

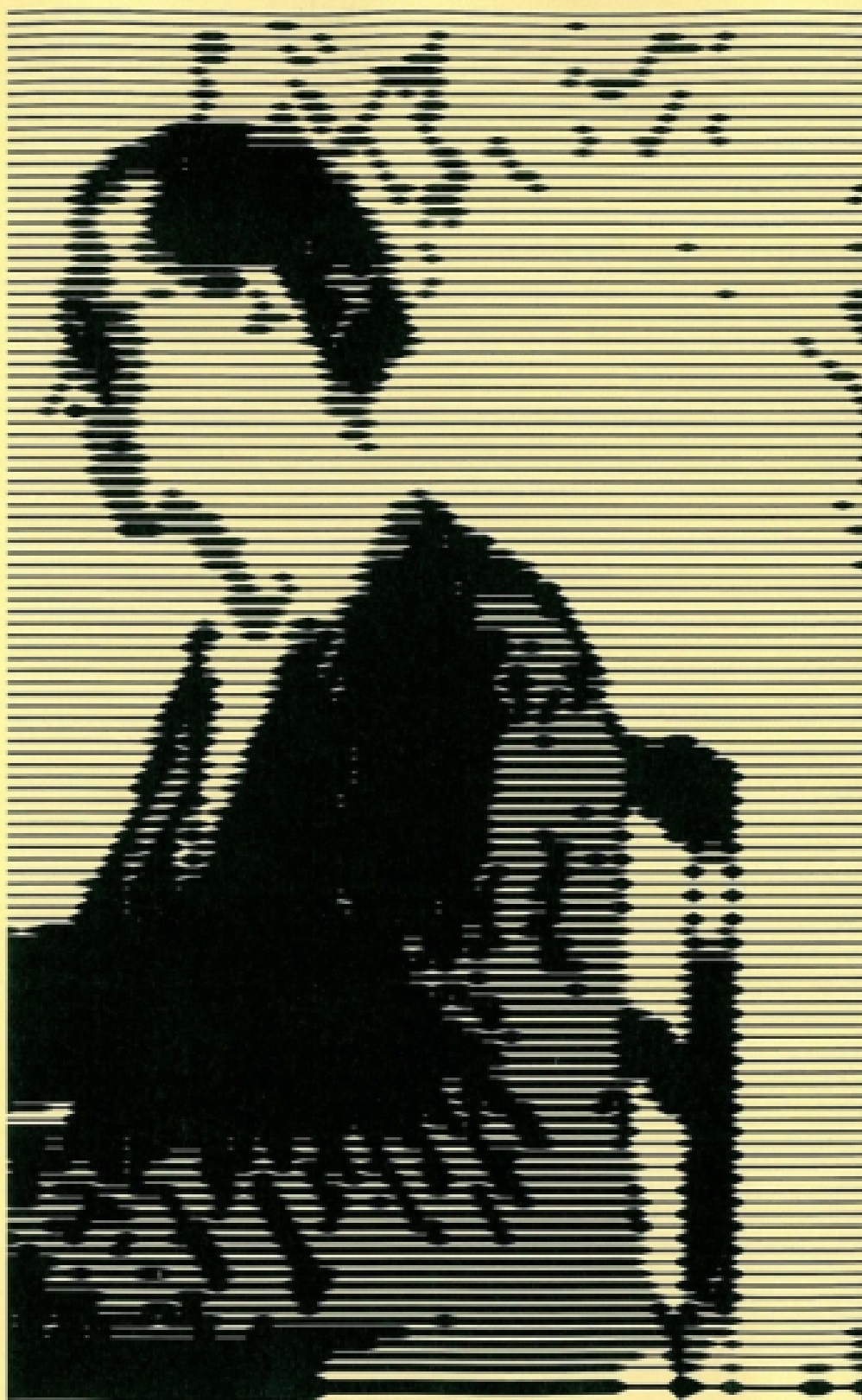
R
O
Z
U
M
Ě
T

H
U
D
B
Ě

J H
A A
R V
O L
M Í
Í K
R

(ED.)

na
MU



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 2014.

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/>.

© Akademie múzických umění v Praze

© Editor Jaromír Havlík

© Jiřina Dvořáková, Jaromír Havlík, Elena Knápková, Tomáš Krejča,

Otomar Kvěch, Lubomír Spurný, Vladimír Tichý

© Design Štěpán Marko

ISBN 978-80-7331-769-0 (iPDF)

ROZUMĚT HUDBĚ

Sborník vybraných příspěvků
z kolokvia *Hudební analýza
jako prolnutí interpretace,
invence a intuice* pořádaného
KTDH HAMU 26. 11. 2014
v Praze

Jaromír Havlík (ed.)

Obsah

6

*K výuce předmětu Rozbor skladeb pro
posluchače interpretačních oborů na vysoké
hudební škole*

Vladimír Tichý

12

*Významovost jako společný cíl a propojení
teoretické analýzy hudebního textu
a konkrétního interpretačního ztvárnění*
Jiřina Dvořáková

26

*Analýza klavírních skladeb Oliviera
Messiaena*
Elena Knápková

42

*Der Tonwille a Das Meisterwerk in der Musik
Heinricha Schenkera: příspěvek k dějinám
hudební teorie*
Lubomír Spurný

52

*Základní pojmy tektoniky a obecná
strukturační schémata jako analytický nástroj*
Tomáš Krejča

76

*Smysl, cíl a metodologie výuky hudební
analýzy skladeb*
Otomar Kvěch

82

Proč analyzovat skladby tzv. kleinmeisterů?
Jaromír Havlík

85

Program kolokvia

Motto:

„Uši vás vždy povedou
správně. Vy však musíte
vědět, proč!“

Anton Webern

Je třeba rozumět hudbě, kterou posloucháme? Je třeba rozumět hudbě, kterou interpretujeme? Co to vůbec znamená *rozumět hudbě*? Lze skladatelův záměr při nastudování nové skladby poznat a pochopit intuicí, nebo je smysluplné (či dokonce nezbytné) zapojit myšlení? Je vnímání a poznávání hudby, její komponování, interpretace, poslech a prožitek toho všeho proces probíhající vědomě, nebo na úrovni podvědomí? Potřebuje interpret rozebírat skladbu, kterou studuje? Pokud ano – co, proč a jak rozebírat? Čeho si v notovém zápisu všímat? Lze k nalezení vlastní představy o nově studované skladbě a k jejímu následnému vystavění dospět na základě pocitu, nebo úvahy?

Tyto a mnohé další otázky se snaží zodpovědět sborník sestavený z výboru příspěvků, jež zazněly v rámci kolokvia *Hudební analýza jako prolnutí interpretace, invence a intuice* pořádaného Katedrou teorie a dějin hudby Hudební a taneční fakulty Akademie múzických umění v Praze 26. 11. 2014.

K výuce předmětu Rozbor
skladeb pro posluchače
interpretačních oborů na
vysoké hudební škole

Vladimír Tichý

Vážené paní kolegyně, vážení páni kolegové, milí účastníci našeho kolokvia, dovoluji mi, abych zahájil naše jednání krátkou zmínkou o podnětech k jeho konání.

Tomuto kolokviu předcházela živá a bohatá diskuse na půdě katedry teorie a dějin hudby HAMU po celou dobu letního semestru, počínaje únorem tohoto roku. Cílem této diskuse bylo vyměnit si navzájem – mezi námi, hudebními teoretiky – zkušenosti a názory na předmět Rozbor skladeb, jeho místo a funkci ve studijních plánech interpretačních studijních oborů, hledat nejvhodnější způsob výuky, ujasnit si např. specifika plynoucí z otázky, jaký smysl má mít Rozbor skladeb pro posluchače interpretačních oborů – na rozdíl např. od posluchačů oborů Skladba či Hudební teorie. Nyní se k rozpravě o těchto otázkách scházíme též s vámi, hudebními interprety; pokud byste naši rozpravě naslouchali a přispěli k ní i svými názory, podněty, náměty, byli bychom potěšeni.

Připomeňme si něco z historie. Jak je známo, Akademie múzických umění v Praze se svými třemi fakultami (Divadelní, Filmovou, Hudební) byla založena dekretem prezidenta Beneše v říjnu 1945. Studium bylo zahájeno počínajíc akademickým rokem 1946/47. Koncepti Hudební fakulty jako vysoké hudební školy připravovala – v návaznosti na Pražskou konzervatoř a její mistrovskou třídu – tajně již v době nacistické okupace skupina pedagogů Pražské konzervatoře. Největší podíl na této přípravě měli Václav Holzknecht, Emil Hradecký a Karel Janeček.

Studijní plány, podoba hlavních oborových předmětů i je doprovázejících předmětů hudebněteoretických, historických a estetických, to vše vychází z úvah opírajících se o zkušenosti a praxi mistrovské třídy Pražské konzervatoře a zároveň zajišťuje kvalitní plnění vysokoškolských požadavků na výuku na nově vznikající fakultě. Právě profesor Karel Janeček jako výrazná a respektovaná osobnost novodobé české hudební teorie navrhl a propracoval koncepti hudebněteoretického bloku studia, a to v podobě, která ve svých hlavních rysech žije dodnes.

V prvních dvou letech studia je posluchačům studijních oborů Skladba, Dirigování a Hudební teorie přednášen v rámci teoretického bloku speciální kurz Teorie skladby a k němu se pojící seminář Studium skladeb, vyznačující

se mj. značně vysokými nároky na práci v oblasti hudební analýzy. O smyslu těchto předmětů i jejich nároků pro budoucí skladatele, dirigenty a hudební teoretiky není pochyb.

Posluchači všech dalších hudebněinterpretačních oborů (kromě dirigentů) se pak v prvních dvou letech pod vedením pedagoga aktivně zúčastňují práce v rovněž analyticky orientovaném povinném seminárním předmětu Rozbor skladeb. Jeho výuka probíhá v několika paralelních skupinách o maximálním počtu 12 posluchačů ve skupině, čímž je každému členu skupiny zajištěna možnost samostatného seminárního výstupu alespoň jedenkrát za semestr. Po totéž dvouleté období (dnes prodloužené ještě o jeden semestr) navštěvují posluchači všech hudebních oborů přednášku Dějin hudby. Tato přednáška probíhá pro všechny posluchače ročníku společně. V následujících ročnících pak pokračuje teoretický blok v předmětech Estetika, Hudební estetika, Seminář estetiky...

Hudebněteoretickou část výuky na HAMU zaštiťoval od počátku svou autoritou prof. Janeček. Nemohu zde nepřipomenout, že jsem měl štěstí přednášky i seminář profesora Janečka ještě osobně zažít a že to pro mne byl zážitek nezapomenutelný. Hluboké znalosti, zkušenosti, pronikavost myšlení, lidská moudrost profesora Janečka, to pro mne dodnes představuje veliký vzor a inspiraci.

Rozbor skladeb, adresovaný interpretům, byl prof. Janečkem pojat jako logické vyústění a zastřešení konzervatorních předmětů Nauky o harmonii, Nauky o kontrapunktu, Nauky o hudebních formách. Byl zamýšlen jako jejich vzájemný průnik, syntéza, jako završení stavby klenbou spočívající na pilířích tvořených těmito předměty a navzájem je propojující.

Dovolte mi, abych nyní ocitoval svou poznámku pronesenou v roce 1999 na muzikologické konferenci v Olomouci, věnované problematice výuky rozboru skladeb, poznámku vyslovenou na základě praktické zkušenosti pedagoga:

„Na začátku analytického semináře mnohdy padne otázka: ‚Co máme rozebírat, formu nebo harmonii?‘ Anebo později, při plánování osnovy ročníkové či diplomní práce můžeme vyslechnout úvahu: ‚Napíšu několik kapitol textu (životopis, historické souvislosti apod.) a nakonec udělám nějakou analýzu.‘ V obou těchto případech chybí jasný zá-

měr, důvod, smysl analýzy, otázka, co chci analýzou vlastně zjistit, získat. – Oběma příklady bych chtěl ilustrovat to, co by nemělo být: totiž chápání hudební analýzy jako jakéhosi povinného penza, „daně císaři“, již se „sluší“ odvést jako obligátní náležitost práce (např. monografie osobnosti skladatele či interpreta apod.). Výsledkem pak mnohdy bývá pouhý rutinní popis standardních skutečností (výčet harmonických funkcí, konstatování počtu formových dílů a výčet jejich názvů apod.), nikoliv analýza. *Skutečnou hudební analýzu je totiž třeba chápat jako tvůrčí činnost.*“^[1]

Vraťme se znovu k otázce po smyslu studijního předmětu Rozbor skladeb pro studenty interpretačních oborů hry na nástroj a zpěvu. Kladl si ji a řešil ve své době Karel Janeček, dnes po více než půl století si ji klademe znovu. V čem tedy vidím přínos Rozboru skladeb pro studenty interpretačních oborů?

Zamysleme se např. nad tektonikou, což je Karlem Janečkem zavedený a podle něho v našem prostředí užívaný pojem týkající se stavby hudebního celku, faktorů a složek, které se na stavbě podílejí, úvah o kontrastech a vnitřních i vnějších scelovacích prostředcích atd.^[2] Často slyšíme, že tektonika je disciplína adresovaná výlučně skladatelům. Je tomu opravdu tak? Je tektonika jen pro skladatele? – Rozhodně nikoli! Interpret také přece musí přemýšlet o stavbě hudebního celku: skladatel stavbu „projektuje“, interpret svým výkonem jeho projekt realizuje a vykládá!

Anebo zvažme další možný praktický přínos analýzy pro interpretaci: podpora představivosti, fantazie, paměti. Obecně lépe, kvalitněji, snadněji se představuje a zapamatovává strukturovaný útvar než nestrukturovaná suma jednotlivých prvků. Právě schopnost kvalifikované analýzy napomáhá orientaci ve struktuře studované skladby. Chápe-me ji lépe, víme-li, proč je to uděláno právě takto. Orientace

1 Tichý, Vladimír. „Hudební analýza jako stimul a nástroj rozvoje kreativity“. In: *Olomoucké jarní muzikologické konference. Sborník referátů ze 3. a 4. ročníku: Hudební analýza (druhy; metody; didaktické přístupy), mezipředmětové vztahy disciplín učitelského studia hudební výchovy*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, s. 13.

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

v hierarchii hudebního celku nám pak umožňuje rozlišení podstatného a podružného, pomáhá nám pochopit a prožít smysl různých detailů a vztahu mezi nimi a celkem.

10

Vraťme se ke zmíněné diskusi na katedře, vykrytalizovaly z ní zhruba 3 okruhy otázek:

1. Chceme chápat předmět Rozbor skladeb a jeho výuku jako osvětu, rozšiřování obzoru do dosud nepoznaných oblastí, anebo jako servis, službu interpretačním oborům? S tím souvisí též např. možnost zvolit si k rozboru skladbu, kterou studují jako interpret a hrají. – Anebo jako kombinaci obou přístupů? V tom případě – v jakém vzájemném poměru?
2. Máme organizovat skupiny Rozboru skladeb podle oborů, nebo na to nebrat zřetel?
3. Jak studenty motivovat, aby nevnímali Rozbor skladeb jako nutnou nepříjemnou povinnost, ale aby se na něj těšili? Tento předmět by přece měl studenty bavit! – Rozbor skladeb, to přece může být též dobrodružná hra, jako detektivka na téma – „Skladatel přistižen přičinu!“

Dále si dovolím ocitovat jako příklad asi šest vybraných otázek z několika desítek, které padly v našich diskusích na katedře – pro zajímavost i pro vaši inspiraci k vašemu případnému vstupu do rozpravy na našem dnešním kolokviu:

Doporučujete v rámci výuky předmětu Rozbor skladeb rozebírat větší množství skladeb se zaměřením pozornosti na některé hlavní rysy každé z nich, anebo dáváte přednost menšímu počtu skladeb (popř. jen jediné) s důrazem na hloubku analytického pohledu?

Jak přistupovat ke stylové a žánrové rozmanitosti hudby zvolené k rozboru? Podle jakých obecných zásad přistupovat k volbě stylového zaměření skladeb zvolených k rozboru? Jste pro preferenci některých stylových či žánrových zaměření? – Pokud ano – kterých, a proč?

Co interpret ke svému studiu skladby a její realizaci formou konkrétního interpretačního výkonu „potřebuje“ znát o studované skladbě? – To, co potřebuje, by rozhodně nemělo být míněno jako návod, „recept“, jak se stát

dobrým interpretem! Co by mu podle vašeho názoru měl rozbor skladeb dát? Co je naopak ve stávající formě výuky předmětu Rozbor skladeb podle vašeho názoru zbytečné?

K otázce, zda může analýza skladeb studenty interpretačního oboru bavit: co vše může učitel udělat pro to, aby Rozbor skladeb studenti vnímali jako předmět, který je zajímavá a je pro ně atraktivní?

Je třeba rozumět hudbě, kterou posloucháme? Je třeba rozumět hudbě, kterou interpretujeme? Co to vůbec znamená *rozumět hudbě*?

Potřebuje interpret rozebírat skladbu, kterou studuje ve svém hlavním interpretačním oboru? Pokud ano – co, proč a jak rozebírat? O čem a jak přemýšlet? Čeho si v notovém zápisu všimat? Lze k nalezení vlastní představy o nově studované skladbě a k její následné realizaci dospět na základě intuice, nebo úvahy?

Jak vidíte, je toho mnoho, o čem se dá v souvislosti s Rozborem skladeb a jeho výukou pro interprety přemýšlet a debatovat. Dovolte mi, abych závěrem svého příspěvku ocitoval ještě pár vět ze svého již výše citovaného olomouckého vystoupení jako odpověď na otázky vyslovené v úvodu:

„Co máme v zadané skladbě rozebírat? – Rozebírejte cokoli, co se vám ve skladbě jeví jako zajímavé, hodné pozornosti. Neskončete u pouhého konstatování věci, snažte se postřehnout zjevné i skryté strukturní vztahy, jejich hierarchii – a zejména – funkci všeho, co se vám ve struktuře jeví jako podstatné. Nestačí říci, že je to tak a tak uděláno. Je třeba pokusit se odpovědět na otázku, proč skladatel zvolil právě takovéto řešení. – To je v podstatě jádrem Janečkovy metody aktivizované analýzy. – A k oné úvaze – ,několik kapitol textu a nějakou analýzu na závěr': nikdy v žádné práci – ročníkové, seminární, diplomní – neusilujte o ,analýzu pro analýzu', vždy by měla předcházet jasná otázka, co chcete analýzou zjistit, anebo – ještě raději – hnacím motorem vaší analytické aktivity by měla být vaše nutková zvědavost, zvědavost, přirozená touha po poznání neznámého, po odkrytí tajemství jevu zvaného *hudba*.“^[3]

Významovost jako společný cíl a propojení teoretické analýzy hudebního textu a konkrétního interpretačního ztvárnění^[1]

12 *Jiřina Dvořáková*

1

Příspěvek je (s mírnými úpravami) převzat z časopisu *Musicologica Olomucensia* – Dvořáková Marešová, Jiřina. „Významovost jako společný cíl a propojení teoretické analýzy hudebního textu a konkrétního interpretačního ztvárnění“. *Musicologica Olomucensia*. 2014, č. 20, s. 37–46.

Předkládaná studie se zabývá *hudební analýzou* jako svébytným fenoménem, který zasahuje nejen do oblasti hudební teorie, ale i do reálné podoby znějícího díla. Hudební analýzu popisuje jako myšlenkový proces, jenž může obsahovat více principů nazírání, různé typy svého zaměření a různé analytické cíle. Zároveň se pokouší nalézt styčné plochy těchto přístupů, jejich možné myšlenkové paralely a vzájemnou vztahovost.

Podíváme-li se do historie hudební analýzy^[2] objevíme dva základní, zdánlivě protichůdné myšlenkové přístupy. Oba čerpají z grafické podoby hudebního díla.^[3] Jeden jeho prostřednictvím rozkrývá strukturu díla a popisuje tektoniku jeho stavebného, kompozičně intenčního dění. Je analyticky deskriptivní. Definuje jednotlivé jevy uvnitř hudební struktury, jejich funkci, vztahovost a hierarchii. Podává jakýsi *statický* myšlenkový „obraz“ o díle. Jsme zvyklí jej nazývat *hudebněteoretickou analýzou*. Druhý přístup je čistě interpretační; upřednostňuje reálně znějící podobu díla a jeho možné proměny. Je *dynamický*, vychází z kauzality hudebních jevů, která je určována vlastním průběhem díla. Nazýváme jej *interpretační analýzou*. Oba přístupy se často společně skrývají pod zmíněným pojmem *hudební analýza*. Čím se vzájemně liší, a naopak – čím se vymezují?

Obecný hudebněanalytický pohled zaručuje systematický rozbor struktury, která je mu předkládána. Definuje dominantní prvky struktury, hierarchizuje je a popisuje jejich vzájemné vztahy, které také třídí podle významu a funkce v dané struktuře. Podle tohoto vymezení by se dalo říci, že je analýza jakousi formou výkladu, chcete-li interpretace. Např. určení jednotlivých jevů (prvků struktury a vztahů mezi nimi) sice podléhá objektivním kritériím, ale definice jejich funkce a významu nemusí mít

2 Např. Schenker, Heinrich. *Der Tonwille: Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht, Heft 1–10* [od roku 1924 *Der Tonwille: Vierteljahrsschrift zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht*]. Wien: Universal-Edition, 1921–1924; Seashore, Carl E. *In Search of Beauty in Music: A Scientific Approach to Musical Esthetics*. New York: The Roland Press, 1947 ad.

