
Zrcadlová forma jako originální
přínos 20. století do tradiční
soustavy hudebních forem



Jaroslav Smolka

Abstract: Music of the 20th century has not presented many new basic types of musical forms. However, the formation of what is called mirror form (for the purposes of this article) was created in this period. Older music theory used the term mirror mainly in the theory of musical forms referring to relations of much more compact units. Here we mean a form working with mirror sequences of single tones or simultaneities and not bigger aggregates such as measures, sections or larger parts of a form. It is not an exact acoustic application of the optical phenomenon of mirroring, but is the closest that possibly analogically resembles live musical performance. The first cases of this method can be seen in the works of the first and second decade of the century while in the second half of the 20th century, the occurrence of mirror form is obvious in the works of many composers, both Czech and across the world. This article deals with the possibilities

of its practical use in composition and analyses of such works and sections of compositions.

Keywords: music theory, musical form, mirror form, 20th century music

Asi roku 1958 založil Prof. Karel Risinger při Sekci hudební vědy tehdejšího Svazu českých skladatelů a koncertních umělců Hudebně teoretickou skupinu, která se záhy stala významným diskusním fórem tohoto oboru. Neprobíraly se v ní problémy politické ani estetické, nestrašilo se socialistickým realismem, ale pořádaly se tu diskuse, přednášky a semináře, ve kterých si čeští hudební teoretikové hlavně sdělovali své pracovní výsledky a postoje k problémům oboru. Dálo se tak po dobu celého zbytku totality a v 90. letech se tato činnost přenesla do nově založeného Semináře hudební teorie na Hudební fakultě AMU.

8. prosince 1983 v rámci činnosti původní skupiny uspořádal Prof. Karel Risinger Hudebně teoretický seminář, připomínající nedožitá výročí Aloise Háby, Karla Janečka, Emila Hradeckého, Bohumila Duška a životní jubilea Jiřího Válka, Jaroslava Volka a Jaroslava Smolky. Přednost tu měly referáty, připomínající vědecké přínosy zmíněných zesnulých jubilentů a původní nové práce oněch tehdy ještě žijících. Jako takový jsem tam přednesl svůj referát i já, nejmladší z nich. Text byl tehdy zahrnut jen do interního cyklostylovaného sborníku z oné konference, veřejně nedistribuovaného a rozdaného jen jejím účastníkům. Po 27 letech jsem tuto práci přehlédl, doplnil o bibliografické odkazy a předkládám zde dnešní hudebně teoretické veřejnosti.

Poté, co 17. a 18. století vytvořilo základní dodnes živé petrifikované a etablované typy hudebních forem, co 19. století ukázalo možnosti jejich uvolňování, aplikování či kombinování a 20. století přineslo i jejich popírání a snahu o vytváření stále nových, jedinečných a nezobecňovaných forem, mohlo by se zdát, že repertoár základních formových typů byl už dávno vyčerpán a uzavřen. Mohl by to potvrzovat i stav dosavadní literatury o hudebních formách: ta už po víc jak půldruhého století neregistrovala žádnou novou základní formovou kategorii.¹

A přece hudba 20. století aspoň jeden takový základní typ hudební formy vytvořila a rozvíjí jej v tvorbě řady autorů už v časovém rozmezí nejméně 90 let. Je to útvar, který zde pracovně nazývám **zrcadlová forma**.

Vlastní princip zrcadlovosti, zrcadlení apod. je ovšem v hudbě dávno znám a bohatě používán: při tvorbě témat a jejich odvozenin, při kvalifikaci stupnic, modů i souzvukových struktur, při řazení částí některých hudebních forem. Proto si nejprve stratifikujeme

a specifikujme možnosti zrcadlení v hudebních strukturách vůbec. Při praktickém užití ve skladbě nabízí tónový materiál dvě základní možnosti *metaforické* aplikace jevu, který je z optiky znám jako zrcadlení – tj. věrný přenos (= obdobné uspořádání) jednotlivin při zpětném postupu ve vztahu k určitému středu, do něž položíme (v našem případě pomyslnou) zrcadlicí rovinu. Jedním z nich je **zrcadlení horizontální**, jež má význam zejména pro melodiku, harmonii, polyfonii a vůbec pro kvalifikaci některých struktur výběru tónového materiálu. Druhým je zrcadlení **vertikální**. To je při úvahách o možnostech hudebního formování primární, protože se týká zrcadlových období v časovém průběhu skladby – tedy vlastního *métier* nauky o hudebních formách.

