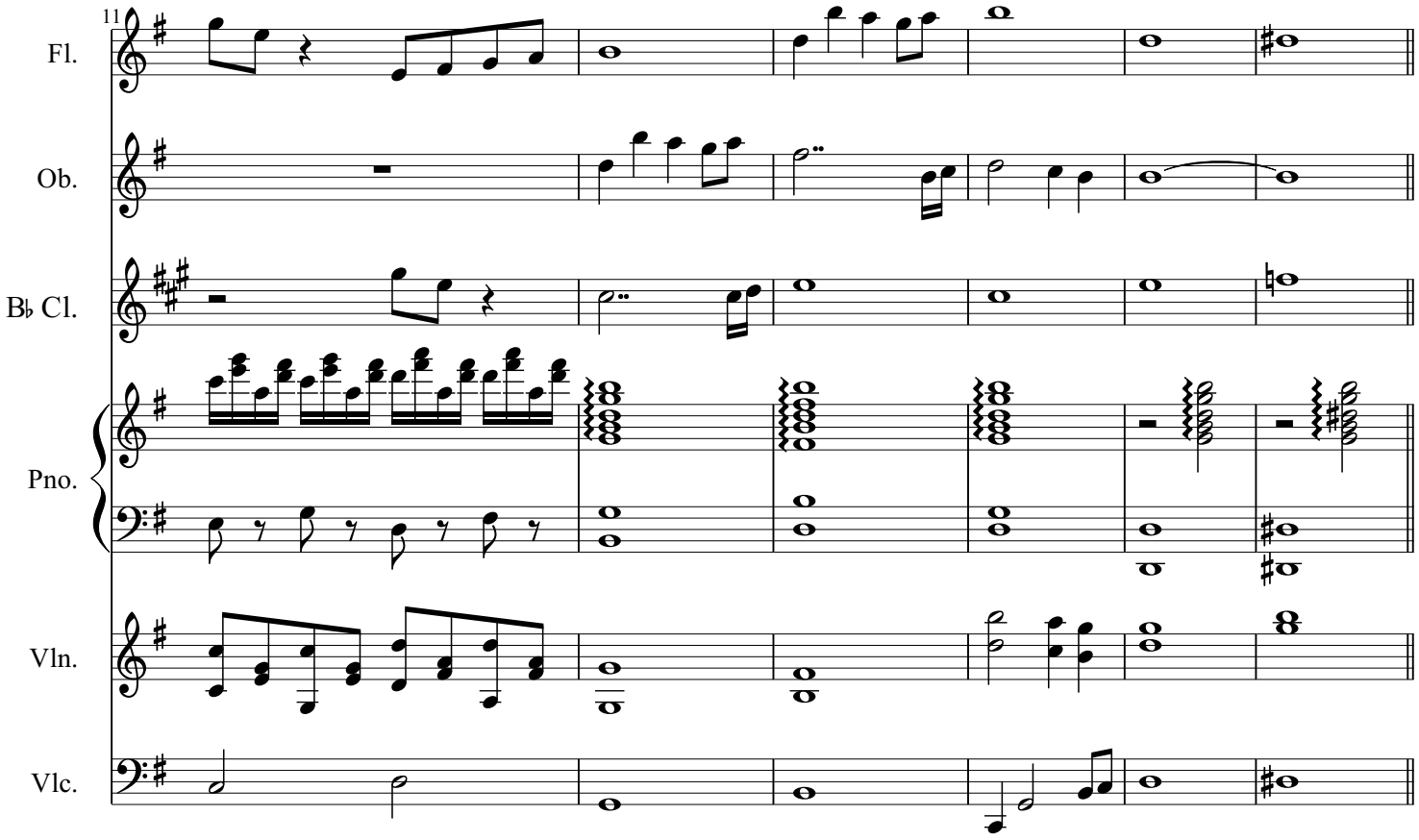
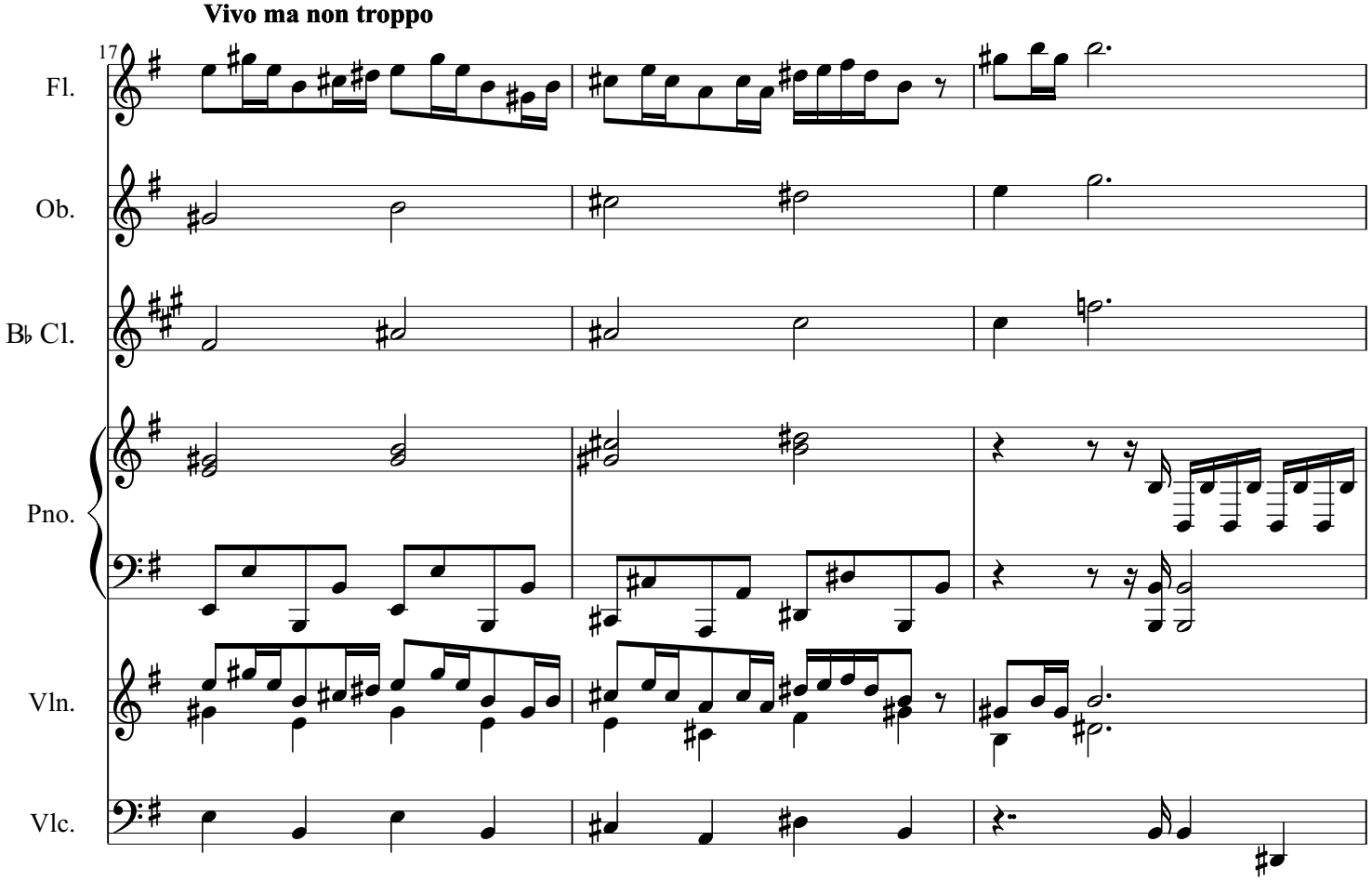
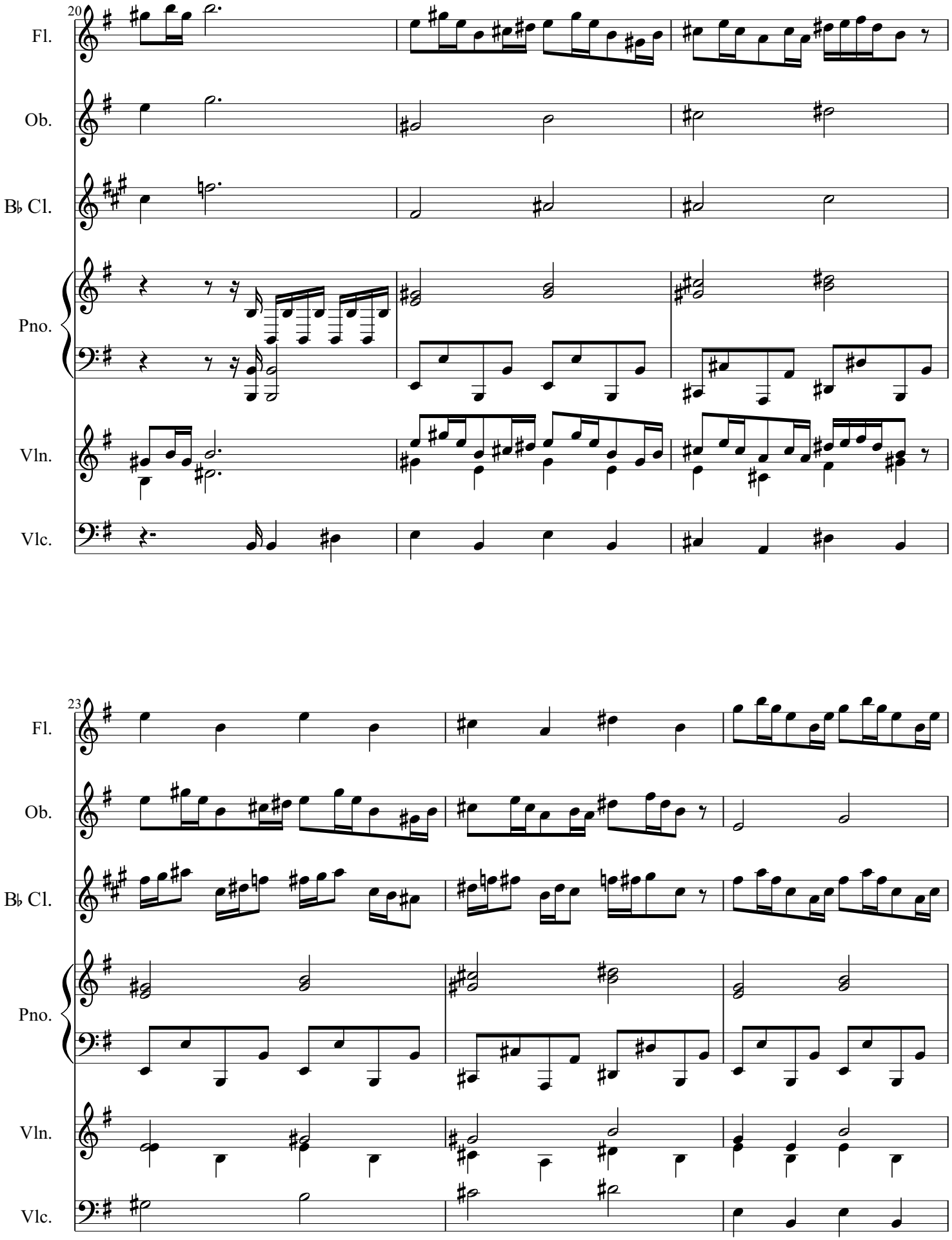
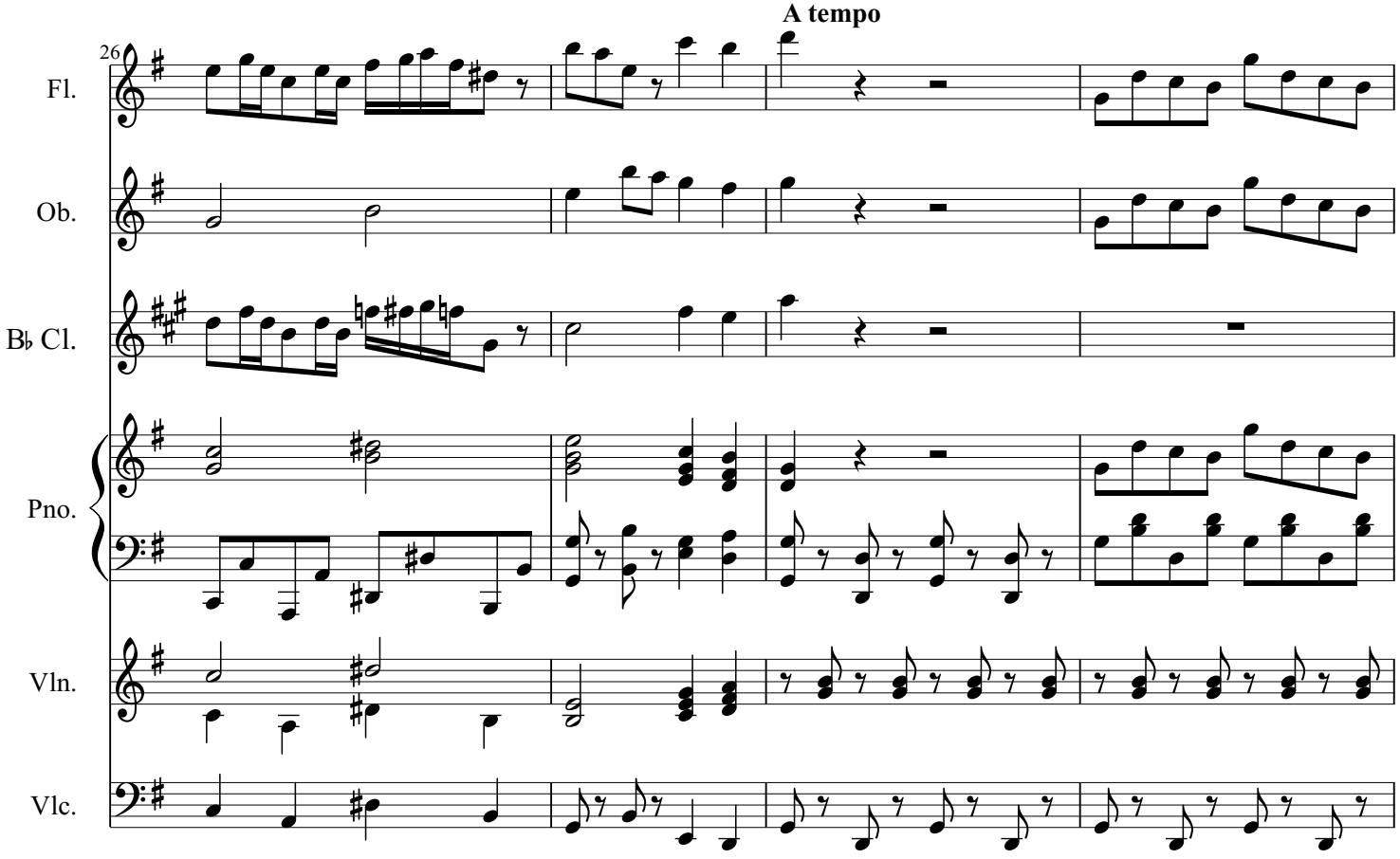
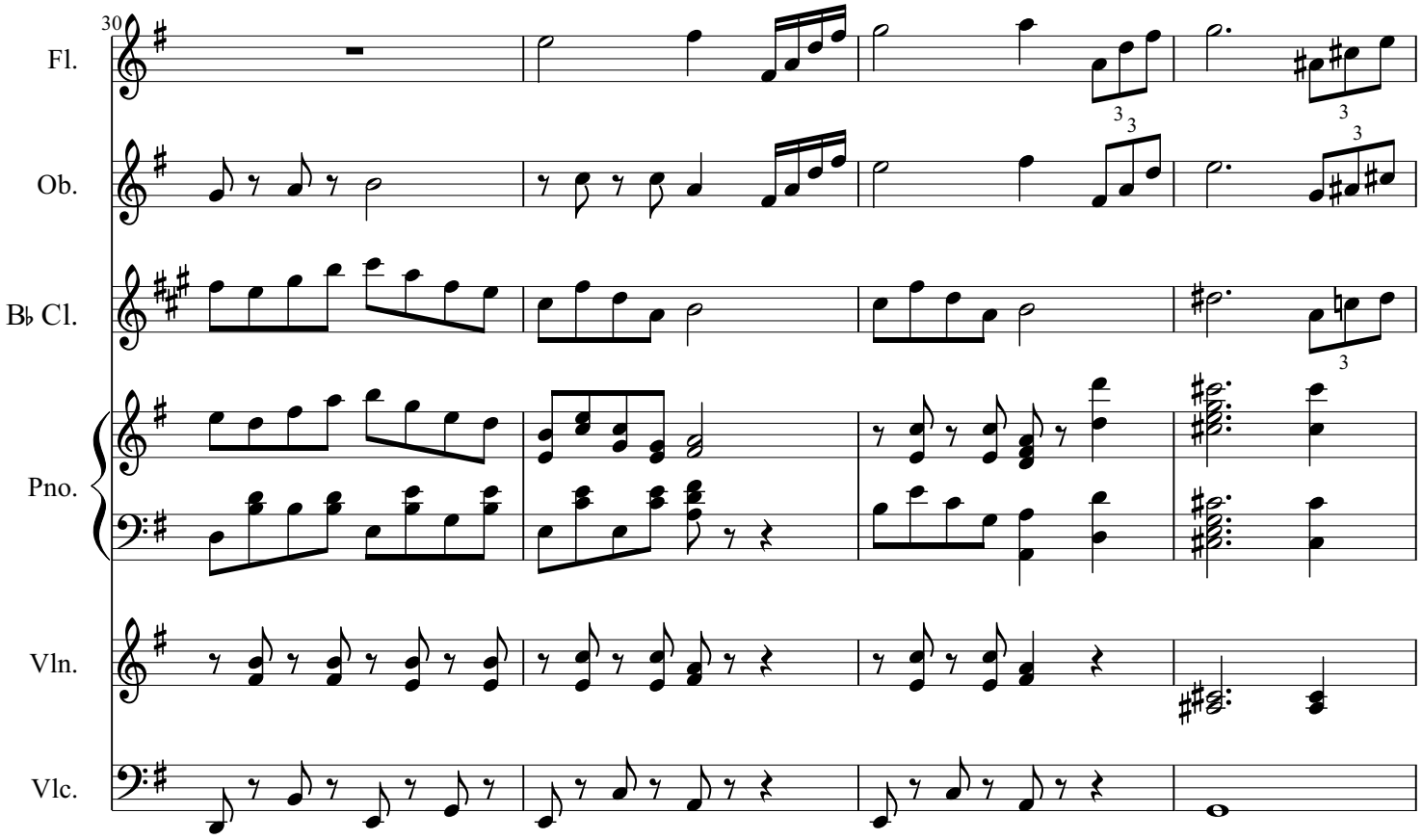
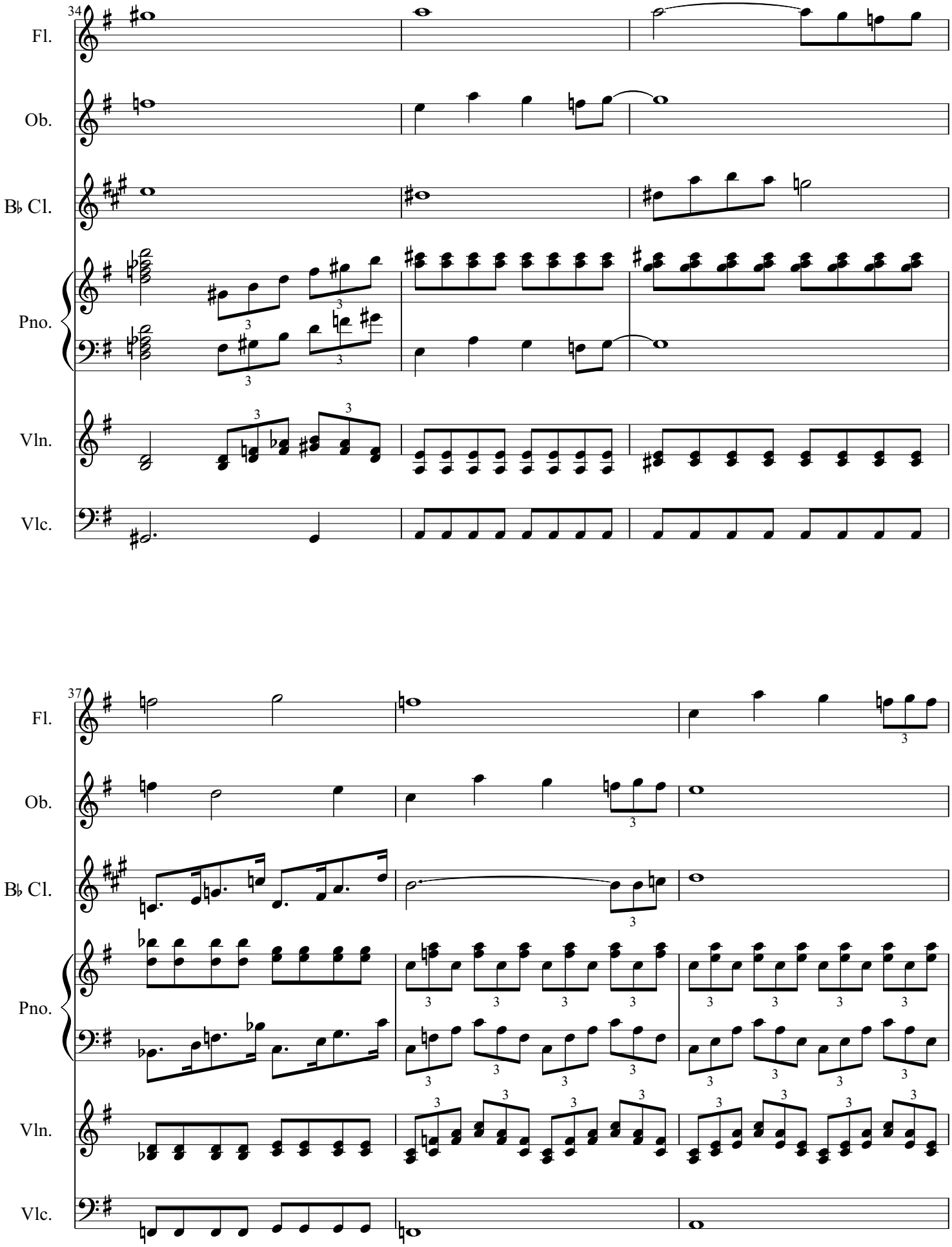
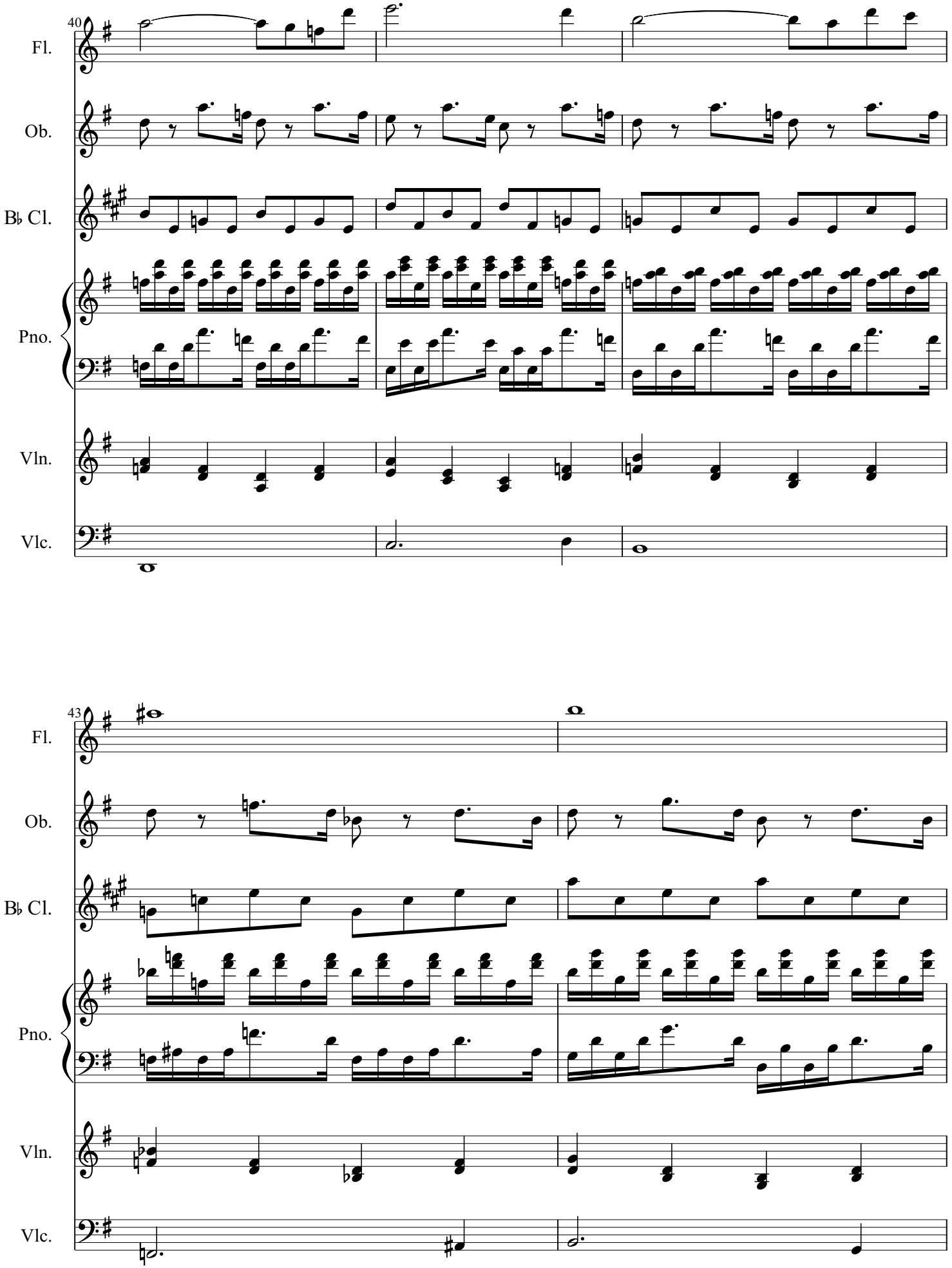
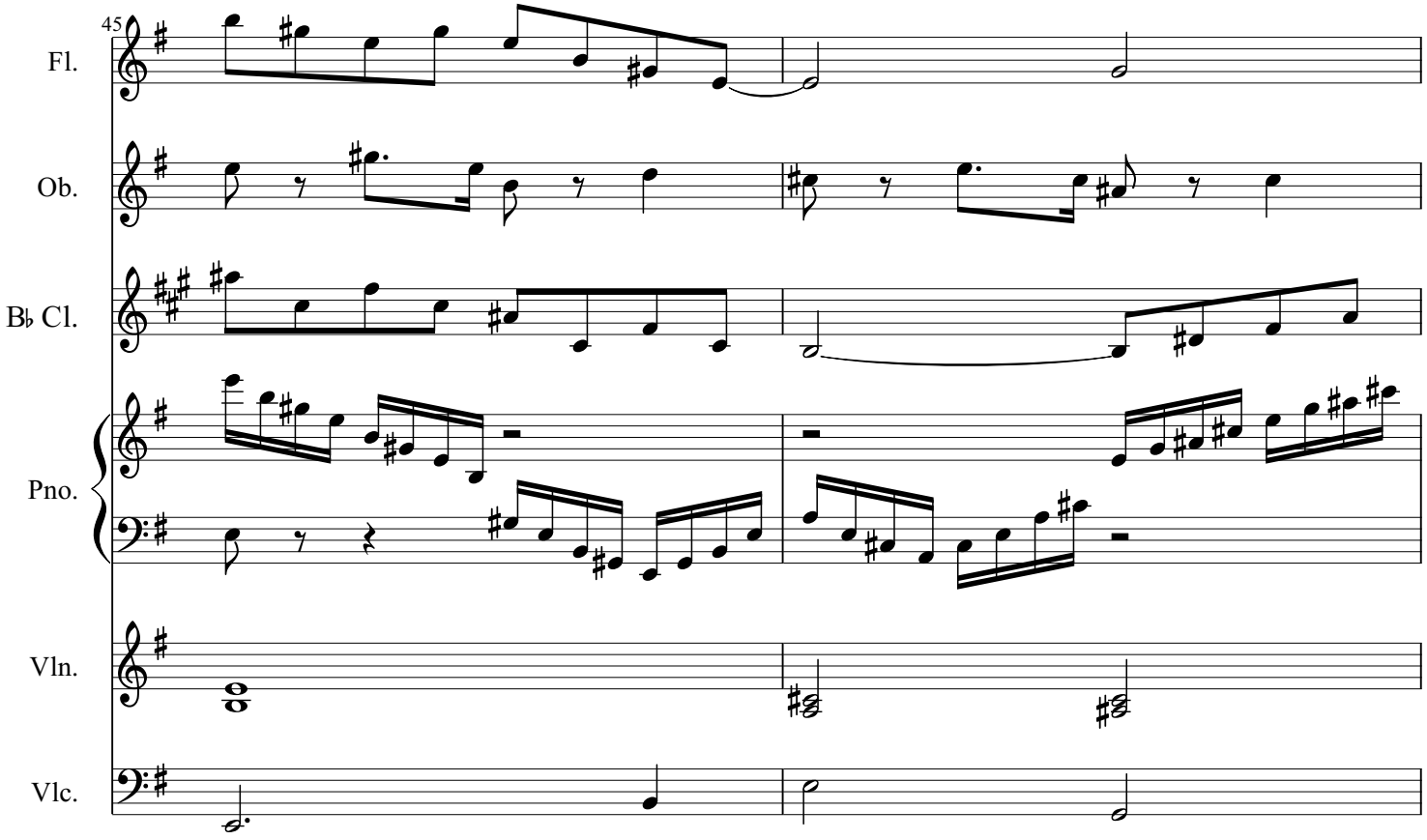
Veverka

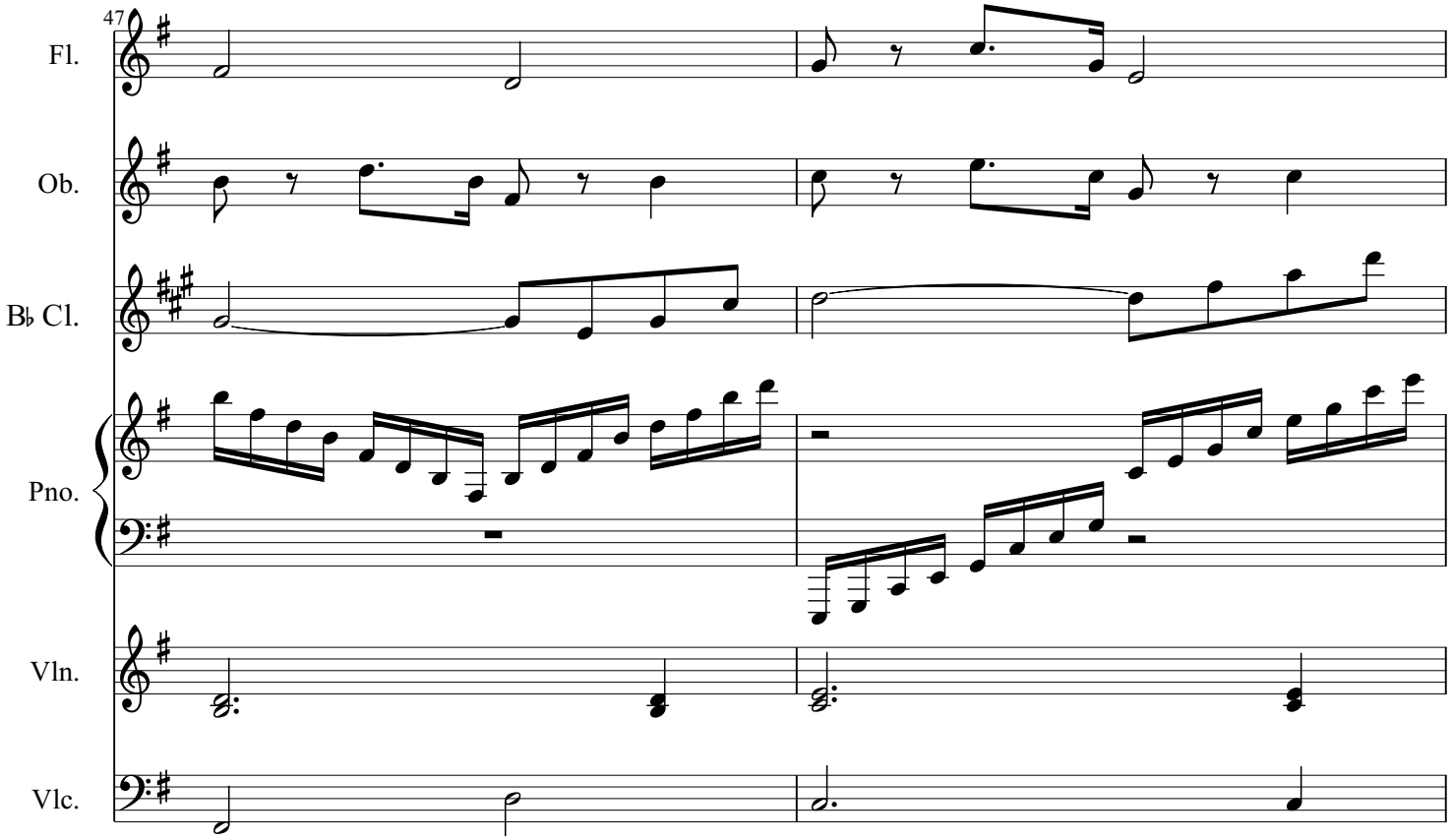
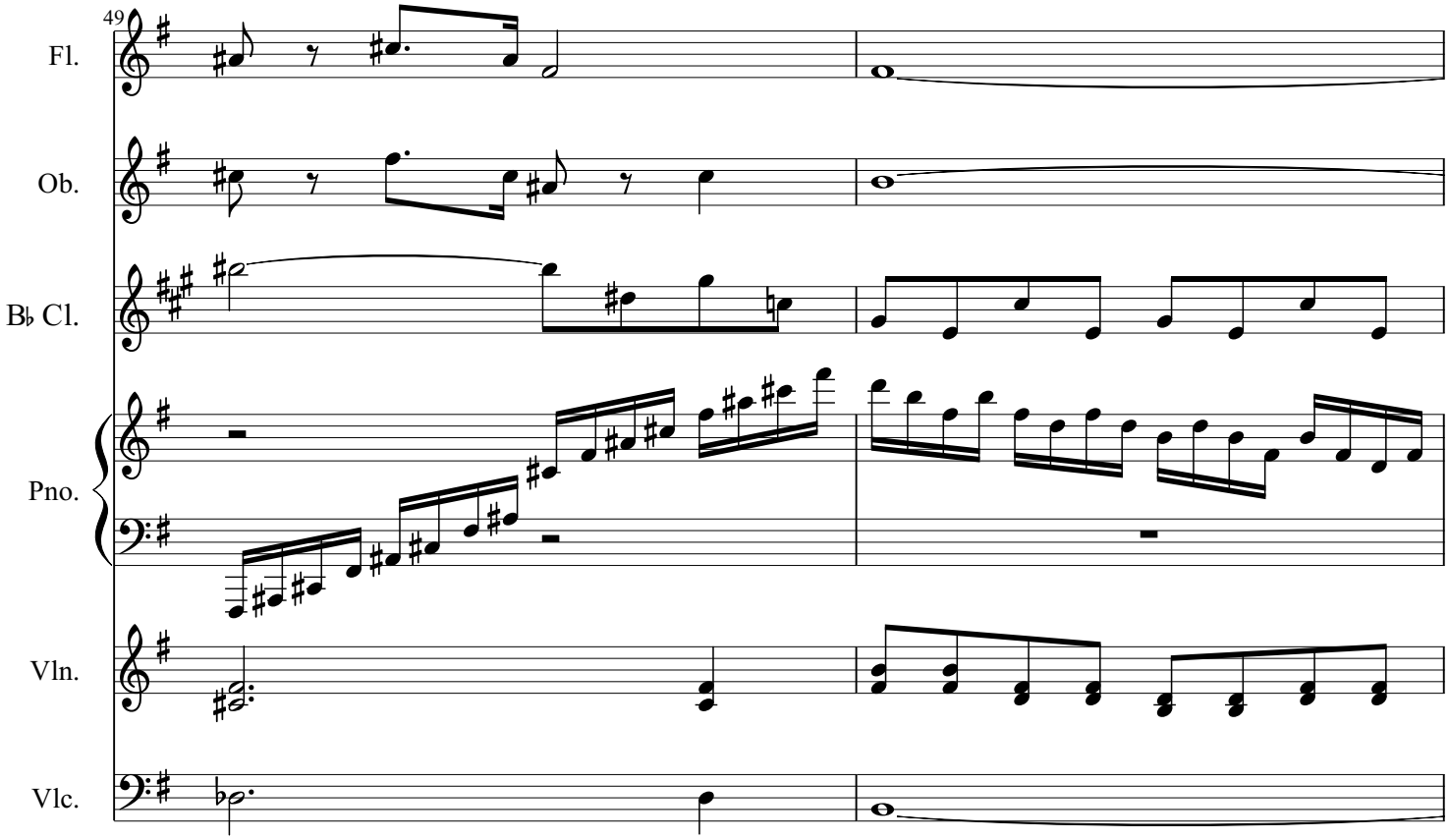
Iva Burýšková
(*1997)

