

SCELOVACÍ PROSTŘEDKY

VLADIMÍR TICHÝ
TOMÁŠ KREJČA
PETR ZVĚŘINA

NA M

Tato publikace vznikla na Akademii múzických umění v Praze v rámci projektu „Vývoj evropského hudebního myšlení ve 20. a 21. století z hlediska časové a strukturní artikulace hudební struktury“ podpořeného z prostředků Institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace, kterou poskytlo MŠMT v roce 2016.

Toto dílo je licencováno pod licencí Creative Commons BY-SA

(Uveďte původ – Zachovejte licenci).

Licenční podmínky najdete na adrese

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>.

Recenzoval prof. PhDr. et MgA. Miloš Štědroň, CSc.

© Akademie múzických umění v Praze

Cover & typo Studio Kubů, www.kubu.cz

ISBN 978-80-7331-777-5 (iPDF)

Obsah

Předmluva	7
<i>Jaromír Havlík</i>	
Souvislost jako nezbytný atribut hudebního celku.....	11
<i>Vladimír Tichý</i>	
Scelovací prostředky: Cesta k hudební struktuře.....	53
<i>Tomáš Krejča</i>	
Doing it one way and doing it another way	83
<i>Petr Zvěřina</i>	
Abstract	107
Jmenný rejstřík	109

Předmluva

Jaromír Havlík

Společným tématem trojice předkládaných studií jsou *scelovací prostředky hudební struktury*, tedy materiálové prvky a „technologické“ postupy sloužící ke scelení, zpevnění, sjednocení, zvýraznění struktury hudebního díla, prostředky, které namnoze tuto strukturu přímo definují nebo přinejmenším spoludefinují. Všichni tři autoři uvažují v podstatě v rámci limitů hudební kultury evropské, v níž se během staletého vývojového procesu vytvořil a stabilizoval fenomén označovaný jako *opus perfectum*, tedy „dokonalé dílo“ s výraznými a čitelnými znaky uzavřenosti, ukončenosti, strukturní určitosti, zřetelného počátku a konce s charakteristickými fázemi rozprostřenými mezi těmito dvěma krajními body. V české hudebněteoretické literatuře doposud chybí důkladné historicko-teoretické pojednání o procesu formování fenoménu *opus perfectum* (zhruba ve formátu, který pro oblast vývoje tonálního cítění a myšlení předložil Emil Hradecký ve svém *Úvodu do studia tonální harmonie*),¹ jehož počátky jsou zpravidla spatřovány v období *Ars nova* a *Ars subtilior* a plně se rozvinuly a stabilizovaly v následující epoše hudební renesance (zásadní vliv na konstituování *opus perfectum* měla, jak se zdá, postupující emancipace instrumentální hudby), kdy už jsou zcela zřetelné v oblasti hudební praxe – v pozdějších obdobích pak začínají být postupně i teoreticky reflektovány. Ke skutečné vědecko-systematické reflexi *opus perfectum* právě z hlediska scelovacích prostředků jakožto jeho konstitutivních atributů dochází pak v průběhu 19. století.

1 Emil Hradecký. *Úvod do studia tonální harmonie*. Praha: Státní nakladatelství krásné hudby, literatury a umění, 1960.

A zde je začátek teoretických úvah Vladimíra Tichého v předkládaném textu *Souvislost jako nezbytný atribut hudebního celku*. Je to v jádru studie přehledová, bilanční a přichází na počátku 21. století, kdy už existuje na téma hudební formy, struktury a tektoniky značně početná odborná literatura. Tichý je s reprezentativním vzorkem domácí i cizojazyčné produkce důkladně obeznámen a nadto sám o tomto tématu aktivně a produktivně přemýšlí – dokladem obojího je celá řada jeho odborných pojednání. Tichý věnuje převážný díl své pozornosti právě situaci vládnoucí v evropském opus perfectum zhruba do přelomu 19. a 20. století (dílní partie nadepsaná příznačně *Včera*, do značné míry i partie nadepsaná *Dnes*). Neopomine ovšem ani skutečnost, že od 20. století, zejména pak od jeho druhé poloviny, vstupují „do hry“ i principy nové, od dosavadního konceptu opus perfectum odlišné (dílní partie *Zítřka?*) – jako je otevřená forma, momentová forma a obecně principy neuzavřenosti, v nichž se přítomnost scelovacích prostředků může při prvním a povrchním ohledání problému zdát jako jisté *contradictio in adiecto*. A přesto i zde v charakteristických variantách a derivátech přítomny jsou, jak vzápětí doloží obě následující studie Tomáše Krejči a Petra Zvěřiny. Dominantami bilančních a rekapitulujících úvah Tichého v úsecích *Včera* a zejména *Dnes* jsou znamenité spisy Karla Janečka a Karla Risingera s řadou podnětných a v nejlepším slova smyslu nadčasových vývodů a postulátů.

Studie Tomáše Krejči *Cesta k hudební struktuře* jako by plynule navazovala na bilanci a perspektivní hypotézy Tichého. I zde je ve vši stručnosti přítomen souhrnný a bilanční prvek, který se ovšem s obdobným nasměrováním podstatné části objemu studie Tichého nikterak nepřekrývá, nýbrž na něj organicky navazuje a dále už rozvíjí úvahy charakteru vysloveně systematického: klíčové problémové okruhy zní: čím je dána vnitřní dynamika hudební struktury?, řád jako nezbytný předpoklad hudební struktury (zde evidentně překračující limity evropského opus perfectum – pozn. JH), dichotomie „kontrasty x scelovací prostředky“. Tyto okruhy jsou dále rozvíjeny s odkazy na klasické a prověřené texty typu Janečkovy *Tektoniky*,² skladatelský i teoretický odkaz skladatelů Druhé vídeňské školy (Anton Webern a jeho restriky), přes Oliviera Messiaena k Pierru Boulezovi

2 Karel Janeček. *Tektonika: Nauka o stavbě skladeb*. Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1968.

a (takřka paradoxně) Johnu Cageovi, Iannis Xenakisovi či Karlheinzovi Stockhausenovi – zejména u posledních čtyř jmenovaných evropský opus perfectum prakticky nenalezneme, nicméně jsou přítomné jiné módy prvků a technologických postupů s funkcí, která je přinejmenším podobná funkci klasických scelovacích prostředků (alespoň v části jejich funkcí, jež jsem uvedl na začátku této předmluvy).

Studie Petra Zvěřiny *Doing it one way and doing it another way* logicky a účinně navazuje na Krejčovu studii. Jedná se o typickou případovou studii, v níž se jedná o, po mém soudu, podnětný pokus o nalezení, charakterizaci a eventuálně pojmenování fenoménu scelovacích prostředků v pozdní tvorbě Mortona Feldmana – a to přímo na základě analýzy vybraných skladeb. Řada Feldmanových kompozičních postupů je zde dokumentována i několika notovými ukázkami (konkrétně ze skladeb *For Bunita Marcus*; *String Quartet No. 2*; *Piano, Violin, Viola, Cello*), v indikovaných případech jsou pak odtud plynoucí závěry uváděny do vztahů s Feldmanovou ranou tvorbou (*Intermission 5* a *6*), což autorovi připravuje půdu pro důsažnější zobecňující vývody, z nichž za pozornost stojí zejména označení Feldmanovy hudby za rhizomatickou (v návaznosti na pojem *rhizom* Gillesa Deleuze a Félix Guattariho).

Předkládaná trojice studií přispívá mnohostranně k vymezení charakteru a významu scelovacích prostředků v rámci evropské hudby bez ulpění pouze na tradičním konceptu opus perfectum. Vedle evidentně nových cenných poznatků dotyčné texty společně otevírají široký prostor pro další hudebněteoretický průzkum tohoto nesmírně zajímavého, avšak komplikovaného a problematického terénu.

Souvislost jako nezbytný atribut hudebního celku

Úvaha na téma scelovací prostředky v hudbě

Vladimír Tichý

Zamýšlíme-li charakterizovat hudbu jako sdělení, vyjadřující se zvukem, nemůžeme se spokojit pouze se zkoumáním zvuku jako takového a charakterizovat hudební celek jako sumu zvukových informací. Hudba není pouhá suma, hudba je vpravdě živý organismus, propojený bohatými vnitřními vazbami, zajišťujícími jeho celistvost. Svým organickým ustrojením se podobá řeči, i když řeči v pravém slova smyslu není: nepracuje s pojmy, svět pojmů je jí naprosto neznámý, její povaha je zcela abstraktní. Podobá se též architektuře, i když architekturou rovněž není. V souvislosti s hudbou lze mluvit o jejím procesuálním charakteru – na rozdíl od architektury, jejíž povaha je statická.¹ Ve spojitosti s procesualitou hudby se můžeme ptát, zda je její procesuální průběh sledem kauzálně propojených událostí, anebo zda je jejich výskyt zcela nezávislý na jakékoli formě kauzality. Hudbě můžeme též přiznat jistý charakter hry; vzniká poté další otázka: je-li hudba hrou, řídí se její

1 Zde by mohla padnout oprávněná námitka, že i architekturu vnímáme procesuálně: poznáváme ji přeci postupně, když ji zvenčí obhlédneme z různých stran, zblízka i z většího odstupu; k jejímu vnímání a prožití neoddělitelně patří též projtí a prohlédnutí jejích vnitřních prostor a interiérů... – to vše se odehrává v čase. S touto námitkou je určité třeba souhlasit. Avšak námi zmiňovanému rozdílu je třeba rozumět v tom smyslu, že pro hudbu je fakt času nejen jednou z několika dimenzí „časoprostoru“, do něhož je konkrétní hudební útvar vložen („hřiště“, na němž se daný hudební proces odehrává), ale je přímo organickou součástí samotné jeho struktury. K uvedenému viz poznámku Jaroslava Volka: „Všechny reálné jevy existují v čase [...] Existovat v čase [...] však není totéž co být přímo fenoménem času, jehož podstata tkví v nějaké strukturaci času a zpětně též v tom, že je primárně časem strukturována.“ Týž. „K základním pojmoslovným distinkcím v oblasti časové artikulace hudby“. In: *Čas v hudbě*. Praha: Svaz českých skladatelů a koncertních umělců, 1984, s. 103.

průběh nějakými pravidly? Pokud ano, jakými? – Tím se přibližujeme Wittgensteinovým úvahám, zkoumajícím řeč jako jistou formu hry.²

Jakým způsobem přistupuje k uchopení problematiky vnitřní soudržnosti hudebního celku hudební teorie?

Včera

Dosavadnímu hudebněteoretickému výkladu hudebního celku jako *uzavřeného soudržného organismu* věnovala tradičně v evropském kontextu pozornost disciplína *nauka o hudebních formách* (Adolf Bernhard Marx, Ernst Friedrich Eduard Richter, Hugo Riemann, Stephan Krehl, Hugo Leichtentritt, Richard Stöhr, Karl Blessinger, Boris Vladimirovič Asafjev, Igor Vladimirovič Sposobin, Günter Altmann, Jurij Nikolaevič Ťulin, Józef Michał Chomiński; u nás František Zdeněk Skuherský, Karel Stecker, Karel Svoboda, Karel Boleslav Jiráček, Karel Janeček, Emil Hlobil, Ladislav Burlas, Luděk Zenkl).³ Přehlédneme-li stručně dosavadní historický vývoj této hudebněteoretické disciplíny, můžeme konstatovat, že probíhal postupně od *prostého popisu* hudebního tvaru až po jeho *systematické uchopení*. Starší práce se vyznačovaly popisem hlavních znaků jednotlivých v praxi zavedených a v obecném vědomí

2 Viz Ludwig Wittgenstein. *Filosofická zkoumání*. 2. vyd. Přeložil Jiří Pechar. Praha: Filosofia, 1998 [1. vyd. 1953], s. 45–48.

3 Günter Altmann. *Musikalische Formenlehre*. Berlin: Volk & Wissen, 1960; Boris Vladimirovič Asafjev. *Hudební forma jako proces*. Přeložil Bedřich Jičínský. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965 [1. vyd. 1930]; Karl Blessinger. *Grundzüge der Musikalischen Formenlehre*. Stuttgart: [s. n.], 1926; Józef Michał Chomiński – Krystyna Wilkowska-Chomińska. *Formy muzyczne* [5 dílů]. Kraków: Polskie Wydawn. Muzyczne, 1974–1987; Stephan Krehl. *Musikalische Formenlehre (Kompositionslehre)* [2 díly]. Leipzig: G. J. Göschen, 1902–1903; Hugo Leichtentritt. *Musikalische Formenlehre*. 5. Aufl. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1952 [1. vyd. 1909]; Adolf Bernhard Marx. *Die Lehre von der Musikalischen Komposition* [4 díly]. Leipzig: [s. n.], 1834–1838; Hugo Riemann. *Grundriss der Kompositionslehre (Musikalische Formenlehre)*. 6. Aufl. Leipzig: Hesse, 1920 [1. vyd. 1889]; Ernst Friedrich Eduard Richter. *Die Grundzüge der musikalischen Formen und ihre Analyse*. Leipzig: G. Wigand, 1852; Igor Vladimirovič Sposobin. *Muzykalnaja forma*. 2. vyd. Moskva – Leningrad: Gosudarstvennoje muzykalnoje izdatel'stvo, 1951 [1. vyd. 1947]; Richard Stöhr. *Musikalische Formenlehre*. Leipzig: Kistner und Siegel, 1911; Jurij Nikolaevič Ťulin et al. *Muzykalnaja forma*. Moskva: Izd. Muzyka, 1965.

Ladislav Burlas. *Formy a druhy hudobného umenia*. 3. vyd. Bratislava: Opus, 1978 [1. vyd. 1962]; Emil Hlobil. *Nauka o hudebních formách*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963; Karel Janeček. *Hudební formy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955; Karel Boleslav Jiráček. *Nauka o hudebních formách*. 2., oprav. a dopln. vyd. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1931 [1. vyd. 1924]; František Zdeněk Skuherský. *O formách hudebních*. Praha: Mikuláš a Knapp, 1879; Karel Stecker. *Formy hudební: Rozbor forem s úvahami historickými a literárními*. Mladá Boleslav: Karel Vačlena, [1905]; Karel Svoboda. *Katechismus forem hudebních: se zvláštním zřetelem na všechna odvětví hudebních škol, návštěvníky koncertů, divadel a pod. a všechny přátele umění hudebního*. Praha: A. Neubert, 1926; Luděk Zenkl. *ABC hudebních forem*. Praha: Editio Supraphon, 1984.

stabilizovaných formových útvarů; při třídění pojednávaných útvarů v rámci celkového uspořádání jednotlivých hudebněteoretických koncepcí byl zpočátku nejčastěji uplatňován klíč chronologický, vycházející z historického vývoje evropské hudby. Systematický klíč řazení jednotlivých hudebněformových jevů neexistoval nebo byl uplatněn zcela okrajově. Např. Steckerovy *Formy hudební* začínají kapitolami *Chorál gregoriánský. Žalm, falsobordon... výčet celkem třiceti pěti kapitol uzavírají Capriccio. Impromptu. Rhapsodie, ekloga. Symfonická báseň. Oratorium, opera*.⁴ Důsledkem absence systematického klíče zároveň byla skutečnost, že běžně docházelo k vzájemnému míšení a nerozlišování pojmů formy,⁵ žánru⁶ a druhu⁷ (viz např. souřadnou prezentaci pojmů jako variace, fuga, rondo, sonátová forma, tanec, pochod, menuet, scherzo, preludium, etuda, balada, romance, legenda, melodram atd. směřující hledisko formové, žánrové i druhové ve zmíněné práci K. Steckera).

Další vývoj této disciplíny, zkoumající hudebněformové útvary, pak probíhal právě cestou postupného hledání obecného, logického a exaktně formulovatelného *systematického klíče* k jejich uchopení, a co je zvláště důležité – k pochopení a uchopení *funkčních vztahů a procesů*,

4 Úplný výčet kapitol je následující: *Chorál gregoriánský. Žalm, falsobordon. Sekvence, tropus. Hymnus. Pašije, lamentace, litanie. Mše, rekviem. Motetto. Kantáta. Madrigal. Recitativ. Forma písňová. Píseň. Arie. Ballada, romance, legenda. Melodram. Tanec, pochod. Menuet, scherzo. Variace. Formy instrumentální. Fuga. Preludium, etuda. Rondo. Forma sonátová. Sonáta, hudba komorní, symfonie. Ouvertura. Koncert. Suita. Serenáda (kasace, divertimento). Fantasie. Capriccio. Impromptu. Rhapsodie, ekloga. Symfonická báseň. Oratorium, opera.*

5 Pojem hudební formy v běžně užívaném smyslu charakterizuje *Malá encyklopedie hudby* jako „[...] zevšeobecněné stavební postupy, jimiž možno vytvořit ucelený a smysluplný hudební celek, resp. jeho složku tvarovou. Podstatou stavební (tektonické) povahy h. f. je vytváření ohraničených celků, které vstupují navzájem do různých proporcí a hierarchických vztahů. Ohraničování dosud nejúčinněji zabezpečovala tonální kadence (resp. harmonická kadence), ale i rytmus, faktura aj. Z ohraničených celků se vytvářejí celky vyššího stupně vzájemným podřízením dvou nebo více celků nižšího stupně. Postup možno gradovat, tj. vytvářet celky stále vyššího řádu. Dalším důležitým strukturujícím činitelem h. f. je charakter hudebněmyšlenkové výstavby jednotl. úseků skladby (totožnost, obměna, odlišnost, kontrast), popř. založení skladby na jedné nebo několika hudebních myšlenkách.“ Jaroslav Smolka (ed.). *Malá encyklopedie hudby*. Praha: Supraphon, 1983, s. 263.

6 „Hudební žánr určují proti hudebnímu druhu převážně fakta obsahová (vnitřní) vyjadřovací prostředky na rozdíl od „vnějších“ prostředků provozovacího aparátu), podmíněná především sociální funkcí, prostředím, jemuž je skladba určena a s tím spjatými způsoby její interpretace. Hudební žánr tedy není podřízen druhu, nýbrž má svou vlastní vývojovou logiku, která se s vývojovou logikou druhu může i křížit. (Např. žánr slavnostního pochodu může být součástí různých hudebních druhů.) Vedle určení tektonického (forma) a provozního (druh) představuje tak žánr další, relativně samostatnou kategorii určení hudební tvorby.“ Robert Smetana (ed.). *Dějiny české hudební kultury* [1. díl]. Praha: Academia, 1972, s. 169.

7 „Pod pojmem *hudební druh* je myšlen historicky vzniklý souhrn děl, jimž je společné nástrojové či vokální obsazení, podmiňující kompoziční postupy. Slovo *druh* se sice také používá k vzájemnému odlišení různých umění, například hudby od divadla nebo literatury, v takových případech však mluvíme o *druzích uměleckých*. Oba jazykové blízké pojmy se vyskytují v odborné literatuře celkem běžně a je nutné počítat s jejich paralelní existencí.“ *Tamtéž*, s. 169.

odehrávajících se v organismu hudebního útvaru (vlastně struktury!)⁸ a fungujících v okamžiku jeho znění a vnímání. Jako příklad řečeného uveďme a okomentujme koncepci *Hudebních forem* Karla Janečka – titulu v českém hudebněteoretickém kontextu všeobecně respektovaného právě pro vysokou úroveň systematického uchopení zároveň se širokou oporou v hudební praxi: veškeré úvahy, konstatování, informace jsou doloženy hudebními příklady a jejich výstižnou analýzou.

Po úvodu (*Základní pojmy*), věnovaném charakteristice termínu a fenoménu hudební formy, materiálu hudby, hudební řeči, výkladu obsahu a metody nauky o hudebních formách a jejímu místu v soustavě disciplín hudební teorie, následuje vlastní jádro práce, rozčleněné do dvou částí – části obecné a části speciální. V obecné části předkládá Janeček výklad a přehled základních pojmů a pracovních operací, nezbytných pro analytické a systematické uchopení hudební formy jako *sluchově vnímatelné struktury*, provázané rozmanitými a bohatými *vnitřními funkčními vazbami: složky a stránky hudebního projevu, hudební skladba, skladebná věta a cyklus, členění skladby, části skladby a jejich rozhraničení a spojitost, stavební funkce částí ve skladbě, funkční typy hudby, myšlenkový význam skladebných částí, téma a motiv, rozvíjení hudebních myšlenek ve skladbě, motivická a tematická práce, evoluce a provedení tématu, stavba skladby, základní stavební zákony, stavební (kompoziční) linie skladby*. Na tomto místě podtrhněme poznámku, důležitou (nejen) pro předmět našeho zkoumání:

„Jsou dva obecné stavební zákony, jež ovládají výstavbu každé skladby. Jednak mluvíme o *zákonu jednoty* či *celistvosti skladby*, jednak o *zákonu kontrastu* či *rozmanitosti*. Oba zákony jsou, jak patrné, protichůdné, ne však v tom smyslu, že by se rušily nebo si překážely, nýbrž v tom smyslu, že se *doplňují*.“⁹

V této – obecné – části si Janeček předpřipravil soubor systematických a analytických nástrojů, nezbytných k *funkčně pojatému* uchopení hudební formy jako struktury. Následující část – část speciální – je pak věnována pojednání jednotlivých formových útvarů evropské hudby – od forem *jednověťých* (drobná věta, perioda a neperiodická věta, malé

8 Pojem struktury charakterizuje *Malá československá encyklopedie* jako „[...] souhrn stálých vztahů objektu zabezpečujících jeho celostnost a totožnost sama se sebou, tj. zachování zákl. vlastností při různých vnějších a vnitřních proměnách.“ Viz *Malá československá encyklopedie* [Sv. 5. Pom-S], Praha: Academia, 1987, s. 904.

9 *Tamtéž*, s. 109.

a velké formy, fuga, variace, sonátová forma, rondo) až po formy *cyklické* a *kombinované*. Závěrečné kapitoly přinášejí poznámky a úvahy týkající se uplatnění forem, druhů hudby, specifík hudby vokální a instrumentální a skladby a rozboru jako aktivit praktického uplatnění nauky o formách.

Jak je zřejmé, Janečkův přístup k hudebněteoretickému pojetí hudební formy přináší nesrovnatelně více podnětů a inspirací k výzkumu scelovacích prostředků hudby, než tomu bylo o půl století dříve u jeho staršího předchůdce K. Steckera. Janečkovo úsilí o systematickou důslednost textu přineslo též jasnější rozlišení dříve často nerozlišovaných, navzájem zaměňovaných a směřovaných pojmů formy, druhu a žánru; Janeček tak činí nejen v rámci samostatného pojednání hudebního druhu ve speciálně zaměřené kapitole v závěru práce, ale – a to především – přímo v konkrétním nakládání s pojmy a terminologií v samotném obsahovém jádru textu – části obecné a speciální: zatímco u Steckera figurují vedle sebe pohromadě souřadně a bez systematického rozlišení pojmy směřující hledisko formové, žánrové i druhové (viz výše), Janeček velmi citlivě hranice a rozdíly pohledu na obsah těchto pojmů rozlišuje a reflektuje již samotnou koncepcí práce i poté následným průmětem až do detailních úvah a operací. Tak např. u malé i velké dvojdílné a třídílné formy důsledně vynechává často běžnou praxí užívaný přívlastek „písňová“, protože to je již označení žánrové, resp. druhové, zatímco předmětem jeho pozornosti je forma, tedy struktura; uvedené formy malá a velká dvojdílná a třídílná mohou totiž být při stejném strukturním uspořádání realizovány jak v písni, tak v tanci, pochodu nebo ve větě sonáty, sonatiny, koncertu, symfonie...

Věnujme nyní – ve světle naznačeného přístupu – pozornost prostředkům spolupodílejícím se na utváření strukturních vazeb, zajišťujícím vnitřní soudržnost hudebního celku – tzv. *scelovacím prostředkům*.¹⁰ První, co mnohé z nás většinou napadne při hledání odpovědi na otázku týkající se podstaty a povahy scelovacích prostředků, je souvislost daná motivicko-tematickou jednotou hudebního celku. Právě přítomnost určitým způsobem vymezeného motivického a tematického materiálu, který je ve skladbě přítomen a prochází jí jako červená nit od začátku do konce, v nás nepochybně vyvolává vědomí souvislosti.

10 Termín Karla Janečka. *Tektonika: Nauka o stavbě skladeb*. Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1968, s. 188.

Celek takto vytvořený nám dává možnost metaforicky jej přirovnat k literárnímu útvaru románu či dramatu – jako příběhu, jehož celistvost je dána přítomností několika konkrétních jednajících osob, rozvíjejících mezi sebou příběh a přítomných v něm po dobu jeho trvání. Motivy a témata v hudebním útvaru fungují podobně jako jednající osoby v útvaru literárním či dramatickém:¹¹ jako něco, s čím se v průběhu útvaru něco děje, něco odehrává.

Toto přirovnání nám dává příležitost pochopit, že nejen sama přítomnost motivicko-tematického materiálu – „jednajících osob“, ale především onen jimi rozvíjený „příběh“ je to, co vytváří pocit smysuplné celistvosti. Průběh tohoto „příběhu“ je vlastně tím procesem, který zkoumají hudebněteoretické disciplíny *nauka o hudebních formách* a nově *tektonika*. Jako jednoduchý obecně klasický příklad ilustrující řečené zvolme *Dvojhlasou invenci č. 1 C dur, BWV 772* Johanna Sebastiana Bacha.

Již při prvním poslechu nelze nepostřehnout skutečnost, že jde o skladbu přísně monotematickou. Výchozí hudební myšlenka



se důsledně vyskytuje v každém z 22 taktů skladby vždy v některém z obou hlasů (s navzájem vyváženým počtem výskytů v každém z obou hlasů), ať už v podobě původní či transponované, ve formě základní či inverzní, přísně citována anebo evolučně sekvenčně zpracovávána, s uplatněním augmentačních úprav hlavy při rozvíjení kontrapunktického protihlasu v sekvenčních úsecích. Avšak to zdaleka není vše. Již sám fakt důsledného dvojhlasu po celou dobu průběhu skladby (tedy jednotná sazba) je zde něčím, co se podílí na vytváření vnitřní souvislosti celku. Při pohledu na celkové linie vývoje „příběhu“ nelze přehlédnout, že je členěn na několik na sebe navazujících částí. První z nich (7

11 Toto metaforické přirovnání činí též Arthur Honegger: „Rád bych srovnal symfonii nebo sonátu s románem, v němž funkci témat přejímají postavy knihy. Když se s nimi seznámíme, sledujeme jejich vývoj a jejich psychologický rozvoj. Máme před sebou jejich výraznou osobitou podobu. Některé vzbuzují naše sympatie, jiné nás odpuzují. Buď stojí proti sobě, nebo se doplňují; milují se, spojují se nebo spolu bojují.“ Týž. *Jsem skladatel*. Přeložili Vladimír Sommer a Dagmar Steinová. Praha: Supraphon, 1967 [1. vyd. 1951], s. 76.

taktů) míří z výchozí tóniny C dur do dominantní tóniny G dur, na jejíž tónice se kadenčně uzavírá. Východiskem veškerého dění je expozice výrazné tematické myšlenky v 1. taktu vrchního hlasu. Následuje její imitační znovuvvedení ve 2. taktu hlasu spodního. Popsané první dvojtaktí se v dalších dvou taktech zopakuje na dominantě – „příběh“ se začíná zajímavým způsobem rozvíjet. Pokračování a gradaci započatého „příběhu“ přináší následující sekvenční, tedy evoluční průběh kompoziční linie, vystavěný na základě důsledné sekvenční práce tentokrát s inverzní variantou výchozí tematické myšlenky ve vrchním hlasu a augmentační odvozeniny hlavy této myšlenky v hlasu spodním. Vše je dokonale vyváжено a míří k prvnímu dílčímu cíli – uklidnění závěru prvního dílu na tónice dominantní tóniny G dur. Tento tonálně otevřený závěr je zároveň odrazovým můstkem, „startujícím“ díl druhý, probíhající analogicky s prvním dílem, avšak s východiskem tentokrát v G dur a s bachovsky charakteristickým uplatněním kontrapunktického převratu hlasů („startovní“ úlohu vrchního hlasu převzal hlas spodní a naopak imitační roli hlas vrchní). Opět následuje další evoluční proces na základě sekvenční práce. Překvapení v průběhu „příběhu“ představuje oddálení očekávaného návratu do výchozí tóniny C dur až na konec 3. části, umožňující ještě uplatnění dalších možností kombinací práce imitační, sekvenční i užití kontrapunktických převratů, to vše opět ve službě jednotné a smysluplně klenuté gradaci průběhu celkového hudebního proudu a výrazného definitivního klidového vyznění závěru na tónice hlavní tóniny C dur. – Co vše z řečeného působí ve prospěch jednoty? – Jak je zřejmé, je toho více: kromě již zmíněné jednotné dvojhlasé sazby, dodržené po celou dobu trvání skladby, to je tonální plán C dur – G dur – C dur, nastolující v rovině tonálních vztahů průběh klid – napětí – klid ve vztahu k jednotné tonální ose C dur (jde o standardní postup východisko – evoluce – návrat, uplatňovaný v tomto smyslu v řadě podobných barokních kompozic), s tím spojený celkový tektonický obrys s gradačními vlnami, směřujícími k vrcholům jednotlivých částí i celku, dále téměř důsledně uplatněný komplementární rytmický pohyb v rámci dvojhlasé polyfonní práce: proti šestnáctinovému pohybu ve vrchním hlasu osminová pulzace v hlasu spodním a naopak; jedinou výjimkou z uplatnění tohoto principu je současný šestnáctinový pohyb v obou hlasech zároveň v taktech 13–14, přinášející zřetelné zvukové zhuštění v průběhu hudebního proudu, jehož záměr

je evidentně zřejmý: podtrhnout přesvědčivé vyznění hlavního vrcholu, nacházejícího se v daném místě jako vyústění předcházející kompoziční gradace. A konečně – výčet scelovacích prostředků nemůže opomenout skutečnost, že jde o skladbu přísně monotematickou, jak bylo zmíněno na začátku; její tok je doslova „uhněten“ z jediného těsta, její organismus kromě dokonalého fungování vnitřních stavebních funkčních vztahů vykazuje zcela homogenní „buněčnou strukturu“ o jednotné vše propustující „DNA“.

Poslední z našich analytických konstatování nás vrací opět k východisku našich úvah. Náš drobný analytický exkurz nám však ukázal více: odhalil *rozmanitou a bohatou povahu uplatněných scelovacích prostředků obecně*: kromě námi předpokládané motivicko-tematické jednoty celku též v celém průběhu skladby jednotné důsledné uplatnění dvojhlase sazby a komplementárního rytmického pohybu, vícenásobné uplatnění některých specifických způsobů kontrapunktické práce, analogický (avšak ne identický!) průběh exponování a rozvíjení hudby v jednotlivých částech, tonální plán skladby, celkový stavební obrys, vykazující smysluplný řád v uspořádání proporcí jednotlivých částí, jejich vzájemnou návaznost, uzavřenost celku... a co více – *vzájemnou synergickou souhru těchto scelovacích prostředků*: veškeré scelovací prostředky, ať už fungující na úrovni hudební mikrostruktury či makrostruktury, ať už jsou vnímající osobou plně uvědoměny či jen letmo zachyceny, působí ve společné souhře a promítají se do pomyslného abstraktního bodu, jakéhosi myšlenkového těžiště skladby, Karlem Janečkem později nazývaného *syntetickou myšlenkou* (viz níže). Právě přítomnost syntetické myšlenky je to, co vytváří pocit dokonalé vnitřní jednoty skladby.

Dnes

V poměrně krátkém odstupu od vydání *Hudebních forem* Karel Janeček počítal nutnost vrátit se a navázat, překonat omezení daná hranicemi tradiční disciplíny nauky o hudebních formách. Učinil tak ve spisu *Tektonika: Nauka o stavbě skladeb*. V předmluvě svůj nový titul komentuje takto: „V knize, již zde naší hudební veřejnosti předkládám, zpracovávám látku, která podle mého názoru přesahuje užší rámec popisné

nauky o formách, a spadá tudíž do tektoniky. Leccos jsem již v názna-ku antipoval v *Hudebních formách* – ale ovšem jen v nejnútnejší míře. Zde podávám systém tektoniky jako samostatné nauky.¹²

Dále v textu podává Janeček velmi názornou a plastickou charakteristiku tématu své nové práce následujícími slovy:

„Je-li možno *formový rozvrh* skladby přirovnat ke strohému *plánu* terénu (tj. k průmětu viděnému shora), v němž mizí nejen všechny živé barvy, ale i všechny svislé rozměry (vypukliny a prohlubně), pak lze *stavbu skladby* přirovnat k *celkovému pohledu* na krajinu (tj. k šikmému průmětu), v němž je naplno využito všech barevných valérů i příslušných stínů, a v němž vystupují všechny nerovnosti natolik plasticky, že je vidíme jako *význačné rysy*. Tímto přirovnáním není však řečeno vše. Stavba skladby není totiž vymezena jenom tím, jak se skladba posluchači *jeví* při poslechu, ale také *vnitřní soudržností*. Ta se projevuje v důsledcích, ve shrnujícím účinu, nikoli ve vzezření. Vnitřní soudržnost skladby nevidíme, *působí* však na nás. Do okruhu rysů, jimiž se vyznačuje stavba skladby, musíme tudíž zahrnout i vnitřní, zpravidla ukryté *scelující síly*, jež je třeba ve skladbě *vystopovat*.“¹³

V čem tedy spočívá novum *Tektoniky* proti předcházejícím *Hudebním formám*? Mnohé nám napoví již pohled na průběh a směr autorových úvah, zřejmý ze sledu pouhých pěti (!) kapitol: I. *Zvuk a čas*, II. *Hudební myšlenky*, III. *Bloky hudby*, IV. *Tektonické funkce*, V. *Stavba skladeb*.