Výše jsem naznačil, že aplikace pojmu zrcadlení v hudbě má jen metaforickou hodnotu. Přesné přenesení fenoménu vertikálního zrcadlení z optiky do hudby je totiž možné jen jako elektroakustická operace (např. při přehrání jejího analogového nebo digitálního záznamu ve zpětném směru): obrací se při něm nejen pořadí jednotlivých tónů, akordů, hlasových linií apod., ale i vnitřní dění v rámci znění jednotlivých tónů či akordů. Například zvukové signály perkusního charakteru, jakými jsou i tóny klavíru, v takovém zrcadlovém obratu pak začínají nejslabším signálem doznění, sílí a končí vlastním efektem úderu. To je něco, čeho nelze při živém provozování hudby dosáhnout.

Starší hudební teorie naopak používala zejména v nauce o hudebních formách termínu „zrcadlový“ ve vztahu k relacím mnohem celistvějších jednotek. Zrcadlovou reprízou se např. rozumí taková repríza v sonátové větě, kdy je vyměněno pořadí témat, takže vedlejší se vrací před hlavním.² Takového velmi volného významu slov „zrcadlo, zrcadlení, zrcadlový“ zde nebudeme při dalších úvahách užívat. V hudbě 20. století se totiž jako nový jev uplatnila forma, pracující se zrcadlovými sledy posloupností jednotlivých tónů nebo souzvuků – a nikoliv se zrcadlovými pozicemi větších uskupení, jako jsou takty, dílce či díly formy apod. Jak jsem vysvětlil: není to přesná akustická aplikace optického fenoménu zrcadlení, ale při živém provozování hudby je to jeho nejbližší, nejvěrnější možná obdoba.

Také v tomto smyslu hudební praxe se zrcadlovými tónovými posloupnostmi už dávno pracovala a hudební teorie je reflektovala; dlouho však sloužily jen jako prostředky tematické práce – zejména v rámci hudebně myšlenkově semknuté polyfonie. Jako račí inverzi (česky přesně: račí obrat, raka původního tvaru) znala tento postup už nizozemská

vokální polyfonie, později barokní instrumentální polyfonie a v návaznosti na ni pozdější autoři, např. i Ludwig van Beethoven; ve smyslu výběru posloupně i souzvukově uplatněného tónového materiálu jej znovu vysunula do popředí zájmu dodekafonie. Totéž platí samozřejmě o prosté inverzi, uplatňující horizontální zrcadlení a o inverzi raka či raku inverze, jež spojují zrcadlový obraz horizontální i vertikální. V dávnější minulosti se všech těchto postupů užívalo pouze jako operací pro přípravu tematického materiálu, který byl ve skladbě uplatňován jako odvozeniny tématu; při vlastním formovacím strukturování byly podřizovány petrifikovaným posloupnostem kánonu, fugy či jiných forem. Vlastní formogenní dosah ve smyslu základního zřetele při utváření hudebních forem (s výjimkou drobných hříček typu račích kánonů), pro uspořádání větších hudebních ploch v rámci věty cyklické skladby nebo rozlehlejšího skladebného celku nikdy neměly. Právě v tom spočívá novátorství jevu, který zde označuji jako zrcadlovou formu v hudbě 20. století. Ta užívá zrcadlového efektu nikoliv pro pouhé přetváření tematického materiálu či pro jiné dílčí operace, ale je založena na celistvé konfrontaci hudební plochy jako modelu a jejího zrcadlového obrazu.

Nevytkl jsem si sledovat při této časově omezené příležitosti tuto formu historicky – proto jen málo o jejím výskytu. Její první užití jsem našel v předdodekafonních skladbách autorů II. vídeňské školy: v 18. z cyklu melodramů Arnolda Schönberga *Pierrot lunaire* z roku 1912 a později například ve druhé větě *Komorního koncertu pro klavír, housle a 13 dechových nástrojů* Albana Berga z roku 1924. Z ostatních mistrů první poloviny 20. století jí užíval zejména Paul Hindemith, kdežto Béla Bartók pracoval spíše jen s volným řazením zrcadlovými operacemi vzniklých tematických tvarů (v *Hudbě pro smyčce, bicí a celestu*, *smyčcovém Divertimentu* aj.). V druhé polovině 20. století je už výskyt zrcadlové formy patrný u četných autorů světových a českých.