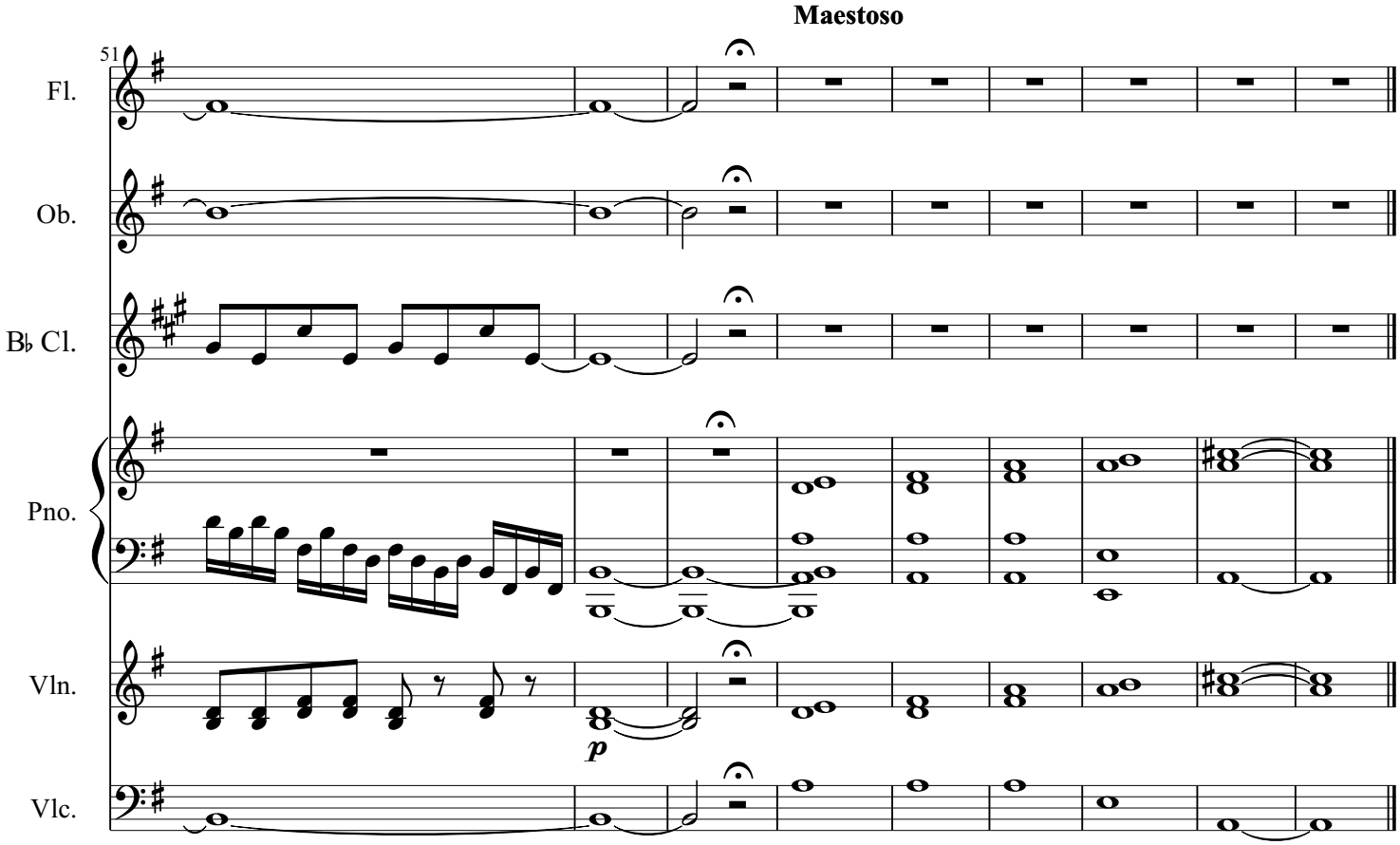
Allegretto

15
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.
17
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.