3 Stručný přehled o vnímání grafického zápisu a jeho dobových principech realizace přináší tento text později.

jediné platné řešení, přestože objektivní kritéria nejsou porušena. Tato víceznačnost je dána samotnou podstatou popisované struktury; je totiž umělecká, nikoli exaktní. Její charakteristika vyplývá z širokého významového pole jednotlivých jevů. Nemusí se měnit samotná podstata jevu, ale mohou se měnit významové souvislosti kolem něj. Při každé analýze tak vzniká nové, originální vyložení textu, závislé také na hloubce analytického pohledu a kreativitě analytikova přístupu.

Při tomto vymezení pojmu *hudební analýza* jsme měli primárně na mysli *teoreticko-výkladový* přístup. Vkrádá se však myšlenka, jestli neexistují ještě jiné formy výkladu, charakteristické např. cílem svého verbálního či neverbálního výstupu? Jako opoziční k *hudebněteoretické analýze* nás okamžitě napadne analýza *interpretační*. Té se budeme v následující studii věnovat podrobněji. Hledejme tedy další formy výstupů, které mohou ve své struktuře nést výkladové prvky:

Jednou z těchto forem analýzy je např. *hudebněkritická práce* s grafickou podobou díla. Různé edice se díky svým tvůrcům stávají přímo „interpretačně návodnými“ a opatřují původní grafický zápis hudebního díla výkladovými momenty pro interprety, jako např. obloučky naznačující frázování, tektonické celky, další dynamická znaménka, přidané akcenty a značky pro tzv. „artikulaci“ melodických linek, agogická znaménka apod. Tento výkladový přístup je již částečně překonán. V současné době se muzikologická práce zasloužila o „čistotu a původnost“ předkládaných notových materiálů. Přesto jsou však v praxi užívána i starší vydání, zejména díky internetovým serverům nabízejícím bezplatné šíření notových materiálů. Dalším příkladem tohoto způsobu může být zásah samotného tvůrce do svého nového díla; myslím tím momenty před premiérami děl, kdy často dochází k neúplnému pochopení hraného díla interpretem a autor dodatečně zpřesňuje jeho notový zápis. Takový „opravený“ notový materiál může být pocítován jako jakýsi interpretační limit pro následující interprety.

Jinou formou analytického výkladu může být hudební kritika vymezující představu autora článku proti reálné koncertní produkci. Přestože se kritik snaží o maximální

míru objektivitu svého přístupu, konfrontuje vlastní vidění umělecké reality či představu o tom, co je „obecné“ vnímání díla, s živým výkonem. Pokud není dostatečně hudebně-analyticky zpraven o struktuře hraného díla, může jeho hodnocení postihovat jen povrchní či dokonce náhodné interpretační jevy vycházející z reálného provedení díla. Někdy se kritika omezuje jen na informace „nevýkladové“, popisné či historické. V takových případech hodnotíme kritický příspěvek jako nedostatečný, nenaplňující svou funkci a svým způsobem nadbytečný. Sklouzne-li kritická stať do roviny „autorského výkladu“ díla, čtenář je právem nedůvěřivý ke sdělovaným informacím; teze ztrácí požadovanou míru objektivitu hodnocení.

Podívejme se nyní podrobněji na *oblast interpretace*. Analyticko-výkladový moment vnímáme jako neoddiskutovatelný. Přiblížme si strukturu tohoto dění a pokusme se poté komparovat tento analytický přístup s analýzou hudebněteoretickou: Každý interpret vychází z *grafické podoby hudebního díla*, která je více či méně limitována *způsobem* svého záznamu. Skladatelova intence je tak zašifrována do souboru znaků, které je interpret nucen rozpoznat a zařadit do hudebního proudu. Jedná se o cílený proces, ve kterém každý rozklíčovaný grafický jev dostane svou zvukovou podobu a je zařazen do významového systému, hierarchicky rozčleněného od obecných tektonických jevů až po projevy nejosobitějších detailů. Vše musí být čitelné, logické a dle současné interpretační etiky – co nejvíce vystihovat tzv. původní představu autora o znění daného díla.

Sémantická pole interpretačního projevu skýtají v určité míře možnosti osobitého interpretova přístupu, ne vždy je však tato oblast vnímána jako žádoucí. K jisté míře interpretace však musí docházet v každém případě. Důvodem je už pouhá skutečnost, že s uměleckým dílem pracuje větší počet umělců: Oblast literární teorie, díky osobnosti literárního vědce Václava Černého,^[4] má tento moment tvořivého uchopení uměleckého díla vyřešen čapkovskou

premisou, že *literární dílo je po svém dokončení obdařeno vlastním uměleckým životem*.

Síla autorovy intence, vedena často velmi přesnou zvukovou představou o hudebním díle, takovýto svobodný přístup budoucí interpretace do určité míry vylučuje a snaží se „zpřesňováním“ grafického záznamu díla limitovat nežádoucí možnosti následné interpretace. Jaké jsou tedy principy ovlivňující vlastní zvukovou podobu díla? Jaký vliv má na tuto podobu konkrétní osobitý interpretační výklad? Jaké faktory ovlivňují jeho podobu? Jaké jsou styčné, a naopak rozdílné momenty ve vnímání tohoto grafického výstupu díla – při teoretickém a při interpretačním výkladu?

16

Aby se nám podařilo uspokojivě odpovědět na výřečné otázky, musíme nahlédnout do filozofické či hudebně estetické roviny problematiky, která již dlouhou dobu řeší vztah fenoménu „hudební dílo“, jeho vymezení a vztah k vlastní „grafické podobě“ a následné „interpretaci“. Předklasicistní hudba akutně neřešila ve své grafické podobě budoucí jakost interpretačního projevu. Počítala s poučeností a dobovou hudební zkušeností interpretů.^[5] Notový zápis byl osvobozen od naznačení tektonických a obecných interpretačních jevů. Obsahoval převážně pouze různá „vybočení“ ze standardního způsobu hry. Jinak se počítalo s velkým podílem interpreta na celkovém vyznění hudebního díla. Interpret byl tedy jakýmsi „spolutvůrcem“.

Klasicistní práce s dynamikou hry si vyžádala pevnější sepětí mezi interpretem a autorovou představou o díle. Tato tendence vyústila v 19. století ve velmi podrobný grafický záznam díla. Rakouský muzikolog Eduard Hanslick dokonce počítal s možností, že grafický záznam díla je vlastně nejdokonalější podobou hudebního díla.^[6] „Dokonalost interpretace“ je tak definována jako co nejpřesnější realizace notového zápisu. Otakar Hostinský byl ve svých úvahách velkorysejší. Za ideální výstup pro výsledné vyz-

5 Např. Quanz, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752, ad.

6 Černý, Miroslav K. „Problém hudebního díla, jeho podstaty, identity a forem existence“. *Estetika*. 1974, roč. 11, č. 3, s. 165.

nění hudebního díla považoval pomyslné „splnutí“ autora a interpreta v jedinou uměleckou osobnost.^[7]

20. století vneslo do této problematiky více relativity. Roman Ingarden^[8] přišel s myšlenkou nezávislosti hudebního díla na svém reálném provedení. Relativizoval jednotlivá provedení v čase, ve kterém se mění povaha zpětných estetických soudů a hodnocení. Podobný pohled měla také Zofia Lissa, která definovala hudební dílo jako autorem vymezený časový průběh hudebního dění, neboli sled a charakter jednotlivých fází v díle.^[9] Připouštěla jistou míru časové licence, kterou má interpret možnost modifikovat.

Odhlédneme-li od filozofických pohledů na problematiku a podrobíme-li krátké analýze samotný interpretační proces, odhalíme překvapivě logickou strukturu tohoto kreativního dění. Každý umělecký výkon je složen z mnoha interpretačních jednotlivostí, které jsou tvarovány různými kritérii.^[10] Aby se daný umělecký projev dal hodnotit jako profesionální, očekáváme uspokojivou realizaci tzv. *primární roviny* souboru těchto kritérií. První oblast se týká *technické roviny provedení*. Máme na mysli samotné technické zvládnutí nástroje, bezproblémovou hru bez nadměrných závad. Další rovinou, kterou pro nerušené vnímání díla potřebujeme, je rovina *obecné interpretační přípravy*, kterou můžeme definovat jako základní poučenost o stylu, charakteru a vkusu provedení díla na základě interpretačně historických informací.

Třetí rovina, kterou podvědomě považujeme za nejúčinnější, je *rovina sémantická – významová*. Každý detail, který dílo ve své grafické podobě zachovává výslovně, někdy i latentně (avšak logicky – díky poučenosti z předchozího jmenovaného přístupu), je interpretačně proveden. Pod tato kritéria spadají všechny momenty melodické, harmonické,

7 Tamtéž, s. 166.

8 Ingarden, Roman. „Zagadnienie tożsamości dzieła muzycznego“. *Przegląd Filozoficzny*. 1933, roč. 36, č. 4, s. 320–362.

9 Černý, M. K. „Problém hudebního díla, jeho podstaty, identity a forem existence“, s. 179.

10 Dvořáková-Marešová, Jirina. „Metoda analýzy interpretačního výkonu“. *Živá hudba*. 2012, č. 3, s. 96–107.

tektonické, metrické i konkrétně rytmické, které nesou významovou důležitost či zajímavost a jež jsme schopni zaznamenat či identifikovat poslechem. Spadají sem samozřejmě i detaily z oblasti dynamiky, agogiky a celkového výrazu provedení.

Všechny jmenované elementy se však mohou odehrávat ještě na vyšší – *sekundární rovině*, kterou už nevnímáme jen jako elementy „uspokojivé“, ale výjimečné, jedinečné, někdy až geniální. Technickou rovinu hodnotíme jako bravurní, virtuózní či osobitou; interpretační poučenost je povznesena do roviny „pohrávání si“ s prvky daného stylu a charakteru skladby a v rovině významové jsme ohromeni množstvím informací ve formě nápaditých a invenčních momentů interpretačního výkonu. Právě pro tuto charakteristiku by bylo možné rovinu „sekundárních“ interpretačních prvků označit jako rovinu vlastního interpretačního výkladu. Co je tedy principem tohoto výkladu? Předchází mu fáze, která by se dala nazvat interpretační analýzou? Obě otázky jsou pro následující výklad zásadní.

Při popisu primárních interpretačních prvků jsme narazili – vedle jakéhosi „técné“ interpretačního výkonu – na bohatou skupinu prvků *významových*, které se ve své sekundární rovině provedení vyznačují velmi charakteristickou podobou. Právě oblast *výrazného* sémantického projevu odpovídá naší představě o výkladu. Každý ztvárněný prvek je tak opatřen jednoznačnou a specifickou podobou, která tím nese jasnou výpovědní hodnotu. Pro umělecký výkon však není důležitá jen vlastní izolovaná podoba takového prvku, jak je mnohdy mylně vnímáno, především v pedagogickém přístupu. Podoba každého takového prvku je formována *hudební souvislostí*, ve které je prvek zařazen. Autorova intence tuto významovost kóduje do grafického zápisu díla, ale reálnou podobu zachytit nemůže; respektive zachycuje pouze jedno – byť ideální – řešení daného hudebního proudu.

Reálné provedení hudebního díla je totiž svou podstatou a situací, ve které je uváděno, vybaveno mnohem větší mírou významové svobody, než je možné zachytit graficky. Hudební znak, stejně jako v psaném textu slovo, je nositelem větší či menší skupiny významových variant,

kteře jsou všechny pravdivé. Jejich přesný výběr v daném momentě je dán až vztahem s významy prvků předcházejících a následujících. Jinými slovy, jakost hraného prvku a jeho konkrétní reálná podoba je plně závislá na hudebním dění, které mu předchází a které po něm následuje. *Hudební souvislost* je tedy demiurgem konečného výběru z významových variant hudebního jevu.

Tuto hudební souvislost pak samozřejmě určuje interpret – svou mírou pochopení a ztotožnění se s hudební strukturou, která mu ožívá pod rukama. Je na něm, jakou reálnou hierarchickou hodnotu přiřadí ztvárňovaným jevům; a to jak vědomě, tak často i náhodně. Významová hierarchizace jevů a jejich strukturace je pro výslednou podobu hraného díla zásadní. Tento myšlenkový moment nás značně přiblížil k teoretické analýze hudebního textu. Nabízí se idea, že interpretační analýza je na analýze hudebně-teoretické závislá a je jí podřízená. Je tomu skutečně tak?

Tektonická struktura díla je samozřejmě neměnná pro oba přístupy. Jakost a funkce jevů tvořících strukturu také. Všechna graficky zaznamenaná označení v hudebním textu, která podporují vznikající význam, jsou neoddiskutovatelná. Kde tedy hledat odlišnost?

Odlišnost je dána reálným zvukovým projevem. Interpret může být obeznámen s jevy, které jsou kompozičně zajímavé – např. račí postupy v tématech, důsledná motivická práce zasahující až do roviny figurací, paralelní témata citovaná izorytmicky, popř. v nezpěvných intervalech, symetrie hudebního dění, polyfonní práce ve středních hlasech jako doprovodný prvek tématu apod. Ne vždy je v silách interpreta tuto „vědomost“ předat posluchačům tak, aby hudební struktura neutrpěla velkým úsilím o toto ztvárňování. Často bývá interpretačně účinnější ponechat zmíněné jevy „latentně ukryty“ v interpretované hudební struktuře a nechat promlouvat jevy, které jsou hierarchicky důležitější – např. jevy tektonické (předěly frází apod.), nebo vybrat jen některé tyto „zajímavosti“ a jiné ponechat jako hádanku pro posluchače, zakódovanou v hudebním proudu.

Právě pestrost ztvárňování jakýchkoli realizovaných jevů je nutností. Např. náznak sekvenčního postupu, opa-

kované tóny, výrazná strofičnost hudebního projevu, neboli hudební dění, které má ve své struktuře jakýkoli opakující se moment, musí interpret vybavit další rovinou významu: postavit opakující se jevy do dynamické, agogické či přímo tempové gradace apod., aby nedocházelo k vyjádření jakéhosi stereotypu. Ten totiž způsobuje pokles posluchačovy pozornosti, který je pro vnímání hudebního proudu nežádoucí.

Pro interpreta tedy není podstatná jen pouhá klasifikace hraného jevu. Opět je zařazuje do významových souvislostí, které na vyšší rovině významu vytvářejí nové, především dynamické dění. Podobný úkol má před sebou interpret i v případech velmi pomalých temp, kdy hudební struktura ve své reálné podobě může ztrácet souvislost už jenom tím, že je pomalu rozložena v čase. Interpret stojí před nelehkým úkolem – překlenout tuto časovou diskvalifikaci a udržet významovou linku (a tím posluchačovu pozornost) i přes fyzicky se „rozpadávající“ tónový pohyb. Teoretická analýza takový moment řešit vůbec nemusí. Jevy svou funkci, jakost a význam neztrácejí v žádném tempovém rozložení v čase.

Pro teoretickou hudební analýzu bývá také svým způsobem vedlejší např. žánrové označení hraného díla. Jevy tvořící strukturu jsou napříč styly a žánry ve svých principech klasifikovatelné obdobně. Pro interpretační analýzu nikoli. Dílo, které je např. založeno na bravuře a vysoké rychlosti veškerého metricko-rytmického dění, upřednostňuje tento moment např. před harmonickým průběhem hudby. Rychlost hrané melodické struktury je pak „vyšší kartou“. Podléhá většinou pouze hlavnímu tektonickému členění, bez něhož by působila jako beztvář.

Rozdíl mezi interpretační a teoretickou analýzou tedy tkví především v tom, že cílem interpretační analýzy není odhalit každý hudebněteoretický jev a poukázat na něj. Stojí před úkolem diferencovat jevy nezbytné pro pochopení vnímané hudební struktury a jevy, které mohou být ukryty v dané struktuře i nadále latentně. Nemůže se spokojit s pouhým interpretačním „konstatováním“ ztvárňovaných jevů. Staví je do významově vyšších souvislostí

a opatřuje je tak dalším významovým děním. Vyhledává kontrastní jevy, a dokonce má též tu výsadu, že může ze struktury vypíchnout i jevy detailní, které podtrhnou vtip, zajímavost, hravost či jiný význam hraného úseku – ve jménu interpretačního oživení.

Jinými slovy: interpret nerealizuje pouhou jakost, funkci a hierarchickou podobu struktury hudebního díla. Určuje novou významovou důležitost všech přítomných jevů tak, aby vznikala jasně členěná, přehledná a logicky představená hudební struktura, která v sobě nese více či méně bohaté detailní významové dění, které je dále členěné. Nese v sobě další významové souvislosti; bývá obohaceno individuálním výběrem vypíchnutých detailních prvků struktury, zejména těch, které nesou kontrast nebo jsou opatřeny výraznou hudební charakteristikou, jež vybízí k interpretačnímu využití.

Výsadou hudebněteoretické analýzy je zase možnost objevovat nekonečné množství jevů, které v sobě hudební struktura ukrývá, a to bez ohledu na jejich možnou realizaci. Může pronikat do hlubokých strukturních souvislostí a nalézat nové kompoziční roviny. Může si pohrávat s definováním vztahů, které hudební struktura ukrývá, a novými významovými poli jejich funkcí modifikovat tektonický výklad díla apod. Může odhalit nejjemnější myšlenkové souvislosti strukturních jevů; může se dostat až na myšlenkovou bázi skladatelovy intence či odhalit vlastní hudební strukturaci díla, o které autor ani původně nemusel mít tušení apod.

Z obou odstavců pociťujeme vzájemnou provázanost, dokonce jakési významové „průniky“ obou přístupů. Z výkladu zároveň vyplývá jasná svébytnost obou pohledů, dalo by se říci i nezávislost, neboť cílem a výstupem svého myšlenkového procesu se jasně odlišují. Přestože jsou oba přístupy tvořivé a vycházejí z jednoho hudebního (grafického) základu. Na jedné straně je preferován výstup zvukový, hlídající časový průběh hudebního dění, jeho význam a souvislosti, na druhé straně stojí výstup myšlenkově verbální, který co nejpřesněji vykresluje vztahovost jevů uvnitř hudební struktury; je také obdařen neustálou touhou poznávat nové polohy jakosti a funkce jevů a jejich postavení uvnitř díla. Je nějaký pohled nadřazen druhému?

Z výkladu je patrné, že úplně ne. Jejich vztah by se dal nazvat jako vzájemná inspirace. Interpretační pohled potřebuje pro prvotní orientaci ve struktuře verbální výbavu a schopnost pronikat do hudební struktury, kterou mu teoretická analýza bohatě nabízí. Ze zkušenosti však sami víme, že to nemusí být jediná cesta, kterou interpret přijímá informace. Velmi často se stává, že interpret napodobuje slyšené nebo se jím nechává inspirovat. Setkáváme se i s fenoménem čistě intuitivního, přesto však správného přístupu.

Zároveň vnímáme, že verbální výbava a schopnost pronikat do struktury díla – při hudebněteoretickém analytickém přístupu – jednoznačně buduje určitý myšlenkový základ, jistou záruku udržení alespoň hrubých tektonických kontur v interpretační analýze. Současně si uvědomujeme, že pouhá realizace vědomostí získaných teoreticky pro vlastní interpretační výklad nestačí a nastupuje rovina další hierarchizace hudební struktury podřízená reálnému průběhu hudby.

Hudebněteoretická analýza má zase jinou výsadu – je sama naprosto svébytná. Dokonce by se dalo říci, že ke svým krokům reálné znění nepotřebuje. Její jedinečnost spočívá v tom, že každý analytik pracuje se svou vlastní zvukovou představou, která neobsahuje interpretační modifikace. Nezabývá se tedy variabilitou možného ztvárnění, ale přímou jakostí zkoumaných jevů a vztahů, které mají jedinou podobu. V některých, již zmíněných momentech se teoretická analýza oprošťuje od jakékoli představy zvuku a kreativně pracuje až na rovině díla, která by se dala nazvat „kompozičně-intenční“.

Oba analytické přístupy se tedy skutečně potkávají pouze na rovině přiřazovaných významů, a to jak v hodnocení *jevů samotných*, tak ve smyslu *jejich vzájemných vztahů* a dalších *hudebních souvislostí*. Jejich konkrétní klasifikace může být stejná, ale liší se zpravidla podobou svého výstupu i mírou významu, který jim je udělen v kontextu celého díla. Oba přístupy klasifikují hudební strukturu. Interpretační upřednostňuje rovinu zvukového průběhu, teoretický atakuje myšlenkovou intenci díla. Oba pohledy se tedy prolínají i vymezují zároveň, mohou existovat ne-

závisle. Jejich vzájemnou součinnost však pociťujeme jako velmi důležitou, inspirativní a pro oba pohledy přínosnou.

Za zmínku stojí ještě jeden tvořivě analytický pohled, a to *hudební improvizace*. Jeho jedinečnost tkví v tom, že jde o kreativní činnost, pro kterou platí svým způsobem kritéria obou analytických přístupů, a to dokonce v rámci samotného vznikajícího, v čase probíhajícího uměleckého tvoření.