Nejjednodušším případem zrcadlové formy je ovšem prosté, jednoduché pravidelné zrcadlo. Spočívá v tom, že se hudba určitým způsobem rozvíjí od začátku do poloviny a odtud se zrcadlovým pohybem vrací zpět při zachování všech rytmických, souzvukových a jiných relací, až dospěje ke konci jako zrcadlovému obrazu začátku. Příkladem takového postupu je skladba *Incontri* pro 24 nástrojů, kterou napsal roku 1955 Luigi Nono. Její 217tiktaktový celek je zbudován tak, že pomyslné zrcadlo je položeno do středu 109. taktu, který je sám rovněž přesně souměrný podle této zrcadlové osy. Celek se

vyvíjí přesně zrcadlově nejen co do tónových výšek, rytmů a instrumentace (také každý nástrojový part se odvíjí zrcadlově), ale i velmi členitá dynamika a častými výkyvy procházející tempová struktura (včetně údajů *accelerando* a *rallentando*, jež jsou zrcadlově záměnné) probíhají konsekvntně zrcadlově.

Tento případ „čistého zrcadla“ je poměrně vzácný. V zrcadlové formě bývá model od zrcadlového obrazu velmi často oddělen středovým nezrcadlovým hudebním děním. Říkejme mu – i při vědomí vši nepřesnosti, jež je nasnadě při právě jen metaforické době optické a hudební zrcadelnosti – z optiky převzatým termínem **focus** (ohnisko). Dojem ohniskové koncentrace působí zejména taková krátká oddělující intermezza ve skladbách či větách, kde model první poloviny má vzestupnou tektonickou linii a zrcadlový obraz tedy sestupnou; focus je pak zároveň vrcholem či součástí vrcholu. Takový stručný focus nemá povahu zvláštního středního dílu skladby a zásadně zachovává dvoudílnou povahu celku. Přitom focus bývá s oběma díly často pevně kompozičně propojen, takže celek působivá spíš dojem jednolitého pravidelného tektonického oblouku. Dovolte, abych jako příklad takového řešení zrcadlové formy předvedl I. větu svého II. smyčcového kvartetu. Focus tvoří místo s akordy a glissandy mezi koncem taktu 39 a necelou polovinou taktu 43, odkud následuje přesný zrcadlový obrat hudby z taktů 39 až 1³ (viz Notová příloha 1 – www.hamu.cz/pracoviste/ziva-hudba).

Focus ovšem může být v zrcadlové formě i delší, až po situaci, kdy vytváří samostatný střední díl; celek má pak základní rozvrh třídílný. Lze to vyjádřit schématem $A_1 B A_2$, přičemž A_2 je raketem (nebo též inverzí raka, viz dále) hudby A_1 . Je-li střední dění výrazně delší a diferencovanější, než je obklopující hudba ve vzájemném zrcadlovém poměru, nelze už tuto skutečnost považovat za jednoznačně integrující pojítka a za rámec souvislé zrcadlové formy. Nicméně je to i v takovém případě stále ještě postup, výrazně scelující kompozici. Tak jsou řešeny např. Jana Klusáka *Variace na Händlovo* téma z roku 1966,⁴ kde skladatel na začátku cituje ve vlastní orchestraci celou hudební strukturu Händlovy árie *Harmonický kovář* (*Le forgeron harmonieux*). Závěrečnou VII. variaci pak tvoří přesný račí postup Händlovy melodie i harmonické struktury a krátká koda. Toto místo je zajímavé i z jiného hlediska: je to jedinečné použití vertikálně zrcadlového (račího) obratu tradiční homofonní melodicko harmonické struktury v hudební literatuře vůbec.

Takovým rámcem v dimenzích mnohovětého cyklu je Preludium a Postludium, jimiž začíná a končí klavírní cyklus Ludus tonalis Paula Hindemitha z roku 1940.⁵ Skladatel řešil Postludium jako zrcadlově inverzní obraz Preludia onoho zvláštního typu, kdy si obě věty přesně odpovídají notovým obrazem v poměru „vzhůru nohama“.