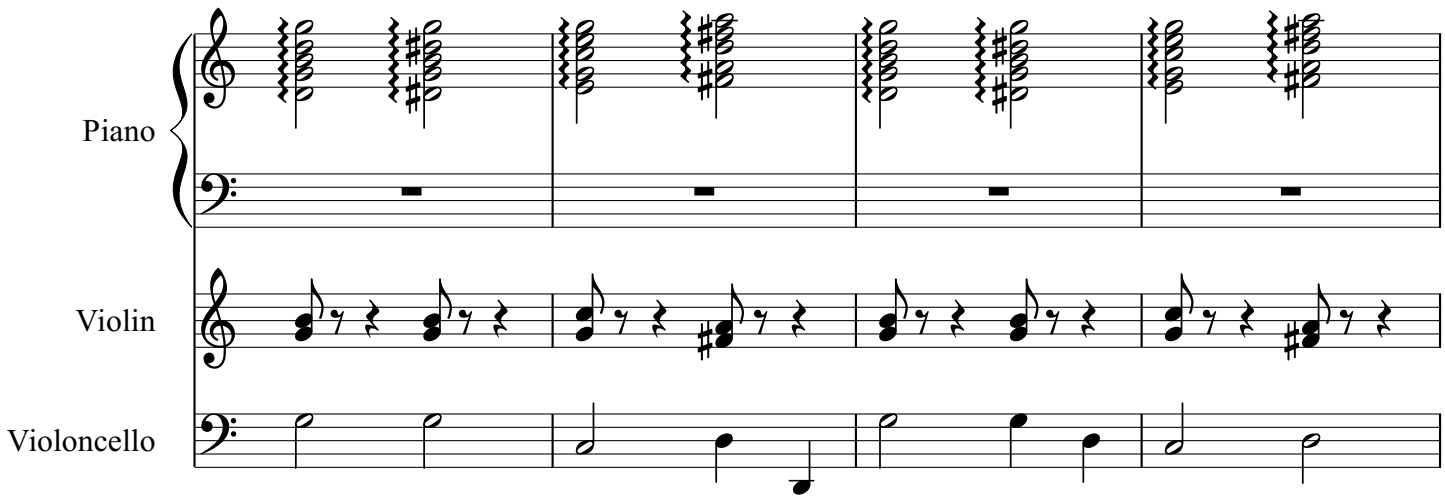
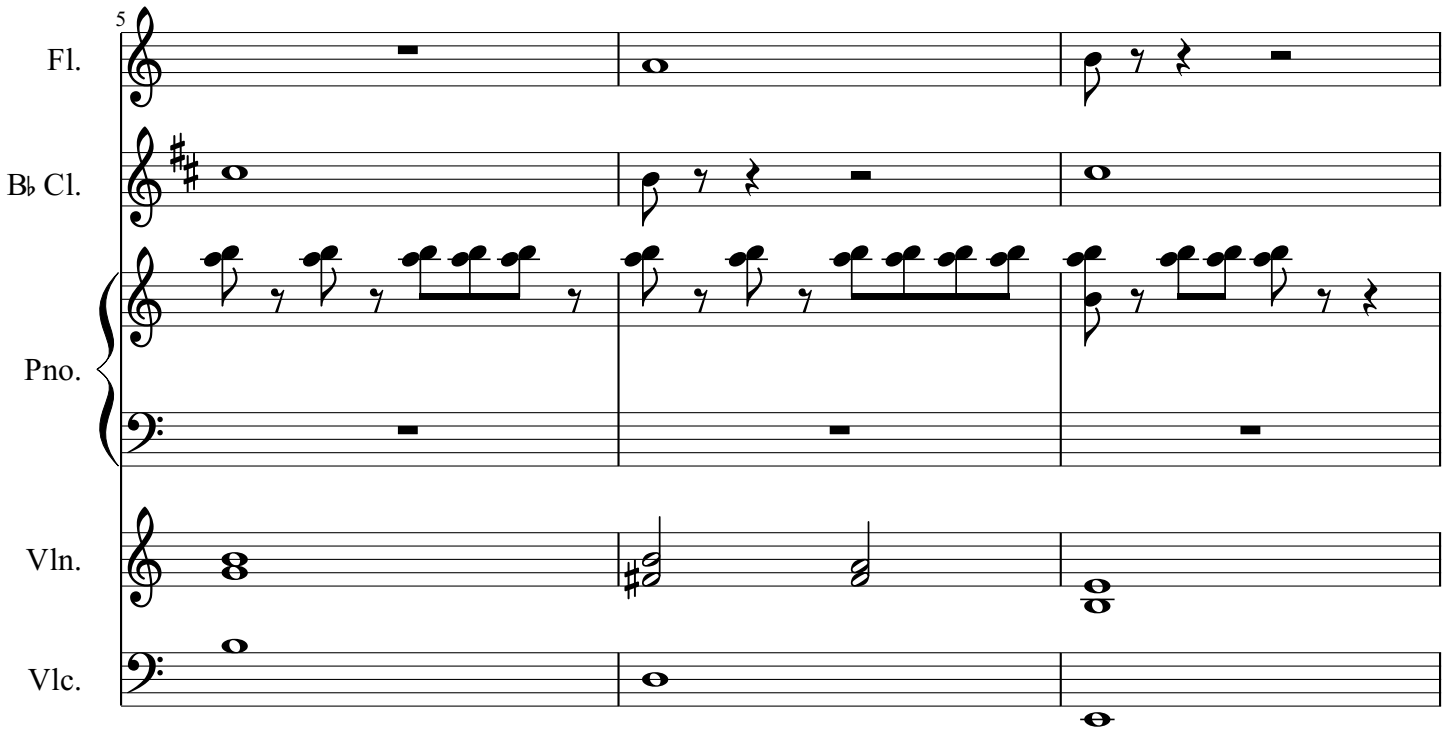
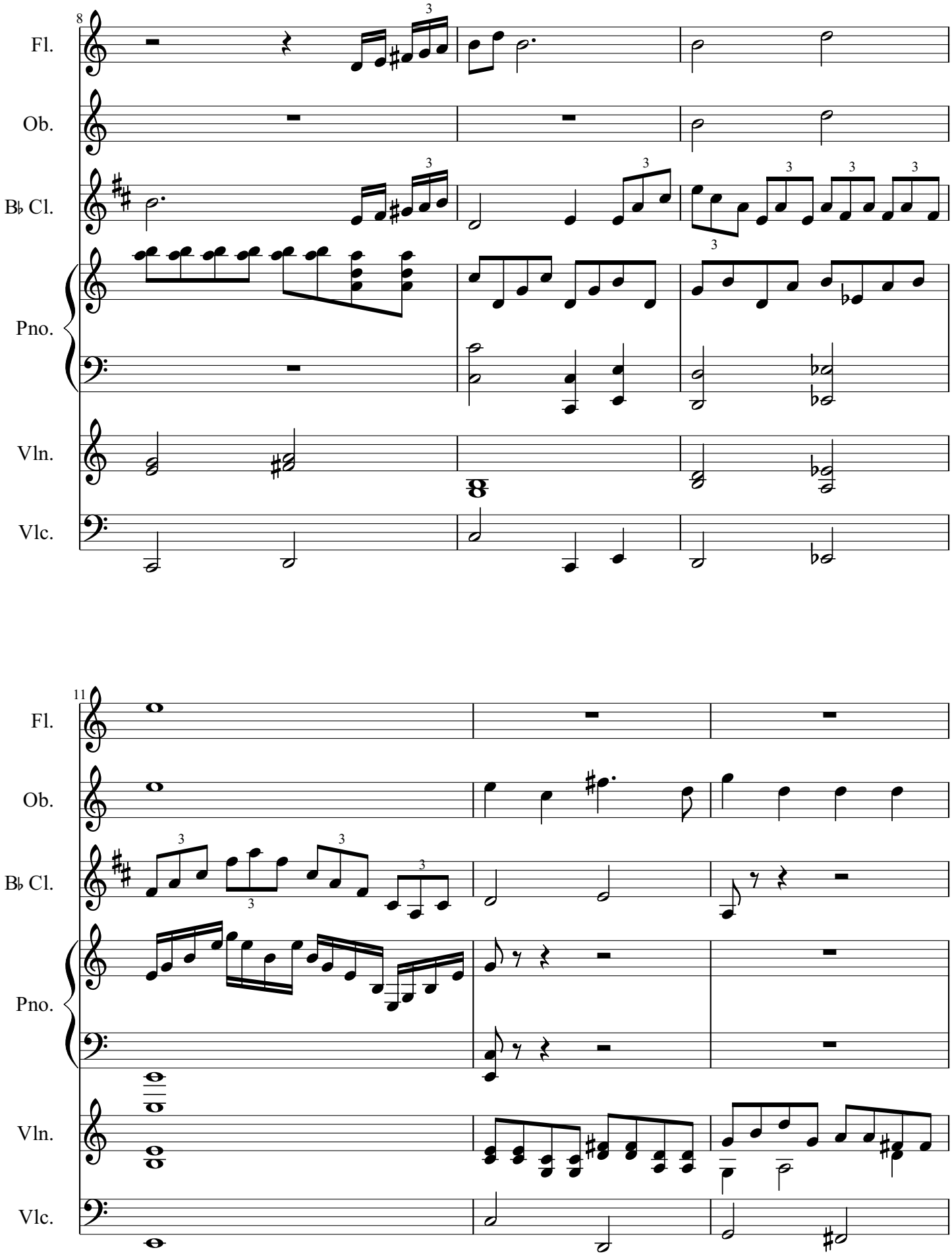
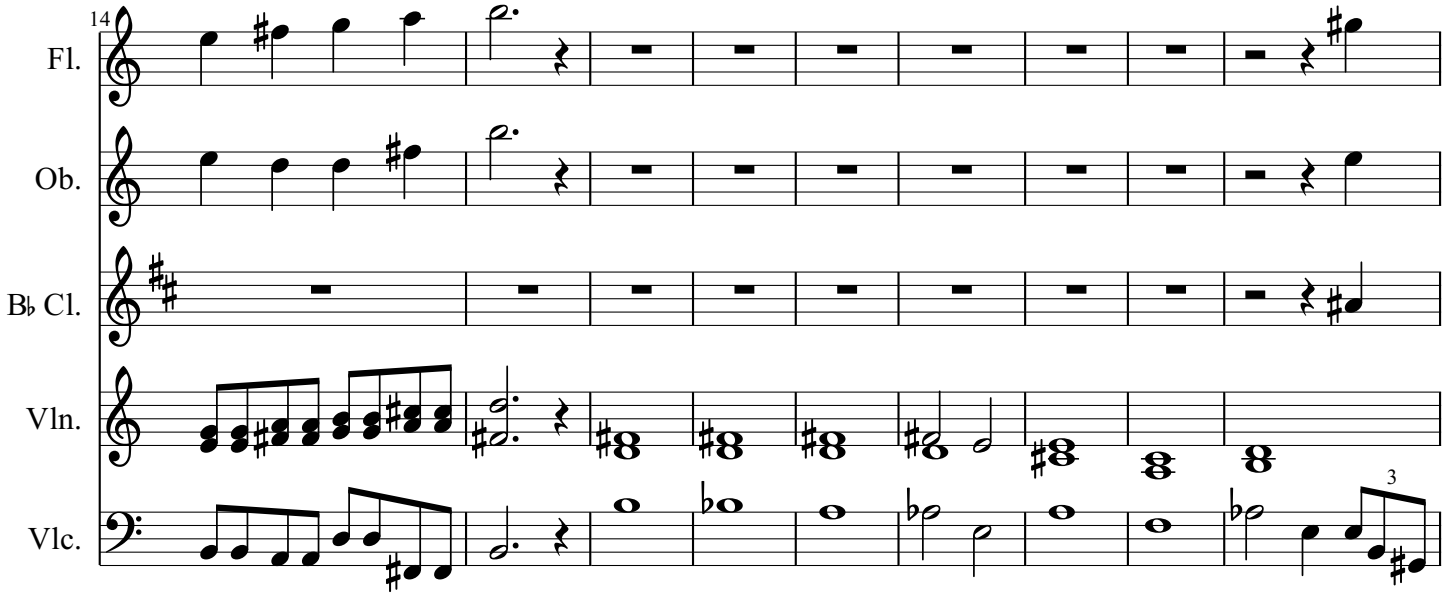
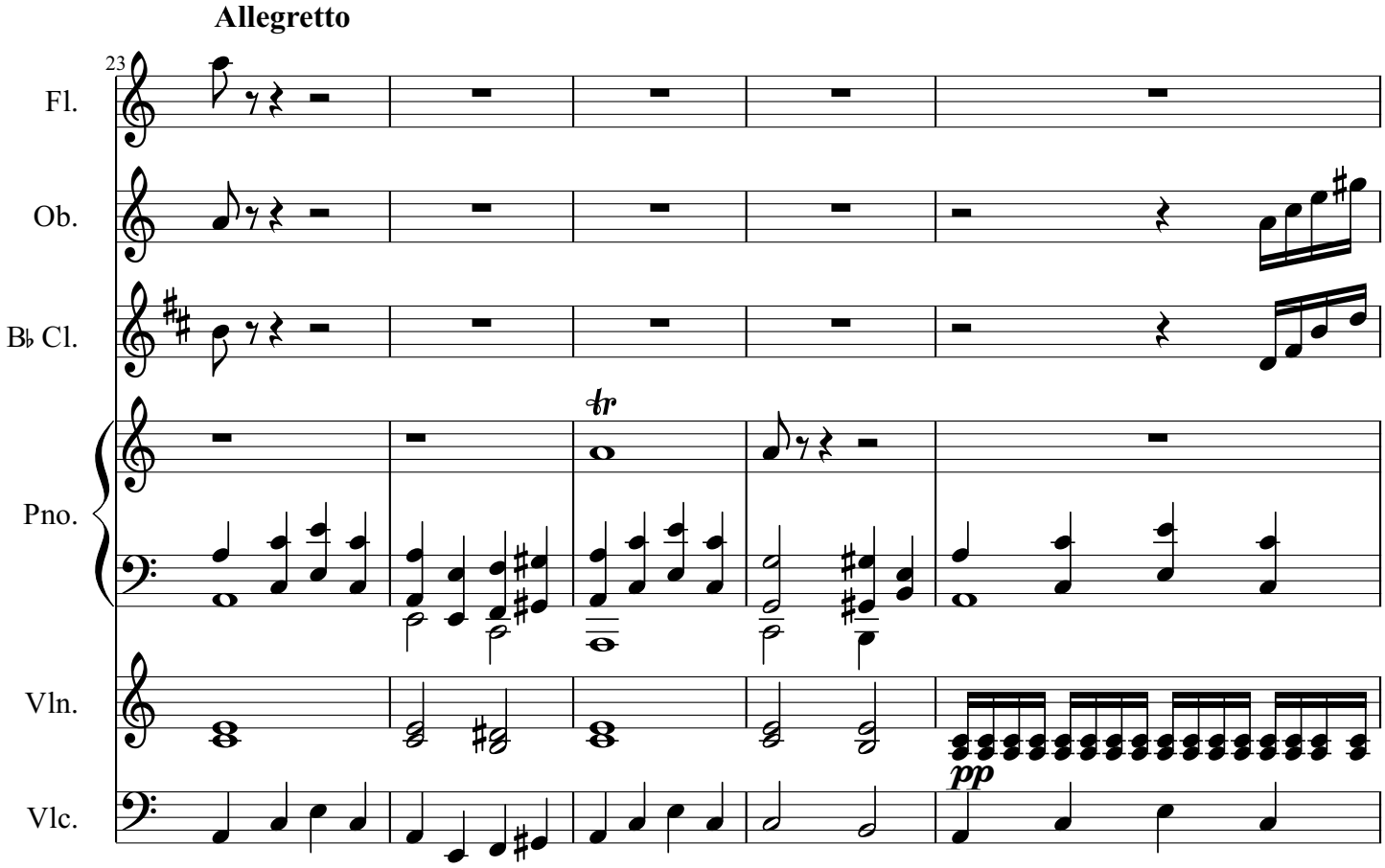
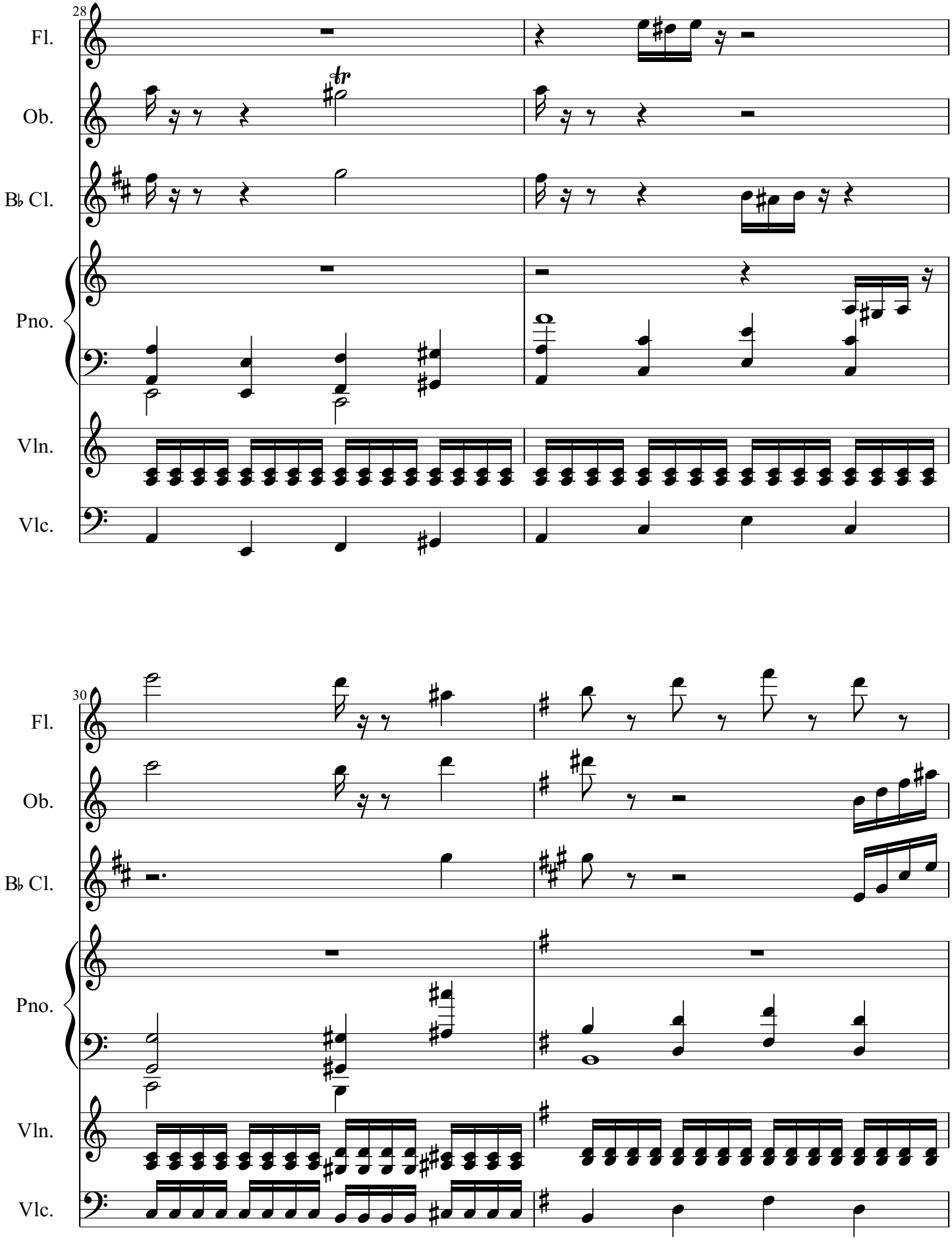
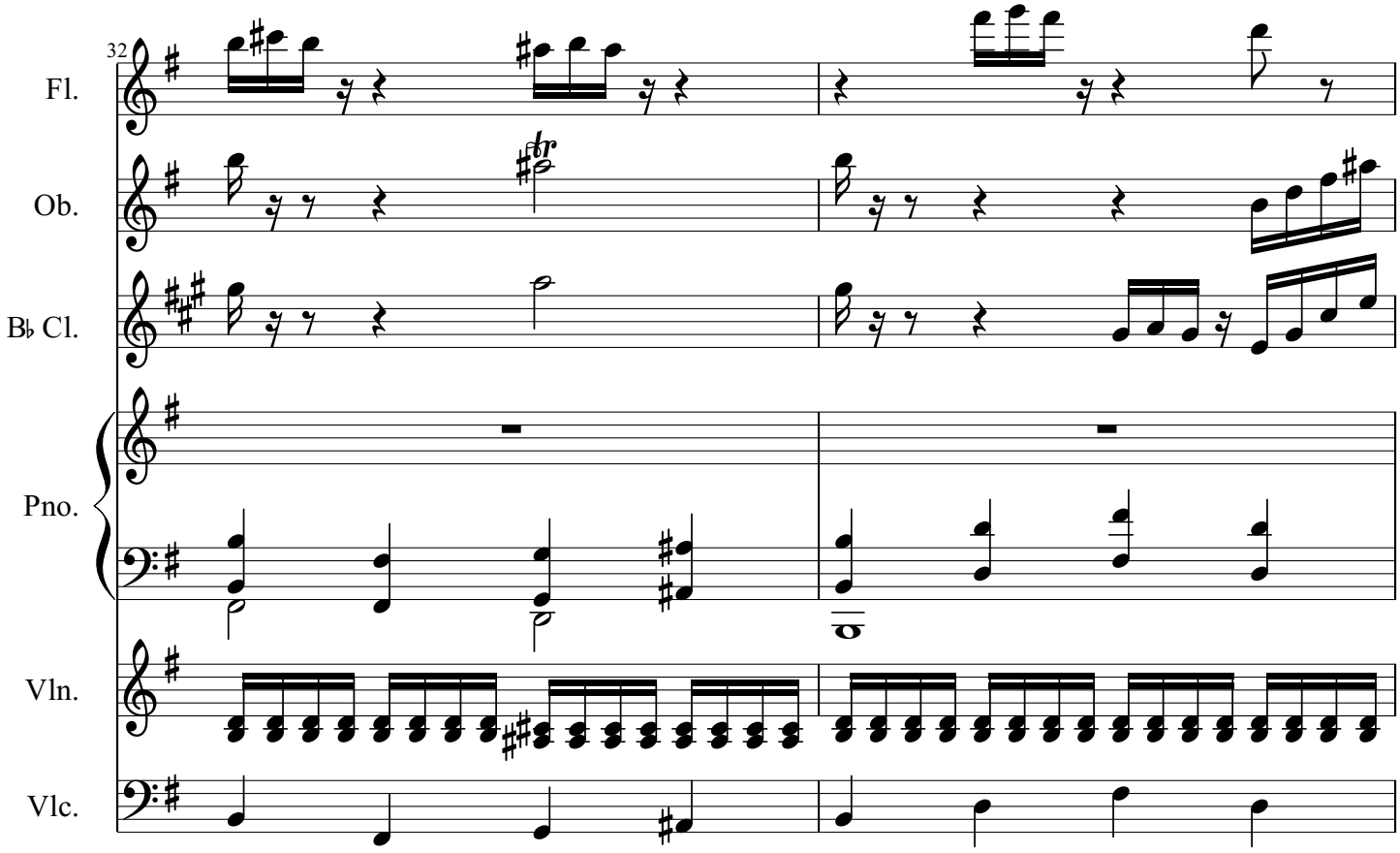
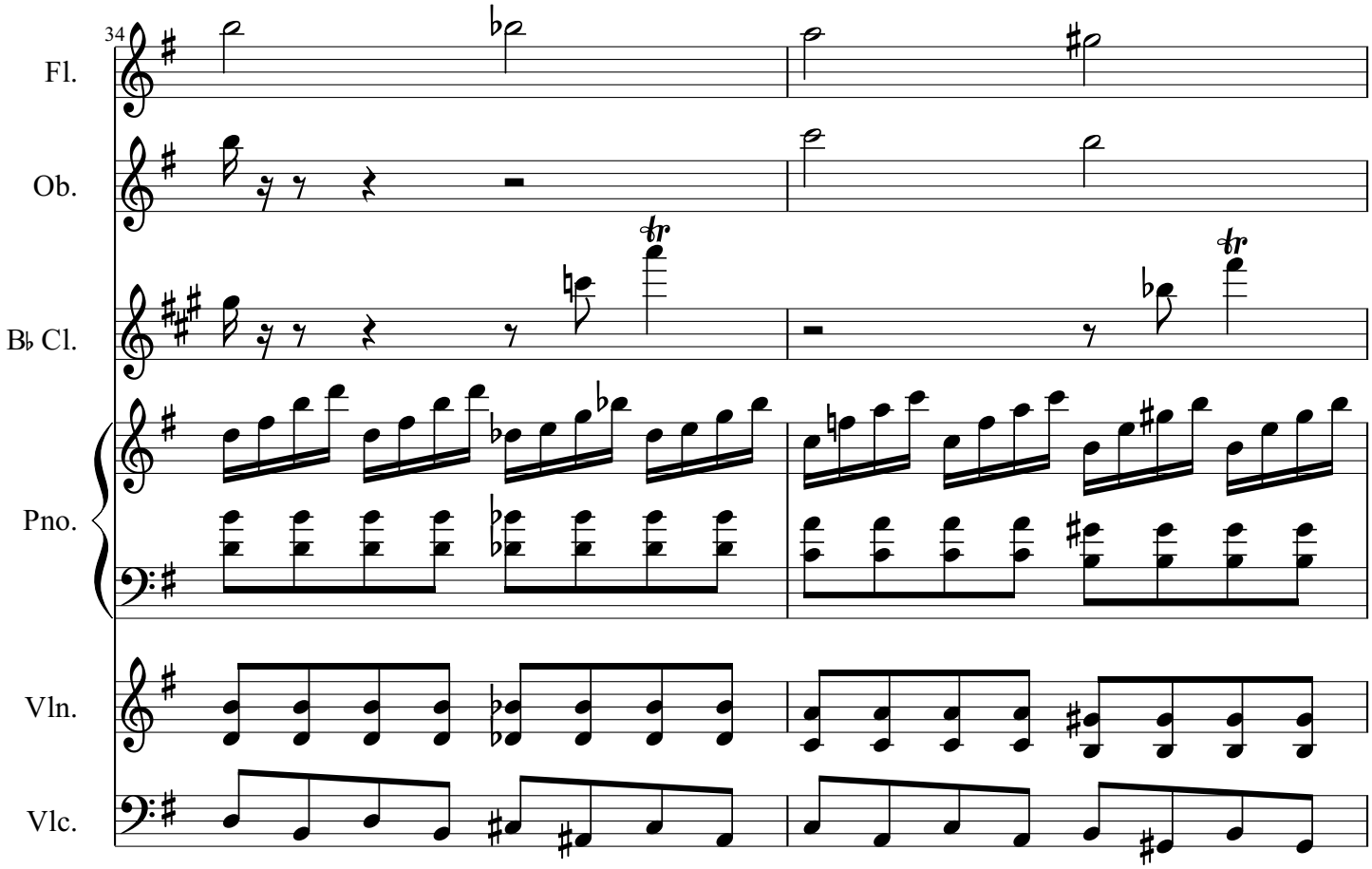
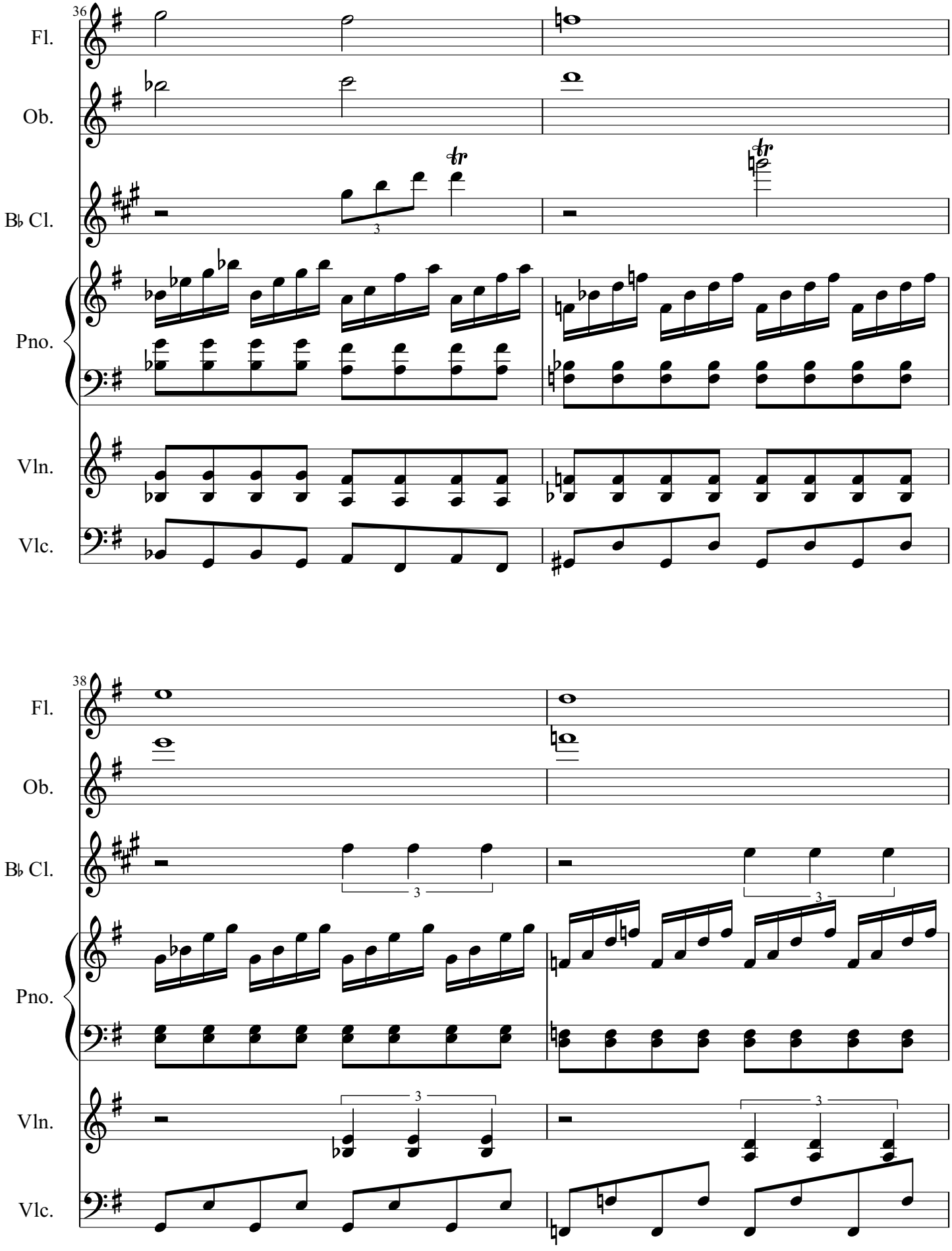
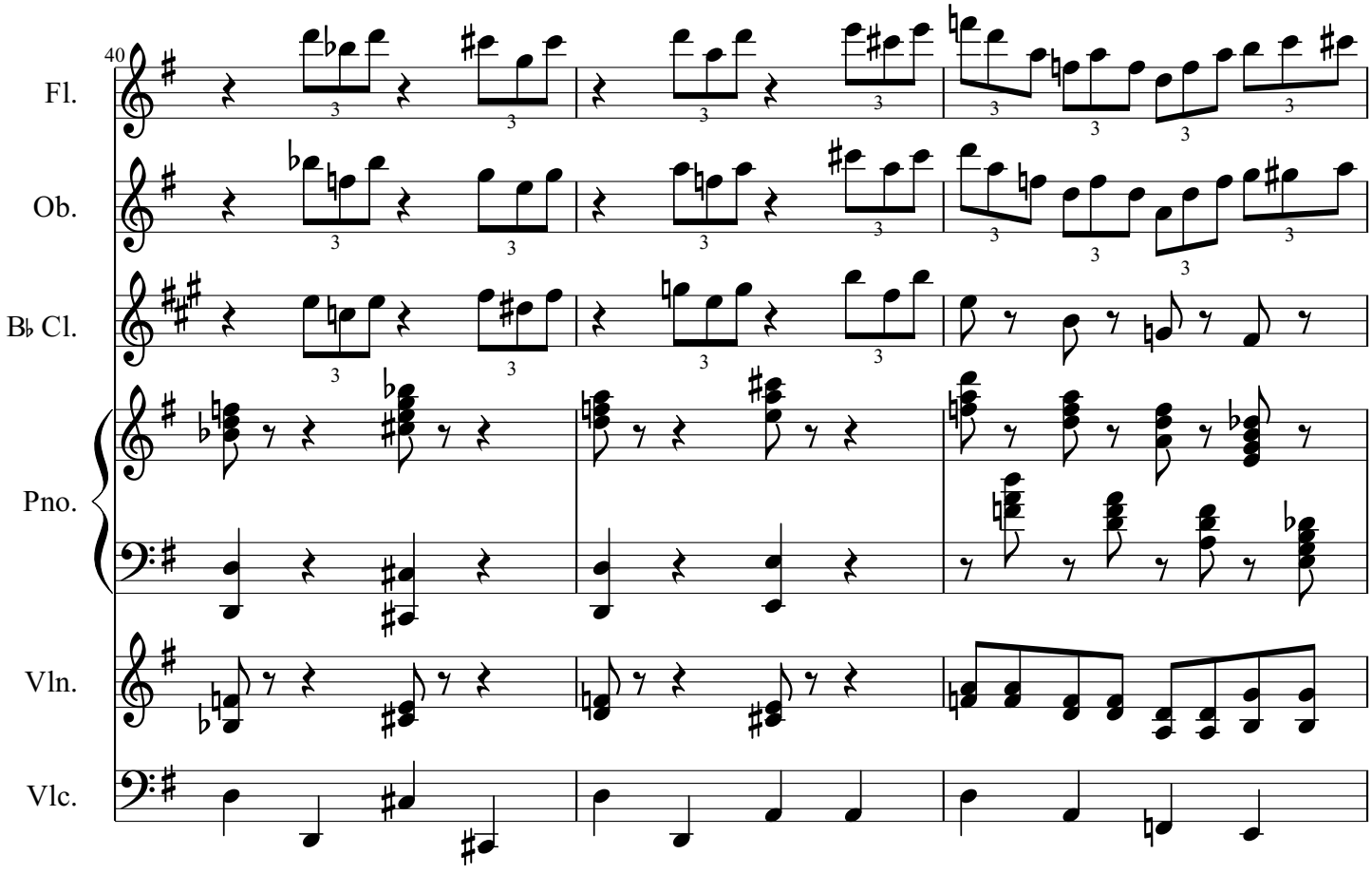
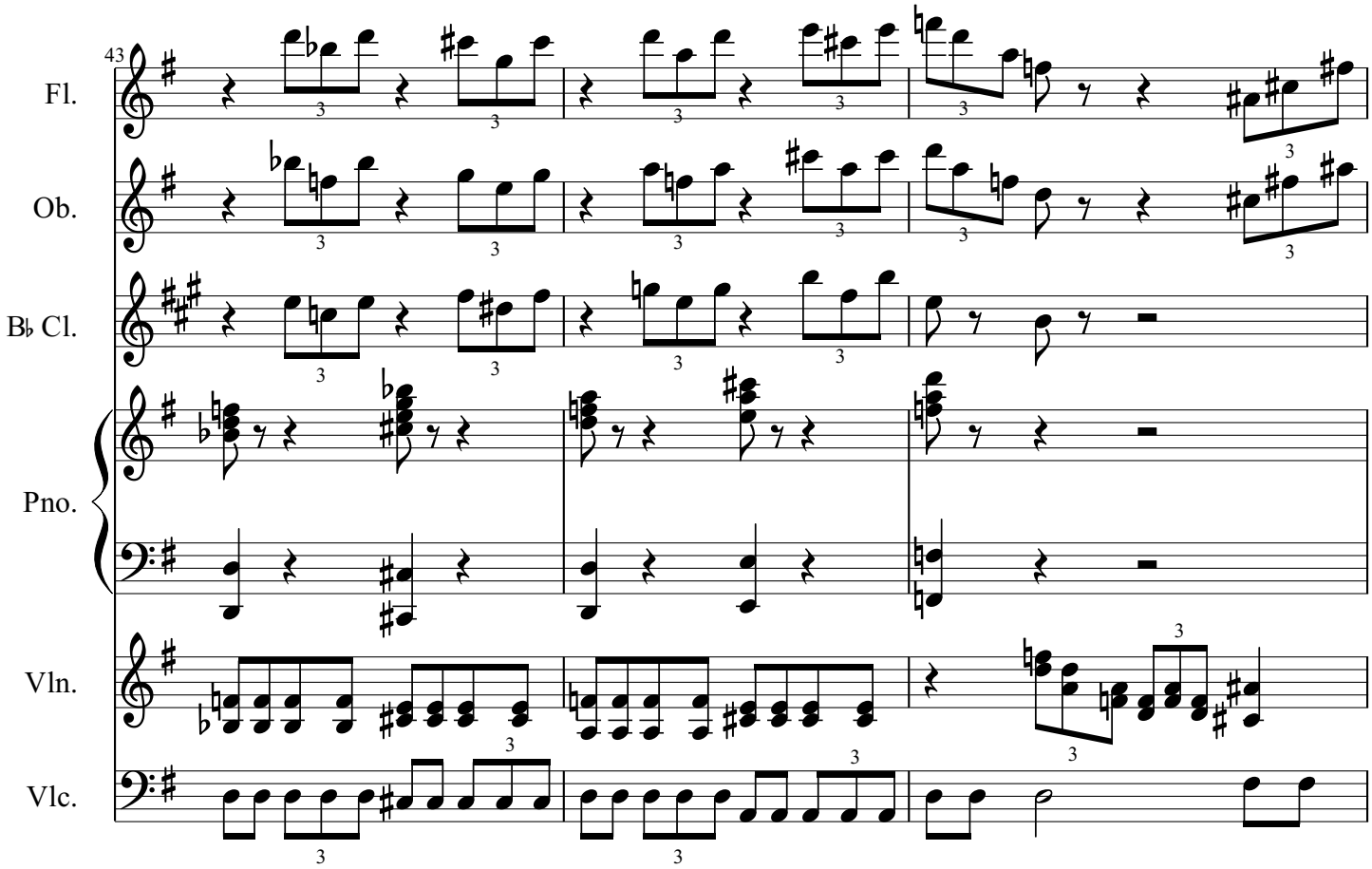
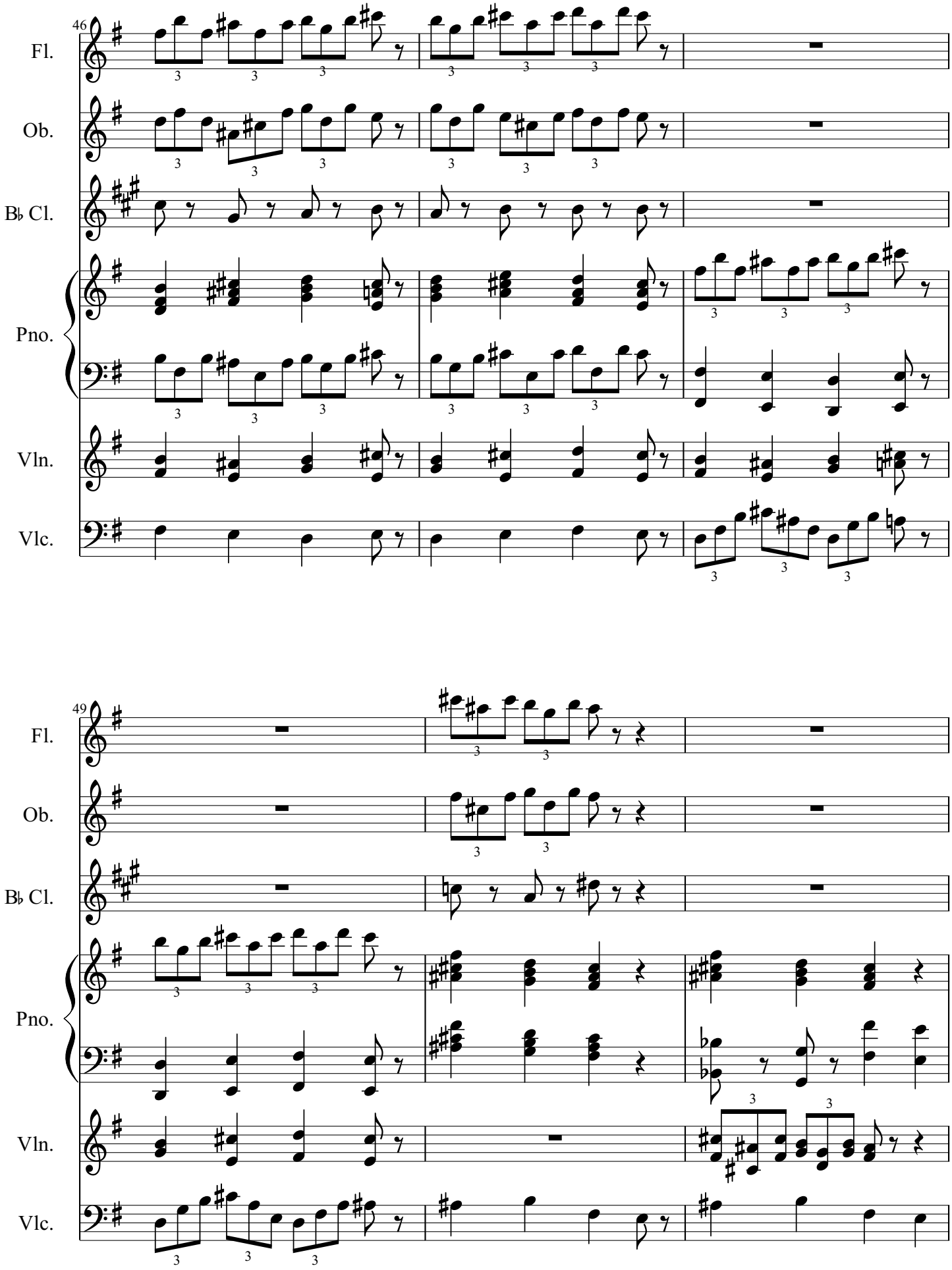
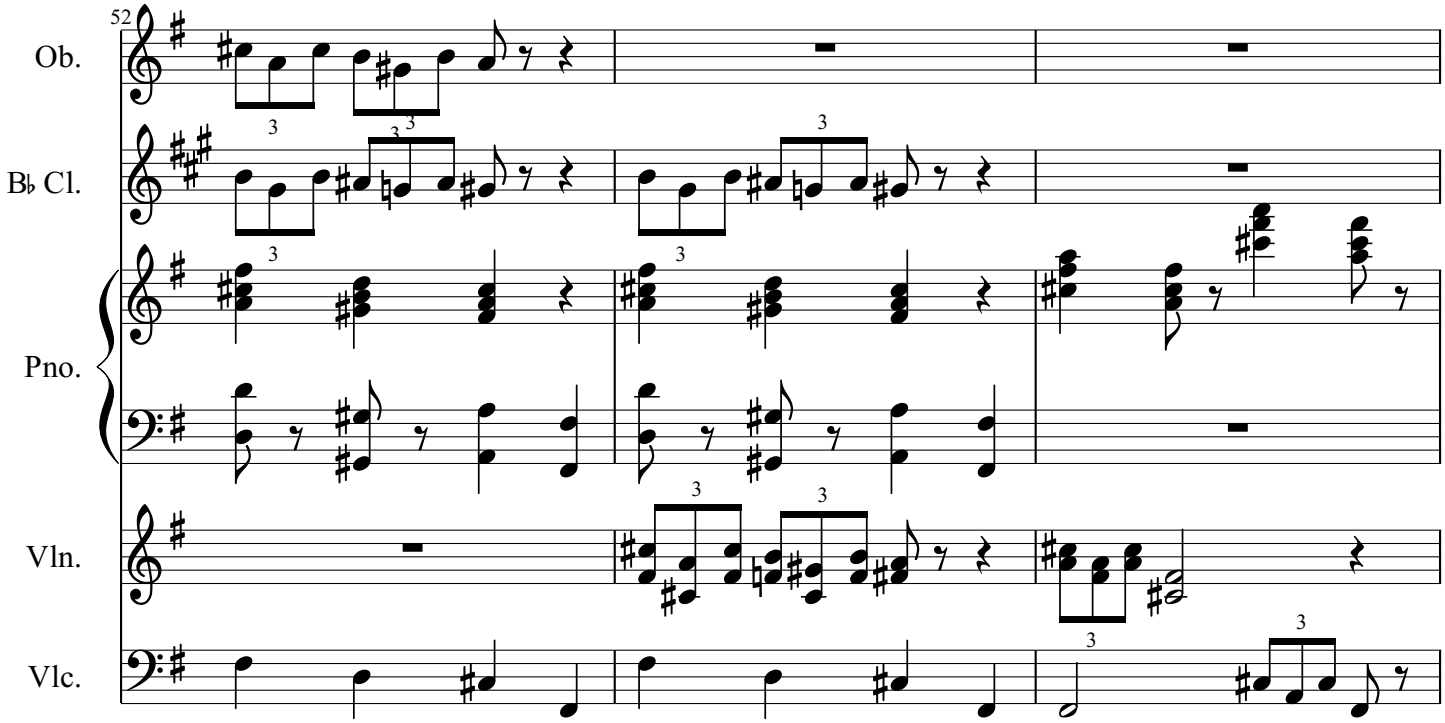
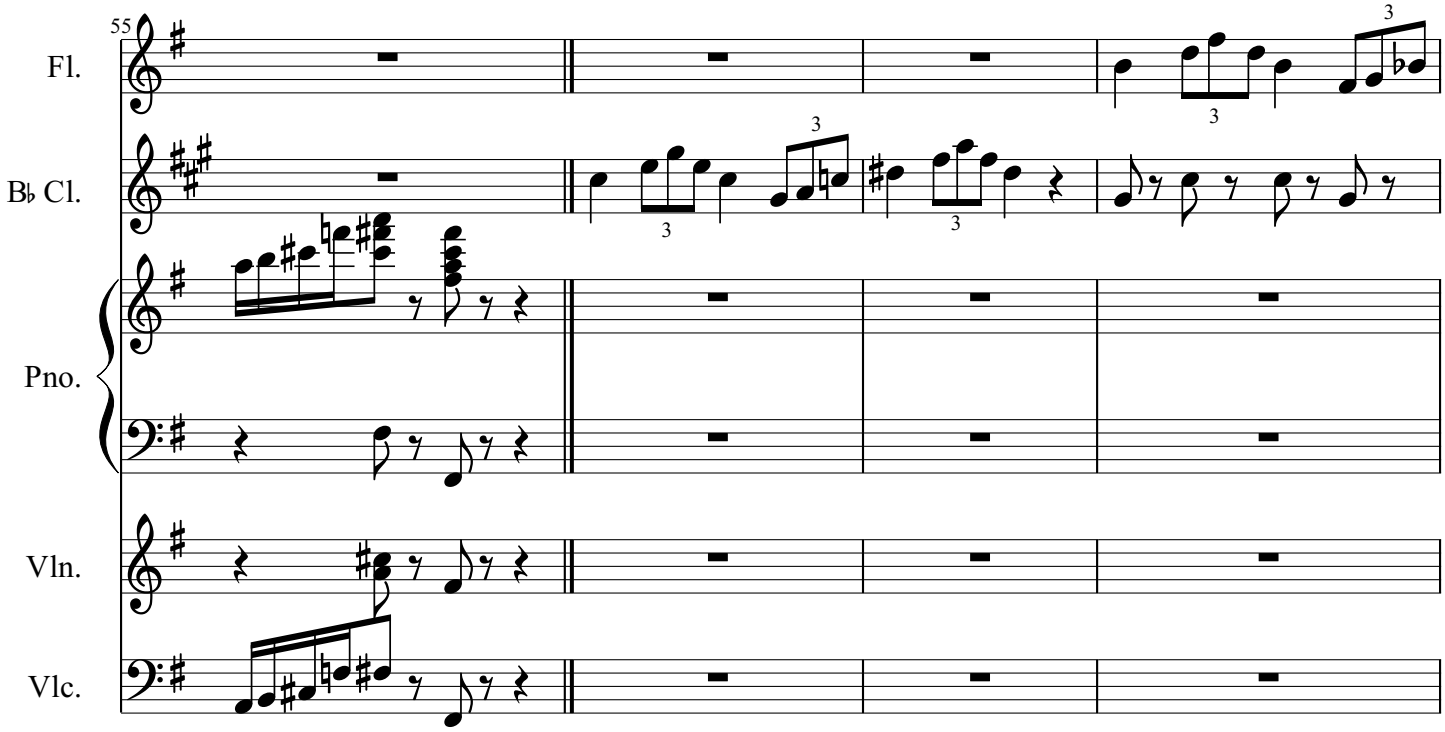
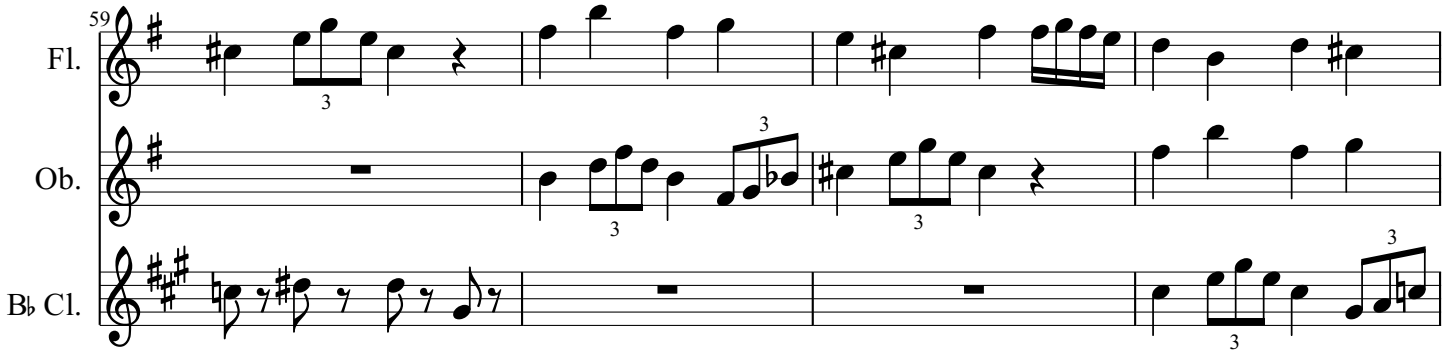