Princip, který si improvizace „půjčuje“ z nabídky interpretační analýzy, je ona „výkonová“ nebo také „performerská“ rovina práce s hudebním materiálem. Improvizátor by měl posluchači nabídnout hudební proud, který je v určité míře podobně kvalitní jako jakýkoli jiný interpretační výstup. Pro posluchačův pocit kvalitního uměleckého výkonu musí interpret použít při svém výstupu srovnatelnou úroveň všech interpretačních prvků, byť jde vlastně o „jeho hudbu“. Musí stihnout sledovat nebo alespoň vytvořit věrnou iluzi o interpretační práci s jednotlivými hudebními elementy, o strukturaci hudebního materiálu, o hře s interpretačními detaily i o rozvrstvení základních tektonických rovin vznikajícího „díla“.

Přesně tento moment plynule přechází do oblasti hudebněteoretické analýzy. Improvizátor totiž osciluje mezi osobou interpreta a osobou tvůrce, neboť nesmí ztratit pojem o základních strukturních rovinách svého díla. Musí umět dost přesně odhadnout i délku jednotlivých ploch a účinnost právě používaných hudebních prvků. Jeho autorská intence musí zajistit alespoň základní formální kontury, základní stavební pilíře vznikající kompozice – jako je motivická či tematická práce apod. Rozhodne-li se pro použití konkrétní pevné hudební formy, je žádoucí dostat její charakteristice apod.

Správně se vkrádá myšlenka, že není možné všechny elementy uhlídat v takové kvalitě, kterou nabízí samotný kompoziční či samotný interpretační přístup. Samozřejmě, že při vznikajícím hudebním proudu se improvizátor musí vzdát určitých detailních momentů a jeho právě vznikající dílo zpravidla nemůže jít do takové myšlenkové hloubky jako svébytná kompozice či zpracovaná interpretace.

Velkým pomocníkem je v tomto momentu určitá intuitivní složka tvorby, která selektuje „to podstatné“ a „hlídá“ momenty, jež jsou v jakémkoli smyslu pro vznikající dílo klíčové. Jsou to přesně ty zmíněné analytické principy, které představila naše studie. Výhodou pro improvizátora zůstává, že nemusí všechny roviny postihovat vědomě. Jeho vlastní hudební zkušenost, tvořivost a živá kompoziční intence zaručují alespoň bazální soudržnost vznikající hudby. Kvalitu takového díla může přímo ovlivňovat obeznámenost s právě představenými analytickými přístupy. Čím více je improvizátor zná, tím více se mu rozšiřuje myšlenkový prostor, ve kterém se může velmi svobodně pohybovat a se všemi hudebními jevy, vztahy a souvislostmi „si pohrávat“. Kvalitu improvizace totiž umocňuje lehkost, samozřejmost, logika a bravura, s nimiž improvizátor principy obou analytických přístupů zpracovává. Je tedy jakýmsi „syntetikem“ myšlenkové různosti, kterou ve své šířce obecná hudební analýza verbálně i neverbálně předkládá.

- Clynes, Manfred. „Music beyond the score“. *Communication and Cognition*. 1986, roč. 19, č. 2, s. 169–194.
- Černý, Miroslav K. „Problém hudebního díla, jeho podstaty, identity a forem existence“. *Estetika*. 1974, roč. 11, č. 3, s. 164–182.
- Černý, Václav. *Karel Čapek*. Praha: Frant. Borový, 1936.
- Dvořáková-Marešová, Jiřina. „Metoda analýzy interpretačního výkonu“. *Živá hudba*. 2012, č. 3, s. 96–107.
- . *Teoretické základy varhanní interpretace (na příkladu období 1945–1989)*. Disertační práce. Praha: Hudební a taneční fakulta Akademie múzických umění v Praze, 2013.
- . „Významovost jako společný cíl a propojení teoretické analýzy hudebního textu a konkrétního interpretačního ztvárnění“. *Musicologica Olomucensia*. 2014, č. 20, s. 37–46.
- Friberg, Anders. „Generative Rules for Music Performance: A Formal Description of a Rule System“. *Computer Music Journal*. 1991, roč. 15, č. 2, s. 56–71.
- Hostinský, Otakar. *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961.
- . *Studie a kritiky*. Praha: Československý spisovatel, 1974.
- Ingarden, Roman. „Zagadnienie tożsamości dzieła muzycznego“. *Przegląd Filozoficzny*. 1933, roč. 36, č. 4, s. 320–362.
- Kapr, Jan. *Konstanty*. Praha: Panton, 1967.
- Quanz, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752.
- Seashore, Carl E. *In Search of Beauty in Music: A Scientific Approach to Musical Esthetics*. New York: The Roland Press, 1947.
- Schenker, Heinrich. *Der Tonwille: Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht, Heft 1–10* [od roku 1924 *Der Tonwille: Vierteljahrschrift zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht*]. Wien: Universal-Edition, 1921–1924.
- Spurný, Lubomír. *Heinrich Schenker: Kapitoly z hudební teorie a analýzy*. Praha: Koniasch Latin Press, 2012.
- Sundberg, Johan. „Computer synthesis of music performance in Generative Processes“. In: Sloboda, John A. (ed.). *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*. Oxford: Clarendon Press, 1988, s. 52–69.
- Todd, Neil. „A Model of Expressive Timing in Tonal Music“. *Music Perception Journal*. 1985, roč. 3, č. 1, s. 33–58.
- Windsdor, Luke W. et al. „A Structurally Guided Method for the Decomposition of Expression in Music Performance“. *Journal of the Acoustical Society of America*. 2006, roč. 119, č. 2, s. 1182–1193.
- Zich, Jaroslav. „K problematice hudební interpretace“. *Hudební rozhledy*. 1961, roč. 14, č. 6, s. 240–241.
- . *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. Praha: Supraphon, 1987.
- . „O soudobém reprodukčním slohu“. *Hudební věda*. 1964, roč. 1, č. 1, s. 33–44.
- . *Prostředky výkonného hudebního umění*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959.
- . „Úkoly teorie a estetiky výkonného umění“. *Hudební rozhledy*. 1958, roč. 11, č. 3, s. 102–104.

Analýza klavírních skladeb Oliviera Messiaena

Elena Knápková

Pro skladatele je často práce s klavírem velmi důležitá. V případě Oliviera Messiaena můžeme dokonce hovořit o tom, že se jeho hudební jazyk zrodil přímo u tohoto nástroje. Na strýčkově rozbitém pianinu si jako malý přehrával oblíbené opery a zpíval k nim hlavní role, psal u něj své první skladby a zároveň objevoval skvosty starší i soudobé klavírní literatury. V pouhých dvanácti letech (!) byl jako klavírista^[1] přijat na Conservatoire de Paris. O jeho vynikajícím interpretačním nadání svědčí i četné úspěchy z konzervatorních soutěží. Přestože se později rozhodl pro dráhu skladatele, dokonalé sžití s nástrojem a vynikající znalost jeho technických a výrazových možností je zřetelná ve všech jeho klavírních skladbách. V tvorbě Oliviera Messiaena tedy zaujímá tento nástroj nesmírně důležité místo. Klavíru je věnována jeho prvotina – *La Dame de Shalott* (1917), za svou první zralou kompozici ale Messiaen považoval až cyklus *Préludes* (1928–1929), opět určený pro klavír. Po několika drobnějších skladbách z 30. let vznikají v následujících dvou dekádách gigantická díla – *Visions de l'Amen* (1943) pro dva klavíry, *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* (1944) a *Catalogue d'Oiseaux* (1956–1958) pro sólový klavír. V těchto skladbách mohl díky neomezeným schopnostem interpretky Yvonne Loriodové (později se stala Messiaenovou manželkou) plně využít svůj skladebný i technický arzenál.

Klavíristé tedy mohou snadno objevovat Messiaenův hudební svět prostřednictvím jeho skladeb pro tento nástroj. Autorova hudební řeč je však specifická a interpret může narazit na určité obtíže. V tomto příspěvku bych chtěla na několika příkladech demonstrovat různé analytické přístupy, které lze při studiu Messiaenových skladeb uplatnit. Pianisté do svého repertoáru zařazují nejčastěji *Préludes*, *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* a *Catalogue d'Oiseaux*. Každý z jmenovaných cyklů vyžaduje poněkud jiné uchopení. *Préludes* svou náladou a formou spadají ještě do impresionismu, byť už otevírají nové obzory. *Vingt*

1 Olivier Messiaen je znám spíše jako varhaník. Varhany jeho hudební jazyk nepochybně také významně ovlivnily, začal se jim ale věnovat až na konci roku 1927 (studoval u Marcela Dupré), kdy byl jeho kompoziční styl v mnoha ohledech již vytříben.

regards sur l'Enfant-Jésus jsou stylově zcela svébytné, vyznačují se obrovskou výrazovostí a vnitřní integritou, které je dosaženo promyšlenou architekturou a používáním cyklických témat. *Catalogue d'Oiseaux* je nejrozsáhlejším cyklem, ale souborně není příliš často uváděn. Ačkoli i on tvoří soudržnou formu, posluchači jej spíše vnímají jako koláž zachycující jednotlivé ptáky v jejich prostředí.



OLIVIER MESSIAEN U KLAVÍRU (1938 NEBO 1939) – V PETICHET MĚL SKLADATEL LETNÍ DŮM, KDE PŘES PRÁZDNINY KOMPONOVAL.^[2]

Hudební jazyk Oliviera Messiaena

Přes všechny uvedené rozdílnosti mluví tyto skladby společným jazykem – stejně jako celé Messiaenovo dílo. A tento jazyk by měl každý jeho interpret znát. Olivier Messiaen vytvořil specifický svět vlastních pravidel, který může být (i vzhledem k jeho dalším jedinečným zájmům a preferencím – vsudypřítomnosti katolické věrouky i okouzlení avantgardou, lásce k ptačímu a křesťanskému liturgickému zpěvu, synestézii atd.) pro interpreta zvyklého na „běžný repertoár“ zpočátku značně neobvyklý. Nedocenitelnou pomůckou pro seznámení se s Messiaenovým hudebním myšlením je jeho spis *Technique de mon langage musical*^[3]

2 Hill, Peter – Simeone, Nigel. *Messiaen*. New Haven – London: Yale University Press, 2005, s. 81.

3 Messiaen, Olivier. *Technique de mon langage musical*. Paris: Alphonse Leduc, 1944.

[Technika mé hudební řeči],^[4] který pojednává o jeho kompozičních postupech. Přiložené notové ukázky a autorova obrazná vyjádření pomáhají čtenáři získat ucelenější představu o struktuře kompozic a o tom, jakou náladu, barvu či afekt jednotlivé hudební prostředky vyjadřují. Alespoň základní znalost této publikace je nezbytná pro každého interpreta Messiaenových skladeb a vede k výraznému zvýšení efektivity a kvality cvičení – obzvlášť pak pomáhá při učení se skladeb nazpaměť a při zvládnutí některých obtížných technických prvků.

Pro potřeby tohoto příspěvku nyní uvádím výčet a vysvětlení nejdůležitějších pojmů^[5] používaných při analýze Messiaenových děl:

- *Modes à transposition limitée* – mody omezených transpozic. Soustava sedmi modů, které jsou uměle sestaveny tak, aby dávaly omezený počet transpozic (viz tabulka níže).
- *Rythmes non rétrogradables* – nepřevratitelné rytmy. Také se můžeme setkat s termíny nonretrogradní nebo nonretrogradibilní rytmy. V podstatě se jedná o rytmické palindromy – tj. rytmy, které zní stejně i při hraní pozpátku.
- *Valeur ajoutée* – přidaná rytmická hodnota. Krátká hodnota přidaná kterémukoli rytmu prostřednictvím noty, pomlky nebo tečky.
- *Groupe pédale* – pedálová skupina (skupina prodlev). Opakující se skupina tónů (s vlastním rytmem, harmonií, melodií) umístěná pod nebo nad jiné hudební pásmo.
- *Pédale rythmique* – rytmický pedál. Ostinátní rytmus, který probíhá nezávisle na okolním rytmickém dění. Může doprovázet hudbu se zcela odlišným rytmem, vplétat se do ní, anebo se vrstvit na jiné rytmické pedály. Obdoba izometrie.

4 V rámci specifického výzkumu Hudební fakulty Janáčkovy Akademie múzických umění v Brně se právě připravuje nový překlad do češtiny.

5 Messiaenovy výrazy používám jako *terminus technicus* v původním francouzském znění.

Modus I	celotónová stupnice	c d e fis gis ais c
Modus II	střídání půltónu a celého tónu	c des es e fis g a hes c
Modus III	střídání celého tónu a dvou půltónů	c d es e fis g as hes h c
Modus IV	střídání dvou půltónů, jeden a půl tónu a půltónu	c des d f fis g as h c
Modus V	střídání půltónů, dvou tónů a půltónu	c des f fis g h c
Modus VI	střídání dvou celých tónů a dvou půltónů	c d e f fis gis ais h c
Modus VII	střídání tří půltónů, celého tónu a půltónu	c des d es f fis g as a h c

MODES À TRANSPOSITION LIMITÉE – MODY OMEZENÝCH TRANSPOZIC.

Messiaen ve svých skladbách uplatňoval tři základní principy, kterých by si měl být interpret při analýze stále vědom:

30

1. *Symetričnost* – projevuje se v rovině tónového materiálu (mody omezených transpozic jsou dělitelné do symetrických skupin), rytmu (nepřevratitelné rytmy) a formy (cykly *Visions de l'Amen*, *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* i *Catalogue d'Oiseaux* jsou vystavěny symetricky s vrcholem v prostředních částech). To vše je ještě umocněno častým používáním inverze a račího postupu.

Olivier Messiaen přisuzoval symetričnosti spirituální význam: „Princip nepřevratitelnosti je odedávna používán v architektuře, v gotických a románských katedrálách. Jedná se o princip symetrie, který se často objevuje v dekorativním umění, např. u vsazených postav, které rámuji centrální motiv portálu. Magické formule jsou také sestaveny ze slov, které se mohou číst zezadu i zepředu. V přírodě jsme všude obklopeni symetrií: ve stavbě lidského těla, lidské tváři, motýlích křídlech (...) A poslední symbol – moment, kdy žiji (...), chvíle, kdy klepnu [frappe], před ní i za ní je věčnost. (...)“^[6]

2. *Valeurs ajoutées* – Messiaenův harmonický jazyk navazuje zejména na tvorbu Clauda Debussyho. Vyniká velkou škálou barev a smyslovostí. Jeho nevšední zvukovost vychází z používání modů omezených transpozic, které fungují jako stavební materiál pro melodii a harmonii a nechávají tak vzniknout systému s uměle zavedenými harmonickými funkcemi vztahy. Messiaen, v podobném duchu jako Debussy a Maurice Ravel, používá „cizích tónů – disonancí – které si ponechávají povahu vetřelce, doplnku: včela v květině!“^[7] ale zároveň vychází z přirozené rezonance – jedná se zejména o přidanou sextu a zvětšenou kvartu.

Analogii nacházíme v oblasti rytmu. Messiaen, inspirovan mimoevropskou hudbou, starořeckou prozódii i zpěvem ptáků, postupně výrazně obohacuje svůj rytmický jazyk. Přidává kterémukoli rytmu, jakkoli drobnému, krátkou hodnotu (notu, tečku...), jež přetváří jeho metrickou rovnováhu. Každý rytmus tak může být augmentován nebo diminuován podle složitějších pravidel, než je prostá klasická diminuce a augmentace. I v tomto případě Messiaen hovoří o duchovní dimenzi svého hudebního jazyka. Augmentací a diminucí často vznikají v jeho skladbách prvočíselné řady. Prvočíslům přisuzoval mystickou funkci – jsou totiž nedělitelná, stejně jako Božství. Těmito principy chtěl Messiaen hudbu osvobodit od lidské dočasnosti.

3. *Vrstvení* – Melodická i rytmická pásma jsou často vrstvena, čímž vzniká polymodalita, resp. polyrytmika.

Pochopením Messiaenova hudebního jazyka odhalujeme určitý „stavebnicový princip“ jeho kompozic. Při analýze je tedy potřeba vyhledat jednotlivé komponenty (izolovat rytmickou kostru, určit modus a jeho transpozici) a poté identifikovat procesy, kterými během skladby prochází.

Velmi užitečné je sestavení grafu či tabulky. Tím získáme možnost podívat se na kompozici (či celý cyklus!) z „ptačí perspektivy“. Je třeba také říci, že z formálního hlediska jsou Messiaenovy skladby velmi přehledné. Nejčastěji mají třídlínnou formu ABA (ve francouzské terminologii se také často setkáváme s označením *forme lied*, tj. písňová forma); klasickou sonátovou formu nebo fugu používal Messiaen spíše výjimečně^[8] (některá *Préludes* se svou stavbou blíží sonátové formě, fugu nalézáme ve *Visions de l'Amen* nebo *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus*). Právě tato silná racionální stránka Messiaenovy hudby (můžeme konstatovat mnoho shodných rysů s pozdějším strukturalismem) ve spojení s duchovní a často i surrealistickou rovinou jeho děl je jedním z důvodů, které jeho hudbu činí výjimečnou. Kritika Messiaenovi často vyčítala malou „formální“ vynalézavost. Z hlediska interpreta mohu naopak říci, že obrovskou devizou jeho skladeb je celistvost a promyšlená výstavba celých cyklů.

Messiaen – analytik

Nyní bych chtěla poněkud odbočit od čistě rozumového pohledu na věc – kompozice Oliviera Messiaena mají kromě svých logických zákonitostí ještě druhou stranu. Neuchopitelnou, zahalenou tajemstvím, někdy zcela surrealistickou. V páté kapitole *Technique de mon langage musical* Messiaen píše, že jeho hudební jazyk se snaží být „teologickou duhou, která má posluchače svést“.^[9] O způsobu své práce často hovořil a v teoretických spisech ji velmi obsírně definoval. Ve skutečnosti však vznikal jeho hudební jazyk spontánně při improvizování již během studentských let a na jeho formování měly vliv především autorovy čistě osobní hudební preference. V kontextu 20. století vyniká Messiaenova hudba obrovskou citovostí a opravdovostí.

Je důležité připomenout, že Olivier Messiaen byl též pedagogicky činným. V letech 1947–1978 vedl na Conser-

8 I to je jeden z dokladů toho, že Messiaenovi byl evoluční princip v hudbě vzdálen.

9 Messiaen, O. *Technique de mon langage musical*, s. 16. Překlad J. Svobodová, R. Svobodová, E. Knápková.

vatoire de Paris vyhlášenou třídu analýzy. Během jednotlivých hodin studenti rozebírali nejvýznamnější díla západní literatury, ale i mimoevropskou hudbu. Ze vzpomínek jeho žáků se dozvídáme, že kromě důkladných analýz harmonie, formy, rytmu apod. se Messiaen také zabýval tím, čemu francouzští literární teoretici říkají „vysvětlení textu“ – analýze, která komentuje hudební text a snaží se najít jeho podstatu, ale nemá záměr systematizovat (na rozdíl od anglosaského pohledu). V již několikrát zmíněném spisu *Technique de mon langage musical* se Messiaen analyticky zabývá svými vlastními kompozicemi a v *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*^[10] se věnuje i rozboru několika *Preludií* Clauda Debussyho.