Vraťme se k vlastnímu předmětu našeho zkoumání – k celistvým a jednoznačným zrcadlovým formám. I tady se v nezanedbatelné frekvenci na místě zrcadlového obrazu objevují postupy v poměru inverze raka. Takové je např. Largo, II. věta Obrazů pro 12 dechových nástrojů Jana Klusáka z roku 1960.⁶ V průběhu díla je sice několik odchylek tónového složení, v nichž si model a zrcadlová repríza neodpovídají a velmi proměnlivé je také nástrojové obsazení jednotlivých souzvuků i pohyblivých figur; v téměř přísné inverzi však postupuje pohybová struktura. To stačí k zachování podoby račí inverze, komponované jako velmi přesná zrcadlová forma bez středového ohniska, s inverzí raka navazující v půli skladby bezprostředně na model.

A setkáme se dokonce se zrcadlovými formami, jejichž druhá – zrcadlicí část je uvolněna tím způsobem, že postupuje střídavě v prostém račím (vertikálně zrcadlovém) pořádku a v postupu inverze raka. Taková je např. druhá, volná věta zmíněného už Komorního koncertu Albana Berga pro housle, klavír a 13 dechových nástrojů,⁷ komponovaného u příležitosti padesátin Arnolda Schönberga a k nim mu také věnovaného. Průběh věty autor ve svém vlastním výkladu schematicky naznačuje takto

	<i>Třídílná forma</i>			<i>Inverze</i>		
	A_1	B	A_2	A_2	B	A_1
II.			protipohyb		zrcadlový obraz	
Adagio			A_1		předchozího B	
Taktů	30	12+36+12	30	30	12+36+12	30

a verbálně ji popisuje těmito slovy: „Výstavba adagia spočívá na trojdílné formě písňové, přičemž A_2 je protipohybem A_1 . Opakování této první větové polovice o 120 taktech děje se račím postupem a to částečně ve volném zpracování zpětně postupujícího materiálu, částečně však, jako např. ve střední části B v přesném zrcadlovém obrazu.“⁸ – Také III. invence pro smyčce Jana Klusáka má zrcadlovou formu, v jejíž druhé polovině jsou některé partie zrcadleny prostým račím postupem, jiné jako inverze raka.

Jiným zvláštním případem zrcadlové formy jsou skladebné celky, založené na modelu a jeho račím obrazu, ale jen v některých složkách kompoziční faktury. Tak například Fuga tertia in F z už zmíněného cyklu Paula Hindemitha Ludus Tonalis (viz pozn. 5) se odvíjí jako model a přesné zrcadlo s velmi krátkým středovým „ohniskem“ na 2. a 3. době taktu 30. Vzhledem k tomu, že celek i při uplatnění zrcadlového formovacího hlediska zároveň zůstává i fugou – je to v tomto smyslu ambivalentní forma – nepřipustil skladatel na konci skladby zpětnou redukci počtu hlasů na dva a nakonec pouhý jeden, jak by si to vyžadoval konsekventní zrcadlový postup. K přesně zachovanému zrcadlovému obrazu tu příkontrapunktoval při předposledním nástupu tématu v račím obratu jeden a při posledním dva další hlasy, takže závěr fugy vyzní plněji, než při opětovém návratu ke dvou- a jednohlasu (viz Notová příloha 2 – www.hamu.cz/pracoviste/ziva-hudba).

Ještě zvláštnějším uplatněním zrcadlového průběhu jen v části skladebné struktury je 18. melodram z cyklu Arnolda Schönberga Pierrot lunaire,⁹ nazvaný Der Mondfleck. Jako model a jeho přesný zrcadlový obrat se rozvíjí vrstva 4 nástrojů – pikola, klarinet B, housle a violoncello. Volně, bez zrcadlových vazeb, probíhají vrstvy klavíru a zpěvně notované recitace. Zrcadlově traktovaná vrstva struktury má evidentně vztah k významu textu. Na začátku, uprostřed a na konci 19tiktového melodramu se vracejí slova „einen weissen Fleck des hellen Mondes“. Právě uprostřed v 10. taktu pochopí Pierrot tento světelný vjem špatně, považuje bílou skvrnu na svém oděvu za sádku a začne ji marně čistit. Špatné – obrácené – pochopení skutečnosti je tu tedy vyjádřeno zrcadlovým průběhem jedné vrstvy kompoziční struktury.

