

konstanty a proměny soudobé hudební řeči

Jaromír Havlík

Vladimír Tichý

Jiřina Dvořáková-Marešová

Tomáš Krejča

konstanty a proměny soudobé hudební řeči

Jaromír Havlík – Vladimír Tichý –
Jiřina Dvořáková-Marešová – Tomáš Krejča

konstanty a proměny soudobé hudební řeči

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 strukturální artikulace hudební struktury“ podpořeného z prostředků institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace, kterou poskytlo MŠMT v roce 2018.

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/>.

Recenzovala prof. PhDr. Jindřiška Bártová.

© Akademie múzických umění v Praze, 2026
ISBN 978-80-7331-764-5 (iPDF)

6 Jaromír Havlík
Předmluva

12 Vladimír Tichý
Prvky a strukturotvorné principy evropské
hudební řeči první poloviny 20. století,
jejich geneze a proměny

50 Tomáš Krejča
Syntaxe a strukturace soudobé hudební
řeči z pohledu průběhu dějin evropského
hudebního myšlení

142 Jiřina Dvořáková-Marešová
Návrh paradigmatického systému umožňujícího
analyzovat interpretační proces

180 Jaromír Havlík
Aféra „Vojcek“ ve světle dobové české
publicistiky

220 Summary

222 Rejstřík

předmluva

Předkládaná kolektivní monografie představuje finální výstup výzkumného projektu, který řešitelský kolektiv přihlásil do grantové soutěže DKR v roce 2014 s pracovním názvem *Vývoj evropského hudebního myšlení ve 20. a 21. století z hlediska časové a strukturní artikulace hudební struktury*. Řešitelský tým důsledně dbal na to, aby byl stěžejní záměr výzkumného projektu dodržen a aby společný výzkum zůstal po celou dobu orientován na klíčové otázky exponované na počátku. Dokládají to jednak dílčí výstupy, z nichž většina byla postupně publikována,¹ a dokládá to zajisté i závěrečný výstup, který předkládáme pod lapidárním názvem *Konstanty a proměny soudobé hudební řeči*. Kolektivní monografie sestává ze čtyř relativně samostatných studií, které se vytčeným předmětem zabývají z různých úhlů pohledu při vědomí toho, že nesmírně obsáhlá problematika není (a ani nemůže být) na této ploše a v tomto myšlenkovém objemu ani zdaleka vyčerpána. Dvě studie (Vladimír Tichý a Tomáš Krejča) se vzájemně prostupují soustředěním na páteřní teoretické problémy hudby 20. a počátku 21. století: materiálové prvky (tónový a zvukový materiál) a strukturní principy. Tyto studie směřují převážně do oblasti kompoziční. K nim jsou připojeny dvě studie (Jiřina Dvořáková-Marešová, Jaromír Havlík), které vytčenou problematiku reflektují z poněkud jiných hledisek, jež nicméně s výzkumným projektem nedílně souvisí, neboť doplňují speciální teoretickou problematiku o aspekty interpretační a recepční. Jedině v takto celostním pojetí totiž řešitelský tým od samého počátku své činnosti

1 Připomínám alespoň samostatně publikované tituly: Vladimír Tichý et al. (A) *tonalita*. Praha: NAMU, 2015; Vladimír Tichý – Tomáš Krejča – Petr Zvěřina. *Scelovací prostředky*. Praha: NAMU, 2017.

chápal klíčový pojem *hudební kultura*, k jehož alespoň dílčímu prozkoumání hodlal svým výzkumem přispět. Samozřejmým východiskem činnosti řešitelského týmu byla vědomá snaha produktivně navázat na stávající výsledky předchozích výzkumů v daných oblastech a rozmnožit je o poznatky další a nové, odpovídající jednak aktuální poznatkové základně, jednak aktuální metodologii i strategii výzkumu. Tato tendence je, předpokládáme, v různé míře patrná ze všech předkládaných textů.

Vladimír Tichý se ve své studii *Prvky a strukturotvorné principy evropské hudební řeči 1. poloviny 20. století, jejich geneze a proměny* zabírá tématem, které patří k jeho celoživotním hudebněteoretickým látkám a nesporně i láskám – totiž materiálovým a strukturačním prvkům evropské hudební řeči 1. poloviny 20. století. Je to studie do jisté míry souhrnná, v níž je podán s naprostou výkladovou brilancí přehled velmi široké problematiky a do takto vymezeného terénu jsou postupně zasazovány nové teoretické poznatky – výsledky Tichého vlastního dlouholetého výzkumu a uvažování. Tichý setrvává na většině plochy svého textu na pozici a v oblasti „tónové“, ale pojednává ji vyčerpávajícím způsobem „vertikálně“ i „horizontálně“. To není výraz nějaké konzervativní pozice, nýbrž přirozený obraz skutečného stavu hudební řeči 1. poloviny 20. století, což je v Tichého textu, domníváme se, zcela jednoznačně a přesvědčivě vyloženo a doloženo. Nový a v mnohém ohledu objevný je pak především čtvrtý oddíl Tichého studie, pojednávající o kinetické složce v evropské hudbě 1. poloviny 20. století. V oblasti studia hudební kinetiky všeobecně je Tichý nepochybně průkopnickou osobností novodobé české hudební teorie a v předkládané studii své poznatky přenesl právě na konkrétní terén hudby sledovaného období.

Jakoby bezděčně, leč zcela logicky nás o tom může přesvědčit i tematicky spřízněná studie Tomáše Krejčí *Syntaxe a strukturace soudobé hudební řeči z pohledu průběhu dějin evropského hudebního myšlení*. Společným klíčovým pojmem Tichého i Krejčovy studie je „hudební řeč“ – s tím, že Krejča posouvá svůj badatelský zájem ještě dál, za hranici terénu primárně tónového, a to jak v oblasti materiálové (oblast zvuků, v tradičním pojetí tzv. „nehudebních“), tak i v oblasti strukturačních principů a technik ukotvených zejména právě v této, řekněme, nejprogresivnější oblasti soudobé hudby. Krejča vychází z důkladného pojednání materie po ose historické a už v tom se jeví řada nových konkrétních poznatků i ukazatelů směru dalších hudebněteoretických úvah. Jde především o zásadní fakt, že dosavadní práce obdobného zaměření začínaly odvíjet

své úvahy a teorie nejčastěji od okamžiku nástupu tradiční „durmollové“ tonality v evropské hudbě od přelomu 16. a 17. století, tedy od hudebního baroka, kdežto Krejča zahajuje své hudebněteoretické operace už od starověku, konkrétně od hudby a hudební teorie antického Řecka. Nejde jen o stručnou a koncizní deskripci základních ukazatelů starořecké hudební teorie, která vytyčuje základní souřadnice terénu, v němž se poté bude pohybovat stěžejní partie Krejčovy studie. Např. zmínka o všeobecně nepříliš známé a zdánlivě efemérní disputaci mezi renesančními hudebními teoretiky Lusitanem a Vicentinem (1551) je pro nasměrování Krejčových úvah dosti symptomatická, a nadto v daném kontextu oprávněná právě s ohledem na poukaz na nepřerušenou přítomnost klíčových momentů starořecké hudební teorie v hudebněteoretickém myšlení středověké a renesanční křesťanské Evropy (týká se zejména úvah o mikrointervalech přítomných ve starořecké enharmonice, které při zběžnějším pohledu na novodobé evropské hudební myšlení a praxi zcela vyklidily pole diatonice s postupnou tolerancí chromatiky). Už v tomto okamžiku se vyjevuje nepřerušená kontinuita evropského hudebního myšlení od úsvitu jeho (známé) historie. Stručně a přehledně jsou zmíněny také různé systémy ladění v období před nástupem rovnoměrně temperované chromatiky. Oprávněně je akcentován i nástup fenoménu centrické hierarchie v diatonickém tetrachordovém uspořádání tónového materiálu. Vlivem postupně stále sílící převahy až naprosté dominance diatoniky rostl i význam půltónu jako základního aktéra nejen melodického, nýbrž i harmonického, a tudíž i strukturačního. Svým způsobem nový je v Krejčově studii i stručný přehled prvních avantgardních (často velmi radikálních) trendů v hudbě počátku 20. století (italský futurismus) včetně názorných a argumentačně cenných příkladů vybraných jevů přímo v dobové hudební tvorbě. Zcela správně je zdůrazněna postupná proměna chápání souzvuku jako jednotky primárně harmonické v jednotku zvukově barevnou (témbrovou – Schönberg, *op. 16*). Je zde stálý zřetel k pojednání relevantní hudební tvorby i relevantní hudebněteoretické literatury – jednak jako východiska autorových vlastních úvah, jednak jako argumentační opora. Tímto koncizním, prostorově úsporným, ale myšlenkově obsažným a spolehlivě dokumentovaným historickým přehledem si Krejča vytvořil předpolí pro vlastní výklad vybraných otázek situace hudební řeči ve 20. (event. na počátku 21.) století. V rámci tohoto, řekněme, historicko-teoretického úvodu se mu nadto podařilo uvést na pravou míru

některé i v části odborné veřejnosti zakotvené názorové stereotypy stran tonální hudby minulých epoch. Naznačená tendence a metodika rozvíjení úvah je poté obdobným způsobem rozvíjena i v následujících kapitolách studie, věnovaných postupně souzvuku a jeho podobě v průběhu dějin evropského hudebního myšlení, struktury jako stavu a procesu a tektonickým koncepcím v soudobé hudbě. Systematičnost je nejceněnější devízou celého Krejčova textu. V případě závěrečné – de facto završující a zároveň i rekapitulační kapitoly, k níž předchozí trojice kapitol vybudovala solidní východisko, se autor víceméně obejde bez historického průmětu a setrvává důsledně v terénu hudby 20. století, který byl klíčovým předmětem výzkumu formulovaného v grantovém projektu.

Studie Jiřiny Dvořákové-Marešové *Návrh paradigmatického systému umožňujícího analyzovat interpretační proces* je zaměřena na teorii interpretace, což je autorčin hlavní badatelský obor. Dvořáková-Marešová předkládá svou vlastní koncepci analýzy interpretačního výkonu na osnově důkladného systematického pojednání klíčových otázek moderní teorie interpretace s náležitým přehledem dosavadní poznatkové základny, z níž při vlastním teoretickém uvažování vychází. Základní tezí této studie je úloha interpretace v co možná nejširším kontextu pojetí hudebního díla, v jehož centru sice (pochopitelně, jelikož historicky původně) stojí grafická fixace, pro autorčiny úvahy se však stává dominantní položkou znějící forma interpretace. Ani Jiřina Dvořáková-Marešová neopomíná stručně zrekapitulovat dosavadní výsledky badatelských výkonů svých předchůdců v širokém mezinárodním kontextu s akcentem na období od přelomu 19. a 20. století, kdy byly v muzikologickém výzkumu položeny základy oboru teorie interpretace.² Podobně jako je tomu ve studii Tomáše Krejči i zde do autorčina zorného pole postupně vstupují „nové“ (rozuměj tematicky nové) problémové okruhy typické právě pro hudbu 20. a počátku 21. století: na jedné straně jde o výrazný vzestup zájmu o provozování hudby starších historických epoch (tzv. historicky poučená interpretace), na straně druhé pak o nově, netradičně komponovanou moderní hudbu, jejíž vlastní éra začíná po druhé světové válce. Na výchozí historicko-teoretické úvahy pak navazuje autorčin vlastní návrh paradigmatického systému prvků a pravidel

2 H. Schenker, C. E. Seashore, Q. Adler, v českém prostředí zejména O. Zich a v návaznosti na něj J. Zich.

pro komplexní interpretační analýzu hudební tvorby v nejširším představitelném diachronním i synchronním objemu.

Stat' Jaromíra Havlíka *Aféra „Vojcek“ ve světle dobové české publicistiky* doplňuje předchozí trojici zásadních teoretických studií o aspekt recepční. Jde vlastně o typ jakési případové studie, věnované jedné z nechvalně proslulých událostí moderní historie české hudební kultury, totiž aféře, která se rozpoutala v Praze v souvislosti s uvedením Bergovy opery *Vojcek* (*Wozzeck*) Otakarem Ostrčilem v pražském Národním divadle v listopadu 1926. Doslova nechutný skandál může svědčit jako modelový doklad postojů české hudební veřejnosti vůči moderní atonální hudbě v polovině 20. let minulého století. Autor se zamýšlí nad řadou okolností, nejen ryze hudebních, nýbrž i vnitro- a mezinárodně politických či sociálních, které se na uvedeném skandálu a jeho průběhu podílely, a své úvahy dokládá výběrem z autentických svědectví dobové publicistiky.

Summa summarum: předkládaná kolektivní monografie samozřejmě neřeší (neboť to z podstaty věci ani není možné) otázku hudební řeči 20. a počátku 21. století vyčerpávajícím způsobem. Přináší nicméně podle našeho soudu víc než několik izolovaných dílčích sond do nesmírně široké problematiky. Jednotlivé studie jsou vzájemně propojeny tematicky i metodologickým přístupem, zahrnují vedle nových poznatků i snahu o přehlednou rekapitulaci a zhodnocení všeho zásadního, co na dotyčném badatelském poli bylo doposud vykonáno. Co je na předkládané monografii jako celku rovněž, podle našeho názoru, cenné, je důkladná diskuse terminologického aparátu, který bývá (a to se netýká zdaleka jen hudební teorie české nebo česky formulované) občas dosti konfušní, a nadto je obtížně kompatibilní s odbornou terminologií cizojazyčnou, nanejvýš anglickou a německou.

**prvky a strukturotvorné
principy evropské
hudební řeči první
poloviny 20. století,
jejich geneze a proměny**

HUDEBNÍ ŘEČ

Jak rozumět pojmu *hudební řeč*? – Jak je zřejmé, užíváním tohoto pojmu je naznačeno shledávání jisté příbuznosti mezi hudebním a verbálním projevem, tedy mezi hudbou a jazykem, tj. řečí v pravém, původním slova smyslu, jež je jako způsob komunikace předmětem zkoumání lingvistiky. Je však zároveň zřejmé, že námi uvažované užívání tohoto pojmu se děje v přeneseném slova smyslu, že v případě hudební řeči o řeč v pravém slova smyslu nejde. Základní rozdíl mezi řečí hudební a řečí v původním slova smyslu je ve faktu, že hudební řeč nezná pojmy, nejsou jí vlastní, nevyjadřuje žádnou skutečnost pojmenovatelnou slovem. – Co má tedy hudební řeč s řečí v původním slova smyslu společného? – Je to v první řadě strukturnost; zároveň též fakt, že obě „řeči“ zprostředkovávají komunikaci, ovšem v každém z obou případů specifickou; řečené výmluvně dokresluje srovnání výroků I. Stravinského a A. Schönberga, komentujících sdělení prostřednictvím hudby; Schönberg: „Hudba vyjádří všechno, co je v nás...“; Stravinskij: „Hudba je bezmocná cokoliv vyjádřit.“¹ – Tyto dva výroky jsou zdánlivě protichůdné, navzájem si protiřečí. Avšak právě to souvisí s uvedenými specifiky komunikace prostřednictvím hudební řeči: zatímco Stravinskij poukazuje k námi též konstatovanému faktu, že hudba nepracuje s pojmy, Schönbergovu výroku je třeba rozumět ve smyslu konstatování, že hudební projev dokáže do hloubi duše promluvit zejména tehdy, kdy se již nedostává

1 Viz Igor Stravinskij. *Rozhovory s Robertem Craftem*. Z angl. originálů sestavil a předml. napsal Ivan Vojtěch, přeložily Jarmila Fastrová, Eva Horová a Herberta Masaryková. Praha: Editio Supraphon, 1967, s. 204.

slov, kdy již slova nestačí. Protichůdnost uvedených výroků souvisí s rozdílným úhlem pohledu, s rozdílným výchozím stanoviskem každého z citovaných autorů, daným jejich individuální tvůrčí poetikou (více viz níže – Schönberg – expresionismus – extrakt pozdního romantismu; Stravinskij – neoklasicismus – protiromantický postoj...). – K řečenému budiž poznamenáno: jak v případě hudby, tak v případě jazyka probíhá komunikace prostřednictvím zvuku, obojí je vnímáno sluchově, auditivně (uvedené platí v případě hudby výhradně, v případě jazyka jako jedna z možností – v mluvené formě). V rámci strukturního uspořádání lze v obou případech konstatovat členění (artikulaci) na několika hierarchických úrovních a vzájemné provázání jednotlivých strukturu vytvářejících elementů a segmentů rozmanitými funkčními vztahy (syntax).

V čem tedy spočívají specifika fenoménu *hudební řeči*? – V nejobecnější rovině můžeme konstatovat, že hudba, hudební proud, hudební myšlenka je představována smysluplně časově strukturovaným zvukem nebo v jiném úhlu pohledu – smysluplně zvukově strukturovaným časem. Význam onoho příslovce „smysluplně“ asi nelze slovně přesněji definovat: hudební smysl existuje tam, kde je pocítován, vnímán. K řečenému konstatují K. Risinger, J. Doubravová a A. Košťál: „Termínem *hudební řeč*, používaným v přeneseném slova smyslu (hudba přirozeně není řeč a nemůže být s řečí ztotožňována), rozumíme souhrn technických prostředků hudebního vyjadřování, které se historicky vyvinuly (byly postupně vypracovány) v určité relativně samostatné a společensky podmíněné kulturní oblasti. Rovina hudební řeči je obecnější než rovina uměleckých slohů, směrů a stylů, protože v rámci jedné a téže hudební řeči se mohou utvářet různé slohy, směry a styly. Jednotlivé technické prostředky mohou být totiž různým způsobem místně a časově individualizovány, propojovány a hierarchizovány. Na druhé straně není ovšem hudební řeč faktem historicky neměnným; podléhá změnám pod tlakem střídání jednotlivých slohů, směrů a stylů, tyto změny jsou ovšem velmi povolvné [...] Složky hudební řeči můžeme v zásadě rozdělit do tří hlavních skupin: 1. Složky zvukově prostorové (vertikální). Sem patří tónové výšky a jimi tvořené celky, dále pak zvukové tóny a případně též odstíny dynamiky. 2. Složky časové (horizontální). Patří sem rytmus a metrum, dále pak útvary hudebně formové, v užším slova smyslu tempo, případně agogika. 3. Složky prostorově časové (vertikálně-horizontální). Sem patří časové rozvinuté tónových výšek, případně jimi tvořených celků, tj. melodie, harmonie a polyfonie, případně též faktura.

Ve všech těchto oblastech mohou existovat celky hierarchické a útvary nehierarchické.² Právě tyto technické prostředky a jimi vyjadřované funkční vztahy a jejich fungování jsou předmětem zkoumání hudební teorie a jejích disciplín.

Lze si klást otázku: má hudební řeč – podobně jako jazyk – nějaká obecně závazná pravidla? Existují vůbec nějaká pravidla, stanovující to, co je v užití oněch technických prostředků, tedy např. v harmonii, polyfonii, melodice, tektonice... obecně v hudební řeči – správné a co nikoli? – Tedy onen hudební „pravopis“, „gramatika“, „syntax“? Je vůbec namístě mluvit v souvislosti s hudbou o „pravidlech“? Má hudba nějaká pravidla? Pokud ano, kdo je kompetentní je formulovat? Jak si vlastně tato pravidla osvojuje každý jednotlivý „uživatel“ řeči? – Hudební řeč se vyvíjí, různé hudební jazyky se navzájem ovlivňují – proměňují se však i ona „pravidla“, existují-li nějaká, anebo k oněm proměnám hudební řeči dochází v rámci „pravidel“, jež zůstávají nezměněna a jsou nezměnitelná? Podobné otázky si kladl Ludwig Wittgenstein v souvislosti se zkoumáním struktury jazyka a odpověď na ně nacházel v pojetí podstaty a fungování jazyka jako hry. Uvažoval následovně: „Pomysleme jen na to, v jakých případech říkáme, že nějaká hra se hraje podle určitého pravidla! Pravidlo může být pomůckou při výuce příslušné hře. Ten, kdo se učí, je s ním seznámen a cvičí se v jeho používání. – Nebo je nástrojem hry samotné. Nebo: určité pravidlo není používáno ani při vyučování, ani při hře samotné; ani není fixováno v nějakém soupisu pravidel. Člověk se učí hře tím, že přihlíží, jak ji druzí hrají. Říkáme však, že se hraje podle těch a těch pravidel, protože nějaký pozorovatel může tato pravidla vyčíst z praxe této hry – jako jakýsi přírodní zákon, kterým se řídí herní úkony. Jak ale pozorovatel rozliší v tomto případě chybu hrajících od správného herního úkonu? – Pro to existují určité příznaky v chování hráčů. Pomysli na charakteristické chování toho, kdo se opravuje v nějakém přereknutí. Rozpoznat, že to dělá, by bylo možné, i když jeho řeči nerozumíme.“³

V uvedeném citátu z Wittgensteinových *Filosofických zkoumání* je řečeno mnohé o jazyce a my shledáváme, že velmi podobně, ne-li úplně stejně,

2 Karel Risinger – Jarmila Doubravová – Arnošt Košťál. „Hudební řeč“. In: *Dějiny české hudební kultury. Díl I: 1890–1918*. Praha: Academia, 1972, s. 193.

3 Ludwig Wittgenstein. *Filosofická zkoumání*. Přeložil Jiří Pechar. 2., upr. vyd. Praha: Filosofia, 1998 [1. vyd. orig. 1953], s. 40.

lze uvažovat i o hudbě. Jak by tedy bylo možno nazírat ona pravidla hudební řeči, ovšem nejen ta, která známe např. z klasických učebnic harmonie (ať už od Rameaua, Rejchy, Fétise, Kurtha, Riemanna, u nás Knittla, Skuherského, Steckera, Foerstra, nebo Šína), určená k výuce, nýbrž ona *skutečná pravidla*, jimiž se řídí živý hudební projev? – Zde budiž řečeno: pracovní kompoziční pravidla formulovaná ve své době jmenovanými hudebními teoretiky poukazovala tehdy bezprostředně k hudebním skutečnostem doby svého vzniku: adepti skladatelského oboru z nich čerpali praktická poučení o řemesle a užitečné návody, osvojovali si praktické návyky přímo pro vlastní kompoziční práci. – Tato situace se však dnes neopakuje: hudební teorie nedisponuje – a ani nemůže a nechce disponovat – publikací přinášející závazná a „jedině správná“ pracovní pravidla hudební řeči 20., nebo dokonce 21. století. Důvodů je několik. Prvním z nich je skutečnost, že 20. století přineslo nikoli jednu novou hudební řeč, nýbrž celou bohatou množinu individuálních hudebních jazyků jednotlivých skladatelských osobností, popř. škol či směrů. Lze si snad hypoteticky představit uvedená pracovní pravidla, zformulovaná jako návod k modelování individuální hudební řeči Schönbergovy, Honeggerovy, Prokofjevovy, Hindemithovy, Bartókovy, Stravinského, Webernovy, Janáčkovy, Martinů, Šostakovičovy, Messiaenovy, Lutosławského, Boulezovy, Beriovy, Nonovy, Xenakisovy, Ligetiho a dalších, zohledňující formou zákazů a příkazů charakteristické rysy a postupy jejich hudební řeči; lze si však klást otázku, k čemu by to tak bylo dobré? Jak s takovými pravidly nakládat? Koneckonců – takové tituly existují – viz např. *Unterweisung im Tonsatz* P. Hindemitha,⁴ *Technique de mon langage musical*,⁵ *Anleitung zur Zwölftonkomposition* H. Jelineka,⁶ u nás např. Ištvanovu *Metodu montáže izolovaných prvků v hudbě*,⁷ Janečkovy *Základy moderní harmonie*,⁸ Risingerova *Nauka o harmonii XX. století*⁹ atd. – O tom samozřejmě není pochyb, avšak tyto práce vesměs vyjadřují více či méně osobní pohled svých

4 Paul Hindemith. *Unterweisung im Tonsatz I. Theoretischer Teil*. Neue, erw. Aufl. Mainz: B. Schotts Söhne, 1940.

5 Olivier Messiaen. *Technique de mon langage musical*. Paris: A. Leduc, 1944.

6 Hans Jelinek. *Uvedení do dodekafonické skladby*. Přeložil Eduard Herzog. Praha – Bratislava: Supraphon, 1967 [1. vyd. orig. 1952–1958].

7 Miloslav Ištvan. *Metoda montáže izolovaných prvků v hudbě*. Praha: Panton, 1973.

8 Karel Janeček. *Základy moderní harmonie*. Praha: Nakladatelství ČSAV, 1965.

9 Karel Risinger. *Nauka o harmonii XX. století*. Praha: Supraphon, 1978.

autorů skladatelů či systematických teoretiků, tedy pohled dílčí, mnohdy subjektivně motivovaný či hypotetický. Je zřejmé, že obsáhnout vše o harmonii 20. století v jediném svazku je nemožné. Navíc – tyto práce si nekladou za cíl vybavit adepta skladatelské profese konkrétními praktickými dovednostmi ve smyslu ovládnutí klasicky pojatého skladatelského „řemesla“ tak, jak to činily práce v minulých obdobích. Jejich cílem je podat mu přehled možností, jež mu harmonický materiál poskytuje, a podněcovat jej k jejich vlastnímu kreativnímu promýšlení. U všech těchto titulů je však vždy zřejmá úzká specializace na problematiku hudebního jazyka některé ze jmenovaných skladatelských osobností či škol, to však není problematika hudební řeči 20. století jako celku. Je zřejmé, že reálná možnost praktické učebnice hudební řeči 20. století (nejen harmonie) jako jakéhosi novodobého Riemanna nebo Šína není možná. První překážkou jejího vzniku je již jeden ryze praktický důvod: pokud by měla být hudební řeč alespoň hlavních reprezentantů evropské hudby 20. století skutečně popsána formou pracovních pravidel a na jejich základě procvičena do téže hloubky a s touž důkladností, jak se tomu děje (nebo má být!) v případě studia klasické nauky o harmonii a polyfonii, muselo by konzervatorní studium uvedených disciplín trvat dalších 20 let! Avšak závažnějším – protože zásadním – důvodem, proč nemá smysl formulovat závazná pracovní pravidla hudební řeči 20. století, je obecná změna přístupu ke kompoziční technice. Zatímco v minulosti bylo ovládnutí techniky harmonie a polyfonie zcela samozřejmě požadováno a předpokládáno jako součást předběžné přípravy pro vlastní kompoziční práci (též lze říci – vybavení řemeslnými návyky a dovednostmi) – a tomu též sloužily hudebněteoretické učebnice zmíněných i dalších autorů, 20. století stírá hranici mezi technikou a invencí: u mistrů 20. století lze pozorovat projev jejich invence a osobitosti – mimo jiné – právě v *individuální* volbě specifických prostředků, rozhodnutí se pro určité a ne jiné kompoziční postupy, tedy – pro vyvozování, resp. hledání vlastních „pravidel“, mnohdy i „pravidel“ specifických pro každou jednotlivou skladbu. Pokud se od nich máme učit, pak tedy nikoli těmto „pravidlům“ samotným, nýbrž metodám jejich hledání, nalézání či vynalézání a aplikace při kompoziční práci. – Při troše nadhledu však lze zjistit, že vůbec nejde o nic nového: u největších z velkých tomu tak totiž vždy bylo: vzpomeňme Bacha, Haydna, Mozarta... ale také Janáčka, Weberna... Bachovo *Umění fugy* je např. přímo modelovou ukázkou toho, o čem je řeč: lze

řící, že je to demonstrace těch nejrozmanitějších možností technických řešení fugy, která si jen lze představit, zároveň však je nutno v obdivu konstatovat, že každé rozhodnutí pro určitý zdánlivě ryze technický krok je ve skutečnosti plodem bohaté fantazie a invence, invence pak opět vyvěrala ruku v ruce se zvolenou technikou.

Lze konstatovat – a tím ovšem neříkáme nic překvapivého ani nového – že velcí mistři ve skutečnosti neusilovali o naplnění pravidel formulovaných hudební teorií, nýbrž jimi vymezené hranice překračovali – paradoxně však s plným pochopením a důsledným respektováním je generujících principů, vždy ovšem usilující o *dokonalý tvar*. Tím zároveň konstituovali pravidla nová; úkolem hudební teorie pak bylo vždy znovu a znovu usilovat o jejich objevení, zobecnění a formulaci. – Co to však vlastně je dokonalý tvar? V geometrii to může být koule, krychle, rovnostranný trojúhelník, elegantní formulace Pythagorovy věty... Jak však rozumět tomuto pojmu v souvislosti s hudbou? Přísně vzato – pokud bychom pojímali hudbu pozitivisticky jako objektivní zvukový fakt, pak by asi našemu požadavku „dokonalého tvaru“ odpovídal nejspíše konstantní, neměnný zvuk alikvotního mnohozvuku – harmonicky naprosto souladný, nerušivý ani svým zvukem, ani změnami v časovém průběhu... Velmi dobře však cítíme, že takováto odpověď nás neuspokojuje, není tím, co hledáme. To, co hledáme, je dokonalost, resp. autenticita zvukové struktury mnohvrstevné, procesuální, časově proměnlivé a v tom všem smysluplné a takto vnímané a uvědomované; je to spojeno právě s prožitkem v času probíhajícího procesu proměn vnímaného zvuku a jeho hudebního smyslu. Ne dosti na tom – to *něco*, o čem uvažujeme, se vyznačuje jakousi „logikou“: při poslechu hudby poznáme chybu, a to i v případě, že jde o skladbu, již slyšíme poprvé. Zazní-li v některém místě – ať již omylem, nebo záměrně – něco, co tam „nepatří“, naše mysl to registruje – podobně jako např. kaz ve struktuře tkaniny, násilný zásah do krajiny, chybně zvolený slovní tvar ve větě. Může však být řeč o skutečné „logice“ v případě projevu, který není projevem verbálním?

Zamýšlíme-li se nad onou „logikou“ hudebního projevu, shledáváme nepochybně fungování jistých obecných principů v procesu jeho formování: můžeme konstatovat, že hudební projev (alespoň pokud jde o evropské hudební prostředí a jeho tradici) se vyznačuje hierarchickým uspořádáním, fungováním protikladu klidu a napětí, protikladu klidu a pohybu, rozmanitými způsoby ozvláštňování prvků, segmentů i jimi tvořených

smysluplně scelených hudebních útvarů. Souhrn všech prvků, segmentů i je organizujících vzájemných vztahů, podílejících se na utváření a fungování živé hudební struktury, veškerá ona „logika“ hudebního projevu je v konkrétní historické situaci obecně společensky sdílena; v tomto kontextu lze hovořit o paradigmatu hudební řeči. Díky existenci tohoto paradigmatu je společenské sdílení hudební řeči možné. Hranice paradigmatu však nejsou konstantní a jednou provždy dané: každým novým tvůrčím činem jsou překračovány a zároveň ustavovány hranice nové, každý nový tvůrčí čin představuje rozšíření paradigmatu... Přemýšlení o těchto procesech je vlastně smyslem a „náplní práce“ oboru hudební teorie. Hodláme-li zaměřit pozornost na inovativní skutečnosti a tendence v evropské hudební tvorbě první poloviny 20. století, zaměříme ji právě na ty změny paradigmatu, jež se odehrály na rozhraní hudební řeči klasicko-romantické epochy na jedné straně a hudební řeči 20. století na straně druhé. Pokud jde o volbu metody, máme při tom k dispozici bohaté zkušenosti hudební teorie, nabyté a vytríbené reflexí hudby klasicko-romantické epochy, zároveň však musíme čelit výzvě k hledání nových analytických a systematických pohledů na hudební řeč, která rozhodně není konstantním stabilním faktem, nýbrž neustále se vyvíjejícím procesem.

Na tomto místě připomeňme – jako odrazový můstek k dalším úvahám – některé myšlenky Karla Risingera, týkající se zákonitostí určujících podobu, vývoj a proměny hudební řeči obecně. Risinger praví: „Popisované zákonitosti hudební řeči mají co do své stálosti, případně proměnnosti, tři stupně:

- a) Zákonitosti fyzikální. Podklady jejich existence můžeme najít v přírodě, nezávisle na vnímajícím organismu. Patří sem např. alikvotní řada, obecně rozdíly výškové, dynamické, témbrové a časoměrné. Případné změny v této skupině probíhají velmi pomalu (v podstatě v kosmologickém časovém měřítku).
- b) Zákonitosti antropologické (případně obecně biologické). Pojem „antropologický“ chápeme v tom smyslu, že jde o zákonitosti, případně jevy, jejichž existence je spjata s člověkem ‚homo sapiens‘, a pokud je člověk člověkem, nemůže být jiná, jak uvidíme na konkrétních případech. Podklady jejich existence jsou pravděpodobně dány ve struktuře správně fungujícího vnímajícího organismu a představují syntézu společného působení fyzikálního popudu a reakce tohoto příslušného organismu. Patří sem např. fakt oktávové identity nebo třeba meze slyšitelného

výškového rozsahu nebo meze výškové rozlišitelnosti (žádný člověk nemůže tónově slyšet kmitočty 1/sec ani kmitočty 100000/sec nebo nemůže rozlišit výškový rozdíl 1/10 centu). Toto jsou lidské biologické zákonitosti a případné změny v této skupině probíhají v zásadě v časových měřítcích změn druhu homo sapiens.

V druhé řadě patří do této skupiny zákonitosti, které lze označit jako psychologické, jejichž proměnnost je snad o něco rychlejší, ovšem z hlediska běžných lidských dějin stále ještě velmi pomalá. Pokud mohu soudit, patří sem třeba fakt konsonance a disonance nebo např. rovnoprávnost durového a mollového rodu (Janečkův princip harmonické inverze).

c) Zákonitosti sociologické (pod tímto bodem rozumím zákonitosti a jevy, které se mění rychleji nebo pomaleji s vývojem lidské společnosti a mohou být různé u odlišných společností současně). Sem patří takové jevy jako např. zákaz paralelních čistých kvint v několika posledních staletích v evropské hudbě, volba tónového systému a podobně.¹⁰

Zde budiž řečeno, že námi v této studii zkoumané inovace se nikterak netýkají zákonitostí uvedených ad a) (zákonitosti fyzikální), týkají se však některých zákonitostí uvedených ad b) (zákonitosti antropologické) a velmi výrazně se týkají zákonitostí uvedených ad c) (zákonitosti sociologické). Zákonitosti fyzikální (ad a) jsou natolik konstantní a z hlediska hudební praxe neměnné, že nemá smyslu předpokládat v jejich rámci nějaké změny nebo inovace.

10 Karel Risinger. „Česká hudební teorie mezi léty 1945–1975“. In: *Živá hudba VIII*. Praha: SPN, 1983, s. 195–196.

HUDEBNÍ ŘEČ 20. STOLETÍ – NÁVAZNOST NA HUDEBNÍ ŘEČ KLASICKO-ROMANTICKÉ EPOCHY

Tvorba skladatelů počátku a první poloviny 20. století reaguje na četné podněty a výzvy společenské a obecně estetické povahy. Výsledkem je vznik a existence více samostatných směrů a slohových tendencí. Mezi nimi jmenujme zejména expresionismus, civilismus, neofolklorismus, tvorbu ovlivněnou jazzem, neoklasicismus. Všechny jsou (každá jiným způsobem) výrazem opozice vůči estetice předcházející epochy romantismu. Expresionismus, vyznačující se ponorem do vnitřního subjektivního světa, vystupňovanou dramatickostí, nervním, vypjatým výrazem, nepokojem, pocitem tragiky, je reprezentován zejména tvorbou skladatelů Druhé vídeňské školy A. Schönberga, A. Berga, A. Weberna, ale též některými díly zejména Hindemithovými, Honeggerovými, Prokofjevovými, Šostakovičovými, Janáčkovými. Civilismus objevující poezii moderního způsobu života, spojeného s technickými vymoženostmi doby a jejich obdivem, je spojen se jménem E. Varèse a reprezentují jej též některá díla A. Honeggera, A. Mosolova, S. Prokofjeva či B. Martinů. Neoklasicismus některých děl I. Stravinského, S. Prokofjeva, F. Poulence, B. Martinů, D. Šostakoviče, B. Brittena svou tendencí ke střídmé a prosté hudební řeči klasicismu i klasicistně přehledné formě hledá a nalézá v tomto návratu k předromantickému světu opět svou formu jistého protiromantického vymezení. Nový návrat k folklórní inspiraci představuje neofolklorismus ve skladbách B. Bartoka, L. Janáčka, raného I. Stravinského. Hudební řeč čtených skladeb 20. století nese stopy vlivu inspirace jazzem: viz tvorbu G. Gershwina, G. Aurica, J. Ježka, I. Stravinského v jeho jazzem ovlivněném období.

Každý z uvedených směrů hledá pro své vyjádření vhodné technické prostředky, tedy hudební řeč. Z uvedeného je nepochybně zřejmé, že – jak již bylo zmíněno výše – v pohledu na uvedené období nelze již mluvit o jediné hudební „řeči“, jak to bylo alespoň do jisté míry možné při hudebněteoretickém pojednání např. hudební řeči klasicismu. 20. a 21. století – toť labyrint, kaleidoskop, nepřeborná a nepřehledná množina škol, směrů, osobních stylů a individuálních kompozičně technických přístupů, kdy již rozhodně nelze hovořit o jediné, jednotné hudební „řeči“, ale o nepřeborném množství hudebních „jazyků“, paralelně vedle sebe žijících a rozvíjených, tu ve vzájemné shodě

a souladu, tu naopak ve vzájemné klatbě a rozporu: toť situace ne nepodobná biblickému příběhu stavu věcí po stavbě věže babylonské... Hodláme-li hledat a konkrétněji alespoň zhruba charakterizovat hlavní inovační tendence v hudební řeči tvorby skladatelů první poloviny 20. století, musíme konstatovat, že se mohou týkat podoby všech možných hudebních myšlenek melodických, rytmických, harmonických, polyfonických, instrumentačních, tonálních, metrických, dynamických, stylizačních, a to jak na elementární úrovni hudebního projevu, tak na úrovni vyšší až nejvyšší, tj. na úrovni je rozmanitě propojujících a syntetizujících hudebních myšlenek relačních, formových, tektonických a s nimi souvisejících způsobů a míry uplatnění principu hierarchie, principu identity a kontrastu, funkčního principu, diferenciací různých stupňů závažnosti hudebních myšlenek a s tím související zodpovědné vazby...¹¹

Jak je zřejmé, inovace a změny hudební řeči mají více kořenů a příčin: to platilo vždy a na přelomu 19. a 20. století to platí tím více. Z hlediska zákonitostí sociologických lze konstatovat výše zmíněný fakt zrodu expresionistického směru, procházejícího napříč všemi oblastmi umění – od literatury, výtvarného umění, hudby až po film. Podnětem onoho prudkého zlomu byly bezpochyby rozsáhlé změny společenského stylu života společnosti, dané rozmachem industrializace a s ní souvisejících technických inovací nejrůznějšího druhu, rozmachem novodobé ekonomiky, zároveň též nárůstem společenského napětí – jak uvnitř evropských států (krize monarchií), tak v jejich vzájemných vztazích, to vše s vyústěním do první světové války... Celkové společenské klima nutně muselo vygenerovat právě onen drásavě a drsně nepokojný, vypjatý výraz vlastní expresionistickému stylu. Pokračování v romantických snech a iluzích by se tvářilo v tvář prozaické a mnohdy drsné dobové reality nutně muselo jevit jako falešné. Tomuto estetickému požadavku také odpovídal výběr a užití technických a výrazových prostředků melodických, harmonických, kinetických, instrumentačních, tektonických... Podobně bychom mohli komentovat i příklon skladatelů k dalším inspiračním zdrojům – folklóru (v daném historickém kontextu ovšem nazíranému podstatně jinak, než tomu bylo u skladatelů 19. století) a jazzu, přinášejícímu do Evropy svěží impuls amerického černošského

11 Uvedená kategorizace hudebních myšlenek vychází z četných názorů a úvah K. Janečka, K. Risingera, J. Volka aj.

rytmu, později pak i k inspiracím mimoevropskou etnickou hudbou všech kontinentů. Všechny tyto skutečnosti nepochybně vygenerovaly řadu faktorů a vlivů pro vznik řady nových žánrů, odpovídajících novým společenským funkcím, jež hudba začala zastávat, což se nepochybně dotklo přístupu jak k tektonickým a formovým řešením skladeb, tak ke všem technickým a výrazovým prostředkům melodickým, harmonickým, tonálním i k práci s časem na úrovni makro-, mezo- i mikrostruktury i k prostředkům dalším, jako např. instrumentace.

Bylo by však chybou vidět v oblasti sociologických zákonitostí jediný nebo hlavní zdroj inovací hudební řeči. Vliv sociologických zákonitostí je pouze vlivem mimohudebním, byť se nepochybně do zrodu a života konkrétních hudebních prostředků výrazně promítá, avšak právě až tyto *konkrétní hudební prostředky* jsou předmětem hlavního zájmu našeho zkoumání. Řečeným rozhodně nechceme vliv sociologických podnětů v těchto úvahách podceňovat: je však nutno vnímat je jako prostředí a „katalyzátor“, v jehož rámci, kontextu a vlivu hudební řeč a její prostředky vznikají, existují, vyvíjejí se a fungují. – Námi sledované inovace pak zasahují veškeré složky i hierarchické úrovně hudebního projevu, týkají se dimenze zvuku a všech jeho stránek z pohledu kvantitativního i kvalitativního, odehrávají se v oblasti dimenze tónoprostorové (tedy vertikální), časově strukturní (horizontální), zvukově kvalitativní (sóničnost) a zároveň v bohatém, mnohohrstevném funkčním propojení uvedených oblastí na všech hierarchických úrovních hudebního projevu – od mikrostruktury přes mezostrukturu až po makrostrukturu. Synergická souhra popsaných prostředků se pak projevuje zejména v oblasti tonálně-harmonické (s konkrétními dopady na souzvučnou stránku hudebního projevu, na melodiku i na polyfonii), to vše v rozpětí od nových přístupů k tonalitě až po její spontánní či záměrně organizovanou negaci a včetně specifických podoblastí hudby mikrointervalové a práce s tónovými shluky – clustry; rovněž pak se projevuje v oblasti práce s hudebním časem (v oblasti časové mikrostruktury – rytmus, metrum, i časové makrostruktury – forma) a konečně ve vše zastřešující oblasti tektonické, zohledňující sumu, syntézu, synergii všeho zmíněného s cílem a záměrem zajištění organické celistvosti hudební struktury jako celku. V rámci jediné kapitoly není možné „zmapovat“ v úplné celistvosti vše, co v těchto oblastech tvorba skladatelů uvedeného období přinesla. Proto se v textu soustředíme na některé vybrané pohledy, jimiž hodláme uvedené období a proces inovace reflektovat.

Na tomto místě budiž řečeno, že hudební řeč nazíráme nikoli jako pouhý fakt a stav, nýbrž jako *systém* a neustále probíhající *proces* jeho vývoje. Jako systém je hudební řeč reflektována hudební teorií po celou mnoha-staletou dobu své historie (v tomto ohledu hraje hudební teorie podobnou úlohu jako lingvistika, zkoumají jazyk a jeho fungování). Tento „systémový“ charakter hudební řeči je nejlépe patrný z bohaté tradice hudebněteoretické reflexe harmonie a příbuzných témat (např. otázek ladění, otázek konsonance a disonance, melodiky, polyfonie). Zároveň platí, že i sama tato reflexe se neustále vyvíjí, proměňuje, a to ze dvou důvodů: prvním z nich je skutečnost, že se neustále vyvíjí sám předmět jejího zkoumání – hudební řeč, a druhým důvodem je skutečnost, že i hudebněteoretická analýza a systematika postupně zdokonaluje a propracovává své metody. Při tom všem zároveň platí, že v každém okamžiku vývoje, i když je zmapováno mnohé, nemůže být nikdy zmapováno vše: vždy, i při velmi výrazném objevu nebo hudebněteoretickém nápadu, zbývá „coś“ zatím dočasně neobjeveného, na svůj objev čekajícího... Řečené zároveň naznačuje určitou relativitu našich poznatků týkajících se reflexe charakteristických rysů současné hudební řeči; vůbec není vyloučeno, že budoucí generace objeví v hudbě 20. a 21. století ještě něco dalšího, nového, na co jsme my, vybaveni (a zároveň limitováni) určitým společně sdíleným paradigmatem hudební řeči své doby a své generace, nedosáhli (koneckonců jde o podobnou situaci, jako tomu v historii bylo a v současnosti je v chápání hudby J. S. Bacha).¹² Úloha hudební teorie analytické a systematické v uvedeném procesu poznávání je nezastupitelná – samozřejmě v plné vazbě na hudební praxi, zejména kompoziční. K řečenému viz: „Popravdě řečeno – úkolem hudební teorie vždy bylo právě zkoumat parametry hudební struktury. Dělo se tak (a pokud hudební teorie zůstane tím, čím dosud ve své mnohasetleté historii byla – bude se tak dít i v budoucnosti) v následujícím sledu pracovních úkonů: 1. objevení, uvědomění si parametru, uvědomění si smyslnosti rozhodnutí věnovat mu pozornost, 2. průzkum základních vlastností nově objeveného parametru, 3. průzkum funkce nově objeveného

12 Zde připomínáme rčení vyslovené svého času jedním z účastníků diskuse nad Webernovou studií *Cesta ke kompozici 12 tónů* (Přeložil Eduard Herzog. In: *Nové cesty hudby: Sborník studií o novodobých skladebných směrech a vědeckých názorech na hudbu*. Praha: Supraphon, 1964, s. 74–85.): „Poslouchat Bachovu hudbu po Webernovi není totéž jako poslouchat ji před Webernem.“

a zkoumaného parametru v rámci stávajícího kontextu buď některé konkrétní k analýze zvolené hudební struktury, nebo obecně – v rámci stávajícího kontextu paradigmatu hudebního jazyka, resp. hudební kultury, a naproti tomu všemu též – v rámci stávajícího kontextu systematicky hudební teorie, 4. formulace zjištěných poznatků a jejich smysluplné zařazení do stávající struktury a systematicky hudební teorie, 5. popř. aplikace poznatků i v oblasti kompozičně technických disciplín.¹³

SVĚT TÓNŮ JAKO KLASICKÝ PROSTOR ZKOUMÁNÍ EVROPSKÉ HUDEBNÍ ŘEČI A PROCESU JEJÍHO VÝVOJE

Proces vývoje hudební řeči (alespoň pokud jde o evropský kontext) se již ve svém historickém průběhu vždy odvíjel pod vlivem mnoha faktorů: je to jednak výše popsany vliv podnětů z mimohudební oblasti a zároveň pak v oblasti práce se zvukem a časem (vycházíme ze základního stanoviska, že hudba je zvuk strukturovaný časem a zároveň čas strukturovaný zvukem)¹⁴ – např. v oblasti práce s tónovými výškami – postupným, přímo z vnitřní podstaty systému samotného iniciovaným vývojem jeho podoby od antické tetrachordální soustavy

13 Vladimír Tichý. „Parametry hudební struktury jako předmět zkoumání hudební teorie“. In: Jaromír Havlík – Miloš Hons (eds.). *K aktuálním otázkám hudební teorie*. Praha: AMU, 2000, s. 55–56.

14 Viz Vladimír Tichý. *Tractatus musico-theoreticus* [nepublikovaný rukopis]. Zde budiž zdůrazněno, že uvedené stanovisko pojímá zvuk holisticky, celostně, bez preference či vydělování kterékoli jeho složky: tento pohled tedy odmítá často tradované třídění na zvuky a priori „hudební“ (tóny) a „nehudební“ (hluky, šramoty); ve skutečnosti jakýkoli sluchem vnímatelný zvuk je potenciálně zvukem hudebním: fakticky se jím pak stává tehdy, je-li vnímán jako hudba, má-li pro vnímatele hudební smysl. K tomu dochází v kontextu konkrétní znějící struktury zvuku a zároveň v úzké vazbě na vnitřní psychologické nastavení vnímatele: ve vazbě na jeho individuální zkušenost s hudbou, tedy na aktuální nastavení jeho vnitřního paradigmatu. Pokud v našem textu dále soustřeďujeme svou pozornost na oblast strukturace tónových výšek a jejich vztahů, činíme tak proto, že speciální zaměření na hudebněteoretické zkoumání této složky hudební struktury má v evropském prostředí již svou více než dvoutisíciletou tradici (počínaje Pythagorem, Aristoxenem až po hudební teoretiky novodobé) a v kompozičně technické praxi je jí a jejímu rozvoji po dobu mnoha generací věnována primární pozornost.

přes středověkou diatonickou církevní modalitu – postupnou chromaticizaci přes alterovanou chromatiku až k chromatické temperované a ruku v ruce s tím – postupným vývojem od předtonální diatonické modalitý přes zrod a rozmach tonality až po její rozbuzení do tak komplikované podoby, že bývá mnohdy obtížně harmonicky srozumitelná, až zcela nesrozumitelná a dosahuje stadia, jež bylo v určitém stadiu vývoje pojato jako negace, likvidace tonality a nazváno atonalitou¹⁵ (k otázkám tonality a atonalitý v kontextu 20. století viz níže). Tento trend samozřejmě neprobíhal přímočaře, vykazoval řadu klikatých odboček nejrůznějšími směry – vlivem individuálních osobních tvůrčích vkladů jednotlivých skladatelských individualit i celých skupin populace, sdílejících aktuální paradigma hudební řeči a podílejících se na tomto vývoji svou přirozenou individuální či kolektivní kreativitou. Popisnou aktivitu tvůrce (skladatele či interpreta) můžeme v obecné rovině svých úvah chápat jako „odskok ze systému“ stávajícího paradigmatu hudební řeči. O co jde? Dovoluji si ocitovat I. M. Havla a P. Hájka, kteří k věci praví následující: „Řešíme-li nějaký problém, který je celkem přesně a vyčerpávajícím způsobem zformulován, nebo účastníme-li se nějaké hry s jasnými pravidly, je možné se uchýlit do jakéhosi omezeného světa, který obsahuje pouze to, co s tímto problémem či hrou souvisí, a zapomenout na vše ostatní. Tento omezený svět – nazývejme jej ‚systém‘ – je po určitou dobu naším domovem, i když my sami do něj nepatříme. Kdykoli se nám totiž zachce, můžeme poodstoupit, porušit pravidla hry a pohlížet na celý tento systém jako na objekt, jakoby zpovzdálí. Uvidíme ho jinak, uvidíme jasně jeho hranice, mnohé z jeho vnitřku se nám však ztratí: už nebude naším domovem. Tak lze přibližně popsat odskok od systému v plné obecnosti. V konkrétních případech se k takovému odskoku uchylujeme zejména tehdy, když nejsme schopni náš problém vyřešit uvnitř. Existuje řada úloh, hádanek a her, které, ač uvnitř systému neřešitelné, se stanou triviálními, jakmile se odvážíme ke skoku. Kam vlastně odskakujeme? Do metasystému. [...] Odskok ze systému, který je lidské inteligenci vždy dovolen, je považován za její charakteristickou vlastnost. Člověk se může dokonce vznést nad všechny metasystémy současně a vidět je dohromady jako

15 K řečenému viz Vladimír Tichý, „Tonalita/atonalita? Pokus o reflexi fenoménu tonality a atonalitý z pohledu konce 20. a začátku 21. století“. In: Vladimír Tichý et al.: *(A)tonalita*. Praha. NAMU, 2015, s. 20–69.

nekonečnou chodbu v zrcadle.¹⁶ – Navzdory řečenému však nejde o náhodný trend. K této věci lze vyslovit hypotézu, že sám systém diatoniky má již v sobě jako neoddělitelnou součást svého organismu zakódován zárodek chromatiky, a to přítomností jediné zmenšené kvinty – tritonu,¹⁷ generující nutnost řešení této harmonické „nepřístojnosti“ („diabolus in musica“) chromatickým ohybem – flexí jednoho z tónů, zúčastněných na tomto intervalu a vymezujících jeho rozměr (viz z toho vyplývající dvojí podobu tónu *b*, a to *b rotundum* a *b quadratum*), a dále též možností chromatických flexí tónů vrchního tetrachordu přirozené *dur* i *moll* způsobem analogickým s podobnými flexemi *kinumenoi* v rámci pevných *hestotes* v řecké antické hudební teorii i praxi. Z uplatňování diatonické flexe pak v oblasti tonálně harmonického myšlení logicky vyrůstá i princip alterace, výrazně obohacující harmonickou strukturu, mnohdy v pozdějším vývoji však také balancující až na samé hranici harmonické srozumitelnosti a přehlednosti.

V kontextu těchto úvah můžeme zmínit pro předcházející historický vývoj tonálně-harmonického myšlení příznačnou tendenci k postupnému zvukovému i funkčnímu obohacování základní harmonické jednotky – akordu – od prvotní zarlinovské formy čistě konsonantního trojzvuku *dur* a *moll* přidáváním dalších tercií a vytvářením akordů septimových, nónových, popř. i dalších, a ruku v ruce s tím i postupující vývoj postoje k fenoménu konsonance a disonance: zde bývá diskutována otázka historického posunu hranice mezi konsonancemi a disonancemi

16 Viz Ivan M. Havel – Petr Hájek, „Filozofické aspekty strojového myšlení“. In: *Sborník SOFSEM 82*. 1982, s. 184.

17 K řečenému viz poznámku: „V úvahách o oblasti tonálně harmonické čistě hudebněteoretickým pohledem se pokusme vyjít z hypotetického uvědomění si obecného faktu několikastaletého procesu postupné chromtizace původně diatonického evropského tónového systému. Na počátku tohoto procesu můžeme pozorovat zrození prvního chromatického vztahu zavedením dvojí možné varianty jediného diatonického stupně (*b rotundum* – *b quadratum*) s původním záměrem odstraňování tritonových melodických a souzvukových vztahů. Další vývoj od středověkého a renesančního vícehlasu, na jehož základech se později zrodila a vykrytalizovala klasická tonální harmonie, mířil díky postupně se množícím mimotonálním vztahům a modulačním postupům a zejména pak díky vše progresivně prostupující alteraci k postupné konsolidaci systému chromatického (konec 19. století).“ Vladimír Tichý, „K hudebně teoretickým aspektům tématu Umělá inteligence a hudba“. In: *Sborník ze společného semináře skupiny pro hudební teorii AHUV a ÚTH HAMU*. Praha: 1993.

v tom smyslu, že bývalé disonance jsou postupně přijímány do „rodiny“ konsonancí. K této otázce nebylo v odborném diskurzu dosaženo jednotného stanoviska a není ani cílem naší studie tuto otázku řešit. Co je však nesporné a co navíc úzce souvisí s naší problematikou, je konstatování výrazné změny úlohy disonance v kontextu hudební řeči 20. století ve srovnání s její úlohou v kontextu hudební řeči klasicko-romantické, popř. starší. V hudbě minulých epoch se disonance projevovala jako nositel napětí, jež vyžadovalo uvolnění: dělo se tak melodickým postupem – krokem – některého (některých) ze zúčastněných hlasů do následného souzvuku konsonantního. Disonance byla tedy jakýmsi nositelem psychologicky vnímané „energie“ vytvářející pocit „tlaku“, podnětu k postupu do následného konsonantního souzvuku. Řečené platilo jak v polyfonii vokální (renesanční) a instrumentální (barokní), tak v klasicko-romantické tonální harmonii. Hudební řeč 20. století nakládá s disonancí kvalitativně jinak, nově: disonance je vnímána jako prvek přispívající v první řadě ke *zvukovému ozvláštnění* souzvuku. V této souvislosti nachází např. Karel Janeček důvod a klíč k třídění souzvuků podle disonantní charakteristiky, dané přítomností disonantních prvků. Disonantními prvky jsou dvojszvuky 1 (půltón), 2 (celý tón), 6 (triton) a dále trojszvuk 44 (zvětšený trojszvuk). Je-li v posuzovaném vícezvuku přítomen kterýkoli z uvedených disonantních prvků, projevuje se na celkovém zvukovém vyznění svou charakteristickou kvalitou (disonantní prvek nelze kvantifikovat, lze však metaforicky popsat jeho vyznění: Janeček takto charakterizuje půltón jako „vtíravě britký“, celý tón jako „mdlý, nevtíravý“, triton jako „příjemně dráždivý“, zvětšený trojszvuk jako „nápadný bez ostrosti“).¹⁸ Disonantní prvek obsažený v posuzovaném vícezvuku tedy výrazně ozvlášťuje jeho zvukové vyznění, ale vůbec nemusí volat po onom uvolnění, rozvodu do konsonance. V některých konkrétních případech může takovýto rozvod v kontextu „rozehrané“ hudební řeči působit i nepatřičně a nepřesvědčivě. – Z uvedeného je patrná velmi výrazná změna úlohy konsonance a disonance v hudební řeči 20. století ve srovnání s úlohou, kterou plnily v obdobích předcházejících. Na tuto novou úlohu disonance lze poukázat samostatně jako na jev povahy spíše sónické než harmonicko-funkční, ale lze s ní počítat a pracovat též při zkoumání vývoje harmonického myšlení, např.

18 Viz Karel Janeček. *Základy moderní harmonie*. Praha: Nakladatelství ČSAV, 1965, s. 50–51.

při posuzování, třídění a srovnávání akordů o volné (tedy nejen terciové) intervalové stavbě, a to vše dále též v kontextu tonálním, modálním či seriálním (viz níže).

Dosud jsme věnovali pozornost čistě vertikální – souzvukové dimenzi. Je však patrné, že ačkoli jsou otázky tónového prostoru, souzvukových výškových poměrů pro veškeré úvahy týkající se harmonické stránky hudebního projevu nepominutelné, nelze se vyhnout dimenzi horizontální – časové: viz náš výklad disonance jako nositele napětí, uvolňovaného postupem do souzvuku konsonantního: již tato elementární akce počítá s časovým průběhem, byť velmi drobným. – Po této poznámce lze přistoupit k pojednání harmonického myšlení a jeho rozvoje na počátku 20. století i dalších perspektiv. Zde lze též položit otázku, dokdy vůbec máme a můžeme mluvit o harmonii a odkdy začíná jít o něco kvalitativně nového, pro co dosud nemáme název a podstatu čehož našemu chápání dosud uniká... Zatím pracovní zůstaňme u prostého stanoviska: o harmonii mluvmе tehdy, jsou-li rozhodujícím strukturotvorným momentem intervalové poměry mezi zúčastněnými tóny, a to jak ve smyslu vertikálním (souzvukovém), tak horizontálním (melodickým) i horizontálně-vertikálním (funkčně či jinak vztahově harmonickém a melodicko-harmonickém i polymelodickém, tedy polyfonním). Hodláme-li věnovat pozornost harmonickému myšlení, bude namísto ujasnit si konkrétní specifika, jež přineslo 20. století v podobě tónového materiálu: zde budiž výrazně podtrženo, že jako univerzální tónová množina (s Ctíradem Kohoutkem budiž řečeno – tónový terén)¹⁹ se jako výsledek výše popsaného procesu postupné chromtizace výchozí diatoniky, kulminujícího v podobě tzv. „tristanovské krize“,²⁰ všeobecně prosadila temperovaná chromatika. Stalo se tak ruku v ruce s procesem nárůstu uplatňování na počet tónů bohatších vícezvuků, záměrného soustavného zamlčování tóniky v harmonickém průběhu skladby, vyčerpání alteračních možností, zkrácení úseku vlády jednotlivých tónin v modulačním sledu na minimální únosnou časovou míru

19 Viz Ctírad Kohoutek. *Hudební styly z hlediska skladatele*. Praha: Panton, 1976, s. 32.

20 Zde zdůrazníme, že právě Wagnerův *Tristan a Isolda* se stal a je stále vnímán jako symbol oné „krize“, což však rozhodně nemá znamenat, že by byl jediným případem jejího projevu! Krize klasické tonální harmonie se v okamžiku dovršení procesu alterované chromtizace hudebního proudu odehrávala i v jiných skladbách Wagnerových, Lisztových, Skrjabinových, svým dílem k tomu přispěl i Debussy aj.

(resp. zvýšení frekvence modulací v posuzované hudební ploše až na hranici únosnosti), plné chromtizace tónového systému a nastolením podmínek, za nichž je možno v podstatě kterýkoli akord rozvádět kamkoli. V této situaci dochází k radikálním změnám: základní harmonický materiál odpovídá novým podmínkám, jež vyplývají z důsledného zrovnoprávnění dvanácti tónů v oktávě v rámci temperované chromatiky: oktáva se dělí nikoli na sedm diatonických stupňů, nýbrž na dvanáct rovnocenných intervalových kroků – temperovaných půltónů; každý z dvanácti tónů chromatiky je chápán jako samostatný, původní, od jiného tónu neodvozený, mizí tedy rozdíl mezi diatonickým a chromatickým půltónem, neexistují alterované tóny. Tím samozřejmě nemá být řečeno, že „diatonika je mrtvá“! Naopak: diatonické myšlení (zejména u neoklasiků jako dokonce výrazný stylový atribut – viz např. některé skladby Prokofjevovy, Stravinského, Poulenca, Martinů, Krejčího) – plně žijící paralelně s temperované chromatickým projevem Schönbergovým, Bergovým, Webernovým – bylo vnímáno jako velmi výrazná reakce na pozdně romantický alterované chromaticko-harmonický svět.

Jak je patrné, padla různá po více generací tradovaná a respektovaná tabu a otevíraly se cesty k novému hledání, ať již cestou návaznosti a rozvoje, či naopak ostré negace. Nic však není „černobílé“. Lze si položit otázku: expresionismus (A. Schönberg, A. Berg) je jen negací (ostrým, drsným výrazem neklidu, pocitem tragiky – vůči snovému, „pohádkovému“ světu pozdního romantismu), anebo také návazností (na chromatiku bezprostředně předcházejícího pozdního romantismu)? Neoklasicismus (S. Prokofjev, I. Stravinskij, B. Martinů, F. Poulenc) je ve své podstatě pouze návazností (na „předvěčřejší“ klasicismus), anebo též negací (ve vztahu k bezprostředně předcházejícímu pozdnímu romantismu)?

Zde je namístě poznamenat, že popisovaná proměna – ona „tristanovská krize“ či „krize tonality“ – nemá ve svém aktuálním průběhu podobu ostrého zlomu, soustředěného do jediného časového bodu: proběhla a uskutečnila se v jistém, byť relativně krátkém přechodném časovém období a představovala určitou přípravu stavu, který je vlastním předmětem našeho zkoumání. Kromě vše pronikající chromtizace v souvislosti s důsledným uplatňováním alteračního principu přispěly k prohloubení krize klasické tonální harmonie navíc i další faktory: zvýšený zájem o užívání modálních postupů v návaznosti na melodické a melodicko-harmonické postupy středověkých církevních tónin v tvorbě M. P. Musorgského, A. Dvořáka, L. Janáčka a dalších, užívání

celotónových útvarů melodických i harmonických – zejména C. Debussym, ale také L. Janáčkem a dalšími, ve zvýšené míře též užívání tzv. chromatických mediant, tj. trojzvuků chromatické terciové příbuznosti v přímém vztahu k tónice – např. v tvorbě J. Suka. Dalším z faktorů přispívajících k narušení klasických tonálně-harmonických vazeb byla v tomto přechodném období záliba v užívání některých netradičních souzvuků, jakými byly zejména kvartové akordy, nahrazující „historicky vyčerpanou“ klasickou terciovou stavbu akordů a vystavěné buď ze samých čistých kvart, nebo kombinujících kvarty čisté a zvětšené, popř. kvarty s jinými intervaly. Specifickým případem kvartového akordu je Skrjabinův tzv. syntetický akord, obsahující kromě většiny čistých kvart též dvě kvarty zvětšené a jednu zmenšenou a svým složením velmi souladný s 1. až 11. tónem alikvotní řady.

Uplatňování všech uvedených prostředků a postupů samostatně i ve vzájemné kombinaci podrývalo v době přelomu 19. a 20. století velmi citelně stabilitu klasické tonální harmonie a ve svých důsledcích postavilo skladatele před úkol buď hledat nové cesty rozvíjení tonálního principu, nebo hledat principy nové, schopné převzít zodpovědnost jak za organizaci tónového materiálu v tónovém prostoru a času, tak i za celistvost, organičnost a vnitřní jednotu hudební struktury jako celku. Za těchto podmínek lze shledat v hudbě 20. století řadu možností formování základního harmonického materiálu: lze se setkat s tradičními akordy (zejména dur a moll) uplatněnými v nových, dosud neužívaných funkčních vztazích, s akordy zahuštěnými, s akordickými kombinacemi a v neposlední řadě – s akordy o volné intervalové stavbě.²¹

První skupina – tradiční akordy dur a moll v nových funkčních vztazích – je typická pro hudební řeč neoklasicismu. S těmito postupy se lze setkat v neoklasických skladbách S. Prokofjeva, I. Stravinského, B. Martinů, I. Krejčího a dalších. Právě propojení důvěrně známého zvuku klasických akordů, evokujících reminiscenci na hudební jazyk Haydnův, Mozartův, s jejich zapojením do nezvyklých funkčních souvislostí (např. u S. Prokofjeva, B. Martinů aj.) včetně četného záměrného uplatnění postupů z hlediska klasických norem nepřípustných (např. kvintových paralel, příčností apod.) je zdrojem kouzelného a duchaplného

21 K tomuto konstatování a následnému textu viz též Vladimír Tichý. *Harmonicky myslet a slyšet*. 2. vyd. Praha: AMU, 2011, s. 230–286.

překvapení, plynoucího z jednoduše, ale rafinovaně řešeného propojení „nového“ se „starým“.

Neoklasikové se nevyhýbali ani užití akordů zahuštěných, tedy opět klasických akordů obohacených o jeden nebo více disonujících tónů se záměrem zvukového ozvláštnění, „vyostření“ akordu, kdy je užito jeho úpravy vylučující řešení vzniklé disonance klasickým rozvedem do konsonance a kdy se takový postup ani neočekává. Při jednoduchém zahuštění zůstává funkční vyznění akordu zachováno. Při překročení určité míry stupňování zahušťovací úpravy může dojít k proměně původního akordu v tónový shluk – cluster: v takovémto případě upravovaný souzvuk pozbývá harmonické srozumitelnosti a působí čistě zvukovým – témbrodynamickým způsobem (k tomu viz podrobněji níže).

Dalším z výše uvedených přístupů k harmonickému materiálu, s nímž se lze setkat v tvorbě skladatelů první poloviny 20. století, byla práce s akordickými a funkčními kombinacemi. Akordické a funkční kombinace opět představovaly možnost uplatnění tradičních akordů dur a moll ve vertikální kombinaci, čímž je dosahováno zvukově mnohdy velmi drsných výsledků, avšak zároveň se zachováním harmonicko-funkční srozumitelnosti, jak to činí např. A. Honegger v první větě své *Symfonie č. 5 Di tre re* nebo S. Prokofjev v úvodu *Symfonie č. 3*: v obou jmenovaných případech dochází k simultánnímu průběhu dvou harmonicky samostatných, logicky se rozvíjejících pásem o celkovém zvuku dost složitém, avšak, jak bylo zmíněno, o harmonicky logickém a souzvukově srozumitelném průběhu. – Popsaný kompoziční přístup může být uplatněn v rámci tonálním i bitonálním (viz níže).

Nejradikálnějším krokem, pokud jde o průlom do dosavadní tradiční harmonické kompoziční praxe, je uplatnění souzvuků o volné intervalové skladbě – od dvojsouzvuku až po dvanáctisouzvuk, rezignující již zcela na tradiční princip výstavby vícezvuků na základě terciové stavby a jejího stupňování. Souzvuky o volné intervalové stavbě mohou být vyhledávány záměrně a cíleně (kritériem jejich třídění a výběru může být počet tónů, disonantní charakteristika nebo úprava – viz úvodní část Honeggerova *Pacifiku* 231) anebo jich může být dosaženo jako výsledku polyfonního průběhu hlasů, ve vzájemném souzvukovém vztahu organizovaných v duchu moderní harmonie, jak to činí P. Hindemith v klavírním fugovém cyklu *Ludus tonalis*. Zcela logický a samozřejmý je výskyt souzvuků o volné intervalové skladbě jako výsledek uplatnění dvanáctitónové kompoziční metody (dodekafonie jako východiska

a specifického uplatnění seriálního principu obecně – viz níže) v hudbě A. Schönberga, A. Berga, A. Weberna a dalších skladatelů, jimi inspirovaných.

Uplatňováním všech těchto způsobů utváření základního harmonického materiálu a rozmanitých operací s ním se odvíjí cesty k hlavním principům organizace tónového materiálu v podmínkách ustálení temperované chromatiky: k principu moderní tonality, moderní modalit a seriality.

Tonalitou obecně rozumíme způsob organizace tónových výšek na základě centricky hierarchického vztahu k jedinému centru (tzv. tonální centrum). *Tonálním centrem* je funkce harmonického klidu – tónika. Je spoluurčována a utvrzována harmonickým okolím, sestávajícím z *funkcí autentických* (dominanta a její zástupci) a *funkcí plagálních* (subdominanta a její zástupci). Funkčně harmonické vztahy v rámci tonálně organizované hudební struktury nazýváme *tonálními vztahy*.