Ačkoli je Messiaenův hudební styl velmi konzistentní, přeci jenom se skladby z rozdílných etap jeho života liší – zejména svým charakterem a náladou. Velmi zajímavé je porovnat přístup samotného autora k nim. *Préludes* jsou subjektivními, impresionisticky laděnými obrazy, Messiaen je nazval „barevnými studiemi“. Máme dokonce k dispozici text, ve kterém se dozvídáme, jaké barvy jednotlivým částem přisuzoval. Tak např. *La colombe* [Holubice] je napsána ve 2. transpozici 2. modu, který vyvolává pocit jasných barev, jako je oranžová s mramorováním fialových žilek. V *Chant d'extase dans un paysage triste* [Extatický zpěv ve smutné krajině] je také použit druhý modus, ale v první transpozici. Slyšíme v něm tmavě šedou a slézovou barvu, pruskou modř. Střední část má světlejší barvu – diamantovou, stříbřitou.^[11]

V době, kdy psal Olivier Messiaen *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus*, opatroval své skladby i slovními komentáři, které až do poloviny 40. let veřejně při koncertech uváděl. Jsou (hlavně v případě *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus*) směsicí teologických vizí, básnických obrazů, barevných představ a hudební analýzy. Jako příklad uvádím komen-

10 Messiaen, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Paris: A. Leduc, 1994–2002.

11 Caruso, Giusy. *Aspects and features of Western and Indian cultures in Olivier Messiaen's conception of music* [online, cit. 28. 6. 2015]. Dostupné z: <http://www.giusycaruso.com/documents/Messiaen%20and%20Indian%20Music.pdf>.

tář k jedenáctému pohledu – *Première communion de la Vierge* [První přijímání Panny Marie]: „Obraz, na kterém je znázorněna klečící Panna Maria, sama v noci. Její nitro je obestřeno jasnou svatozáří. Má zavřené oči, adoruje plod v sobě. Scéna se odehrává v době mezi Zvěstováním a Narozením Páně: je to první a největší ze všech Přijímání. Téma Boha a stalaktity hebkých volut, objímajících nitro. Připomenutí tématu *Vierge et L'Enfant* z *La Nativité de Siegneur*. Stupňování radosti v Magnificat. Speciální akordy [*accords spéciaux* – Messiaenův termín označující akord na dominantě, rezonanční akord apod.] a pulsování hlubokých tónů [jejichž rytmické hodnoty tvoří logickou posloupnost] představují tlukot srdce Dítěte v lůně jeho matky. Téma Boha se ztrácí. Po Zvěstování adoruje Marie Ježíše v sobě... Můj Bože, můj synu, mé Magnificat! Má láska bez hluku slov...“^[12]

Před každou částí *Catalogue d'Oiseaux* Messiaen víceméně popisuje, co má skladba vyjadřovat. Nejedná se pouze o charakteristiku ptáka – jak vypadá, jaké vyluzuje zvuky, ale i to, jaké pocity daný pták a prostředí, ve kterém žije, v posluchači a pozorovateli vyvolává. Svým synestetickým přístupem se Messiaen snaží zachytit také vůně, barvy, běh času:

„Le Chocard des Alpes

Strofa: Alpy Dauphiné, l'Oisans. Výstup na Meidje a její tři ledovce. První kuplet: nedaleko horské boudy Chancel: jezero Puy-Vacher, úžasná horská krajina, propasti. Jedno kavče žlutozobé, odloučené od ostatních, přelétává propast a křičí. Plachtění orla skalního, tiché a majestátní, nechává se nést vzdušnými proudy. Chraptivé a divoké krákaní, volání krkavce velkého, pána vysoké hory. Rozličné výkřiky kavčat a jejich akrobatický let (glissanda, piqués, loopingy) nad propastmi. Antistrofa: před Saint-Christophe-en-Oisans, le Clapier Saint-Christophe: chaos zhroucených kamenů, dantovské skály nepořádně navršené obry Hory. Druhý kuplet: kavče žlutozobé letí krajinou a přelétává propasti. Stejný křik a let jako v prvním kupletu. Epóda:

horský masiv Des Écrins: Cirque de Bonne-Pierra, s jeho nesmírnými skalami, srovnanými jako obří strašidla, nebo věže nadpřirozené pevnosti.“^[13]

Messiaenovy vlastní analýzy dávají nahlédnout do jeho představ, které nám pomáhají v tvůrčím procesu a pokrývají hudební skutečnost mimohudebními obrazy.

Různé přístupy k analýze

V této části bych ráda poukázala na zajímavé způsoby analýzy Messiaenových skladeb, které mohou interpretovi pomoci a zároveň ho inspirovat. Francouzská skladatelka Michèle Reverdyová^[14] ve své knize *L'Oeuvre pour piano d'Olivier Messiaen*^[15] předkládá čtenáři detailní rozbor Messiaenova klavírního díla (po *Catalogue d'Oiseaux* včetně). Jedná se o analýzy, které systematicky a precizně provádí interpreta celou skladbou. Autorka se v nich zaměřuje na identifikaci specifických Messiaenových kompozičních technik, zabývá se strukturou celku, jednotlivými hudebními složkami a rozbor doplňuje pasážemi z autorových teoretických spisů. Tento materiál je obzvlášť cenný, protože Michèle Reverdyová byla Messiaenovou žačkou:

„Analýza – *La Colombe* (*Préludes*)

Hlavní tóninou skladby je E dur. Člení se na dva díly, ty se dále skládají ze dvou pětiktových frází. Druhý díl je obměnou prvního a je doplněn o codu. A (5 t.), B (5 t.), repríza: A' (5 t.), B' (5 t.), coda (3 t.). Na začátku skladby je melodie (střední osnova) obklopena dvojitým ostinatem: dominantou-tónikou v basu (spodní osnova) a pedálovou skupinou (vrchní osnova), jejíž éteričnost odůvodňuje název skladby. Melodie se záhy vymaňuje z tohoto zvukového „mračna“, aby se počínajíc 3. taktem (v oktavovém unisonu)

13 Messiaen, Olivier. *Catalogue d'Oiseaux* [hudebnina]. Paris: Alphonse Leduc, 1964. Překlad E. Knápková.

14 Michèle Reverdyová (*1943) – své hudební vzdělání získala na Pařížské konzervatoři, kde studovala u Oliviera Messiaena a Clauda Ballifa. Od roku 1993 na této škole působí jako profesorka analýzy a orchestrace. Věnuje se komponování a je autorkou dvou knih o Olivierovi Messiaenovi.

15 Reverdy, Michèle. *L'Oeuvre pour piano d'Olivier Messiaen*. Paris: Alphonse Leduc, 1978.

svobodně rozvíjela. Začátek preludia je vystavěn z tónového materiálu 2. transpozice 2. modu omezených transpozic.



Už od první strany *Préludes* je patrné časté opakování zv. kvarty v melodii – oblíbeného intervalu O. Messiaena – a používání pedálových skupin. Skladatel tento princip v *Technique de mon langage musical* popisuje takto: „opakující se motiv (opakování je ekvivalentem držení [ve smyslu prodlevy]), který je disonantní k dalšímu hudebnímu pásmu, umístěnému nad nebo pod ním.“ Druhá fráze (B) je velmi expresivní, je vystavěná na harmonické sekvenci. Při třetím opakování modelu (t. 8) dochází k rytmické diminuci. V codě je použit melodický incipit 6. taktu zdvojený ve zm. oktávě, což je zvukový efekt často používaný ve varhanních skladbách.^[16]

Zcela odlišný pohled přinášejí práce německé klavíristky Siglind Bruhnové.^[17] Ta se zabývá jak analýzou struktury kompozic, tak symboly, filozofií a mystickou stránkou Messiaenových skladeb.^[18] Přináší velmi neotřelý interdisciplinární pohled na skladatelovo dílo a otevírá zajímavé téma – symbolika v dílech Oliviera Messiaena. A to jak náboženská (křesťanská, anebo spojená i s některými mimoevropskými mýty a legendami), číselná, či vyplývající z odkazů na hudební nebo literární (zejména ve vokálních skladbách) díla jiných autorů. U Messiaena můžeme vysledovat určitý ustálený systém symbolů. Nejvýznamnějšími indiciemi jsou v tomto ohledu jeho komentáře k *Visions de L'Amen*, *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* a *Turangalila-Sym-*

16 *Tamtéž*, s. 13–14. Přeložila E. Knápková.

17 Siglind Bruhnová (*1951) – německá muzikoložka a klavíristka. Absolventka klavírní hry na Musikhochschule Hamburg. Vystudovala také romanistiku, literární komparatistiku a filozofii na univerzitě v Mnichově. v současnosti působí na Michiganské univerzitě. Je autorkou knih zabývajících se analýzou skladeb J. S. Bacha, P. Hindemitha a O. Messiaena.

18 Bruhn, Siglind. *Contemplations of Covenant and Incarnation: Musical Symbols of Faith in the Two Great Piano Cycles of the 1940s*. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2007.

phonie. Při srovnání těchto skladeb zjišťujeme, že Messiaen používal podobných anebo téměř shodných prostředků pro zobrazení určité nálady, charakteru. Lze polemizovat, zda to bylo vždy záměrné. Povědomí o těchto prostředcích nám však může poskytnout jasnější interpretační představu. Velmi podobnou náladu a hudební materiál můžeme konstatovat např. u *Amen de Création* (*Visions de l'Amen*), *Par Lui tout a été fait* (*Vingt regards sur l'Enfant-Jésus*) a *Répétition planétaire* (*Harawi*). V těchto případech se jedná o „duchovní rituální tance“ oslavující Stvoření, které jsou napsány ve formě fugy.

Siglind Bruhnová také poukázala na fakt, že architektura většiny velkých cyklů Oliviera Messiaena vykazuje vnitřní symetrii s vrcholem na geometrickém středu kompozice. Každá část má zároveň svou (obsahově i charakterově) příbuznou část (např. *Pohled I* a *XX*, *II* a *XIX*, dále už ne zcela pravidelně). Je rovněž velmi zajímavé pozorovat výskyt jednotlivých cyklických témat v průběhu celé skladby. Učiníme-li tak u *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus*, můžeme vysledovat téměř dokonalou symetrii, zejména co se týče uvádění hlavního tématu – *Thème de Dieu* [Tématu Boha]. Přeneseme-li tyto informace do tabulky, tato skutečnost se zřetelně graficky projeví:^[19]

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
Téma Boha	•				•	•				•	•				•					•
Téma Hvězdy a Kříže		•					•													
Akordické téma						•								•	•		•	•	•	•
Téma Lásky						•													•	
Lovecké téma										•					•					
Téma polibku															•				•	
Ptačí motivy				•	•			•			•			•						•

VÝSKYT TÉMAT VE *VINGT REGARDS SUR L'ENFANT-JÉSUS*.

19 Knápková, Elena. *Klavírní dílo Oliviera Messiaena 1930–1950*. Diplomová práce. Brno: Hudební fakulta Janáčkovy akademie múzických umění v Brně, 2012, s. 115.

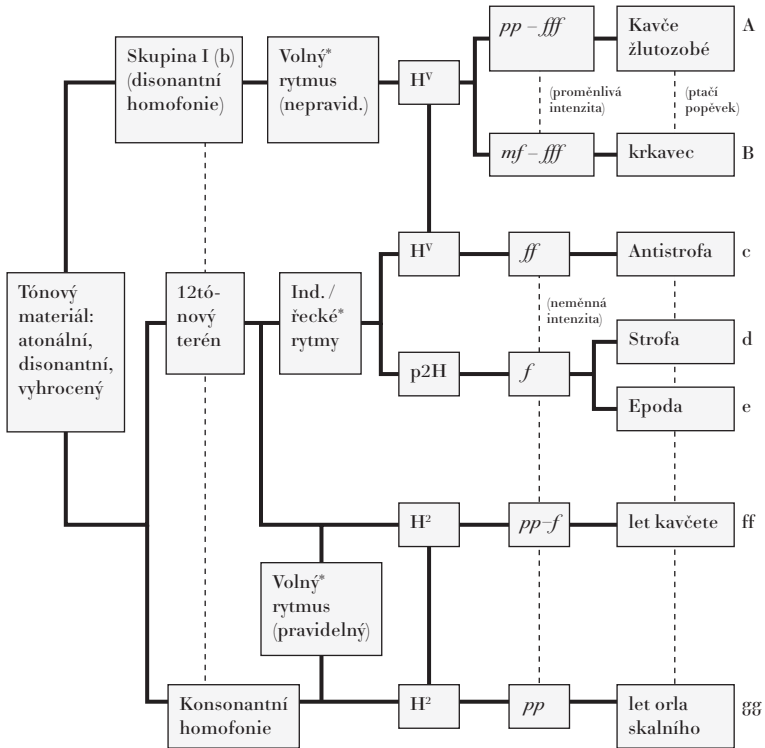
Robert Sherlaw Johnson^[20] sestavil grafické analýzy, ve kterých je znázorněna struktura celé skladby a klasifikace použitého hudebního materiálu kompozice. V přehledné tabulce je zohledněn tónový terén jednotlivých částí, jejich rytmická povaha, faktura a dynamika. Autor, který je sám klavíristou, vytvořil diagram, který přispívá k lepší orientaci interpreta ve skladbě, jejímu rychlejšímu učení a hlavně přesvědčivějšímu uchopení kompozice jako celku – což je obzvlášť u *Catalogue d'Oiseaux* velmi přínosné. Následující graf je převzat z jeho knihy *Messiaen*.^[21]

20 Robert Sherlaw Johnson (1932–2000) – britský skladatel, klavírista a muzikolog. Pedagog na University of York a Oxford University. Uznávaný znalec a propagátor díla Oliviera Messiaena.

21 Johnson, Robert Sherlaw. *Messiaen*. 2nd ed. Berkeley: University of California Press, 1989, s. 143. Překlad E. Knápková.

1. ‚Le Chocard des Alpes‘ Kavče žlutozobé

(1) Struktura celku



(2) Forma

Strofa	Kuplet I	Antistrofa	Kuplet II	Epoda
d	A-gg-B-ff-A-ff-A-ff	c	Jako kuplet I	e

*Poznámka k rytům: Volný rytmus (nepravidelný) = „ptačí rytmus“
 Volný rytmus (pravidelný) = převaha pravidelných not
 Ind. / řecké rytmy = Indické a řecké rytmy

H^v = homofonie proměnlivé hustoty; $H^2, H^3 \dots$ = homofonie dvoj-hlasá, trojhlasá, atd.

P = polyfonie

M = monodie

M^r = monodie s přidanou resonancí

Klavírní dílo Oliviera Messiaena patří mezi klenoty klavírní literatury 20. století. Bohužel, speciálně u nás, není stále dostatečně doceněno. Lepší pochopení hudebního jazyka a tvorby Oliviera Messiaena by nepochybně vedlo k častějšímu uvádění jeho skladeb na domácích pódiiích, na kterých jsou (jak ukazuje má zkušenost) velmi kladně přijímány. Hudební analýza vede k pozitivnějšímu přístupu interpreta ke kompozici, k hlubšímu pochopení skladatelova záměru, dále k lepší orientaci v zápisu, ke kvalitnějšímu nastudování a vyřešení případných technických obtíží. Uvědoměním si stavebního charakteru struktury Messiaenových skladeb a jeho kompozičních technik dochází k racionálnímu i technickému zvládnutí jednotlivých „konstrukčních dílů“, kterých (vzhledem k jednoduše Messiaenovy hudební řeči a výrazových prostředků) lze využít i u dalších jeho skladeb. Neméně důležitá je také obsahová a sémantická analýza, která prohlubuje emocionální hodnotu interpretačního výkonu. Hudba Oliviera Messiaena má díky své komplexnosti, univerzálnosti a lidské hloubce všechny předpoklady stát se součástí kmenového repertoáru českých pianistů.

- Bruhn, Siglind. *Contemplations of Covenant and Incarnation: Musical Symbols of Faith in the Two Great Piano Cycles of the 1940s*. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2007.
- Caruso, Giusy. *Aspects and features of Western and Indian cultures in Olivier Messiaen's conception of music* [online, cit. 28. 6. 2015]. Dostupné z: <http://www.giusycaruso.com/documents/Messiaen%20and%20Indian%20Music.pdf>.
- Golea, Antoine. *Rencontres avec Olivier Messiaen*. Paris: Rene Julliard, 1960.
- Hill, Peter – Simeone, Nigel. *Messiaen*. New Haven – London: Yale University Press, 2005.
- Johnson, Robert Sherlaw. *Messiaen*. 2nd ed. Berkeley: University of California Press, 1989.
- Knápková, Elena. *Klavírní dílo Oliviera Messiaena 1930–1950*. Diplomová práce. Brno: Hudební fakulta Janáčkovy akademie múzických umění v Brně, 2012.
- — — *Preludia pro klavír Oliviera Messiaena*. Bakalářská práce. Brno: Hudební fakulta Janáčkovy akademie múzických umění v Brně, 2010.
- Messiaen, Olivier. *Catalogue d'Oiseaux* [hudebnina]. Paris: Alphonse Leduc, 1964.
- — — *Technique de mon langage musical*. Paris: Alphonse Leduc, 1944.
- — — *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Paris: A. Leduc, 1994–2002.
- Reverdy, Michèle. *L'Oeuvre pour piano d'Olivier Messiaen*. Paris: Alphonse Leduc, 1978.
- Samuel, Claude. *Entretiens avec Olivier Messiaen*. Paris: Editions Pierre Belfond 1967.

Der Tonwille a Das Meisterwerk in der Musik Heinricha Schenkera: příspěvek k dějinám hudební teorie^[1]

Lubomír Spurný

42

1 Příspěvek je (s mírnými úpravami) převzat z knihy Spurný, Lubomír. *Heinrich Schenker: Kapitoly z hudební teorie a analýzy*. Praha: Koniasch Latin Press, 2012, s. 25–32.

Připomeňme, že hudební analýza se jako nezávislá disciplína objevila poměrně nedávno. Zatímco dříve byla pojmána jako součást nauky o skladbě či teorie kompozice, za nedílnou složku muzikologického poznání a recepce je považována až od počátku 20. století. Na přelomu 19. až 20. století docházelo v hudební teorii k jednoznačnější orientaci na otázky zájmu o vnitřní specifičnost hudebního díla. Do středu pozornosti se tedy dostala problematika struktury a analýzy.

V pojetí Heinricha Schenker (1868–1935) bylo cílem analýzy potvrdit tonální vztahy panující uvnitř díla a odhalit jádro (základní schéma *Urlinie* či *Ursatz*), které není jednoduše zaslechnutelné. V postupném odkrývání jednotlivých vrstev se ovšem toto jádro stává samozřejmým a logicky zdůvodnitelným faktem (pro svého autora rovněž slyšitelným). Schenker nechápal analýzu jako suchopárny rozbor celku na jednotlivé části, ale jako proces, který lze přirovnat k tvůrčí činnosti. Nemělo se jednat o rekonstrukci tvůrčího postupu skladatele, ale o svébytný a jedinečný proces vyhledávání smyslu díla. Vztah respektu k velkým jménům převážně německé klasiky byl zřetelný. Tento postoj se odráží ve dvou periodicích, kterými jsou *Der Tonwille*^[2] a *Das Meisterwerk in der Musik* [Mistrovské hudební dílo].^[3] Oba zmíněné tituly jsou instruktivním doplňkem autorových klíčových publikací řady třídílné *Neue musikalische*

2 Schenker, Heinrich. *Der Tonwille: Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht, Heft 1–10* [od roku 1924 *Der Tonwille: Vierteljahrschrift zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht*]. Wien: Universal-Edition, 1921–1924.

3 Schenker, Heinrich. *Das Meisterwerk in der Musik: Ein Jahrbuch 1–3*. München: Drei Masken Verlag, 1925–30.

Theorien und Phantasien [Nové hudební teorie a fantazie] (*Harmonielehre*,^[4] *Kontrapunkt*,^[5] *Der freie Satz*).^[6]

Deset čísel časopisu *Der Tonwille* vyšlo mezi léty 1921 až 1924 v Universal Edition pod označením fiktivního vydavatelství Tonwille-Flugblätterverlag (později jen Tonwille-Verlag). Na jeho vydání a distribuci se rovněž podílelo vídeňské vydavatelství Alberta J. Gutmanna. Myšlenka na uvedení samostatných hudebních analýz, které by byly instruktivním doplňkem publikací náležejících k *Neue musikalische Theorien und Phantasien*, vznikla již v roce 1910 v době Schenkerovy aktivní spolupráce s nakladatelstvím Universal Edition. Jednotlivé sešity měly vycházet jako občasník ediční řady *Kleine Bibliothek* [Malá knihovna] v nákladu 2000 kusů. Po bouřlivých diskusích o obsahu a zaměření časopisu nakonec došlo k vydání prvního čísla teprve v roce 1921 pod názvem *Der Tonwille: Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht von Heinrich Schenker* [Vůle tónu: Listy dosvědčující neměnné zákony hudby určené mladým od Heinricha Schenkera], který byl v roce 1924 pozměněn na čtvrtletník *Der Tonwille: Vierteljahrschrift zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht von Heinrich Schenker*.

V sešitech *Tonwille* Schenker publikoval výhradně vlastní texty. Vedle analýz vybraných skladeb (v řadě případů je jejich součástí i kritika zdrojových dokumentů a poznámky k interpretaci) a kratších esejisticky laděných statí zaměřených na objasnění závěrů vlastní teorie zde čtenář nalezne rovněž oddíl *Vermischtes* [Různé], jenž je složen z citátů, aforismů a polemik týkajících se společen-

4 Schenker, Heinrich. *Neue musikalische Theorien und Phantasien, I: Harmonielehre*. Stuttgart – Berlin: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1906.

5 Schenker, Heinrich. *Neue musikalische Theorien und Phantasien, II/1: Kontrapunkt: Cantus Firmus und zweistimmiger Satz*. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1910. – Týž. *Neue musikalische Theorien und Phantasien, II/2: Kontrapunkt: Drei und mehrstimmiger Satz. Übergänge zum freien Satz*. Wien: Universal-Edition, 1922.

6 Schenker, Heinrich. *Neue musikalische Theorien und Phantasien, III: Der freie Satz*. Wien: Universal-Edition, 1935.

ských a kulturních témat. Nejrozsáhlejší analytické studie jsou věnovány Beethovenově *Symfonii* č. 5 a Brahmovým *Variacím a fuze na Händelovo téma, op. 24*. Text prvně jmenované práce byl později publikován jako samostatná monografie.^[7] Tyto zevrubné analýzy byly ve sborníku *Das Meisterwerk in der Musik* doplněny o *Mozartovu Symfonii g moll* a Beethovenovu *Eroicu*.

Jestliže o vysoké úrovni analytických studií panovala v redakci Universal Edition obecná shoda, vyvolávaly Schenkerovy politické úvahy spíše odmítavé reakce. Svě postoje autor nejprve představil ve stati *Von der Sendung des Deutschen Genie* [O poslání německého génia],^[8] která pobouřila nejen Emila Hertzku, ale vzbudila prudkou negativní odezvu rovněž v řadách abonentů. Osobní neshody mezi Schenkerem a Hertzku pokračovaly během příprav druhého čísla, když ředitel nakladatelství odmítl zařadit do závěrečného oddílu polemické výpady proti Paulu Bekkerovi. Zamítavý postoj Schenker vnímal jako neoprávněné vměšování do práv autora na svobodu projevu a pohrozil redakci soudním řízením. Zamýšlel poukázat rovněž na špatné hospodaření redakce, která neměla časopisu údajně poskytnout odpovídající publicitu a současně, bez vědomí autora, snížila náklad z původních 2000 na 800 výtisků. Celý případ byl na sklonku roku 1924 ukončen mimosoudní dohodou. Již před tímto rozhodnutím se Schenker obrátil na mnichovská vydavatelství Piper Verlag a Drei Masken Verlag s prosbou o převzetí sešitů *Tonwille*.