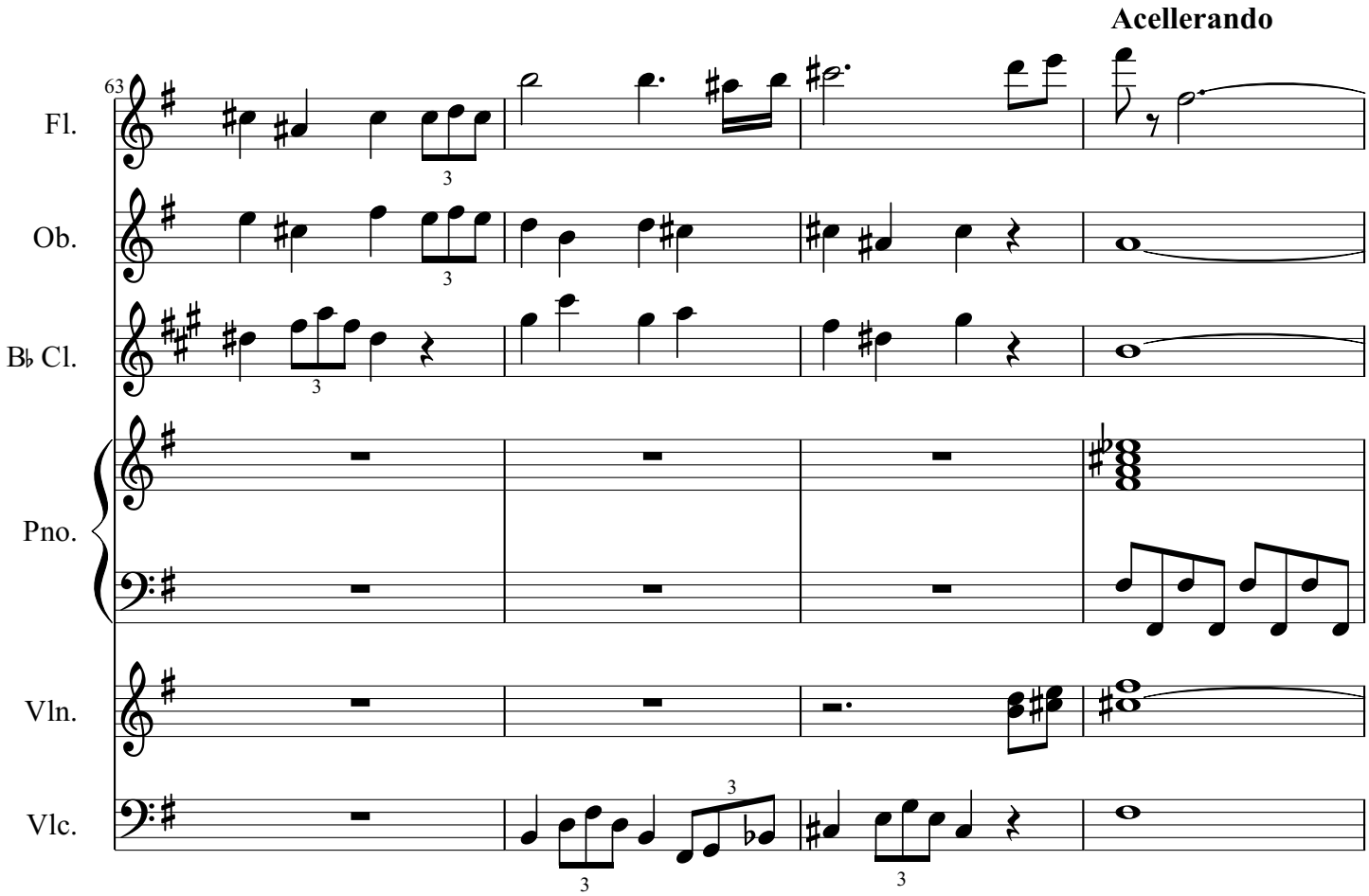
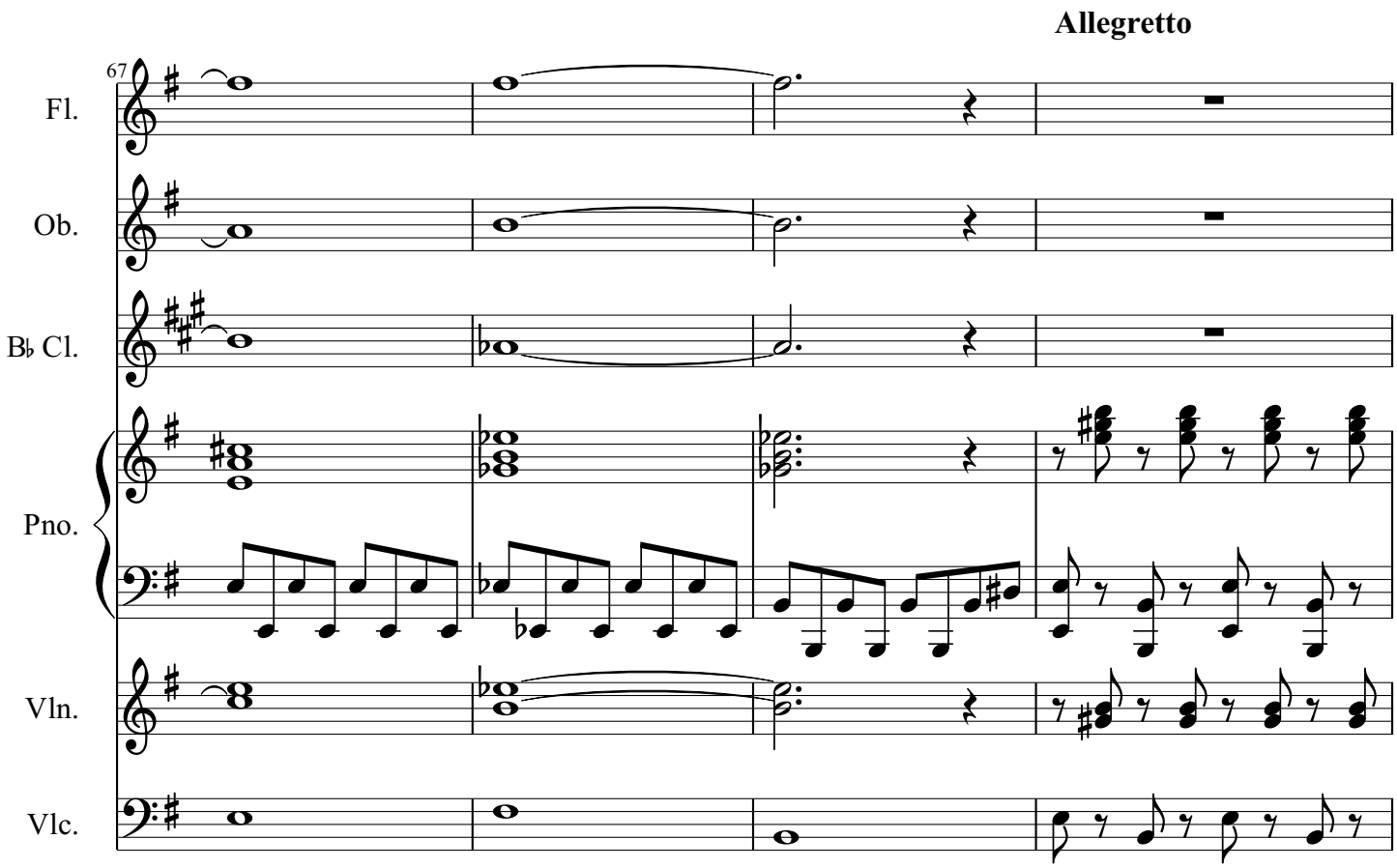
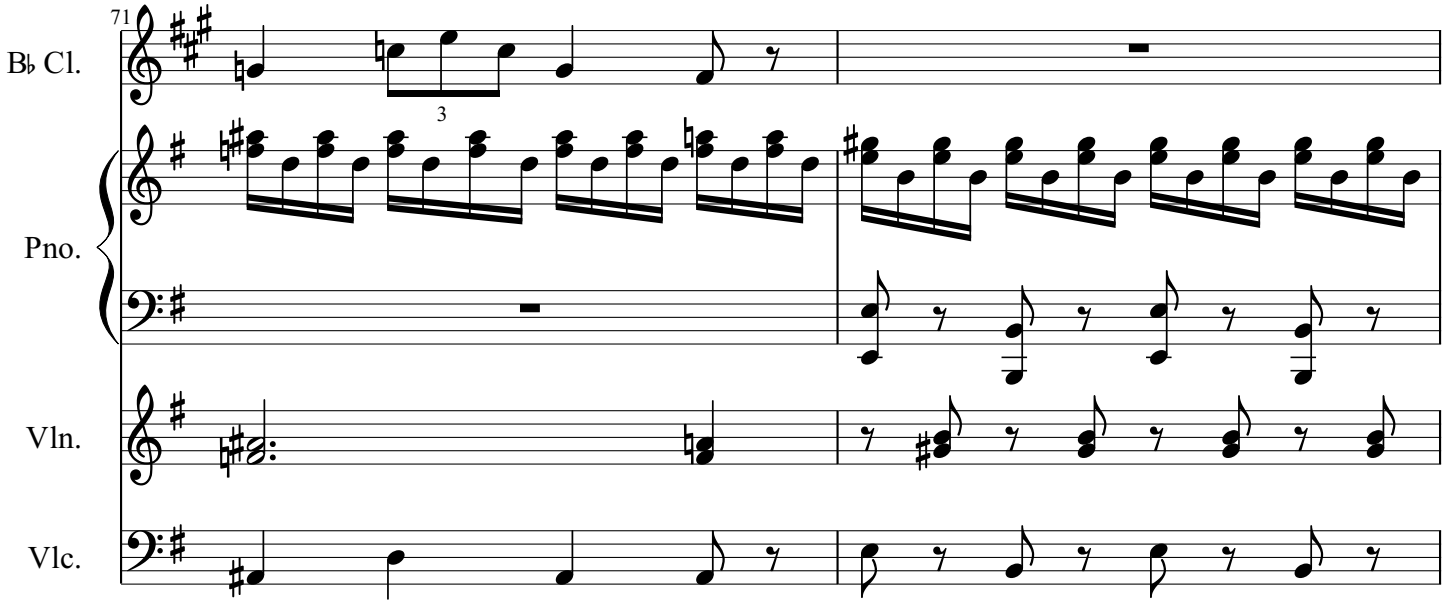
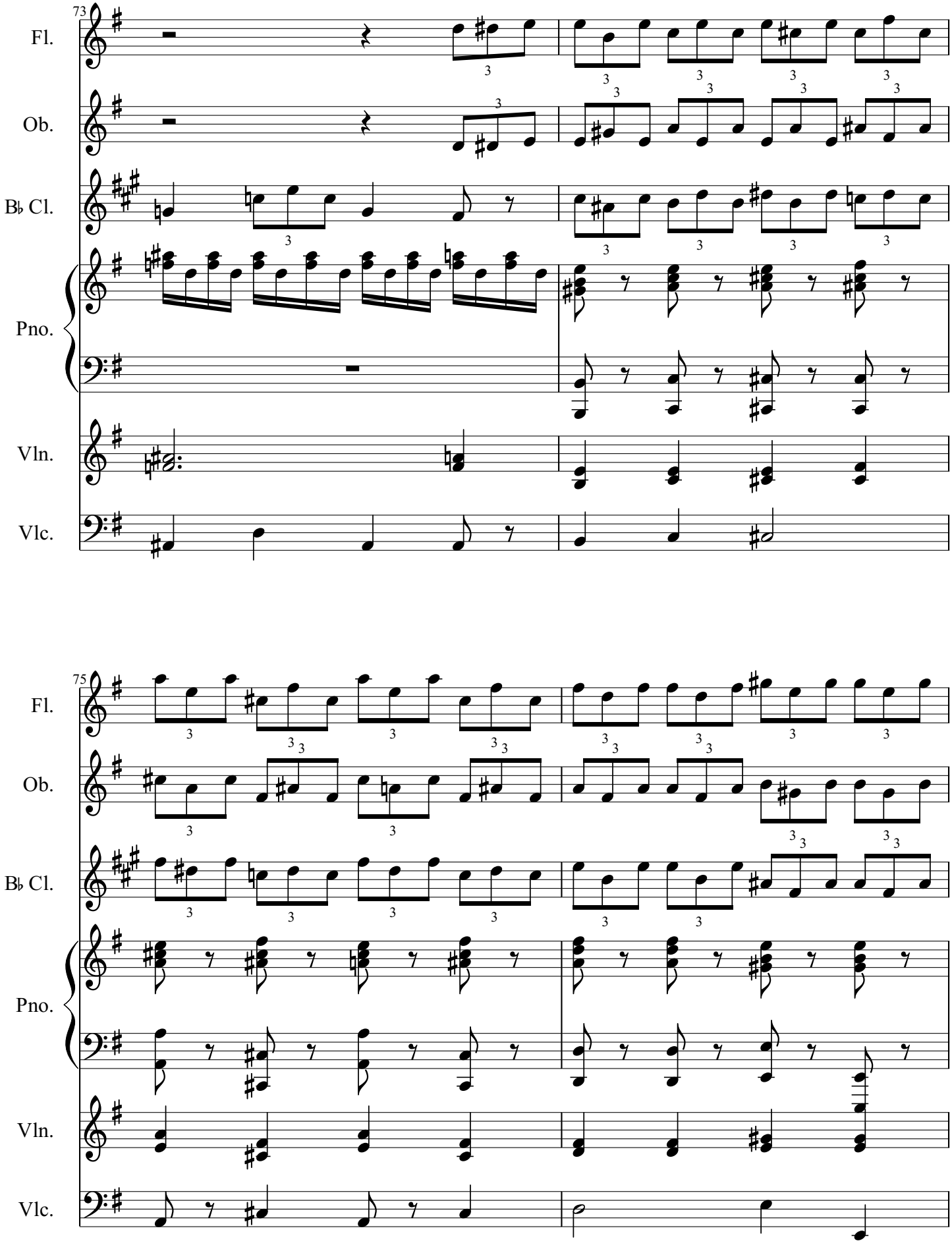
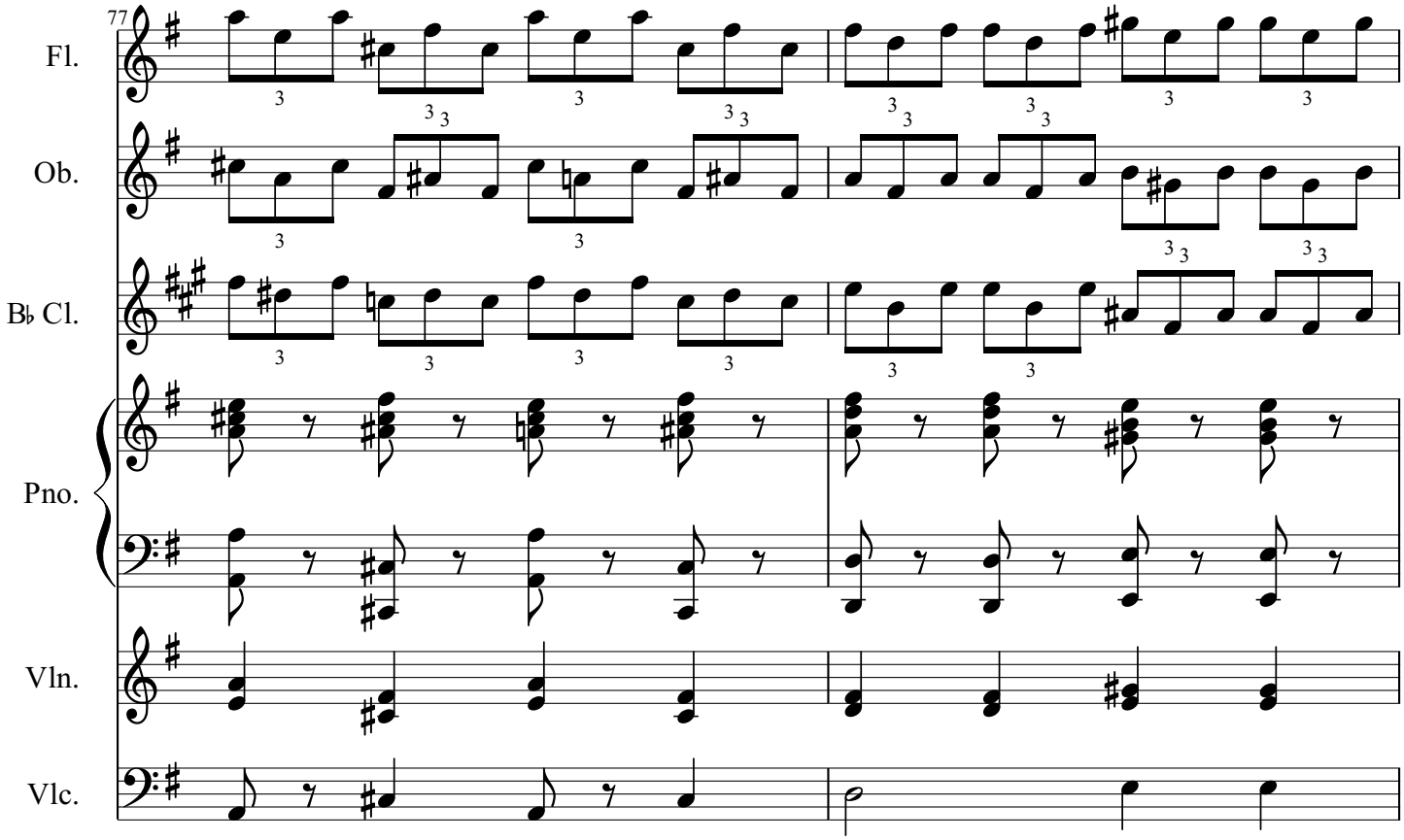
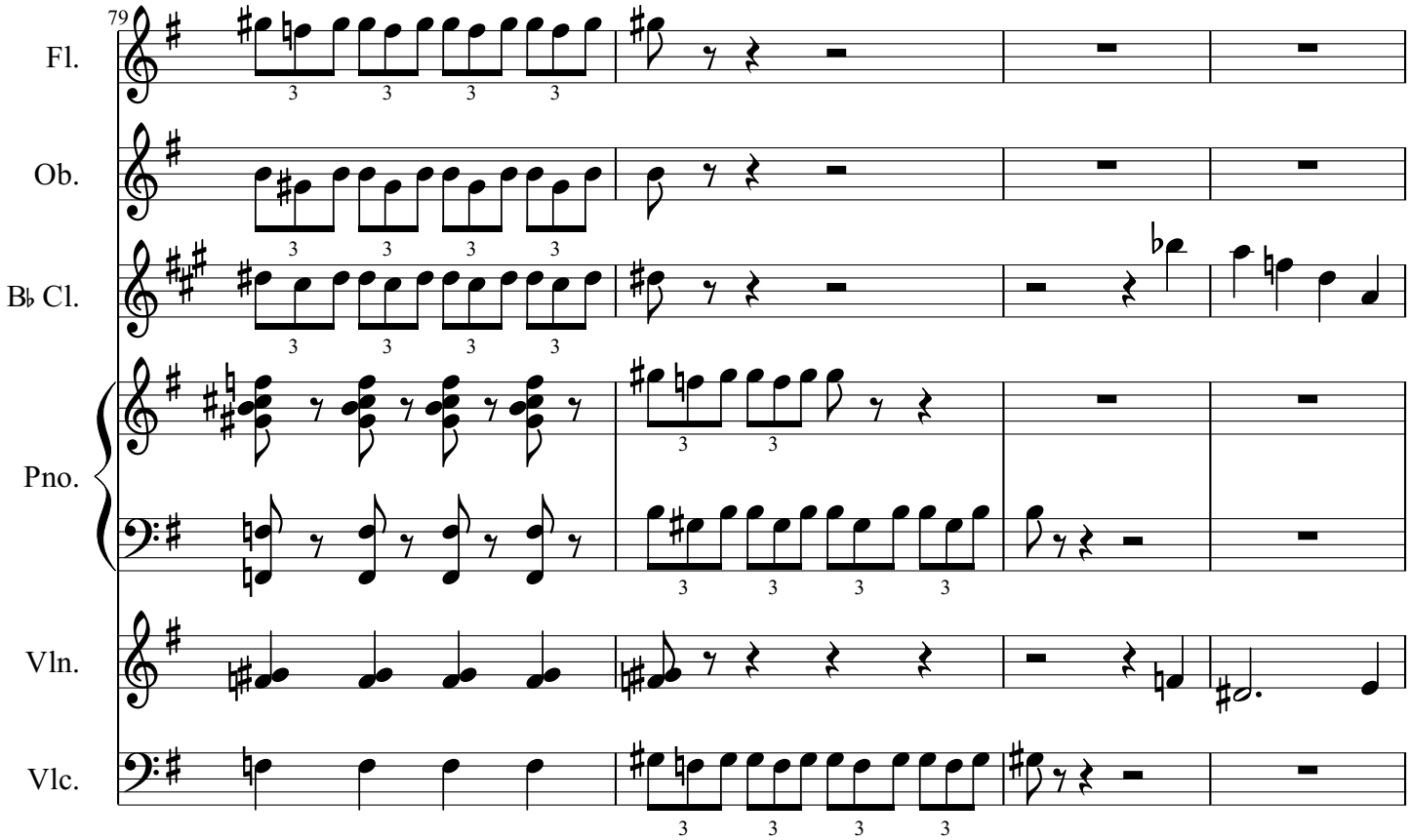
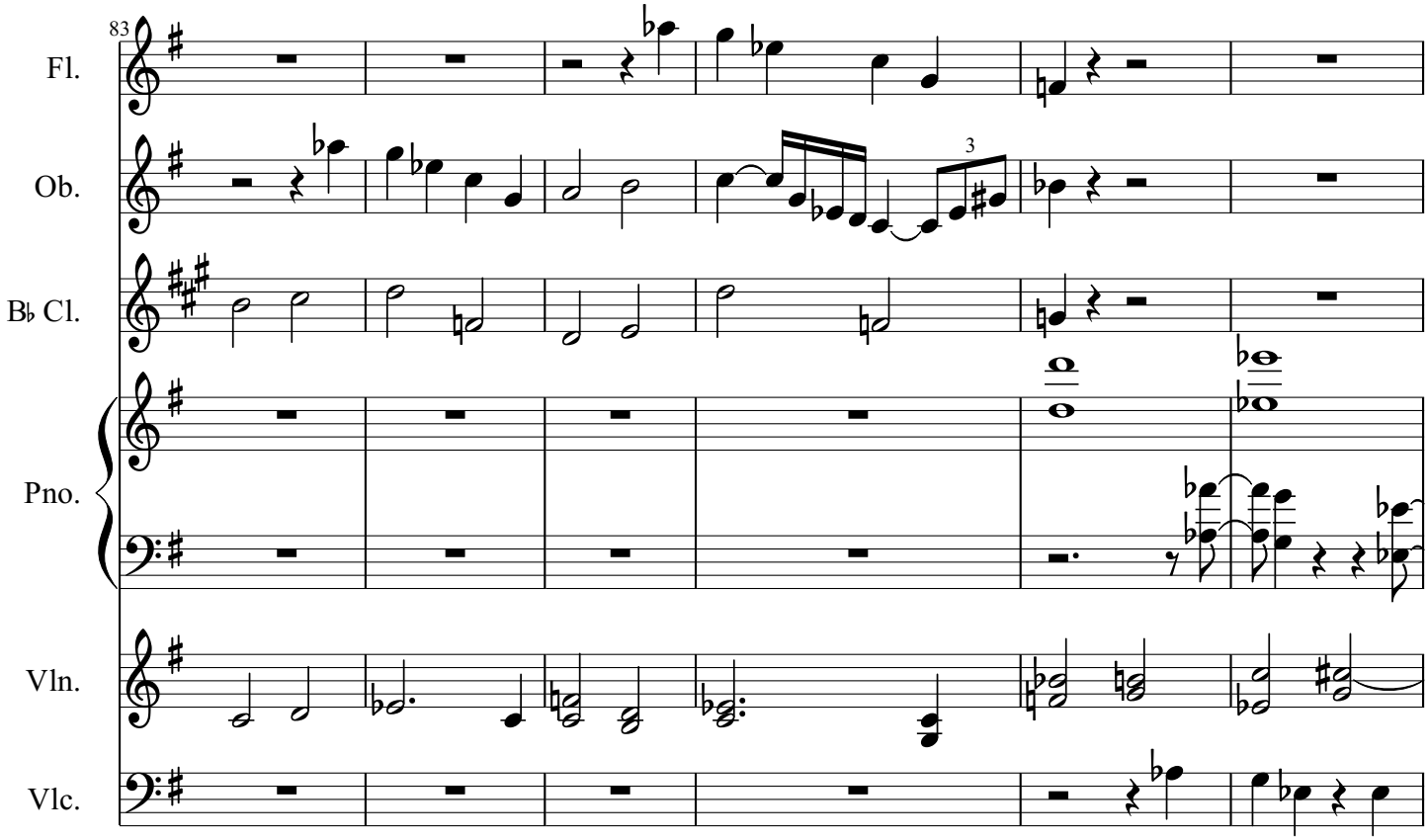
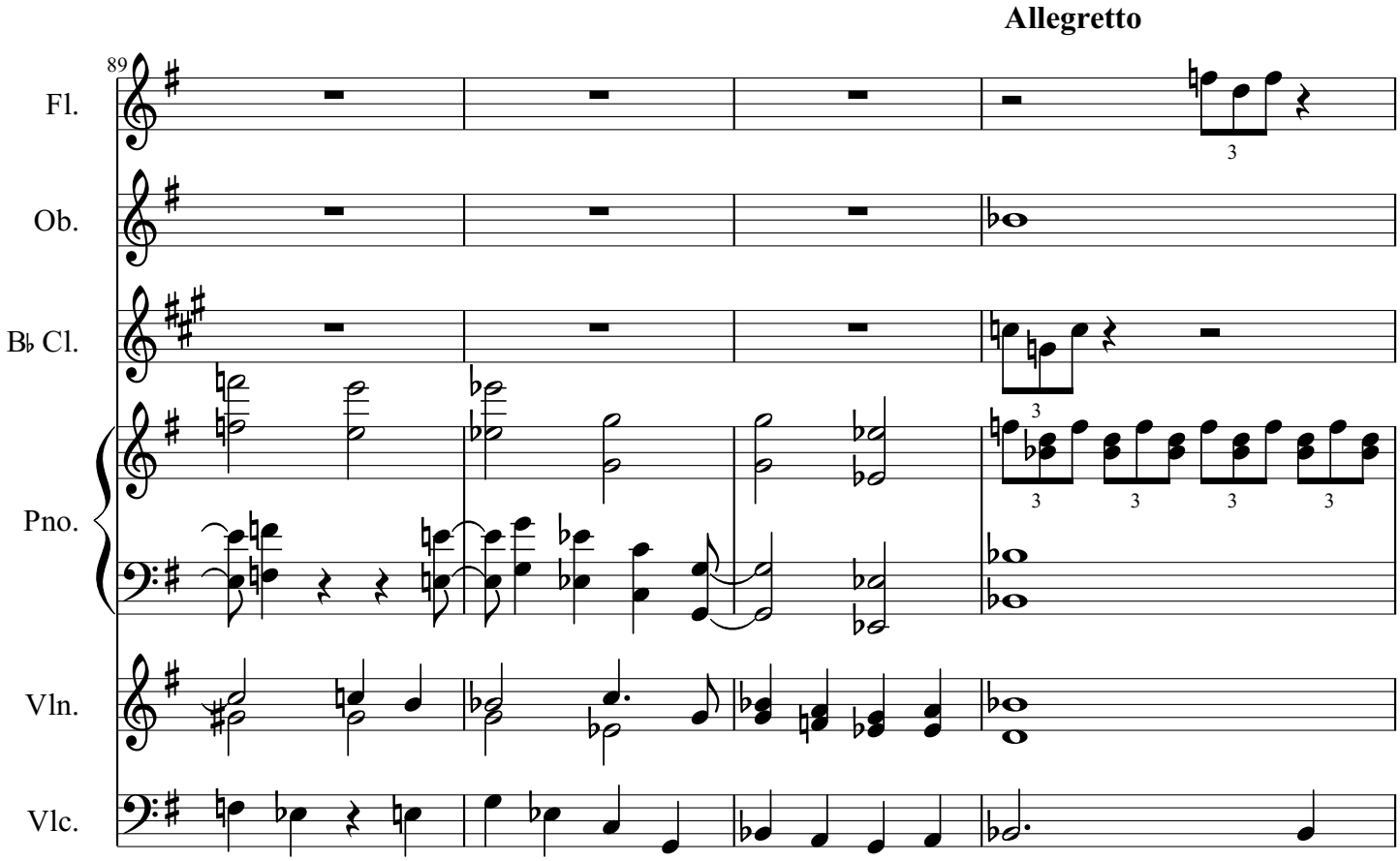
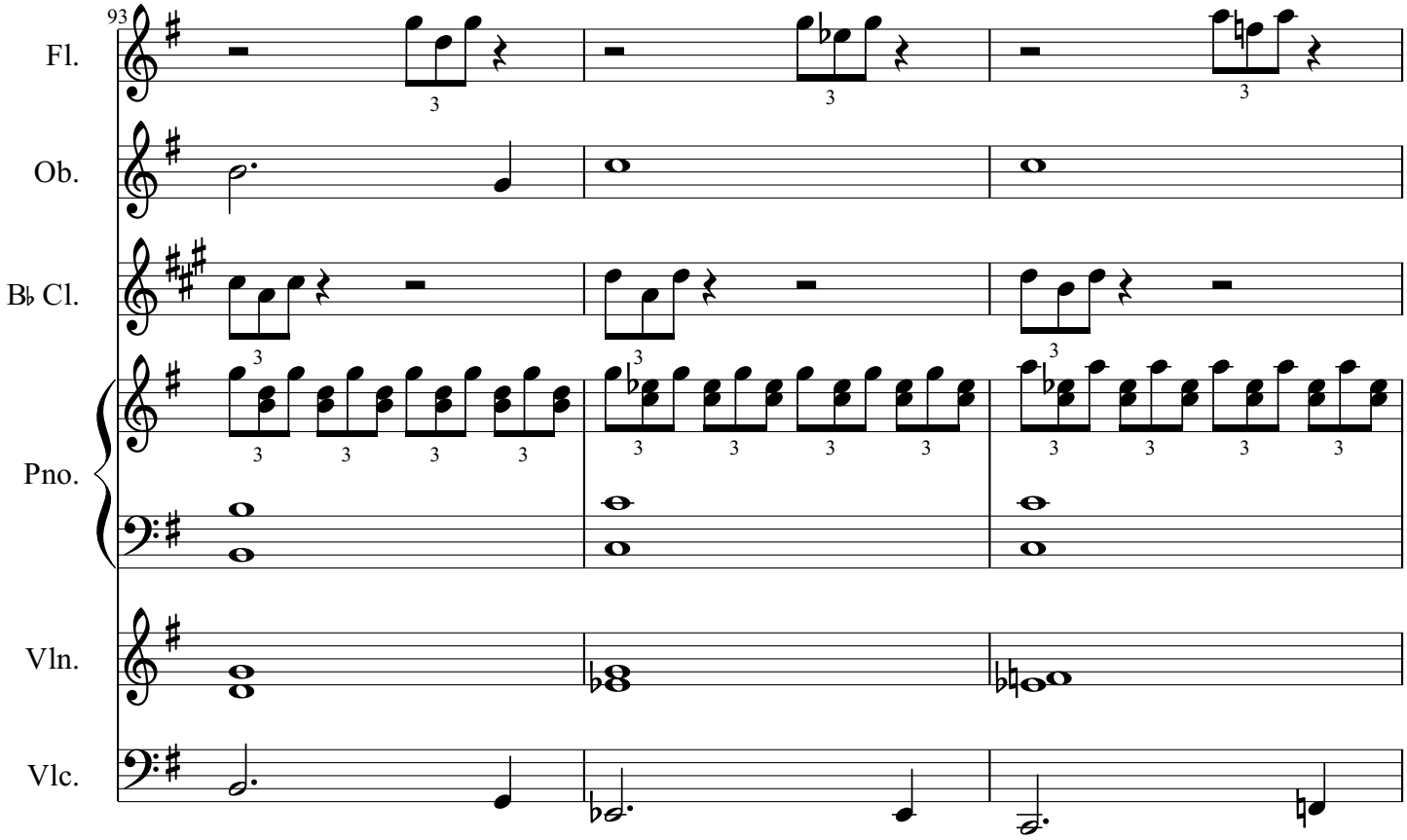
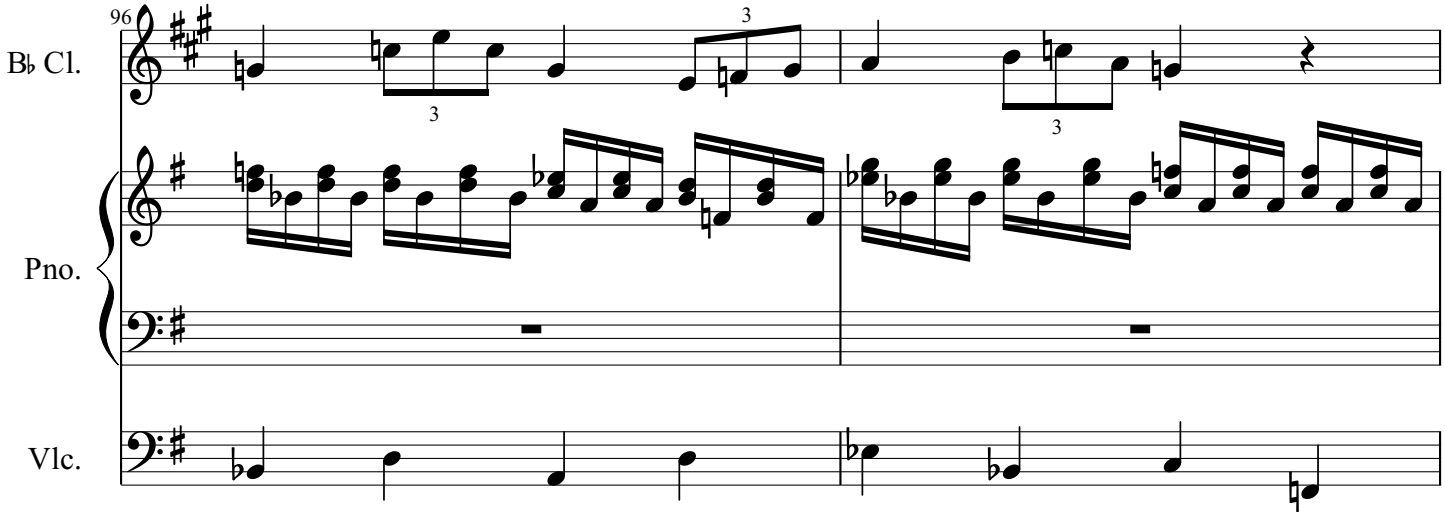
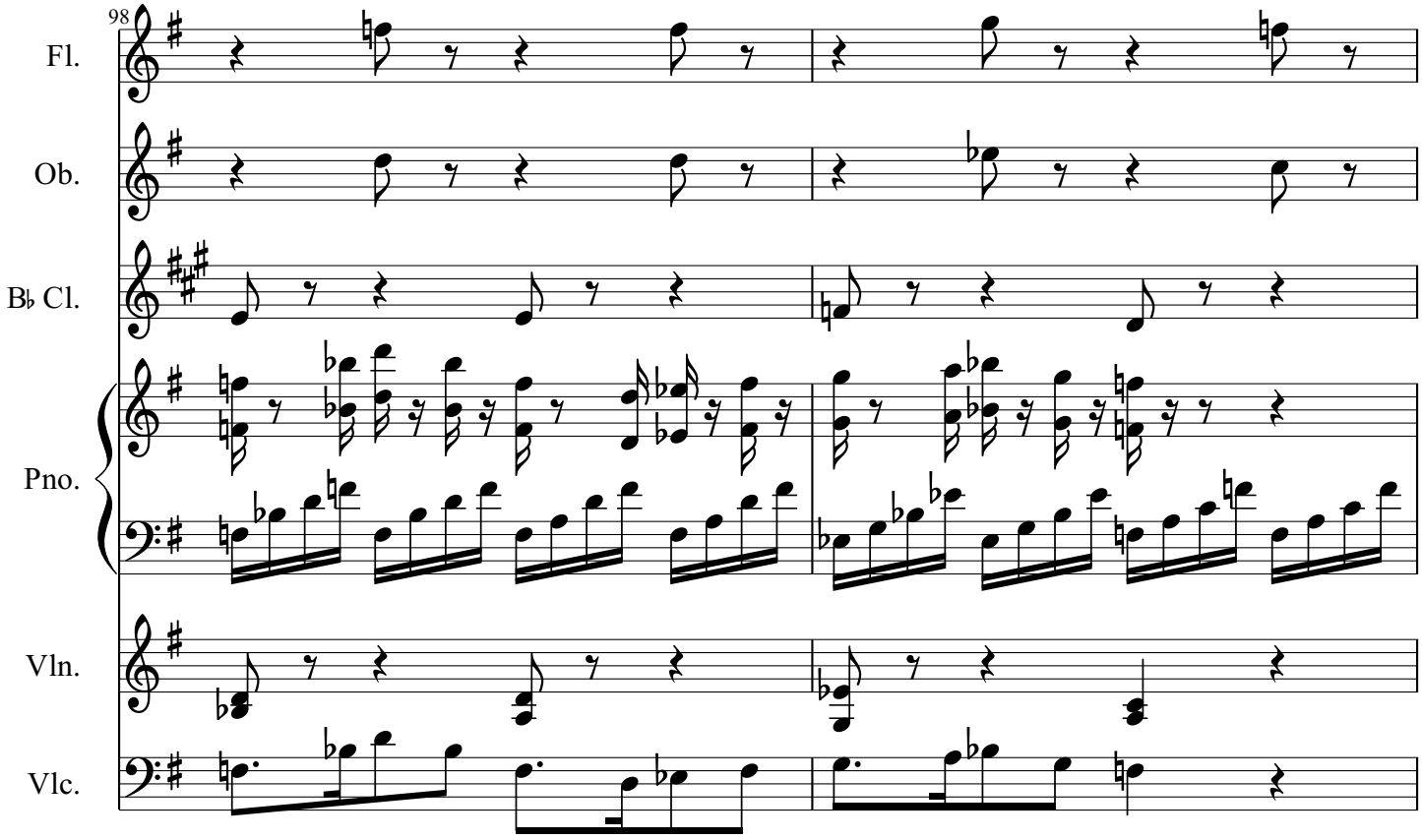
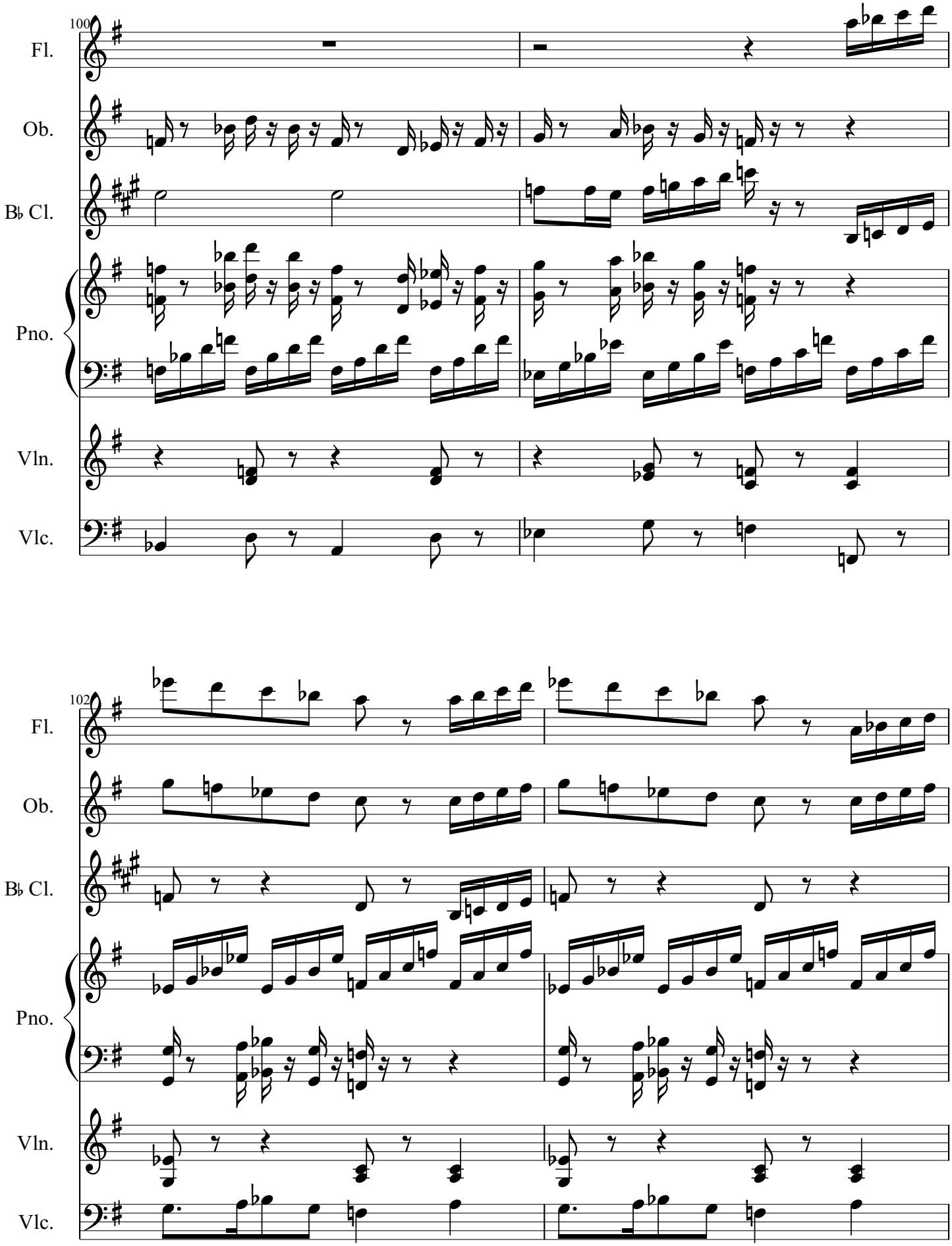
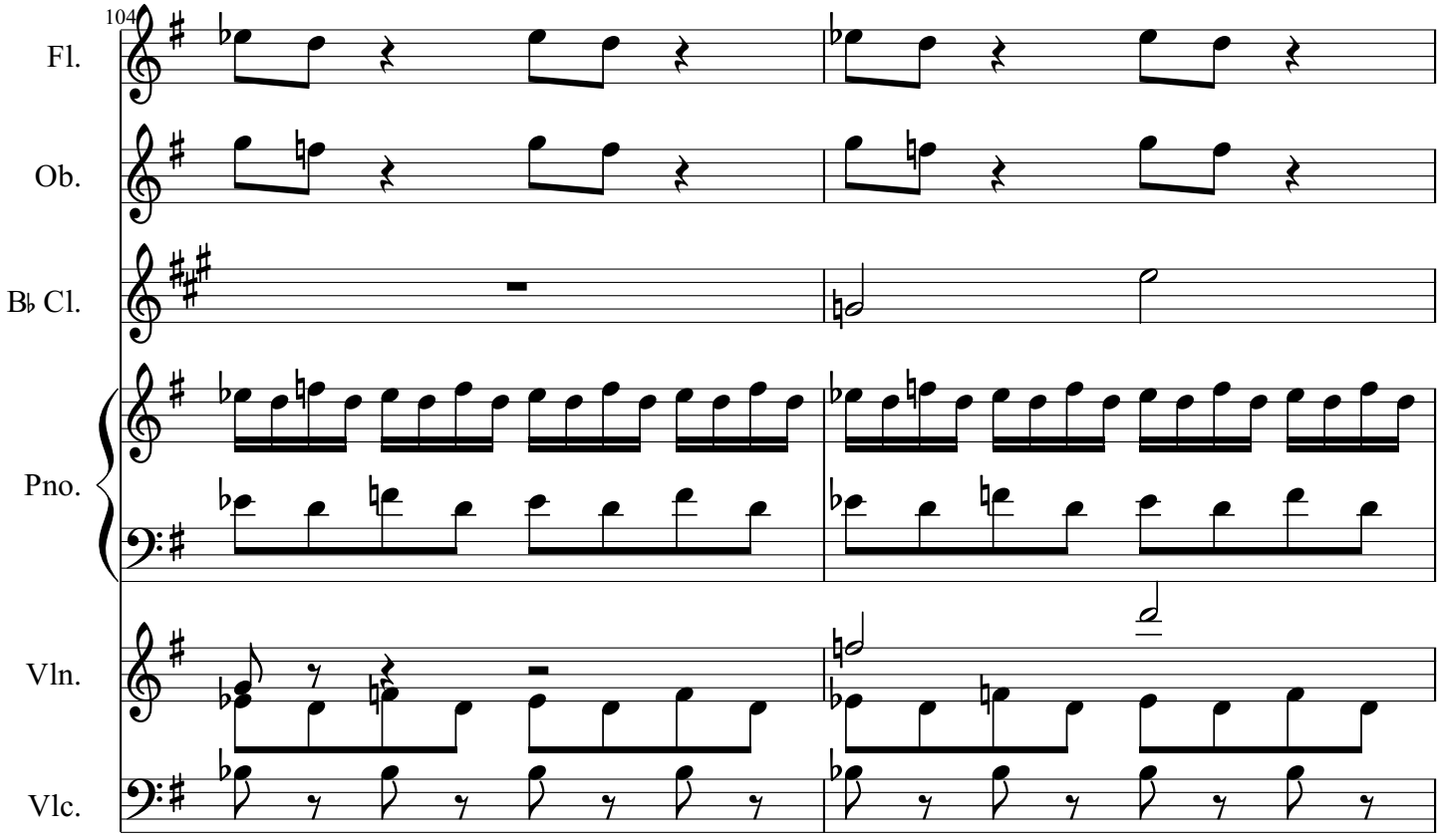
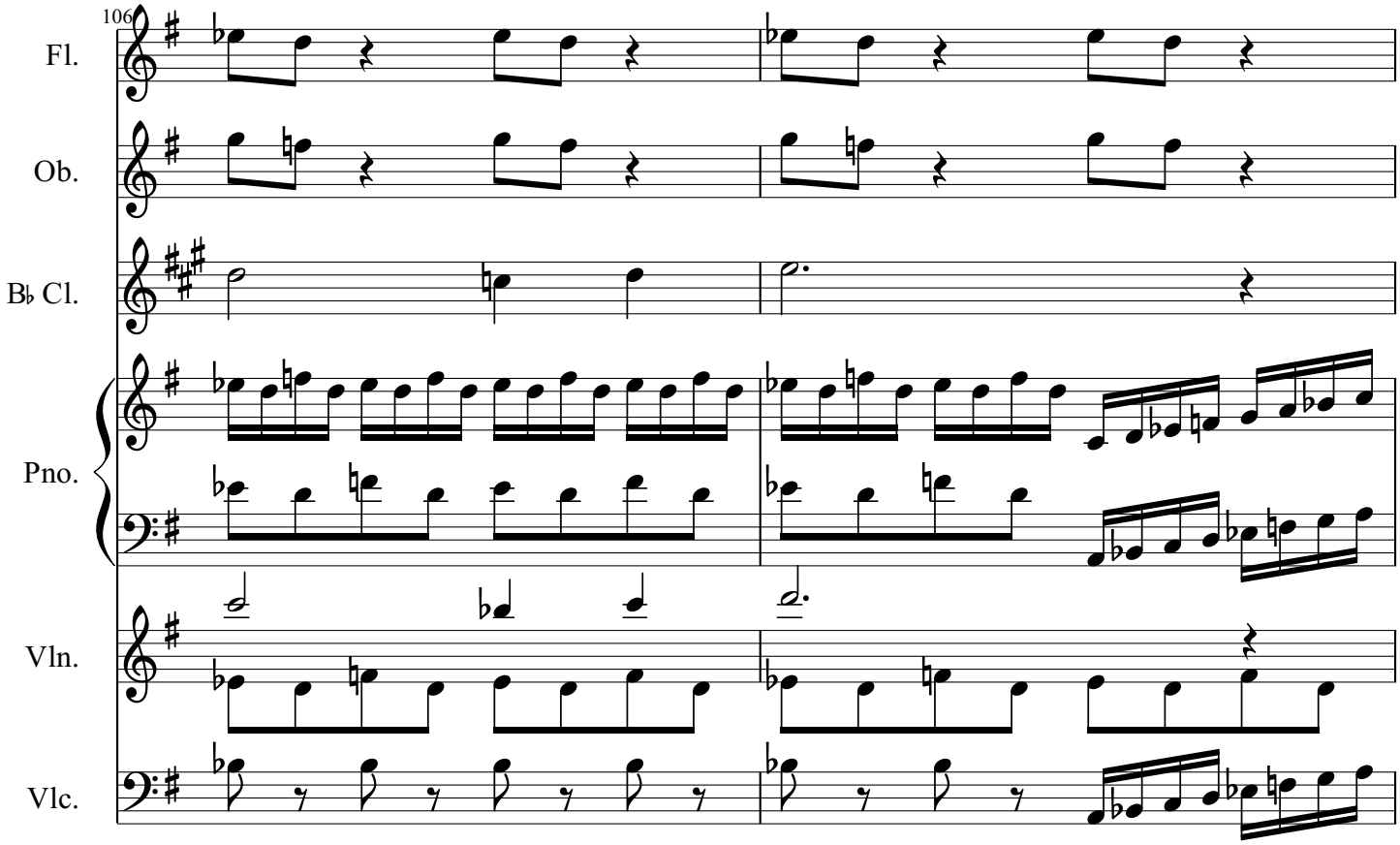
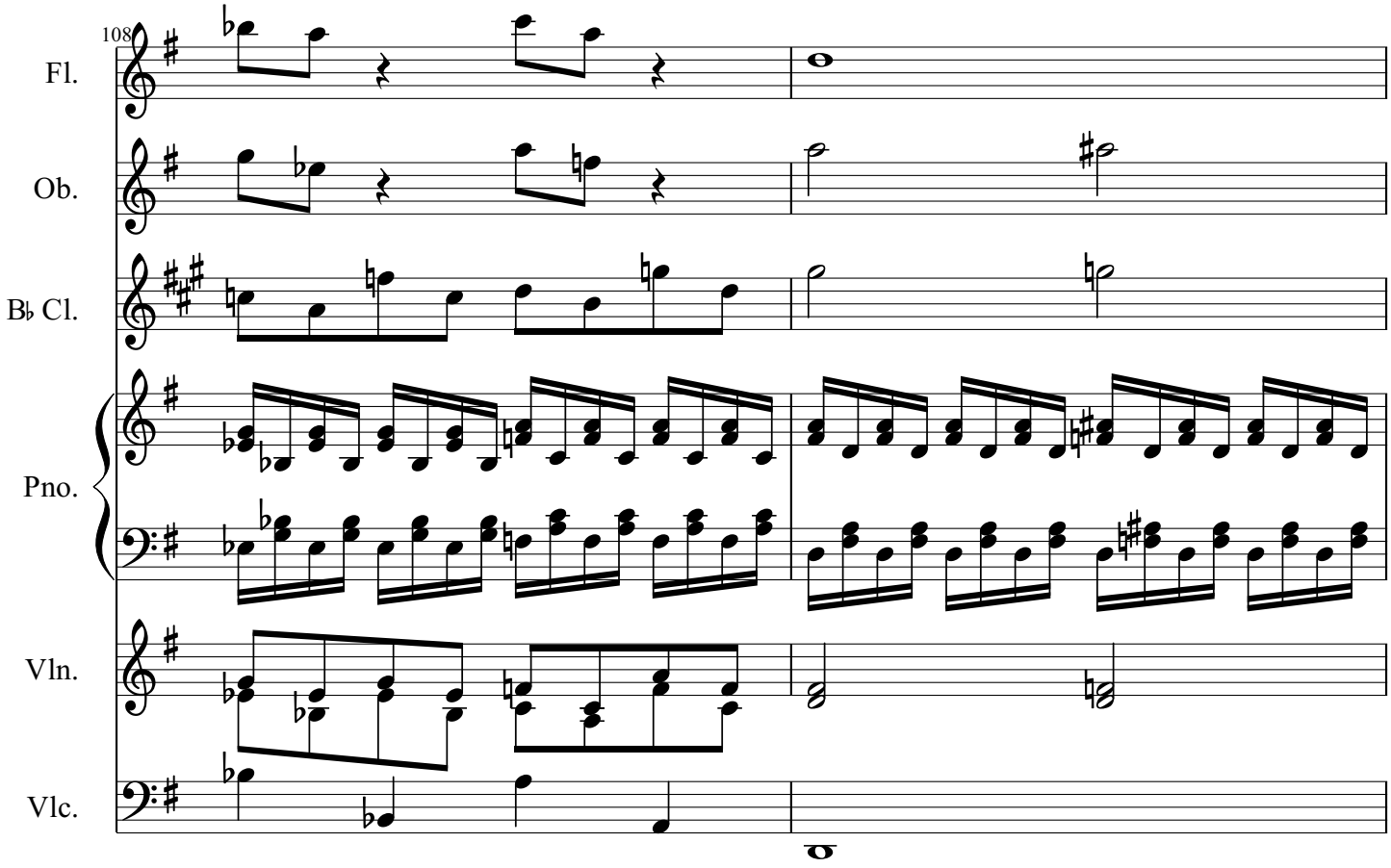

