

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

HUDEBNÍ UMĚNÍ

HUDEBNÍ TEORIE

**DISERTAČNÍ PRÁCE**

**TEKTONIKA HUDBY 20. A 21. STOLETÍ Z POHLEDU  
KOMPLEXNÍ ANALÝZY HUDEBNÍ STRUKTURY**

**Tomáš Krejča**

Vedoucí práce: Prof. MgA. Vladimír Tichý, CSc.

Oponenti práce: Prof. PaedDr. Jiří Holubec, Ph. D.

Doc. Otomar Kvěch

Datum obhajoby: 11. 9. 2015

Přidělovaný akademický titul: Doktor (Ph. D.)

Praha, 2015

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

MUSIC ART

MUSIC THEORY

**DISSERTATION**

**TECTONICS OF THE 20<sup>th</sup> AND 21<sup>st</sup> CENTURY MUSIC  
FROM THE PERSPECTIVE OF COMPLEX ANALYSIS OF  
MUSIC STRUCTURE**

**Tomáš Krejča**

Leader: Prof. MgA. Vladimír Tichý, CSc.

Examiners: Prof. PaedDr. Jiří Holubec, Ph. D.

Doc. Otomar Kvěch

Date of graduate: 11. 9. 2015

Academic Degree: Doctor (Ph. D.)

Prague, 2015

## **P r o h l á š e n í**

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

**Tektonika hudby 20. a 21. století z pohledu komplexní analýzy  
hudební struktury**

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 30. 6. 2015

.....  
podpis diplomanta

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

## Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

## **Abstrakt**

Tato disertační práce se snaží o systematické uchopení málo reflektovaného fenoménu tektoniky. Jejím cílem je zmapovat podobu tektoniky jako dynamického strukturačního procesu se zaměřením na hudební struktury hudby 20. a 21. století.

Práce vykresluje tektoniku jako komplexní nástroj artikulace hudebního a obecně zvukového materiálu. Reflektuje dosavadní stav bádání na domácím poli a přináší i dílčí pohledy ze světa, kde však naráží na terminologickou odlišnost a praktickou neexistenci tektoniky jako termínu ani jako hudebněvědního oboru či disciplíny. Tektonika jako systematicky pojatá disciplína reflektující tektoniku jako fenomén je tak do jisté míry českým (československým) specifikem. V rámci vlastní koncepce tektoniky soudobé hudby je v disertaci předloženo tektonické schéma obecného strukturačního procesu. Je vymezena struktura jako systém, definovány a popsány jsou některé tektonické funkce a principy. Práce, ačkoli se o to poctivě snaží, nemá ambici být komplexním, úplným a systematicky precizovaným konceptem tektoniky. Z hlediska variability, proměnlivosti a neustálého vývoje hudebního jazyka, jehož je tektonika organickou součástí, a jenž artikuluje a zkoumá jím být ani nemůže. Přesto věříme, že tato práce bude užitečným vhledem a možným úvodem k bližšímu zkoumání tektoniky jako klíčového fenoménu strukturace hudební látky.

## **Abstract**

This dissertation tries systematically contain rarely reflected phenomenon of tectonics. Its aim is to explore tectonics as a dynamic process of structuring focused on the structures of 20th and 21st century music.

This thesis portrays tectonics as a comprehensive tool of articulation of music and sound material in general. It reflects the current state of research on home field and brings partial views of the world, where, however, faces terminological difference and practical absence of tectonics as a term and as a musicological field or discipline. Tectonics conceived as a systematic discipline reflecting the tectonics as a phenomenon is to some extent the Czech (Czechoslovak) specifics. Within its own concept of tectonics of contemporary music the thesis presents general tectonic scheme of the structuring process. In the range of this work is structure defined as a system and some tectonic functions and principles are described too. The dissertation, however is honestly trying, not aspire to be a comprehensive, complete and systematically perfect concept of tectonics. In terms of variability and evolution of musical language, which is tectonics an organic part of, it is not even possible. Nevertheless, we believe that this thesis will provide useful insight and possible introduction to closer examination of tectonics as a key phenomenon of structuring the musical substance.

## **Poděkování**

Rád bych na tomto místě upřímně a nezištně poděkoval. Děkuji Pánu Bohu, za možnost řešit takový úkol jakým je tato práce a za prostředky, které mi k tomu poskytuje. Děkuji panu profesoru Vladimíru Tichému, mému milému školiteli, který mi byl vždy nápomocen radou, příkladem, a nebo třeba i „jen“ vlídným slovem. Děkuji své manželce, synkovi a svým blízkým za podporu, pochopení, pomoc a světlo v očích, které mi přineslo invenci a posilu ve slabých chvílích.

## Obsah

1. Co je to komplexní analýza?.....	2
2. Tektonické koncepce objevující se v českém prostředí.....	10
3. Tektonické koncepce objevující se v zahraničním prostředí ....	39
4. Podněty pro inovaci pohledu na tektoniku, její chápání a reflexe .....	53
5. Struktura a funkce v hudbě.....	64
6. Definice tektoniky .....	69
7. Vztah tektoniky a hudební formy .....	75
8. Základní principy, pojmy a nástroje tektoniky .....	82
9. Tektonické principy známé i méně známé .....	120
10. Hudba jako komunikační jazyk .....	142
11. Analytický přístup v rámci tektoniky .....	159
Závěr.....	168



## Úvod

Snaha přijít věcem tzv. na kloub, zjistit jak fungují, čím jsou charakteristické, co je pro ně podstatné, čím jsou jedinečné, jaký mají význam a smysl. To je motivace pro vznik této práce. V průběhu historického vývoje hudebního jazyka jsme již našli mnoho způsobů, jak analyzovat struktury, které byly vytvářeny. Našli jsme k tomu i mnoho vhodných nástrojů. Pro hudbu současnou se však tyto nástroje, zdá se, příliš nehodí. Nefungují. Soudobá hudba se vydala novými, dosud málo prozkoumanými cestičkami hudebního rozvoje a hudební teorie se leckdy jen obtížně snaží tyto cesty mapovat. Řada nově vznikajících struktur se odpoutala od tradičního principu utváření a strukturace. Neguje dosud užívané strukturační a percepční procesy. Dynamizuje se, individualizuje. Hledá nové možnosti, nové podoby. A recipient se jen obtížně orientuje. Soudobá hudba s ním jakoby přestává komunikovat. To co platilo, již jakoby neplatí, ale nikdo neporadí „jak na to“. Motivováni snahou o překlenutí této překážky, rozhodli jsme se prozkoumat fenomén tektoniky. Po krátkých přípravných sondách jsme se rozhodli jej reflektovat jako komplexní proces dynamické strukturace hudební látky. Snažili jsme se najít obecné principy, které se na tomto procesu podílejí a které jej utvářejí. Výsledek našeho snažení, jakkoli by chtěl takový být, není a nemůže být komplexní a systematicky precizovaný. Snažíme se reflektovat organicky se vyvíjející fenomén, komplex velmi různorodých a variabilních principů. Snažíme se reflektovat živý organismus, reflektovat systém zevnitř daného systému bez možnosti udělat pověstný krok mimo. Přesto jsme se o to pokusili. Výsledek tohoto snažení nechť ctěný čtenář posoudí sám.

## 1. Co je to komplexní analýza?

*Komplexní analýza* je pojem, který se v české hudebně vědné oblasti vžívá do povědomí cca od 30. let 20. století, zejména s rozvojem sémiotiky a sémantiky. Byly to zejména snahy estetiků o postihnutí nejen samotné hudební struktury, ale celého procesu od vzniku hudební myšlenky, přes její zachycení, interpretaci až po apercepci díla probíhajícího na ose autor – interpret – posluchač, ať už je tato osa tvořena více subjekty či subjektem jediným, které stály za jeho rozšířením. Přispěly k tomu také snahy o mezioborové vazby v rámci disciplinárních přesahů, které tento proces skýtá. Úsilí o komplexní analýzu je vedeno záměrem poznat hudební dílo ve všech jeho vrstvách, ve všech jeho projevech a souvislostech. Ty následně reflektovat a získat tak co možná nejucelenější - komplexní - obraz o zkoumaném díle. Ucelený obraz o konkrétním díle, odhalení vnitřních i vnějších vztahů podílejících se na komplexu díla umožňuje dílu porozumět; „*Rozpoznání systému vztahů jednotlivých složek hudebního stylu je zásadním činitelem toho, co nazýváme „rozuměním“ hudbě*“<sup>1</sup>. Nejde ale jen o porozumění dílu. Jde i o vztahy v širším slova smyslu, o vytváření paradigmat a syntagmat, o vytváření recepčních schémat, estetických vzorů, poslechových strategií, o vznik a rozvoj stylů, žánrů apod.

V užším slova smyslu chápeme *komplexní analýzu* jako proces zkoumání samotné hudební struktury ve všech jejích složkách a parametrech (tónový materiál, melodika, souzvuková stránka, rytmicko-metrická složka, složka barvy, dynamická stránka, strukturační procesy uvnitř skladby, formová složka, syntaxe a vztahovost na úrovni mikro- až makrostruktury, ad.). Komplexní analýza díla v užším slova smyslu tedy částečně

---

<sup>1</sup> Lissa, Zofia: *O tzv. rozumění hudbě*, in *Nové studie z hudební estetiky*, Praha. Edition Supraphon 1982, přeložil Jindřich Brůček

abstrahuje od osy autor – interpret – posluchač a zaměřuje se detailněji na dílo, hudební strukturu, na samotný hudební materiál, ze kterého je dílo vytvořeno. Analýza tohoto druhu je doménou především hudební teorie. Nevýhoda takové analýzy může být spatřována v její menší komplexitě a tím zdánlivě nižší schopnosti recipienta porozumět dílu. Taková analýza však dokáže zachytit strukturační proces, odhalit princip fungování struktury a jejího chování jako skladby, rozlišit elementy a složky pro danou strukturu podstatné a nepodstatné, odhalit prvky odlišující konkrétní strukturu od struktur jiných, byť třeba příbuzných či velmi podobných apod. Položme si však v tomto duchu několik otázek. Co skutečně rozumíme pod označením komplexní? Může být analýza (jakákoli) skutečně komplexní? Lze jakoukoli strukturu, jakékoli dílo, komplexně vystihnout jinak než realizací daného díla v celém jeho procesu, tedy v rámci realizace na již zmiňované ose autor-interpret-recipient? Jaký je tedy rozdíl mezi komplexní analýzou a realizací díla? Je to podobné, asi jako rozdíl mezi tím, kdybychom konzumovali jídlo a tím, kdybychom si jeho chuť a kvalitu nechali popsat či si o něm četli v kuchařce. Je tedy sama realizace díla komplexní? V případě hudebních struktur musíme brát na zřetel časovou složku, tedy příslovečné „nevstoupíš dvakrát do stejné řeky“, realizační možnosti, které při konkrétním provedení zůstanou skryty či nevyužity, jako i samotné struktury, které s proměnlivostí realizace i s proměnlivostí vlastní struktury počítají, které ji předpokládají, pro něž je cílem.

Analýza, de facto jakákoli - je-li odlišná od samotné realizace díla, je vždy pouze více či méně dokonalým převodem struktury, resp. jejích vybraných částí do jiného kódu. Hrubě řečeno, dochází k převodu z kódového jazyka hudebního (specificky zvukového) do kódového jazyka lingvistického, numerického, grafického či např. také do poněkud méně deskriptivního a méně exaktního jazyka emocionálního (za pomoci slovní stimulace), apod. Je nám dobře známo, že hudba je, podobně jako jazyk, *systemem znakovým*.

Zejména z převodů těchto znaků do jiných kódů analýza vychází. Každý znak má svou syntaktickou a sémantickou složku<sup>2</sup>. Jelikož hudba není jazykem v lingvistickém slova<sup>3</sup> smyslu (konkrétní znaky nenesou konkrétní lexikální význam), má syntaktická složka hudebního znaku (resp. superznaku) větší důležitost nežli jeho složka sémantická. Z tohoto důvodu se v našich úvahách budeme zabývat analýzou především samotné hudební struktury, tedy komplexní analýzou v užším slova smyslu, vycházející především z metod a hledisek hudebně teoretických. Zaměříme se tak tedy zejména na samotnou strukturu, na její syntaxi, vztahy uvnitř struktury, na její fungování, její jednotlivé složky atd.

K tomuto výchozímu postoji nás vede i další důvod. Tím je snaha o co možná největší míru objektivitu analýzy. Analýza hudebních struktur, obzvláště struktur hudby, hledajících nové vývojové a strukturační možnosti či takových, pro které dosud nejsou nalezeny přesvědčivé analytické metody ani celková metodologie, je nesnadným úkolem pro každého analytika. Do takové analýzy se mj. promítá *relativita myšlení*, kterou přináší vývoj ve všech oblastech lidského bádání, jakož i v oblasti samotného myšlení vůbec, a *individualita vnímání* složitých komplexních jevů, jež se v soudobých<sup>4</sup> hudebních strukturách objevují. Zatímco pro hudbu předchozích období si již hudební

---

<sup>2</sup> Volek, Jaroslav in *Struktura a osobnosti hudby*, Praha, PANTON 1988 (více viz dále v textu i s příslušným odkazem na užitou literaturu)

<sup>3</sup> O hudbě jako jazyku *sui generis* budeme hovořit dále v textu

<sup>4</sup> Označení soudobá hudba zde chápeme v poněkud přeneseném významu. Máme na mysli převážně hudbu, která náleží k progresivní větvi hudebního vývoje, etabloující se zejména po zásadní změně paradigmatu cca ve 20. letech 20. století. Hovoříme tedy o hudbě, která se snaží eliminovat tonální organizaci stavebního (tónového materiálu), hudbě, která reflektuje permanentní snahy o posouvání skladebného myšlení a konstitučních a strukturačních možností hudební tkáně. Používáme generální označení soudobá hudba s plným vědomím toho, že jde pochopitelně pouze o poměrně úzkou výseč současné tvorby, navíc v časově nepřiléhavém rozsahu bezmála jednoho století. K tomuto přístupu nás vede obtížná systematizace a dosud neuspokojivá periodizace hudby 20. a 21. století, dále potom absence vhodné terminologie, tuto část hudby vystihující. Budeme-li dále v textu hovořit o soudobé hudbě, budeme mít na mysli právě takto vymezenou podobu hudby a ji tvořících struktur.

teorie, estetika, sémiotika a mnoho dalších oborů a disciplín našlo způsob *co* v hudební struktuře vnímat a hlavně *jak „to“* analyzovat, v hudbě soudobé je situace složitější. Před samotnou analýzou je vždy třeba zabývat se otázkou, *co by vlastně měla analýza přinést, co by mělo být výsledkem analýzy*. Pouhá slovní deskripce toho, *co se odehrává v rámci zvukového dění bez hlubší sondy či naopak snaha o detailní popis každého sebemenšího elementu bez potřebného zasazení do kontextu struktury a nalezení interakce v rámci vnitřních vazeb struktury přináší sice o struktuře určitou informaci, ale s velmi malou vypovídací hodnotou, resp. de facto s nulovou informační hodnotou. Je to podobné, jako kdybychom se snažili přijít např. na fungování mechanického budíku a začali bychom tím, že z něj vyndáme všechna kolečka na jednu hromádku. Cílem každé analýzy hudební struktury by mělo být odhalit, co nejvěrněji a s co největší vypovídací hodnotou, vnitřní souvislosti dané struktury a její fungování jako systému. Dále potom snaha o hierarchizaci, systematizaci a zobecnění získaných poznatků a snaha nalézt kontextuální i diskrétní specificky hudební význam dané struktury, nosiče tohoto významu a způsob jeho utváření. V rámci tohoto procesu zároveň věnovat zvláštní pozornost jevům a prvkům, které strukturu odlišují od podobných struktur, od obecných strukturních schémat existujících a užívaných v rámci paradigmat, do kterých zkoumané struktury spadají a z nichž těmito odlišnostmi vybočují. Právě zacílení na tyto odlišnosti a objasnění jejich fungování, smyslu atd., jsou meritem toho, *co by měla analýza přinést ve své vypovídací hodnotě*. Ze zkušenosti víme, že jsou to často právě tyto odlišnosti, které posouvají hudební vývoj vpřed, které stojí za novými způsoby syntaxe a formování.*

Objektivita a vypovídací hodnota analýzy, o které zde hovoříme, jsou také kritériem pro výběr analytické metody (či analytických metod), zacílení analytické pozornosti a způsobu prezentace získaných poznatků. Existuje mnoho druhů hudebních

struktur, u kterých již známe způsoby, jakými je analyzovat, jakými o nich získat objektivní analytickou představu. Jsou to zejména struktury oblasti hudby tonální. Mnoha staletími kultivovaná složka tónových výšek projevující se v melodice, harmonické struktuře i tematickém rozvíjení byla za dobu své kultivace již nesčíslněkrát reflektována, čímž byly rovněž prověřeny funkční analytické metody, postupy a nástroje z této reflexe vycházející. Pro hudbu dřívější byly již podobné otázky řešeny a mnohdy úspěšně vyřešeny. Situace je zde o mnoho schůdnější vzhledem k tomu, že hudbu dřívějších období je možné nahlížet z perspektivy celého jejího vývoje, navíc v časovém odstupu „sta až tisíce“ let. Pro tuto oblast hudby je nám ve vymezeném časovém úseku hudebního vývoje již poměrně dobře známo celkové hudební paradigma. V hudbě soudobé je situace obtížnější. Nejen, že nám chybí ona možnost časového odstupu a nadhledu, ale také možnost udělat pomyslný „krok mimo systém“. Žijeme v podstatě uprostřed procesu tvorby, v procesu neustálých změn a vývoje hudebních struktur, které jsou, zdá se, akcelerovány na hodnotu zcela jiných časových horizontů než tomu bylo v dobách cca před rokem 1900. Zatímco v dřívějších dobách se délka trvání určitého slohu či směru počítala řádově na desítky let (v případě slohu není výjimkou ani 100, 150 let), ve 20. a 21. století jsou to spíše roky, maximálně desítky let. Vzhledem k obrovskému nárůstu dynamiky rozvoje výzkumu a bádání ve všech směrech a odvětvích lidského počínání a s ním i k nevídané akceleraci v oblasti rozvoje hudebních směrů, stylů a celkově projevů, je zde tak i další, neméně početná skupina struktur, u kterých zatím fungující analytické prostředky hledáme. Všechny tyto aspekty kladou na analytika současných hudebních struktur vysoké nároky. Šíře podnětů i celkové tvorby, jejích prostředků a způsobů šíření spolu s obrovským nárůstem a neustále se dynamizujícím rozvojem tvůrčích prostředků znesnadňují schopnost paradigmatické orientace, celkové uchopení a náhled na