Druhé jmenované nakladatelství vyhovělo částečně Schenkerovu přání a s jeho podporou byly v letech 1925, 1926 a 1930 publikovány tři sborníky *Das Meisterwerk in der Musik*. Podobně jako v předešlé řadě *Tonwille* jsou i zde pozoruhodné rozborů hudebních děl zarámovány patřičným

7 Schenker, Heinrich. *Beethoven V. Sinfonie: Darstellung des musikalischen Inhaltes nach der Handschrift unter fortlaufender Berücksichtigung des Vortrages und der Literatur*. Wien: Universal-Edition, 1925.

8 Schenker, Heinrich. „Von der Sendung des deutschen Genies“. In: *Der Tonwille: Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht, Heft 1*. Wien: Universal-Edition, 1921, s. 3–21.

ideologickým komentářem. Tento záměr je dobře patrný již ve výběru titulu sborníku. Rozhodujícím měřítkem pro posouzení autorů a jejich díla je na jedné straně míra pokrokovosti a autonomnosti (*geniality*), na druhé straně pak možnost návaznosti a prostupnosti s jinými skladateli a velkou kulturou. Celý výklad či tendence vývoje zřetelně závisí na německém kulturním vzoru. Vztah respektu k velkým jménům převážně německé klasiky je patrný již ze seznamu analyzovaných či komentovaných skladeb.

Současně s interpretací hudebních děl rozvíjel Schenker vlastní analytickou notaci. Svědectvím této činnosti je drobná práce *Fünf Urlinie-Tafeln / Five Analyses in Sketchform* [Pět grafických hudebních analýz],^[9] obsahující rozbor skladby Johanna Sebastiana Bacha (chorál z *Pašiji sv. Matouše Ich bin's, ich sollte büssen* a *Preludium č. 1 C dur* z prvního svazku *Temperovaného klavíru*), Josepha Haydna (*Sonáta Es dur, Hob. XVI: 52*) a Frédérica Chopina (*Etudy č. 8 a č. 12, op. 10*). Soubor analýz vyšel za vydatného přispění Hanse Weisseho jako studijní text na newyorské David Mannes Music School s podporou vídeňské Universal Edition. Péčí Felixe Salzera byl vydán podruhé v roce 1969 v nakladatelství Dover Publications pod změněným názvem *Five Graphic Music Analyses*.^[10]

Zmíněné práce jsou pozoruhodné nejen okolnostmi svého vzniku, ale především svým obsahem. Snad žádný z představitelů moderní hudební teorie neměl možnost v takové míře prezentovat výsledky své odborné práce jako právě Heinrich Schenker. Analýza mu byla prostředkem, kterým podroboval hudební díla zkoušce. S jejich pomocí ilustroval vlastní teorii a činil ji srozumitelnou širšímu publiku.

Pro srovnání se nabízí teoretické dílo Huga Riemanna. Ten svými *Katechismy*^[11] výrazně ovlivnil hudební

9 Schenker, Heinrich. *Fünf Urlinie-Tafeln / Five Analyses in Sketchform*. New York: David Mannes Music School, 1932.

10 Schenker, Heinrich. *Five Graphic Music Analyses*. With a new introduction and glossary by Felix Salzer. New York: Dover Publications, 1969.

11 Riemann se v nich zaměřoval na mnoho různých oblastí, např. na problematiku harmonie, hudebních nástrojů, hudební kompozice, klavírní hry, akustiky ad.

vzdělávání a kompoziční praxi a díky jeho neutuchajícímu pedagogickému působení získala na významu rovněž hudební analýza. Z některých jeho textů přesto zcela jasně nevyplývá, zda analýza slouží k objasnění díla, či zda je prostředkem sloužícím k potvrzení autorových teoretických koncepcí. Za příklad, jenž zmíněnou domněnku potvrzuje, mohou sloužit analýzy Beethovenových klavírních sonát (*L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten*).^[12] Riemann sám byl přesvědčen, že harmonické značky a metrické šifry, kterými partituru doplnil, ozřejmí hudební význam díla. Dnešní čtenář ovšem takový způsob popisu může jen stěží považovat za skutečnou analýzu skladby. Riemann nevysvětluje způsob vzniku díla z jedinečných myšlenek, nýbrž dokazuje, že Beethovenovy skladby jsou komponovány způsobem, který naplňuje obecnou představu dobového kompozičního kánonu. Riemannovy analýzy jsou proto spíše prezentací teorie, jež je ilustrována na konkrétních příkladech.

Výběr názvu časopisu *Der Tonwille* má svou tradici v 19. století. (Výraz *Tonwille* se ovšem ve vlastním textu objeví pouze jednou, ve druhém čísle, v analýze *Beethovenovy Klavírní sonáty op. 2 č. 1*).^[13] Autorův způsob uvažování potvrzuje nápis na bronzové portrétní medaili, kterou na počátku roku 1925 pro Schenkera vyrobil vídeňský rytec Alfred Rothberger (1873–1932). Na líci medaile je vyobrazen Schenkerův profil, na rubu se nachází zobrazení „tónového prostoru“, obklopeného listy vavřínu a nápisem: „Musik ist lebendige Bewegung von Tönen im naturgegebenen Raum“ [Hudba je živý pohyb tónů v prostoru daném přírodou]. I když o tom Schenker přímo nehovoří, můžeme za jeden z důležitých inspiračních zdrojů, který dal vzniknout Schenkerovu pojetí hudebního díla a současně názvu časopisu, považovat Schopenhauerovu práci *Die Welt als Wille und Vorstellung* [Svět jako vůle a představa]. Podle

12 Riemann, Hugo. *L. van Beethoven sämtliche Klavier-Solosonaten*, 1–3. Berlin: Hesse, 1918–1919.

13 Schenker, Heinrich. „Beethoven: Sonate opus 2 Nr. 1“. In: *Der Tonwille: Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht, Heft 2*. Wien: Universal-Edition, 1922, s. 25–48.

autora lze svět nahlížet vědeckou či každodenní zkušeností jako pouhý jev, jako představu (*Vorstellung*). Skrytým základem světa představ je vůle (*Wille*). Opíraje se o romantickou filozofii přírody, chápe Schopenhauer vůli jako vládnoucí přírodní princip, jenž se manifestuje například v gravitaci, v pudu růstu, magnetismu atd. Jednotlivé umělecké druhy (sochařství, malířství básnictví a tragédie) pak pozdvihují postupně vůli k maximální objektivaci. Z této hierarchie je vyloučena hudba, neboť se od ostatních umění odlišuje v podstatném momentu: hudba se neomezuje na pouhé znázornění ideje či stupně objektivace, nýbrž „je zpodobnění samotné vůle“ [„Die Musik ist (...) Abbild des Willens selbst (...).“].^[14]

Schenkerovo pohlížení na hudbu jako na projev „vůle tónů“ či „živého pohybu tónů v prostoru daném přírodou“ je tedy inspirováno touto myšlenkou. Odkrývá se tím nikoli nedůležitý moment Schenkerovy teorie. Jsme ujišťováni, že hudba je vykládána ze svých vlastních principů, nic vnějšího hudbu neruší. Schenker, jako již před ním Eduard Hanslick, se obrací k hudbě, aby ji zbavil nemístných nehudebních interpretací. Hudba nemá být nápodobou citů, pojmů, obrazů či jiných vnějších programů. Ve vnímání hudby jako projevu „vůle tónů“ promlouvá snaha po odkrytí skrytého biologického pudu, se kterým se setkáme již u Goetha. Tato myšlenka vychází z představy, že hudba, a vlastně každé umělecké dílo, vzniká a roste na způsob přírodního útvaru. „Vůle tónů“ se projevuje na mnoha místech Schenkerovy teorie. Například existence *Urlinie* a *Ursatz* jako spekulativního konstruktů odpovídá představě smyslu ukrytého světa budoucí skladby. Rovněž tendence k rozvíjení akordu a vlastně celá technika rozkomponování (*Auskomponierung*) nebo směřování akordu k tónice a naléhavá snaha akordů stát se tónikou jsou projevem tohoto pudu. Podobně lze označit tendenci k formálnímu sjednocení díla. Na otázku, jakým způsobem lze množství detailů spojit do jednotného celku, Schenker odpovídá: „Povaha trojzvuku [der Geist des Dreiklangs] drží delší řadu tónů pohromadě; jeho vlastní

jednota dovoluje rovněž rozsáhlejší pasáže pochopit jako celek; (...)“^[15]

Prakticky míněný recept *Tonwille* znamená přirozené rozvinutí tóniky podle neměnných pravidel na celou skladbu. Každá jiná hudba, která se vymyká působení „vůle tónů“, představuje svévolné zacházení s hudebním materiálem. Schenkerovo vnímání struktury hudebního díla jako živého organismu otevírá další perspektivy. Přirozenost je manifestována „prvotní osnovou“ (*Ursatz*), která je sama o sobě neslyšitelná, přesto však odhalitelná specifickým typem analýzy. Nikoli mechanické řazení částí, ale kauzální poměr k celku a organicky provázaná forma jsou pro Schenkerovo pojetí určující. Tento typ vnímání, jenž se vyznačuje bohatstvím tvarů a množstvím vztahů, nachází své vyjádření rovněž v *Kritice soudnosti* [Kritik der Urteils-kraft] Immanuela Kanta.^[16] Vnitřní účelnost mistrovského díla (dokonalost namísto užitečnosti), kde jednotlivé části slouží stavbě celku a v určitém okamžiku zaujímají rozdílné funkční postavení, je tématem Schenkerových úvah. Přestože Kantův text můžeme považovat za exponované místo pro zkoumání organické formy, zůstávají pro Schenkera hlavními inspiračními zdroji přírodovědné spisy Johanna Wolfganga Goetha. V Schenkerově podání pak organická forma hudebního díla, podobně jako je tomu v rostlinné a živočišné říši, vystupuje z tvaru věci teprve v čase pozorování popisovaného objektu.

15 Schenker, H. *Neue musikalische Theorien und Phantasien, I: Harmonielehre*, s. 219.

16 Kant, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Přeložili Vladimír Špalek a Walter Hansel. Praha: Odeon, 1975.

- Cook, Nicholas. *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna*. Oxford – New York: Oxford University Press, 2007.
- Eybl, Martin. „Zweckbestimmung und historische Voraussetzungen der Analytik Heinrich Schenkers“. In: Gruber, Gernot (ed.). *Zur Geschichte der musikalischen Analyse*. Laaber: Laaber-Verlag, 1996, s. 145–156.
- Kant, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Přeložili Vladimír Špalek a Walter Hansel. Praha: Odeon, 1975.
- Riemann, Hugo. *L. van Beethoven sämtliche Klavier-Solosonaten, 1–3*. Berlin: Hesse, 1918–1919.
- Schenker, Heinrich. „Beethoven: Sonate opus 2 Nr. 1“. In: *Der Tonwille: Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht, Heft 2*. Wien: Universal-Edition, 1922, s. 25–48.
- . „Von der Sendung des deutschen Genies“. In: *Der Tonwille: Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht, Heft 1*. Wien: Universal-Edition, 1921, s. 3–21.
- . *Beethoven I. Sinfonie: Darstellung des musikalischen Inhaltes nach der Handschrift unter fortlaufender Berücksichtigung des Vortrages und der Literatur*. Wien: Universal-Edition, 1925.
- . *Das Meisterwerk in der Musik: Ein Jahrbuch 1–3*. München: Drei Masken Verlag, 1925–30.
- . *Der Tonwille: Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht, Heft 1–10* [od roku 1924 *Der Tonwille: Vierteljahrschrift zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht*]. Wien: Universal-Edition, 1921–1924.
- . *Five Graphic Music Analyses*. With a new introduction and glossary by Felix Salzer. New York: Dover Publications, 1969.
- . *Fünf Umriss-Tafeln / Five Analyses in Sketchform*. New York: David Mannes Music School, 1932.
- . *Neue musikalische Theorien und Phantasien, I: Harmonielehre*. Stuttgart – Berlin: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1906.
- . *Neue musikalische Theorien und Phantasien, II/1: Kontrapunkt: Cantus Firmus und zweistimmiger Satz*. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1910.
- . *Neue musikalische Theorien und Phantasien, II/2: Kontrapunkt: Drei und mehrstimmiger Satz. Übergänge zum freien Satz*. Wien: Universal-Edition, 1922.
- . *Neue musikalische Theorien und Phantasien, III: Der freie Satz*. Wien: Universal-Edition, 1935.
- Schopenhauer, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Zürich: Haffmans Verlag, 1988.
- Spurný, Lubomír. *Heinrich Schenker: Kapitoly z hudební teorie a analýzy*. Praha: Koniasch Latin Press, 2012.

Základní pojmy tektoniky a obecná strukturní schémata jako analytický nástroj

Tomáš Krejča

Tektonika je značně spleťtý systém a mnohohvrstevnatý fenomén. Jako obecný princip dynamické strukturační vstupuje do interakce s nejrůznějšími myslitelnými podobami a formami struktur, z nichž de facto každé vtiskává punc jedinečnosti. Snažit se reflektovat všechny projevy tektoniky je stejně nemožné jako snažit se o reflexi všech myslitelných podob hudby. Je to, obdobně jako hudba, otevřený systém a živoucí organismus. Avšak právě proto, že je to zároveň obecný princip, lze stanovit společné znaky, na nichž je založena a o které se opírá. Budeme přitom vycházet ze tří základních pilířů, kterými jsou *tektonické funkce* (též tektonické jevy), *tektonické principy* a *tektonické prostředky* – terminologicky navazují na taxonomii Karla Janečka.^[1] V obecné rovině je můžeme charakterizovat takto:

Tektonické funkce jsou obecné strukturační jevy (stavy), které v rámci celku struktury vytvářejí strukturní hierarchii. Jejich podoba je konkretizována paradigmatickým dané struktury, prostředky, jimiž je těchto jevů dosahováno, a jejich interakcí s předchozím i následujícím vývojem struktury (kontextem). Nejsou tedy obecně pevně vymezeny svým tvarem ani podobou. Mohou to být jednoduché substrukтуры, ale i komplex substruktur vzájemně dosahujících určitého výsledku – jevu (stavu). Ostatně tvar ani podoba nejsou na tektonických funkcích to nejpodstatnější.^[2] V každé struktuře se totiž projevují individuálně, specificky. Tyto obecné strukturační jevy (stavy) jsou samotnou podstatou struktury, její existence a artikulace. Nejobecnějšími, bazálními tektonickými funkcemi, udržujícími vnitřní homeostazi struktury, jsou polaritní dvojice *klid* a *napětí*. Jakkoli to zní lapidárně, konstituce a dosažení těchto stavů (jevů) je samotnou podstatou hudby i její strukturační. Je to nejvyšší a úhelný princip existence hudební struktury a hudby jako takové.

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

2 Z tohoto důvodu se nám jeví jako vhodné použití termínu stav. Vyjadřuje totiž určitou procesualitu, časově či paradigmaticky ohraničený úsek, který v obecné rovině není nutně vázán na určitou tvarovost či jasně vymezenou podobu. Ta je konkretizována až samotnými dílčími strukturami.

Tektonické principy jsou procesy vedoucí ke vzniku či dosažení tektonické funkce. Také ony mají nejružnější podobu a charakter v závislosti na paradigmatu struktury a stavu, k němuž směřují, či který se naopak snaží narušit, negovat. Tektonické principy mají vliv i na celkovou podobu struktury z hlediska její klasifikace jako struktury s převládajícím charakterem statickým či dynamickým. Mezi základní tektonické principy patří např. *gradace* a *degradace*, v ještě obecnější rovině bychom je mohli vymezit jako „způsob dosahování“ či „snahu o dosažení“.

Tektonické prostředky jsou specifikací, vlastní náplní tektonických principů. Vedou k realizaci tektonických principů a tím i k realizaci tektonických funkcí. Specifikují a přibližují proces vývoje, průběh tektonických principů.

Jak již bývá v humanitních vědách zvykem, hranice mezi jednotlivými kategoriemi nejsou ostré, mohou se prolínat. Nežrídka se stává, že to, co označíme za tektonický princip v jednom kontextu, chápeme v jiném kontextu např. jako tektonický prostředek či naopak jako tektonickou funkci. Uvidíme to ostatně v rozpracování tektonických schémat a při srovnání tektonických principů, prostředků a funkcí.

V rámci analýzy hudebních děl se často setkáváme s otázkou souvislosti strukturační a psychologie, blíže tektoniky a recepce. Je tomu tak i na obecné úrovni formulace základních předpokladů fungování tektoniky jako obecného principu strukturační. Již samotný autor, jakožto první článek základní osy hudebního přenosu *autor – interpret – posluchač*, formuje hudební myšlenku se zřejmým cílem jejího působení; má-li být snadno odhalitelná, rozpoznatelná, sledovatelná, předvídatelná atd. Bere tedy v potaz působení dané myšlenky-struktury na posluchače. Děje se tak bez ohledu na to, jde-li o myšlenku autorem dlouze promyšlenou a pečlivě strukturovanou, nebo o myšlenku spontánní. V prvním případě je předpoklad určitého působení zcela zřejmý a má leckdy vliv i na několikrát přepracování myšlenky, než dojde k jejímu uvedení. V případě myšlenky spontánní je tento proces značně zkrácen, nicméně uplatňuje se také. Vychází často z „podvědomí“ skladatele a je formován jeho specifickým hudebním jazykem, estetickými preferencemi a dalšími vlivy uplatňujícími se v rámci jeho

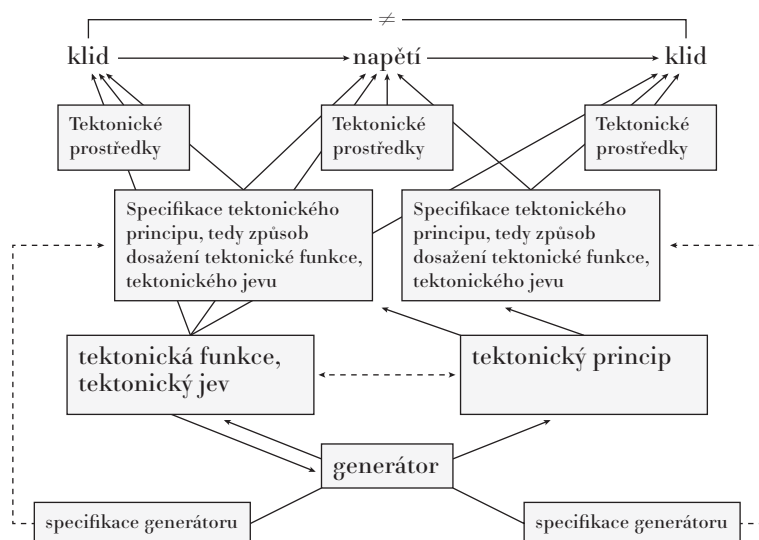
tvorby – tedy celkovou autorovou poetikou. Tento proces se odehrává na zjevné či latentní představě autora o celku díla, struktury, a ovlivňuje autorovo formování hudebních myšlenek. Děje se tomu dokonce i bez ohledu na to, zda jsou v rámci celkové struktury užity náhodnostní prvky. Pokud tomu tak je, stává se do jisté míry autorem interpret či ještě dále samotný posluchač. V takovém případě se podoba příslušné myšlenky a její účinek řídí vkusem interpreta či recipienta. Každopádně jde o uplatnění psychologických procesů v tvorbě i percepci. Z tohoto důvodu exponujeme na tomto místě ještě jeden termín, spjatý převážně s psychologickým vnímáním a působením struktury. Označíme jej jako *generátor*: Je to motivační prvek, spouštěcí mechanismus, důvod narušení homeostaze či mikroparadigmatu uvnitř struktury. Je to tedy onen důvod, který autora vede k vytvoření tektonického jevu, tektonické funkce. Prvotním generátorem je potřeba tvorby, potřeba něco sdělit, potřeba něco vytvořit, potřeba něco vyjádřit, na něco reagovat, něco zprostředkovat apod. Další podoby generátoru již závisí na kontextu struktury, popř. funkci, ke které proces motivace směřuje.

Výše exponované pilíře se podílejí na tektonickém procesu jako celku, ve svém úhrnu a interakci vytvářejí a zprostředkovávají obecný tektonický princip. Tento proces, tak jak na něj chceme nahlížet, můžeme zasadit do *obecného tektonického schématu*. Na jeho počátku stojí vzájemná interakce generátoru a tektonické funkce. Protože tektonické funkce budeme v další specifikaci obvykle nahlížet jako polaritní dvojice, budou rovněž generátory uvedeny v příslušném vztahu a budou zároveň reflektovat polaritu funkcí. Generátor následně zapříčiní volbu příhodného tektonického principu, kterým má být v dané struktuře, ve vymezeném časovém úseku a na specifikované hierarchické úrovni (specifikace tektonického principu) dosaženo tektonické funkce (tektonického jevu). Po jeho výběru následuje volba tektonických prostředků, kterými je následně dosaženo již specifikované tektonické funkce (tektonického jevu).