19
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.

21
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.

24
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.
26
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.

29
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.
31
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.

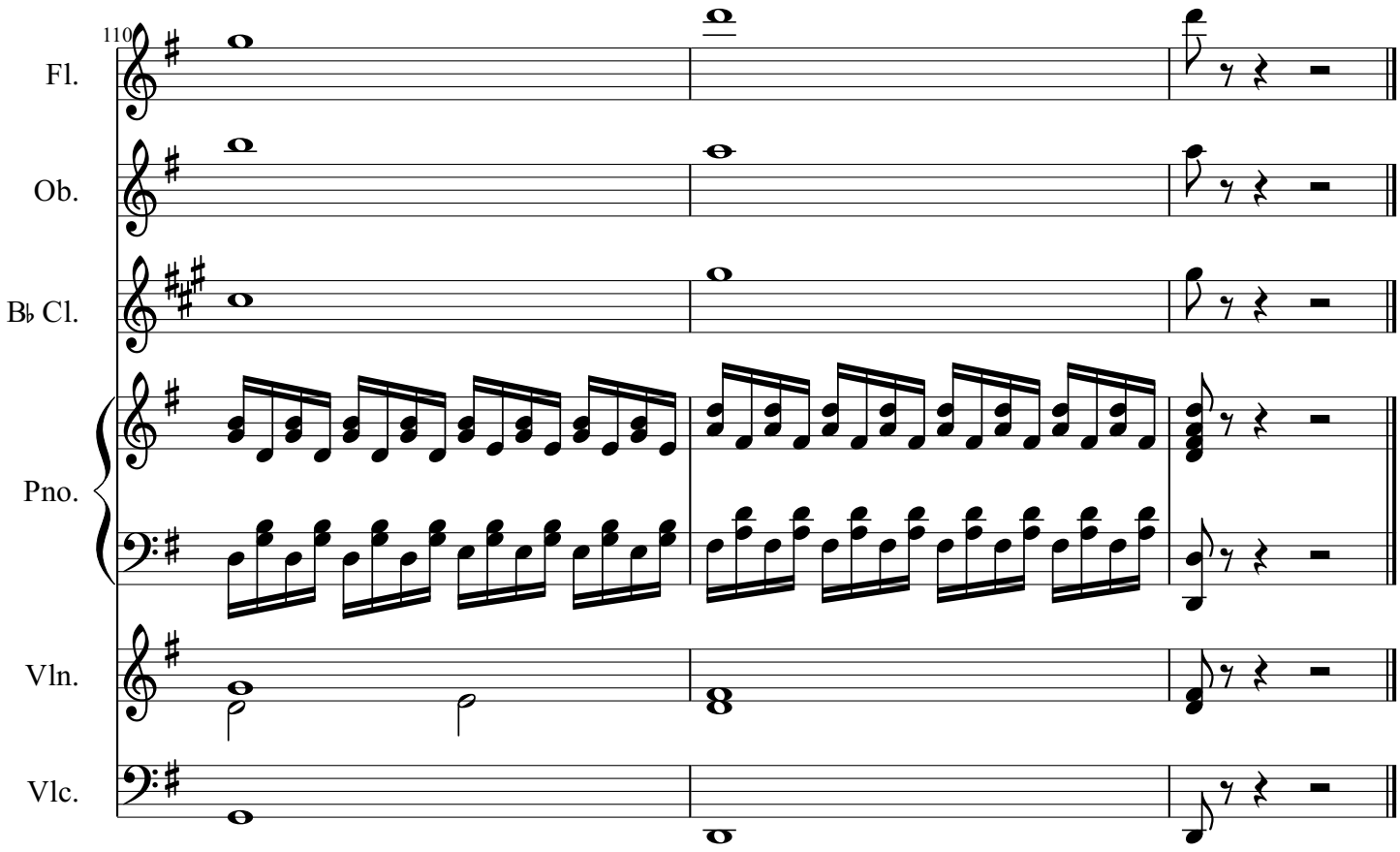

33
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.

Andante
36
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.

41
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.

45
Ob.
Pno.
Vln.
Vlc.

Tempo primo

61
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.

63
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.

65
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.

67
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.

70
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.

72
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.

Rittardando
74
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.
Andante con moto
77
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Vln.
Vlc.

Výlet

Vivo
Flute
Oboe
B♭ Clarinet
Piano
Violin
Violoncello
4
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.

7
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
ff
Vln.
Vlc.

9
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.

11
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.

Vivo ma non troppo
17
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.

20
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.
23
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.

A tempo
26
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.

30
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.

34
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.
37
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.

40
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.
43
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.

45
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.


47
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.

49
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.


Maestoso
51
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
p
Vlc.

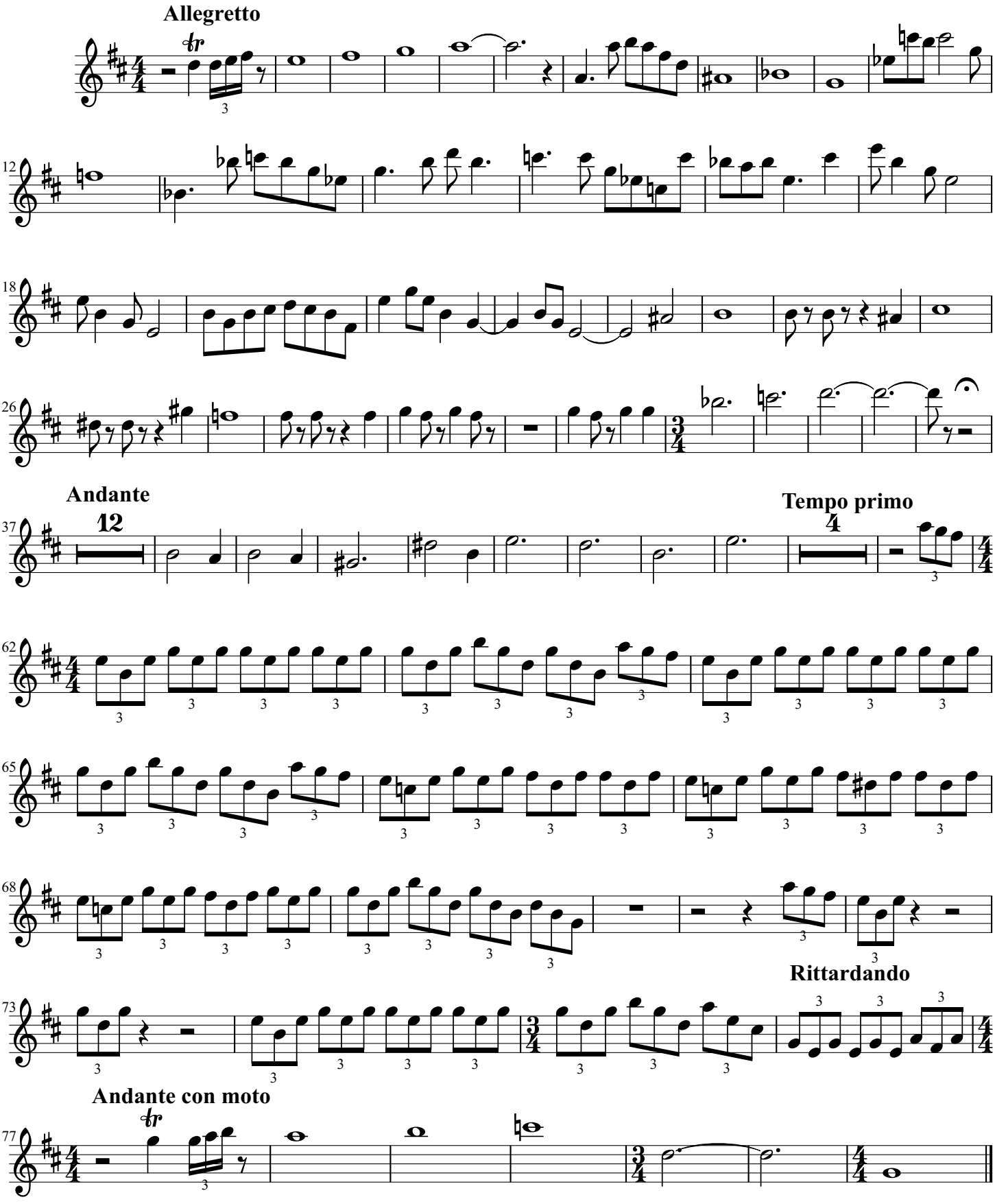
Lovec

8
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.
11
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.

14
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Vln.
Vlc.
3

Allegretto
23
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.
tr
pp

28
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.
tr
30
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.

32
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.

34
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.

36
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.
tr
tr
3
38
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.
3
3
3
3

40
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.

43
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.

46
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.
49
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.

Andante

59
Fl.
Ob.
B♭ Cl.

Acellerando
63
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.

Allegretto
67
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.

71
B♭ Cl.
3
Pno.
Vln.
Vlc.

73
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.
75
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.

Allegretto ma non troppo

83
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.

Allegretto
89
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.

93
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.

96
B♭ Cl.
Pno.
Vlc.

98
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.

100
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.
102
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.

104
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.

106
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.

108
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.

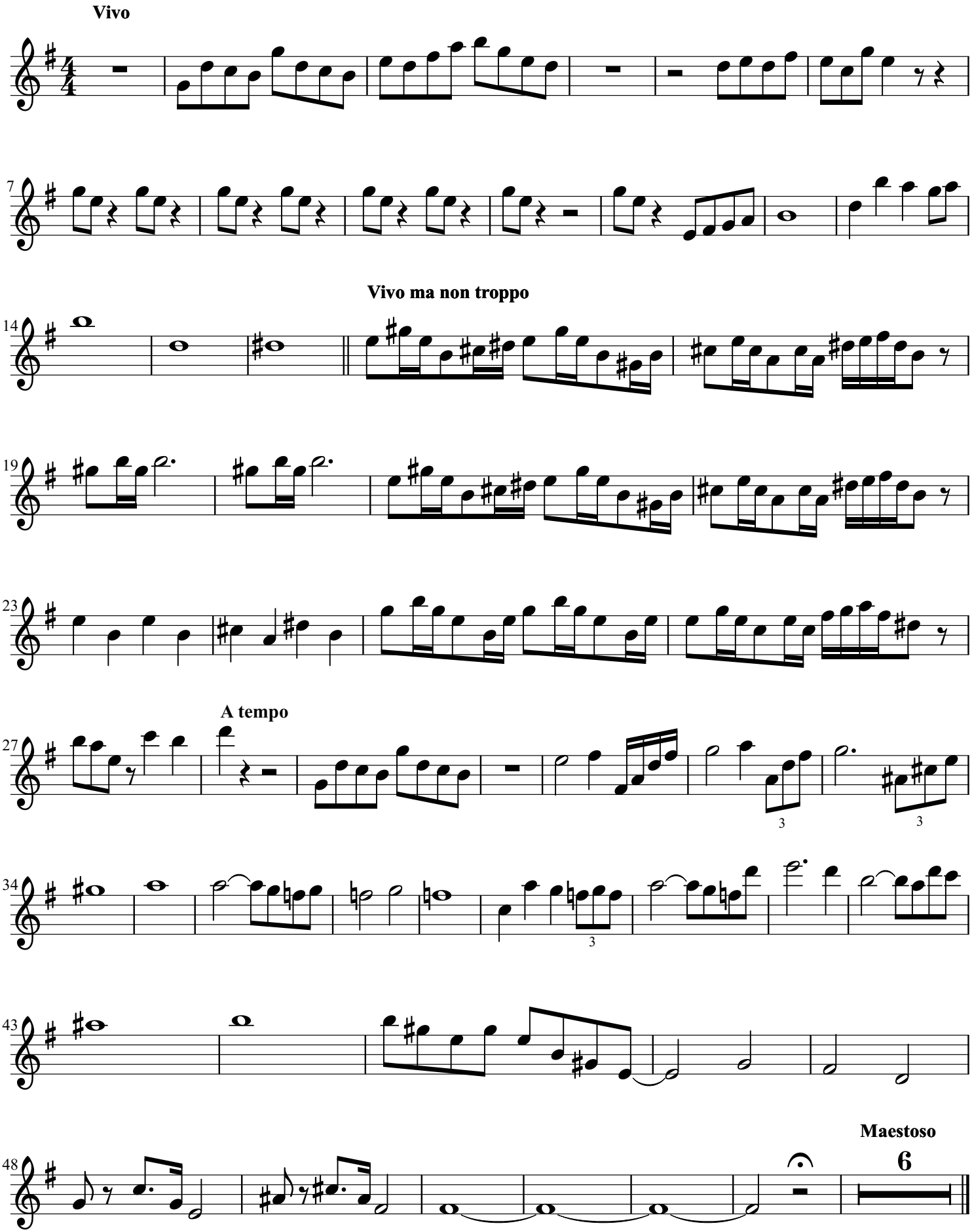

110
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Pno.
Vln.
Vlc.

Slon a mravenec

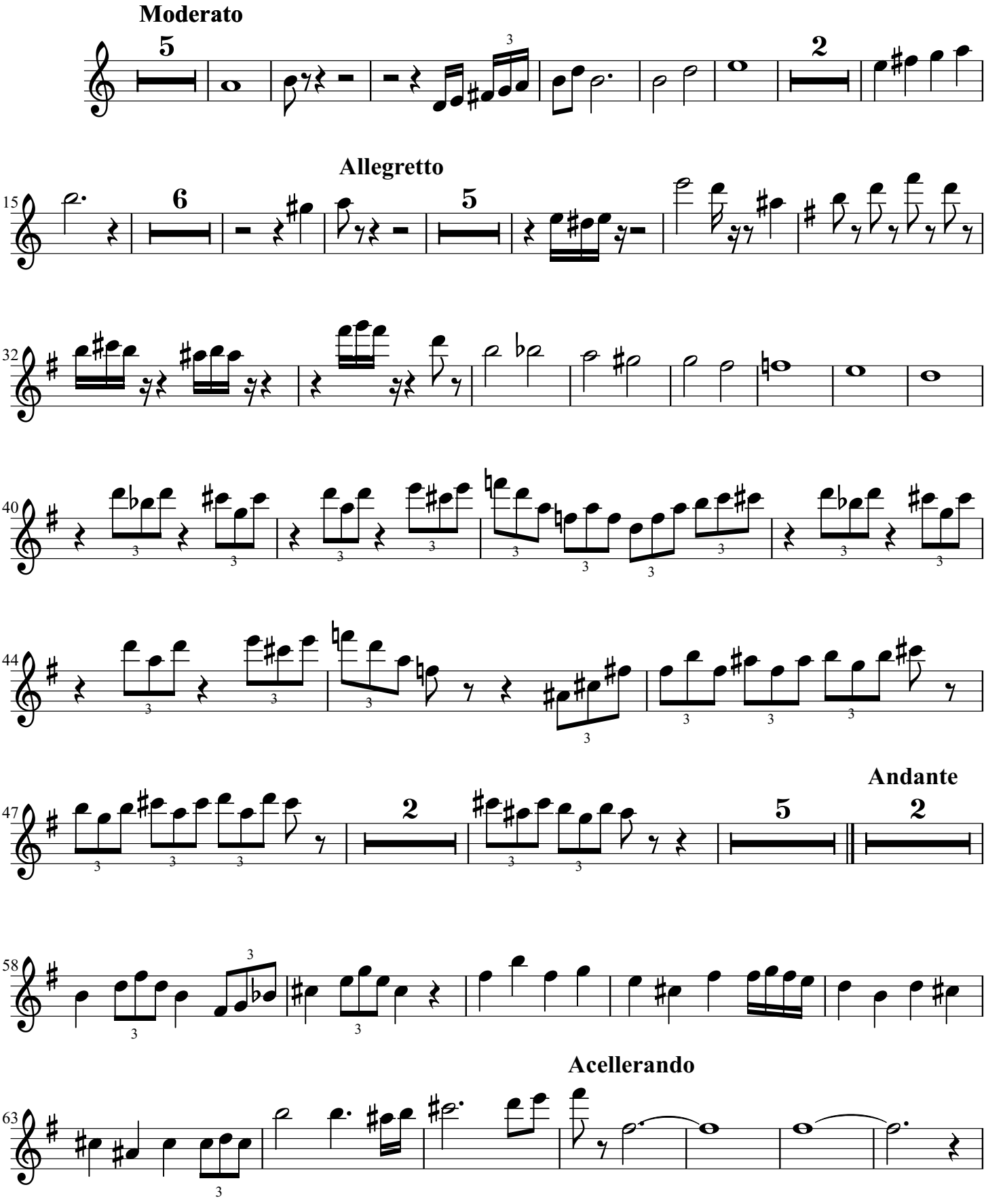
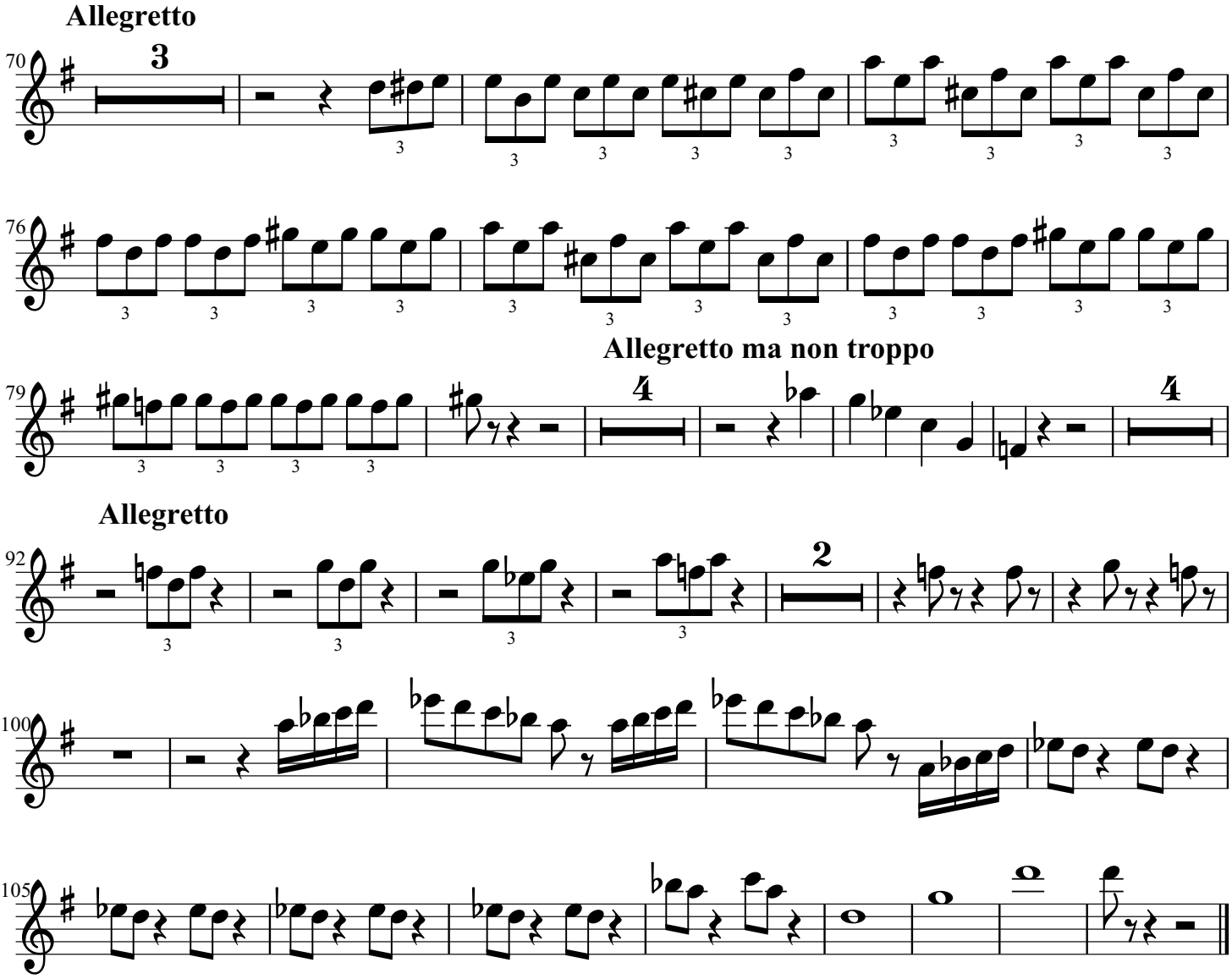
Veverka

Flute

Iva Burýšková
(*1997)