Na první pohled je čtenáři zřejmá vysoká míra obecnosti. Zvuk i čas jsou v *Tektonice* představovány jako základní materiál a dimenze hudební řeči. Zvuk není zúžen na pouhý vybraný svět tónových výšek jako materie pro tvorbu útvarů melodických a souzvukových, jak tomu bylo v dosavadních hudebněteoretických koncepcích, nýbrž je pojímán celostně – jako akustický jev vyznačující se navzájem provázanými složkami – výškou, barvou (témblem) i intenzitou (dynamickou stránkou), a takto celostně vnímaný. Podobně je čas zamýšlen a vnímán nejen jako průběh dění pouze v tradičních hudebněstrukturních jednotkách – rytmických hodnotách, čítacích dobách, taktech..., ale obecně – jako probíhající kontinuální, rozmanitě strukturovaný sluchově vnímatelný proces trvání, změn, proměn, setrvávání stavu, to vše na

12 K. Janeček. *Tektonika: Nauka o stavbě skladeb*, s. 5.

13 *Tamtéž*, s. 185.

nejrůznějších hierarchických úrovních. V takto pojatém „časoprostoru“ je pojednán i pojem *hudební myšlenky*, a to nejen ve smyslu melodického, melodicko-harmonického, rytmického, polyfonního, barevného, stylizačního, artikulačního apod. nápadu (tzv. *myšlenky přímé*), ale též ve smyslu rozmanitých vztahů uvnitř hudební struktury (tzv. *myšlenky relační*) a konečně ve smyslu myšlenky vše propojující a završující – tzv. *myšlenky syntetické*¹⁴ – jako jakéhosi myšlenkového ohniska, abstraktního bodu, do něhož se promítají a v němž se protínají veškeré myšlenky přímé i relační, jsoucí a ve vzájemné synergii fungující v rámci dané hudební struktury.

Dalším podstatným rysem *Tektoniky* (vedle zmíněné obecnosti) je pojetí hudební struktury jako *dynamického procesu*, vyvěrajícího ze vzájemného funkčního působení jednotlivých ve struktuře obsažených elementů a substruktur a z nich rezultující kontrapozice klidu a napětí, klidu a pohybu, identity a kontrastu. Z hlediska předmětu našeho zkoumání je pak důležitá V. kapitola (*Stavba skladeb*), v jejímž rámci Karel Janeček věnuje pozornost kontrastům a námi sledovaným scelovacím prostředkům. V této kapitole mj. konstatuje:

„Odvoláváme-li se na vnitřní síly, které rozhodují o konkrétní výstavbě skladby, mluvíme-li o skrytých poutech spínajících části skladby v nedílný celek, vyjadřujeme se *obrazně*. Ani síly, ani pouta neexistují, rozumí se, jako reality. Existují však *důsledky a účiny*.“¹⁵

Jak je patrné, Janeček poukazuje na scelovací prostředky jako něco, co se specificky projevuje v průmětu do našeho vědomí („důsledky“, „účiny“). Jako hudebního teoretika, zkoumajícího mj. kompozičně-technické prostředky a postupy skladatelské práce, jej však musí zajímat i hmatatelná, nějakým způsobem objektivně uchopitelná povaha oněch „skrytých pout“, příčin oněch důsledků... V této souvislosti pak rozvíjí úvahy o vzájemné kontrapozici kontrastů a scelovacích prostředků: „Pomyslné rozpínavé síly, vyvěrající z uplatněných kontrastů, působí *odstředivě* [...] Vytvářejí *předpoklady pro širší rozproštění skladby; vedou k větší spotřebě času (nebo aspoň ji umožňují)*. Proti nim působí *pomyslné dostředivé síly*, které si skladatel vytváří tím, že uplatňuje *scelovací prostředky*. [...] Jako existují rozmanité druhy kontrastů (tonální, dynamické, stylizační atd.), existují také *rozmanité*

¹⁴ *Tamtéž*, s. 73–79.

¹⁵ *Tamtéž*, s. 188.

scelovací prostředky. A podobně jako odměřujeme velikost kontrastů (od pouhé individualizace až k extrémům), počítáme též s *různou účinností* konkrétních scelovacích prostředků. Podle toho, o jaké jevy se opírají (jaká jest jejich povaha), mluvíme o scelovacích prostředcích *vnějších a vnitřních*.¹⁶

Mezi vnějšími scelovacími prostředky uvádí Janeček:

- a) celkový rozsah skladeb,
- b) členitost skladeb,
- c) vnější uspořádání a průběh skladby (zde je řeč mj. o přehlednosti celku, zvláštní pozornost je věnována vrcholu jako jistému centru, do něhož se soustřeďuje celek skladby, a též jeho přípravě).¹⁷

Jako vnitřní scelovací prostředky Janeček uvádí:

- a) stylové a typové omezení,
- b) tematické a motivické omezení,
- c) reprízové propojení skladby,
- d) tonální plán skladby,
- e) metrické vyvážení skladby.^{18, 19}

Výčet, podrobný rozbor a komentář vnějších a vnitřních scelovacích prostředků Janeček pak doplňuje komentářem tzv. *mimohudebních scelovacích prostředků*, uplatňovaných v případech, kdy je hudba propojena s mimohudební akcí, mimohudebním obsahem: může jít o hudbu scénickou (v opeře, baletu, činohře), nebo o hudbu propojenou s textem (píseň, melodram).²⁰ Mimohudební scelovací prostředky však nemohou fungovat samostatně, bez oněch hudebních – vnějších a vnitřních. Mohou je pouze doplňovat, posilovat, podílet se s nimi na jejich spolupůsobení. Závěrečné dvě podkapitoly *Souhra kontrastů a scelovacích prostředků* a *Tektonické myšlení* pak shrnují a završují předcházející výčty a úvahy právě poukazem na organickou celistvost a jednotu

¹⁶ *Tamtéž*, s. 188.

¹⁷ *Tamtéž*, s. 199–205.

¹⁸ *Tamtéž*, s. 205–216.

¹⁹ Pro podrobnější komentář k uvedeným *vnitřním* a *vnějším* scelovacím prostředkům viz studie Tomáše Krejčí na s. 61–64 této publikace.

²⁰ *Tamtéž*, s. 216–225.

hudební struktury a na úlohu vzájemného spolupůsobení scelovacích prostředků při kompozičním utváření takovéto struktury.²¹

Pokusme se o stručný komentář Janečkova pojetí a přístupu. Autorův spis *Tektonika*, podstatně a zásadně prohlubující a rozšiřující funkční výklad scelovacích prostředků hudby nad rámec možností, jež k tomuto směru zkoumání dosud poskytovala disciplína nauky o hudebních formách, vznikl v polovině šedesátých let dvacátého století – tedy v období již plného a všeobecného společenského uznání a přijetí tvorby klasiků evropské hudby první poloviny 20. století (Igor Stravinskij, Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern, Sergej Sergejevič Prokofjev, Arthur Honegger, Paul Hindemith, Béla Bartók, Dmitrij Dmitrijevič Šostakovič, u nás Leoš Janáček, Bohuslav Martinů) a zároveň v období výrazného nástupu a rozmachu tvorby skladatelů Nové hudby postwebernovské epochy (Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Luigi Dallapiccola, Luigi Nono, Ernst Křenek, Mauricio Kagel), tvorby skladatelů tzv. polské školy (Witold Lutosławski, Krzysztof Penderecki, Henryk Górecki, Tadeusz Baird) i dalších výrazných osobností (Olivier Messiaen, György Ligeti, John Cage, Iannis Xenakis, u nás Alois Hába, Miloslav Kabeláč). Tento stav byl hudební teorií po právu vnímán jako výzva k reflexi skladatelské tvorby uvedeného období v celé její šíři a rozmanitosti, k reflexi jí uplatňovaných kompozičně-technických prostředků a k hledání obecně platných principů, fungujících jak při kompoziční výstavbě hudebního celku v širším, obecném smyslu, tak při jeho interpretačním výkladu i při jeho apercepci vnímavým posluchačem. V tomto kontextu konstatujeme, že právě *Tektonika* Karla Janečka představuje v českém prostředí jedinečnou a zcela výjimečnou reakci tvořivě myslícího hudebního teoretika na uvedené výzvy. Karel Janeček v *Tektonice* konstatuje:

„*Nahromaděné a navzájem se prostupující kvantitty dávají tu totiž výsledek, který znamená již jinou, vyšší kvalitu. Proto musíme mluvit nejen o myšlenkách přímých (různé velikosti) a relačních (různého dosahu), ale zvláště ještě o myšlenkách syntetických. Na nich pak je obzvláště důležité jejich soustředění do pomyslného („nehmatatelného“) centra, v němž jako v prokříženém ohnisku se sbíhají odrazy všech skladebných detailů i celkový profil skladby. Pomyslnost tohoto centra je v tom,*

21 *Tamtéž*, s. 219–225.

že na ně samo nelze ukázat jako na zvukovou realitu (že je nelze samo např. zahrát), přesto však nelze popřít jeho existenci. [...] Chceme-li poznat syntetickou hudební myšlenku, obsaženou v konkrétní skladbě, musíme celou tuto skladbu především *pozorně vyslechnout*.²² „[...] mezi příznačné rysy syntetické hudební myšlenky musíme zahrnout její *působení shrnující a scelovací*.“²³

Jak je z řečeného patrné, vše, co pohledem naznačeným Janečkou *Tektonikou* zahrnujeme pod pojem „scelovací prostředky“, je skutečností velmi bohatou, obtížně uchopitelnou, nevyčísitelnou... Scelovací prostředky fungující v konkrétní skladbě nelze zachytit jediným výčtem vlastností nebo znaků či konstatováním jediného způsobu uchopení, nelze je nahlížet z jediného zorného úhlu. S minimálním rizikem omylu snad lze říci, že scelovacím prostředkem v kompoziční práci je *vše, co vytváří pocit souvislosti, co je nositelem souvislosti*. A tu vyvstává další soubor otázek: souvislost ve skladbě vytváří (anebo podporuje) spíše identita (stejnost, podobnost, analogie), nebo naopak kontrast (nestejnost, nepodobnost, odlišnost)? Anebo souhra obojího? – A z hlediska vnímání procesuálního charakteru hudebního proudu – spíše dualita napětí a klidu či pohybu a klidu, anebo spíše jednota v rámci celku, ať již je vnímatelná a vnímána jako pro celek dané hudební struktury charakteristické napětí, klid, pohyb?

Karel Janeček nebyl jediným českým hudebním teoretikem, kterého v této době a konkrétní historické situaci zaujala a ke zkoumání inspirovala otázka zákonitostí a fungování vnitřní soudržnosti hudební struktury. Tuto otázku kladli a odpověď na ni hledali i Karel Risinger, Jan Kapr, Jaroslav Volek a další. Každý z nich k tomuto tématu přistupoval z jiného úhlu: východiskem Karla Risingera byly úvahy o hierarchickém (popř. nehierarchickém) uspořádání hudební struktury, u Jana Kapra fenomén konstanty, v případě Jaroslava Volka to byla myšlenka tzv. *zodpovědné vazby*.²⁴

Karel Risinger svůj princip hierarchie a hierarchického uspořádání hudební struktury poprvé plně formuloval v publikaci *Hierarchie hudebních celků*.²⁵ Risinger rozlišuje v uspořádání hudebního celku dva

22 *Tamtéž*, s. 76.

23 *Tamtéž*, s. 75.

24 Pro bližší informace o Volkově konceptu *zodpovědné vazby* viz text Tomáše Krejčí na s. 60–61 této knihy.

25 Karel Risinger. *Hierarchie hudebních celků*. Praha: Panton, 1969.

typy hierarchie, a to tzv. hierarchii *centrickou* a *hierarchii distanční*. Centrická hierarchie se vyznačuje uspořádáním na základě přítomnosti centra, vůči němuž se nacházejí ostatní prvky či části ve vztahu závislosti a podřazenosti (může to být např. tonální centrum, základní tón souzvuku, hlavní tónina, hlavní téma...). Vztah vzájemné podřazenosti a nadřazenosti může být (a většinou bývá) i vícevrstevný. Hierarchicky uspořádaný celek na nižší úrovni je v takovém případě zároveň jednou z částí, segmentů hierarchicky uspořádaného celku na úrovni vyšší: viz např. následující hierarchickou posloupnost: základní tón jako hierarchické centrum akordu, nadřazené jeho ostatním tónům – akord tónické funkce jako hierarchické centrum tóniny, nadřazené ostatním harmonickým funkcím – hlavní tónina jako hierarchické centrum tonálně uspořádaného hudebního celku, nadřazené všem ostatním tóninám, jež se v daném kompozičním útvaru vyskytují. Takto uspořádanému útvaru můžeme přiznat charakter *fraktálu*,²⁶ v případě hudby tzv. *fraktálu soběpříbuzného*. – Druhý z obou jmenovaných typů – hierarchie distanční – počítá s takovým vzájemným uspořádáním jednotlivých prvků, částí, segmentů, spoluvytvářejících celek, při němž je postavení každého prvku, části, segmentu vůči ostatním jednoznačně a nezaměnitelně určeno nikoli na základě principu podřazenosti a nadřazenosti, nýbrž formou vzájemného vztahu všech se všemi navzájem – příbuzností, vzdáleností, určitou formou vzájemné distance prvků či segmentů mezi sebou navzájem (příkladem může být v kompoziční práci v oblasti tónových výšek např. modální struktura, charakterizovaná ve svém uspořádání nikoli přítomností centra, nýbrž vzájemnými intervalovými vztahy mezi sousedními tóny modu).

Hierarchie hudebních celků je úhelným kamenem, můstkem dalšího následného Risingerova hudebněteoretického uvažování, spočívajícího v aplikaci principu hierarchie jak na problematiku harmonie, tak na problematiku tektoniky. Výsledky svého uvažování na tomto poli pak

26 „Fraktál, resp. fraktální strukturu (objekt, uspořádání) si můžeme názorně představit jako strom, jehož každá větev je jakousi zmenšenou kopií celku [...] fraktály jsou tvary, u nichž detail reprodukuje část a část reprodukuje celek [...]. Pro naše úvahy bude užitečné rozlišit tzv. *fraktály soběpodobné*, vyskytující se u čistě matematických struktur a vyznačující se skutečností, že kterákoliv část fraktálu – na kterékoliv hierarchické úrovni – je přesnou kopií původního motivu, a *fraktály soběpříbuzné*, vyskytující se v přírodě, o nichž můžeme říci, že kterýkoliv segment, výšek, detail, je velice podobný, ne však zcela shodný s původním tělesem.“ Vladimír Tichý. „Chaos a hudba“. In: *Živá hudba XIV*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2005, s. 149–150. Dostupné též online [cit. 1. 10. 2016]: <http://www.ziva-hudba.info/article.php?id=126>.

shrnuje do velkých prací *Nauka o harmonii 20. století*²⁷ a *Nauka o hudební tektonice 20. století*.²⁸ Risingerův průmět hierarchického principu do hudebněteoretického uchopení jevů v oblasti harmonie byl pojednán a komentován autorem tohoto textu ve studii *Tonalita/atonalita?*.²⁹ To, co nás zajímá nyní v souvislosti s Risingerovými úvahami o roli hierarchického principu ve vztahu k námi sledovaným otázkám scelovacích prostředků, je formulováno v *Nauce o hudební tektonice 20. století* následovně:

„Tektonickou strukturou rozumím takový hudební celek, který je alespoň v oblasti jediné hudební složky utvářen hierarchicky na podkladě základních tektonických principů, to jest na podkladě zákonité periodicity identity (případně identifikovatelné podobnosti) a kontrastu. [...] Identita, česky totožnost, je zde pracovně definována jako maximální dosažitelný stupeň podobnosti, v níž rozdíly jsou buď vůbec nerozeznatelné, nebo zanedbatelné, a který má v hudební tektonické struktuře hierarchickou funkci. [...] Kontrast je zde pracovně definován takto: v celku struktury určitého stupně je kontrastem (maximálně) odlišný faktor, který má v tomto stupni tektonické struktury hierarchizační funkci.“³⁰

Již z uvedeného citátu je zřejmé, že Karel Risinger cítil úzkou souvislost mezi hierarchickým uspořádáním hudebnětektonického celku a přítomností a fungováním vzájemné souhry identity a kontrastu jako podmínky a záruky jeho celistvosti a vnitřní soudržnosti.

Jako další přístup, inspirující ke sledování scelovacích prostředků v hudbě, zmíníme myšlenku Jana Kapra, uplatňovanou v jeho kompoziční práci a teoreticky rozpracovanou v jeho publikaci *Konstanty*.³¹ Hned v úvodu charakterizuje Kapr konstanty jako:

„[...] takové prvky a útvary, které se častěji objevují na určitých místech dané skladby, resp. jejího úseku, popřípadě ale i celé tvorbě určitého skladatele. Jsou to *stálé* (konstantní) poznávací znaky jeho hudebního myšlení. [...] Předmětem naší pozornosti bude především oblast hudby tematické, založené mimo jiné na principu opakování. Toto

27 Karel Risinger. *Nauka o harmonii 20. století*. Praha: Supraphon, 1978.

28 Karel Risinger. *Nauka o hudební tektonice 20. století* [2 díly]. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 1998.

29 Vladimír Tichý. „Tonalita/atonalita? Pokus o reflexi fenoménu tonality a atonality z pohledu konce 20. a začátku 21. století“. In: Vladimír Tichý et al. *(A)tonalita*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2015, s. 20–69.

30 K. Risinger. *Nauka o hudební tektonice 20. století*, s. 12.

31 Jan Kapr. *Konstanty: Nástin metody osobního výběru zvláštních znaků skladby*. Praha: Panton, 1967.

vymezení je však nutno chápat relativně, ne pouze v tradičním významu, protože sám charakter a funkce „opakování“ se mění.“³²

K řečenému uveďme: i když přímo hledání a výzkum scelovacích prostředků v hudbě nebyly primárním cílem této publikace, přesto se problematiky scelovacích prostředků dotýkají natolik, že v rámci našeho textu by neměly být opomenuty. Primárně je tato práce orientovaná směrem ke kompoziční praxi, avšak zároveň směrem k postupům generujícím vznik hudební struktury, plně vnitřně organicky provázané a jednolité.

Jak je patrné, všichni tito autoři refleктоvali situaci, v níž nabývaly i dosud méně podstatné složky zásadního tektonického významu, přebírajíce roli zodpovědné vazby, aniž by negovali tradici: i v tradiční hudbě plnily tyto zdánlivě „méně podstatné“ složky důležitou funkci, jež však nebyla hudební teorií po celé generace systematicky „mapována“; byla vnímána a chápána spíše ve smyslu estetickém – jako nositel emoce, vzdechu, afektu...

Závěrem tohoto úseku se začtíme do velmi inspirujících úvah jednoho z Mistrů hudby 20. století – Antona Weberna – týkajících se otázek vnitřních souvislostí a svědčících o jeho hlubokém prožitku spojeném s těmito úvahami.³³

Otázky souvislosti velmi zaměstnávaly mysl Antona Weberna jako skladatele, jehož praktický přístup ke kompoziční práci byl těsně provázán s hlubokým smyslem pro racionální citění a uvažování, což je jedna (nikoli jediná!) ze skutečností, které jej velmi sblížovaly s myšlenkovým světem Johanna Sebastiana Bacha, reprezentativně a názorně prezentovaným zejména koncepcí i realizací jeho pozdního vele díla – kontrapunktického cyklu *Umění fugy* (Die Kunst der Fuge), ale fakticky přítomným v každé jeho skladbě, v každém jejím taktu. Nezasvěcený čtenář se může udiveně ptát: co konkrétně může mít společného Anton Webern – tento symbol a ikona Nové hudby, vyjadřující se až demonstrativně stručným a asketickým hudebním jazykem, důsledně ve svém díle uplatňující a mimořádně sofistikovaně rozvíjející Schönbergovu k atonalitě směřující dvanáctitónovou kompoziční

³² Tamtéž, s. 9.

³³ Viz Anton Webern. „Cestou ke skladbě dvanácti tónů“. Přeložil Eduard Herzog. In: *Nové cesty hudby: Sborník studií o novodobých skladebných směrech a vědeckých názorech na hudbu*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964, s. 74–85.

metodu, s Johannem Sebastianem Bachem – mistrem vrcholného baroka, tvořícím o dvě století dříve monumenty bohaté jak rozměrem, tak členitostí a bohatou stylizací, melodikou, harmonií, polyfonií, zvukem? Avšak při bližším a soustředěném seznámení se s Webernovu hudbou a jeho názory pochopíme, že právě pro něj je charakteristický smysl pro hledání a cítění vnitřních strukturních vazeb toho typu, jak je můžeme shledat v kterékoli Bachově kompozici (viz rozbor Bachovy *Dvojhlasé invence* č. 1). Oním společným, v každém taktu přítomným všesjednocujícím elementem (onou „DNA“ buněčné struktury organismu skladby) je mu dvanáctitónová řada – série se všemi svými formami (základní, inverzní, račí, inverzně račí) a transpozicemi – díky vše neustále prostupující přítomnosti pro danou řadu charakteristických intervalových a tónoskupinových výběrů a sledů ve smyslu horizontálním, vertikálním i vertikálně-horizontálním. Tato skutečnost je při poslechu samozřejmě vnímána nikoli vědomě, nýbrž podvědomě, avšak o to účinněji. Tento Webernův postoj je velmi zásadní: *pojetí dvanáctitónové řady jako nositele vnitřní strukturální jednoty je pro něho prioritou*, a to o funkci daleko významnější než standardně běžně deklarované pojetí dvanáctitónové řady jako základního faktoru metody potlačení a negace tonálního centra. Řečené dokládá a akcentuje i fakt Webernovy preference tzv. privilegovaných řad v jeho kompoziční práci. U privilegovaných řad – sérií jde o takové uspořádání, při němž dochází k rozčlenění na dvě, tři či čtyři skupiny (můžeme říci mikrosérie) vzájemně svou strukturou příbuzné. Jako excelentní příklad takové řady bývá uváděna řada z jeho *Koncertu pro 9 nástrojů, op. 24*.



O Webernově fascinaci hledáním souvislostí svědčí i jeho následující komentář:

„Mistři hudby vždy usilovali o co nejjasnější vyjádření souvislosti. Jedním z prostředků k tomu byla tonalita. Jiný byl dán vícehlasem. – Jednou z prvních dochovaných vícehlasých skladeb byl kánon – anglický *Letní kánon* z 13. století. – Co je kánon? – hudební skladba, ve které

několik hlasů zpívá totéž, ale v různých časových úsecích; někdy také v jiném sledu průběhu (račí kánon, zrcadlový kánon). Korunou polyfonní skladby byla fuga, která se zakládala na fugovém tématu (odpověď, těsna atd.). – Proč zase tohle? Bylo to přece opět totéž a přece jiné! – S homofonní hudbou přišla tematická souvislost; ale vlastně už i fuga je tematická. – Teď vyšlo najevo něco velmi pozoruhodného: skladatelé se pokoušeli uvést doprovod s hlavním hlasem do tematické souvislosti. Pozorujeme zřejmě tíhnutí od homofonní hudby zpět k polyfonní, úsilí tuto souvislost prohloubit a učinit zřetelnější. Příklad: Beethovenových *Šest snadných variací na švýcarskou píseň*. – Téma c–f–g–a–f–c–g–f, potom račí postup! – Nepostřehnete to, když to někdo zahraje; a snad to vůbec není důležité, ale je to *souvislost*. Vytváření souvislosti u Brahmse, Mahlera, Schönberga. – Schönbergův první smyčcový kvartet (d moll) – doprovázející figura je tematická! Toto úsilí o souvislost, o vztahy, vede samo k formě, kterou klasikové hojně pěstovali a která u Beethovena byla vlastně převažující: forma variací. – Je dáno téma. Obměňuje se. – V tomto smyslu je forma variací předchůdcem skladby dvanácti tóny. – Příklad: Beethovenova *Devátá symfonie*, poslední věta: jednohlasé téma; všechno další vychází z této myšlenky, je prativrem. Dějí se věci neslýchané a přece je to ustavičně jedno a totéž! – Teď už vidíte, kam se chci dostat. – Goethova prabylina: kořen je vlastně totéž, co lodyha, lodyha totéž, co list, list zase totéž, co květ: variace téže myšlenky.³⁴

Mluvíme tedy o souvislostech. Zamysleme se nad tím, jak je vůbec vnímáme: uvědomujeme si je? Registrujeme je? – V tomto světle se též lze ptát: vnímáme, uvědomujeme si při poslechu totéž, co nám vyjeví analýza? Nepřeceňujeme význam svých nálezů učiněných při analýze?

K těmto otázkám budiž řečeno: jak bylo patrné již výše, scelovací prostředky fungující v konkrétní skladbě nelze zachytit jediným výčtem znaků či jediným způsobem uchopení, nelze je nahlížet z jediného zorného úhlu, že tedy scelovacími prostředky fungujícími ve skladbě mohou být skutečnosti velmi rozmanitého druhu od nápadných, do očí bijících, až po velmi nenápadné, skryté. K tomu, aby fungovaly, vůbec není nutné, abychom si jich okamžitě při poslechu všimli, abychom je svým myšlením aktivně registrovali. Některých si všímáme hned (jako

34 *Tamtéž*, s. 82.

příklad viz fakt důsledně monotematického uspořádání ve výše naznačené analýze Bachovy *Dvojhlasé invence* č. 1 a obecně – tematismus klasického typu), jiné zůstanou vůči našemu přímému vjemu skryté, avšak vnímáme je jinak: podvědomě, podprahově, což však nikterak neoslabuje jejich funkční (v tomto případě scelovací) působení; spíše naopak.³⁵ Významnou roli ve vnímání oněch skrytých, podvědomě a podprahově vnímaných skutečností hraje intuice. To, že intuice může vést svého nositele k přesnějším poznáním, zásahům, rozhodnutím než komplikovaná racionální myšlenková konstrukce, je dnes všeobecně známý a uznávaný fakt – nejen ve vztahu k úvahám o hudbě a jejímu vnímání. Malcolm Gladwell k tomu poznamenává:

„Žijeme ve světě, kde panuje představa, že kvalita rozhodnutí je přímo úměrná času a úsilí, které byly na toto rozhodnutí vynaloženy. [...] Máme za to, že je vždy lepší shromáždit co nejvíce informací a věnovat co nejvíce času rozvažování. Opravdu věříme jen vědomému rozhodování. *Jsou ale chvíle, zejména ve stresových okamžicích, kdy práce kvapná není málo platná a pomocí bleskových soudů a prvních okamžiků porozumíme světu daleko lépe* [zvýraznil VT].“³⁶

Odtud, jak bude zřejmé níže, vede cesta dále – k multiseriálnímu kompozičnímu přístupu, reprezentovaným dílem Pierra Bouleze, Karlheinz Stockhausena a dalších. Mezi ony citované „chvíle“, kdy není jiná možnost soudů než blesková, patří nepochybně i vjem hudby: na rozdíl např. od výtvarného projevu, k jehož vnímání a pochopení máme možnost zvolit si jakýkoli časový rámec (na obraz, sochu či architekturu můžeme podle svého přání hledět jak jednu minutu, tak

35 Zde si autor této studie dovoluje předložit příklad z vlastní pedagogické praxe. Když při rozboru první věty *Sonáty pro klavír* č. 32 c moll, op. 111 Ludwiga van Beethovena upozornil na zajímavé souvislosti týkající se skladatelské práce v oblasti melodiky, harmonie i tónálních vztahů, padl ze strany studentů dotaz: „Věděl skladatel o těchto souvislostech?“ – Jak na to odpovědět? Snad nejlépe takto: „Na to vám opravdu nemohu odpovědět, nemluvil jsem s ním o tom! Ale můžeme říci (snad) bez rizika omylu, že obecně existují určité souvislosti, jejichž uvědomění skladatelem je zcela nesporné: jako příklad lze uvést Smetanův citát motivu *Vyšehradu* v symfonické básní *Vltava* nebo práci s citáty *idées fixe* v Berliozově *Fantastické symfonii* (Symphonie fantastique). Je zřejmé též zcela nepochybně, že při kompozici kterékoli reprízy v rámci klasické formy si je skladatel plně vědom souvislosti reprizované hudby s hudbou dříve exponovanou. Avšak existuje celá řada jiných, jemnějších souvislostí, jejichž uvědomění skladatelem nemusí být zcela jisté.“ Zde si autor této studie dovoluje podat také svědectví o zkušenostech z vlastní skladatelské praxe: i když při práci na vytváření vnitřních souvislostí ve skladbě je zvyklý usilovat o maximálně vědomý přístup s přísnou vnitřní kontrolou, přesto se mu několikrát přihodilo, že jiné osoby (interpreti či posluchači) zaregistrovaly náhodně – např. analýzou, ale i pozorným poslechem – některé souvislosti existující bez jeho přímého uvědomění. Při kompozici vyplynuly zcela spontánně, samovolně z autorovy intuice, fungující samostatně mimo rovinu jeho racionální kontroly. Podobnou zkušenost mu v rozhovoru na toto téma potvrdili i někteří jiní skladatelé.

36 Malcolm Gladwell. *Mžik: Jak myslet bez přemýšlení*. Přeložil Martin Weiss. Praha: Dokořán, 2007 [1. vyd. 2005], s. 18.

celé hodiny...), máme v případě vnímání hudby k dispozici pouze čas přesně odměřený skladatelem (popř. interpretem), ani o sekundu více. V takto nastavených podmínkách jsme při poslechu okamžitě, bezprostředně nuceni vyhodnotit vše, co zní, a na základě vyhodnoceného dospívat k uvědomění si souvislosti celku, pokud k tomu sama hudební struktura dává přítomností příslušných scelovacích prostředků možnost. V procesu onoho vyhodnocování slyšeného hrají důležitou roli následující (mnohdy antropologicky dané) faktory, fungující samostatně i ve vzájemném propojení a synergii:

1. Vnímání na úrovni vědomí a podvědomí, dané v případě úrovně vědomí nápadným, v případě úrovně podvědomí naopak méně nápadným, skrytým prezentováním konkrétního scelovacího prostředku ve znění vnímané hudby.
2. Podíl vědomí a podvědomí na registraci, ukládání a zpracovávání vjemů jako nositelů informace o scelovací funkci slyšeného. Zde budiž opět připomenuto, že právě vjemy zpracovávané skrytě na úrovni podvědomí jsou z hlediska scelovací účinnosti nejsilnější. Takovouto roli podle přesvědčení A. Webera musí hrát ve skladbě dvanáctitónová řada: existuje v tkáni hudby skryta, nepředpokládá se, že by byla vnímána jako tematický materiál, ten je předkládán a vnímán v jiné rovině. Dvanáctitónová řada ve všech svých formách (základní, inverzní, račí i inverzi raka) a transpozicích funguje v jeho hudbě právě jak ona výše zmíněná „DNA“ skladby, zajišťující jednotu hudební tkáně působením své konkrétní charakteristické intervalové struktury podobně jako ona všemi takty procházející výchozí myšlenka v Bachově *Dvojhlasé invenci* č. 1.
3. Skutečnost současného propojení tzv. *vžívacího zaměření* („vtělesňování“) – ve vztahu k hudebnímu dění zejména na úrovni mikrostruktury – a *zaměření pozorovacího*, orientovaného spíše na větší celky při vnímání hudby.³⁷
4. Míra aktivity poslechu: aktivním poslechem rozumíme poslech, při němž je posluchač plně soustředěn na vnímanou hudbu. V případě, že by v procesu vnímání hudba zněla jakoby „mimo“,

37 *Vžívací zaměření* („vtělesňování“) a *pozorovací zaměření* – termíny Jaroslava Zicha. „Sdělovací schopnost hudby“. In: Týž. *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. Praha: Supraphon, 1975, s. 198.

kdesi stranou posluchačovy pozornosti, např. jako zvuková kulisa při zcela jiné činnosti apod., šlo by o poslech pasivní. Není třeba zdůrazňovat, že pasivní poslech není předmětem naší pozornosti; v takovém případě vlastně zkoumat přítomnost scelovacích prostředků ani nemá smysl. Zajímá nás, jak fungují scelovací prostředky u hudby vnímané pozorně, soustředěně, aktivně.³⁸ Právě s aktivním poslechem je úzce propojen smysl pro pochopení strukturních souvislostí a vztahů zvukově prostorových i časových – včetně pochopení kauzálních procesů v průběhu hudby apod.