strukturu, leckdy utvářenou synergicky s principy, přesahujícími oblast hudební strukturace a hudby samotné. Soudobé hudební struktury si čím dál více žádají, aby na ně bylo nahlíženo jako na komplex celé řady kognitivních procesů, do kterého neodmyslitelně patří také množství nejrozumnějších soudů (estetický, kvalitativní apod.). Poznat paradigma či pokusit se určit referenční kvalitu soudobé hudební struktury je proces obtížný ne-li nemožný. Situace je o to komplikovanější, že soudobé hudební struktury, resp. jejich tvůrci cíleně abstrahují, negují či záměrně potlačují principy, na kterých stála hudba dřívější, hudba před rokem cca 1900. Často již tedy nejde jen o otázku syntaktickou (či skladebnou, otázkou vnitřních a vnějších syntaktických vztahů), ale také o otázku estetickou, sémantickou, historicky a kontextově podmíněnou, ovlivňovanou řadou individuálních hodnotících procesů, pohledů a vnímání hodnotitele – analytika. Tyto kognitivní a estetické procesy či soudy, se však mohou člověk od člověka, analytik od analytika lišit, což se také reálně děje. Dostáváme se náhle do situace, kdy již nelze jednoznačně stanovit určitý obecný úzus, pomyslný výsledek analýzy, na kterém se shodne byt i třeba jen malá skupina lidí. Analytik se tak dostává do situace, kdy je proměnných, navíc vázaných na subjektivní vnímání, již tolik, že dospět k nějakému jednoznačnému, obecnému závěru není dost dobře možné. Analytik se tak stává de facto **interpretem** dané struktury. De facto každá analýza hudební struktury vede k nutnosti určitého, ve své podstatě interpretačního vkladu analytika, spočívajícího v nalezení vhodného způsobu k proniknutí do jádra systému struktury, způsobu jejího celkového uchopení a snaze o zprostředkování její podoby vnímateli. Volba prostředků analýzy, forma její aplikace, transformace získaných prostředků a komunikace takto získaných poznatků navenek je velmi podobná způsobům interpretace. Zejména u hudby tonální je nespornou výhodou existence a všeobecná znalost již osvědčených analytických nástrojů, které můžeme použít, i nezdědka fungující

možnost užití analogického postupu analýzy z jiných, z dřívějších již známých struktur. To přináší možnost nalezení určitého obecného momentu, podoby, významu apod., na kterém se shodne velká většina lidí. Naproti tomu vysoká míra individuálního vnímání a citění některých jevů vyskytujících se v soudobých strukturách, potřeba tvůrčího přístupu a individuálního vkladu při hledání způsobu „jak na to“ a co „tím chtěl skladatel říci“, posouvá analýzu, s jejími často ambivalentními a nejednoznačnými výsledky, blíže směrem k individuální interpretaci struktury. To ovšem nijak nesnižuje legitimitu užití těchto přístupů. Nejsou irelevantní proto, že nepřinášejí vždy jeden a tentýž výsledek. Pomáhají analytikům v jejich snaze přiblížit vnímání složitou strukturu z více úhlů pohledu, z více stran a přispět tak jejímu lepšímu uchopení a pochopení vnímatelem. Avšak i při takové analýze – interpretaci nesmí analytik ztrácet ze zřetele potřebu objektivitu, relevance a průkaznosti své analýzy. Hudební analýza by si vždy měla zachovat svůj analyticko-deskriptivní, nikoli hodnotící, charakter. Měla by usilovat o přiblížení hudby posluchačům a pomoci jim ji chápat, orientovat se v ní. Recipient by měl díky analýze pochopit svébytný a imanentní hudební význam skladby. Jak jsme uvedli již výše, hudba je, podobně jako například jazyk, znakový systém. Vzhledem k vysoké míře abstraktnosti hudebního znaku je pro hudbu důležitější jeho syntaktická složka. To neznamena, že sémantická složka má či musí zůstat nepovšimnuta. Je si však třeba uvědomit, že cesta k její analýze vede právě přes syntaktickou složku znaku. Situace je podobná jako například při překladu z cizího jazyka do mateřského. Přesto, že sémantický význam znaku, který nás při komunikaci zajímá především, bude v případě mateřského i cizího jazyka identický či limitně se identitě blíží, zůstává nám skryt do té doby, než rozklíčujeme syntaktickou složku překládaného znaku.

Svémi výsledky a závěry, svou interpretací struktury tím, že napomůže recipientovi s orientací ve struktuře, v její výstavbě, jejím fungování a vnitřních vztazích, může analýza ovlivnit



recipientův estetický soud. V žádném případě však analýza nesmí nikterak ovlivňovat recipientův soud o umělecké kvalitě hudební struktury. Jak takové analýzy dosáhnout? Jaké prostředky a způsoby k tomu nejlépe použít? Zde není a nemůže být jedné a jednoznačné odpovědi. Způsobů, metod, nástrojů a cest je obrovská řada. Snad každý hudební teoretik a analytik (a nejen ti) hledají a mnohdy i nalézají efektivní způsoby hudební analýzy s co možná objektivními výsledky a vysokou vypovídací hodnotou o analyzované hudební struktuře. Ovšem je zde také skutečnost toho, že tam, kde bude fungovat určitý způsob analýzy dokonale a prokáže řadu cenných poznatků v jednom případě, bude užití stejného způsobu analýzy v případě jiném absolutně bez účinku a „nic neříkající“. A tak opět nezbyvá než konstatovat, že vzhledem ke složitosti „organismu“ jakým je hudební struktura, nemůže být analytik soudcem, nelze vždy jednoznačně říci: „je to tak a tak.“ Může se svou analýzou ale konkrétní strukturu pokusit recipientovi přiblížit. Může se pokoušet ji interpretovat.

Výše jsme vymezili náš stručný pohled na fenomén komplexní analýzy. Z uvedených důvodů se v rámci této práce přikloníme k užšímu vymezení pojmu komplexní analýza a zaměříme naši pozornost zejména na syntaktickou stránku samotných hudebních struktur. Je pochopitelné, že ani přesto se přesahům do jiných odvětví, kognitivních, deskriptivních, analytických a dalších disciplín nevyhneme, stejně jako nemůžeme zcela abstrahovat od osy autor – interpret – recipient. Za základnu našeho analytického pohledu na hudební struktury jsme zvolili tektoniku, jako specifický typ analýzy syntetizující komplex analytických nástrojů, přístupů a metod, kterou budeme zároveň reflektovat jako hudebně teoretickou disciplínu. V hledáčku našeho zájmu budou zejména struktury oblasti soudobé<sup>5</sup> hudby, pro kterou analytické metody a nástroje zatím povětšinou spíše hledáme.

---

<sup>5</sup> Bližší význam tohoto označení vysvětlíme hlouběji v textu.

Věříme, že právě tektonika může být v mnoha případech nápomocna.

## **2. Tektonické koncepce objevující se v českém prostředí**

Dříve než přistoupíme k představení vlastního pojetí tektoniky, je třeba zmapovat dosavadní vývoj na tomto poli a jeho teoretické reflexe tak, abychom k němu mohli zaujmout určitý postoj, vymezit se vůči němu, utvořit určitý náhled na fenomén tektoniky.

Tektonika není zcela novým pojmem ani zcela novou hudebně vědnou, či úžeji hudebně teoretickou, disciplínou. Jako s etablovanou hudebně teoretickou disciplínou se s ní setkáváme již cca od konce 60. let 20. st. V následující kapitole shrneme několik koncepcí, které se v českém prostředí v souvislosti s tektonikou objevují. Tektonika je totiž specificky český pojem. V zahraničí není užíván ani rozšířen, dokonce ani v žádné ekvivalentní podobě systematicky reflektován či rozvíjen ať už čistě terminologicky ani jako fenomén. Navzdory své přiléhavosti se bohužel prosazuje pouze v českém (československém) hudebně teoretickém prostředí. V zahraniční terminologii se doposud neujal<sup>6</sup>. Tektonika byla a je ve svých dílčích otázkách reflektována v mnoha dílech a spisech. Z mozaiky větších či menších střípků reflexí dílčích částí tektoniky od různých autorů (např. Jaroslav Volek, Alois Piňos, Ctirad Kohoutek, Karel Janeček, Karel Risinger, Jozef Kresánek a další) vykreslujeme postupně obraz o specifickém způsobu stavby a strukturační hudební tkáně probíhající v čase. Mnoho hudebních teoretiků, a nejen těch, přineslo k této otázce

---

<sup>6</sup> S podobným osudem se, bohužel pro českou hudební teorii a muzikologii, setkává i označení artificiální a nonartificiální hudba muzikologů Jiřího Fukače a Ivana Poledňáka.

celou řadu podnětných myšlenek a tezí. Je zajímavé sledovat, jak se názory a pohledy na nauku o tektonice, resp. názory a pohledy na tektoniku samotnou, liší a různí. Jde skutečně o různé koncepce, různé pohledy na tektoniku, které dohromady utváří quasi ucelený obraz tohoto fenoménu. Ve své podstatě tomu ani nemůže být jinak, protože žádný z autorů v literatuře věnované tektonice totiž nezanechal žádnou ucelenou definici tohoto strukturního principu. Každý z autorů sledoval tektonikou v hudebních strukturách trochu něco jiného. Přesto nejsou autoři těchto různých koncepcí ve sporu. Je třeba vnímat to, že každý ze zmíněných autorů se věnuje trochu jiným hudebním strukturám, skladbám různých autorů, různých období, stojícím na různých principech strukturační a celkového utváření hudební látky. Svými pohledy a koncepcemi tak vykresluje celkový obraz a šíří tektoniky.

Poprvé se s termínem tektonika, resp. *architektonika*, setkáváme ve studii **Otakara Hostinského** (1847-1910) *O hudbě programní /1873/*<sup>7</sup> v souvislosti s *estetickou formou*.<sup>8</sup> V roce 1916 vzniká ve Francii významný směr, přinášející novou analytickou metodu aplikovanou nejprve v jazykovědě, později i v dalších humanitně orientovaných vědách a oborech - *strukturalismus*. Ten chápe soubor jevů, tvarů a procesů určitého dění či konstelaci určitého úseku skutečnosti jako zákonitě uspořádanou strukturu, kompaktní tvar, jako (mikro)paradigma. Výzkum opakovatelně zkoumatelných struktur určuje zákonitost v jejich uspořádání, podobě a strukturaci. Následně pak přisuzuje takovému uspořádání určitý význam. Vývoj takových konstelací v rámci vnímané skutečnosti - dynamický proces její přeměny a rozvoje, vysvětluje

---

<sup>7</sup> Hons, Miloš: *Hudební forma a architektonika* in *K aktuálním otázkám hudební teorie*, Praha, Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, 2000, (str. 33)

<sup>8</sup> Estetická forma díla zahrnuje podle Hostinského jak harmonii, tak také melodii, rytmiku, dynamiku a architektoniku hudby. Hostinský uvádí, že pokud bychom brali za estetickou formu pouze architektoniku hudby, pak by došlo k situaci, kdy dvě zcela odlišné symfonie by z formálního hlediska byly totožné

strukturalismus jako proměnu struktur. Koncepce strukturalismu je inovativní v pohledu na zkoumaný materiál v rámci jeho výkladu z hlediska přírodních i společenských zákonitostí. Základní premisou tohoto přístupu je poznatek, že skutečnost nelze dostatečně popsat a vysvětlit pouze za pomoci matematických a mechanických zákonitostí, orientovaných sice různorodými přístupy, ale převážně kvantitativně. Strukturalismus v takovém nazírání spatřuje neúplný pohled na zkoumaný jev či jejich skupinu a snaží se nazírat skutečnost i z hlediska její reálné kvality. Strukturalismus preferuje a prioritně nadřazuje celek nad jeho jednotlivé části.<sup>9</sup> Tento přístup u strukturalismu pramení z inspirace strukturální lingvistikou, která na vznik a podobu strukturalismu měla vliv. Strukturální lingvistika vychází z pohledu na jazyk jako na systém znaků, které jsou spjaty vzájemnými vztahy. Více než na jednotlivé prvky struktury klade strukturalismus obecně důraz na jejich vztahy. Skutečnost tak více než diachronním pohledem zkoumá synchronně. Na strukturu obecně potom nahlíží jako na syntézu jednotlivých prvků tuto strukturu tvořících. Přesto, nebo snad právě proto, se ale jeho zájem upírá i k jednotlivým prvkům tvořícím tyto vyšší struktury. Není divu, že metody a pohled strukturalismu na zkoumanou skutečnost inspirovaly celou řadu vědních a tvůrčích oborů, včetně oblasti hudební kompozice a hudební teorie. Jedním z výrazných představitelů, čerpajících z poznatků strukturalismu, ač se k této inspiraci sám takto přímo nikdy nevyjádřil, byl skladatel a klavírista **Heinrich Schenker** (1868 - 1935). Jeho princip analýzy díla spočívá v postupné dekonstrukci jeho struktury odstraňováním jejích jednotlivých vrstev, vedoucí k poznatku klíčových segmentů této struktury z hlediska její významovosti a obecně existence. Základním jádrem každé struktury je pro Schenkera tzv. „urlinie“ (základní „pratvar“ melodického obrysu a směřování) a „ursatz“

---

<sup>9</sup> V této souvislosti budeme později sledovat linii Obecné teorie systémů, formulovanou biologem a lékařem Karl Ludwigem von Bertalanffym (1901 - 1972), kterou budeme aplikovat v rámci soudobého pohledu na tektoniku

(základní „prastruktura“, základní podoba harmonické věty). Asi nejvýznamnější strukturalistickou školou na světě se stal *Pražský lingvistický kroužek* (*Le Circle linguistique de Prague*) v čele s estetikem a literárním vědcem **Janem Mukařovským** (1891 - 1975). Mukařovský specifikoval umělecké dílo jako *strukturu*. Dílo - struktura - je podle něj „celek, jehož části tím, že do něho vstupují, nabývají speciálního charakteru“<sup>10</sup> a zároveň - aby takto mohlo být chápáno - „musí být vnímáno - a již tvořeno - na pozadí jistých uměleckých konvencí (formulí) daných uměleckou tradicí, uloženou v povědomí umělce i vnímatele.“<sup>11</sup> V Mukařovského pojetí však celek musíme chápat jako vyšší hodnotu, jako něco víc než jen pouhou sumu částí, ze kterých se skládá. Ostatně tímto pojetím Mukařovský vymezil *strukturu* od vnímání jiných syntetických celků - tvarů, které chápe právě jako pouhý výčet, shluk určitých dílčích elementů. Strukturu vnímá jako jedinečnou a tvaru nadřazenou díky *vztahům*, které jsou dílčími částmi struktury navzájem vytvářeny, a které do struktury vnášejí jedinečnou hierarchii. A nejen díky klíčovým vnitřním vztahům dílčích elementů, ale také díky dynamismu, které tyto interakce vyvolávají. Později proto svou definici rozšiřuje: „*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 proměňují.*“<sup>12</sup> Mukařovský tak do analytických věd přináší zcela nové impulzy. Obecný termín *forma* nahrazuje exaktněji, pružněji a přiléhavěji

---

<sup>10</sup> Mukařovský, Jan: *O strukturalismu*, in Mukařovský, Jan.: *Studie I.* ed. M. Červenka, M. Jankovič, Strukturalistická knihovna, sv. 4. Brno, Host 2000, s. 28.

<sup>11</sup> *ibid*

<sup>12</sup> Mukařovský, Jan. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971. s. 148

definovaným termínem *struktura*. Vzhledem k charakteru struktury, její definované podobě, potom zcela logicky dospívá také k nahrazení toho, co tuto formu (strukturu) naplňuje, tedy *obsahu*, pojmem *funkce*. Právě funkčnost a hierarchie uvnitř struktury se staly předmětem zájmu hudební teorie, ale také estetiky, sémiotiky, sémantiky a dalších analytických věd. Funkčnost, tedy vnitřní vztahovost vytvářející vnitřní hierarchii a otevírající tak pole pro zkoumání významu takové struktury a zákonitostí její stavby i uspořádání. Již samotný Mukařovský uvádí, že klíčové jsou pro strukturu ty složky, které na sebe strhávají vnímatelovu pozornost, ty které se dostávají do popředí jeho vnímání. Takové složky jsou pak pro strukturu tím, co určuje její význam, chceme-li smysl a zároveň tím, co způsobuje její vnitřní vývoj. Mukařovský tak opět poukazuje na onen dynamický proces vývoje a přeměny struktury. Na myšlenku složek vystupujících do popředí v rámci celkového vnímání struktury, z hlediska jejich vnitřní důležitosti, navazuje později v českém prostředí např. hudební vědec a teoretik Jaroslav Volek, který tuto vlastnost jednotlivých složek označil termínem *zodpovědná vazba*<sup>13</sup>. I my se o tuto Mukařovským naznačenou a Volkem potvrzenou vlastnost struktury budeme v naší práci později opírat. Mukařovský tak obecně struktury chápe, s ohledem na jejich dynamické pojetí, jako otevřený systém, měnící se nejen od uměleckého díla k uměleckému dílu, ale chápe je také jako otevřený proces v rámci kontextu jednoho každého samotného uměleckého díla. Ve světě se objevilo i jiné strukturalistické pojetí a to pojetí struktury jako systému uzavřeného. Tento koncept získal oblibu zejména ve Francii, u nás se nicméně neprosadil.

Svou rozšířenou definicí přispěl Mukařovský do obecné a od cca 20. let 20. století průběžně aktualizované diskuze o vztahu uměleckého díla a jeho formy. Cítí jasnou potřebu definovat formu jako dynamický proces, odmítá již formu ztotožňovat pouze se

---

<sup>13</sup> Přiblížíme jej ještě dále v textu

statickým schématem, nechápe již formu jen jako určitý tvar, ale hierarchizované uspořádání jednotlivých částí struktury propojené vnitřními vztahy, které je navíc proměnlivé v závislosti na čase a kontextu. Navazuje tak nepřímě i na některé myšlenky **Hugo Riemanna** (1849 - 1919) (*Grundriss der Kompositionslehre*)<sup>14</sup> z počátku 20. století dotýkající se otázky vztahu vnitřního utváření struktury (formy) jako procesu a jejího vnějšího utváření jako tvaru. Ve třicátých letech 20. století tyto úvahy rozvíjí skupina dynamicky (co do podoby hudební formy) orientovaných hudebních vědců (Ernst Kurth, Hans Mersman, Friedrich Blume, Alfred Lorenz a další). Ti hudební formu chápou jako dynamický proces, vycházející z vnitřní energie struktury dané vztahy mezi jednotlivými jejími segmenty. Tento dynamický průběh se v posluchačově mysli projektuje do určité tvarovosti, dynamický proces vnáší do recipientovy mysli tvarové představy. Dynamické pojetí struktury tak přineslo výzkum z hlediska její stavby, konstrukce a formy; hovoříme o *konstruktivistickém směru*, který se objevuje od cca 30. let 20. století. Tento směr je, z hlediska našich úvah a předmětu zájmu klíčový, protože podnítil rozvoj zkoumání teoretických koncepcí ústících později právě do tektoniky. Konstruktivistický směr nahlíží hudební formu jako dynamický proces výstavby struktury směřující od detailu k celku. Důraz klademe na slovo proces a výstavba. Druhý směr, vycházející, v návaznosti na Riemanna i Mukařovského, také z dynamického pojetí struktury, sledoval vztahy uvnitř struktury, způsob jejich utváření, jejich vliv na hierarchii díla a tím i na jejich schopnost nést svébytný, imanentní význam a obsah dané struktury. Tento směr vede k rozvoji sémantiky a sémiologie.