Z historického hlediska je nutno rozlišovat klasickou (též klasicko-romantickou, tradiční) tonalitu, realizující tonální vztahy v rámci tóniny dur nebo moll, a tonalitu moderní (též rozšířenou, tonalitu první poloviny 20. století), realizující tonální vztahy v rámci úplné temperované chromatiky. Akordickým materiálem moderně tonální hudební struktury mohou být kterékoli ze souzvuků pojednaných výše. Funkční vztahy jsou bohatší, jsou chápány obecněji a volněji. Moderní tonalitu rozvíjeli ve své tvorbě především neoklasikové a skladatelé tomuto směru blízcí: I. Stravinskij, A. Honegger, S. Prokofjev, P. Hindemith, D. Šostakovič, B. Martinů, B. Britten, I. Krejčí a další. Tonální centrum v moderním pojetí (tónika, funkce harmonického klidu) může být tvořeno akordem konsonantním (durový nebo mollový trojzvuk – v klasické harmonii bylo podmínkou) i disonantním – za předpokladu, že disonance nelikviduje jeho klid (může jej však oslabit). Ve vztahu k okolí může být jeho centricnost prosazena a) kadenčně – bezprostřední přítomností funkce plagální (subdominanta) i autentické (dominanta) nebo jejich zástupců (příkladem může být kterákoli klasická harmonická věta), b) pozičně – výskytem na začátku a v závěru harmonické věty, c) frekvenčně – opakovaným a nejčastějším výskytem v průběhu harmonické věty. Uvedené faktory většinou působí ve vzájemné kombinaci. Temperovaná chromatika, v jejímž rámci se tonální myšlení 20. století realizuje, umožňuje vytváření mnohem širšího okruhu akordických druhů a úprav, uplatňujících se v netónických harmonických funkcích,

než tomu bylo v případě na diatonice vybudovaného systému tónin dur a moll. Funkci akordu v harmonické větě lze bezpečně určit podle postavení jeho základního tónu vůči základnímu tónu tonálního centra. Tato úvaha vychází z předpokladu, že na kterémkoli tónu temperované chromatiky může být postaven akord (harmonická funkce). – Na základě hudebněpsychologických i akustických předpokladů a zkušeností, pokud jde o vjem a uvědomění si odstupňování pořadí kmitočtových poměrů od nejjednodušších k složitějším jako výrazu míry příbuznosti, či naopak odlehlosti jednotlivých tónů – potenciálních základních tónů harmonických funkcí (jak to mj. vyplývá i z pozice jednotlivých intervalů ve struktuře alikvotní řady), lze stanovit pořadí „žebříček“ jednotlivých stupňů temperované chromatiky podle jejich funkční příbuznosti, nebo naopak odlehlosti vůči centrálnímu tónu tóniny: z hlediska funkčního vztahu se jako nejsilnější projevuje čistá kvinta (jako interval, určující pozici autentické funkce – dominanty a jí v tónovém prostoru protilehlé plagální funkce – subdominanty), dále pak následují zástupci obou jmenovaných funkcí autentických i plagálních – vrchní a spodní velká tercie a vrchní a spodní malá tercie (medianty), vrchní a spodní velká a malá sekunda (adligaty), z nichž poslední jmenované fungují v tonální hudbě jako funkce frygická a lydická, a konečně triton²² jako interval vůči centru funkčně nejodlehlejší: v tomto kontextu mluví Karel Janeček o tzv. antitónice.²³ – Jak je zřejmé, pořadí jednotlivých jmenovaných intervalů koresponduje s jejich posloupností v přírodní řadě alikvotních tónů: pythagorejská i aristoxenovská čistá kvinta – 3:2, aristoxenovská velká tercie – 5:4, aristoxenovská malá tercie – 6:5, pythagorejský celý tón (resp. aristoxenovský velký celý tón) – 8:9, aristoxenovský velký půltón – 16:15. Uvedená tvrzení lze shrnout a znázornit následujícím schématem, naznačujícím jak odstupňování akordů jednotlivých stupňů v rámci temperované chromatiky podle míry funkční příbuznosti/odlehlosti vůči centru – tónice (v příkladu je zvoleno centrum in C), tak i rozlišení harmonických funkcí plagálních (zástupců subdominanty) v levém

22 Srv. s konstrukcí 1. Hindemithovy řady, tzv. melodické – viz P. Hindemith. *Unterweisung im Tonsatz I. Theoretischer Teil*.

23 Viz Karel Janeček. „Doplňující poznámky k některým jevům harmonického a tonálního myšlení“. In: *Živá hudba VI*. Praha: SPN, 1976, s. 21–29. Viz též o tom: Karel Risinger. „Hudebně teoretické symposium k počtům Karla Janečka“. *Hudební rozhledy*. 1973, roč. 26, č. 5, s. 218.

sloupce a autentických (zástupců dominanty) v pravém sloupci. Obecně lze hovořit též o plagálních funkcích jako o subdominantách v širším smyslu a o funkcích autentických jako o dominantách v širším smyslu. Nejdlehlší postavení vůči centru pak zaujímá funkce postavená na tritonovém vztahu k tónice, výše zmíněná antitónika:

Harmonické funkce			Název	
plagální	neutrální	autentické		
T(C)			tónika	
S (F)		D (G)	subdominanta	dominanta
M _s (A _s)		M _D (E)	medianty velkoteriové plagální	autentická
m _s (A)		m _D (E _s)	medianty maloteriové plagální	autentická
II (D)		VII (B)	adligaty celotónové II. stupeň	VII. stupeň
F (Des)		L (H)	adligaty půltónové frygická funkce	lydická funkce
AT (Fis = Ges)			antitónika	

Připomínáme, že uvedené schéma i vyslovené úvahy registrují pouze přímé vztahy jednotlivých stupňů chromatiky k centru. Uplatnění vztahů zprostředkovaných, jak je reprezentuje svět mimotonálních funkcí, bohatost celkového harmonicky funkčního „vesmíru“ ještě mnohonásobně rozšiřuje... Pro úplnost také uveďme, že v moderní tonalitě může kterákoli funkce vykazovat tónorod dur i moll. Pokud není tónorod tóniny jasně vyhraněn, je možno pojmenovat ji pouze podle centrálního tónu – bez označení tónorodu (např. „in Es“, jak to lze shledat např. při označení fug v případě Hindemithova označení tónin, resp. tonálních center jednotlivých fug cyklu *Ludus tonalis*). V takovémto pohledu není nikterak dotčen fakt tonality, postavené na přítomnosti centra a hierarchického vztahu k němu.

Další aplikace tonálního principu, vedoucí až k jeho negaci, představují v harmonii 20. století jevy zvané *bitonalita*, *polytonalita*, *atonalita*.

Bitonalitou je rozuměn způsob organizace tónových výšek na základě vztahu ke dvěma různým tonálním centrům současně. Hudební proud sestává ze dvou samostatných, navzájem zvukově (výškou, barvou) oddělených pásem. Zúčastněná pásma mohou být vyjádřena *melodicky* (polyfonně), *harmonicky* (uplatněním akordických kombinací) nebo *melodicko-harmonicky*. *Polytonalitou* pak je rozuměn způsob organizace tónových výšek na základě vztahu ke třem a více různým tonálním centrům zároveň. Hudební proud tedy sestává ze tří nebo více samostatných, navzájem zvukově (výškou, barvou) oddělených pásem.

V případě *atonality* jde pak o způsob organizace tónových výšek bez tonálního centra, resp. bez jakýchkoli funkčních vztahů, které by přispívaly k jeho vytvoření. Jde tedy vlastně o negaci, popření tonálního principu. K atonální hudební struktuře lze dospět tradičními prostředky – záměrným, důsledným zamlžováním tonálního centra. Sofistikovaný přístup k řešení tohoto cíle představuje Schönbergem a jeho žáky propracovaná dvanáctitónová kompoziční metoda – *dodekafonie*, uplatňující zásadu zrovnoprávnění všech dvanácti tónů temperované chromatiky uplatněním pravidla závazného dodržení pořadí jejich nástupu, tj. na základě předem zvolené dodekafonické řady. Základní ideou tohoto přístupu v historické chvíli kulminace procesu chromaticizace tónového materiálu bylo hledání cesty k absolutnímu dovršení tohoto procesu cestou řízeného zrovnoprávnění podílu všech dvanácti tónů temperované chromatiky na výstavbě hudební struktury. Popsaná zásada, v prvním stadiu dodržovaná zcela důsledně (kdy žádný tón temperované chromatiky nesměl zaznít dříve, než zaznělo dalších jedenáct tónů), doznala postupem vývoje čtené obměny již u samotných svých tvůrců a zakladatelů: v rámci jedné skladby bylo možno pracovat nejen s původní zvolenou dvanáctitónovou řadou, ale též s jejími transpozicemi, s jejími čtyřmi formami (tzv. *quaternion*: základní forma, inverze, račí forma a inverze raka), s jejími částmi, řada mohla být uplatněna horizontálně, vertikálně, i v kombinaci obou přístupů. Schönberg a jeho žáci i další jejich následovníci přicházeli ještě s dalšími způsoby práce s řadou – např. uplatnění proměn řady na základě určitého klíče (tzv. kvintová a kvartová proměna), práce s tzv. privilegovanými řadami atd. Schönberg vždy zdůrazňoval, že řada v žádném případě nemá nahrazovat téma. Jak upozorňuje Webern: „Obecně není dvanáctitónová řada tématem. – Ale nyní mohu díky jednotě zaručené jiným způsobem pracovat i bez tématu – tedy mnohem

volněji: řada mi zajišťuje souvislost.²⁴ Jak je patrné, řada sama není přímo složkou, elementem, článkem hudební řeči, je však důležitým nositelem jednoty, skrytým, vnímaným podvědomě, projevujícím se podprahově, tedy o to účinněji. Zde je namístě též zdůraznit, že uplatnění dodekafonické metody ještě samo o sobě nezakládá určitou konkrétní hudební řeč; viz např. srovnání hudebního projevu samotných klasiků této metody, Schönbergových žáků: na jedné straně asketický, těkavý jazyk Webernův, vyznačující se tichem, zkratkou a proti němu expresivní, emocionálně rozmáchlý projev A. Berga. Avšak podstatný je fakt, že dodekafonická řada a dodekafonická metoda je jedním z důležitých prostředků jednoty, scelovacích prostředků. V tomto faktu spočívá její důležitá funkce z hlediska našeho zkoumání.

Třetím z výše uvedených způsobů organizace tónového materiálu je moderní modalita. Moderní modalitou obecně rozumíme způsob organizace tónových výšek na základě předem daného výběru (množiny) tónů – modu.²⁵ Modální hudební struktura zároveň může a nemusí vytvářet tonální centrum. V evropské hudbě lze z historického hlediska rozlišit tři různé způsoby chápání pojmu modalita: a) řecká antická modalita, b) středověká církevní modalita, c) moderní evropská modalita 20. století. Zde budiž řečeno, že pro moderní evropskou modalitu 20. století platí bez výhrady shora uvedená definice, přičemž platí, že výchozím materiálem pro tvorbu modu může být jakýkoli výběr z veškerého materiálu dvanáctitónové temperované chromatiky. Podobně jako v případě konstrukce či volby konkrétní dodekafonické řady i v případě konstrukce modu je věcí zcela svobodné volby skladatele, jakým způsobem zvolí konkrétní modus. Může se rozhodnout pro určitý počet tónů, pro určitý výběr intervalů, pro uspořádání na základě symetrie, na základě hierarchického principu či pro jiný klíč, volba může být i zcela náhodná.

Specifickým přínosem v oblasti modální kompozice je soustava sedmi modů omezených transpozic Oliviera Messiaena,²⁶ vykazujících převážně

24 Viz A. Webern, „Cestou ke kompozici dvanácti tónů“, s. 85.

25 K řečenému viz Vladimír Tichý, „Modalita“. *Živá hudba VIII*. Praha: SPN, 1983, s. 117–191. – Přívlastkem „moderní“ zároveň demonstrujeme odlišení pojmu „modalita“, jak jej chápeme a užíváme v kontextu úvah o pojednávání problematice hudební řeči 20. století, od pojmu modalita středověké – „církevní“ – a antické – pythagorejsko-aristoxenovské.

26 Viz O. Messiaen. *Technique de mon langage musical*.

znaky struktury distančně polohierarchické (2. až 7. modus) či nehierarchické (1. modus o struktuře celotónové, v jistém smyslu poukazující k jeho výchozí inspiraci Debussyem). Uvádíme schematický záznam jejich struktury. Čísla udávají intervaly mezi jednotlivými tóny modu, měřené podle počtu půltónů, vždy v rozsahu oktávy:

1. modus	2	2	2	2	2	2			
2. modus	1	2	1	2	1	2	1	2	
3. modus	2	1	1	2	1	1	2	1	1
4. modus	3	1	1	1	3	1	1	1	
5. modus	4	1	1	4	1	1			
6. modus	2	2	1	1	2	2	1	1	
7. modus	2	1	1	1	1	2	1	1	1

Podobně jako dvanáctitónová řada i konkrétní modus, uplatněný v kompozici, plní funkci vnitřního scelovacího prostředku.

INOVATIVNÍ PRVKY V PRÁCI S KINETICKOU SLOŽKOU V EVROPSKÉ HUDBĚ PRVNÍ POLOVINY 20. STOLETÍ²⁷

Na podobě hudební řeči 20. století se kromě útvarů daných tónovými výškami a jejich vztahy na základě určitých principů v dimenzi vertikální i horizontálně-vertikální (tónové systémy, souzvuky, melodie, způsoby organizace tónového materiálu...) podílejí výrazně též útvary kinetické, uplatňující dané principy v dimenzi horizontální (rytmus, metrum, tempo, od nich odvozené jevy polyrytmie, polymetrie, multimetrie, arytmie, ametrie). Mimořádnou pozornost věnovanou skladateli této dimenzi výmluvně ilustrují následující výroky Arthura Honeggera a Igora Stravinského:

Arthur Honegger: „Tolik kritiků už do nejmenších podrobností popsalo dunivou jízdu mé lokomotivy nekonečnými prostory, že by bylo nelidské vyvádět je z bludu... Ve skutečnosti jsem v *Pacifiku* sledoval velmi

27 Kapitola byla samostatně publikována v časopise *Hudební výchova*. 2015, roč. 23, č. 2, s. 21–23.

abstraktní a zcela ideální myšlenku, abych dosáhl pocitu matematického zrychlování rytmu, zatímco se vlastní pohyb zvolňuje.“²⁸

Igor Stravinskij: „Významnou novinkou je řízení tempa ve střední větě *Kladya bez pána*. V této větě se zrychluje nebo zpomaluje pulzace hudby na základní metronomové rychlosti tak, že je přitom průběžně přesně označeno, jakou rychlostí se má postupovat. To vlastně znamená řízení *ritardando* a *accelerando*. Bude-li se tohoto způsobu řízení užívat tak systematicky jako v *Kladivu*, kde nikdy nejste v tempu, nýbrž stále k nějakému směřujete, může to vyvolat v život novou, obdivuhodně pružnou hudbu... Velmi cennou rytmickou novinkou jsou také volné, ale koordinované kadence ve Stockhausenových *Zeitmaße*“.²⁹

Citované výroky dvou velkých skladatelů, vyjadřujících se k otázkám hudebního rytmu a metra, vyjevují dvě pozoruhodné skutečnosti: jednak fakt, že rytmické a metrické jevy se zjevně pro hudebníka 20. století stávají předmětem zvýšené pozornosti i hlubších úvah, a zároveň i skutečnost, že každý, byť třeba lapidárně formulovaný výrok svědčí o zcela individuálním pohledu každého jednotlivého autora na tuto problematiku, odlišném více či méně od pohledů autorů ostatních. Vše má své příčiny a kořeny – především v předchozím vývoji samotné evropské hudby, jež během několika předcházejících staletí dokázala sice významně obohatit svět v oblasti formy a harmonie, avšak její přínos v oblasti metrorhythmiky v těchto epochách se jeví jako relativně méně zajímavý (např. ve srovnání s metrorhythmikou některých hudebních kultur mimoevropských). Teprve po roce 1900 – po „tristanovské krizi“ klasické harmonie – se začíná zájem evropsky školených hudebníků obracet větší měrou i k této, kompoziční praxi i teorii dosud opomíjené oblasti. Jeden z prvních impulzů vycházel z mohutného přílivu jazzu do Evropy v období po první světové válce. Rytmická uvolněnost jazzové interpretace, spojená s dosud neobvyklými rytmy americké černošské hudby, učarovala tehdy řadě skladatelů zvučných jmen: jazzovou inspiraci pozorujeme na skladbách z dvacátých let od I. Stravinského, M. Ravela, B. Martinů i členů Pařížské šestky.

Blízká těmto tendencím je i záliba v tzv. barbarismech, tj. výrazových prostředcích usilujících o vyvolání představy jakéhosi drsného, primitivního barbarského světa – pradávného či exotického – s jeho tajemnými

28 Arthur Honegger. *Jsem skladatel*. Praha: Supraphon, 1967 [1 vyd. orig. 1951], s. 106.

29 I. Stravinskij. *Rozhovory s Robertem Craftem*, s. 418.

zvyky a rituály. Strhující rytmus, převážně motorický, jakoby hrubě tesaný, spojený se syrovým a neučesaným zvukem, se významně podílel na evokaci takovýchto představ v některých raných skladbách B. Bartóka (*Allegro barbaro*), S. Prokofjeva (*Skytská suita*) nebo I. Stravinského (*Svěcení jara*).

Motorický rytmus, s nímž se ve dvacátých letech setkáváme v tvorbě mnoha skladatelů, souvisí i s tehdy obecně manifestovaným protiromantickým postojem, zejména v souvislosti s hledáním výrazu vyjadřujícího nový životní pocit člověka éry moderní technické civilizace, jak to lze pozorovat v symfonických větách A. Honeggera (*Pacific 231, Rugby*), B. Martinů (*Half-time*), Pavla Bořkovce (*Start*).

V tvorbě skladatelů této generace shledáváme obecně neobyčejný zájem o rozmanité metricko-rytmické komplikace – nepravidelně uspořádané takty (např. 7/4, 11/8, 5/16), současný průběh více různých rytmů (polyrytmie)³⁰ či taktů (polymetrie),³¹ časté změny taktu v průběhu hudebního proudu (multimetrie).³² Některé skladby jsou založeny na práci s pouze témbrově ozvláštněným „holým“ rytmem, rezignující na možnost působení tradičně se v hlavních rolích uplatňujících složek – melodické a harmonické (E. Varèse: *Ionisation* pro 41 bicích nástrojů a 2 sirény, D. Šostakovič: mezihra v opeře *Nos* pro 9 bicích); v takovémto kontextu na sebe rytmus upoutává zvláštní pozornost, přejímaje roli hlavního nositele motivicko-tematického dění ve skladbě.

Jinou cestou vedoucí k objevování nových možností organizace hudebního času byla cesta klasiků Druhé vídeňské školy. Jejich hluboký zásah do způsobu formování hudební tkáně se nemohl nedotknout i rytmické složky. Důsledné domýšlení kompozičních principů Druhé vídeňské školy vedlo u některých skladatelů mladší, chronologií tvorby již poválečné generace k různým formám uplatnění matematických nebo matematikou inspirovaných postupů v kompoziční práci, jež se týkala

30 „Polyrytmie je dána současným průběhem dvou nebo více rytmů v kinetickém uspořádání hudební struktury.“ Viz: Vladimír Tichý. *Úvod do studia hudební kinetiky*. 2. vyd. Praha: AMU, 2002, s. 96.

31 „Polymetrií rozumíme průběh dvou nebo více metricky samostatných, simultánně probíhajících rytmických hlasů.“ *Tamtéž*, s. 108.

32 „Nepravidelné metrum je představováno hudební strukturou, v jejímž průběhu dochází k častějším metrickým změnám po kratších úsecích. Takovéto případy nazýváme multimetrií, strukturu podle toho nazýváme multimetrickou.“ *Tamtéž*, s. 54.

i časové, tedy rytmické složky jejich skladeb (I. Xenakis, K. Stockhausen, P. Boulez). Současně s tím přináší poválečný vývoj i jiné principy – např. aleatoriku, založenou na využití prvku náhody, týkající se všech složek hudby, včetně časové (W. Lutosławski, K. Penderecki).

Nakonec ještě jen zcela stručně zmiňme další možné inspirační momenty. Jedním z nich je bezpochyby vliv mimoevropských kultur, zejména asijských a afrických, přinášejících do tradičního evropského pojetí hudebního času – jak ve smyslu tektonickém, tak ve smyslu rytmickém – zcela nové podněty (S. Reich). Jiným takovýmto momentem je nový pohled na vlastní, tedy evropský folklór (W. Kilar). Hudební čas nemůže dnes konečně zůstat neovlivněn ani současným prožitkem času a prostoru obecně (O. Messiaen, A. Pärt, G. Ligeti, G. Crumb) – od inspirace moderní architekturou přes efekt filmového střihu až po zcela nové pocity existenciální povahy v souvislosti s faktem nevídaného zkracování časových a prostorových vzdáleností, umožněným moderními technologiemi a médii a souvisejícím s radikální relativizací časové a prostorové dimenze, jak nám ji předkládá moderní fyzika, matematika a kosmologie. Jako příklad a vzorek kompoziční práce s časem na úrovni hudební mikrostruktury jsme si – pro ilustraci výše formulovaných obecných úvah – zvolili dnes již klasické dílo I. Stravinského – hudbu k baletu *Svěcení jara* z roku 1913. Je všeobecně sdíleným názorem, že v případě tohoto díla jde o revoluci v oblasti metrorhythmiky v evropské hudbě. O tom, že rytmus je velmi podstatnou složkou této skladby, nás přesvědčuje již samotný poslech bez analýzy: shledáváme přítomnost rytmtů, jež bývají charakterizovány jako výbušné, strhující, ohnivé, temperamentní, barbarské; ve výčtu dalších metafor bychom mohli pokračovat... Právě rytmus a práce s ním je v souvislosti se *Svěcením jara* běžně zmiňován jako charakteristický atribut tohoto díla.

O Stravinského detailní a pečlivé pozornosti věnované v tomto díle právě metrorhythmické stránce, jejímu kompozičnímu řešení a zápisu, svědčí jeho výrok: „Některé části *Svěcení jara* jsem překomponoval dvakrát, prvně v roce 1921 pro Ďagilevovo nové nastudování a pak zase v roce 1943 jenom *Danse Sacrale* pro provedení (které se neuskutečnilo) Bostonským symfonickým orchestrem. O rozdílech mezi těmito dvěma verzemi se hodně diskutuje, ačkoli jsou jen málo známé a často se ty rozdíly při poslechu ani nepostřehnou. Nejméně ve dvou tancích byly v původní verzi z roku 1913 takty delší; tehdy jsem se snažil rozdělovat takty podle frázování. Ale v roce 1921 jsem po svých dirigentských

zkušenostech dospěl k názoru, že je lepší rozdělení do kratších taktů (srovnej *Évocation des ancêtres* – *Vzývání předků*). Ukázalo se, že se kratší takty dají líp zvládnout jak dirigentem, tak i orchestrem a mohou značně zjednodušit metrické frázování.³³

Srovnajme několik vybraných analytických vzorků. První z nich, vstupní monolog fagotu, plní v hudebním průběhu introdukční funkci, se vyznačuje jistou tvarovou rozvolněností, amorfností (alespoň pokud jde o kinetické dění). Posluchač vnímá jeho průběh jako volný rytmus, i když je notovými symboly předepsán velmi přesně.



Je to opravdu nutno chápat jako přesný zápis? Nejde o zápis spíše vyjadřující specifický intonační charakter monologu, náčrt hudebního „gesta“, než jeho přesný notový předpis? Očekávaná přibližnost, záměrná „nepřesnost“ čteného zápisu je ještě podtržena celou řadou korun v průběhu melodické fráze a zejména předpisem *ad lib*. Toto ještě více „zamlžuje“ její metrorytmickou sluchovou čitelnost, tu pak nijak neusnadňuje ani rytmický průběh ostatních hlasů, spíše naopak. Ani plocha bezprostředně navazující na uvedený fagotový vstup nikterak nepřispívá k vjemu metrorytmické „ukázněnosti“ hudebního proudu, spíše naopak: dochází k postupnému nárůstu dalších a dalších vrstev, přičemž pletenec jednotlivých vrstev, svým počtem značně již na vrcholu přesahujících mez přehlednosti, přináší souběh několika samostatných rytmických pásem, polyrytmicky se vyvíjející hudební proud o hybnosti místy se blížíci mezi pohybové diferenciaci.

Úplný kontrast k metrorytmické amorfnosti úvodu *Svěcení jara* přinášejí části založené naopak na pregnantní ostré rytmické pulzaci s výraznými metry a na „hře“ s těmito metry, ať již se tak děje v rámci struktury polyrytmické, polymetrické či multimetrické, nebo akcentací různých dob v průběhu metricky stabilního předpisu, což však pro Stravinského není totéž – viz jeho odpověď na otázku, zda je možné dosáhnout pomocí akcentů téhož účinku jako změnami metra a jaký význam mají taktové

33 I. Stravinskij, *Rozhovory s Robertem Craftem*, s. 156.

čáry. „Na první otázku odpovídám: do jisté míry ano, ale tou měrou je stupeň skutečné pravidelnosti hudby. Taktová čára má daleko větší význam než pouhý akcent a nevěřím, že by ji mohl akcent napodobit, alespoň pokud jde o mou hudbu.“³⁴ – Jde o části *Jarní věštby*, *Hra na únos*, *Jarní chorovody*, *Hra na dvě města*, *Polibek zemi*, *Oslava vyvolené* i další, zejména pak finální *Velký posvátný tanec*, s tím, že metrorhythmická situace je řešena pokaždé jinak, vždy nově, originálně. Právě tyto části jsou těmi, jimž *Svěcení jara* vděčí za svou proslulost jako dílo založené primárně na práci s metrorhythmickou složkou.

První z těchto ploch, část *Jarní věštby*, nastupuje ihned po úvodu a přináší onen třetí výše popsáný typ, a to motorický pohyb ostrých rytmických impulzů, nepravidelně akcentovaných v rámci pravidelného metrického předpisu, sluchově navozující dojem multimetrie.

Tempo giusto $\text{♩} = 50$

I., II., III., IV. (I. II. senza sord.)

Cor. V., VI., VII., VIII. *sf sempre*

V-ni II arco (non div.) *f sempre stacc. sempre simile*

V-le tutti (non div.) *f sempre stacc. sempre simile*

V-c. tutti (non div.) *f sempre stacc. sempre simile*

C-b. tutti (non div.) *f sempre stacc. sempre simile*

34 Viz tamtéž, s. 364.

Jak však bylo řečeno, o tu zde v pravém slova smyslu nejde. Skutečnou multimetrii představuje až hudba částí dalších. Vyvrcholením uplatnění tohoto principu je finální *Velký posvátný tanec*, přinášející na ploše o rozsahu 275 taktů celkem 156 taktových změn! Zde jde o střídání metrického dění na třech úrovních v rámci jediného hudebního proudu: jako čítací doby se uplatňují v neustálém vzájemném střídání hodnoty čtvrtové, osminové i šestnáctinové, počet dob v taktu je dán v hojné míře prvočíslly 2, 3, 5 na každé z uvedených úrovní. Rytmické dění odehrávající se v takto nastaveném metrickém rastru (např. rotace a rozmanitě prostřídávané posuny a zároveň tvarové proměny rytmických modelů, časté zamlčování tezí jednotlivých taktů, fungujících zde způsobem imaginárních impulzů)³⁵ je velmi zajímavé a působivé.

Leckteré z popsaných principů v určité podobě evropská hudba znala již dříve (za všechny připomeňme např. metrickou strukturu mateníků), avšak míra a způsob, jakými jsou uplatněny ve *Svěcení jara*, představuje zcela novou kvalitu, jež v předcházejících dobách nemá obdoby.

VZESTUP VÝZNAMU TÉMBRODYNAMICKÉ STRÁNKY HUDEBNÍHO PROJEVU

Jak bylo zřejmé z předcházejícího výkladu, primárním předmětem skladatelské pozornosti i hudebněteoretické reflexe evropské hudební řeči byly tradičně operace s tónovým materiálem a jimi generované útvary – ve smyslu horizontálním (melodickým), vertikálním (souzvukovým), a horizontálně-vertikálním (harmonickým a polyfonním) – i jejich funkce jako strukturních elementů, zakládajících segmenty a struktury formově tektonické (motiv, téma, mezivěta, sekvence, evoluce...). Podobně lze nahlížet i na práci s časem na úrovni hudební mikrostruktury (rytmus, metrum a jevy s nimi související). V tomto kontextu byla barevná a dynamická stránka nahlížena jako zvuková kvalita, výrazově sice významná, nicméně z hlediska vlastní konstrukce struktury hudební řeči pouze doplňující, nikoli fundamentální (proto je řeč nikoli o složce, jak je tomu v případě melodie či harmonie, nýbrž o stránce).

35 „Objektivně nevyjádřené, avšak subjektivně cítěné impulzy nazveme imaginárními impulzy.“ V. Tichý. *Úvod do studia hudební kinetiky*, s. 25.

20. století přineslo v této věci podstatný posun, až zlom: při zkoumání tektonických struktur z dnešního úhlu pohledu můžeme konstatovat ve srovnání s hudebním projevem minulosti výrazný nárůst podílu složek témbrové, dynamické i artikulační na funkci nositele zodpovědné vazby a jejich emancipaci ve srovnání s dobou předcházející, kdy byla tato role svěřena téměř výhradně složce melodické a melodicko-harmonické. Řečené se týká i uplatnění a fungování uvedených složek a jejich elementů ve funkci scelovacích prostředků. Zároveň s fungováním klasických tektonických principů hierarchie, identity a kontrastu, klidu a napětí dochází mnohdy k uplatnění nových principů, např. v případě Stockhausenovy momentové formy, minimalistické koncepce, aleatorní kompozice, uplatnění Wittgensteinem formulovaného principu rodových podobností. V těchto kontextech např. mnohdy užití termínů motiv, téma pozbývá smyslu a jako terminologicky výstižnější se jeví mluvit o segmentu, buňce, patternu, prvku, modelu, vzorci.

Pokud jde o tektonickou úlohu témbru: otázky témbru byly dosud tradičně spojovány a řešeny v těsné vazbě na otázky instrumentace. Tento přístup rozhodně nezanikl, avšak v souvislosti s vývojem hudební řeči 20. století – mj. též s mohutným rozmachem hudby elektroakustické – se pozornost témbrové a dynamické stránce zvuku radikálně rozšířila a čistě zvuková kvalita se stala předmětem samostatné pozornosti – jak ze strany kompoziční a interpretační, tak z pohledu hudebněteoretického, akustického, psychologického i estetického zkoumání. V těchto souvislostech zmiňme zejména tvorbu P. Schaeffera, P. Henryho, E. Varèse, L. Beria, W. Lutosławského, raného období K. Pendereckého. Zde budiž poznamenáno a zdůrazněno, že uvedené rozvíjení hudební řeči směrem k uchopení témbru jako specifické zvukové kvality ve funkci nositele zodpovědné vazby již nelze vnímat jako rozvíjení práce s harmonickým materiálem, nýbrž jako směr zcela samostatný, svébytný, nezávislý. Do této kategorie spadá pak již i kompoziční práce s výše zmíněnými tónovými shluky – clustry. Jak bylo řečeno výše, jde o masivně zahuštěné souzvuky, vnímatelné již nikoli jako nositelé harmonické funkce, nýbrž jako témbra. K oblasti hudby sónické se pojí též tzv. konkrétní hudba, pracující s reálnými zvuky přírody, strojů aj. Hluková struktura tak působí ve funkci hudební.

Pokusme se zodpovědět otázku: kdy jde o pouhý hluk a kdy jde o hudbu? Odpovídáme: *„Jevovou formu hudebního jazyka zakládá hudebně smysluplná strukturace času zvukem a zvuku časem. Jedině právě představa*

nebo vjem vzájemně hudebně smysluplně strukturovaného zvuku a času může být hudební myšlenkou.“³⁶ – Obsah výrazu „hudebně smysluplný“ není slovy definovatelný. Rozhodujícím arbitrem v této věci je naše slyšení.

ZÁVĚR

Ze všeho řečeného je zřejmé, že hudební řeč nelze chápat jako setrvalý stav, nýbrž – podobně jako je tomu u jazyka – jako neustále probíhající proces vývoje. Tomuto vývoji je pak vlastní *kontinuita* myšlení v procesu vývoje tvorby, ať už jde o individuální vývoj tvorby jediného skladatele, nebo obecně – o vývoj tvorby vůbec (fakt jisté, byť specifické kontinuity nelze popřít ani v případech, kdy se skladatel záměrně a cíleně rozhodne pro její radikální přerušování). Kontinuita myšlení v procesu vývoje je to, co zajišťuje srozumitelnost projevu i při nejrozumnějších změnách hudební řeči, ať už jde o změny dílčí, jemné, téměř neznatelné (J. Haydn – raný L. van Beethoven), nebo radikální revoluční zvraty (R. Wagner – A. Schönberg – A. Webern – P. Boulez). V každém případě je v hudební řeči přítomno něco, co zůstává – navzdory všem nejrozumnějším změnám – zachováno, co také tvoří společný jmenovatel všeho, co nazýváme „hudbou“ – přes všechny sebepropastnější rozdíly slohové, časové, místní atd. – jakýsi „genetický kód“ hudby.

Proměny hudební řeči v průběhu času se mohou dotýkat všech jejích složek (kterékoli složky), vrstev, hierarchických úrovní – samostatně i ve vzájemné synergické souhře – a podílet se na vzniku holistického charakteru popsaného procesu: v této souvislosti se může (ale nemusí) projevit působení jevů jako „efekt motýlích křídel“, „podivný atraktor“, „fraktál“, „bifurkace“, „zlom“ a další skutečnosti, jež jsou předmětem zkoumání mladé matematické disciplíny – teorie chaosu.³⁷ Zdaleka není v možnostech této kapitoly, aby zahrnovala a vyčerpala vše, co do vývoje evropské hudební řeči přineslo 20. století. Hudební řeč 20.

36 Viz V. Tichý. *Tractatus musico-theoreticus*.

37 K řečenému viz Vladimír Tichý. „Chaos a hudba“. *Živá hudba XIV*. Praha: Togga, 2004, s. 147–177. – James Gleick. *Chaos: Vznik nové vědy*. Brno: Ando, 1996 [1. vyd. orig. 1987].

století představuje natolik mnohotvárnou množinu strukturotvorných prostředků a možností, že je naprosto nemožné je v rámci jediného úhlu pohledu popsat a shrnout. Klíč výběru a roztržení příkladů můžeme odvozovat z výše naznačených přístupů – podle třídění složek na zvukově prostorové (vertikální) a časové (horizontální), vytvářející útvary hierarchické i nehierarchické, a to na všech úrovních hudební struktury, od mikrostruktury přes mezostrukturu až po makrostrukturu, s vědomím skutečnosti, že posuzujeme vzájemnou celostní souhru jak na jedné straně parametrů exaktně kvantifikovatelné povahy (tónové výšky a jimi tvořené vertikální útvary, rytmická pulzace, generující útvary horizontální), tak i parametrů exaktní kvantifikaci se bránících a projevujících se kvalitativně (témbr, dynamika, „hustota“ zvukového bloku).

LITERATURA

- Gleick, James.** *Chaos: Vznik nové vědy.* Brno: Ando, 1996 [1. vyd. orig. 1987].
- Havel, Ivan M. – Hájek, Petr.** „Filozofické aspekty strojového myšlení“. In: *Sborník SOFSEM* 82. 1982, s. 171–211.
- Hindemith, Paul.** *Unterweisung im Tonsatz I. Theoretischer Teil.* Neue, erw. Aufl. Mainz: B. Schotts Söhne, 1940.
- Honegger, Arthur.** *Jsem skladatel.* Praha: Supraphon, 1967 [1. vyd. orig. 1951].
- Ištvan, Miloslav.** *Metoda montáže izolovaných prvků v hudbě.* Praha: Panton, 1973.
- Janeček, Karel.** „Doplňující poznámky k některým jevům harmonického a tonálního myšlení“. In: *Živá hudba VI.* Praha: SPN, 1976, s. 21–29.
- *Tektonika: Nauka o stavbě skladeb.* Praha – Bratislava: Supraphon, 1968.
- *Základy moderní harmonie.* Praha: Nakladatelství ČSAV, 1965.
- Jelinek, Hans.** *Uvedení do dodekafonické skladby.* Přeložil Eduard Herzog. Praha – Bratislava: Supraphon, 1967 [1. vyd. orig. 1952–1958].
- Messiaen, Olivier.** *Technique de mon langage musical.* Paris: A. Leduc, 1944.
- Kohoutek, Ctirad.** *Hudební styly z hlediska skladatele.* Praha: Panton, 1976.
- Risinger, Karel – Doubravová, Jarmila – Košťál, Arnošt.** „Hudební řeč“. In: *Dějiny české hudební kultury. Díl I: 1890–1918.* Praha: Academia, 1972, s. 193.
- Risinger, Karel.** „Česká hudební teorie mezi léty 1945–1975“. In: *Živá hudba VIII.* Praha: SPN, 1983, s. 193–223.
- *Hierarchie hudebních celků v novodobé evropské hudbě.* Praha: Panton, 1969.
- „Hudebně teoretické symposium k počtu Karla Janečka“. *Hudební rozhledy.* 1973, roč. 26, č. 5, s. 218.
- *Nauka o harmonii XX. století.* Praha: Supraphon, 1978.
- Schaeffer, Pierre.** *Konkrétní hudba.* Přeložil František Tvrď. Praha: Editio Supraphon, 1971 [1. vyd. orig. 1967].
- Stravinskij, Igor.** *Rozhovory s Robertem Craftem.* Z angl. originálů sestavil a předml. napsal Ivan Vojtěch, přeložily Jarmila Fastrová, Eva Horová a Herberta Masaryková. Praha: Editio Supraphon, 1967.
- Štěpánek, Jan – Moravec, Ondřej.** *Barva zvuku a její slovní popis.* Praha: AMU, 2005.
- Tichý, Vladimír.** *Harmonicky myslet a slyšet.* 2. vyd. Praha: AMU, 2011.
- „Chaos a hudba“. *Živá hudba XIV.* Praha: Togga, 2004, s. 147–177.
- „Inovativní prvky v práci s kinetickou složkou v evropské hudbě první poloviny 20. století“. *Hudební výchova.* 2015, roč. 23, č. 2, s. 21–23.

- „K hudebně teoretickým aspektům tématu Umělá inteligence a hudba“. In: *Sborník ze společného semináře skupiny pro hudební teorii AHUV a ÚTH HAMU*. Praha: 1993, s. 2–40.
 - „Modalita“. *Živá hudba VIII*. Praha: SPN, 1983, s. 117–191.
 - „Parametry hudební struktury jako předmět zkoumání hudební teorie“. In: Havlík, Jaromír – Hons, Miloš (eds.). *K aktuálním otázkám hudební teorie*. Praha: AMU, 2000, s. 54–60.
 - „Tonalita/atonalita? Pokus o reflexi fenoménu tonality a atonality z pohledu konce 20. a začátku 21. století“. In: Tichý, Vladimír et al.: *(A)tonalita*. Praha. NAMU, 2015, s. 20–69.
 - *Tractatus musico-theoreticus* [nepublikovaný rukopis].
 - *Úvod do studia hudební kinetiky*. 2. vyd. Praha: AMU, 2002.
- Volek, Jaroslav.** *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie*. Praha: Panton, 1961.
- Webern, Anton.** „Cestou ke kompozici dvanácti tónů“. Přeložil Eduard Herzog. In: *Nové cesty hudby: Sborník studií o novodobých skladebných směrech a vědeckých názorech na hudbu*. Praha: Supraphon, 1964, s. 74–85.
- Wittgenstein, Ludwig.** *Filosofická zkoumání*. Přeložil Jiří Pechar. 2., upr. vyd. Praha: Filosofia, 1998 [1. vyd. orig. 1953].

**syntaxe a struktura
hudební řeči z pohledu
vývoje evropského
hudebního myšlení**

1. TÓNOVÝ MATERIÁL

Základní prostředí každé hudební struktury je vymezeno dvěma klíčovými parametry – vertikální osou tónové výšky (obecně zvukovou/frekvenční osou) a horizontální osou časovou. Parametr tónové výšky definuje hustotu a rozsah tónového/zvukového materiálu, čímž do určité míry ovlivňuje také možnosti jeho strukturace. Můžeme říci, že konkrétní způsob strukturace vyžaduje určitou podobu tónového materiálu a určitá podoba materiálu zase umožňuje jeho konkrétní strukturaci.

Podoba užívaného tónového materiálu, stejně jako možnosti a způsoby jeho organizace, se v průběhu hudebního vývoje mění. Frekvenční rozsah se postupně rozšiřuje, a to zejména vlivem rozvoje technických a technologických možností, organologických dovedností a akustických znalostí. Neznamená to však, že by se spolu s frekvenčním rozsahem užívaného materiálu musela úměrně zvětšovat také jeho frekvenční hustota. V evropském hudebním vývoji (máme na mysli umělou tvorbu) dochází cca od 18. století na přibližně 200 let paradoxně k opačnému procesu, totiž k její redukci. Základní jednotkou tónového materiálu se v tomto období stává rovnoměrně temperovaný¹ půltón. Před zavedením rovnoměrné teplotury se i v evropské hudbě² hojně setkáváme s mikrointervaly,

1 Jedny z prvních zmínek o rovnoměrně temperovaném ladění uvádí Andreas Werckmeister. *Erweiterte und verbesserte Orgel-Probe*. Quedlinburg: Theodor Philipp Calvisi, 1698.

2 V mimoevropské hudbě se setkáváme s mikrointervaly velmi často. Mikrointervalika byla pevnou součástí perské, arabské, indické, thajské, africké,

tedy členěním tónového materiálu na vzdálenosti menší, než je temperovaný půltón. Mikrointerval byly pevnou součástí např. původní (antické) řecké modality. Mikrointervalové vzdálenosti byly součástí tetrachordového členění tónového materiálu, který se rozděloval do tří základních podob pro každý druh (*species*³), tzv. rodů (*genos*⁴).

-
- indonéské či indiánské hudební tradice, reflektována byla i dobovou hudební teorií.
- 3 Mezi nejstarší řecké *species* patřily dórský, frygický, lydický, mixolydický, syntonolydický a jónský *species*.
- 4 *Genos* byl tvořen sestupnou čistou kvartou s poměrem frekvencí 4:3 (přibližně 498 centů). Spojení dvou *genos*, mezi nimiž byl rozestup celého tónu, bylo základem pro tvorbu stupnic. Krajiní tóny každého *genos* byly pevné. Podle rozsahu největšího z intervalů mezi sousedními tóny (a v tetrachordu se nemusel vyskytnout pouze jednou) se rozlišovaly 3 druhy rodů: diatonický, který byl tvořen dvěma celými tóny a jedním půltónem; chromatický, který se skládal z malé tercie a dvou stejných půltónů; enharmonický, který byl tvořen z velké tercie a dvou nestejných malých intervalů o rozsahu cca čtvrttónu.
- Základy tetrachordového myšlení nalézáme již v arabské a byzantské hudební teorii. V antickém Řecku ho rozvíjel např. Pythagoras (570–510 př. n. l.) ve svém spisu *Elementa harmonica* (název spisu je uváděn také jako *Armonika Stoicheia*). Skládá se z několika knih: 1. *Genera* (rody), 2. *Distantia* (interval), 3. *Dynameis* (notace), 4. *Systēmata*, 5. *Tonoí* (mody), 6. kniha pojednávající o modulaci, 7. kniha zabývající se skladbou. Poté objasňuje strukturu jednotlivých tetrachordů Aristoxenos z Tarentu (cca 360–300 př. n. l.). Potvrzení tohoto systému nacházíme také u jeho následovníků (Cleonides, Bacchius, Gaudentius, Alypius, Bryennius a Aristides Quintilianus). Každý *genos* obsahoval charakteristické, matematicky přesně vyjádřitelné intervalové složení. Rozdílnost jednotlivých *genos* byla dána nestejnou velikostí vnitřních intervalů, určenou pozicí vnitřních tónů *parahypaté* a *lichanos*, souhrnně označovaných jako *kinumenoí*. Tyto *kinumenoí* vyplňovaly jinak neměnnou kvartovou konsonanci pevných krajních tónů (*hypate* a *mese*, souhrnně se označovaly jako *hestotés*) každého *genu*. *Hypate* a *mese* se v rámci jednotlivých rodů neměnily. Vznikají tak tři rody – diatonický, chromatický a enharmonický. U diatonického a chromatického rodu rozlišuje Aristoxenos ještě odlišné *chroai* (odstíny, barvy). Pro diatonický *genos* existovaly nejméně dvě *chroai* – měkká a syntetická –, pro *genos* chromatický existovaly nejméně tři (podle pythagorejců dokonce pět) *chroai* – měkká, tónická a hemiolická. Pro samotného Aristoxena byly tyto odstíny dynamické, to znamená, že nebyly fixovány pevnou velikostí intervalů (posuvné byly tóny *parahypaté* a *lichanos*). Jednotlivé odstíny tak byly pro Aristoxena flexibilní. Jeho následovníci však již *chroai* pojímali jako přesně definované podkategorie.



Ukázky struktury jednotlivých *genos* v rámci starověkých *species*:

a) Starořecký dórský *species*, v diatonickém *genu*, složený ze dvou tetrachordů.



b) Starořecký dórský *species*, v chromatickém *genu*, složený ze dvou tetrachordů.



c) Starořecký dórský *species*, v enharmonickém *genu*, složený ze dvou tetrachordů.

O vlivu antického myšlení na formování hudebního myšlení středověkého i pozdějšího svědčí např. známý soudní spor provázený odbornou disputací mezi Nicolou Vicentinem (1511–1576, žák Adriana Willaerta) a Vicentem Lusitanem (1520–1561), který se odehrál v roce 1551 v Římě. Tématem debaty byl vztah starověkých řeckých rodů (*genos*) k tehdejší (renesanční) hudební praxi. Zejména šlo o to, zda by renesanční hudba mohla být z pohledu tónového materiálu vysvětlena pouze charakteristikou diatonického rodu (tento názor zastával Lusitano), nebo by skutečnosti lépe odpovídala charakteristika kombinací rodů diatonického, chromatického a enharmonického.⁵

5 Ačkoli zvítězil Lusitano, pokračoval Vicentino ve svých experimentech. V roce 1555 vydává v Římě své nejslavnější teoretické dílo *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, ve kterém vysvětlil své myšlenky spojující starověkou řeckou hudební teorii a praxi s teorií a praxí současnou (renesanční). Zejména se věnuje rozvíjení mikrointervalových možností tónového materiálu a jeho užití. Dospívá mimo jiné k vlastnímu dělení celého tónu na pět „*diesis*“. Z těchto pěti *diesis* se skládá velký celý tón, ze čtyř malý celý tón, ze tří velký půltón, ze dvou malý půltón.

Fenomén mikrointervaliky můžeme sledovat také v rámci odlišných typů ladění.⁶ Ať jde o rozdíly v laděních starověkých systémů (pythagorejského, aristoxenovského, didymicky čistého ad.), či v dalších systémech ladění pozdějších (ladění středotónové, Werckmeisterovo, Kirnbergerovo aj.)⁷, nebo mikrointervaliky v rámci hudby etnické (mj. hudby oblasti Indie, Jávvy, Bali, Bornea, Arabského poloostrova ad.), či mikrointervaliky užívané v současnosti v rámci evropské hudby v podobě novodobých modů.

Hovoříme-li o mikrointervalové syntaxi tónového materiálu, je třeba rozlišit, jak je daný materiál užíván a jakou kvalitu mikrointervalové členění přináší. Zdá se, že mikrointervalika vychází od počátku vývoje hudebního myšlení, jakkoli jsou mikrointervaly odůvodnitelné či konstruované exaktní matematicko-fyzikální cestou, prvotně z estetické potřeby, potřeby zesílení účinku, dokreslení či přímo naplňování psychologických, převážně mimohudebních faktorů⁸. Opора v matematicky exaktně vyjádřených vzdálenostech slouží po značnou dobu hudebního vývoje především ke zdůvodnění abstraktního, často specificky estetického vnímání hudebních struktur, psychologického vnímání hudby. Dokládá to i množství rozličných koncepcí, které je možné vytvořit, a těch, které jsou lokálně užívány. Nezřídka jsou korigovány na základě esteticko-psychologického vnímání a vyhodnocování. Např. Aristoxenos se zabývá⁹ problematikou *eufonie*¹⁰ a pokládá tak de facto základy *fonestetiky*¹¹.

6 V případě různých typů ladění je samozřejmě třeba si uvědomit, že jde o mikrointervaly v porovnání s velikostí temperovaného půltónu.

7 Parejovo ladění, Schlickovo ladění, Grammateovo ladění a řada dalších. Ladění je natolik rozsáhlou a syntetickou problematikou s přesahem do exaktních věd (fyzika, matematika), že se zde omezíme pouze na demonstrativní výčet ladění bez jejich bližší konkretizace.

8 Nezřídka afektů či percepčních vzorců daných historicko-estetickým paradigmatem, kontextem.

9 Ve svém textu *Elementa harmonica* (zejména v 1. a 4. knize) se zabývá spíše než souzvukovostí především strukturou a působením melodií, převážně melodií charakteristických pro jednotlivé etnické řecké oblasti.

10 Eufonie se zabývá libozvučností konkrétních slov, jejich tvarů a spojení v rámci lidské řeči.

11 Fonestetika zkoumá estetické vlastnosti zvuku lidské řeči (fonetika), charakter a působení takových zvuků. Podle irského lingvisty Raymonda Hickeyho se fonestetika, zejména prostřednictvím zvukové symbolizace, zabývá: „Možným spojením mezi zvukovými sekvencemi a významem.“ (*A Dictionary of Varieties of English*. Chichester [England]: Wiley Blackwell, 2014, s. 514) Podle britského

Ve spisu *Harmonika* Klaudia Ptolemaia (cca 85–165)¹² nacházíme řadu zmínek o afektivním působení jednotlivých *genos*.¹³ Také zmiňovaný Vicentino zkoumá¹⁴ působení intervalů ve smyslu jejich schopnosti vyvolat určitý afekt či náladu.¹⁵ Z psychologického hlediska hraje mikrointervalika podstatnou úlohu např. i v oblasti barokní afektové teorie. Konkrétní druh afektu závisí mj. na velikosti a směru (mikro)intervalu (také na rytmickém uspořádání a harmonickém kontextu).

Lze se tedy domnívat, že mikrointervalová struktura tónového materiálu vzniká v počátku spíše než z potřeby svébytné hudební strukturace z podnětů mimohudebních (textová spojitost, afekt atd.). Na utváření konkrétní podoby mikrointervalové struktury má nesporně vliv historicko-estetické a etnické paradigma. Teprve postupnou idiomatizací užívaných intervalových postupů vzniká hudebně svébytný znakový systém, který podněcuje svébytnou hudební strukturaci a syntaxi.

Středověká hudební teorie i praxe od užívání starověkých *genos* prakticky ustoupila.¹⁶ Návrat tónových rodů do hudební teorie souvisí s rokem 1480, v němž Franchino Gaffurio (1451–1522) zařadil do své první tištěné práce *Theoricum opus musicae disciplinae*¹⁷ kapitolu *De tribus tetrachordum generibus* (5. kniha, 2. kapitola), ve které podává stručný popis tří tónových rodů.¹⁸ Sice podobu jednotlivých tetrachordů, resp. jejich *genos*, detailněji neobjasňuje, svým spisem nicméně napomáhá obnově chápání tónového prostoru v tetrachordovém členění, které

lingvisty Davida Crystala je to: „Termín používaný v lingvistice, odkazující na studium estetických vlastností zvuku.“ (*Dictionary of Linguistics and Phonetics*, 6th ed. Malden [MA] – Oxford: Blackwell Pub., 2008, s. 364)

- 12 Dílo *Harmonika* bylo součástí latinsky psaného spisu *Aristoxeni Harmonicorum Elementorum libri III*. Venetiis: Valgrisius, 1562.
- 13 Například chromatický rod měl být používán pro zesílení smyslového účinku hudby (výraznějším zabarvením pomocí pohyblivých tónů), čímž mělo být dosaženo hédonistického cíle.
- 14 Viz Vicentinův spis *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Roma: Antonio Barré, 1555.
- 15 Každý interval mohl být velmi jemně intonačně (barevně) odstíněn. Vicentino rovněž srovnává hudbu a rétoriku. Vidí spojitost či příbuznost v působení slova a hudby na lidské vnímání a jeho afektivní složku (zejména ve 4. knize).
- 16 I přesto, že o těchto rodech podává poměrně přesnou informaci Boethius (477–524).
- 17 Franchino Gaffurio. *Theoricum opus musicae disciplinae*. Impressum Neapolis: Per Magistrum Fra[n]ciscu[m] di dino florentinum, 1480.
- 18 Podrobnější popis rodů pak Gaffurio zařadil do svého nejrozsáhlejšího díla *De harmonia musicorum instrumentorum* (Milano: Ponzio, 1518).

následně uznávají i další skladatelské generace. Dochází tak k posunu od systému hexachordického. Idiomatizací struktura v tetrachordovém členění s oktávově zdvojeným krajním (základním) tónem, navíc v drtivě většině případů užívaných v diatonickém *genu*, se postupně velmi výrazně projevuje centricita, centrická hierarchie¹⁹. Vlivem centricity se postupně více a více začíná projevovat zvýšený kinetický potenciál některých tónů²⁰. Paradoxně to však není mikrointervalová vzdálenost, která by jej iniciovala a umocňovala, ale vzdálenost půltónová. Půltón vytvářející zpočátku především napětí melodické začíná rozvíjet svůj strukturační potenciál. Více než mikrointervalové odstínění (melodické i harmonické) se tak ve středověké hudební praxi²¹ začala pozvolna projevovat postupná tendence půltónových flexí, alterací.²² První alterace vedou k novým melodickým podobám, uspořádáním, novým typům souzvuků a novému hudebnímu vyjádření. Po zavedení rovnoměrně temperovaného ladění se jejich psychologický účín stal natolik silným, že půltón přebíral klíčovou strukturační úlohu a stal se svébytně hudebním strukturačním činitelem.

Práce s tenzemi vedla postupně k úplnému využití potenciálu diatoniky, k její maximální flexibilizaci.²³ Využitím tohoto maxima však začaly souzvuky ztrácet na své harmonické a funkční jednoznačnosti. V rámci nastaveného strukturačního paradigmatu se postupně vytrácela jejich svébytná hudební významovost²⁴ a s ní pak také schopnost struktura i komunikace.²⁵ Podstatu centricky hierarchického principu však tyto tendence přeměnit a překonat nedokázaly. Půltónové flexe jsou sice revoluční, nejsou ale v podstatě novou kvalitou ve smyslu systémové

19 Termín Karla Risingera (1920–2008). In: Karel Risinger. *Hierarchie hudebních celků*. Praha: Panton, 1969, s. 8.

20 Vytvářený opět především na bázi psychologické, tj. na základě psychologického vnímání napětí a tónů.

21 Současné se začala projevovat i v související struktura.

22 Její prosazování bylo vedeno především potřebou a motivací estetickou, psychologickou, kinetickou a posléze vztahovou.

23 Flexibilní diatonika – termín Jaroslava Volka (1923–1989). In: Jaroslav Volek. *Struktura a osobnosti hudby*. Praha: Panton, 1988, s. 212–213.

24 Tj. harmonická funkčnost.

25 Přispěl k tomu jistě také narůstající počet prvků podílejících se na syntaxi daných souzvuků. Dochází tak k neustálé komplikaci souzvuků ve smyslu jejich harmonické funkčnosti.

změny. Jsou de facto pouhým rozšiřováním diatonického, centricky hierarchického systému k jeho maximu. Právě k jeho maximu, dále ne.

Skutečnou snahou o změnu systému je až postulát temperované chromatiky. S touto revoluční myšlenkou přišel Arnold Schönberg (1874–1951). Šlo mu o nové chápání tónového materiálu, který není vázán a priori danými hierarchickými vztahy mezi jednotlivými tóny, není tedy vázán centrickou hierarchií. Schönberg volá po dvanácti suverénních jednotkách v oktávě, které lze využívat libovolně, bez potřeby konkrétního rozvodu při konkrétní konstelaci jejich kombinace. Takový požadavek znamená potřebu celkové změny hudebněstrukturního, estetického, ale především percepčního paradigmatu. Přechod na jiný systém je jistě možný, je to však velmi dlouhodobý proces. Vyžaduje také specifický přístup k organizaci takového materiálu. O tom však až později.

Zásadních změn, které přinesl počátek 20. století v oblasti tónového materiálu, se odehrálo více. Především frekvenční rozsah a hustota, využívané v rámci hudebních struktur, dosahují do první poloviny 20. století prakticky svého maxima. Organickou součástí hudby se stávají i hluky,²⁶ rozsah užívaného frekvenčního spektra sahá k oběma hranicím slyšitelnosti.²⁷ Významnou roli v tomto směru sehrál zásadní a velmi rychlý technologický rozvoj²⁸ a ruku v ruce s ním i rozvoj věd.²⁹ Na změny v oblasti tónového prostoru měla nemalý vliv také přirozená snaha skladatelů využít jeho maximální potenciál. Z kompozičního hlediska to umožňoval nejen předchozí – především hudební – vývoj³⁰, ale také změna psychologicko-estetického paradigmatu, změna vnímání,

26 Resp. zvuky s nepravidelným kmitáním. Uplatňuje se i syntéza tónů a hluků.

27 Cca 16 Hz a 20 kHz.

28 Ve sledované oblasti tónového materiálu stojí za pozornost mj. rozvoj v oblasti organologie. V roce 1897 je patentováno Telharmonium – elektrofon Thaddeuse Cahilla (1867–1934) –, v roce 1915 nechává patentovat první elektronkový nástroj pracující na principu syntézy zvuku Lee de Forest (1873–1961). O pět let později zkonstruoval Lev Sergejevič Těrmén (1896–1993), známý též jako Léon Theremin, nástroj Theremin; roku 1928 vznikají Martenotovy vlny (*Ondes Martenot*) – nástroj (elektrofon) vynalezený francouzským violoncellistou a telegrafistou Mauricem Louisem Eugènem Martenotem (1898–1980) ad.

29 Včetně věd humanitních, lékařských ad.

30 Znalost mikrointervaliky a tendence využívat možností, které tónový prostor a materiál přinášel.

ovlivněná mimo jiné i celosvětovými sociopolitickými událostmi,³¹ ale také přirozeným vývojem na poli umění.³²

Tendence k rozšiřování tónového materiálu do obecně zvukového, resp. jejich postupný průnik, jsou patrné od počátku existence hudby a rozvoje hudebního myšlení.³³ Dobově se měnící estetický ideál přináší koncem 19. století, v reakci na doznívající romantismus, požadavek realismu nezřídka vygradovaného v expresivní formy vyjádření.³⁴ Nepříliš často zmiňovaný, z pohledu proměny užívaného materiálu³⁵ však velmi podnětný přístup přinesl avantgardní *bruitismus*³⁶. Tento směr³⁷ vznikl jako odnož italského *futurismu*. *Bruitismus* se svou poetikou ostře vymezil vůči impresionismu, který pokládal za příliš zjemnělý a subtilní. Vznikl tak zcela nový hudební koncept, který začleňuje do hudebních struktur i nehudební zvuky, resp. zvuky každodenního života, jež považuje, na rozdíl od tradičního pojetí hudby, za zcela rovnocenné tónům a tónovým souzvukům. *Bruitismus* je tak faktickým milníkem přeměny tónového

31 Mj. obě světové války.

32 Např. přechod od realismu k abstrakci, vznikající avantgardní směry, expresionismus ad.

33 Z hlediska historického vývoje evropské hudby a evropského hudebního myšlení jde o obousměrný vývoj. Nejprve dochází k postupné tónové kultivaci, tj. snaze odstranit netónové zvuky z užívaného materiálu a celkově z interpretace. Umožňuje to jednak rozvoj v oblasti akustiky a organologie, jednak měnící se dobový estetický ideál. Později, zejména od 19. století, můžeme sledovat vývoj opačný, tedy postupné prolínání netónových zvuků do tónového materiálu a jeho transformaci do materiálu obecně zvukového, jehož je tónový materiál podskupinou.

34 Dokládá to mj. vznik *stile barbaro*. Prvky *stile barbaro* nacházíme v hudbě I. Stravinského (1882–1971), B. Bartóka (1881–1945), B. Martinů (1890–1959), D. Šostakoviče (1906–1975), C. Orffa (1895–1982), S. Prokofjeva (1891–1953) a dalších. Je pro něj příznačná výrazná, ostinatní, nezřídka až agresivně působící rytmika, instrumentace využívající krajních poloh nástrojů, melodika stavící se ostře proti dobovému romantickému patosu a přecitlivělosti, zjednodušená harmonická složka stavící na ostrých kontrastech a celková živelnost. Tento styl bývá často označován také jako *neoprimitivismus*.

35 A to směrem od čistě tónového k obecně zvukovému.

36 Z fr. *bruit* = hluk, hřmot. Hlavní myšlenky *bruitismu* byly postulovány v manifestu *Umění hluku* (*L'arte dei rumori*), který na základě předešlých úvah Filippa Tommase Marinettiho (1876–1944) a Ferruccio Busoniho (1866–1924) napsal a v roce 1913 vydal Luigi Russolo (1885–1947).

37 *Bruitismus* je do jisté míry alternativní směr.

materiálu (i prostoru) na obecně zvukový, s rovnocenným významem všech zvukových elementů podílejících se na jeho utváření.³⁸

Nedlouho po futurismu a bruitismu přichází se svou hudební filozofií německý *expresionismus*. Již zmiňovaný Schönbergův impulz v podobě požadavku chápání tónového materiálu perspektivou temperované chromatiky byl zcela zásadním a mimořádným milníkem v dosavadním vývoji tónového materiálu a vývoji hudební strukturace. Jak bylo řečeno výše, Schönbergův požadavek (a praktická aplikace v rámci vlastní hudební řeči) na zrušení centrických vztahů byl požadavkem na zcela nový způsob hudebního myšlení, ale především na zcela nový způsob percepce. Po několika staletích ukázal na novou cestu, novou možnou etapu hudebního vývoje. Je otázkou, co znesnadňuje masivnější proniknutí tohoto způsobu myšlení do hudebního života a jeho přijetí hudební populací. Brání tomu snad ontologická zakotvenost centricity jako nepřekročitelného archetypu strukturace³⁹ v lidském (ne)vědomí? Schönbergovy požadavky přinesly zásadní změnu strukturace na základě změny vnímání kvality tónového materiálu. To znamená nejen jiný způsob jeho uspořádání či odlišný způsob jeho recepce, ale také vznik zcela nového typu struktury, utvářeného novými činiteli.⁴⁰ Snahy samotného Schönberga i Schönbergových současníků vedly v tomto ohledu cestou maximálního osamostatnění jednotlivých parametrů tónového materiálu. Schönberg obrátil svou pozornost především k parametru barvy.⁴¹ Právě tu totiž v hudební struktuře považuje za dominantní výrazový prostředek.⁴² Součástí jeho *Harmonielehre*⁴³ je rovněž teorie tzv. *Klangfarbenmelodie*,⁴⁴ která

38 Na bruitismus navazuje celá řada dalších uměleckých směrů a kompozičních principů (*musique concrète*, *noise music*, *spektralismus* ad.).

39 Ve smyslu strukturační hierarchické.

40 Konkrétně strukturačními a formotvornými.

41 V této souvislosti je vhodné připomenout, že Arnold Schönberg byl také malířem. Asi nejznámější je jeho cyklus obrazů s názvem *Pohledy*.

42 Vyplývá to z jeho úvah o orchestraci a barvě, které postuloval ve sbírce svých spisů *Stil und Gedanke*: „My concept of color is not the usual one. Color, like light and shadow in the physical world, expresses and limits the forms and sizes of objects.“ V anglickém znění vyšel text v roce 1950 jako souhrn patnácti Schönbergových studií: Arnold Schönberg, *Style and Idea*. Edited and translated by Dika Newlin. [New York City, NY]: [Kensington Publishing Corp.], 1950, s. 151.

43 Arnold Schönberg. *Harmonielehre*. 7. Aufl. Wien: Universal Edition, 1966 [1. vyd. 1911].

44 „Am Klang werden drei Eigenschaften erkannt: seine Höhe, Farbe und Stärke. [...] Die Bewertung der Klangfarbe, der zweiten Dimension des Tons, befindet

spočívá v rozdělení kontinuální melodické linie mezi několik nástrojů v diskretních, navzájem navazujících plochách. Melodická linie tak získává specifickou texturu, jež má z hlediska strukturace stejný potenciál jako parametr tónové výšky, přičemž oba způsoby strukturace na sobě nemusí být závislé a nemusí působit společným účinkem.⁴⁵

Idea *Klangfarbenmelodie* se velmi výrazně projevuje např. ve třetí části jeho cyklu *Fünf Orchesterstücke*, op. 16 (1909) nazvané *Farben* (Barvy). V úvodní části exponuje Schönberg pětihlasý, quasi chorálový kánon. Ten je rozdělen do dvou nástrojových bloků (1. blok: 2 flétny, 2. klarinet 2. fagot a viola; 2. blok: anglický roh, trubka, 1. fagot, horna a kontrabas).

Znázornění dvou barevných bloků skladby.

Pohyb hlasů je veden kánonicky a melodicky je vyjádřen vzestupnou malou sekundou a následnou sestupnou velkou sekundou.

sich also in einem noch viel unbautern, ungeordetern Zustand [...]. Ist es nun möglich, aus Klangfarben, die sich der Höhe nach unterscheiden, Gebilde entstehen zu lassen, die wir Melodien nennen, Folgen, deren Zusammenhang eine gedankenähnliche Wirkung hervorruft, dann muss es auch möglich sein, aus den Klangfarben der anderen Dimension, aus dem, was wir schlechtweg Klangfarbe nennen, solche Folgen herzustellen, deren Beziehung untereinander mit einer Art Logik wirkt, ganz äquivalent jener Logik, die uns bei der Melodie der Klanghöhen genügt.“ (A. Schönberg. *Harmonielehre*, s. 503)

45 Arnold Schönberg nebyl jediný, kdo se problematikou *Klangfarbenmelodie* zabýval. S podobnou ideou přichází ve stejné době také např. Josef Matthias Hauer. Odkazujeme zde zejména na studii Jaromíra Havlíka. „Josef Matthias Hauer – jeden z průkopníků dodekafonie“. In: Vladimír Tichý et al. *(A)tonalita*. Praha: NAMU, 2015, s. 70–98.



Schematicky znázorněný vývoj souzvuků v úvodní části bez kánonického posunu.

Výsledný kánon vytváří střídavý, takřka neznatelně modulující (proměňující se) souzvuk. Původní pětizvuk (c-gis-h-e¹-a¹) se prostřednictvím různých skupin nástrojů téměř neznatelně proměňuje v přibližně šedesáti pomalých, intervalově nevelkých změnách z původní podoby souzvuku, aby se do ní nakonec opět vrátil – avšak v transpozici o půl tón nižší. Hlavní vnímanou kvalitou tohoto procesu metamorfujícího souzvuku je barevná složka. Její vývoj a utváření (i v následujících částech skladby) je zcela klíčovým strukturním a formotvorným činitelem celé kompozice. Schönbergovi se navíc podařilo kompoziční práci s parametrem barvy strukturovat a formovat tónový materiál části *Farben* tak, že naplnil konstituční znaky sonátové formy. Klíčovým momentem je ale i procesualnost barevné proměny, odrážející se ve způsobu zpracování jednotlivých částí *Farben*, zejména v její úvodní části. Tato procesualnost hraje zásadní úlohu ve vývoji formování hudebních struktur a zejména pak ve změně jejich vnímání a celkového chápání. Hraje významnou úlohu v přechodu mezi ustálenou formou, individualizovanou formou, formou otevřenou a procesem.

Na Schönbergovy myšlenky v tomto ohledu organicky navázal Anton Webern (1883–1945), jeho žák a jeden z jeho nejbližších přátel. Ve své tvorbě vycházel z tradiční podoby hudební formy a formování, snažil se však nalézt jejich krajní meze při zachování funkčnosti tohoto formování i vymezené formy. Svou hudební řeč utvářel rovněž na podkladě maximálního osamostatnění složek hudební struktury. Podobně jako např. ve výtvarném umění Vasilij Kandinskij (1866–1944) či Paul Gauguin (1848–1903) zkoumá Webern závislost tvaru na barvě a následně barvu samotnou jako suverénní strukturní a zejména formotvorný činitel. Příklady takového přístupu můžeme nalézt např. v autorových *Fünf Stücke für Orchester*, op. 10 (tato skladba je jakousi Webernovou odpovědí na Schönbergův op. 16), dále pak v *Drei kleine Stücke*, op. 11 (určených pro violoncello a klavír) či v *Konzert für neun Instrumente*, op. 24. V případě emancipace barevné složky tónového materiálu můžeme sledovat paralely (obsahové i časové) mezi některými projevy

v oblasti malířství a hudby. Gauguin hledá schopnost barvy artikulovat prostor nezávisle na tvaru.⁴⁶ Objekty, které maluje, navíc nejsou tvarově dokonalé. Jsou zjednodušené, ztrácejí prostorovost, perspektivu, jasnou konturu a linii. To, co odlišuje jednotlivé objekty od ostatních či obecně od okolí, je jejich specifická barevnost a ostré barevné kontrasty tvarů mezi sebou navzájem. To, co v daných malbách spoluutváří, či dokonce přímo utváří strukturu a zároveň představuje strukturační prostředek, je barva. Hudební paralelu tohoto přístupu nalezneme v díle Antona Weberna, který mj. zpracoval Bachův šestihlasý *Ricercar* z *Musikalisches Opfer*, BWV 1079 tak, že jednotlivé hlasy rozdělil mezi různé nástrojové skupiny. Každý hlas je následně instrumentačně atomizován kontinuálním přenášáním nástrojových skupin z hlasu do hlasu. Na podkladu původního *ricercaru* tak vzniká quasi nová struktura (textura), modelovaná čistě parametrem barvy.

Vstupní část *Ricercaru* z *Musikalisches Opfer*, BWV 1079 J. S. Bacha přepracovaná (instrumentovaná) Antonem Webernem.

- 46 Např. během svého tahitského období Gauguin maloval nesčetněkrát krajinu ostrova. Řada obrazů má stejný námět, ba jsou zde dokonce zachyceny naprosto stejné objekty (resp. krajiny). Malby se ale podstatně liší svou barevnou složkou. Na mnoha z nich Gauguin maluje např. modré stromy, zelené slunce, žlutou oblohu, růžovou horu apod. Vše na obrazech je jasně rozpoznatelné a definovatelné i přes nezvyklou a nereálnou barevnost.

Uvedená díla Schönbergova, Webernova, ale i mnohých dalších skladatelů⁴⁷ vedla ke kvalitativní změně chápání souzvuku. Byla to cesta změny od chápání souzvuku jako jednotky harmonické k souzvuku jako jednotce sonorní, barevné. Tímto procesem došlo k naprosté emancipaci složky barvy, která se stala rovnocenným a pro řadu hudebních struktur základním formotvorným činitelem. Využívá se k tomu široká škála prostředků. Tedy nejen entita reprezentovaná určitým nosičem (hudebním nástrojem, zvukovým generátorem apod.), ale syntéza celé řady parametrů, charakterizovatelných např. kategoriemi světlost, teplota, ostrost, intenzita ad. Využitím celé širší výrazových prostředků se barva stává hierarchizovatelnou a modulovatelnou. Barva je potom jako strukturační činitel nejen schopna dosahovat klidu a napětí a vytvářet tak základní tektonický⁴⁸ předpoklad hudební existence,⁴⁹ ale je schopna artikulovat i proměnlivou míru jejich kontrastu, tedy kontinuální modulaci na pomyslné ose klid–napětí. Barva je tak pro dodekafonii jedním z velmi důležitých činitelů. Jejím prostřednictvím lze úspěšně nahradit některé principy (v hudbě obecně platné a pro hudební strukturu nezbytné), které vlivem negace tonální vztahovosti v atonální hudbě ztratily svou funkčnost.⁵⁰ Ne zcela vycvičené ucho posluchače, dlouhodobě přivyklé vnímat tonální hudbu, tak spíše než strukturnost kompozice (v případě seriality a dodekafonie nutně podmíněnou schopností mnohovrstevnatého lineárního slyšení) vnímá její barevné plochy (zvláště v rychlejším tempu). Kontrastové vnímání je člověku ovlivněnému evropským prostředím blízké, přirozené. Vnímání barevného kontrastu v tonální hudbě však bylo často potlačeno dominujícím vjemem kontrastů jiných,

47 Vzpomeňme např. Alexandra Nikolajeviče Skrjabina (1872–1915) a jeho *Symfonii č. 5 „Prométheus“*, op. 60 či rané balety Igora Stravinského (1882–1971) ad.