5. Způsob, kvalita a hloubka vnímání a pochopení všech ve skladbě uplatněných scelovacích prostředků jsou též propojeny s posluchačovým individuálním osobním paradigmatem hudební řeči, daným jeho hudební zkušeností (zcela jinak vypadá paradigma hudební řeči u posluchače soustavně se orientujícího např. na poslech barokní hudby než u posluchače poslouchajícího převážně hudbu klasicko-romantického repertoáru a opět jinak u posluchače, který vyhledává hudbu 20. a 21. století). Je zcela přirozeným faktem, že orientace ve skladbě (a tedy i v ní uplatněných scelovacích prostředcích) je pro každého snadnější, pohybuje-li se vnímaná skladba v oblasti jeho osobního paradigmatu anebo alespoň v jeho blízkosti. Konstatované neznamená setrvalý stav: s novými zkušenostmi se rozšiřují i hranice osobního paradigmatu a tedy i schopnost hlubšího pochopení skladby vyjadřující se novou, pro posluchače dosud cizí a neznámou hudební řečí a disponující konkrétními, dosud pro něho nepřístupnými specifickými scelovacími prostředky. K řečenému je též třeba dodat, že i zmíněný proces „rozšiřování hranic“ osobního paradigmatu, směřování, rychlost, hloubka tohoto procesu, to vše je opět velmi individuálním projevem každého jednotlivce.
6. Fakt hierarchicky uspořádaného hudebního celku a z toho plynoucí možnost pozorování konkrétních scelovacích prostředků na nejrůznějších hierarchických úrovních, od mikrostruktury přes mezostrukturu až po makrostrukturu, z toho plynoucí i jisté

38 K otázkám aktivity poslechu viz Vladimír Tichý, „Aktivita poslechu a sdělnost hudby“. In: *Živá hudba IX*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986, s. 123–142. Dostupné též online [cit. 1. 10. 2016]: <http://www.ziva-hudba.info/article.php?id=212>.

omezení schopností vědomě vnímat a vyhodnocovat ty strukturální prvky či segmenty, jež se vyskytují již za hranicemi minimálních či maximálních vnímacích možností člověka (tj. pod spodní hranicí vnímatelné mikrostruktury nebo nad vrchní hranicí vnímatelné makrostruktury).³⁹

Zítřka?

Pokus o poznání dalších dosud neznámých nebo málo známých možností skrytých vnitřních vazeb v organismu hudby a o hledání cest k jejich funkčnímu uchopení

Poté, co jsme se trochu porozhlédli a zamysleli nad scelovacími prostředky v hudbě a nad jejich hudebněteoretickou reflexí v nedávné minulosti a současnosti, učiňme pokus o pohled vpřed, do budoucnosti – alespoň té blízké. Je třeba důrazně podtrhnout výraz „pokus“: úkolem a kompetencí hudební teorie je pouze prozkoumat a zmapovat skutečnou, živou hudební řeč, nikoli dělat prognózy a stanovovat „pravidla“ něčeho, co dosud neexistuje, co v budoucnosti může a nemusí nastat tak, jak my si to dnes představujeme. Další text necht' je vnímán jako hypotéza, jako svého druhu „sci-fi“, byť formulovaná se znalostí dosa-
vadního vývoje hudby samotné i její hudebněteoretické reflexe.

Jak bylo řečeno výše, Karel Janeček svým hudebněteoretickým výzkumem reagoval na výzvy, jež přinesla hudební tvorba první poloviny 20. století – odtud pak odvodil zadání, jež si při svém zkoumání a úvahách uložil. Tak tomu bývalo vždy, od samého počátku existence hudební teorie, jež vždy reagovala na stávající živou skutečnost hudby, zkoumala ji a na základě poznatého utvářela, zobecňovala a formulovala své závěry. Nejstarší a nejdůkladněji propracovanou tradici (cca 2000 let) má hudebněteoretické zkoumání relací tónových výšek – zejména v oblasti tónových systémů, ladění, melodiky, vícehlasu, s tím pak řešení otázek konsonance a disonance, zrodu a rozvoje tonálně-harmonických funkčních vztahů až po fázi krize tonální harmonie a hledání nových systematických přístupů, zaměřených na objevování

39 K řečenému viz též úvahy K. Janečka týkající se *meze pohybové diferenciace a meze pohybové stagnace*. Týž. *Tektonika: Nauka o stavbě skladeb*, s. 25.

a zkoumání možností utváření a fungování vztahů tónových výšek v hudební řeči skladatelů, spontánně a instinktivně či záměrně a vědomě rezignujících na formotvornou roli tonálního řádu. Proti tomu námi sledovaná linie výzkumu hudebního formování jako oblasti ze své podstaty reflektující existenci, výskyt a působení scelovacích prostředků je nepoměrně mladší – cca 200 let – nepočítáme-li dílčí vstupy jiných disciplín (např. barokní afektové teorie) na toto pole.

Ve světle řečeného se ptejme: jaké výzvy a úkoly předkládá hudební teorii dnešní hudební současnost, charakterizovatelná skutečností paralelní existence mnoha a mnoha navzájem mnohdy diametrálně rozdílných přístupů, založených na jedné straně na návaznosti na evropskou tradici – jak ve smyslu jejího dalšího rozvíjení („myslet a slyšet nově s uplatněním klasických principů“), tak ve smyslu záměrné negace („myslet a slyšet jinak“), na druhé straně pak zároveň – v duchu dnes aktuálně společně sdílené, široce společensky podmíněné skutečnosti multikulturalismu – vstupem mimoevropských hudebních kultur do hry od jednotlivých podnětů a inspirací až po převzetí a samostatné rozvíjení jejich principů? – Jak je zřejmé, úkolů pro hudební teorii je více než mnoho. Jako odrazový můstek k dalším úvahám zvolme si připomenutí hlavních myšlenek Janečkovy *Tektoniky* – s vědomím, že okruh Janečkova zkoumání je vymezen mantinely evropské oblasti a soustředěn výhradně na ni.

V Janečkově pohledu vstupují do hry faktorů podílejících se na výstavbě celku a zaujímajících v patřičných kontextech funkci nositele zodpovědné vazby vedle klasického tematismu, založeného primárně na práci s tónovou výškou a na jejím základě vytvářenými strukturami horizontálními (melodickými) a horizontálně-vertikálními (modálními, polyfonními, harmonickými a tonálními v širokém slova smyslu), též složky, které byly dosud chápány jako kvality, jež se sice rovněž podílejí na strukturní výstavbě organismu hudebního celku, avšak v roli vedlejší, doplňující (tímto pohledem nebyla nikterak zpochybňována jejich role výrazotvorná; ta však byla spíše předmětem zkoumání hudebněestetického, nikoli hudebněteoretického): jde především o kompoziční práci s barvou zvuku (témbr, světlost, charakter zvuku) – včetně možností uplatnění tónových shluků (clustrů)⁴⁰ a zvuků uměle vytvořených

40 Více k tomu viz Vladimír Tichý, „K systematické clustrů“. In: *Živá hudba* XV. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2008, s. 133–143. Dostupné též online [cit. 1. 10. 2016]: <http://www.ziva-hudba.info/article.php?id=105>.

v rámci elektroakustické hudby – a o práci s dynamikou i se specifickými netradičními způsoby časové struktury (např. rezignace na tradiční metrrytmické struktury, periodicitu apod.). Nyní jsou tyto dosud vedlejší složky přijaty a povýšeny do role složek formotvorných, schopných plnit roli nositele zodpovědné vazby zároveň se složkami, které ji plnily dosud, anebo je v této roli i zastoupit. Popsanou situaci stavu a proměn paradigmatu hudební řeči komentuje Vladimír Lébl:

„Zřetelně cítíme, že zde probíhá souvislý proces stále podstatnějšího a širšího problematizování samého modelu hudby, který jsme zdědili po předchozích staletích. Abychom dokumentovali toto vstupní tvrzení, pokusme se alespoň heslovitě vymezit hlavní znaky tohoto modelu. Je jimi podle našeho názoru 1) hegemonie parametru tónové výšky; 2) periodická artikulace hudebního času; 3) tonální systém; 4) tematický princip melodického myšlení; 5) existence harmonického, polyfonického či smíšeného skupenství; 6) existence instrumentální, vokální či smíšené sazby; 7) regulace hudebního dění obecnými principy hudebního tvarování [...].“⁴¹

Jak je patrné, Janečkovým pohledem zohledněné změny a inovace se týkají zejména faktů zachycených 1. až 6. bodem Léblova výčtu. Pokud jde o 7. bod, k tomu bude před dalšími úvahami nezbytný stručný komentář: jak rozumět Léblem vyslovenému výrazu „regulace hudebního dění principy hudebního tvarování“? – Ze všeho nejdříve je třeba zamyslet se nad výrazem „hudební tvarování“ a přesněji si vyjasnit jeho obsah: měla tím být míněna „hudební forma“, anebo „hudební tektonika“? – Vzhledem k tomu, že Lébl publikoval svou studii prakticky současně s vydáním Janečkovy *Tektoniky*, není pravděpodobné (i když to nelze ani úplně vyloučit), že Léblův text je *Tektonikou* ovlivněn, ať ve smyslu inspirace, anebo ve smyslu jisté polemické reakce. Pravděpodobnější však bude, zůstaneme-li u předpokladu, že Lébl, podobně jako Janeček, prostě formuloval a prezentoval svou reflexi situace

41 Vladimír Lébl. „O mezních druzích hudby“. In: *Nové cesty hudby: Sborník studií o novodobých skladebných směrech a vědeckých názorech na hudbu*. Praha: Editio Supraphon, 1970, s. 216. Budiž poznamenáno, že Léblův text je pohledem muzikologa na současnou situaci a pokusem o její výstižnou charakteristiku a že nejde o práci hudebněteoreticko-systematickou. To máme na paměti také při srovnávání obou textů a při poukazování na některé terminologické nejednoznačnosti jevící se při tomto srovnávání. – Zde ještě připojujeme poznámku, že Léblův komentář obsahuje další 2 body, jež v citátu neuvádíme: „8) ustálená vazba mezi skladatelem a interpretem na základě daného systému a funkcí notového záznamu; 9) ustálená volba koncertní síně a divadelní budovy jako rozhodujících míst komunikace hudby.“ *Tamtéž*, s. 216. Tyto body se již přímo nevztahují k naší sledovanému tématu, i když se k nim v dalších úvahách možná přiblížíme.

a vývoje hudebního myšlení své doby tak, jak je vnímal, a jeho výrok si vyložíme jako jeho samostatné, Janečkem neovlivněné konstatování nezávislosti současné hudby na tradičních formových schématech, jež jsme zdědili po předcházejících generacích. Až potud není mezi pohledy obou autorů rozdíl. Ten začneme pociťovat ve chvíli, kdy se zamyslíme nad výrazem „principy“: popírá tím Lébl snad princip identity a kontrastu? Nebo má na mysli jiný obsah pojmu „princip“? Tuto otázku asi nezodpovíme, náš další výklad budiž brán jako hypotetický. Janečkova koncepce při přijetí veškerých inovací hudební řeči, jež v uvedeném období Nová hudba přinesla, neustále počítá s hudební strukturou jako jednoduše koncipovaným *uzavřeným celkem*; srov. s naším výše vysloveným metaforickým přirovnáním hudebního celku k literárnímu útvaru románu či dramatu – jako „příběhu“. Janečkově představě tektonicky smysluplného a logického celku odpovídá jak klasicistně vystavěná, na tematické práci založená kompozice Honeggerova, Hindemithova, Prokofjevova, Šostakovičova, Bartókova, Stravinského, tak i na práci se sónickou (témbrodynamickou) složkou ve funkci nositele zodpovědné vazby nebo s netradiční časovou organizací, jak se s tím můžeme shledat v některých kompozicích Lutosławského, Pendereckého, Bairda, Góreckého, Varèse, Ligetiho, Messiaena a též v hudbě elektroakustické. Všechny tyto případy korespondují s představou našeho „příběhu“, odehrávajícího se v prvním případě mezi „jednajícími postavami“ klasického tematického materiálu v uzavřeném časoprostoru, vymezeném tonálními vazbami a standardním jasně a jednoznačně vymezeným časovým rámcem o časovém rozsahu ne menším, než je rozměr antropologicky daného *časového minima*, a ne větším, než je rozměr stejně antropologicky daného *časového maxima*,⁴² v případě druhém – totéž mezi „jednajícími postavami“ hudebních myšlenek témbrových, dynamických, tedy rovněž v uzavřeném časoprostoru, vymezeném obecným sluchově vnímatelným zvukovým prostorem a opět jednoznačně vymezeným časovým rámcem v témže antropologicky

42 Časové minimum a časové maximum – termíny K. Janečka. Jejich rozměr Janeček konkrétně nestanovil (to ani nelze), avšak oba pojmy charakterizoval takto: „Skladba, která nevyplní časové minimum, jeví se jako neukončená, jako torzo, jako pouhý náznak. Minimum samo představuje pak přirozenou časovou míru [...] Pokračování zvukového proudu nemůže plynout bez omezení, a to právě z ohledu na vnímatele. Bez vhodných impulsů, vycházejících ze zvukového proudu, dostaví se nutně *únava* a z ní vyplývající pokles pozornosti, což nakonec vede k *likvidaci jakéhokoliv účinku*; zvukový proud, i když reálně probíhá dále, *přestane pro vnímatele existovat*. Tím se dostáváme k druhé krajnosti, k *maximálnímu časovému rozměru zvukového proudu*.“ K. Janeček. *Tektonika: Nauka o stavbě skladeb*, s. 22.

daném meziprostoru. U všech těchto případů jde o stavbu, o smysluplné hierarchické uspořádání, promyšlené a přesvědčivé klenutí vrcholů, uplatnění gradací a sestupů, střídání bloků různého rozměru a různé náplně, o „architekturu v hudbě“, o procesuální průběh hudby jako našeho „příběhu“, směřujícího od jasného konkrétního počátku k neméně konkrétnímu cíli, to vše s uplatněním duality identity a kontrastu. – Až potud se stále ocitáme na poli reflektovaném Janečkem i dalšími autory věnujícími svou pozornost tektonické výstavbě celku.

V hudbě 20. století se však setkáváme i s přístupy rezignujícími na takto pojaté časové vymezení, a to v *hudebních strukturách otevřených*, neohraničených jasně stanoveným počátkem a koncem, rezignujících na jakýkoli časový rámec. Reprezentativními příklady hudby tohoto druhu pro naše úvahy může být na jedné straně dnes již klasická idea *momentové formy* Karlheinz Stockhausena, na straně druhé *minimalismus*, představovaný kompozicemi Philipa Glasse, inspirovanými indickou hudbou, nebo Steva Reicha s inspirací hudbou africkou. – Zde je nutno jako závažný fakt konstatovat, že *s těmito postupy, založenými na zrušení závazného časového rámce, Janečkem ražená myšlenka tektoniky již nepočítá, tyto směry již Janeček nereflektuje*.⁴³ – Uvedenou skutečnost budeme muset zohlednit při našich dalších úvahách. K poetice momentové formy její tvůrce Stockhausen poznamenává:

„V posledních letech vznikly hudební formy podstatně vzdálené schématu dramatické, finální formy potud, že nemíří k závěrečnému vyvrcholení a k připraveným (a tím více očekávaným) závěrům, nevytvářejí běžná expoziční, stupňovací, předváděcí a odeznívající stadia, vztahující se na vývojovou křivku celkového trvání skladby. Tyto nové formy jsou *strmě intenzivní, snaží se udržet úroveň pokračujících, hlavních věcí na stejné úrovni až do konce a lze v jejich každém okamžiku očekávat jak minimum, tak maximum, což znamená, že v žádném okamžiku nelze předvídat budoucí vývojový směr; které vždy již začaly a mohly by takto neohraničeně pokračovat*, v nichž platí buď vše přítomné, nebo vůbec nic, v jejichž rámci nelze pohlížet na každé ‚ted‘ jako na pouhý výsledek předcházejícího a jako na předpověď následujícího,

43 Důvody byly nepochybně především generační: v době vzniku těchto přístupů ke kompozici – v šedesátých letech minulého století – se Janeček (1903–1974) nacházel již za zenitem svých tvůrčích aktivit skladatelských i hudebně-teoretických; jeho vrcholné texty z tohoto období – *Základy moderní harmonie* (1965) i *Tektonika* (1968) – byly završením a shrnutím jeho předcházející celoživotní práce na poli hudební teorie. Kromě toho – fenomén minimalistické kompozice, počatý v té době v americkém prostředí, byl tehdy u nás prakticky neznámý.

očekávaného, ale jako na cosi individuálního, samostatného, soustřeďujícího, tedy na cosi, co může existovat samo o sobě. Formy, v nichž nemusí být jednotlivý okamžik částí celého průběhu, částicí odměřeného trvání, ale v nichž soustředění na ono „teď“ – na každé „teď“ – vytváří shodné kolmé stříhy příčně protínající horizontální pojetí času až do „ne-času“ (Zeitlosigkeit), který nazývám věčností: věčností, která nezačíná na konci času, nýbrž je dosažitelná v každém okamžiku. Hovořím o hudebních formách, jejichž prostřednictvím se patrně neprovádí o nic menší pokus, než je rozbití, ano překonání pojmu času, přesněji řečeno, pojmu trvání.⁴⁴

Minimalismus, reprezentovaný zejména hudbou Philipa Glasse a Steva Reicha, představuje rovněž přístup k pojetí celku jako neohraňované, otevřené struktury, dosahované v tomto případě mnohonásobným opakováním většinou jednoduchého modelu – patternu – zdánlivě beze změny, resp. se změnami velmi nenápadnými, probíhajícími na zcela elementární úrovni v postupném sledu, jehož výsledkem je až po delším v času proběhnuvším úseku zjevná podstatnější změna dynamická, barevná, stylistická, rytmická apod. Vzhledem k neustálému opakování patternu se také hovoří o repetitivní hudbě. Minimalistická kompozice nepočítá s ostrými kontrasty, změnami, zlomy; popsané změny probíhají pozvolna, plíživě, nenápadně.

V souvislosti s hudebním projevem rezignujícím na pevně vymezený časový rámec zmiňme ještě třetí možný případ, a to tzv. hudbu meditativní. Její název odpovídá jejímu smyslu, její funkci: je to hudba, která má navodit u vnímající osoby stav meditace, tj. hlubokého soustředění, odpoutání se, ponoření se do vlastního nitra spojeného s pocitem fyzického i psychického uvolnění. „Zapomenutí na čas“ je jedním z projevů působení této hudby. Je samozřejmé, že k navození popsaného stavu meditace u vnímající osoby je nezbytné užití určitých specifických prostředků: hudba musí být klidná, zahloubaná, introvertní, bez vzrušujících zvratů, do hloubky ponořená...

U těchto typů hudby již nejde o náš hudební „příběh“: zde se prožívá ono Stockhausenem vyslovené „teď“, a to v každém okamžiku poslechu skladby, a skrze ně jako bychom vnímali nekonečnost času a prostoru,

44 Karlheinz Stockhausen. „Momentová forma: Nové vztahy mezi délkou díla, jeho trváním a momentem“. Přeložili Eva Herrmannová a Vladimír Lébl. In: *Nové cesty hudby: Sborník studií o novodobých skladebných směrech a vědeckých názorech na hudbu*. Praha: Editio Supraphon, 1970, s. 255.

promítající se do onoho časového bodu našeho vnímání, jediného reálného a nekonečně krátkého. Počítá se s tím, že skladbu neposloucháme jako celek: k poslechu přistupujeme v jejím průběhu, když skladba již zní, a v jejím průběhu od poslechu rovněž upouštíme, aniž bychom čekali na závěr. A nyní se ptejme: jak je tomu v tomto případě s tektonikou, s onou Janečkem formulovanou syntetickou myšlenkou, s onou námi formulovanou představou mnoha vazbami propojeného organismu, jehož buněčná struktura je propojena společnou „DNA“, jak je tomu s námi sledovaným fungováním duality identita–kontrast, jak je tomu s naším „příběhem“? – Podobné otázky a úvahy nás musí napadnout též při poslechu minimalistických kompozic Reichových a Glassových, podobný přístup vyžaduje i poslech hudby meditativní, jejíž funkce je již specifická, jak naznačuje sám název. Jak je zřejmé, zde přirovnání k „příběhu“ nefunguje. Prožitek hudby tohoto druhu lze přirovnat spíše např. k prožitku pozorování přírodního úkazu typu vodopádu: dokážeme se na něj v obdivu dívat minutu, dvě, deset... zapomenout na čas, v onom „teď“ prožívat nekonečnost času před i po něm... Toto znamená zcela nepochybně změnu „pravidel hry“: kdo by zde hledal „příběh“, hledal by marně. Do této hudby je třeba se ponořit, zcela se uvolnit, nechat se jí unášet, odpoutat se od reality... Zde se tedy předpokládá specifická forma aktivity posluchače, jiná než při poslechu hudby postavené na tektonických principech, jak je známe z dosavadní zkušenosti. Z toho pak plyne zcela odlišný charakter scelovacích prostředků, i když o jejich přítomnosti a fungování nepochybujeme.

Pokusme se nyní prizmatem popsanych skutečností ohlédnout zpět k výše podrobně pojednaným a komentovaným úvahám Karla Janečka.

Je zřejmé, že faktem „otevřené formy“ se dostáváme za hranice, mimo teritorium dosud společně sdílené představy tektonického celku. Lze položit otázku, zda hudební projev realizovaný v rámci otevřené struktury je, či není tektonickým celkem. Zdá se však, že ať odpovíme jakkoli, daleko nepokročíme. K pochopení podstaty věci nás přiblíží spíše otázka, jakým způsobem se poslech takového projevu promítne do našeho vědomí. Zde platí, že vnímání hudby a její pochopení je individuální: je to osobní výklad, vnitřní interpretace každého vnímajícího jedince, závislá na jeho přirozené muzikalitě, individuální hudební zkušenosti, vnímavosti, postřehu a také okamžitém duševním rozpoložení. Jedno je ale jisté: chce-li posluchač takovouto hudbu

opravdu prožít, musí přijmout její „pravidla hry“, to jest konkrétně: neočekávat „příběh“, ten zde není přítomen. Musí se do poslechu „ponořit“ prostřednictvím onoho bodového „ted“, skrze ně prožít strukturu jako proces směřující od nekonečna do nekonečna, nebo alespoň od neznáma do neznáma, od neurčita do neurčita..., neočekávat rozuzlení. – Toto vše zde spíš naznačujeme: při vědomí a respektování výše zmíněného individuálního a ryze subjektivního charakteru vnímání hudby nelze předpokládat, že dospějeme k nějakým exaktně formulovaným definicím.

Lze se ptát: můžeme v souvislosti s takovýmto způsobem formování ještě předpokládat existenci a fungování tektonických funkcí v podobě, v jaké ji ve své době v hudbě shledával a charakterizoval Karel Janeček (introdukce, expozice, evoluce, mezihra, koda), a jim odpovídajících funkčních typů hudby (typ introdukční, expoziční, evoluční...), anebo by dnes bylo spíše na místě hledat a charakterizovat funkční typy nově, v podobě odpovídající nové situaci? Nemohli bychom v případě momentové formy uvažovat o „nekonečné evoluci“, v případě minimalismu o „nekonečné expozici“? – Tento způsob úvahy by nám snad mohl poskytnout klíč k našemu zamýšlení se nad možnostmi uchopení scelovacích prostředků takto založené hudby, nepočítající s tektonickým obrysem hudby jako tektonického celku typu „znějící architektury“ (tedy s nemožností brát v úvahu řešení celku jako uzavřené hierarchicky uspořádané tektonické struktury, organizované hierarchickými vztahy zejména centrického typu), avšak nevylučující možnost fungování vnitřních strukturních vztahů na úrovni mikrostruktury (tedy opět s onou výše uvažovanou představou naší výše zmíněné pomyslné vše prostupující „DNA“, zajišťující organickou celistvost tkáně hudebního proudu, propojující všechny její buňky a zajišťující jejich příbuznost).

Touto úvahou jsme se dotkli okruhu problematiky, která již jednoznačně přesahuje hranice klasické tektoniky, jak ji ve své práci předkládá Karel Janeček. To rozhodně nemá být chápáno jako pokus o revizi Janečkova pohledu nebo podnět k ní. Vše Janečkem řečené platí beze zbytku pro zkoumání uzavřené tektonické struktury, jež byla donedávna standardním útvarem v rámci paradigmatu evropského hudebního myšlení. K posunu směrem k možnosti otevřené struktury jako alternativy k možnostem stávajícím došlo ve vývoji evropské hudby 20. století na základě několika podnětů. Jedním z nich jsou vlivy

mimoevropských hudebních kultur (viz výše zmíněné minimalistické kompozice Steva Reicha a Philipa Glasse), jiné podněty se zrodily přímo v rámci myšlení evropského (příkladem může být Stockhausanova idea propracování hudebního proudu jako racionálně projektovaného procesu – právě s ohledem na akcent na systematické multiseriální prokomponování hudební tkáně se záměrem maximální racionální kontroly zajištění vnitřní soudržnosti materiálu). V souvislosti s touto poznámkou budiž pro zajímavost zmíněno: nic neexistuje zcela bez jakékoli podobnosti, bližší či vzdálenější paralely, bez historické či místní analogie.

Historická role Richarda Wagnera v procesu krize klasické tonality v evropské hudbě je všeobecně známá: nejčastěji si ji připomínáme v souvislosti s prací s harmonickou složkou. Ta ovšem u něho byla úzce propojena s procesem uvolňování klasických tektonických vazeb, rozvíjeným v rámci kompozice útvaru dobově charakterizovaného názvem „nekonečná melodie“. Jistá podobnost jevů, jimž nyní věnujeme pozornost, s těmito historickými trendy, není zajisté bez zajímavosti. Stejně zajímavé je všimnout si, že předehra Wagnerova *Zlata Rýna* (*Das Rheingold*) je ve svém kompozičním principu vlastně evropským historickým předobrazem minimalistické kompozice: nepřerušovaná plocha o trvání 7 minut je založena na mnohonásobně neustále opakovaném znění rozkladu jediného trojzvuku *Es dur*, gradujícího kontinuálně od *pianissima* do *fortissima*, z hlubokých poloh do plného orchestrálního zvuku, to vše provázeno postupným plynulým nárůstem míry komplikace stylizační podoby akordického rozkladu. V rámci hledání dalších podobných historických analogií námi pojednávaných způsobů netradičního formování hudebního tvaru můžeme zmínit též jistou – byť vzdálenější – principiální příbuznost mezi opakováním patternu v rámci repetitivní hudby s opět evropským historickým předobrazem v podobě kompozičního uplatnění ostinátní figury (včetně možnosti ostinátního tématu v *passacaglii*). Rovněž historických analogií mediativní hudby bychom v evropské hudební historii našli mnoho, např. v introvertně založených od jakéhokoli náznaku vzruchu oproštěných volných větvách pozdního Beethovena, Mahlera, Šostakoviče...

Fakt takto charakterizované otevřené formy není zdaleka jedinou skutečností překračující hranice Janečkem i dalšími hudebními teoretiky zmapované klasické tektoniky: jako další možnosti jen stručně

připomeňme hudbu stochastickou, aleatorní, algoritmickou, grafickou, multiseriální, spektralistickou, punktuální, hudbu elektroakustickou s různými formami zapojení umělé inteligence nejen jako zvukového generátoru, ale jako faktoru generujícího přímo organismus struktury, hudbu jako auditivní složku multimediálního projevu. Veškeré útvary rezultující z těchto i dalších kompozičních přístupů vyznívají ve svém výsledku mnohdy nevypočitatelně, náhodně, neočekávaně, nepředvídaně... Lze se ještě vůbec v těchto souvislostech opírat v rozvíjení našich úvah o výchozí tektonickou koncepci uzavřené formy?

Pokusme se hledat cestu k hledání odpovědi na takto položenou otázku myšlenkou, že vnímání hudební struktury lze komentovat a vykládat způsobem metaforického srovnávání se systémem, s hrou, s architekturou, s procesem.⁴⁵ Zamysleme se nad jednotlivými jmenovanými pojetími a pokusme se z tohoto zamyšlení vytěžit některé podněty k našim úvahám.

K pojetí hudební struktury jako systému: celou řadu vnitřních vztahů hudební struktury lze – jak známo – vzhledem k exaktnímu charakteru její základní materie – zvuku – i povahy strukturace této materie v času a zvukovém prostoru pojmut jako souhrn logicky uspořádaných exaktně vyjádřitelných systémů (i onen samotný souhrn systémů má povahu systému, byť zřejmě jiného druhu, resp. řádu). Exaktní charakter samotné materie – zvuku – je dán faktem, že jde o akustický, tedy fyzikální jev se všemi z toho vyplývajícími důsledky (např. otázky ladění, otázky tónových systémů a z nich pak již bezprostředně vyrůstající problematika vztahů v tónovém prostoru: intervalové relace jako základ souzvuků, tedy potenciálních či skutečných nositelů harmonických funkcí, to vše pak event. zastřešeno tonálně-harmonickým systémem). Rovněž časová strukturace na úrovni hudební mikrostruktury umožňuje systematické uchopení časových relací pořadajících rytmus i z nich vyplývajících nejrůznějších forem metrické hierarchie jako elementárního základu nadřazeného celku – hudební formy. Zároveň je třeba si uvědomit, že při tom všem má a vždy měl skladatel možnost (ba dokonce se to od něho očekává!) daný souhrn systému porušovat, překračovat, rozšiřovat, měnit. Tento fakt je možno chápat jako pouhé

45 Viz Vladimír Tichý „K hudebněteoretickým aspektům tématu „Umělá inteligence a hudba““. In: *Hudebněteoretické aspekty tématu „Umělá inteligence a hudba“* [Nepublikovaný sborník České společnosti pro hudební vědu AHUV a Ústavu pro teorii hudby HAMU]. Praha: [s. n.], 1993.

narušování systému bez jakýchkoli racionálních důvodů (Igor Stravinskij na otázku, proč upravil souzvuk právě takto, odpověděl Maurici Ravelovi: „Protože to tak chci“)⁴⁶ i jako narušování jednoho systému v zájmu budování systému jiného, samozřejmě opět bez racionálních důvodů, intuitivně (objasnění systémů v hudební struktuře není povinností skladatele, je až následně úkolem hudební teorie). – Je-li systém vnímán (ať vědomě, či podvědomě), pak sama jeho existence vnáší do hry jistotu, třeba specifickou, formu hierarchie a funguje jako scelující faktor. Příkladem může být systém tónový, metrorýtmický, tonální, modální, seriální...

K pojetí hudební struktury jako hry: tvůrčí činnost hudebníka vykazuje též mnohé rysy té lidské činnosti, kterou všeobecně nazýváme hrou, a to v několika ne snad úplně shodných, v každém případě však příbuzných způsobech, jak rozumět tomuto pojmu. – Hra obecně může být chápána buď ve smyslu „hrát si s něčím“ (dítě si hraje s hračkou), nebo „hráti si na něco“ (děti si hrají na doktora), ale také – „hráti hru“ (domino, šachy). Ve všech těchto případech platí všeobecně známá charakteristika hry jako *spontánní činnosti, která je vykonávána pro ni samu a není tedy prostředkem k nějakému dalšímu cíli*. Při pozornějším promyšlení zjišťujeme, že každá z popsaných možností výkladu pojmu „hry“ v sobě zahrnuje i možnosti ostatní: např. každá hra ve smyslu „hráti hru“ je zároveň i „hrou na něco“ a současně i „hráním si s něčím“. Ve všech popsaných případech – má-li opravdu jít o hru – je nezbytně nutná existence pravidel (psaných či nepsaných), závazných pro všechny účastníky. Jejich zrušení či porušení kterýmkoliv účastníkem znamená automaticky konec hry. – Právě přítomnost pravidel, jasně vymezujících možnosti a hranice hry, působí v tomto případě jako scelující faktor. – Na tomto místě zmiňme i možnost spočívající v aplikaci myšlenky *rodových podobností Ludwiga Wittgensteina, zkoumajícího strukturu jazyka, na hudebněteoretický výzkum hudební řeči*.⁴⁷ Wittgenstein pozoruje, zkoumá a srovnává různé hry, např. deskové, karetní, míčové, bojové, šachy, tenis... a uvažuje:

46 Igor Stravinskij, *Kronika mého života*. Přeložil Stanislav Hanuš. Praha: Orbis, 1937 [1. vyd. 1935].

47 K tomuto tématu viz Vladimír Tichý, „Rodové podobnosti jako vnitřní scelovací prostředek“, In: Jindřiška Bártová et al. *Jan Kapr: Proměny a konstanty tvorby skladatele*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2015, s. 60–68.