Níže představíme toto schéma v grafické podobě. Jako specifikaci tektonické funkce uplatníme její již zmi-

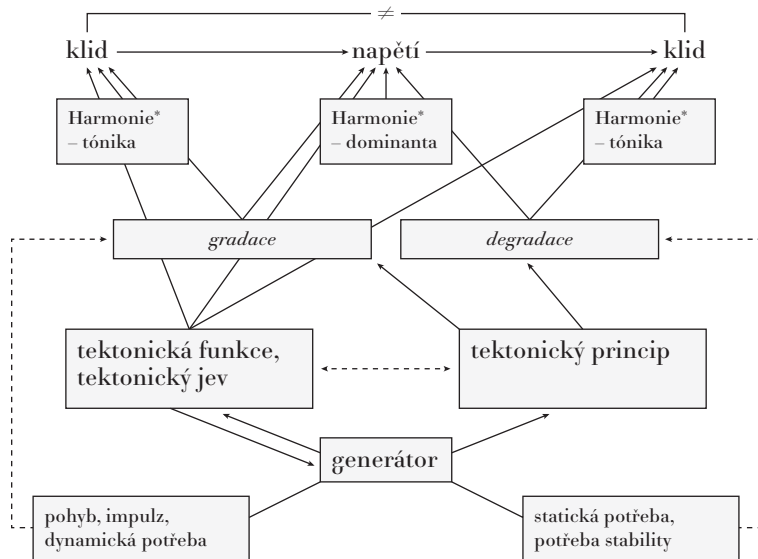
ňovanou nejzákladnější, klíčovou a neopomenutelnou podobu – polaritní dvojici klid a napětí. Je třeba si uvědomit, že z hlediska tektoniky musíme rozlišit mezi dvěma kategoriemi klidu – klidem *před* napětím a klidem *po* napětí. Klid před napětím v sobě skrývá potenciál očekávání, je citlivější vůči tektonickým impulzům, latentně tíhne ke změně vnitřní homeostaze, a je tak tedy de facto o něco méně stabilní nežli klid po realizované tektonické funkci, která je nositelem napětí. Na základě těchto úvah stanovíme základní a zároveň archetypální strukturační princip, který nazveme *základní tektonická osa*. Tuto osu tvoří dvě, resp. tři tektonické funkce uspořádané do podoby *klid – napětí – klid*. Na jejím podkladě (či její dílčí části) probíhá veškerá hudební struktura, veškerý hudební vývoj, a to již od počátku hudebního myšlení a tvorby vůbec. Je to tedy určitý „praprincip“, univerzální obecný princip, který je naplňován nejrůznějšími prostředky v závislosti na kontextu historickém, geografickém, etnickém, stylovém, estetickém a mnoha dalších. Graficky lze toto obecné tektonické schéma znázornit takto:

56



Zaměříme se nyní na další tektonické principy, funkce, prostředky a generátory a na jejich bližší vymezení. Ačkoli půjde v zásadě vždy pouze o konkretizaci a modifikaci to-

hoto schématu, není v možnostech této práce a ani obecně v našich silách popsat jejich výčet (popřípadě systematiku) komplexně. Jak jsme již zmínili výše – jde o otevřený proces vývoje, živoucí organismus. V rámci konkretizace nastupuje celá řada proměnných, která je přímo úměrná procesu vývoje tektoniky jako fenoménu i vývoji samotných struktur. Pokusme se o konkretizaci výše uvedeného schématu:



Hvězdičkou označené tektonické prostředky naznačují, že jde pouze o jeden z možných způsobů (prostředků), kterými lze konkrétní tektonické funkce dosáhnout. Dosáhnout tektonické funkce napětí z klidové funkce lze tedy např. gradací. Generátorem vzniku napětí z klidové funkce je zde dynamická potřeba – potřeba impulsu, pohybu, vývoje. Dosáhnout klidové funkce po proběhnutí napětí lze např. pomocí degradace. Generátorem tohoto procesu je potřeba stability, uklidnění, potřeba statická. Míru variability a množství možností si můžeme uvědomit z několika faktů.^[3] Za jednotlivé tektonické prostředky

jazycích) řadu změn, které vyžadují aktualizaci a s ní i dílčí posun pohledu na hudební strukturu. *Soudobou hudbu* (viz poznámka pod čarou č. 23) nelze nahlížet z perspektivy celého jejího vývoje, chybí nám časový odstup. Nemůžeme udělat pomyslný „krok mimo systém“. Žijeme v podstatě uprostřed procesu tvorby, v procesu neustálých změn a vývoje hudebních struktur. Zatímco v dřívějších dobách se délka trvání určitého slohu či směru počítala rádově na desítky let (v případě slohu není výjimkou ani 100, 150 let), ve 20. a 21. století jsou to spíše roky, maximálně desítky let. Dalším výrazným impulzem je zásadní změna paradigmatu (v hudbě se takto zásadní změna odehrála v rámci celého jejího vývoje jen málokrát) v podobě rozbití tonality. z hlediska tektoniky nejde ani tolik o odklon (pochopitelně řeč je o dílčích projevech hudebního myšlení, některých směrech a projevech tvorby) od způsobu organizace tónového materiálu aplikovaného v hudbě po několik staletí, ale o odklon od systému, který vnitřní síti vztahů (podotkneme, že utvářených především na bázi psychologické) ovlivňoval celkovou podobu, výstavbu a rozvoj struktury, anebo alespoň jejích dílčích složek, a byl tak jako celek (jako celistvý systém) určitou tektonickou funkcí. Dalším impulzem pro změnu náhledu na tektoniku je změna dominantní orientace výstavby a strukturace, práce s tónovými výškami přestává být úhlavní a jedinou možnou. Tento impuls byl umožněn díky emancipaci jednotlivých složek struktury a možnosti nastavení jednotlivých parametrů každé této složky s takovou přesvědčivostí a jemností, že měla každá z nich schopnost podílet se suverénně na formě a formování struktury. Tento trend ostatně můžeme spatřovat i ve výtvarném umění. Např. v některých dílech Paula Gauguina (*Krajina s pávy*, 1892) či Vasilije Kandinského (*Zimní krajina*, 1911) ad. můžeme sledovat pokusy s barvou ve smyslu jejího osamostatnění a nezávislosti na tvaru. V týchž invencích, navíc při snaze o narušení neustále se stupňující tendence o realistické zachycení skutečnosti formou rozkladu struktury na elementární tvarové substrukтуры, potom můžeme nahlížet např. rané dílo Picassovo (*Harlekýn*, 1909). Dřívější hudba vychází nejčastěji z principu *tematismu*, práce s tématem jako nositelem *hudebního smyslu* (významu) dané skladby. Téma je zpracováváno expozičně, evolučně či v kombinaci obou principů a ovlivňuje tak celkovou podobu struktury – vnitřní i vnější. Princip tematického rozvíjení, zpracovávání hudebních útvarů (témat) můžeme v rámci analýzy této hudby úspěšně uplatnit takřka u všech stylů a žánrů. Ke změně a odklonu od tohoto principu hudební strukturace dochází počátkem 20. století. S postupující progresí hudebních směrů je princip *tematismu* postupně transformován či pozvolna mizí. Buď vznikají útvary prakticky stále nové (každý vzniklý útvar je navíc suverénní, specifický, jedinečný), nebo struktura neobsahuje takovou myšlenku, kterou je možné označit za téma a stojí na jiném stavebním a tektonickém principu než na evoluci či expoziční tématu (například *permanentní odvíjení určitého rytmicko-melodického paternu* a jeho neustálá *transformace* a *rekontextualizace*, modifikace, s cílem udržet maximální možnou míru hudebního prožívání přítomnosti, vnímaného „teď“, nebo princip *aditivně repetičního rozvíjení* apod.). Proměňuje se také podoba strukturace hudební látky z hlediska nositele hudebního významu a jeho rozvíjení. Řada hudebních projevů

bychom tedy mohli dosadit složku tónových výšek (melodika, harmonie, konsonance a disonance, diskrétní vs. kontinuální spojování výšek, počet prvků v systému organizace tónových výšek, zasazení do tónového prostoru ad.), délek (rytmika, metrika, stagnace či dynamika ad.), síly (dynamika, instrumentace, nárůst či pokles zvukové masy ad.) a barvy (instrumentace, nárůst intenzity, restriktce tónového spektra, témbrová gradace, barevná modulace ad.). Pochopitelně jako u většiny taxonomií a klasifikací můžeme i zde aplikovat princip kombinace a syntézy všech těchto prostředků. V rámci výběru z těchto složek můžeme také ještě dále specifikovat, nalézat a rozvíjet „prostředky prostředků“, tedy např. v oblasti harmonie by úlohu již zmiňované tóniky a dominanty mohl převzít např. doškálný a nedoškálný akord, či akord s menší souzvukovou hustotou, tonální versus poly- či bitonální pásma, vztah tónin atd. Stejně tak ale můžeme tyto prostředky hledat i na vyšších hierarchických úrovních – jednohlas vs. vícehlas, tonální vs. atonální uspořádání, hierarchické vs. nehierarchické uspořádání, dynamická vs. statická podoba struktury a další možnosti. V neposlední řadě je zde potom vliv

ve 20. a 21. století strukturuje hudební tkáň spíše v kontinuálně navazujících vrstvách než v ohraničených vertikálně průřezových plochách. Jinak řečeno, vývoj a strukturace se na různých hierarchických úrovních projevuje v jednotlivých vrstvách hudební struktury (např. ve vrstvě tónových výšek, metroritmické, v barvě apod.). Dalším aspektem je nevídaná akcelerace v oblasti rozvoje hudebních směrů, stylů a projevů. Šíře podnětů i celkové tvorby, neustále se dynamizující rozvoj tvůrčích prostředků, který znesnadňuje schopnost paradigmatické orientace, nové způsoby šíření hudby, uplatnění strukturační synergie s principy přesahujícími oblast hudební strukturace a hudby samotné. Soudobé hudební struktury si také čím dál více žádají, aby na ně bylo nahlíženo jako na komplex celé řady kognitivních procesů, do kterého neodmyslitelně patří i množství nejrůznějších soudů (estetický, kvalitativní apod.). Poznat paradigma či pokusit se určit referenční kvalitu soudobé hudební struktury je proces obtížný, ne-li nemožný. Situace je o to komplikovanější, že soudobé hudební struktury, resp. jejich tvůrci cíleně abstrahují, negují či potlačují principy, na kterých stála hudba dřívější. Často již tedy nejde jen o otázku syntaktickou (či skladebnou, otázku vnitřních a vnějších syntaktických vztahů), ale také o otázku estetickou, sémantickou, historicky a kontextově podmíněnou, ovlivňovanou řadou individuálních hodnotících procesů, pohledů a vnímání recipienta. Dochází tak k silnému příklonu k individualizaci hudební struktury.

mimohudebních procesů, dějů, kontextů, fenoménů atd.^[4] Na způsob dosažení tektonické funkce, tedy na tektonické prostředky, má vliv také rozvoj v oblasti psychologie (zejména na percepci a apercpci),^[5] rozvoj technologií, vstupujících do procesu „živé“ interpretace či do procesu interpretace kombinované („živá“ interpretace s hudbou ze zvukové stopy/zvukových stop) či interpretace vzniklé synteticky pomocí zvukových stop. Na volbu tektonického procesu má vliv pochopitelně také podoba tektonického principu, který má být naplněn, podoba tektonické funkce a celkové paradigma nezřídka restringované struktury. Dalších vlivů bychom jistě mohli uvést celou řadu. Faktorů, které mají vliv na celý tektonický proces v jeho konkretizaci, je nepřeborné množství. Zachytit všechny tyto možnosti není v lidských silách. K tektonickému procesu je tedy potřeba přistupovat individuálně, v rámci každé struktury. Je navíc třeba všimnout si všech inovací a kontextů.

Dalšími z tektonických funkcí, o kterých budeme hovořit, jsou funkce považované Karlem Risingerem za základní tektonické principy^[6] – *identita* a *kontrast*. Protože jsme výše exponovali, že v našem pojetí budeme vycházet z polaritních dvojic, modifikujeme tyto funkce na *identitu* a *heterogenitu*. Kontrast totiž, jak uvidíme níže, nelze

4 Např. vliv historický, etnografický, politický, náboženský, filozofický ad.

5 Psychologických procesů spojených s percepcí využívají skladatelé pochopitelně již od pradávna. Prakticky vždy se snažili o to, aby jejich hudba byla nějak přijímána, aby nějak působila. Velmi často a hojně v kompozici využívaným prvkem je vytváření napětí pomocí gradace. Skladatelé jej však dosahují také např. za pomoci vzrůstajícího psychologického napětí, které často vychází např. ze staticky odvíjené struktury, z jejího zdánlivého klidového působení, jež je tu a tam narušeno určitým mimokontextovým prvkem, který tuto zdánlivě klidovou homeostazi naruší. V součinnosti s dlouhými časovými intervaly, v nichž se tato narušení objevují, a následným prudkým tektonickým zlomem (vrcholem) vytváří velmi působivý a silný účinek. De facto tak dosahují napětí za pomoci modifikovaného klidu.

6 Vzhledem k námí vymezeným jevům v oblasti tektoniky soudobé hudby dochází oproti Karlu Risingerovi k terminologickému posunu. Risinger nerozlišuje tektonické principy a tektonické funkce. Pro nás je toto rozlišení podstatné kvůli hierarchizaci strukturního procesu. Risinger, Karel. *Nauka o hudební tektonice 20. století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 1998, s. 12.

považovat za protipól identity. *In senso stricto* polarita ve smyslu absolutních hraničních hodnot v hudbě neexistuje. Nelze jí prakticky dosáhnout. Hudba je otevřený dynamický systém. Při její realizaci je nutná součinnost s naším vnímáním. To je nastaveno na schopnost syntetizovat určité elementy a chápat jejich syntézu na hierarchicky vyšší významové úrovni, může též začít chápat tuto syntézu jako jinou kvalitu. Svými poznatky a metodami nás o tom přesvědčuje mj. tvarová psychologie (gestalt psychologie), konstituovaná jako obor obecné psychologie cca ve 40. letech 20. století.^[7] Gestalt psychologie zkoumá způsoby organizování zkušeností a uspořádání vnímání do smysluplných celků.^[8] Dále vycházíme z psychologie percepčního pole, která kategorizuje základní vlastnosti vnímání dle několika principů, zákonů: *zákona centrace* (soustředění se na jednu část, na jedno podnětové pole, jeden objekt, figuru), *zákona pregnantnosti* (schopnost mysli doplňovat tvary do celku), *zákona blízkosti* (prvky blízko sebe mají tendenci být seskupovány, hovoříme o tzv. prokmitech), *zákona kontinuity*, též *zákon dobré křivky* (schopnost/danost vnímat tvary, vjemy v návaznosti, kontinuálně, tendence organizovat podněty do souvislých linií), *zákona podobnosti* (podobné prvky jsou v mysli seskupovány), *zákona společného osudu* (prvky pohybující se stejným směrem mají tendenci být seskupovány, např. skupiny jdoucích lidí), *zákona uzavřenosti* (konkrétní tvary navozují pocit uzavřenosti – např. v grafickém kódu závorky).^[9] S těmito procesy, uplatňujícími se při „přepínání“ na hierarchicky vyšší významovou úroveň v rámci syntézy dílčích elementů (sub)struktury, se pochopitelně setkáváme v rámci percepce také při rekognici tvaru obecně. V neposlední řadě se opíráme o teorii rozpoznávání. Ta pracuje s několika

7 Němci, kteří byli nuceni emigrovat do USA – Max Wertheimer (1880–1943), Kurt Koffka (1886–1941) a Wolfgang Köhler (1887–1967).

8 Z estetiky i obecné psychologie známe tento princip jako subjekt-objektový vztah *figura a pozadí*.

9 Fakta o Gestalt psychologii a psychologii percepčního pole čerpám z: Plháková, Alena. *Učebnice obecné psychologie*. Praha: Academia, 2004, s. 17, 85–87, 90–93.

koncepty a metodami. *Metodou transpozice*,^[10] která postuluje schopnost rozpoznat smysluplný percepční celek, i když je znázorněn různými způsoby; *metodou analýzy rysů*^[11] – proces rozpoznávání začíná pátráním po přítomnosti základních tvarových prvků. Poté následuje porovnávání s tím, co je uloženo v paměti, a dále s *analyticko-syntetickými teoriemi* – 1) procesy postupující tzv. *zdola nahoru*,^[12] od malých částí k velkým, v jejichž průběhu mozek informace nejprve rozloží a poté sestaví do celistvých vjemů, 2) procesy postupující *shora dolů*. V jejich průběhu se uplatňuje vliv dřívějších zkušeností, vliv kontextu na vnímání, percepční očekávání, efekt nadřazenosti.^[13] Pro rozpoznání (rekognici) objektů je důležité, aby se setkaly procesy shora dolů a zdola nahoru. Na schopnost syntetizovat určité elementy a chápat jejich syntézu na hierarchicky vyšší významové úrovni či jako jinou kvalitu naráží ve své *Tektonice* také Jozef Kresánek v rámci principu tzv. *kategoriálního předpokladu*.^[14]

Po tomto drobném exkurzu se vracíme zpět k otázce pólovosti v hudbě jako k otázce absolutních hraničních hodnot určité vlastnosti či jevu. Budeme-li např. stupňovat dynamiku ve snaze dosáhnout jejího maximálního hraničního bodu, dosáhneme přerodu tohoto procesu na vjem tlaku a energie, budeme-li snižovat míru dynamiky, dosáhneme ticha. V případě stupňování hustoty souzvuku dosáhneme vjemu barvy, při redukci nejprve intervalu, poté samotného tónu a následně ticha. Při stupňování hustoty rytmických impulzů dosáhneme přerodu ve vjem tónové výšky (barvy), stejně tomu bude i v případě redukce hustoty rytmických impulzů, kdy můžeme rovněž dosáhnout vjemu ticha. Budeme-li stupňovat intenzitu barvy, dosáhneme přerodu ve vjem dynamiky. V případě stupňování tónové

10 Tuto metodu konstituoval Christian von Ehrenfels (1859–1932).

11 Tuto metodu prosazoval Oliver Selfridge (1926–2008).

12 Zejména v modelech Irvinga Biedermana nebo Anny Triesmanové.

13 Např. takzvaný Reicher-Wheelerův efekt dokazuje, že písmena rozeznáme snáze, jsou-li začleněna do slov.

14 Kresánek, Jozef. *Tektonika*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV – Katedra hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského, 1994, s. 12.

výšky ve směru k hraniční hodnotě dosáhneme v obou směrech rovněž obdobného účinku, kterým je přerod ve vjem tlaku, popř. energie. Tím jsme tedy odpověděli na otázku problematiky dosahování polarit v hudbě. Termín polaritní budeme i přesto nadále používat ve smyslu nejzazších možných (hraničních) pozic jednotlivých jevů (funkcí), při zachování základního charakteru jevu a parametrů, které jej tvoří.

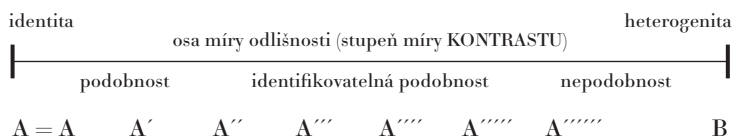
Vraťme se nyní k problematice polarit dvojice identita a kontrast. Snad všichni hudební teoretikové a skladatelé se po staletí shodovali na tom, že každá hudební struktura je jako celek utvořena na základě vývojové dialektiky podobnosti a nepodobnosti („identity a kontrastu“) strukturních jednotek a elementů dané struktury, která je zárukou zachování homeostaze, tedy (v hudebním významu) rovnovážného uspořádání takto koncipovaných strukturních částí zajišťujících schopnost existence dané hudební struktury. V estetice tento princip nacházíme v modifikovaném dialektickém principu *jednoty v rozmanitosti*. Je to další z obecných principů, které se objevují v rámci přírody či běžného života. V českém prostředí existuje terminologický i obsahový rozkol mezi Karlem Risingerem a Jaroslavem Volkem. Proti *identitě* a *kontrastu* Karla Risingera razí Jaroslav Volek termíny *podobnost* a *nepodobnost*.^[15]

Z našeho úhlu pohledu nazíráme na kontrast jako na jev, jehož podoba, charakter a vymezení jsou proměnlivé, posuvné. Představme si to na příkladu srovnání dvou barev:

63

15 Volek svou koncepci zdůvodňuje tím, že identita strukturních jednotek a elementů, vzhledem k procesualitě hudby jako klíčovému parametru její existence, není reálně možná. I kdyby byly dva strukturní elementy navzájem takřka stoprocentně identické svou strukturou, nemohou být podle Volka identické svou funkcí (resp. významem) vzhledem k času, který mezi uvedením prvního elementu a jeho strukturně identickou podobou uplynul. S přihlédnutím k našim dalším úvahám cítíme potřebu určitého polaritního vymezení tohoto jevu na jedné straně a na straně druhé potřebu terminologického odstínění velikosti, resp. míry odlišení podobného od nepodobného. Volkem navržená terminologická distinkce se nám zdá pro takové odlišení míry podobnosti resp. nepodobnosti vhodná. Risingerovo pojetí odpovídá všeobecně ustálené a užívané polaritní dvojici, avšak do určité míry trpí drobnou nepřesností, kterou jí vytknul Volek. Volek, Jaroslav. *Struktura a osobnosti hudby*. Praha: Panton, 1988.