48 Tektonika je jednou z hudebněteoretických disciplín. Její základy položil hudební teoretik a skladatel Karel Janeček. Tektonikou rozumíme dynamický (ve smyslu pohybu, procesuality – nikoli ve smyslu hlasitosti či intenzity) proces výstavby a artikulace (hudební) struktury, podobu, průběh a uspořádání tohoto procesu v čase a zvukovém prostoru. Tektonika vytváří a specifikuje prostředky výstavby, strukturační a působení tohoto procesu, jakož i struktury samotné. Podobu a tvar dílčích ploch tektonika stanoví na základě obecných tektonických principů v nich uplatněných, nikoli na základě jejich hierarchizovatelné významovosti.

49 Více o tom v textu souvisejícím s pozn. č. 193.

50 Zde ve smyslu schopnosti fungovat.

velmi často melodicko-harmonických.⁵¹ Byla-li tedy následkem rozbití tonality tato dominance oslabena či zrušena, dostalo se barevnému kontrastu důležitosti zcela mimořádné.

Schopností barvy samostatně utvářet hudební strukturu se hudební vývoj⁵² dostává do stádia vzniku artikulace a syntaxe hudební struktury na sonogenické⁵³ bázi. S takovými projevy se setkáváme např. v hudbě témbrové, spektrální, stratofonní, elektroakustické ad. Ze skladatelů tvořících na základě tohoto principu⁵⁴ jmenujme např. Krzysztofa Pendereckého (1933–2020), Helmuta Lachenmanna (* 1935), Györgye Ligetiho (1923–2006), George Crumba (* 1929) ad.

Připomeňme v této souvislosti např. skladbu Krzysztofa Pendereckého 8'37", později přejmenovanou na *Tren: Ofiarom Hiroszimy* (1961), pro

51 Melodicko-harmonický kontrast je založen na principu harmonického napětí a uvolnění, což je princip spojený s centricností.

52 Tuto skutečnost můžeme sledovat přibližně od konce 19. století.

53 Opíráme se zde o analogii rozlišení dvou základních principů ovlivňujících výstavbu struktur v dřívější hudbě, resp. dvou ústředních principů, na jejichž základě byly tyto struktury utvářeny, postulovaných muzikologem Jozefem Kresánkem v knize *Tektonika* (Bratislava: ASCO, 1994): z principu *logogenického*, stavějícího do popředí tektonický princip vycházející ze zákonitostí strukturaře slov(a), a principu *melogenického*, stavějícího do popředí tektonický princip vycházející ze zákonitostí strukturaře melické. Melogenický princip vycházel z orientálních impulzů (rozvíjení melismatiky) a stavěl na melickém základě strukturování, tzn. tektonické zákonitosti mélosu (v širším slova smyslu melodie, což ovšem není totéž) byly nadřazeny ostatním strukturačním principům. Naproti tomu logogenický princip nastoloval interpretační funkci. Důležitým pro tento princip bylo vyznění liturgického textu, pro který byly melodie „pouze určitým rouchem“ (*Tamtéž*, s. 115). Logogenický princip tedy staví na nadřazenosti strukturačního smyslu slov(a) nad všemi ostatními tektonickými principy. Toto spojení se podle Kresánka vyvíjelo „v osobitě dialektické jednotě, ale s vnitřními napětími polarity“ (*Tamtéž*). V hudbě strukturované na základě sonogenického principu je tedy hlavním tektonickým principem sonorita, reprezentovaná tektonickými prostředky barvy. Ke kompozičním metodám užívaným v sonogenicky orientovaných skladbách patří užívání clusteru, vrstvení, vertikálně-lineární zahušťování a zředování faktury apod. V těchto strukturách, jakož i obecně v hudebních strukturách soudobé hudby, vzrůstá úloha ticha, které je výrazným a významným tektonickým elementem stojícím, v závislosti na kontextu, na různých kvalitativních pólech. V nejobecnějším významu jsou to opět póly klidu a napětí, jež může ticho reprezentovat oba. Znovu dodejme, že bude záležet na kontextu a paradigmatu konkrétní skladby.

54 Pochopitelně tvořili nejen na základě tohoto principu.

52 smyčcových nástrojů. Tato skladba se stala jednou z nejznámějších kompozic⁵⁵ soudobé hudby 20. století. Vychází ze sonoristického kompozičního stylu.⁵⁶ Sonorismus se etabloval zejména v Polsku a o jeho rozvoj se zasloužili skladatelé jako Witold Lutosławski (1913–1994), Tadeusz Baird (1928–1981), Wojciech Kilar (1932–2013), Henryk Mikołaj Górecki (1933–2010), Bogusław Schaeffer (1929–2019) ad. Sonorismus je založen na objevování nových druhů zvuků a barev vytvářených tradičními nástroji, na neobvyklých a jedinečných texturách vytvářených nekonvenčními způsoby interpretace či hry a jejich začleňováním do hudebních struktur. Nejedná se o pouhé hledání individuální barvy či zvuku, pouhé hudební experimentování v oblasti barvy. Sonorismus se zaměřuje na vytváření nových strukturálních funkcí v kompozici.

-
- 55 Mezi další velmi známé a často hrané skladby ovlivněné témbrovou hudbou a sonorismem patří také např. *Black Angels* (1970) George Crumba – smyčcový kvartet inspirovaný válkou ve Vietnamu. Vedle strukturních přístupů inspirovaných numerologií je v této kompozici důležitým formotvorným činitelem právě barva a celková sonorita. Dokládá to již samotné nástrojové obsazení. Crumb ve skladbě mimo „elektrického kvarteta“ (kompozice byla původně určena pro amplifikované akustické nástroje, může být však interpretována i nástroji elektrifikovanými), jak sám uvádí, uplatňuje také křik, zpívání, pískání, šeptání, gongy, maracas, náprstky, skleněné tyče, tamtam a sklenice.
- 56 V *Trenu* se Penderecki soustřeďuje především na barevnou charakteristiku a možnosti zvoleného obsazení (52 smyčcových nástrojů), na nové podoby a možnosti textury, artikulace a dynamiky. Souzvukovou stránku kompozice charakterizuje variabilita sonorního zpracování (tónové clustery, hraní smyčcem po hmatníku a za kobyolkou, „slapping“ – ostré *pizzicato* kombinované s úderem palce pravé ruky do strun – a další techniky) a užití kontrapunktických technik v jednotlivých nástrojových skupinách (24 houslí rozdělených do čtyř skupin, 10 viol rozdělených do dvou skupin, 10 violoncell rozdělených do dvou skupin a 8 kontrabasů rozdělených do dvou skupin). Celková sonorní variabilita je umocněna také díky aleatornímu způsobu kompozice, kterou Penderecki v dané době hojně užíval. V některých částech *Trenu* umožňuje hráčům předepsaná aleatorika výběr techniky hry nebo umožňuje např. výběr stupně vibrata. Vedle užití barvy a tónu jako individuálního strukturního a formotvorného činitele dochází Penderecki v této kompozici také k individuální formě a snaze chápat ji jako ne zcela uzavřený tvar, ale spíše jako kontinuální proces. Je to další z dokladů vlivu emancipace složky barvy, navazující na přeměnu užívaného tónového materiálu v materiál obecně zvukový, a jejího vlivu na individuální a novou strukturaci a formování hudební tkáně, jak jsme mohli sledovat např. již u zmiňovaných *Farben* Arnolda Schönberga.

Činí tak strukturaci pomocí sonorního efektu bezfunkčních souzvuků a zdůrazňováním sonorní složky textů ve vokální hudbě.⁵⁷

Poetiku a prostředky sonorismu (témbrové hudby) implementoval do svého hudebního jazyka cca v 60. letech 20. století také český skladatel Luboš Fišer (1935–1999),⁵⁸ mezi dalšími českými skladateli, kteří byli ovlivněni sonorismem, můžeme jmenovat např. Jindřicha Felda (1925–2007), Svatopluka Havelku (1925–2009), Zbyňka Vostřáka (1920–1985), Marka Kopelenta (* 1932), Ivanu Loudovou (1941–2017) či Milana Slavického (1947–2009).

Na koncept italských futuristů a nepřímo také na Schönbergovy a Webernovy myšlenky (v oblasti barvy a tónu) navazuje svým výzkumem a zejména tvorbou Pierre Schaeffer (1910–1995), hlavní představitel a „zakladatel“ *musique concrète*. Ta přináší nový koncept hudebního myšlení, vytváří nové percepční a estetické paradigma. Je to nová cesta hudební struktury, metoda kompozice přerůstající částečně do nového směru. Jde především o novou hudební estetiku, jejímž základem je konkrétní zvuk, se kterým je dále pracováno za použití nejrůznějších metod a technik⁵⁹ tak, aby odpovídal zamýšlenému charakteru v dané kompozici. Konkrétním zvukem se rozumí libovolný zvuk z jakéhokoli prostředí. Mezi skladatele, kteří dále rozvíjeli a rozvíjí *musique concrète*, patří mj. Edgard Varèse (1885–1963), Iannis Xenakis (1922–2001) či např. Steve Reich (* 1936). *Musique concrète*, resp. elektroakustická hudba, ve kterou se *musique concrète* vyvinula, našla velkou odezvu také v českém prostředí. Jedním z prvních propagátorů elektroakustické hudby

57 Zbigniew Granat, „Rediscovering ‚Sonoristics‘: A Groundbreaking Theory from the Margins of Musicology“. In: Zdravko Blažeković – Barbara Dobbs Mackenzie (eds.), *Music's Intellectual History*. New York: Répertoire International de la Littérature Musicale, 2009, s. 821–833.

58 Ke skladbám ovlivněným témbrovou hudbou a aleatorikou patří mj. jeho *Patnáct listů podle Dürerovy Apokalypsy* (1965), *Symfonická freska* (1962–1963), *Reliéf pro varhany* (1964) nebo *Caprichos pro komorní a smíšený sbor* (1966).

59 Schaeffer ve své době začal experimentovat s technikami, které mu tehdejší vybavení (převážně magnetofonové a gramofonové) umožňovalo. Zkoušel hrát zvuky pozpátku, různými rychlostmi, mixoval je a doladoval s jinými, stříhal je... Schaefferovou první dokončenou skladbou byla *Étude aux chemins de fer* (1948), která byla vytvořena, jak název napovídá, z nahrávek zvuků v prostředí železnice.

v tehdejší Československu byl Miloslav Kabeláč (1908–1979).⁶⁰ O rozvoji zájmu o elektronickou hudbu svědčí i založení Experimentálního studia Českého rozhlasu v Plzni, které zde působilo v letech 1967–1992. Na svých skladbách v něm pracovali např. Zdeněk Lukáš (1928–2007), Jan Hanuš (1915–2004) či Milan Slavický. V současné době patří ke generaci skladatelů rozvíjejících oblast elektronické hudby v ČR např. Michal Rataj (* 1975).

Zesílený důraz na barvu a sonoritu, změna v jejich vnímání a chápání, schopnost a zároveň potřeba vyšší barevné variability, možnost jejího jemnějšího odstupňování, rozšíření barevných možností vertikálním i horizontálním směrem, navýšení jejích strukturních a strukturnotvorných možností – to vše bylo podnětem pro rozvoj a vznik mnoha hudebních směrů.⁶¹ Asi nejrozvinutější podobu práce s barvou přináší spektrální hudba.⁶² *Spektralismus*⁶³ je hudební směr a zároveň také kompoziční technika, vyvinutá ve Francii na počátku 70. let v centru IRCAM.⁶⁴ Vzniká na podkladě výzkumů v oboru hudební akustiky, analýzy a syntézy zvuku (zejména tónu) a kompozice s využitím počítače (computer assisted composition). Čelními představiteli nového směru a prvními spektrálními skladateli byli Gérard Grisey (1946–1998) a Tristan Murail (* 1947). Murail popsal spektrální hudbu spíše jako celkovou estetiku než jako hudební styl – jde o celkový přístup a postoj spíše než o souhrn určitých technik.⁶⁵ Spektrální hudba vychází z přírodních

60 Jeho tvorbu a výzkum v oblasti musique concrète a elektroakustické hudby reprezentuje mj. skladba *E fontibus Bohemicis. Visiones sex – Šest obrazů z českých letopisů*, op. 55, která vznikala v letech 1965–1972.

61 Jistě nebyl iniciačním impulzem nových směrů jen vliv percepčně a strukturnotvorně akcentovaného faktoru barvy. Faktorem ovšem zůstává, že pro hudbu vznikající mimo vývojovou linii hudebního tradicionalismu je důraz na barvu a celkovou soničnost signifikantním prvkem.

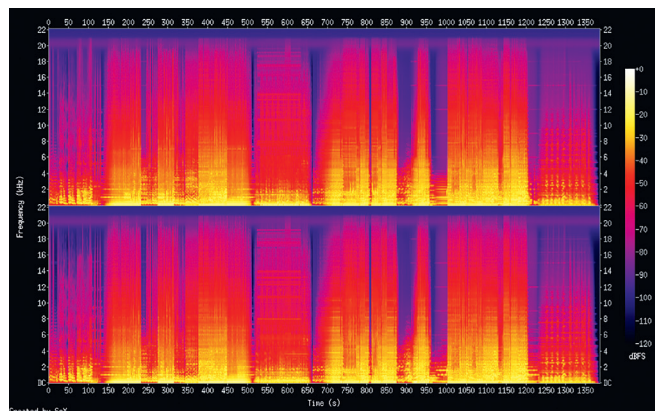
62 Tento termín poprvé použil filozof a skladatel Hugues Dufourt (* 1943) v roce 1979.

63 Fakta o spektralistu čerpáme z textu Miroslava Pudlák, „Spektrální hudba (Co to je?)“ [online]. *His voice. Časopis o jiné hudbě*. 1. 9. 2006 [cit. 4. 4. 2019]. Dostupné z: <https://www.hisvoice.cz/spektralni-hudba-co-to-je/>.

64 Centrum bylo založeno na popud čelního představitele francouzské moderní hudby Pierra Bouleze. L'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) vznikl jako největší výzkumné centrum zvuku na světě.

65 Pohledy a názory na to, co je a co není spektrální hudba, se vyvíjejí. Mezinárodní hudební konference věnovaná otázkám spektralistu, která se odehrála v roce 2003 v Istanbulu, navrhla nové vymezení pojmu „spektrální

zákonitostí zvuku, z vlastností, které definují jeho barvu – z tónového spektra. To je tvořeno alikvotními (parciálními) tóny, zaznívajícími současně se základním tónem. Velice intenzivně pracuje s proměnami tohoto spektra v čase, s tzv. „obálkou“ (envelope) každého tónu.



Ukázka grafického zobrazení tónového spektra.

Základní filozofií spektrálních technik je proces. Ten spočívá v neustálé transformaci, modulaci či propojování zvukových spekter odstíněných v přechodech mezi ténbrem a harmonií, rytmem a frekvencí či intenzitou. Ve středu zájmu spektrální hudby jsou nestabilní zvuky proměnlivé v čase. Vedle „pravidelně“ utvářených zvukových spekter stojí v popředí zájmu zejména složitější tónová spektra, tzv. inharmonická, vznikající při modulaci frekvencí. Té je dosahováno syntézou kmitů původního oscilátoru, jeho parciál a příčných kmitů, které se neprojevují jako druhý tón, ale které svou frekvencí „modulují“ znějící tón. Příkladem práce s inharmonickým spektrem může být např. reprezentativní skladba Tristana Muraila *Gondwana* (1980). Spektralisté se však nevěnují pouze otázkám frekvenčního spektra. Jejich zájem je také v oblasti metrrytmičké a obecně časové. V popředí jejich zájmu stojí zejména nelineární typ organizace hudebního času.

hudba“ tak, aby zahrnoval jakoukoli hudbu, pro kterou je barva a ténbr
klíčovým prvkem celé struktury.

3 2

[Doux fait plus vite, resplendissant]
1204

Cantabile et vibrato - faire progressivement le sonnet des versants
(part de nous les notes relatives)

30

Ukázka partitury skladby Gondwana Tristana Muraila.

2. SOUZVUK A JEHO PODOBA

Horizontální průřez několika v čase vzájemně souznějícími zvukovými frekvencemi (souzvuk, souzvukovost) provází člověka v různých podobách od nepaměti. Ať už byl takový souzvuk výsledkem přírodních faktorů, třeba i nahodile působících, či výsledkem činností člověkem vykonávaných k vědomému i nevědomému vytváření vícehlasých zvukových proudů. Se zvyšující se schopností analýzy zvukového dění, s rozvojem technických možností (re)produkce zvuků a tónů vzrůstá u člověka také potřeba vnímat souzvuk jako syntetický celek i jako určitou kvalitu. Postupnou analýzou, nápodobou či vlastní tvorbou souzvuků začal člověk takto vzniklým entitám přisuzovat estetickou, v rámci kontextu později také např. sémantickou, funkci. Souzvuk se tak stává nedílnou součástí hudebního myšlení a tvorby. Zvukový prostor pak získává zcela zásadní impuls pro své vertikální uspořádání.

Je zajisté značný rozdíl mezi souzvuky vznikajícími nahodile či ojediněle, bez záměrné organizace jejich struktury a bez cíle hlubší organizace souzvuků mezi sebou navzájem, na straně jedné a mezi souzvuky, které jsou naopak organizovány a tvořeny záměrně. Vedle přírodních zdrojů a původních lidských pokusů o vytvoření souzvuků existovala celá řada projevů, které byly vícehlasé, přesto ještě nešlo o jednoznačně organizovaný vícehlas s jasným strukturačním cílem.⁶⁶ V oblasti cílené strukturace zvukového materiálu se však vývoj hudebního myšlení

66 Jedním z takových projevů je heterofonie – vícehlasý projev, ve kterém se všechny zúčastněné hlasy snaží reprodukovat jednotnou (identickou) melodii. Vlivem intonačních odchylek od ideální podoby interpretované melodie (víceméně nahodilých, objevujících se v různých časových odstupech) však dochází ke vzniku souzvuků o různých frekvencích (nejčastěji mikrointervalových). Heterofonie se pohybuje na pomyslné ose od unisona k polyfonii, přičemž nejde ani o jednu z těchto krajních podob. Blíže má však k unisonu. Dalším takovým typem projevu je responsoriální typ produkce (interpretační dialog mezi dvěma subjekty formou otázka – odpověď). Při vhodných akustických podmínkách (v prostorech s dlouhým dozvukem – jeskyně, chrámy, volná krajina, kopec nad údolím apod.) se střetávají projevy obou subjektů a dochází tak ke vzniku souzvuků. Za odlišných akustických podmínek by k jejich střetávání nedošlo, nedošlo by tak tedy ani ke vzniku souzvuku. V neposlední řadě můžeme k těmto projevům do určité míry přiřadit i prodlevové typy vícehlasu.

vydává, v chronologickém sledu, nejprve cestou lineární strukturace. Zdá se, že primární zájem u posluchačů, interpretů i autorů vzbuzovalo rozložení různých tónových výšek v čase, jejich návaznost a celek, který byl takto vytvořen. Prvotním strukturním principem v oblasti umělé tvorby se tak stalo myšlení melodické. Převahu umělého jednohlasu můžeme ostatně sledovat v evropské hudbě přinejmenším do 7. století našeho letopočtu. Ani v pozdějším období není převaha souzvukového myšlení jednoznačná. Např. v nizozemské vokální polyfonii vznikají v období kolem 2. pol. 14. století skladby s velmi bohatým předivem hlasů,⁶⁷ v nichž na mnoha místech dochází k souzvukům natolik zahuštěným a sluchově ne právě přehledným, že lze o jejich primárním a cíleném účinku s úspěchem pochybovat. Je vysoce pravděpodobné, že zde souzvukovost hraje až sekundární úlohu. Vzniká jako de facto „vedlejší produkt“ překrytím mnoha melodických pásem. Tvůrce tedy s vysokou pravděpodobností daleko více zajímala melodická (lineární) podoba každého z hlasů než jejich vzájemné souznění. Dokazuje to mj. i jejich textová a hudebně imitační interakce, tedy primárně souvztažnost časová, nikoli výšková. Umělé vícehlasé hudební struktury ovšem pochopitelně nevznikaly po stránce souzvukové zcela nahodile, bez potřeby koordinace a kontroly, bez jakéhokoli systematického organizačního klíče. Výraznou roli v těchto případech hraje fenomén konsonance a disonance. Jeho podrobnější analýza by si vyžádala samostatnou, rozsáhlou studii. Ve stručnosti a hrubém zobecnění však můžeme říci, že jde o jev psychoakustický, podmíněný řadou proměnných faktorů,⁶⁸ jehož recepcí je navíc výrazně ovlivňována subjektivním vnímáním recipienta. Je to tedy fenomén proměnlivý, formovaný kontextem a psychoakustickými procesy. Společným výrazným znakem disonantních a disonantně vnímaných⁶⁹ činitelů je jejich schopnost vytvářet napětí.

67 Mj. šestatřicetihlasé (maximální počet současně zaznívajících hlasů je 21) *Deo gratias* J. Ockeghema (cca 1410–1497).

68 Těmito faktory jsou historické období, styl, posluchačská zkušenost, etnikum, mimohudební vlivy, kontext tónového materiálu, souzvukový kontext, zasazení do konkrétní části tónového prostoru a mnohé další.

69 Nemusí jít vždy o shodu v obou kategoriích. V souvislosti s výše řečeným je konsonantnost či disonantnost do značné míry otázkou individuální. Obzvláště s ohledem na historický kontext a vývoj se nám z dnešního pohledu mohou zdát mnohé projevy jako přinejmenším neutrální. O konsonanci a disonanci tak bude vždy třeba přemýšlet v souvislosti s tímto kontextem

Toto napětí bývá zpravidla vnímáno třemi způsoby: 1) jako vjem zvukového působení, zvukové charakteristiky, barvy⁷⁰ celku souzvuku, 2) jako stav vyvolávající potřebu uvolnění napětí – rozvodu –, jako stav mající kinetický potenciál, 3) jako umocnění či zvýraznění zvukové/estetické kvality vnímaného souzvuku.⁷¹ Princip napětí, způsobeného stavem vyvolávajícím potřebu jeho uvolnění (rozvodu), není principem novým. V hudbě se objevuje i v období ryze jednohlasých projevů.⁷² Otázka konsonance a disonance tak není jen otázkou souzvukovou, ale i otázkou čistě lineárně orientované struktury. V případě jednohlasu jde především o napětí v podobě principu kinetického náboje. Výraznou úlohu při něm hraje půltón. Běžně dnes hovoříme o tihnutí⁷³ citlivého tónu k tónu rozvodnému. Citlivost tónu, tedy jeho psychologické působení vyplývající z kontextu dané akustické situace, je dána jeho půltónovou vzdáleností od tónu, který považujeme za rozvodný.⁷⁴ Jako rozvodný potom označujeme takový tón, který vzniklé psychologické napětí uvolňuje, uklidňuje. Je to kontextem anticipovaný cíl strukturního směřování na dané hierarchické strukturní úrovni. Je to takový tón, který vyvolává očekávání⁷⁵ recipienta. Citlivý tón působí ve dvou rovinách. V první rovině potvrzuje a zesiluje předchozí vývojový kontext,⁷⁶ v rovině druhé časově oddaluje očekávaný rozvod, očekávaný cíl.

-
- a všeobecnou stylovou a estetickou shodou na tom, co za disonanci/konsonanci považovat a co ne.
- 70 V tomto případě posluchači danou disonantnost nejčastěji charakterizují jako ostrost.
- 71 Disonance v takovém případě působí jako určité „koření“, avšak takový souzvuk nutně netíhne k následujícímu rozvodnému souzvuku. Absentuje zde tedy kinetický náboj.
- 72 Ačkoli se s orientací na souzvukové myšlení mění i vnímaná kvalita takto utvářené struktury, je toto vnímání (jakož i samotný proces strukturace) ovlivňováno také některými jevy známými právě z oblasti jednohlasu.
- 73 Zde ve smyslu směřování.
- 74 Roli půltónu výrazně posílila rovnoměrná temperatura ladění (cca první třetina 18. století).
- 75 Pocit očekávání a s ním vzrůstající pocit napětí je člověku ontologicky dán, vrozen. Patří mezi tzv. základní emoce. Pravděpodobně byl ukotven již v prehistorii. Podnětem očekávání je neznámá či nejistá situace, reakcí na tuto situaci je potom snaha o orientaci a získávání informací. Milan Nakonečný. *Lidské emoce*. Praha: Academia, 2000, s. 42.
- 76 Citlivý tón potvrzuje směřování k určitému cíli, přibližuje se k němu (zkracuje výškovou vzdálenost mezi předchozím tónem a tónem cílovým).

Obě roviny mají stejný účinek – eskalují pocit napětí. Toto psychologické napětí si následně žádá uklidnění – rozvedení, změnu tónové výšky, což je kinetický impuls.⁷⁷

Hovoříme-li v souvislosti s vertikálním – souzvukovým – vnímáním o kvalitativní změně, jde především o změnu vjemu vztahovosti. Pro lineárně organizované struktury je primární vztahovost časová, vztahovost výšková je vnímána až jako sekundární.⁷⁸ V otázce vjemu souzvuků nesmíme zapomínat na schopnost lidské mysli syntetizovat⁷⁹ také diskrétní, v čase rozprostřené tóny. Tedy schopnost vnímat i jednohlasé projevy dílčím způsobem souzvukově, či dokonce harmonicky.⁸⁰ Také v oblasti

-
- 77 Do zavedení temperovaného ladění pracovalo užívané (v širším slova smyslu přirozené) ladění i s mikrointervalovými vzdálenostmi. Ať již však byla tato mikrointervalika exaktně uchopena, zakotvena v teoretickém systému, opřena o matematicko-fyzikální zákonitosti, či byla užívána jen s ohledem na aktuální citění interpretů – například u zpěváků, hráčů na strunné smyčcové nástroje apod. (tohoto jevu si všiml mj. Alois Hába [1893–1973] a opřel o něj svůj teoretický systém pojetí mikrointervaliky) –, vedla prakticky ke stejnému účinku, jaký má později půltón. Ba dokonce, s ohledem na výše popsané psychologické působení citlivého tónu, je mikrointervalovými vzdálenostmi toto působení ještě zesíleno. Je zřejmé, že celý popsaný proces je procesem psychologickým.
- 78 Hovoříme-li o vjemu, je třeba mít opět na paměti individualitu vnímání každého recipienta a mikročasové plochy, ve kterých se tyto kognitivní procesy odehrávají. Namísto je také úvaha o závislosti kognitivních procesů na délce trvání souzvuku versus rychlosti střídání jednotlivých tónových výšek v čase. I při dlouhých časových hodnotách znějících souzvuků se však v lineárně orientovaných (strukturovaných) skladbách kognitivně prosazuje primárnost časové souvztažnosti, která se projevuje pocitem očekávání. Hovoříme-li o lineárně orientovaných skladbách, hovoříme tedy o skladbách, u nichž bylo primární lineární vnímání (vjem časové souvztažnosti) kompozičním a strukturačním záměrem. A činíme tak s plným vědomím toho, že ani jeden z typů vjemů (lineární ani horizontální) nelze potlačit, nelze je vnímat zcela samostatně.
- 79 K syntetizování dochází při vhodných psychoakustických podmínkách a vhodném tónovém uspořádání.
- 80 Zmiňme v této souvislosti některé významné práce zabývající se problematikou tónové syntézy, zejména spis *Tonpsychologie* Carla Stumpfa (pojem *splyvání* In: Carl Stumpf. *Tonpsychologie*. Band 2. Leipzig: Hirzel, 1890), v českém prostředí mj. fenomén *pacitových tónů a spleten* v hudebněteoretickém díle Leoše Janáčka (*Hudebně teoretické dílo II*. Praha: Supraphon, 1974, kapitola *Úplnost harmonického života ve spletně*), princip *imaginárního tónu* a s ním související *kritický protirušivý tón a princip čisté tóniky* v díle Karla Janečka (*Základy moderní harmonie*. Praha: ČSAV, 1965,

syntézy tónů reálně znějících a tónů doznívajících či přeznávajících v mysli posluchače hraje funkce pŕltónu značnou roli. Pŕltónová vzdálenost je ve všech zmíněných konceptech vztahem, který svým působením⁸¹ narušuje schopnost vnitřní syntézy zainteresovaných subjektů.⁸² Pŕltónová vzdálenost narušuje proces vnímání předchozích tónů či souzvuků, oslabuje jejich působení. Svou schopností zabraňuje subjektům vytvořit v mysli posluchače syntetický celek, vytvořit vazbu trvalejšího rázu. Tyto poznatky systematizoval a teoreticky rozpracoval Karel Janeček v podobě teorie *imaginárních tónů* a především *kritických protirušivých tónů*.⁸³ Oporou pro jeho úvahy mu byla především empirická zkušenost v podobě recepční schopnosti vytvářet („slyšet“) k ryze jednohlasým projevům tzv. *latentní harmonii*, tedy schopnost vnímat i jednohlasou melodickou linii v harmonickém kontextu, s harmonickým podkladem, vytvořeným čistě v mysli posluchače. Existence a funkčnost tohoto jevu je dlouhodobě a všeobecně známá.⁸⁴ Ideální podmínky pro tvorbu latentní harmonie skýtá tonální prostředí, tonálně orientované typy kompozic. Podle Karla Janečka stojí za vnímáním tonálních vztahů mj. právě imaginární tóny. Absence či oslabení účinku imaginárních tónů potom dle Janečka vede ke vnímání dané struktury (jedno- i vícehlasé) atonálně.⁸⁵

s. 268), *dovozování a sedimentace* v díle Jaroslava Volka (*Struktura a osobnosti hudby*. Praha: Panton, 1988), *vžívání, vposlouchání a další myšlenky* Jaroslava Zicha v *Kapitolách a studiích z hudební estetiky*, především v kapitole *Sdělovací schopnost hudby (Kapitoly a studie z hudební estetiky*. Praha: Supraphon, 1975) ad.

81 Tím je myšleno narušování klidového stavu, či naopak oddalování jeho dosažení (jak čistě melodického, tak i souzvukového).

82 Ve smyslu vnitřní syntézy tónů doznívajících v mysli posluchače a tónů reálně znějících. Viz myšlenky Janáčkovy, Janečkovy, Volkovy ve výše uvedených dílech.

83 K. Janeček. *Základy moderní harmonie*, s. 157–184. Činitelem, který oslabuje či ruší působení imaginárních tónů, je především pŕltón, pŕltónová vzdálenost. Janeček označuje tento činitel jako kritický protirušivý tón. Imaginární tón může být zrušen buď nástupem reálného tónu o pŕltón vyššího či nižšího, nebo nástupem reálného tónu o celý tón nižšího, někdy též o celý tón vyššího (za přesnější vymezených okolností). Klíčová a v obou směrech (vzestupném i sestupném) vždy účinná je ale především vzdálenost pŕltónová.

84 Přesvědčuje nás o ní mezi mnohými např. Johann Sebastian Bach v řadě svých kompozic pro sólové nástroje.

85 K. Janeček. *Základy moderní harmonie*, s. 157–184.



Ukázka principu fungování imaginárních tónů.

Je zřejmé, že půltón je z hlediska struktury klíčovým prvkem. Vlastností, které půltón vykazuje, využívali a využívají skladatelé i interpreti cíleně.⁸⁶ Uvědomovali si účinky půltónu a záměrně s ním začali pracovat v rámci výstavby dané struktury. Postupným ustalováním (idiomatizací) postupů charakteristických působením citlivého tónu se začíná vytvářet systém vnitřních vztahů a rovněž svébytná hudební významovost. Výše jsme popsali několik faktorů, které mají vliv na vnímání souzvuku. Poukázali jsme na schopnost lidské mysli syntetizovat některé vjemy a dotvářet je,⁸⁷ poukázali jsme na roli půltónu a popsali vliv změny jeho chápání (vnímání) na rozvoj hudební struktury.⁸⁸ Sledovali jsme zejména jeho vliv na percepci posluchače, který vedl od čistě sonorního vjemu přes konkrétní psychoakustické vymezení jeho působení.⁸⁹ Tím začal proces ustalování strukturačních postupů využívajících charakteru tohoto působení, vedoucí až ke vzniku ustálených strukturních spojení a tím i systému vnitřních vztahů. Vzniká tak struktura, vzniká funkční princip, vzniká hierarchie. Je to proces vycházející přirozeně z rozvoje lidských schopností percepcce, kognice, vyhodnocování a následného strukturačního tvůrčího procesu.

86 Jeho působení je v souladu s vnímáním nemalé části lidské populace, zapadá do nemalé části lidského ontologického archetypu. Snad i proto je jeho působení tak přesvědčivé.

87 Kromě empirické zkušenosti se schopností lidské mysli vnímat (dotvářet) latentní harmonii vycházíme i z poznatků gestalt psychologie.

88 Hovořili jsme o vícehlasých, vertikálně orientovaných strukturách i o kompozicích čistě jednohlasých, orientovaných lineárně.

89 Princip půltónovosti jsme sledovali nejprve na lineárně orientovaných strukturách. Zjistili jsme, že působení půltónu se nijak významně nemění ani v především vertikálně orientovaných strukturách. Jeden ze základních strukturačních principů (princip vytváření napětí a s ním související kinetický náboj) je tak do určité míry odvozen z lineární struktury. Souzvukové napětí vytvářené půltónem je vlastně odvozeno z melodického napětí. Je ho, alespoň z části, se stejným účinkem dosahováno stejnými prostředky.

Kvalitativní změny ve vnímání souzvuku ve smyslu vývojového procesu, vedoucího od ryze sonorního⁹⁰ vjemu přes kvalitativní taxonomizaci vnímaného souzvuku až ke komplexnímu vjemu souzvuku jako struktury⁹¹, můžeme historicky sledovat na řadě hudebních projevů. Počátky prvních umělých vícehlasých skladeb reprezentují organa.⁹² Jejich podoba se v průběhu vývoje hudebního myšlení a strukturování proměňovala. První organa byla nejčastěji vedena v paralelních intervalech, často dokonce v intervalech kvintových a kvartových.

6. Parallel Organum (9th c.)

Sequence, *Rex caeli, Domine*

[Plainsong]



[Organel Voice]

1. Rex cae - li Do - mi - ne ma - ris un - di - so - ni,
 2. Ti - ta - nis ni - ti - di squa - li - di - que so - li.



3. Te hu - mi - les fa - mu - li mo - du - lis ve - ne - ran - do pi - is.
 4. Se ju - be - as fla - gi - tant va - ri - is li - be - ra - re ma - lis.
 (etc.)

Ukázka paralelního organa (vedeného v kvartách).



Sit Glo - ri - a Do - mi - ni in sac - cu - la

Ukázka paralelního organa (vedeného v kvartách).

90 Tj. primárně estetického.

91 S rozlišením a vědomím vnitřních i vnějších vazeb, kontextu, prostředí atd.

92 Organa byla jedněmi z prvních skladeb, které nevycházely z volné improvizace ve vícehlasu. Nejstarším pramenem organálních projevů je sbírka *Musica Enchiriadis* (z druhé poloviny 9. století, připisovaná původně mnichu Hucbaldovi). Dalšími známými prameny jsou např. *Winchesterský tropář* (z roku 1050), milánský traktát *Ad organum faciendum* (1100), čtyři rukopisy školy kláštera St. Martial v Limoges (konec 11. stol.) či *Codex Calixtinus* ze španělského kláštera sv. Jakuba v Santiagu de Compostela (cca 1140).

Právě na paralelních kvartách můžeme proces vývoje kvalitativní změny dobře sledovat. Hudební projevy období vokální polyfonie jsou mj. charakteristické svou prací s konsonancemi a disonancemi. Kontrapunktické vedení hlasů dbalo přísně na to, jak s jednotlivými kvalitami zacházet. Kvarta byla jako interval (nejen v období vokální polyfonie) vymezována jako disonance. Tedy jako interval s kinetickým napětím, jako interval směřující k rozvodu, ke změně. Kvartová paralelnost však odkazuje na to, že v období raného vícehlasu byla kvarta (a s ní pravděpodobně i další souzvuky) v počátku vnímána spíše sonorně (jako barevný vjem), bez kvalitativní taxonomie. Tento vjem mohl být pochopitelně ovlivňován prostředím, spjatostí s textem, duchovní či jinou symbolikou a dogmatikou apod. V nadcházejícím vývoji je však již s kvartovým intervalem zacházeno jako s disonancí; jako paralelní interval se již, až na výjimky, neobjevuje. Dochází tak ke kvalitativní změně vnímání a s ní i ke kvalitativní změně ve struktuře. V případě polyfonie se projevila snahou o zrovnoprávnění jednotlivých hlasů podílejících se na celku, resp. snahou o jejich nezávislost a individualitu. Takového cíle bylo možné dosáhnout pouze rozrůzněním rytmické a výškové interakce hlasů. Takto organizované struktury umožňovaly sledovat podobu (suverénní melodickou linii) jednotlivých hlasů na základě jejich dostatečné rytmické a výškové diferenciaci, popř. to bylo možné i na základě rytmické a výškové difference hlasů vůči dílčím centrům (jednotlivým tónům *cantu firmu*). Zároveň nabízely dostatečné množství příležitostí pro interakci jednotlivých hlasů mezi sebou navzájem, čímž docházelo k vytvoření určitého typu vztahovosti a struktury. Vnímání některých souzvuků (interakcí hlasů) jako disonantních, jako souzvuků zvyšujících napětí, jako souzvuků s kinetickým potenciálem vede k vědomému (vy)užívání tohoto působení, k cílené struktuře. Kvalitativní změna ve vnímání souzvuků a následná změna ve struktuře pak vede k vytvoření funkcionality, k vytvoření systému funkcí. V období vokální polyfonie samozřejmě nejde o funkcionality harmonickou,⁹³ nicméně základní funkční princip – princip vytváření klidu

93 První teoretickou reflexi souzvukové jednotky nazývané akord nalezneme až v traktátu Gioseffa Zarlina (1517–1590) z roku 1558, viz dále v textu. Na označení harmonická funkce potom musíme počkat až do 19. století, kdy tento termín poprvé užívá německý muzikolog Hugo Riemann. V tomto případě jde tedy o vytvoření funkcí *de facto* tektonických.

a napětí a s ním spojená vztahovost vedoucí k určitému charakteru struktura – je zde zcela naplněn.

Vstupem principu konsonance a disonance do procesu vícehlasé struktura začínají v další vývojové fázi vznikat ustálené souzvukové tvary. Se zvyšujícím se počtem hlasů má tato tendence výraznější charakter. Na určitých místech⁹⁴ takto utvářených struktur se tak pravidelně začínají objevovat souzvuky, které přestávají být vnímány a užívány jako pouhé výslednice průřezu lineárně orientovanými pásmy v konkrétním časovém průřezu, ale začínají být vnímány a užívány jako komplex, jako kvalitativně nová souzvuková jednotka. Objevuje se akord.⁹⁵ Vzniká jako výslednice souzvukově klidového stavu, jako jednotka nemající sama o sobě kinetický potenciál, nevyžadující rozvod. K takové genezi vedla řada příčin; mj. struktura na základě již zmíněného principu konsonance a disonance, také dobové a celkově strukturní paradigma. Způsob struktura, který takto vzniklý systém umožňuje, vede ke vzniku jednotek bez kinetického potenciálu.⁹⁶ A právě takové jednotky také Zarlino jako jediné ve své reflexi označuje za akord. Pro vznik žádoucího kinetického potenciálu bylo opět zapotřebí kvalitativní přeměny vnímání i struktura.

Dosavadní dominance lineárního myšlení, dovedená do vrcholné podoby strukturačními principy a podobou vyspělé vokální polyfonie, začíná ustupovat myšlení vertikálnímu, souzvukovému. Než k tomu však došlo, musel akord projít určitou emancipací. Byl jí vývoj od souzvuku vnímaného izolovaně jako vjem nové a především sonorní, primárně estetické kvality odlišující se od ostatních struktur původního paradigmatu přes kvalitativní určení v rámci strukturního paradigmatu nového až ke komplexnímu vjemu souzvuku jako struktury (s rozlišením a vědomím vnitřních i vnějších vazeb, interakce s okolím). Již samotný Zarlino upozorňuje na potřebu vnímat souzvuk vytvářející akord ne

94 Jedná se zpravidla o těžké doby.

95 Jako jednotka, alespoň v podobě, v jaké na něj jako na novou kvalitu poukazuje v teoretické reflexi Gioseffo Zarlino, vzniká syntézou konsonancí.

96 Nahlíženo perspektivou dobového myšlení. Akord jistě může mít kinetický potenciál. V závislosti na kontextu může být souzvukový i harmonický. Souzvukový potenciál v dané době nebyl možný, akordy vznikaly jako výslednice konsonancí. Harmonický ještě neměl, pro vznik harmonie byla třeba změna kvalitativního vnímání souzvuku a celková změna struktura hudební tkáně.

jako „pouhou“ interakci více hlasů, ale jako, řečeno dnešní terminologií, kvalitu akordu jako druhu: „Rozmanitost harmonie nemá původ pouze v rozmanitosti intervalů mezi dvěma hlasy, nýbrž v rozmanitosti akordů, která je dána umístěním tónu, jenž tvoří tercii akordu.“⁹⁷ Zarlino svým výrokem zároveň upozorňuje na fakt, že ačkoli je geneze akordu v primárně lineárně orientovaném prostředí prakticky vždy stejná, nevede ke vzniku jednotky se vždy stejným účinkem. K tomuto vědomí je však možné dospět až skutečným přehodnocením vjemu souzvuku z lineárně pojímaného střetnutí několika hlasů na vertikálně pojatou celistvou jednotku – akord.

Rozvíjející se emancipace akordu začíná ovlivňovat proces strukturace. S ním se mění i celkové strukturační paradigma a způsob percepce, estetického vnímání a myšlení.⁹⁸ Pro schopnost akordu strukturovat hudební tkáň⁹⁹, pro schopnost nést svébytně hudební význam je velmi klíčové zasazení do konkrétního kontextu, do určitého prostředí. Pro akord je tedy velmi důležitý vztah – lineárně orientovaná vazba, interakce. Tím je definováno působení akordu, tím je definován jeho strukturační potenciál, jeho strukturní význam. Prostředím vymezujícím jeho působení byla pro akord po dlouhou dobu tónina – množina tónů, modus, s určitým zvukovým a estetickým charakterem. Ten je dán vztahy mezi jednotlivými prvky výběru (modu), určovanými intervalovým složením daného modu. Klíčovým prvkem je v tomto složení opět půltónová vzdálenost, pozice půltónu¹⁰⁰. Vztah akordu jako jednotky a prostředí je vzájemný, interaktivní. Prostředí určuje podobu akordu, jeho působení a roli (strukturační potenciál a charakter), naopak akordy a vztahy akordů zpětně ovlivňují podobu daného prostředí, konstituují ho. Ustalování (idiomatizace) určitých spojů akordů a jejich pozic ve struktuře vedlo k vytvoření imanentního hudebního, resp. strukturního významu a strukturačního potenciálu jednotlivých akordů, posléze k vytvoření hierarchie a následně k vytvoření konceptu harmonické funkce. Výrazným podpurným činitelem byla v tomto procesu také

97 Emil Hradecký. *Úvod do studia tonální harmonie*. Praha: Supraphon, 1972, s. 75.

98 Tato změna se mimo jiné projevuje i proměnou tónového materiálu. Do popředí se dostává dur-mollový systém, církevní (středověká) modalita je na dlouhá desetiletí (staletí) upozaděna.

99 Hudební tkáň rozumíme tónový materiál, jeho podobu a parametry, které se podílejí na konstituci a výsledné podobě hudební kompozice.

100 V rámci stupňovitého uspořádání prvků modu vzestupně či sestupně.

přesvědčivá schopnost¹⁰¹ některých akordů definovat základní prostor tóniny. Prostor, který je klíčový pro utváření interakcí a vztahů mezi akordy. Základní schopnosti harmonické funkce jsou tři. Vytvářet klid či napětí (základní principy předpokladu existence hudby a jejího strukturování) a vnášet tak do artikulovaného tónového materiálu i do následně vznikajících struktur hierarchii.¹⁰² Dále schopnost definovat prostor tóniny.¹⁰³ Třetí schopnost harmonické funkce je konstituovat (v kombinaci s jinou harmonickou funkcí) další akordické jednotky náležející do systému vymezeného prostoru (tónina či výběr tónového materiálu) a substituující v případě potřeby harmonické funkce. Konstituci harmonické funkce získává akord svébytný, hudebně imanentní význam, význam strukturní. Je tak umožněn vznik harmonického systému, systému provázaného vnitřními i vnějšími vztahy, hierarchizujícího užitý tónový materiál i vznikající souzvuky. Vzniká tak další utvrzení tonality jako systému, utvrzení na vyšší hierarchické úrovni, na úrovni vyšších souzvukových jednotek – akordů. Vzniká tak také koncept centricky orientovaného systému.

Tento systém má zásadní vliv na podobu strukturace od svého vzniku až prakticky dodnes. Ačkoli vývoj zejména ve 20. a 21. století ukazuje další možné cesty, další možné systémy a další možnosti strukturace, centricky orientovaný systém je stále živý a s ohledem na šíři hudební produkce stále dominující. Princip centrické hierarchie má vliv nejen na uspořádání a vzájemný vztah souzvukových jednotek – akordů –, ale má zásadní vliv i na celkovou tektonickou výstavbu struktury. S funkcemi schopnými dosahovat klidu a napětí a tím definovanou hierarchií spěje k teleologickému uspořádání struktury.¹⁰⁴ Jde tak o strukturaci kauzální, podmíněnou, která předpokládá určitou strukturní dynamiku (vývojovost, rozvoj). Zároveň předpokládá časově ohraničenou plochu, na které tento proces probíhá.

101 Resp. konstelace těchto akordů a jejich interakce s okolím v rámci vymezeného prostoru byla pozitivním stimulem pro mysl a vědomí posluchače, který vedl k přisouzení schopnosti přesvědčivě vymezit prostor dané tóniny právě těmto akordům. Princip harmonické funkce je především principem psychologickým.

102 V případě takto utvářených vztahů se jedná o hierarchii centrickou.

103 Tónina může být bez kostrových akordů (harmonických funkcí) vymezena jen obtížně, harmonická funkce zase ztrácí svou funkcionalitu bez vazby na konkrétní tóninu.

104 Tj. k uspořádání orientovanému k určitému vrcholu, k určitému cíli.

Další cesta vývoje hudebního myšlení se začíná ubírat směrem k rozšiřování tóniny, čímž dochází také k rozšiřování vztahovosti mezi jednotlivými akordy.¹⁰⁵ Prostor tóniny se navýšením počtu prvků, podílejících se na její konstituci, postupně maximalizuje na nejvyšší možnou míru neidentických prvků¹⁰⁶ při zachování principu hierarchie a vztahovosti samotného užívaného materiálu i harmonických jednotek tímto prostředím vytvářených. Tento rozvoj na jedné straně zásadně obohacuje harmonické vztahy, přináší novou zvukovost i novou kvalitu v rámci vztahovosti. Umožňuje tak neidiomatickou strukturaci¹⁰⁷ na podstatně větší časové ploše. Na druhé straně tak dochází k napínání původního systému, k rozšiřování jeho paradigmatu, a tím i k oslabení funkcionality, k oslabení či ambivalentnosti imanentního hudebně strukturního významu jednotlivých akordů. Komplikace vztahů vede ke změně vnímání struktury. Posluchač již v komplikovaném prostředí není schopen přesvědčivě a snadno sledovat linii strukturační a s ní hudebně imanentní významovost celé struktury. Rozšiřování vztahovosti je realizováno také cestou navýšování počtu tónů v souzvuku.¹⁰⁸ Tento proces vedl nejprve k zesílení strukturního významu některých akordů, k zesílení jejich funkce či příslušnosti k funkci. Další navýšování prvků však strukturní významovost akordů spíše oslabuje, vede k ambivalenci.¹⁰⁹

-
- 105 Procesem k tomu vedoucím je princip aplikace mimotonálních funkcí a princip alterací. Těmito procesy se maximalizuje prostor tóniny využitím funkčního principu v nejvyšším možném rozsahu při zachování charakteru funkční vztahovosti a počtu harmonických funkcí.
- 106 Při zachování systému temperovaného ladění a půltónů jako nejmenší výškové vzdálenosti.
- 107 Širší paleta harmonických vztahů umožňuje autorům co možná nejvíce oddalovat a zastírat návrat do tóniky – centrálního, hierarchicky nejvýše postaveného akordu, který na sebe vztahově váže ostatní akordy a určuje tak podobu hierarchie všech těchto vztahů.
- 108 Při zachování terciové stavby základního tvaru akordu.
- 109 Tento vývoj jde kupředu velmi rychle. Teoretik a skladatel Zdeněk Skuherský (1830–1892) stanovil v roce 1885 ve svém spisu maximální množství tónů v souzvuku na šest tónů (František Zdeněk Skuherský: *Nauka o harmonii na vědeckém základě ve formě nejjednodušší se zvláštním zřetelem na mohutný rozvoj harmonie v nejnovější době*. Praha: nakladatelství František Urbánek, 1885). O cca 30 let později se však již běžně používají dvanáctizvuky (A. N. Skrjabin, autoři Druhé vídeňské školy, E. Suchoň ad.). Z hlediska vývoje strukturního myšlení se ocitáme ve velmi podobné situaci jako v počátcích raného vícehlasu, kdy rovněž narůstá počet jednotek (hlasů) podílejících se

Modifikace struktury souzvuku se však nezastavila pouze u navyšování počtu tónů v podobě terciové nadstavby základního tvaru akordu. Skladatelé začali upouštět od potřeby jasného strukturního významu daného souzvuku a začali se opět orientovat na jeho sonické působení. Tento proces můžeme sledovat např. na tvorbě impresionistů. V jejich skladbách akordy ztrácejí pevnou tvarovou linii (podobně jako zobrazované náměty v oblasti impresionistického malířství) a orientují se více na barevnou, sonorní působnost. V dalším vývoji struktury se tak objevují akordy zahuštěné, akordy o volné intervalové stavbě, akordy kombinované (biakordika, polyakordika) apod. Celková snaha vede k maximálnímu využití potenciálu tónového materiálu ve smyslu využití maximálního množství prvků. Kromě dvanácti diferencovaných entit je tak využíváno zmnožování, překrývání, rotace, prolínání a dalších a dalších možných metod uspořádání souzvuků. Maximalizace využití tónového materiálu je ještě umocněna využitím navzájem se překrývajících pásem, ve kterých dochází k prolínání souzvuků s různou intervalovou stavbou. Můžeme tak hovořit o clustrech, clusterových melodiích, clusterových pásmech či clusterových prolnutích. Maximalizace využití výškového potenciálu jde ještě dále. Ať již hovoříme např. o práci s tónovými spektry (spektralismus), či o využití celého frekvenčního pásma včetně šumů, ruchů apod. například v oblasti elektroakustické hudby.

Jsme tak opakovaně svědky procesu kvalitativního přerodu. Jde vlastně o základní princip vývoje souzvukového myšlení i podoby souzvukových struktur. Tento vývoj vede od čistě sonorního/estetického vjemu (bez bližšího kvalitativního určení a bez bližšího strukturního významu) přes vymezení jeho psychoakustického působení¹¹⁰, určení jeho strukturačního a strukturotvorného potenciálu¹¹¹ a ustalování strukturačních postupů (které tento potenciál využívají) až po vznik ustálených strukturních spojení a tím i systému vnitřních vztahů¹¹², čímž vzniká vedle svébytného paradigmatu i svébytný hudební význam. Vzniká tak

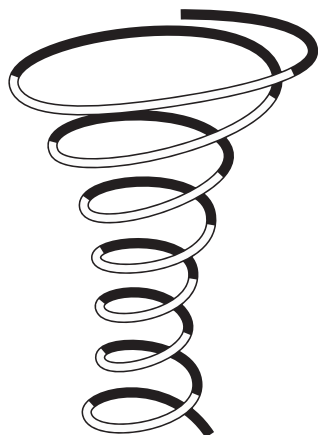
v konkrétním časovém průřezu na celkové podobě a účinu souzvuku. Nyní je však situace odlišná do té míry, že neuvažujeme o souzvukové jednotce v podobě průřezu lineárně vedených vrstev, ale v podobě komplexně pojímané a jako jeden celek od počátku zamýšlené vertikální struktury.

110 Tj. psychoakustické hodnoty.

111 Tj. hudebně svébytné hodnoty.

112 Tj. struktury, strukturní hodnoty.

struktura, vzniká tak systém. V rámci takového systému je možné se pohybovat do té doby, než skladatelé, interpreti či posluchači zatouží po změně takového systému a začnou jej narušovat.



Ilustrativní ukázka vývoje hudebního myšlení.

2.1. In hyperbolicae locutiones

A co nastane, až se vyčerpají opravdu všechny možnosti tónového materiálu? Zajímavou odpověď nám ve své stati *Defense of Satie*¹¹³ poskytuje americký skladatel John Cage:

„Od doby Beethovenovy vznikla pouze jedna nová myšlenka týkající se hudební struktury založené na vzájemném vztahu částí k celku. Tuto novou myšlenku můžeme nalézt v hudbě Antona Weberna a Erika Satieho. U Beethovena jsou části skladby určeny harmonickými vztahy. U Weberna a Satieho jsou určeny časovými délkami... Beethoven se mýlil a jeho vliv, tak rozsáhlý a politováníhodný, byl pro hudební umění umrtvující... Jestliže vycházíme z toho, že tón je charakterizován výškou, dynamikou, barvou a délkou a že ticho jako jeho opak a nezbytný partner je charakterizované pouze délkou, pak musíme dojít k závěru, že ze čtyř vlastností hudebního materiálu je časová délka vlastností nejzákladnější.“

113 In: Richard Kostelanetz (ed.). *John Cage*. New York: Praeger Publishers, 1970, s. 77–84.

3. STRUKTURA VERSUS PROCES

Na hudbu jako fenomén můžeme nahlížet z mnoha různých hledisek. Z pohledu strukturního je hudba otevřeným metasystémem. Entity¹¹⁴, které ho spoluutvářejí, jsou nezřídka samy syntetické, čímž vytvářejí dílčí substrukтуры, resp. subsystémy.¹¹⁵ Otevřenost metasystému hudby je dána neustálým vznikem, vývojem či proměnou nových entit¹¹⁶. Jejich podoba je do určité míry nezávislá na podobě hudebněhistorického vývoje. Přesto můžeme v různých obdobích sledovat příklon k určitému typu struktur, resp. zvýšený výskyt struktur určitého typu. Je také ovlivňována celkovým prostředím – paradigmatem¹¹⁷ –, zároveň však tyto struktury celkové paradigma samy ovlivňují, spoluutvářejí ho.

Hudbě jako systému můžeme, pochopitelně vždy ve vazbě na interakci s recipientem, přiřknout několik funkcí. Je to mj. funkce komunikační, estetická, imanentně hudebně sémantická, v závislosti na míře podílu recipienta pak také funkce obecně sémantická a další. Americký muzikolog Alan P. Merriam uvádí, že hudba plní deset základních funkcí: 1) výraz emocí, 2) estetické potěšení, 3) zábava, 4) komunikace, 5) symbolická reprezentace, 6) fyzická reakce, 7) sociálněkontrolní funkce, 8) sociálně- a religiozněvalidační funkce, 9) kulturněstabilizační funkce, 10) sociálněintegrační funkce.¹¹⁸ Ať již člověk kdy provozoval hudbu z prosté fascinace zvukem, z potřeby vyjádřit jakkoli své emoce, upozornit signálem např. na nebezpečí, či umocnit sdělení v rámci vykonávaného rituálu, byla tato potřeba vždy spojena s určitou podobou hudební struktury. Pokud má být sdělení v hudebním kódu rozpoznatelné a pochopitelné i pro další recipienty, má-li být uchovatelné, opakovatelné i jinými interprety, má-li např. být v symbióze s textem, je zpravidla vázáno na určitý tvar a vytváří určitou strukturu.

114 Jde o různé formy struktur, které mají různou podobu, různé vlastnosti, projevy, různé působí, jsou různě organizovány, vytváří různá paradigma a utvářejí celkově heterogenní prostředí hudebního metasystému. Tyto struktury mohou být uzavřené, otevřené, hierarchické i ahierarchické, uspořádané, náhodné či nejednotnějšími způsoby kombinované.

115 Hudbu tak můžeme považovat dokonce za metametasystém.

116 Tj. (sub)struktur.

117 Tj. paradigmatem dobovým, etnickým, estetickým, náboženským, filozofickým.

118 Alan P. Merriam. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964, s. 210–226.

Co máme oním tvarem na mysli? Obecným tvarem rozumíme obrys propojené aktuální či dané konstelace elementů, konturu vizuální podoby této konstelace bez ohledu na užitý materiál a další vlastnosti. Tvar je obecně předmětem vnímání¹¹⁹. Tvar může být výsledkem syntézy dílčích tvarů. V takovém případě je třeba tvar posuzovat dle příslušné úrovně struktury (mikro-, mezo-, makrostruktury). V základní obecné distinkci můžeme tvar kategorizovat jako pravidelný, nepravidelný, uspořádaný, neuspořádaný, otevřený, polouzavřený, uzavřený, složený. Hovoříme-li o hudebním tvaru, je třeba si uvědomit, že hudba je dialektická. Je to zároveň struktura i proces. Hovoříme-li o hudebním tvaru, nemáme na mysli proces, ale spíše právě onu strukturu. Hudební plocha, hudební proud, je na rozdíl od obecného zvukového proudu¹²⁰ sama strukturou.¹²¹ Tedy i hudební tvar je sám o sobě strukturou. Hudební tvar, jeho

-
- 119 François Vital-Durand – Janette Atkinson – Oliver J. Braddick. *Infant vision*. Oxford: Oxford University Press (European Brain and Behaviour Society Publications # 2), 1999, s. 122. Vnímání můžeme obecně rozlišit zejména na a) senzorické, b) kognitivní. Kognitivní vnímání říká, že nejdůležitější rys, o který se opírá naše poznání, je tvar. Objekt dokážeme rozpoznat nezávisle na tom, jakou má: barvu, velikost, strukturu povrchu i polohu v prostoru. Význam tvaru může demonstrovat i skutečnost, že často užíváme zjednodušených náčrtů pro pochopení složitých situací a stačí velmi zjednodušený obrys předmětu, abychom ho dobře identifikovali a zároveň zjistili jeho souvislost s ostatními předměty. (*Tamtéž.*)
- 120 Termín Karla Janečka. In: Karel Janeček. *Tektonika: Nauka o stavbě skladeb*. Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1968, s. 21.
- 121 Cesta od pouhé produkce zvuků, od zvukového proudu, k hudební ploše či struktuře znamenala vývoj v oblasti lidského myšlení, lidské percepce. Zatímco zvuková plocha je do jisté míry nezávislá na interakci s recipientem, hudební plocha je strukturou vyšší (metastrukturou). Bez interakce s recipientem se neobejde. Teprve nalezení a uvědomění (apercepce) vztahovosti a především funkcí, které recipient v této struktuře nachází, vytváří onu hudební plochu, hudební strukturu. Člověk se přirozeně snaží propojovat diskrétní elementy, objekty, jevy, stavy, informace, situace apod. a vyvozovat z těchto souvislostí vlastností, či dokonce funkci a význam vzniklých vyšších jednotek, celků, systémů. Vycházíme zde ze závěrů tvarové psychologie (Gestaltpsychologie). Gestaltismus vychází mj. z poznatku, že elementy jsou jen výsledkem umělé abstrakce a konstrukce. Psychologická realita se vyznačuje přirozenými celky fungujícími vždy v organických souvislostech. Vše živé směřuje k tvarům, celkům, formám a touto tendencí se řídí vnímání, myšlení, chování i usilování vůle (zdroj: „Gestaltismus“ [online]. *Wikipedie, otevřená encyklopedie*. 2018 [cit. 15. 12. 2018]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Gestaltismus>). Tato vlastnost se projevuje ve všech odvětvích lidského konání, vnímání a prožívání,

podoba, je do jisté míry závislý na elementech (materiálu, složkách apod.), kterými je utvářen. Zaměříme-li se na hudební tvar z hlediska kognitivní složky, zjišťujeme, že hudební tvar je výsledkem apercepce.¹²² Do procesu vnímání vstupuje naše kreativita, individuální tvořivý proces. Na konstituci hudebního tvaru se tak podílí naše individuální aktivní spoludotváření¹²³. Míra těchto procesů utváří (v závislosti na kontextu) psychologickou hranici tvarové rozpoznatelnosti a vnímatelnosti, ovlivňuje také zaměření posluchačovy pozornosti na určitý objekt. Z hlediska syntaktické složky hudebního tvaru jde o syntézu elementů do určitého vyššího stupně organizace. Způsob syntaxe elementů do tvaru odpovídá způsobu skladatelské práce a jejího vnímání¹²⁴. Předpokladem úspěšné syntaxe je určitá kontextuální podobnost či příbuznost elementů, shodné mikroparadigma. Hudební tvary jsou vyšší hierarchickou úrovní syntézy elementů, zároveň však také jejím určitým zobecněním. Toto zobecnění přináší schopnost vnímat tvar jako syntetickou, hierarchicky výše postavenou jednotku – strukturu. Pro vývoj hudebního myšlení jsou podoba a charakter hudebního tvaru klíčové. Chápání tvaru má vliv na celkovou strukturaci a ovlivňuje také charakter vytvářené hudební plochy. Na základě vnější i vnitřní podoby

oblast hudby nevymáje. I zde se projevuje přirozená schopnost člověka propojovat její dílčí elementy (v jejich nespočetně různých podobách) ve vyšší hudební celky. Proces vedoucí k rozpoznání (určení) vztahovosti a přiřazení funkce zvukové ploše ve vědomí recipienta je klíčovým procesem na cestě k hudební struktuře.

122 Ucelený pohled na termíny (procesy) percepce, recepce a apercepce vyložil muzikolog Ivan Poledňák (1931–2009), viz hesla „Percepce“, „Recepce“, „Apercepce“. In: Ivan Poledňák. *ABC: Stručný slovník hudební psychologie*. Praha: Supraphon, 1984.

123 Pro schopnost syntetizovat určité elementy do množiny, u které cítíme určité vnitřní souvislosti a která nám umožňuje vnímat ji na vyšší hierarchické úrovni, je důležitá kognice a schopnost mozku přejít na vyšší hierarchickou úroveň. Pro kognitivní zpracování struktury je důležitá kognitivní motivace. Podílí se na ní psychologický archetyp (v případě hudební struktury jím může být např. potřeba změny, rozvoje, dění) a tzv. *pátrací reflex* (snaha o komplexní uchopení struktury a zároveň přiřazení k určitému, již vžitému apercepčnímu vzorci). Je třeba také říci, že motivaci k vnímání stimuluje také tvarová výraznost. Termín *pátrací reflex* viz studie Michal Zenkl. „Časová makrostruktura v hudbě a základní zákony jejího zapamatování“. In: *Živá hudba IX*. Praha: SPN, 1986; dále pak také viz Włodzimierz Szewczuk. *Psychologie zapamatování*. Praha: SPN, 1968.

124 Opět ve smyslu kognitivní složky, kognitivního procesu.

tvary se hudební plocha přiklání k jednomu z pólů na pomyslné ose dialektického charakteru hudby; totiž k jednomu z pólů *struktura–proces*. S rozvojem hudebního myšlení se podoba i charakter hudebního tvaru proměňují. Tvar se postupně stává znakem.¹²⁵ Pro recipienty tak získává schopnost nést určitý význam.¹²⁶ Výraznou stimulaci v tomto procesu přináší spojení hudby a textu. Kooperace textu a hudby nebývá antagonní.¹²⁷ Určité typy textů vedou často k typově idiomatickému hudebnímu vyjádření¹²⁸, čímž přeneseně dochází ke spojení významu textu s určitou podobou hudebního tvaru. Pokoušíme-li se sledovat vývojovou linii fenoménu znakovosti hudebního tvaru a jeho získávání svébytně hudebního významu, nemůžeme si nepovšimnout procesu nápodoby reálného prostředí¹²⁹ zvukovými, resp. hudebními prostředky.¹³⁰ Zvukomalba do tohoto procesu vstupuje v podobě určitého symbolu či jako přímý cíl strukturace. Dalším takovým činitelem je programní hudba. Je to hudba, ve které autor sám tvaru přisuzuje určitý mimohudební význam. Tento význam předem předkládá recipientovi, na základě tohoto významu artikuluje celý hudební proud, vytváří celou hudební strukturu.¹³¹ Je třeba si připomenout, že jakýkoli hudební tvar ani hudební struktura sami o sobě nenesou žádný konkrétní význam. Mohou nést nanejvýše

-
- 125 Výraznou úlohu zde hraje komunikační funkce hudby. Napomáhá odlišit tvar od okolí, vymezuje jeho podobu, ohraničuje ho a dává mu vyšší, sémantický smysl.
- 126 Zpočátku není tento význam svébytně hudební. Je to význam přenesený, vázaný např. na podobu určitého signálu. Hudební tvar ale získává schopnost význam vůbec nést.
- 127 Text s hudbou bývají, až na výjimky, propojeny ve vzájemné symbióze, neodporují si. Např. text vyjadřující bolest a soužení (v písních, áriích apod.) bývá málokdy podepřen optimisticky vyznívající hudbou.
- 128 Viz např. recitativy oper, melodika kramářských písní, lidových písní; z novější doby např. populární písně, ze staršího období např. canty firmy spojené s duchovním textem – např. gregoriánský chorál apod.
- 129 Např. nápodoby zvuků přírody – zpěv ptáků, počasí –, zvuků boje apod.
- 130 Našli bychom tedy jistě bezpočet autorů a interpretů, kteří tímto způsobem tvořili. Jmenujme jen namátkou autory, jakými byli např. Clement Janequin, Francesco de Milano, Arcangelo Corelli, později samozřejmě např. Antonio Vivaldi, Ludwig van Beethoven a mnoho dalších. S relativně podobnou situací se ale setkáváme i mnohem později, např. v 60. letech 20. století se vznikem a rozvojem elektroakustické hudby.
- 131 Přisuzovaným významem vkládá recipientovi svou představu, předkládá mu svou poslechovou strategii, svůj přístup k dílu. Předkládá mu svou interpretaci. Recipient, pokud na tuto „hru“ přistoupí, tak vnímanému tvaru automaticky přiřazuje jeden určitý konkrétní význam.

takový význam, jaký jim ve svém vědomí přisoudí recipient, pokud jim ho ovšem vůbec přisoudí. Otázka významu spojeného s jakýmkoli hudebním tvarem je tedy otázkou recepční interpretace, můžeme říci otázkou apercepce.

Svébytný hudební význam získal fenomén určitého hudebního tvaru chápaného jako znak, který ovlivňuje podobu dlouhé řady hudebních struktur, zejména v evropském hudebním myšlení. Jde o fenomén spojený s absolutní hudbou¹³², resp. se v ní uplatňující. Hovoříme o *tématu*, *tematismu*.

Téma chápeme jako specifickou podobu hudebního tvaru. Je to hudební tvar na vyšší hierarchické úrovni. Na základě rozlišení tématu od ostatních hudebních tvarů hierarchizuje recipient strukturu kompozice. Téma tedy vnáší do hudební struktury hudebně-významovou hierarchii.¹³³ Téma je tvar tvořený hudební myšlenkou, resp. téma je hudební myšlenka, s primárním hudebně svébytným významem.¹³⁴ Představuje klíčovou tektonickou funkci. Jeho podoba, vnitřní a vnější uspořádání jsou zdrojem i prostředkem strukturace daného hudebního proudu, a to na úrovni mikro-, mezo- i makrostruktury. Téma hierarchizuje hudební strukturu na základě vlastní vyšší důležitosti, projevující se primární kompoziční prací s tímto tvarem. Karel Janeček vymezuje

132 Tedy s hudbou, která není vázána na určité prostředí, na určitou funkci, není ovlivňována zvukomalebnými či jinými faktory a nemá a priori vyjadřovat žádný mimohudební děj či námět (resp. apercepčně navozovat takovou představu).

133 Karel Janeček vymezil ve své *Tektonice* termín funkční typy hudby (K. Janeček. *Tektonika: Nauka o stavbě skladeb*, s. 141–143). Rozlišuje celkem dvě skupiny funkčních typů – hlavní a vedlejší. Tato stratifikace je Janečkem vytvořena na základě práce s tématem uvnitř dané struktury. Hlavní funkční typy (expozice, evoluce, repríza) jsou ty struktury, ve kterých se pracuje s tématem či tématy (expoziční či evoluční zpracování) jako s hlavním subjektem hudební strukturace, tedy se subjektem, který tuto strukturaci určuje, který danou (sub)strukturu konstituuje. Ve vedlejších funkčních typech hudby (introdukce, mezivěta, coda) se buď s tématem nepracuje vůbec, nebo se zde objevuje náznakově, fragmentárně či jako mezistupeň k přechodu do jiného, z hlediska makrostruktury hierarchicky výše postaveného tvaru, tedy tématu. Janečkova stratifikace je jasným dokladem toho, že téma hierarchizuje danou strukturu. Hierarchizuje ji na základě vlastního imanentního významu daného tvaru – tématu – a práce s tímto tvarem. Ostatní substruktury chápe jako hierarchicky nižší.