Práce německých, o struktuře dynamicky smýšlejících muzikologů a hudebních teoretiků inspirovaly k formulaci myšlenek, zabývajících se komplexně hudební strukturou

---

<sup>14</sup> Riemann, Hugo: *Grundriss der Kompositionslehre (Musikalische Formenlehre)*, Leipzig, M. Hesse, 1905, 2. vydání

z hlediska jejího průběhu, stavby a tvarování, také ruského muzikologa **Borise Vladimiroviče Asafjeva** (1884 - 1949). Ten ve své dvoudílné monografii *Hudební forma jako proces* (*Музыкальная форма как процесс*) z roku 1930<sup>15</sup>, představuje *teorii intonace* - svůj osobitý pohled na tvarovost v hudební struktuře a na její formu, kterou chápe dialekticky. Tedy jako dynamický, kontinuální a svébytný proces výstavby a artikulace určité struktury, zároveň však formu vidí také jako výsledek fylogeneze formování určitého paradigmatického okruhu tkání, která historickým, zároveň však i kvantitativním vývojem dospívá do ustálené podoby, ustáleného schématu: „*Forma jako proces a forma jako vykrystalizované schéma jsou dvěma stránkami téhož jevu - organizovaného pohybu společensky užitečných (výrazových) tónových spojení.*“<sup>16</sup> Asafjev se svou dialektickou koncepcí nijak výrazně neodlišuje, s výjimkou faktu syntézy obou přístupů do jednoho, od dynamického pojetí struktury německých muzikologů. Svou *teorií intonace* odkazuje k jednotlivým tvarům uvnitř struktury, jejich hierarchii a významu, tím tedy k sémantice a sémiotice, dynamickým pojetím struktury potom k tektonice. Rozdílné je však jeho chápání pohybu jako takového. Ten vnímá na dvou úrovních – jako důsledek interakcí jednotlivých částí struktury, v případě hudební tkáně má Asafjev na mysli vztahy tónových výšek, které přinášejí přirozenou potřebu změny a tím i pohybu. Na vyšší úrovni potom pohyb chápe jako ontogenetický vývoj určité struktury, ba dokonce jako ontogenetický vývoj určitého stylu. V této souvislosti mluví o různých druzích pohybu, čímž substituuje termín tektonické principy.

Zcela zásadní, neopomenutelný a při nejmenším v českém prostředí zakladatelský je na tomto poli přínos **Karla Janečka** (1903 – 1974) v podobě jeho spisu ***Tektonika. Nauka o stavbě***

---

<sup>15</sup> 2. přepracované vydání vyšlo v roce 1947, v Čechách poprvé v roce 1965

<sup>16</sup> Asafjev, Boris Vladimirovič: *Hudební forma jako proces*, 1. díl 1930, přeložil Bedřich Jičínský, SHV, Praha 1965, str. 23, (2. díl 1941-42) *sim*.



**skladeb.**<sup>17</sup> Ne snad, že by tektonika začala existovat až od určitého „data“ nebo že by tektonika byla institucionální povahy a dala se tedy založit. Tektonika jako fenomén je tady od počátku hudebního vývoje. Karel Janeček však byl v českém kontextu jedním z prvních (ne-li prvním vůbec), kdo o tomto způsobu zkoumání struktury a vývoje hudební tkáně začal hovořit a systematicky se mu věnoval. Janeček před svým spisem *Tektonika: nauka o stavbě skladeb*, napsal také spis *Hudební formy*. Jeho původní myšlenkou bylo vypracovat hudební formy pro potřeby středoškolského studia s cílem postihnout podobu, proporčnost a určitý typ vztahovosti různých typů hudební látky. Cítil však jasnou potřebu jít dále a hlouběji do struktury hudební tkáně a zachytit nějakým způsobem to, co hudební formy postihnout nemohou – zejména dynamiku procesu formování. Janeček se tedy začal hlouběji věnovat tektonice a o třináct let později vychází jeho spis této tematice se věnující. Janeček do jeho titulu vložil právě označení tektonika. Do té doby neužívaný termín (převzatý dle Janečka z geologie<sup>18</sup>) odkazuje na vnitřní vrstevnatost struktury, v našem případě hudební tkáně, na její celkovou strukturu, rozvoj a vývoj jejích jednotlivých složek. Takové označení je z hlediska našeho pojetí tektoniky, zejména tektoniky soudobé hudby, velmi příhodné. Označení i metodické postupy geologické tektoniky velmi dobře korelují s utvářením soudobých hudebních struktur a

---

<sup>17</sup> Janeček, Karel: *Tektonika. Nauka o stavbě skladeb*, Praha, Supraphon, 1968 ISBN 02-097-68

<sup>18</sup> Tektonikou se v geologii obecně rozumí nauka zabývající se studiem strukturní stavby zemské kůry a objasněním jejích deformací v regionálním i místním měřítku. Tektonika se dělí na několik oblastí. Tektonika řeší základní otázky stavby litosféry a astenosféry se často nazývá geotektonika. Naopak mikrotektonika je zaměřena na studium mikroskopických strukturních prvků hornin a další a další. Desková tektonika je komplexní teorie zabývající se dynamickým vývojem systému tektonických desek na povrchu Země v návaznosti na procesy a strukturu zemského pláště. Zahrnuje a) teoretické studium mechanismu deformací, b) morfologické studium jednotlivých druhů deformací, s nímž souvisí i poznání tektonických stylů (např. vrásavý, šupinový, čočkový atd.), c) studium deformací v závislosti na geologickém čase, d) konkrétní porušení určité (např. regionální) geologické jednotky po jejím vzniku, tj. zlomy, vrásami, kliváží apod.

s pohledem, jakým chceme na tektoniku nahlížet dnes. Pro tektoniku, tak jak o ní pojednává Janeček, je však geologická paralela spíše určitým paradoxem. Navzdory tomu, že obecně tektonika (alespoň geologická tektonika, ze které Janeček termínově čerpá) pojednává o vrstevnatosti a složkové stavbě struktury, pojímá Janeček ve své práci hudební tkáň a její strukturu spíše z hlediska její tvarovosti (bloky) a především potom z hlediska funkčního. Tedy blížil by se svým pojetím spíše termínu užívaným v architektuře<sup>19</sup>. Konečně o *architektonice* hovoří již výše zmíněný Hostinský. U tohoto problému se ještě zastavíme v souvislosti s navrhovanou definicí tektoniky.

Jako první, a jako jeden z velmi mála autorů dodnes, přináší Karel Janeček systematický a ucelený pohled na tektoniku. Definuje základní pojmy a jako první formuluje principy, které utváří základnu tektoniky jako způsobu dynamické strukturace hudební látky i jako hudebněteoretické disciplíny. Celá kniha je členěna do pěti základních kapitol. První z nich přináší inovaci v pohledu na dosud jakoby samozřejmě vnímané jevy a s nimi spojené termíny např. v podobě distinkce pojetí a vnímání času na

---

<sup>19</sup> Architektura – v užším smyslu stavitelské umění vytvářející díla, která svým tvarem, prostorem aj. odpovídají praktickému účelu i ideovým dobovým požadavkům, popř. i jednotlivá stavba jevíci architektonický záměr. Architektonika: 1. souhrn obecných zákonů architektury a jejich tvarů, nauka o jejich zákonech. 2. umělecké a technické řešení stavby, skladba, uspořádání nějakého celku a jeho částí. 3. umělecké stavitelství. S tím souvisí termín architektonická kompozice - vzájemná harmonická skladba všech složek stavebního díla i přiměřený vztah jeho užité funkce, estetických a ideových aspektů. Při utváření architektury je třeba brát na zřetel působení různých prvků, zejména prvků dispozičních (rozvržení architektonických tvarů, architektonických prostorů, architektonických hmot, měřítka; viz též architektonická dispozice), prvků materiálově konstrukčních a prvků výtvarně estetických (rytmus, gradace, rozvržení vztahu horizontálních a vertikálních linií, plastická a malířská výzdoba, světlo a stín), začlenění do krajiny a okolní zástavby (urbanistická kompozice) a podobně. Pro každý typ architektury jsou některé z těchto prvků rozhodující, jiné méně významné. Jako základní typy architektonické kompozice lze označit kompozici racionalistickou, založenou na pravidelných statických geometrických tvarech a kompozici organickou (rostlou, citovou), v níž se uplatňují pravidelné nebo nepravidelné dynamické tvary, často inspirované přírodou (viz též organická architektura). Kolektiv autorů in Všeobecná encyklopedie, díl 1, Diderot, Praha, 1999

*čas fyzikální a hudební. Hudební čas vidí Janeček oproti času fyzikálnímu (astronomickému) jako subjektivně vnímaný. Měřítkem hudebního času je pro něj „časový odstup zvuků“<sup>20</sup>. I hudební čas je tedy podle Janečka měřitelný, a to pomocí hudebních jednotek (takt, metrická doba). Čas spojený s průběhem, délkou, artikulací, ale i vnímáním hudební struktury následně navrhuje Janeček vyjádřit jako průměr součtu času fyzikálního a času hudebního. Z této základny délky trvání skladebných ploch. Vztah mezi těmito veličinami používá jako východisko pro výpočet absolutní závažnosti dílu skladby v celku, vyjádřitelné v procentech.*

První kapitola také rozlišuje zvuky na hudební a nehudební resp. rozšiřuje tuto obecnou fyzikálně akustickou distinkci na zvuky mimohudební (specifické) a zvuky hudební. Ty potom dále na zvuky užívané v hudbě užitkové a v hudbě umělecké. Z dnešního pohledu je toto dělení poněkud překonáno (obzvláště s přihlédnutím zdůvodnění rozdělení např. výškovým rozsahem). Inspirativní je ale další terminologické zázemí, jako např. termín *obecný zvukový proud*. Dostaneme se k tomuto termínu ještě později v rámci našich dalších, vlastních úvah.

Druhá kapitola přináší postulát *hudebních myšlenek*. Aby se zvukový proud stal hudbou, musí být podle Karla Janečka nositelem *hudebních myšlenek*. Hudební myšlenky Janeček obecně třídí podle *časového rozměru, složenosti, závažnosti, hierarchické kategorie* a podle *způsobu vyjádření*. Důležitější je ale jeho specifikované členění na *myšlenky přímé a relační*. *Přímé hudební myšlenky* působí bezprostředně svým zvukovým vybavením a rozmístěním zvuků v čase<sup>21</sup>. Hudební myšlenky *relační*, též myšlenky vztahové, jsou takové, které v hudbě spolupůsobí. Důležitým momentem je sdružování těchto myšlenek. Podle

---

<sup>20</sup> Janešek Karel: Tektonika. Nauka o stavbě skladeb., str. 21

<sup>21</sup> Ibid., str. 68

Janečka nepůsobí hudební myšlenky ve skladbě izolovaně, nýbrž navazují na sebe. Skladatel je sestavuje do určitého sledu a utváří tak mezi nimi vztahy. Tím vznikají tzv. *bloky*, kterým autor věnuje 3. kapitolu. K problematice hudební myšlenky se ještě vrátíme při srovnání pohledu Karla Janečka a Jaroslava Volka.

Třetí, již zmíněnou kapitolu, věnoval Karel Janeček *hudebním blokům*. Je to kapitola klíčová, tvořící samotnou podstatu Janečkových úvah a úhelný kámen celé jeho tektoniky. Je to zachycení a definice dosud spíše vnímaných a v českém prostředí jen nesystematicky reflektovaných principů dynamického formování hudební struktury, lišící se od statického členění z hlediska hudební formy. Bloky jsou tedy prostředek k tomu jak vyjádřit rozdíl mezi hudební formou z hlediska její statické obrysové a jejím dynamickým vnitřním členěním z hlediska hudebního vývoje ve skladbě. Zároveň v jeho učení o tektonice představují určitou *tvarovost*. Janeček *bloky* konkretizuje pomocí několika vlastností. Určuje tím de facto nejen jejich možnou podobu, ale také analytické nástroje, kterými je *blok* rozpoznatelný a určitelný. Důležité pro rekognici *bloku* jsou tedy jeho *délka*, *průběh a struktura*, dále *výškové rozpětí bloku*, *hustota zvuku v bloku*, *pohyb zvuků v bloku*, *dynamické kontrasty bloku*, *barevné vybavení bloku* a *tónový systém bloku*. O něco citlivějšími, a snad méně nápadnými, se jeví *stylizační rozdíly* mezi bloky a *rozdíly ve faktuře* jednotlivých bloků. Janeček rozeznává také tzv. *švy* mezi bloky. Ty jsou způsobovány *zvukovou mezerou* (pomlka/pauza), *dynamickým zlomem* (náhlá značná změna způsobená dynamikou, ale i tónovými výškami) a *přechodem* (pozvolná změna, delší doba trvání nežli u zlomu). Svou definici konkretizace bloku ponechává Janeček jako otevřený systém a připouští i další možné podoby bloků. Svědčí o tom i to, že ohraničení bloku neomezuje pouze na vertikální či horizontální pojetí určité plochy. Důležitou vlastností bloku je dle Janečka také jeho celkové zasazení v rámci určitého kontextu skladby, dále jeho plasticita, čili hodnocení jeho

souhrnných kvalit a výraznosti v posluchačově vědomí. Zkoumání hudebních bloků a jejich účinků je tedy závislé na vnímání posluchače. Janeček tento proces sleduje a dochází ke dvěma krajním veličinám, v rámci nichž se musí tvorba optimálních, tektonicky vyvážených bloků hudby pohybovat. Jsou jimi již shora uvedené „*minimum organicky pojímaného zvukového proudu*“ a „*maximální časové rozpětí zvukového proudu*.“<sup>22</sup> Koexistence těchto veličin spolu s působením hudebního času definuje Janečkovi prostor, který shrnul Jiránek<sup>23</sup> v těchto bodech: 1. *fakt vnějšího a vnitřního rozhraničení zvukového materiálu platí synchronně vždy*, 2. *toto rozhraničení je historicky proměnlivé, posunovatelné*, 3. *probíhá podle kritérií výšky, síly a barvy zvuku*.

Jak jsme již uvedli výše, Janeček pohlíží na hudební tkáň z hlediska tektoniky dvojím způsobem: prizmatem *tvarovosti (bloky)* a *funkčnosti*. Čtvrtá kapitola jeho spisu je věnovaná právě *tektonickým funkcím*. Hudebním jevům přisuzuje Janeček funkci dvojího typu: *funkci věcnou* (materiálová, zvuková podstata hudebního jevu) a *funkci tektonickou*. V rámci funkce tektonické dále rozlišuje *hlavní funkce* (1. *expozice*, 2. *evoluce*, 3. *repríza*) a *vedlejší funkce* (1. *introdukce* - vykazuje expoziční znaky, 2. *mezivěta* - *intermezzo*, 3. *coda*). Z *funkčního hlediska* tedy Janeček hudební projevy stratifikuje celkem na šest (resp. pět - repríza je funkčně stejná/obdobná jako *expozice*) *typů* hudby. Zároveň určitým skupinám typů hudby přisuzuje jednotlivé funkce. Pro *expoziční* typy hudby jsou dle Janečka charakteristické: tonální jednota, homofonnost, periodicitu a jasné ohraničení. Naproti tomu charakterově *evoluční* typy hudby se podle jeho teorie projevují kontrapunktem, sekvencemi, modulacemi a neperiodicitou. Janeček ve svém spise rozlišuje kromě celkové funkce jednotlivých typů hudby také *funkce bloku*. Funkci bloku vidí Janeček opět dvojí:

---

<sup>23</sup> Jiránek, Jaroslav. *Stěžejní teoretický čin Karla Janečka*. in: Hudební rozhledy 26, r. 1973, Praha, SPN 1973, str. 278

a) blok vyjadřuje určitou myšlenku, b) vytváří předěl v hudebním toku a tím i jeho významu. Velmi důležitý je přitom fakt (a Janeček ho neopomíná uvést), že *funkce* bloku *se mění se zasazením do určitého kontextu*.

Jiný přístup k tektonice zvolil **Jozef Kresánek** (1913-1986). Jeho spis *Tektonika*<sup>24</sup> vyšel posmrtně až v roce 1994. Kresánkův pohled na tektoniku v sobě syntetizuje přístup historický a analytický (ve smyslu hledání obecných tektonických principů, a to i mimo oblast hudebních struktur), reflektuje rovněž také podněty etnologické a psychologické. Kresánek již nepřistupuje k hudební tkáni z hlediska jejích funkcí. Jeho pojetí tektoniky je velmi široké, místy až natolik, že pojednává hudební strukturu jako celek, se všemi konsekvencemi a kontextuálním vymezením, a přesahuje tak hluboce disciplinární rámec. Jde především o historický přehled vývoje hudebních žánrů, forem, dílčích formových schémat a kompozičních technik. Na jeho podkladě Kresánek poukazuje na některé tektonické souvislosti. Vzhledem k šíři, s jakou přistupuje k hudební struktuře, je terminologie, kterou užívá, velmi proměnlivá. V závislosti na historickém kontextu a na celkovém paradigmatu pracuje s označením *tektonika*, *architektonika*, *struktura*, *textura* a spojuje je se stejně proměnlivým označením celků, jako jsou *fráze* - *motiv* - *téma* - *blok* - *komplex* - *tvar* - *skupinka* - *grupa*).

Již v samotném úvodu svého spisu exponuje svůj pohled na tektoniku: „... *tektonika zkoumá hierarchický pořádek v časovém uspořádání. Zdaleka však nejde pouze o časové míry, tektonika především řeší samotnou horizontální tvarovost...*“<sup>25</sup>. Při práci s tvary, tvarovostí (zde především na makrostrukturální úrovni) užívá pojmy *tematická forma* (uzavřená, expoziční) a *dynamická forma* (evoluční, procesuální). Kresánek tedy připouští i jinou nežli

---

<sup>24</sup> Kresánek, Jozef: *Tektonika*, Bratislava, Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 1994

<sup>25</sup> Ibid., str. 9

uzavřenou formu. To je oproti Janečkovi změna podstatná, reflektující i změny paradigmatu, které v hudbě nastaly cca po roce 1920<sup>26</sup>. Dynamické pojetí neuplatňuje pouze na samotnou formu hudební struktury, ale i v širším slova smyslu jako koncepci svého pohledu na hudební strukturu obecně, tedy např. i v rámci pohledu na stylový vývoj evropské hudby. Zde je patrná inspirace pojetím Asafjevovy teorie intonace. Kresánek vidí také korelace mezi tektonikou a tonalitou. Zatímco menším celkům (tvarům) připisuje organizovanost spíše na základě vazeb prvků na tonální centra, větším celkům (tvarům) připisuje organizaci tektonickou. Ačkoli je zřejmé, že každá teorie se musí odrazit od nějakého bodu nula a stanovit základní premisy, od kterých se bude dále odvíjet, a ačkoli v průběhu výkladu své vidění tektoniky Kresánek upravuje na definici: „*Tektonika se především zabývá uspořádáním hudebního organismu v čase...*“,<sup>27</sup> je zřejmé, že podobně jako Janeček neupouští od chápání tektoniky jako procesu spojování určitých tvarů, celků, v Kresánkově pojetí dokonce tvarů<sup>28</sup> větších. O jak velké tvary jde, však Kresánek de facto neuvádí. Hovoří pouze o tom, že: „*V prostých bichordálních, trichordálních melodiích sledujeme pořádek více mezi tóny tonálně stabilními a tonálně kinetickými – tedy v tonální organizaci.*“<sup>29</sup>

Při zkoumání tektoniky zahrnuje Kresánek do svých postupů a celkového přístupu také hledisko estetické a psychologické. Do jisté míry se o to pokoušel již Janeček, avšak ne v takové míře a

---

<sup>26</sup> V některých případech můžeme sledovat tuto linii i podstatně dříve. Jako obecně uznávaný a uspokojivý příklad lze jmenovat např. Wagnerovu předehru k opeře *Tristan a Isolda*.

<sup>27</sup> in Kresánek, Jozef: *Tektonika*, str. 60

<sup>28</sup> Kresánek hovoří častěji o tvarech než o celcích. Tvar je pro Kresánka komplex složený z tónů a elementů (vlastností daného tvaru), je ohraničený a je znovupoznatelný (str. 16). K tomu, aby se určitý komplex tónů stal tvarem, je třeba procesu tzv. kategoriálního přepodstatnění (str. 16), tedy procesu, při kterém člověk začne např. skupinu tónů vnímat jako celek (akord, téma, apod.). Tento jev nefunguje pouze jako změna kvality v rámci vnímané hudební struktury, ale také při přerodu vnímání určitého projevu struktury z čistě zvukového na vnímání struktury jako struktury hudební.