Je pochopitelné, proč se zrcadlová forma objevila až v hudbě 20. století a ne už v některé z předchozích epoch. Většina petrifikovaných hudebně formových typů spojuje dva základní nebo aspoň pravděpodobnostně převažující zřetele: jednak vzájemné poměry a rozvoj hudebních myšlenek, jednak průběh tektonické linie skladby. Z počátku zřejmě převládalo vědomí o důležitosti a závaznosti prvního hlediska – starší nauky o hudebních formách o tom aspoň jednoznačně svědčí. Postupem času se však stále jasněji prosazovalo i vědomí o tektonických náležitostech jednotlivých forem, jako je např. obvyklá jednosměrně narůstající kompoziční linie fugy, obvyklý způsob gradačního vlnění ve variacích, v sonátové formě v užším slova smyslu apod. Zrcadlová forma jako formový typ plně odpovídá kompozičnímu myšlení 20. století v tom, že při spojení

zřetele hudebně myšlenkového a tektonického vede k vyloučení opakování lineárních průběhů (račí postup a zejména inverze raka jsou velmi zprostředkované, prostým poslechem nsnadno identifikovatelné odvozeniny původního tvaru modelu); zato však vede k velmi věrné symetričnosti tektonické linie. Vzestupnému tektonickému průběhu modelu odpovídá sestupný zrcadlový obraz, každé zavlnění kompoziční linie v modelu nachází při přesném zrcadlení svůj symetrický protějšek i na odpovídajícím místě pokračování skladby. Tak zajišťuje přísná zrcadlová forma kompoziční linii symetricky sklenutou. To však může být i nevýhoda. Zatímco ideálem vyrovnaného tektonického průběhu je linie nesymetrická, uplatňující např. poměry zlatého řezu v relacích vzestupné a sestupné úvratě gradačního oblouku nebo spotřebovávající zase větší plochy na výrazové uklidnění třeba i kodového charakteru apod., nabízí přesné zrcadlení jen průběh zcela souměrný. I proto se často v kompoziční praxi vyskytuje zrcadlení volné. Možností uvolnění se samozřejmě nabízí celá řada. Místo přesného račího převratu modelu je možné přetvářet jej i s pomocí adicí nebo eliminací, různě koncentrovat či retardovat hudební dění atd. až po zcela novou volnou organizaci materiálu, který vznikl ze zrcadlové posloupnosti modelu. Celým cyklem takových uvolněných postupů je 9 orchestrálních miniatur Miloslava Kabeláče *Zrcadlení*, op. 49 z roku 1964.¹⁰ Skladatel tady pojímá obsah pojmu zrcadlení mnohem širěji, než jak zní náš výměr zrcadlové formy. Nicméně tu aspoň jedna miniatura odpovídá zrcadlové formě našeho typu: č. 2, kde při základním rozvrhu $A_1 B A_2$ je A_2 volným rakem A_1 . Volnost spočívá v tom, že do zásadně račího uspořádání A_2 vzhledem k A_1 vnáší několik drobných změn; nejnápadnější je adice kody z volného použití motivického materiálu A.

Nakonec si dovolím dokumentovat ještě dva takové případy volného zrcadlení na ukázkách z vlastní tvorby. Ve 4. větě II. smyčcového kvartetu (viz výše pozn. 3) poskytuje vstupní díl třídílného celku (t. 1–10) materiál k volnému zpracování v zrcadlovém pořádku. Zatímco úvod a tři sólové linie z prvního dílu jsou v závěru zrcadlově traktovány jen s malými odchylkami tónových výšek a se zřetelně klidnějším rytmickým průběhem (v t. 26–30, 32–33, 35–36), je stažením tónového materiálu těsných imitací 4. a 7. taktu do akordů v taktech 31 a 34 vytvořena odlišná výrazová kvalita. Focus poměrně značného rozsahu, který je přibližně rovnoměrně dlouhým středním dílem, pracuje v t. 11–21 se zrcadlovostí horizontální. Zrcadlo je tu položeno do roviny čtvrttónového nižšího h

a pak nižšího g, na nichž se v zrcadlovém protipohybu vedené trojhlasý dvakrát sejdou (viz Notová příloha 3 – www.hamu.cz/pracoviste/ziva-hudba).