134 Hovoříme-li o primárně hudebně svébytném významu, neupíráme tím tématu možnost nést případně i další významy, např. sémantický.

hudební proud oproti proudu zvukovému tak, že hudební proud musí být nositelem hudebních myšlenek a musí se v něm projevovat tvůrčí hudební myšlení.¹³⁵ Z Janečkových úvah je patrné, že hudební myšlenka je více než pouhá aktuální konstelace zvuků. Je na hierarchicky vyšší úrovni. Ke své rekognici, pro svůj vznik, vyžaduje tvůrčí proces myšlení. Hudební myšlenka působí na posluchače intenzivněji než zbytek hudebního proudu, poutá jeho pozornost. Pro posluchače je jasně odlišitelná od svého okolí. Z hlediska své vyšší strukturní důležitosti vnáší

135 Tvůrčím hudebním myšlením může být podle Janečka rozšiřována a prohlubována zvuková zkušenost. Tvůrčím hudebním myšlením rozumí: „[...] cestu od dřívějších zvukových vjemů přes tvořivé pozměňující představy k novým zvukovým sestavám, přičemž právě tyto nové sestavy zvuků, předtím přímo neslyšené, obohacují dosavadní zkušenost získanou pasivně. Při aktivním rozšiřování a upevňování zvukové zkušenosti hrají rozhodující úlohu změny v představě, vymýšlení, volné kombinace, tvořivost.“ (K. Janeček. *Tektonika: Nauka o stavbě skladeb*, s. 34) Na hudební myšlenku nahlíží Janeček ze dvou úhlů pohledu daných dvěma různými subjekty – skladatelem a posluchačem. Z pohledu skladatele vnímá hudební myšlenku jako obnovené zvukové představy, které vyvěrají z nashromážděné zvukové zkušenosti skladatele. Tyto obnovené představy se následně různým způsobem a různou měrou deformují, čímž vznikají nové zvukové představy, zasazené do plynoucího času. Tyto nové zvukové představy lze následně zvukově realizovat. (*Tamtéž*, s. 36)

Tyto nové, zvukově realizovatelné představy Janeček označuje za hudební myšlenky.

Z pohledu posluchače (recipienta) konkretizuje hudební myšlenku jako: „[...] reálné soubory časově uspořádaných zvukových vjemů, které pak jsou jakoby *promítány* na pozadí jeho vlastní zvukové zkušenosti, a podle toho jsou jím též chápány a hodnoceny. Jeví-li se mu zvuková sestava, kterou právě vnímá, jako lehce srozumitelná, je tomu tak proto, že se podobá jiným zvukovým sestavám, s nimiž se dříve setkal a jež důvěrně zná. [...] Doléhají-li však na něho zvukové sestavy a kombinace sestav, které působí překvapivě a nově už svou podobou, budí to v něm aktivizující oživení [...]; původcem zvýšeného napětí je tu tvarová nezvyklost, původnost.“ (*Tamtéž*, s. 36)

Janeček si je velmi dobře vědom toho, že pole, na kterém se pohybuje, zasahuje především do oblasti percepce a apercpece. Je proto do značné míry subjektivní. Z tohoto důvodu také uvádí, že hudební myšlenky mají na každého posluchače jiný účín. Vychází při tom z celkové různorodosti osobnostní, sociální, věkové a dalších. Zohledňuje rovněž míru posluchačské zkušenosti apod. Myšlenky dále dělí podle různých hledisek (časového rozměru [délky], složnosti, závažnosti, hierarchické kategorie či dle způsobu vyjádření). Systém nechává otevřený i pro případné další kategorie. Jde tedy o výčet demonstrativní, nikoli taxativní.

do struktury významovou¹³⁶ hierarchii. Právě tento tvar určuje vztahy k ostatním tvarům, substrukturám či jednoduše okolí.

Téma je typ tvaru, který v evropské hudbě dominoval (a z hlediska většího žánrového zastoupení hudby obecně stále dominuje) po řadu staletí. Za tu dobu téma vytvořilo hierarchický systém, opřený o svůj svébytně hudební (strukturní) význam. Společně s touto strukturní hierarchizací byly (a jsou) kompozice hierarchizovány i dalšími způsoby. Jde především o tonální uspořádání tónového materiálu. Tonalita vnáší do struktury centrickou hierarchii¹³⁷. Třetím opěrným pilířem s hierarchizační funkcí je podoba metrrytmického uspořádání. V evropské hudbě dlouhá staletí převažoval poměrový systém a divizní princip¹³⁸ metrrytmického uspořádání. Je to princip, který artikuluje délky tónů jejich pravidelným dělením či násobením, čímž vytváří symetrickou proporčnost.

Již několikrát jsme hovořili o klíčovosti percepčního, resp. apercepčního přístupu v hudbě. Zejména o klíčovosti tohoto přístupu pro schopnost vnímat, resp. nacházet či vytvářet v hudební struktuře významovou rovinu. Tři zmíněné hierarchizující pilíře, totiž tematismus, tonální organizace hudebního materiálu a proporčně pravidelný (divizní) metrrytmický princip, vytvářejí hudební paradigma, které vede k určitému způsobu vnímání, k určitému percepčnímu klíči, specifickým poslechovým strategiím. Ty zpětně umožňují skladbě „porozumět“, pochopit její strukturně svébytný, případně i jiný (přenesený) význam. Potvrzení významu těchto procesů pro recipientovo vnímání struktury jako struktury hudební se svébytným hudebním významem najdeme např. u Jaroslava Volka (1923–1989). Ten uvažuje nad hudební strukturou mimo jiné z hlediska teorie informace. Vychází z faktu, že hudba je znakový systém.¹³⁹ Podle Volka je dekodování znaku závislé na dvou složkách – syntaktické a sémantické. Protože hudba není jazykem (ve smyslu lingvistickém), přisuzuje syntaktické stránce, syntaxi, v sémantice znaku důležitější a kvalitativně vyšší úlohu než v jakémkoli typu

136 Významovou zde chápeme ve smyslu hudebně svébytného významu.

137 Centrická hierarchie je nejčastěji nesena složkou harmonickou, ale napomáhají jí i další složky (metrrytmická, formová apod.).

138 Vladimír Tichý. *Úvod do studia hudební kinetiky*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2002, s. 21.

139 Jaroslav Volek. „Hudební struktura jako znak a hudba jako znakový systém“. *Opus musicum*. 1981, roč. 13, č. 5, s. 129–142, č. 6, s. 161–174, č. 10, s. 289–295.

„jazyka“.¹⁴⁰ Právě schopnost porozumět syntaktické složce je opět dokladem potřeby procesu apercepce, dekodování syntaktické složky, a tím i kvalitativní přeměny chápání dané struktury ze struktury zvukové na strukturu hudební. Opět tak také potvrzuje fakt vzniku hudby jako struktury se svěbytným hudebním významem až ve vědomí recipienta. Podobně jako Jaroslav Volek nahlíží na hudbu (a umění vůbec) Umberto Eco. Vychází částečně z pohledu teorie komunikace a zároveň staví na poznatcích sémiotiky. Umělecké dílo chápe jako specifické sdělení, které je kódováno systémovými pravidly, jež mají být při recepci recipientem rozpoznána. Na základě této identifikace je recipient schopen dílu porozumět. Při recepci děl, u nichž k osvojení kódu ještě nemohlo dojít, kdy kód vnímátní není ještě znám, nastupuje tzv. *podkódování*.¹⁴¹ Ačkoli se

140 Volek uvádí: „[...] dekodování syntaktické stránky ‚znaku‘ je zpravidla primárním aktem, primární fází dekodování vůbec, bez níž nelze dospět ani k dílčím realizacím sémantické designace. Toto ‚syntaktické‘ dekodování spočívá na bázi identifikace a zařazování slyšeného k určitým syntaktickým ‚vzorcům‘ a prototypům téže, tj. auditivní povahy, vytvořeným dřívější zkušeností podle zákonů sedimentace, tj. při uchování opakujících se a podstatných rysů a eliminaci efemérních prvků, nikoli však například i detailů, jsou-li tyto významné a charakteristické: z toho vyplývá i do jisté míry zobecňující a ‚abstraktní‘, tzn. právě ‚vzorcový‘ ráz naší předchozí ‚syntaktické‘ zkušenosti. Konfrontace vnímaného s naší zkušeností (auditivní!) může tedy mít povahu zařazování a přiřazování (a tím tedy i identifikace a rekognoskace) aktuálního vjemu. Za zvláštní případ ‚zařazení‘ považujeme ovšem i negativní výsledek konfrontace – nemožnost zařadit slyšené do některé z ‚příhrádek‘ empirie, a tedy vytvoření zárodku pro vznik dalšího nového ‚vzorce‘; tato konfrontace ostatně nikdy nemá ráz pouhého naplňování hotových a neměnných ‚kadlubů‘, ze strany aktuálních podnětů je vždy v nějaké míře vyvíjen také tlak na jejich proměnu, rozšíření, zpřesnění, obohacení, štěpení atd.“ (*Tamtéž*); a Jiří Fukač et al. *Základy hudební sémiotiky I, II, III*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy Univerzity, 1992, s. 233, 303, 251.

141 Z angl. *undercoding*. In: Umberto Eco. *Teorie sémiotiky*. Přeložil Marek Sedláček. Vyd. 2. Praha: Argo, 2009. Marek Sedláček k tomuto termínu uvádí následující definici: „Je to hypotetická operace, kdy vnímátnel vybírá, tj. artikuluje určité části nediferencovaného kontinua, které se mu zdají být rozhodující. Jsou to zpravidla větší části textu, výraznější rysy, tedy hrubá artikulace. V témbrové hudbě to mohou být především kontrastnější plochy, změny v sóničnosti, v jiné např. exotické názvuky ad.“ (Marek Sedláček. „Teoretická východiška pro recepci soudobé (nejen) hudební artifičální tvorby“ [online]. In: Petr Hala – Marek Sedláček (eds.). *Teoretické reflexe hudební výchovy*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2009, s. 1–6 [cit. 1. 10. 2016]. Dostupné z: <http://www.ped.muni.cz/wmus/studium/doktor/recepce/sedlacek.htm>) V umění je toto

podkódování (undercoding) nekryje zcela s Volkovou tezí, zapadá dobře do úvah zmíněných (a mnoha dalších) autorů o potřebě recipientovy aplikace procesů apercepce a kritického soudu při vnímání uměleckého díla, v užším slova smyslu hudební struktury a její významové roviny. Jinými slovy dokládá velmi dobře potřebu recipientovy interaktivity pro chápání významovosti hudební struktury.

Výše jsme naznačili vývoj podoby a vnímání tvaru v hudební struktuře.

Tvar ve smyslu tématu a jím definovaná podoba hudební struktury vytvořily za dobu svého vývoje určité strukturní a strukturační paradigma. V obecné rovině se toto strukturační paradigma hudby, využívající tematismu, mění velmi málo, principiálně zůstává prakticky beze změn. Tento fakt vede k určité schematizaci. Na úrovni mezostruktury se začínají objevovat tvarové (hudební) idiomy. Dostáváme se tak do podobné pozice jako v počátcích hudebního vývoje, kdy jsme hovořili o samotné konstituci hudebního tvaru.

Tvar – téma –, tak jak jsme jej popsali výše, byl s ohledem na podobu a uspořádání makrostruktury nejčastěji koncipován jako ohraničená, znovupoznatelná struktura s dynamickou tendencí¹⁴². Nejčastěji je utvářen jako uzavřený samostatný celek mikro- či mezostrukturální úrovně.¹⁴³ K této uzavřenosti přispívá mj. vyšší percepční srozumitelnost ohraničených tvarů, které jsou tak snadněji rozlišitelné od svého okolí (hudebního proudu), a bezpochyby také způsob organizace tónového materiálu, ze kterého je struktura vystavěna. Určitou úlohu zde hraje také zmiňovaná idiomatičnost tvarů, směřující k chápání hudebního tvaru jako sémantického znaku, a nepochybně i časová artikulace celé struktury.¹⁴⁴

podkódování podle Sedláčka typické pro abstraktní obrazy a avantgardní hudbu. Obecným příkladem podkódování je podle Sedláčka sdělení v cizím jazyce, kterému rozumíme jen částečně a ze zachycených orientačních bodů si rekonstruujeme nebo domýšlíme jeho obsah. Tato operace je sice provizorní, avšak za určitých okolností může být i konečná.

142 Ve smyslu vývoje, směřování odněkud někam. Tedy s konkrétním začátkem a v drtivé většině případů také s konkrétním koncem.

143 V hudebních strukturách se ale pochopitelně setkáváme i s polootevřenými tvary, tedy tvary s jasným začátkem, avšak zdánlivě neuzavřeným koncem (např. některá fugová témata apod.). Tato polootevřenost je však spíše zdánlivá. Z hlediska percepčního jde de facto pouze o posunutí uzavření daného tvaru do míst s nižší recepční rozlišitelností, resp. na recepčně nižší hierarchickou úroveň.

144 V našem případě nejčastěji artikulace uplatňující princip divizní.

Výše jsme hovořili o třech pilířích zajišťujících strukturní hierarchičnost, centrickou hierarchii. Vazba všech elementů, podílejících se na tvorbě struktury, na centrum a navracení se k tomuto centru přirozeně vytváří právě onu uzavřenost. V oblasti kompozic užívajících tematismus jako strukturační (tektonický) princip se hojně vyskytují takové kompozice, které obsahují více témat. Jde tedy o metastruktury, struktury složené. Tato skutečnost vede k chápání takových kompozic kauzálně, příčinně. Určité příčiny odpovídá následně určitý strukturní rozvoj (reaguje na tuto příčinu), vývoj a vzájemné interakce tvarů (substruktur) či jejich částí.

V souvislosti s metastrukturami je třeba zabývat se fenoménem *forma*. V obecném slova smyslu můžeme jakýkoli způsob existence, resp. její podobu označit jako formu.¹⁴⁵ Z důvodu lepší distinkce ponecháme strukturám nesloženým obecné označení tvar, případně hudební, či dokonce obecně zvukový proud, půjde-li o jinou podobu strukturační existence. Hudební formu potom můžeme vymezit dvěma způsoby. V širší rovině lze za hudební formu považovat hudební strukturu, která je tvořena jedním či více tvary, které jsou vůči sobě v libovolné relaci či jen v prosté existenci. V užším vymezení potom hudební formu vnímáme jako určitou obecně ustálenou podobu vzájemné interakce tvarů,¹⁴⁶ které se na struktuře podílejí. Takto úžeji vymezená forma zároveň předpokládá další strukturační práci s těmito tvary. V užším vymezení tak hudební forma vytváří určité obecné strukturní paradigma, obecný metatvar. Hudební forma do jisté míry ovlivňuje také způsob strukturační existence, kterým je dosahováno interakce mezi tvary. Částečně ovlivňuje také jejich rozložení v čase i jejich polohu v rámci metastruktury. Hovoříme-li o hudební formě v jejím zavedeném a ustáleném pojetí, tak jak mu rozumíme např. v rámci hudebněteoretických disciplín, hovoříme o ní jako o syntaktické složce struktury. Hudební formou máme v takovém případě na mysli určitý metatvar, konstituovaný na základě hudebních myšlenek rozeznávaných ve struktuře a dále pak na základě jejich vzájemné interakce a kompozičního zpracování. Hudební formou tak máme na

145 Tudiž i struktury, které nejsou v našem slova smyslu složené ani např. tvarově pevně ohraničené, tedy struktury, které jsou tvořeny jedním tvarem (jakýmkoli), můžeme označit za určitou formu.

146 V případě některých podob formy (v širším i užším vymezení) může danou formu tvořit pouze jeden tvar. Zde pak bude hrát výraznější úlohu interakce na úrovni mezo- a mikrostruktury zároveň také jejich podoba.

mysli konkretizovaný, specifický, časem ustálený metatvar, vytvořený na základě strukturní významovosti jednotlivých tvarů, strukturní hierarchie těchto tvarů a na základě obecného tektonického principu, který Karel Rísingер označil jako: „[...] zákonitou periodicitu identity (případně identifikovatelné podobnosti) a kontrastu.“¹⁴⁷ Můžeme také rovněž hovořit o tvaru vytvořeném na základě nejobecnějšího tektonického principu, tedy na základě strukturní osy klid–napětí–klid.¹⁴⁸

V tradičním chápání je forma spojována se schopností rozčlenit celek na jednotlivé hudebně logické subcelky, tedy je spojována s tvarovou představou. Sama o sobě je určitým tvarovým zobecněním.¹⁴⁹ Svým způsobem je konkretizací některého tektonického principu.¹⁵⁰ Proto i sama o sobě může být realizována nejen jako obecné tvarové schéma¹⁵¹, ale také jako strukturní princip. Vznik formy může být způsoben mnoha faktory. Mezi jinými je to dialektické působení *obsahu a formy*, dále působení již zmíněných *tektonických principů*, *percepčních vzorů* a *apercepčních archetypů*. Percepční vzory a apercpeční archetypy mohou být jedním z důvodů, proč se po stránce tvarové (popř. i dalších)

147 Karel Rísingер. „Metodika praktické výuky evropské hudební tektoniky XX. století“. In: *Živá hudba IX*. Praha: SPN, 1986, s. 6. V prostředí české hudební teorie vyvolala terminologická polaritní dvojice identita vs. kontrast prosazovaná Karlem Rísingерem spor, do kterého s Rísingерem vstoupil Jaroslav Volek prosazující termíny podobnost vs. nepodobnost. Identita vzhledem k procesualitě hudby není podle Volka možná. Této otázce se budeme ještě věnovat v našich úvahách dále, obšírněji a pokusíme se také navrhnout možné řešení tohoto sporu.

148 K této problematice více viz Tomáš Krejča. *Tektonika hudby 20. a 21. století z pohledu komplexní analýzy hudební struktury*. Disertační práce. Praha: Hudební a taneční fakulta Akademie múzických umění, 2014, s. 80.

149 V dílčích strukturních detailech a podobách se jednotlivé struktury, byť vykazují shodnou formu, shodné uspořádání, mohou lišit. Klíčové pro konstituci a fungování formy jsou právě obecnější tektonické principy. Vzpomeňme jen na formové „odchylky“ u nejrůznějších skladatelů snad všech období (namátkou O. di Lasso, J. S. Bach, L. van Beethoven, J. Brahms, G. Mahler, A. N. Skrjabin, L. Janáček a další). Jejich struktury nepřestaly fungovat, ba naopak – považujeme je mnohdy za vrcholné kompoziční mistrovství. Je to proto, že i přes narušení celkového metatvaru nenarušili skladatelé novým tvarem tektonický princip, který danou metastrukturu utváří. V některých případech byli skladatelé tak úspěšní, že tímto narušením či opakovaným narušováním ustáleného formového tvaru dosáhli posunu a vzniku nové formy.

150 Viz K. Janeček. *Tektonika: Nauka o stavbě skladeb*, s. 142.

151 Úžeji jako konkretizovaný metatvar.

v některých typech struktur posluchač orientuje hůře. Ačkoli jsou některé struktury formovány na základě určitého tektonického principu,¹⁵² recipient v nich přesto tvarové uspořádání nenalézá či jej nenalézá tak snadno jako v jiných strukturách. Proč? Odpovědí může být proporcionalita. Na formu je třeba nahlížet také po stránce proporční. Forma artikuluje celkový metatvar, celkovou strukturu mimo jiné i s ohledem na proporcionalitu jednotlivých subtvárů. Důležitý tedy není rozsah jednotlivých formových částí, ale jejich vzájemné vyvážení, jejich vzájemný proporční vztah. Tato proporcionalita je často vedena percepčním cítěním, které se, pro větší obecnou platnost a snad i srozumitelnost, opírá o apercepční archetypy.¹⁵³ Uvědomujeme si to velmi dobře na příkladu některých skladeb autorů Druhé vídeňské školy. Např. již v první kapitole zmiňovaná skladba *Farben*¹⁵⁴ Arnolda Schönberga z roku 1909 je koncipována jako sonátová forma větná. Percepčně se přesto jeví jako skladba s volnou formou, resp. při opakovaném (podrobnějším) poslechu recipient skladbě nejspíše přisoudí formu návratovou. Schönberg staví skladbu na základě tektonického principu identity a kontrastu, který promítá zejména do strukturace tónového materiálu. Ztížená percepční orientace v syntaktické stránce struktury je zde způsobena absencí jasně ohraničeného a od svého okolí se odlišujícího tvaru.¹⁵⁵ Celá skladba je z percepčního hlediska spíše kontinuálním procesem změny v oblasti složky barvy. Proporcionalita jednotlivých částí formy je tak percepčně prakticky nulová. Posluchač není schopen rozlišit její jednotlivé části. Na danou situaci by za určitých okolností mohla být aplikovatelná pozdější myšlenka Karla Janečka (1903–1974) v podobě *tektonického bloku*.¹⁵⁶ Uvažování o blocích v hudební struktuře a jejich

152 Forma je vyjádřením tohoto tektonického principu, konkretizuje jej.

153 Často totiž proporční vyvážení určitého dílu nepřináší z hlediska obsahového de facto nic nového, výrazně měnit se nemusí ani tvar. Z percepčního hlediska je však toto vyvážení klíčové.

154 Třetí část z cyklu *Fünf Orchesterstücke*, op. 16.

155 Takového tvaru, na jaký byli recipienti zvyklí zejména ze struktur dřívějších hudebních kompozic.

156 K. Janeček. *Tektonika: Nauka o stavbě skladeb*, s. 95. Z hlediska strukturačního nahlíží (spolu s ním pak v českém prostředí také např. Kresánek či Risinger) na tektoniku jako na proces utváření vztahy mezi substrukturami v podobě syntetických útvarů (bloky, tektonické útvary, myšlenky, tvary apod.). Ať je terminologie jakákoli, vždy jde o hierarchizovaný, syntetický průřez všemi

spájení není samozřejmě cizí ani hudbě soudobé. Ovšem řada soudobých struktur je tímto kritériem nepostižitelná. Můžeme tak opět sledovat vývojový proces přeměny podoby struktury i podoby strukturační.

Koncept tématu je v řadě kompozic v průběhu 20. století opouštěn. Absence jasně ohraničeného, od okolí rozpoznatelného tvaru schopného nést či zprostředkovat strukturní význam¹⁵⁷ a hierarchizovat tak danou strukturu již pro mnoho z nich není klíčová. Jasný, pevný tvar není narušován a opouštěn jen v oblasti hudby. Cca od 70. let 19. století si podobných tendencí můžeme povšimnout např. i v oblasti malířství, resp. zobrazivých umění, či architektury.¹⁵⁸ Velký zlom nastal s érou francouzských impresionistů.¹⁵⁹ V případě hudebních struktur vede vývoj cestou osamostatňování jednotlivých složek struktury a jejich *emancipace* směrem ke schopnosti samostatně strukturovat zvukový materiál.¹⁶⁰

Zásadní průlom přináší změna v oblasti organizace tónového materiálu spojená s tzv. krizí tonality, odehrávající se přibližně ve stejném období

složkami struktury v rámci určitého časového vymezení s jednotným mikroparadigmatem.

157 V některých případech je schopný i stát se sémantickým znakem.

158 Ideálem v oblasti hudby na ose skladatel–interpret–posluchač bylo po dlouhá staletí dosažení a co nejdokonalejší provedení hudební myšlenky autora, dosažení co nejdokonalejší podoby a ideálního (mnohými interprety i recipienty vnímaného jako nedotknutelného) tvaru. V oblasti malířství, resp. zobrazivých umění byla tendence svým způsobem obdobná. Po dlouhá staletí bylo ideálem malířství zachytit co nejdokonalěji realitu, s co nejdokonalější tvarovou i prostorovou podobou. Hlavním prostředkem k dosažení tohoto ideálu byl opět dokonalý tvar a artikulace prostoru.

159 Viz příklad z *Ricercaru* J. S. Bacha přepracovaného A. Webernem na s. 62.

160 Závislost tvaru a strukturační na tónových výškách a zejména pak na dalších složkách tónového materiálu zkoumá např. Anton Webern (viz s. 62). Zajímá se rovněž o vztahy proporční. V tomto ohledu je mistrem miniaturní. Dokáže rozvrhnout strukturu do miniaturní plochy při zachování všech formových funkcí, resp. při zachování tradičních principů formování vznikající struktury. Webernova tvorba také postupně směřuje k užití co nejmenšího množství prvků, které se podílejí na výstavbě struktury. Jeho princip tónových sérií tak přináší nejen nový pohled na podobu hudebního tvaru (v případě Weberna často miniaturizovaného na nejmenší možnou míru), ale také na celkovou výstavbu a průběh struktury. Zejména princip *restrikce* (o tomto principu dále v textu v části o tektonických principech v kapitole *Janua linguarum reserata*), dovedený Webernem často až na samotnou hranici možného, má vliv na tektonické utváření struktury a ovlivnil řadu dalších skladatelů.

jako uvolňování vazby na téma a emancipace jednotlivých složek struktury. Jde o změnu organizace na úrovni změny chápání a utváření hierarchie a vztahovosti. A to hierarchie jak samotného materiálu¹⁶¹, tak na úrovni strukturační a strukturní. Hovoříme o principu *distanční hierarchie*¹⁶². Jakkoli jde o zcela klíčový moment ve vývoji hudebního myšlení, ovlivňující výrazně podobu i chápání hudební struktury, ponecháme tuto otázku stranou s odvoláním na pojednání o tomto tématu v kolektivní monografii *(A)tonalita*.¹⁶³

Osamostatnění složek hudební struktury a posílení jejich schopnosti strukturovat zvukové, resp. hudební tkáně přineslo proměny v podobě struktur a s ní i ve způsobu strukturace. Zatímco v dřívější hudbě dominovaly určitým, zpravidla větším, úsekům (blokům) pouze některé složky (nejčastěji tónová výška a délka), nadto navíc téměř vždy zastřešené harmonií,¹⁶⁴ vykazují některé projevy soudobé hudby zcela odlišný charakter strukturace a výstavby. Celkové uspořádání takových struktur se podobá spíše kontinuálnímu¹⁶⁵ pásmu (procesu), ve kterém se střídá vůdčí úloha jednotlivých složek (vrstev) daných struktur¹⁶⁶. Důležitým faktorem je zde strukturační střídání složek, elementů a mikrostrukturálních syntetických komplexů v krátkých časových sledech. Z tohoto hlediska by snaha rozdělovat takovou strukturu do tradičně¹⁶⁷ pojímaných bloků postrádala logický smysl a byla by uměle vytvořeným rastrem, nevypovídajícím v zásadě nic o podobě analyzované

161 Připomeňme Schönbergův požadavek temperované chromatiky.

162 Viz pozn. č. 19.

163 V. Tichý et al. *(A)tonalita*.

164 Dopouštíme se zkusení a abstrahujeme například od hudby vznikající před harmonickou strukturací. Pro názornost a pochopení úvahy však toto vymezení postačí. Ostatně stejný názor zastával již mnoho desetiletí před námi muzikolog Jaroslav Volek. Viz jeho termín zodpovědná vazba In: Jaroslav Volek. *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie*. Praha: Panton, 1961, s. 304. Celkově o zodpovědné vazbě *tamtéž*, s. 302–323. Harmonie byla navíc jedním z klíčových faktorů podílejících se jak na organizaci samotného tónového materiálu, tak prostřednictvím souzvuků na tvorbě tématu a tematického přístupu.

165 Kontinuální ve smyslu nondiskrétních úseků hudebního toku.

166 Popř. jejich mikrostrukturálních syntetických komplexů, podílejících se na výstavbě struktury často velmi rovnoměrně.

167 Ve smyslu např. Janečkova či Volkova pojetí.

struktury.¹⁶⁸ Se změnou v přístupu ke strukturaci se rovněž postupně vytrácí potřeba rovnoměrného podílu základních parametrů tónu¹⁶⁹ na tvorbě základních stavebních vrstev a elementů struktury. V důsledku nárůstu technických a technologických prostředků dochází k iracionalizaci¹⁷⁰ poměrů a hodnot jednotlivých elementů struktury (i jejich syntéz) a vztahů mezi nimi. Nově orientované¹⁷¹, často silně individualizované, nezřídka otevřené a restringované struktury nás tak přesvědčují o tom, že z hlediska reflexe strukturační je třeba jít ještě hlouběji, na detailnější úroveň, než je tvarové chápání substruktur.

Z výše uvedeného vidíme vzrůstající úlohu tektoniky jako strukturačního principu. U nově orientovaných struktur plní podstatně vyšší úlohu než princip formového tvarování, zároveň má analyticky i percepčně vyšší vypovídací hodnotu. Tektonika se nezabývá členěním metastruktury na základě strukturně významového ani přeneseně významového tvaru, tj. hudební myšlenky, ale na základě jejího strukturně dynamického (vývojového) průběhu, procesu. Z této pozice dokáže daleko lépe reflektovat dění v jednotlivých složkách všech struktur. Strukturní hierarchii tektonika vytváří na základě konkrétní podoby průběhu vlastního strukturačního procesu. Opírá se přitom o strukturační principy, jevy a prostředky, jakými jsou *klid a napětí, identita a kontrast, podobnost, příbuznost, vrchol, zlom, gradace, degradace* apod. Tektonika vyjadřuje převod dynamického průběhu struktury vyjádřeného specifickým

168 Projevy a podobu jednotlivých složek (vrstev) struktury do bloků členit lze. Při vertikálním průřezu strukturou se však tyto bloky navzájem nejrozdílněji způsobem překrývají, či naopak míjejí, nejsou často shodně ohraničitelné tak, aby zároveň nedošlo k narušení jiného bloku. Struktury odklánějící se od blokového způsobu strukturační je třeba nazírat spíše z pohledu jednotlivých vrstev struktury (ve smyslu složek a parametrů tuto strukturu tvořících – tónové výšky, časová složka, barevná složka atd.), jako kontinuální souhru mezi těmito vrstvami, s jejich střídavou důležitostí, určenou přítomností prvků vnášejících do struktury hudební dění a strukturační impulzy.

169 Tj. výška, síla, délka a barva.

170 Ve smyslu matematického vyjádření iracionálního čísla vznikajícího podílem dvou celých čísel a/b , kde a i b jsou celá čísla a b není nula. Iracionální číslo má neukončený a neperiodický desetinný rozvoj.

171 Máme zde na mysli zejména struktury reflektující změny strukturačního paradigmatu cca po roce 1870, tak jak jsme je naznačili výše. V tomto smyslu o nich budeme hovořit i dále při použití stejného termínu.

hudebním kódem do kódu jiného.¹⁷² Protože nepracuje se statickými částmi (tvary, strukturně významovými myšlenkami, tématy apod.) struktur, ale s dynamickými plochami, na jejichž základě¹⁷³ teprve ex post vyvozuje určitou obecnější tvarovost. Jako taková lépe napomáhá v tvorbě a analýze dynamických, třeba i neuzavřených a neohraničených ploch, ploch s procesuálním charakterem.

20. století přineslo ve vývoji hudebního jazyka řadu změn a proměn, které měly výrazný vliv na jeho utváření a podobu. V procesu strukturace se odráží mj. prudká akcelerace dynamiky rozvoje nových metod, technik a skladebných směrů a silný příklon k individualizaci hudební struktury. Výrazné impulzy přináší zásadní změna paradigmatu v podobě oslabení tonality,¹⁷⁴ dominantní orientace strukturace z práce s tónovými výškami na práci s časem a barvou¹⁷⁵ a chápání kompozice ne jako jedinečného, ideálního a neměnného tvaru zachycujícího jedinečnou a neměnnou skladatelovu myšlenku, ale jako dialektického, kreativního procesu na ose skladatel–interpret–posluchač. Otevírá se tak cesta otevřené struktury, kterou dotváří interpret i recipient, popř. další paradigmatické vlivy dané okamžitou konstelací v určitém prostředí. Vliv na proces a podobu strukturace má také prudký rozvoj věd, který byl nastartován v počátku 20. století.¹⁷⁶ Významnou úlohu sehrála také např. možnost zvukového záznamu, vstup principu elektromagnetismu¹⁷⁷ do hudebního procesu a mnoho dalších faktorů. Celkový rozvoj má za následek i změnu estetických postojů, hodnot a orientací. To postupně umožňuje nové, jiné chápání procesu artikulace (hudebních) struktur. Zejména s vlivem Darmstadtu,¹⁷⁸ později vlivem Cageovým, silícím vlivem etnické

172 Např. kódu slovního, grafického, číselného apod.

173 Tj. na základě jejich průběhu a uspořádání.

174 V hudbě se tato zásadní změna odehrála v rámci celého jejího vývoje jen málokrát. Hovoříme pochopitelně jen o některých typech hudebních kompozic, o modernistické vývojové větvi hudebního jazyka. V této souvislosti se někdy hovoří o rozbití tonality či krizi tonality.

175 Tento impuls byl umožněn díky emancipaci jednotlivých složek struktury, tak jak jsme o tom hovořili již výše.

176 Výrazný vliv na utváření struktur a na myšlení skladatelů, následně pochopitelně i na vnímání recipientů, má např. rozvoj psychologie a jejich poznatků v oblasti percepce.

177 V podobě nových nástrojů, nových možností práce se záznamem zvuku ad.

178 Internationale Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt – významný festival s celosvětovým dosahem, založený v roce 1946, zcela klíčový pro novou hudbu.

hudby a world music, společenskými změnami, filozofickými, estetickými a dalšími proměnami společnosti se mění i pohled na strukturu. V popředí zájmu již není jedinečný, dokonalý tvar nesoucí skladatelovu „nedotknutelnou“ hudební myšlenku, ale proměnlivost a jedinečnost myšlenky, s každým novým provedením jedinečná, nikdy se neopakující konstelace hudební struktury. Tematismus je nahrazován dynamismem, proporčnost individualizací substruktur a z nich vyplývajících tvarových i proporčních podob a vztahů. Vytváří se zde tak dynamické pojetí struktury a její formy. Zrovnoprávňuje se tím tedy pojetí hudby jako struktury i jako procesu. Potvrzuje se tím dialektičnost hudby obecně. Hudba je zároveň strukturou i procesem. Tyto změny otevírají prostor pro novou podobu hudební strukturace. Je to postupný proces.

Dynamické pojetí struktury v českém prostředí¹⁷⁹ prosazoval zejména Jan Mukařovský (1891–1975):

„Za specifickou vlastnost struktury v umění označujeme vzájemné vztahy mezi jejími složkami, vztahy dynamické samou svou podstatou. Podle našeho pojetí může být pokládán za strukturu jen takový soubor složek, jehož vnitřní rovnováha se bez ustání porušuje i znovu vytváří a jehož jednota se nám proto jeví jako soubor dialektických protikladů. To, co trvá, je jen totožnost struktury v průběhu doby, kdežto vnitřní její složení, souvztažnost jejích složek, se nepřetržitě proměňuje.“¹⁸⁰

V zahraničním kontextu nacházíme dynamické pojetí struktury např. u Borise Vladimiroviče Asafjeva (1884–1949)¹⁸¹ či u skupiny dynamic-ky orientovaných hudebních vědců (Ernst Kurth, Hans Marsmann, Friedrich Blume, Alfred Lorenz ad.). Z konkrétních pozdějších aplikací vzpomeňme jen namátkou např. koncepty Karlheinz Stockhausena (1928–2007), který zpochybňuje tradiční formu¹⁸² a exponuje myšlenku *otevřené formy*¹⁸³. Podle tohoto konceptu určitá skladba není koncipována tak, aby musela být sledována od začátku do konce, aby byla pochopena jako celek, ale tak, že je „[...] každý okamžik oním centrem [zájmu

179 Respektován a uznáván však byl a je i v celosvětovém měřítku.

180 Jan Mukařovský. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971, s. 148.

181 Boris Vladimirovič Asafjev. *Hudební forma jako proces*, 1. díl. Přeložil Bedřich Jičínský. Praha: SHV, 1965.

182 S expozicí, gradací, provedením, vrcholem a finále.

183 Také okamžitá forma, momentová forma či neuzavřená forma (Jetztform, Momentform, unendliche Form).

a pochopení¹⁸⁴, spojeným se všemi ostatními, centrem, které může existovat samo o sobě.“¹⁸⁵ Zároveň hovoří o nových formách, u kterých „nelze v žádném okamžiku předvídat budoucí vývojový směr; které vždy již začaly a mohly by takto neohraničeně pokračovat [...]. Formy, v nichž nemusí být jednotlivý okamžik částí celého průběhu, částicí odměřeného trvání, ale v nichž soustředění na ono ‚ted‘ – na každé ‚ted‘ – vytváří shodné kolmé stříhy, příčně protínající horizontální pojetí času až do ‚ne-času‘ (Zeitlosigkeit), který nazývám věčností; věčností, která nezačíná na konci času, nýbrž je dosažitelná v každém okamžiku.“¹⁸⁶

Znakem strukturačních změn u nově orientovaných struktur je také postupné abstrahování od kauzálně vnímaného vývoje hudební struktury a obráceně také od kauzálního formování struktury. Hierarchické uspořádání je postupně nahrazováno uspořádáním neteleologickým. Řada nově orientovaných struktur je spíše určitým stavem a mikroprocesem v rámci tohoto stavu.¹⁸⁷

V závěru připomeňme klíčové momenty procesu strukturace a formování, o kterých jsme dosud hovořili. V kapitole *Struktura versus proces* jsme definovali hudební tvar a jeho specifika oproti tvaru obecnému. Připomněli jsme význam a podobu kognitivní a syntaktické složky hudebního tvaru. Sledovali jsme vývojovou linii hledání a konstituce tvaru od signálu k hudební myšlence a vzrůstající schopnost tvaru podílet se na hierarchizaci hudební struktury na základě jeho schopnosti být nositelem (zprostředkovatelem) svébytně hudebního významu. Hovořili jsme o hudební myšlence a tématu. Ve značně širší jsme reflektovali psychologické procesy spojené se samotnou strukturací i s významovostí jednotlivých substruktur. Povšimli jsme si procesu idiomatizace a v návaznosti na něj také procesu sémantizace tvaru ve vazbě na hudební myšlenku (téma). Poukázali jsme na klíčové procesy, impulzy a některé příčiny změny strukturačního paradigmatu a celkové podoby strukturace

184 Pozn. T. K.

185 Karlheinz Stockhausen. *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*. Köln: Verlag M. DuMont Schaubert, 1963, s. 189–210. Z německého originálu přeložili Eva Hermannová a Vladimír Lébl. In: Eduard Herzog (ed.). *Nové cesty hudby*. Praha: Supraphon, 1969, s. 248.

186 *Tamtéž*, s. 255.

187 V této souvislosti odkazujeme na kolektivní monografii Vladimír Tichý – Petr Zvěřina – Tomáš Krejča. *Scelovací prostředky*. Praha: NAMU, 2017, ve které jsou podstatné myšlenky k tomuto tématu shrnuty.

i samotných struktur v průběhu historického vývoje hudebního myšlení. Sledovali jsme zejména přechod od ustálených tvarů a struktur přes tvary dynamicky pojaté až po uspořádání v podobě procesu či situace. Dospěli jsme k závěru, že přirozená podstata hudby je dialektická, tedy že hudba je zároveň struktura i proces. Na základě výše řečeného v samotném závěru ještě poopravme název této kapitoly – v rámci dialektického charakteru hudební řeči a hudby obecně by tedy neměl znít *Struktura versus proces*, ale *Struktura i proces*.

4. JANUA LINGUARUM RESERATA¹⁸⁸

Cca od 2. poloviny 19. století můžeme sledovat postupně sílící divergentní rozvoj hudební tvorby. A to nejen na podobě nově vznikajících skladeb, ale i na individualizaci hudebního jazyka jednotlivých skladatelů či na nově vznikajících směrech, školách. Podoba kompozic směřuje na jedné straně k tradiční strukturační ve smyslu vzniku kontextově aktualizovaného opus perfectum, na straně druhé pak k individuální, strukturně jedinečné podobě, nezřídka reprezentované kontinuálním procesem a otevřenou hudební strukturou.

Do popředí se tak dostává fenomén, který v mnoha případech spoludefinuje či přímo definuje hudební strukturu. Je jím již mnohokrát zmíněná tektonika jako obecný dynamický princip výstavby hudební kompozice.¹⁸⁹ Neklademe přitom nutně ostrou hranici, ostrý kontrast mezi tektonickou výstavbu a hudební formování. V závislosti na podobě konkrétní

188 Následující kapitola je aktualizací textu: Tomáš Krejča, „Tektonika. Koncepce a reflexe v českém prostředí“. *Živá hudba*. 2018, č. 9. Tento aktualizovaný text považujeme za klíčovou, organickou a nedílnou součást naší stati, za její logické a systematické vyústění.

189 V českém prostředí je fenoménem reflektovaným něco málo přes sto let. Na postupné výskytu termínu (archi)tektonika, tektonický apod. navazuje pozvolna se etablojící hudebněteoretická disciplína, s níž se setkáváme cca od konce 60. let minulého století. V zahraniční terminologii se termín příliš neujal, není běžně užíván ani rozšířen, pouze vzácně (cca od 80. let 20. století) se setkáváme s termínem *tectonics*. Navzdory absenci hlubšího systematického pokrytí fenoménu nacházíme rozličné reflexe tektoniky, či jejích dílčích otázek, v tvorbě či komentářích mnoha autorů. Obsah termínu tektonika i podoba tohoto fenoménu se s vývojem hudební řeči vyvíjí a proměňuje.

struktury mohou formová a tektonická výstavba do určité míry splývat. Hudební formu a formování však v jejím tradičním pojetí¹⁹⁰ chápeme spíše jako jeden z možných (dílčích) tektonických konceptů, prostředků. Tektonika je velmi obecným (meta)principem, specifikovaným řadou tektonických prostředků. Je to dynamický proces, stavící na velmi obecném, pro hudební strukturu však meritorním principu kontrastu klidu a napětí. Důraz je třeba položit na dynamičnost tohoto procesu. Právě dynamika, podoba proměnlivého procesu, stála u zrodu tektoniky.

Je to značně spleťtý systém; bohatě strukturovaný a vrstevnatý fenomén. Každá hudební kompozice má svou individuální tektonickou podobu.¹⁹¹ Jako obecný princip vstupuje do interakce s nejrůznějšími podobami struktur. V reflexích věnovaných tektonice tak nenacházíme žádnou ucelenou definici tohoto strukturačního principu.¹⁹² Ostatně snažit se reflektovat všechny podoby tektoniky je stejně nemožné jako snažit se o reflexi všech myslitelných podob hudby. Tektonika je stejně jako hudba otevřený systém, živoucí organismus. Je to však i obecný princip. Lze proto stanovit některé společné znaky, na nichž je založen, o které se opírá. Pokusíme se o to i my a představíme vlastní koncepci podoby tektonické výstavby. V samotném závěru našich úvah se potom pokusíme i o vlastní definici fenoménu tektonika. Při vymezení tektonické výstavby budeme vycházet ze tří základních pilířů, kterými jsou *tektonické funkce* (též tektonické jevy), *tektonické principy* a *tektonické prostředky*. V obecné rovině můžeme jednotlivé pilíře, terminologicky vycházející z taxonomie Karla Janečka, charakterizovat takto:

Tektonické funkce jsou strukturační jevy (stavy, procesy), které v rámci celku struktury vytvářejí strukturní hierarchii. Jejich funkcionalita je konkretizována paradigmatickým dané struktury a konkrétními elementy (či substrukturami) a jejich vztahy. Tyto funkce jsou samotnou podstatou struktury, podstatou její existence a artikulace. Zároveň jsou nositeli

190 Tj. v pojetí strukturujícím kompozici převážně na bázi opus perfectum s užitím zákonitostí tematismu.

191 Tektonický plán je, ať latentně, či zcela záměrně, nedílnou součástí každého kompozičního procesu. O tektonice tedy můžeme uvažovat nejen na základě teoretických reflexí či postřehů hudebních skladatelů a teoretiků, ale samozřejmě a především také na základě reálné tvorby, hudby samotné.

192 Každý z autorů logicky reflektuje pouze dílčí část hudebního univerza. Svými pohledy a koncepcemi se však navzájem doplňují a vykreslují celkovou oblast dynamické strukturace hudební tkáně.

svébytně hudebního významu dané struktury, ovlivňují také její případný sémantický potenciál. Nejobecnější, bazální, tektonickou funkcí udržující vnitřní homeostázu struktury je polaritní dvojice *klid a napětí*¹⁹³.

Tektonické principy jsou procesy vedoucí ke vzniku či dosažení tektonické funkce. Také tyto procesy mají nejrůznější podobu a charakter v závislosti na paradigmatu struktury a stavu, k němuž směřují či který se naopak snaží narušit, negovat. Tektonické principy mají vliv také na celkovou podobu struktury z hlediska její klasifikace jako struktury s převládajícím charakterem statickým či převládajícím charakterem dynamickým. Mezi základní tektonické principy patří např. *gradace a degradace*.

Tektonické prostředky jsou specifikací (vlastní náplní) tektonických principů. Specifikují a přibližují proces vývoje (průběh) tektonických principů. Jako specifickou skupinu tektonických prostředků vymezíme později kategorii *scelovacích prostředků*.

Hranice mezi jednotlivými kategoriemi nejsou ostré, mohou se prolínat. Nezřídka se stává, že to, co označíme za tektonický princip v kontextu jedné kompozice (struktury), chápeme v kontextu jiné kompozice (struktury) jako tektonický prostředek či naopak jako tektonickou funkci.

Hlavními tektonickými funkcemi jsou polaritní dvojice: klid–napětí, identita–heterogenita, příbuznost–cizorodost; dále potom vrchol, změna, uzavřenost, otevřenost.

Hierarchicky nejvýše položenou tektonickou funkcí je polaritní dvojice *klid a napětí*. Z hlediska tektoniky musíme rozlišit mezi dvěma kategoriemi klidu – klidem před napětím a klidem po napětí.¹⁹⁴ S ohledem na tuto skutečnost proto stanovíme hlavní tektonicky funkční princip, princip *sine qua non*, který nazveme *základní tektonická osa*. Tuto osu tvoří tektonické funkce, uspořádané do podoby *klid–napětí–klid*¹⁹⁵.

193 Jakkoli to zní lapidárně, konstituce a dosažení těchto stavů (jevů) je samotnou podstatou hudby i její struktura. Je to nejvyšší a úhelný princip existence hudební struktury a hudby jako takové.

194 Klid před napětím v sobě skrývá potenciál očekávání, je citlivější vůči tektonickým impulzům, latentně tihne ke změně vnitřní homeostázy, a je tedy méně stabilní než klid po realizované napěťové tektonické funkci.

195 Na podkladě této osy či její dílčí části probíhá veškerá hudební struktura, veškerý hudební vývoj. Je to univerzální princip, který je naplňován nejrůznějšími prostředky v závislosti na kontextu historickém, geografickém, etnickém, stylovém, estetickém a mnoha a mnoha dalších.

	charakter funkce		tektonický princip vedoucí k dosažení tektonické funkce	generátor
↓ napětí očekávání ↑ uvolnění napětí	klid	hlavní	degradace	statická potřeba, potřeba stability
	napětí	hlavní	gradace	pohyb, impuls, dynamická potřeba
↑ modulační osa ↓	identita	hlavní	opakování	statická potřeba, potřeba stability
	podobnost	dílčí	expoziční zpracování, rotace, vertikální i horizontální adice	soudržnost
	kontrast	dílčí	distanční hierarchie, evoluční zpracování	potřeba prostřídání
	heterogenita	hlavní	atonální způsob organizace materiálu, prvky náhodnosti, střih	potřeba odlišení a kontrastu
↑ modulační osa ↓	přibuznost	hlavní	odvozování, rotace expoziční variace	paradigma, provázanost, sjednocení
	závislost	dílčí	centrická hierarchie, kauzalita	vztahovost
	nezávislost	dílčí	rozvíjení, distanční hierarchie, volné přiřazování, Momentform	negace vztahovosti
	cizorodost	hlavní	paradigmatická nesourodost	nová entita, nová kvalita
	změna	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 možnosti paradigmatu
	vrchol	hlavní	gradace	dosažení maxima procesu, výstavba struktury, uspokojení procesu očekávání
	uzavřenost	hlavní	opakování, tematizace, hierarchie, proporčnost	přehlednost, tvarovost, strukturovatelnost
	otevřenost	hlavní	neperiodicita, ahierarchie, evoluce, přiřazování	otevřenost

Tabulka tektonických funkcí, principů a příslušných generátorů.¹⁹⁶

¹⁹⁶ V našich předchozích úvahách jsme poukázali na to, že působnost (a s ní spojená svébytně hudební významovost) struktury není toliko otázkou strukturovaného materiálu ani podoby vlastní strukturační, ale především otázkou psychologických procesů na straně recipienta. Z tohoto

Další z tektonických funkcí jsou identita a heterogenita.¹⁹⁷ Snad všichni hudební teoretikové a skladatelé se po staletí shodovali na tom, že každá hudební struktura je jako celek utvářena na základě vývojové dialektiky

důvodu exponujeme (jako reflexi tohoto faktu) termín spjatý převážně s psychologickým vnímáním a působením struktury. Označujeme jej jako generátor. Je to motivační faktor, spouštěcí mechanismus, důvod narušení homeostázy (mikroparadigmatu) uvnitř struktury. Je to důvod, který vede autora k vytvoření či užití určitého tektonického jevu, tektonické funkce. Z tohoto úhlu pohledu je tedy prvotním generátorem, stojícím na úplném počátku procesu vzniku hudební struktury, potřeba tvorby, potřeba něco sdělit, něco vytvořit, něco vyjádřit, potřeba na něco reagovat, něco zprostředkovat apod. Další podoby generátoru již závisí na kontextu struktury, popř. funkci, ke které proces motivace směřuje.

- 197 V estetice tento princip nacházíme v modifikovaném dialektickém principu *jednoty v rozmanitosti*. Karel Risinger hovoří o *identitě a kontrastu* (Karel Risinger. *Nauka o hudební tektonice 20. století. 1. a 2. díl*. Praha: AMU, 1998). Považuje je za základní tektonické principy. Naproti tomu Jaroslav Volek razí termíny *podobnost* a *nepodobnost*. Zdůvodňuje to tím, že identita strukturních jednotek a elementů, vzhledem k procesualitě hudby jako klíčovému parametru její existence, není reálně možná. I přesto, že by dva strukturní elementy byly navzájem takřka stoprocentně identické svou strukturou, nemohou podle Volka být identické svou funkcí (resp. významem) vzhledem k času, který mezi uvedením prvního elementu a jeho strukturálně identické podoby uplynul. K otázce identity: jsme přesvědčeni o tom, že v mnohých případech je možné přisoudit dvěma navzájem si strukturálně odpovídajícím substrukturám podobnost odpovídající (bezmála) identitě. Tolik k uznání názorů Karla Risingera. Je ovšem pravdou, že Volkovo terminologické řešení je významově přesnější. Dále je třeba si uvědomit dvojí význam termínu *identita*, kdy jednou může znamenat totožnost, jindy ale specificky vlastní podstatu existence určité entity. Navzdory těmto výhradám se nám termín *identita* jeví jako vhodný pro označení pólu, maximalizující podobnost dvou či více strukturních elementů.

V našem pojetí ovšem modifikujeme tektonickou funkci kontrast na funkci heterogenita. Z našeho úhlu pohledu nelze kontrast považovat za protipól identity. Kontrast nazíráme jako jev, jehož podoba, charakter a vymezení jsou proměnlivé, posuvné. Kontrast má určitou stupnici míry odlišení, není tedy pólem v pravém slova smyslu. Představme si to na příkladu srovnání dvou barev. Např. žlutá a béžová barva jsou si podobné. Žlutá a oranžová již méně. Vztah žluté a červené označíme s největší pravděpodobností za kontrastní. Přesto např. vztah žluté a černé budeme vnímat jako větší kontrast. A co teprve bílá a černá?! Kontrast tedy, vzhledem ke své stupňovatelnosti a posuvnosti, nemůže představovat hraniční, polaritní jev, stav, funkci.

podobnosti a nepodobnosti¹⁹⁸ strukturních jednotek a elementů dané struktury. Tato dialektika je zárukou zachování homeostázy¹⁹⁹.

Tektonická funkce *příbuznost* a *cizorodost* může působit zdáním ekvivalence s tektonickou funkcí identity a heterogenity. Vycházíme ze skutečnosti, že (sub)struktury mohou být příbuzné a přitom si nemusí být vůbec podobné a také naopak.²⁰⁰ V této souvislosti stojí za pozornost myšlenka Ludwiga Wittgensteina a jeho pojetí tzv. *rodových podobností*²⁰¹. Wittgensteinovu teorii, zpravidla užívanou v oblasti filozofie

198 Tj. identity a kontrastu.

199 Zde ve smyslu rovnovážného uspořádání takto koncipovaných strukturních částí zajišťujícího schopnost existence dané hudební struktury.

200 Jako drobný příklad, na němž tuto skutečnost můžeme demonstrovat z hlediska percepčního, uveďme srovnání úvodních částí *Notations I–IV* pro orchestr (1980) Pierra Bouleze a např. *Symfonie č. 3* (1973–1983) Witolda Lutosławského. 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 jednotlivé struktury jsou příbuzné, ale nejsou si podobné, můžeme demonstrovat např. na *Variacích na téma Gustava Mahlera pro velký orchestr* (1962) Jana Klusáka (* 1934). Klusák vytvořil metodou dekonstrukce seriální (dodekafonické) variace na téma z II. 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 tohoto Mahlerova tématu, prvky přímo z tématu převzaté. Je tedy jisté, že struktury jsou příbuzné. Přesto je jejich podoba v nejrozvinutějších částech obou skladeb doslova cizorodá.

201 Ludwig Wittgenstein. *Filosofická zkoumání*. Přeložil Jiří Pechar. 2. upr. vyd. Praha: Filosofia, 1998: „Zaměř např. pozornost na ty aktivity, které označujeme jako ‚hry‘. Mínil deskové hry, karetní hry, míčové hry, bojové hry atd. Co ty všechny mají společného? — Neříkej: ‚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.“ (s. 45) A dále: „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.“ (*Tamtéž*, s. 46)

a lingvistiky, lze úspěšně aplikovat také na oblast hudby.²⁰² Wittgenstein velmi inspirativním příkladem propojuje oba póly námi vytyčené tektonické funkce, resp. upřesňuje jejich korelaci. Oba termíny nepovažuje, a my ve shodě s ním, za totožné.²⁰³ 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.²⁰⁴

Další tektonickou funkcí je *změna*²⁰⁵. Změna znamená narušení dočasné homeostázy určité substruktury, nastolení odlišného mikroparadigmatu. Ne nutně to však musí znamenat posun ve významové hierarchii struktury či změnu tektonické funkce.²⁰⁶ Důležitým faktorem je také průběh či typ změny.²⁰⁷

202 Přesvědčuje nás o tom např. Vladimír Tichý případovou studií (analýzou) motivicko-melodicko-rytmických a dalších souvislostí ve Stravinského *Svěcení jara*. Viz studie Vladimír Tichý, „Rodové souvislosti jako vnitřní scelovací prostředek“. In: Jindřiška Bártová (ed.), *Jan Kapr: Proměny a konstanty skladatele*. Brno: JAMU, 2015, s. 64–65.

203 Slovo „rodové“ označuje příbuzenský vztah, slovem „podobnosti“ je vyjádřena otázka podobnosti a rozdílnosti.

204 Modulační osu mezi příbuzností a cizorodostí jako dvěma navzájem hraničními hodnotami tektonické funkce tvoří dílčí funkce závislost a nezávislost. Jími 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.

205 Zde myšleno jako obecný jev.

206 Závisí to vždy na velikosti změny, typu změny a počtu prvků, které se podílejí na utváření příslušné substruktury.

207 V rámci našich úvah exponujeme změnu kontinuální, mohli bychom říci také lineární, probíhající rovnoměrně, čímž je vytvářen průběžný modulační proces. (Takovou změnu si můžeme představit např. jako plynulé crescendo či glissando v rámci změny výšky tónu či jako plynulou změnu tónového spektra směrem od barvy jednoho tónu k barvě jiného tónu a mnoho a mnoho dalších.) 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 kupř. piano plochy, tóninový skok, projevy hudebního punktualismu či princip hudebního střihu.) S podobou změny souvisí dva psychologické procesy, které ovlivňují percepci dané struktury, a tím (v některých případech zprostřed) i proces její tvorby, její struktura. Jsou to moment očekávání a moment uvědomění si změny.

V rámci reflexe obecných tektonických funkcí uvádíme ještě konkretizace tektonických funkcí *uzavřenosti* a *otevřenosti*. V posunu strukturace směrem k otevřenosti a procesuálnosti spatřujeme jeden ze zásadních rozdílů mezi hudbou konstituovanou před změnou strukturačního, strukturního a spolu s tím i percepčního a estetického paradigmatu, souvisejícího s obdobím cca přelomu 19. a 20. století, a po ní. Zatímco v hudbě před touto změnou tíhly jednotlivé substrukтуры spíše k uzavřené podobě, k formě opus perfectum, v hudbě po tomto přerodu, sledující progresivní vývojovou linii, je tomu naopak.²⁰⁸

Výčet tektonických funkcí necháváme otevřený. Stejně otevřený, jako je otevřený a živý hudební jazyk, neustále se vyvíjející, proměňující, přinášející nové podoby a z nich plynoucí jevy a principy.

K pestré a různorodé podobě tektoniky 20. století přispěla svou tvorbou i poetikou celá plejáda skladatelských i hudebněteoretických osobností. S odvoláním na studii *Scelovací prostředky: Cesta k hudební struktuře*²⁰⁹ zde uvedeme jen několik z nich se stručným shrnutím jejich konkrétního přínosu. Jde např. o myšlenku *strukturalismu*, kterou aplikuje mj. Olivier Messiaen (1908–1992) jako přímou kompoziční metodu, jeho *mody*

Zatímco moment očekávání je u změny kontinuální (v závislosti na délce procesu modulace, tedy přechodu z jedné konstelace substrukтуры do jiné) maximalizován – recipient změnu očekává, ví, že přijde –, u změny skokové je moment očekávání minimalizován. Recipient změnu neočekává, je jí překvapen. Naopak moment uvědomění si změny je v případě kontinuální změny často velmi nízký, tedy recipient si změnu uvědomuje až po určité době jejího průběhu (v závislosti na velikosti změny a délce modulace), zatímco u skokové změny zjišťuje recipient změnu prakticky okamžitě. Moment uvědomění si změny je tak tedy maximální. Obecně se dá říci, že s rozvojem hudebního myšlení a možností hudebních prostředků se strukтуры stále více a více individualizují. Vnímání změny je vždy odvislé od jejího zasazení do kontextu celé strukтуры. Tyto procesy mají opačné hodnoty. Velikost změny se tedy nedá stanovit obecně. Je třeba ji vždy posuzovat individualizovaně. Obecně také platí, že v omezeném množství prvků se i malá změna projeví velkým kontrastem. Tohoto faktu využívá např. minimalismus.

208 Je zde ovšem zajímavé sledovat, jak probíhá návaznost těchto substrukтур. Zatímco v době dřívější byly tyto substrukтуры velmi často prokomponovávány a propojovány nejrůznějšími spojkami, mezivěťami, dílčími codami apod., v soudobé hudbě jsou tyto díly spíše lapidárněji přiřazovány. Zatímco v hudbě dřívější bychom tak mohli uvažovat o dílčí polootevřenosti, v hudbě soudobé můžeme uvažovat spíše o dílčí polouzavřenosti.

209 V. Tichý – P. Zvěřina – T. Krejča. *Scelovací prostředky*.

omezených transpozic²¹⁰, Messiaenovy pedály²¹¹, kterými předznamenává tzv. multiserialismus²¹². Myšlenku multiserialismu rozvíjí a dotahuje Pierre Boulez (1925–2016), který nachází algoritmus pro každou složku struktury.²¹³ Zásadní vliv nejen na podobu struktury, formování, ale i poetiky a estetiky hudební řeči 20. století přinesl John Milton Cage (1912–1992). Cage dovršuje proces rozvolňování pevně sevřeného tvaru hudební struktury, tvořeného po staletí tradičně pojatou formou, a posunuje jej na úroveň procesu, tedy proměnlivého tvaru, závislého na konkrétní konstelaci konkrétní situace za kreativní účasti recipienta, který v daném procesu může najít svou vlastní strukturu. Vzniká tak otevřená forma. Cage tak činí na úrovni všech složek struktury. Zvuk (hovoří ale také o fenoménu ticha)²¹⁴ vnímal jako suverénní entitu, jako vlastní nezávislou existenci a látku. Rozbízí také tradiční metrorytmičtý rastr²¹⁵. K prosazení konceptu *otevřené kompozice a formy* používal Cage různé prostředky, mezi které patřil i náhodný výběr z předem připravených možností. Hovoříme tedy o konceptu *aleatorní hudby* a vzniku *aleatoriky*. Cage byl inovativní také ve vztahu ke způsobu zachycení a zpětného dekodování hudební struktury. Velmi často pracoval např. s *grafickými partiturami*. Cageův celkový přínos můžeme

-
- 210 Využívá organizační struktury tónového materiálu, které staví na symetrii, a specifické vlastnosti omezeného počtu transpozic těchto modů, neomezuje se navíc pouze na ustálenou strukturu střídající velikost půl- a celých tónů.
- 211 Označuje tak patterny, kterými organizuje jednotlivé složky struktury (složku dynamickou, harmonickou, složku tónových výšek, metrorytmičtý složku ad.). V rámci jedné skladby se tak objevuje několik pedálů, které na sebe navzájem působí. Tyto pedály (patterny) jsou neměnné, ostinátně se opakují.
- 212 Bývá též označován jako totální organizace tónového materiálu.
- 213 Parametr každého zvukového projevu tak má (ideálně) naprosto přesně specifikovanou podobu, kdykoli identicky (absolutní časový posun v tomto případě zanedbáme) zopakovatelnou. Každá takto vytvořená struktura je tedy přesně kontrolovatelná, sledovatelná a tektonicky předem „vyprojektovaná“.
- 214 Své názory a jejich základny shrnul v knize *Silence*. Následující text se opírá o poznatky z této monografie: John Cage. *Silence: přednášky a texty*. Přeložili Jaroslav Štastný, Radoslav Tejkal a Matěj Kratochvíl. Praha: Erste Stiftung, 2010.
- 215 Tento rastr byl po dlouhá staletí utvářen poměrovým systémem triálního, později binárního dělení a poměrů vzniklých v rámci kombinací takto nastaveného metrorytmičtého členění. Cage uvažuje v iracionálních časových jednotkách.

dobře sledovat např. na jeho cyklu pěti skladeb *Imaginary landscape*²¹⁶ z roku 1951. Pierre Schaeffer, již zmiňovaný zakladatel *musique concrète*, považuje zvuk za určitý tvar. Pokusil se o klasifikaci zvuků podle objektů, které je produkují. Jeho rozdělení tzv. znělých předmětů obsahuje sedm kategorií.²¹⁷ George Perle (1915–2009) ve své tvorbě rozvíjí princip *symetrie* jako zvláštní způsob nalézání vztahovosti mezi jednotlivými segmenty struktury či vyššími syntetickými subútvary struktury. Pomocí symetrie vytváří spojnicí mezi dvanáctitónovým systémem a principem tonality. Hovoří o tzv. *dvanáctitónové tonalitě*²¹⁸. Zvukové události představují pro Iannise Xenakise (1922–2001) zcela nezávislou zvukovou (tónovou) entitu, nezatíženou jakýmkoli vztahy. To mu mj. umožňuje procesuální způsob práce s tónovou výškou.²¹⁹ Vztahovost mezi jednotlivými událostmi, lze-li ji nalézt, je pro Xenakise věcí náhody. Xenakis staví svou koncepci na principu stochastického systému²²⁰ a svou hudbu označuje jako *stochastickou hudbu*²²¹. Tímto konceptem

-
- 216 Je to cyklus pěti kusů, ve kterých jsou uplatňovány nástroje nebo jiné prvky vyžadující elektrickou energii (mimo jiné fonograf, rádia, gramofon, magnetofonový pás, zvukový generátor apod.). Např. *Imaginární krajina* č. 4 je kompozicí pro 24 hráčů (performerů), 12 rádií a dirigenta. Je to jedna z jeho prvních kompozic, která cíleně pracuje s principem náhody. Každé rádio obsluhuje 2 hráče a dirigent. Kus trvá cca 4 minuty. Skladba je psána do tradiční notace včetně *accelerand* a *ritardand*. Cage uvádí, že všechny parametry jednotlivých partů určil principem náhody. Prováděným zvukovým materiálem se tak stává to, co se veřejně vysílá v době (a místě) performance. Může to být cokoliv, od hudby a mluveného slova až k bílému šumu při přeladování mezi stanicemi.
- 217 Rozlišuje hmotné objekty, dynamické objekty, objekty s harmonizujícími zabarveními, objekty melodického tvaru, objekty statické, řetězce, modulace (zdroj: „Pierre Schaeffer“ [online]. *Wikipedie, otevřená encyklopedie*. 2018 [cit. 15. 10. 2018]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Pierre_Schaeffer).
- 218 Jde o hierarchické, symetrií řízené spojení vždy jednoho tónu chromatické řady s jedním či dvěma dalšími tóny řady (zde můžeme spatřovat podobnost systému s flexibilní diatonikou tak, jak ji v českém prostředí prosazoval Jaroslav Volek), dále na stejném principu založené spojení mezi intervaly i mezi vyššími syntetickými skupinami – souzvučky a akordy.
- 219 Jedná se o dynamický průběh, kontinuální spojnicí výškových bodů v rámci celého tónového, resp. obecně zvukového prostoru, čehož dosahuje zejména prostředky elektronické hudby.
- 220 Stochastický systém je takový systém, kde jedné příčině odpovídá více následků nebo je jeden následek zapříčiněn několika příčinami.
- 221 Viz Iannis Xenakis, „Free Stochastic Music“. In: Týž. *Formalized Music*. Stuyvesant (NY): Pendragon Press, 1992. Stochastická hudba staví na

pojetí nahodilosti se liší např. od Cage, který se snažil od jakéhokoli zásahu do struktury oprostit, ponechával vše volnému, uměle nehierarchizovanému plynutí. Xenakis stojí také za myšlenkou hudby jako architektury v pohybu a stojí na počátku směru, který je označován jako meta art²²². Přínos Karlheinz Stockhausena (1928–2007) nacházíme zejména v oblasti *polyuměleckých struktur*²²³ (Stockhausen ve své tvorbě nezřídka užíval rovněž prvky kinetismu²²⁴, významně také zasáhl do oblasti elektroakustické hudby). Zásadním přínosem pro oblast hudební tektoniky je jeho koncepce *momentové formy*.²²⁵

-
- posloupnosti, v níž existují alespoň dvě možné varianty přechodu mezi stávajícím stavem a následujícím krokem (ve smyslu posloupnosti). Výsledek přechodu z jedné zvukové události na druhou není determinován úplně, ale jen částečně. Můžeme de facto hovořit také o míře odhadnutelnosti, přičemž tu lze zvyšovat či snižovat.
- 222 Tento umělecký směr vychází z myšlenky, teoretického předpokladu, že podoba jakékoli struktury, jakéhokoli díla je za pomoci logických operací překóduvatelná do jiného způsobu vyjádření, převoditelná do jiného kódu, tedy že jakákoli struktura je převoditelná do libovolného druhu umění. Xenakis při konstituci myšlenkové základny tohoto směru vychází z vlastní zkušenosti při práci na své zásadní skladbě *Metastasis* (1954), kterou komponoval v době svého působení v architektonickém ateliéru Charlese-Édouarda Jeannereta (1887–1965), známého jako Le Corbusier.
- 223 Mj. ve skladbách *Harlekin*, *Helikopter Streichquartett* ad.
- 224 Kinetismus je umělecký směr, který syntetizuje různé druhy umění s prvkem pohybu. Nejvíce projevů syntézy nacházíme v propojení výtvarného a hudebního umění. Děje se tak zejména prostřednictvím pohybových a rytmických segmentů, přičemž to nejsou jediné vnitřní vazby mezi zúčastněnými druhy umění. Rozpohybování tvarů, jejich střídání a přeměna v čase i prostoru, spojená se změnami barev, to vše v těsném propojení s hudbou vytváří pomyslnou „melodii tvarů“. „Ke skutečné audiovizuální syntéze došlo až v díle architekta Zdeňka Pešánka (1896–1965), zřejmě i díky spolupráci se skladatelem a klavíristou Erwinem Schulhoffem (1894–1942), ve druhé polovině 20. století, potom např. v díle Pierra Schaeffera či u sovětských kinetistů (první výstava skupiny Pohyb v Moskvě 1964). Realizačně nejdál pokročilo spojení Schaefferova robota Cyps I s Bejártovým baletem v Rytmičných etudách.“ (Dušan Konečný, „K současnému stavu a perspektivám kinetismu a umění nové reality u nás“. *Acta scaenographica*. 1966, č. 11, s. 212–18) Hlavní přínos kinetismu bychom mohli označit termínem muzikální výtvarná kompozice, výtvarná či objektová melodie.
- 225 Koncept představil nedlouho po provedení své elektronické skladby *Kontakte*, realizované ve dvou částech v roce 1958 (*Kontakte a*) a 1960 (*Kontakte b*) v Západoněmeckém rozhlasu (WDR). Stockhausen zpochybňuje „tradiční, dramatickou“ formu s expozicí, stupňováním, provedením, vrcholem a finále

Stockhausen v ní relativizuje měřítko vnímání časových proporcí jak z hlediska obecně časového, tak z hlediska metrrytmického.²²⁶ Moment je pokusem o formu negující psychologické vnímání a prožívání času. Více následných momentů, které jsou vázány jednou či více vlastnostmi, označuje jako *Momentgruppe*.²²⁷ Obecně pak prosazuje koncept tzv. *polyvalentní formy*,²²⁸ která v rámci celkové struktury syntetizuje uzavřené substrukтуры, tvořené na podkladě tradičního harmonického, melodického či formového myšlení, a otevřené substrukтуры, tvořené proměnnými, nezřídka principem náhody utvářenými procesy. Stockhausen ve své tvorbě dosáhl rovnováhy mezi tónovým materiálem a jeho vlivem na strukturu a obecnými zvukovými prostředky a jejich

a exponuje myšlenku otevřené formy (také okamžitá forma, momentová forma či neuzavřená forma), kdy určitá skladba není koncipována tak, aby musela být sledována od začátku do konce, aby byla pochopena jako celek, ale kdy je „každý okamžik oním centrem [zájmu a pochopení – pozn. T. K.], spojeným se všemi ostatními, centrem, které může existovat samo o sobě“. (Karlheinz Stockhausen. *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1963, s. 189–210. Z německého originálu přeložili Eva Hermannová a Vladimír Lébl. In: Eduard Herzog (ed.). *Nové cesty hudby*. Praha: Supraphon, 1969, s. 248) Zároveň hovoří o nových formách, u kterých „nelze v žádném okamžiku předvídat budoucí vývojový směr; které vždy již začaly a mohly by takto neohraničeně pokračovat [...]. Formy, v nichž nemusí být jednotlivý okamžik částí celého průběhu, částicí odměřeného trvání, ale v nichž soustředění na ono ‚ted‘ – na každé ‚ted‘ – vytváří shodné kolmé stříhy, příčně protínající horizontální pojetí času až do ‚ne-času‘ (Zeitlosigkeit), který nazývám věčností; věčností, která nezačíná na konci času, nýbrž je dosažitelná v každém okamžiku.“ (*Tamtéž*, s. 255)

- 226 Relativizuje perspektivu vnímání hudebního času. Svým experimentálním přístupem k hudbě Stockhausen zkoumá nejen flexibilitu estetických kategorií a hranic v souvislosti s lidským myšlením a vnímáním, ale zkoumá také psychologické a akustické možnosti a aspekty strukturace zvukového materiálu v souvislosti s recepcí, zároveň však s dosud obecně platnými zákony strukturace a výstavby.
- 227 Trvání momentu je pouze jednou z jeho vlastností. Moment může být libovolně dlouhý. Z hlediska formy pak může být tvarem (individuálně), strukturou (v rámci vztahu dvou momentů – pozn. T. K.) nebo směsicí obou. Z hlediska časového průběhu může být moment stavem (staticky), procesem (dynamicky) nebo kombinací obou. (*Tamtéž*, s. 256)
- 228 Karlheinz Stockhausen. *Texte zur Musik. Band 1*. Hrsg. Dieter Schnebel. Köln: M. DuMont Schauberg, 1963.

vlivem na strukturu. Dosáhl tak jejich izomorfního²²⁹ vztahu, jejich rovnovážné symbiózy.