<sup>29</sup> Kresánek, Jozef: *Tektonika*, str. 9

tak uceleně jako Kresánek. Právě estetické a psychologické náhledy pomáhají objasnit některé tektonické principy. Např. Kresánkem uváděný psychologický proces **kategoriálního přepodstatnění**<sup>30</sup>, je přínosným poznatkem, který nejen rozšiřuje pohled na tektoniku, ale stává se také možným analytickým nástrojem některých jevů. Estetické hledisko uplatňuje např. v pohledu na vývoj a rozvoj skladby. Uvádí, že progrese (vývoj) ve skladbě je dána dialektickou jednotou polarity a **estetickou kategorií jednoty v rozmanitosti**. Kromě užívání estetických pojmů a posuzování určitých jevů prizmatem estetiky zavádí také pojem **estetická proporčnost**<sup>31</sup>. V ní sehrává důležitou úlohu dynamická forma a evoluční koncepce skladby. Podle Kresánka je třeba estetickou proporčnost aplikovat na zkoumání větších celků. Ty se podle něj již z hlediska psychické postihnutelnosti vymykají periodicitě a je tedy třeba je posuzovat pohledem jiné organizovanosti než proporčností metrrytmickou (již vidí jako proporčnost menších celků), která je svázána s periodicitou. Zde, podobně jako u Janečka, narážíme na problém tvarovosti. Vrátime se k této otázce ještě později.

Oproti Janečkovi je v Kresánkově díle novým a cenným přínosem přístup z pohledu tektonických principů. Tento přístup značně napomáhá vidění a analýze struktury hudební tkáně jako vrstevnatého uspořádání a dynamické (ve smyslu v čase proměnlivé) syntéze těchto vrstev tak, jak chceme chápat tektoniku z dnešního pohledu. Otázkou z tohoto hlediska zůstává, zda Kresánkem zvolený chronologický postup je pro výklad tektonických principů vhodný. Chronologie je jistě často a hojně využívané hledisko systematické hledisko. Celý Kresánkův spis postupuje (po úvodu, ve kterém v souladu s vědeckým postupem práce stanovuje termíny a pojmy, se kterými bude dále pracovat) od nejstarších kultur směrem k dnešní době. Zdánlivě tak ovšem

---

<sup>30</sup> Viz poznámka <sup>28</sup>

<sup>31</sup> Ibid, str. 32



vytváří dojem chronologické geneze daných tektonických principů. Takový pohled však je i není legitimní. Je jistě pozoruhodné, že Kresánek odhaluje přibližnou dobu, ve které se určité principy začínají objevovat, a že genezi těchto jevů odvozuje ze širokých, sociálně-kulturních a kulturně-politických souvislostí. Velmi názorně se díky tomu odkrývá vývoj určitých jevů a jejich návaznost na jevy minulé či naopak negace jevů předešlých. Takový přístup však v sobě skrývá určité úskalí. Tektonické principy<sup>32</sup> se od nepaměti uplatňovaly synteticky a bylo do značné míry věcí psychiky, kontextu, posluchačské zkušenosti, slohu/vkusu a i mimohudebních jevů, který princip převažoval a která složka hudební struktury v té či oné struktuře dominovala. Je to jistě opět také otázkou rastru, který pro posuzování konkrétních případů nasazujeme. Náš pohled bude proměnlivý, budeme-li pozorovat určitou strukturu např. z hlediska mikrostruktury či makrostruktury.

Jako první tektonický princip uvádí Kresánek **evolučnost a procesuálnost** oproti **expozičnosti a uzavřenosti**. O tomto principu jsme již hovořili v souvislosti s tvarovostí a při srovnání dynamické a tematické formy<sup>33</sup>. Dalším důležitým principem je **aditivnost** (adiční princip) oproti **proporčnosti** (proporční principu). Aditivnost rozčleňuje na dva typy – **iniciátorskou** (prvotní)<sup>34</sup> a **(dynamicky) rozrušující**<sup>35</sup>. O členění proporčnosti na metrrytmickou a estetickou jsme již hovořili výše. Další tektonický princip v sobě syntetizuje hudebně-teoretický a zároveň psychologický aspekt. Jde o to, že podle Kresánka funguje mikrostruktura jako: „...zárodek dispozice pro vznik

---

<sup>32</sup> viděno dnešním pohledem na tektoniku

<sup>33</sup> Dynamická a tematická forma viz Kresánek, Jozef: *Tektonika*, str. 12

<sup>34</sup> Ibid, (str. 30) Aditivnost, která se uplatňuje od počátku hudebního vývoje, kdy se ještě přiřazovaly jednotlivé prvky částečně ad hoc, bez uvažování o možné proporcionalitě. Tato individuálnost se uplatňovala zvláště v době, kdy si ještě „skladatel“ interpret ani percipient (často vše v jedné osobě) neuvědomoval možnou tvarovou individuálnost.

<sup>35</sup> Aditivnost, která působí proti ustrnutí v podobě dynamického stereotypu, která umožňuje evoluci dané hudební struktury.

makrostruktury"<sup>36</sup>. Zároveň dodává, že: „Přenášení resp. rozšiřování stavebních pořádků z nižších na vyšší je jedním ze základních předpokladů organizovanosti v hudební tektonice."<sup>37</sup> Kresánkem naznačených tektonických principů je samozřejmě více, jako např. tektonický systém **logogenický** a **melogenický**<sup>38</sup>, jejichž syntézu pozoruje v gregoriánském chorálu. Týkají se ovšem převážně hudby dřívější a z tohoto úhlu pohledu nepovažujeme za účelné tlumočit zde Kresánkův spis a vytvářet z něj jakýsi neúplný výťah. Jde nám především o to naznačit Kresánkův způsob uvažování o tektonice.

Zajímavý, do značné míry nový a v některých aspektech i nadčasový pohled na tektoniku přináší ve svém díle **Nauka o hudební tektonice 20. století**<sup>39</sup> Karel Risinger (1920 - 2008). Ten v jejím rámci přichází s myšlenkou organizace struktury na základě principu hierarchie tak, jak o něm pojednal ve svém již dříve vydaném spisu *Hierarchie hudebních celků v novodobé evropské hudbě*<sup>40</sup>. Ve svém pohledu nazírá tektoniku opět z hlediska určité tvarovosti, tak jak jsme to mohli sledovat už u výše zmiňovaných autorů. Velký rozdíl je však v tom, že Risinger mluví o tektonických strukturách a **složkách hudby**. Podstatně více se tak blíží pojetí tektoniky jako zkoumání a výstavby

---

<sup>36</sup>Kresánek, Jozef: *Tektonika*, str.33

Neplatí to ovšem absolutně. Kresánek uvádí, že určitá mikrostruktura má pouze konkrétní makrostrukturní řešení. Závisí to na stylu a celku.

<sup>37</sup> Ibid, str. 33

<sup>38</sup> Melogenický princip vycházel z orientálních impulsů (rozvíjení melismatiky) a stavěl na mélickém 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 které byly melodie "... pouze určitým rouchem" /Kresánek, Jozef: *Tektonika*, str. 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". /ibid./

<sup>39</sup> Risinger, Karel: *Nauka o hudební tektonice 20. století* (1. a 2. díl), Praha, Nakladatelství AMU, 1998, jako studie viz již Risinger, Karel: *Metodika praktické výuky evropské hudební tektoniky*, in *Živá hudba*, Praha, SPN 1986

<sup>40</sup> Risinger, Karel: *Hierarchie hudebních celků v novodobé evropské hudbě*, , Praha, Panton 1969

struktury z hlediska její vrstevnatosti a strukturačních procesů v těchto mnohdy suverénních vrstvách - složkách probíhajících a vzájemně se ovlivňujících, tedy přístupu, kterým chceme tektoniku zejména soudobé hudby nazírat i v naší práci. Tyto tektonické struktury a složky hudby se podle Risingera utvářejí na podkladě **základních tektonických principů**, které spatřuje v: „*zákonitě periodicitě identity (případně identifikovatelné podobnosti) a kontrastu*“<sup>41</sup>. Připouští ovšem, že výjimečně může být struktura utvářena nehierarchicky. Je otázkou, zdali hudební struktura skutečně může vůbec být plně nehierarchická, tedy nehierarchická na všech úrovních (makro- i mikro-) struktury a je-li to při splnění těchto podmínek ještě **hudební struktura**. Máme za to, že hudební struktura je hierarchická a hierarchizovatelná vždy, záleží jen na rastru, který při posuzování tohoto faktu v rámci dané struktury použijeme. V tomto směru se odkazujeme na studii *Atonální hudba dnes pohledem centrické a distanční hierarchie Karla Risingera*.<sup>42</sup> Risinger člení jednotlivé struktury na **samostatné** a **nesamostatné** (hudební zárodky a prvky). Členění postupuje od nižších k vyšším prvkům v případě samostatných struktur a od vyšších k nižším v případě nesamostatných struktur. Uvádí: „*Systém (členění)*“<sup>43</sup> *je principiálně v obou směrech otevřený, ovšem psycho-fyziologicky určité meze vznikají, a to hlavně u struktur nesamostatných...*“<sup>44</sup> Na několika místech předchozí stati (a bude tomu tak i dále v textu) jsme se mohli přesvědčit, že pro tektoniku je velmi podstatným faktorem lidské vnímání, člověk

---

<sup>41</sup> Risinger, Karel: *Metodika praktické výuky evropské hudební tektoniky*, in *Živá hudba*, Praha, SPN 1986, str. 6 V prostředí české hudební teorie vyvolala terminologická polaritní dvojice identita x kontrast prosazovaná Karlem Risingerem spor, do kterého s Risingerem vstoupil Jaroslav Volek prosazující termíny podobnost x 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.

<sup>42</sup> Krejča, Tomáš in sborník *Hudební teorie dnes a zítra*, Praha, HAMU 2010

<sup>43</sup> pozn. TK

<sup>44</sup> in Risinger, Karel: *Metodika praktické výuky evropské hudební tektoniky*, *Živá hudba*, SPN 1986 str. 6

jako recipient, jako subjekt, který vstupuje do hry při mnoha situacích, který rozhoduje o mnoha proměnných. Také Karel Risinger počítá ve svém pohledu na proces strukturace hudebního materiálu do logicky ohraničených ploch a vyšších celků s psychologickými jevy a vlivy, jako s faktem, se kterým je při recepci struktur nutné legitimně počítat. Jeho spisu věnovanému tektonice předcházela titul *Hierarchie hudebních celků*<sup>45</sup>. V něm, v souvislosti s reflexí zákonitostí uspořádání hudebních struktur uvádí: „V psychologii člověka můžeme pozorovat základní snahu řadit smyslové dojmy do přehledných celků. Přitom vnímaná objektivní skutečnost tuto snahu podle svého vlastního uspořádání buď ulehčuje nebo naopak ztěžuje. Je třeba si uvědomit, že každý druh smyslového vnímání skýtá odlišné předpoklady k tvoření takových přehledných celků. Tyto předpoklady se ostatně liší i v jediné smyslové oblasti — ve vztahu k různým druhům kvantit a kvalit. Objektivní realita může být uzpůsobena v podstatě trojím způsobem:

1. Její uspořádání je hierarchické
2. Její uspořádání je sice nehierarchické, ale nebrání subjektivnímu vnesení hierarchie
3. Její uspořádání je protihierarchické. Přímou se brání subjektivnímu zavedení hierarchie

*Jednotlivé celky v uměleckém díle mohou být uspořádány tak, že zmíněné lidské psychologické snaze vyhovují nebo s ní stojí v rozporu. Základní principy struktury těchto celků jsou princip identity a princip kontrastu.*<sup>46</sup>

*Hierarchie hudebních celků* není sice spisem věnovaným přímo tektonice, nicméně tektoniky se ve své podstatě bytostně dotýká a předznamenává ji. Z Risingerových myšlenek zde

---

<sup>45</sup> Risinger, Karel: *Hierarchie hudebních celků v novodobé Evropské hudbě*, Praha, Panton, 1969

<sup>46</sup> Ibid., str. 8

uvedených tak budeme v našem pojetí tektoniky dále čerpat. Opřeme se zejména o jeho princip **centrické** (Kvalitativní hierarchie. Její podstatou je nadřazenost určitého prvku struktury prvkům ostatním. Vztahovost a vazebnost k nadřazenému prvku vytváří následně tuto hierarchii) a **distanční** (Kvantitativní hierarchie. Její podstatou je přesná a nezaměnitelná alokace každého prvku struktury, jeho přesná a nezaměnitelná pozice v rámci struktury.) Z principu hierarchie totiž Risinger pohlíží i na problematiku formy a tektoniky. Za nadřazenou považuje tektonickou strukturu. Hudební formu chápe, podobně jako např. Asafjev, jako dobovou krystalizaci některého z těchto tektonických principů.

Psycho-fyziognomie a psycho-akustika má v soudobé<sup>47</sup> hudbě, resp. v některých jejích projevech a z nich se formujících hudebních směrech, velký a stále vzrůstající vliv na recepci (vnímání) a neméně také na utváření, hudební struktury. V dřívějších dobách, ve starších hudebních projevech byly tyto operace v podstatě v souladu s recepčními schopnostmi recipientů, resp. s rozvojem skladebně-logických operací s hudební tkání se de facto synchronně rozvíjely také recepční (psycho-fyziologické) schopnosti recipienta. S rozvojem technologických možností a v důsledku zásadní změny paradigmatu, která přišla cca na přelomu 19. a 20. století však došlo k obrovské akceleraci metod a technik atakujících hranice lidského vnímání. Ruku v ruce s tím jde snaha některých autorů o důsledné potlačování dosud užívaných principů a recepčních vzorců. Logické operace se strukturou hudební tkáně a její výstavbou začaly v některých projevech dalekosáhle převyšovat recepční schopnosti recipientů. Následků, které s sebou tento jev přináší, je celá řada. **Z hlediska skladebného** je to jistě obrovská akcelerace novodobých

---

<sup>47</sup> Pochopitelně nejen v hudbě soudobé, ale v hudbě obecně. Bylo tomu tak od jejího prvopočátku. V soudobé hudbě však úloha psycho-fyziologických a psycho-akustických jevů a procesů nabývá na četnosti a důležitosti.

skladebných přístupů a celkový rozvoj v oblasti progresu hudební struktury a celkového hudebního vývoje. **Z hlediska recipienta** dochází (generálně a hrubě zjednodušeně řečeno) k několika možným jevům. 1) Vnímání pouze určité výseče celkového působení entity hudební struktury. Toto parciální vnímání však často vede k různým interpretacím a tedy i různým účínům. 2) Na základě psycho-fyziognomické limitace a jí predikované neschopnosti recipientova vnímání určitých (z hlediska struktury však často klíčových) nuancí, dochází k vnímání určitých projevů dané struktury jako jevů **jiné kvality**. Tato kvalita je nejčastěji na významově obecnější a strukturně vyšší hierarchické úrovni, syntetizující v sobě projevy na úrovni strukturně hierarchicky nižší. 3) Vlivem recipientovy neorientace v celkové podobě struktury hudební tkáně často také bohužel dochází k odmítnutí daného projevu jako takového. **Z hlediska estetiky** je zde opět poněkud nesnadná situace. Estetika, a hudební estetiku nevyjímaje, snad více než kterákoli jiná umělecká „disciplína“ musí kromě analýzy samotných předmětů svého zájmu, tedy v našem případě hudebních struktur, komparovat a především hodnotit tyto subjekty v kontextu dobových socio-kulturních poměrů, podnětů a působení, dále pak také celkové působení struktury ve vztahu k recipientovi atd. Vzhledem k akceleraci, která se na poli socio-kulturním v průběhu 20. a 21. století odehrála a odehrává, je to úkol vskutku nelehký a svým způsobem podobně jako v případě hudební teorie asi i vůbec nemožný. Vyžaduje to „krok mimo systém“. A to, chceme-li určitou strukturu zkoumat právě pohledem daného systému ani není dost dobře možné. Důsledkem nárůstu psycho-fyziologických nároků některých soudobých struktur (zejména progresivní kompoziční větve hudební tvorby) na recipienta má za následek **snížení** jedné ze schopností hudby, **schopností komunikace**. Tato situace vyžaduje **aktualizaci přístupu ke struktuře z hlediska analýzy segmentů**, které tuto strukturu vytvářejí, **způsobu jejich aplikace, syntézy a**

**vzájemných vztahů ve struktuře**, určujících její hierarchii, význam a funkci. Je tedy zejména na tektonice, aby aktualizací svých postupů a přístupu k soudobým hudebním strukturám pomohla recipientům s orientací ve strukturách a přispěla tak soudobé hudbě k navrácení její schopnosti komunikovat s recipienty.

Samostatný spis sice tektonice sice nevěnoval, přesto přispěl řadou cenných a podnětných myšlenek k jejímu vývoji a rozvoji. Řeč je o **Jaroslavu Volkovi** (1923-1989), dalším z významných českých (československých) hudebních teoretiků. Jeho teoretické dílo je úctyhodné. Úvahám a otázkám tektoniky se věnuje v řadě svých spisů. Na několik z nich ještě v našich úvahách narazíme. Volek své myšlenky také často prosazoval v rámci diskusí. Jeho častá oponentura soudobých hudebních teoretiků se nezdá stala stimulem či invenčním impulsem pro řadu jeho kolegů. Z přímých principů, které Volek do oblasti tektoniky přinesl, musíme jmenovat především dva. Jsou to princip **zodpovědné vazby**<sup>48</sup> a princip **tektonické ambivalence**<sup>49</sup>. K principu zodpovědné vazby se v našich úvahách ještě dostaneme. Věnujme se proto nyní blíže principu tektonické ambivalence. Volek k němu uvádí: „*Tektonická ambivalence je primárně syntaktický prvek, záležitost hudební syntaxe (syntaktické složky hudebního znaku, resp. superznaku)*”

<sup>50</sup> Ambivalencí Volek rozumí víceznačnost. Jde tedy o to, že **syntaxe a význam této syntaxe může mít v rámci jedné struktury více možných výkladů, řešení, určení, lze na ni nahlížet z různých úhlů pohledu apod.** Volek pracuje s tektonickou ambivalencí z hlediska **tektonické funkce**. V tomto ohledu je zde možné jisté srovnání s postuláty a přístupem Karla Janečka, který také hovoří o tektonických funkcích (viz výše). Volek vidí tektonickou ambivalenci jako záležitost makrostrukturní:

---

<sup>48</sup> Volek, Jaroslav: *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie*, Praha, SČS Panton, 1961

<sup>49</sup> Volek, Jaroslav: *Struktura a osobnosti hudby*, Praha, Panton, 1988

<sup>50</sup> Ibid., str. 196

*„Tektonické ambivalence nelze postihnout a ani pochopit na nižší než na makrostrukturální úrovni, ať již dosah pojmu „tektonika“ v obecnosti stanovíme jakkoli. Nejedná se nikdy o ambivalence (např. harmonické nebo rytmické) v mikro – či mesostruktuře díla, i když v těchto složkách struktury, mohou mít svůj prvopočátek (analogicky jako všechny makrostrukturální jevy musí být realizovány a nesený mikro- a mesostrukturálními fakty). Pokud se vyskytnou syntaktické, a v souvislosti s nimi i sémantické víceznačnosti na nižší než makrostrukturální úrovni, nemusí ovlivňovat, a zpravidla také neovlivňují, jednoznačnost tektonického určení, čili tyto ambivalence se nepřenáší do makrostruktury skladby a nijak nekomplikují její chápání a dekódování v procesu hudební recepce a apercepce.“ [Volek: Struktura a osobnosti hudby, str. 196] K tomu uveďme též Volkovu expozici a explanaci užitého termínu tektonika v úvodu této studie: „Budeme tedy slova „tektonika“ [...] používat [...] pro určitý typ vazeb na převážně (a především) makrostrukturální úrovni.“ [ibid, str. 168]. Tektonických ambivalencí si Volek všímá na půdorysu sonátové formy (větné), kterou vidí jako jednu z nejvybroušenějších forem evropské hudební kultury. Volek uvažuje o ambivalencích v její nejširší možné (pětidílné) podobě (introdukce, expozice, provedení, repríza, coda). Na konkrétních případech (některé Dvořákovy a Brahmsovy symfonie) poukazuje na možné odlišné způsoby chápání jejího vnitřního členění a na s nimi spojené ambivalentní projevy. Navzdory možnému různému chápání jednotlivých částí formy, dospěl Volek k závěru, že: „Tektonické ambivalence sice sonátovou formu komplikují a jaksí „napínají“ k vnitřní i vnější extenzi, naprosto ji však nelikvidují, ba ani nedeformují a nedestruují. Nejsou tedy primárně destruktivním, nýbrž stále ještě konstruktivním, obohacujícím činitelem formy. ...při mistrovském „pojednání“ formy mohou ambivalence dokonce ještě zvýšit účinnost této etapy recepčního procesu, kdy se ambivalentního kolísání zbavíme, kdy spočineme*



*definitivně v hudbě např. reprízy či expozice atp. Jinak řečeno, základní „půdorys“, dejme tomu pětidílný, je tímto relativizováním narušován, ale současně také i větší mírou napětí na přechodech více aktualizován, ozvláštněn, tím vyjmut z globálu mechanické automatickosti vžitého a již vlastně neprožívaného „schématu“ čili - ve výsledném efektu – nakonec posílen a hlouběji reflektován.“<sup>51</sup>*

Dalším přínosem Jaroslava Volka pro oblast teoretické reflexe hudební struktury (ať již z úhlu pohledu konstitučního, tvarového, formového, dynamického, významového, paradigmatického atd.), a tím i tektoniky, je Volkovo heslo „Struktura“ ve Slovníku české hudební kultury.<sup>52</sup> Volek v něm přináší definici struktury jako takové včetně systematiky její podoby, utváření a hierarchie z hlediska jejích taxonomických stratifikací. Z Volkova pojetí struktury budeme na některých místech této práce dále vycházet.