žlutá a béžová barva jsou si podobné. Žlutá a oranžová již méně. Vztah žluté a červené označíme s největší pravděpodobností za kontrastní.^[16] Přesto např. vztah žluté a černé budeme vnímat jako větší kontrast. A co potom teprve bílá a černá?! Kontrast tedy, vzhledem ke své stupňovatelnosti a posuvnosti, nemůže představovat hraniční, polaritní jev, stav, funkci. K otázce identity – jsme přesvědčeni o tom, že v mnohých případech bude možné přisoudit dvěma navzájem si strukturálně odpovídajícím substrukturám podobnost odpovídající (téměř) identitě. A to bez ohledu na nemožnost naprosté totožnosti funkční (významové), protože funkční (významová) identita je v mnohých případech, vzhledem k povaze a podobě daných strukturních elementů, nepodstatná. Dále je třeba si uvědomit dvojí význam termínu identita, kdy jednou může znamenat totožnost, ale také specificky vlastní podstatu existence určité entity.^[17] Navzdory těmto výhradám se nám termín identita jeví jako vhodný pro označení pólu maximalizujícího podobnost dvou či více strukturních elementů. Na druhou stranu kontrast není z našeho úhlu pohledu protipólem identity. Kontrast má určitou stupnici míry odlišení, není tedy pólem v pravém slova smyslu. Jako protipól *identity* chápeme *heterogenitu*. Na následujícím schematickém grafu můžeme sledovat modulační osu mezi nimi:

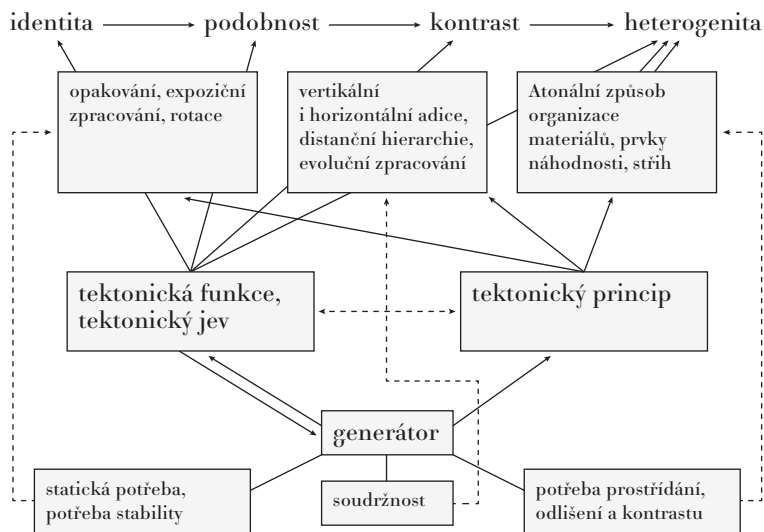


Po objasnění problematiky polarity, identity a kontrastu v hudbě můžeme tedy konečně přikročit k uvedení další konkretizace našeho obecného tektonického schématu, kterou je konkretizace funkcí v podobě identity a heteroge-

16 Někdo možná označí takové srovnání slovem nepodobnost. Barvy jsou si nepodobné. Takový termín má ale dle našeho názoru velmi nízkou vypovídací hodnotu, a je tedy pro naše potřeby nevhodný.

17 V přeneseném významu např. průkaz totožnosti (průkaz něčí identity).

nity. Obě funkce budeme ve schématu chápat jako polarity spojené modulační osou, charakterizující míru odstínění. V našem případě proces vzdalování jednotlivých podob substruktur od identity směrem k heterogenitě. V následujících grafech již nebudeme nadále uvádět tektonické prostředky, které jsou (jak jsme poznali) natolik bohaté a variabilní, že výběr pouze jedné nebo i třeba několika málo z jejich podob ztrácí ve své podstatě význam.



Pro představu o míře variability předkládáme několik různých, z potenciálně pro danou tektonickou funkci možných, náhodně vybraných tektonických principů, kterými lze dosáhnout vymezených tektonických funkcí. Jejich výběr působí nesourodě. Je to dáno, připomeňme znovu, mírou variability a počtem možností a podob, které tyto principy skýtají. Protože některé termíny spojené s exponovanými principy nejsou tak frekventované, zastavíme se u několika z nich blíže. Princip *rotace* je nám dobře znám např. z matematiky. Nejde v něm o změnu elementů podílejících se na realizaci daného principu, resp. na něž je princip aplikován, ale o změnu jejich pořadí. Představíme-li si tedy např. posloupnost písmen A B C D, první rotací bude podoba B C D A. Podstatou *distanční (kvantitativní) hierarchie*, vycházející

z koncepce Karla Risingera,^[18] je přesná a nezaměnitelná pozice každého prvku struktury v jejím rámci. Princip *adice* vychází z postupného přidávání prvků k určitému jádru, které je tvořeno určitou konstelací elementů substruktury. Rozlišit můžeme *adici vertikální* (princip souzvukového rozšiřování a zahušťování, v případě obousměrné vertikální adice můžeme hovořit o *obalování*) a *adici horizontální* (princip melodického, popř. rytmického či harmonického obohacování, případně též obohacování a rozvíjení kombinací těchto složek, vždy však posuzovaných v rámci vývoje v čase – v této souvislosti můžeme hovořit také o principu *rozvíjení z jádra*). *Atonální způsob organizace* je princip, který se snaží o nehierarchické a atematické uspořádání struktury.^[19] *Princip střihu* řadí jednotlivé segmenty struktury dle individualizovaného strukturního plánu do konečné podoby skladby.

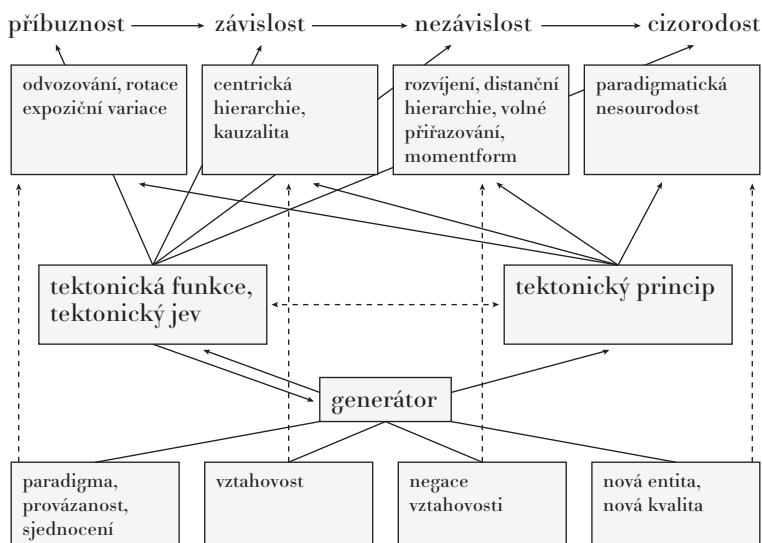
Další konkretizace tektonických struktur (a s nimi pochopitelně obecného tektonického schématu) přináší otázku *příbuznosti* a *cizorodosti* (sub)struktur. Někdo snad může namítnout, že jde o de facto stejné tektonické funkce jako v případě identity a heterogenity. Není tomu tak. Je

-
- 18 Risinger, Karel. *Hierarchie hudebních celků v novodobé evropské hudbě*. Praha: Panton, 1969.
- 19 Je však nutno dodat, že nehierarchického a atematického uspořádání hudební struktury prakticky nelze dosáhnout. Uplatnění centrické hierarchie v hudební struktuře (např. v oblasti tónových výšek, kinetiky, tektoniky či hudebních forem) koreluje s „nastavením“ lidské psychiky a vnímání. V rámci vývoje evropské (ale i mimoevropské) hudby byl podíl centrické hierarchie na strukturaci po dlouhou dobu značně posilován. Potlačit centricnost a hierarchii je tak i z tohoto důvodu velmi obtížné. Dokonalé oproštění od centrické hierarchie nepřináší např. ani Schönbergova dodekafonická metoda – ta zaručuje pouze relativně rovnoměrnou distribuci tónových výšek. Centrum ale pochopitelně nemusí nutně tvořit jenom samotné tónové výšky. Dodekafonii proto nelze pokládat za zcela acentrickou – přesnější by bylo konstatování, že při použití této metody se centricnost limitně blíží nule (dodejme, že za naprosto acentrické, resp. ahierarchické je možné považovat pouze ticho či bílý šum o konstantní dynamice). Na samostatné pojednání by pak byla úvaha o tom, jakým způsobem různí posluchači vnímají např. seriální hudbu, zdali při poslechu neinklinují k vyhledávání „zárodků“ centra atd. Tato otázka však již překračuje rámec sledovaného tématu a patrně na ni nelze uspokojivě odpovědět pouze za použití hudebněteoretických argumentů.

třeba si uvědomit, že (sub)struktury mohou být příbuzné a přitom nemusí být vůbec podobné a naopak. Jako drobný příklad, na němž tuto skutečnost můžeme demonstrovat z hlediska receptivního, uvádím srovnání úvodních částí *Notations I–IV pour grand orchestre* (1980) Pierra Bouleze (*1925) a *Symfonii č. 3* (z let 1973–1983) Witolda Lutosławského (1913–1994). Zatímco Boulezovo dílo je psáno multiseriální technikou, tedy principem organizace každého parametru struktury, Lutosławského skladba je psána aleatorně, to znamená s užitím prvků náhody a volnosti. Z hlediska strukturace jsou tedy naprosto cizorodé. Z hlediska percepce jsou však velmi podobné, znějí, jako by byly vytvořeny stejným principem, jako by byly příbuzné. Obrácený princip, tedy kdy jsou jednotlivé struktury příbuzné, ale nejsou si podobné, můžeme demonstrovat např. na *Variacích na téma Gustava Mahlera per grande orchestra* (z roku 1962) Jana Klusáka (*1934). Klusák vytvořil metodou dekonstrukce seriální (dodekafonické) variace na téma ze 2. věty (*Adagietto*) *Symfonie č. 5 cis moll* Gustava Mahlera (1860–1911). Variace vycházejí z Mahlerova tématu a používají pro vytvoření dodekafonické řady pouze charakteristické postupy a prvky, které jsou z tématu přímo převzaté. Je tedy jisté, že struktury jsou příbuzné. Přesto je jejich podoba v nejrozvinutějších částech obou skladeb doslova cizorodá.

V této souvislosti stojí za pozornost myšlenka Ludwiga Wittgensteina a jeho pojetí tzv. *rodových podobností*, o nichž hovoří ve svých *Filosofických zkoumáních*: „Zaměř např. pozornost na ty aktivity, které označujeme jako ‚hry‘. Míním deskové hry, karetní hry, míčové hry, bojové hry atd. Co ty všechny mají společného? Něco společného mít *musejí*, jinak by se jim neříkalo ‚hry‘ – nýbrž *podívej se*, jestli je tu něco, co je společné jim všem. – Neboť 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. – Podívej se např. na deskové hry s jejich rozmanitými příbuznostmi. (...) A 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.“^[20] Wittgensteinovu teorii, zpravidla užívanou v oblasti filozofie a lingvistiky, lze úspěšně aplikovat také na hudbu, jak nás o tom přesvědčuje např. Vladimír Tichý svou analýzou motivicko-melodicko-rytmických a dalších souvislostí ve Stravinského *Svěcení jara*.^[21] Wittgenstein zde velmi inspirativním příkladem propojuje námi vytyčené tektonické funkce, resp. upřesňuje jejich korelaci. Oba termíny nepovažuje, a my ve shodě s ním, za totožné (*rodové* – příbuzenský vztah, *podobnosti* – otázka podobnosti a rozdílnosti). Rozdíl mezi podobností a příbuzností vidíme v prostředí čerpání společných rysů a znaků. Zatímco u podobnosti jsou tyto rysy a znaky otázkou prostředí vnějšího, u příbuznosti jsou tyto znaky a rysy otázkou prostředí vnitřního. Tedy podobnost je konstituována na základě vnějších znaků, zatímco příbuznost na základě vnitřních znaků.

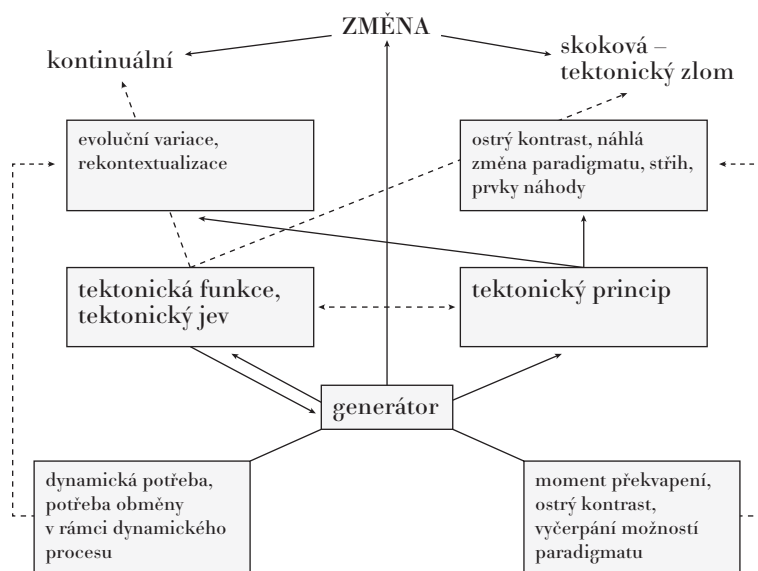


20 Wittgenstein, Ludwig. *Filosofická zkoumání*. Přeložil Jiří Pechar. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993, s. 45–46.

21 Tichý, Vladimír. „Rodové souvislosti jako vnitřní scelovací prostředek“. In: Bártová, Jindřiška (ed.). *Jan Kapr: Proměny a konstanty tvorby skladatele*. Brno: JAMU, 2015, s. 64–65.

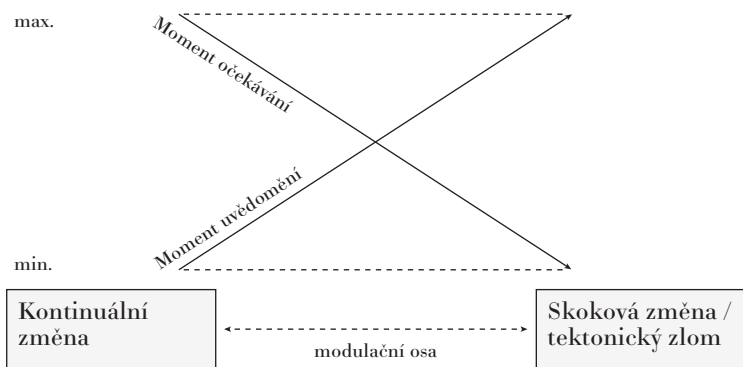
Modulační osu mezi *příbuzností* a *cizorodostí*, jako dvěma navzájem hraničními hodnotami tektonické funkce, tvoří dílčí funkce *závislost* a *nezávislost*. Jimi je vyjádřen pomyslný posun od příbuznosti substruktur k jejich cizorodosti. Právě závislost, mohli bychom také říci příslušnost, je z našeho úhlu pohledu oním distinkčním vodítkem mezi *identitou* a *příbuzností* na straně jedné a *heterogenitou* a *cizorodostí* na straně druhé.

Následující schéma s sebou kromě konkretizace obecného tektonického schématu přinese jev, u kterého se krátce zastavíme. Je spojený s obecným principem *změny*. Změna jako obecný jev bude další konkretizací obecného tektonického schématu:



V souvislosti se změnou je třeba si uvědomit, že není přímo závislá na žádné z předchozích tektonických funkcí. Je jím de facto nadřazena. Změna znamená narušení dočasné homeostaze určité substruktur, nastolení odlišného paradigmatu. Ne nutně to však musí znamenat posun ve významové hierarchii struktury či změnu tektonické funkce. Závisí to vždy na velikosti změny, typu změny a počtu prvků, které se podílejí na utváření příslušné substruktur a jež v rámci této struktury vstupují do hry. Důležitý činitel

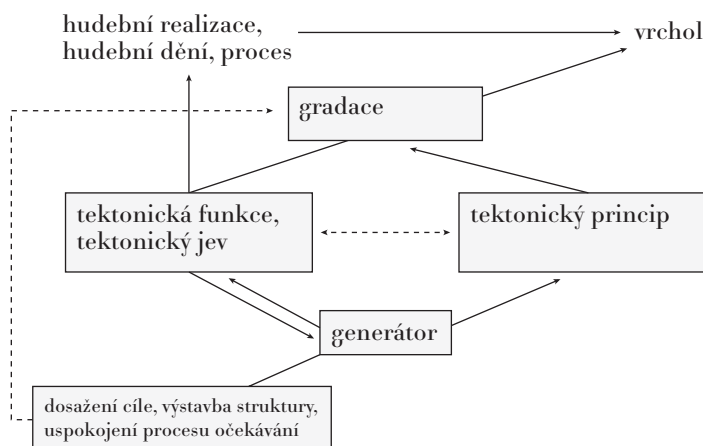
je také průběh či typ změny. Zabývájme se nyní změnou *kontinuální*, mohli bychom říci také lineární, probíhající rovnoměrně, čímž je vytvářen průběžný modulační proces. Takovou změnu si můžeme představit např. jako plynulé crescendo, diatonickou modulaci, glissando v rámci změny výšky tónu či např. jako plynulou změnu tónového spektra směrem od barvy jednoho tónu k barvě jiného tónu atd. Proti změně kontinuální stavíme změnu *skokovou*. Můžeme ji též označit jako *tektonický zlom*. Je to změna náhlá, nepřipravovaná, diskontinuální. Představit si ji můžeme např. jako *subito forte* v rámci *piano* plochy, tóninový skok, projevy hudebního punktualismu či např. princip hudebního střihu. S podobou změny souvisí dva psychologické procesy, které ovlivňují recepci dané struktury a tím v některých případech i proces její tvorby, strukturace. Jsou to *moment očekávání* a *moment uvědomění si změny*. Tyto procesy mají v rámci zmíněných podob změny opačné hodnoty. Zatímco moment očekávání je (v závislosti na délce procesu modulace, tedy přechodu z jedné konstelace substruktur do jiné) u změny kontinuální maximalizován (recipient změnu výrazně očekává, ví (jistě), že přijde), u změny skokové je moment očekávání minimalizován. Recipient změnu neočekává, překvapí ho. Naopak moment uvědomění si změny je v případě kontinuální změny často velmi nízký, recipient si tedy změnu uvědomuje až po určité době jejího průběhu (v závislosti na velikosti změny a délce modulace), u skokové změny zjišťuje recipient změnu prakticky okamžitě. Moment uvědomění si změny je tak tedy maximální. Z pohledu historického vývoje můžeme zaznamenat v souvislosti s typem změn posun v podobě strukturace. V dřívějších typech struktur (pochopitelně jde o velmi zobecňující pohled) probíhaly změny spíše v kontinuální podobě (obzvláště v době klasicismu a raného romantismu jsou tyto tendence velmi dobře patrné), v soudobých strukturách probíhají změny častěji skokově, což do jisté míry můžeme přisuzovat způsobu řazení substruktur v rámci celkového dynamického rozvoje některých soudobých struktur, který je stručněji, zkratkovitý.



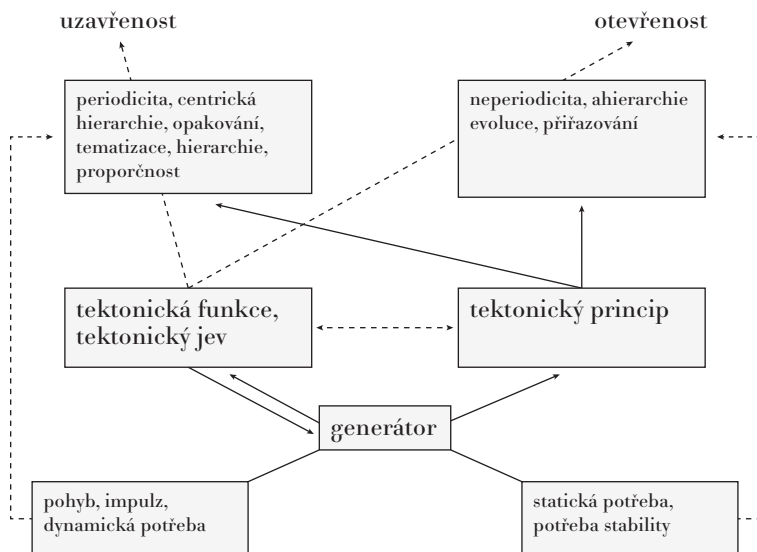
Výše jsme se dotkli otázky velikosti změny. Každá hudební struktura je, vlivem množství faktorů, které se na ní podílejí, individuální. Obecně lze říci, že s rozvojem hudebního myšlení a možností hudebních prostředků se struktury stále více a více individualizují. Vnímání změny je vždy odvislé od jejího zasazení do kontextu celé struktury. Její velikost se tedy nedá stanovit obecně. Je třeba ji vždy posuzovat individuálně. Nezřídka se setkáme s tím, že určitou změnu budeme v rámci jedné struktury považovat za zásadní, klíčovou, a tutéž změnu v rámci jiné struktury za zanedbatelnou. Obecně však platí, že v omezeném množství prvků se i malá změna projeví velkým kontrastem. Představme si např. určitý popěvek z kontextu říkadlové modality, např. *Halí, belí* či popěvek spojený s říkadlem *Zlatá brána otevřená*. Zkusme u těchto melodií vynechat, nahradit či naopak přidat jeden nebo více tónů. Změna bude markantní, nápadná, velká. Zkusme naproti tomu vynechat, nahradit či přidat jeden nebo několik málo tónů např. v některém z clusterů v některé z Lutoslawského symfonií.