Mohli bychom pokračovat ve výčtu dalších autorů, jejich kompozičních metod a konceptů, včetně jejich teoretických reflexí. Mohli bychom zmínit např. aplikaci *teorie množin* na oblast tónových výšek, jak ji v rámci svého kompozičního jazyka i analytické metody užíval Allen Forte²³⁰ (1926–2014), princip aplikace *číselných systémů a posloupností* (Fibonacciho řady, principu matic apod.) v díle Luigiho Nona (1924–1990), Györgye Ligetiho (1926–2003) a dalších, princip strukturace pomocí barevné a sonické složky struktury v díle Witolda Lutosławského (1913–1994), Krzysztofa Pendereckého, Horația Rădulescu (1942–2008) a zejména potom *spektralistů*, mj. Gérarda Griseyho (1946–1998), Tristana Muraila (* 1947) a dalších, aplikaci *teorie her*, *teorie informace*, *teorie chaosu*.²³¹

Do českého prostředí vnesl inovativní a inspirativní podněty²³² např. Zbyněk Vostřák (1920–1985), který chápe hudební tvar jako jakýkoli zvukový impuls, zvukové dění narušující ticho. V teoretické reflexi²³³ objasňuje stratifikaci tvarů, tvarových principů, které odpovídají způsobu rozrušování plochy ticha.²³⁴ Vladimír Lébl (1928–1987), jeden z nejvýraznějších

229 Izomorfismus je zobrazení mezi dvěma matematickými strukturami, které je vzájemně jednoznačné (bijektivní) a zachovává všechny vlastnosti touto strukturou definované. Jinými slovy: každému prvku první struktury odpovídá právě jeden prvek struktury druhé a toto přiřazení zachovává vztahy k ostatním prvkům. O izomorfismech je možno mluvit mezi množinami, algebraickými i relačními strukturami, grafy, modely, metrickými i topologickými prostory a mnoha dalšími strukturami. Pokud takové zobrazení existuje (tedy struktury jsou izomorfní), mají obě množiny zcela totožné vlastnosti, takže rozdíl mezi nimi je pouze formální a nepodstatný (z hlediska příslušné teorie). Zdroj: „Izomorfismus“ [online]. *Wikipedie, otevřená encyklopedie*. 2018 [cit. 8. 11. 2017]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Izomorfismus>.

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

231 Reflektované mimo jiné i v českém prostředí. Viz Vladimír Tichý. „Chaos a hudba“. In: *Živá hudba XIV*. Praha: AMU, 2005, s. 147–178.

232 Ať již v podobě konkrétní tvorby, či v podobě hudebněteoretických reflexí.

233 Mj. „Kapitoly z hudební poetiky“. In: Vladimír Lébl (ed.). *Sborník Konfrontace*, č. 1. Praha: Supraphon, 1969; či Zbyněk Vostřák. *Dokumenty 1961–1971 (vlastní texty, studie a analýzy druhých, hlasy kritiky)*. Sborník, rukopisy v pozůstalosti Z. Vostřáka.

234 Vostřák rozlišuje tvar statický (klid), kinetický (pohyb) a rytmický (členitost). Důležitou vlastností individualizované formy je pro Vostřáka užití

českých hudebních vědců, prosazuje nový koncept,²³⁵ jehož základem jsou zvukový objekt²³⁶ a grupa²³⁷. Oba tyto typy tvarů dále rozeznává v základní a syntetické podobě. Jednoduché a složené objekty a grupy tak podle Lébla tvoří individualizovanou podobu každé hudební struktury. *Kinetické pojetí* metrorhythmické složky²³⁸ Vladimíra Tichého (* 1946) přináší řadu nových podnětů, pohledů na relaci struktury a času. Jeho pohled reflektuje i psychologický přesah nazírání na strukturu (*mez pohybové stagnace / diferenciace*²³⁹ apod.). Tichý vnímá hudební tkáň jako časově strukturovaný celek.²⁴⁰ *Kinetiku*²⁴¹ staví do přímé relace s tektonikou, resp. vymezuje jí tektonickou úlohu.²⁴² Strukturu celkově nahlíží prizmatem *hierarchie* (mj. viz jeho *hierarchické a symetrické souzvuky*,²⁴³ *harmonické pole*,²⁴⁴ *modalita*²⁴⁵ ad.). Ve svých reflexích hudebních struktur se nebojí interdisciplinárních přesahů. Pro hudební teorii obecně pak v souvislosti s analýzami hudebních

kombinace všech tří principů. Jejich kombinací je potom dána konkrétní, individualizovaná forma každé takto vzniklé struktury.

- 235 Vladimír Lébl. „Příspěvek k morfologii zvukové struktury“. *Hudební věda*. 1971, roč. 8, č. 1, s. 3–18; rovněž In: Vladimír Lébl (ed.). *Nové cesty hudby*, sv. 1–2. Praha: Supraphon, 1964 a 1970.
- 236 Lébl vychází z terminologie užívané v konkrétní hudbě (elektroakustická hudba). Zde se pracuje s termínem *l'objet sonore* (zvukový objekt). Tento termín začali ve výtvarné paralele jako první prosazovat surrealisté.
- 237 Termín převzatý z matematiky. V českém prostředí s ním výrazně operuje brněnská muzikologická a kompoziční škola (Kohoutek, Kapr, Piños). Původně se termín v souvislosti s hudební strukturou objevuje v Německu.
- 238 Vladimír Tichý. *Úvod do studia hudební kinetiky*.
- 239 *Tamtéž*, s. 18.
- 240 Čas samotný potom chápe jako faktor či entitu, která vymezuje rozměr struktury, její členění a uspořádání, interakci jednotlivých složek (vrstev) struktury, a v neposlední řadě jako to, co ovlivňuje hudební výraz.
- 241 Kinetika je hudebněteoretická disciplína reflektující jevy a procesy na úrovni časové mikrostruktury (hudebního rytmu, metra a tempa). Kinetika je však také samotnou náplní této disciplíny, samotným děním v oblasti na úrovni časové mikrostruktury.
- 242 Viz např. Vladimír Tichý. „Tektonická úloha kinetiky v Českých tancích B. Smetany“. *Hudební věda*. 1996, roč. 33, č. 1, s. 40–50.
- 243 Viz Vladimír Tichý. „Nehierarchické a polohierarchické melodické a harmonické útvary v klasicko-romantické harmonii jako faktor narušující tonální hierarchii“. In: Jaromír Havlík – Miloš Hons (eds.). *K aktuálním otázkám hudební teorie*. Praha: AMU, 2000, s. 76–89.
- 244 Vladimír Tichý. „Harmonické pole“. In: *Živá hudba XII*. Praha: AMU, 2003, s. 51–58.
- 245 Vladimír Tichý. „Modalita“. In: *Živá hudba VIII*. Praha: SPN, 1983, s. 117–191.

struktur přináší řadu konceptů z jiných věd (matematika, lingvistika, psychologie ad.). Vstřebává a v rámci hudebněteoretické problematiky aplikuje některé myšlenky Wittgensteinovy (mj. myšlenku rodových podobností), aplikuje teorii chaosu, teorii her, množin, *lingvistickou strukturaci* a *syntaxi* ad. Jan Kapr (1914–1988) přišel v rámci teoretické reflexe svého díla s konceptem *kompozičních konstant*.²⁴⁶ Kaprovi jde o uplatnění individuálních uměleckých znaků²⁴⁷ v rámci konceptu skladby. Tyto znaky mají vliv na celkovou tektonickou výstavbu díla,²⁴⁸ na jeho celkový tvar²⁴⁹ a zejména soudržnost. Ctirad Kohoutek (1929–2011) rozšiřuje svůj komplexní pohled na hudební styly²⁵⁰ reflexí vlastní skladebné metody, tzv. *projektové kompozice*²⁵¹, v jejímž rámci vnímá hudební dílo jako projekt.²⁵² Na základě reflexe inovací tvarovosti dílčích elementů zavádí také zcela novou terminologii (*element*, *fragment*,

-
- 246 Ve svém díle nachází (a od uvědomění si tohoto faktu zcela záměrně využívá) vlastní, opakující se kompoziční prvky a postupy. Tyto prvky tvoří osobité paradigma jeho kompoziční řeči, která je značně individualizovaná. Kaprovy konstanty můžeme tedy vnímat jako tektonické scelovací prostředky *sui generis*. Své poznatky reflektoval v monografii: Jan Kapr. *Konstanty. Nástin metody osobního výběru zvláštních znaků skladby*. Praha: Panton, 1967.
- 247 Tj. znaků určujících osobní výběr výrazových prostředků i způsob práce (skladatelské techniky).
- 248 Volba individuální strategie jejich užití a rozmístění ve skladbě.
- 249 Kapr hovoří o zvláštních typech zčásti individualizovaných forem – *rotační forma*, *forma matečná*, *konstrukční* apod.
- 250 Ctirad Kohoutek. *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*. 2. vyd. Praha: SHV, 1965. Vzhledem k době vydání jde o velmi přínosnou monografii reflektující hudbu západního okruhu a nejen tu.
- 251 Ctirad Kohoutek. *Projektová hudební kompozice*. Praha: SPN, 1969.
- 252 Pod tímto názvem Kohoutek uveřejnil svoji myšlenku a metodu vůbec poprvé. Bylo to v článku v brněnském *Opus musicum*: Ctirad Kohoutek. „Hudební dílo jako projekt“. *Opus musicum*. 1969, roč. 1, č. 7, s. 211–231. Kohoutek vidí celkovou podobu skladby jako určitý skelet (tímto termínem nahrazuje tradiční označení forma), který je tvořen dílčími, navzájem interaktivními částmi. Kohoutek neurčuje jednotlivým úsekům projektu konkrétní podobu. Neurčuje jejich styl, kompoziční způsob práce, tónový či harmonický materiál ani užití jiných prostředků. Zajímá ho projekt díla, určitý „stavební plán“, různorodost ploch, které jsou ve vzájemné interakci. Důraz klade Kohoutek na výsledný celek, který neztrácí ze zřetele ani při plánování detailu. Kohoutkova metoda projektové kompozice je metoda celostní. V rámci práce s ní dochází zároveň k analýze zamýšleného celku i k syntéze jeho dílčích projektovaných částí. Ve své podstatě je to tektonický plán díla, struktury. Kohoutek tak v souladu s progresivně orientovaným proudem hudební kompozice – po upuštění od tradičních

grupa, buňka). Terminologický a zčásti koncepční posun v pohledu na strukturu přináší Miloslav Ištvan (1928–1990) v podobě *metody montáže izolovaných prvků*.²⁵³ Do určité míry Kohoutkovu konceptu podobající se metoda pracuje s předem připravenými objekty,²⁵⁴ které metodou montáže řadí dle individualizovaného strukturního plánu do podoby konečné struktury skladby. Vzniklý celkový tvar považuje Ištvan za formu skladby.²⁵⁵ Hudební forma představuje pro Ištvana plasticitu časového průběhu, náležitou kontrastnost v řazení použitých hudebních struktur a objektů, plasticitu ve střídání napětí a uvolnění. Je to pro něj průběh informací (zprostředkovaných hudebně organizovaným zvukem) v čase.²⁵⁶ Z hlediska individualizované formy je pro něj určující zasazení tvarů do výškového prostoru a metrorytmického kontextu.²⁵⁷ Ivo Medek (* 1956) nalézá v hudbě obecný princip společný všem typům hudebních struktur. Je jím proces a aplikace tohoto principu – procesualita.²⁵⁸

formových schémat – nachází konzistentní a relevantní způsob tvorby konkrétní individuální formy pro každou konkrétní kompozici.

- 253 Miloslav Ištvan. *Metoda montáže izolovaných prvků v hudbě*. Praha: Panton, 1973.
- 254 Ištvan upouští od označení motiv, téma, dokonce i od obecnějších označení jako část či díl apod.
- 255 Přičemž rozlišuje ještě formu na velmi obecné úrovni, kterou je pro něj de facto jakékoli zvukové dění odlišující se od ticha, resp. hudební dění probíhající na podkladu ticha.
- 256 Miloslav Ištvan. *Poznámky k soudobé hudební formě a rytmu*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2000, s. 4.
- 257 Resp. metrorytmická podoba objektů je pro Ištvana jedním z parametrů určujících formu a podobu tvaru z hlediska jeho celkové zvukové hutnosti či hustoty faktury. Zároveň tím však má na mysli zvukovou tkáň, zvukový (a stavební) materiál obecně. Ištvan v této souvislosti hovoří, podobně jako např. Iannis Xenakis, o *zvukové mase*. Karel Janeček užívá pro tuto podobu materiálu označení zvukový proud.
- 258 Ivo Medek. *Úvod do procesuality jako komplexní kompoziční metody*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 1998. Medek vidí tento princip jako obecný a využitelný ve všech typech struktur pracujících s rozměrem času. Poukazuje na to, že percepční cestou je v současné době prakticky nemožné rozlišit struktury, které vznikly přísnou a komplexní organizací tónového materiálu, a struktury vzniklé náhodnými procesy (*Tamtéž*, s. 7). Podle něj to dokazuje, že se oba principy vyčerpaly. Svou teorii odvíjí od základního přírodního principu – procesu. „Vše se vyvíjí od jednoduchého směrem k dokonalejšímu a po dosažení jistého kulminačního bodu zase zpět ke stále jednoduššímu, obvykle s následným přechodem do jiné kvality, podstaty a formy existence.“ (*Tamtéž*, s. 7)

Proces vymezuje v jeho elementární podobě jako realizaci stálé změny necyklického charakteru, probíhající v reálném a sledovatelném čase,²⁵⁹ na určitém elementu struktury, čímž je způsobena také kontinuální proměna informace.²⁶⁰ Proces tvorby je naopak syntézou těchto procesů v jednotlivých substrukturních vrstvách. Každý proces je následně vymezen strukturou²⁶¹, vlastnostmi²⁶² a náležitostí k určité skupině.²⁶³ Procesy následně třídí dle několika kritérií (tříd). Proces vymezuje dle jeho: charakteru (procesy vnější a vnitřní); uzavřenosti; celistvosti; laminarity a turbulentnosti;²⁶⁴ významnosti (globální a lokální); konstruktivnosti, destruktivnosti a neutrality; příbuznosti a složenosti.²⁶⁵ Pokusme se nyní připomenout a zobecnit některé archetypální, novodobé či aktualizované tektonické principy a vyvodit z nich možnosti či zákonitosti obecné dynamické strukturace hudebních struktur.²⁶⁶ Pravděpodobně jedním z nejstarších hudebních principů vůbec je *princip opakování*. Obecně vede ke stabilitě struktury, k periodicitě, centricitě a k hierarchii. Na principu prokládaného opakování vznikala a vzniká

259 Zde myšleno z pohledu příjemce.

260 *Tamtéž*, s. 12.

261 Strukturou procesu se rozumí jeho tři fáze (fáze inicializační, fáze vlastního působení a dezintegrační fáze).

262 Vlastnostmi procesu rozumí Medek jeho délku, poznatelnost, sledovatelnost, očekávatelnost a rovnoměrnost vývoje procesu.

263 Dále jej vymezuje kvantitativní stránkou (délka, počet procesů), kvalitativní stránkou (typický rys vývoje procesu v čase s parametrem vztahu mezi předchozím a následujícím stavem procesu pozměňované hudební struktury) a hierarchickou stránkou.

264 Laminární proces je takový, který svým průběhem neovlivňuje procesy okolní; turbulentní proces je takový, který svým průběhem ovlivňuje okolní procesy.

265 Dále procesy člení dle jednotlivých složek struktury, tedy na procesy melodické, rytmické, tempové, témbrové, dynamické, procesy nárůstu a poklesu masy zvuku, tvarové procesy. Specifické postavení v rámci třídění procesů zaujímají dle Medka procesy ovlivňující formu struktury, dále metaprocesy rozdělené dle jejich uplatnění ve sféře hudby a mimo tento prostor.

266 Učiníme tak bez nároku na komplexnost a systematickou čistotu, protože variabilita a množství principů jsou tak rozsáhlé, že jsme v rámci této práce schopni pojednat vždy jen dílčí, více či méně reprezentativní část těchto principů. Pro doplňující poznámky k tomuto tématu viz Tomáš Krejča. *K tektonickým principům hudby 20. a 21. století*. Magisterská práce. Praha: Hudební a taneční fakulta Akademie múzických umění v Praze, 2011.

celá řada ustálených podob forem²⁶⁷ a skladebných principů, včetně některých soudobých²⁶⁸. Princip opakování mj. umožňuje lépe se soustředit na časovou složku struktury, její výstavbu, způsob její artikulace a jejího působení.²⁶⁹ Princip *rotace* přináší změnu pořadí elementů podílejících se na utváření konkrétní posloupnosti, struktury či na realizaci určitého principu.²⁷⁰ Princip *adice* vychází z postupného přidávání prvků k jádru, které je tvořeno určitou konstelací elementů substruktury.²⁷¹ Rozlišit můžeme adici vertikální²⁷², horizontální²⁷³ a kombinovanou²⁷⁴. Po změně strukturačního paradigmatu cca na přelomu 19. a 20. století, zaměřeného v evropském prostředí po podstatnou část svého vývoje především na práci s tónovými výškami a na jejich organizaci, je skladateli opět hojně používán.²⁷⁵ Aditivní princip mj. narušuje tradiční poměrový, nejčastěji metroritmický systém, pracuje s nepravidelnými

267 Je to mj. písňová forma, rondo, sonátová forma větná; z oblasti kompozičních metod a technik potom např. *tematizace* a *detematizace*.

268 Např. rekontextualizace. O tomto principu viz níže.

269 To je mj. důvodem, proč tohoto principu hojně využívá např. i *minimal music*.

270 Nejde tedy o jejich změnu. Představíme-li si např. posloupnost písmen A B C D, první rotací bude podoba B C D A.

271 Reflexi adičního principu nalezneme například u Jozefa Kresánka (1913–1986) v jeho *Tektonice* (Jozef Kresánek. *Tektonika*. Bratislava: ASCO, 1994). Jde o princip velmi starý a hojně rozšířený. Svědčí o tom např. některé projevy přírodních národů. Zejména z Afriky velmi dobře známý princip aditivní rytmiky, který nalezneme i v oblasti Blízkého východu, je dodnes velmi živý.

272 Jde o princip souzvukového rozšiřování a zahušťování, vedoucí později až k témbrovosti. V případě obousměrné horizontální adice můžeme hovořit o obalování.

273 Horizontální (lineární) adice představuje de facto melodický, popř. polymelodický proces. Jde o princip melodického, popř. i rytmického, harmonického či syntetického obohacování posuzovaných struktur v rámci vývoje v čase a obohacování prvky ve směru lineárním. V této souvislosti můžeme hovořit také o principu rozvíjení z jádra. Rozvíjení z jádra staví na základu adičního principu. Nově přidávané prvky (horizontálně i vertikálně – princip obalování) se vždy přiřadí až po exponování podoby základního tvaru substruktury (jádra) a k němu přidaných následných vrstev. Více viz pozn. č. 300.

274 Vzniká uplatněním obou předchozích typů např. v podobě paralelního vícehlasu nebo principu gradace formou narůstání zvukové masy.

275 Jeho obliba narůstá mj. i vlivem globalizace, etnologických vlivů, fúzí směrů, žánrů a stylů ad.

a iracionálními metrorytmickými poměry²⁷⁶. Charakteristická je pro něj také polypásmovost, vrstevnatost.

Princip *proporcionality* znamenal pro rozvoj hudebního myšlení zásadní zlom. Výrazným způsobem ovlivnil²⁷⁷ lidské vnímání, tvorbu i interpretaci. V hudebních strukturách nacházíme jeho otisk prakticky od počátku tvorby. Zasáhl v podstatě do všech složek struktury²⁷⁸ i do vyšších celků – metastruktur. Princip *proporcionality* vytvořil určitý rastr, kterému podléhaly prakticky všechny elementy a procesy v rámci struktury. Vytvořil tak síť vnitřních proporčních vztahů, vytvořil určitou hierarchii. To zároveň umožnilo vnímat zdánlivě různorodé konstelace a jevy stejným či velmi podobným způsobem a tyto konstelace a jevy následně jednotně interpretovat. Ne nadarmo se Arnold Schönberg (1874–1951) v rámci postulování svých myšlenek o atonalitě odpoutává nejen od vztahovosti mezi jednotlivými tóny²⁷⁹, ale také od principů tematismu, vycházejícího z proporčního uvažování v rámci korelace mezi jednotlivými tematickými plochami, a narušuje rovněž proporčnost v rámci metriky a rytmiky, již často artikuluje iracionálními poměry²⁸⁰. Podstatnou vlastností principu *proporcionality* je jeho psychologický parametr. Díky němu vykrytalizovaly mnohé formy do podoby, ve které je známe dodnes, mj. díky principu psychologické proporčnosti byly rozvíjeny gradační plochy, stanovovány jejich vrcholy apod. Narušením tohoto principu a jeho negací posunem k individualitě

276 Adiční princip nebyl a není vždy v souladu s principem *proporcionality*, který měl velký vliv na rozvoj zejména evropské hudební řeči.

277 Posilován zpočátku nejrozličnějšími náboženskými a filozofickými učenými, teze, doktrínami a dogmaty.

278 Proporční systém ovlivnil metriku, rytmiku, zčásti také způsob organizace tónových výšek, rozsahy (sub)struktur co do délky; ovlivnil také způsob strukturační a formování na všech hierarchických úrovních struktury. Vše bylo vyjádřeno v určitých proporcích, vycházejících ze vzájemné vztahovosti, nastavené dle proporcí jednotlivých segmentů tvořících příslušnou (sub)strukturu a zároveň dle přirozených a přírodních poměrů, blízkých lidskému chápání a vnímání, tedy na základě jevů a situací prožívaných v běžném životě, např. střídání délky dne a noci, poměr práce a odpočinku, poměr nádechu a výdechu, chůze, tepu srdce apod.

279 Svým způsobem dané mj. rovněž proporčně – vztahem půl- a celých tónů.

280 Iracionální poměry chápeme ve smyslu matematické definice, tedy jako vztahy, které nejsou vyjádřitelné poměry čísel z množiny přirozených čísel.

a dynamičnosti struktur dochází k (a)percepční nejistotě, k narušení percepčních strategií, vzorů.²⁸¹

Princip *hierarchie* je principem uplatňujícím se prakticky v každé struktuře. Ostatně již slovo struktura, jak jsme jej poznali a definovali, je z našeho úhlu uspořádáním hierarchickým.²⁸² Limity nenalzáme ani tak v samotném materiálu a způsobu jeho organizace či artikulace, ale v limitech lidské psychiky, která za určitých podmínek (např. rychlost, s jakou je struktura interpretována²⁸³ a vnímána, posluchačská zkušenost, prostředí ad.) bude vždy, alespoň na dílčí hierarchické úrovni dané struktury, vnímat určité elementy centricky, tedy hierarchizovaně. Hierarchie může být vytvářena mnoha způsoby. V našich úvahách jsme již na problematiku hierarchie narazili. Bylo tomu tak v souvislosti

281 To je pochopitelně výrazný prvek a posun v inovaci a rozvoji strukturační i struktur samotných. Na druhou stranu ale takový přístup předpokládá rovněž vývoj v oblasti psychických a psychologických schopností recipienta tak, aby se nevytratila komunikační schopnost dané struktury. Zejména v tomto parametru narážíme u některých soudobých struktur na problém jejich (a)percepce a následného zaujímání kritického postoje (soudu) k těmto strukturám.

282 Takovou situaci známe i z běžného života. De facto v žádném společenství či uskupení se nedaří dosáhnout rovnocenného postavení všech „prvků“ v rámci struktury. Dokonce ani v přírodě tento jev neshledáváme. Dosáhnout zcela nehierarchického uspořádání je prakticky nemožné (zde se rozcházíme s Karlem Risingerem, který rozlišuje i struktury nehierarchické. Máme za to, že v případě hudebních struktur přistupujeme ke struktuře principiálně hierarchicky. Otázka rozlišení [ne]hierarchické struktury je otázka nastavení rastru pro posuzování každé konkrétní struktury).

283 Empiricky je doloženo, že při dostatečně nízké rychlosti interpretace určité struktury vnímá mysl recipienta vztahy mezi tóny či substrukturami tonálně, tedy dokáže je centricky hierarchizovat. Z podobné vlastnosti vychází také např. schopnost vnímat a „slyšet“ latentní harmonii či latentní vícehlas. Obráceně potom jednoznačně tonální hudba zahráná dostatečně rychle může působit netonálně, nehierarchicky. Velkou roli hraje také posluchačova zkušenost a celkový kontext, do kterého je struktura zasazena. V této souvislosti vzpomeňme již okřídlený výrok Igora Stravinského z knihy rozhovorů s Robertem Craftem: „Já dnes například slyším tonálně celou první větu Webernovy Symfonie (nejen to proslulé místo v c moll) a melodicky ji asi každý slyší tonálněji než před dvaceti lety.“ Igor Stravinskij. *Rozhovory s Robertem Craftem*. Z angl. originálů sestavil a předml. napsal Ivan Vojtěch, přeložily Jarmila Fastrová, Eva Horová, Herberta Masaryková. Praha: Supraphon, 1967, s. 434.

s Karlem Risingerem (1920–2008), který rozlišuje hierarchii *centrickou*²⁸⁴ a hierarchii *distanční*²⁸⁵. Centrická hierarchie bývá spojována s *tonalitou*, distanční hierarchie je způsobem uspořádání tónového materiálu v rámci systému *atonálního*. O tonalitě jsme již hovořili mj. v souvislosti s tektonickými funkcemi.²⁸⁶ Vztahovost, kterou tonalita utváří²⁸⁷, má tektonický potenciál. Tato vztahovost jednotlivé prvky hierarchizuje, čímž z nich utváří strukturu, systém. Atonalita takovou vztahovost neguje, odmítá. Její prvky i substrukтуры jsou si (quasi) rovný. Pro vytvoření struktury proto musí nalézt jinou vztahovost, jinou formu této vztahovosti. V rovině teoretické a kompoziční se jí to zdařilo. Avšak jde zde rovněž o potřebu esteticko-filozofického posunu v myšlení a vnímání recipienta. Na tomto poli dosahuje atonální princip ještě stále ne zcela jednoznačných výsledků. Vedle těchto druhů hierarchie jsme již zmínili hierarchii proporční, stavící na nadřazenosti určitých struktur z hlediska jejich proporcí.²⁸⁸ Hierarchie může být v rámci struktury vytvořena na základě mnoha různých podnětů.²⁸⁹ Vždy jde o určitou míru preference prvku či vlastnosti, která je kladena do popředí zájmu proti prvkům či vlastnostem jiným, ostatním.

Dalším archetypálním principem je princip *gradace* a *degradace*. Prostředků, kterými může být tento princip konkretizován, je nepřeberné množství. Lze jej naplnit všemi složkami a parametry podílejícími se na existenci konkrétní struktury, lze jej dosahovat také psychologicky, kontextově atd. Jsou to principy, které vytvářejí kontinuální dynamický proces schopný modulace jednotlivých parametrů, čímž se stává struktura plastičtější, někdy též srozumitelnější. Je to také jeden z principů, který dokáže aktivizovat recipientovu pozornost, dokáže ho „vtáhnout do děje“. (De)gradace může probíhat lineární i nelineární

284 Tj. utvářenou na základě nadřazenosti určitého elementu (centra) a vztahovosti ostatních prvků k tomuto centru.

285 Tj. vyvozující svou strukturnost na základě přesné a nezaměnitelné alokace každého členu struktury (v tomto případě rozumějme tónové výšky), jeho přesné a nezaměnitelné pozice v rámci struktury.

286 Chápeme ji jako specifickou tektonickou funkci, k jejímuž dosažení vede centrická hierarchie. Zároveň tonalita centrickou hierarchii de facto konstituuje.

287 Tvoří ji na základě vazby elementů a substruktur na centrum.

288 Téma je důležitější nežli motiv, věta je důležitější nežli perioda apod.

289 Např. lze strukturu hierarchizovat na základě míry příbuznosti jejích elementů a substruktur či na základě počtu prvků, podílejících se na tvorbě substruktur, ad.

změnou. Gradace a degradace je také základním procesem v rámci již zmiňované procesuality, kterou ve své koncepci novodobé strukturační hudby tkáň postuloval Ivo Medek.

Velmi důležitým je pro tektoniku princip *expozice* a *evoluce*. Je to zásadní polaritní princip, rozhodující o statickém či dynamickém rozvoji struktury. Z hlediska historického vývoje můžeme považovat expoziční princip za starší, v soudobé hudbě se pak více prosazuje princip evoluční, vedoucí k celkovému dynamickému pojetí formy, později struktury jako celku, a tím i k její individualizaci.²⁹⁰ Na oba principy se váže několik dalších principů, funkcí, stavů a jevů. Jejich konkretizaci a příslušnost k jednomu či druhému principu zobrazíme v následující tabulce.

expozice	×	evoluce
klid	×	napětí
statika	×	dynamika
prezence	×	proces
identita	×	heterogenita
centričnost	×	modulace

Příslušnost jevů k principům expozice a evoluce.

290 Expoziční a evoluční princip vymezuje ve svém pojetí tektoniky také Karel Janeček (K. Janeček. *Tektonika: Nauka o stavbě skladeb*). Expoziční princip chápe jako uměle prodlouženou hudební přítomnost. S tímto Janečkovým pohledem se ztotožňujeme. Expoziční rozvíjení si můžeme představit jako osvětlování určitého objektu z různých úhlů a perspektiv. Poznáváme jeho podobu a tvar dokonale ze všech možných stran často i v rámci měnícího se kontextu. V rámci expozičního principu výstavby je moment „ted“ prodloužen, jeho trvání není pouhým průsečíkem časové osy v libovolném místě, ale pásmem, časově ohraničeným dle podoby struktury a kontextu. Opakem je potom princip evoluční, který Janeček chápe jako úzce omezený rozsah hudebního „ted“. Evoluční a expoziční princip se mohou v rámci struktur uplatňovat zároveň. A to v rámci různých podob substruktur, dílčích částí struktury nebo např. v jednotlivých podobách a průbězích vrstev, tvořících danou strukturu. Střídání a vzájemný vztah evolučních a expozičních úseků v rámci struktury vytvářejí specifickou homeostázu signifikantní pro každou ze struktur, zároveň potom tuto strukturu individualizují. Jejich dialektika je pro strukturu důležitá. Umožňuje zachovat a navozovat vnitřní dynamické síly struktury.

Princip *tematismu* byl tradičním způsobem a smyslem struktura²⁹¹, kompoziční metodou, založenou na práci s určitým tvarem, s jeho podobou, nesoucím svébytný hudební význam pro danou strukturu. Přesvědčuje nás o tom i analytický způsob práce v rámci zkoumání dřívějších struktur, v rámci kterých se obvykle snažíme hledat právě téma (témata), jeho podobu a uspořádání ve struktuře, jeho relace a svébytnou hudební významovost, určující celkový tvar, podobu a působení struktury. Téma bylo hierarchicky nadřazené ostatním substrukturám. Díky ustáleným principům práce s tématem, resp. s tématy, vykrystalovala celá řada hudebních forem.²⁹² Tematismus syntetizuje de facto všechny předchozí zmíněné tektonické principy, zároveň se stal jejich náplní.

Některé novodobé tektonické principy se v modifikované podobě uplatňovaly i ve strukturách hudby dřívější. Při konkretizaci a přibližování těchto principů se na některých místech přidržíme terminologie

291 Na mezo- a makroúrovni hudební struktury.

292 O tematismu píšeme v minulém čase. Je to samozřejmě zčásti nadsázka. I dnes vzniká celá řada struktur založená právě na principu tematismu. Je ovšem pravdou, že již mnohokrát zde skloňovaným procesem dynamizace a individualizace struktur jsou tradiční práce s tématem a princip tematismu v soudobých strukturách opouštěny a postupně nahrazovány principy jinými. Zajímavým způsobem to dokládá výrok Bohuslava Martinů: „Téma je záhadná věc; často záleží na náhodě, dané dispozici. Nejlépe, aby nás to nemýlilo, je nenazývat je téma vůbec. Je to jen složka většího materiálu. Můžete mít půltaktový prvek, s nímž stačíte na celou větu, a můžete mít dlouhé téma, jež je vyčerpáno ihned v začátku. Každé jeho ‚natahování‘ působí rušivě a ničí skladbu. Téma jen rytmické se může stát – přes všechno kouzlo a různé možnosti, jež poskytuje – neslýchaně monotónní a mechanické a rychle unaví.“ (Bohuslav Martinů. *Domov, hudba a svět*. Ed. Miloš Šafránek. Praha: SHV, 1966, s. 142) A dále: „Popsal bych to, jako když chceme shrnout pohled na širokou krajinu (celou) do našeho zraku. Dokud se nesoustředíme na určitý bod, detail, neuvidíme dohromady nic. Množstvím detailů rekonstruujeme konkrétně celou krajinu, a tak ji držíme a zakreslíme v paměti. Pomocí paměti pak můžeme doplňovat i jiné krajiny. Ale bude to vždy detail, z kterého vycházíme, a který naši pozornost fixujeme. Přestože v našem zorném úhlu je viditelný celý prostor, vidíme efektivně pouze onu část, na niž upínáme svou pozornost; vše ostatní, po stranách, je jaksi vizuálně domyšleno (zvyk, paměť, zkušenost). Klade se tedy otázka, zda můžeme vůbec obsáhnout celek jako takový nebo zda sestavujeme části dohromady mentálně.“ (*Tamtéž*, s. 128–129)

prosazované brněnskou skladatelskou větví²⁹³. Opírat se budeme zejména o dvě jejich monografie, zabývající se problematikou řádu v hudební kompozici²⁹⁴

Důležitým je z tohoto úhlu pohledu princip *restrikce*, tedy princip určitého omezení (výběru).²⁹⁵ Výběr prostředků provádí bez výjimky každý skladatel, každý interpret a ve své podstatě každý recipient. Strukturní restrikcí²⁹⁶ bylo např. užívání konsonancí a disonancí. Restrikcí tónového materiálu spatřujeme např. v dobové modalitě²⁹⁷. Dalších způsobů restrikce nalézáme desítky.²⁹⁸ Zvláštním, velmi starým příkladem může být např. kamenný čtverec nalezený při vykopávkách na jedné ze stěn domů v Pompejích.²⁹⁹ Slova na něm vytesaná dávají dohromady smysluplnou větu. Smysl restrikce je v tom, že tato slova jsou omezena na konkrétní počet písmen, v metastruktuře jde navíc o fraktální³⁰⁰ uspořádání, které je navíc symetrické podle všech os symetrie.

293 Alois Piňos (1925–2008), Arnošt Parsch (1936–2013), Jaroslav Šťastný (* 1952), Ivo Medek (* 1956) ad.

294 Zmíněnými monografiemi máme na mysli tituly: Arnošt Parsch – Alois Piňos – Jaroslav Šťastný. *Transference hudebních elementů v kompozicích současných skladatelů*. Brno: JAMU, 2003; a dále Ivo Medek – Alois Piňos. *Řád hudební kompozice a prostředky jeho výstavby*. Brno: JAMU, 2004.

295 Ať už se jedná o omezení hudebního materiálu samotného (např. výběr tónových výšek), skladatelského způsobu práce (tedy organizace tohoto materiálu), či omezení, resp. restrikce jiného způsobu (např. instrumentační...).

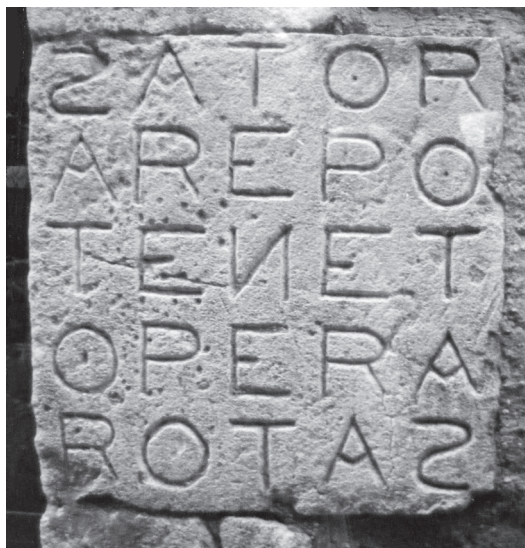
296 Vycházely z dobových estetických a psychologicko-akustických požadavků. Povinnost užití konsonance (tedy určitého výběru souzvukových intervalů) na těžkých dobách je dostatečně výmluvným příkladem.

297 V užívaných tónových výběrech, např. církevní (středověké) mody.

298 Mj. restrikce v oblasti souzvukové (např. v podobě akordického systému), v oblasti vztahové (různé typy hierarchií), v oblasti metrorytmičké (např. poměrný délkový systém), v oblasti tematické (např. některé monotematické skladby L. van Beethovena, B. Smetany, M. Ravela a mnoha dalších), omezení formou (např. *Umění fugy* J. S. Bacha), restrikce v podobě vazby na konkrétní účel, situaci ad.

299 Známe ho ale rovněž z egyptských vykopávek, ze starého Říma, a dokonce i z Afriky. Slova v něm obsažená dávají dohromady větu, jejíž význam bychom mohli volně přeložit jako: „Velký vládce drží naše díla“. Ve volném výkladu by to tedy mohlo znamenat např. něco jako „Ať Bůh žehná našemu dílu“.

300 „Termín fraktál použil poprvé matematik Benoît Mandelbrot v roce 1975. Označuje jím, zjednodušeně vyjádřeno, geometrický objekt, který je soběpodobný. Znamená to, že pokud daný útvar pozorujeme v jakémkoli měřítku či rozlišení, pozorujeme stále opakující se určitý charakteristický tvar (motiv, strukturu).“ (zdroj: „Fraktál“ [online]. *Wikipedie, otevřená encyklopedie*.



Kamenná deska z Pompejí.

V soudobé hudbě nalezneme rovněž celou řadu projevů restrikce. Brzy po změně strukturně-percepčního paradigmatu³⁰¹ bylo určité restrikce ve smyslu způsobů artikulace nově pojímaného hudebního materiálu zapotřebí. S „pádem nadvlády“ tonality se naplno rozvinuly stavební a strukturní možnosti hudebního materiálu, které se jevily být až bezbřehými. Velmi záhy se tak začala projevovat potřeba organizačního a stmelujícího principu. Arnold Schönberg (1874–1951) tak kolem roku 1920 dospívá k formulaci dodekafonické metody organizace tónového materiálu.³⁰² Anton Webern posunul dodekafonickou metodu ještě dále

2018 [cit. 15. 11. 2018]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Frakt%C3%A1l>). Příkladem může být např. struktura vločky, v hudbě může jako triviální příklad sloužit např. velká třídílná písňová forma da capo (A–B–A) s vnitřním členěním (a–b–a, c–d–c, a–b–a).

301 Cca přelom 19. a 20. století.

302 Snad ještě o něco dříve se svými projevy hlásí ke slovu také novodobá modalita. Každý z těchto způsobů samozřejmě pracuje na jiné bázi, s jiným typem restrikce. Zatímco Schönberg omezuje materiál a strukturu pevným a neměnným pořadím tónů všech dvanácti (půl)tónů v rámci řadové organizace, modalita pracuje s a priori daným výběrem tónů, jehož podoba a následné zpracování závisí čistě na preferencích skladatele.

směrem k *sérijní* (*seriální*) metodě kompozice³⁰³. Ta intenzifikuje přímou kontrolu skladatele nad utvářením struktury do nejmenšího detailu, jeho vliv na organizaci materiálu (složek) struktury a zároveň intenzifikuje i jeho zodpovědnost za strukturu jako takovou. Každý skladebný směr, který se v hudebním vývoji samostatně vymezuje, stojí vlastně na principu restrikce, na principu výběru určitých prostředků z celkového hudebního universa; za všechny jmenujme např. *punktualismus* a *multiserialismus* vedoucí ve své vrcholné podobě až k tzv. *totální organizaci hudebního materiálu*³⁰⁴, dále např. *spektralismus* a další směry.

Princip *symetrie* můžeme chápat jako specifické užití restrikce. Symetrie se opět může projevovat na všech hierarchických úrovních, od parametrů jednotlivých elementů až po makrostrukturu. Může mít podobu horizontální, vertikální i kombinovanou. Velký sklon k užívání symetrie měl v historii např. W. A. Mozart (1756–1791) či J. S. Bach (1685–1750). Ve 20. století pracovala s principem symetrie velmi výrazným způsobem Druhá vídeňská škola a po ní pochopitelně mnozí další skladatelé. V českém prostředí jmenujme za všechny např. Miloslava Kabeláče (1908–1979)³⁰⁵ či například Petra Ebena (1929–2007)³⁰⁶.

Princip *vztahovosti* je velmi obecným principem, který se uplatňuje v každé struktuře. Je základní podmínkou existence struktury obecně, a to podmínkou *sine qua non*.³⁰⁷ V případě absence vztahovosti můžeme hovořit o náhodné konstelaci, sumě konkrétních entit či stavů. V hudebních kompozicích je poněkud obtížné se vztahovosti vyhnout.³⁰⁸ Každý hudební nebo i čistě zvukový projev je vždy konstituován nejméně dvěma vztah tvořícími parametry: vertikálním (tónovou výškou) a lineárním (časem). Nadto do procesu vždy vstupuje faktor (a)percepce. Z hlediska principu vztahu je vždy klíčovou otázkou, které prvky či

303 Pro práci s hudební tkání již nebylo třeba rovnoměrného odvíjení všech dvanácti jednotek (organizovaného systému tónových výšek). Rozhodující (závazné) bylo pouze jejich pořadí.

304 Průkopníci a pokračovateli těchto směrů byli zejména Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Olivier Messiaen a další.

305 Na principu symetrie založil mj. skladbu *Zrcadlení. 9 miniatur pro velký orchestr*, op. 49 (1963–64).

306 Mj. skladba *OKNA podle Marca Chagalla. Čtyři věty pro trubku a varhany* (1976).

307 Struktura, která není propojena vnitřními i vnějšími vztahy, není strukturou. Viz J. Mukařovský. *Studie z estetiky*.

308 Podobně jako např. u principu hierarchie.

substruktury se podílejí na jeho tvorbě, jakou podobu tento vztah má a na jaké hierarchické úrovni³⁰⁹ se odehrává.³¹⁰ Počátek 20. století do vztahovosti přinesl řadu změn. Některé tradiční vztahy byly narušeny, jiné typy vztahů byly konstituovány. Tento fakt se projevil zejména v individualizovaných strukturách, jejichž individualita spočívá mnohdy právě ve specifických vztazích mezi dílčími elementy napříč těmito strukturami. Míra potřeby kontroly a vlivu na jednotlivé typy vztahů kulminovala zejména v multiseriálních kompozicích. Vztah obecně může mít pochopitelně mnoho podob a parametrů, které se dají často určitým způsobem ovlivňovat. Může být navazován mezi více subjekty najednou, může mít určitou dobu trvání, může být vytvářen mezi prvky na různých hierarchických úrovních, může působit scelovacím i rozrušujícím způsobem atd. Brněnská skladatelská dvojice Piňos a Medek např. definuje typy vztahu³¹¹ jako: dominantnost–submisivnost (vztah je založen na principu nadřazenosti a podřazenosti), příbuznost, podobnost, kontrapozičnost (vztah je založen na principu protikladnosti entit), synergismus (účinek společného působení entit se umocňuje), indiferentnost (entity prvek vztahu nemají), komplementárnost (entity se vzájemně doplňují), konstantnost–proměnlivost.³¹²

V hudbě se často setkáváme se strukturami syntetickými. Jde o metastruktury, které jsou tvořeny dílčími substrukturami. Tyto struktury na sebe určitým způsobem reagují, často na sebe navazují. V takovém případě můžeme hovořit o (meta)principu *kontinuity*. Podoba spojování a návaznosti má vliv na celkovou podobu a vývoj dané struktury.³¹³ Toto propojení může mít několikero podob.³¹⁴ V souvislosti s principem

309 Tj. zda se odehrává v mikro-, mezo- či makrostruktuře.

310 Zejména v hudbě evropské byl celá staletí prosazován a rozvíjen vztah mezi tónovými výškami. Naproti tomu v jiných kulturách byl posilován a rozvíjen vztah např. tónových délek či témbrových projevů.

311 Principy, na nichž je vztah postaven.

312 I. Medek – A. Piňos. *Řád hudební kompozice a prostředky jeho výstavby*, s. 22.

313 Pomocí tohoto principu bychom mohli rozlišit např. strukturální rozdíly mezi číslovou operou a operou prokomponovanou, v soudobé hudbě bychom tomuto principu mohli přičítat např. rozdíl mezi strukturací v rámci neoklasicistních skladeb a podobou strukturace např. v rámci Stockhausenovy *Momentform*, Schnittkeho *hudební koláže* či Išťvanovy *metody montáže izolovaných prvků* apod.

314 Jde o podoby specifikované zejména principy: adice, prokomponovanosti, kombinatoriky, přehodnocení, překrývání a prostřídání (diskontinuity).

kontinuity je třeba si uvědomit, že evropské vnímání je nastaveno primárně vývojově, lineárně a kauzálně. Zejména kauzalita se bude do principu kontinuity značně promítat.

K subprincipům kontinuity: Výše jsme již zmínili princip prostého přiřazování (*adiční princip*), který se hojně uplatňoval zejména v hudbě staro- a středověké. Svou renesanci prožívá opět v hudbě soudobé. Opakem tohoto principu je princip prokomponovanosti, tedy spojení dvou substruktur či entit pomocí zvláštního přechodového pásma³¹⁵. V soudobých strukturách vede snaha o koncentrovanost struktury a její individualizovanost častěji k prostému přiřazování jednotlivých částí nebo kontinuální přeměně – procesu.

V rámci individualizace struktury je velmi často používán také princip *kombinatoriky*³¹⁶, který přináší princip de facto libovolné kombinace libovolných prvků, elementů či substruktur. Velkými průkopníky v této oblasti byli např. Alfred Schnittke (1934–1998)³¹⁷, u nás např. Miloslav Ištvan. Jako jeden z velké řady možných příkladů uvádíme počáteční takty skladby *Klavierstück IX* (1961) Karlheinz Stockhausena.³¹⁸

Ukázka principu volného přiřazování a tektonického zlomu.

Subprincipem kontinuity je také princip *přehodnocení*. Dochází k němu na základě elementu, faktoru či substruktury, který je společný dvěma či více strukturám s různými kontexty, s různým paradigmatickým

315 Jsou to např. mezivěty, spojky, spojovací oddíly, dílčí kódy, intermezza apod.

316 Jde o subprincip kontinuity.

317 Můžeme hovořit také o polystylivosti, mj. v případě Schnittkeho 1. symfonie (1969–1972).

318 Je tvořen dvěma základními kontrastními plochami, které jsou k sobě jen volně přiřazeny. První plochu vytváří ostinatě se opakující akord s postupně se snižující dynamikou. Druhá plocha je tvořena postupně se rozvíjející chromatickou řadou, jejíž každý tón má různou délku.

prostředím. Přehodnocením vztahovosti, funkčnosti a hierarchické úrovně společného elementu, faktoru či substruktury v rámci rozličných kontextů (paradigmatických prostředí) dochází ke spojení či napojení těchto kontextů, a tím ke kontinuitě vývoje celé kompozice.³¹⁹

Další podobou principu kontinuity je *překrývání*, při kterém dochází k nástupu rozvoje určité substruktury před koncem rozvoje substruktury předcházející.³²⁰ Poslední podobou principu kontinuity je princip *diskontinuitní* nebo též princip *prostřídání*, kdy dílčí substruktura na určitou dobu přeruší své rozvíjení, je nahrazena substrukturou jinou a teprve poté se původní substruktura navrácí, aby se dál rozvíjela či dokončila svůj průběh.

Princip *dostředivosti* je principem, který do struktury vnáší jednotící (paradigmatizační) prvek, prvek jejího scelování³²¹. Princip dostředivosti může mít v zásadě trojí podobu. Již výše jsme hovořili o schopnosti scelovat různorodé prvky u principu opakování.³²² Druhou podobou je vytvoření struktury vycházející z určité charakteristické konstelace, z charakteristického „matečního“ základu³²³. Ten je expozičně obměňován, jasně a zřetelně se však odráží v každém elementu, situaci či substruktuře, které vytváří celkovou podobu struktury. Které parametry se stanou matečním základem, je zcela na výběru skladatele. Brněnská skladatelská větev razí pro tento princip označení *multivariace*³²⁴. V našem pojetí užijeme raději zavedeného pojmu *derivate* (odvozování). Výsledný proces tedy označíme jako princip *derivate*³²⁵. Doplňme ho

319 Tento princip můžeme demonstrovat např. na diatonické modulaci. V tomto případě na sebe sice nenavazujeme dvě struktury, nýbrž dvě paradigmatická prostředí, ale v principu jde rovněž o přehodnocení funkce akordu společného oběma tóninám (víceznačnost akordů).

320 Tento princip představují např. fugové těsný.

321 Nebudeme v této souvislosti ještě hovořit o scelovacích prostředcích, jak jsme je naznačili v předchozí i této kapitole.

322 Tuto schopnost dobře známe např. z formy ronda.

323 Společný základ je tvořen určitou podobou jednotlivých složek či charakteristickými jevy uplatňujícími se v těchto složkách.

324 Tento termín nepovažujeme za nejvhodnější. Variace mohou evokovat obměnu, změnu, evoluci, nepodobnost. To by bylo přesným opakem toho, oč v tomto principu jde.

325 Derivate (odvozování) zde probíhá z onoho zárodečného, „matečního“ prvku. Je z něj odvozována jakákoli situace, podoba elementů či jakákoli substruktura v rámci takto utvářené struktury.

ještě principem *rozvíjení z jádra (obalování)*, které staví na základu adičního principu. Nově přidávané prvky (horizontálně i vertikálně) se vždy přiřadí až po exponování podoby základního tvaru substruktury (jádra) a k němu přidaných následných vrstev.

1)

Trumpet in Bb

Organ

Pedals

6

Tpt.

Org.

Ped.

(+ cca 2x)

Ukázka rozvíjení z jádra: Petr Eben. *OKNA podle Marca Chagalla. Čtyři věty pro trubku a varhany*. 1976. 1. věta *Modré okno*.

Třetí podobou principu dostředivosti je *sblížování rozdílných prvků* (substruktur) podílejících se na tvorbě celkové struktury. Piňos s Medkem k tomu píší:

„Kontrastní objekty, exponované nezřídka v krátkých úryvcích, se vzájemně přibližují a adaptují pomocí úprav tónových terénů, směrů a velikostí intervalů, časových délek, způsobů nástrojové hry, stylizace, obsazení atd. do podoby, v níž jsou některé poznávací znaky rozmělněny a kontrasty záměrně setřeny. Jiné vlastnosti a znaky dočasně zůstávají a zaručují tak určitou ozvláštněnost a rozmanitost materiálu, který se scelováním proměnil v relativně kompaktní masu. Z ní pak lze vytvářet nové tvary, avšak původní znaky a vlastnosti v ní zůstávají latentně zachovány. Jedním z momentů, který zcelování [sic] podporuje, může být okolnost,

že všechny výchozí objekty navzdory vši rozdílnosti mají něco společného, např. incipit.³²⁶

Principem, který v soudobé hudbě doznal značné intenzifikace, je princip *oscilace*. Je založen na kolísání (opakovaném přecházení) mezi dvěma libovolnými entitami, stavy, paradigmaty, procesy, tvary apod.³²⁷ Přečody mezi jednotlivými entitami v rámci oscilace jsou řešeny principem kontinuity, tak jak jsme jej poznali výše.³²⁸ Princip oscilace je často založen na ambivalenci. Díky tomu se dá např. velmi dobře stupňovat moment očekávání. Pokud jsou oscilující element či substruktura vystřídány jiným elementem či jinou substrukturou, které jsou díky zmíněné ambivalenci pro danou situaci a paradigma relevantní možností, pocit očekávání graduje.³²⁹ V soudobé hudbě element či substruktura, která se účastní tohoto prostřídání, nemusí být nutně pro toto prostřídání relevantní. Může se jí zúčastnit i entita zcela cizorodá.

Pokud na sebe dvě různorodé entity nenavazují, pokud stojí samostatně proti sobě, hovoříme o principu *kontrapozice*. V rámci kontrapozice se zpravidla uplatňují ostře kontrastní objekty.³³⁰

V principu *latence* jde o kompoziční skrývání (utajování) určité složky, elementů či substruktur, či naopak o jejich (a)percepční odhalování

326 I. Medek – A. Piños. *Řád hudební kompozice a prostředky jeho výstavby*, s. 31.

327 V dřívějších dobách jsme tento princip mohli zaznamenat např. jako oscilaci mezi tóninou dur a moll v rámci jedné skladby. Oscilací bylo také např. modální b rotundum a b quadratum, oscilace mezi modálním a dur-mollovým myšlením na přelomu 15. a 16. století apod. V soudobé hudbě můžeme oscilaci spatřovat např. v kolísání mezi tonalitou a atonalitou, kolísání v rámci rytmicko-metrických struktur, v kolísání charakteru souzvukových jednotek (harmonický versus témbrový charakter), kolísání mezi pevným formovým tvarem a procesem ad. U spektralistů můžeme spatřovat oscilaci např. mezi dvěma či více tónovými spektry.

328 Jako příklad bychom mohli opět použít Stockhausenův *Klavierstück IX* (viz příklad na s. 129).

329 Z dřívější hudby známe tento jev např. z lapidárního příkladu klamného spoje v klasické harmonii, kdy je harmonická oscilace mezi D a T narušena náhlým prostřídáním, náhlou substitucí, T za VI. stupeň, popř. ještě D za VII. stupeň, čímž nedojde ke kýženému rozvodu napětí do klidu, ale napětí je psychologicky stupňováno, gradováno.

330 Tento princip se uplatňuje i na makro- a metastrukturální úrovni. A můžeme dokonce hovořit o principu kontrapozice např. mezi fenomény řádu a chaosu.

a objevování.³³¹ Použití latence explicitně předpokládá existenci dvou rovin, dvou plánů. Vnější (zjevná) rovina musí splňovat parametr dostatečné recepční motivace, aby byl recipient motivován strukturu hlouběji zkoumat a objevovat (vnímat) rovinu vnitřní (skrytou). Princip latence může výrazným způsobem změnit uspořádání struktury z hlediska její hierarchičnosti.³³² Jako příklad latence můžeme uvést tektonický prostředek *motivizace* a *demotivizace*.³³³ Příkladem soudobé struktury využívající principu latence může být skladba *Tempus ex machina* (1987) Gérarda Griseyho (1946–1998). Ten záměrně pracuje s časově nerovnoměrně a nepravidelně utvářenými strukturami, které recipienta v prvotním dojmu zaujmou svou rytmickou strukturou a svou barevností. Teprve po delší době si recipient uvědomí, že podstatnou roli zde hraje ticho a jeho vnímání, prožívání. Potlačovanou (latentní) složkou je v této kompozici schopnost reálného vnímání času či alespoň metrrytmické pulzace. Nepravidelností, se kterou Grisey zcela vědomě pracuje na hranici schopností lidského vnímání, dosahuje „zmatení“ recipienta, dosáhne jeho dokonalé koncentrace a uvede jej do vnímání jednoho dlouhého hudebního „ted“. V této skladbě Grisey mimochodem dosahuje také zvláštního vnímání směru působení času. Při několikanásobném a koncentrovaném poslechu může posluchač získat dojem, že v určitých momentech běží čas retrográdně. Jde pochopitelně o čistě psychologický efekt. Souvisí to s vnímáním a artikulací prostoru. Zatímco ve výtvarném (zobrazivém) umění je prostor artikulován především perspektivou, v hudebním umění (časovém) je prostor tvarován především časem. Grisey mu se ale podařilo dosáhnout nejen dokonalé

-
- 331 Princip latence se objevuje např. ve spojitosti s latentní harmonií či latentním vícehlasem v rámci skladeb pro sólové neakordické nástroje. Utajovaným může být zcela libovolný element či jejich kombinace.
- 332 V souvislosti s principem latence odkazujeme také na myšlenku tzv. primárního komunikačního nosiče. Viz dále v textu pozn. č. 341.
- 333 Tento prostředek často používal např. Antonín Dvořák (1841–1904). V některém z vnitřních hlasů nechal, na pozadí znějícího tématu, opakovat určitý nenápadný prvek. Ten postupně rozvinul do podoby motivu či tématu a stálým opakováním jej nechal „vypnout na povrch“, až si jej recipient uvědomil jako skutečný motiv/téma. Dalším neustálým opakováním tohoto motivu se nakonec recipient motivu „nabažil“ a nastal tak proces demotivizace, tedy opětné postupné latence tohoto motivu.

artikulace prostoru časem, ale zároveň s časem pracovat³³⁴ prizmatem prostorové perspektivy.

Podstatou principu *rekontextualizace* a *transformace* je uvádění skupiny elementů či určité substruktury do stále drobně obměňovaného kontextu a obráceně, tedy neustálé drobné obměňování³³⁵ (transformace) některých elementů z této skupiny³³⁶ či substruktury v rámci jednoho kontextu. Tím je dosaženo změny struktury a jejího působení při relativně malých změnách. Tyto obměny mohou mít nepravidelný charakter. Často je tohoto principu užíváno v souvislosti s principem *transference* (přenosu) hudebních prvků, objektů či substruktur z jiných kompozic, struktur. Princip rekontextualizace hojně využívá např. Newyorská škola³³⁷.

V závěru našich úvah předkládáme pokus o vlastní definici hudební tektoniky, kterou vidíme jako způsob, jakým lze z hudebněteoretického hlediska reflektovat proměny hudebního jazyka soudobé hudby. Jak jsme již poznamenali – jde o otevřený proces, živý organismus, který nelze popsat ničím jiným než existencí a projevy tohoto samotného organismu. Každá, byť sebedokonalejší definice tak bude pouze dílčím, více či méně dokonalým a více či méně pravdivým odrazem skutečnosti, dílčí výsečí širokého pole fenoménu tektonika. Vzhledem k výše řečenému vymezíme tektoniku v několika dílčích rovinách, které navzájem tvoří syntetický obraz tohoto fenoménu.

Vymezení obecné

Hudební tektonikou rozumíme dynamický³³⁸ proces výstavby a artikulace hudební struktury, podobu, průběh a uspořádání tohoto procesu v čase a zvukovém prostoru. Tektonika vytváří a specifikuje prostředky výstavby, způsoby strukturace a působení tohoto procesu, jakož i vzniklé struktury samotné. Podobu a tvar dílčích ploch tektonika stanoví na základě obecných tektonických principů v nich uplatněných, nikoli na základě jejich hierarchizovatelné, strukturně svébytné významovosti.

334 Resp. nechat recipienta vnímat čas.

335 Mj. přeskupováním, úpravou tónového prostoru.

336 Či skupinu celou.

337 John Cage (1912–1992), Morton Feldman (1926–1987), Earle Brown (1926–2002), Christian Wolff (* 1934) ad.

338 Ve smyslu pohybu, procesuality, nikoli dynamický ve smyslu hlasitosti či intenzity.

Vymezení strukturační

Tektonika zkoumá individuální podobu hudebního proudu v jeho dílčích úsecích, plochách a vrstvách i jako celku, v libovolném časovém průřezu a rozsahu. Vnitřní uspořádání hudebního proudu nazírá z hlediska zkoumaných částí s ohledem na jejich důležitost pro proces vývoje a strukturaci tkáně, obecně potom s ohledem na jejich důležitost jako nosiče hudebního vývoje ve skladbě.

Předmětem zkoumání tektoniky je rovněž vztah dílčích částí k celku struktury, stejně jako vztah mezi těmito částmi navzájem, jejich uspořádání a účinek ve struktuře.

Vymezení systematické

Tektoniku jako vlastní dynamický proces strukturace hudební tkáně zkoumá stejnojmenná hudebněvědná, v užším slova smyslu hudebněteoretická disciplína, řadící se k rodině nauk o skladbě. V rámci pole svého zájmu tektonika tento dynamický proces strukturace vytváří, analyzuje a reflektuje, získané poznatky syntetizuje, zobecňuje a systematizuje. Nejužší vztah zaujímá tektonika k nauce o hudebních formách. Vzhledem k individuální a jedinečné podobě procesu strukturace hudebního proudu v rámci každé hudební struktury je tektonika disciplínou velmi organickou, vyžadující individuální přístup a tvořivou aktualizaci analytických postupů u každé nově zkoumané struktury.

Vymezení funkční

Tektonika je obecným principem vedoucím k vytvoření funkčního systému ze zvukového, v užší specifikaci hudebního materiálu, zvukové či hudební tkáně. Jako obecný princip je tektonika pochopitelně současně sama také systémem. Tento systém je realizován dynamickou strukturací hudební tkáně, prostřednictvím tektonických principů, funkcí a prostředků. Svým působením vnáší tektonika do artikulované tkáně hierarchii, vycházející z funkce jednotlivých substruktur. Podoba funkce, resp. její funkcionalita a rozsah jsou dány konkrétní podobou dílčích tektonických substruktur v závislosti na principu jejich utváření a interakce ve vymezeném prostředí.

Vymezení tvarové³³⁹

Hudební tektonika artikuluje hudební strukturu prostřednictvím tektonických principů, funkcí a prostředků. Tektonický princip a jeho konkretizace v podobě tektonického prostředku jsou tím, co dodává dílčím substrukturám jejich jedinečnou a specifickou podobu. Zároveň je tím vymezena jejich tektonická funkce. Velmi obecně lze potom říci, že tvar substruktury je vymezován hierarchickým uspořádáním všech složek podílejících se na této substruktuře v čase, přičemž změna tvaru je dána změnou hierarchie těchto složek a rozpoznatelnou změnou mikroparadigmatu na příslušné hierarchické úrovni struktury. Zásadní pro rekognici tvaru je *primární komunikační nosič*³⁴⁰.

-
- 339 Vzhledem k vysoké míře individualizace, specifickému způsobu utváření struktur z hlediska prostředků i materiálu je z pohledu tvarového velmi obtížné tektoniku vymezit. Řada struktur navíc dospěla ke konceptu otevřeného tvaru, mnohdy dosahovaného zapojením prvků náhodnosti. Zejména směry reflektující darmstadtskou školu potom tihnou k disociaci struktur na velké množství dílčích substruktur, mnohdy z hlediska tvaru obtížně uchopitelných, vzhledem k jejich vrstevnatosti a procesuálnímu charakteru. V řadě případů také není tvarovost postižitelná pouze v jedné časové relaci, protože celkový obrys určité substruktury může být diskontinuální, a tedy zachytitelný pouze jako syntéza několika dílčích časových sekvencí. K plnému pochopení tvaru je také třeba vycházet z analýzy auditivní (recepční) i non-auditivní (např. grafické, slovní ad.), tedy z jejich kombinace, komparace a prolnutí.
- 340 Jako primární komunikační nosič označujeme tu složku (či komplex složek) hudební struktury, která se v libovolném průřezu dané hudební struktury podílí na její samotné existenci a působení struktury navenek. Zároveň svou kvalitativně, kvantitativně a lokačně nezaměnitelnou podobou určuje jedinečnost této struktury. V každém konkrétním průřezu podmiňuje primární komunikační nosič hudební dění, a je tak tedy zároveň nositelem svébytně hudebního významu struktury na jejím příslušném strukturním stupni a pozici. Z hlediska důležitosti jednotlivých elementů pro stavbu, artikulaci a samotnou existenci struktury je primární komunikační nosič v daném průřezu na hierarchicky nejvyšší úrovni. Tento termín zavádíme čistě z pracovních důvodů, pro názornou distinkci od principu zodpovědné vazby Jaroslava Volka. K této problematice více viz T. Krejčů. *K tektonickým principům hudby 20. a 21. století*; či také Libuše Tichá. „Teorie interpretace a její uplatnění ve výuce klavírní hry“. *Hudební výchova: časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní*. 2013, roč. 21, č. 1, s. 5–7.

METAVYMEZENÍ

Tektonika je fenomén spoludefinující a spoluutvářející strukturální podstatu hudby. Je procesem (i podobou) výstavby hudebních struktur, latentně či vědomě užívaným tvůrci, interprety i recipienty od počátku existence hudby. Jádrem fenoménu jsou obecné principy výstavby a strukturace, specifikované konkrétními prostředky. Toto zobecnění činí z tektoniky určitý metastrukturační princip, který lze do určité míry uplatnit i na jiné než hudební struktury, včetně struktur nedynamických, resp. nezávislých na časovém průběhu (architektura, výtvarné umění ad.). Syntetizuje v sobě obecné, přírodní principy, technicky a metodicky konkretizované samotnou strukturou, jejím paradigmatem, recepční motivací, historickým, etnologickým, psychologickým, filozofickým, estetickým a dalším, jinak specifickým kontextem. Tektonika se ve svém komplexním obrazu dynamického průběhu struktury z hlediska její artikulace a strukturace stává nejen faktickým konstitučním principem dané struktury, ale svou vlastní reflexí také specifickým kódem, kterým lze strukturu popsat a převést ji tak jako celek, při zachování procesuality, do jiné podoby, než je kód zvukový.

V našich úvahách o vývoji evropského hudebního myšlení jsme se zabývali různými způsoby syntaxe a strukturace hudebních struktur, obecněji hudební řeči. Nečinili jsme tak s ambicí toto téma zcela vyčerpát. Není to ostatně, jak jsme již v průběhu našich úvah mnohokrát naznačili, ani možné. Jsme si také vědomi relativity některých zde uvedených názorů. Přesto věříme, že se nám podařilo přispět střípkem do pestré mozaiky podob soudobé hudby a vykreslit tak co možná realistický obraz její podoby a uspořádání. A to i přesto, že pomyslné zrcadlo, přes které na tento obraz nazíráme, připomíná spíše kaleidoskop. Páteř celé reflexe tvořil pohled strukturalistický a psychologický. Jako možný způsob uchopení a reflexe soudobé hudby jsme potom zvolili hudební tektoniku. Ukázali jsme si odlišnost pohledů na její principy u různých autorů, její pojetí dřívejší a pokusili jsme se nastínit vidění a podobu tektoniky dnešní. Prostřednictvím širšího náhledu vývoje hudebního myšlení jsme se pokusili poodkrýt konstanty a proměny soudobé hudební řeči.

LITERATURA

- Asafjev, Boris Vladimirovič.** *Hudební forma jako proces*. Přeložil Bedřich Jičínský. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965 [1. vyd. orig. 1930].
- Bartoň, Hanuš.** „Ars combinatorika. Několik poznámek o možnostech kombinací v hudbě“ [online]. *Atempo revue*. 11. 10. 2007 [cit. 1. 1. 2018]. Dostupné z: http://atemporevue.cz/?go=eseje&det=071011-ars_combinatorical&show=1.
- Bek, Mikuláš.** *Hudební posluchači v České republice 2001*. Brno: Ústav hudební vědy FF MU, 2003.
- Bertalanffy, Ludwig von.** *General System Theory: Foundations, Development, Applications*. New York: George Braziller, 1969.
- Burlas, Ladislav.** *Formy a druhy hudobného umenia*. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo, 1962.
- Cage, John.** *Silence: Přednášky a texty*. Přeložili Jaroslav Štastný, Radoslav Tejkal a Matěj Kratochvíl. Praha: Erste Stiftung, 2010 [1. vyd. orig. 1961].
- Crystal, David.** *Dictionary of Linguistics and Phonetics*. 6th ed. Malden (MA) – Oxford: Blackwell Pub., 2008.
- Doubravová, Jarmila.** „Čas struktury, struktura času“. *Hudební věda*. 1976, roč. 13, č. 2, s. 128–146.
- Eben, Petr.** *Okna podle Marca Chagalla. Čtyři věty pro trubku a varhany*. Praha: Editio Supraphon, 1985.
- Eco, Umberto.** *Teorie sémiotiky*. Přeložil Marek Sedláček. 2. vyd. Praha: Argo, 2009 [1. vyd. orig. 1976].
- Eggebrecht, Hans Heinrich.** *Hudba a krásno*. Přeložila Jarmila Gabrielová. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001.
- Forte, Allen.** *The Structure of Atonal Music*. New Haven – London: Yale University Press, 1973.
- Gaffurio, Franchino.** *De harmonia musicorum instrumentorum*. Milano: Ponzio, 1518. — *Theoricum opus musicae disciplinae*. Impressum Neapolis: Per Magistrum Fra[n]ciscu[m] di dino florentinum, 1480.
- Granat, Zbigniew.** „Rediscovering ‚Sonoristics‘: A Groundbreaking Theory from the Margins of Musicology“. In: Zdravko Blažeković – Barbara Dobbs Mackenzie (eds.), *Music's Intellectual History*. New York: Répertoire International de la Littérature Musicale, 2009, s. 821–833.