„[...] když se na ně podíváš, neuvidíš sice něco, co by bylo všem společné, ale uvidíš všelijaké podobnosti, příbuznosti, a sice řadu takových podobností a příbuzností... Výsledek tohoto pozorování nyní zní: Vidíme složitou síť podobností, které se navzájem překrývají a kříží. Podobnosti ve velkém i v malém. – Nemohu tyto podobnosti charakterizovat lépe než slovem „rodové podobnosti“; neboť takto se překrývají a kříží různé podobnosti vyskytující se u členů nějaké rodiny: vzrůst, rysy obličeje, barva očí, chůze, temperament atd. atd. A řeknu: Hry tvoří určitou rodinu.“⁴⁸

K pojetí hudební struktury jako architektury: nechme se inspirovat citátem Igora Stravinského. V *Kronice mého života* napsal: „Nelze lépe vystihnout pocity vyvolané hudbou než jejich ztotožněním s dojmy, jež v nás probouzí vnímání architektonických forem.“⁴⁹ Je to vyjádření známého, často připomínaného pojetí architektury jako „zkamenělé hudby“ anebo hudby jako „znějící, ve zvukovém prostoru a času rozhybané architektury“. Takovéto pojetí hudby, resp. vztahu hudby a architektury, může dát úvahám k námi rozvíjenému tématu další rozměr. – Hudební struktura má s architekturou mnohé společné znaky: smysluplnost uspořádání, harmonii a krásu tvarů, někdy ladnost, jindy geometrickou přísnost nebo naopak bizarnost linií, podobnosti a kontrasty ploch, rytmickou členitost, symetrii a asymetrii, vrcholy, vyváženost proporcí, objem a strukturu materiálu atd. – V případě vnímání hudební struktury jako architektury plní scelovací funkci právě hierarchický způsob uspořádání celku, substruktur a všech drobných detailů v podstatě klasický princip identity a kontrastu.

K pojetí hudební struktury jako procesu: v dalším z možných pohledů se nám hudební struktura jeví jako v čase probíhající proces. Procesualita je neodmyslitelným atributem hudební struktury a hudebního myšlení vůbec. Předcházejícími pohledy tohoto textu nebyla vždy náležitě reflektována (vůbec se neobjevila v pojetí hudební struktury jako architektury, zčásti s ní bylo počítáno v úvahách o hudební struktuře jako systému a jako hře). V kontextu těchto úvah je záhodno poukázat na to, že v souvislosti s hudebním myšlením máme co do činění s procesy nejružnějšího druhu, probíhajícími v různých, navzájem se

48 L. Wittgenstein. *Filosofická zkoumání*, s. 45.

49 I. Stravinskij. *Kronika mého života*, s. 62.

protínajících rovinách: a) proces vývoje hudební struktury, resp. proces jejího časového průběhu „od prvního do posledního tónu“, b) proces vývoje celé hudební kultury jako proces vývoje „od skladby ke skladbě“, resp. „od slohu ke slohu“ (řečené může charakterizovat jak vývoj v rámci díla jediného skladatele, tak proces vývoje hudební kultury jako celku), c) proces vzniku hudební struktury (skladby), tj. proces vývoje její podoby v mysli a pracovních náčrtcích skladatele od prvního nápadu až po definitivní tvar, d) proces vnímání hudební struktury (skladby), tj. proces jejího postupného poznávání posluchačem v její strukturnosti, proces postupného rozkrývání jejích vnitřních hierarchických vztahů při opakovaném vnímání, při obecném rozšiřování posluchačského obzoru atd. – V případě vnímání hudební struktury v její procesualitě může působit scelujícím dojmem subjektivní pocit kauzality ve sledovaném hudebním dění (v objektivním smyslu nelze samozřejmě o skutečné kauzalitě mluvit: zde nejde o proces ve fyzickém, materiálním smyslu).

Je zřejmé, že z jednotlivých popsanych pojetí hudebního vnímání také vyplývají různé priority, pokud jde o vyhodnocování rovin, v nichž lze registrovat scelující funkci jednotlivých na ní zúčastněných faktorů, ať již jde o uplatnění klasického principu působení identity a kontrastu, nebo možných principů dalších, dosud neprozkoumaných a nepojmenovaných. Rovněž je zřejmé, že každý hudbu vnímající subjekt si sám zvolí (ať už záměrně vědomě, nebo spontánně či podvědomě) přístup k vnímání, to vše zároveň v souhře se svým osobním paradigmatem hudebního myšlení, determinovaným či spoluurčovaným jeho obecnými i individuálními antropologickými předpoklady fyziologickými i psychologickými. V bohaté množině vnímaných prvků i substruktur, podílejících se na utváření celkové struktury, vzájemně propojených mnoha způsoby a v mnoha rozmanitých rovinách, jak je patrné i z výše uvedených možných přístupů, si každý jednotlivec prožívající hudební strukturu sám zvolí a vytvoří svou vlastní vnitřní hierarchii. Karel Risinger konstatuje, že přirozenou vlastností lidské psychiky je řadit si prvky objektivně nehierarchicky uspořádané do subjektivně hierarchických struktur:

„V psychologii člověka můžeme pozorovat základní snahu řadit smyslové dojmy do přehledných celků. [...] Jako příklad lze uvést rytmus nárazu kol jedoucího vlaku. Tyto nárazy, v podstatě stejné a následující

za sebou ve stejných časových intervalech, má člověk tendenci řadit např. do dvoudobého, ale případně i třídobého rytmu.⁵⁰

Je nepochybné, že „přehledné celky“, o nichž je řeč, a z nich vyplývající vnitřní strukturní vztahy nejsou fyzickým, objektivně daným faktem. Objektivně daným fyzickým faktem je pouze zvuk (kmitání). Vše, co zahrnujeme pod pojem hudebního vnímání, je již věcí našeho vnitřního vyhodnocení, výkladu, interpretace. Karel Risinger upozorňuje na fakt individuálního, subjektivního vnitřního výkladu vnímaného zvukového proudu a z toho vyplývající možnosti více takovýchto výkladů, v závislosti na subjektu posluchače, determinovaném jeho hudební zkušeností, vnímavostí, představivostí, aktuálním psychickým stavem, soustředěním, možností únavy a řadou dalších psychofyzilogických faktorů: lidský subjekt není stroj, každý jednotlivec je neopakovatelnou individualitou. Z řečeného vyplývá i fakt možnosti několika až mnoha subjektivních výkladů slyšeného. Této skutečnosti věnuje ve svých úvahách pozornost Jaroslav Volek a mluví o tzv. *tektonické ambivalenci*⁵¹ (výraz *ambivalence* znamená tolik, co dvojsmyslnost, dvojznačnost...). Je zřejmé, že při individuální osobní interpretaci vnímané hudební struktury nelze vyloučit značnou míru ambivalence. Možnost více různých individuálních výkladů vnímaného zvukového proudu vyplývá – kromě zmíněného faktu individuálních předpokladů každého vnímajícího jedince – též z faktu vzájemné synergie rozmanitých podnětů, fungujících v několika rovinách a na několika hierarchických úrovních. Z této synergie může například ve vjemu jednoho vnímajícího subjektu vyplynout jako hierarchicky mimořádně závažný některý detail, pro jiného vnímatele zcela bezvýznamný; děje se tak působením jevu známého pod názvem efekt motýlích křídel. Z řečeného je patrné, že při zkoumání jevů tohoto druhu by v budoucnosti mohla hudební teorii být užitečná inspirace některými myšlenkami teorie chaosu.⁵²

Na tomto místě je třeba upozornit, že zmíněné myšlenky Karla Risingera i Jaroslava Volka byly podobně jako myšlenky Karla Janečka formulovány v určitém kontextu místním (evropská hudební řeč) i historickém (druhá polovina 20. století) – s primárním zaměřením na

50 K. Risinger. *Hierarchie hudebních celků*, s. 8–9.

51 Viz Jaroslav Volek. „Tektonické ambivalence v sonátové formě symfonických vět Johanna Brahmsa a Antonína Dvořáka“. In: Tjž. *Struktura a osobnosti hudby*. Praha: Panton, 1988, s. 163–198.

52 K řečenému viz V. Tichý. „Chaos a hudba“.

otázky tektoniky, hierarchického principu, uzavřené hudební struktury. Nebylo by správné pouze je mechanicky přenést do našich úvah; bylo by však žádoucí a přínosné kriticky se nad nimi ve světle nových skutečností zamyslet, prozkoumat míru a podmínky jejich platnosti, popř. se jimi inspirovat při hledání vlastních pohledů.

Jak bylo řečeno výše, vnímání a pochopení všech ve skladbě uplatněných scelovacích prostředků je propojeno s posluchačovým individuálním osobním paradigmatem hudební řeči, daným jeho hudební zkušeností. Zároveň je nutno připomenout a zdůraznit, že hudba je vnímána holisticky, celostně, nikoliv odděleně po jednotlivých složkách. K výběru, následnému vyhodnocení a hierarchizaci jednotlivých ve vzájemné synergii propojených složek, prvků, substruktur vnímaného hudebního útvaru dochází až ve vědomí vnímající osoby v procesu aktivního poslechu.

V rámci těchto úvah se ještě obecně zamysleme nad pracovním pojetím a vyhodnocováním dvojice identity a kontrastu jako jednoho z faktorů plnících při vnímání hudební struktury scelovací funkci. Při úvahách na téma „identita a kontrast“ vzpomínáme též na diskusi, která svého času (v osmdesátých letech minulého století) probíhala v hudebněteoretických rozpravách. Ač šlo víceméně o diskusi k terminologické, nikoli tedy věcné stránce tématu, přesto nám poukaz na ni může přinést rovněž určitou inspiraci. – V obecných rozpravách bylo tehdy podrobeno kritice užívání hudební teorií obecně běžně zavedeného opozita *identita* – *kontrast*, a to ve dvou rovinách:

První rovina: Předmětem kritiky v uvedených diskusích bylo zavedené užívání výrazů *identita* a *kontrast* ve smyslu vzájemných opozit – s tím, že jde o pojmy navzájem nesouřadné, a jako logicky správné bylo navrhováno užívání dvojic *identita/non-identita* a *kontrast/non-kontrast*.

Druhá rovina: Lze doslovnou shodu určitého dvakrát se ve skladbě objevujícího úseku hudby (např. opakování při repetici nebo návrat „da capo“) označit za identitu? Identická přece může být věc pouze sama se sebou (viz Wittgenstein).⁵³ Lze například dvojčata, ač k nerozeznání podobná, označit za identická? Nikoli! Každé má svou vlastní, nezaměnitelnou osobní identitu. Formálně každá osoba dokládá svou

53 L. Wittgenstein. *Filosofická zkoumání*, s. 106.

(jedinečnou) identitu např. předložením pasu nebo občanského průkazu; každé z našich dvojčat má přiděleno vlastní rodné číslo, každé žije svůj individuální život, má vlastní rodinu, vzdělání, profesi. Maximálně tedy můžeme říci: tato dvojčata jsou si k nerozeznání podobná, ne však identická. – A nyní se vraťme k vyhodnocování výše naznačené situace: hudba, která zazní v expozici a poté zcela shodným způsobem v doslovné repríze, není a nemůže být označena za identickou: i když probíhá v obou případech naprosto shodně, přesto je odlišná kontextem a s ním související tektonickou funkcí: zatímco expozice představuje první seznámení s hudebním materiálem, repríza znamená návrat k již známému; to je v průběhu hudebního toku situace nová, tektonickou funkcí zcela odlišná. Zde jako by i hudba potvrzovala platnost známého přísloví „nevkročíš dvakrát do téže řeky“.

Věc však může být komplikovanější, uvedená otázka může generovat rozmanitější situace. – V souvislosti s naznačenými úvahami lze např. položit dotaz: je, či není červená barva světla semaforu na první křižovatce identická s rovněž červenou barvou světla semaforu na křižovatce druhé? Zde nepochybně problém nevzniká: v případě barvy nejde o věc, nýbrž o kvalitu, a označit červenou barvu obou semaforů za identickou můžeme, aniž bychom tak činili s pocitem chyby. A nyní další otázka: přeneseme-li se opět do světa hudby, můžeme příklad se semaforu aplikovat na barvu zvuku a říci, že barva zvuku našeho hudebního úseku v expozici a repríze je identická? Máme za to, že ano. Musíme však říci výslovně, že identická je barva zvuku obou analyzovaných úseků; měli bychom se vyhnout formulaci, že oba úseky jsou identické barvou: jak bylo dokazováno výše, oba zmiňované úseky v daném kontextu nemůžeme označit za identické. Po této úvaze můžeme dále zkoumat, s kterými parametry hudby můžeme nakládat (z hlediska vyhodnocování identity) stejným způsobem, jako jsme to činili s barvou. S výškou? Intenzitou zvuku (dynamikou)? – A pokud ano, pak ve smyslu akustickém (fyzikálním) nebo psychologickém? S hustotou zaplnění tónového prostoru? Se způsobem stylizace? Se způsobem artikulace? Se způsobem uplatnění kinetických prostředků?⁵⁴

54 Bezpochyby jako reakce na tuto diskusi je míněna poznámka Karla Risingera při charakteristice identity: „Identickými rozumíme takové útvary, jejichž objektivní materiálové ustrojení je stejné. [...] Princip identity zde tedy není chápán absolutně.“ K. Risinger. *Hierarchie hudebních celků*, s. 8.

Uvedená diskuse byla ve své době obecně vnímána spíše jako přehnaná péče o terminologickou čistotu, zatímco z praktického hlediska se dvojice identita/kontrast osvědčila a prosadila jako smysluplná. Máme však za to, že při pohledu na mnohodomenzionální a mnohotypnou strukturnost současného a předpokládaného budoucího hudebního projevu by nebylo zcela nevhodné se k uvedené diskusi vrátit a jednoznačně až „černobíle“ vyznívající výraz identita podle konkrétní situace nahradit užitím bohatší množiny jemněji navzájem diferencovaných výrazů, jako např. analogie, obdoba, paralela, podobnost, shoda, rovnost, vzájemná korespondence, totožnost, stejnost, souhlas, příbuznost, odvozenost, vývod, společný kořen, společný jmenovatel, společné atributy, společný základ, společná báze, afinita, kauzalita... – Podobně v případě úvah o kontrastu stále více vyvstává potřeba nejen pouhého konstatování kontrastu, ale též jeho míry a kvality.

Závěrem stručně poznamenejme, že zejména (ale nejen) v návaznosti na myšlenky A. Webera lze dnes (a snad i zítra) konstatovat fungování *scelovacích prostředků zjevných* (např. téma v klasickém smyslu) a *latentních, skrytých* (např. souvislosti dané přítomností vše prostupující seriální organizace struktury hudební tkáně), dále též (zejména v souvislosti s otevřenou formou) fungování *scelovacích prostředků reálných* (fakticky slyšených) a *imaginárních* (existujících pouze v mysli jako představa dění, jež předcházelo onomu reálné slyšenému a jež po něm bude následovat). V souvislosti s otevřenou formou též vzniká otázka týkající se povahy Janečkem formulovaného fenoménu syntetické myšlenky jako imaginárního myšlenkového středobodu, „ohniska“, do něhož se promítají všechny ve skladbě obsažené myšlenky přímé a syntetické: lze ji takto nahlížet i v případě otevřené formy? Není tomu přesně naopak, totiž že prizmatem „středobodu“ okamžiku vnímání, onoho reálného znějícího „ted“ vnímáme celek skladby imaginárně jako celek v jeho pomyslné nekonečnosti? – Současnou situaci výstižně charakterizují slova Pierra Bouleze:

„Dnešní hudební svět je světem *relativním*. Tím chci říci, že strukturní vztahy nejsou definovány jednou provždy absolutními kritérii, nýbrž že se naopak organizují dle proměnlivých schémat.“⁵⁵

55 Pierre Boulez. „Dnešní hudební myšlení: Hudební technika“. Přeložil Eduard Herzog. In: *Nové cesty hudby: Sborník studií o novodobých skladbyných směrech a vědeckých názorech na hudbu*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964, s. 136.

Na úplný závěr znovu položíme otázku: platí stále, že jako nositel scelovací funkce užitých kompozičních prostředků se v procesu hudební řeči vždy uplatňuje nebo se bude uplatňovat princip vzájemné vazby identity a kontrastu? Pokud ano, jakými možnými způsoby? A pokud ne, jakými jinými principy bude nahrazen? Zde může též padnout otázka: Je vůbec scelovací funkce nutná? Je vůbec nutno chápat požadavek celistvosti, scelenosti hudební struktury jako normu?⁵⁶ – Avšak to už jsou otázky pro hudební teorii budoucnosti, na niž čekají úkoly jako objevení, systematické zpracování i terminologicky náležité pojmenování zatím pro nás neznámých a skrytých funkčních mechanismů podílejících se na scelovací funkci hudební struktury.

56 K řečenému poznamenejme: lze si představit hudbu, jejíž tektonická podstata je založena právě na záměrné negaci požadavku strukturní scelenosti: může tomu tak být v případě Hábova atematického slohu anebo v případě kompozice založené na polystylovosti (např. skladba Luboše Fišera *Double pro komorní orchestr* z r. 1969, kombinující v rámci jediné struktury hudební řeč baroka a 20. století). Avšak – paradoxně – záměrná negace požadavku scelenosti, důsledně realizovaná v celém rozsahu takto pojaté kompoziční struktury, funguje v takovéhoto případech právě jako specifický scelovací prostředek.

Literatura

Altmann, Günter. *Musikalische Formenlehre*. Berlin: Volk & Wissen, 1960.

Asafjev, Boris Vladimirovič. *Hudební forma jako proces*. Přeložil Bedřich Jičínský. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965 [1. vyd. 1930].

Blessinger, Karl. *Grundzüge der Musikalischen Formenlehre*. Stuttgart: [s. n.], 1926.

Boulez, Pierre. „Dnešní hudební myšlení: Hudební technika“. Přeložil Eduard Herzog. In: *Nové cesty hudby: Sborník studií o novodobých skladebných směrech a vědeckých názorech na hudbu*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964, s. 136–169.

Burlas, Ladislav. *Formy a druhy hudobného umenia*. 3. vyd. Bratislava: Opus, 1978 [1. vyd. 1962].

Gladwell, Malcolm. *Mžik: Jak myslet bez přemýšlení*. Přeložil Martin Weiss. Praha: Dokořán, 2007 [1. vyd. 2005].

Hlobil, Emil. *Nauka o hudebních formách*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963.

Honegger, Arthur. *Jsem skladatel*. Přeložili Vladimír Sommer a Dagmar Steinová. Praha: Supraphon, 1967 [1. vyd. 1951].

Chomiński, Józef Michał – Wilkowska-Chomińska, Krystyna. *Formy muzyczne* [5 dílů]. Kraków: Polskie Wydawn. Muzyczne, 1974–1987.

Janeček, Karel. *Hudební formy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955.

---- *Tektonika: Nauka o stavbě skladeb*. Praha – Bratislava: Supraphon, 1968.

---- *Základy moderní harmonie*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1965.

Jirák, Karel Boleslav. *Nauka o hudebních formách*. 2., oprav. a dopln. vyd. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1931 [1. vyd. 1924].

Kapr, Jan. *Konstanty: Nástin metody osobního výběru zvláštních znaků skladby*. Praha: Panton, 1967.

Krehl, Stephan. *Musikalische Formenlehre (Kompositionslehre)* [2 díly]. Leipzig: G. J. Göschen, 1902–1903.

Krejča, Tomáš. *Tektonika hudby 20. a 21. století z pohledu komplexní analýzy hudební struktury*. Disertační práce. Praha: Hudební a taneční fakulta Akademie múzických umění v Praze, 2015.

Lébl, Vladimír. „O mezních druzích hudby“. In: *Nové cesty hudby: Sborník studií o novodobých skladebných směrech a vědeckých názorech na hudbu*. Praha: Editio Supraphon, 1970, s. 216–247.

Leichtentritt, Hugo. *Musikalische Formenlehre*. 5. Aufl. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1952 [1. vyd. 1909].

Malá československá encyklopedie [Sv. 5. Pom-S]. Praha: Academia, 1987.

- Marx, Adolf Bernard. *Die Lehre von der Musikalischen Komposition* [4 díly]. Leipzig: [s. n.], 1834–1838.
- Riemann, Hugo. *Grundriss der Kompositionslehre (Musikalische Formenlehre)*. 6. Aufl. Leipzig: Hesse, 1920 [1. vyd. 1889].
- Richter, Ernst Friedrich Eduard. *Die Grundzüge der musikalischen Formen und ihre Analyse*. Leipzig: G. Wigand, 1852.
- Risinger, Karel. *Hierarchie hudebních celků*. Praha: Panton, 1969.
- *Nauka o harmonii 20. století*. Praha: Supraphon, 1978.
- *Nauka o hudební tektonice 20. století* [2 díly]. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 1998.
- Skuherský, František Zdeněk. *O formách hudebních*. Praha: Mikuláš a Knapp, 1879.
- Smetana, Robert (ed.). *Dějiny české hudební kultury* [1. díl]. Praha: Academia, 1972.
- Smolka, Jaroslav (ed.). *Malá encyklopedie hudby*. Praha: Supraphon, 1983.
- Sposobin, Igor Vladimirovič. *Muzykalnaja forma*. 2. vyd. Moskva – Leningrad: Gosudarstvennoje muzykalnoje izdatelstvo, 1951 [1. vyd. 1947].
- Stecker, Karel. *Formy hudební: Rozbor forem s úvahami historickými a literárními*. Mladá Boleslav: Karel Vačlena, [1905].
- Stockhausen, Karlheinz. „Momentová forma: Nové vztahy mezi délkou díla, jeho trváním a momentem“. Přeložili Eva Herrmannová a Vladimír Lébl. In: *Nové cesty hudby: Sborník studií o novodobých skladebných směrech a vědeckých názorech na hudbu*. Praha: Editio Supraphon, 1970, s. 248–263.
- Stöhr, Richard. *Musikalische Formenlehre*. Leipzig: Kistner und Siegel, 1911.
- Stravinskij, Igor. *Kronika mého života*. Přeložil Stanislav Hanuš. Praha: Orbis, 1937 [1. vyd. 1935].
- Svoboda, Karel. *Katechismus forem hudebních: se zvláštním zřetelem na všechna odvětví hudebních škol, návštěvníky koncertů, divadel a pod. a všechny přátele umění hudebního*. Praha: A. Neubert, 1926.
- Tichý, Vladimír. „Aktivita poslechu a sdělnost hudby“. In: *Živá hudba IX*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986, s. 123–142. Dostupné též online [cit. 1. 10. 2016]: <http://www.ziva-hudba.info/article.php?id=212>.
- „Chaos a hudba“. In: *Živá hudba XIV*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2005, s. 147–177. Dostupné též online [cit. 1. 10. 2016]: <http://www.ziva-hudba.info/article.php?id=126>.
- „K hudebněteoretickým aspektům tématu „Umělá inteligence a hudba““. In: *Hudebně-teoretické aspekty tématu „Umělá inteligence a hudba“* [Nepublikovaný sborník České společnosti pro hudební vědu AHUV a Ústavu pro teorii hudby HAMU]. Praha: [s. n.], 1993.

- „K systematice clustrů“. In: *Živá hudba XV*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2008, s. 133–143. Dostupné též online [cit. 1. 10. 2016]: <http://www.ziva-hudba.info/article.php?id=105>.
- „Rodové podobnosti jako vnitřní scelovací prostředek“. In: Jindřiška Bártová et al. *Jan Kapr: Proměny a konstanty tvorby skladatele*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2015, s. 60–68.
- „Tonalita/atonalita? Pokus o reflexi fenoménu tonality a atonality z pohledu konce 20. a začátku 21. století“. In: Vladimír Tichý et al. *(A)tonalita*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2015, s. 20–69.
- Žulin, Jurij Nikolaevič et al. *Muzykalnaja forma*. Moskva: Izd. Muzyka, 1965.
- Volek, Jaroslav. „K základním pojmoslovným distinkcím v oblasti časové artikulace hudby“. In: *Čas v hudbě*. Praha: Svaz českých skladatelů a koncertních umělců, s. 103–131.
- „Tektonické ambivalence v sonátové formě symfonických vět Johanna Brahmsa a Antonína Dvořáka“. In: Týž. *Struktura a osobnosti hudby*. Praha: Panton, 1988, s. 163–198.
- Webern, Anton. „Cestou ke skladbě dvanácti tónů“. Přeložil Eduard Herzog. In: *Nové cesty hudby: Sborník studií o novodobých skladebných směrech a vědeckých názorech na hudbu*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964, s. 74–85.
- Wittgenstein, Ludwig. *Filosofická zkoumání*. 2. vyd. Přeložil Jiří Pechar. Praha: Filosofia, 1998 [1. vyd. 1953].
- Zenk, Luděk. *ABC hudebních forem*. Praha: Editio Supraphon, 1984.
- Zich, Jaroslav. „Sdělovací schopnost hudby“. In: Týž. *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. Praha: Supraphon, 1975, s. 188–235.

Scelovací prostředky: Cesta k hudební struktuře

Tomáš Krejča

Jednoznačné a přesné určení či vymezení vybraného jevu, vztahu apod. ve zkoumané abstraktní či dynamické struktuře, ba dokonce jeho prohlášení za jediné možné nebo obecně platné bez bližšího kontextuálního vymezení, paradigmatického a syntagmatického zařazení je naivní a pošetilé. I při snaze o objektivní a exaktní přístup ke zkoumanému problému patří pluralita, ambivalence a proměnlivost přirozeně k živým (otevřeným) strukturám. Ve světle těchto skutečností je tedy více než pochopitelné, že rovněž naše úvahy o scelovacích prostředcích budou mít svou omezenou platnost danou kontextem, dobovým, stylovým, typovým či funkčním zasazením, budou se vztahovat k širší či užší skupině struktur, někdy dokonce ke strukturám osamoceným, individuálním, jedinečným. I zde pochopitelně narazíme na scelovací prostředky, které budou fungovat ve větším procentu hudebních struktur a mít tedy relativně obecnější, či dokonce zdánlivě obecnou platnost. Můžeme však pochopitelně také říci, že často to, co funguje jako scelovací prostředek v jedné struktuře, nemusí být (či dokonce není) scelovacím prostředkem ve struktuře jiné.

Co to tedy ony *scelovací prostředky* jsou? S tímto termínem přišel v českém prostředí jako první Karel Janeček (1903–1974) na konci 60. let 20. století.¹ K velkému rozmachu teoretické reflexe principu scelování jednotlivých segmentů struktury však došlo již ve 20. a 30. letech

1 Karel Janeček. *Tektonika: Nauka o stavbě skladeb*. Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1968, s. 188–222.

ve strukturalistických kruzích (Ferdinand de Saussure, Louis Hjelmslev, André Martinet, Jean Dubois), v českém prostředí zejména v rámci *Pražského lingvistického kroužku* (Le Circle linguistique de Prague) – především pak v myšlenkách jeho významného člena, estetiky a literárního vědce Jana Mukařovského (1891–1975). V souvislosti se scelovacími prostředky hovoříme již od počátku o *struktuře*. Právě ve struktuře, nezávisle na tom, je-li statická či dynamická, bez ohledu na to, je-li vyjádřena hmotně, smyslově či jakkoli abstraktně, se uplatňují scelovací prostředky. Jsou její samozřejmou součástí, jsou tím, co ji spoluutváří. Konkrétní struktura zároveň udává kontextuální a paradigmatický rámec těm jevům a činitelům, které následně považujeme za scelovací prostředky v takto vymezeném prostoru. Jde tedy o vzájemný, obousměrný vztah. V našich úvahách budeme, pro zjednodušení a s ohledem na hudební řeč jako hlavní cíl a objekt našeho zkoumání, hovořit o zvukových strukturách – v užším smyslu o hudebních strukturách či hudebních kompozicích. Pro pochopení významu scelovacích prostředků se tedy nejprve zaměříme na to, jak chápeme samotnou strukturu. Ostatně, byl to právě Mukařovský, kdo umělecké dílo specifikoval jako strukturu. Dílo – struktura – je podle něj „[...] celek, jehož části tím, že do něho vstupují, nabývají speciálního charakteru“² a zároveň, aby takto mohlo být umělecké dílo chápáno, „[...] musí být vnímáno – a již tvořeno – na pozadí jistých uměleckých konvencí (formulí) daných uměleckou tradicí, uloženou v povědomí umělce i vnímatele.“³ V Mukařovského pojetí je však třeba chápat celek jako vyšší hodnotu, jako něco víc než jen pouhou sumu částí, ze kterých se skládá. Ostatně tímto pojetím Mukařovský vymezil *strukturu* od vnímání jiných syntetických celků – tvarů, které chápe právě jako pouhý výčet, momentální souhrn, shluk určitých dílčích elementů. Strukturu vnímá jako jedinečnou a tvaru nadřazenou díky vztahům, které jsou dílčími částmi struktury navzájem vytvářeny a jež do struktury vnášejí jedinečnou hierarchii. Nejen díky klíčovým vnitřním vztahům dílčích elementů, ale také díky dynamismu, které tyto interakce vyvolávají:

„Za specifickou vlastnost struktury v umění označujeme vzájemné vztahy mezi jejími složkami, vztahy dynamické samou svou podstatou.

2 Jan Mukařovský. „O strukturalismu“. In: Jan Mukařovský – Miroslav Červenka (ed.) – Milan Jankovič (ed.). *Studie* [2 díly]. Brno: Host, 2000, s. 26.

3 *Tamtéž*, s. 27.

Podle našeho pojetí může být pokládán za strukturu jen takový soubor složek, jehož vnitřní rovnováha se bez ustání porušuje i znovu vytváří a jehož jednota se nám proto jeví jako soubor dialektických protikladů. To, co trvá, je jen totožnost struktury v průběhu doby, kdežto vnitřní její složení, souvztažnost jejích složek, se nepřetržitě proměňuje.⁴

Mukařovský tak do analytických věd přináší zcela nové impulzy. Obecný termín *forma* nahrazuje exaktněji, pružněji a přiléhavěji termínem *struktura*. Vzhledem k charakteru struktury, její definované podobě, potom zcela logicky dospívá také k nahrazení toho, co formu (strukturu) naplňuje, tedy *obsahu*, pojmem *funkce*.

Zkoumání funkčnosti (funkcí) a hierarchie uvnitř struktur nás v průběhu 20. a 21. století přiblížilo k jádru podstaty některých z nich. V rámci hudebních děl potom k relativně obecnému principu jejich fungování a existence. Dynamickou dialektiku dílčích částí celku, charakterizující, vytvářející a upevňující funkci celku, nacházíme napříč všemi uměleckými díly, abstraktními i zcela exaktními vědami a jejich produkty, stejně jako napříč různými filozofickými přístupy atd. – jednoduše v jakémkoli kreativním procesu, na jehož konci vzniká určitá struktura tak, jak jsme ji vymezili výše. Ona zmíněná dialektika probíhá díky antagonistické povaze některých dílčích částí celku, které do ní vstupují. Na bezmezném množství příkladů se můžeme přesvědčit o tom, že tato protikladnost (ať už ji nazveme jakkoli – napětí a klid, plus a minus atd.) je pro celkové vyvážení jakéhokoli díla velmi důležitá a nepostradatelná. Zdá se, že dialektická jednota v rozmanitosti je to, co činí strukturu strukturou, dílo dílem. U otevřených struktur je navíc dialektika a interakce kontrastně působících částí celku oním zcela nezbytným a nenahraditelným činitelem, který zabezpečuje nejen fungování struktury samé, ale zajišťuje (někdy zčásti i předurčuje) její rozvoj a dynamiku. Na tento jev můžeme v rovině hudebních struktur nahlédnout i z obecnějšího hlediska. Rovnováha, kterou konkrétní hudební struktura přináší interakce odlišně působících částí celku v podobě klidu a napětí, je tím nejzákladnějším kompozičním/tektonickým principem. Oscilace na ose klid–napětí je pro hudební kompozici podmínkou *sine qua non*. Je to obecný princip, princip umožňující dynamický, kontextuálně proměnlivý vývoj

4 Tamtéž, s. 27.

v rámci struktury, umožňuje nejednotvárnou výstavbu struktury na všech hierarchických úrovních.