V následujících reflexích konceptů, teorií a systémů různých autorů se budeme dotýkat spíše otázek struktury z hlediska její tvarovosti či formy. Jak však již tušíme a jak uvidíme i dále, tektoniku a formu od sebe nelze jednoznačně oddělit. Existují ve vzájemné symbióze, navzájem se ovlivňují. Uspořádání dílčích segmentů struktury, které navíc vytvářejí vzájemné interakce, je jedinečné a klíčové nejen pro celkový tvar - dispozici struktury, ale rovněž pro její celkový průběh a dynamickou výstavbu. Budeme-li tedy v následujících řádcích hovořit spíše o tvaru a formě struktury, pojednáváme tím zároveň i o její tektonice. Zároveň vybrané koncepce dobře zachycují vývoj v myšlení a samotném utváření struktur v průběhu 20. století.

---

<sup>51</sup> Volek, Jaroslav: *Struktura a osobnosti hudby*, str. 197

<sup>52</sup> Macek, Petr (ed.): *Slovník české hudební kultury*, Praha, Supraphon, 1997  
ISBN: 80-7058-462-9 (str. 873-876)

V teoretické reflexi<sup>53</sup> vycházející především z vlastní tvorby přichází s velmi inovativní, na dobu svého vzniku, myšlenkou na pomezí hudební teorie a estetiky skladatel **Zbyněk Vostřák** (1920 – 1985). Jeho pojetí tvaru je oproti jeho současníkům koncipováno značně široce a ve velmi zobecňující rovině. Vostřák totiž chápe hudební tvar jako jakýkoli zvukový impuls, zvukové dění, narušující ticho. Z hlediska tektonického je inspirativní jeho stratifikace tvarů, tvarových principů, které odpovídají způsobu rozrušování plochy ticha. Vostřák rozlišuje tvar statický (klid), kinetický (pohyb) a rytmický (členitost). Důležitou vlastností individualizované formy je pro Vostřáka užití kombinace všech tří principů<sup>54</sup>. Jejich kombinací je potom dána konkrétní, individualizovaná forma každé takto vzniklé struktury.

Tradiční terminologii a pohled na tvarovost a syntaxi v hudební struktuře opouští také jeden z nejvýraznějších českých hudebních vědců **Vladimír Lébl** (1928-1987). Razí nový koncept, jehož základem je *zvukový objekt*<sup>55</sup> a *grupa*<sup>56</sup>. 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. Ve své studii<sup>57</sup> pracuje s novou klasifikací označující kvalitu hudební struktury. Klasifikace struktur s hudbou původně nesouvisí (struktura hladká - zrnitá - svazková – aglomerační), odkazuje do jiných percepčních

---

<sup>53</sup> mj. *Kapitoly z hudební poetiky*, sborník Konfrontace, č. 1, Praha, Supraphon, 1969 či Vostřák, Zbyněk: *Dokumenty 1961-1971*, (vlastní texty, studie a analýzy druhých, hlasy kritiky). Sborník, rukopisy v pozůstalosti Z. Vostřáka.

<sup>54</sup> Tento systém uplatňuje např. ve svých skladbách *Trigonum* a *Synchronia* (obě z roku 1967)

<sup>55</sup> Lébl vychází z terminologie užívané v konkrétní hudbě (elektroakustická hudba). Zde se pracuje s termínem *l'objet sonore* (zvukový objekt). Můžeme nalézt společné rysy s „objektem“, kterýžto termín začali ve výtvarné paralele jako první prosazovat surrealisté.

<sup>56</sup> Termín převzatý z matematiky. V českém prostředí s ním výrazně operuje brněnská muzikologická a kompoziční škola (Kohoutek, Kapr, Piňos). Původně se termín v souvislosti s hudební strukturou objevuje v Německu.

<sup>57</sup> Lébl, Vladimír: *Příspěvek k morfologii zvukové struktury*. Hudební věda 1971, č. 1., Praha, 1971 rovněž in Lébl, Vladimír. (ed.): *Nové cesty hudby*, sv. 1-2. Praha: Supraphon, 1964 a 1970

oblastí. Postupně však tyto termíny našly své místo v hudebně vědné a hudebně teoretické terminologii.

Ze současných hudebních teoretiků a hudebních vědců působících v pražském okruhu reflektuje hudební strukturu z hlediska její dynamiky i tvarovosti výrazným způsobem **Vladimír Tichý** (\*1946). Jeho kinetické pojetí metrorytmické složky<sup>58</sup> přináší řadu nových podnětů, pohledů na relaci struktury a času. Vladimír Tichý analyzuje a terminologicky ukotvuje (inovuje)<sup>59</sup> řadu jevů souvisejících nejen s metrorytmickou složkou, ale rovněž s celkovou dynamikou struktury. V souladu s novodobými kompozičními směry a jejich zahraničními hudebně teoretickými reflexemi, zejména euroamerického hudebního okruhu, reflektuje terminologii (např. *hudební gesto*) i psychologický přesah nazírání na strukturu (mez *pohybové stagnace/diferenciace*<sup>60</sup> apod.). Kinetiku staví do přímé relace s tektonikou, resp. vymezuje jí, zcela logicky, tektonickou úlohu.<sup>61</sup> Hudba a tedy i jakákoli hudební struktura je umění časové, je tedy přímo závislé na entitě času, na časové artikulaci. Vladimír Tichý vnímá hudební strukturu s tímto faktem jako časově stukturovaný celek. Čas samotný potom vnímá jako entitu či skutečnost (faktor), která vymezuje rozměr struktury, její členění a uspořádání, interakci jednotlivých složek (vrstev) struktury a v neposlední řadě jako to, co ovlivňuje hudební výraz. Jako pokračovatel Karla Janečka a Karla Risingera nazírá strukturu z úhlu složek, které se na tvorbě struktury podílejí<sup>62</sup> prizmatem centrické hierarchie. Aplikuje ji tak nejen na složku metrorytmickou (časovou), ale i na další složky (např. harmonickou

---

<sup>58</sup> Tichý, Vladimír: *Úvod do studia kinetiky*. Praha, NAMU, 2. vydání, 2002, 176 stran. ISBN 80-7331-897-0,

<sup>59</sup> Již samotný termín kinetika je do této doby v českém prostředí neznámý, neužívaný.

<sup>60</sup> Tichý, Vladimír: *Úvod do studia kinetiky*, str. 18

<sup>61</sup> Viz např. Tichý, Vladimír: *Tektonická úloha kinetiky v Českých tancích B. Smetany*. Hudební věda 1, Praha, 1996, str. 40-50

<sup>62</sup> Viz Tichý, Vladimír: *Parametry hudební struktury jako předmět zkoumání hudební teorie* in sborník *K aktuálním otázkám hudební teorie. Hudebně teoretické texty k diskusi o stavu a perspektivách oboru a jeho výuky*, Praha, AMU, 2000 (s. 54 – 60).

– hierarchické a symetrické souzvuky<sup>63</sup>, harmonické pole<sup>64</sup>, na složku tónového materiálu a jeho způsobu organizace<sup>65</sup> ad. Ve svých reflexích hudebních struktur se nebojí interdisciplinárních přesahů. Pro hudební teorii obecně pak v souvislosti s analýzami hudebních struktur přináší řadu konceptů z jiných věd (matematika, lingvistika, psychologie ad.). Vstřebává a v rámci hudebně-teoretické problematiky aplikuje některé myšlenky Wittgensteinovy (rodové podobnosti), aplikuje teorii chaosu, teorii her, množin, lingvistickou strukturaci a syntaxi ad. To vše přináší nové a užitečné pohledy na strukturu jako takovou, na její podobu, tvar, uspořádání a, z našeho úhlu klíčový, průběh. Strukturu chápe, podobně jako např. Mukařovský či Bertalanffy, jako systém, tedy jako celek tvořený interakcemi mezi jednotlivými částmi dané struktury, vytvářející síť vnitřních vztahů, posouvající daný celek na syntakticky, funkčně i významově vyšší hierarchickou úroveň, do vyšší třídy, vyšší kategorie.

Do oblasti hudebního formování a strukturace hudební tkáně zasáhla v českém prostředí výrazně také brněnská skladatelská škola, etablující se zejména na půdě Janáčkovy akademie múzických umění (JAMU), která v některých ohledech navazuje mj. na odkaz Leoše Janáčka<sup>66</sup>. Pro brněnské prostředí je charakteristický profil teoretizujícího skladatele, nezřídka reflektujícího svoji vlastní tvorbu z hlediska kompozičního principu. Není tedy divu, že právě v brněnském prostředí se rodí koncept individualizovaný přístupem několika skladatelů, který je pro oblast

---

<sup>63</sup> *Nehierarchické a polohierarchické melodické a harmonické útvary v klasicko-romantické harmonii jako faktor narušující tonální hierarchii* (ibid, s. 76 – 89)

<sup>64</sup> Tichý, Vladimír: *Harmonické pole*, in *Živá hudba* XII, 2003, Praha AMU, 2003, str. 51-58

<sup>65</sup> Tichý, Vladimír: *Modalita*, in *Živá hudba*, Praha, SPN, 1983, str. 117 – 191

<sup>66</sup> Janáčkův přínos pro oblast tektoniky můžeme spatřovat mj. v jeho principu sčasování a sčasovek. Jde zde zejména o strukturaci a hierarchizaci metrrytmického pozadí spojenou u Janáčka s konkrétním sémantickým významem, často s konkrétní emocí. U Janáčka tedy existuje souvislost mezi metrrytmickou hierarchizací struktury a jejím konkrétním sémantickým významem. Užití sčasovek tak má přesah i do oblasti sémantiky a sémiologie.

tektoniky nosný. Jde o koncept narušující dosavadní tradiční způsob formování, přinášející nový pohled na vztahovost dílčích částí struktury a tím i na jejich interakci, hierarchizaci a význam. To vše samozřejmě velmi ovlivňuje strukturu z hlediska jejího dynamického průběhu.

Původem z pražského prostředí, na brněnské JAMU však etablovaný a uznávaný **Jan Kapr** (1914-1988) přišel v rámci teoretické reflexe svého díla s konceptem kompozičních konstant<sup>67</sup>. Ve svém díle nachází, a od uvědomění si tohoto faktu zcela záměrně využívá, vlastní, dílčí, opakující se kompoziční prvky a postupy. Tyto prvky tvoří osobité paradigma jeho kompoziční řeči, která je značně individualizovaná. Kaprovi jde o uplatnění individuálních uměleckých znaků v rámci konceptu skladby, tedy znaků určujících osobní výběr výrazových prostředků i způsob práce (skladatelské techniky). Tyto znaky mají vliv na celkovou tektonickou výstavbu díla (volba individuální strategie jejich užití a rozmístění ve skladbě), na jeho celkový tvar (Kapr hovoří také o zvláštních typech, zčásti individualizovaných forem – rotační forma, forma matečná, konstrukční apod.) a zejména soudržnost. Kaprovy konstanty můžeme tedy vnímat jako tektonické scelovací prostředky *sui generis*.

**Ctirad Kohoutek** (1929 – 2011), teoretizující hudební skladatel etablovaný zejména na brněnské JAMU, později také v Praze, reflektoval tektoniku, byť o ní nehovoří přímo, ve svých teoretických pracích kontinuálně od šedesátých let minulého století. Svůj komplexní pohled na hudební styly<sup>68</sup> (vzhledem k době vydání monografie pohled velmi přínosný, reflektující hudbu západního okruhu a nejen tu) rozšiřuje později o oblast kompoziční,

---

<sup>67</sup> Kapr, Jan: *Konstanty. Nástin metody osobního výběru zvláštních znaků skladby*, Praha, Panton, 1967

<sup>68</sup> Kohoutek, Ctirad: *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*, Praha, SHV 1962, 2. vydání, 1965

s reflexí vlastní skladebné metody, tzv. **projektové kompozice**<sup>69</sup>. Již ve spisu věnujícím se hudebním stylům Kohoutek inovuje pohled na strukturu distinkcí terminologie hudebních stylů na styly „technické“ a „konkrétní“. Pro jednotlivé části struktur vykazujících znaky konkrétní hudby vymezuje zcela novou terminologii (element, fragment, grupa, buňka). Reflektuje tak tedy inovaci v tvarovosti dílčích elementů tvořící strukturu a tím tedy i jejich schopnost vytvářet vnitřní vztahy a artikulovat hudební látku do podoby nové struktury. Z hlediska tektonického uvažování je velmi cenná Kohoutkova kompoziční metoda, při které skladatel vnímá „hudební dílo jako projekt“<sup>70</sup>. Kohoutek vidí celkovou podobu skladby jako určitý „skelet“<sup>71</sup>, 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. Podoba, umístění, vzájemná interakce jednotlivých částí a jejich průběh – to ve své podstatě není nic jiného než tektonický plán díla, struktury. Kohoutek tak v souladu s progresivně orientovaným proudem hudební kompozice, po upuštění od tradičních formových schémat, nachází konzistentní a relevantní způsob tvorby konkrétní individuální formy pro každou konkrétní kompozici. Tento způsob je, díky své celistvosti a promyšlené koncepci jak v oblasti celku

---

<sup>69</sup> Kohoutek, Ctirad: *Projektová hudební kompozice*. Spisy JAMU, sv. 7., Praha, SPN 1969

<sup>70</sup> Pod tímto názvem Kohoutek uveřejnil svoji myšlenku a metodu vůbec poprvé. Bylo to v článku se stejným názvem v brněnském *Opus musicum*. Kohoutek, Ctirad: *Hudební dílo jako projekt*, in: *Opus musicum* 1, Praha, SPN, 1969, č. 7, s. 211 – 231.

<sup>71</sup> Tímto termínem Kohoutek mj. nahrazuje tradiční označení forma

tak detailu, legitimní stejně jako kompozice v ustálených a „prověřených“ formách.

Terminologický a zčásti koncepční posun v pohledu na strukturu přináší **Miloslav Ištvan** (1928 - 1990) metodou „montáže izolovaných prvků“. Do určité míry Kohoutkovu konceptu podobající se metoda, pracuje s předem připravenými „objekty“ (Ištvan upouští od označení motiv, téma, dokonce i obecnějšího označení jako část či díl apod.), které metodou „montáže“ řadí dle individualizovaného strukturního plánu do podoby konečné struktury skladby. Vzniklý celkový tvar považuje Ištvan za formu skladby, 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 pozadí ticha. V tomto ohledu se zde nabízí srovnání s pohledem na hudební tvar se Zbyňkem Vostřákem, viz výše. Z hlediska individualizované formy je pro něj tedy důležité, určující - zasazení tvarů do výškového prostoru, metrorytmického kontextu. Resp. metrorytmická podoba objektů je pro Ištvana jedním z parametrů určujících formu a podoba tvaru z hlediska jeho celkové zvukové hutnosti či hustoty faktury. Zároveň tím však má na mysli zvukovou tkáň, zvukový (a stavební) materiál obecně.<sup>72</sup>

### **3. Tektonické koncepce objevující se v zahraničním prostředí**

Již v předchozí kapitole jsme hovořili o určité obtíži sledovat zahraniční výzkum hudební tektoniky, která je ve své komplexnosti, systematickosti, předmětem svého zájmu i terminologicky do jisté míry specifickým českého hudebně vědného a hudebně teoretického prostředí. Ve světě se s reflexí hudební

---

<sup>72</sup> Ištvan hovoří, podobně jako např. Iannis Xenakis, o zvukové mase. Karel Janeček užívá pro tuto podobu materiálu označení zvukový proud.

tektoniky ani s analýzou přímo o tektonice<sup>73</sup> hovořící de facto nesetkáme. Ze skladatelů, kteří se prosadili na světové scéně a jejichž dílo dnes známe, se přímo tektonice nevěnuje žádný, přesto řada z nich do oblasti tektoniky přímo zasahuje způsobem a podobou své tvorby, kterou často teoreticky reflektuje. Pokrýt systematicky a s ambicí disciplinární či systémové komplexnosti oblast tektoniky soudobé hudby je úkol prakticky nerealizovatelný. Je k tomu hned několikero důvodů. Reflektovat současné dění bez možnosti jeho reflexe v širším historickém kontextu dost dobře nejde. Reflektovat systém zevnitř systému má také své limity. Co je ale snad nejzásadnější problém, je fakt, že současná hudba (tento trend můžeme spatřovat již od přelomu 19. a 20. století) se vlivem odpoutání od tonálního paradigmatu ve svém vývoji a v konečné podobě svých struktur velmi silně individualizovala. Najít tak společné prvky nově vznikajících struktur, či alespoň společné prvky struktur v rámci určité oblasti, určité jejich výseče (časové, stylové, organizační) je v mnoha případech zhora nemožné. S rozvojem psychologie, estetického vnímání, globalizace, technologických možností, sdílení atd., a s nimi poznávání nových podnětů pro tvorbu, přichází nové názory na podobu a celkové paradigma struktury obecně. Řada autorů již také není na tvorbě existenčně závislá a tvoří tedy zcela volně, de facto bez ohledu na potřebu pochopení a přijetí u recipienta, bez potřeby komunikace s ním. Celkový společenský tlak na globalizaci, společenství, týmovost, korporátnost atd. na jedné straně a snaha o individualitu, jedinečnost, originalitu, „novost“, pokrok, rozvoj, nezávislost, osobitost (často tvořenou kombinací zcela libovolných, často i doslova bizarních segmentů, bez ohledu na podobu celku, jeho provázanost a funkčnost jako systému) de facto za každou cenu, na straně druhé se odrážejí rovněž v tvorbě. Vznikají tak mnohdy jedinečné, silně individualizované struktury, které mohou,

---

<sup>73</sup> Termín tektonika (ani termíny odvozené - architektonika, die Tektonik, tectonics, apod.) není v předních světových hudebních encyklopediích The New Grove Dictionary of Music ani Music in Geschichte und Gegenwart znám.



ale také nemusí být, funkční z hlediska jejich fungování jako hudební struktury.