- Hanslick, Eduard.** *O hudebním krásnu: Příspěvek k revizi hudební estetiky.* Přeložil Jaroslav Stránecký. Praha: Supraphon, 1973 [1. vyd. 1854].
- Havlík, Jaromír – Miloš Hons (eds.).** *K aktuálním otázkám hudební teorie.* Praha: AMU, 2000.
- Hickey, Raymond.** *A Dictionary of Varieties of English.* Chichester (England): Wiley Blackwell, 2014.
- Hons, Miloš.** *Hudba zvaná symfonie.* Praha: Togga, 2005.
— *Hudební analýza.* Praha: Togga, 2010.
- Hradecký, Emil.** *Úvod do studia tonální harmonie.* 2. dopl. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1972.
- Hrčková, Naďa.** *Dějiny hudby VI. Hudba 20. století (2).* Přeložil Vít Roubíček. Praha: Ikar, 2007.
- Ištván, Miloslav.** *Metoda montáže izolovaných prvků v hudbě.* Praha: Panton, 1973.
- Janáček, Leoš.** *Hudebně teoretické dílo II. Studie. Úplná nauka o harmonii.* Praha: Supraphon, 1974.
- Janeček, Karel.** *Základy moderní harmonie.* Praha: Nakladatelství ČSAV, 1965.
— *Tektonika: Nauka o stavbě skladeb.* Praha – Bratislava: Supraphon, 1968.
- Jiránek, Jaroslav.** „Stěžejní teoretický čin Karla Janečka“. *Hudební rozhledy.* 1973, roč. 26, č. 6, s. 278–281.
- Kabeláč, Miloslav.** *Zrcadlení. 9 miniatur pro velký orchestr, op. 49.* Praha: Panton, 1968.
- Kapr, Jan.** *Konstanty. Nástin metody osobního výběru zvláštních znaků skladby.* Praha – Bratislava: Panton, 1967.
- Kohoutek, Ctirad.** *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby. 2. vyd.* Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965 [1. vyd. 1962].
— *Projektová hudební kompozice.* Praha: SPN, 1969.
- Konfrontace: Měsíčník pro soudobou hudbu.* 1969, roč. 1, č. 1.
- Kostelanetz, Richard (ed.).** *John Cage.* New York: Praeger Publishers, 1970.
- Krejča, Tomáš.** „Atonální hudba dnes pohledem centrické a distanční hierarchie Karla Risingera“. In: Miloš Hons (ed.). *Hudební teorie dnes a zítra.* Praha: NAMU, 2010, s. 32–38.
— *K tektonickým principům hudby 20. a 21. století.* Magisterská práce. Praha: Hudební a taneční fakulta Akademie múzických umění v Praze, 2011.
— *Tektonika hudby 20. a 21. století z pohledu komplexní analýzy hudební struktury.* Disertační práce. Praha: Hudební a taneční fakulta Akademie múzických umění v Praze, 2014.
— „Tektonika. Koncepce a reflexe v českém prostředí“. *Živá hudba.* 2018, č. 9, s. 46–68.
- Kresánek, Jozef.** *Tektonika.* Bratislava: ASCO, 1994.
- Lébl, Vladimír.** „Příspěvek k morfologii zvukové struktury“. *Hudební věda.* 1971, roč. 8, č. 1, s. 3–18.
- Lissa, Zofia.** *Nové studie z hudební estetiky.* Přeložil Jindřich Brůček. Praha: Supraphon, 1982 [1. vyd. 1975].
- Lusitano, Vincenzo.** *L'antica musica ridotta alla moderna prattica.* Roma: Antonio Barré, 1555.
- Macek, Petr (ed.).** *Slovník české hudební kultury.* Praha: Supraphon, 1997.
- Martinů, Bohuslav.** *Domov, hudba a svět. Deníky, zápisníky, úvahy a články.* Ed. Miloš Šafránek. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966.

- Medek, Ivo.** *Úvod do procesuality jako komplexní kompoziční metody*. Brno: Janáčková akademie múzických umění, 1998.
- Medek, Ivo – Alois Piños.** *Řád hudební kompozice a prostředky jeho výstavby*. Brno: JAMU, 2004.
- Merriam, Alan P.** *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- Mukařovský, Jan.** „O strukturalismu“. In: Jan Mukařovský – Miroslav Červenka (ed.) – Milan Jankovič (ed.). *Studie* [2 díly]. Brno: Host, 2000, s. 26–38.
— *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971.
- Nové cesty hudby: Sborník studií o novodobých skladebných směrech a vědeckých názorech na hudbu*. Sv. 1–2. Praha: Supraphon, 1964 a 1969.
- Parsch, Arnošt – Alois Piños – Jaroslav Šťastný.** *Transference hudebních elementů v kompozicích současných skladatelů*. Brno: JAMU, 2003.
- Plháková, Alena.** *Učebnice obecné psychologie*. Praha: Academia, 2004.
- Poledňák, Ivan.** *ABC: Stručný slovník hudební psychologie*. Praha: Supraphon, 1984.
- Ptolemaios, Klaudios.** *Aristoxeni Harmonicorum Elementorum libri III*. Venetiis: Valgrisius, 1562.
- Pudlák, Miroslav.** „Spektrální hudba (co to je?)“ [online]. *His voice*. Časopis o jiné hudbě. 1. 9. 2006 [cit. 4. 4. 2019]. Dostupné z: <https://www.hisvoice.cz/spektralni-hudba-co-to-je/>
- Riemann, Hugo.** *Grundriss der Kompositionslehre (Musikalische Formenlehre)*. 6. Aufl. Leipzig: Hesse, 1920 [1. vyd. 1889].
- Risinger, Karel.** *Hierarchie hudebních celků*. Praha: Panton, 1969.
— „Metodika praktické výuky evropské hudební tektoniky XX. století“. In: *Živá hudba IX*. Praha: SPN, 1986, s. 5–25.
— *Nauka o hudební tektonice 20. století. 1. a 2. díl*. Praha: AMU, 1998.
- Sedláček, Marek.** „Teoretická východiska pro recepci soudobé (nejen) hudební artifiční tvorby“ [online]. In: Petr Hala – Marek Sedláček (eds.). *Teoretické reflexe hudební výchovy*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2009, s. 1–6 [cit. 1. 10. 2016]. Dostupné z: <http://www.ped.muni.cz/wmus/studium/doktor/recepce/sedlacek.htm>.
- Schönberg, Arnold.** *Harmonielehre*. 7. Aufl. Wien: Universal Edition, 1966 [1. vyd. 1911].
— *Style and Idea*. Edited and translated by Dika Newlin. [New York City, NY]: [Kensington Publishing Corp.], 1950.
- Skuherský, František Zdeněk.** *Nauka o harmonii na vědeckém základě ve formě nejjednodušší se zvláštním zřetelem na mohutný rozvoj harmonie v nejnovější době*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1885.
- Stockhausen, Karlheinz.** *Texte zur Musik. Band 1*. Hrsg. Dieter Schnebel. Köln: M. DuMont Schauberg, 1963.
- Stravinskij, Igor.** *Rozhovory s Robertem Craftem*. Z angl. originálů sestavil a předml. napsal Ivan Vojtěch, přeložily Jarmila Fastrová, Eva Horová a Herberta Masaryková. Praha: Editio Supraphon, 1967.
- Stumpf, Carl.** *Tonpsychologie*. Leipzig: Hirzel, 1890.
- Szewczuk, Włodzimierz.** *Psychologie zapamatování*. Přeložila Marta Bečková. 1. vyd. Praha: SPN, 1968 [1. vyd. v orig. 1957].
- Tichý, Vladimír.** „Aktivita poslechu a sdělnost hudby“. In: *Živá hudba IX*. Praha: SPN, 1986, s. 123–142.
— „Harmonické pole“. In: *Živá hudba XII*. Praha: Togga, 2002, s. 51–58.

- „Chaos a hudba“. In: *Živá hudba XIV*. Praha: Togga, 2004, s. 147–177.
- „Modalita“. In: *Živá hudba VIII*. Praha: SPN, 1983, s. 117–191.
- „Nehierarchické a polohierarchické melodické a harmonické útvary v klasicko-romantické harmonii jako faktor narušující tonální hierarchii“. In: Jaromír Havlík – Miloš Hons (eds.). *K aktuálním otázkám hudební teorie*. Praha: AMU, 2000, s. 76–89.
- „Parametry hudební struktury jako předmět zkoumání hudební teorie“. In: Jaromír Havlík – Miloš Hons (eds.). *K aktuálním otázkám hudební teorie*. Praha: AMU, 2000, s. 54–60.
- „Tektonická úloha kinetiky v Českých tancích B. Smetany“. *Hudební věda*. 1996, roč. 33, č. 1, s. 40–50.
- *Úvod do studia hudební kinetiky*. 2. vyd. Praha: AMU, 2002 [1. vyd. 1992].
- Tichý, Vladimír et al.** *(A)tonalita*. Praha: NAMU, 2015.
- Tichý, Vladimír – Tomáš Krejča – Petr Zvěřina.** *Scelovací prostředky*. Praha: NAMU, 2017.
- Vičar, Jan.** *Hudební kritika a popularizace hudby*. Praha: KLP–Koniasch Latin Press, 1997.
- Vital-Durand, François – Janette Atkinson – Oliver J. Braddick.** *Infant vision*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Volek, Jaroslav.** „K problematice základů hudební tektoniky“. *Hudební věda*. 1987, roč. 24, č. 3, s. 195–207.
- *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie*. Praha: Panton, 1961.
- *Struktura a osobnosti hudby*. Praha: Panton, 1988.
- Webern, Anton.** *Der Weg zur neuen Musik*. Wien: Universal Edition, 1960.
- Werckmeister, Andreas.** *Erweiterte und verbesserte Orgel-Probe*. Quedlinburg: Theodor Philipp Calvisi, 1698.
- Wittgenstein, Ludwig.** *Filosofická zkoumání*. Přeložil Jiří Pechar. 2., upr. vyd. Praha: Filosofia, 1998 [1. vyd. orig. 1953].
- Xenakis, Iannis.** *Formalized Music: Thought and Mathematics in Music*. Revised Edition. Translated by Christopher Butchers, G. W. Hopkins and John Challifour; additional material compiled and edited by Sharon Kanach. Stuyvesant (NY): Pendragon Press, 1992 [1. vyd. 1963].
- Zenkl, Michal.** „Časová makrostruktura v hudbě a základní zákony jejího zapamatování“. In: *Živá hudba IX*. Praha: SPN, 1986, s. 149–152.
- Zich, Jaroslav.** *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. Praha: Supraphon, 1975.
- Zuska, Vlastimil.** *Estetika: Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton, 2001.

**návrh paradigmatického
systému umožňujícího
analyzovat interpretační
proces**

Následující text se snaží představit způsob, jak ocenit hudební interpretaci daného díla, jak případně komparovat dvě interpretace stejného díla, jak hlouběji nahlédnout do struktury a vnitřního procesu hudební interpretace. Pomocí nového paradigmatického systému navrhuje způsob, jak vysvětlit konkrétní podobu dané interpretace a zařadit ji do kontextu časového, hudebně intenčního, interpretačního a tvořivě-uměleckého.

ÚLOHA INTERPRETACE V ŠIROKÉM KONTEXTU POJETÍ HUDEBNÍHO DÍLA

Hudební estetika se v průběhu 20. století zabývala otázkou *hudebního díla* velice intenzivně. Snažila se nacházet uspokojivá vysvětlení jeho obsahu, rozsahu, jeho *forem existence* i *vnitřní technicko-sémantické struktury*. Jak naznačují výstupy hudebněestetických prací, středem jejich analytického zájmu se stávaly ty části hudebního díla, které neobsahovaly příliš mnoho „proměnných“. Např. grafická podoba díla, kompoziční intence – ve své obecné rovině nebo zčásti vyjádřená notovým zápisem, popř. konečná apercipční představa o slyšeném díle. Vzniklo mnoho metod, jak tyto jevy určovat a vysvětlovat.

Největší oblibě se těšila *analýza grafické podoby* uměleckého díla. Vzniklo mnoho cest, jimiž se rozbor ubíral: analýza sledující jednotlivé hudební roviny díla, jako např. rytmicko-metrická struktura díla, melodická práce, harmonický průběh, tektonické jevy a vztahy mezi nimi, popř. také sémiotická a následně sémantická stránka zkoumaného díla.

Vystoupila-li analýza za hranice notového zápisu díla, řešila obvykle vztah *intence autora a zápisu díla* nebo vztah *zápisu a autora obecně*. Komparovala jiná díla téhož autora a hledala podobnost jeho kompozičního jazyka s jinými skladatelskými osobnostmi, popř. přímo vytvářela charakteristiky těchto jazyků. Historiografie pak na jejich základě definovala shodné jevy na vyšších úrovních – analogie ústící do definic hudebních stylů, žánrů, či naopak určovala odlišnosti daných autorů od těchto zobecněných schémat.

V současné době je velice populární řešit *přijímatele hudebního díla* – jeho *percepci* a především *apercepci*. Vytvářejí se psychologicko-sociální teorie o možnostech vnímání hudebního díla, definují se proměnné, za kterých dochází k apercipčním změnám, hledá se individuální i obecný princip apercipce a kauzálnost všech popsanych jevů.

Paradoxně se všechny jevy vysvětlují onou – již „prověřenou“ – grafickou formou díla a psychologické jevy se dokládají konstantní podobou notového záznamu; popř. jedinou, většinou náhodně vybranou interpretací vybraného díla.

Z analytického přístupu se tak *interpretační moment* úplně vytrácí, dokonce už ani není zvykem jej do podobných analýz zahrnovat, často už ani zmiňovat.¹ A přitom je na podobě interpretace závislých mnoho jevů v komplexu složek hudebního díla, zmíněná apercipce pak nejvíce. Naznačený vědecký skepticismus k možnosti analýzy *interpretované podoby* hudebního díla má naprosto logické, historické vysvětlení.

Poslední hudebněestetická teze, která velmi pevně zakotvila na poli interpretačně-zvukové realizace díla, zcela zjednodušila samostatnost a důležitost interpretace díla – ve smyslu jeho pochopení: definovala ji v ideálním případě jako *zvukovou realizaci kompoziční intence díla*, jejíž normou je právě *notový zápis*. Jakýkoli „interpretační výklad“, i když je jeho existence tolerována, je pro dané analytické přístupy *zanedbatelný*. Hovoříme tedy o jakési „míře odchylky“ od této kompoziční intence. Podívejme se na naznačený princip podrobněji:

Hudební sémiotika vidí hudební element v jeho grafické podobě jednoznačně ve smyslu „technické realizace“ tohoto znaku. Jde-li však o záznam dynamický či agogicko-artikulační, o jednoznačnosti se už hovořit nedá. Interpretační výstup se začne formovat do pravidel, která vysvětluje

1 Např. Albert S. Bregman. *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound*. Cambridge (MA): MIT Press, 1990 ad.

jiná disciplína – *hudební sémantika*. Ta si všímá vztahovosti a *kauzálnosti realizovaných elementů*, jejichž konečná podoba naplňuje vznikající sémantické pole množstvím významů. Pro daný kauzálně vzniklý soubor na sebe navazujících hudebních elementů je právě jeden význam – či skupina významů – ideální. Prostřednictvím „ideálního výběru“ těchto významů vzniká logická a přesvědčivě znějící varianta daného hudebního díla. Může se shodovat ve svém průběhu více či méně s původní intencí autora, ale nikdy se s ní úplně nekryje, ani to není účelem.

Přitom právě tento *významový výběr* v rámci interpretačního projevu je onen prvek, který zásadně *ovlivňuje apercpci* – a s ní reálné uchopení uměleckého díla. Nejde tedy jen o celkovou míru vybočení interpreta od původní intence autora, ale o výběr jednoho každého hudebního prvku v rámci kompozice a „přidělení“ významu – ve smyslu kvality i kvantity. Sémantická pole všech hudebních elementů obsažených v každém díle poskytují minimálně několik možností svého řešení a to vůbec nemusí být řešení extrémní. Jejich vzájemný soulad je ona jedinečnost, kterou s každým novým provedením vnímáme. Ať už jsou důvody ke změnám v tomto výběru jakékoli, dochází k nim vždy imanentně vzhledem k podstatě hudebního díla.

Představa, že grafický zápis je jednoznačná, jediná podoba hudebního díla, je pouhou iluzí. I samotná představa každého „čtenáře“ partitury je odlišná, neboť v sobě skrývá onen interpretační výběr, jen není realizován ve zvukové podobě. Dokonce ani aktuální přímý výklad autora, ani jeho fyzická přítomnost nemůže determinovat tento výběr. Může nasměrovat intenzitu významu jednotlivých hudebních elementů díla, nemůže však zaručit naprostou totožnost s intencí autora. Vyvozovat tedy obecné závěry o hudebním díle – ať už ve směru k autorovi, či naopak k apercpci bez zahrnutí jakékoli formy interpretace – je vlastně *nefunkční*. Pro naše analytické potřeby poslouží právě tato *zaznívající forma interpretace*,² kterou budeme třídit podle individuálních specifik i podle obecných shod s jinými interpretacemi, které mohou vytvářet jakési „*stylové*“ *soubory podobných interpretací*. Připomeňme však

2 Jaroslav Zich dokonce definoval hudební dílo jako reálný estetický předmět pouze ve chvíli jeho zaznívání viz týž. *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. Praha: Supraphon, 1975.

interpretačně analytické zázemí, které je dosud vžitě, a dokonce mnohde, zejména v pedagogickém kontextu, stále uznávané jako jakási norma. Percepční a následně apercepční rovina vnímání hudebního díla není často středem zájmu nebo není považována za natolik závažnou či objektivizovatelnou, aby se mohla účastnit komplexní analýzy hudebního díla. Centrem zájmu byl a mnohde je stále tvůrce se svým *kompozičním záměrem*, se svou představou o díle, kterou graficky vyjádřil v podobě notového zápisu díla. Ani interpretační projev nemusí být vnímán jako samostatná, svébytná analytická veličina, ale jako pouhá *zvuková realizace grafické podoby díla* bez ohledu na reálně znějící sémantické odlišnosti od autorovy intence.

DOMÁCÍ TRADICE VE SROVNÁNÍ SE SVĚTOVÝM ANALYTICKÝM PŘÍSTUPEM K UCHOPENÍ INTERPRETAČNÍHO PROCESU

Předválečné období přineslo (jak u nás, tak ve světě) první analytické kroky, které se snažily hodnotit interpretační projev umělce právě ve smyslu *dodržování*, či *nedodržování* notového zápisu hudebního díla. Takový přístup však ke své analýze potřeboval ještě jeden pevný bod pro vytvoření hodnotících kritérií. Analýza se zatím mohla opřít jen o grafickou podobu a znějící realizaci hudebního díla. Grafická podoba díla však potřebovala – právě pro svou latentní mnohoznačnost – ještě přesnější určení, podle kterého by bylo možné jasně popsat dění ve znějící realizaci díla.

Otakar Hostinský podnikl jako jeden z prvních krok k uznání svébytnosti zaznívající složky hudebního díla. Na poli hudební estetiky formuloval obecnou tezi, že hudební dílo není tvořeno jen záměrem autora a zápisem díla. Připustil imanentní existenci „výkladu“ *díla interpretem*³ v realizovaném hudebním výstupu. Prolomil tak velmi vžitou

3 Máme na mysli jeho tezi, která pojímá grafický zápis díla jako objektivní obraz autorovy intence. Interpretace díla pak má být „dokonalá“ realizace této grafické podoby. V rámci interpretační etiky je interpret povinen naprosto se autorově intencí podřídit a vytvořit tak „přesnou imitaci“ autorovy představy o díle ve znějící podobě.

a nekompromisní představu E. Hanslicka. Analytickou cestu k popisu interpretace však už nepotřeboval definovat. Zde také končí úzké sepětí teoretických výstupů hudební estetiky a interpretačně analytického přístupu k hudebnímu dílu. Na scénu vstupují první „analytici“ se svými „algoritmy“ řešení interpretační problematiky.

Např. Heinrich Schenker⁴ či Carl E. Seashore⁵ vytvořili důmyslný systém „logických“ pravidel, která vycházela jednak ze zmíněné struktury notového zápisu díla a jednak z jejich *vlastní zkušenosti* s realizací těchto hudebně sémantických jevů. Dalo by se tedy říct, že oba – víceméně nezávisle na sobě⁶ – povýšili svou vlastní interpretační zkušenost (či zkušenosti) do souboru obecných interpretačních pravidel, o kterých byli přesvědčeni, že se maximálně blíží *původnímu skladatelově uměleckému záměru*. Zmíněná pravidla pak sloužila jako determinanty interpretačního projevu a zároveň jako vzor, podle něhož byly definovány interpretační odchylky mezi tímto teoretickým modelem a živým provedením. Na tomto místě je nutné připomenout, že H. Schenker jde ve svých úvahách ještě dál – začíná hovořit o *významovosti* a výrazových výstupech jednotlivých *interpretačních elementů*. Jeho pohled je svým způsobem velice pokrokový, ale z našeho (diachronního) pohledu stále příliš *subjektivní, nesystémový* a ve smyslu interpretačního procesu *statický*.

O jistou formu průběhu se snažil český estetik Otakar Zich. Notový zápis mechanicky zasadil do jakéhosi obecného časového průběhu, v němž jednotlivé realizované tóny nazval *časovými lokalitami*. Ve smyslu hanslickovského pojetí – předpokládal, že získal objektivní a „ideální“ model interpretační realizace, který je „ochuzen“ pouze o individuální interpretační rovinu, která však v tomto pojetí nebyla důležitá. Pak sledoval interpretační odchylky od této „ideální“ předlohy v jednotlivých živých provedeních a komentoval je.

4 Heinrich Schenker. *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.

5 Carl E. Seashore. *In Search of Beauty in Music: A Scientific Approach to Musical Esthetics*. New York: The Roland Press, 1947.

6 C. E. Seashore byl potomek švédských emigrantů ve Spojených státech amerických, Schenker působil celý život ve Vídni.

Další generace odborníků na estetické analýzy interpretačního projevu umělce se snažila proniknout hlouběji do popisu zkoumaného interpretačního dění. Významný český hudební estetik Jaroslav Zich⁷ (syn O. Zicha) pokročil dále ve smyslu třídění sledovaných jevů. Definoval a velmi přehledně hierarchizoval ještě další interpretační jevy, které při realizaci notového zápisu vznikají: nejen interpretovu *práci s časem*, ale také se *zvukem*. Obě skupiny podrobněji rozčlenil a popsal.⁸

Všechny zmíněné analytické přístupy jsou pro naše analytické užití věcné, relativně obecné, avšak ve vztahu k průběhu hudebního dění vlastně nedostatečné. Popisují jednotlivé strukturní prvky, nikoli proces; jsou tedy *statické*. Pro přesné vyjádření interpretačního procesu však potřebujeme analýzu, která bude schopna zachytit a popsat *průběh interpretačního dění* – třeba ve vztahu k notovému zápisu, ale i nezávisle na něm. Umělecký proces je přísně kauzální – i ve smyslu negace. Není tedy možné se spokojit s pouhým popisem slyšených interpretačních jevů, byť jsou pečlivě popsány a velmi přesně hierarchizovány.

Na obranu obou generací hudebních estetiků je však nutné dodat, že jejich cílem s určitostí *nebylo* analyzovat jistý interpretační projev ani např. komparovat dvě interpretační provedení téhož díla apod. Šlo jim skutečně o deskripci slyšených jevů maximálně objektivním způsobem. Jejich analytický přístup samozřejmě reflektoval dobové, historicky podmíněné interpretační dění, a tak se ve svém třídění omezil jen na několik stylových období. Ani tento fakt už současné hudebně-interpretací realitě nevyhovuje. Popisované jevy jsou tedy – pro naše analytické potřeby – nutně stylově limitovány. Budeme tedy muset najít způsob, jak objektivně sledovat a popsat kauzální průběh interpretace a více reflektovat okolnosti, které jej formují a determinují.

7 Na tomto místě je nutné připomenout skutečnost, že právě J. Zich se na dlouhá následující léta stal jedinou hudebněestetickou autoritou v českých podmínkách zabývající se problematikou interpretačního procesu. Centrem zájmu jeho následovatelů byla kompozičně-intenční oblast hudebního díla, později zmíněná apercpece.

8 Viz J. Zich. *Kapitoly a studie z hudební estetiky*.

SOUČASNÉ PŘÍSTUPY K ANALÝZE INTERPRETAČNÍHO PROCESU

Stále sílící touha po maximální objektivitě v analýze interpretačního projevu vedla hudební estetiky až k matematickým teoriím. V 80. letech 20. století vítězila myšlenka, že užité výrazové prostředky v rámci živého interpretačního výkonu jsou (pouhou) *prezentací* hudební struktury díla. Notový zápis byl tedy stále ještě vnímán jako „ideální“ (nerealizovaná) forma provedení hudebního díla. Začalo se však už cíleně pracovat s proměnlivostí jednotlivých interpretačních výkladů – hledaly se možnosti jejich vysvětlení. Analytici předpokládali, že cestou, jak vytvořit jistou kauzální linku pro celou škálu jednotlivých provedení vázaných na stejný notový zápis, je *statistické uchopení* problému. Zahájili tedy široký výzkum, který byl postaven na velkém množství interpretačních řešení téhož hudebního úseku, a doufali v objektivitu a argumentaci exaktních věd a v jejich prokazatelnost vysvětlení výsledných jevů. Provedené, interpretované dílo pak bylo skutečně možné definovat dokonce zdánlivě objektivním algoritmickým vyjádřením. Tyto matematicky objektivizující snahy byly nazývány *generativními teoriemi*.

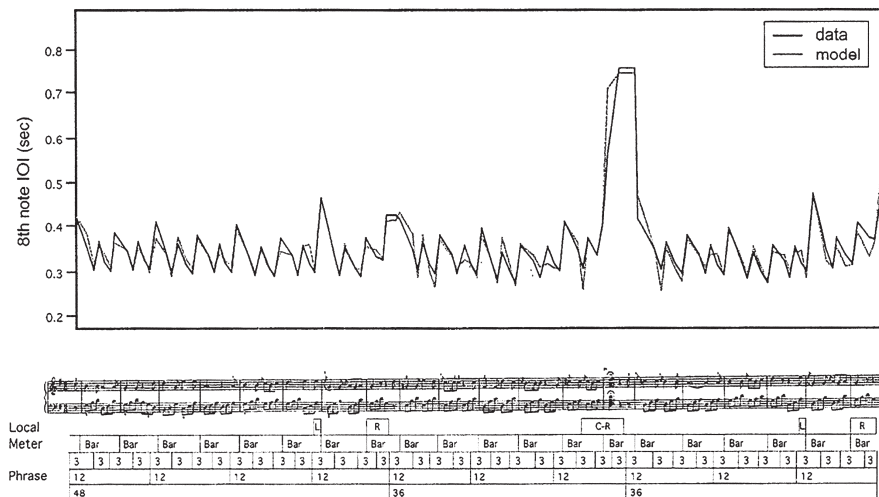
Např. Manfred Clynes⁹ přišel se zajímavou myšlenkou, že autor díla opakovaně rozděluje časové dění – násobně – v každé metrické úrovni, a tak lze určit agogiku i dynamiku interpretačního projevu z *taktového označení* skladby. Anders Friberg¹⁰ a Johan Sundberg¹¹ se soustředili na lokální hudební strukturu a vypočítávali různé výrazové odchylky od mechanicky pulzujícího modelu. Každá odchylka pak byla provázena vysvětlujícími pravidly, která vznikají pro každou okamžitou odchylku či vychýlení od normy (pulzujícího modelu). Dalo by se říci, že tento empirický přístup pouze uvedl v život starší vědecké předpoklady (např. *ideální model s časovými lokalitami* O. a J. Zicha) a obohatil je

9 Manfred Clynes. „Music beyond the score“. *Communication and Cognition*. 1986, roč. 19, č. 2, s. 169–194.

10 Anders Friberg. „Generative Rules for Music Performance: A Formal Description of a Rule System“. *Computer Music Journal*. 1991, roč. 15, č. 2, s. 56–71.

11 Johan Sundberg. „Computer synthesis of music performance in Generative Processes“. In: John A. Sloboda (ed.). *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*. Oxford: Clarendon Press, 1988, s. 52–69.

Návrh paradigmatického systému umožňujícího analyzovat interpretační proces



Na obrazovém příkladu¹³ můžeme porovnat automaticky vygenerovaný model interpretace s jakýmsi „průměrným“ výkonem mnoha interpretů hrajících téma z Beethovenových *Šesti variací na Paisiellovo téma*.

Neil P. Todd¹⁴ určoval agogické a dynamické dění ze samotné struktury hudební fráze. Hierarchizoval úrovně zkoumaného frázování a definoval průběh každé fráze zvlášť. Ve svém výzkumu také získával velké

12 U nás se vyhodnocením hudební struktury statistickými metodami zabývala autorská dvojice Leoš Faltus – Zdeněk Marek. *K sémantické analýze hudebního díla*. Brno: Univerzita J. E. Purkyně, 1980. V současné době se podobnou cestou ubírá interpretační reflexe J. Tůmy a jeho žáků – viz Jaroslav Tůma. *O interpretaci varhanní hudby s přihlédnutím k jiným klávesovým nástrojům: Vybrané parametry interpretace varhanní hudby pohledem grafického záznamu hudební nahrávky*. [Praha]: 2HP Production, 2016.

13 A. Friberg, „Generative Rules for Music Performance: A Formal Description
of a Rule System“.

14 Neil Todd. „A Model of Expressive Timing in Tonal Music“. *Music Perception Journal*. 1985, roč. 3, č. 1, s. 33–58.

množství dat; ta však už nepůsobí roztříštěně, neboť vyplývají z kontextu zkoumaného hudebního dění a jsou také tímto kontextem formována a určována. V tomto řešení dokonce vzniká hudebně-logická návaznost jednotlivých interpretačních jevů a vzniká dojem systémovosti v jejich užití. Tento ryze objektivní přístup naopak selhává v individuálních přístupech interpretačního řešení různých hudebních situací v případech, kde je tato tektonická logika vědomě narušena, např. ze sémantických důvodů, a přesto jde o uspokojivé, dokonce aktualizované či vtipné řešení hudebního úseku.

Možnosti sémantického interpretačního uchopení – zvláště u hudby předromantických stylových období – jsou značné a vědomě se s nimi počítá. Tvořivost, se kterou interpret ke ztvárnění takových děl přistupuje, je dokonce jedním ze základních předpokladů uspokojivé interpretace těchto děl. Takové dění je však z tektonického – i jinak (strukturálně) uchopeného – popisu interpretace příliš nevyzpytatelné a vlastně „náhodné.“

Stejným způsobem generativní teorie „selhávají“ i v hudbě s netradiční kompoziční intencí – v soudobé hudbě, která se např. vzdává tradičních strukturálních vztahů a některé vědomě vynechává, nebo naopak velmi vyzdvihuje. Sémantická stránka takového díla je často jediným interpretačním vodítkem a také zásadním momentem znějícího výstupu díla. Ostatně neobvyklost kompoziční formy nebo vztahů uvnitř díla je jednou z bazálních vlastností soudobých uměleckých děl.

Statistické údaje získané analytickými výzkumy jsou tedy limitované nejen počtem a kvalitou zúčastněných interpretací, *výběrem zkoumaného díla*, ale také *mírou obecnosti pozorovaných prvků*. Snaží se objektivizovat subjektivní jevy a vyvozovat z nich obecná pravidla. Otázkou zůstává, co přesně vyjadřuje onen „objektivní“ dosažený výsledek? Každá z generativních teorií se zdá být široce využitelná a díky empirickým údajům relativně přesná ve svých tvrzeních. Pro množství *empiricky získaných dat* a *vysoké pravděpodobnosti odhadu* možného interpretačního vývoje z nich plynoucích a díky optimálním parametrům platnosti, které ze sebraných dat vyplývají, je hojně využívána v hudebněestetické literatuře.

Statisticky nejvýznamnější údaje získané analýzou živých uměleckých projevů pak slouží jako jakýsi *model* – vzor, na jehož základě je možné popsat či vysvětlit individuální výkon či skupinu podobně pojatých hudebních přístupů. Z logiky věci však vyplývá, že *nejsou využitelné*

univerzálně a nedokáží uspokojivě vysvětlit interpretační dění, které je příliš subjektivní a příliš vybočuje z obecných zákonitostí, které výzkum postuluje. A přesto právě tyto interpretační přístupy jsou umělecky nejpřínosnější; hudební dílo v nich ožívá v nových souvislostech, ale ve statistickém pojetí mohou figurovat nanejvýš jako zajímavá *odchylka od obecné normy*.

Všechny zmíněné metody poskytují relativně uspokojivé teoreticko-pojmové zázemí *pro výzkum* interpretačních projevů. Poněkud méně přesvědčivě však působí, mají-li se uplatnit jako kritéria kódující živý umělecký výkon. Tato nedůvěra pramení z jediné příčiny – chybí *kritérium sémantických determinant, systémovost a komplexní metodika analýzy živého interpretačního výkonu*, třeba i ve vztahu ke zmiňovanému notovému zápisu.

NAVRŽENÁ PODOBA PARADIGMATICKÉHO SYSTÉMU

Kontext uvažování

K tomu, abychom mohli jednotlivé hudební interpretace určitým způsobem popsat, charakterizovat a specifikovat, popř. mezi sebou komparovat, musíme definovat celkový přístup a určit kritéria, za kterých budeme moci obecně a pokud možno maximálně objektivně analýzu provádět. Zjevně nám příliš nepomohou výše jmenované americké vědecké přístupy v oblasti výzkumu interpretace, neboť jsou zaměřeny na statistickou výmluvnost mnoha provedení. Navíc byl v centru jejich zájmu pouze vybraný úsek uměleckého díla, bez předchozí i následné hudební souvislosti, což lze pochopit vzhledem k realizaci takového výzkumu a počtu sledovaných provedení, ale do celého výzkumu právě tento fakt vnáší určité pochybnosti. Takovou podmínku by evidentně splňovala metoda O. a J. Zichových, kteří jsou jednotlivá interpretační řešení schopni hodnotit na základě jakési „ideální předlohy“, již si lze představit jako přesnou realizaci notového zápisu, zasazenou do probíhajícího času.

Hledání analytického přístupu k interpretaci

Pojďme tedy určit, čeho se tento vlastní analytický přístup bude týkat: bude nutné si položit otázku, je-li vůbec možné vytvářet nějaká hodnotící kritéria, či dokonce paradigma v oblasti s tolika proměnnými, jakou

je obecná interpretace hudebního díla. Neexistuje nakonec jen jediná šance – uchýlit se k oné deskriptivní metodě celého uměleckého dění a opřít ji o empiricky získaná data? Nebo lze komparovat jednotlivá provedení mezi sebou, popř. je srovnat s *objektivností* notového zápisu? V takovém případě se pak naše analytické poznání bude omezovat na hodnocení typu: „Kdo to či ono hraje rychleji, nebo pomaleji“, „kdo si dovoluje více agogických či dynamických změn a proč“, „kdo, kde a co odděluje, svazuje, frázuje, nefrázuje, člení, nečlení...“. Jistě je možné k interpretačnímu výkonu přistupovat právě takto, ale stále nezískáváme *celistvý pohled* na to, co považujeme za *přesvědčivou, uměleckou, krásnou, správnou, objevnou* či *osobitou* interpretaci.

Heinrich Schenker a jeho pokračovatelé měli představu o tom, že hybnou silou té „správné“ interpretace je kreativní moment, který do svého díla vkládá sám skladatel. Interpret má pak před sebou ne úplně snadný úkol – vžít se do autorovy představy natolik, že dojde k její *realizaci*, hmotně – prostřednictvím znějící hudby, avšak původní *myšlenkový ideál* autora zůstává ve svém průběhu nedotčen; navíc (pokud možno) stoprocentně naplněn.¹⁵

Hudebněestetické bádání však dospělo k závěru, že dílo, které opustí mysl tvůrce a je transformováno do jakékoli čitelné podoby, začne žít „svým životem“ – do určité míry nezávisle na svém autorovi, popř. s ním souvisí jen prostřednictvím geneze díla (Roman Ingarden, Zofia Lissa). Proto autorova představa o ztvárnění díla je jen jedna část procesu, kterým interpret prochází při přípravě na umělecký výkon či přímo během něj. Do hry vstupuje „výklad zápisu interpretem“ (popř. před ním redaktorem apod.) a s ním velká skupina zcela konkrétních *interpretačních prvků*, jejichž výběr, míra užití a jakost provedení podmiňují výsledný interpretační výkon. Zajímavé je, že tyto konkrétní prvky už nespádají do kategorie dojmu z uměleckého výkonu; jsou věčné, definovatelné, a dokonce logicky paradigmatické.

V tomto momentě je třeba připomenout již jmenovaný případ, že tvůrce i interpret jsou též umělecká osoba. I pro tento případ naše úvaha platí. V danou chvíli je tvůrce hodnocen pouze jako interpret. Fakt, že jeho sémantická kompoziční představa může být bližší i konečné realizaci, není pro výslednou podobu interpretovaného díla zásadní. Je to jedna

15 Schenkerův analytický přístup se svou myšlenkovou podstatou doslovně kryje s obecně estetickým přístupem O. Hostinského.

z mnoha variant sémantického pole uměleckého díla, která je pro danou chvíli zvolena. Svému ideálu se může více blížit, ale nikdy nedojde k úplnému ztotožnění ideového a realizovaného provedení.¹⁶ Hodnotíme tedy takový případ z pohledu svébytné interpretace, se všemi užitými interpretačními prvky, které lze určitým způsobem definovat a systematizovat.

Středem zájmu se tedy stávají jakési *interpretační elementy*. Přestože jsou věcné a snadno popsatelné, jsou zcela zásadní pro interpretační výkon samotný. Vyjadřují dvě velmi podstatné skutečnosti uměleckého projevu: jednou z nich je *interpretův výklad* neboli *sémantické uchopení hudebního díla* – projevující se tímto detailem – ať už je to moment vyjádřený agogicky, dynamicky apod., a druhou z nich *kauzálnost* těchto prvků; neboť jejich použitá míra a intenzita je zasazena do následného procesu – prvky na sebe vzájemně navazují (a to i ve smyslu negace) a tak spoluvytvářejí *systém svého vlastního řazení a jakosti*. Hovoříme tedy sice o „prvcích“, ale jejich prostřednictvím máme možnost odkrývat celý interpretační systém umělceva přístupu.

Systematika těchto prvků se opírá o dvě roviny *interpretační přípravy*. Základní rovina je v mém pojetí nazvána *prvky primárními* a týká se spíše vlastní realizační stránky uměleckého ztvárnění – v oblasti čistě technické, obecně interpretační (stylovost projevu apod.) a obecně významové (základní uchopení významu interpretovaného díla). Druhou skupinou – a jakousi „nadstavbou“ – jsou v tomto systému *prvky sekundární*, které jsou osobitým rozvinutím předchozích prvků na základě vlastního uměleckého přístupu interpreta, míře jeho vzdělání, kreativity, talentu apod.

Na tomto místě je nutné zmínit přístup muzikologa Guida Adlera,¹⁷ o který se dlouhá léta opírala analytická muzikologie a který by – pro svou pojmovou a zdánlivě myšlenkovou příbuznost – mohl být zaměňován či ztotožňován s naznačeným systémem. Ústředními pojmy jeho výkladu jsou tzv. *Zeitstil* a *Personalstil*. Tyto pojmy jsou hojně používány i v jiných uměleckých oblastech. V hudbě je jejich užití velmi často cíleno

16 Připomeňme Ingardenovu definici hudebního díla jako intencionálního předmětu, který je na okolnostech svého provedení a na reálném světě nezávislý, – viz Roman Ingarden. „Zagadnienie tożsamości dzieła muzycznego“. *Przegląd Filozoficzny*. 1933, roč. 36, č. 4, s. 320–362.

17 Guido Adler. *Der Stil in der Musik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911.

na popis tzv. autentických hudebních přístupů. V jejich významu tedy není skryta kýžená analýza jednotlivého interpretačního výkonu, ale vnějším způsobem se projevující přístup – jakási „jevová“ stránka věci. Tento přístup se omezuje na popis konkrétního interpretačního dění ve smyslu: interpretováno na dobové či moderní nástroje; původní instrumentace či přepis, autentické či tzv. moderní provedení; míra vkusu či stylovosti při osobitém pojetí interpreta na základě dobových interpretačních pravidel; míra agogiky či zdobení na základě definovaných pravidel apod.

Adlerův výklad je tedy jakýmsi velmi obecným členěním interpretačního dění, které by v naší zamýšlené analýze – při hře na jeden druh nástroje v jednom časovém období a při specifickém výběru repertoáru daného období – vlastně nemohlo splnit účel. Je třeba definovat mnohem jemnější kritéria analytického přístupu, která však obsahují dostatečnou míru obecnosti, aby bylo možné dosáhnout uspokojivé míry objektivity. Pokusme se tedy o výklad naznačeného systému.

Primární prvky: prvky obecně technické

Předpokládáme, že lze rozlišit dvě roviny interpretačních prvků – primární a sekundární. *Prvky primární* jsou v určitém smyslu „povinné“ a daly by se charakterizovat jako *obecné, základní* či *paradigmatické*. Je možné je dále dělit na *obecně technické, obecně interpretační* a *obecně významové*. Toto dělení je však spíše metodicky popisné a vysvětlující. Ve skutečnosti jsou všechny skupiny primárních prvků na sebe úzce vázány, vycházejí ze sebe navzájem a přímo se ovlivňují. Pro přehlednost výkladu je však potřeba je vymezit a definovat odděleně.

Prvky obecně technické zahrnují oblast „technického zvládnutí“ nástroje. Tím nemáme na mysli jen technickou vyspělost interpreta a míru bravury, se kterou nástroj ovládá. Spadají sem všechny interpretovy znalosti technického rázu – např. ve vztahu k jiným hudebním stylům a žánrům, k uchopení konkrétního díla apod. Tím je míněna *technická rovina provedení díla*, která umožňuje a usnadňuje co možná nejlepší vyznění hraného díla – ve smyslu stylovém. Každý hudební styl předkládá užívanou škálu technických prostředků – i nástrojů samotných, které tuto škálu formovaly. Znalost a využití těchto prostředků přímo ovlivňuje technickou „jakost“ provedení díla a s ní spojené vyznění díla. Je tím míněna především *přítomnost a kvalita ztvárnění (primárních) interpretačních prvků*, např. artikulace, realizace figurací, způsob

provedení agogiky a dynamiky, způsob a kvalita prováděných přidáných – improvizovaných – prvků jako ozdob apod.

Primární prvky: prvky obecně interpretační

Vraťme se nyní k popisu a rozdělení skupiny interpretačních prvků, které v našem analytickém přístupu dostaly název *prvky primární*. Jejich první skupina s názvem *technické* již byla představena, pojďme se podívat na další skupinu, která by se dala vymezit pojmem *prvky obecně interpretační*. Demonstrují interpretovu znalost v oblasti interpretace stylu, žánru či celé etapy v oblasti hudebního vývoje. Nedostatek informací v této oblasti pocítujeme jako *neprofesionalitu* v hudebním projevu. Máme na mysli např. *romantizující*¹⁸ provedení hudby z období baroka nebo např. hudby jazzové, které zásadně oslabuje posluchačovo vnímání interpretovaného díla. Neznalost či neschopnost akceptovat pravidla stylu hrané hudby způsobí nepřehlednost až chaotičnost slyšeného. Čím je to způsobeno?

Fenomén, který jsme zvyklí nazývat „stylovostí interpretova projevu“, se skládá opět z mnoha detailů, které vnímáme celkově jako „styl“. Stylovost v oblasti interpretace je opět definována mnoha elementárními prvky: nejpatrnější je „jakost“ zvuku. Každý styl je definován „způsobem hry“ na jednotlivé nástroje. Jeden nástroj (např. klavír) tak může vyhovět mnoha stylovým požadavkům v případě, že interpret ctí tato pravidla. V opačném případě dochází ke zvukovým i stylizačním nersrovnalostem, které znejasňují hudební průběh díla tím, že paradigmatata jednoho stylu preferují jiné hudební prostředky a detaily než pravidla jiného stylu (R. Ingarden). Např. vytříbenost barokního detailu nebude konvenovat s impresionistickým hudebním pohledem ani s romantickou koncertní etudou.

Jmenované příklady definují podstatu následujícího členění tohoto přístupu: Jeden úhel pohledu analyzuje interpretovo uchopení díla ve smyslu hraného *hudebního stylu*, druhý úhel pohledu je ještě specifitější – vnímá zákonitosti vyplývající ze *žánrového třídění* jednotlivých děl uvnitř jediného stylového období. Máme tím na mysli, že je třeba vnímat dvě roviny „stylovosti“ užívaných prvků: Rovina definující hudební styl jako takový a rovina, která se týká *konkrétní hrané skladby* – např. je-li to

18 Myslíme tím použití velkých agogických změn, legatový způsob hry, popř. dramatické rejstříkové a barevné změny.

koncertní etuda či jiný bravurní hudební kus –, upřednostňují jeden aspekt, nebo omezenou skupinu prostředků interpretovy umělecké výbavy. Výrazně přednesová záležitost je naopak více podmíněná sémantickou stránkou věci v hudebním procesu a interpret k ní přistupuje rozdílně. Přirozeně dochází i ke kombinacím obou přístupů; při analýze je pak třeba hodnotit obě složky zvlášť i ve smyslu celkového vyvážení hrané formy – interpret by měl v takových případech dbát na to, aby v jeho přístupu nedošlo k dysbalanci obou složek a nenarušila se výrazová rovnováha díla, což většinou (velmi) explicitně vymezuje už samotný notový zápis.

Vraťme se ale k původnímu popisu obou přístupů. Např. varhanní hra je v otázce stylovosti celkem jasně vymezena (v ideálním případě) už volbou nástroje pro určitý typ literatury. Přesto přesvědčivost stylovosti podání díla závisí na *cíleném výběru a kombinaci popsanych obecně technických a obecně interpretačních prvků*.

„Nadvláda“ jednoho technického prvku – např. maximální artikulace všech složek hraného barokního díla – ještě nezaručuje jednoznačnost vnímání stylovosti takové hry. Naopak posluchač může být takovým podáním rušen, neboť absence jiných prvků (např. agogické vymezení tektonického průběhu díla díky tzv. časování) či opomíjení momentů, kdy je autorem záměrně narušena metrická pulzace (např. harmonickým či melodickým průběhem), má za následek nepřehlednost a jakousi „monotónnost“ interpretačního projevu.

Na druhé straně přehánění všech přítomných „stylových“ prvků pak strhává pozornost jen na realizaci prvků samotných a znemožňuje pocit plynulého průběhu hudby. Někdy je tento přístup označován jako „osobitost“ projevu. To, že tomu tak skutečně není, nám osvětlí až následující skupina primárních prvků, která se týká sémantiky hudebních elementů uvnitř kompozice. Zůstaňme však ještě u primárních prvků interpretačních a pokusme se zamyslet, co všechno je možné jejich prostřednictvím ještě ztvárňovat.

Při volbě prvků, které charakterizují určitý styl, je tedy třeba dbát na *vyváženost užitých prvků* v souvislosti s významem hraného díla. Nevyváženost užitých prvků vnáší do hudby nelogičnost a s ní interpretační nepravděpodobnost, projevující se *narušením plynulosti* hudebního toku. V oblasti žánrové diferenciaci je důležité interpretovo rozkrytí problematiky už v rámci vlastní přípravy. Někdy je žánrové vymezení

obsaženo už v názvu skladby – etuda, vokaliza, toccata,¹⁹ ale také taneční formy (staré, rychlé tance, stylizované pozdější – virtuózně zpracované – tance), všechny kadenční plochy nástrojových sólových koncertů či mimohudební (programní) naznačení obsahu a významu hudby – *Rej skřítků*,²⁰ *Sabbath čarodějnic*,²¹ *Let čmeláka*,²² *Bludičky*²³ apod. Estetický význam těchto kusů je pak sémanticko-interpretací. Samotná rychlost hraného projevu může tedy být estetickým hybatelem. Avšak samozřejmě pouze dominuje; další výrazové aspekty, které i přes technickou obtížnost interpret „zvládne“, jsou maximálním bonusem jeho interpretace.

Na druhé straně jsou kompozice přímo předurčené k interpretově výrazovému ztvárnění – „vyprávění“ –, např. *Písně beze slov* F. Mendelssohna-Bartholdyho, ve starší literatuře např. preludium, fantazie, *toccata per l'elevatione, durezza e ligature*, ale i „programní“ názvy – např. biblické náměty – *David a Goliáš*²⁴ (s přesnými předpisy, co který hudební úsek z biblického příběhu vyjadřuje) nebo deskripce hlasu zvířat jako kukačka, kočka, žába, ale v pozdější literatuře také nokturna či např. *Svit luny* Louise Vierna ve varhanním díle apod.

Formami, které oba přístupy kombinují, jsou např. barokní toccaty, ciaccony či impresionistické skladby – např. v Debussyho *Rytinách „Zahrady v dešti“* – a mnoho dalších; ve varhanní tvorbě jsou to především časově rozměrná varhanní díla Lisztova, Regerova, Rheinbergerova, Viernova či Widorova, později např. Alainova či Messiaenova atd. Jednotlivé drobné stylizační prvky virtuózního rázu samozřejmě prostupují téměř všemi napsanými instrumentálními díly, je však třeba vždy dobře zhodnotit jejich význam v rámci celé kompozice a na základě závěru vyplývajícího z tohoto hodnocení užít adekvátní *technické a interpretační prostředky*.

19 Spiše ve smyslu toccaty romantické či moderní. Starší hudba vždy stylizační prvky na základě rétorických pravidel kontrastu kombinuje. Úplným opakem ve smyslu romanticky pojmávaného pojmu *toccata* je pak barokní forma určená pro klávesové nástroje – *toccata per l'elevatione*, která má kontemplativní charakter, velmi výrazový průběh a silně duchovní přesah, vázaný na moment „pozdvihování“ při katolické mši.

20 Koncertní etuda Ference Liszta.

21 Závěrečná část *Fantastické symfonie* Hectora Berlioze.

22 Instrumentální mezihra z opery *Pohádka o caru Saltanovi* Nikolaje Rimského-Korsakova.

23 Fantazijní kusy pro varhany Louise Vierna.

24 Biblické sonáty Johanna Kuhnaua.

Zajímavou roli v této problematice hraje *hudba období klasicismu*. Ve varhanní literatuře není vymezena novým typem nástroje; prováděla se buď na stávající nástroje barokního typu, dále na malé přenosné nástroje – varhanní pozitivy,²⁵ nebo bylo jejím cílem oživit tehdy velmi oblíbené hrací strojky. Přísně „objektivní“ etapa hudebního vývoje vnímala nástrojovou virtuozitu spíš jako předpoklad dobré nástrojové hry a nevymezovala ji jako interpretační fenomén. Technická náročnost, která plyne z mnoha děl tohoto období, je většinou přísně podřízena „vyššímu“ hudebnímu cíli – ať už je to užitá hudební forma, jako sonáta, nástrojový koncert, pěvecká role v rámci hudebního dramatu, či ekvilibristika na hraně možností člověka a hracího strojeku. Přesto toto období velmi ctilo um sólového hráče. Vymezilo mu však – celkem jednoznačně – samostatnou hudební formu, ve které se „mohl předvést“ – *nástrojový koncert*, včetně kadence v závěru jednotlivých vět této formy. Postupem času tato samostatná kreativní plocha, určená nejen pro technickou exhibici hráče, ale i pro nápaditost interpretovy improvizace a osobitost hudebních nápadů uvnitř kadence, byla limitována, až byla nakonec i ona komponována. Omezila se tak skutečně na interpretovo technické zvládnutí nástroje.

Podobně řešila technickou vyspělost interpretů i hudba první poloviny 20. století. Technicky velmi náročné prvky byly pouze stavebními jednotkami k vyjádření jiných uměleckých hodnot. Přestože jsou součástí skladeb, přestávají být jediným významovým nositelem. Tento *l'art pour l'artismus* ve své interpretační nahotě jednoduše pozbyl svou svébytnou estetickou funkci a je vždy kombinován s jinými interpretačními prvky – především významovými – nebo je na ně velmi úzce vázán. Stal se imanentní a cíleně nevymezovanou součástí ostatních interpretačních elementů.

Primární prvky: prvky obecně významové

Třetí skupinou primárních prvků jsou *prvky obecně významové*. Jak již bylo naznačeno, reflektují sémantickou podstatu hudebního dění. Prostupují oběma předchozími skupinami prvků. Obrazně řečeno jim při každém provedení „vdechnou život“. Naplní hrané interpretační elementy

25 Tyto nástroje byly také už vžitě z předchozího období. Měly barokní konstrukci i dispozici, lišily se maximálně tónovým rozsahem – prostavěnou velkou oktavou a rozsahem v diskantu po tón d³, někdy i výš.

významem imanentním hudební struktuře, kterou oživují, i nahodilým nápadem, pro který se v daném okamžiku interpret (třeba i neplánovaně) rozhodne. Týkají se tedy vlastního hudebně sémantického výkladu hudebního textu. Jejich míra obecnosti je dána dvěma složkami více či méně „kódovanými“ konkrétním hudebním textem.

Hudební text nese ve své podobě záznam *jednotlivých hudebních nápadů*, a to konkrétních („absolutních“), ale i těch „hypertextových“, jejichž intenzita je závislá na souvislostech ostatních hudebních složek hudebního textu, na logice sémantického proudu hudby – a při samotné interpretaci samozřejmě na míře, se kterou je interpret při svém projevu realizuje. Jejich případná absence tedy neohrožuje srozumitelnost interpretačního projevu. Dalo by se říci (pokud jim není autorem uložen tektonicky významnější úkol), že taková interpretace realizované dílo pouze „ochudí“ o jistou estetickou rovinu, ale nenaruší významovou koncepci díla.

Kromě těchto detailních součástí však obsahuje hudební text i vyšší *tektonické celky*, které svým průběhem a hierarchickým řazením opět nesou význam, tentokrát tektonicky a strukturálně zásadní. Jejich pochopení a konkrétní interpretační realizace je pro srozumitelné vyznění hraného díla klíčová. Při popisu prvků obecně technických je označujeme především pojmem *fráze a její hierarchizace v rámci stavby celého hudebního díla*. Výše jsme se zabývali technickými prostředky, které umožňují frázi ztvárnit – už samotné „technické“ ohrazení těchto hudebně „vyšších“ celků zaručuje určitou přehlednost. Nezaručuje však jednoznačnou výmluvnost právě oné hierarchizace; ta nastává až v momentě sémantického uchopení díla interpretem. Rozdíl mezi „mechanickým“ a „sémantickým“ uchopením frází spočívá především v přesvědčivosti a jednoznačnosti vyznění hudební struktury; technicky vzato, při plném pochopení struktury díla dojde nakonec i k nepatrným, avšak sémanticky zásadním změnám v samotném technickém ztvárnění v členění frází. Jednoduše řečeno, plně pochopené frázování se liší technicky – interpret ještě jemněji pracuje s „načasováním“ začátků a konců frází tak, aby podle jeho uměleckého přesvědčení působily co možná nejednoznačněji a nejprehledněji. V opačném případě dochází k posluchačskému (ale často i interpretovu) pocitu nesrozumitelnosti, nejasnosti, popř. „komplikovanosti“ a těžké uchopitelnosti hraného díla. Kromě těchto dvou sémantických rovin stojí však interpret ještě před dalšími úkoly z oblasti obecně významových prvků. Každá skladba, jak už

bylo naznačeno v předchozích odstavcích, je postavena na dominanci jiných technicko-interpretacních prvků; jiné detaily jsou nositeli hlavní významové výpovědi, jejich rozvrstvení a důležitost mají různou váhu, dokonce v různých částech jediné skladby. Interpret musí posoudit, ve které části hrané skladby dominuje jaký prvek – detailní, či tektonicky stavebný – a musí s těmito „lokálními preferencemi“ cíleně vybraných sémantických prvků pracovat.

Primární dominanci mají *sémantické prvky*, bez kterých by bylo porušeno vnímání stavby díla, či uchopení např. motivicko-tematické práce, opomenutí detailu (rytmického, melodického, ale i harmonického, témbrového apod.), který je klíčový k pochopení následného hudebního dění. Ve druhé rovině stojí prvky, které tvoří hlavní *významovou charakteristiku* skladby – detaily v celé své barevnosti, popř. stylizační prvky, na kterých je dílo (nebo jeho část) vystavěno. Další rovinu tvoří prvky, které by se daly nazvat „obligátními“; nepodílejí se přímo na sémantickém vyznění díla jako celku, ale velkou měrou jej *oživují* – přinášejí *kontrasty*, nebo je naopak *negují*, vnášejí do díla *vtip* a lehkost provedení. Nebo svou realizací významně přispívají k přesvědčivému vyznění významově důležitějších prvků.

Míra tohoto kreativního dění a počet objevených a ztvárňovaných prvků tohoto druhu už spadá do další velké skupiny interpretačních elementů, které tento výklad nazývá *prvky sekundárními*. Velkou výhodou interpreta v tomto „hodnocení významové důležitosti“ sémantických prvků je, že celé interpretační uchopení významovosti se vůbec nemusí dít vědomě; dokonce u velkého množství interpretů nastává *podvědomě*, ale vesměs velmi přesně.

Pro větší přehlednost by bylo možné jmenované skupiny obecně významových prvků pojmenovat – na základě jejich nezbytnosti realizace při interpretačním procesu. Prvky *realizačně podpůrné* – *paradigmatické* – jsou významové prvky tektonické, vykreslující strukturu hraného díla, a to jak v rovině frází, tak klíčových detailů, a *vlastní významové* – prvky obligátní, oživující hudební průběh díla.

V *hudebním textu* bývají obě skupiny významových prvků zachyceny svým způsobem *nedůsledně*. Autor u grafické podoby svého díla není vždy přesvědčen o nutnosti zdůraznění právě zmíněných významově tektonických jevů. Většinu z nich považuje za „logickou“ záležitost, dostatečně vyplývající z hudebního průběhu. Často si všímá především detailů, ať už klíčových, či obligátních – těch, které samy o sobě v sobě

logiku pochopení věci nenesou nebo nemusejí nést, jejich výklad by nemusel být jednoznačný. V takových případech se jim hudební zápis věnuje a označuje je. Obligátní prvky bývají naznačeny, ale není větší-nou explicitně dáno, že hudební text nemůže skrývat ještě analogické momenty, které označeny nejsou, ale které interpret při své tvořivé práci najde a ztvární. Pokud při nich nenabourá či nezpochybní vyznění důležitějších či označených prvků, vzniká onen příjemný, „aktualizační“ a osobitý moment interpretace hudebního díla. Pro svou vázanost na osobu interpreta je zařadíme spíše do roviny vyšších sekundárních interpretačních prvků a budeme se jimi ještě zabývat.

Tato skutečnost bývá pro interprety velmi důležitá. Každý interpret tíhne k hudebnímu myšlení jiného autora nebo skupiny autorů a cítí se „být povolán“ či „předurčen“ pro interpretaci jejich hudebních textů. Má pocit svobody a lehkosti při rozkládání všech skupin významových prvků a s jistotou objevuje další možnosti pro živé a sémanticky bohaté vykreslení této hudby. Celkem oprávněně jsou pak interpreti obdařováni přívlastky „janáčkovský“, „dvořákovský“, ale i „mozartovský“ či „wagnerovský“ nebo přímo „barokista“, „modernista“, „elektronik“ apod.²⁶

Vraťme se ještě jednou poznámkou ke grafické podobě obecně významových interpretačních prvků v hudebním textu. Dosud byla popsána jen ve své nejobecnější podobě. Je nutné dodat, že míra péče, se kterou grafický zápis díla zaznamenává významové interpretační prvky se mj. vyvíjel. Starší hudební styly (např. hudba období evropského středověku, renesance i ještě z části²⁷ hudba barokní a klasicistní)²⁸ spoléhaly na „dobový úzus“, tj. vžitý způsob dešifrování notového zápisu a jeho realizace. Zásadní momenty významovosti tektonické v této grafické podobě hudebního díla vlastně zachyceny vůbec nejsou. Klíčové

26 Některé osobnosti interpretačního umění se samozřejmě cítí být „univerzálními“. Každá z nich však přesto (vědomě či nevědomě) preferuje určitou hudební oblast, ve které se cítí svobodně a jistě, nebo její interpretační umění vykazuje evidentní přínos pro tuto oblast. Je také zájmem objektivní hudební kritiky, aby dokázala tento moment ocenit a pojmenovat. Interpretova reflexe nemusí a ani nemůže být vždy absolutně platná.

27 Zájem našeho výkladu se týká také zápisu detailních prvků, které si obě tato období začínají přesněji graficky ztvárňovat – jedná se o naznačení frázování, ozdob apod.

28 Stejnou problematikou je však opředena i interpretace hudby folklorní, etnické apod.

detailní momenty, které vybočují z jednoznačnosti užitého systému (nejčastěji formy), jsou podpořeny buď přítomností melodické ozdoby, naznačeného dílčího frázování, nebo harmonickou zátěží apod. Ve starší hudbě může chybět i tato specifikace. Poznáme ji pak ze samotného hudebního dění, které např. čas od času narušuje „železnou“ pravidelnost hudební formy nebo naznačeného systému. Naopak details, které modernější hudba má tendenci vymezovat a určovat, zásadní roli nehrály, nebo byly cíleně ponechány na invenci a tvořivosti interpreta. Velmi zjednodušeně by se dalo říci, že touhu čím dál přesněji „určovat“ výslednou podobu díla přinesl až cílený rozvoj dynamického a agogického dění v hudbě.²⁹

Zhruba v tomto období začíná vznikat pevné pouto mezi autorem a jeho grafickým zápisem díla a interpretem. Grafický zápis se stále zpřesňujícími se instrukcemi k provedení díla se stává ztělesněním autorovy kompoziční vůle a interpret, pokud chce dílo provést v jeho čistotě, kompoziční genialitě (jak velí interpretační „etika“), je *povinen* této vůli dostát.

Období pozdního klasicismu je také kolébkou hudební pedagogiky v její systematické podobě. Ne náhodou tedy tento názor přežívá do dnešní doby ve svém plném rozsahu. Následující stylová období také pevně věřila, že grafická podoba hudebního díla je jakýmsi věrným (až fotografickým) odrazem autorovy mysli, a žila v přesvědčení, že čím důkladněji se interpret podrobí notovému zápisu, tím přesnější a přesvědčivější bude výsledný (živě provedený) interpretační výklad. Jazykem dnešní doby bychom nazírali tuto problematiku jako rozpor mezi dvourozměrným a třírozměrným vnímáním uměleckého díla. Grafický zápis – byť sebepodrobnější a přesnější – není schopen a ani nemůže být schopen zachytit všechny významové odstíny, které interpretační hudební projev nese. To, co vzniká kreativním procesem v mysli autora, je jakási „ideální“ představa, která je však ideální jen zdánlivě. Při tvořivém procesu autor prožívá nejjemnější sémantické momenty svého díla, avšak jen subjektivně. Vnímání i dvou velmi podobně smýšlejících hudebníků není úplně totožné, nemůže být, ani to není žádoucí. Autorova představa

29 Máme tím na mysli zejména období pozdního klasicismu, kdy současně docházelo i ke změnám v konstrukcích nástrojů, zejména klavíru, a dynamicko-agogické dění v díle začalo být zvykem podrobněji zaznamenávat.

je jedna z více možností provedení díla, bez rizika, že by dílu ony další možnosti realizace uškodily.

K této problematice se váže ještě jedna zajímavá úvaha. Některá díla jsou ve své struktuře vysoce *univerzální* – je tím míněna *vysoká tolerance* k interpretačním změnám tempovým, artikulačním, agogickým, dynamickým, ale i instrumentačním, lze je s relativním úspěchem interpretovat např. i na jiný typ nástroje. Jejich konečné interpretační znění zásadně nenarušuje proces apercce: Máme na mysli např. *Preludium C dur* J. S. Bacha z prvního dílu *Dobře temperovaného klavíru*. Výsledná estetická hodnota díla (jak uvádí R. Ingarden) je funkční v nejrůznějších proměnách, aniž by se narušila struktura díla a už vůbec ne působivost. Samozřejmě jedno řešení odpovídající obecným interpretačním kritériím preferujeme, ale ani extrémní řešení prostřednictvím jmenovaných interpretačních změn nečiní dílo v takové podobě nepochopitelným. Oproti tomu jsou kompozice většinou velmi úzce vázány na nástroj, pro který jsou komponovány, a jejich ztvárnění s jistými modifikacemi už působí rušivě (G. Adler). *Sémantická účinnost* díla by byla případnými změnami tohoto druhu oslabena (např. koncertní etudy pro klavír F. Liszta a F. Chopina apod.).

Sémantická pole jednotlivých (výše popsaných) významových prvků jsou široká a s nimi i škála výběru částí těchto polí. Navíc při interpretaci vstupuje do hry i mnoho dalších detailů ovlivňujících konečnou podobu interpretova přednesu, kterou není možné ani naznačit, ani spočítat a už vůbec ne stručně graficky zachytit, a přesto umělecké dílo může být předvedeno tzv. *výstižně, přesně a přesvědčivě*. V autorově představě žije jediná podoba o realizaci díla – na základě vlastní geneze díla. Je ryze *subjektivní*. Jakmile dílo vystoupí z mysli autora, stává se objektivním už jenom proto, že je sledováno dalšíma (uměleckýma) očima.

Sémantická pole významových prvků mají však obecnou platnost – už pro svou tektonickou významovost. Je tedy na interpretovi, aby dobře odkryl styl a hudební systematiku, ve které je skladba komponována, a s pochopením těchto zákonitostí se v hrané hudbě pohyboval; aby zjistil prvky její estetické nosnosti, aby jim určil správnou míru důležitosti a teprve s tímto vědomím pokračoval dál ve své tvořivé interpretační činnosti – rozkrýváním dalších významových nuancí. Při absenci obecně významových prvků máme dojem jakési hudební *plochosti* projevu. Tektonické dění není úplně přesvědčivé, neboť je pouze *realizované*

pomocí prvků obecně technických či interpretačních. Vzniká dojem *formálnosti* interpretačního projevu.

Celá tato skupina primárních interpretačních prvků podmiňuje *profesionální* provedení hudebního díla. Absentuje-li nebo není-li dobře realizována kterákoli skupina jmenovaných prvků, výsledný dojem z hraného díla vzbuzuje pocit zásadní nedokonalosti, která znemožňuje dílo v celé šíři pochopit a přijímat. Hrozí nebezpečí deformace původního hudebního textu a vzniká pocit nedůvěry, či dokonce nespokojenosti. Protože se jedná o ztvárňování základních hudebních jevů, formujících dílo samotné, při určité míře *posluchačské zkušenosti* míváme přesný přehled o interpretačních nedokonalostech. Je proto relativně snadné danou uměleckou situaci rozpoznávat. Toužíme tedy po tom, aby tato skupina prvků byla prováděna uspokojivě a nerušila nás při celkovém vnímání hraného díla. Na tomto místě je třeba podotknout, že tvořivá interpretační cesta nebyla a nemusí být vždycky jediným prostředkem, jak se dostat k uspokojivému uměleckému projevu. Jediná však zaručuje – pro svou *osobní angažovanost interpreta* – opravdovost tohoto projevu. Podívejme se však ještě na jiné „interpretační“ cesty, které byly a zároveň stále jsou živou součástí obecné problematiky interpretace.

Představují je dva více či méně „umělecké přístupy“, které mají až zázračně shodného jmenovatele – touhu po jakési *správnosti provedení díla*, na základě které má údajně dojít k *maximálnímu účinku výsledného vyznění tohoto díla*. Slovo *správnost* působí v této souvislosti skoro až jako démonická formule, která je demiurgem interpretačního výkonu. Jak ale definovat tuto *správnost*? Kde získala v tak svobodném prostředí, jakým je umění, navíc interpretační, tak zásadní postavení, že se stala hybatelem uměleckých snah a jistým uměleckým krédem? Čeho všeho se v rámci interpretace dotýká? Je její důležitost obecná a zásadní, anebo jen kvantitativní a plošná, např. z mimouměleckých důvodů? Je jejím prostřednictvím zaručena spíše objektivita v náhledu na interpretační dění, nebo se jedná spíš o zploštění pohledu a limitovanost hodnocení? Populárně řečeno – je důležitým prostředkem, nebo samotným cílem interpretačních snah?

Odpovědi na vyřčené otázky nejsou samozřejmě úplně jednoznačné, ale v jistém smyslu se vymezit dají. Podívejme se do historie. Pojem *správnosti* tak vnímejme (na základě předložené definice) ve smyslu

komparace interpretačního projevu s definovanými paradigmaty³⁰ a následného vyhodnocení míry souladu s nimi. Je to tedy *fenomén, který ctí předem definovaná pravidla a na základě kterých je také určován*.³¹ Tato pravidla jsou navíc objektivní (nebo se jimi snaží být), jsou obecná a jasně vymezená. Zamyslíme-li se blíže nad takovou definicí, představíme si spíše činnost pedagogickou než uměleckou, tedy činnost spíše kriticky-komparativní, popř. deskriptivní, ale rozhodně ne svébytně tvořivou. Ve významovém poli *správnosti* má kreativita totiž přesně definované místo – předem určené hranice, ve kterých se *smí* pohybovat; někdy dokonce pravidla, kterými se do velké míry *musí* řídit, aby nenarušila rovnováhu ostatních – definovaných složek, nebo dokonce nezpochybnila jejich podstatu a nevychýlila tak umělecký proces do příliš subjektivní polohy. Ironií uměleckého dění však může dojít k tomu, že i velmi subjektivní pojetí interpretace uměleckého díla vzbudí tak pozitivní odezvu svou přesvědčivostí a sémantickým přesahem, že se samo stane paradigmatickou normou nebo je aspoň označeno jako jakási *čestná výjimka* např. v úctě k autoritě svého tvůrce apod.

Přestože o harmonii a rovnováhu (i v negativní rovině) v uměleckém přístupu jde především, přirozeně nás definice *správnosti* uměleckého přístupu k interpretaci nepřesvědčí o své „uměleckosti“ a už vůbec ne o faktické *správnosti* takového postupu. Právem se vkrádá myšlenka, jestli *správnost* jako taková má své místo v oboru, jakým je analyzovaná interpretace hudebního díla? Hudební historie poskytuje částečné vysvětlení většiny položených otázek. *Správnost* vznikla jako zjednodušený kritický pohled na umělecké dění, které i přes svou myšlenkovou svobodu podléhá limitům časového průběhu, formy, logiky věci (i ve smyslu negace), principu kontrastu apod. Analogie příbuzných činností podmiňujících kvalitní umělecký výkon – jakou je např. příprava umění hry na hudební nástroj či zpěv a analytické osvojení hudebního textu – způsobila stejný způsob nazírání na interpretační výkon jako např. hodnocení dosažené pěvecké techniky (tzn. primárních technických

30 A to jak ve smyslu verbalizovaných postulátů, tak i ve smyslu *vzorových interpretací* ověřených uměleckých autorit, podle jejichž uměleckých názorů jsou (nové) postuláty utvářeny nebo stávající pozměňovány.