K důležitosti interakce mezi částmi celku vedoucí k vytvoření funkční hierarchie dospěl ve svých závěrech Mukařovský, ale nejen on. Opomenout nemůžeme rakouského biologa, filozofa a jednoho ze zakladatelů *Obecné teorie systémů* (General System Theory),⁵ jejíž základní a pro zde nastolenou otázku zásadní poznatky byly formulovány již ve 30. letech 20. století, Karla Ludwiga von Bertalanffyho (1901–1972). V jeho pojetí je systém množina elementů, jež jsou vázány mezi sebou. Interakce mezi částmi jsou pro vlastnosti celku velmi důležité. Celek pak dle Bertalanffyho může vykazovat vlastnosti, které bezprostředně nevyplývají z vlastností jeho částí.

Funkčnost je tedy konstituována vnitřní vztahovostí a zpětně přímo ovlivňuje (vytváří) vnitřní hierarchii dané struktury, čímž mimo jiné otevírá pole pro zkoumání významu takové struktury a zákonitostí její stavby i uspořádání. Mukařovský uvádí, že klíčové jsou pro strukturu ty složky, které na sebe strhávají vnímatelovu pozornost a dostávají se do popředí jeho vnímání. Takové složky jsou pak pro strukturu tím, co určuje její význam, chceme-li smysl a zároveň tím, co způsobuje její vnitřní dynamiku (vývoj). Mukařovský tak poukazuje na proces vývoje a přeměny struktury. Svou definicí struktury přispěl do obecné a od cca 20. let 20. století průběžně aktualizované diskuse o vztahu uměleckého díla a jeho formy. Cítil jasnou potřebu definovat formu jako dynamický proces, odmítal ji ztotožňovat pouze se statickým schématem a nechápal ji jen jako určitý tvar, ale jako hierarchizované uspořádání jednotlivých částí struktury propojené vnitřními vztahy, které je navíc proměnlivé v závislosti na čase a kontextu. Dynamika (vnitřní rozvoj a vývoj) a její podoba je dalším parametrem, který spoludefinuje a ve vzájemné dialektice spoluutváří strukturu. V případě hudební struktury se navíc podílí na její distinkci od obecného zvukového proudu.⁶

Otázka dynamického pojetí formy a její teoretická reflexe je živá již dlouhá desetiletí. Bezpečně ji můžeme sledovat od Hugo Rieman-
na (1849–1919). Některé myšlenky zformulované v jeho *Grundriss der*

5 Ludwig von Bertalanffy. *General System Theory: Foundations, Development, Applications*. New York: George Braziller, 1969.

6 Termín užívaný Karlem Janečkem, viz též. *Tektonika: Nauka o stavbě skladeb*, s. 21–26.

*Kompositionslehre*⁷ na konci 19. století se dotýkají otázky vztahu vnitřního utváření struktury (formy) jako procesu a jejího vnějšího utváření jako tvaru. Ve třicátých letech 20. století tyto úvahy rozvíjí skupina dynamicky orientovaných hudebních vědců (Ernst Kurth, Hans Merz, Friedrich Blume, Alfred Lorenz ad.). Ti hudební formu chápou jako dynamický proces vycházející z vnitřní energie struktury dané vztahy mezi jejími jednotlivými segmenty. Uvedený dynamický průběh se v posluchačově myslí projektuje do určité tvarovosti, dynamický proces vnáší do recipientovy⁸ myslí tvarové představy. Dynamické pojetí struktury přineslo výzkum zaměřený na její stavbu, konstrukci a formu; hovoříme o *konstruktivistickém směru*, který se objevuje od cca 30. let 20. století. Konstruktivistický směr nahlíží hudební formu jako dynamický proces výstavby struktury směřující od detailu k celku. Důraz klademe na slovo proces a výstavba. Druhý směr, vycházející, v návaznosti na Riemanna i Mukařovského, také z dynamického pojetí struktury, sledoval vztahy uvnitř struktury, způsob jejich utváření, jejich vliv na hierarchii díla a tím i na jejich schopnost nést svébytný, imanentní význam a obsah dané struktury. Tento směr vede k rozvoji sémantiky a sémiologie.

Práce německých o struktuře dynamicky smýšlejících muzikologů a hudebních teoretiků inspirovaly k formulaci myšlenek zabývajících se komplexně hudební strukturou z hlediska jejího průběhu, stavby a tvarování také ruského muzikologa Borise Vladimiroviče

7 Hugo Riemann. *Grundriss der Kompositionslehre (Musikalische Formenlehre)*. 6. Aufl. Leipzig: Hesse, 1920 [1. vyd. 1889].

8 Vycházíme z definic termínů *recepce*, *percepce* a *apercepce*. Ucelený pohled na tyto tři procesy vyložil muzikolog Ivan Poledňák (1931–2009), přidržíme se jeho taxonomie. Percepce je „[...] vstupní část složitého psychického procesu odrazu reality. Jako českého ekvivalentu slova ‚percepce‘ se používá výrazů ‚vnímání‘ nebo ‚čítí‘“. Tž. *ABC: Stručný slovník hudební psychologie*. Praha: Supraphon, 1984, s. 266. Při procesu percepce dochází k aktivnímu zpracování senzorického (tedy i zvukového) sdělení prostřednictvím smyslového orgánu. Percepce tedy představuje biologický potenciál při přijímání hudby jeho vnímatelem. Recepce je „[...] ‚posluchačský‘ přístup k hudbě.“ *Tamtéž*, s. 333. Recepce chápeme jako celkový příjem hudby v lidské psychice. „[...] vlastní recepce (textu) začíná až jeho percepční zrakem nebo sluchem (popř. hmatem pomocí slepeckého písma) a téměř současně s tím jeho dekodováním.“ Jan Hrbáček. „Recepce textu, jeho analýza a interpretace“. *Naše řeč*. 2005, roč. 88, č. 1, s. 1–8. Dostupné též online [cit. 1. 10. 2016]: <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=7813>. Apercce je „[...] celostní, osobnostně profilované zpracování hudebního podnětu. Představuje proces, v němž se zmocňujeme nejenom ‚smyslové podoby‘ hudby, ale posléze v důsledcích pronikáme i do jejího obsahu; v završení tohoto procesu se objevují určité odpovědi (responze) apercipienta v podobě úžasu, obdivu, přijetí, zapojení se [...] proces apercce probíhá jako prožitkový proud, jehož ústřední a jednotící složkou je retrospektivní myšlenková rekonstrukce smyslu- plných hudebních celků (např. motivů frází).“ I. Poledňák. *ABC: Stručný slovník hudební psychologie*, s. 23–24. Při apercčním procesu jde o celostní zpracování hudebního podnětu příjemcem, který daný podnět zpracovává na vyšší psychologické úrovni. Během tohoto procesu proniká příjemce vedle aktivního vnímání pomocí smyslů také do hudebního obsahu.

Asafjeva (1884–1949). Ten ve své monografii *Hudební forma jako proces* (Музыкальная форма как процесс)⁹ představuje *teorii intonace* – jedná se o osobitý pohled na tvarovost v hudební struktuře a na její formu, kterou chápe dialekticky. Tedy jako dynamický, kontinuální a svébytný proces výstavby a artikulace určité struktury, zároveň však formu vidí také jako výsledek fylogeneze formování jistého paradigmatického okruhu tkání, která historickým, zároveň však i kvantitativním vývojem dospívá do ustálené podoby, schématu: „Forma jako proces a forma jako vykrystalizované schéma (spíše: konstrukce) jsou dvěma stránkami téhož jevu: organizovaného pohybu společensky užitečných (výrazových) tónových spojení.“¹⁰ Asafjev se svou dialektickou koncepcí nijak výrazně neodlišuje, s výjimkou faktu syntézy obou přístupů do jednoho. Teorie intonace odkazuje k jednotlivým tvarům uvnitř struktury, jejich hierarchii a významu, tím tedy k sémantice a sémiotice, dynamickým pojetím struktury potom k tektonice. Rozdílné je však chápání pohybu jako takového. Asafjev jej vnímá na dvou úrovních – jako důsledek interakcí jednotlivých částí struktury, v případě hudební tkáně má autor na mysli vztahy tónových výšek, které přinášejí přirozenou potřebu změny a tím i pohybu. Na vyšší úrovni potom pohyb chápe jako ontogenetický vývoj určité struktury, ba dokonce jako ontogenetický vývoj určitého stylu. V této souvislosti mluví o různých druzích pohybu, čímž de facto poukazuje na rozličné tektonické principy.

V předchozím exkurzu se zdánlivě poněkud vzdalujeme od původního tématu, kterým jsou scelovací prostředky, a dokonce i od dočasně primárně sledovaného tématu – hudební struktury. V přímé souvislosti se strukturou hovoříme o formě a tvarovosti. Ačkoli strukturu chápeme jako entitu nadřazenou formě a formu potom jako jeden z parametrů struktury, můžeme v určitém segmentu vznikající hudby¹¹ konstatovat, že vlivem obecně vzrůstající individualizace struktur, tvůrčího jazyka skladatelů a užívání prostředků vymykajících se širší paradigmatické dochází k prolínání těchto pojmů a entit. Vysoce individualizovaná forma je tedy vlastně samotnou strukturou, protože vzniká na základě

9 Boris Vladimirovič Asafjev. *Hudební forma jako proces*. Přeložil Bedřich Jičínský. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965 [1. vyd. 1930].

10 *Tamtéž*, s. 23.

11 Z hlediska historického vývoje jde o segment hudby snažící se o progresivní vývoj hudebního myšlení, inovativní strukturaci a estetické nahlížení (nejen) na hudbu. Máme na mysli např. „Darmstadtskou školu“, „Newyorskou školu“ ad.

vnitřního funkčního systému (funkční hierarchie) a interakce s okolím. To, co jsme v předchozím exkurzu v souvislosti s utvářením struktury a zejména v souvislosti s její formou sledovali především, je princip dynamiky – rozvoje (vývoje) uvnitř struktury, která je v případě hudební struktury zásadním spolučinitelem pro její vznik, existenci a pochopení. Nemáme na mysli pouhou existenci struktury v čase, který je v případě hudebních (a dynamických) struktur základním parametrem a veličinou vytvářející spolu se zvukovým prostorem platformu, na jejímž jediném základě může hudební struktura vůbec vzniknout. Jde nám o vnitřní dynamiku struktury samotné, o proces strukturace, o tvorbu (ne)kauzálních substruktur a jejich interakci v čase. Jsme zde v souladu s Mukařovským a jeho dynamickým pojetím struktur. Spolu s ním chápeme struktury obecně jako otevřený systém, měnící se nejen od uměleckého díla k uměleckému dílu, ale chápeme je také jako otevřený proces v rámci kontextu jednoho každého samotného uměleckého díla.¹²

Čím je tedy tato vnitřní dynamika hudební struktury dána? Co ji umožňuje, co je jejím nositelem či původcem? Výše jsme hovořili o Mukařovským postulované dynamické dialektice dílčích částí celku. Hovořili jsme také o kategorii jednoty v rozmanitosti. Bertalanffy v rámci obecné teorie systémů hovoří o odstředivých a dostředivých silách, které ovlivňují celistvosti či soudržnosti systému. V našem případě můžeme hovořit o soudržnosti či celistvosti hudební struktury, kompozice. Tato antagonie vytváří nejen hierarchický funkční systém, ale také potřebnou dynamickou energii k rozvoji a vývoji struktury. Hudební struktura se v jakékoli zatím známé podobě vyznačuje závislostí na určitém řádu, návazností na určitý řád. I v případě skladebných technik založených na principu užití náhody je tomu alespoň na nejnížší či naopak nejvyšší hierarchické úrovni tak. Řád v hudebním díle vytváří nezbytnou hierarchii (principů, na jejichž základě hierarchie funguje, může být více – např. centrická, distanční, synchronní apod.). Řád může být v kompozici jak zřejmý, tak skrytý. Při rozpoznatelnosti řádu se v ní můžeme lépe orientovat, můžeme nastupující prvky očekávat nebo můžeme z řádu záměrně vybočit. Řád může být vytvořen intuitivně, nebo organizovaně, plánovaně, s určením řádotvorných

12 Ve světě se objevilo i jiné strukturalistické pojetí, a to pojetí struktury jako systému uzavřeného. Tento koncept získal oblibu zejména ve Francii, u nás se nicméně neprosadil.

prvků před vlastní kompozicí díla. Mezi těmito póly pak existuje řada poloh využívajících kombinaci obou přístupů. Má-li být skladba skladbou, máme-li ji tak vnímat, je třeba, aby byla konstituována jako organický celek utužený vnitřními i vnějšími vztahy. Musí „držet pohromadě“. Hudební skladba má určitou organizaci, vnitřní strukturu, která je často vázána na určitou hierarchii. Tato vnitřní struktura je tvořena funkčními vztahy mezi elementy podílejícími se na tvorbě struktury na všech hierarchických úrovních. Hudební struktura se v případě skladby chová jako systém. Jsou-li *kontrasty* činitelem, který do hudební struktury vnáší odstředivé síly a vzdaluje tak strukturu od určité formy řádu, jsou potom *scelovací prostředky* se svou dostředivou silou tím činitelem, jenž ve struktuře řád udržuje, navrácí ho, jsou tím činitelem, který strukturu, jak již samotný název napovídá, sceluje. Ve vyvážené, řádu podléhající, dynamické dialektice dílčích částí celku mají tedy z tohoto úhlu pohledu scelovací prostředky pro fungování struktury přeci jen větší důležitost než prostředky vytvářející kontrast, protože scelovací prostředky jsou tím, co zajišťuje interakci mezi jednotlivými částmi hudební struktury ve prospěch jejího fungování jako systému.

Vraťme se ještě zpět k Mukařovského myšlence klíčivosti těch složek ve struktuře, které na sebe strhávají recipientovu pozornost (tj. těch, které se dostávají do popředí jeho vnímání). Takové složky jsou podle Mukařovského pro strukturu tím, co určuje její význam, chceme-li smysl a zároveň tím, co způsobuje její vnitřní dynamiku (vývoj). V našich úvahách bychom tedy právě tyto složky mohli označit za scelovací prostředky. Na Mukařovského myšlenky v tomto ohledu později nepřímo navázal např. Jaroslav Volek (1923–1989). Označil tuto vlastnost jednotlivých složek termínem *zodpovědná vazba*:¹³ „[...] obecně platí, že nejužší vztah k tektonice skladby má vždy složka, která je nositelem toho obecného, schematického v konkrétní skladbě; z obecnosti této složky pak roste obecnost tektonická. Takové složce říkáme pak složka *zodpovědná* za tektoniku skladby a vazbě, jež ji vytváří, *zodpovědná vazba*.“¹⁴ Volek vztahuje tektoniku k makrostruktuře: „[...] pro skládání hudební formy do vyšších tektonických celků [...] je nejdůležitějším faktorem harmonická složka hudební formy.“¹⁵ Jako

13 Jaroslav Volek. *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie*. Praha: Panton, 1961, s. 302–323.

14 *Tamtéž*, s. 313.

15 *Tamtéž*, s. 312.

nejdůležitější (tedy de facto hierarchicky nejvýše postavený) faktor hudební formy vidí harmonickou složku. Zodpovědnou vazbu vztahuje vždy pouze na jednu složku ve skladbě: „Že vždy jedna složka hudební formy je zodpovědná, a že tedy vždy jen jedna složka akcentuje na sebe obecnost skladby, o tom nás poučují dějiny hudební teorie.“¹⁶ Dovolíme si na tomto místě ještě jedno malé tematické odbočení a navrhneme vlastní termín pro právě zkoumaný jev. Bude jím *primární komunikační nosič*.¹⁷ Syntaxe termínu je dána několika prvky. Už to, že hudbu vnímáme, je určitou formou komunikace. Navíc na hudbu často nějak reagujeme, vyhodnocujeme ji, zaujímáme k ní estetická stanoviska, vymezujeme se vůči ní atd., jednoduše komunikujeme. Užítí přídavného jména „komunikační“ je tedy celkem zřejmé. „Nosičem“ je potom ta složka nebo ty složky hudební tkáně, které komunikaci nejvíce a nejpersvědčivěji zprostředkovávají. Proč pro tento jev neužijeme termínu „nosič zodpovědné vazby“ tak, jak jej definoval Jaroslav Volek? Rozdíl je patrný z porovnání obou definic. Mukařovského myšlenku složek vystupujících do popředí recipientova zájmu rozvíjel také Karel Janeček. Jeho úvahy vyústily v uchopení procesu strukturace z hlediska *odstředivých* (kontrasty) a *dostředivých* (scelovací prostředky) sil.¹⁸

Scelovací prostředky rozděluje Karel Janeček na *vnější* a *vnitřní*.¹⁹ Toto rozdělení vychází z interakce jednotlivých prostředků s okolím i v rámci struktury samotné. Vnější scelovací prostředky jsou tedy takové, které vytvářejí kontextuální interakce. Janeček je chápe jako bezprostředně smyslově patrné a označuje je tak také jako prosté či přímé. Scelovací prostředky vnitřní jsou potom takové, které vytvářejí interakci v rámci vnitřní struktury kompozice. Podle Janečka jsou složitější a působí zprostředkovaně. Obecně můžeme říci, že scelovacími prostředky vnějšími sleduje Janeček zejména receptivní účinek hudební struktury na příjemce. Takový účinek je samozřejmě relativizovatelný,

16 *Tamtéž*, s. 313.

17 Primární komunikační nosič je ta složka (či komplex složek) hudební struktury, která se v libovolném průřezu dané hudební struktury podílí na její samotné existenci a působení struktury navenek. Zároveň svou kvalitativně, kvantitativně a polohově nezaměnitelnou podobou určuje jedinečnost této struktury. V každém konkrétním průřezu podmiňuje primární komunikační nosič hudební dění, a je tak tedy zároveň nositelem významu struktury na jejím příslušném strukturním stupni a pozici. Z hlediska důležitosti jednotlivých elementů pro stavbu, či lépe strukturaci, a samotnou existenci struktury je primární komunikační nosič v daném průřezu na hierarchicky nejvyšší úrovni.

18 Viz citát z *Tektoniky* Karla Janečka uvedený ve studii Vladimíra Tichého na s. 20–21 této knihy.

19 Viz výčet *vnějších* a *vnitřních* scelovacích prostředků z *Tektoniky* Karla Janečka uvedený ve studii V. Tichého na s. 21 této publikace.

protože jde z velké části o subjektivní hodnocení a individuální psychologický proces. Přesto se o Janečkovu rozdělení budeme i nadále opírat. Vždyť hudba sama o sobě je subjektivní, individuální a v jejím rámci se uplatňuje velké množství psychologických procesů.

Celkovým rozsahem skladby jako jedním z vnějších scelovacích prostředků má Karel Janeček na mysli přiměřený časový rozsah. Ačkoli je to pochopitelně relativní a subjektivní ukazatel, jde o takový rozsah, kdy je recipient schopen ještě chápat vnímané jako skladbu, jako homogenní hudební strukturu. Pod členitostí skladby – dalším z vnějších scelovacích prostředků – Janeček rozumí bezprostředně postižitelný počet *hudebních bloků*.²⁰ Je to opět relativní recepční hledisko, které je zde uplatňováno jako kritérium. Jedná se o poměrně nízký, resp. recepčně postižitelný a udržitelný počet bloků, které se dohromady podílejí na výstavbě dané struktury. Počet bloků by tedy neměl překročit určitou hranici, protože poté by se skladba stala nesrozumitelnou. Výčet vnějších scelovacích prostředků uzavírá vnější uspořádání a průběh skladby. Tento scelovací prostředek směřuje zároveň k tektonické hierarchizaci. Janeček má na mysli směřování skladby k jednomu hlavnímu vrcholu (eventuálně i spodnímu). Jde o soustředění strukturační k jednomu hlavnímu centru (zde ne ve významu tonálním, ale tektonickém).

Věnujme se nyní vnitřním scelovacím prostředkům. Typové omezení je ovlivňováno praktickou potřebou určité kontextuální (sociální, estetické, náboženské apod.) funkce dané struktury. Ta mj. vychází z ustáleného paradigmatu obdobných typů struktur vymezeného estetickými, historickými, etnologickými, společenskými, ontologickými a dalšími vlivy. V případě hudebních struktur do hry podle Janečka vstupuje také obsazení, které je potřebné k realizaci skladby. Toto

20 Hudební bloky jsou zásadní myšlenkou *Tektoniky* Karla Janečka. Jsou prostředkem k tomu, jak vyjádřit rozdíl mezi hudební formou z hlediska její statické obrysivosti a jejím dynamickým vnitřním členěním z hlediska hudebního vývoje ve skladbě. Zároveň v tektonickém procesu představují určitou *tvorovost*. Janeček bloky konkretizuje pomocí několika vlastností. Určuje tím de facto nejen jejich možnou podobu, ale také analytické nástroje, kterými je blok rozpoznatelný a určitelný. Důležité pro rekognici bloku jsou jeho délka, průběh a struktura, dále výškové rozpětí bloku, hustota zvuku v bloku, pohyb zvuků v bloku, dynamické kontrasty bloku, barevné vybavení bloku a tónový systém bloku. O něco citlivějšími, a snad méně nápadnými, se jeví stylizační rozdíly mezi bloky a rozdíly ve faktuře. Janeček rozeznává také tzv. „švy“ mezi bloky. Ty jsou způsobovány zvukovou mezerou (pomlka/pauza), dynamickým zlomem (náhlá změna způsobená dynamikou, ale i tónovými výškami) a přechodem (pozvolná změna, delší doba trvání nežli u zlomu). Janeček definuje blok poměrně široce a připouští i jeho další možné podoby. Ohraničení bloku neomezuje pouze na vertikální či horizontální pojetí určité plochy. Důležitou vlastností bloku je dle Janečka jeho celkové zasazení v rámci určitého kontextu skladby a také jeho plastičnost (čili hodnocení jeho souhrnných kvalit a výraznosti v posluchačově vědomí). Viz K. Janeček. *Tektonika: Nauka o stavbě skladeb*, s. 95–141.

obsazení je spoluurčováno onou kontextuální funkcí struktury, zároveň však interaktivně ovlivňuje užití typu hudby. Dalším prostředkem je tematické a motivické soustředění. Jde o celkem přirozené uplatňování principu tematismu – hierarchie určované vnitřním imanentním hudebním významem dané hudební struktury. Na nejvyšší hierarchické úrovni leží (hlavní) téma, jemuž je následně podřízena strukturace celku. Reprízové propojení skladeb logicky náleží do výčtu vnitřních scelovacích prostředků. Prolíná prakticky všemi obdobími a hudebními projevy. Identita (připustíme-li s ohledem na plynoucí čas možnost její existence ve zvukové struktuře) či alespoň identifikovatelná podobnost jsou vždy oním záchytným (referenčním) bodem, který i při velké míře heterogenity hudební struktury (vysoký počet kontrastních ploch, bloků, velká míra diskontinuity, velké množství témat apod.) orientuje recipientovo chápání k systémovosti a celistvosti vnímané hudební struktury. Další z vnitřních scelovacích prostředků – jednotný tonální plán skladeb – může svým způsobem být konkretizací předchozí reprízovosti. Tonální plán v drtivé většině předpokládá návratovost (reprízovost) hlavní tóniny. Tím se pochopitelně upevňuje její centricnost. Další interakce mezi jednotlivými tóninami tonálního plánu dle našeho názoru do značné míry závisí na posluchačských zkušenostech a recepčních schopnostech každého jednotlivého percipienta a nedají se tak považovat za obecné, jak je postuluje Janeček. Posledním vnitřním scelovacím prostředkem, o kterém Janeček hovoří, je metrické vyvážení skladeb. Zde se, podobně jako u členitosti a vnějšího uspořádání skladeb (vnější scelovací prostředek), jedná o redukci metrického řádu a metrické (ne)pravidelnosti na postižitelné („usledovatelné“) množství.

Karel Janeček pojmenoval určité strukturační jevy a procesy jako scelovací prostředky. Učinil tak na základě myšlenky o stálých proměnách, které přináší zvukové dění. Tyto stálé proměny nemohou fungovat samostatně, ale spojují se ke společným účinům. Podle Janečka také vnější i vnitřní (a rovněž mimohudební) scelovací prostředky působí synergicky a společně mají vliv na celistvost kompozice.

Od doby, kdy Karel Janeček myšlenku scelovacích prostředků prezentoval, uběhlo bezmála půl století. Za tu dobu se podoba některých nově vznikajících struktur do značné míry změnila. V jejich světle vidíme výhody i nevýhody, resp. platnost či neplatnost Janečkova systému pro určité typy struktur. Jeho vytyčení a rozčlenění scelovacích

prostředků na de facto receptivní (vnější) prostředky a na v podstatě metodické či technické (vnitřní) scelovací prostředky funguje a svědčí o autorově hlubokém vhledu do této problematiky. Mohli bychom se přirozeně zabývat otázkou, zda je rozdělení jednotlivých prostředků do příslušných kategorií striktní, či zda jde o otevřený systém a je možný vzájemný přesah obou kategorií, nebo zda by svou podstatou nenáležel ten či onen princip do kategorie opačné či zcela jiné. Janečkův systém funguje dobře. Funguje však zejména na hudební struktury vycházející z tonálního systému, tedy z funkční harmonické hierarchie. Zároveň se hodí pro popis hudebních struktur užívajících principu tematismu a jeho hierarchie.

Jak je to ale u struktur, které tímto způsobem utvářeny nejsou? U struktur, které nepracují s (harmonickým) funkčním systémem, nepracují tematicky, nefungují na základě *centrické hierarchie* (hierarchie kvalitativní)?²¹ Nejsou snad již scelovací prostředky v těchto strukturách potřeba? Jak se např. promění celistvost struktury, u níž nebudou antagonisticky působit centrické síly harmonické, u kterých za centrum považujeme nejčastěji klidovou funkci či klidové centrum, vůči centrickým silám tektonickým, u nichž považujeme za centrum vrchol skladby, tedy moment napětí? Nebude narušena rovnováha?

Současná hudba (dále naznačený trend lze sledovat již od přelomu 19. a 20. století) se v řadě svých projevů silně individualizovala. S rozvojem psychologie, estetického vnímání, globalizace, technologických možností, sdílení atd., a s nimi poznávání nových podnětů pro tvorbu, přichází i nové názory na podobu a celkové paradigma hudební kompozice obecně. Řada autorů již také není na tvorbě existenčně závislá a tvoří často zcela volně. Nezřídka dokonce de facto bez ohledu na potřebu pochopení a přijetí u širšího množství recipientů, bez potřeby komunikace s nimi. Celkový společenský tlak na globalizaci, společenství, týmovost, korporátnost atd. na jedné straně a snaha o jedinečnost, originalitu, „novost“ a osobitost de facto za každou cenu (často tvořenou kombinací zcela libovolných, nezřídka i doslova bizarních segmentů) na straně druhé se odrážejí rovněž v tvorbě a následně logicky i v podobě struktur. Vznikají mnohdy silně individualizované zvukové plochy či situace, které mohou, ale také nemusí fungovat jako

21 Termín Karla Risingera – viz týž. *Hierarchie hudebních celků*. Praha: Panton, 1969, s. 10.

systém či hudební struktura. Klíčem k tomu, aby se tak stalo, je existence a přítomnost scelovacích prostředků v rámci dané struktury. A to, řečeno slovy Karla Janečka, scelovacích prostředků vnitřních i vnějších. Vzhledem k převládajícímu tonálnímu paradigmatu hudebních struktur vznikajících v období cca od 15. století do začátku 20. století²² byly scelovací prostředky užívané ve skladbách tohoto období pro recipienta systémově srozumitelné a ve většině případů sluchem velmi dobře identifikovatelné. Napomáhal tomu důvěrně známý, přehledný harmonický funkční systém vytvářející centrickou hierarchii harmonickou a princip tematismu vytvářející centrickou hierarchii formovou/tektonickou. Tonální hudba byla (a samozřejmě stále je) všudypřítomná, a tak některé scelovací prostředky za dobu několika staletí jejich užívání fungovaly a fungují již takřka ontologicky. Řada nově vzniklých a vznikajících struktur²³ je však vytvářena a strukturována jinak. Hovoříme zejména o strukturách povstávajících z atonálního, popř. rozšířeně tonálního systému, o strukturách hudby témbrové, elektronické, spektrální a mnoha dalších. Tyto struktury bývají často velmi individualizovány. To nezřídka znesnadňuje jejich percepci a chápání. Se scelovacími prostředky v těchto strukturách je to analogické. Proces individualizace se přenáší i na ně. Scelovací prostředky jsou tak mnohdy odhalitelné a rozpoznatelné až při podrobnější analýze. „Pouhým sluchem“ to často není možné, jenom auditivní analýza většinou nestačí. Uvedme jako drobný příklad struktury organizované na základě *distanční hierarchie* (hierarchie kvantitativní).²⁴ Pevným pořadím užitých tónových výšek organizovaných do řad či sérií, jejich následnou rovnoměrnou distribuci v rámci struktury a operacemi s těmito řadami či sériemi v podobě technik quaternionu či technik kontrapunktických, je užitý materiál pevně provázán, hierarchizován a scelen. V rámci takto vzniklé struktury analyticky nacházíme celou řadu vztahů a souvislostí mezi jejími segmenty. Není tak pochyb, že jde o systém, o hudební strukturu. Přesto je pro nemalé množství recipientů obtížné takto organizovaný

22 Tonální paradigma pochopitelně nebylo ve 20. století „vykořeněno“. Je pořád dominantní a platné, stále vzniká většina tonálně ukotvených struktur. Spodní ohraničení uvažovaného období (15. století) je pochopitelně také jen relativní. Zhruba na počátku 20. století se začínají objevovat i struktury fungující na jiných principech, v jiných systémech. O těch budeme hovořit právě zde. Více k tomuto tématu viz Tomáš Krejča, „Rozpad tonality?“. In: Vladimír Tichý et al. (*A)tonalita*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2015, s. 98–108.

23 Máme zde na mysli struktury vznikající zejména v poslední dekádě 19. století a v průběhu 20. a 21. století.

24 Termín Karla Risingera – viz též. *Hierarchie hudebních celků*, s. 10.

materiál chápat právě jako systém, jako hudební strukturu. Je to zapříčiněno nesnadným nalezením, rozlišením a uchopením scelovacích prostředků auditivní cestou. A právě tato obtížnost (vedle estetického soudu) vede často k oné recepční nejistotě a neschopnosti. Vynořuje se otázka míry relevance, resp. důležitosti přítomnosti scelovacích prostředků rozlišitelných v hudební struktuře auditivní cestou. Nenajdeme zde nejspíše obecnou odpověď. Např. vzhledem k množství vazeb, které obsahuje struktura organizovaná dodekafonní metodou za pomoci užití kompozičních technik quaternionu, není pochyb o tom, že jde o hudební strukturu, a to i navzdory tomu, že tyto scelující vazby nemusí být auditivně zjevné. Lze však obecně říci, že podstatně celistvěji (kompaktněji) působí struktury, v nichž se nacházejí auditivní scelující prostředky. Vyváženost scelovacích prvků auditivních a latentních²⁵ v hudební struktuře vede k její lepší komunikaci s recipientem a k celkově většímu porozumění dané hudební struktuře. Zároveň také platí, že úplná absence scelovacích prostředků znemožňuje jednotlivým segmentům daného zvukového proudu utvořit přesvědčivou zvukovou strukturu, zejména pak makrostrukturu. Podaří se to pouze v případech, kdy je daný zvukový proud omezen co do počtu segmentů, které jej tvoří, a co do časového rozsahu. Zde jsme však již na poli psychologickém, na poli ryze individuálního vnímání.

Výše jsme uvedli, že se přibližně od konce 19. století objevuje celá řada individualizovaných struktur, které pracují na jiné bázi, než je tonální systém a princip tematismu. Ruku v ruce s individualizací těchto struktur jde také individualizace scelovacích prostředků. Zmapovat a reflektovat všechny podněty, kterými skladatelé inovovali a inovují, individualizují a legitimizují proces tvorby struktury, její statickou i dynamickou podobu, není a nemůže být cílem naší studie. Poukážeme tedy pouze na některé podněty autorů, kteří se prosadili v globalizovaném prostředí a jejichž koncepce a metody jsou hudební veřejností všeobecně přijímány. Je to pouze demonstrativní výčet, nikoli taxativní, bez nároků na úplnost a systematickou čistotu. Půjde o dílčí vyjádření autorů ke způsobu utváření struktury a ke způsobu artikulace jejího průběhu, formou reflexe vlastní tvorby či tvorbou samotnou. Přes všechna vyjmenovaná omezení poukážeme na autory a metody, které

²⁵ Nazvěme tak pracovně ony scelovací prostředky, které nejsou přímo postižitelné sluchově (auditivně).

souvisí s tektonikou, ať již jsou to ve své podstatě principy tektonické anebo tektoniku ovlivňující, mezi něž organicky náleží také scelovací prostředky.