Výlet

Flute

Vivo
7
Vivo ma non troppo
14
19
23
A tempo
27
3
3
34
3
43
Maestoso
48
6

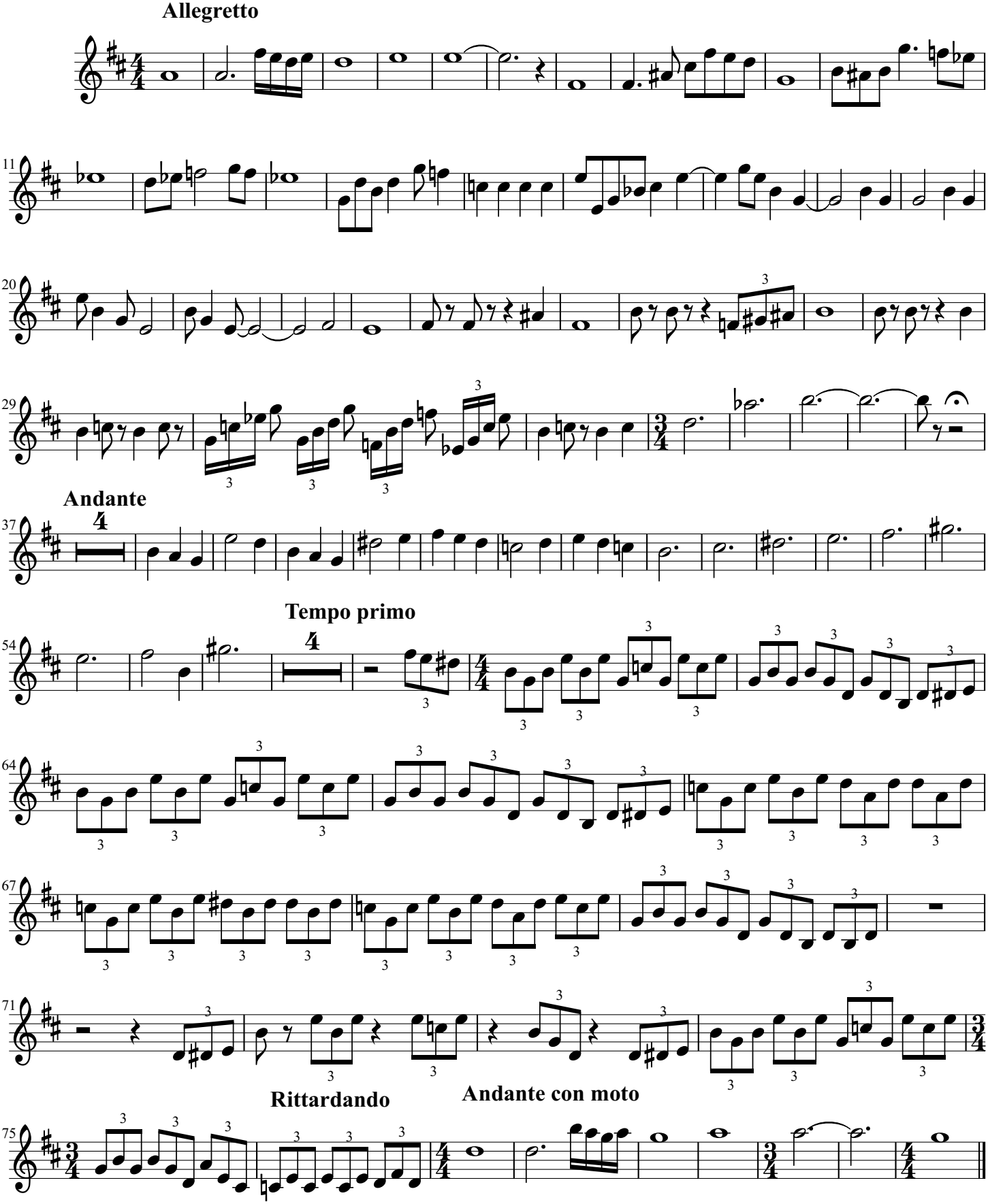
Lovec

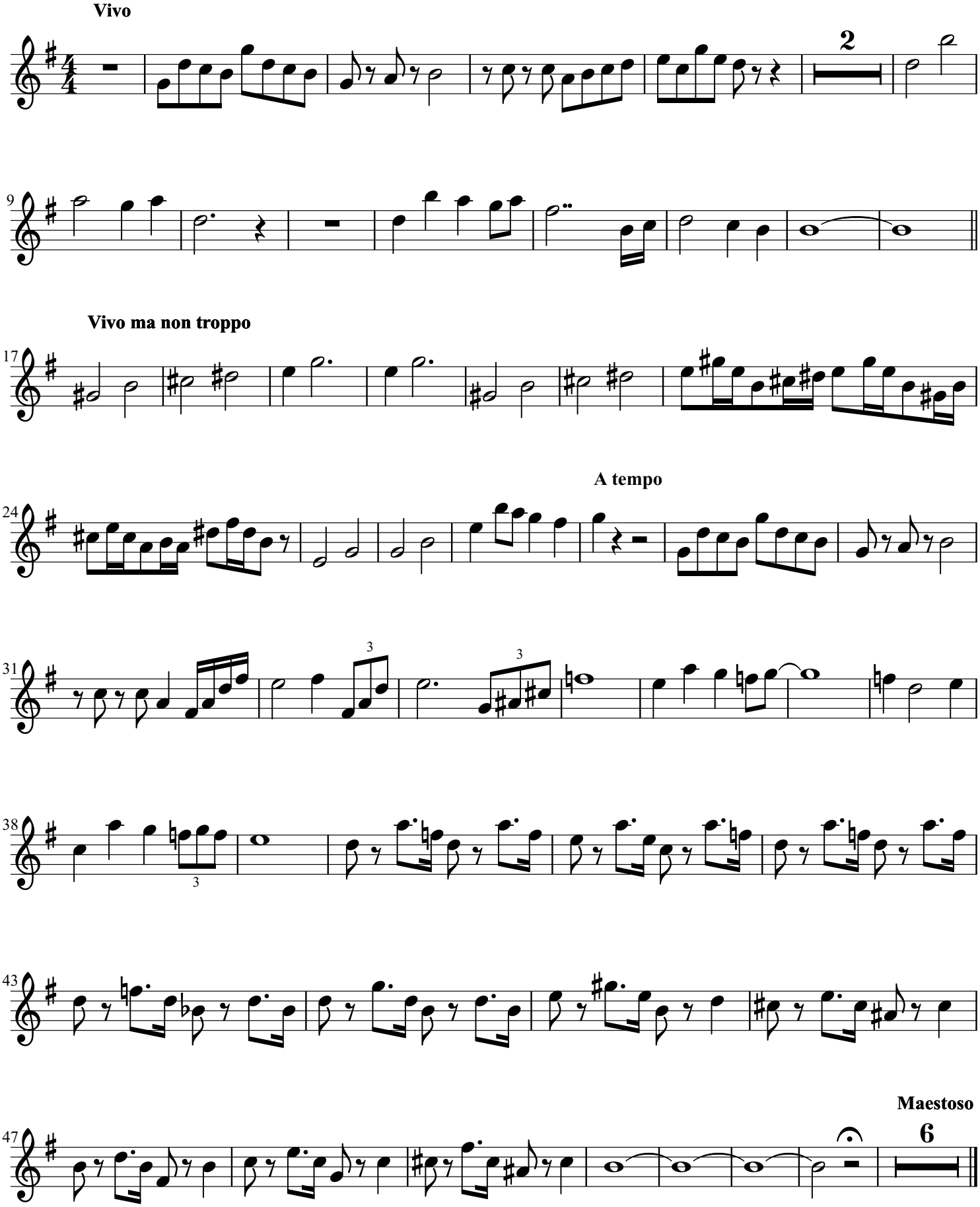
Flute

Allegretto
70
3
76
Allegretto ma non troppo
79
4
4
Allegretto
92
2
100
105

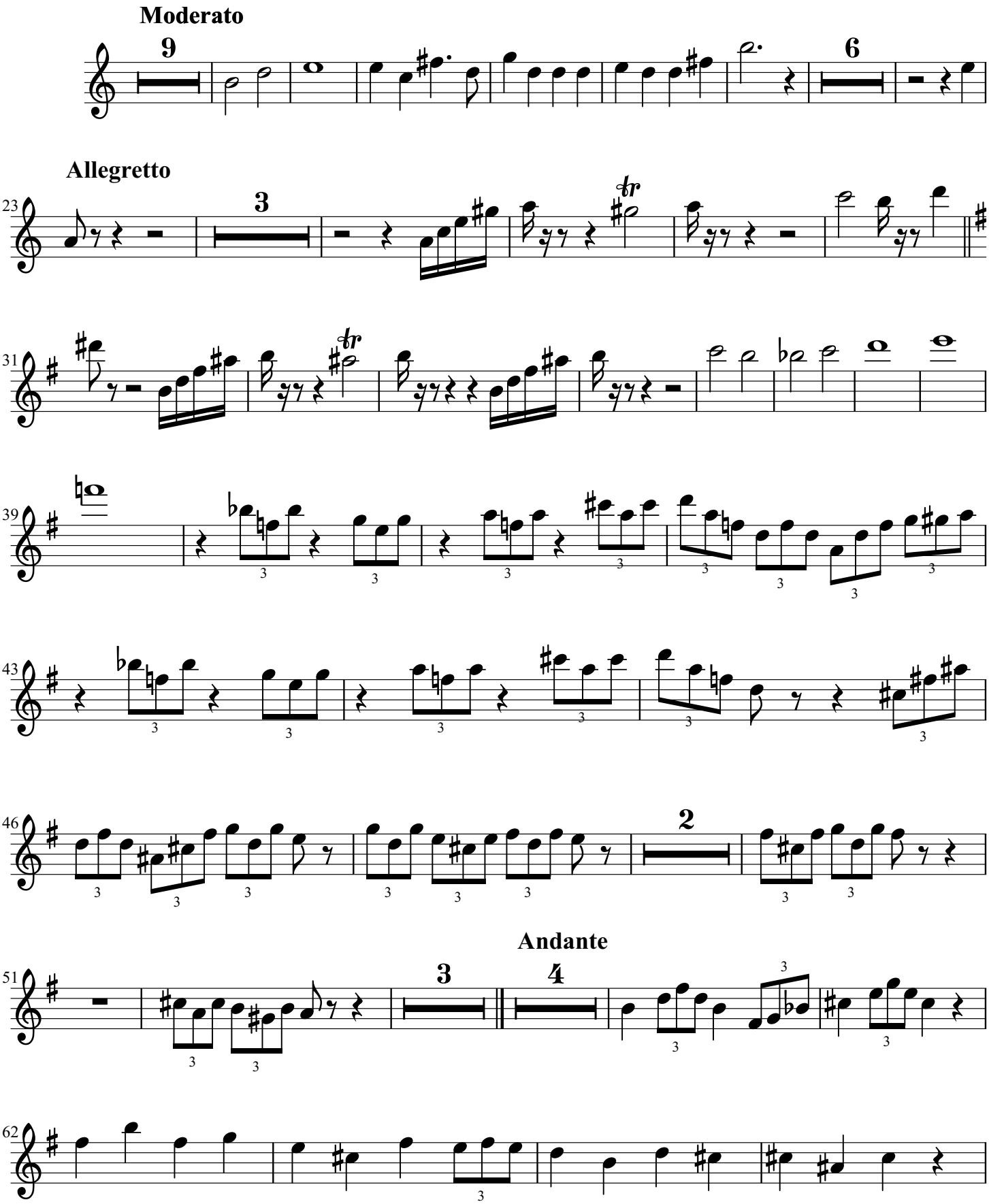
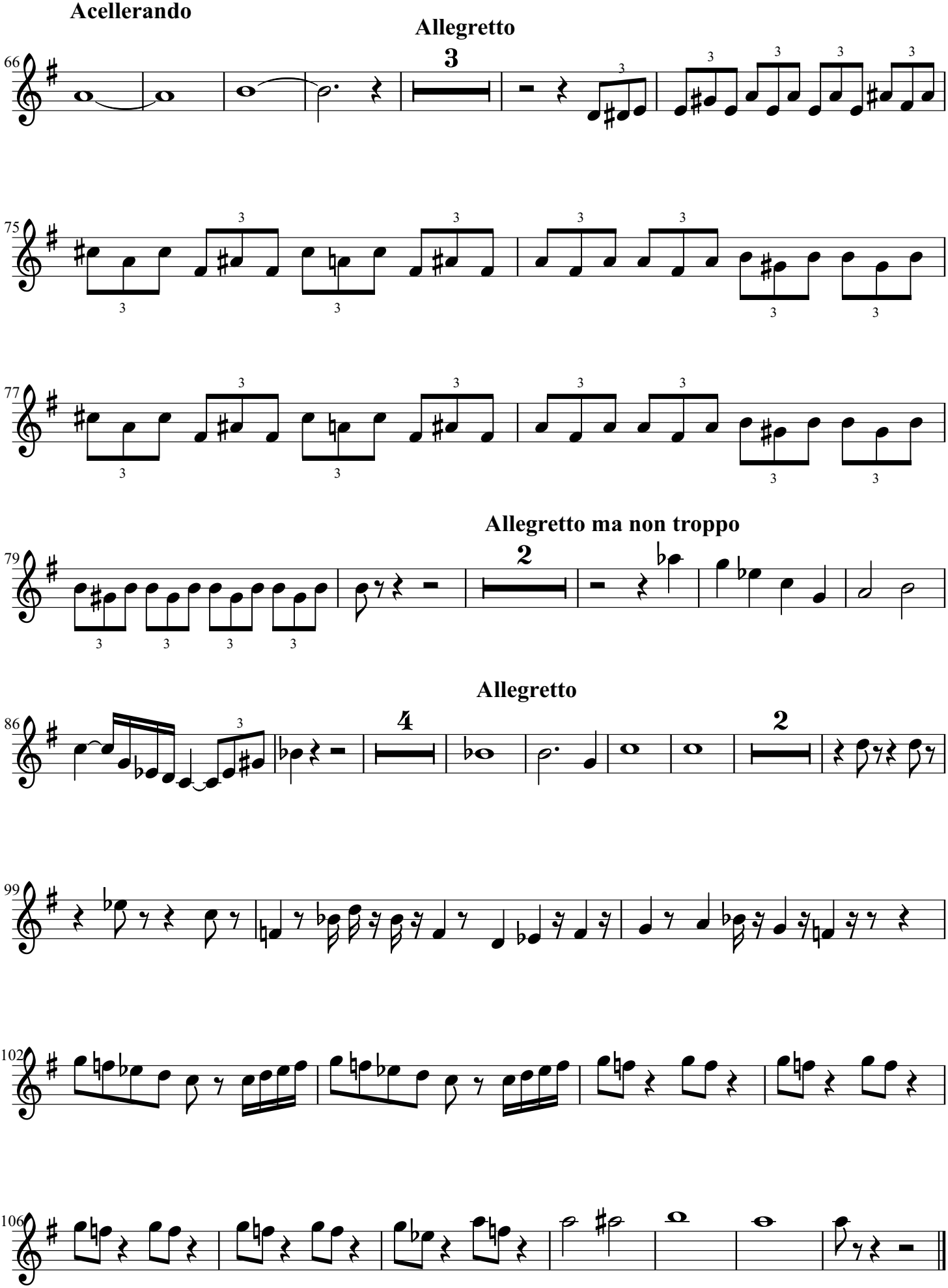
Slon a mravenec

Veverka

Oboe

Iva Burýšková
(*1997)

Výlet

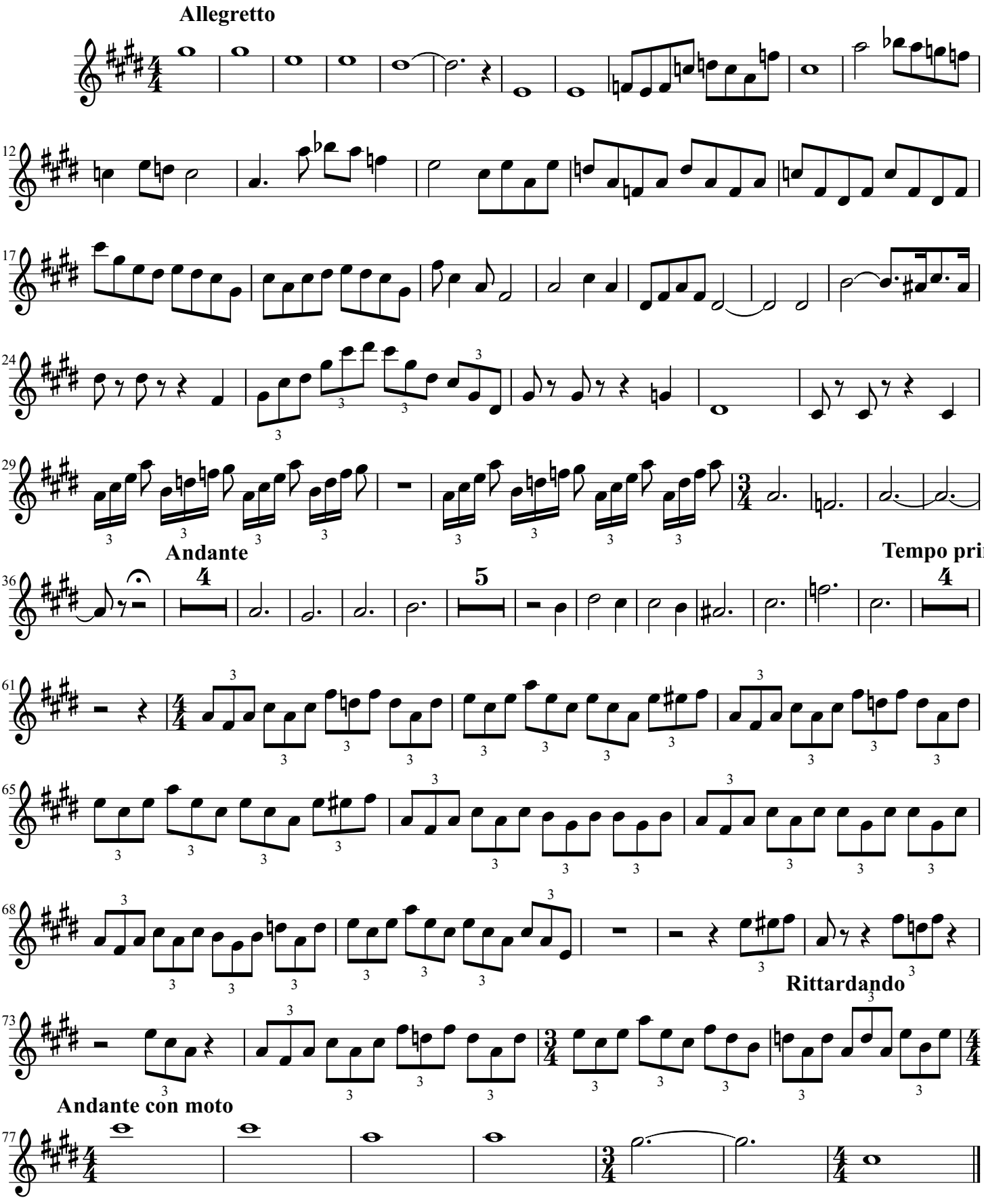
Oboe

Lovec

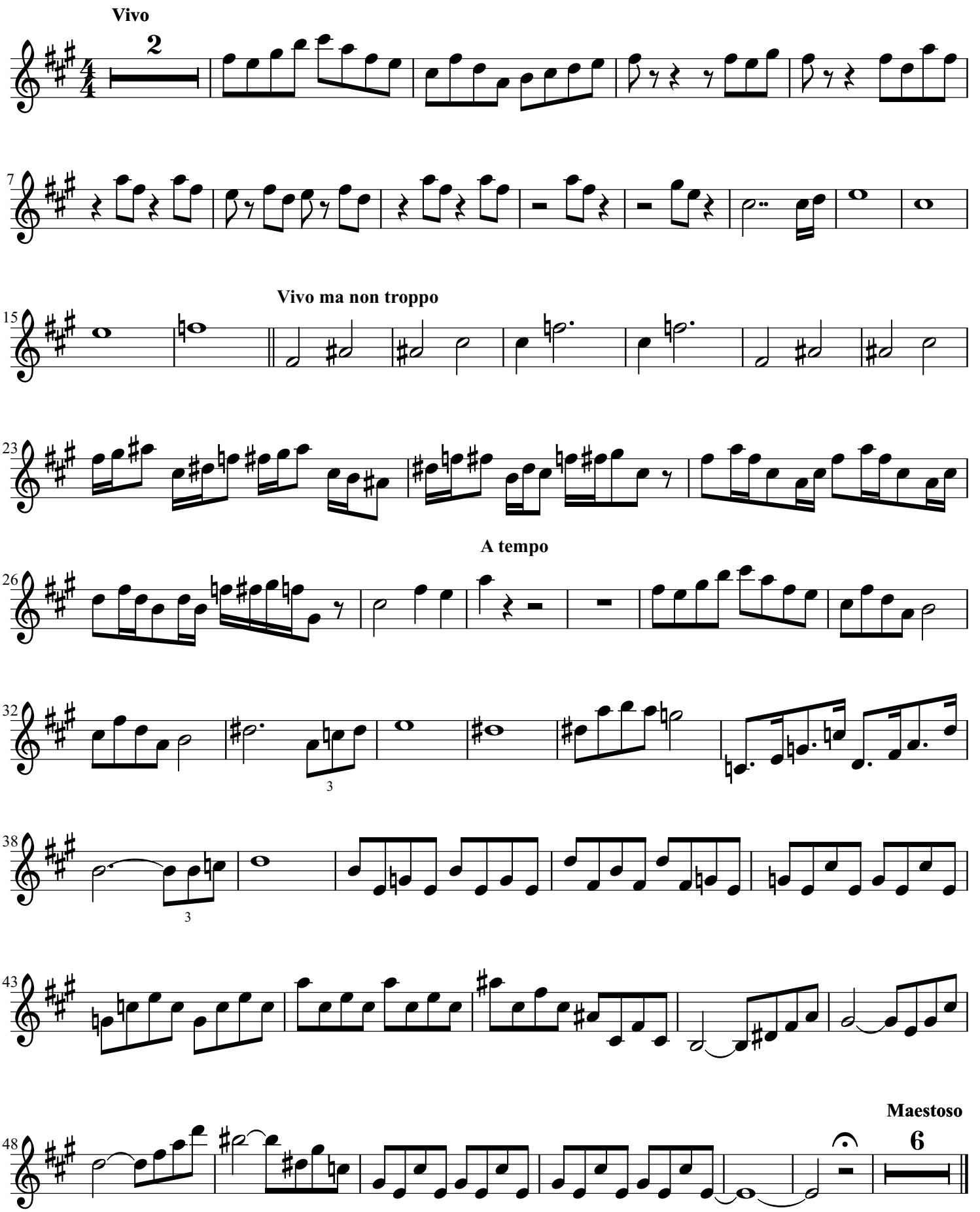
Oboe

Acellerando
Allegretto
66
3
75
77
Allegretto ma non troppo
79
2
Allegretto
86
4
2
99
102
106

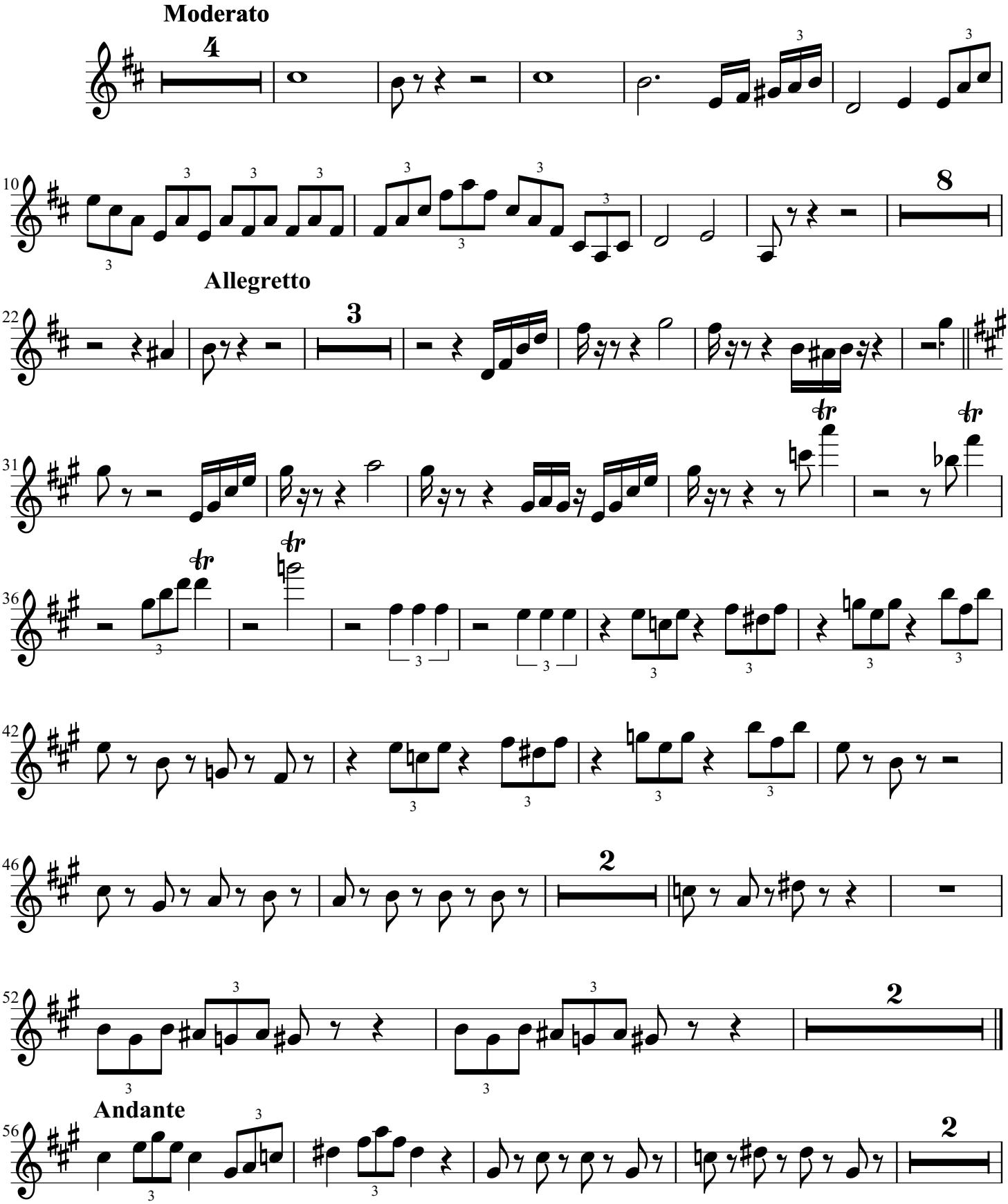
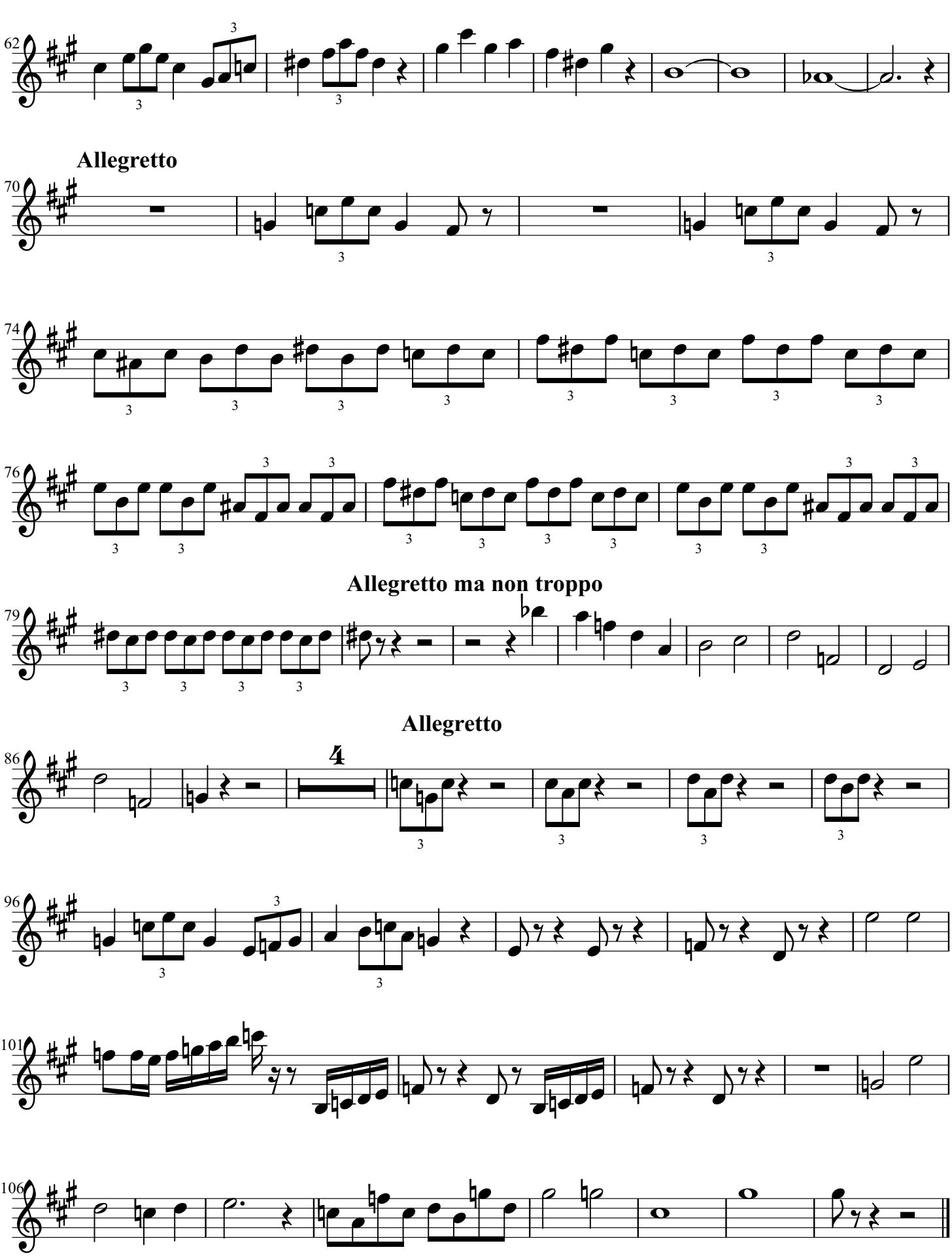
Slon a mravenec

Veverka

Clarinet

Iva Burýšková
(*1997)

Výlet

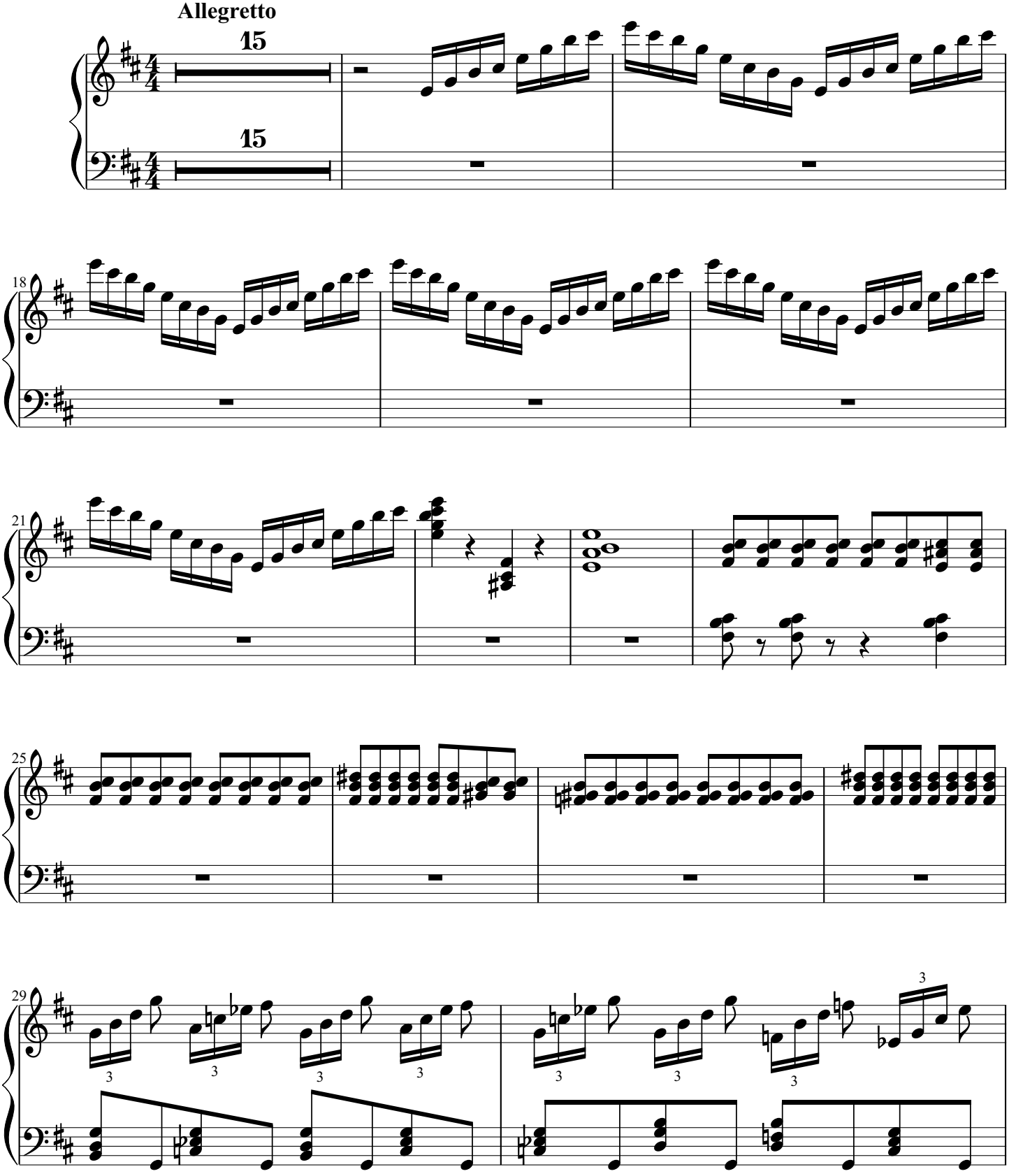
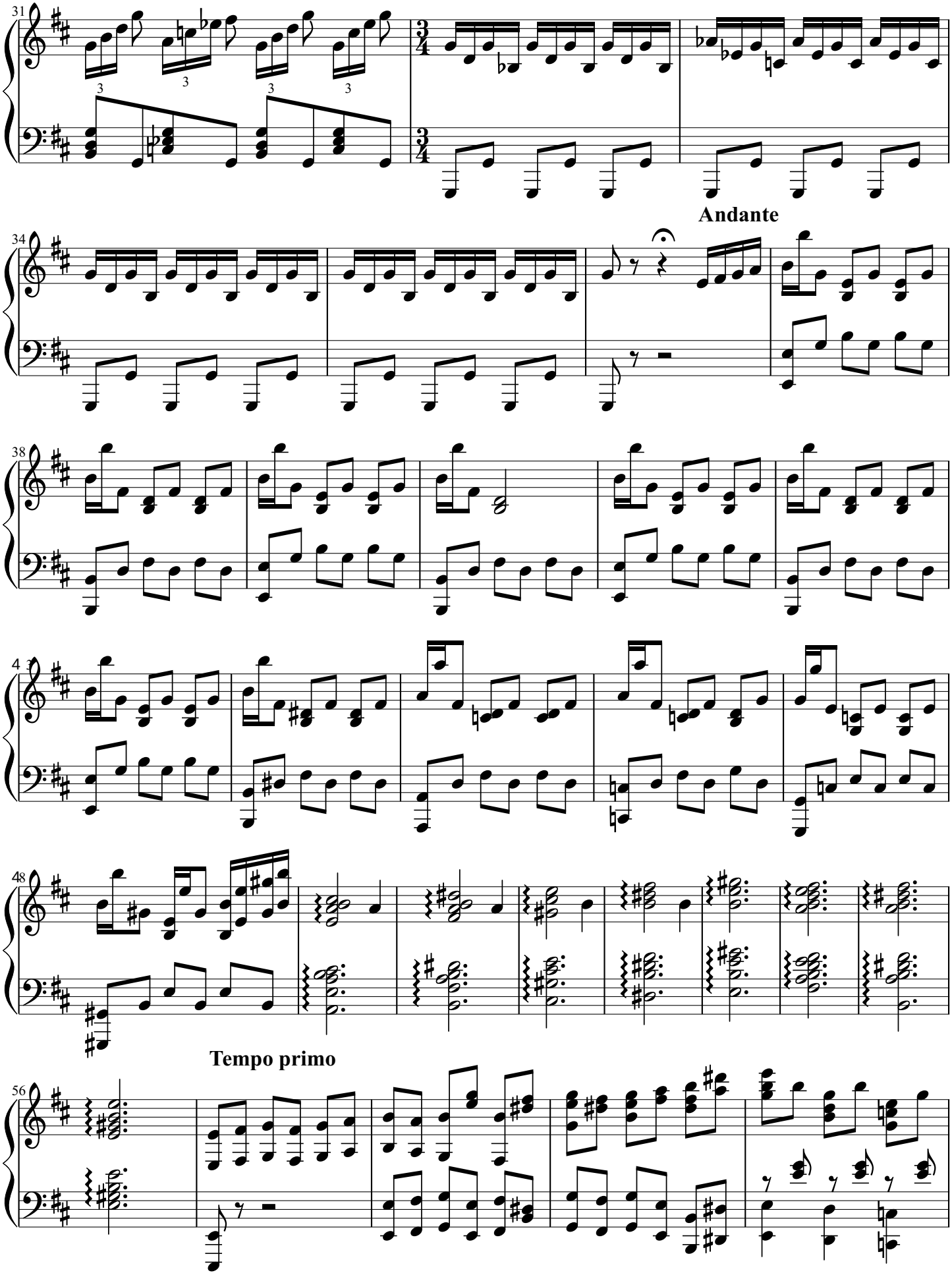
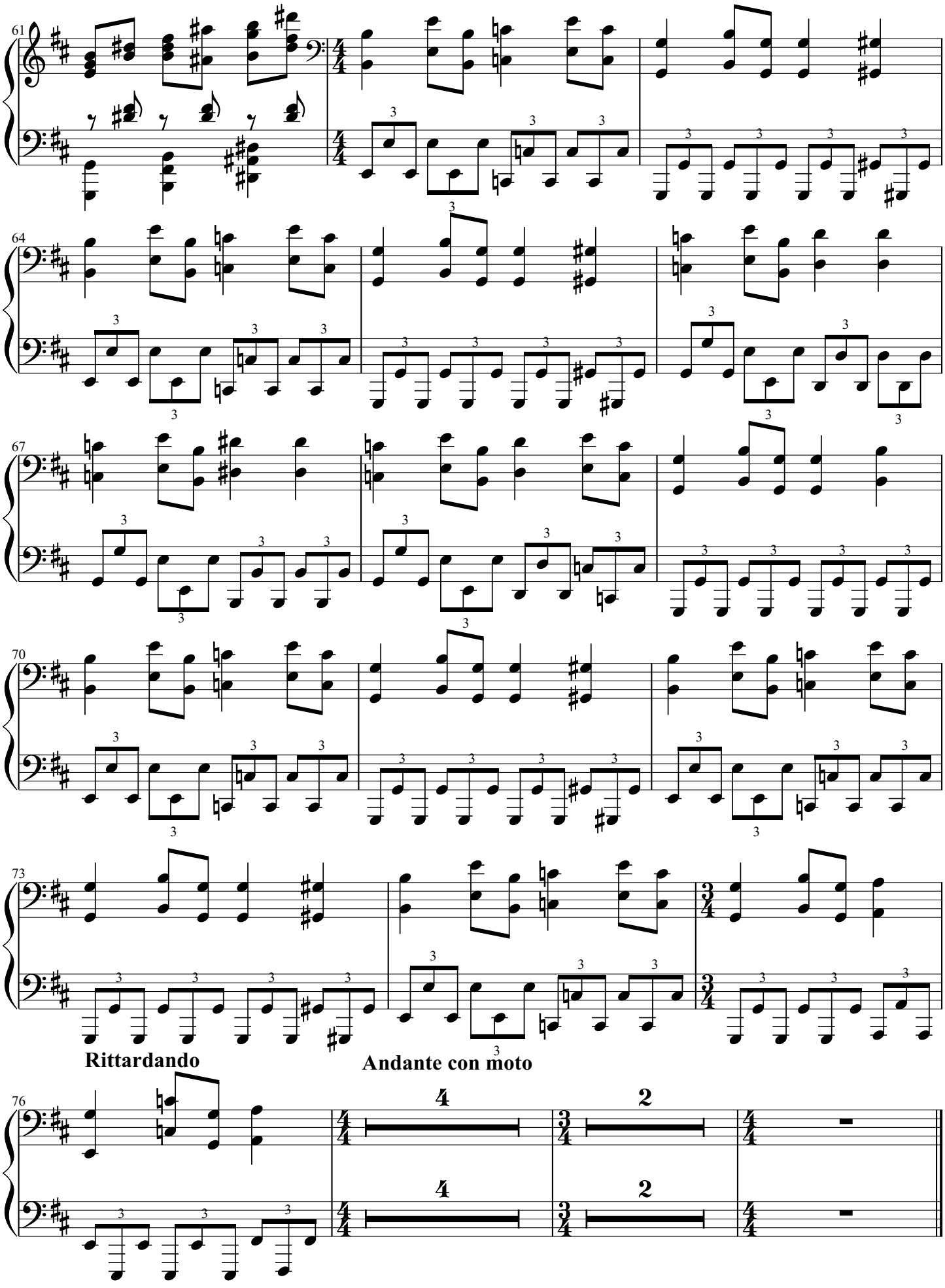
Clarinet

Lovec

Clarinet

Acellerando
62
Allegretto
70
74
76
Allegretto ma non troppo
79
Allegretto
86
4
96
101
106