A naposled Toccata, 3. věta z II. klavírní sonáty Kontrasty.¹¹ Odvíjí se nejdřív v přesné zrcadlové formě s jednosměrným gradačním vzestupem modelu, krátkým vrcholovým ohniskem v t. 16–18 a jednosměrně degradačním přesným zrcadlovým obrazem modelu; po něm následuje ještě v posledních pěti taktech (t. 34–38) kodové doznění a zklidnění toccatového pohybu (viz Notová příloha 4 – str. 70–74).

Stručně závěrem: Zrcadlová forma je jednoznačně profilovaný a indikovaný formový typ hudby 20. století. I když zatím v tvorbě nedosáhla takové frekvence jako historicky etablované typy, prokázala za několik let fungování v kompoziční praxi dostatečnou životnost, specifičnost i elasticitu. Hudební teorie by s ní nadále měla počítat jako se skutečností, jež obohacuje nauku o hudebních formách o novou typovou kategorii.

¹ V české muzikologii ji reprezentují zejména knihy Jiráček Karel Boleslav: *Hudební formy*, Praha 1924 až 1985, a Janeček Karel: *Hudební formy*, Praha 1955, viz i *Slovník české hudební kultury*, Praha 1997, heslo *hudební forma*. Tam je i obsáhlejší seznam jinojazyčné i české literatury o hudebních formách.

² Jako zrcadlovou reпрízu charakterizoval např. Karel Janeček v *Hudebních formách* (viz pozn. 1), str. 351, příslušné místo 1. věty Sonaty eroiky pro klavír Vítězslava Nováka; její použití v symfonické básni Bedřicha Smetany Richard III. viz tamtéž, str. 362, a Jaroslav Smolka: *Smetanova symfonická tvorba, Dílo a život Bedřicha Smetany sv. 5*, Praha 1984, str. 63.

³ Jaroslav Smolka: *II. smyčcový kvartet, partitura a hlasy*, Panton, Praha 1980

⁴ Jan Klusák: *Le forgeron harmonieux Variace na Händlovu árii*, partitura Panton, Praha 1969

⁵ Paul Hindemith: *Ludus tonalis*, Schott, London 1943. Poválečné přetisky i u tohoto vydání uvádějí také domovské město firmy Mainz, i když tam hudba německého emigranta v USA Paula Hindemitha nemohla za druhé světové války vycházet.

⁶ Jan Klusák: *Obrazy pro 12 dechových nástrojů*, partitura Státní hudební vydavatelství, Praha 1967

⁷ Alban Berg: *Koncert pro housle, klavír a 13 dechových nástrojů*, Universal Edition Wien, malá partitura 1925, velká partitura 1926

⁸ V otevřeném dopise Arnoldu Schönbergovi z 9. 2. 1925, jehož český překlad byl uveřejněn v časopise *Klíč* roč. 2/1932, č. 6, str. 92-97.

⁹ Arnold Schönberg: *Pierrot lunaire*, partitura Universal Edition Wien, 1914

¹⁰ Miloslav Kabeláč: *Zrcadlení*, partitura Editio Supraphon, Praha 1966

¹¹ Jaroslav Smolka: Kontrasty, II. sonáta pro klavír, autografy pětivětého a čtyřvětého znění. Toccata obsahují jako III. větu obě znění skladby. Dílo nastudovali a veřejně provedli Radoslav Kvapil několikrát v květnu a červnu 1878 na zájezdu do Velké Británie a Irska, v české premiéře 7. 5. 1980 v Majakovského sále Kulturního domu železničářů (tj. v Národním domě) v Praze 2 na Vinohradech a pak ještě několikrát na různých místech; Patricia Goodson na koncertě Třídění plus Ateliéru '90 3. 12. 2003 v sále Galerie Hudební fakulty AMU v Praze; Daniel Wiesner na koncertě Třídění Ateliéru '90 3. 12. 2008 v sále Galerie Hudební fakulty AMU v Praze. Varianta této hudby je také ve varhanním cyklu z let 1980–82 Jaroslav Smolka: Metamorfózy, tisk Panton, Praha 1989, jako III. věta Toccata. Toto dílo vyšlo roku 1999 v interpretaci Dorothy Fleischmannové na CD Českého rozhlasu Vltava CR 0115-2 131 Česká soudobá hudba Ateliér I. Zrcadlovou formu má také I. věta tohoto varhanního cyklu Preludium.