Zásadní zlom v náhledu na strukturu a její utváření přinesli skladatelé Druhé vídeňské školy. Arnold Schönberg (1874–1951) se pokusil realizovat revoluční myšlenku tónového materiálu nezatíženého *a priori* systémem vnitřních vztahů. „Zrušením“ diatonického myšlení v podobě nadřazenosti půltónu nad celým tónem (ve smyslu harmonických, vztahových tenzí) vnesl také potřebu jiné výstavby struktury a jejího dynamického průběhu. Potlačením principu citlivého tónu a vazby na centrum omezil potenciál vnitřní kinetické energie. V tomto případě nemáme na mysli energii spojenou s artikulací časové složky a s metrorhythmickou složkou struktury (ačkoli i zde přinesl Schönberg řadu inovativních myšlenek), ale pohybovou energii (spíše psychologickou, v našem kulturním okruhu považovanou za ontologicky přirozenou) danou tíhnutím určitých tónů k centrálnímu prvku (tónika, tonální centrum tvořené prvkem či prvky s vyšší hierarchickou úrovní). Vyvstala tak potřeba hierarchizace materiálu, aby mohl fungovat jako systém (hudební struktura), tj. aby měl schopnost vytvářet vnitřní vztahy jednotlivých segmentů mezi sebou navzájem a vytvářet konzistentní celek přinášející na vyšší hierarchické úrovni imanentní hudební význam vzniklé struktury. Jeho dodekafonická metoda přinesla princip distanční hierarchie a s ní i nové způsoby kompozice²⁶, jež mají vliv na dynamický průběh struktury a na její celkovou výstavbu. Právě princip distanční hierarchie, tedy princip jedinečné *a priori* dané a nezaměnitelné pozice každé z užitých tónových výšek organizovaných do řad či sérií a jejich následná rovnoměrná distribuce v rámci struktury, je oním prostředkem přinášejícím vnitřní vztahovost a scelujícím celou strukturu. Scelovací účinky mají také techniky quaternionu. Ještě se k nim vrátíme v souvislosti se symetrií. Ve spojitosti s narušováním vazeb na centrum přichází Schönberg také s poznatkem, že pravidelné metrorhythmické členění vnáší do struktury periodicitu (tvořenou zpravidla návratem k určitému centru) a tím i častější frekvenci

26 Resp. staronové – Arnold Schönberg ani jeho žáci nepřicházejí s vyslovené novými kompozičními metodami. Inovovali způsob organizace samotného tónového materiálu (spíše ve smyslu jeho předpřípravy), snažili se o osamostatnění jednotlivých složek. Jejich kompoziční techniky (především techniky polyfonní) a techniky quaternionu ve své podstatě nikterak inovativní nejsou. Jsou však užity způsobem, který umožňuje segmentům a složkám ve struktuře vytvářet nové funkční vztahy.

dílčích závěrů. Velmi zjednodušeně řečeno, pravidelné metrorytmické strukturování spojuje s tonalitou a centrickou hierarchií.

Úvahy o metrorytmické složce dále rozvíjel a v praxi aplikoval Anton Webern (1883–1945). Webernova tvorba postupně směřuje k užití co nejmenšího množství prvků, které se podílejí na výstavbě struktury. Jeho princip tónových sérií tak přináší nejen nový pohled na podobu hudebního tvaru (v autorově případě často miniaturizovaného na nejmenší možnou míru), ale také na celkovou výstavbu a průběh struktury. Zejména princip restrikce, dovedený tímto skladatelem až na samotnou hranici možného, má vliv na tektonické utváření struktury a ovlivnil řadu dalších tvůrců. Ve Webernově případě je právě princip restrikce oním scelujícím prostředkem. Striktně vymezený (omezený) výběr prvků vytváří nezaměnitelné paradigma každé takto utvořené struktury a umožňuje vytvořit mezi užitými prvky specifickou síť vztahů. V souladu s myšlenkami a kompoziční metodou svého učitele A. Schönberga se Webern rovněž snažil o narušování pravidelného metrorytmického průběhu skladby – tím oslabil scelovací účinek pravidelně se odvíjející metrorytmiky. Vytvořil tak nové, specifické časové (metrorytmické) paradigma, které tuto scelovací vlastnost zčásti nahrazuje právě svou specifickou odlišností od paradigmatu metrorytmické pravidelnosti a vyváženosti. Webernovy hudební struktury jsou navíc vlivem restrikcí omezeny jak co do počtu prvků strukturu tvořících, tak i co do časového rozsahu. To jsou podmínky vytvářející (jak jsme uvedli výše) potenciální prostředí pro tvorbu struktury s omezeným (nízkým) výskytem scelovacích prostředků. Důležitost těchto podmínek úměrně stoupá s klesajícím počtem scelovacích prostředků.

Olivier Messiaen (1908–1992) rozvíjí svou tvorbou myšlenku strukturalismu.²⁷ V souvislosti s tímto skladatelem se často hovoří o jeho *modech omezených transpozic* – organizačních strukturách tónového materiálu, které staví na symetrii a specifické vlastnosti omezeného počtu transpozic těchto struktur (modů), neomezující se navíc pouze na ustálenou diatonickou strukturu střídající půltóny a celé tóny, ale obsahující i větší intervaly. Důsledná práce s tónovým výběrem (modem) patří mezi další scelovací prostředky. Výběr tónových výšek vytváří individuální paradigma pro danou strukturu, popř. skupinu příbuzných

27 Celek není vysvětlitelný jako souhrn jeho jednotlivých složek, nýbrž tak, že vytváří novou kvalitu – tu lze pochopit pouze zkoumáním jeho funkce, popř. způsobu utváření.

struktur. Obecně můžeme říci, že princip restrikce je na jednu stranu principem omezujícím, na druhou stranu však také principem scelujícím, resp. vytvářejícím podmínky pro to, aby mohla být zvuková plocha v rámci určitého prostředí chápána jako hudební struktura. Méně se již hovoří o tzv. Messiaenových „pedálech“. Takto skladatel označuje *patterny*,²⁸ kterými organizuje jednotlivé složky hudební struktury (harmonickou, metrorytmickou a dynamickou složku, tónové výšky ad.). V rámci jedné skladby se tak objevuje několik „pedálů“, které na sebe navzájem působí. „Pedály“ jsou neměnné, ostinátně se opakují. Tato metoda předznamenává tzv. *multiserialismus*, nebo chceme-li, stojí na počátku tzv. *totální organizace tónového materiálu*. „Pedály“ představují předem daný tektonický plán vztahující se k jednotlivým složkám struktury.

V tomto ohledu na Messiaena (zároveň také na Weberna) navazuje svou tvorbou Pierre Boulez (1925–2016), který jejich myšlenky rozvíjí a dotahuje do podoby zmíněného multiserialismu, v jehož rámci nachází algoritmus pro jednotlivé složky struktury. Parametr každého zvukového projevu tak má (ideálně) naprosto přesně specifikovanou podobu, kdykoli identicky zopakovatelnou (absolutní časový posun v tomto případě zanedbáváme). Jakákoli takto vytvořená struktura je tedy přesně kontrolovatelná, sledovatelná a tektonicky předem „vyprojektovaná“. Na makrostrukturální úrovni je tento princip organizace opět latentním scelujícím prostředkem.

Vlivnou a pro někoho kontroverzní osobností soudobé hudby byl John Cage (1912–1992). Svými myšlenkami a koncepty, stejně jako tvorbou samotnou, ovlivnil a i posmrtně ovlivňuje celé generace skladatelů. Nejtypičtější podoba jeho tvorby je experimentální. Své koncepty staví na několika základních myšlenkách,²⁹ které vycházejí z jeho filozofického, duchovního a hodnotového přesvědčení a dotváří tak obraz jeho osobnosti a preferencí. Cage byl celoživotně ovlivněn zenovým buddhismem. K tónovému, v případě Cage spíše zvukovému materiálu

28 Vzorce struktur (*patterny*) nebývají rozsáhlé, obvykle se často beze změn opakují, formují některou složku struktury. V případě Messiaena jde o způsob (rozvrh), podle kterého je vymezen průběh určité složky (např. kolik akordů/souzvuků se v rámci struktury bude střídát a jak nebo jak se bude střídát dynamika či kolikrát se vystřídá určitá tónová délka či výška ad.).

29 Své názory Cage shrnul v knize *Silence*. Následující text se opírá o poznatky z českého překladu této publikace, viz též. *Silence: Přednášky a texty*. Přeložili Jaroslav Štastný, Radoslav Tejkal a Matěj Kratochvíl. Praha: Erste Stiftung, 2010 [1. vyd. 1961].

přístupuje zcela volně. Rovnoprávný význam jako kultivované zvuky mají pro něj zvuky vydávané neúmyslně, hluky či ticho. Autor přestal pojmát zvuk jako prostředek hudebních jevů a procesů a vnímal jej jako suverénní entitu, jako samostatnou existenci a látku, se kterou se dá pracovat. Cage hovoří o fenoménu ticha. Ticho je entita rovnocenná nicotě. Při jeho zkoumání došel mj. k závěru, že absolutní ticho neexistuje.³⁰

Cageův přístup k hudební kompozici, její podobě, tvaru a průběhu je vskutku experimentální a nový. Jeho pohled na kompozici se odlišuje od pojetí hudebního díla chápaného jako více či méně dokonalý odraz skladatelových vnitřních hudebních představ a myšlenek. Nese s sebou také odlišné chápání hodnoty hudební kompozice – nazírá ji jako otevřený hudební děj či proces, ve kterém posluchač může najít svou vlastní strukturu, nemusí „jen“ rozklíčovávat a přijímat skladatelovy představy a myšlenky. Cage celkově rozvolňuje pevně sevřený tvar hudební struktury, tato forma nemá jasně určený začátek ani konec. Tím se autor nepřímou cestou staví proti myšlenkám strukturalismu, který odmítá chápat strukturu jako „pouhý“ výčet, momentální sumář dílčích elementů. Hudební struktura je v tomto úhlu pohledu otevřenou entitou pohybující se v čase, ze které může posluchač čerpat, dotvářet ji ve své mysli, strukturovat ji dle svých vlastních představ a pravidel. Předpokládá jeho živý aktuální apercepční přístup. Z našeho úhlu pohledu tedy vlastně předpokládá schopnost recipienta vytvářet své vlastní latentní psychologické scelovací prostředky. Jejich objektivita a reálná existence, resp. jejich distinkce od „pouhého“ zvukového proudu, je právě pro jejich individuálnost a nutnou interakci pro značné množství recipientů velmi obtížná. Otázka scelování v abstraktních strukturách (a celkově samotné vnímání abstraktních struktur) je pochopitelně vždy (také) otázkou psychologickou. Jaroslav Volek k tomu uvádí:

„[...] dekodování syntaktické stránky ‚znaku-zprávy‘ [je] zpravidla primárním aktem, primární fází dekodování vůbec, bez níž nelze dospět ani k dílčím realizacím sémantické designace. Toto ‚syntaktické‘ dekodování spočívá na bázi identifikace a zařazování slyšeného k určitým [...] syntaktickým ‚vzorcům‘ a ‚prototypům‘ téže, tj. *auditivní* povahy, vytvořeným dřívější zkušeností podle zákonů ‚sedimentace‘,

30 Cage byl při návštěvě bezodrazové komory stále schopen slyšet dva tóny – vysoký a nízký. Následně mu bylo sděleno, že vysoký tón způsobovala aktivita jeho nervového systému a nízký produkoval jeho krevní oběh.

tj. při uchování opakujících se a podstatných rysů a eliminaci efemérních prvků, nikoli však například i detailů, jsou-li tyto významné a charakteristické: z toho vyplývá i do jisté míry zobecňující a „abstraktní“, tzn. právě „vzorcový“ ráz naší předchozí „syntaktické“ zkušenosti. Konfrontace vnímaného s naší zkušeností (auditivní!) může tedy mít povahu zařazování a přiřazování (a tím tedy i identifikace a rekognoskace) aktuálního vjemu; za zvláštní případ „zařazení“ považujeme ovšem i negativní výsledek konfrontace: nemožnost zařadit slyšené do některé z „příhrádek“ empirie, a tedy vytvoření zárodku pro vznik dalšího nového „vzorce“; tato konfrontace ostatně nikdy nemá ráz pouhého naplňování hotových a neměnných „kadlubů“, ze strany aktuálních podnětů je vždy v nějaké míře vyvíjen také tlak na jejich proměnu, rozšíření, zpřesnění, obohacení, štěpení atd.“³¹

V případě konceptuálních kompozic Johna Cage (a pochopitelně i celé řady dalších skladatelů) je tento proces komplikován nastolováním vždy nového recepčního a percepčního paradigmatu. Podobně jako Jaroslav Volek nahlíží na hudební strukturu Umberto Eco. Vychází částečně z pohledu teorie komunikace a zároveň staví na poznatcích sémiotiky. Hudební strukturu (umělecké dílo obecně) chápe jako specifické sdělení, které je kódováno systémovými pravidly, jež mají být při recepci recipientem rozpoznána. Na základě této identifikace je recipient schopen dílu porozumět. Při recepci děl, u nichž k osvojení kódu ještě nemohlo dojít, kdy kód vnímateli není ještě znám, nastupuje tzv. *podkódování*.³² Marek Sedláček k tomuto termínu uvádí následující definici:

„Je to hypotetická operace, kdy vnímatel vybírá, tj. artikuluje určité části nediferencovaného kontinua, které se mu zdají být rozhodující. Jsou to zpravidla větší části textu, výraznější rysy, tedy hrubá artikulace. V témbrové hudbě to mohou být především kontrastnější plochy, změny v sóničnosti, v jiné např. exotické názvuky ad.“³³

V umění je toto podkódování podle Sedláčka typické pro abstraktní obrazy a avantgardní hudbu. Příkladem je podle něj sdělení v cizím

31 Jaroslav Volek. „Tektonické ambivalence v sonátové formě symfonických vět Johanna Brahmsa a Antonína Dvořáka“. In: Týž. *Struktura a osobnosti hudby*. Praha: Panton, 1988, s. 165.

32 Z angl. *undercoding*; viz Umberto Eco. *Teorie sémiotiky*. Přeložil Marek Sedláček. 2. vyd. Praha: Argo, 2009 [1. vyd. 1976], s. 157–160.

33 Marek Sedláček. *Teoretická východiska pro recepci soudobé (nejen) hudební umělecké tvorby* [online, cit. 1. 10. 2016]. Dostupné z : <http://www.ped.muni.cz/wmus/studium/doktor/recepce/sedlacek.htm>.

jazyce, kterému rozumíme jen částečně a ze zachycených orientačních bodů si rekonstruujeme nebo domýšlíme jeho obsah. Tato operace je provizorní, avšak za určitých okolností může být i konečná. I když se podkódování zcela nekryje s Volkovou tezí, dobře zapadá do úvah zmíněných autorů o potřebě recipientovy aplikace procesů apercepce a kritického soudu při vnímání uměleckého díla. Jinými slovy dokládá potřebu recipientovy psychologické aktivity pro chápání dané struktury jako hudební struktury.

Své myšlenky Cage dále rozvíjel. Vliv zenového buddhismu a středověké filozofie se u něj promítal do otevřenosti vůči čemukoli, co se děje, vůči čemukoli, co se ve struktuře stane. Je-li forma chápána jako živoucí organismus měnící se v čase, bez potřeby hierarchizace, potom nemusí být pevně a do detailu dány tvary, které tuto formu konstituují, resp. i tyto tvary (plochy, vrstvy) mohou mít v čase se měnící podobu. Cageovi tedy nejde o to vytvářet struktury, které budou přesným odrazem skladatelových myšlenek, ale prosazuje koncept otevřené struktury, kterou dotváří interpret i recipient, popř. další paradigma-tické vlivy dané okamžitou konstelací v určitém prostředí. K prosazení tohoto konceptu používal Cage různé prostředky, mezi něž patřil i náhodný výběr z předem připravených možností či později výběr zcela libovolný a náhodný. Hovoříme o konceptu aleatorní hudby a vzniku *aleatoriky*, která zásadně ovlivnila podobu a způsob formování soudobých hudebních struktur. Měla také vliv na celou řadu skladatelů či skladatelských škol, např. „polské školy“. K dalším Cagem využívaným prostředkům patří inovace v oblasti časové složky. Např. taktové čáry autor často nahrazuje časovými údaji v sekundách (dirigent při provedení jeho skladeb v ruce častěji než taktovku drží stopky). Autor roz-bíjí „tradiční“ metrorytmický (a s ním také recepci) rastr, který byl v evropském prostředí po dlouhá staletí utvářen poměrovým systémem triálního, později binárního dělení a poměrů vzniklých v rámci kombinací takto nastaveného členění. Cage byl inovativní také ve způsobu zachycení a zpětného dekodování hudební struktury. Velmi často pracoval s grafickými partiturami. Rozvíjí tak jiné dynamické (ve smyslu časového průběhu) myšlení než takové, které je vyvoláno čistě zvukovými pohnutkami a motivacemi.

Experimentálnost Cageových konceptů je pro někoho až přílišná. Vzniklé struktury nepovažuje za hudbu a vidí je jako „nahodilé

pokusy a experimenty“. Obtížnost uchopení jeho děl tkví dle našeho názoru v tom, že Cage užívá hudebních tektonických principů v nových vztazích a kombinacích, se zcela nově pojatým hudebním materiálem. Sclující prostředky nechává na vlastním dotvoření recipienty. Osculuje tak na samé hranici mezi hudební strukturou a syntetickou zvukovou (mnohdy multimediální) masou, látkou. Pro někoho se tím ztrácí schopnost komunikace hudební struktury. Obzvláště pokud percipient nemá vůli přistupovat k dané struktuře recepčně tvořivě. Jestliže pro něj není komfortní podoba struktury proměnlivá v čase bez ustálených pravidel této přeměny, bez vnitřní hierarchizace – tj. situace, kdy je „nucen“ vytvořit z předkládaného zvukového proudu strukturu pomocí vlastní recepční interakce a kreativity. Každopádně užití prvků náhody v rámci struktury, změna vnímání časové proporcionality, zrovnoprávnění zvukového (nikoli jen tónového) materiálu a princip komplexně otevřené struktury byly ve 20. století velmi silnými kompozičními impulzy a podněty pro celou řadu skladatelů, a dokonce i skladebných směrů, stylů a žánrů.

George Perle (1915–2009) ve své tvorbě rozvíjí princip symetrie jako zvláštní způsob nalézání vztahovosti mezi jednotlivými segmenty struktury. S principem symetrie pochopitelně pracovala a pracuje celá řada skladatelů, mezi jinými např. Béla Bartók, skladatelé Druhé vídeňské školy, u nás např. Miloslav Kabeláč. Ostatně mohli bychom jít ještě daleko hlouběji do hudební historie a říci, že s určitým typem symetrie pracoval v rámci své hudební řeči bezmála každý skladatel v kterémkoli období hudebního vývoje. Jistý druh symetrie můžeme najít ve všech složkách hudební struktury. V souvislosti s autory Druhé vídeňské školy jsme hovořili o technikách quaternionu. Techniky retrográdního, inverzního a inverzně-retrográdního postupu jsou ale jako standardní techniky motivické, resp. motivicko-tematické práce využívány podstatně déle. George Perle vytváří pomocí symetrie spojnici mezi dvanáctitónovým systémem a principem tonality. Hovoří o tzv. *dvanáctitónové tonalitě* (Twelve-tone Tonality).³⁴ Jde o hierarchické, symetrií řízené spojení vždy jednoho tónu chromatické řady s jedním či dvěma dalšími tóny řady,³⁵ dále na stejném principu založené spoje-

34 George Perle. *Twelve-tone tonality*. 2nd edition. Berkeley: University of California Press, 1996 [1. vyd. 1977].

35 Zde můžeme spatřovat podobnost systému s flexibilní diatonikou tak, jak ji v českém prostředí prosazoval Jaroslav Volek.

ní mezi intervaly i mezi vyššími syntetickými skupinami – souzvuky a akordy. Symetrii pak obecně můžeme řadit k jasným scelovacím prostředkům. Operace, které jsou založeny na principu symetrie, vedou sice k různým podobám takto zpracovaného materiálu, přesto jsou tyto podoby přímým, neevolučním obrazem původního tvaru, jsou s ním pevně spojeny (jde o jinou podobu téhož).

Iannis Xenakis (1922–2001) přináší inspirativní podněty z hlediska výstavby struktury (strukturace materiálu). Tón je pro něj zcela nezávislou entitou, nezátíženou jakýmkoli vztahy. To je v pojmání tónového materiálu novum, byť bychom mohli namítat, že s podobnou myšlenkou přišel již Schönberg a řada dalších (mj. Jefim Golíšev, Joseph Matthias Hauer ad). Xenakis nás ale o nezávislosti jím pojímaného materiálu a jeho dílčích segmentů přesvědčuje aplikací v rámci vlastních kompozic. U Schönberga, ač byl jeho cíl, věříme, podobný jako později u Xenakise, přeci jen vztahy mezi jednotlivými tóny nalézáme. Naproti tomu nezávislost u něj ještě nebyla možná. Bylo to z důvodu převládajícího tradičního (de facto strukturalistického) uvažování,³⁶ vlivem pojetí skladby jako odrazu autorových myšlenek, působením řádu v kompozici, určovaného výhradně skladatelem, a v neposlední řadě absencí technologií umožňujících zcela libovolné zacházení s tónovým materiálem (s ohledem na jeho následnou reprodukci). Xenakis označuje tóny jakožto *zvukové události*. Vztahovost mezi jednotlivými událostmi, lze-li ji nalézt, je pro něj věcí náhody (tato náhoda je však zacílena). Autor staví svou koncepci na principu stochastického systému a svou hudbu označuje jako *stochastickou*.³⁷ Tímto konceptem pojetí nahodilosti se liší např. od Cage, který se snažil od jakéhokoli zásahu do struktury oprostit, ponechával vše volnému, nehierarchizovanému plynutí. Podobně jako Cage zpochybňuje Xenakis strukturalistický přístup pojetí hudební struktury. Vnitřní provázanost jednotlivých elementů svěruje apercpci recipientů a stochastickému principu cílené náhody.

36 Tedy realizace skladby jako vnitřně provázané struktury vytvářející ve svém úhrnu (hierarchický) systém.

37 Stochastická hudba staví na posloupnosti, v níž existují alespoň dvě možné varianty přechodu mezi stávajícím stavem a následujícím krokem (ve smyslu posloupnosti). Můžeme to vyjádřit např. jako situaci, kdy přechodu stavu $n+1$ na stav $n+2$ odpovídají alespoň dvě možnosti řešení. To, řečeno Xenakisovou terminologií, znamená, že výsledek přechodu z jedné zvukové události na další není determinován úplně (přesně), ale jen částečně. Můžeme de facto hovořit také o míře odhadnutelnosti, přičemž ji lze zvyšovat či snižovat. Viz Iannis Xenakis. *Formalized Music: Thought and Mathematics in Music*. Revised edition. Translated by Christopher Butchers, G. W. Hopkins and John Challifour; additional material compiled and edited by Sharon Kanach. Stuyvesant (New York): Pendragon Press, 1992 [1. vyd. 1963].

Mezi další impulzy, kterými se Xenakis dotýká oblasti výstavby struktury a jejího vnitřního fungování, patří jeho procesuální způsob práce s tónovou výškou. Změny tónových výšek probíhají v jeho skladbách často kontinuálně. Nejde tedy o změnu střídání diskretních, separovaných výšek, ale o dynamický průběh, kontinuální spojnici výškových bodů (frekvencí) v rámci tónového prostoru. Xenakis zde vychází z užití elektronické hudby, díky čemuž je možné dosáhnout skutečné a úplné kontinuity. Tento způsob výstavby „melodie“, resp. způsob artikulace tónových výšek, má dvě roviny. První z nich je již zmíněné chápání změny výšky jako kontinuálního, kontrolovatelného procesu, rovinou druhou je absolutní využití tónového (resp. vzhledem ke Xenakisově časté práci s hudbou elektronickou zvukového) prostoru. Tuto inovaci můžeme pro dané struktury opět považovat za scelovací prostředek, protože vytváří jedinečné, identifikovatelné mikroparadigma specifické právě pro Xenakisovu hudební řeč. Příslušnost k tomuto mikroparadigmatu vymezuje jednotlivé elementy zvukového proudu vůči kontextu jiných zvukových proudů, čímž je do určité míry sceluje. Zda je to prostředek dostačující k tomu, aby takto vzniklá kompozice fungovala jako struktura, je otázkou k diskusi, stejně jako např. otázka přesné hranice mezi zvukovým proudem a hudební strukturou.

Iannis Xenakis byl rovněž architekt, což ovlivnilo způsob jeho uvažování o hudební struktuře a o hudbě obecně. Stojí za myšlenkou hudby jako architektury v pohybu a je jedním z průkopníků směru, který je označován jako *Meta art*, jenž vychází z teoretického předpokladu, že podoba jakékoli struktury či díla je za pomoci logických operací převoditelná do jiného kódu – např. za pomoci matematických operací je jakákoli struktura převoditelná do libovolného druhu umění. Xenakis při konstituci myšlenkové základny tohoto směru vychází z vlastní zkušenosti při práci na skladbě *Metastasis* (1953–1954), kterou komponoval v době svého působení v architektonickém ateliéru Charlese-Édouarda Jeannereta (všeobecně známého jako Le Corbusier). Postupy použité v této kompozici inspirovaly Xenakise při práci na projektu pro Expo 1958 v Bruselu (pavilon firmy Phillips), kterým byl pověřen, a odrazilily se v celkovém pojetí tvaru i použití materiálu.

Karlheinz Stockhausen (1928–2007) je další důležitou (zároveň pro někoho také kontroverzní) osobností, která významně zasáhla do podoby hudebních (v případě tohoto autora polyuměleckých) struktur

20. století. Zásadním přínosem pro oblast hudební tektoniky je jeho koncepce *momentové formy*. Stockhausen se zamýšlel nad vztahem délky díla a jeho trváním pro posluchače. Vycházel přitom ze základní otázky, zda „[...] je posluchač nucen sledovat průběh hudby, jestliže trvání skladby přesahuje míru schopnosti jeho vnímání.“³⁸ Stockhausen zpochybňoval „tradiční, dramatickou“ formu s expozicí, stupňováním, provedením, vrcholem a finále a byl zastáncem myšlenky otevřené *formy*,³⁹ kdy určitá skladba není koncipována tak, aby musela být sledována od začátku do konce, aby byla pochopena jako celek, ale kdy je „[...] každý okamžik oním centrem [zájmu a pochopení – pozn. TK], spojeným se všemi ostatními, centrem, které může existovat samo o sobě.“⁴⁰ Stockhausen relativizoval měřítka vnímání časových proporcí jak z hlediska obecně časového, tak z hlediska metrrytického.⁴¹ Uvádí, že „[...] podle daného kontextu mohou být časové proporce různých rozměrů vnímány zcela rozličně, [...] v rámci jedné skladby spojuje více perspektiv trvání. V takových případech nelze hovořit o rychlých, průměrně dlouhých či pomalých větách, ale o relativně rychlých nebo krátkých, relativně středních a relativně pomalých nebo dlouhých momentech, vždy podle jednotlivých souvislostí.“⁴² Stockhausen rozlišuje také vyšší jednotky, vzájemnými vztahy spjaté skupiny momentů – *Moment-gruppe*. Moment je tedy pro Stockhausena „každá osobitá a nezaměnitelná, charakteristická a poznatelná formová jednota v rámci určité skladby.“⁴³ Trvání momentu je pouze jednou z jeho vlastností. Moment může být libovolně dlouhý. Moment je pokusem o formu popírající čas, resp. trvání. „Moment může být z hlediska formy tvarem (individuálně), strukturou [v rámci vztahu dvou momentů – pozn. TK] nebo směsicí obou. Z hlediska časového průběhu může být moment stavem (staticky), procesem (dynamicky), nebo kombinací obou.“^{44, 45}

38 Karlheinz Stockhausen. „Momentová forma: Nové vztahy mezi délkou díla, jeho trváním a momentem“. Přeložili Eva Herrmannová a Vladimír Lébl. In: *Nové cesty hudby: Sborník studií o novodobých skladebných směrech a vědeckých názorech na hudbu*. Praha: Editio Supraphon, 1970, s. 249.

39 Také *okamžitá forma*, *momentová forma* či *neuzavřená forma* (Momentform, Jetztform, Unendliche Form).

40 K. Stockhausen. „Momentová forma: Nové vztahy mezi délkou díla, jeho trváním a momentem“, s. 248.

41 Relativizace perspektivy vnímání hudebního času – *Tamtéž*, s. 252.

42 *Tamtéž*, s. 252.

43 *Tamtéž*, s. 252.

44 *Tamtéž*, s. 256.

45 Viz také citát ze Stockhausenovy studie *Momentová forma*, který je uveden v rámci textu Vladimíra Tichého na s. 36–37 této publikace.

Svým experimentálním přístupem k hudbě Stockhausen zkoumá nejen flexibilitu estetických kategorií a hranic v souvislosti s lidským myšlením a vnímáním, ale také psychologické působení určitých hudebních prvků a akustické vlastnosti prostoru. Stockhausen významně zasáhl do oblasti elektroakustické hudby. Z této oblasti mj. vzešel koncept momentové formy, tak jak jsme o ní hovořili výše. Obecně pak prosazuje koncept tzv. polyvalentní formy,⁴⁶ která v rámci celkové struktury syntetizuje uzavřené substrukтуры, tvořené na podkladě tradičního harmonického, melodického či formového myšlení a otevřené substrukтуры, tvořené proměnnými, nezřídka též vlivem principu náhody utvářenými procesy. Stockhausen ve své tvorbě dosáhl rovnováhy mezi tónovým materiálem a obecnými zvukovými prostředky a jejich vlivem na strukturu. Dosáhl jejich izomorfního (stejnorodého) vztahu, jejich symbiózy. Ve své tvorbě (*Harlekin*, *Helikopter-Streichquartett* ad.) nezřídka aplikoval také prvky kinetismu.⁴⁷ Spojení více uměleckých médií do jednoho celku může struktura též dodat vnitřní systém vztahů, jejich provázanost.

I v českém prostředí se zrodila řada podnětů, které jsou důležité z hlediska scelovacích prostředků hudební struktury. Např. Ctirad Kohoutek (1929–2011) ve spisu *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*⁴⁸ inovuje terminologii hudebních stylů a označuje je jako „technické“ a „konkrétní“. Pro jednotlivé části struktur vykazujících znaky konkrétní hudby vymezuje zcela novou terminologii (*element, fragment, grupa, buňka*). Autor tak reflektoval nové přístupy k tvarovosti dílčích elementů tvořící strukturu a jejich schopnost vytvářet vnitřní vztahy. Z hlediska tektonického uvažování je velmi cenná jeho kompoziční metoda, při které skladatel vnímá hudební dílo jako „projekt“.⁴⁹ Kohoutek vidí celkovou podobu skladby jako určitý „skelet“ (tímto termínem mj. nahrazuje tradiční označení forma), který je tvořen dílčími,

46 Karlheinz Stockhausen – Dieter Schnebel (ed.). *Texte zur Musik* [Band 1]. Köln: DuMont Buchverlag, 1963, s. 241–251.

47 *Kinetismus* – spojení rytmu, pohybu a výtvarného umění. Vztah hudby a výtvarného umění se v něm neprojevuje pouze pohybem (tedy vnější manifestací času), ale především prostřednictvím vnitřních vazeb mezi různými druhy umění. K první skutečné audiovizuální syntéze došlo v díle architekta Zdeňka Pešánka na konci 20. let 20. století, zřejmě i díky spolupráci se skladatelem a klavíristou Erwinem Schulhoffem.

48 Ctirad Kohoutek. *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*. 2. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965 [1. vyd. 1962].

49 Pod tímto názvem Kohoutek uveřejnil svoji myšlenku a metodu vůbec poprvé, viz též. „Hudební dílo jako projekt“. *Opus musicum*. 1969, roč. 1, č. 1, s. 210–231; autor svou studii následně rozšířil a záhy získala podobu knižní publikace, viz též. *Projektová hudební kompozice*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1969.

navzájem interaktivními částmi. Neurčuje jednotlivým úsekům projektu konkrétní podobu, neurčuje jejich styl, způsob kompoziční práce, tónový či harmonický materiál ani užití jiných prostředků. Zajímá ho projekt díla, určitý „stavební plán“, různorodost ploch, jež jsou ve vzájemném vztahu. Důraz klade na výsledný celek, který neztrácí ze zřetele ani při plánování detailu. Kohoutkova metoda projektové kompozice je metodou celostní. Dochází zároveň k analýze zamýšleného celku i k syntéze jeho dílčích projektovaných částí. Podoba, umístění, interakce jednotlivých částí a jejich průběh – to ve své podstatě není nic jiného než tektonický plán díla. Kohoutek v souladu s progresivně orientovaným proudem hudební kompozice, po upuštění od tradičních formových schémat, nachází konzistentní a relevantní způsob tvorby. Tato metoda je (díky své celistvosti a promyšlené koncepci jak v oblasti celku, tak detailu) legitimní stejně jako kompozice v ustálených a „prověřených“ formách. Předem připravený, vzájemnými vztahy jednotlivých ploch projektu propojený kompoziční plán (projekt) je dalším z možných scelovacích prostředků.