V rámci reflexe obecných tektonických principů zmíníme ještě dvě konkretizace tektonické funkce, kterými jsou *vrchol*, *uzavřenost* a *otevřenost*. Vrchol vymezujeme jako zvláštní, samostatnou funkci, protože stojí vždy na konci či na samém počátku určitého procesu, je jeho maximalizací. Je tedy dílčí či absolutní mezní hodnotou dynamického procesu strukturace, odehrávajícího se v rámci (sub)struktury.

Ve funkci^[22] *uzavřenosti* a *otevřenosti* spatřujeme zásadní rozdíl mezi hudbou dřívější a hudbou současnou.^[23] Zatímco v dřívější hudbě tíhly jednotlivé substrukтуры spíše k uzavřené podobě, v hudbě soudobé je tomu naopak. Je zde ovšem zajímavé sledovat, jak probíhá návaznost těchto substruktur. V dřívější hudbě byly velmi často prokomponovávány a propojovány nejrůznějšími spojkami, mezivětami, dílčími codami apod., v soudobé hudbě jsou tyto díly spíše lapidárněji přiřazovány. V dřívější hudbě bychom tak mohli uvažovat o dílčí polootevřenosti, v hudbě soudobé můžeme uvažovat spíše o dílčí polouzavřenosti. Tento jev opět poukazuje na variabilitu a živost hudebního jazyka a struktur, které artikuluje.



- 22 Lze namítnout, že nejde o funkci, ale stav. Tohoto stavu můžeme ale cíleně dosahovat. Uzavřenost má navíc ve struktuře zcela jasný hierarchický potenciál a hierarchické tendence. Proto *uzavřenost* (a analogicky její protipól – *otevřenost*) uvádíme mezi tektonickými funkcemi.
- 23 Označení *soudobá hudba* zde chápeme v poněkud přeneseném významu. Máme na mysli převážně hudbu, která náleží k progresivní větvi hudebního vývoje, etabloující se zejména po zásadní změně paradigmatu cca ve 20. letech 20. století. Hovoříme tedy o hudbě, která se snaží eliminovat tonální organizaci tónového materiálu a reflektuje permanentní snahy o posouvání skladebného myšlení, konstitučních a strukturních možností hudební tkáně. Používáme označení *soudobá hudba* s plným vědomím toho, že jde pochopitelně pouze o poměrně úzkou výše současné tvorby, navíc v časově nepříliš přiléhavém rozsahu bezmála jednoho století. K tomuto přístupu nás vede obtížná systematizace, dosud neuspokojivá periodizace hudby 20. a 21. století a absence vhodné terminologie.



Výše jsme exponovali náš návrh obecného tektonického schématu, konstituovaného na třech základních pilířích – tektonických prostředcích, tektonických principech a tektonických funkcích. V rámci jeho konkretizace jsme uvedli základní tektonické funkce (tektonické jevy). Zmínili jsme rovněž několik tektonických principů a tektonických prostředků. Vysvětlili jsme důvod jejich variability, individuality, které jsou příčinami jejich takřka nepřehledného množství, odrážejícího se v nesčetných možnostech a podobách, které tyto principy a prostředky mohou mít. Otevřený necháváme i výčet tektonických funkcí. Hudební jazyk se neustále vyvíjí, proměňuje, přináší nové podoby a z nich plynoucí jevy a principy. Z toho důvodu jsme rezignovali na úplnost a systematické zpracování, naznačili jsme pouze fungování a trend směřování. Vycházeli jsme přitom z principu dedukce – obecné poznatky jsme konkretizovali na jednotlivých ukázkách. Poznané tektonické funkce a k nim vedoucí tektonické principy a prostředky zde uvedené (spolu s jejich generátory) shrneme nyní v přehledné tabulce. Její obsah také vytváří představu o základní terminologii užívané v rámci námi zvoleného úhlu pohledu na tektoniku a základní nástroje užívané v tomto konceptu.

charakter funkce	úroveň funkce	tektonický princip vedoucí k dosažení tektonické funkce	generátor
očekávání napětí ↑ klid ↓ napětí ↑	hlavní	degradace	statická potřeba, potřeba stability
	hlavní	gradace	pohyb, impuls, dynamická potřeba
osa modulační ↓	identita	opakování	statická potřeba, potřeba stability
	dílčí	expoziční zpracování, rotace, vertikální i horizontální adice	soudržnost
	dílčí	distanční hierarchie, evoluční zpracování	potřeba prostrředání
	hlavní	Atonální způsob organizace materiálu, prvky náhodnosti, střih	potřeba odlišení a kontrastu
osa modulační ↓	příbuznost	odvozování, rotace expoziční variace	paradigma, provázanost, sjednocení
	dílčí	centrická hierarchie, kauzalita	vztahovost
	dílčí	rozvíjení, distanční hierarchie, volné přiřazování, momentform	negace vztahovosti
	hlavní	paradigmatická nesourodost	nová entita, nová kvalita
	hlavní	evoluční variace, rekontextualizace, ostrý kontrast, náhlá změna paradigmatu, střih, prvky náhody	dynamická potřeba, potřeba obměny v rámci dynamického procesu, moment překvapení, ostrý kontrast, vyčerpání možností paradigmatu
	hlavní	gradace	dosažení maxima procesu, výstavba struktury, uspokojení procesu očekávání
	hlavní	periodicita, centrická hierarchie, opakování, tematizace, hierarchie, proporcčnost	přehlednost, tvarovost, strukturovatelnost
	hlavní	neperiodicita, ahierarchie, evoluce, přiřazování	otevřenost

Literatura

- Janeček, Karel. *Tektonika: Nauka o stavbě skladeb*. Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1968.
- Kresánek, Jozef. *Tektonika*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV – Katedra hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského, 1994.
- Plháková, Alena. *Učebnice obecné psychologie*. Praha: Academia, 2004.
- Risinger, Karel. *Hierarchie hudebních celků v novodobé evropské hudbě*. Praha: Panton, 1969.
- — — *Nauka o hudební tektonice 20. století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 1998.
- Tichý, Vladimír. „Rodové souvislosti jako vnitřní scelovací prostředek“. In: Bártová, Jindřiška (ed.). *Jan Kapr: Proměny a konstanty tvorby skladatele*. Brno: JAMU, 2015.
- Volek, Jaroslav. „Struktura“ [slovníkové heslo]. In: *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997.
- — — *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie*. Praha: SČS Panton, 1961.
- — — *Struktura a osobnosti hudby*. Praha: Panton, 1988.
- Wittgenstein, Ludwig. *Filosofická zkoumání*. Přeložil Jiří Pechar. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993.

Smysl, cíl a metodologie
výuky hudební analýzy
skladeb

Otomar Kvěch

Rozbor skladeb. Nedávno jsem byl konfrontován se situací, kdy jsem – neuváženě – slíbil výpomoc jako klavírista a v rámci toho jsem studoval s pár kolegy jednu takzvaně soudobou skladbu. Byla to tradiční kompozice, postavená na existenci tematického materiálu. Její rozvíjení, souzvukový svět, stavba i ostatní složky byly víceméně jasně srozumitelné. Přesto dělalo hudebníkům potíže dešifrovat obsah díla. Vzpomněl jsem si na hodiny rozboru, které jsem měl nebo mám – jak na konzervatoři, tak na AMU. Přesně tomu – aby hudebník co nejlépe porozuměl obsahu studované skladby – tento předmět slouží. Proto je třeba při takovéto činnosti dát na stůl notový zápis a hledat všechny možné vztahy, provádět různá porovnání, dobírat se autorova záměru, diskutovat o možných výkladech zkoumaného díla a o případných deformacích způsobených interpretovým nepochopením vnitřního obsahu kompozice.

Vstupním předpokladem takové aktivity je něco, co bych nazval „hudební gramotností“. První podmínkou je schopnost dešifrovat notový zápis. Mělo by to být samozřejmostí, ale není. Proto je třeba se při analýze neustále vracet k některým základním věcem. To často zdržuje, ale někdy takový návrat „ke kořenům“ vede k novým poznatkům. Obecná hudební gramotnost je tedy předstupněm; pro hledání podstaty analyzovaného díla je však nutné postoupit výše: hledat smysl hudebních ploch a jejich návaznost. To vše jsou víceméně obecné poznámky, s nimiž bude bezpochyby souhlasit každý.

Nyní uvedu několik názorů, o kterých lze diskutovat.

Při analýze bychom na půdě vysoké školy měli jít co nejvíce do hloubky. Nestačí jen konstatovat, že věta je „ukutá“ do sonátové formy – je třeba říci, jak konkrétně vypadá, co je zde „běžného“ a co „neběžného“. Proč byla tato forma použita – zda šlo o stylovou zvyklost, nebo tu autor záměrně překračoval dobová pravidla hry. A co autorovi užití právě této konkrétní formy umožnilo. Lze si položit otázku, zda by bylo možné daný obsah sdělit i v jiné formě. Totéž pak můžeme činit s analýzou souzvukového světa skladby, jejího kontrapunktického vybavení, jejího zvukového hávu atd. Je třeba si také všimat, jak se tyto složky ovlivňují navzájem a jak se jejich vztahy promítají do obsahu díla. Zajímavým

pokusem byly v tomto ohledu Janečkovy experimenty, kdy přehazoval z jedné klavírní kompozice do druhé třeba její stylizaci, harmonickou složku nebo měnil stylizaci každým taktem a vzniklým tvarem dokazoval, že se buď pozmění obsah, anebo dokonce vznikne nelogický útvar.^[1] Tyto výzkumy pak vedou ke snaze zodpovídat otázku: proč je použito ve skladbě zrovna to a to řešení?

Hudební literatury je nepřeberně. Je třeba pečlivě vybírat. Zde může vzniknout otázka, nakolik má při výběru analyzovaných děl prosazovat svůj pohled učitel a nakolik žák. Myslím, že správná je symbióza. Vyhoví-li se žákům, je tu větší předpoklad toho, že je analýza bude zajímat a těšit. Otázkou však je, zda analyzovat dílo, které interpreti hrají, či případně vlastní kompozici studenta skladby (i takový případ jsem zažil). Je-li analyzovaná skladba dostatečně „nosná“, v zásadě tomu, myslím, nic nebrání. (Analýza vlastního díla je specifický případ – podle mne ne příliš šťastný). Ne vždy mají ale žáci při výběru nejšťastnější ruku. Pamatuji si, jak si jeden z mých spolužáků na AMU vybral k analýze skladbu z okruhu takzvaných „kleinmeistrů“ a učitel byl nešťastný z toho, že ve skladbě není co analyzovat – byla tuctová a nezajímavá. Proto je v těchto případech vhodná učitelova korekce.

Přístup, kdy analyzovaná díla určí pedagog, má také své slabiny. Studenty prostě nemusí skladby zajímat. Nicméně určitý tlak na to, co se bude probírat, je prospěšný. Koncepcí toho, jaké kompozice má učitel analyzovat – samozřejmě v diskusi se studenty –, je mnoho. Olivier Messiaen, který vyučoval tento předmět v Paříži,

1 Viz Janeček, Karel. *Tektonika: Nauka o stavbě skladeb*. Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1968, s. 207–208. Janeček v uvedené partii experimentuje s Bachovým *Preludiem C dur* z prvního dílu *Temperovaného klavíru*. Svůj postup komentuje takto: „Skladba upoutá posluchače hravostí, celkovým spádem (linií) a svěžími harmonickými obraty. Je nejvšs soustředěná. Pokusme se tuto soustředěnost rozvrátit. Vidíme-li, jak skladatel vytvrvale rozkládá každý akord stejným způsobem, můžeme vyzkoušet, jak by skladba působila, kdyby se forma rozkladů ustavičně měnila. Můžeme to učinit třeba tak, že použijeme figuračních obrátů z jiných Bachových preludií z *Temperovaného klavíru*. Není pochyby, že tím skladbu znetvoříme; posuzováno věčně, zvýšíme tím však míru rozmanitosti.“ *Tamtéž*, s. 207.

prý k údivu studentů kompozice analyzoval celý semestr všechny Mozartovy klavírní koncerty a ukazoval na nich vývoj tvůrčího myšlení tohoto autora. Každý koncert je jiný a Mozart uměl vždy nalézt nové řešení zdánlivě téhož. Je možné učinit totéž, byť nemusí jít zrovna o Mozartovy klavírní koncerty. Příkladem jiné koncepce je průřez dějinami hudby po stěžejních dílech. Na konkrétním materiálu ukázat studentům, kteří nezřídka papouškují pouhé abstraktní údaje o milnících dějin hudby, co je – namátkou – na Berliozově *Fantastické symfonii* nového, jaké jsou konkrétní znaky impresionistické zvukovosti v Debussyho *Faunově odpoledni*, jak konkrétně vypadá práce s řadou v Schönbergových dílech, jak vypadá partitura díla, kterou by Ctirad Kohoutek označil za sonickou atd. V rámci těchto koncepcí je také možné zvolit jakousi „osvětu“ stran nových hudebních směrů. Je to velice užitečné. Nezřídka však mají studenti při tomto pojetí předmětu pocit, že se pohybují někde jinde, než je praxe. Je tu zapotřebí postupovat citlivě a se znalostí terénu.

Lze také vznést otázku, jestli má být skupina studentů sestavena oborově takříkajíc „monotematicky“, anebo má být smíšená. Sám za sebe se přiznám, že mám raději ony monotematické. Umožňuje mi to soustředit se koncepčně více na jeden problém. Právě smíšené skupiny na HAMU mne dovedly k výše zmíněné obecnější koncepci představovat hlavní díla evropské hudební kultury. Víím, že mnozí kolegové však monooborové skupiny nepodporují a mají také své argumenty.

Dalších možných otázek je jistě mnoho. Např. zda analyzovat jen z notového zápisu nebo studenty tak trochu tlačit do toho, aby si přečetli nějakou literaturu (týkající se jak rozebírané kompozice, tak třeba autora anebo daného stylu apod.). Někteří studenti to u děl, která studují v rámci hlavního oboru, dělají, jiní ne. Je tu problematika terminologie. Není tajemstvím, že interpreti povětšinou nevládnou vytríbeným muzikologickým jazykem. Otázka pak je, do jaké míry – nějaká míra nutnosti tu je – na užívání přesného terminologického aparátu trvat a zda nechat studentům v této oblasti jistou – znova zdůrazňuji, že ne stoprocentní – volnost.

Při analýze bychom měli jít co nejvíce do hloubky. Analytická hloubka je onen cíl. A do značné míry je jedno, jestli se analyzuje Rachmaninov nebo Pärt. Na hodinách rozboru v podstatě nemůžeme dosáhnout dokonalé – jak se teď říká, „komplexní“ – analýzy. Podle mne jde hlavně o to, naučit hudebníky, kterým katedra teorie a dějin hudby v této oblasti slouží, že je řada pohledů, kterými lze dešifrovat obsah díla, otevírat jim oči novými analytickými pohledy a doufat, že je uplatní při své interpretační či kompoziční činnosti.

Proč analyzovat skladby
tzv. kleinmeisterů?
Diskusní příspěvek

Jaromír Havlík

Když už analytik vynaloží čas a energii na činnost, jejíž výsledný efekt ocení málokdo – nanejvýš tak hrstka zasvěcených (z nichž mnozí mu jeho brilantní analýzu navíc znovu důkladně rozeberou a tím většinou zpochybní) –, pak by se měl zaměřit především na díla tak či onak nebo veskrze výjimečná, osobitá, originální, novátorská. Smyslem takové analýzy je zpravidla odhalit, okomentovat a eventuálně přímo dokázat výjimečnost analyzovaného díla. Tvorba (či spíše produkce) tzv. kleinmeisterů (neboli skladatelů průměrných) tyto vlastnosti jedinečných tvůrčích výkonů většinou nemá a námaha věnovaná analýzám jejich skladeb se tudíž na první pohled může zdát zbytečnou a neefektivní. Začátečníci si takovouto činností mohou tříbit svůj analytický um, ale tím to, zdá se, končí. Jakmile analytik ovládne své řemeslo a přidá k tomu nezbytnou dávku tvůrčí invence a fantazie, měl by přistoupit k analýzám uměleckých děl s vlastnostmi shora uvedenými.

Dovolím si upozornit na jeden aspekt analytickovy práce, v němž má analýza produkce průměrných tvůrců prokazatelnou výpovědní hodnotu a tudíž smysl. Jde samozřejmě o jeden dílčí aspekt, ale aspekt nikoli nevýznamný, zvláště při uvažování v historickém kontextu. Otec moderního historického uvažování o hudbě z hlediska stylového, ivančický rodák a později vídeňský profesor Guido Adler (1855–1941) ve svém stěžejním spise *Der Stil in der Musik*^[1] rozlišuje tzv. *Personenstil* a *Zeitstil* – čili osobnostní styl a dobový styl. Analýzy jedinečných děl velkých mistrů se, vcelku logicky, zaměřují především na onen *Personenstil*, zatímco *Zeitstil* bývá chápán spíše jako určité „pozadí“, z něhož samozřejmě i velcí mistři nutně vycházeli, ale vůči němuž se současně ustavičně vymezovali. Jenomže ono „pozadí“, čili adlerovský *Zeitstil*, nevzniklo ani samovolně, ani náhodně, ani natrvalo: *Zeitstil* se pochopitelně vyvíjí, a to přičiněním velkých i malých mistrů.

Malým mistrům chybí ono špičkové, ojedinělé tvůrčí posvěcení, které naopak velkého mistra nutí vyjadřovat se individuálně, čili prostřednictvím vyhraněného osobnost-

ního stylu. Malý mistr ve většině případů tyto ambice ani nemá. Vystačí si s paradigmatem dobového stylu, v jehož rámci brilantně produkuje svá díla, začasť ve velkém počtu. Tím, většinou bezděčně, napomáhá ke stabilizaci a konzervování základních paradigmatických konstant stylu své doby. A to je pro pochopení dobového stylu důležitý poznatek, k jehož objektivnímu konstatování lze dospět právě i analýzou produkce malých mistrů. Není ji většinou nutné analyzovat z hlediska osobnostního stylu, tj. není příliš efektivní zaměřit se pouze na jednotlivá díla. Zde je třeba vzít za základ větší počet skladeb od většího množství autorů v relativně rozsáhlejším čase i prostoru. Neboť i dobový styl představuje velmi pestrý a složitý komplex znaků, které se detailně proměňují podle časových, lokálních, sociálních, náboženských, ekonomických, provozních a eventuálně dalších konkrétních podmínek,^[2] dokonce i včetně individuálních osobnostních dispozic dotyčného autora. Z tohoto hlediska má tudíž analýza produkce tzv. kleinmeisterů smysl. Většinou půjde o analýzy přehledové, které budou využívat nezbytných statistických kritérií.

Program kolokvia

Kolokvium se konalo 26. listopadu 2014 na půdě Hudební a taneční fakulty Akademie múzických umění v Praze.

Zahájení

Úvodní slovo proděkanky PhDr. Ingeborg Radok Žádné
a chairmana prof. MgA. Vladimíra Tichého, CSc.

Konferenční příspěvky

prof. MgA. Vladimír Tichý, CSc. – *K výuce předmětu Rozbor skladeb pro posluchače interpretačních oborů na vysoké hudební škole*

Eugen Indjić – *Schenkerovská analýza v praxi: pohled a přístup interpreta*

prof. PhDr. Lubomír Spurný, Ph.D. – *Der Tonwille a Das Meisterwerk in der Musik Heinricha Schenker: příspěvek k dějinám hudební teorie*

doc. MgA. Otomar Kvěch – *Smysl, cíl a metodologie výuky hudební analýzy skladeb*

MgA. Elena Knápková – *Analýza klavírních skladeb Oliviera Messiaena*

MgA. Jirina Dvořáková, Ph.D. – *Ižznamovost jako společný cíl a propojení teoretické analýzy hudebního textu a konkrétního interpretačního ztvárnění*

MgA. Tomáš Krejča – *Základní pojmy a nástroje tektoniky*

Závěrečná diskuse

Minirecital Eugena Indjiće

Frédéric Chopin: *Mazurky, op. 30*

ROZUMĚT HUDBĚ

Sborník vybraných příspěvků z kolokvia
Hudební analýza jako prolnutí interpretace,
invence a intuice pořádaného KTDH HAMU
26. 11. 2014 v Praze

Jaromír Havlík (ed.)

Redakční spolupráce Petr Zvěřina
Jazyková korektura Kristýna Hoblová
Grafická úprava a sazba Štěpán Marko
Vydala Akademie múzických umění v Praze
(Nakladatelství AMU)
Praha 2015, 2026

ISBN 978-80-7331-769-0 (iPDF)

www.namu.cz