Jaroslav Smolka (nar. 1933) od 1962 dodnes přednáší na Hudební fakultě AMU v Praze. 1968 se habilitoval na docenta hudební teorie, 1982 byl jmenován docentem a 1991 profesorem dějin hudby na hudební fakultě AMU. 1991 se stal rovněž vedoucím Katedry teorie a dějin hudby. 1993 obhájil na Filosofické fakultě Masarykovy university v Brně doktorskou práci a získal titul doktor věd o umění (DrSc.). Od 1. 4. 1997 do 31. 7. 2004 vedl též Ústav hudební teorie Hudební fakulty AMU. Napsal 14 vydaných muzikologických knih, mj. hudebně teoretické Česká kantáta a oratorium, Fuga v české hudbě, monografie českých skladatelů Jana Dismase Zelenky, Ladislava Vycpálka, Karla Janečka, v rámci kolektivního projektu Dílo a život Bedřicha Smetany spisy Smetanova vokální tvorba, Smetanova symfonická tvorba aj., byl vedoucím autorských kolektivů Malé encyklopedie hudby a Dějin hudby. Publikoval velké desítky muzikologických studií a referátů pro symposia, konference a kolokvia, popularizačních textů o hudbě, hudebních kritik aj. Působí rovněž jako skladatel hudby symfonické, komorní, vokální, opery aj., realizoval a rekonstruoval díla českých barokních skladatelů, Bedřicha Smetany aj., vytvořil symfonické suity z oper Leoše Janáčka Výlety pana Broučka a Káfa Kabanová. Jako hudební režisér řídil nahrávání několika set snímků pro LP desky, CD, rozhlas a televizi.

IV TOCCATA

Vivace brio

Pedale ad libitum

mf

f

Notová příloha 4

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into four systems. The notation is a mix of standard musical symbols and a unique system of vertical rectangles representing notes.

- System 1 (Measures 8-13):** Features a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/8 time signature. The right hand has a melodic line with a fermata over measures 8-10. The left hand uses the vertical rectangle notation. Pedal markings are present at the end of the system.
- System 2 (Measures 11-11):** Shows a continuation of the notation. The right hand has a melodic line with a fermata. The left hand continues with the vertical rectangles. Pedal markings are shown below the system.
- System 3 (Measures 15-15):** Features a bass clef with a key signature of one flat and a 3/8 time signature. The right hand has a melodic line with a fermata. The left hand uses the vertical rectangle notation. A dynamic marking of *ff* is present. Pedal markings are shown below the system.
- System 4 (Measures 17-17):** Features a bass clef with a key signature of one flat and a 3/8 time signature. The right hand has a melodic line with a fermata and a dynamic marking of *fff*. The left hand uses the vertical rectangle notation. A tempo marking of *marcatissimo* is present. Pedal markings are shown below the system.

Handwritten musical score for the first system, measures 17-14. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/8. It contains a melodic line with a circled '2' and a circled '5'. A bracket above the staff spans measures 17-14 and is labeled '5 (= 5:9)'. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a circled '5'. Pedal markings 'Ped' and 'Ped' are present below the staff.

Handwritten musical score for the second system, measures 11-13. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/8. It contains a melodic line with a circled '5' and a circled '6'. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a circled '5'. Pedal markings 'Ped' and 'Ped' are present below the staff.

Handwritten musical score for the third system, measures 13-11. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/8. It contains a melodic line with a circled '11' and a circled '13'. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a circled '11' and a circled '13'. Pedal markings 'Ped', 'Ped', 'Ped', and 'Ped' are present below the staff.

Handwritten musical score for the fourth system, measures 12-11. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/8. It contains a melodic line with a circled '12' and a circled '11'. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a circled '12' and a circled '11'. Pedal markings 'Ped' and 'Ped' are present below the staff.

6

23

mf

Ped ad 7ib.

37

mp

39

p

ff

46

53

Senza pedale

attaca