Na tomto místě bychom mohli pokračovat ve výčtu autorů, kompozičních metod a konceptů, které tím či oním způsobem přispívají do „portfolia“ scelovacích prostředků, včetně jejich teoretických reflexí. Mohli bychom zmínit např. aplikaci teorie množin na oblast tónových výšek, jak ji definoval Allen Forte⁵⁰ (1926–2014), princip aplikace číselných systémů a Fibonacciho posloupnosti v díle Luigi Nona (1924–1990) či György Ligetiho (1923–2006), princip strukturace pomocí barevné a sónické složky struktury v díle Witolda Lutosławského (1913–1994), Krzysztofa Pendereckého (*1933), Horațiu Rădulescu (1942–2008) a zejména v dílech spektralistů Gérarda Griseyho (1946–1998) či Tristana Muraila (*1947), aplikace teorie her, teorie informace, teorie chaosu⁵¹ a další podněty, které se v souvislosti s tvorbou soudobé hudby objevují a jež její tvůrci aplikují v rámci svého kompozičního jazyka. Popsat všechny tyto vlivy a inspirace není (nemůže být) cílem naší práce. Naší snahou bylo poukázat výběrově na některé inspirace, impulzy, reflexe i přímé zdroje, které se v hudbě v souvislosti s rozvojem hudebních struktur, strukturace jako dynamického procesu a soudržnosti

50 Allen Forte. *The Structure of Atonal Music*. New Haven – London: Yale University Press, 1973.

51 Vladimír Tichý. „Chaos a hudba“. In: *Živá hudba XIV*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2005, s. 147–177. Dostupné též online [cit. 1. 10. 2016]: <http://www.ziva-hudba.info/article.php?id=126>.

objevují. Zaměřili jsme se širěji nejen na samotné scelovací prostředky, ale nezřídka i na samotný průběh a podobu strukturační, která zejména u skladeb 20. a 21. století vede k individualizaci struktur a tím i k individualizaci scelovacích prostředků. Dotkli jsme se různých konceptů chápání fenoménu (hudební) struktury. Upozornili jsme výběrově pouze na některé, protože jde o otevřený, neustále se vyvíjející systém. Poukázali jsme na různé autory, kteří se prosadili v globalizovaném prostředí a jejichž koncepty a metody jsou hudební veřejností všeobecně přijímány. Mnohokrát zmiňovaný a reflektovaný systém Karla Janěčka jsme nerozporovali ani nezpochybňovali. Naopak, považujeme jej za funkční a stále platný. Vzhledem k absenci reflexe některých typů struktur objevujících se ve 20. a 21. století jsme poukázali na některé další možné scelovací prostředky. Čistě pracovní, bez ambice na systematické začlenění, jsme hovořili o scelovacích prostředcích auditivních a latentních. Zaměřili jsme se na popis vzrůstající individualizace hudebního jazyka, hudebních struktur a s nimi i scelovacích prostředků a jejich chápání. Naznačili jsme také vzrůstající psychologicko-estetické požadavky na recipienta. Řada nově vzniklých struktur od něj vyžaduje interakci v podobě vlastního dotváření předkládaných zvukových ploch a proudů do podoby hudební struktury. Vyžaduje nacházení jeho vlastních scelovacích prostředků.

Tento text chce přispět k přemýšlení o hudbě, k přemýšlení hudbou. Pokud kohokoli přiměje k vlastním myšlenkám nad řečeným či k úvahám o (hudební) struktuře, procesu strukturační a vlastním přístupu k těmto či širším otázkám, pak zcela splnil svůj účel. A pokud v někom naše úvahy vzbuzují pochybnosti či vidí něco jinak, pak je vše v nejlepším pořádku. Scelovací prostředky jsou do velké míry otázkou subjektivní, závislou na míře interakce vnímatele a toho, co je vnímáno. Jedná se o proměnlivý jev, který je podmíněn kontextem, paradigmatem dobovým, žánrovým atd. Nelze je pojednat komplexně, ba dokonce ani s větším nárokem na systematickost. Vždy půjde jen o dílčí reflexi nepatrné části *otevřeného dynamického systému zvaného hudba*.

Literatura

- Asafjev, Boris Vladimirovič. *Hudební forma jako proces*. Přeložil Bedřich Jičínský. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965 [1. vyd. 1930].
- Bertalanffy, Ludwig von. *General System Theory: Foundations, Development, Applications*. New York: George Braziller, 1969.
- Cage, John. *Silence: Přednášky a texty*. Přeložili Jaroslav Štastný, Radoslav Tejkal a Matěj Kratochvíl. Praha: Erste Stiftung, 2010 [1. vyd. 1961].
- Eco, Umberto. *Teorie sémiotiky*. Přeložil Marek Sedláček. 2. vyd. Praha: Argo, 2009 [1. vyd. 1976].
- Forte, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven – London: Yale University Press, 1973.
- Hrbáček, Jan. „Recepce textu, jeho analýza a interpretace“. *Naše řeč*. 2005, roč. 88, č. 1, s. 1–8. Dostupné též online [cit. 1. 10. 2016]: <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=7813>.
- Janeček, Karel. *Tektonika: Nauka o stavbě skladeb*. Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1968.
- Kohoutek, Ctirad. „Hudební dílo jako projekt“. *Opus musicum*. 1969, roč. 1, č. 1, s. 210–231.
- *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*. 2. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965 [1. vyd. 1962].
- *Projektová hudební kompozice*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1969.
- Krejča, Tomáš. „Rozpad tonality?“. In: Vladimír Tichý et al. *(A)tonalita*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2015, s. 98–108.
- Mukařovský, Jan. „O strukturalismu“. In: Jan Mukařovský – Miroslav Červenka (ed.) – Milan Jankovič (ed.). *Studie* [2 díly]. Brno: Host, 2000, s. 26–38.
- Perle, George. *Twelve-tone tonality*. 2nd edition. Berkeley: University of California Press, 1996 [1. vyd. 1977].
- Poledňák, Ivan. *ABC: Stručný slovník hudební psychologie*. Praha: Supraphon, 1984.
- Riemann, Hugo. *Grundriss der Kompositionslehre (Musikalische Formenlehre)*. 6. Aufl. Leipzig: Hesse, 1920 [1. vyd. 1889].
- Risinger, Karel. *Hierarchie hudebních celků*. Praha: Panton, 1969.
- Sedláček, Marek. *Teoretická východiska pro recepci soudobé (nejen) hudební artificiální tvorby* [online, cit. 1. 10. 2016]. Dostupné z : <http://www.ped.muni.cz/wmus/studium/doktor/recepce/sedlacek.htm>.
- Stockhausen, Karlheinz – Schnebel, Dieter (ed.). *Texte zur Musik* [Band 1]. Köln: DuMont Buchverlag, 1963.

- Stockhausen, Karlheinz. „Momentová forma: Nové vztahy mezi délkou díla, jeho trváním a momentem“. Přeložili Eva Herrmannová a Vladimír Lébl. In: *Nové cesty hudby: Sborník studií o novodobých skladebných směrech a vědeckých názorech na hudbu*. Praha: Editio Supraphon, 1970, s. 248–263.
- Tichý, Vladimír. „Chaos a hudba“. In: *Živá hudba XIV*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2005, s. 147–177. Dostupné též online [cit. 1. 10. 2016]: <http://www.ziva-hudba.info/article.php?id=126>.
- Volek, Jaroslav. *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie*. Praha: Panton, 1961.
- „Tektonické ambivalence v sonátové formě symfonických vět Johanna Brahmsa a Antonína Dvořáka“. In: Týž. *Struktura a osobnosti hudby*. Praha: Panton, 1988, s. 163–198.
- Xenakis, Iannis. *Formalized Music: Thought and Mathematics in Music*. Revised edition. Translated by Christopher Butchers, G. W. Hopkins and John Challifour; additional material compiled and edited by Sharon Kanach. Stuyvesant (New York): Pendragon Press, 1992 [1. vyd. 1963].

Doing it one way and doing it another way

Petr Zvěřina

Pozdní kompozice Mortona Feldmana v mnohém odporují tradičnímu způsobu chápání výstavby hudební struktury, např. ve smyslu pojetí Karla Janečka¹ či z hlediska hierarchické koncepce hudební tektoniky Karla Risingera.² Mohli bychom je označit jako *neteleologické*, tj. nesměřující k žádnému vrcholu nebo cíli. Je třeba dodat, že tuto charakteristiku lze vztáhnout i na Feldmanovy rané kompozice, např. na jeho *Intermissions 1–6* (1950–1953). Dále v textu se k tomuto tvrzení vrátím a budu se snažit některé autorovy postupy uplatněné ve skladbách *Intermission 5* (1952) a *Intermission 6* (1953)³ uvést do souvislosti se situací v jeho pozdních dílech.

Mnohé podněty, které mi pomohly k hlubšímu pochopení autorova kompozičního uvažování, jsem načerpal z díla francouzského filozofa Gillesa Deleuze (dodejme, že Deleuze napsal některé své pozdější knihy ve spolupráci s Félixem Guattarim). Při čtení jeho textů se mi vybavovala různá Feldmanova prohlášení či úseky z jeho kompozic – myšlenkové světy obou autorů navzájem rezonují. V oblasti hudební analýzy nám schází teoretické modely pro rozbor neteleologické hudby, na základě některých Deleuzových pojmů lze určité hudební situace ve Feldmanových skladbách poměrně dobře pojmenovat a získat tak lepší vhled do hudebního dění. Za inspirativní v tomto ohledu pokládám

1 Karel Janeček. *Tektonika: Nauka o stavbě skladeb*. Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1968.

2 Karel Risinger. *Nauka o hudební tektonice 20. století* [2 díly]. Praha: Akademie múzických umění, 1998.

3 Při zkoumání těchto skladeb jsem vycházel z kapitoly „to create music as if on a canvas”: *Intermission 5* (1952) a *Intermission 6* (1953); „the outlines of becoming” z knihy Alistaira Nobla. *Composing Ambiguity: The Early Music of Morton Feldman*. Farnham: Ashgate, 2013, s. 31–71 a 107–139.

sborník studií *Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*,⁴ v němž se autoři snaží aplikovat Deleuzovy koncepty na oblast hudební teorie a analýzy. Ačkoli jsem přesvědčen, že myšlenky tohoto filozofa se hodí spíše pro reflexi soudobé hudby, objevují se v uvedené publikaci i texty, které obsahují dílčí rozbory např. kompozic Fryderyka Chopina. V souvislosti se zaměřením mé studie je relevantní zmínit ještě dvě publikace: disertaci Davida G. Matthewse *Morton Feldman's For Samuel Beckett: The Semiotics of Musical Time*,⁵ v níž se autor rovněž snaží některé Feldmanovy kompoziční postupy nazírat prostřednictvím Deleuzových konceptů, a publikaci *The Process That is the World: Cage/Deleuze/Events/Performances* Joea Panznera,⁶ která poměrně přístupnou formou poukazuje na styčné body v uvažování Gillesa Deleuze a Feldmanova kolegy Johna Cage.

Prvním aspektem, kterému bych se rád věnoval, je způsob práce s hudebním materiálem z hlediska kategorií *difference* a *opakování*.⁷ V odborné literatuře se ve spojitosti s Feldmanovými pozdními kompozicemi můžeme setkat s tím, že jsou většinou popisovány jako repetitivní, statické, probíhající bez větších kontrastů či změn. Uvedená charakteristika se ale po několika minutách soustředěného poslechu ukáže jako nepřesná. Uvědomíme si, že to, co právě posloucháme, je naopak ustavičná rozdílnost, odlišnost. V hudebním proudu se neustále setkáváme s diferencemi: může se jednat o přeložení motivu do nižšího či vyššího rejstříku, nepatrné pozměnění rytmické figury, uvedení hudební situace v jiném metru, změnu instrumentace atd. Jde tedy o kontinuální transformaci hudebního materiálu (často velmi drobnou). Naše předpoklady o tomto specifickém zacházení s hudebním materiálem potvrzují i některá autorova vyjádření, na své přednášce v Darmstadtu (1984) řekl: „[...] I have to say something. The thought said in another way. And many times another language. The language is another register, the language of another color. And I want to use ‚differentiation‘ for those

4 Brian Hulse – Nick Nesbitt (eds.). *Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*. Farnham: Ashgate, 2010.

5 David Gerard Matthews. *Morton Feldman's For Samuel Beckett: The Semiotics of Musical Time*. Dissertation. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2011.

6 Joe Panzner. *The Process That is the World: Cage/Deleuze/Events/Performances*. New York: Bloomsbury Academic, 2015.

7 Není náhodou, že jedna z nejdůležitějších Deleuzových knih nese stejný název – Gilles Deleuze. *Différence et Répétition*. Paris: Presses universitaires de France, 1968.

things, you see.”⁸ Podobná myšlenka se objevuje i v rámci jeho přednášek v Middelburgu (1986): „[...] do it one way and then do it another, re-translate from one chord in another language, it becomes slightly different.”⁹ Naznačenému způsobu kompoziční práce (D. G. Matthews jej označuje pojmem *Non-developmental differentiation*)¹⁰ výrazně pomáhá to, že ve Feldmanově hudbě nelze určit motiv či úsek, který bychom mohli považovat za ústřední. Veškeré hudební situace jsou souřadné, nevládne mezi nimi žádná hierarchie. Změny v hudebním materiálu není možné chápat jakožto variace v tradičním slova smyslu, schází zde (hlavní) téma, na jehož základě bychom mohli hudební situace porovnávat. V těchto skladbách však nejde o to, do jaké míry jsou si jednotlivé úseky podobné nebo jak konkrétně se navzájem odlišují, ale o neustálou diferenciaci materiálu, o samotné odlišování.¹¹ Zachytit tento proces je vlastně možné pouze nepřímou, při poslechu Feldmanovy hudby jej můžeme vnímat prostřednictvím ustavičného „opakování“.¹²

Změňování hudebního materiálu souvisí s délkou Feldmanových pozdních děl. Když totiž uvedený způsob kompoziční práce rozprostřeme na dostatečně velkou plochu, pochopíme, že skladbu je obtížné hodnotit z hlediska *analytického* a *syntetického odstupu*.¹³ Lze dokonce tvrdit, že dochází k dezorientaci naší paměti. Proměňující se hudební proud (doplňme, že mnohdy se jedná o nesnadno zaregistrovatelné změny) je pro nás v tomto ohledu nesnadno uchopitelný – nakonec zjistíme, že při

8 Morton Feldman, „Darmstadt-Lecture“. In: Morton Feldman – Walter Zimmermann (ed.). *Essays*. Kerpen: Beginner Press, 1985, s. 186.

9 Morton Feldman, „Doing it one way and doing it another way“ [Lecture, 6 July 1986]. In: Morton Feldman – Raoul Mörchen (ed.). *Morton Feldman in Middelburg: Words on Music (Lectures and Conversations) / Worte über Musik (Vorträge und Gespräche)*. Köln: MusikTexte, 2008, s. 452.

10 D. G. Matthews. *Morton Feldman's For Samuel Beckett: The Semiotics of Musical Time*, s. 4.

11 Hudební situace, které se ve skladbě vyskytují, bychom mohli chápat jakožto *simulakra*. „Simulakra jsou ty systémy, v jejichž rámci odlišné odkazuje na odlišné *prostřednictvím* samotné odlišnosti.“ – „Les simulacres sont ces systèmes où le différent se rapporte au différent par la différence elle-même.“ G. Deleuze. *Différence et Répétition*, s. 383.

12 V souvislosti s moderním uměním se Deleuze o diferenci vyjadřuje následovně: „Je třeba, aby se difference stala elementem, konečnou jednotou, aby odkazovala k ostatním diferencím, které jí neidentifikují, ale diferencují. [...] Je nutné ukázat diferenci jako diferující. V moderním umění můžeme pozorovat tendenci realizovat tyto podmínky: umění se tedy stává opravdovým divadlem metamorfóz a permutací. Divadlem, kde nic není fixováno, labyrintem bez klubka nití (Ariadna se oběsila). Umělecké dílo opouští oblast reprezentace za účelem toho, aby se stalo „zkoušeností“. [...] – „Il faut que la différence devienne l'élément, l'ultime unité, qu'elle renvoie donc à d'autres différences qui jamais ne l'identifient, mais la différencient. [...] Il faut montrer la différence allant *différant*. On sait que l'œuvre d'art moderne tend à réaliser ces conditions: elle devient en ce sens un véritable *théâtre*, fait de métamorphoses et de permutations. Théâtre sans rien de fixe, ou labyrinthe sans fil (Ariane s'est pendue). L'œuvre d'art quitte le domaine de la représentation pour devenir „expérience“. [...]“ G. Deleuze. *Différence et Répétition*, s. 79.

13 Termíny Karla Janečka. *Tektonika: Nauka o stavbě skladeb*, s. 31.

poslechu těchto skladeb hraje paměť spíše marginální roli.¹⁴ Značný rozsah Feldmanových pozdních skladeb tedy není vnějškovou záležitostí, ale je pevně spjat s neustálým „produkováním diferencí“. Při poslechu nám může občas připadat, že se ve skladbě opakují delší plochy již odeznělých částí. Většinou se ale jedná o pouhou iluzi, protože autor tyto plochy uvádí např. v transpozici, ve změněném metru, dílí úseky jsou jinak seřazeny atd. Hudba působí povědomě, přesto je modifikovaná. Úseky, které jsou opatřeny repeticí, mohou na základě posluchačské zkušenosti s proměnlivým hudebním materiálem působit zvláštním dojmem, a dokonce nás i zmást – nemůžeme si být zcela jisti, zda je uvedený úsek opakován přesně, nebo jestli se v jeho rámci něco nezměnilo a my tuto odlišnost pouze nezaregistrovali (je nutno podotknout, že v tomto případě předpokládáme posluchače, který nepracuje s partiturou). Feldman též leckdy umísťuje repetiční znaménka na různá místa v taktu a tím rovněž podtrhuje přehlednost hudebního proudu (tato situace je patrná v příkladu č. 3). Repetice je tedy v autorových skladbách často paradoxně destabilizujícím prvkem.

Průběh Feldmanových pozdních skladeb nelze uspokojivě schematicky vyjádřit. Značné množství hudebního materiálu sice konstituují mnohačetné vztahy mezi jednotlivými úseky, avšak kdybychom se je snažili zachytit např. na základě rozboru *relačních myšlenek*,¹⁵ dospěli bychom k tomu, že takový postup nemá příliš velkou vypovídací hodnotu – není zde žádný jednotící algoritmus či hierarchie, které by nám pomohly v posuzování hudebních situací a nějakým způsobem je „zastřešovaly“. Pokud bychom zkoumali např. využití tónového materiálu z hlediska výskytu souzvukových druhů, došli bychom k závěru, že se ve Feldmanových skladbách objevují plochy, kde se souzvukové druhy nemění, ale jsou vyjádřeny např. v jiném rejstříku. Tradiční hudebněteoretický aparát nám poskytuje omezené možnosti, jak tyto malé (ale pro posluchače nezanedbatelné) změny zachytit.¹⁶ Pokusme se řečené vztáhnout na úvod skladby

14 Herman Sabbe popisuje dění ve Feldmanově skladbě podobným způsobem: „Changing over time is what Feldman's music is about: not mirroring (looking, listening) back but forward, not remembering when, how, to what degree, it was ever different: difference from successive differences, trace of previous traces; each new 'now' product of a retention of retentions.“ Týž. „The Feldman Paradoxes: A Deconstructionist View of Musical Aesthetics“. In: Thomas DeLio (ed.). *The Music of Morton Feldman*. New York: Excelsior Music Publishing Company, 1996, s. 12.

15 Termín Karla Janečka. *Tektonika: Nauka o stavbě skladeb*, s. 68–73.

16 Doplňme, že výběru konkrétního rejstříku (samozřejmě i z hlediska témbra) věnoval Feldman velkou pozornost: „I hear the whole registration differently in terms of its pitch. I take pitch and timbre very seriously, while people just take pitch seriously.“ Morton Feldman. „I'm reassembling all the time“ [Lecture, 2 July 1985]. In: M. Feldman – R. Mörchen (ed.). *Morton Feldman in Middelburg: Words on Music (Lectures and Conversations) / Worte über Musik (Vorträge und Gespräche)*, s. 94.

Morton Feldman: *For Bunita Marcus* (s. 2–3).¹⁷

♩ = 63-66

1

ppp

Ped. →

2

3

4

5

6

87

The image displays a musical score for a piano accompaniment, likely for a song titled "The Rose Tree" based on the context provided. The score is written in 5/16 time and is divided into measures 7 through 10. The notation is complex, featuring a syncopated melody in the right hand and a simple bass line in the left hand. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 5/16. The score is presented in a clean, black-and-white format with standard musical notation, including treble and bass staves, notes, rests, and bar lines. The measures are numbered 7, 8, 9, and 10, indicating the sequence of the music.

Při poslechu se může zdát, že se výše uvedené změny odehrávají na stabilním metrorytmičtém základě, bližší pohled na kinetickou složku však odhalí, že i zde dochází k proměnám. Při pozorném poslechu se stávají tyto rozdíly zřetelnější – setkáváme se se změnami v uspořádání metrorytmičtých figur a různí se i délka relativně uzavřených úseků. Je třeba upozornit na to, že naším cílem není porovnávat jednotlivé úseky mezi sebou, ale poukázat na přeskupování a pozměňování, ke kterému dochází i v této složce. Při poslechu je toto proměnlivé dění do určité míry „maskováno“ mnohem patrnějšími změnami tónových rejstříků a tvarů hudebních motivů/úseků.

Příklad č. 2
Přehled metrorytmičtých figur využitých v úvodu
Feldmanovy skladby *For Bunita Marcus*.

1 (takty 1–5)

| 2 | 1 | 2 | 1 | 0 |

2 (t. 6–9)

| 2 | 1 | 2a | 0 |

3 (t. 10–17)

| 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 2a | 0 |

4 (t. 18–27)

| 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 2a | 0 |

5 (t. 28–30)

| 2 | 1 | 0 |

6 (t. 31–37)

| 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 0 |

7 (t. 38–49)

| 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 1a | 2b | 2 | 0 |

8 (t. 50–53)

| 2 | 1 | 1b | 0 |

9 (t. : 54–60 : + 61)

| 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 0 |

10 (t. 62–69)

| 2 | 1 | 1b | 1 | 1b | 1 | 1b | 0 |

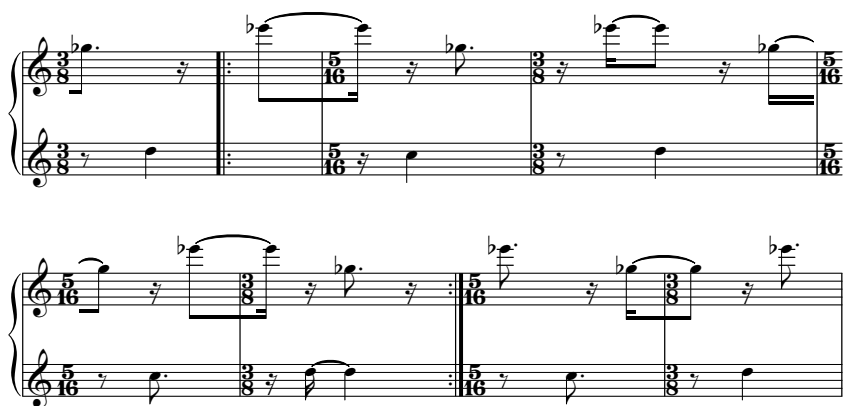
atd.

Skladba dále probíhá ve velmi podobném duchu dalších zhruba osm minut. Vztahy, které bychom mohli vyvodit při vzájemném porovnávání

jednotlivých úseků (ať již v kterékoli složce hudební struktury), se dále komplikují a tento analytický postup ztrácí na své relevantnosti. Uvádění změn v jedné hudební složce na (často však zdánlivě) neměnném základu složky jiné je pro Feldmana charakteristické. V příkladu č. 3 je zachycena část plochy, jež ve skladbě *For Bunita Marcus* následuje. Rejstříky využitých tónových výšek jsou nyní pevně fixovány – c^2 , d^2 , ges^2 , es^3 , jejich kinetické vyjádření je však mnohem proměnlivější (zejména v případě dvojtónové figury es^3 – ges^2 ; tóny c^2 – d^2 jsou odvíjeny poměrně stejnoměrně) a postupně dochází k tomu, že tóny nastupují v různém pořadí. Dojem nestability v uvedené části podporují i nepravidelně umístěné repetice.

Příklad č. 3
M. Feldman: *For Bunita Marcus* (s. 11–12).

The musical score consists of four systems, each with a treble and bass staff. The time signatures change between systems: 3/8, 5/16, 3/8, 5/16, 3/8, 5/16, 3/8, 5/16. The notation includes various accidentals (flats) and complex rhythmic patterns, including slurs and ties. A pedal point is indicated by 'Ped. ->' in the first system.



Podívejme se nyní ještě na dva příklady z jiných autorových skladeb. Příklad č. 4 zachycuje část úvodu Feldmanova *String Quartet no. 2* (1983), skladatel zde poněkud atypicky aktivně pracuje s dynamikou (většina jeho pozdních kompozic probíhá takřka neustále v *ppp*). Uvedený sekundový akord je vyjadřován pokaždé jinak. Příklad č. 5 je ukázkou nenápadné změny v instrumentaci, zde konkrétně ve skladbě *Piano, Violin, Viola, Cello* (1987). Uvedení jiného akordu v klavírním partu je očividné, na pozadí tohoto procesu se však odehrává ještě jedna méně postřehnutelná změna – tón d^2 je nejprve hrán violoncellem a následně houslemi, způsob hry flažoletem a předepsaná *sordina* mohou poněkud zastříť rozdíl v ténbrech obou nástrojů. Tento příklad je ukázkou drobné odlišnosti, která probíhá zároveň s jinou změnou.

Příklad č. 4

M. Feldman: *String Quartet no. 2* (1983).

sord. ♩ = 63-66

ppp

Příklad č. 5

M. Feldman: *Piano, Violin, Viola, Cello* (1987).

sord. ♩ = 63-66

The musical score consists of four staves. The top three staves are for Violin, Viola, and Cello, each marked 'sord.' and 'ppp'. The bottom staff is for Piano, marked 'ppp'. The time signature is 3/4, and the key signature has one flat. The score is divided into two measures. In the first measure, the Violin, Viola, and Cello parts have whole notes, and the Piano part has a half note. In the second measure, the Violin, Viola, and Cello parts have whole notes, and the Piano part has a half note. A 'Ped.' instruction with an arrow pointing right is located below the Piano staff.

Feldman se snaží různými způsoby narušit naše chápání hudebních situací jakožto zřetelně ohraničených objektů. Mohlo by se zdát, že např. jednotlivé tóny v partituře jsou jasně definované body v tónovém prostoru a časovém odvíjení skladby. Ve Feldmanových kompozicích jsme však svědky toho, že je tónům ponechán značný prostor pro dozvuk, skladatel je vymaňuje z „bodového pojetí“. Vycházíme zde z předpokladu, že pro vnímání tónu jakožto bodu je důležitý jeho jednoznačný nástup; skladatel však cíleně zdůrazňuje dozvuk.¹⁸ Tento jev je patrný ve Feldmanových kompozicích pro sólový klavír či v komorních skladbách s klavírem, kde hraje zásadní roli prakticky pořád držený pravý klavírní pedál. Nejenom tedy, že jsme v autorových pozdních dílech svědky ustavičného odlišování v rámci jednotlivých hudebních situací, tato vlastnost je podstatná i pro práci s tóny – v průběhu jejich dozívání jsou alikvotní tóny různě zvýrazňovány a potlačovány; dochází k tomu, že se tón vlastně neustále odlišuje „sám od sebe“. Lze tedy pozorovat cílené úsilí o rozpouštění určitosti tónového materiálu a čitelnosti hudebních situací, i z tohoto důvodu ve Feldmanových skladbách jen obtížně nacházíme východiska pro naše analytické zkoumání. Tato snaha však odpovídá celkové autorově estetice, která spočívala ve vymanění tónů/

18 Samostatně se tímto tématem zabývám ve studii Petr Zvěřina. „Between Categories“. *Živá hudba*. 2016, č. 7, s. 8–21.

zvuků z tradiční kompoziční rétoriky. Skladatel ve své esejí z roku 1965 *Predeterminate/Indeterminate*¹⁹ píše: „Only by ‚unfixing‘ the elements traditionally used to construct a piece of music could the sounds exist in themselves [...]“.²⁰ S uvolněním některých hudebních parametrů se setkáváme již v autorových grafických partiturách z 50. let 20. století, v pozdních dílech v tomto projektu autor pokračuje. Kompozice z 80. let jsou zapsány ve standardní notaci, ovšem i v jejím rámci si skladatel počíná do značné míry subverzivně a narušuje význam používaných symbolů – např. pomlky znamenají de facto prostor pro dozvuk; tóny jsou pojímány spíše jako neustále se měnící zvukové intenzity než jako zřetelně vymezené body; z hlediska celkového proměnlivého dění v hudebním proudu nemusí repetice na posluchače působit jako přesné opakování atd. V návaznosti na tuto situaci má dle mého názoru smysl soustředit se při analýze Feldmanových skladeb i na atributy, které se nutně neodvíjí od symbolů uvedených v partituře, ale jsou zaznamatelné při poslechu. V tomto ohledu je důležité zamyslet se nad pojmy *rychlost* a *intenzita*. Z hlediska tradičních hudebněteoretických systémů se jedná o nesnadno uchopitelné kategorie a obvykle je do svých úvah nezahrnujeme. Domnívám se však, že vzhledem k nestabilní identitě hudebního materiálu a celkově proměnlivému vývoji hudebního proudu je jejich zkoumání ve Feldmanových skladbách relevantní a jejich role na utváření hudebního proudu není zanedbatelná.

Dobrou ukázkou cílené práce s rychlostí je kompozice *Piano and String Quartet* (1985). Výstižná charakteristika tohoto díla pochází od samotného autora: „What the piece essentially is is various different types of speeds of a broken chord.“²¹ V průběhu této skladby je akord, který je v úvodu vyjádřen *arpeggio*, rozepsán do konkrétních rytmických hodnot (jednotlivé tóny akordu jsou vyjádřeny jako osminy s tečkou) – Feldman mění „rychlost“ vyjádření uvedeného akordu (tomuto efektu značně napomáhá to, že rytmické dění ve smyčcích se oproti rozloženému akordu v klavíru celkově zrychlí).²² Myslím,

19 Morton Feldman. „Predeterminate/Indeterminate“. In: M. Feldman – W. Zimmermann (ed.). *Essays*, s. 47–49.

20 *Tamtéž*, s. 49.

21 Bunita Marcus – Morton Feldman. „About Craftmanship“ [Lecture by Bunita Marcus, 5 July 1986]. In: M. Feldman – R. Mörchen (ed.). *Morton Feldman in Middelburg: Words on Music (Lectures and Conversations) / Worte über Musik (Vorträge und Gespräche)*, s. 414.

22 Pro konkrétní notové příklady viz Petr Zvěřina. „Crippled Time. Problematika časové struktury skladeb Mortona Feldmana“. In: Týž (ed.). *Teritoria umění: Studentská vědecká konference AMU 2014*. Praha: NAMU, 2015, s. 22.

že v tomto případě není správné mluvit o vrcholu skladby. V klasickém pojetí jej chápeme jakožto jednoznačné centrum, těžiště. V *Piano and String Quartet* bychom za vrchol byli nuceni označit úsek, který trvá několik minut; při poslechu rovněž nemáme dojem, že by celá konstrukce hudební struktury k tomuto místu jednoznačně směřovala, jedná se o „pouhou“ změnu rychlosti v odvíjení hudebního materiálu.²³ Ve spojitosti s popisem situace v této skladbě bychom mohli příklad č. 3 ze skladby *For Bunita Marcus* chápat jakožto simultánní znění dvou hudebních linií o různých rychlostech – linie spodní (tóny c^2 – d^2), jejíž rychlost je poměrně stabilní, a linie vrchní (es^3 – ges^2), která je naopak odvíjena nepravidelně, přerývaně.