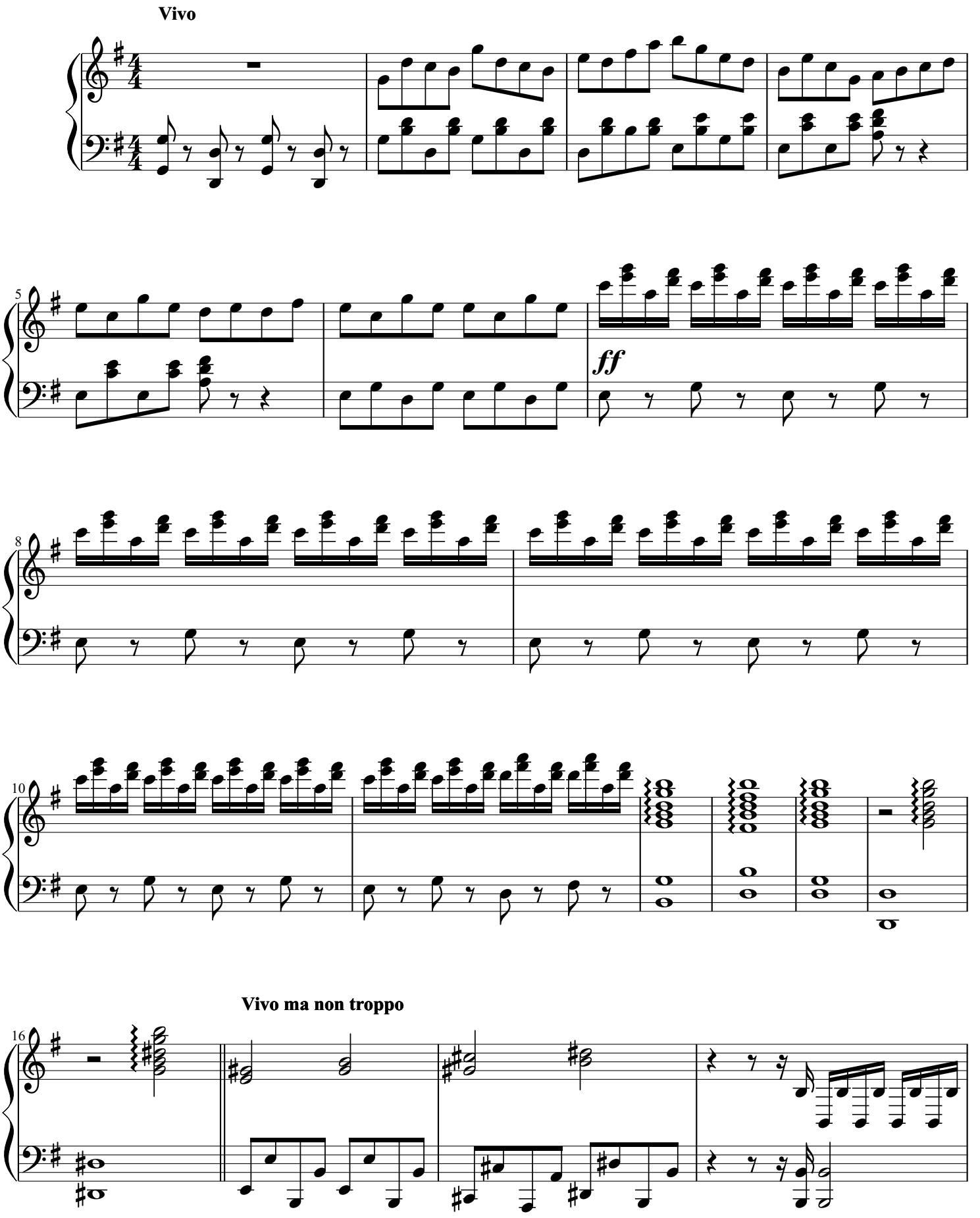
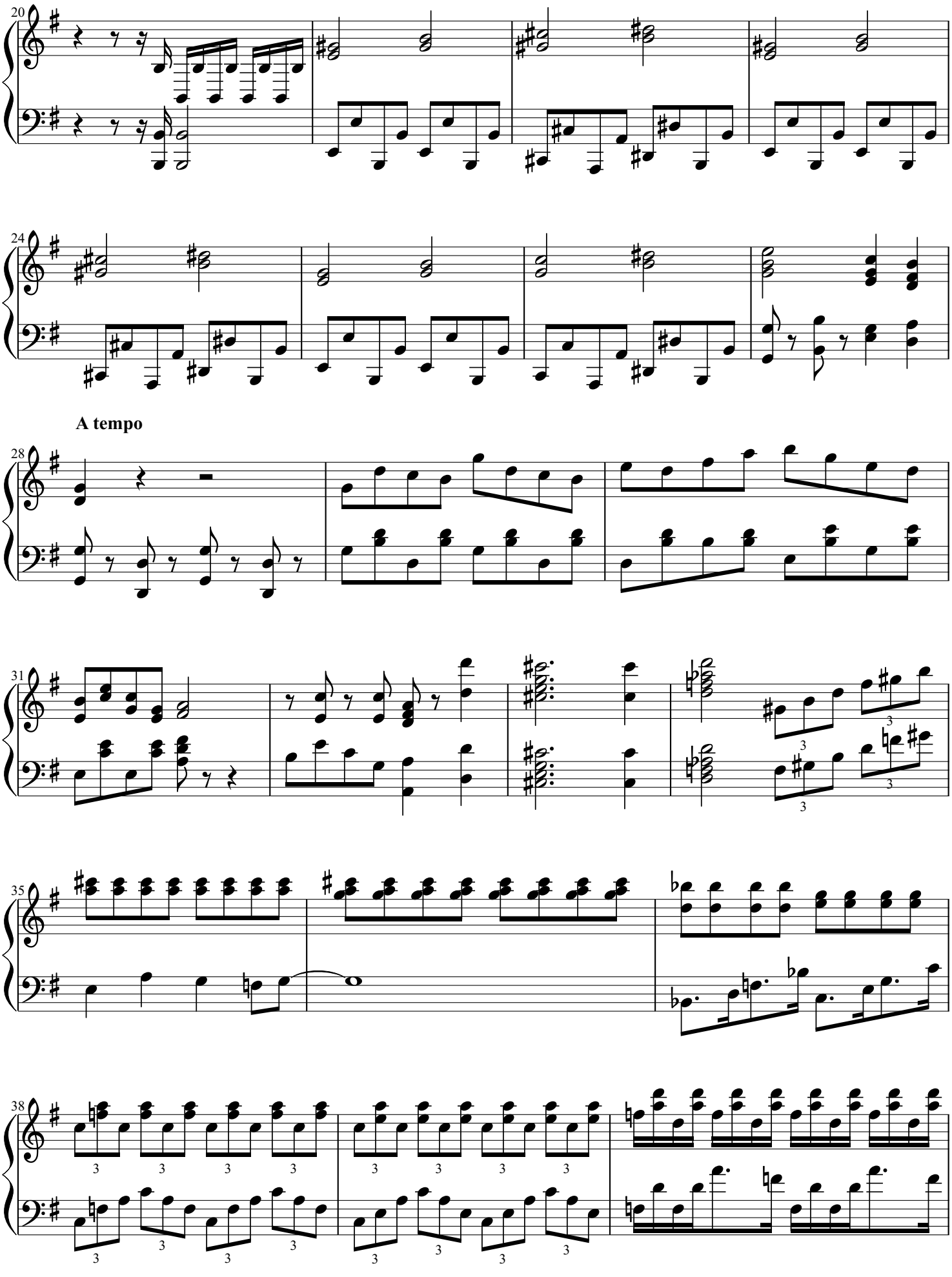
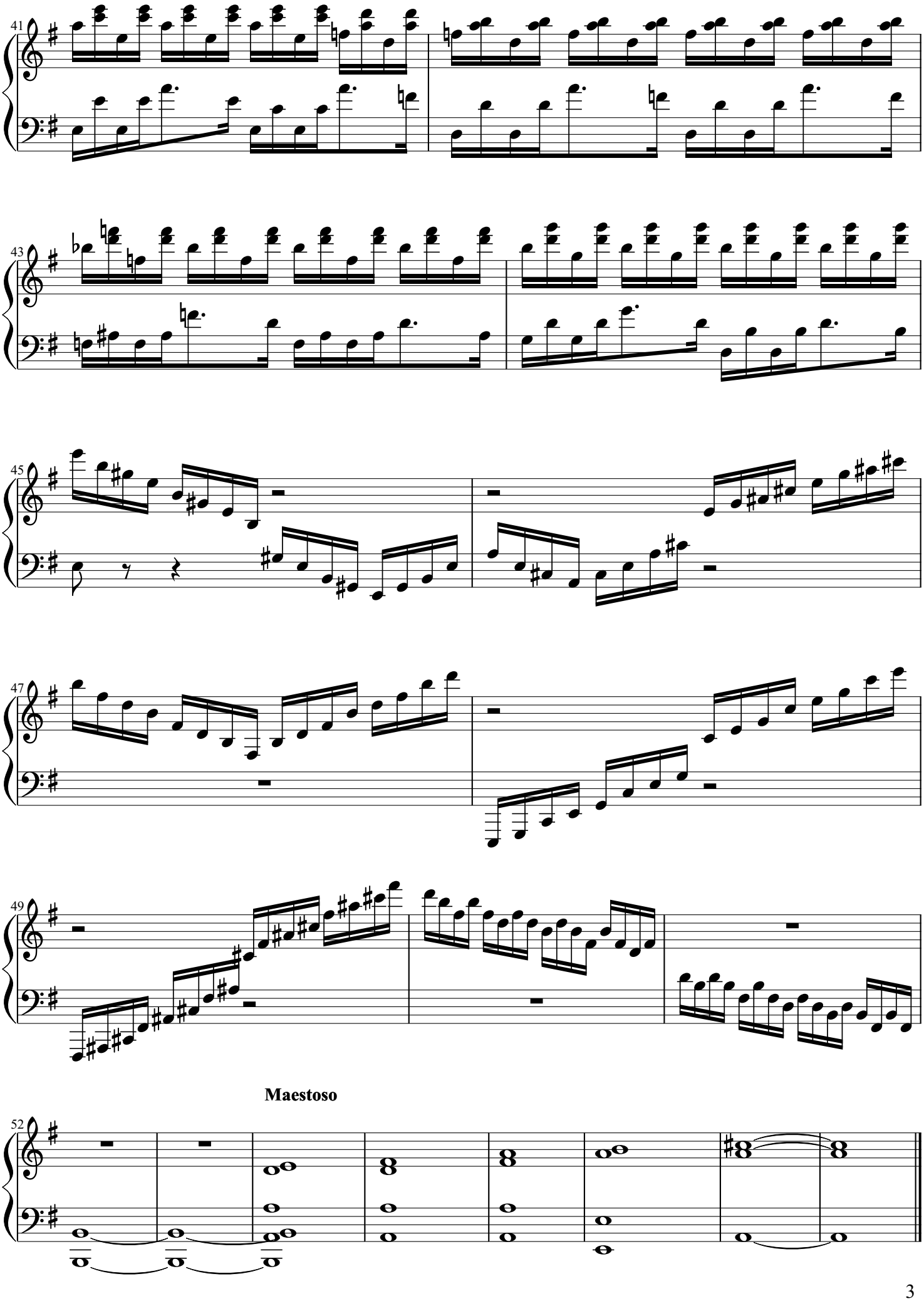
Slon a mravenec

Veverka

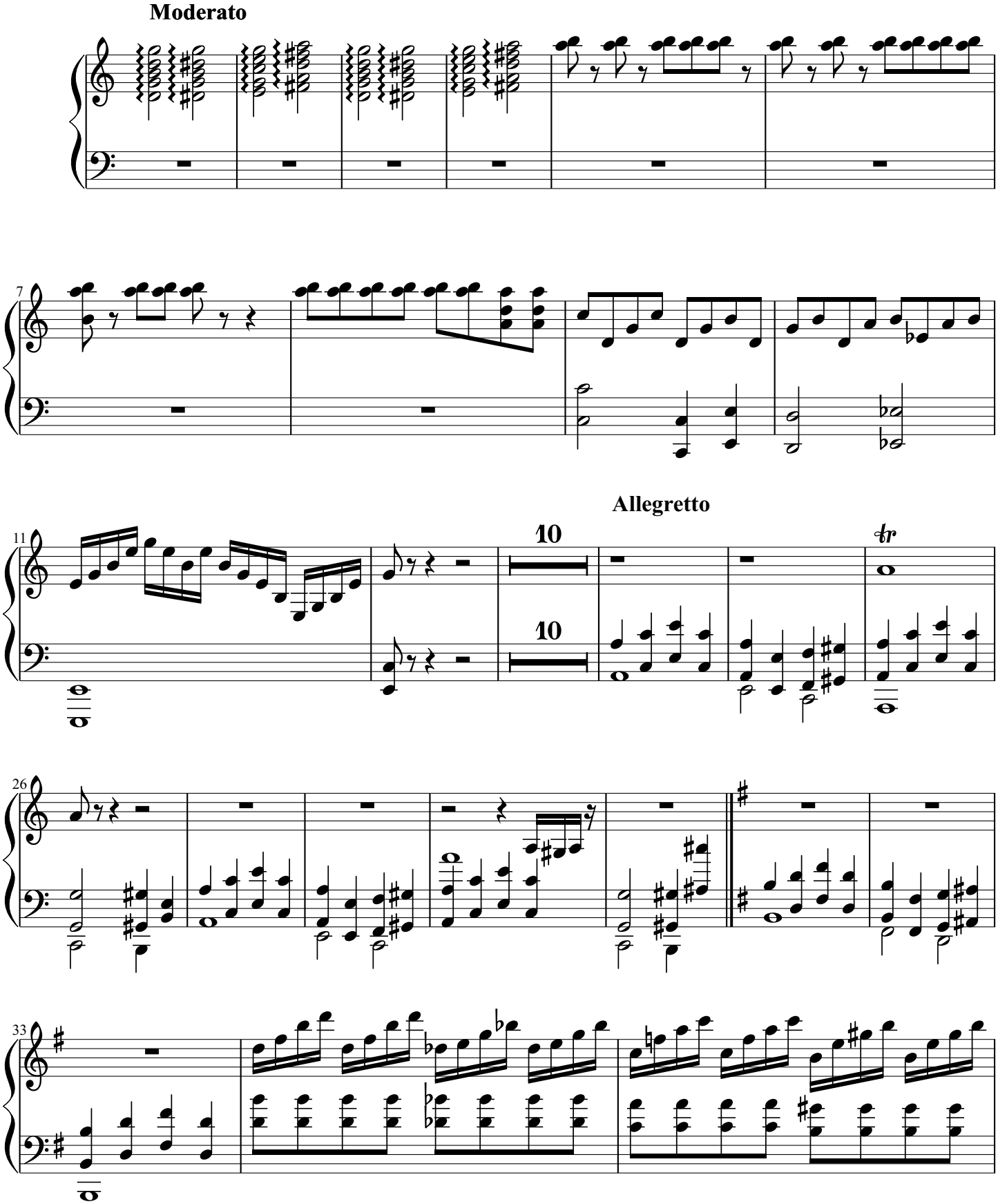
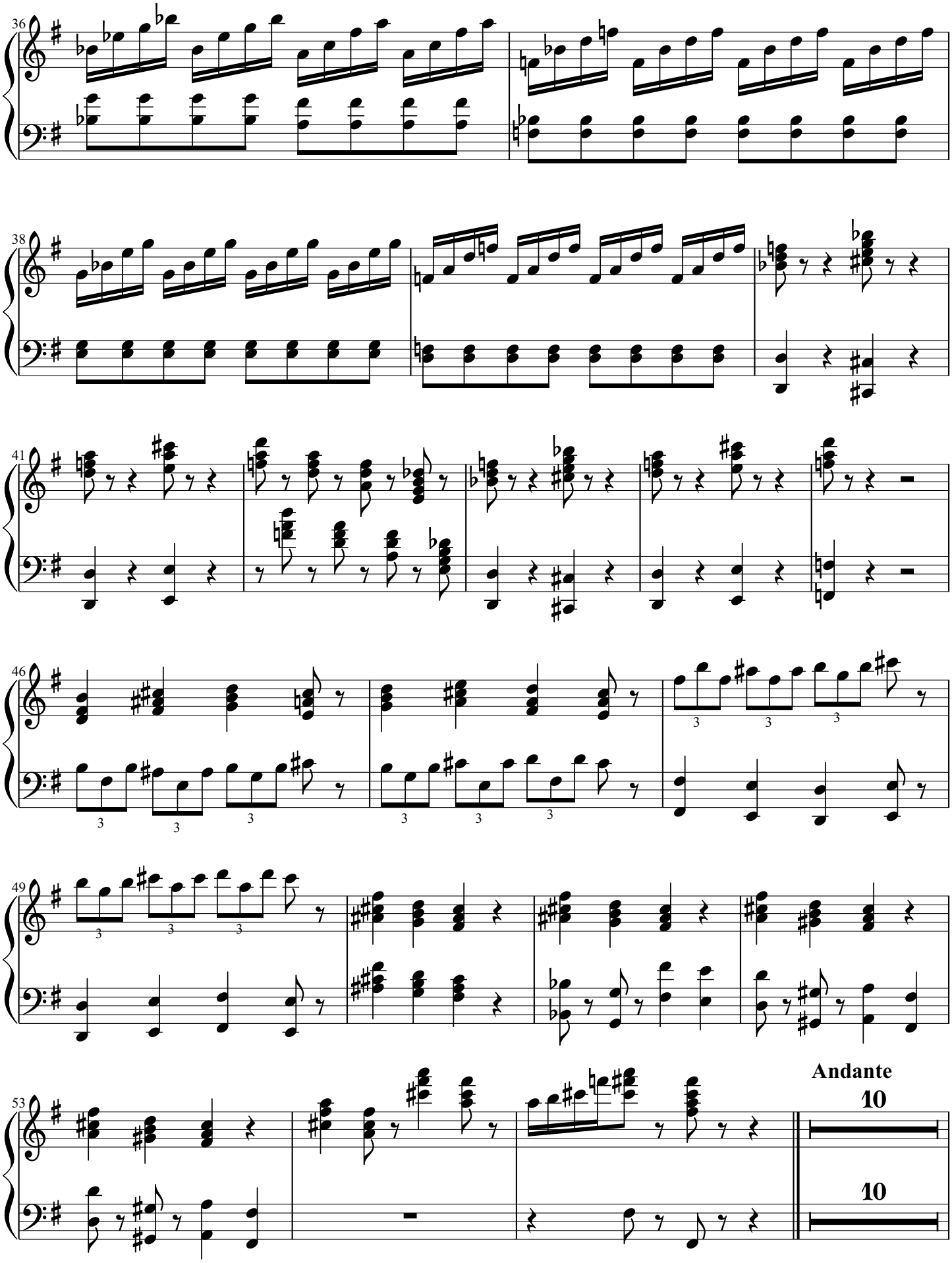
Piano

Iva Burýšková
(*1997)

31
3
3
3
3
3/4
3/4
Andante
34
38
42
48
Tempo primo
56

61
64
67
70
73
Rittardando
Andante con moto
76

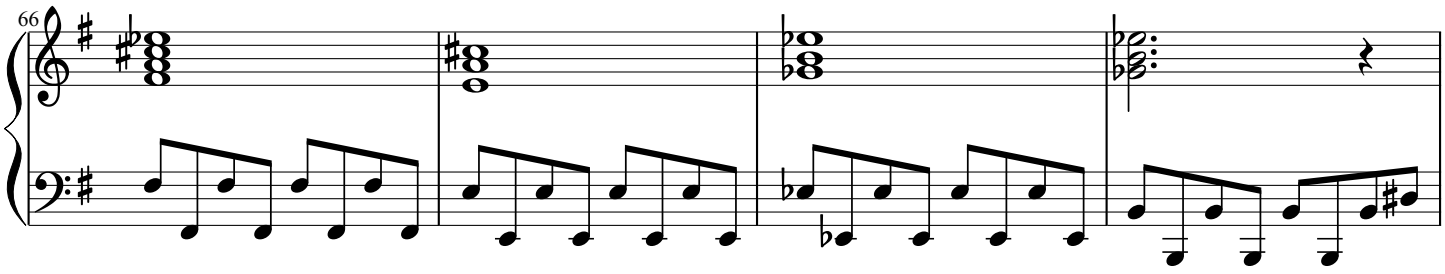
Výlet

Piano

20
24
A tempo
28
31
35
38

41
43
45
47
49
Maestoso
52

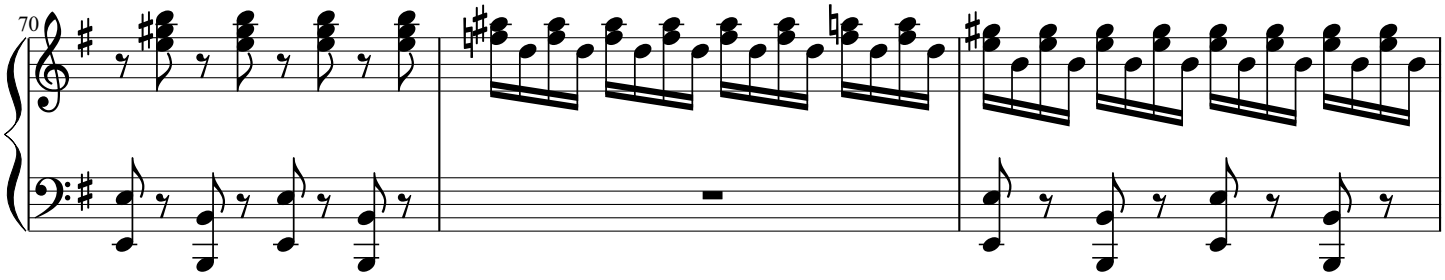
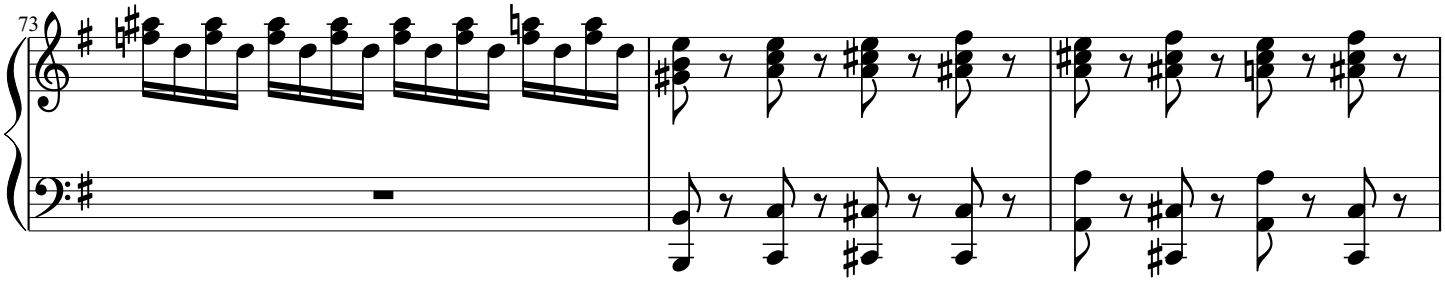
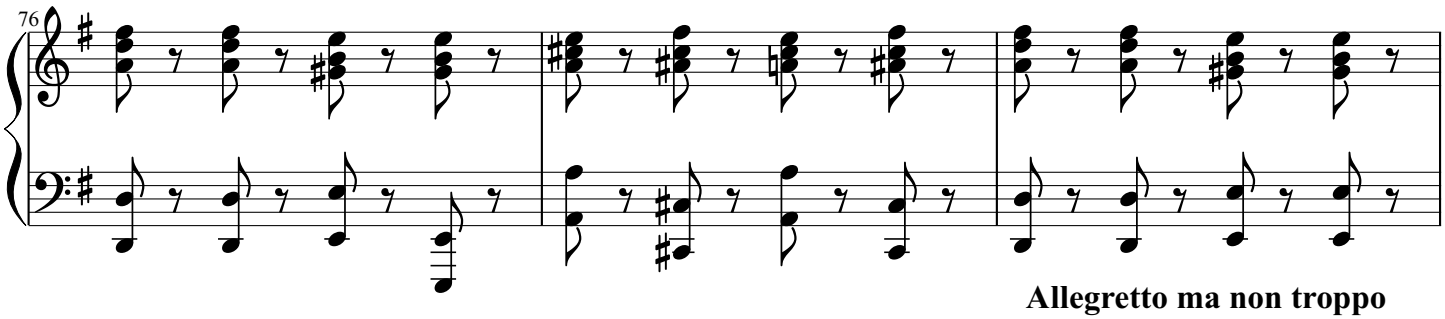
Lovec

Piano

36
38
41
46
49
53
Andante
10
10

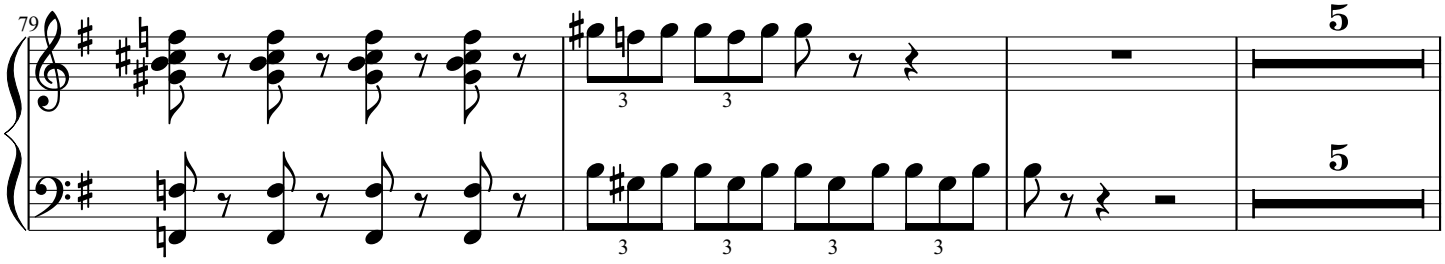
Acellerando

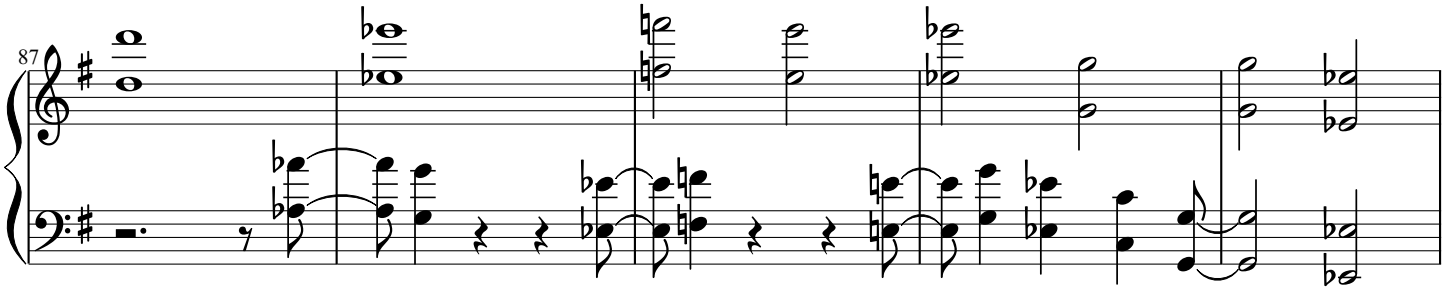


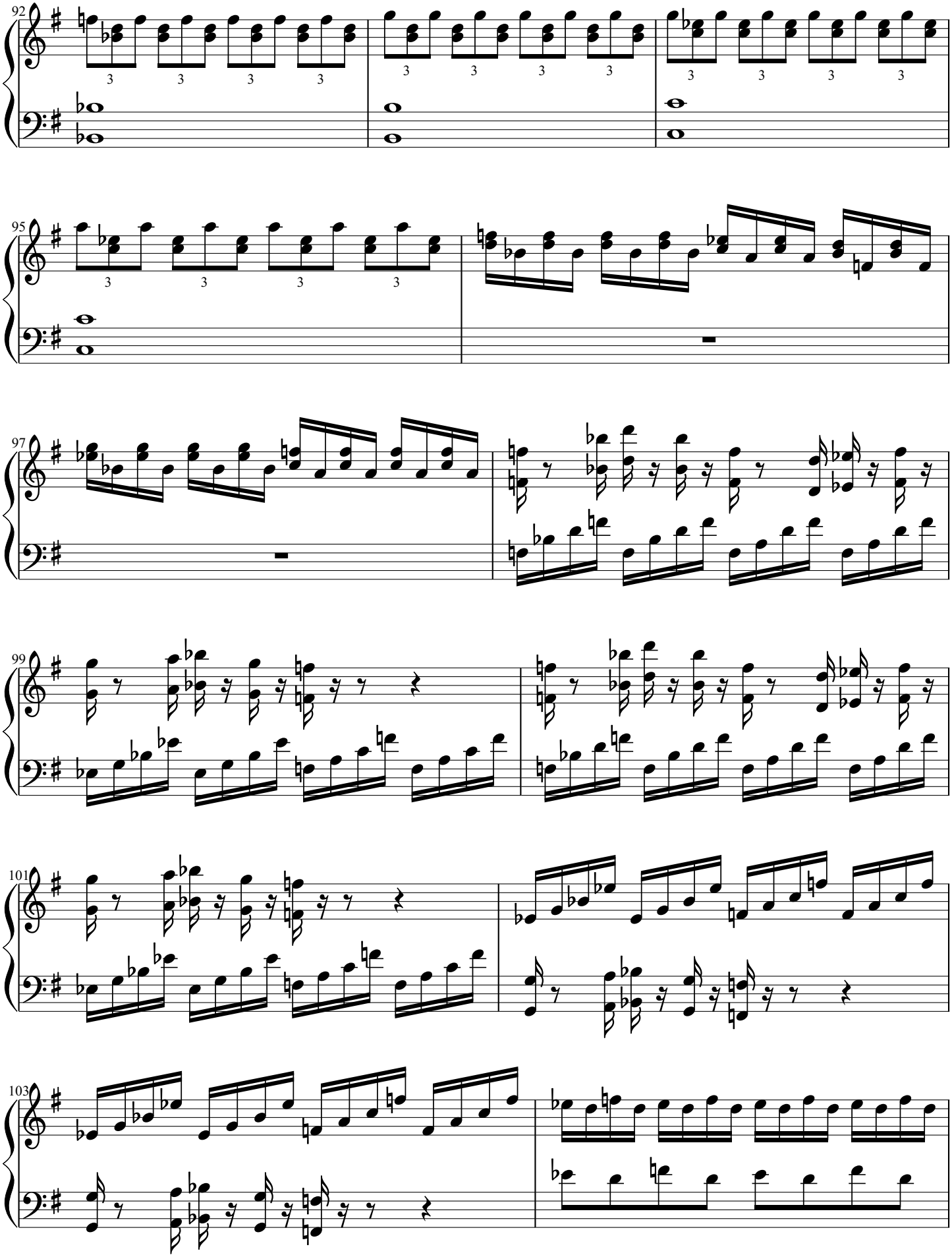
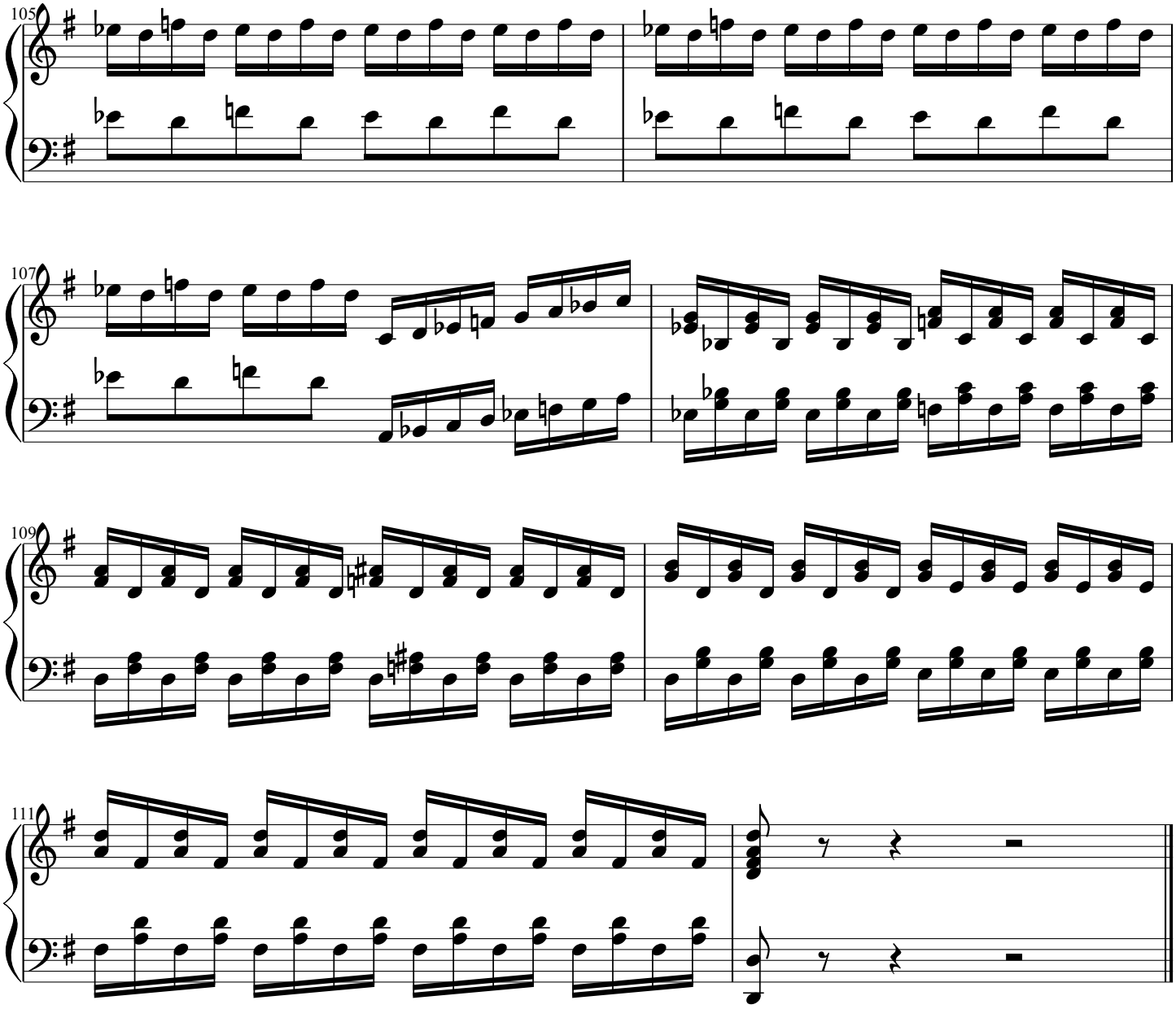
Allegretto