Zmapovat a reflektovat všechny podněty, kterými skladatelé inovovali a inovují, individualizují a legitimizují proces tvorby struktury, její statickou i dynamickou podobu, není a nemůže být cílem naší práce. Příkladově tedy poukážeme pouze na některé podněty autorů, kteří se prosadili v globalizovaném prostředí a jejichž koncepce a metody jsou hudební veřejností všeobecně přijímány. Výčet je to pouze demonstrativní, nikoli taxativní, bez nároků na úplnost a systematickou čistotu. Půjde tedy o dílčí vyjádření autorů ke způsobu utváření struktury a ke způsobu artikulace jejího průběhu, formou reflexe vlastní tvorby či tvorbou samotnou. Přes všechna vyjmenovaná omezení poukážeme na autory a metody, které souvisí s tektonikou, ať již jsou to ve své podstatě principy tektonické anebo tektoniku ovlivňující.

Zásadní zlom v náhledu na strukturu a její utváření přinesli skladatelé formující II. vídeňskou školu. **Arnold Schönberg** (1874-1951) přinesl revoluční myšlenku tónového materiálu nezatíženého a priori systémem vnitřních vztahů. „Zrušením“ diatonického myšlení v podobě nadřazenosti půltónu nad celým tónem (ve smyslu harmonických – vztahových tenzí) přinesl také potřebu jiné výstavby struktury a jejího dynamického průběhu. Zrušením citlivosti jednotlivých tónů, zrušením vazby na centrum, přinesl také zrušení potenciálu vnitřní kinetické energie. V tomto případě nemáme na mysli energii spojenou s artikulací časové složky a s metrrytmickou složkou struktury, ačkoli i zde přinesl Schönberg řadu inovativních myšlenek i děl, ale pohybovou energii (spíše psychologickou, ontologicky v euroamerickém regionu jakoby danou, považovanou za přirozenou) danou tíhnutím určitých tónů k centrálnímu prvku (tónika, tonální centrum tvořené prvky na vyšší hierarchické úrovni). Potřeba hierarchizace materiálu tak, aby mohl fungovat jako systém; tedy se schopností vytvářet vnitřní vztahy jednotlivých segmentů mezi

sebou navzájem a vytvářet tak konzistentní celek, přinášející na vyšší hierarchické úrovni imanentní hudební význam vzniklé struktury. Jeho dodekafonická metoda přinesla princip distanční hierarchie (jak jsme ji mohli výše poznat v rámci teoretických reflexí a konceptů Karla Risingera) a s ní i nové způsoby kompozice<sup>74</sup> mající vliv na dynamický průběh struktury a na její celkovou výstavbu. V souvislosti s narušováním vazeb na centrum, přichází Schönberg také s poznatkem, že pravidelné metrorytmické členění vnáší do struktury periodicitu a tím i častější frekvenci dílčích závěrů, tvořenou zpravidla návratem k určitému centru. Velmi zjednodušeně řečeno, pravidelné metrorytmické strukturování spojuje s tonalitou. Úvahy o metrorytmické složce dále rozvíjel a v praxi aplikoval **Anton Webern** (1883-1945). Webernova tvorba postupně směřuje k užití co nejmenšího množství prvků, které se podílejí na výstavbě struktury. Jeho princip tónových sérií tak přináší nejen nový pohled na podobu hudebního tvaru (v případě Weberna často miniaturizovaného na nejmenší možnou míru), ale také na celkovou výstavbu a průběh struktury. Zejména princip restrikce, dovedený Webernem často až na samotnou hranici možného, má vliv na tektonické utváření struktury a ovlivnil řadu dalších skladatelů.

**Olivier Messiaen** (1908-1992) rozvíjí svou tvorbou myšlenku strukturalismu, kterou aplikuje jako přímou kompoziční metodu. V souvislosti s Messiaenem se často hovoří o jeho *modech omezených transpozic* – organizačních strukturách tónového materiálu, které staví na symetrii a specifické vlastnosti omezeného počtu transpozic těchto struktur (modů), neomezující se navíc pouze na ustálenou strukturu střídající pouze velikost půl

---

<sup>74</sup> Resp. staronové. Schönberg ani jeho žáci nepřicházejí s vysloveně novými kompozičními metodami. Inovovali způsob organizace samotného tónového materiálu (spíše ve smyslu jeho předpřípravy), snažili se o osamostatnění jednotlivých složek. Samotné kompoziční techniky (často užívané polyfonní techniky) a techniky quaternionu ve své podstatě nikterak inovativní nejsou. Jsou však užity způsobem, který umožňuje segmentům a složkám ve struktuře užitým vytvářet nové funkční vztahy.

a celých tónů. O mnoho méně se hovoří o tzv. Messiaenových „*pedálech*“. Takto skladatel označuje *patterny*<sup>75</sup>, kterými organizuje jednotlivé složky struktury (dynamickou složku<sup>76</sup>, harmonickou složku, složku tónových výšek, metrrytmickou složku ad.). V rámci jedné skladby se tak objevuje několik *pedálů*, které na sebe navzájem působí. Tyto *pedály* (*patterny*) jsou neměnné, ostinálně se opakují. Tato metoda předznamenává tzv. *multiserialismus*, nebo chceme-li, stojí na počátku směru tzv. *totální organizace tónového materiálu*. V případě pedálů jde tedy o a priori daný tektonický plán vztahující se k jednotlivým složkám struktury. V tomto ohledu na Messiaena (zároveň také na Weberna) navazuje svou tvorbou **Piérre Boulez** (\*1925), který jejich myšlenky rozvíjí a dotahuje do podoby již zmíněného multiserialismu (totální organizace tónového materiálu), kdy nachází algoritmus pro každou složku struktury. Parametr každého zvukového projevu tak má (ideálně) naprosto přesně specifikovanou podobu, kdykoli identicky<sup>77</sup> zopakovatelnou. Každá takto vytvořená struktura je tedy přesně kontrolovatelná, sledovatelná a tektonicky předem „vyprojektovaná“.

Vlivnou a pro někoho kontroverzní osobností soudobé hudby je **John Milton Cage** (1912 – 1992). Svými myšlenkami a koncepty, stejně jako tvorbou samotnou, ovlivnil a i posmrtně ovlivňuje, celé generace skladatelů. Pro Cage nejtypičtější podoba tvorby je tvorba experimentální. Své koncepty staví na několika základních premisách, konceptech<sup>78</sup>, které vycházejí z jeho

---

<sup>75</sup> Určité vzorce struktur. *Patterny* nebývají rozsáhlé, obvykle se často beze změn opakují, vytvářejí určitou složku struktury. V případě Messiaena jde o určitý rozvrh, pravidlo, podle kterého je určen průběh určité složky (např. kolik jakých akordů /souzvuků se v rámci struktury bude střídát a jak, nebo jak se bude střídát dynamika, nebo kolikrát se vystřídá jaká tónová délka či výška ad.)

<sup>76</sup> dynamika ve smyslu síly, intenzity

<sup>77</sup> Absolutní časový posun v tomto případě zanedbáme

<sup>78</sup> Své názory a jejich základny shrnul v knize *Silence*. Následující text se opírá o poznatky z této monografie. Cage, John: *Silence: přednášky a texty*. Z angl. orig. Přeložili Jaroslav Šťastný, Radoslav Tejkal a Matěj Kratochvíl, Praha, Erste Stiftung, 2010, ISBN: 978-80-87259-07-8

filosofického, duchovního a hodnotového přesvědčení a dotváří tak obraz jeho osobnosti a preferencí. Celoživotně zen-buddhismem ovlivněný Cage neuznával nerovnoprávnost. A to jak v běžném životě, tak ani v rámci tvorby. K tónovému, v případě Cage spíše zvukovému materiálu, přistupuje zcela volně. Stejný, rovnoprávný, nehierarchický význam jako kultivované zvuky, mají pro něj zvuky vydávané neúmyslně či dokonce hluk, stejně tak ale i ticho (i pomlky). Cage přestal vnímat zvuk jako prostředek hudebních jevů a procesů, ale jako suverénní entitu, jako vlastní nezávislou existenci a látku, se kterou se dá samostatně a nezávisle pracovat. Cage hovoří o fenoménu ticha. Ticho je entita rovnocenná nicotě. Při jeho zkoumání došel mj. k závěru, že absolutní ticho neexistuje<sup>79</sup>.

Cageův přístup k hudební kompozici, její podobě, tvaru a průběhu je vsutku experimentální a nový. Přináší jiný pohled na hodnotu kompozice a jiný pohled na kompozici než jako na více či méně dokonalý odraz skladatelových vnitřních hudebních představ a myšlenek. Kompozici vnímá jako otevřený hudební děj, projev a proces, ve kterém posluchač může najít svou vlastní strukturu, nemusí „jen“ rozklíčovávat a přijímat skladatelovy představy a myšlenky. Hudební struktura tedy není odrazem autorovy představy, ale otevřenou entitou pohybující se v čase, ze které může posluchač čerpat, dotvářet ji ve své mysli, strukturovat ji dle svých vlastních představ a pravidel. Dalším zcela neopomenutelným Cageovým přínosem je jeho náhled na metrrytmickou, obecně časovou složku struktury a samotná práce s ní. Vnáší do ní novou proporcionalitu. Taktové čáry nahrazuje časovými údaji v sekundách, dirigent při provedení jeho skladeb v ruce častěji než taktovku drží stopky. Cage tak rozbíjí „tradiční“ metrrytmický rastr, který byl po dlouhá staletí utvářen poměrovým systémem triálního, později binárního dělení a poměrů

---

<sup>79</sup> Mimo jiné ho k tomu inspirovala návštěva zvukotěsné komory na Harward University

vzniklých v rámci kombinací takto nastaveného metrorhythmického členění. Byl to nejen metrorhythmický, ale také percepční rastr, který Cage po mnoha staletích narušuje a inovuje. Zásadně tím mění pohled na formu struktury, danou mimo jiné také časovou (metrorhythmickou) proporcionalitou. Vzniká tak velmi individualizovaná forma, mnohdy bez jasně stanovené délky trvání i strukturace. Celkově tak Cage rozvolňuje pevně sevřený tvar hudební struktury, který byl v „tradičně“ pojaté formě takřka neměnný a posunuje jej na úroveň procesuality, tedy tvaru proměnlivého, závislého na konkrétní konstelaci konkrétní situace za kreativní účasti recipienta. Vzniká tak forma, která nemusí mít jasně určený začátek ani konec. Vzniká forma *otevřená*. Svě myšlenky rozvíjí Cage dále. Vliv zen-buddhismu a středověkých filosofii se u něj promítá do otevřenosti vůči čemukoli, co se děje, vůči čemukoli co se ve struktuře stane. Je-li forma dána jako živoucí organismus, měnící se v čase, bez potřeby hierarchizace, potom nemusí být pevně a do detailu dány tvary, které tuto formu konstituují, resp. i tyto tvary (plochy, vrstvy) mohou mít v čase se měnící, tedy i různou podobu. Spolu s otevřeností díla, jeho pojmáním jako dynamického procesu s proměnlivou strukturou vychází Cage z myšlenky díla a struktury skladby jako samostatné existence. Nejde mu tedy o to vytvářet struktury, které budou přesným odrazem skladatelových myšlenek, mající jednu konkrétní podobu, ale prosazuje koncept otevřené struktury, kterou dotváří interpret i recipient, popř. další paradigmatické vlivy dané okamžitou konstelací v určitém prostředí.

K prosazení konceptu otevřené kompozice používal Cage různé prostředky, mezi které patřil i náhodný výběr z předem připravených možností. Hovoříme tedy o konceptu aleatorní hudby a vzniku *aleatoriky*. Konceptu, který zásadně ovlivňuje podobu a způsob formování soudobých hudebních struktur. Má také vliv na celou řadu skladatelů včetně celých škol, jako je např. škola polská (Penderecki, Lutoslawski, Baird, Killar a další).

Cage byl inovativní také ve vztahu ke způsobu zachycení a zpětného dekódování hudební struktury. Velmi často pracoval s grafickými partiturami. To je z hlediska tektoniky také podstatný impuls. Rozvíjí tak jiné dynamické myšlení, než takové, které je vyvoláno čistě zvukovými pohnutkami a motivacemi. Experimentálnost Cageových konceptů je pro někoho až přílišná. Vzniklé struktury nepovažuje za hudbu a vidí je jako nahodilé pokusy a experimenty. Cageův přístup ke struktuře je jistě legitimní. Obtížnost uchopení jeho koncepcí je dle našeho názoru v tom, že Cage užívá hudebních tektonických principů, avšak v nových vztazích, v nových kombinacích, se zcela nově pojatým hudebním materiálem. Osciluje tak často na samé hranici mezi hudební strukturou a syntetickou zvukovou (mnohdy multimediální) masou, látkou. Pro někoho se tím ztrácí schopnost komunikace hudební struktury, obzvlášť pokud recipient nemá schopnost či vůli přistupovat k dané struktuře percepčně tvořivě, pokud pro něj není komfortní podoba struktury proměnlivé v čase bez ustálených pravidel této přeměny, bez vnitřní hierarchizace vzniklé struktury. Každopádně užití prvků náhody v rámci struktury, změna vnímání časové proporcionality, zrovnoprávnění zvukového (nikoli jen tónového) materiálu a princip komplexně otevřené struktury jsou velmi silné impulsy nejen pro tektoniku, ale také pro celkové formování, utváření a rozvíjení struktury.

**George Perle** (1915-2009) ve své tvorbě rozvíjí princip symetrie jako zvláštní způsob nalézání vztahovosti mezi jednotlivými segmenty struktury či vyššími syntetickými subútvary struktury. S myšlenkou symetrie pochopitelně pracovala a pracuje celá řada skladatelů, mezi jinými např. Béla Bartók, skladatelé II. vídeňské školy, u nás např. Miloslav Kabeláč a mnoho dalších. Ostatně mohli bychom jít ještě i daleko hlouběji do hudební historie. Perle však vytváří pomocí symetrie spojnici mezi dvanáctitónovým systémem a principem tonality. Hovoří o tzv.

*dvanáctitónové tonalitě*. Jde o hierarchické, symetrií řízené spojení vždy jednoho tónu chromatické řady s jedním či dvěma dalšími tóny řady<sup>80</sup>, dále na stejném principu založené spojení mezi intervaly i mezi vyššími syntetickými skupinami – souzvuky a akordy. O symetrii budeme ještě hovořit v souvislosti s tektonickými principy.

**Iannis Xenakis** (1922-2001) přináší z pohledu tektoniky rovněž inspirativní podněty. Tón je pro něj (podobně ještě pro Cage) zcela nezávislou entitou, nezátíženou jakýmkoli vztahy. To je v pojmání tónového materiálu a jeho jednotek novum, byť bychom mohli namítat, že s podobnou myšlenkou přišel již Schönberg a řada dalších (mj. Golišev, Hauer ad). Xenakis nás ale o nezávislosti jím pojímaného materiálu a jeho dílčích segmentů přesvědčuje aplikací v rámci struktur, v rámci vlastních kompozic. U Schönberga, ač byl jeho cíl, věříme, podobný jako později u Xenakise, přece jen vztahy mezi jednotlivými tóny nalézáme. Naprostá nezávislost nebyla ještě u Schönberga, vzhledem k tradičnímu, de facto strukturalistickému uvažování<sup>81</sup>, tradičnímu pojetí skladby jako odrazu autorových myšlenek, řádu v kompozici určeném výhradně skladatelem a vlivem absence technologií, umožňující zcela libovolné zacházení s tónovým materiálem s ohledem na jeho reprodukci, možná. Aby odlišil zcela suverénně pojímané jednotky, označuje je Xenakis záměrně jako „zvukové události“. Vztahovost mezi jednotlivými událostmi, lze-li ji nalézt, je pro Xenakise věcí náhody. Tato náhoda je však u něj zacílena. Xenakis staví svou koncepci na principu stochastického systému<sup>82</sup>

---

<sup>80</sup> Zde můžeme spatřovat podobnost systému s flexibilní diatonikou tak, jak ji v českém prostředí prosazoval Jaroslav Volek

<sup>81</sup> Tedy realizace skladby jako vnitřně provázané struktury vytvářející ve svém úhrnu (hierarchický) systém.

<sup>82</sup> Stochastický systém je takový systém, kde jedné příčině odpovídá více následků, nebo jeden následek je zapříčiněn několika příčinami.

a svou hudbu označuje jako *stochastickou hudbu*<sup>83</sup>. Tímto konceptem pojetí nahodilosti se liší např. od Cage, který se snažil od jakéhokoli zásahu do struktury oprostit, ponechával vše volnému, uměle nehierarchizovanému plynutí.

Mezi další impulsy, kterými se Xenakis dotýká oblasti tektoniky, je jeho procesuální způsob práce s tónovou výškou. Změny tónových výšek probíhají u Xenakise velmi často kontinuálně. Nejde tedy o změnu střídání diskrétních, separovaných výšek, ale o dynamický průběh, kontinuální spojnicí výškových bodů v rámci tónového prostoru. S podobným principem, resp. ideou a snahou o její naplnění, jsme se mohli setkat již např. u Arnolda Schönberga a jeho principu *sprechgesangu*. Xenakis v rámci tohoto konceptu vychází z užití elektronické hudby, díky čemuž je možné dosáhnout skutečné a úplné kontinuity. Tento způsob výstavby „melodie“, resp. způsob artikulace složky tónových výšek struktury, má dvě roviny. První z nich je již zmíněné chápání změny výšky jako kontinuálního, kontrolovatelného procesu, rovinou druhou je absolutní využití tónového, a vzhledem k tomu, že Xenakis pracuje velmi často právě s hudbou elektronickou, tak také zásadního využití obecně zvukového prostoru.

Iannis Xenakis byl rovněž architekt, což jej ovlivnilo ve způsobu uvažování o hudební struktuře i o hudbě obecně. Stojí za myšlenkou hudby jako architektury v pohybu a stojí na počátku

---

<sup>83</sup> Xenakis, Iannis: *Formalized Music*, New York, Pendragon Press, Stuyvesant, 1992, kapitola *Free Stochastic Music*. Stochastická hudba staví na posloupnosti, v níž existují alespoň dvě možné varianty přechodu mezi stávajícím stavem a následujícím krokem (ve smyslu posloupnosti). Můžeme to vyjádřit např. jako situaci, kdy přechodu stavu  $n+1$  na stav  $n+2$  odpovídají alespoň dvě možnosti řešení. To, řečeno Xenakisovou terminologií, znamená, že výsledek přechodu ze zvukové události na zvukovou není determinován úplně (přesně), ale jen částečně. Můžeme de facto hovořit také o míře odhadnutelnosti, přičemž tu můžeme zvyšovat či snižovat.



směru, který je označován jako *meta art*. 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 za pomoci matematických operací je jakákoli struktura převoditelná do libovolného druhu umění. Xenakis při konstituci myšlenkové základny tohoto směru vychází z vlastní zkušenosti při práci na v jeho díle zcela zásadní skladbě *Metastasis* (1954), kterou komponoval v době svého působení v architektonickém ateliéru Charles-Édouarda Jeannereta, známého jako Le Corbusier. Postupy použité v jeho kompozici inspirovaly Xenakise při práci na projektu pro EXPO 1958 v Bruselu (pavilon firmy Phillips), kterým byl pověřen, a odrazily se v celkovém pojetí tvaru i použití materiálu, včetně vnitřního vybavení.