V kompozici *For Bunita Marcus* však nalézáme ještě jinou metodu práce s rychlostí. V pokročilejší fázi této skladby dochází k tomu, že Feldman uvádí v metru, které bylo do té doby určeno nástupu tónového materiálu – 3/8, 5/16 – pomlky (resp. „prostor pro dozvuk“) a tóny jsou naopak uváděny v metru 2/2. Mohlo by se zdát, že se jedná o jednoduché „prohození“ (doplňme, že u Feldmana takovýto schematicismus vlastně nikdy nenalezneme – např. prostoru pro dozvuk i po této změně na některých místech zůstává 2/2 metrum; dále ve skladbě se také objevuje nové 3/4 metrum; někdy se vrací metrrytmické uspořádání z první části atd.), ovšem při konkrétním znění skladby vzniká dojem celkového zpomalení v odvíjení hudebního materiálu. Tento proces není vázán na žádné téma, výstavbu struktury z hlediska vrcholu atd. Je zajímavé vidět, že pokud tyto způsoby práce s hudebním materiálem uvolníme z tradiční kompoziční rétoriky, působí jiným dojmem. Příklad č. 6 zachycuje úsek, v němž se „střídají“ dvě rychlosti. Ve skladbě se dále můžeme setkat i s dílčím zrychlováním a zpomalováním, které má většinou podobu proměnlivého metrrytmického vyjádření opakovatelného motivu.

23 To, že jde o kompoziční záměr, dokládá i jiné skladatelovo prohlášení v rámci besedy *Speaking of Music* (1986): „[...] the other technical aspect of the piece [*Piano and String Quartet*] that interested me was the rate of changing of speed that would you hear this material. And these broken chords finally come back for about twenty minutes, very slow, and then I utilize the bottom of the piano, just going all the way up the... So that was a very important aspect of the piece, the rate of speed.“ Morton Feldman. *Speaking of Music* [Conversation with Charles Amirkhanyan at the Exploratorium's *Speaking of Music* series, San Francisco, January 30, 1986; online, cit. 1. 10. 2016]. Transcribed by Alex Grimley. Dostupné z: <http://www.cnvill.net/mfspeakingofmusic1986.pdf>.

Příklad č. 6

M. Feldman: *For Bunita Marcus* (s. 41–42).

The image shows a musical score for 'The Swan' by Camille Saint-Saëns, featuring a piano and a harp. The score is in 3/8 time and consists of five systems of staves. The piano part is in treble and bass clefs, and the harp part is in treble clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1: The piano part begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The harp part is in treble clef. The piano part has a melody of eighth notes, and the harp part has a melody of eighth notes. A 'Ped.' (pedal) marking with an arrow points to the first measure of the piano part.

System 2: The piano part continues with a melody of eighth notes. The harp part has a melody of eighth notes. A 'Ped.' marking with an arrow points to the first measure of the piano part.

System 3: The piano part continues with a melody of eighth notes. The harp part has a melody of eighth notes. A 'Ped.' marking with an arrow points to the first measure of the piano part.

System 4: The piano part continues with a melody of eighth notes. The harp part has a melody of eighth notes. A 'Ped.' marking with an arrow points to the first measure of the piano part.

System 5: The piano part continues with a melody of eighth notes. The harp part has a melody of eighth notes. A 'Ped.' marking with an arrow points to the first measure of the piano part.

Věnujme se nyní roli intenzity ve Feldmanových skladbách. Výše jsme uvedli, že autor při práci s tóny zdůrazňuje jejich dozvuk, tóny se chovají jako neustále se proměňující zvukové intenzity. Cílená práce s tímto prvkem je patrná již ve Feldmanových raných skladbách, např. v klavírní kompozici *Intermission 5*. Úvodní „akord“²⁴ je zde předepsán *fff* a v notách nacházíme pokyn „Hold sustain and una corda pedals throughout“. Tóny po tomto uvedení dlouhou dobu doznívají. Následující tóny nastupují v *ppp* a působí na pozadí zanikajícího *fff* „akordu“. Jejich role však s dozíváním prvního „akordu“ narůstá – až do chvíle, než se v hudebním proudu objeví další tóny *fff*. Skladatel tedy vytváří dvě plochy (*fff* „akord“ a v *ppp* nastupující tóny), které se ovlivňují a jejich vztah je dynamický. Připomeňme v tomto kontextu Feldmanův výrok z roku 1984, který lze použít i na tuto situaci: „[...] I work very much like a painter, insofar as I'm watching the phenomena and I'm thickening and I'm thinning and I'm working in that way and just watching what it needs.“²⁵ Na základě těchto slov je zřejmé, že pro autora byla průběžná kontrola zvukového účinku využitého tónového materiálu důležitá.

Příklad č. 7
M. Feldman: *Intermission 5* (1952).

Slow

fff ppp

Hold sustain and una corda pedals throughout

fff ppp

24 Feldman tyto harmonické útvary na pomezí akordu a clusteru označoval jako *altered chords* – viz A. Noble. *Composing Ambiguity: The Early music of Morton Feldman*, s. 43.

25 Morton Feldman. „XXX Anecdotes and Drawings“. In: Morton Feldman – Walter Zimmermann (ed.). *Essays*. Kerpen: Beginner Press, 1985, s. 168.

Pokusme se naznačit ještě jiný pohled na intenzitu – v příkladu č. 1 jsme viděli, že autor pracuje pouze se třemi tóny. Feldman i v tomto případě kontroluje zvukový účín odvíjeného tónového materiálu, ale nejedná se o tak lehce čitelný způsob práce jako ve skladbě *Intermission 5*, kde bylo působení tónů podpořeno jejich markantním dynamickým odlišením; zde se pohybujeme pouze v *ppp*. Při postupném uvádění tónů pozorujeme, že skladatel 1) vyostřuje nebo tlumí působení malé sekundy (za vyostření můžeme pokládat např. shlukování malých sekund u sebe, za utlumení lze považovat např. opakování stejného tónu či uvedení intervalu velké sekundy)²⁶ a 2) nástup tónů v různých rejstřících zvyšuje či snižuje jejich působení v harmonickém poli (větší váhu mají přirozeně ty tóny, které jsou umístěny v nižších rejstřících). Sledujeme tedy proměnlivé intenzivní působení tónového materiálu z hlediska harmonické situace. Tento jev nám při pouhém statickém posuzování úseků na základě uplatněných souzvukových druhů a jejich úprav uniká. Významnou roli zde navíc hraje dozvuk tónů (dochází i k prolínání mezi úseky), uvedený proces se odehrává na velmi proměnlivém a nestabilním zvukovém „pozadí“. Opět popisujeme dění, které je analyticky obtížně zachytitelné. Namísto snahy o vytvoření schématu harmonického průběhu upozorňujeme na jevy, na něž se můžeme soustředit při samotném poslechu skladby.

Doposud jsme diskutovali Feldmanovy kompozice především z hlediska mikrostruktury a mezostruktury. Zaměříme se nyní na jejich celkové uspořádání. Již jsme poukázali na to, že autor usiloval o uvolnění jednotlivých prvků hudební struktury z tradiční kompoziční rétoriky, podobně bychom se mohli vyjádřit i o jeho přístupu k hudební formě jako takové. Většina klasických hudebních forem vychází z principu hierarchie a z jasného rozlišení na úvod, vlastní průběh (který míří k určitému vrcholu) a závěr. Tyto aspekty však Feldman cíleně neguje a ve své tvorbě se od uvedeného pojetí snaží oprostit. V komentáři ke své vůbec nejrozsáhlejší skladbě *String Quartet no. 2* uvádí, že ji nechápe jako tradičně zkomponovanou, ale spíše jako jistou formu *uspořádání*:

„Another crucial difference is in making the distinction between constructing a ‚composition‘ and that of assemblage, which is more what this

26 Je třeba dodat, že při popisu těchto jevů se již poněkud odchylujeme od pojetí zvukových vlastností tónového materiálu Karla Janečka – viz kapitoly *Vliv konsonantních složek*, *Stupňování disonantní charakteristiky* a *Slučování disonantních charakteristik* v publikaci týž. *Základy moderní harmonie*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1965, s. 52–53 a 55–60.

quartet is about. A „composition“ for me forms sentence structures within a scenario of beginning, middle and end. [...] With assemblage there is no continuity of fitting the parts together as words in a sentence or paragraph.“²⁷

Pro lepší pochopení uvedeného tvrzení je dle mého názoru účelné obrátit se k Feldmanově rané kompozici *Intermission* 6. Tato skladba byla jedním z vůbec prvním „otevřených“ děl.²⁸ Způsob, jakým zde autor pracuje s hudebním materiálem, dobře osvětluje jeho přístup k „uspořádání“ pozdních kompozic. Z příkladu č. 8 je zřejmé, že jednotlivé hudební situace jsou na stránce volně rozmístěny. Skladba může začít jakoukoli z nich. Při interpretaci tohoto díla je hráč vlastně „neustále ve středu“, vždy se znovu a znovu rozhoduje, jaký motiv bude následovat a jaké bude celkové „uspořádání“ kompozice. Není zde žádný předem daný „scénář“. V této skladbě je akcentován proces „stávání se“ – Alistair Noble dokonce uvádí, že k jedné ze starších verzí tohoto díla Feldman připojil poznámku: „This piece is about the outlines of becoming.“²⁹ Proces „stávání se“ jsme vlastně pozorovali již v příkladech č. 1 a č. 7, které se týkaly průběžné kontroly zvukového účinku tónového materiálu (tj. jeho proměnlivého intenzivního působení). Zde jej však vztahujeme na celkové utváření skladby. Myslím, že je zajímavé k této problematice připojit názor Feldmanova učitele Steffana Wolpeho. V transkripci jeho přednášky v Darmstadtu (1960)³⁰ se objevuje několik myšlenek, které nejsou příliš vzdáleny naznačenému popisu skladby *Intermission* 6, např.: „To move in all directions, since all aspects are exposed in a space of all-sided view-points, results in the totalizing, multidimensional image. All is connectable, where there is no hierarchically determined order; and all becomes [...]“³¹

27 Morton Feldman, „String Quartet II“. In: Bernard Harper Friedman (ed.), *Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman*. Cambridge: Exact Change, 2000, s. 196.

28 Skladba v mnohém připomíná kompozici *Klavierstück XI* Karlheinz Stockhausena, ta však vznikla o tři roky později – v roce 1956. Pro více informací a Feldmanův komentář viz M. Feldman, „I'm reassembling all the time“, s. 98–100.

29 „This piece is about the outlines of becoming. It can start anywhere, go anywhere within these references of sounds and may be any length. Hold each meas. until barely audible.“ Ve verzi, která byla vydána tiskem došlo k vypuštění první věty a celkově se styl tohoto předpisu pozměnil: „Composition begins with any sound and proceeds to any other. With a minimum of attack, hold each sound until barely audible. Grace notes are not played too quickly. All sounds are to be played as softly as possible.“ A. Noble, *Composing Ambiguity: The Early Music of Morton Feldman*, s. 113.

30 Steffan Wolpe, „On Proportions“. Translated by Matthew Greenbaum, *Perspectives of New Music*. 1996, roč. 34, č. 2, s. 132–184 – označení „přednáška“ bychom však měli raději uvést v uvozovkách, protože jak píše překladatel M. Greenbaum: „On Proportions (Vortrag über Proportionen)“ is not only a lecture: it is also a kind of theater piece, to be enacted by Stefan Wolpe (along with two pianists to play its forty-one musical examples)“. *Tamtéž*, s. 132.

31 *Tamtéž*, s. 174.

Příklad č. 8

Intermission 6
(for 1 or 2 Pianos)

Morton Feldman
(1953)

The musical score for "Intermission 6" by Morton Feldman is presented on 12 staves, arranged in a circular pattern. The staves are organized into four groups of three, each containing a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is marked with "8va" in several places, indicating octave transposition. The overall layout is clean and minimalist, with a focus on the musical notation itself.

Skladba *Intermission* 6 vznikla sedm let před tím, než Wolpe vystoupil v Darmstadtu. Avšak přesto se domnívám, že jeho úvahy ohledně hudební struktury měly podobný charakter i v době, kdy u něj Feldman studoval. Při pohledu na autorovu pozdní tvorbu se nelze zbavit dojmu, že tyto skladby v sobě jaksi latentně obsahují „přidorys“, který můžeme vidět v příkladu č. 8. V pozdních dílech se navíc k volné propojitelnosti rozličných hudebních situací připojuje též možnost jejich vzájemného prostupování. V jistém ohledu lze tyto kompozice chápat jako Feldmanem zapsaná uspořádání hudebního materiálu, k nimž je přistupováno analogicky jako v *Intermission* 6. Zdůrazňuji, že tím neříkám, že by pozdní skladby bylo možné převést na podobné schéma, jedná se pouze o náš způsob, jak proniknout do autorova kompozičního myšlení.³² V úvodu textu jsem se snažil poukázat na to, že se jednotlivé hudební situace neustále odlišují, bylo by tedy chybou redukovat je nyní na jeden tvar, „vzor“ – spíše je můžeme chápat jako „série“, v jejichž rámci se Feldman pohybuje v určitých hranicích, jež nejsou na začátku pevně stanoveny, ale utváří se a mění v průběhu kompozice. Pokusme se tuto myšlenku vztáhnout ke konkrétní situaci – příklad č. 1 si lze představit jako jednu ustavičně se odlišující sérii. Tato série se ve skladbě dále volně spojuje s jinými sériemi, vzniká tak jakýsi hudební „propletenec“ různých sérií, které se konstantně transformují a volně prostupují.

Všechny popisované atributy Feldmanových pozdních děl nás vedou ke konceptu *rhizomu*,³³ který vymezují Deleuze a Guattari v knize *Tisíc plošin*.³⁴ Na rozdíl od hierarchické struktury je v jeho rámci každý úsek libovolně propojitelný s kterýmkoli jiným. Vývoj Feldmanových kompozic bychom tedy mohli přirovnat k volně se rozrůstajícímu rhizomu – nejedná se o náhodný proces, ale o průběžné reagování na velký počet různých vlivů, které mají dopad na celkové utváření kompozice,

32 Dodejme, že David Tudor, první interpret těchto Feldmanových raných klavírních skladeb, si v rámci své přípravy některé autorovy grafické partitury konkrétně vypisoval. Skladatel proti tomuto počínání nikterak neprotestoval. Viz A. Noble. *Composing Ambiguity: The Early Music of Morton Feldman*, s. 117. Pro podrobnější informace o přístupu Davida Tudora k Feldmanovým raným dílům viz John Holzaepfel. „Painting by Numbers: The Intersections of Morton Feldman and David Tudor“. In: Steven Johnson (ed.). *The New York Schools of Music and the Visual Arts*. New York: Routledge, 2002, s. 159–172.

33 Tomáš Hauer tento pojem popisuje jako: „[...] oddenek, u něhož nelze rozlišit kořen a výhonek a který je v permanentní výměně se svým prostředím, vstupuje náhle do cizích evolučních řetězců, navazuje příčná spojení mezi naprosto divergentními vývojovými řadami, tvoří nesystematické a zcela neočekávané difference, štěpí a splétá, otevírá a spojuje současně [...]“. Viz též. *S/krze postmoderní teorie*. Praha: Karolinum, 2002, s. 182.

34 Gilles Deleuze – Félix Guattari. *Tisíc plošin*. Přeložila Marie Caruccio Caporale. Praha: Herrmann & synové, 2010. Francouzský originál: Titiž. *Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

„proplétání“ různých hudebních situací (resp. „sérií“). Takty 1–8, 11–12 a 19–22 bychom mohli chápat jako členy série, která byla zachycena v příkladu č. 1; takty 9–10, 13–18 vznikly různým přetvářením série zachycené v příkladu č. 3. Vidíme, že změňování hudebního materiálu opravdu prostupuje celou skladbu. Tento příklad volíme především pro názornost toho, co chceme ukázat, celková situace v kompozici je daleko komplikovanější a myslím, že se nachází za hranicí grafického znázornění.

Možnost propojitelnosti libovolného úseku s kterýmkoli jiným je však pouze jednou z několika charakteristik konceptu rhizomu. Dají se k němu vztáhnout i jiné jevy, na něž jsme ve spojitosti s Feldmanovou hudbou v textu narazili. Když se nyní např. vrátíme k příkladům č. 1 a č. 2, lépe pochopíme výrok, že „[...] tkanivem rhizomu je spojka „a... a... a...“³⁶ Není zde žádná potřeba jednoty za účelem zformování „systému“.³⁷ Rovněž jsem se snažil poukazovat na práci s hudebním materiálem z hlediska rychlosti či intenzity. Chápání hudebních situací na základě těchto kategorií má rovněž svou oporu v konceptu rhizomu.

„[...] na rozdíl od stromů nebo jejich kořenů spojuje rhizom jakýkoliv bod s kterýmkoliv jiným [...]. Rhizom nelze redukovat ani na Jedno, ani na mnohé. Není to Jedno, které se stává dvěma, nebo které by se dokonce stávalo přímo třemi, čtyřmi, pěti atd. Není to mnohé, odvozované od Jednoho, nebo k němuž by se Jedno přidávalo (n+1). Netvoří ho jednotky, ale dimenze, nebo spíše pohyblivé směry. Nemá začátek ani konec, ale vždy střed, z toho roste a rozlévá se. [...] Oproti struktuře, definované souborem bodů a pozic, binárními vztahy mezi těmito body a vzájemně jednoznačnými relacemi mezi těmito pozicemi, je rhizom tvořen pouze liniemi [...]. Rhizom je antigenealogie. Je to krátkodobá paměť nebo antipaměť. [...] Na rozdíl od centrovaných (nebo také polycentrických) systémů s hierarchickou komunikací a předem ustanovenými vztahy je rhizom systémem acentrickým, nehierarchickým a neoznačujícím, bez Generála, bez organizující paměti nebo

36 G. Deleuze – F. Guattari. *Tisíc plošin*, s. 35. Ve francouzském originále: „[...] le rhizome a pour tissu la conjonction „et... et... et...“ G. Deleuze – F. Guattari. *Mille Plateaux*, s. 36.

37 Tomáš Hauer k tomu dodává: „Koncept rizomu je dalším v řadě pokusů Deleuzeho, jak myslet rozmanitost a diferenci mimo jakoukoli jednotu. Koncept rizomu je pokusem o takový model myšlení, ve kterém jedno nepředchází mnohému, konceptem, v němž se vše odehrává v mnohostech distribucí, konceptem, kde diferencím, rozmanitostí a heterogenitě schází jakákoli jednotu, stejně jako události např. „sněží“ schází subjekt. Rizom není žádnou abstraktní entitou, ale názvem procesu.“ Týž. *S/krze postmoderní teorie*, s. 183.

centrálního automatu, definovaným jedine a pouze cirkulací stavů. To, o co v rhizomu jde, je vztah [...], který se zcela liší od vztahu stromovitého: všechny druhy „stávání se“.³⁸

Pozdní skladby Mortona Feldmana jsou ukázkovým příkladem hudebních děl, jež bychom mohli označit za *rhizomatické*.³⁹ Vystupují v nich do popředí spíše zvukové kvality tónového materiálu; rozpouští se jednoznačná identita hudebních parametrů – ať již z hlediska jednotlivých tónů či hudebních situací; pokud popisujeme hudební materiál, mluvíme o liniích, rychlostech, intenzitách či o „stávání se“; hudební struktura není zkomponována se zaměřením na vrchol, není zde jednoznačný začátek či konec, jsme neustále „ve středu“, jde o jakýsi druh „uspořádání“ atd. Neměli bychom přehlížet uvedené atributy za účelem toho, abychom v těchto dílech nacházeli souvislosti, jež odpovídají našim hudebněteoretickým systémům a navyklemu způsobu uvažování – je třeba reagovat na konkrétní hudební materiál, situace a procesy. Uvědomění si, že Feldmanovy kompozice jsou vlastně jakýmsi „propleteným uspořádáním“ proměnlivých intenzit a rychlostí, které nelze v notovém zápisu plně zachytit, je prvním předpokladem pro další zkoumání.

38 G. Deleuze – F. Guattari. *Tisíc plošin*, s. 30–31. Ve francouzském originále: Résumons les caractères principaux d'un rhizome: à la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, [...] Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple. Il n'est pas l'Un qui devient deux, ni même qui deviendrait directement trois, quatre ou cinq, etc. Il n'est pas un multiple qui dérive de l'Un, ni auquel l'Un s'ajouterait (n+1). Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. [...] A l'opposé d'une structure qui se définit par un ensemble de points et de positions, de rapports binaires entre ces points et de relations biunivoques entre ces positions, le rhizome n'est fait que de lignes [...] Le rhizome est une antigénéalogie. C'est une mémoire courte, ou une antimémoire. [...] C'est une mémoire courte, ou une antimémoire. [...] Contre les systèmes centrés (même polycentrés), à communication hiérarchique et liaisons préétablies, le rhizome est un système acentré, non hiérarchique et non signifiant, sans Général, sans mémoire organisatrice ou automate central, uniquement défini par une circulation d'états. Ce qui est en question dans le rhizome, c'est un rapport [...], tout différent du rapport arborescent: toutes sortes de „devenirs“ G. Deleuze – F. Guattari. *Mille Plateaux*, s. 31–32.

39 Na spojitost Feldmanových pozdních skladeb s konceptem rhizomu upozornil již v roce 1995 Chico Mello ve svém článku *Precisión y anarquía en Feldman* v magazínu *Revista del ISM*; anglický překlad je dostupný na stránkách *cnvill.net*: Týž. *Precision and Anarchy in Feldman's Work* [online; cit. 1. 10 2016]. English translation by Vicente Blanes. Dostupné z: <http://www.cnvill.net/mfmello.htm>. C. Mello vztahuje vlastnosti rhizomu k Feldmanově skladbě *For John Cage*. S některými jeho myšlenkami se shodují, autor se však bohužel nepokusil o hlubší analytickou sondu a zůstal pouze u náčrtu této paralely.

Literatura

- „Epilog. Conversation between Morton Feldman and Walter Zimmermann“. In: Morton Feldman – Walter Zimmermann (ed.). *Essays*. Kerpen: Beginner Press, 1985, s. 229–244.
- Deleuze, Gilles. *Différence et Répétition*. Paris: Presses universitaires de France, 1968.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix. *Tisíc plošin*. Přeložila Marie Caruccio Caporale. Praha: Herrmann & synové, 2010. Francouzský originál: Titíž. *Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- Feldman, Morton. „Darmstadt-Lecture“. In: Morton Feldman – Walter Zimmermann (ed.). *Essays*. Kerpen: Beginner Press, 1985, s. 181–213.
- „Doing it one way and doing it another way“ [Lecture, 6 July 1986]. In: Morton Feldman – Raoul Mörchen (ed.). *Morton Feldman in Middelburg: Words on Music (Lectures and Conversations) / Worte über Musik (Vorträge und Gespräche)*. Köln: MusikTexte, 2008, s. 450–493.
- „I'm reassembling all the time“ [Lecture, 2 July 1985]. In: Morton Feldman – Raoul Mörchen (ed.). *Morton Feldman in Middelburg: Words on Music (Lectures and Conversations) / Worte über Musik (Vorträge und Gespräche)*. Köln: MusikTexte, 2008, s. 46–155.
- „Predeterminate/Indeterminate“. In: Morton Feldman – Walter Zimmermann (ed.). *Essays*. Kerpen: Beginner Press, 1985, s. 47–49.
- „String Quartet II“. In: Bernard Harper Friedman (ed.). *Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman*. Cambridge: Exact Change, 2000, s. 196.
- „XXX Anecdotes and Drawings“. In: Morton Feldman – Walter Zimmermann (ed.). *Essays*. Kerpen: Beginner Press, 1985, s. 144–180.
- *For Bunita Marcus (for piano solo)* [partitura]. UE 17 966. London: Universal Edition, 1992.
- *Speaking of Music* [Conversation with Charles Amirkhanian at the Exploratorium's *Speaking of Music* series, San Francisco, January 30, 1986; online, cit. 1. 10. 2016]. Transcribed by Alex Grimley. Dostupné z: <http://www.cnvill.net/mfsspeakingofmusic1986.pdf>.
- Hauer, Tomáš. *S/krze postmoderní teorie*. Praha: Karolinum, 2002.
- Holzaepfel, John. „Painting by Numbers: The Intersections of Morton Feldman and David Tudor“. In: Steven Johnson (ed.). *The New York Schools of Music and the Visual Arts*. New York: Routledge, 2002, s. 159–172.
- Marcus, Bunita – Feldman, Morton. „About Craftmanship“ [Lecture by Bunita Marcus, 5 July 1986]. In: Morton Feldman – Raoul Mörchen (ed.). *Morton Feldman in Middelburg: Words on Music (Lectures and Conversations) / Worte über Musik (Vorträge und Gespräche)*. Köln: MusikTexte, 2008, s. 388–449.

- Hulse, Brian – Nesbitt, Nick (eds.). *Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*. Farnham: Ashgate, 2010.
- Janeček, Karel. *Tektonika: Nauka o stavbě skladeb*. Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1968.
- . *Základy moderní harmonie*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1965.
- Matthews, David Gerard. *Morton Feldman's For Samuel Beckett: The Semiotics of Musical Time*. Dissertation. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2011.
- Mello, Chico. *Precision and Anarchy in Feldman's Work* [online, cit. 1. 10 2016]. English translation by Vicente Blanes. Dostupné z: <http://www.cnvill.net/mfmello.htm>.
- Noble, Alistair. *Composing Ambiguity: The Early Music of Morton Feldman*. Farnham: Ashgate, 2013.
- Panzner, Joe. *The Process That is the World: Cage/Deleuze/Events/Performances*. New York: Bloomsbury Academic, 2015.
- Risinger, Karel. *Nauka o hudební tektonice 20. století* [2 díly]. Praha: Akademie múzických umění, 1998.
- Sabbe, Herman. „The Feldman Paradoxes: A Deconstructionist View of Musical Aesthetics“. In: Thomas Delio (ed.). *The Music of Morton Feldman*. New York: Excelsior Music Publishing Company, 1996, s. 9–16.
- Wolpe, Steffan. „On Proportions“. Translated by Matthew Greenbaum. *Perspectives of New Music*. 1996, roč. 34, č. 2, s. 132–184.
- Zvěřina, Petr. „Between Categories“. *Živá hudba*. 2016, č. 7, s. 8–21.
- . „Crippled Time. Problematika časové struktury skladeb Mortona Feldmana“. In: Týž (ed.). *Teritoria umění: Studentská vědecká konference AMU 2014*. Praha: NAMU, 2015, s. 10–29.

Abstract

The Czech term „sclovací prostředky“ refers to „unifying principles“ within the musical structure. One of the major tasks of music theory is to identify and classify these various principles which appear in diverse musical works. The studies collected in this monograph are exploring the possibilities of such effort. Vladimír Tichý's study *Unity as the Essential Attribute of the Musical Structure* can be considered as thorough summary of different Czech and foreign theoretical approaches towards the musical form, structure and tectonics. Tichý is emphasizing the necessity of systematical examination of the musical structure and he is discussing the conception of Karel Janeček's book *Musical Forms*. Beside the detailed information about Janeček's theoretical system, the author is re-evaluating the theories of Karel Ríšinger, Jan Kapr or Jaroslav Volek. Tichý is also exploring various concepts of the contemporary music, e.g. *open form*, *moment form*, *minimal music* etc. He is trying to cope with these new possibilities of musical structure and integrate them into existing theoretical systems or indicate new categories for their potential classification. Tomáš Krejča's study *Principles of Construction of Musical Composition: The Path to the Musical Structure* offers insight into various concepts of understanding the phenomenon of (musical) structure. The author is mainly exploring the ideas of Karel Janeček (*Musical Tectonics*). Due to the absence of some post-war types of musical structures in the above mentioned Janeček's book, the study is focusing on concrete works and theories of post-war composers, e.g. Olivier Messiaen, Pierre Boulez, John Cage, Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen etc. The common determinator of the works of

these composers is the necessity of the recipient's active approach towards the sounding musical structure. We can even state that recipient is structuring musical experience by himself – the openness and ambiguity of the post-war musical structures offers multiple possible approaches. Petr Zvěřina's study *Doing it One Way and Doing it Another Way* is elaborating the issues of coherence in *non-teleological music*, namely in Morton Feldman's late works (e.g. *For Bunita Marcus*). In these compositions, we can observe the specific interplay of musical difference and repetition. While analyzing Feldman compositions, we can discover that there is no recognizable identity of musical situations – we speak of diverse musical lines, speeds, intensities and „becomings“. There is no climax, we are constantly in the „middle“ (we can also identify these qualities in Feldman's early works, e.g. *Intermission 6*). It is possible to understand Feldman's late works as „assemblages“, we can characterize them as rhizomatic (in reference to Deleuze-Guattarian term *rhizome*).

Jmenný rejstřík

- Altmann, Günter 12
Asafjev, Boris Vladimirovič 12, 58
- Bach, Johann Sebastian 16, 26–27, 29–30
Baird, Tadeusz 22, 35
Bartók, Béla 22, 35, 73
Beethoven, Ludwig van 28–29, 40
Berg, Alban 22
Berlioz, Hector 29
Bertalanffy, Karl Ludwig von 56, 59
Blessinger, Karl 12
Blume, Friedrich 57
Boulez, Pierre 8, 22, 29, 48, 69, 107
Brahms, Johannes 28
Burlas, Ladislav 12
- Cage, John 9, 22, 69–74, 84, 103, 107
- Dallapiccola, Luigi 22
Deleuze, Gilles 9, 83–85, 100, 103, 108
Dubois, Jean 54
- Eco, Umberto 71
- Feldman, Morton 9, 83–103, 108
Fišer, Luboš 49
Forte, Allen 78
- Gladwell, Malcolm 29
Glass, Philip 36–38, 40
Goethe, Johann Wolfgang von 28
Golišev, Jefim 74
Górecki, Henryk 22
Greenbaum, Matthew 98
Grisey, Gérard 78
Guattari, Félix 9, 83, 100–103, 108
- Hába, Alois 22, 49
- Hauer, Joseph Matthias 74
Hauer, Tomáš 100, 102
Hindemith, Paul 22, 35
Hjelt, Louis 54
Hlobil, Emil 12
Honegger, Arthur 16, 22, 35
Hradecký, Emil 7
- Chomiński, Józef Michał 12
Chopin, Fryderyk 84
- Janáček, Leoš 22
Janeček, Karel 8, 12, 14–15, 18–23, 33–36,
38–40, 45, 48, 53, 61–65, 79, 83, 107
Jeanneret, Charles-Édouard 75
Jiráček, Karel Boleslav 12
- Kabeláč, Miloslav 22, 73
Kagel, Mauricio 22
Kapr, Jan 22, 25, 107
Kohoutek, Ctirad 77–78
Krehl, Stephan 12
Křenek, Ernst 22
Kurth, Ernst 57
- Lébl, Vladimír 34–35
Leichtentritt, Hugo 12
Ligeti, György 22, 35, 78
Lorenz, Alfred 57
Lutosławski, Witold 22
- Mahler, Gustav 28, 40
Martinet, André 54
Martinů, Bohuslav 22
Marx, Adolf Bernhard 12
Matthews, David G. 84–85
Mello, Chico 103
Mersman, Hans 57

Messiaen, Olivier 8, 22, 35, 68–69, 107
Mukařovský, Jan 54–61
Murail, Tristan 78

Noble, Alistair 98
Nono, Luigi 22, 78

Penderecki, Krzysztof 22
Perle, George 73
Pešánek, Zdeněk 77
Poledňák, Ivan 57
Prokofjev, Sergej Sergejevič 22, 35

Rădulescu, Horațiu 78
Reich, Steve 36–38, 40
Riemann, Hugo 12, 56–57
Richter, Ernst Friedrich Eduard 12
Risinger, Karel 8, 23–25, 44–45, 47, 83, 107

Sabbe, Herman 86
Saussure, Ferdinand de 54
Sedláček, Marek 71
Schönberg, Arnold 22, 26, 28, 67–68, 74
Schulhoff, Erwin 77
Skuherský, František Zdeněk 12
Smetana, Bedřich 29

Sposobin, Igor Vladimirovič 12
Stecker, Karel 12–13, 15
Stockhausen, Karlheinz 9, 22, 29, 36–37, 40,
75–77, 98, 107
Stöhr, Richard
Stravinskij, Igor 22, 35, 42–43
Svoboda, Karel 12

Šostakovič, Dmitrij Dmitrijevič 22, 35, 40

Tudor, David 100

Ťulín, Jurij Nikolaevič 12

Varèse, Edgard 35
Volek, Jaroslav 11, 23, 45, 60–61, 70–73, 107

Wagner, Richard 40
Webern, Anton 8, 22, 26–27, 30, 48, 68–69
Wittgenstein, Ludwig 12, 42, 46
Wolpe, Steffan 98, 100

Xenakis, Iannis 9, 22, 74–75, 107

Zenkl, Luděk 12

VLADIMÍR TICHÝ | TOMÁŠ KREJČA | PETR ZVĚŘINA

Scelovací prostředky

Vydala Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU

Recenzoval prof. PhDr. et MgA. Miloš Štědroň, CSc.

Odborná redakce Petr Zvěřina

Jazyková redakce Kristýna Hoblová

Obálka, grafická úprava a sazba Studio Kubů

Praha 2017, 2026

ISBN 978-80-7331-777-5 (iPDF)

www.namu.cz

www.amu.cz