Allegretto ma non troppo





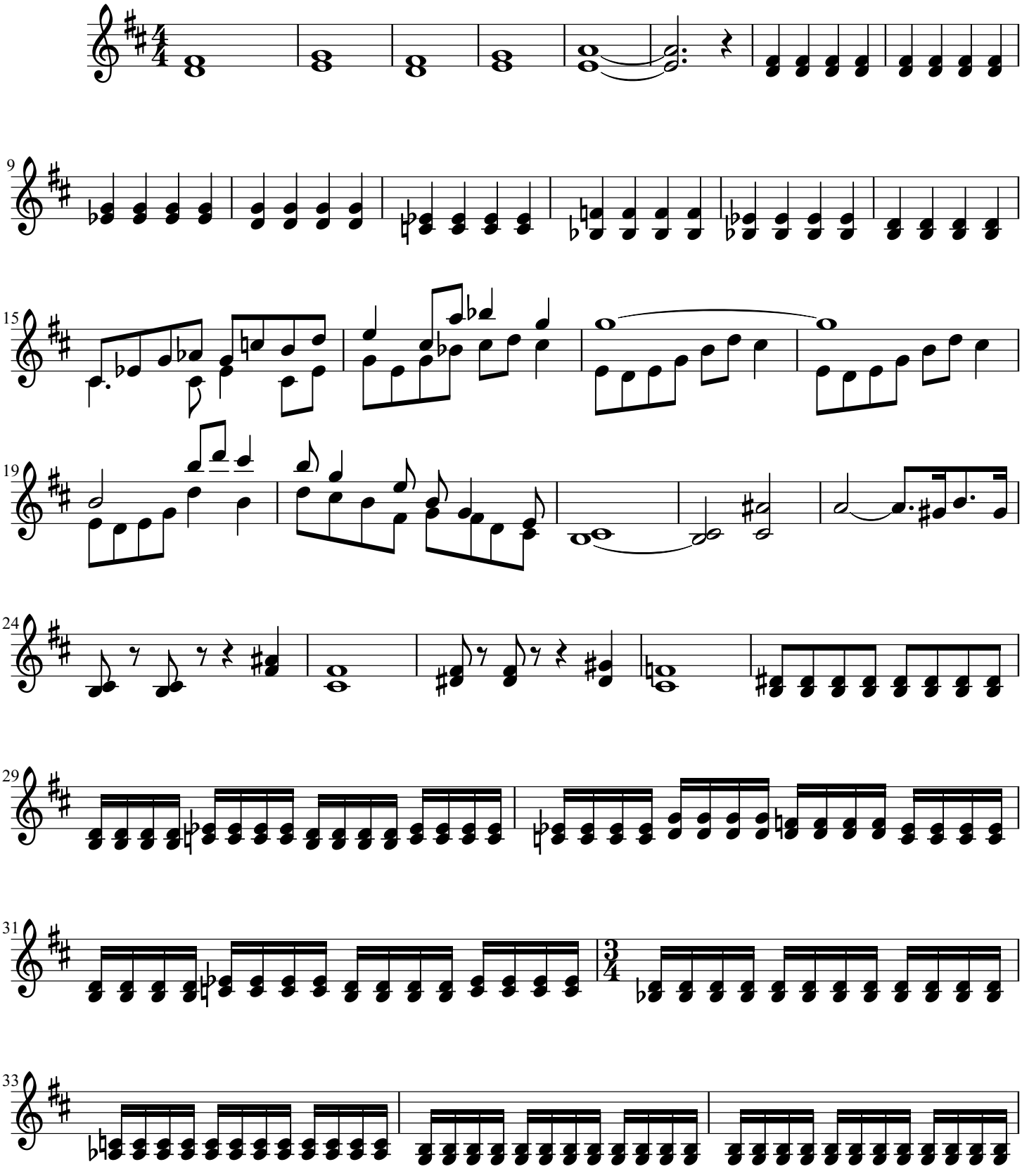
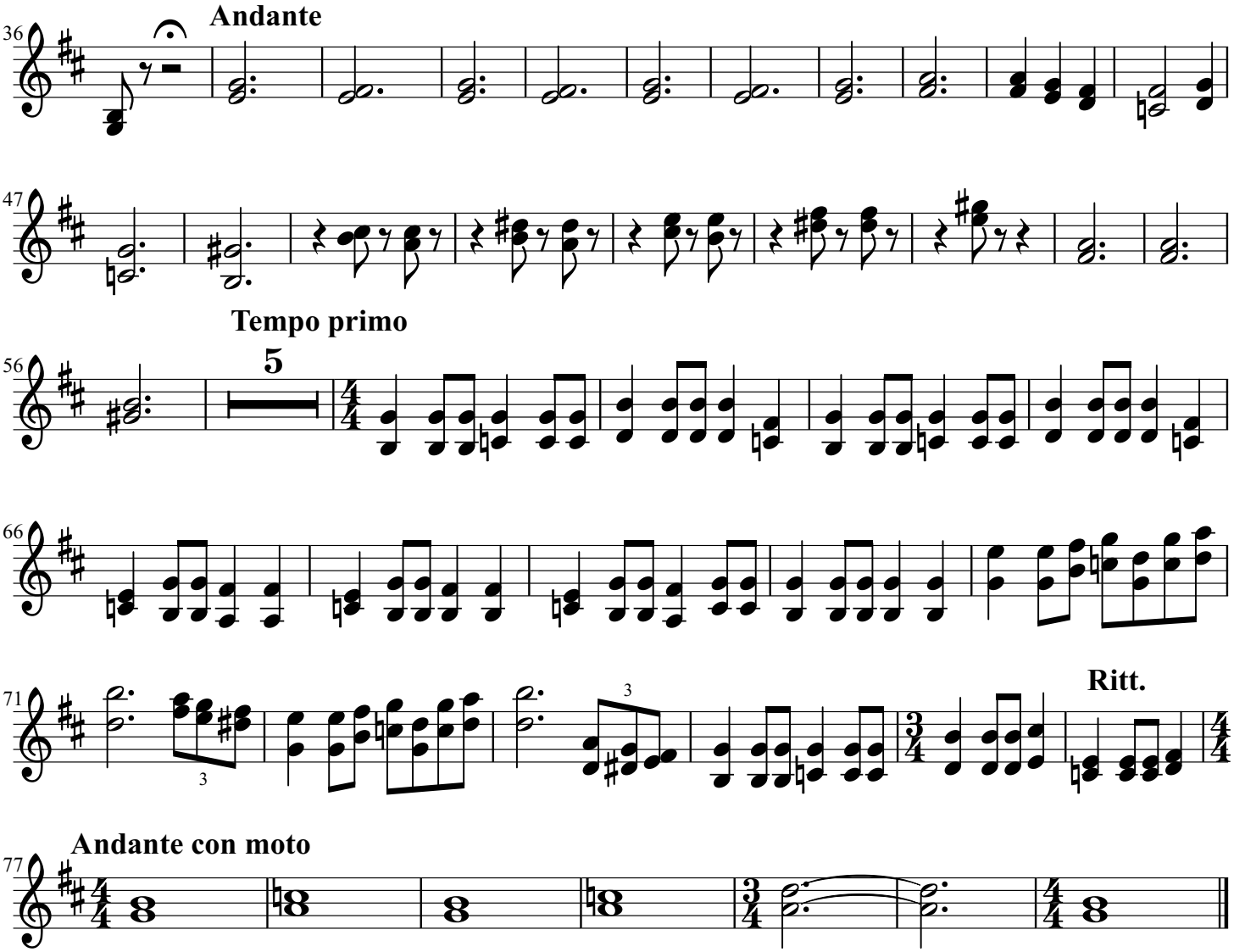
Allegretto

105
107
109
111

Slon a mravenec

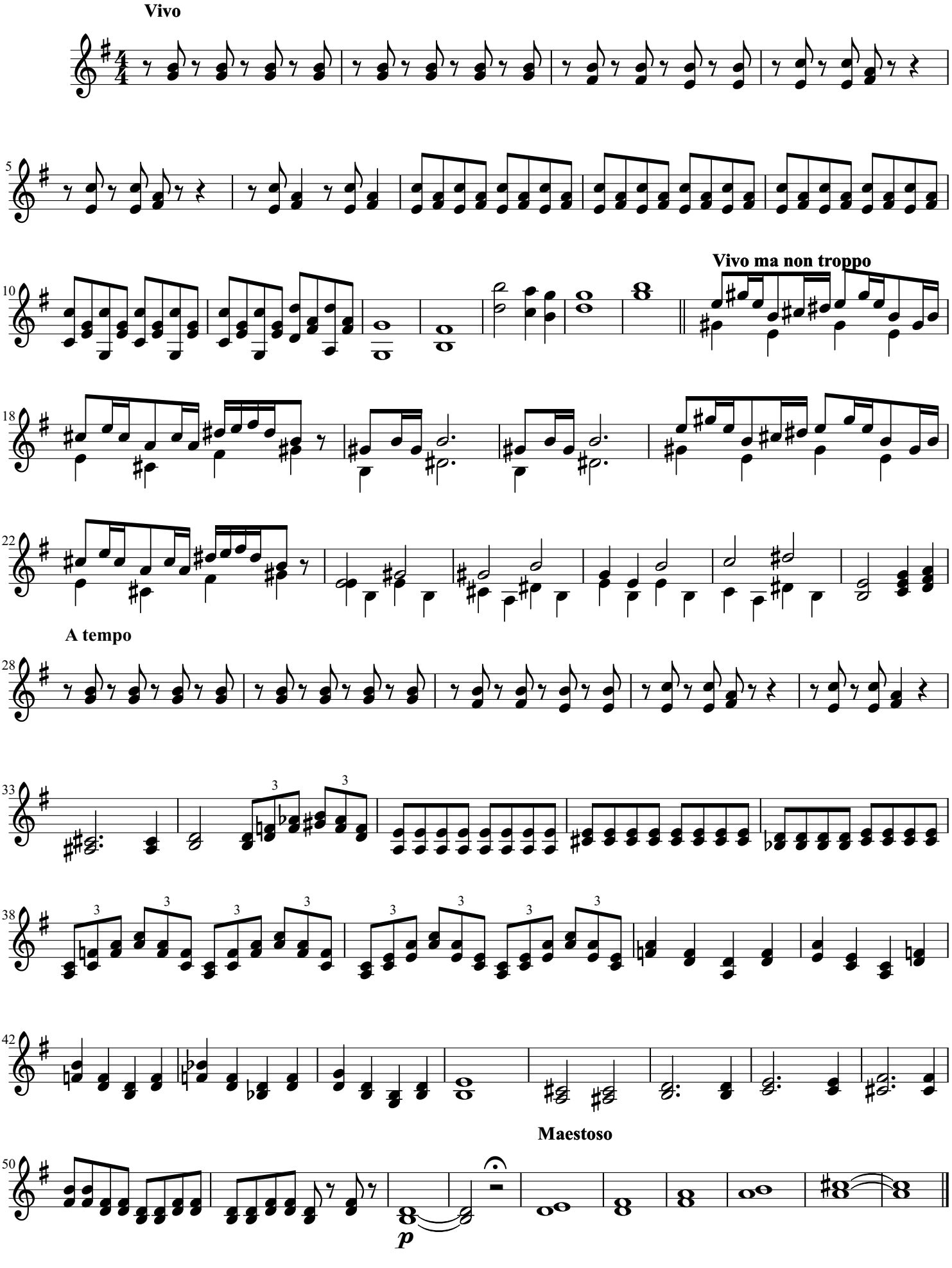
Veverka

Violin

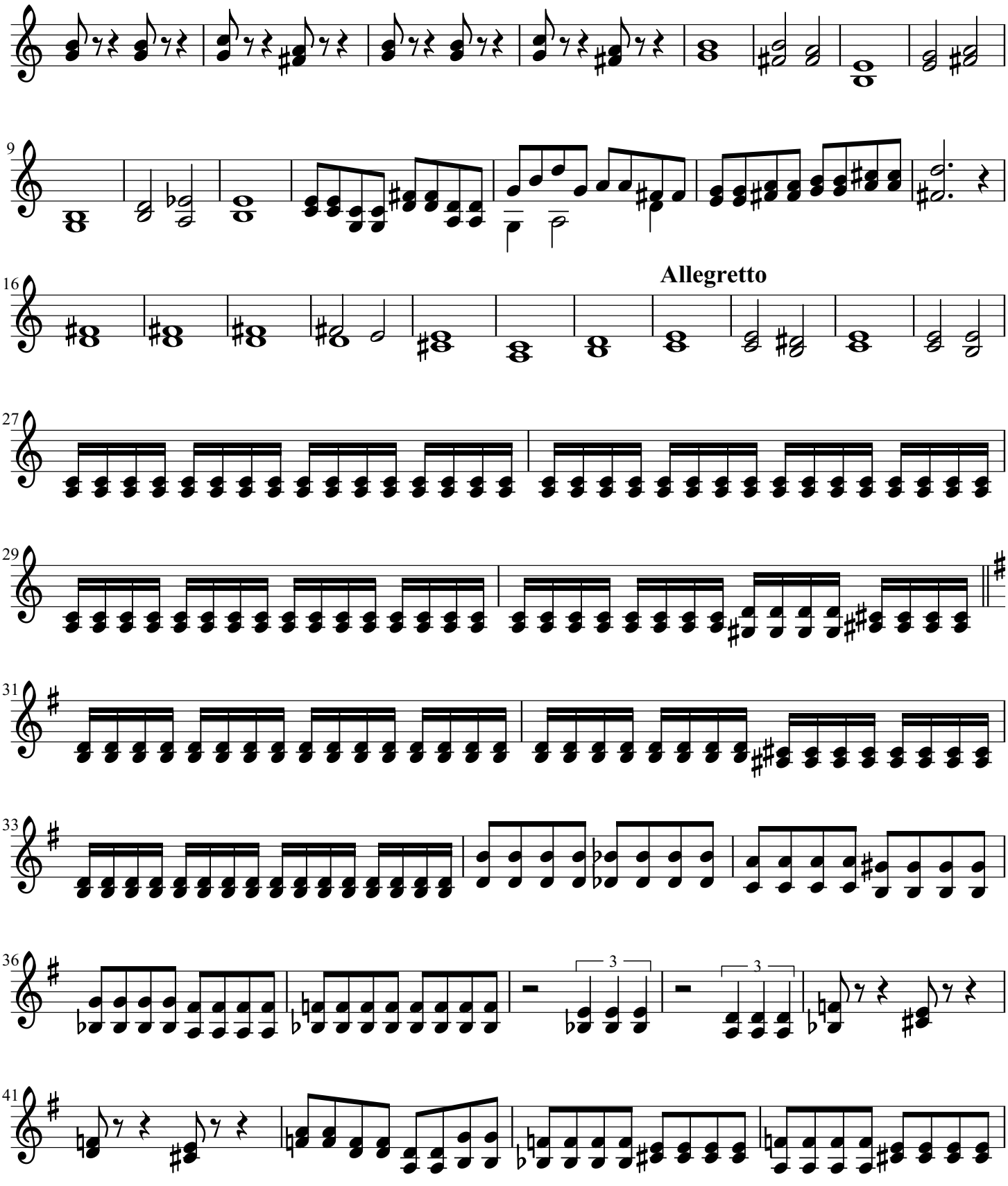
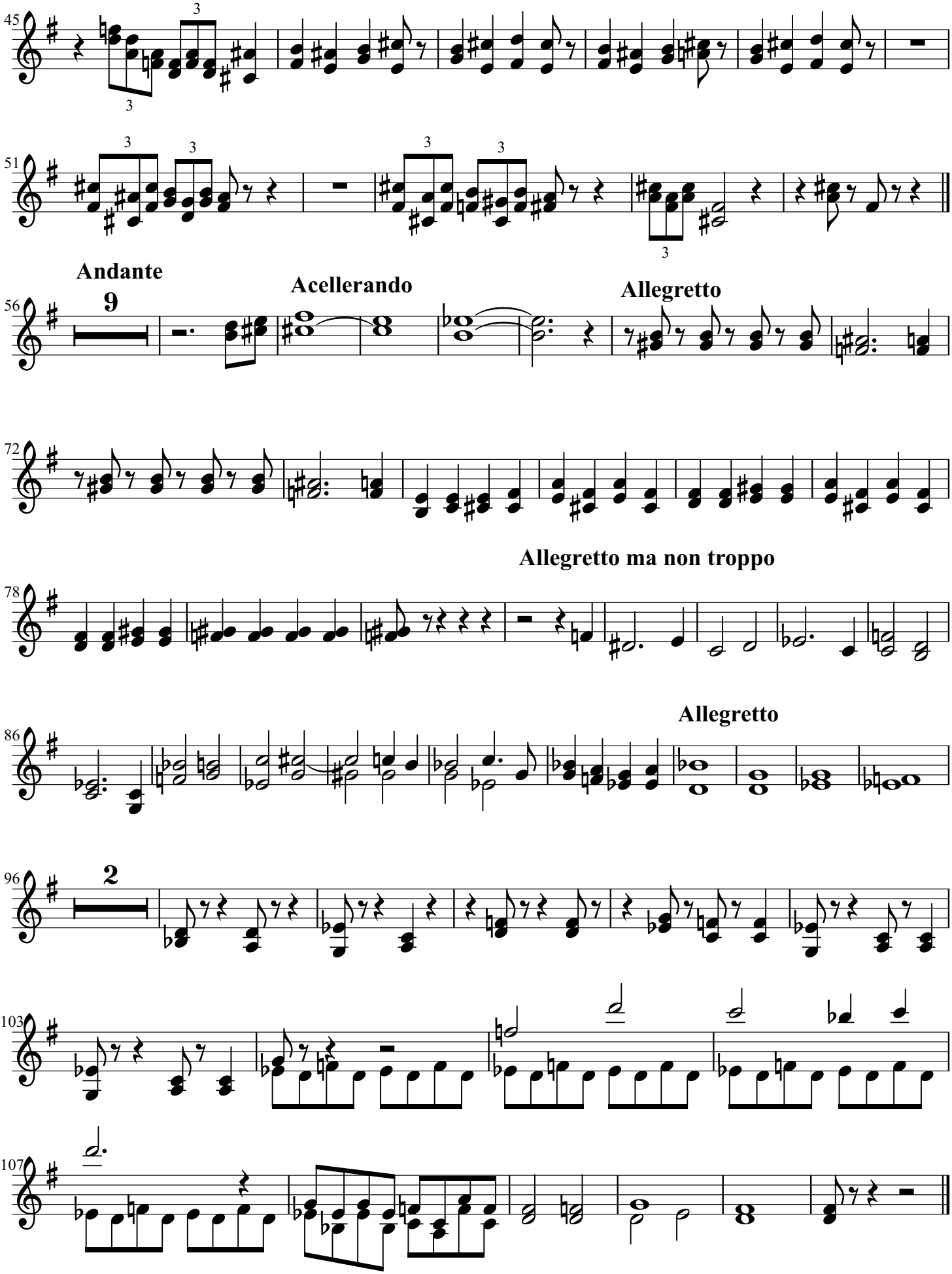
Iva Burýšková
(*1997)

Allegretto


Andante
36
47
Tempo primo
56
5
66
71
Ritt.
Andante con moto
77

Výlet

Violin

Lovec

Violin

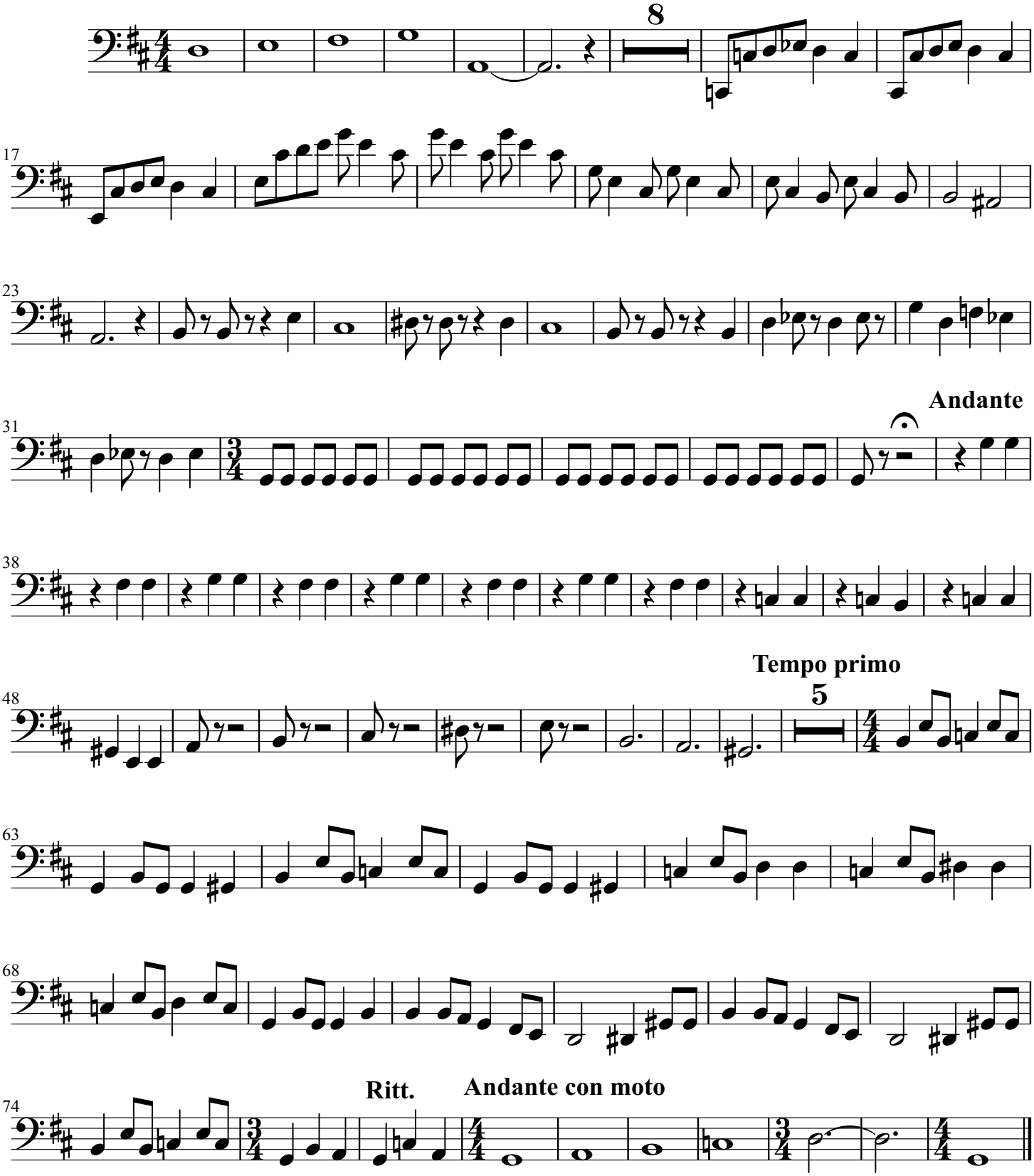
Moderato

45
51
Andante
9
56
Acellerando
Allegretto
72
Allegretto ma non troppo
78
Allegretto
86
2
96
103
107

Slon a mravenec

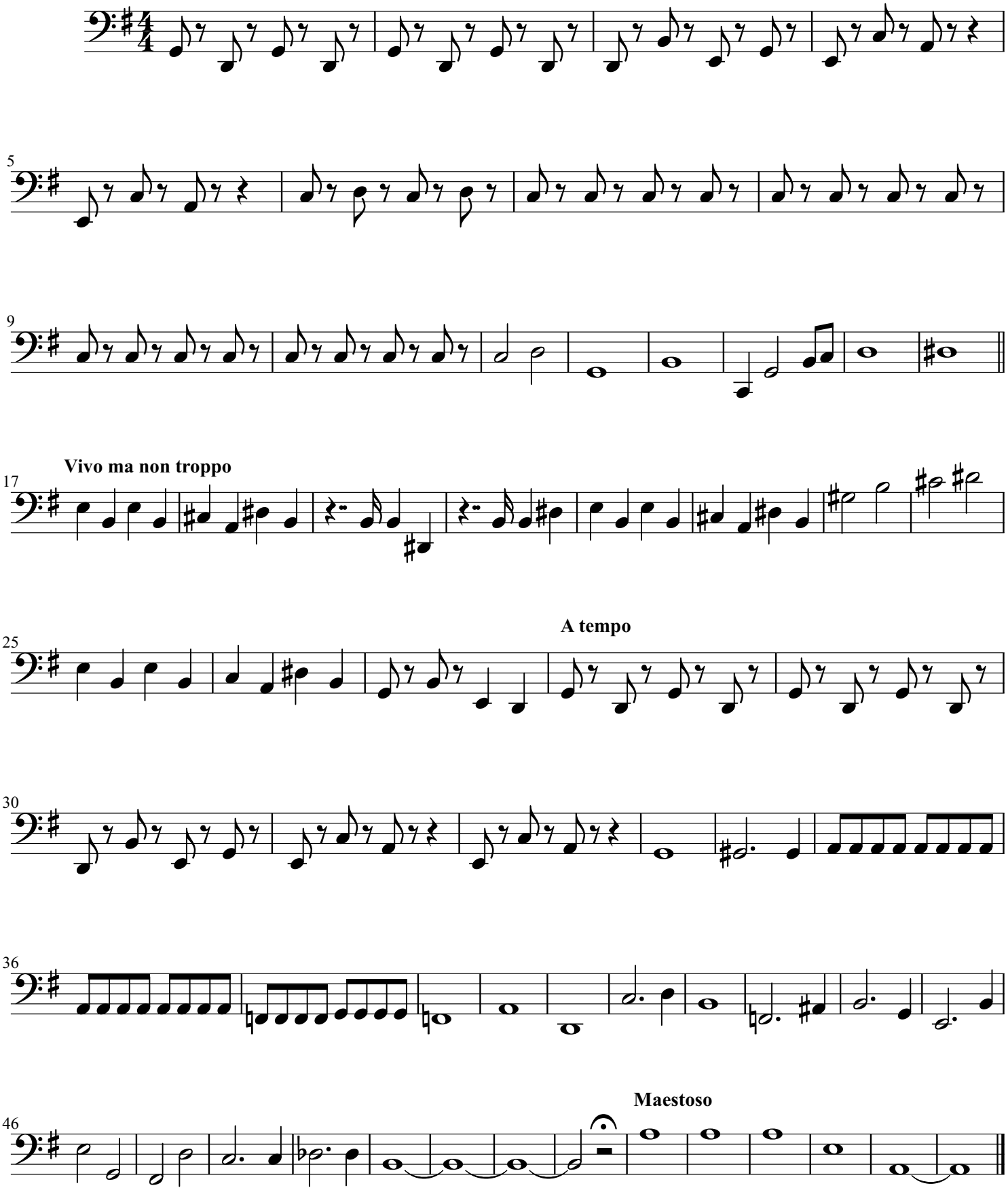
Veverka

Violoncello

Iva Burýšková
(*1997)

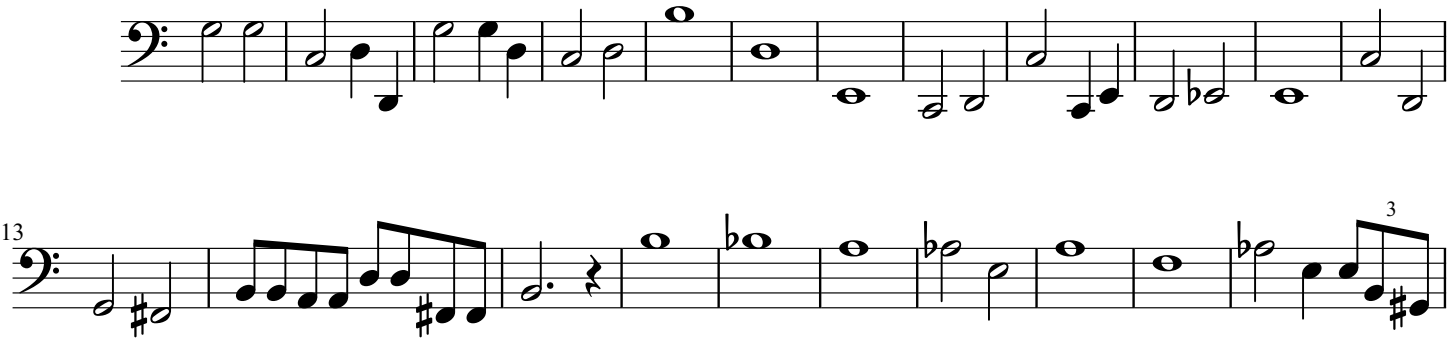
Allegretto

Výlet

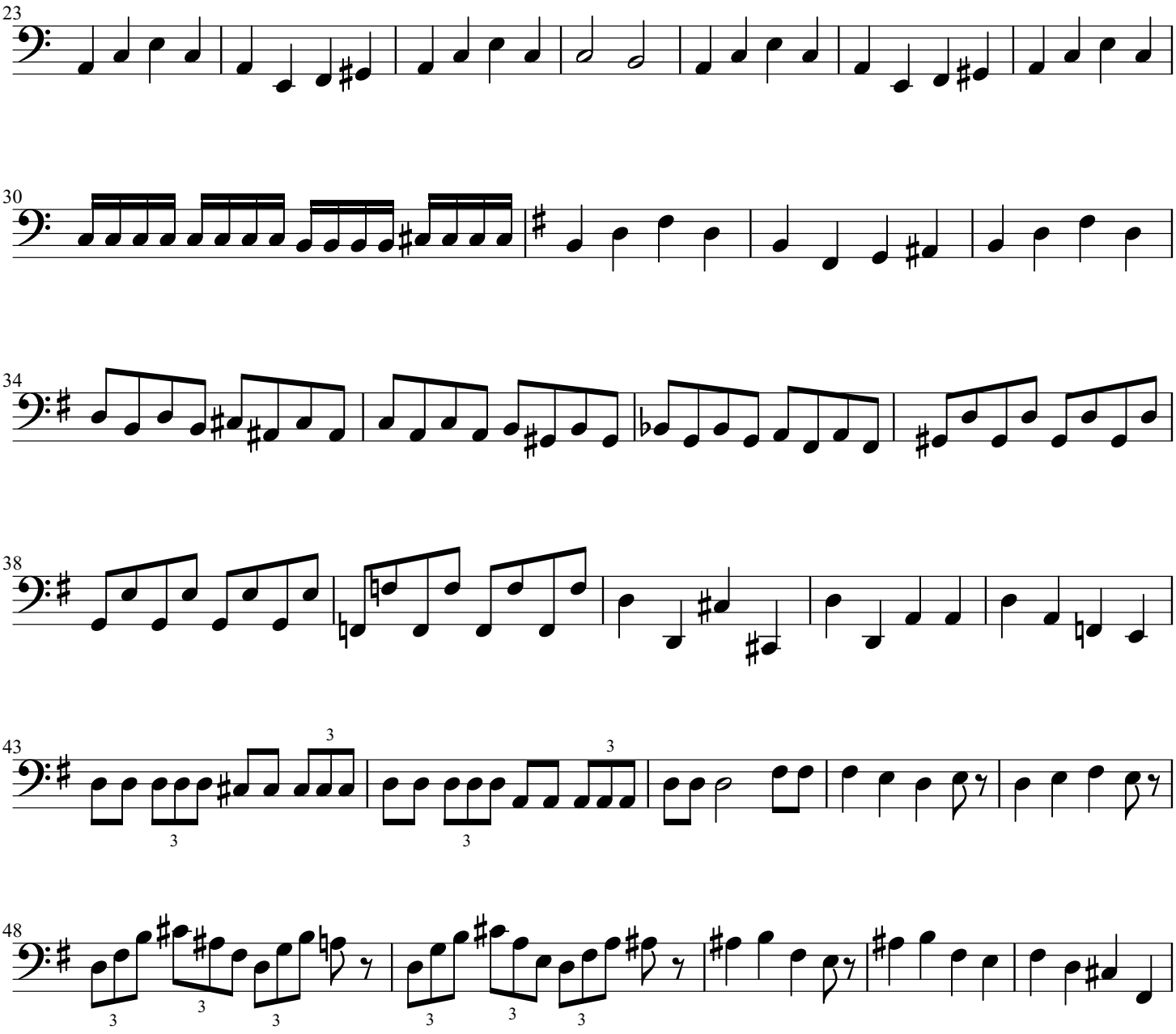
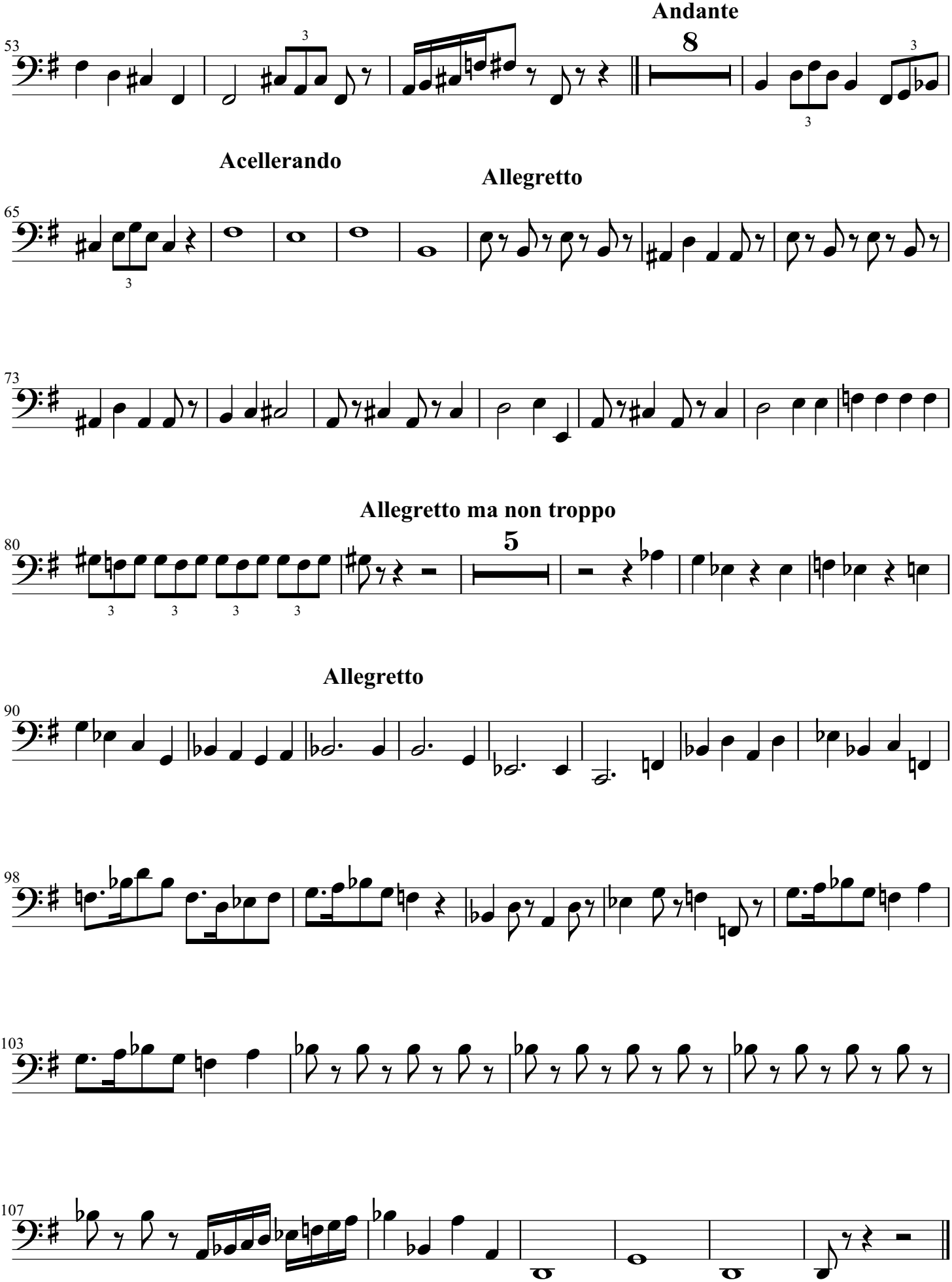
Violoncello

Vivo

Lovec

Violoncello

Moderato



Allegretto

Andante
Acellerando
Allegretto
Allegretto ma non troppo
Allegretto