**Karlheinz Stockhausen** (1928-2007) je další z velmi inspirativních, zároveň pro někoho také kontroverzních osobností, které významně zasáhly do podoby hudebních (v případě Stockhausena polyuměleckých) struktur 20. století. Zásadním přínosem pro oblast hudební tektoniky je jeho koncepce *momentové formy* exponované krátce po provedení jeho elektronické skladby *Kontakte* realizované ve dvou částech v roce 1958 (*Kontakte a*) a 1960 (*Kontakte b*) v Západoněmeckém rozhlase (WDR). Stockhausen se v koncepci zamýšlí nad vztahem délky díla a jeho trváním pro posluchače. Vychází přitom ze základní otázky, zda „*je posluchač nucen sledovat průběh hudby, jestliže trvání skladby přesahuje míru schopnosti jeho vnímání*“<sup>84</sup>. Stockhausen zpochybňuje „tradiční, dramatickou“ formu s expozicí, stupňováním, provedením, vrcholem a finále a exponuje myšlenku

---

<sup>84</sup> Stockhausen, Karlheinz: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Verlag M. DuMont Schaubert, Köln 1963, str. 189-210. Z německého originálu přeložili Eva Hermannová a Vladimír Lébl in *Nové cesty hudby*. ed. Eduard Herzog, Praha, Supraphon, 1969, str. 249

*otevřené formy*<sup>85</sup>, 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)<sup>86</sup>, spojeným se všemi ostatními, centrem, které může existovat samo o sobě.“<sup>87</sup> Zároveň hovoří o nových formách, u kterých „nelze v žádném okamžiku předvídat budoucí vývojovou 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.“<sup>88</sup> Stockhausen relativizuje měřítka vnímání časových proporcí jak z hlediska obecně časového, tak z hlediska metrrytmického<sup>89</sup>. Uvádí, že „podle daného kontextu mohou být časové proporce různých rozměrů vnímány zcela rozličně, ..., v rámci jedné skladby spojuje více perspektiv trvání. V takových případech nelze hovořit o rychlých, průměrně dlouhých či pomalých větách, ale o relativně rychlých nebo krátkých, relativně středních a relativně pomalých nebo dlouhých momentech, vždy podle jednotlivých souvislostí.“<sup>90</sup> Stockhausen rozlišuje také vyšší jednotky, vzájemnými vztahy spjatými skupinami momentů (Momentgruppe). Moment je tedy pro Stockhausena „každá osobitá a nezaměnitelná, charakteristická a poznatelná formová jednotka v rámci určité skladby.“ Trvání momentu je pouze jednou z jeho vlastností. Moment může být libovolně dlouhý. Moment je tedy pokusem o

---

<sup>85</sup> Také okamžitá forma, momentová forma či neuzavřená forma (Momentform, Jetztform, unendliche Form)

<sup>86</sup> Pozn. TK

<sup>87</sup> Stockhausen, Karlheinz: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Verlag M. DuMont Schaubert, Köln 1963, str. 189-210. Z německého originálu přeložili Eva Hermannová a Vladimír Lébl in *Nové cesty hudby*. ed. Eduard Herzog, Praha, Supraphon, 1969, str. 248

<sup>88</sup> Ibid. str. 255

<sup>89</sup> Relativizace perspektivy vnímání hudebního času. Ibid. 252

<sup>90</sup> Ibid str. 252

formu popírající čas, resp. trvání. Více následných momentů, které jsou vázány jednou či více vlastnostmi označuje jako *Momentgruppe*. „Moment může být z hlediska formy tvarem (individuálně), strukturou (v rámci vztahu dvou momentů)<sup>91</sup> nebo směsicí obou. Z hlediska časového průběhu může být moment stavem (staticky), procesem dynamicky, nebo kombinací obou.“<sup>92</sup>

Svým experimentálním přístupem k hudbě Stockhausen zkoumá nejen flexibilitu estetických kategorií a hranic v souvislosti s lidským myšlením a vnímáním, ale zkoumá také psychologické (psychologické působení určitých hudebních prvků) a akustické (zejména akustické vlastnosti prostoru) možnosti a aspekty strukturace zvukového materiálu v souvislosti s recepcí, zároveň však s dosud obecně platnými zákony strukturace a výstavby. Stockhausen významně zasáhl do oblasti elektroakustické hudby. Z této oblasti mj. vzešel koncept *otevřené*, nebo *chceme-li proměnné, momentové* formy, tak jak jsme o ní hovořili výše. Obecně pak prosazuje koncept tzv. *polyvalentní formy*<sup>93</sup>, která v rámci celkové struktury syntetizuje *uzavřené* substrukтуры, tvořené na podkladě tradičního harmonického, melodického či formového myšlení a *otevřené* substrukтуры, tvořené proměnnými, nezřídka též vlivem principu náhody utvářenými procesy. Stockhausen ve své tvorbě dosáhl rovnováhy mezi tónovým materiálem a jeho vlivem na strukturu a obecnými zvukovými prostředky a jejich vlivem na strukturu. Dosáhl tak jejich izomorfního<sup>94</sup> vztahu, jejich rovnovážné symbiózy.

---

<sup>91</sup> Pozn. TK

<sup>92</sup> Ibid str. 256

<sup>93</sup> Stockhausen, Karlheinz. *Texte zur Musik*. Vol. 1, ed. Dieter Schnebel, Cologne, M. DuMont Schauberg, 1963

<sup>94</sup> 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.

Ve své tvorbě (*Harlekin, Helikopter streichquartett* ad.) Stockhausen nezřídka aplikoval také prvky kinetismu.<sup>95</sup>

Na tomto místě bychom mohli pokračovat 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 užívá **Allen Forte**<sup>96</sup> (1926-2014), princip aplikace číselných systémů a posloupností (Fibonacciho řada, princip matic apod.) v díle **Luigi Nona** (1924-1990), **Gyorgi Ligettiho** (1926-2003) a dalších, princip strukturační pomoci barevné a sónické složky struktury v díle **Witolda Lutosławskiego** (1913-1994), **Krzystofa Pendereckého** (\*1933), **Horatia Radulescu** (1942-2008) a zejména potom *spektralistů* mj. **Gérarda Griseyho** (\*1946), **Tristana Muraila** (\*1947) a dalších, aplikace teorie her, teorie informace, teorie chaosu<sup>97</sup> a další a další podněty, které se v

---

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

<https://cs.wikipedia.org/wiki/Izomorfismus>

<sup>95</sup> Kinetismus - spojení rytmu, pohybu a výtvarného umění vztah hudby a výtvarného umění se v něm neprojevuje pouze pohybem (tedy vnější manifestací času), ale především prostřednictvím vnitřních vazeb mezi různými druhy umění. Zpočátku charakterizují kinetismus snahy o sestrojení barevného nebo světelného nástroje, který ale sloužil pouze k vytvoření výtvarného díla, těsnějšímu spojení s hudbou se však kinetické umění vyhýbalo. 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 např. Pierra Schaffera (1910-1995) či u sovětských kinetistů (první výstava skupiny Pohyb v Moskvě 1964). Realizačně nejdál pokročilo spojení Schafferova robota Cyps I s Bejártovým baletem v Rytmičtých etudách. Kinetismus přinesl mj. rozpohybování barevných tvarů, čímž byla vytvořena jakási melodie tvarů a barev. Zatímco harmonie je běžně používaný pojem i ve výtvarném umění (můžeme hovořit o harmonii barev, harmonii barevných tónů, barevného akordu atd.), pojem melodie souvisí až s uměním kinetickým. Označuje kinetický obraz, který se nějakým způsobem přeměňuje, čímž tvoří melodii; stejně jako obraz hudební, části hudební kompozice, hudební tóny nebo shluky tónů, které tím, že se přeměňují a střídají, vytvářejí melodii.

<sup>96</sup> Forte, Allen: *The Structure of Atonal Music*. New Haven and Londonm Yale University Press 1973, ISBN 0-300-01610-7

<sup>97</sup> Reflektované mimo jiné i v českém prostředí. Viz Tichý, Vladimír: *Chaos a hudba*. In *Živá hudba XIV*, Praha, AMU, 2005, s. 147-178

souvislosti s tvorbou soudobé hudby objevují, a které její tvůrci aplikují a v rámci svého kompozičního jazyka užívají. Popsat všechny tyto vlivy a inspirace není (nemůže být) cílem naší práce. V následujících kapitolách se pokusíme zobecnit některé principy, které tyto nové koncepce přinášejí, a vyvodit z nich určité možnosti či zákonitosti, které z nich vyplývají pro tektoniku. Naší snahou bylo poukázat výběrově na některé zahraniční inspirace, impulsy, reflexe i přímé zdroje, které se v hudbě v souvislosti s rozvojem hudebních struktur a strukturace jako dynamického procesu objevují, a poukázat tak a) na jejich podobu a princip a b) na potřebu revidovat a aktualizovat náhled na tektoniku a její teoretické reflexe v domácím prostředí.

#### **4. Podněty pro inovaci pohledu na tektoniku, její chápání a reflexe**

Na tomto místě bychom také rádi poněkud aktualizovali přístup ke struktuře a dynamickému strukturování z hlediska podoby substruktur, jejichž interakcí celková strukturace jako dynamický proces probíhá. Je k tomu celá řada důvodů.

Jak jsme již několikrát zdůraznili, Janečkův význam v oblasti tektoniky je z hlediska ucelenosti a systematiky jejího uchopení, stejně jako její reflexe, význam zakladatelský. Není divu, že jeho postupům můžeme dnes mnoho věcí vytknout či je vidět zcela jinak. Je to ale částečně dáno tím, že se hudební vývoj od doby vydání jeho díla značně posunul a posunuly se také metody analýzy. Janečkova teorie byla dále rozpracovávána a nazírána z různých úhlů pohledu. Mnozí autoři takových teorií měli již usnadněnou práci, protože mnohdy stavěli na základě Janečkem již formulovaných tezí a především pak na základě jím naznačeného

směru myšlení či se vůči nim nějakým způsobem vymezovali. Také naše dnešní posluchačská zkušenost je jiná, ovlivněná novými podněty hudebními i podněty z oblastí mimohudebních (např. z oblasti psychologie, akustiky, etnologie atd.). Dnešní pohled na tektoniku tedy je a musí být alespoň dílčím způsobem jiný, než byl v době vzniku Janečkovy nauky. Dalším z faktorů, který ovlivnil podobu Janečkova spisu a celkového uvažování o tektonice vůbec, je hudba, na kterou Janeček svou teorii uplatňuje. Šlo o hudbu cca od období baroka až po hudbu cca pozdního romantismu. Toto období je svými projevy do jisté míry kompaktní. Samozřejmě, že v průběhu tohoto období docházelo ke značnému vývoji a změnám v hudebním myšlení. Co je ale podstatné, je to, že se zásadním způsobem neměnilo celkové paradigma hudby (ačkoli k dílčím paradigmatickým změnám, z bližšího úhlu pohledu i dosti podstatným, nikoli však tak zásadním, aby znamenaly změny např. v tónovém materiálu či jeho tvarování, formování či vnitřních vztazích, jistě docházelo). Jsme si dobře vědomi relativnosti slova zásadním. Záleží samozřejmě na rastru, který si v rámci našeho hodnocení tohoto období nastavíme a na kontextu, v jakém takové tvrzení pronášíme. V naznačeném období (tedy cca od baroka po pozdní romantismus) však nedošlo k tak zásadní změně paradigmatu jako např. po nástupu II. vídeňské školy či např. později spektralistů apod. Tyto jevy již Janeček ve svém díle nereflektuje. Některé již samozřejmě ani nemohl a některé by musely zcela zásadně ovlivnit celistvost jeho koncepce. Tím samozřejmě není řečeno, že to, co Janeček postuloval, je chybné či neplatné. Pro období a hudbu, kterou Janeček zkoumá, je zvolený postup zcela legitimní a funkční, přinášející řadu cenných poznatků. Ovšem stejně tak jako by bylo chybné snažit se posuzovat dnešními měřítky hudbu např. baroka (kupříkladu ve smyslu snahy o rozklad zvukového spektra v barokních fugách s cílem doložit sónickou složku jako hlavního nositele významu), bylo by mylné posuzovat dnešní tektoniku pouze prizmatem

Janečkovy teorie. Právě ona zásadní změna paradigmatu si vyžaduje inovaci některých Janečkem naznačených postupů v chápání hudební látky či přímo nové, zásadně jiné nahlížení na strukturu hudební tkáně.

Tektonika výše zmíněných autorů vychází z koncepce pojetí spíše architektonického, poprvé takto užitého Otakarem Hostinským. O spřízněnosti termínů hudební tektoniky a architektoniky nás přesvědčuje fakt spřízněnosti uvažování a nazírání na hudební tektoniku výše zmíněných autorů s uvažováním a nazíráním na strukturu, jaké používá architektura. Z tohoto pohledu přistupujeme i k tektonice Karla Janečka, který sice uvádí, že tektoniku odvozuje z terminologie geologické, avšak svou teorii uplatňuje právě spíše v souladu s definicí architektonickou. Z hlediska soudobé hudby však považujeme za účelné spojit hudební tektoniku spíše s termínem užívaným v geologii.<sup>98</sup> Ten odkazuje na vnitřní vrstevnatost struktury, v našem případě hudební tkáně, na celkovou strukturu, rozvoj a vývoj, popř. i deformaci jejích jednotlivých složek. Z pohledu na tektoniku soudobé hudby, je to tedy termín zvolený poměrně přiléhavě. Označení i metodické postupy geologické tektoniky velmi dobře korespondují s obsahem a postupy tektoniky hudební s ohledem na podobu hudebních struktur soudobé hudby, s ohledem na to, jak dnes chceme na tektoniku pohlížet my.

Také Kresánkův spis vyžaduje aktualizaci. Jeho *Tektonika* vychází v roce 1993 (dokončena v roce 1987), tedy v době, kdy je již etablována celá řada směrů a skladebných metod soudobé hudby. O novodobější hudbě (jeho úvahy končí přibližně u druhé vídeňské školy) se zmiňuje jen okrajově. Zdůvodňuje to tím, že novodobá a současná hudba je z hlediska pojednání o věcech tektoniky zatím: „*in statu nascendi*.”<sup>99</sup> Abstrakce od hudby soudobé

---

<sup>98</sup> viz pozn. 17

<sup>99</sup> Kresánek, Jozef: *Tektonika*, Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, Bratislava 1994, str. 9

vede k nazírání na tektoniku z určitého úhlu, který však nereflexuje podobu hudby soudobé. Nevyhovuje jí. Hudební struktury utvářené cca od počátku 20. století tedy staví na často diametrálních rozdílech od struktur hudby dřívější. O nelegitimitě tvrzení, že současná hudba není „...*in statu nascendi*...“ nebylo snad třeba v roce 1987, stejně jako dnes, polemizovat. Souhlasit však nelze ani s Kresánkovým názorem, že se tektonika formuje až s nástupem baroka. Kresánek také nepřímě uvádí, že tektonika je pevně spjata s obdobím hudby tonální, zpravidla obvykle učebnicově schematicky vymezovaným jako období počátku baroka až konce romantismu. Tektonika se však pochopitelně uplatňuje i v hudebních strukturách od tonálního principu organizace abstrahujících, tedy strukturách, které jsou obecně hierarchizovány jinak než vazbami na tonální centrum. Z pozice našeho aktuálního chápání tektoniky, tak jak uvidíme dále v textu, lze s Kresánkem souhlasit do té míry, že tektonika a tonalita spolu souvisí. Nelze však přistoupit na myšlenku, že tektonika se uplatňuje jen a pouze v tonálních strukturách, že jsou to fenomény navzájem se podmiňující. Z našeho úhlu pohledu je tektonika nadřazenou kategorií tonality a tonalita je tak pouze jeden z tektonických principů. Tonalita je organickou součástí tektoniky, stejně jako atonalita či modalita. Tektonika se uplatňuje a projevuje ve všech tónových/hudebních systémech. Konečně okrajově to v samotném úvodu připouští i Kresánek.

Dvacáté století přineslo ve vývoji hudebního jazyka<sup>100</sup>, řadu změn a proměn, které si vyžadují aktualizaci a s ní i dílčí posun pohledu na tektoniku. O některých vlivech jsme již hovořili v úvodní kapitole. Jsou jimi mj. prudká akcelerace dynamiky rozvoje nových metod, technik a skladebných směrů ve 20. století a silný příklon k individualizaci hudební struktury. Dalším výrazným impulsem je

---

<sup>100</sup> resp. vzhledem k rychlosti, různorodosti podoby a divergence některých směrů rozvoje struktury můžeme hovořit o mnoha různých hudebních jazycích



zásadní změna paradigmatu (v hudbě se takto zásadní změna odehrála v rámci celého jejího vývoje jen málokrát) v podobě rozbití tonality. Z hlediska tektoniky nejde ani tolik o odklon<sup>101</sup>, od způsobu organizace tónového materiálu, aplikovaného v hudbě po několik staletí, ale o odklon od systému, který vnitřní síti vztahů (podotkněme, že utvářených především na bázi psychologické), ovlivňoval celkovou podobu, výstavbu a rozvoj struktury, anebo alespoň jejích dílčích složek, a byl tak jako celek, jako celistvý systém, určitou *tektonickou funkcí*.<sup>102</sup> Dalším impulsem pro změnu náhledu na tektoniku je změna dominantní orientace výstavby a strukturace z práce s tónovými výškami (specifický euro-americký model)<sup>103</sup> na práci s časem a barvou. Tento impuls byl umožněn díky emancipaci jednotlivých složek struktury a možnosti nastavení jednotlivých parametrů každé této složky s takovou přesvědčivostí a jemností, že měla každá z nich schopnost podílet se suverénně na formě a formování struktury<sup>104</sup>. Hovořili jsme taky o změně strukturace na základě snahy některých autorů o negaci dosavadních principů strukturace a formování hudební tkáně.

Podnětem pro inovaci chápání tektoniky je také prudký rozvoj věd, ať již exaktních, přírodních či humanitních, který byl nastartován v počátku 20. století. O technologickém rozvoji jsme již hovořili. Pro hudbu je např. velmi klíčový moment možnosti

---

<sup>101</sup> Pochopitelně řeč je o dílčích projevech hudebního myšlení a některých směrech a projevech tvorby

<sup>102</sup> O tektonických funkcích pojednáme jako o celku v dalších kapitolách

<sup>103</sup> V souvislosti s hudbou nelze pochopitelně vymezit oblast jejího výskytu striktně teritoriálně, etnograficky. Obzvláště, jde-li o hudbu využívající určitý princip. Výše určené vymezení platí pochopitelně i pro hudbu vyskytující se prakticky kdekoli po světě za předpokladu, že taková hudba využívá principů evropské „vážné“ hudby. K tomuto problému se ještě dostaneme v souvislosti s pojednáním o tonalitě jako tektonickém principu.