31 Nemáme na mysli tedy *správnost* ve smyslu subjektivního uměleckého nutkání do důsledku naplnit vlastní uměleckou představu.

interpretačních prvků). Konečnou revoluci v pojmání významu tohoto termínu učinila hudební pedagogika. Její bouřlivý rozvoj od období pozdního klasicismu zaručil *správnosti* až překvapivě sebevědomou pozici na interpretačním poli. Nešlo o to, jak *nápaditě* nebo *zajímavě*, ale jestli tzv. *správně*, nebo *špatně*. Interpreti s označením *správně* se začali stávat autoritami hodnými následování; vše ostatní, nezapadlo-li do systému z jakýchkoli důvodů, získalo známku *špatně*, a tím se dočkalo odsouzení nebo bylo dotlačováno k tzv. *nápravě*. A tak také vše, co bylo příliš novátorské a přesahovalo vůli v definovaných pravidlech, nebo si dokonce vytvářelo svůj vlastní systém, většinou v kritickém hodnocení příliš neobstálo. A právě *obstát v kritickém nazírání autorit* je ještě přesnějším vyjádřením interpretační touhy většiny (i dnešních) interpretů. Zmíněná touha sama o sobě není ničím negativním. Její nebezpečí se projevuje v případě, že již není přítomna žádná jiná motivace k interpretačnímu výkonu nebo jen v nedostatečné míře. Interpretace zatížené takovým nedostatkem však nebývají jednoznačně hodnoceny a vnímány jako nedostatečné; leckdy dokonce jako tzv. *správné*, ale současně bývá hodnocení zpřesněno přívlastky jako akademický, neosobní apod. Nepřítomnost živého kreativního procesu v interpretačním přístupu výkon více či méně limituje.³² Pojďme nyní podrobit bližší analýze zmíněné dva přístupy k interpretačnímu projevu.

Současná interpretační praxe, věnující se zejména starším hudebním dílům, se nechala, zejména ve druhé polovině 20. století, inspirovat vědeckým přístupem ke zpracování pramenů a jejich problematice. Učí se kritickému zkoumání hudebních pramenů, ověřuje jejich autentičnost a snaží se získané informace aplikovat v praxi. Při studiu zavádí nová paradigmat a vytváří určité „algoritmy“, na základě kterých předpokládá, že bude docházet ke „správným“, „ověřeným“, „informovaným“ či „poučeným“ způsobům interpretace a teprve za těchto podmínek nastane ideální realizace hudební struktury staré třeba několik set let. Úskalí však nastává právě v momentě, kdy sice dochází k osvojení si určitých dobových pravidel hudební interpretace, ale ta jsou pořád ještě jen bazální rovinou,

32 Připomeňme na tomto místě onu žánrovou rozrůzněnost hrané hudby a rozvrstvení sémantických interpretačních prvků uvnitř hudební struktury. Žánry s převahou technických interpretačních prvků, kde i např. tzv. technická zdatnost hry může být sama o sobě nositelkou estetického účinku díla, postrádají kreativní vklad interpreta vlastně nejméně. Hudební struktura je do jisté míry funkční i bez něj.

tedy s použitím přednesené terminologie primárními interpretačními prvky – obecně technickými a interpretačními, v lepším případě i z části sémantickými. Existence skutečného osvojení této roviny prvků a kreativní práce s nimi, což je nepochybně nadčasová umělecká činnost (přítomná ve všech uměleckých stylech), tedy existence sekundárních interpretačních prvků tak samozřejmě zaručena být nemůže. Přesná „re-definice“ dobových zvyklostí však může velmi snadno sklouznout do paradigmatické determinace interpretačních jevů a sekundární rovina interpretačních prvků se v takovém světle může jevit až „podezřele svobodně“. Přesně tento moment „nedemokratičnosti“ uměleckého nazírání je hlavním úskalím této hyperkritické metody.

Existuje však i jiná cesta, jak docílit kýžené „správnosti“ interpretačního projevu. Tento myšlenkový přístup je zásadní, neboť byl (jak prozrazují zvukové záznamy) jedním ze základních interpretačních přístupů v druhé polovině 20. století. Zmíněné období předcházelo popsáním *autentickým* interpretačním touhám a připravilo interprety (i posluchače) na kódování jinak pojímané *stylovosti* hudebního projevu. Ve všeobecnou známost vešly (také díky sdělovacím prostředkům) jisté *interpretační vzory*, přesněji řečeno dobové umělecké osobnosti – nedostižné autority, které samy o sobě byly jakousi všeobecně uznanou zárukou o *správnosti* jakéhokoli díla jimi umělecky ztvárněného. V tomto případě hrozí jiné úskalí – napodobování těchto interpretačních vzorů se více či méně vzdaluje od konkrétní hudební struktury, která tímto děním vlastně ustupuje do pozadí. Vlastní umělecký projev je velmi zúžen a dominují interpretační prvky, které neplynou z tvořivého a hlubokého pochopení hudební struktury, ale které jsou jako *svébytné* jevy přejímány a tím pádem anorganicky implantovány do nové interpretační struktury. Jediná spása takového přístupu tkví v naprosté analogii původní verze, kde zmíněné jevy fungovaly. Projev však ztrácí jistá procenta uměleckosti, zejména ve své původnosti. Může pak působit nevěrohodně – vzhledem k „nové“ osobě interpreta, nebo dokonce nepřesvědčivě, přestože se kopie projevu zdá být důkladná.³³

33 Takového hodnocení však může většinou dosáhnout jen velmi odborný, poučený a zkušený vhléd kritického oka odborníka, který má kýžený přehled o autentických interpretačních projevech. Popsaný interpretační přístup vlastně hřeší na tuto situaci a spoléhá se na působení jednotlivých přejatých interpretačních prvků.

Je však nutné podotknout, že tradice napodobovat umělecké vzory v jejich genialitě či alespoň originalitě je snad stejně stará jako umění samotné. Je také mnohem starší než zmíněná hudební pedagogika, která přišla s metodikou hodnocení a oceňování interpretačních výkonů. Snaha podobat se uměleckým vzorům a získat tak podíl z jejich osobitosti je svým způsobem přirozená. Jisté epigonství provází umělecký vývoj každé osobnosti. V určité fázi jejího vývoje by se však měla začít rodit touha po vlastním uměleckém projevu, po samostatnosti uměleckého sdělení a nutkání po tvořivé práci s uměleckou matérií.

V opačném případě, nastane-li okamžik „absence návodu“, jak dané dílo interpretovat – ať už v podobě interpretačního systému, nebo živého interpretačního vzoru –, vzniká u takových interpretů pocit umělecké „bezradnosti“. Vzniklá situace je dána *uměleckou nesamostatností* – jako důsledku vítězství *systému technických paradigmát* či *prosté imitace nad skutečnou realizací sémantického obsahu díla*. Škála možností, jak lze dané hudební dílo interpretovat, je i přes všechny interpretační limity tak široká, že je vlastně velmi nebezpečné hovořit vůbec o nějaké výlučnosti jednoho či jiného provedení. Přesto však logika věci – prezentovaná pomocí systému primárních interpretačních prvků – dává hranice, přes které by kreativita umělce neměla překračovat. Stanovuje, kde jsou mantinely sekundárních interpretačních prvků: aby tvořivá podoba interpretace díla nepřekročila sémantické hranice strukturální výstavby díla a nezačala tak vlastně vytvářet dílo nové – s jinými hudebně významovými vazbami. Správnost provedení tedy nemůže být závislá jen na předem definovaných pravidlech, zaručujících obecně technickou stránku věci, ani se nemůže od nich naprosto oprostit. *Síla účinku prováděného hudebního díla je zaručena pochopením a pečlivým využitím prvků uvnitř hudební struktury a osobitým, zaujatým uměleckým projevem interpreta.*

Sekundární prvky navrženého analytického systému

Sekundární interpretační prvky jsou jistou „nadstavbou“ prvků primárních a úzce s nimi souvisejí. Vědomě (či intuitivně) rozvíjejí prvky primární, modifikují je, nebo dokonce negují – přesně tak, jak to vyžaduje sémantika hraného díla. Tuto skupinu prvků však mohou zpravidla využít pouze vyzrálé umělecké osobnosti, které si přímo „pohrávají“ s hudebním materiálem daného díla. I ten je pro ně většinou „nástrojem“, se kterým tvořivě nakládají. Přitom právě tyto sekundární interpretační prvky

jsou „nejvíce nápadné“ při uměleckém vystoupení, protože právě ony způsobují ony *odchytky* od očekávaného provedení. Zasahují do všech skupin prvků primárních a atakují jejich původní podobu *především* ve jménu významu hraného díla.

Při vyspělém interpretačním projevu jsme jako posluchači schopni *tolerovat* velmi mnoho „výstřelků“ v míře uchopení jednotlivých interpretačních prvků, neboť se vše odehrává ve jménu významu a ten je při našem vnímání uměleckého díla nejvýraznější. Stáváme se tak v daném momentu „interpretovými spojenci“. Pokud nás interpretovo pojetí obdaří přidanou mírou emoce, bývají naše posluchačské reakce plné nadšení.

Míra takovéto *umělecké exhibice* je však přímo závislá na konkrétním díle.

Interpret by měl být velice citlivý na to, kde si co „může dovolit“. Estetické působení některých uměleckých děl by naopak příliš „extrovertním“ interpretačním přístupem zásadně oslabil. Přesto býváme i v tomto momentě většinou posluchačsky velmi tolerantní. Míru uměleckého osobitého vstupu pak začínáme hodnotit podle měřítka *věrohodnosti* daného uměleckého projevu. Hranice této kategorie jsou však už u každého vnímatele rozdílné a souvisí s další veličinou, kterou pojmenováváme jako *vkus* a jsme v ní neméně nerozhodní jako u věrohodnosti. Umělecký projev zpravidla označíme za *nepravděpodobný* až ve chvíli, kdy vkládané sekundární prvky interpreta začnou příliš opouštět hudební strukturu hraného díla a jejich množství začne narušovat jakost všech přítomných interpretačních prvků nebo když se interpret příliš odkloní od významové složky díla a začne svou produkci ozvláštňovat bez ohledu na dílo samotné.

Druhým extrémem v interpretačním přístupu je naopak *vědomá* (či *nevědomá*) *absence prvků sekundárních*. Někteří interpreti jsou přesvědčeni, že většina sekundárních prvků je tzv. latentních, aktivně nevytvářených a že bohatě stačí *pečlivě provést*³⁴ prvky primární a kýžený interpretační účín se dostaví. Jak již bylo popsáno, problematika věci tkví v tom, že taková situace nastává jen u hudebních děl určitého žánrového typu; u děl, v nichž „přednes“ nehraje zásadní roli a nositelem estetického působení jsou jiné hudební složky imanentní dílu. V takových případech může být jedním z hlavních nositelů uměleckého účinku např. již

34 Pečlivé provedení primárních prvků je vlastně jedním z kritérií, kterými operuje zmíněná *správnost* interpretace. *Pečlivost* přístupu je tak vnímána jako *cesta k tzv. správnému provedení* hudebního díla.

několikrát zmíněná *rychlost* hrané hudební struktury, ale i práce s *dynamikou*, nebo dokonce samotná soustředěná *práce se zvukem nástroje* apod. Avšak i zde cítíme, že uchopení – aspoň ve smyslu primárních interpretačních prvků je nezbytné, už kvůli „gramatické“ srozumitelnosti díla. Zkušený interpret se ani v těchto případech sekundárních interpretačních prvků vědomě nevzdává, ale využívá je v omezenější míře nebo určitým specifickým způsobem. Pojďme nyní podrobněji nahlédnout do podstaty oněch sekundárních interpretačních prvků. Bylo již řečeno, že vycházejí přímo z prvků primárních a ještě dále je rozvíjejí, modifikují, popř. – ve jménu významu hudební matérie – dokonce negují. Budou se tedy týkat všech tří naznačených oblastí prvků primárních.

Obecně technický základ interpretačních prvků je nejčastěji rozvíjen, jak již bylo naznačeno, ve smyslu zpřesnění rytmické struktury v prostorách s různým typem akustiky. Kromě samotné rytmické struktury se modifikace týkají i metrické struktury, která je buď umocňována, či naopak potlačována. Významnější elementy časového dění v hudbě jsou podpořeny buď agogicky a (umožňuje-li to nástroj) dynamicky, v ostatních případech se jedná o flexibilní *artikulaci* hudební matérie prostřednictvím práce s délkou jednotlivých tónů. Nejčastěji však tato interpretační práce kombinuje všechny popsané přístupy. Jde totiž o to, aby v daném prostředí byla hudební struktura díla představena *jasně, přehledně* a pokud možno *jednoznačně* tak, aby nenarušovala vnímání vlastní významové složky díla. „Sekundárnost“ těchto prvků je dána *mírou* přesvědčivosti a jednoznačnosti představované hudební struktury.

Tato míra sekundárního interpretačního dění je spojena a většinou umocňována veličinou, kterou jsme zvyklí nazývat *osobitost uměleckého projevu*. Je tím míněna taková podoba interpretačních prvků, která sice vychází z obecné (často definované) představy o jejich podobě, ale zároveň se od nich velmi specificky odlišuje.³⁵ Odlišnost se může projevovat různým způsobem: artikulací, množstvím přidáných improvizovaných prvků do skladeb hudebních stylů, kde to patřilo k interpretačnímu úzu,

35 Tento moment výkladu úzce navazuje na oddíl popisující interpretační vzory a autority, podle nichž se také vytvářejí zmíněné interpretační normy; právě zmíněné specifické odlišnosti jsou velmi často takto oceňovány – a pokud velmi úspěšně představují umělecké dílo nebo jsou jejich tvůrci významné interpretační autority, bývají tyto jevy často zpětně paradigmaticizovány.

jejich kvalitou a způsobem provedení, mírou dynamické práce, práce se zvukovostí nástroje a časováním neboli přesností časového vykreslení rytmicko-metrické stránky díla, tektonické stavby díla a dalších složek interpretačního projevu.

Zajímavé je, že ostatní („nečasové“) složky hudebního díla máme tendenci spojovat spíš s dalšími dvěma skupinami interpretačních prvků – s *obecně interpretačními* a *obecně významovými*. Právě tady však toto časování sehrává zásadní roli. Např. zahuštění harmonického průběhu s sebou nese rozšiřování délky trvání těchto souzvuků. Také melodický průběh je kromě dynamické práce významně, možná ještě zásadněji ovlivňován „načasováním“ jednotlivých tónů či skupiny po sobě jdoucích tónů. Zvýrazněním tohoto dění v čase je totiž jednoznačně prezentována jeho *důležitost*. Rozvíjení obecně interpretačních prvků v sekundární rovině je celkem snadno rozpoznatelné mírou užitých prvků, které nejsou např. explicitně vyjádřeny notovým zápisem, ale jednoznačně vyplývají ze stylu a charakteristického hudebního dění v hraném díle. Samozřejmost, se kterou se interpret pohybuje v rámci hudebního stylu, je dána hlubokým pochopením celé problematiky a vyzrálostí jeho interpretačního projevu. Stručně řečeno – interpret přesně ví, „kde si co může dovolit“, a většinou toho hojně využívá; např. i při hře díla, jehož interpretace je pečlivě sledována a korigována autorem, se většinou objeví momenty, ve kterých interpret potřebuje – více či méně patrně – projevit svou *interpretační vůli*. Nepřekročí-li limity sémantiky díla či vkusu autora, většinou to k celkovému vyznění prezentovaného výrazně přispívá.

Hranice oné „stylovosti“ jsou jednak dost podrobně popsány v různých estetických pramenech, jednak jsou dány vkusem interpreta a ten se *nemusí* vždy krýt se vkusem obecně přijímaným. Nepřekračuje-li příliš tento osobitý názor logické kategorie stylovosti projevu, záleží pak na okolnostech, jestli je interpretův (třeba novátorský) estetický názor přijímán, nebo ne. Pokud však publikum rozklíčuje interpretovu touhu překročit tyto hranice ve jménu oné sémantické stránky věci, většinou se s novátorským přístupem bez problémů ztotožní.

Interpret při svém projevu však musí dbát na *vyváženost* všech ztvárňovaných komponentů: při uspokojivém provedení všech primárních prvků zdůrazňuje důležitá, popř. klíčová místa v kompozici – ať už se to týká jakékoli hudební složky. Na základě pochopení formální struktury díla musí velmi přehledně vytvarovat hlavní tektonické principy skladby a zároveň musí jasně a přirozeně vykreslit interpretační detaily v díle.

To všechno se odehrává na *pozadí naprostého proniknutí do formální i obsahové složky díla*. Není přitom určeno, jestli toto je čistě vědomá či nevědomá práce interpreta – ve výsledku je to lhostejné. Řada interpretů řeší tuto problematiku intuitivně, ale většinou přesně.

NOVÝ PARADIGMATICKÝ SYSTÉM VE VZTAHU K HUDBĚ 20. STOLETÍ

A jak se mění interpretační práce, změní-li se mu do základu hraná hudební struktura? Čeho se začnou ve skutečnosti týkat primární i sekundární interpretační prvky? Lze ještě hovořit o technické, interpretační a významové skupině těchto prvků? A co je obsahem pojmu styl, stylovost, vkus? Kdo se stává interpretačním vzorem? Může vůbec taková veličina existovat? Kdo stanovuje sémantické mantinely hraného díla? Lze takové nové dílo vůbec do hloubky pochopit a sémanticky uchopit? Je možné v takovém novém kontextu vůbec interpretačně dosahovat úrovně sekundárních interpretačních prvků? Zkusme nyní společně na všechny vyřčené dotazy hledat odpověď nebo alespoň směr vysvětlení... Uměleckým hybatelem hudby 20. století je bezesporu *tvůrce – autor konkrétního hudebního kusu*. Je jakýmsi *demiurgem určujícím hranice svého stylu, celkového významu svého díla či děl*. Cílem jeho umělecké intence je u někoho umělecká originalita, u někoho nová zvukovost, hledání nových hudebních souvislostí zvukových, rytmických, harmonických, významových, strukturních, formálních apod. Často bývá přítomna zřetelná touha po úplné nezávislosti na dosavadním hudebním vývoji nebo vědomé rozšíření určitého již aplikovaného uměleckého směřování jiné skupiny podobně smýšlejících autorů... Nejsilnějším hybatelem v autorově kompozičním procesu však bývá především *touha nalézat a objevovat novou, svěží, neotřelou, vtipnou či překvapivou hudební strukturu, která by naplňovala jeho uměleckou intenci*. V rámci svého uměleckého tvoření pak hledá prostředky, kterými by takové umělecké představy mohl naplnit. Někdy i jeho vlastní umělecký vývoj zaznamenává proměny a změny v nazírání na vlastní hudební tvorbu. Co z toho tedy vyplývá? Každé dílo (samo o sobě) je samostatnou jednotkou uměleckého a interpretačního poznávání. Ani samotná umělecká osobnost autora nemusí být vždy klíčem k sémantickému

uchopování jeho struktury. Interpret tedy musí předloženou hudební strukturu posuzovat nově – svěbytně a znovu a do určité míry nezávisle interpretačně pronikat do dané hudební matérie.

Možná se někomu vybaví zkušenost s definicí „atonality“. Analogii vidím v původní sebevědomé představě jejích tvůrců, že vzniká něco úplně nového, nezávislého a nesouvisejícího s čímkoli, co hudební vývoj doposud přinesl. Samotným nám připadá takové tvrzení pošetilé. Nikdo ze svého vědomí nemůže vymazat předchozí interpretační či apercepční zkušenost a nemůže počítat s tím, že „najednou“ budeme i vlastní vnímání pojímat jako nezávislé od všeho předešlého. Samozřejmě to není možné. Ano, je patrné, že ani interpretační oblast nesmí podléhat takovému sebeklamu! A tak stejně jako časový průběh vytváří v našem vnímání „atonálního“ zaznívání slyšené hudby jakousi „tonální“ souvislost, stejným způsobem je ovlivněn i interpretační proces v představě tvořivé umělecké osobnosti. Svým způsobem obtížnější situaci v interpretaci hudby tu však jasně cítíme – už kvůli absenci „osvědčených“ a „ověřených“ interpretačních přístupů, pro absenci stanovení interpretačních kritérií nějaké „uznávané“ hudební autority. Tento fakt bývá také často důvodem určité nechuti interpretů pouštět se do nových děl. Z výše popsaných příčin bývá totiž nastudování takového díla mnohem obtížnější.

Interpret samozřejmě používá „munici“ „svých“ interpretačních prvků, a to na primární i sekundární rovině, často však nutně vychází „jen“ z předloženého notového materiálu, autorského komentáře či přání a vlastní umělecké intence. Jakost používaných prvků je také stejná, neboť mluvíme o interpretaci díla za použití tradiční hry na nástroj. Pokud je vlastní nástroj použit netradičně, týká se to většinou zvukové stránky díla: např. jiné tvoření tónů, speciální typy úhozů, netradiční tvorba zvuku z korpusů tradičních akustických nástrojů. Buď vzniká nová zvukově-melodická linka s novým témbrovým výstupem, nebo je melodický či harmonický nástroj dočasně využit perkusivně apod. Ostatní změny se často dějí na úrovni tektonicko-strukturní a k tomu naše zmíněné primární i sekundární interpretační prvky plně vyhovují. K jedné výrazné změně v interpretaci nové hudby však přece jen dochází: *Interpretační prvky už nutně nemusí být v celkové rovnováze*, protože struktura nových děl se nemusí vždy opírat o všechny tradiční hudební stavební elementy. Hudba může být celistvá bez metricko-rytmické struktury, nebo naopak obsahuje jenom ji. Nebo může převažovat

hra s témbrem hrané skladby, s různě barevnými melodickými linkami, ale i s netradičním tónovým složením hraných souzvuků či polyfonně vedenou plochou. Hudba se může obejít bez melodických linek nebo může absentovat harmonická realizace apod.

Co je tedy společným jmenovatelem nové hudby pro interpretační ztvárňování? Jednoznačně *hudební význam* – významovost hraného. *Sémantická struktura děl* je důležitá i u starší hudby, avšak v hudbě 20. století, a to v tradičnějších i experimentálnějších strukturách, doslova *dominuje*. Je *nejdůležitějším interpretačním komunikačním prostředkem*, protože její *výmluvnost a srozumitelnost je univerzální*. Přesahuje vlastně jakoukoli hudební strukturu a činí ji komunikátorem s přijímateli hudebního kusu. *Sémantický obsah není závislý na aktuálně užitě hudební struktuře*. Může být osvobozen dokonce od verbálního autorského vysvětlení v programu, protože může fungovat i nezávisle na něm. Je schopen být autonomní, avšak zároveň naprosto *zásadní a dominantní vlastností interpretačního projevu*.

Ačkoli se to zdá méně pravděpodobné, i nová hudební struktura, která je autorem přesně popsána, zkontrolována a v následné možné interpretační podobě samotným autorem schválena, obsahuje ještě pořád dost interpretačního prostoru ve svém „sémantickém poli“ tak, aby se interpret mohl osobně podílet na její konečné koncertní podobě. V takovém momentě už vlastně hovoříme pouze o zmíněné *sekundární rovině interpretačních prvků*, neboť tu *primární rovinu si* (většinou) *autor* (často s velkou péčí a obavou o správné sémantické uchopení) „*ohlídá*“. Přesto se na koncertním pódiu interpret stane „svobodným“ a sémanticko-výrazová stránka hudební struktury je v jeho uměleckých rukou. Je to úžasný interpretační okamžik, neboť se interpret vědomě a rád stane *prvním „modelem“*, který stanoví *interpretační kritéria* (v pozitivním i negativním smyslu), vůči kterým se všechna možná příští provedení budou vymezovat.

Zároveň se takové premiérové provedení v očích interpreta nedá srovnat s jakýmkoli jiným interpretačním pocitem. Většinou veliké umělecké úsilí je „naživo testováno“, bude-li přijato obecenstvem, nebo ne. Onen „*sémantický komunikační kód*“ však bývá nejspolehlivějším klíčem k posluchačské úspěšnosti kusu. V nové hudební struktuře se napoprvé obtížněji orientuje i poučený posluchač. Rád tedy přijímá *univerzální kód, kterým je hudební významovost vycházející ze slyšeného*, se kterou hudební plochu snadno a jistě rozkóduje a má prostor se s ní

ztotožnit, nebo se vůči ní vymezit. Nabývá však dojmu, že se dostává do uchopitelné apercepční oblasti, a může se dostavit jakýsi pocit uspokojení.

Umělecké zaujetí a sémantické uchopení, byť nové hudební struktury, je klíčem k interpretační – a následně i autorské satisfakci. Pokud se v takové fázi ocitnou všechny tři oblasti zainteresované na novém díle, většinou je dílo označeno za „úspěšné“ a často se už nepřezkoumává jeho skutečná umělecká hodnota. Nejde o obecné pravidlo, ale nabízí se myšlenka, že sémantická struktura předávaná přesvědčivou interpretační cestou je jedním z hlavních komunikačních kanálů nového uměleckého díla.

SHRNUTÍ

Pokusme se o přehledné shrnutí toho, co bylo až dosud řečeno. Níže uvedená tabulka přináší souhrnný pohled na primární a sekundární prvky interpretace.

Studie tedy představuje nové řešení, jak přesněji posuzovat umělecký, kreativní proces v interpretační praxi. Rozlišuje dvě roviny interpretačních prvků – primární a sekundární. Prvky primární jsou v určitém smyslu „povinné“ a daly by se charakterizovat jako *obecné, základní* či *paradigmatické*. Je možné je dále dělit na *obecně technické, obecně interpretační* a *obecně významové*. Sekundární interpretační prvky jsou chápány jako jistá nadstavba prvků primárních a přitom s nimi úzce souvisejí. Rozvíjejí ony primární, modifikují je, nebo dokonce negují – podle toho, jak to vyžaduje sémantika hraného díla. Tato skupina prvků je však zpravidla projevem tvořivého interpretačního přístupu vyzrálých uměleckých osobností.

Primární a sekundární prvky interpretace hudebního díla

Základní typy	Dílčí typy	Příklady a komentář
<i>Primární prvky interpretace</i>	Obecně technické	Technická vyspělost interpreta; uchopení rytmické a metro-rytmické struktury díla (práce s akustickými podmínkami prostoru), technické provedení děl různých hudebních stylů a žánrů.
	Obecně interpretační	Interpretovy znalosti o tom, jak správně interpretovat skladby určitého období, určitého stylu a žánru.
	Obecně významové: a) realizačně podpůrné b) vlastní významové	Ztvárnění hudebních figur, vystavění frází a celkové tektonické stavby díla, realizace detailní významové složky díla – vystavění melodického i harmonického průběhu celé skladby. Výklad hudebního textu interpretem.
<i>Sekundární prvky interpretace</i>		Přesvědčivá volba afektu, tempa.
		Metrická a rytmická pregnantnost (artikulace provedení) s ohledem na akustické zvláštnosti prostředí, na sémantické hudební dění, na „afekt“ hraného díla apod.
		Agogika, tzv. časování (modelace frází – jejich hierarchizace, zdůraznění významových harmonicko-melodických momentů skladby).
		Podpora kontrastujících prvků.
		Vlastní interpretační nápady, které jsou v hudebním textu přítomné jen latentně (přidané ozdoby, improvizální plochy, ozvláštnění agogické, dynamické apod.).
		Osobitost podání a vlastní podoby různých typů sekundárních prvků.
		Hloubka proniknutí do formální složky hudebního díla.
		Hloubka proniknutí do obsahové složky hudebního díla.

LITERATURA

- Adler, Guido.** *Der Stil in der Musik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911.
- Bregman, Albert S.** *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound*. Cambridge (MA): MIT Press, 1990.
- 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.
- 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.
- 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.
- Hanslick, Eduard.** *O hudebním krásnu: Příspěvek k revizi hudební estetiky*. Přeložil Jaroslav Strítecký. Praha: Supraphon, 1973 [1. vyd. 1854].
- Hostinský, Otakar.** *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961.
- Ingarden, Roman.** „Zagadnienie tożsamości dzieła muzycznego“. *Przegląd Filozoficzny*. 1933, roč. 36, č. 4, s. 320–362.
- Jiránek, Jaroslav.** *Hudební sémantika a sémiotika*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1996.
— *Tajemství hudebního významu*. Praha: Academia, 1979.
— *Úvod do teorie hudební analýzy a teorie sémantické hudební analýzy*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1991.
- Kuna, Milan.** „Hudební interpretace jako předmět výzkumu“. *Hudební rozhledy*. 1979, roč. 32, č. 3, s. 134–139.
- Lissa, Zofia.** *Nové studie z hudební estetiky*. Přeložil Jindřich Brůček. Praha: Supraphon, 1982 [1. vyd. 1975].
- Mukařovský, Jan.** *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966.
- Poledňák, Ivan.** *Hudba jako problém estetiky*. Praha: Karolinum, 2006.
- Quantz, Johann Joachim.** *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*. Přeložil Vratislav Bělský. Praha: Editio Supraphon, 1990 [1. vyd. orig. 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.
- 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.
- Šalda, František Xaver.** *O předpokladech a povaze tvorby: Výbor z kritického díla*. Praha: Československý spisovatel, 1978.
- Todd, Neil.** „A Model of Expressive Timing in Tonal Music“. *Music Perception Journal*. 1985, roč. 3, č. 1, s. 33–58.
- Tůma, Jaroslav.** *O interpretaci varhanní hudby s přihlédnutím k jiným klávesovým nástrojům: Vybrané parametry interpretace varhanní hudby pohledem grafického znázornění hudební nahrávky*. [Praha]: 2HP Production, 2016.
- Vičar, Jan – Dykast, Roman.** *Hudební estetika*. Praha: Akademie múzických umění, 1998.
- Vojtěch, Ivan (ed.).** *Skladatelé o hudební poetice 20. století*. Přeložili František Bartoš, Vladimír Sommer a Ivan Vojtěch. Praha: Československý spisovatel, 1960.
- 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, 1975.
— „Úkoly teorie a estetiky výkonného umění“. *Hudební rozhledy*. 1958, roč. 11, č. 3, s. 102–104.

**aféra „Vojcek“
ve světle dobové
české publicistiky**

Styky s německou a rakouskou hudbou měly pro českou hudební kulturu v meziválečném období přímo klíčový význam. Po počáteční etapě, poznamenané neklidem a nevraživostí mezi Čechy a českými Němci, došlo postupně k pozoruhodnému rozmachu vzájemné spolupráce na poli soudobé hudební kultury. Na české straně byli reprezentativními osobnostmi Leoš Janáček a zejména Alois Hába, na německé a rakouské straně pak především trojice Arnold Schönberg, Alban Berg a Paul Hindemith. Poměrně živý a všestranný kontakt s tvorbou právě těchto skladatelských osobností pomáhal významnou měrou tříbit názory a kritické myšlení české hudební veřejnosti o soudobé hudbě. Byla to arci cesta složitá a kontroverzní: na rozdíl od živého vztahu německého a rakouského prostředí k tvorbě Janáčkově a poměrně velkého zájmu o novátorskou tvorbu Hábovu byl vztah české komunity zejména k tvorbě Schönbergově a Bergově rozporuplný, často bezradný, a tudíž i dosti rezervovaný. Tato hudba u nás byla velmi hojně prezentována přičiněním českých (hlavně pražských) Němců a jejich institucí a spolků, tyto produkce navštěvovali se živým zájmem (nebo alespoň zvědavostí) též čeští zájemci. Na druhé straně bylo uvádění děl autorů Druhé vídeňské školy českými interprety a v prostředí českých institucí mnohdy velmi problematické. Ukázkovým případem projevů setrvávajícího napětí v hudební oblasti mezi konzervativně-národním českým tradicionalismem a liberálním, více kosmopolitním modernismem, se stal skandál kolem nastudování opery Albana Berga *Vojcek* v pražském Národním divadle na podzim roku 1926.

Je fakt, že aféra kolem inscenace *Vojcka* byla povážlivě ostudná, nicméně na sféru mezinárodních hudebních styků tehdejšího Československa neměla bezprostřední dopad. Naopak mnohé nasvědčuje tomu, že aféra

zapůsobila jako výstražné memento, z něhož se poučila naše hudební veřejnost i oficiální představitelé: o tom by mohlo svědčit mimo jiné i udělení Státní ceny v roce 1927 Otakaru Ostrčilovi právě za nastudování *Vojcka*.

Mezi velkými osobnostmi české hudební kultury té doby neměl negativistický poměr k německé kultuře prakticky žádné zastánce. Zde se naopak vyskytovali přesvědčení odpůrci takové krátkozrakosti, kteří se stavěli za širokou kulturní vzájemnost, Němce nevyjímaje. Nemohlo tomu být ani jinak, pomyslíme-li na osobnosti jako Josef Bohuslav Foerster, Leoš Janáček, Vítězslav Novák, Josef Suk, Otakar Ostrčil, Zdeněk Nejedlý, Otakar Zich, Václav Talich a další, včetně celé poválečné skladatelské generace s Aloisem Hábou v čele.

Jak vzdálené byly české hudební veřejnosti všechny projevy nacionální nevraživosti a nekritické předpojatosti, ukázalo se v roce 1926 při aféře s pražským uvedením *Vojcka*. Tehdy se totiž i v kruzích nacionálně jinak dosti omezených považovalo za nutné distancovat se od zatvrzelého odporu vůči všemu německému. Došlo k tomu např. v agrárním listu *Venkov*, v němž vedoucí hudební rubriky Otakar Šourek propůjčil prostor Jaroslavu Hilbertovi,¹ aby napsal mj. toto: „Jde nyní [...] o výtku, že tato německá opera nepatří na Národní divadlo pro svou německost, tj. co nutno v principu odmítnouti. Aniž bych zadal to nejmenší ze svého češství, prohlašuji, že nám musí jít o kulturní vzájemnost s Němci stejně jako s Francouzi, Vlasy, Angličany atd., neboť tato kulturní vzájemnost jest podmínkou evropského kulturního bytí. My jsme poznali za války, jaký pocit kusosti jsme měli, když nás odřízli od čtyř velkých národů a když ani slovo z jejich života neproniklo k nám. Jest také v naší dobré tradici, že jsme vždy u nás hráli německou dramaturgii i hudbu od klasiků až po nejnovější dobu, kdy Němci chovali se ještě nafoukle a odmítavě k nám, a ono velké překvapení, jež jsme vzbudili po osvobození v Evropě, jest zčásti dílem naší evropské orientovanosti. Od převratu Němci chovají se již pozorněji k naší kultuře – jest to nějaký měsíc, co byl Janáček ve zdejší Německém divadle s entusiasmem přijat, asi rok, co se to dělo v Berlíně, z dramaturgů přešli německé scény Čapek, Langer atd. – a já

1 Jaroslav Hilbert (1871–1936) byl český dramatik a divadelní publicista. Původním povoláním strojní inženýr, od počátku 20. století se věnoval divadlu jako kritik, redaktor a autor dramát (*Falkenštejn*, 1903). Přispíval zejména do časopisů *Venkov*, *Zlatá Praha* a *Moderní revue*.



Johann Christian Woyzeck (1780–1824),
jehož tragický osud se stal podkladem
Büchnerova dramatu.

znovu opakuji, že tento dobrý styk kulturní vzájemnosti musí býti programově a opravdově pěstován, ba ještě rozšířen a neničen.² Původní Hilbertova argumentace není ovšem věcně přesná, neboť Němci se o špičkové hodnoty české hudby zajímali už před válkou, a to dokonce víc než kdokoli jiný. Jejich zájem o Dvořáka i Smetanu zde byl naprosto zřejmý a je poměrně snadno doložitelný.

Moderní stylová tendence, která měla své počátky už před první světovou válkou v Druhé vídeňské škole a jež po válce ovládla téměř celou novou německou hudbu v podobě expresionismu, našla i u nás velmi brzy živou odezvu. Jejím přímým zprostředkovatelem a vehementním propagátorem byl především Alois Hába, který studoval v letech 1917–1920 ve Vídni a pak v Berlíně u Franze Schrekera a seznámil se tam důkladně s tvůrčím úsilím Schönbergovým a Bergovým, s uměleckými snahami Bartókovými i s vizionářskými názory Ferruccia Busoniho, jehož pravidelných večírků se zúčastňoval za svého pobytu v Berlíně. Během

2 Jaroslav Hilbert. „K Vojckově aféře v Národním divadle“. *Venkov*. 21. 11. 1926.



Georg Büchner (1813–1837).

studií navázal Hába řadu uměleckých přátelství s moderně orientovanými skladateli a dirigenty, zejména s Ernstem Křenkem a Hermannem Scherchenem. Rakousko-německé umělecké prostředí inspirovalo Hábu k originálním tvůrčím ideám, především o mikrointervalových tónových systémech a o atematickém slohu, které ex post podepřel argumentací z výzkumů lidové hudby. Obě ideje (rozuměj ideu mikrointervalové hudby a ideu netematického slohu) už nadhodil Busoni ve svém spisku *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* z roku 1907.³ Otázka netematického slohu a způsoby jejího řešení se nejzřetelněji rýsovaly právě v německé pozdně romantické hudbě. Tyto skutečnosti nic neubírají na původnosti Hábova uměleckého činu – ale jeho dílo i celá orientace jeho školy jsou nemyslitelné bez úzkého sepětí s moderní německou hudbou aspoň v rovině ideově estetické. Tím ovšem získávají kontakty s německou hudbou v meziválečném období důležité místo, neboť Hábova osobnost byla nesporně jednou z určujících pro českou moderní hudbu meziválečné etapy.

3 Ferruccio Busoni. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig: Insel-Verlag, 1907.

V prvních poválečných letech byl u nás zájem o německou hudbu rozptýlen mezi různé autory. V programu České filharmonie se objevila v únoru 1922 *Komorní symfonie* Franze Schrekera – ta však byla ve srovnání se stejnojmennou skladbou Schönbergovou⁴ zklamáním. Ze Schrekerova operního díla byly provedeny jen *Der ferne Klang* (1920) a *Der Schatzgräber* (1924), na scéně Nového německého divadla, ačkoli Hába se snažil o prosazení některé jeho opery i na českých scénách a ve svém článku *Dílo Františka Schrekera*⁵ přesvědčoval s jistou dávkou žákovského obdivu a nekritičnosti o výjimečnosti jeho operního díla. Schreker sice nezanechal v české hudbě hlubší stopy, jeho dílo k nám vlastně ani neproniklo, avšak k objektivnímu posouzení Hábovy vlastní tvorby by bylo nejspíš užitečné Schrekerovy opery důkladněji prostudovat. Vedle Schrekera se objevoval v českém koncertním životě Arnold Schönberg, a to nejprve svými staršími díly (především *Verklärte Nacht*, op. 4 – viz níže). Dále se v domácích koncertních programech občas vyskytoval mladý Paul Hindemith a někteří další skladatelé, nicméně systematický zájem o jejich hudbu se u nás projevil až později. S relativně s velkým zpožděním došlo i na informativní seznámení s dílem Ferruccio Busoniho, a to opět přičiněním Hábovým, nebereme-li v úvahu epizodické provedení *Sarabandy* na pražském festivalu ISCM 1925. Spolek Přítomnost za spolupráce s Ústavem italské kultury uspořádal v roce 1936 koncert z Busoniho díla, jehož význam v té době nemohl být větší než retrospektivní. Naopak velice záslužným činem byl překlad Busoniho *Návrhu nové estetiky hudebního umění*, uveřejněný v časopise *Rytmus*.⁶ Téměř bez odezvy zůstala československá premiéra Busoniho jednoaktovky *Arlecchino* (1913) v Novém německém divadle v roce 1928.

Z rozmanitých podnětů různého druhu a směru se postupně stále zřetelněji vynořovala *Druhá vídeňská škola*, jejíž stylová i estetická vyhraněnost provokovala k zaujímání neméně vyhraněných stanovisek, neustále znovu a znovu problematizovala soudy sotva formulované. Tímto ustavičným zneklidňováním kritického vědomí právě ovlivňovalo pronikání hudby Druhé vídeňské školy plodně i vývoj moderní hudby české.

4 A. Schönberg. *Komorní symfonie* č. 1, op. 9 (1906).

5 Alois Hába. „Dílo Františka Schrekera“. *Listy Hudební matice* (dále jen LHM). 1921/22, roč. 1, s. 99–101.

6 *Rytmus*. 1939/40, roč. 5.

Schönbergova tvorba k nám pronikla už před první světovou válkou, bylo to ovšem především jeho rané dílo, komponované ještě v pozdně romantickém tonálním slohu. O provádění Schönberga se u nás starali zejména čeští Němci. Schönbergova hudba u nás zazněla poprvé v roce 1904, kdy byl na koncertě Verein für Kammermusik in Prag proveden sextet *Verklärte Nacht*.⁷ *Pierrot lunaire* zazněl v Praze poprvé v roce 1921 v rámci programů Verein für musikalische Privataufführungen⁸ za řízení Fritze Steina.

Po druhé světové válce, v roce 1947, vyšla v časopise *Rytmus* nepodepsaná stat' s názvem *Thematický rozbor děl Schönbergových a Bergových*.⁹ To bylo první (a na dlouhou dobu poslední) seriózní pojednání o skladatelích Druhé vídeňské školy u nás. Skladatel a marxistický publicista Jiří Válek si o několik let později z tohoto článku ve své brožuře o Radimu Drejslovi¹⁰ už v duchu tehdejší oficiální doktríny socialistického realismu tropil až opovržlivou legraci.

Soustavně však bylo u nás Schönbergovo dílo sledováno až od roku 1920, kdy našlo nové přívržence mezi mladými skladateli, zejména v okruhu Hábovů. Mezi jeho propagátory patřili (samozřejmě kromě pražských Němců) ze starší generace Václav Talich, Otakar Ostrčil, z mladších pak především Alois Hába, Karel Ančerl, v Brně František Neumann, v Ostravě Jaroslav Vogel. Dokonce i členové Hudební skupiny Mánesa, ač orientováni především na Francii a neoklasicismus, jeví o Schönberga zájem. První Schönbergova skladba, která u nás po válce zazněla, byla *Komorní symfonie č. 1* v podání České filharmonie s Václavem Talichem 29. 2. 1920. *Verklärte Nacht* byla v orchestrální verzi provedena Šakovou filharmonií¹¹ pod taktovkou Alexandra Zemlinského 22. září 1921. Téhož roku – 27. listopadu 1921 – uvedl Talich s Českou filharmonií symfonickou

7 Recenze provedení v časopise *Dalibor*. roč. 16, s. 129.

8 Jednalo se o pražskou pobočku stejnojmenného vídeňského spolku, založeného samotným Schönbergem v roce 1918. Vídeňský spolek ovšem zanikl již v roce 1921.

9 *Rytmus*. 1947, roč. 11, s. 82.

10 Jiří Válek. *Písň radosti a mládí. Umělecký vývoj a dílo Radima Drejsla*. Praha: Svaz čs. skladatelů, 1956.

11 Šakova filharmonie byl soukromý symfonický orchestr, založený a financovaný dirigentem a hudebním podnikatelem Vladislavem V. Šakem (1894–1977); v roce 1919 soubor nejprve vystupoval pod názvem Orchester Uměleckého klubu, od roku 1920 přijal název Šakova filharmonie. Byl to orchestr poměrně vysoké umělecké úrovně, který mohl konkurovat i České filharmonii. V říjnu 1921 však jeho zřizovatel V. V. Šak finančně zkrachoval a orchestr zanikl.

báseň *Pelléas a Mélisanda*. Nejvýznamnější událostí roku 1921 bylo pražské provedení *Pierrota lunaire* na koncertě pražské pobočky vídeňského Verein für musikalische Privataufführungen za řízení Fritze Steina. O díle podrobně a zasvěceně referoval časopis *Smetana*, který skladbu velice ocenil.¹² Naproti tomu časopis *Dalibor* kompozici ostře odsoudil jako dekadentní, nihilistickou atd.,¹³ tedy způsobem a s argumentací, kterých později užíval i Zdeněk Nejedlý v *Rudém právu*. Nejedlý si občas nepochopitelně protiřečil: V *Rudém právu* z 20. března 1926 v článku *Z hudby komorní* napsal na Schönbergovu adresu, konkrétně na jeho *Smyčcový kvartet č. 1*, toto: „Arn. Schönberg jevil se i na tomto programu [...] nejstarší, ač se hrálo kvarteto, jež napsal ještě jako mladík. Schönberg však nesporně, ač po léta byl pokládán za vůdce mladé hudby moderní, náleží minulosti. Jeho modernost vyrostla jen z neschopnosti stárnoucí, upadající generace z konce století vytvořit něco zdravě silného. Proto si pomáhá tím, že zdravý organismus hudební prostě rozkládá. Činí tak sice s přejemnělou kulturou – v tom Schönberg je dovršitel hudby 19. století, jehož všechny sklony – myšlenkové i technické – domýšlí až k absurdnosti, ale na konci jeho vysoké kultury cítíme přece jen úplnou prázdnotu, nihilismus společnosti, jež neví kudy kam.“¹⁴ Toto stanovisko je zajímavé tím, že bylo napsáno krátce před Nejedlého nadšeným obdivem k Bergovu *Vojckovi*. Brzy poté, 8. ledna 1922, uvedl František Neumann v Brně s divadelním orchestrem opět *Verklärte Nacht*. Mezinárodně významná byla světová premiéra jednoaktovky *Erwartung* (1909) v Novém německém divadle pod taktovkou Zemlinského – stalo se tak při příležitosti pražského festivalu ISCM v červnu 1924. Premiéra se konala (za Schönbergovy osobní účasti) 6. června a jediná repríza pak následovala 17. června. Ohlas české hudební kritiky byl chabý. Jindy v této oblasti velmi aktivní *Listy Hudební matice* se k dílu a jeho premiérovému nastudování vůbec nevyjádřily.

O rok později, 8. března 1925, byly v Brně uvedeny Schönbergovy *Písně z Gurre* z podnětu a za řízení Františka Neumanna (pořadatelem byla Beseda brněnská) – a Schönberg byl uvedení rovněž osobně přítomen. Kritika dílo pochválila jako vrcholný projev německého pozdního romantismu. Tomuto monumentálnímu koncertu předcházela ještě 3. března

12 [Dr. J. H.]. „Arnold Schönberg: Pierot lunaire“. *Smetana*. 1921, roč. 11, s. 144–145.

13 [js.]. „Arnold Schönberg: Pierot lunaire“. *Dalibor*. 1921/22, roč. 38, s. 32.

14 Zdeněk Nejedlý. „Z hudby komorní“. *Rudé právo*. 20. 3. 1926.

1925 komorní koncert, chápaný jako určitá příprava na provedení *Písní z Gurre*. Tento koncert zahájil obsáhlou přednáškou o Schönbergovi Vladimír Helfert a na programu byl autorův *Smyčcový kvartet č. 2* (se sopránovým sólem) a ukázky z *Písní z Gurre* s klavírem.¹⁵ V roce 1926 zazněl v Praze ve Spolku pro moderní hudbu nejprve 13. března *Smyčcový kvartet č. 1* a pak 28. dubna *Dechový kvintet, op. 26*.¹⁶ Česká filharmonie uvedla v pohnuté atmosféře kolem aféry s *Vojckem* 28. listopadu 1926 *Fünf Orchesterstücke, op. 16* pod taktovkou Otakara Ostrčila. Na mimořádném koncertě České filharmonie 27. května 1927 provedl Talich opět *Verklärte Nacht* a krátce předtím uspořádala v Praze známá americká mecenáška moderní hudby paní Elisabeth Sprague-Coolidgeová¹⁷ dva koncerty, na nichž zazněl v československé premiéře *Smyčcový kvartet č. 3*, přijatý českou kritikou s pozorností a uznáním. Na koncertě Spolku pro moderní hudbu 12. března 1928 zazněla úprava *Komorní symfonie č. 1* pro klavír, dále balada *Jane Grey, op. 12*, 6 klavírních kusů, *op. 19* a *Suita pro klavír, op. 35*. Šlo tedy, s výjimkou *Suity, op. 35*, o Schönbergovy rané, pozdně romantické kompozice. Koncem 20. let je znát, že Schönbergova hudba už zakotvila v českém hudebním povědomí a v kritice se ustálil vážný, byť stále mírně odtažitý vztah k jeho tvorbě. Dokladem zesíleného zájmu o Schönberga je článek Aloise Háby přinášející informaci o frankfurtské premiéře opery *Von heute auf morgen*.¹⁸ Ve 30. letech byla provedena Klubem moravských skladatelů 25. května 1930 *Komorní symfonie č. 1*, 28. dubna 1931 zazněl ve Spolku pro moderní hudbu opět *Dechový kvintet, op. 26*, František Stupka provedl v cyklu populárních koncertů České filharmonie 15. února 1933 *Verklärte Nacht* a Karel Ančerl nastudoval ve stejném roce s rozhlasovým orchestrem *Variace pro velký orchestr, op. 31*. Jaroslav Vogel zařadil do průkopnický

15 Viz Miloš Štědroň. „Janáček a Schönberg“. *Časopis Moravského musea*. 1964, roč. 49, s. 237–258.

16 Veřejná koncertní provedení tohoto svrchovaně náročného díla byla i později velikou vzácností. O to významnější bylo právě toto pražské provedení, tím spíše, že dílo poté zaznělo koncem 20. a ve 30. letech v Praze ještě několikrát.

17 Elisabeth Sprague-Coolidgeová (1864–1953) byla významná americká mecenáška a propagátorka moderního umění, zakladatelka vlivné nadace při Kongresové knihovně ve Washingtonu D. C. Zasloužila se o propagaci tvorby řady moderních skladatelů, zvláště významnou aktivitu vyvinula v případě Schönbergově.

18 Hábov referát vyšel v *LHM*. 1929/30, roč. 9, s. 262–263.

zaměřených koncertů divadelního orchestru v Ostravě 8. listopadu 1934 *Hudbu k filmové scéně*, op. 34 a Karel Ančerl uvedl v Mánesu téhož roku (1934) *Pierrota lunaire*.

K Schönbergovým 60. narozeninám (1934) uspořádala Přítomnost v roce 1935 koncert z jeho díla, na němž zazněla znovu *Komorní symfonie* č. 1, *Tři písně na slova Stefana Georga*, *Suita pro klavír*, op. 25 a opět *Dechový kvintet*, op. 26. Úvodní slovo měl Alois Hába. A konečně 8. dubna 1937 uspořádala Přítomnost večer se Schönbergovými a Bergovými skladbami; na programu byla *Komorní suite*, op. 29 a píseň *Herzgewächse*, op. 20 (za řízení K. Ančerla).

K propagátorům Schönbergovy hudby patřilo od počátku 30. let Pražské (předtím Zikovo) kvarteto, které zařadilo do svého repertoáru *Smyčcové kvarteto* č. 2 – poprvé ho hrálo 31. ledna 1930 v pražském rozhlase, 16. února 1932 ho hrálo veřejně v Brně a pak 3. prosince 1933 v německém Komorním spolku v Praze. Z nejnovější Schönbergovy tvorby poznala Praha 7. května 1937 *Smyčcový kvartet* č. 4 v zasvěceném podání Kolischova kvarteta.

Z kritických posudků 30. let je zřejmý již zmíněný obrat v postoji k Schönbergovi – ten byl ovšem s velkou pravděpodobností způsoben i proměnou ve vlastní Schönbergově tvorbě (odklon od ortodoxní dodekafonie). Česká kritika si uvedené změny všimla s pozoruhodnou pohotovostí, především proto, že tato proměna byla v souladu s jejím estetickým krédem. Mirko Očadlík v referátu o *Variacích pro velký orchestr* napsal: „Od třetího kvarteta je v Schönbergovi jakési prosvětlení, které vyzařuje z každého dalšího díla a které se vyznačuje zvláštní lehkostí. Skladby tu ztrácejí svou spekulantskou těžkopádnost i pleonastickou tvářnost [...]. Skladby jeho posledního období jsou díla nové síly a energie.“¹⁹ Tentýž posudek, avšak konkrétněji a věcněji doložený, podal František Bartoš, člen skupiny Mánesa: „Nový IV. kvartet [...] byl uměleckou sensací jarního třívečerního cyklu Kolischova kvarteta v Praze. Všeobecně na něm překvapilo zjednodušení hudebního výrazu, jež v některých partiích se blíží až prvé, ještě z Wagnera rostoucí periodě Schönbergově, s níž má kvartet společnou i vřelou citovou náplň. Týká se to především třetí, volné věty, která kromě své zjednodušené faktury zaujme dvojím unisonem, v dřívějším díle Schönbergově dosud neslýchaným. V ostatních větách dostává se sice ke slovu typický suchý, vykonstruovaný zvuk Schönbergův, ale i v těchto větách překvapuje zdůrazňovaná snaha po

19 [M. O.], „Koncertní premiéry“. *Klíč*. 1932/33, roč. 3, s. 161–163.

rozlehlejší souvislé ploše. Překvapuje i přirozenější využití nástrojů, jež zde přestávají hrát funkci pouhých nezúčastněných nositelů reálných hlasů a začínají si opět blíže všímat svých možností ryze nástrojových. Schönberg je zde zvukově půvabnější, smyslově bezprostřednější, pružnější. Lépe ještě než v jiných, jen matematicky suše konstruovaných skladbách, ukazuje se v tomto kvartetu mistrovství autorovo a je i nad jiné výmluvným dokladem, že vědomý suchopár takové Suity, op. 29 nebo Kvinteta²⁰ není jen ctností z nouze, ale spekulativním důsledkem názorů skladatele nad jiné nadaného bezpečnou hudebností.²¹ S tímto stanoviskem se česká hudba a do značné míry i česká hudební kritika a publicistika s dílem Schönbergovým de facto rozloučila, v důsledku politických změn, na následujících více než dvacet let. Výsledky pozitivního úsilí meziválečné generace o vyrovnání se Schönbergem byly zapomenuty a nová, poválečná skladatelská generace, vedená Janem Klusákem, jež nezažila předválečné schönbergovské produkce, si musela utvářet svůj vztah k Schönbergovu dílu zcela znovu a od počátku, odkázána převážně jen sama na sebe.²²

Poměr české hudební veřejnosti k tvorbě *Albana Berga* se v meziválečném období vyvíjel velice bouřlivě. K prvnímu setkání s jeho tvorbou došlo na 6. koncertě Spolku pro moderní hudbu 9. února 1924, kdy Ondříčkovu kvartetu provedlo jeho *Smyčcový kvartet, op. 3*. Dosud u nás neznámému autorovi se dostalo rozpačitého přijetí. Např. referent *Dalibora*, nevěda si rady, omezil se na výtky technického rázu: vadila mu přemíra zvukových efektů – *sul ponticella*, *pizzicato*, flažolety atd. Zásadnímu stanovisku se referent vyhnul.²³

Alexander Zemlinsky při příležitosti pražského festivalu ISCM koncertně provedl 20. května 1925 v Novém německém divadle *Tři úryvky z Vojcka*. Mezi odborníky vzbudily sice pozornost, ale stanovisko k nim bylo spíše neurčité, ne-li zamítavé. Boleslav Vomáčka se např. domníval, že při takové příležitosti by bylo bývalo vhodnější provést skladbu nějakého

20 Rozumí se *Dechový kvintet, op. 26*.

21 [fb]. „Nový IV. kvartet A. Schönberga“. *LHM*. 1936/37, roč. 16, s. 190.

22 K poválečným průkopníkům obnoveného zájmu o Schönberga patřil zejména Jan Rychlík (1916–1964), který je, pokud je mi známo, autorem vůbec první dodekafonické kompozice z pera českého skladatele: jedná se o drobnou klavírní suitu, věnovanou Arnoldu Schönbergovi, z let 1949–1950, která zůstala v rukopise a dodnes nebyla provedena.

23 Nepodepsaný referát: „Spolek pro moderní hudbu“. *Dalibor*. 1923/24, roč. 40, s. 51.



Alban Berg (1885–1935) zachycený v malbě A. Schönberga.

domáciho Němce, ale zároveň litoval, že když už padlo rozhodnutí na *Vojcka*, že nebyl proveden celý.²⁴

Velký význam mělo ovšem Zemlinského uvedení *Tří úryvků z Vojcka* pro *Otakara Ostrčila*. Ten se zabýval partiturou *Vojcka* patrně poprvé už v roce 1924, avšak odložil ji s poznámkou „krvák, hudba barokní, bez linie“. Nicméně po vyslechnutí živých ukázek v roce 1925 si do divadelního zápisníku napsal: „Je to nejpozoruhodnější hudebně-dramatické dílo cizí tvorby.“²⁵ Zároveň se rozhodl, že *Vojcka* provede v Národním divadle – a hned v červnu téhož roku (1925) jej zařadil do svého pracovního programu. Zhlédnutí světové premiéry díla v Berlíně 14. prosince 1925 pod vedením Ericha Kleibera utvrdilo Ostrčilovo rozhodnutí a okamžitě zahájil přípravy k pražskému nastudování. Vybral si ty nejlepší síly, jimiž tehdejší Národní divadlo disponovalo: režii svěřil Ferdinandu Pujmanovi, scénickou výpravu Vlastislavu Hofmannovi, do titulní role obsadil Václava Nováka, do role Marie – Marii Veselou, tambora – Theodora Schütze, hejtmana – Miloslava Jeníka, doktora – Emila Pollerta, Ondřeje – Otakara Masáka, Markéty – Boženu Kozlíkovou, další menší role svěřil Josefu Munclingerovi, Karlu Hruškovi, Jožovi Bolovi a dalším. Pečlivě a skvěle připravená premiéra se konala 11. listopadu 1926. Opera byla v souladu s tehdejší praxí nastudována v češtině. Provedení

24 Boleslav Vomáčka. „K festivalu“. *LHM*. 1924/25, roč. 4, s. 335–340.

25 Podle knihy Jiřího Válka. *Vznik a význam Ostrčilovy opery Honzovo království*. Praha: Orbis, 1952, s. 107.



Otakar Ostrčil (1879–1935).

bylo tak dokonalé, že o něm v zásadě nezapochyboval ani jeden pražský kritik a Alban Berg sám, který byl osobně přítomen, označil pražskou premiéru za „Uraufführung“ – čímž chtěl fakticky konstatovat, že ji považoval za lepší, než byla ona berlínská s Kleiberem.

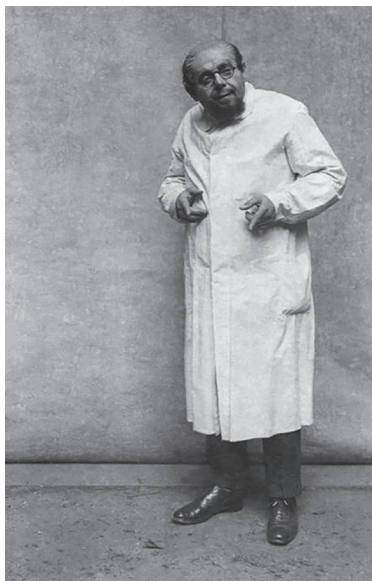
Vojcek na scéně pražského Národního divadla patří k nejdramatičtějším kapitolám v dějinách české hudby v meziválečném období. Jeho nastudování se, bohužel, stalo záminkou k trapnému politickému boji, v němž bylo zneužito tradičně konzervativní založení většiny operního publika k cílům velice pokleslým a na zcela jiném, mimouměleckém poli. Nejprimitivnější nacionální šovinismus, ale také agresivní klerikalismus zde zaútočil pod kulturně-politickou zástěrkou na základní principy demokracie a humanity. Vlastní umělecké dílo se v tomto podivném a trapném konfliktu, do něhož byla zatažena celá kulturní veřejnost, zcela vytratilo ze zorného pole. Hned po vzplanutí otevřené šarvátky, k níž došlo po zorganizovaném skandálu na druhé repríze 16. listopadu 1926 (za osobní přítomnosti A. Berga a Almy Mahlerové), se v naší hudební veřejnosti zřetelně zformovaly dva nepřátelské tábory: tábor s *Vojckem* sympatizující, který takto vyjadřoval i sympatie s ideály demokracie, svobody a humanity sociální i mravní,



Václav Novák (1881–1928) v roli Vojčka.



Marie Veselá (1892–1969) v roli Marie.



Emil Pollert (1877–1935) v roli Doktora.



Miloslav Jeník (1884–1944) v roli Hejtmána.

reprezentovali umělci a kulturní pracovníci v čele s Ostrčillem, Nejedlým, Očadlíkem, Karlem Boleslavem Jirákem, Boleslavem Vomáčkou a řadou dalších. V řadách nepřátel *Vojcka* – a tím i prakticky výše zmíněných ideálů – se ocitli především konzervativní publicisté – mezi nimi vynikali Antonín Šilhan²⁶ z *Národních listů* a Emanuel Žák²⁷ ze silně klerikálně orientovaného *Čecha* s vydatným přispěním tehdejšího pražského primátora JUDr. Karla Baxy a dalších veřejných činitelů, kteří neměli s hudební kulturou bezprostředně nic společného. K nim se přidružili – ať vědomě, či bezděčně – např. známý dvořákovský badatel Otakar Šourek, referent agrárnického *Venkova*, a spisovatel František Václav Krejčí,²⁸ jehož stanovisko z *Práva lidu* (18. listopadu) promptně publikoval ještě téhož dne agrárnický večerník *Večer* a druhého dne (19. listopadu) i národně demokratické *Národní listy*. Jelikož se „případ *Vojcek*“ vyvinul v jednu z největších domácích afér „kolem hudby a divadla“, byla tato událost už v meziválečném období postupně důkladně popsána a okomentována a tato dobová literatura má dnes význam historického dokumentu. Připomeňme alespoň nejdůležitější tituly: Důkladné souhrnné vyličení aféry přináší 3. díl rozsáhlé monografie Františka Paly *Opera Národního divadla v období Otakara Ostrčila* z roku 1965.²⁹ Velice zasvěcené podání látky přináší důkladná studie Vladimíra Lébla *Případ Vojcek* z roku 1977.³⁰ Z literatury publikované ještě v meziválečném období je třeba uvést velkou studii Zdeňka Nejedlého *Vojcek*, otištěnou v časopise *Var* v roce 1926,³¹ dále samostatný spisek Karla Boleslava Jiráka *Aféra „Vojcek“* z roku 1927,³² studii Mirko

26 Antonín Šilhan (1875–1952), novinář a publicista, dlouholetý referent *Národních listů*, původním povoláním právník.

27 Emanuel Žák (1863–1943), katolický kněz, středoškolský profesor náboženství a autor nábožensky zaměřené literatury.

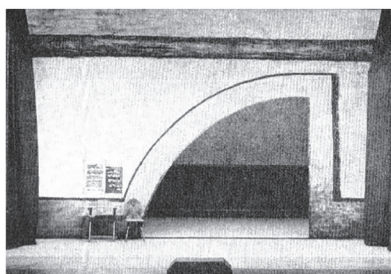
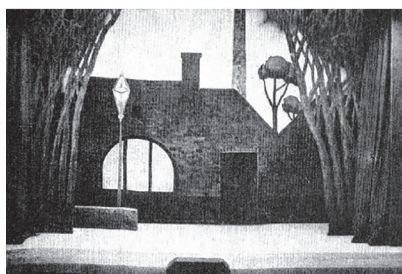
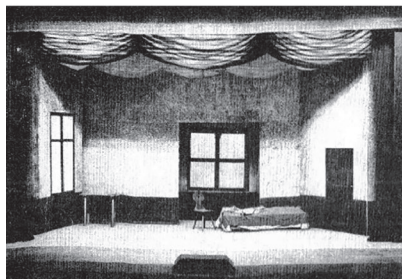
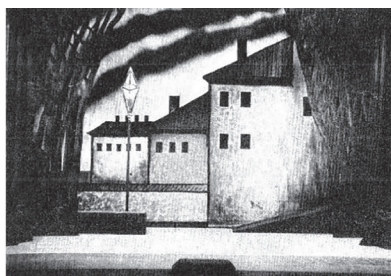
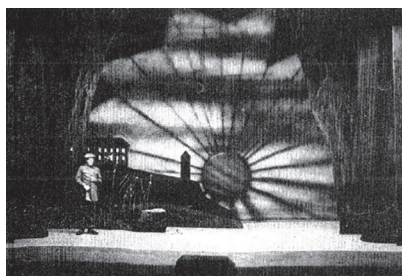
28 František Václav Krejčí (1867–1941), levicově orientovaný novinář, spisovatel a politik, senátor za Československou sociálně demokratickou stranu dělnickou.

29 František Pala. *Opera Národního divadla v období Otakara Ostrčila. III. díl, Od Smetanova cyklu 1924*. Praha: Divadelní ústav, 1965, s. 235–256.

30 Vladimír Lébl. „Případ Vojcek“. *Hudební věda*. 1977, roč. 14, č. 3, s. 195–227.

31 Zdeněk Nejedlý. „Vojcek“. *Var*. 1926, roč. 4, s. 14–17 [souhrnně jsou články Nejedlého na toto téma uvedeny ve *Spisech Zdeňka Nejedlého*, sv. 39 – týž. Kritiky [sv. 2]. Praha: SNKLHU, 1956, s. 196–234].

32 Karel Boleslav Jiráek. *Aféra „Vojcek“*. Praha: [s. n.], 1927.



Scéna VI. Hofmana (1884–1964).

Očadlíka *Vojcek* v Praze z roku 1935³³ a stať Jaroslava Tomáška *Třídění duchů* z brněnských *Hudebních rozhledů*.³⁴

O jednoznačném postoji hudební obce svědčí podpisy pod zdravicemi Otakaru Ostrčilovi a rezolucemi za udržení *Vojcka* v repertoáru ND, mezi nimiž nechybí jméno ani jednoho významného českého skladatele. Zvláštní pozornost si zaslouží postoj Josefa Suka, který jako předseda

33 Mirko Očadlík. „Vojcek v Praze“. In: *Památce Otakara Ostrčila za redakce A. J. Patzakové*. Praha: Melantrich, 1935.

34 Jaroslav Tomášek. „Třídění duchů“. *Hudební rozhledy* (Brno). 1926/27, roč. 3, s. 35–37.

V Praze dávatí Vojčka.

Nakreslil Kněžourek.



- Kampak se to ženeš?
- »Do Národního.«
- Ty tam hraješ nyní v orchestru?
- »Ach ne, jen na první balkoně!«

Dobová karikatura na nastudování *Vojčka*.

hudebního odboru Umělecké besedy a rektor konzervatoře podepsal protest proti zákazu *Vojčka*, k němuž došlo po osudné a ostudné druhé repríze, a navíc osobně v interview v deníku *Prager Presse* s hlubokým rozhořčením odsoudil kampaň proti *Vojckovi*. Neméně statečný sympatizující postoj osvědčil i Josef Bohuslav Foerster, který si spolu s mnoha ostatními uvědomil, že osobní výhrady estetické musí tu ustoupit před povinnostmi chránit uměleckou svobodu a základní hodnoty mravní.

Ačkoli už při premiéře byla v divadle napjatá atmosféra, která rozptylovala soustředěnější pozornost k uměleckým hodnotám díla, dovedli alespoň někteří kritikové napsat řadu postřehů důležitých pro další krystalizaci celkového názoru na Bergovu tvorbu. Excerpta z jednotlivých referátů byla pro účely této stati vybrána tak, aby se postupně dokumentovalo spíše to, co bylo napsáno o *Vojckovi* jako o uměleckém díle než jako o „případu“ nebo „aféře“ – i když ani tomuto hledisku nebylo možné se zcela vyhnout.

Karel Boleslav Jiráak jako jediný podal informaci o opeře už den před premiérou a napsal mimo jiné toto: „Toto drama nemá ani stopy po dramatické katarsi. A také Bergova hudba ji nemá. Všechny osoby tragédie jsou více či méně psychopatické a hysterické. Bergova hudba jich v ničem nezkrášluje, ba spíše jejich chorobnost ještě podtrhuje. Berg vychází ze Schönberga posledního stadia. Tato škola došla k hudbě docela abstraktní, k jakési ‚metamusice‘ (budiž mi dovoleno utvořit toto slovo podle vzoru metafysiky), která nemá kromě tónového materiálu nic společného s hudbou dosavadní. Vytváří z imaginárních temat nejumělejší kontrapunktické formy, které však existují pouze na papíře, poněvadž kromě několika zasvěcenců nikdo je nemůže sluchem sledovati. Všechny dřívější pojmy o hudebním ‚krásnu‘ jsou ovšem postaveny na hlavu, disonance je stylotvorným principem, konsonance se objevují, jak řekl Schönberg o svém Pierrot lunaire, jen ‚na lehkou dobu a v průchodu‘ (jako dříve disonance v přísném vokálním slohu). Až dosud bylo však této hudby užito jen k líčení nejjemnějších psychologických fines. Bergův kolega Webern komponoval touto metodou své dvouminutové orchestrální skladbičky, které vyjadřují duševní stavy nějakých nadhvězdných bytostí. Berg naopak vyzkoušel nosnost této hudby na kruté naturalistické dušembalbě. V podstatě je hudba této školy důsledný, trochu už dekadentní impresionismus, ovšem s naturalismem úzce souvisí. Impresionistický je výsledný dojem tam, kde Berg pracuje v přísném polyfonním slohu na základě absolutně hudebních forem. Tak v prvním jednání píše suitu, pak pasacagliu o 21 variacích, v III. jednání variace s fugou apod. U nás se o něco podobného pokusil po prvé Foerster v Jessice (variace při melodramu hlasatelově) a Zich v Precieskách. Ve scénách absolutně dramatických je však tohoto principu použito u Berga po prvé. Ovšem věc sama je v hudebním dramatu významu druhotného, hlavní věcí je dramatický výraz a ten zde skutečně u Berga jest. Vychází sice z psychologické ilustrace, ale dodělavá se účinku velmi intenzivního. Dílo Bergovo je práce nesmírně vážná, jistě poctivě vykoupená a prožitá. Hudební mluva Vojcka je ovšem drsná a často drásavá, má však pečeť jedinečnosti. Je to experiment, který není možné ani radno opakovati. Je jisto, že tragédie rázu Vojcka sotva mohla býti zhudebněna jinak.“³⁵ Po vyslechnutí opery Jiráak jen prohloubil a konkretizoval svá kladná i záporná stanoviska

35 [K. B. J.]. „Alban Berg: Vojcek“. *Národní osvobození*. 10. 11. 1926.

a v některých soudech se vyslovil způsobem pro českou hudební kritiku dosti charakteristickým: „[...] dílo Bergovo je v základě dekadentní impresionismus, i když na venek vypadá jako kus hrůzně naturalistický. Celý expresionismus nemá ostatně daleko od dekadence, to bude zřejmo čím dále, tím více. Stoleté drama Büchnerovo je jistě neobyčejně silná věc, schopná plného života bez hudby. Hudba Bergova, ač si libuje v přísných formách ‚čisté hudby‘, které koneckonců zůstávají jen na papíře, není nežli psychologickou, až přepsychologizovanou ilustrací, podtrhávající rozvrácenost chorobných duší, bičovaných běsů básnické fantasie. A přece konec konců vyleze vždycky čertovo kopýtko sentimentálního ‚rührstücku‘, nejvíce ovšem v poslední scéně, v níž je přímo zneužito dojímavosti dětské bezmocnosti k brutálnímu efektu po způsobu amerických filmů. Tím nemá být řečeno nic hanlivého proti Bergově *hudbě*. Je ovšem intelektualisticky konstruovaná, ale je jistě mnohem zdravější nežli dokonale abstraktní útvary jeho učitele Schönberga. V určitých momentech dosahuje opravdové dramatické velikosti, nejvíce tak, kde působí zkratkou, zjednodušením. Ejhle cesta, která zůstává hudbě otevřena! Nikoli hromaděním komplikovanosti, zde je už stupňování po Vojckovi skoro nemožné, ale zjednodušením můžeme se dostat zase dále. Tak smýšlí mládež nejen u nás, ale i jinde. Vojcek je vyvrcholením, uzavřením určitého, dosti neblahého vývoje. Je konečnou stanicí, nikoli začátkem nového stylu. Touto stanicí bylo ovšem nutno projít a je ke cti českého divadla, že jako jedno z prvních ujalo se díla prohlašovaného donedávna za neproveditelné. Opera Bergova má řadu nezapomenutelných momentů, má pravé dramatické napětí, dovede pohnout duši, donutí k přemýšlení. To jsou jistě znaky významného díla. Když II. jednání po zápase s Vojckem a tamborem skončí po výhružných slovech Vojckových: ‚Jeden po druhém!‘ úplným tichem, bez hudby, je to dojem otřásající do duše. Ostatně Berg ukázal, že dovede tvořit krásně melodicky a tonálně: f-moll variace v III. jednání, když Marie čte bibli, je důkazem, že by dovedl psát i ‚krásnou‘ hudbu, kdyby chtěl. Rovněž smuteční mezihra před posledním obrazem je dílo vynikající hudební potence, jako vůbec možno říci, že v průběhu díla, zvláště ke konci, se hudba pozoruhodně jasní a tříbí, jako by i v skladateli samém se odehrával proces, který jde dnes světem. Zde je také Berg nejsamostatnější. Téměř všude jinde uzhlíte, že se dívá na umění prismaticem svých vzorů. Vojenskou hudbu a ländler neslyší ze záchvěvů života, ale z prožití Schönberga. Jen tam, kde se přece jen

přiblížil životu přímo a bez prostředníků, kromě scén jmenovaných zvláště ještě v obrazech v krčmě, tam našel své opravdu nové tóny.³⁶

Boleslav Vomáčka vytkl Vojckovi především „nedostatek přirozené muzikálnosti“: „Včera provedena byla u nás po prvé Bergova opera Vojcek na podivuhodný text Büchnerův a dosáhla tu netušeného úspěchu. Dílo samo zasluhuje plné pozornosti již pro své libreto, jež původem z první polovice minulého století mluví k nám moderní expresionistickou řečí. Jeho slovesnou odvážnost i dnes překladatel značně musil potlačit. Zajímavá pak je i jeho kinetická povaha, jež řadou rychle se střídajících dějství souhlasí s novodobými tendencemi moderní dramatické hry. Je v tom něco z filmového umění. Něco z moderní potřeby rychlé změny času a místa. Při tom velmi jednoduchý děj, hodně naturalistický, avšak silně etický [...]. Taková látka hledala ovšem svého hudebního básníka v kruhu moderních expresionistů, nejlépe ze Schönbergovy školy, a našla jej tam také v Albanu Bergovi, v jednom z nejlepších žáků Schönbergových. Klavírní výtah vydaný Universální edicí nese opusové číslo 7, avšak nahromaděné tam bohatství výrazových vynálezů nasvědčuje, že v partituře tohoto díla leží velký kus několikaletého úsilí autora. Hudebnost je tu ovšem značně okleštěna. Berg úmyslně se jí vyhýbá, znaje nedostatek své ryze hudební invence (kde přes to se objevuje, není původní). Zato vše sází na kartu své intelektuální vynalézavosti, jak nejlépe hudebně vyslovit skutečnost přírody, hudbu z ulice a ze šenkovny, jak nejlépe seřadit tóny k vynálezu netušeného výrazu (slavné crescendo jednoho tónu po vraždě). Co takt, to nové úsilí o novou variantu a překonání konvence. Až něco úzkoprsého je ve strachu před kvintakordem, jež pochopit lze až na konec v smířující f-moll epizodě. Horký děj pojí se tu se studenou hudbou, který jako by se za své jméno styděl, avšak vzniká z toho podivuhodná jednota, jež nakonec získává ochotně vnímavou duši. A těch nalezla Bergova nota kupodivu mnoho v našem obecenstvu, které v nemíře nadšení překypělo.“³⁷

Obsáhlý referát napsal také Hubert Doležil³⁸ do *Českého slova*: „Dílo samo jest opravdu nejnovějším stadiem ve vývoji operní hudby německé

36 [K. B. J.], „Alban Berg: Vojcek“. *Národní osvobození*. 13. 11. 1926.

37 Boleslav Vomáčka [B. V.], „Z pražské opery. Alban Berg: Vojcek“. *Lidové noviny*. 12. 11. 1926.

38 Hubert Doležil (1876–1945), český sbormistr, středoškolský pedagog, hudební kritik a publicista.

a tím i světové, neboť přední místo Německa v hudebním vývoji není ve 20. století nikterak ztraceno. Jest dalším důsledkem směru a stylu Schönbergova, snad již i jeho doslovením. Dále zpět jsou souvislosti již volnější. Ani z Mahlera nelze tento styl tak beze všeho odvozovati, i když je Berg zprvu žákem Mahlerovým, již proto ne, že Mahler nezasáhl přímo do vývoje hudby dramatické. Linie od R. Wagnera pak není jediná a je asi vůbec nemožno nalézt stylistickou evoluci od Tristana a Ringu k tomuto diametrálně odlišnému stylu dramatickému. V šťastné volbě námětu jest již větší polovice Bergova úspěchu. Již svojí základní myšlenkou o utlačeném, nešťastném malém člověku, jenž klamy života a ponížením útisku je dohnán k sebevraždě, dává tato látka přes svoje stáří možnost výkladu ve smyslu dnešním, třebaš jej sem jistě vnášíme hodně ze svého. Především však hodí se tento útvar svojí formální strukturou, jaká do nedávna byla ještě odsuzována, k veškerému stylu a koncepci moderní hudby. Neboť i ta směřuje stále více především k této aforističnosti, okamžitosti dramatického zachycení, rychlému, kinematografickému střídání scén a nálad, zhuštěným zkratkám a strmostím kontrastům. V tom je největší síla moderní hudby a arciť také její dobovost, nutný a organický výraz přítomnosti. Hudba Bergova je po této stránce vskutku velká, úžasné jistoty a pregnance, opravdu vrchol urychleného vývoje, snad poslední jeho slovo. Nelze si představit, jak by v tom mohl být ještě překonán. Dramatizační promítnutí každé situace, každého i nejmenšího úseku dějového i náladového, i s jeho symbolickým pozadím a jakýmsi druhým smyslem všeho, to je zde slovem velkolepé a již v tomto prvním autorově díle scénickém nad pomyšlení mistrovské. Je tu zbytečno mluvit o prostředcích, když jejich výsledný účín je tak na všem bezpečný a jedinečný. Spíše bychom tu mohli vyslovovati stesk po širších hudebních plochách a hudebním rozvinutí, jehož je sice Berg stejně schopen, jak ukazuje poslední orkestrální mezihra, k jakému se však ve svém díle téměř nedostává. Ani zavádění absolutních forem hudebních, jež se tu pokládá za obzvláštní novost, nepřekovává tohoto nedostatku, poněvadž nikterak nenahrazuje vlastní dramatické vazby celých aktů, již pro roztržitost děje na kratičké obrazy. Souvislost díla netkví takto v hudebním proudu, jenž je v podstatě rapsodistický, jako v důsledné jednotě tohoto stylu a pak – a to je na díle nejcennější – ve vyzvednutí titulní postavy k typu a reprezentantu skutečného, pravdivého lidství, v základním tónu soucitu a porozumění s bídou člověka a v onom hlubokém smutku a bolesti

díla, v němž jistě nejlepší jeho vykladatel Zd. Nejedlý spatřuje pietní jeho rys a vůbec znak romantismu i jeho dědictví. Tím je také dána vlastní velikost díla, ne snad jeho stylem speciálně hudebním. Není nikterak potřeba souhlasiti se všemi jeho kvalitami, jež nejednou hraničí na krajnosti a výstřelky charakteristiky a výrazu, bez nichž by byl zcela dobře myslitelný, stejně plný, ba čistší a přísnější účín dramatický. Mnohé jednotlivosti odpuzují, nemůžeme než považovati je za naturalismus a přepínání, na př. falešná hudba taneční, jež by při zachování stylisace mohla vždy býti dramaticky s dostatek výrazná, jako zase místa jiná uchvacující, a nikoliv právě ta, jež jsou koncipována co nejjednodušeji. Tak velkolepé crescendo na jediném tónu, jež se rozpaluje v sálavý žár, a množství jiných originálních řešení. A netřeba ani potlačovati zásadní estetické nechuti ke krvavé dramatickosti děje, kterou tato hudba nedovede zastříti, i když ji veristicky nevyzvedává, ani námitek proti okaté vypočtenému závěrečnému efektu poslední dětské scény i některých jiných takovýchto obrátů. – Přesto je to dílo veliké a silné svým základním duchem a smyslem étickým, za nímž tu i my sami musíme především jíti, máme-li se s ním vyrovnati.“³⁹

Kladně, ve prospěch díla a jeho nastudování, vyznívá posudek Rudolfa Jeníčka⁴⁰ v *Právu lidu*: „Je-li hudba Albana Berga vývojovým pokračováním, lze-li ji odvoditi z některých předchůdců, jmenujeme-li i ty nejbouřněji spěchající vpřed? Jestliže ano, pak mezi Mahlerem, Schönbergem a Albanem Bergem nutno vložiti velkou a silnou caesuru časovou. Zdá se to býti prudký skok, který přeskakuje dělicí propast, aby přešel v kraje rozhodně nové a dosud neobjevené. Nejlépe bylo včera odvrhnouti vše, co bylo, nesrovnávati, neodvozovati, nýbrž prostě jen vnímati a bez předsudků usuzovati. Tak mnoho jest zde nového, nečekaného, překvapujícího. Jest to hudba nová, zcela jiná, zcela jinak užitá, a proto zcela jiných zvukových a skladebných zákonů. A kde shledáváme, že přikloňuje se, avšak úplně novými výrazovými prostředky k tomu, co bylo již v hudbě předcházející, zdá se nám i toto novým, skladatelem bez předpokladu dřívějšího studia vynalezeným. Jest vše, co bylo včera exekutováno hudbou? Zajisté, pokud prostředků, nástrojů, bylo použito. Ale jest to hudbou skutečně již jinou: nechce již, co ostatní hudbou před

39 Hubert Doležil [H. D.], „Opera“. *České slovo*. 13. 11. 1926.

40 Rudolf Jeníček (1869–1939), český hudební kritik a publicista, zaměřený hlavně na operu a pražské Národní divadlo. Hlavním povoláním státní úředník.

ní chtěli a proto nelze srovnávat a nutno přímo najít si měřítko jiné, také nové. Z počátku, nikoliv na dlouho, ocitáme se v chaotické směsi jakési, leč nebyl v každém chaosu vždy ztajen již i řád? A tak i zde tento řád řídí a třídí, až jej poznáme a dovedeme se jím orientovat. Není třeba vše, čím nás hostí Alban Berg, přijímat bez výhrady. Shledáme se s určitými prostředky, drsnými, někdy skoro zděšenými, cítíme, jak dívá se na nás užitými hudebními prostředky příšerná tvář Gorgonina, ale neubráníme se dojmu, že nás přemáhá i podmaňuje silná, neúprosná umělecká vůle. Nemáme práva k odporu, i když nesouhlasíme a stáváme se zneklidněnými, neboť celek nás chytne v zájmu, jenž vytrvá až do konce. Nikoliv neposlední příčinou tohoto vítězství skladatelova, jeho, který v revolučním posuňku vypovídá všemu boj, jest, že dovede do této tvrdé, rány kladiv na myšlení a citění dopadající hudby, tolik vložit lidského soucitu do všeho, čím vytváří svoji velkou postavu ubohého Vojcka. Vojcek jest jednou z největších postav hudebních dramát, které jsem kdy poznal. Část zásluhy na tom ovšem připadá i básníku textu, Jiřímu Büchnerovi, který téměř před sto lety napsal toto drama, o němž myslíme, že jest ze včerejška i dneška. V podrobnostech posuzovati takovéto dílo po prvním a nepřipraveném poslechu ovšem nelze. Překvapující jsou prostředky užití a překvapující jich divadelní efekt, nerafinovaný, naopak zdravý a silný. Jakási prahudba a prabarva ve svých drsnostech, ale i líbeznostech, neboť i tento dar není skladatelem odmítnut, a užívá-li jej málo, pak příčinou toho strohý, tvrdý, neúprosný děj. Ani prostředky dobrého humoru nejsou skladateli cizí, jak z postav hejtmana a doktora jest patrné. Hledáte-li melodii, i tu naleznete, ale i ta jest jinou, než zděděnou, a přece působí, jak přesvědčuje ukolébavka v obraze třetím. Zpěv stupňuje často v deklamaci, což v případě Bergově jest jen zdánlivě obrácený postup. Orchester zní novými barvami, docilovanými často prostředky jednoduchými, třeba i na jednom tóně, gradace překvapující síly, protože tak mistrně použity v pravý čas. A přece nelze se vzdáti bez výhrady, která zní: jest to vše ještě hudbou, či již něco úplně nového, jiného?⁴¹

Z hlediska hudebně věcného málo obsažený, zato ovšem nadšený referát napsal o premiéře *Vojcka* Zdeněk Nejedlý do *Rudého práva*: „Berg je žák Schönbergův, což znamená, že jeho východiskem jest poslední stadium moderní hudby, k níž dospěla romantická hudba 19. století. A již

41 Rudolf Jeníček [R. J.], „Hudba“. *Právo lidu*. 13. 11. 1926.

tím tedy jest to dílo velmi pozoruhodné. Ale ‚Vojcek‘ je i něco více. Berg, ač vyšel ze Schönberga, nespokojil se Schönbergem, nýbrž prožívaje mocný otřes doby, probil se Schönbergovým dekadentním dílem na jiný břeh, na němž našel člověka. [...] Text díla není vůbec nový. Jest to naopak sto let starý kus od Jiřího Büchnera, současníka Máchova, jemuž je i jinak v mnohém podoben. Ale duch je nový, dnešní, vyrostlý z utrpení poslední doby. Ale to dokázala Bergova hudba. Má na sobě ještě nejednu stopu dekadence typu Schönbergova jak v technice, tak ve formě, ale cíl, jehož dosáhla, jest již nový. Složitost moderní hudby obrací se tu přímo proti těm, z nichž se zrodila, neboť karikuje právě ten honosný svět, jemuž měla sloužit za okrasu. Ten smysl zde mají znamenité karikatury hejtmana a doktora. Tím větší zato jsou dálavy, které se tu otevírají, jakmile tím pronikneme k onomu novému člověku, k Vojckovi. I když podle předlohy je to bezbranný chudák, přece z Bergovy hudby cítíme, jak je vlastně silný, silnější než vše kolem něho, a naopak doktor a hejtman ve své třídní pýše – to jsou praví ubožáci, mrzáci citem i duchem. A to dodává celému tomu dílu jeho vzácnou sílu, pro niž je to jeden z nejskvělejších uměleckých produktů dnešní doby, smělý, nesmlouvavý v myšlence i technice a bohatý v invenci, a hudebními nápady přímo geniálními.“⁴²

V rozměrné čtyřdílné studii Nejedlého o Vojckovi v časopise *Var* převládá spíše ideologický výklad opery. Za zvláštní pozornost stojí, jak zde Nejedlý otupil (v Bergův prospěch!) své výhrady k Schönbergovi, jehož díla neváhal označit dokonce za geniální: „Není naprosto pravda, jak se tvrdilo, že ‚Vojcek‘ je dílo extrémně moderní, tj. přehnaně, nepotřebně, jen z jakési bravury složité a nesrozumitelné. Pravda jest zrovna docela opačná. Význam a cena ‚Vojcka‘ spočívá v něčem naprosto jiném, co by zrovna ti, kteří volají po ‚jednoduchosti‘ neb ‚prostotě‘ umění, byli měli vítat přímo s jásotem. Ale tady se ukázalo, jak jsme se v hudební kultuře posledních let opozdili. ‚Vojcek‘ ovšem nenavazuje na nějaký zastaralý princip hudební, nýbrž na ten, kam až dosud hudební vývoj dospěl přirozeným svým vývojem, jak činí každé pravé a velké umělecké dílo. A to je v tomto případě tzv. atonalita Schönbergova a jeho školy, z níž Alban Berg vyšel a jejímž je nejvýznačnějším představitelem. Ale Berg tu zároveň proráží touto atonalitou dále k novým hodnotám, jež jsou nesporně přímo zjevením v dnešní rozhárané době. Schönbergova atonalita není

42 Zdeněk Nejedlý. „Bergův Vojcek“. *Rudé právo*. 13. 11. 1926.

totiž nic jiného než důsledné uvolnění harmonických pout, jež hudba vždy rozrážela, aby si uvolnila cestu, stejně u Bacha jako u Beethovena, u Berlioze jako u Wagnera, u Smetany jako u dalších moderních hudebníků, jimž v tom nejvíce ukazoval cestu ‚Tristan‘. Schönberg je tedy jen článek v tomto logickém řetězu vývoje hudby, vychází-li z přesvědčení, že tvořivost hudebníková dovede nalézati souvislosti mezi všemi vlastně tóny našeho hudebního systému. To je smysl tak zv. atonality, nikoli anarchie, nýbrž naopak spříznění tónů až dosud pokládaných za nepřibuzné. Schönberg to také dokázal ve svých nesporně geniálních dílech. Schönberg však šel až příliš jen za touto svou zvukovou představou, a proto také většina jeho děl jest jen takto zvuková, irreálná, bez konkrétní umělecké reality, což se dobře zase shodovalo se sklonem celého předválečného umění k jakémusi dekadentnímu artismu, v němž prostředky se stávaly účelem umění. A tu přichází Berg a ve svém ‚Vojckovi‘ dává tomu všemu nový, reálný, lidský smysl.“⁴³

Vyhraněně negativní stanovisko zaujal vůči Vojckovi Otakar Šourek ve ‚Venkovu‘. Ve srovnání s dalšími odmítavými referáty se však alespoň dotkl hudební stránky díla. „Bylo-li možno patologičnost označiti za jeden z nejnápadnějších rysů Vojcka Büchnerova, pak Alban Berg především tuto vlastnost silně umocňuje a vyzvedá ji za hlavní. Jeho hudba, úmyslně prostá všeho, co ve vžitém slova smyslu zoveme melodickým, a harmonicky po celé dílo tvrdě k lidskému uchu bezohledná, jako by se stále jen svíjela v bolestných křečích, divoce se vzpíná a sráží v nezvyklých, drsných liniích a naturalisticky prudkými výbuchy reaguje na každé sebe menší hnutí lidských myslí na scéně. Berg po celé tři akty, v nichž je 15 obrazů opery po pěti rozděleno a krátkými orchestrálními mezihrami stmeleno, je tomuto stylu hudby neochvějně důsledným, nečině výjimku ani dává-li na scéně zaznít pochodu vojenské hudby nebo valčíkovým a polkovým zvukům v pokoutní tančírně, a nešetře ani lidských hlasů, jež pokud je nutí ‚zpívat‘ (v této opeře se také zpěvně deklamuje a mluví), exponuje v nemožně rozpjatých a odpudivě disonujících krocích a výkřicích. Je ovšem pravda, že Berg, jemuž nutno přiznat vážnost snahy i schopností, udržuje tím své dílo v určité stylové a výrazové jednotě, v níž zdá se býti souhlas se základním nevlídným tónem dramatu, a že na leckterém místě sugestivně podchycuje dramatický dojem, alespoň

43 Zdeněk Nejedlý: „Vojcek“. Var. 1926, roč. 4, s. 16–17. (Viz také týž. Kritiky [sv. 2], s. 211–212.)

ve zvuku orchestrálním, jenž je velmi směle spřádán (vedle velkého orchestru pracuje Berg s schönbergovským orchestrem sólistickým a s několika hudebníky na scéně, v nichž nechybí ani kytara, tahací harmonika a rozladěné – prý kdož to postřehne! – piano) a v němž je hojně nových, podivuhodných kombinací zvukových. Ale je neméně pravdou, že je to hudba v jádru nezdravá, konstruovaná a že rozvlékajíc se s onou důsledností na celovečerní tři akty, činí celé toto dílo prostě nesnesitelným, rozkladným, ubíjejícím. Jinak není Bergův ‚Vojcek‘ dílem tak zcela novým a originálním, jakým se zdá a za jaký je vyhlášován. Nepřihlížím ani k tomu, že autor vkládá tu v moderní operu některé staré formy hudební, jako na př. *passacaglii*, *sarabandu*, *fantasii* s *fugou*, *invence* aj., neboť ty jsou více méně zjevný jen v partituře a v klavírním výtahu (ve velmi přesně informující úpravě vydaném vídeňskou Universální edicí), v poslechu však jsou i pro hudebníka, natož pro laika, naprosto nepostřehnutelný a hudebně i dramaticky bezvýznamný. Závažnější je, že hudební výraz Vojcka je v podstatě jen poněmčelý, přesněji řečeno *poschönbergovitěly impresionismus* [zvýraznil JH], jenž vytrvale kokejuje s celotónovou stupnicí, zálibně se kochá v podrobné tónokresbě každého téměř slova (p. prof. Nejedlý, jenž je v divadelním listě Vojckem bezvýhradně nadšen, tuto vlastnost zpravidla u českých autorů příkře potírá!) a především pracuje ne liniemi, ale principem drobných barevných skvrn, jemuž podřizuje i všechnu tu záplavu drásavých disonancí. Je tedy po této stránce ve Vojckovi mnohem více stylově překonaného, než nové cesty ukazujícího.“⁴⁴

Příklad velice pokleslého hudebněkritického myšlení přináší referát Antónína Šilhana (v *Národních listech*), v němž věcné hudební a obecně umělecké hledisko zcela ustoupilo šovinistické a antibolševické ideologii. Je to doslova výstražný příklad, který je žádoucí ocitovat na tomto místě v obsáhlejší výtahu: „Jsem opravdu na rozpacích, jak mám p. Berga titulovat. Říkat mu skladatel by bylo trochu velkou, nezaslouženou ctí, stejně jako nazývat jeho produkt hudbou. Napsati něco takového, jako je Wozzek, k tomu je zapotřebí notná dávka smělosti a pak vědomí, že jsou tu ruce dlouhé, všude zasahující a neobmezenými prostředky vládnuocí, které pomohou dílu na veřejnost za každou cenu. Cíl je tu jasný: způsobit rozvrat v umění, ubít všecek smysl pro krásu a ušlechtilost. K tomu ukazuje už volba textu. Wozzek je dramatický fragment J. Büchnera,

44 Otakar Šourek [O. Š.], „Pohnutá operní premiéra“. *Venkov*. 13. 11. 1926.

jehož bratr Ludvík je znám hlavně jako autor pověstného evangelia materialismu *Kraft und Stoff*. Je měšťácko-společenským protějškem k heroické tragédii Dantova smrt, s jejímž autorstvím přihodil se známý omyl. Jiří Büchner byl mužem ryzího charakteru, idealistou cítícím s lidem, ujařmeným vládci a byrokracií a v osobě Wozzeka, prostého, chudého, okolím ubitého individua symbolizoval osud utlačeného. Co Büchner, umíraje ve svých 24 letech zanechal, je práce nedodělaná, spíše dramatická skizza, nezralá k provedení a není také jisto, jakou byl by jí dal autor definitivní tvářnost. Po zhudebnění nikterak nevolal tento fragment, ano, mnohými výjevy (na př. scéna mezi doktorem a hejtmanem, obraz odehrávající se u doktora) hudebnímu vyjádření vůbec se přičí. Aby z něho mohlo vzniknout opravdové hudební drama, k tomu by bylo podmínkou zcela jiné zpracování, než je pana Berga, jenž shrnuje 25 obrazů originálu v 15 scén vnitřně nesouvislých, roztržitých a při tom přijímá z originálu amuzikální výjevy a všechny hrubosti a ordi-
nérnosti textu. Ale o to právě p. Bergovi šlo: Nikoli povznést hudbou děj z nížin do ušlechtilých sfér, ale hodit na jeviště pumu hnusu a šířit anarchii. Chce tím podati něco originelního a ohromujícího svou nezvyklostí v opěře, aby tak maskoval vlastní tvůrčí impotenci. Pan Berg nemá ani špetku invence, v celé partituru není ani jediné hudební myšlenky, o níž by šlo vážně mluvit, jsou tu jen výkřiky a naturalistické zvuky všech barev a odstínů. Nasloucháte-li orchestru, máte dojem, že jste ve zvěřinci právě ve chvíli krmení šelem, jejichž řevu ostatní zvířata čtyřnohá i dvounohá tu více tu méně statečně sekundují. Pan Berg zakoketuje si tu a tam s ryze hudebními formami (*passacaglia*, *fuga*, *variaci*), ale nehledě k tomu, že tyto formy nemají dosti dramatické pružnosti, panu Bergovi v nich záhy dojde dech. Jeho partitura je také klasickým příkladem, jak v dramatickém vyjadřování s atonalitou se to nikam nepřivede. Instrumentace Wozzeka je opravdu nad pomyšlení smělá a rozmanitá ve své měnivosti, nástroje probíhají celou škálou svého rozsahu a se zálibou se pohybují zvláště v polohách sobě nejnepřirozenějších. Pan Berg odkoukal ledacos francouzskému impresionismu, ale co v náladové malbě scény podává, je nadmíru prostoduché a patří už dávno do starého haraburdí. Partie jsou buď jen mluvené (a ty jsou ještě nejsympatičtější), nebo zpívané, ale tu pohybují se v nejnemožnějších intervalech, takže posluchač má dojem, jako by měl před sebou alkoholiky vyrážející v deliriu zoufalé skřeky. V taneční scéně pronáší jeden z tovaryšů velmi ušlechtilou sentenci: „Má duše nesmrtelná páchne kořalkou“. Zdá se mi,

že v této operě vůbec vše páchne silně kořalkou. Snad u někoho, kdo mě nezná, mohlo by vzniknout podezření, že do mého úsudku o díle Bergově vkradlo se něco z nacionálního šovinismu, nebo z rasové předpojatosti, což obé je mne daleko vzdáleno. Abych jakékoliv takovéto podezření od sebe odvrátil, dovolím si ukázat, co o Wozzekovi usoudili sami Němci, pokud ovšem dovedou hudebně cítit. Tak dr. L. Schmidt v Berliner Tageblattu, tedy listě liberálním mimo jiné napsal: ‚Alban Berg vyhýbá se všemu přirozenému vyjadřování, vše odporné je výlučnou jeho doménou. O nicotnosti jeho tématické vynalézavosti nedovede si čtenář učiniti pojem.‘ V nacionalistické Deutsche Zeitung P. Zschorlich [sic!] mimo jiné usoudil (cituji doslovně): ‚Ich halte Alban Berg für einen musikalischen Hochstapler und für einen gemeingefährlichen Tonsetzer. Man muss sich ernst die Frage verlegen, ob und wie weit die Beschäftigung mit der Musik kriminell sein kann. Es handelt sich, im Bereich der Musik, um eine Kapitalverbrechen.‘ Tady je jasné vidět, jak mezi hudebně cítícími Němci samotnými soudí se o Wozzekovi.

Posudek o provedení Albanovy opery za řízení p. Ostrčila račiž mi čtenář prominout. Takovýto posudek mohl by podat jen ten, kdo partituru umí nazpaměť a ještě provedení by naslouchal, maje ji v ruce. Jinak v tomto chaosu, kde ve vřavě výkřiků, v řevu žesťů a v úderech bubnů vše falešně zní, nelze posoudit, zpívá-li a hraje-li dobře, čili nic. Lituji upřímně pěvců, kteří na obtížné a namáhavé partie museli studovat a to zcela bezúčelně. A lituji také umělců v orchestru, kteří museli prodělat martyrium zkoušek.

Wozzek měl při čtvrté premiéře v Národním divadle ohromný vnější úspěch, jakého v posledním desetiletí nedocílila žádná česká původní opera. V potlesk, jímž zahrnován byl autor, dirigent, režisér i sólisté, mísily se sice také projevy odporu, ale ty byly celkem nesmělé a zánikaly v bouřích nadšení. Jestliže však p. Berg se domýšlí, že to vyhrál u českého obecnstva, musím ho hned z tohoto omylu vyvést. Předně bylo tentokrát v Národním divadle slyšet tolik hovoru německého jako dosud nikdy. A tyto kruhy, které jindy jsou zde nevidanými, aklamovaly přímo zuřivě. Pak písčklavé hlásky volající ‚sláva‘ prozrazovaly, že tu na váhu svůj závažný soud hodila ‚zelená mládež‘, s obligátní plánovitostí po hledišti rozestavená. Trocha toho českého obecnstva buď mlčela jako zařezaná, anebo šla v aplausu sebou, aby pak teprve v pause dala průchod svému rozhořčení, ale i tu ještě hodně potichu [...]. A teď k hlavní otázce: proč byl Wozzek do Národního divadla vůbec uveden? Dlouho

jsem byl sám v rozpacích, proč právě u nás, kde řadu let neviděli jsme nic nového z románské nebo slovanské operní tvorby, má býti dávána opera německá, kterou Němci nechtějí slyšet. Proč Wozzek má přijít na repertoire dříve než ‚Dědův odkaz‘ od Vítězslava Nováka, který byl všeobecně očekáván již v říjnu a na němž se hřeší opětným odkladem do doby, kdoví jak vzdálené? Proč všechen ten spěch s Wozzekem? Náhle se mně rozjasnilo. Dostal se mi do rukou seznam novinek petrohradské opery, dříve carské, nyní bolševické. A hle: Mezi novinkami není tam sice žádná slovanská, ale zato paráduje tam – Wozzek! Ach tak, Leningrad! A proto také Praha! Jaké to duševní spříznění! A už viděl jsem ruce bolševického exponenta v českém kulturním životě, který rozděluje ceny v hudební sekci Akademie a který dnes diriguje i operu Národního divadla, kde pan Ostrčil je pouhým vykonavatelem jeho vůle. Teprve teď tomu rozumím. Čert vezmi Novákovu operu a všechny opery české, pokud nejsou z kruhů bolševiky favorizovaných. Co je nám do oper románských a ruských, první je Wozzek a jen Wozzek! A konečný cíl: odvyknout českému obecenstvu zálibu ve všem krásném i umělecky ušlechtilém, aby si pak dalo líbit Zicha, Ostrčila & Sons.“⁴⁵

V podobném duchu útočil proti *Vojckovi* i Emanuel Žák v *Čechu*: „Bylo by zabeđeností, kdyby naše první scéna bránila se každému pokroku, jak se v moderní dramatické tvorbě projevuje. Vyroستlo nové umění, které chce dál a výše. Ale není zase úkolem Národního divadla, aby přes svoji tradici honilo se za každou výstředností v tomto oboru a pěstovalo operní repertoire slohu Stravinského a jeho epigonů. Ve stylu těchto modernistů není pokroku, který znamená budovati dále na starých základech, ale revoluce, která chce ničit staré a tvořiti něco zcela jiného, nového, vytvořiti nové pojmy hudebního krásna, jinou hudební estetiku, která je v odporu s hudební tradicí věků. Není jenom politický, sociální a národohospodářský komunismus, je také komunismus umělecký. Muzikální anarchie.

Drama má kruté, na mysl diváka prudce útočící scény. Má mluvu sprosté ulice, která se vtírá do salonu. A je-li nám divákům starší generace divadlo, a v prvé řadě Národní divadlo, vyšším stánkem ryzího umění, nedivno, že ozývaly se hlasy: Takové koudelní věci, rozrušující nervy, ubíjející vkus, na první naši scénu nenáleží.

Zhudebnění dramatického děje Albanem Bergem, berlínským modernistou, odpovídá stylu Büchnerově. Je to ‚hudba‘, jež znamená zvrácení všeho tradicionelního názoru na hudební krásno. Krutá disonance, rafinovaně vymyšlená, násilnosti harmonické i instrumentální přímo rvou sluch. Autor jako by škodolibě ničil ve vás názor na hudební krásno, jak jste si jej studiem a reprodukcemi děl Smetanových, Dvořákových, Fibichových, Wagnerových vytvořili. Přijímaje do orchestru některé exotické instrumenty nového původu, dociluje místy zvláštní zvukové nálady, neobvyklé barvitosti, ale neunáší. Ukládá zpěvákům i hudebníkům nesmírné těžkosti, vyhýbá se každému zpěvnému intervalu, a přitom krutě útočí na posluchače. Slavný badatel v akustice, *Helmholtz*, vyznal, že svojí analýsou tónů ztratil smysl pro hudbu. Naše moderní skladatele stihl týž osud. Studiem ztratili smysl pro hudební krásno. Jejich tvorba je ozvěnou, výplodem chaoticky přetížené jejich duše.“⁴⁶

Z devíti referátů (nikoli všech existujících) vybraných jako modelové ukázky jsou bezvýhradně pozitivní dva: článek Huberta Doležila v *Českém slově* (viz pozn. pod čarou č. 39) a posudek Zdeňka Nejedlého ve *Varu* (viz pozn. pod čarou č. 43). Zásadně negativní posudky jsou rovněž dva (A. Šilhan, viz pozn. pod čarou č. 45 a E. Žák, viz pozn. pod čarou č. 46). Zbývající uvedené posudky kombinují soudy kladné se zápornými s různou mírou přítomnosti obojího. Odhlédneme-li od stanovisek politických a občansko mravních, odpovídá názorová vyváženost vskutku tehdejšímu poměru k Bergovu uměleckému dílu: jednoznačně kladná stanoviska i stanoviska jednoznačně záporná jsou zaujímana shodně z ideologických pozic – samozřejmě opačných –, nikoli z pozic hudebněestetických či dokonce analytických. Stála-li drtivá většina skutečných referentů-odborníků za *Vojckem*, byl to u nich především projev solidarity, hájící hlavně uměleckou svobodu. Neznamenal to však bezvýhradný souhlas se stylovými principy Bergovy tvorby – a konkrétně *Vojcka*.

Jak silný morální odpor probudilo mezi českými hudebníky tažení proti *Vojckovi* dokazuje soukromá korespondence J. B. Foerster a Jarmile Královcové. V dopise z 16. listopadu 1926 Foerster píše: „Tklivé drama silného vrhu a nervy drásající hudba neméně silné koncepce. Věc silná, beze sporu, leč neutěšená, teskně vyznívající [...]. Bergova opera vzbouřila zase jednou všechny hudebníky. Není dnes vůči ní než evangelické ano-a-ne, láska a nenávisť. Já, jak jsi četla, zde nemiluji ani nenávidím. Můj svět

46 Emanuel Žák [-ež]. „Divadlo a hudba“. *Čech*. 13. 11. 1926.

to není, ač se srdce soucitem chvělo po celý téměř večer, ale uznávám pozitivní kvality díla dekadentního impresionismu.“ V dopise 18. listopadu Foerster dodává: „Máš jistě pravdu, že mluvil ze mne především člověk, leč jednalo se zde o princip, ne o skutečnou cenu uměleckého projevu, již dokáže nebo zvrátí teprve budoucnost.“

Pokusy české odborné kritiky o stylové zařazení tvorby Albana Berga – a *Vojcka* konkrétně – se nejčastěji točí kolem pojmu „impresionismus“, nebo dokonce „*dekadentní impresionismus*“. Se samotným impresionismem mělo české prostředí ještě v polovině 20. let problém!

Z jednotlivých zde probraných referátů lze sestavit jakousi hodnotovou posloupnost hlavních parametrů, podle nichž bylo dílo posuzováno:

Byl to v prvé řadě samotný námět díla, který byl posuzován na škále od „projevu hlubokého lidského soucitu“ po chorobně naturalistický, a dokonce amuzikální. Hudební zpracování námětu hodnotí česká publicistika celou řadou obrátů zhruba v linii od „účinného dramatického výrazu a silného divadelního efektu“ přes (negativně pojiímanou) krvavou dramatickostí až k nedostatku hudebně dramatické vazby bez žádoucí katarze, nanejvýš s krajními výstřelky v hudební charakteristice. Poměrně širokým rejstříkem názorů disponuje charakterizace hudební řeči díla. Setkáváme se zde kupříkladu s těmito hodnoceními: bohatá invence, instrumentační barvitost, hudba krásně melodicky, místy i tonálně formulovaná přes intelektuálskou vykonstruovanost, abstraktnost až k nezpěvnosti, křiklavým intervalům a destruktivnosti instrumentace. Čeští kritikové se v některých případech vyjadřují i k využití ryze hudebních forem při výstavbě jednotlivých scén a obrazů a hodnotí toto úsilí většinou jako dramaticky pomýlené a nezvládnuté. Co se celkového stylu týče, vychází *Vojcek* na jedné straně jako vyvrcholení hudebního vývoje v experimentálním, nezařaditelném stylu, na straně druhé jako naturalismus (ten má v českém prostředí tradičně negativní zátěž), poměrně často se vyskytující výraz „dekadentní impresionismus“ (s obdobnými negativními konotacemi), projev neblahého stylového vývoje. Rovněž celkové estetické hodnocení *Vojcka* má v sobě příznačnou rozpornost, od konstatování stylové a výrazové jednoty až k patologičnosti, rozvratu pojetí hudebního krásna, ničení estetické libosti, úpadku uměleckých kvalit. V ideové interpretaci díla čeští hodnotitelé vesměs kladně hodnotí hluboký lidský soucit s ponižovanými a trpícími, jakož i odhalování sociálních rozporů ve společnosti, což obojí dosahuje vysoké hodnoty

etické. Na negativním pólu se pak objevují soudy opisující zhruba výrok o rozbíjení smyslu pro tradiční krásu a ušlechtilost.

Z tohoto spíše tezovitého přehledu vyplývá, myslím, zřetelně nejen poměr české kritiky k novému uměleckému dílu, ale ukazuje také, jakým směrem a jakou měrou jitřilo naše kritické myšlení, a navíc odhaluje hudebně stylové, obecně estetické a ideové krédo, jež bylo zároveň kritériem pro hodnocení nového díla: zasvěcené analytické studie o *Vojckovi* napsali Mirko Očadlík v *Listech Hudební matice*,⁴⁷ dále Josef Hutter v brněnských *Hudebních rozhledech*.⁴⁸

Hutter se ve své studii pokusil o srovnání *Vojcka* s českou operní tvorbou, zejména *Zichovou Vinou* (1911–1915) a *Preciézkami* (1922–1924) a Ostrčilovými operami *Poupě* (1911) a *Legenda z Erinu* (1920). Obě tyto studie překonávají vysoce svou odborností úroveň kritických novinových referátů. Do našeho popisu aktuální dobové situace nebyly tyto studie pojaty, aby tak lépe vynikl běžný, každodenní průměrný stav kritického myšlení v okamžiku, kdy u nás nové a nezvyklé dílo poprvé zaznělo, a nadto v uvedených dvou případech se nejedná o běžnou aktuální publicistiku. Výjimku v případě *Nejedlého* stati ve *Varu* bylo možno učinit proto, že po stránce hudebněanalytické byla pouhým rozšířením původní verze (v *RP*), nikoli jejím prohloubením. Očadlíkova studie se vymyká z tohoto rámce také proto, že je de facto už projevem dalšího názorového vývoje, vyvolaného Bergovým dílem. Důležité je zejména Očadlíkovo vysvětlení hudebního expresionismu, v němž implicitně polemizuje s názorem, že jde o „dekadentní impresionismus“.

JAKÉ BYLY AKTUÁLNÍ NÁMITKY A POŽADAVKY ČESKÉ KRITIKY VŮČI VOJCKOVI?

1) *Nedostatek dramatické katarze*, lépe řečeno její absence. Drastické vyústění v závěru není považováno za katarzi, je dokonce označováno za sentimentální „Rührstück“. Je zřejmé, že česká kritika nechápala katarzi v původním aristotelovském smyslu, ale v podobě mnohem uhlazenější, něco jako „happy end“. V podstatě ji tak chápal i R. Jeníček,

47 Mirko Očadlík „Operní novátorství“. *LHM*. 1926/27, roč. 6, s. 47–57.

48 Josef Hutter. „Vojcek“. *Hudební rozhledy* (Brno). 1926/27, roč. 3, s. 46–57.

který vysvětloval nepřítomnost katarze tím, že tato je rozprostřena v celém díle, respektive v jeho ústřední postavě.

2) *Hudba má povznášet syrovou realitu do ušlechtlejší, stylizované roviny.*

To je požadavek v podstatě romantické estetiky, který dlouho zastával např. Nejedlý a argumentoval přitom dílem Smetanovým nebo Foersterovým. Tento výchozí požadavek má pak celou řadu konkrétních projevů: hudba nezastřela krvavou dramatickostí děje, je amuzikální (alespoň místy), nedostatek širších a ucelenějších hudebních ploch, stylový anarchismus, naturalismus, dekadence. Nutno podotknout, že toto v podstatě romantické estetické stanovisko nebylo ve 20. letech v české kritice stanoviskem jednotným a všeobecným. I konfrontace názorů na *Vojčka* dokládá, že mělo řadu vlivných odpůrců, kteří ho odmítali jako konzervativní. To je vidět na výroci typu „účinný dramatický výraz“, „gradace překvapující síly“, „zdravý a silný divadelní efekt“.

3) *Požadavek „ryzí hudební invence“* se objevuje v kladných i záporných posudcích. Kladné posudky hodnotí Bergovu hudbu jako invenčně bohatou, záporné přirozeně naopak. Především záporná stanoviska bývají i konkrétněji argumentována: hudba je intelektuálsky vykonstruovaná, abstraktní, nezpěvná... Čili jde opět o vysoce tradiční požadavek „zpěvné, přirozené intuitivní melodické invence“ a o velkou přecitlivělost na jakoukoli racionální konstrukci. To je samozřejmě v té době už dosti zastaralý požadavek romantického typu – a navíc bez vědomí, že konstruktivnost jako pendant k „intuitivnosti“ je v novodobé evropské hudbě obsažena vlastně neustále. Tento, u nás v té době obecně ještě silně zakořeněný, názor lze možná pokládat za tradiční rys českého hudebního myšlení. Naopak ty názory, které považují Bergovu invenci za bohatou a originální, nevysvětlují, z čeho tak konkrétně usuzují.

4) *Požadavek jednoduchosti* je českou kritikou napříč rozmanitými soudy všeobecně akcentován a Bergovi je tudíž vyčítána přílišná složitost. Jen občas se jeho hudba „projasní, vytříbí, stane melodickou“. Z toho mimo jiné plyne, že melodická invence se rovná tradiční „tonální“ invenci. Někdy je požadavek jednoduchosti spojován, zdá se, se stylovým úsilím neoklasicismu: opravdové dramatické velikosti je dosahováno zkratkou, zjednodušením, „to je jediná cesta, která zůstává hudbě ještě otevřena“ (K. B. Jiráček, viz pozn. pod čarou č. 35 a 36). Požadavek jednoduchosti je spojen s požadavkem ryzí hudební invence, schopnosti zachytit strukturu sluchem (Berg se bez partitury v ruce vůbec nedá pochopit ani

v úsecích pracovaných tradičními instrumentálními formami – takto argumentují zejména A. Šilhan a E. Žák.

5) *Požadavek stylovosti* – zde kupodivu není kladen důraz na stylovou čistotu a vyhraněnost. Naopak v řadě posudků se projevuje odzírání od takové určenosti a dílo je zařazováno do širších stylových souvislostí (to je onen nešťastný „dekadentní impresionismus“). Hledisko vývojové je příznačné pro všechny posudky. Najdou-li se hlasy akcentující nezařaditelnost, experimentálnost či obecně originalitu a novost díla, není z nich pregnantně patrné, že by překonaly hledisko vývojové. Spíše zde jde o neúspěšný pokus o konkrétní stylové zařazení díla. Všeobecně lze říci, že při stylovém určení díla se většina kritiků shodla na naturalismu, respektive na dekadentním impresionismu (což bylo jakési zástupné, poněkud hanlivé označení pro expresionismus jako styl škodlivý, zavvrženihodný). Tento názor zastávali i obhájci díla, když tvrdili, že dílo není extrémně moderní a že dává atonalitě reálný lidský smysl. Neurčité, poněkud neujasněné determinování stylů, k nimž byl Berg tak či onak řazen (např. zapojován do jednotného stylu se Stravinským atd.), bylo násobeno přibíráním obecných estetických kategorií, které zde často splývají se stylově estetickou nomenklaturou. Zřetelně se to projevuje ve dvojím fungování pojmu „dekadence“: jednou se jím označuje styl, jindy zase jakýkoli „úpadek“ v estetickém slova smyslu. Naproti tomu obecným kategoriím krásna, estetické libosti byla odňata jejich historická proměnlivost a staly se jen součástí uzavřeného souboru jakýchsi estetických norem, s jejichž pomocí bylo dílo napadáno jako neumělecké, anarchistické.

6) *Požadavek přesahu díla ze sféry „jen“ umělecké do širšího kontextu duchovního*, v němž má působit v pozitivním smyslu ideově politickém, etickém, výchovném atd. Uspokojení ryze estetické libosti bylo v našich poměrech zásadně nedostačující, vyžadovalo se „oslovení národa, lidu, společnosti atd.“. Čistý artismus měl u nás tradičně pejorativní příděch a srozumitelnost hudebního jazyka byla vítaným kladem, neboť umožňovala rozsáhlejší komunikovatelnost díla, a tím i jeho širší sociabilitu.

Značný rozptyl v hodnotící škále při posuzování *Vojcka*, defenzivní formulování řady výtek, váhavější nebo spontánnější korektura dosavadních stanovisek (např. k Schönbergově škole) a ostatně i ostrá a nevybíravá podrážděnost otevřených odpůrců *Vojcka* svědčí o mimořádném významu díla pro historické myšlení o moderní hudbě. Byl to doslova

náraz, který přispěl k účinnějšímu, citlivějšímu a chápavějšímu reagování české hudební kritiky na podněty současné hudební tvorby. Jestliže v prvních poválečných letech reagovala česká hudba z větší části na příliv nových uměleckých idejí spíše uzavřením se do sebe, po roce 1926 a zejména pak v průběhu 30. let vystoupila přičiněním svých nejlepších představitelů ze své izolovanosti a více se otevřela okolnímu světu. „Případ“ *Vojcek* se zdá být v tomto procesu důležitým indikátorem i katalyzátorem.

Mezi Ostrčilem a Bergem se s uvedením *Vojcka* v Praze vytvořilo srdečné a opravdové přátelství, založené na příbuzných uměleckých názorech. Berg se zájmem sledoval Ostrčilovu tvorbu: v dopise z 28. listopadu 1926 se rozepisuje o Ostrčilově opeře *Legenda z Erinu*, hodnotí ji jako mimořádné dílo po hudební stránce a lituje, že nerozumí textu: „Opravdu mně imponuje Vaše kolosální hudební práce, to opravdu není žádná běžná operní hudba, nýbrž podle mého vkusu hudba, která by mohla také obstáti sama o sobě. Vycítil jsem již mnoho z její krásy i zvláštní drsnosti, jako se mne vůbec zcela zvlášť silně dotýká osobní tón Vaší hudby.“ V dopise se Berg znovu vrací k nešťastné pražské inscenaci *Vojcka* a píše: „[...] kdyby pražské představení *Vojcka* nemělo pro mne nic jiného, než že jsem Vás, milý pane Ostrčile, mohl poznat jako člověka a umělce, bylo by to bývalo pro mne dostatečným ziskem pro můj život. Neboť netoliko, co jste od té doby víc než půl roku pro mne a tím i pro mé dílo udělal (a jak jste to udělal), nýbrž také pro Vaše neslýchané stanovisko v celé *Vojckově* aféře, která se zvrátila na politikum, zavazuje mne k přátelství duší, hraničícímu téměř na krevní bratrství, jež zažítí v mém přece jen už zralém věku, znamená posilu pro mé srdce“. Korespondence mezi Ostrčilem a Bergem pokračovala nepřetržitě až do Ostrčilovy smrti.⁴⁹ Srdečný tón těchto dopisů je dokladem vzájemného hlubokého přátelství.⁵⁰

Zájem o Albana Berga po pražské premiéře *Vojcka* u nás vzrostl. V Brně provedl František Neumann na 6. symfonickém koncertě 3. dubna 1927 *Tři úryvky z Vojcka*. 12. března 1928 pořádal Spolek pro moderní hudbu komorní koncert, na němž vedle Schönbergových skladeb zazpívala E. Heimová z Vídně *Tři písně* A. Berga z cyklu *Der Glühende* (z cyklu *Vier*

49 Bergova kondolence k úmrtí O. Ostrčila z 23. srpna 1935.

50 Viz *Věstník Společnosti Otakara Ostrčila*. Praha, březen 1947. Je v něm obsaženo mj. šest dopisů A. Berga O. Ostrčilovi v českém překladu Josefa Bartoše.

Lieder, op. 2, 1909–1910); 5. prosince 1929 uspořádal tentýž spolek koncert, na němž zazněla *Lyrická suita* v provedení Ondříčkova kvarteta (tento soubor nastudoval *Lyrickou suitu* už v roce 1926 pro rozhlas a veřejně ji provedl v témže roce v Českých Budějovicích). Alois Hába v referátu o pražské premiéře vyzdvihl Bergův jemně diferencovaný projev, bohatou výrazovou škálu a schopnost formového učlenění.⁵¹ 29. ledna a 1. února 1932 zazněla – opět ve Spolku pro moderní hudbu – Bergova *Klavírní sonáta*, op. 1 a významný *Komorní koncert pro klavír, housle a 13 dechových nástrojů*. Kritika konstatovala v obou skladbách mnoho vážného úsilí, ale zároveň se jí v *Komorním koncertu* přičila přílišná vůle k dosažení nového výrazu na újmu srozumitelnosti. Hned 4. února téhož roku (1932) provedl na koncertě v Mozarteu Walter Süsskind opět Bergovu *Klavírní sonátu*, op. 1. Na konci roku 1932 se přihlásilo se závažným uměleckým činem Německé operní divadlo v Brně – uvedlo 6. prosince *Vojcka*, tentokrát v naprostém klidu. 9. ledna 1935 uvedla v Praze ČF s Talichem na svém VII. abonentním koncertě *Symfonické úryvky z Lulu*. Boleslav Vomáčka, který o provedení referoval v *Listech Hudební matice*,⁵² byl ještě rozpačitější než při posuzování *Vojcka*. Svědčí o tom toto jeho evidentně rozpolcené hodnocení: „[...] dílo nepřístupné, dekadentní a málo dnešnímu cítění blízké zanechalo dojem práce svého druhu typické a umělecky ryzí.“ To je opravdu velmi vyhýbavé stanovisko bez vyargumentovaného názoru. Kdysi vlivný a moderně orientovaný kritik je zde už v pozici politováníhodného „outsidera“, který si neví rady. Talich byl tehdy Bergovou *Lulu* silně zaujat a brzy nato se rozhodl provést operu i scénicky v Národním divadle, kde nastoupil na podzim téhož roku (1935 – po Ostrčilově smrti) jako šéf opery. V roce 1937 byly přípravy už tak daleko, že byl hotový překlad libreta i studijní materiál, a dokonce se jednalo o pohostinském vystoupení paní Bahrije Nuri Hadžićové v titulní roli. V roce 1938 došlo k odkladu přípravy premiéry vzhledem k podzimním oslavám Janáčkovým (10. výročí úmrtí) a další politický vývoj po Mnichovu pak zabránil uskutečnění premiéry *Lulu*. Talich byl o premiéře *Lulu* na scéně Národního divadla pevně rozhodnut takřka do poslední chvíle, jak vyplývá z jeho dopisu řediteli Universal Edition ze dne 5. května 1938: „[...] jak jsem Vám už byl připomenul, měl jsem na provedení Bergovy opery nejživější zájem. Byl to zájem v prvé

51 Alois Hába. „II. koncert Spolku pro moderní hudbu“. *LHM*. 1929/30, roč. 9, s. 189.

52 Boleslav Vomáčka [B. V.]. „Alban Berg“. *LHM*. 1934/35, roč. 14, s. 167.

řadě umělecký, ale v neposlední řadě i zájem lidský, neboť uvedením nového díla zesnulého autora chtěl jsem smířit těžkou křivdu, která se mu stala při provozování Vojcka.“ (Zpracováno podle kopií dopisů v majetku Talichovy rodiny.)⁵³

V roce 1937 se přihlášily k Bergovu dílu oba zbývající pražské spolky „pro moderní hudbu“ – Hudební skupina Mánesa a Přítomnost.⁵⁴ V Mánesu zazněla 23. února 1937 *Klavírní sonáta, op. 1* a *Sedm písní*. Přítomnost uspořádala koncert 8. dubna 1937 s programem z komorních děl Schönbergových. Z Berga zazněly rané písně, *Píseň Marie z Vojcka*, *Čtyři skladby pro klarinet a klavír*. Úvodní proslov měl Mirko Očadlík. Poslední konfrontaci dvou čelných představitelů Druhé vídeňské školy (Schönberga a Berga) v meziválečném období u nás souhrnně zhodnotil kritik František Bartoš slovy: „Učitel Schönberg jde vpřed, objevuje nové světy, je až schematicky suchý v důsledku uskutečňování svých teorií, Alban Berg přejímá schéma, ale, hudebně pružnější, citově téměř romanticky rozhořený, dovede toto schéma naplnit vřelým a hudebně intenzivnějším životem“.⁵⁵

Alban Berg se stal našemu prostředí z celé Druhé vídeňské školy nejpřijatelnějším pro své užší sepětí s romantismem a volnější poměr k přísné dodekafonii, citový žár a bezprostřední muzikálnost. Manifestačním vyznáním úcty k Bergovi bylo vydání samostatného čísla časopisu *Klíč*, 12. února 1932, věnovaného Bergovi. Úvodní článek napsal A. Hába, O. Jeremiáš napsal stať *Dirigent*, František Daniel stať *Houslista* a Václav Holzknecht stať *Klavírista*. Kromě toho číslo obsahuje chronologický seznam Bergových skladeb, analýzu *Komorního koncertu* a studii o poměru Prahy k Albanu Bergovi: Berg měl mezi českými umělci řadu přátel a příznivců, žijících a působících nejen doma, ale i v cizině. Významné bylo pro něj např. přátelství s pěvkyní Růženou Herlingerovou, která žila ve Vídni a byla oddanou interpretkou moderních písní, zvláště písní Bergových. Berg speciálně pro ni napsal v roce 1929 koncertní árii *Víno* (*Der Wein*, bez opusového čísla, 1929).

53 Podrobněji k tomu viz Milan Kuna. *Václav Talich (1883–1961). Šťastný i hořký úděl dirigenta*. Praha: Academia, 2009.

54 Spolek pro moderní hudbu v té době už jen živořil a žádnou činnost nevyvíjel – definitivně zanikl 10. června 1939.

55 František Bartoš [fb]. „Večer Albana Berga a Arnolda Schönberga“. *Listy Hudební matice*. 1936/37, roč. 16, s. 189.

LITERATURA

- „**Spolek pro moderní hudbu**“. *Dalibor*. 1923/24, roč. 40, s. 51.
- Bartoš, František [fb]**. „Nový IV. kvartet A. Schönberga“. *Listy Hudební matice*. 1936/37, roč. 16, s. 190.
- „Večer Albana Berga a Arnolda Schönberga“. *Listy Hudební matice*. 1936/37, roč. 16, s. 189.
- Busoni, Ferruccio**. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig: Insel-Verlag, 1907.
- Doležil, Hubert [H. D.]**. „Opera“. *České slovo*. 13. 11. 1926.
- [Dr. J. H.]**. „Arnold Schönberg: Pierot lunaire“. *Smetana*. 1921, roč. 11, s. 144–145.
- Hába, Alois**. „II. koncert Spolku pro moderní hudbu“. *Listy Hudební matice*. 1929/30, roč. 9, s. 189.
- „Dílo Františka Schrekera“. *Listy Hudební matice*. 1921/22, roč. 1, s. 99–101.
- „Z dneška na zítřek“. *Listy Hudební matice*. 1929/30, roč. 9, s. 262–263.
- Hilbert, Jaroslav**. „K Vojckově aféře v Národním divadle“. *Venkov*. 21. 11. 1926.
- Hutter, Josef**. „Vojcek“. *Hudební rozhledy* (Brno). 1926/27, roč. 3, s. 46–57.
- Jeníček, Rudolf [R. J.]**. „Hudba“. *Právo lidu*. 13. 11. 1926.
- Jirák, Karel Boleslav [K. J. B.]**. *Aféra „Vojcek“*. Praha: [s. n.], 1927.
- „Alban Berg: Vojcek“. *Národní osvobození*. 10. 11. 1926.
- „Alban Berg: Vojcek“. *Národní osvobození*. 13. 11. 1926.
- [js.]**. „Arnold Schönberg: Pierot lunaire“. *Dalibor*. 1921/22, roč. 38, s. 32.
- Konečná, Hana et al.** *Čtení o Národním divadle*. Praha: Odeon, 1983.
- Kuna, Milan**. *Václav Talich (1883–1961). Šťastný i hořký úděl dirigenta*. Praha: Academia, 2009.
- Lébl, Vladimír**. „Případ Vojcek“. *Hudební věda*. 1977, roč. 14, č. 3, s. 195–227.
- Nejedlý, Zdeněk**. „Bergův Vojcek“. *Rudé právo*. 13. 11. 1926.
- „Vojcek“. *Var*. 1926, roč. 4 [souhrnně jsou články Nejedlého na toto téma uvedeny ve *Spisech Zdeňka Nejedlého*, sv. 39 – týž. *Kritiky* [sv. 2]. Praha: SNKLHU, 1956, s. 196–234].
- „Z hudby komorní“. *Rudé právo*. 20. 3. 1926.
- Očadlík, Mirko [M. O.]**. „Koncertní premiéry“. *Klíč*. 1932/33, roč. 3, s. 161–163.
- „Operní novátorství“. *Listy Hudební matice*. 1926/27, roč. 6, s. 47–57.
- „Vojcek v Praze“. In: *Památce Otakara Ostrčila za redakce A. J. Patzakové*. Praha: Melantrich, 1935.
- Šilhan, Antonín [Aš.]**. „V cizích službách“. *Národní listy*. 13. 11. 1926.
- Šourek, Otakar [O. Š.]**. „Pohnutá operní premiéra“. *Venkov*. 13. 11. 1926.
- Štědroň, Miloš**. „Janáček a Schönberg“. *Časopis Moravského musea*. 1964, roč. 49, s. 237–258.

Pala, František. *Opera Národního divadla v období Otakara Ostrčila. III. díl, Od Smetanova cyklu 1924.* Praha: Divadelní ústav, 1965.

Tomášek, Jaroslav. „Třídění duchů“. *Hudební rozhledy* (Brno). 1926/27, roč. 3, s. 35–37.

Válek, Jiří. *Pisně radosti a mládí. Umělecký vývoj a dílo Radima Drejsla.* Praha: Svaz čs. skladatelů, 1956.

— *Vznik a význam Ostrčilovy opery Honzovo království.* Praha: Orbis, 1952.

Vomáčka, Boleslav [B. V.]. „Alban Berg“. *Listy Hudební matice.* 1934/35, roč. 14, s. 167.

— „K festivalu“. *Listy Hudební matice.* 1924/25, roč. 4, s. 335–340.

— „Z pražské opery. Alban Berg: Vojcek“. *Lidové noviny.* 12. 11. 1926.

Žák, Emanuel [-ež]. „Divadlo a hudba“. *Čech.* 13. 11. 1926.

summary

Constants and Transformations of Contemporary Musical Speech is a collection of four independent studies that complement each other in terms of the basic view of the specified research topic. Two related studies (V. Tichý and T. Krejča) focus on the fundamental theoretical issues of music in the 20th century and the beginning of the 21st century: material elements (tones and sound material) and structural principles. These studies primarily focus on the compositional field. The other two (J. Dvořáková-Marešová, J. Havlík) reflect on the specific issue from somewhat different points of view, relating to interpretation and reception.

Vladimír Tichý's study, *Elements and structured principles of European musical speech in the first half of the 20th century: its genesis and transformations*, deals with the material and structural elements of European musical speech in the first half of the 20th century. It provides an overview of the broad issue, with new theoretical findings gradually being implemented into the defined field – the results of Tichý's own long-term research and thinking. The fourth section of his study, dealing with the kinetic component in European music in the first half of the 20th century, is new and far more revealing in many aspects.

In *Syntax and the structure of contemporary musical speech from the viewpoint of the course of historical events of European musical thinking*, Tomáš Krejča broadens the topic beyond the primarily tone field both in terms of the material field (sound, traditional concept, so-called non-musical) and the field of structural principles and techniques that are primarily anchored in this most progressive field of contemporary music. Krejča begins his musical-theoretical operations in ancient times, particularly music and musical theory from Ancient Greece to the Middle Ages and the Renaissance, emphasising the uninterrupted continuity of key moments of Ancient Greek musical theory and the musical-theoretical thinking of Medieval and Renaissance Christian Europe. With this concise historical overview, Krejča creates a reliable foreground for his own interpretation of selected questions regarding the situation of musical speech in the 20th century and early 21st century.

Jiřina Dvořáková-Marešová's *The Proposal of the paradigmatic system enabling the analysis of the interpretation process* focuses on the theory of interpretation. The author presents her own concept for analysing interpretation, given a thorough, systematic discussion of the key questions about the modern theory of interpretation. Her basic thesis centres on the role of interpretation in the broadest context of musical work, which revolves around graphic fixation. However, for the sake of the author's considerations, the given form of interpretation becomes dominant.

In the light of contemporary Czech journalism, Jaromír Havlík's essay, *The Wozzeck Affair*, complements the preceding three essentially theoretical studies by looking at the aspect of reception. This is a kind of case study of the affair brought about by the Prague study of Berg's *Wozzeck*, as interpreted by Otakar Ostrčil in November 1926. The infamous scandal is a model testimony of the attitudes of the Czech musical public towards the modern, atonal music of the mid-1920s.

rejstřík

A

Adler, Guido — 164, 178
Asafjev, Boris Vladimirovič — 100, 138
Atkinson, Janette — 85, 141
Auric, Georges — 21

B

Bach, Johann Sebastian — 18, 24, 62,
74, 94, 125, 127, 164, 204
Bartoň, Hanuš — 138
Bartók, Béla — 16, 21, 40, 58, 183
Bartoš, František — 214, 216–217
Beethoven, Ludwig van — 46, 83, 87,
94, 125, 150, 204
Bertalanffy, Ludwig von — 138
Bek, Mikuláš — 138
Blume, Friedrich — 100
Boulez, Pierre — 16, 41, 46, 67, 107, 110
Braddick, Oliver J. — 85, 141
Bregman, Albert S. — 144, 178
Britten, Benjamin — 21, 33
Burlas, Ladislav — 138
Busoni Ferruccio — 58, 183–185, 217

C

Cage, John — 83, 99, 110–112, 134, 138–139
Clynes, Manfred — 149, 178
Crystal, David — 55, 138
Černý, Miroslav K. — 178

D

Debussy, Claude — 30–31, 38, 158
Doležil, Hubert — 199, 201, 209, 217
Doubravová, Jarmila — 14–15, 48, 138

E

Eben, Petr — 136
Eco, Umberto — 91, 138
Eggebrecht, Hans Heinrich — 138

F

Fétis, François-Joseph — 16
Foerster, Josef Bohuslav — 16
Forte, Allen — 114, 138
Friberg, Anders — 149–150, 178

G

Gaffurio, Franchino — 55, 138
Gershwin, George — 21
Gleick, James — 46, 49
Granat, Zbigniew — 66, 138
Grisey, Gérard — 67, 114, 133

H

Hába, Alois — 73, 181, 183, 185–186, 189, 215–217
Hájek, Petr — 27, 48
Hanslick, Eduard — 139, 148, 178
Hanuš, Jan — 67
Haydn, Joseph — 18, 31, 46
Havel, Ivan Miloš — 27, 48
Havlík, Jaromír — 7, 11, 25, 49, 60,
115, 139, 141, 181
Herzog, Eduard — 16, 24, 48–49, 101, 113
Hickey, Raymond — 54, 139
Hilbert, Jaroslav — 182–183, 217
Hindemith, Paul — 16, 21, 34–35
Honegger, Arthur — 16, 21, 32–33, 38–40, 48
Hons, Miloš — 25, 49, 115, 139, 141
Hostinský, Otakar — 146, 153, 178

Hradecký, Emil — 79, 138
Hutter, Josef — 211, 217

I

Ingarden, Roman — 154, 156, 178
Ištvan, Miloslav — 16, 117, 129

J

Janáček, Leoš — 16, 19, 21, 31, 73–74, 94, 117,
139–140, 162, 181–182, 188, 216, 217
Jelinek, Hans — 17, 48
Jeníček, Rudolf — 201–202, 211, 217
Jiráček, Karel Boleslav — 194, 197, 212, 217
Jiránek, Jaroslav — 139, 178

K

Kabeláč, Miloslav — 67, 127
Kapr, Jan — 108, 115, 139
Kohoutek, Ctirad — 29, 48, 115–116, 139
Košťál, Arnošt — 14–15, 48
Krejča, Tomáš — 7–10, 51, 94, 101–102, 109,
118, 136, 139
Kresánek, Jozef — 95, 119, 139
Kuna, Milan — 178, 216
Kurth, Ernst — 16, 100

L

Lasso, Orlando di — 94
Lébl, Vladimír — 101, 113–115, 139, 194, 217
Lissa, Zofia — 139, 153, 178
Lorenz, Alfred — 100
Lusitano, Vincenzo — 53, 139
Lutosławski, Witold — 16, 41, 45, 107, 114

M

Mahler, Gustav — 94, 107, 200–201
Mahlerová, Alma — 192
Martinů, Bohuslav — 16, 21, 30–31,
33, 39–40, 58, 124, 139
Marinetti, Filippo Tommaso — 58
Medek, Ivo — 117–119, 125, 128, 132, 140
Merriam, Allan P. — 84, 140
Messiaen, Olivier — 16–17, 38, 41, 48,
109–110, 127, 158
Mukařovský, Jan — 100, 127, 140, 178
Mosolov, Alexandr Vasiljevič — 21

Murail, Tristan — 67–69, 114
Musorgskij, Modest Petrovič — 31

N

Nakonečný, Milan — 72
Nejedlý, Zdeněk — 182, 187, 194,
201–205, 212, 217
Nono, Luigi — 114

O

Očadlík, Mirko — 189, 194–195, 211, 216
Ostrčil, Otakar — 11, 182, 186, 189, 191–192,
194–195, 207, 211, 214–215, 217–218

P

Penderecki, Krzysztof — 41, 44, 64–65, 114
Piños, Alois — 115, 125, 128, 131–132, 140
Poledňák, Ivan — 86, 140, 178
Poulenc, Francis — 21, 30
Prokofjev, Sergej — 16, 21, 30
Pudlák, Miroslav — 67, 140

R

Rădulescu, Horațiu — 114
Rameau, Jean-Philippe — 16
Rataj, Michal — 67
Rejcha, Antonín — 16
Riemann, Hugo — 16–17, 78, 140
Risinger, Karel — 14–17, 19–20, 22, 348,
48, 56, 94–95, 106, 121–122, 139–140

S

Seashore, Carl E. — 10, 147, 178
Sedláček, Marek — 91, 140
Schaeffer, Pierre — 45, 48
Schenker, Heinrich — 10, 147, 153, 179, 30,
33, 36–37
Schönberg, Arnold — 13–14, 16, 21,
46, 57, 59–63, 65–66, 95, 97, 120, 126,
140, 181, 183, 185–191, 197–205, 213–214,
216–217
Skrjabin, Alexandr — 30–31, 63, 81, 94
Skuherský, František Zdeněk — 16, 18, 140
Slavický, Milan — 66–67
Srňka, Miroslav — 67
Stecker, Karel — 16

Stockhausen, Karlheinz — 39, 41,
45, 101, 112, 113
Stravinskij, Igor — 13–14, 16, 21, 30–31, 33,
38–43, 48, 58, 63, 108, 121, 140, 208, 213
Stumpf, Carl — 73, 140
Sundber, Johan — 149, 179

Š

Šostakovič, Dmitrij — 16, 21, 33, 40, 58
Šťastný, Jaroslav — 110, 125, 138, 140
Šilhan, Antonín — 194, 205, 208, 213, 217
Šin, Otakar — 16–17
Šourek, Otakar — 182, 194, 204–205, 217
Štědroň, Miloš — 189, 217

T

Tichý, Vladimír — 7–8, 13, 25–27, 31, 37, 40, 46,
60, 90, 101, 108, 114–115, 141
Todd, Neil P. — 150, 179

V

Varèse, Edgard — 21, 40, 45, 66
Válek, Jiří — 186, 218
Vičar, Jan — 141, 179
Vojtěch, Ivan — 13, 48, 121, 140, 179
Volek, Jaroslav — 49, 56, 74, 90–91, 94,
96–97, 106, 111, 141
Vomáčka, Boleslav — 191, 194, 199, 215, 218
Vostřák, Zbyněk — 66, 114

W

Webern, Anton — 16, 18, 21, 24, 30, 33, 36, 37,
46, 49, 61, 63, 66, 83, 96, 121, 126, 141, 197
Werckmeister, Andreas — 51, 54, 141
Wittgenstein, Ludvig — 15, 45, 49, 107–108,
116, 141

X

Xenakis, Iannis — 16, 41, 66, 111–112, 117, 141

Z

Zarlino, Gioseffo — 77
Zich, Jaroslav — 141, 179
Žák, Emanuel — 194, 208–209, 213, 218

poznámky

This image shows a single sheet of white paper with horizontal ruling lines. The lines are evenly spaced and run across the width of the page. There are no margins, text, or other markings on the paper.

[illegible]

This image shows a single sheet of white paper with horizontal ruling lines. The lines are evenly spaced and run across the width of the page. There are no margins, text, or other markings on the paper.

konstanty a proměny soudobé hudební řeči

Jaromír Havlík – Vladimír Tichý – Jiřina Dvořáková-Marešová – Tomáš Krejča

Vydala Akademie múzických umění v Praze
v Nakladatelství AMU

Překlad do angličtiny Veronika Šuranská

Rejstřík sestavila Michaela Bitarovcová

Grafická úprava a sazba Jana Vahalíková

Praha 2019, 2026

ISBN 978-80-7331-764-5 (iPDF)

www.amu.cz

www.namu.cz