<sup>104</sup> Tento trend ostatně můžeme spatřovat i ve výtvarném umění. Např. v některých dílech Paula Gauguina (Krajina s pávy) či Vasilije Kandinského (Zimní krajina, 1911), ad., můžeme sledovat pokusy s barvou ve smyslu jejího osamostatnění a nezávislosti na tvaru. V týchž invencích, navíc při snaze o narušení neustále se stupňující tendence o realistické zachycení skutečnosti formou rozkladu celkové formy struktury na elementární tvarové substruktury potom můžeme nahlížet např. rané dílo Piccasova (Harlekýn 1909)

zvukového záznamu, vstup principu elektromagnetismu do hudebních procesů atd. Výrazný vliv na utváření struktur a na myšlení skladatelů, následně pochopitelně i na vnímání recipientů má rozvoj psychologie a vnímání. Celkový rozvoj má za následek obecného životního paradigmatu a s ním i změnu estetických postojů, hodnot a orientací. To umožňuje jiné, nové chápání procesu artikulace (hudebních) struktur. V předchozích kapitolách jsme již hovořili o konceptech dynamického pojetí hudební formy (např. u Asafjeva, německých *dynamistů* – Kurth, Mersmann, Blume, v českém prostředí mj. Zich, Hutter, Jiráček, Hlobil ad.) rozpracovanou a transformovanou do nových podob např. v již zmiňovaných příkladech tvorby Johnna Cagea, Karlheinz Stockhausena, Iannis Xenakis a dalších. Se zajímavým konceptem pojetí struktury z hlediska soudobých hudebních struktur, resp. s obecným principem struktury přichází **Ivo Medek** (\*1956). Ve své práci<sup>105</sup> se zamýšlí nad možnou podobou struktury hudební látky po bouřlivém rozvoji hudebních směrů v rámci moderny 50. a 60. let a následné postmoderny v roce přibližně v 70. letech a následujícím období v rámci srovnání s ostatními druhy umění, které přicházejí s návraty (figurativního malířství, archetypů apod.). Konstatuje, že v hudbě jediný obecný společný princip, uplatňující se ve všech typech struktur je *proces* a užití obecného principu procesuality. Poukazuje na to, že percepční cestou je v současné době prakticky nemožné rozlišit struktury, které vznikly přísnou a komplexní organizací tónového materiálu na jedné straně a struktury vzniklé „náhodnými procesy“<sup>106</sup>. 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,

---

<sup>105</sup> Medek, Ivo: *Úvod do procesuality jako komplexní kompoziční metody*. 1. vyd. Janáčková akademie múzických umění, Brno 1998, ISBN 80-85429-37-3.

<sup>106</sup> Ibid, str. 7

obvykle s následným přechodem do jiné kvality, podstaty a formy existence."<sup>107</sup> Procesy lze podle Medka sledovat v libovolné složce struktury na libovolném hierarchickém stupni struktury. Každý z těchto procesů lze zkoumat izolovaně. Proces tvorby je naopak syntézou těchto procesů v jednotlivých substrukturních vrstvách. Medek vidí tento princip jako obecný a využitelný ve všech typech struktur pracujících s rozměrem času. Proces vymezuje v jeho elementární podobě jako *realizaci stálé změny* necyklického charakteru, probíhající v reálném a sledovatelném čase z pohledu příjemce, na určitém elementu struktury, čímž je způsobena také kontinuální proměna informace.<sup>108</sup> Každý proces je následně vymezen *strukturou, vlastnostmi a náležitostí k určité skupině*. Dále potom *kvantitativní* stránkou (délka, počet procesů), *kvalitativní* stránkou (typický rys vývoje procesu v čase a parametrem vztahu mezi předchozím a následujícím stavem procesu) pozměňované hudební struktury a *hierarchickou* stránkou. Strukturou procesu se rozumí jeho tři fáze (fáze inicializační, fáze vlastního působení a desintegrační fáze). Vlastnostmi procesu rozumí Medek jeho délku, poznatelnost, sledovatelnost, očekávatelnost a rovnoměrnost vývoje procesu. Procesy následně třídí dle několika kritérií (tříd). Proces vymezuje dle jeho *charakteru* (procesy vnější a vnitřní); *uzavřenosti*; *celistvosti*; *laminarity a turbulentnosti*<sup>109</sup>; *významnosti* (globální a lokální); *konstruktivnosti, destruktivnosti a neutrality*; *příbuznosti a složenosti*. Dále procesy člení dle jednotlivých složek struktury, tedy procesy *melodické, rytmické, tempové, témbrové, dynamické, procesy nárůstu a poklesu masy zvuku, tvarové procesy*. Specifické postavení v rámci třídění procesů zaujímá dle Medka

---

<sup>107</sup> Ibid, str. 7

<sup>108</sup> Ibid, str. 12

<sup>109</sup> Laminární proces – takový, který svým průběhem neovlivňuje procesy okolní, turbulentní proces je takový, který svým průběhem ovlivňuje okolní procesy

procesy ovlivňující formu struktury, dále meta procesy rozdělené dle jejich *uplatnění ve sféře hudby a mimo tento prostor*.

Z Medkova pojetí je tedy zřejmý dynamický pohled na strukturu aplikovanou na všechny její složky. S tímto přístupem se v rámci nazírání tektoniky z hlediska soudobých hudebních struktur ztotožňujeme.

Zatímco většina autorů fenoménem tektoniky se zabývající (v našem prostředí již mnohokrát zmiňovaní Janeček, Risinger, Volek, Piňos či Kresánek a další) vidí tektoniku povětšinou jako otázku organizace makrostruktury. Jako další důvod pro aktualizaci vidíme potřebu nazírat soudobou hudbu z hlediska komplexního, tedy z hlediska organizace struktury na všech jejích úrovních, zejména potom z hlediska organizace na úrovni mikro- a mesostruktury. Z hlediska strukturačního nahlíží v českém kontextu již zmiňovaní autoři Janeček, Kresánek, Risinger na tektoniku jako na proces, utvářený vztahy mezi substrukturami v podobě syntetických útvarů (bloky, tektonické útvary, myšlenky, tvary apod.). Ať je terminologie jakákoli, vždy jde o hierarchizovaný, syntetický průřez všemi složkami struktury v rámci určitého časového vymezení s jednotným mikroparadigmatem. Např. Kresánek hovoří tom, že tektonika řeší samotnou horizontální tvarovost. Tvar potom vidí jako komplex složený z tónů a elementů (vlastností daného tvaru), který je „*ohraničený a je znovupoznatelný*“. Ve srovnání např. se Stockhausenovými *momenty* či některými strukturami např. spektralistů je však takové vymezení poněkud nedostatečné. Na druhu stranu je třeba připustit, že pokusy o uplatnění postupů aplikovaných při analýze soudobé hudby na hudbu dřívější, by byly anachronismem a působily by pravděpodobně poněkud nonsensuálně. Dlužno však říci, že ačkoli z dnešního pohledu vnímal Kresánek tektoniku poněkud odlišným pohledem, než jak ji

chceme vnímat my (resp. vnímal ji ve významově poněkud užším kontextu), přicházel jistě do kontaktu s tolika podněty soudobé hudby, které toto vidění tektoniky podněcovaly a vyžadovaly, že je mohl v rámci svého díla alespoň částečně zmínit, reflektovat či je dokonce vhodným způsobem zahrnout do své teorie.

Uvažování o blocích (nejen Janečkových) v hudební struktuře a jejich spájení není samozřejmě cizí ani hudbě soudobé. Ovšem řada ze soudobých struktur je tímto kritériem nepostižitelná. Osamostatnění složek, parametrů<sup>110</sup> a jiných elementů hudební struktury se změnou paradigmatu cca po roce 1900 a posílení jejich schopnosti strukturace zvukové, resp. hudební tkáně, tak jak jsme je popsali již v první kapitole a budeme poznávat i dále, přinesla zásadní proměny její struktury. Zatímco v dřívější hudbě dominovaly určitým, zpravidla větším, úsekům (blokům<sup>111</sup>) pouze některé složky (nejčastěji tónová výška a délka), nadto navíc téměř vždy zastřešené harmonií<sup>112</sup>, která byla jedním z klíčových faktorů podílejících se na tvorbě tématu a tematistického přístupu, vykazují některé projevy soudobé hudby zcela odlišný charakter strukturace a výstavby. Princip proporčnosti a tematismu je pro řadu soudobých struktur pomyslný Rubikon, který byl překročen. Tematismus je nahrazován dynamismem, proporčnost j individualizací substruktur a z nich vyplývajících tvarových i proporčních podob a vztahů. Jde v nich spíše o kontinuální<sup>113</sup> pásmo, ve kterém se střídá vůdčí úloha složek

---

<sup>110</sup> Odkazujeme se zde na studii Tichý, Vladimír: *Parametry hudební struktury jako předmět zkoumání hudební teorie* in K aktuálním otázkám hudební teorie, Praha, NAMU, 2000

<sup>111</sup> termín Karla Janečka viz výše

<sup>112</sup> Víme, že se zde dopouštíme zkrácení a abstrahujeme například od hudby před rokem cca 1570. Pro názornost a pochopení úvahy však toto vymezení postačí. Ostatně stejný názor zastává již mnoho desetiletí před námi muzikolog Jaroslav Volek. K této problematice se dostaneme v souvislosti s jeho termínem zodpovědná vazba, již jsme již dotkli ve druhé kapitole a již se budeme věnovat podrobně v kapitole zabývající se analytickými prostředky v rámci tektoniky.

<sup>113</sup> Kontinuální ne ve smyslu nondiskrétních úseků hudebního toku, ale ne bloková strukturace

(vrstev) jednotlivých struktur a elementů, popř. jejich mikrostrukturálních syntetických komplexů, podílejících se na výstavbě struktury často velmi rovnoměrně. Důležitým faktorem je zde strukturační střídání složek, elementů a mikrostrukturálních syntetických komplexů v krátkých, z hlediska plynutí hudebního času iracionálních<sup>114</sup> jednotkách. Z tohoto hlediska by snaha rozdělovat takovou strukturu do tradičně<sup>115</sup> pojímaných bloků postrádalo logického smyslu a bylo by uměle vytvořeným rastrem, nevypovídajícím v zásadě nic o podobě analyzované struktury. Pro zjednodušení představy si můžeme tuto strukturaci představit jako srovnání cihlové zdi, postavené z nestejně velkých a nestejně barevných cihel (tato představa by odpovídala dřívější hudbě) a zdi např. z betonu (tato představa by odpovídala soudobé hudbě). Taková strukturace některých projevů soudobé hudby je zapříčiněna již zmíněným osamostatněním složek, parametrů a elementů struktury a jejich intenzifikací.<sup>116</sup> Podíl všech složek (či jejich komplexů) na utváření struktury již není nezbytnou podmínkou. Vytrácí se také úloha harmonie (samozřejmě ne všude) a vytrácí se dokonce potřeba rovnoměrného podílu všech čtyř základních parametrů tónu<sup>117</sup> na tvorbě základních stavebních vrstev a elementů struktury. V důsledku nárůstu technických a technologických prostředků dochází k iracionalizaci<sup>118</sup> poměrů i hodnot jednotlivých elementů struktury (též i jejich syntéz) a vztahů mezi nimi. Tím však nemá být řečeno, že hudební tok není možné nikterak členit. Jistě to možné je, jen je třeba pokusit se o

---

<sup>114</sup> Ve smyslu příbuznosti s matematickým termínem iracionální číslo. V matematice je iracionální číslo každé takové, které nelze vyjádřit jako podíl dvou celých.

<sup>115</sup> Ve smyslu např. Janečkova či Volkova pojetí

<sup>116</sup> Užíváme tohoto termínu v souladu s pojetím Jarmily Doubravové, která tento termín používá pro rozměr časový, ve smyslu zahušťování a komplikace struktury. Doubravová, Jarmila: *Čas struktury, struktura času* in Hudební věda 1976, č. 2., Praha, 1976. Máme zde na mysli maximalizaci možností působení konkrétní složky, což může mít (a často má) za následek celkovou komplikaci struktury a její recepci.

<sup>117</sup> Tedy základní vlastnosti výška, síla, délka a barva

<sup>118</sup> Opět ve výše naznačeném významu

to jiným způsobem, než jsme byli doposud zvyklí. Do bloků lze členit projevy a podobu jednotlivých složek (vrstev) struktury. Při vertikálním průřezu strukturou se však tyto bloky navzájem nejrůznějším způsobem překrývají či naopak míjejí, nejsou často shodně ohraničitelné tak, aby nedošlo k narušení jiného bloku. Soudobé, často silně individualizované, neřádka otevřené a restringované struktury, nás tak přesvědčují o tom, že z hlediska tektonické strukturace je třeba jít ještě hlouběji, na detailnější úroveň než je tvarové chápání substruktur. S emancipací jednotlivých složek struktury a jejich schopností samostatně strukturovat hudební tkáň a podílet se i na tvorbě formy a formování samotném, vnímáme podobu tektoniky soudobých struktur spíše jako otázku jednotlivých vrstev<sup>119</sup> struktury, jako kontinuální souhru mezi těmito vrstvami, s jejich střídavou důležitostí, určenou přítomností prvků vnášejících do struktury hudební dění a strukturační impulsy. S trochou nadsázky si můžeme takovou situaci představit jako strukturační polyfonii, jako např. strukturační expozici fugy, kdy je nositelem tématu vždy některý z hlasů, tedy některá z vrstev celkové struktury. U této podoby tektoniky a strukturace se ještě zastavíme později v souvislosti s tektonickými analytickými nástroji/prostředky. Potřeba aktualizace tektoniky z výše uvedených důvodů nás vede k tomu, abychom na tomto místě definovali to, co máme pod pojmem tektonika v současném nazírání na hudební strukturu na mysli.

---

<sup>119</sup> Ve smyslu složek a parametrů tuto strukturu tvořící (tónové výšky, časová složka, barevná složka atd.)

## 5. Struktura a funkce v hudbě

V našich úvahách se to přímo hemží slovem struktura, substruktura, strukturační apod. Považujeme proto za potřebné vymezit naše chápání struktury. Protože strukturu nechápeme jako pouhou sumu elementů v rámci určitého časového pásma, určitou situační konstelaci, ale jako systém elementů provázaný vnitřními vazbami utvořených na základě funkčních vztahů, považujeme za potřebné objasnit také termín funkce.

To, že hudba může plnit určitou funkci, není nikterak nový a neznámý fakt. Distinkce na hudbu *funkční* (hudbu pro určitý účel, hudbu užitkovou) a *absolutní* (hudebně svébytnou) je standardně užívaným kritériem již mnoho desetiletí. Od dob Hugo Riemanna (1849-1919) známe také *funkce harmonické*, Karel Janeček (1903-1974) zavádí o cca šedesát let později pojem *tektonické funkční typy hudby*. Riemannovo označení přináší do hudebně teoretického uvažování nový impuls. Na jeho základě je možné přesněji označit vztahy, které provazují hudební struktury, zejména struktury hudby tonální, a příslušnou strukturu také hierarchizovat.

Každá hudební struktura, má-li fungovat jako určitý systém, jako skladba, vytváří vnitřní vazby. Ty jsou specifikovány **funkcí** jednotlivých segmentů této struktury. Nejde pochopitelně pouze o funkci harmonickou či formovou. Jde o **funkci obecně tektonickou**. Na základě těchto vazeb je následně vytvářen systém, který je schopen nést svébytný hudební význam. Je jistě v pořádku, když posluchač odmítne skladbu či hudbu s tím, že „se mu nelíbí“. Je ovšem otázkou, zda by ji odmítl stejně, pokud dané strukturu porozuměl. Podobnou otázku řešil již počátkem 20. století Arnold Schönberg: „*Někteří lidé říkají, že se jim moje hudba nelíbí. Ale vždyť jí nerozumějí! Teprve tehdy, když jí porozumějí, mohou*



*řici, zda se jim líbí nebo ne.*" <sup>120</sup> Zůstává tedy otázkou, zdali by recipient odmítl skladbu jako celek, kdyby chápal danou strukturu jako komunikační sdělení s určitým hudebním významem<sup>121</sup>. To znamená, pokud by byl schopen rozeznat podobu a funkci, popř. význam, jednotlivých segmentů struktur(y) a propojovat je do souvislostí tak, aby takto vzniklý výsledný obraz odkryl celkový systém struktury, provázaný vnitřními vztahy, schopný nést vlastní hudební význam.

Z hlediska strukturace se **hudební** struktura (v jakékoli zatím známé podobě) vyznačuje **závislostí** na určitém **řádu**, návazností na určitý řád. I v případě skladebných technik založených na principu užití náhody je tomu alespoň na nejnižší či naopak nejvyšší hierarchické úrovni tak. Funkcí řádu v hudebním díle je vytvoření určitých pravidel a práce s nimi. Řád může být v kompozici jak zřejmý, tak skrytý. Při rozpoznatelnosti řádu se v ní můžeme lépe orientovat, můžeme nastupující prvky očekávat nebo můžeme z řádu záměrně vybočit. Řád může být vytvořen intuitivně, nebo organizovaně, plánovaně, s určením řádotvorných prvků před vlastní kompozicí díla. Mezi těmito póly pak existuje řada poloh, využívajících kombinaci obou přístupů. Má-li být skladba skladbou, máme-li ji tak vnímat, je třeba, aby byla vnímána jako organický celek utužený vnitřními i vnějšími vztahy. Musí „držet pohromadě“. Hudební skladba má určitou organizaci, vnitřní strukturu, která je často vázána na určitou hierarchii. Tato vnitřní struktura je tvořena *funkčními* vztahy mezi elementy na všech hierarchických úrovních, elementy různé povahy působících na všech úrovních kompozičního procesu a všech úrovních dané hudební struktury. Hudební struktura se v případě skladby chová jako systém.

---

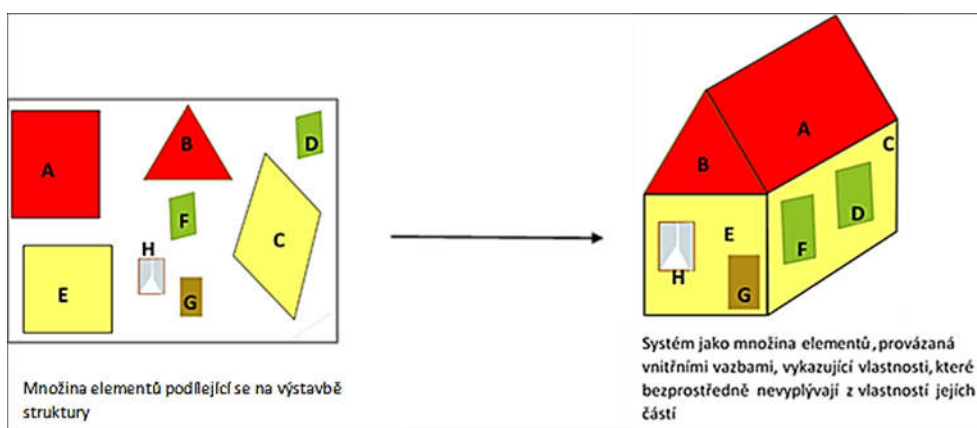
<sup>120</sup> Schönberg, Arnold: *Harmonielehre*, 7. vyd., Leipzig, Universal Edition, 1966, ISBN 978-3-7024-0029-3

<sup>121</sup> K otázce významu v hudbě se dostaneme v pozdějších kapitolách.

Takto tedy chápeme hudební strukturu z našeho úhlu pohledu. Opřeme se při tom o teze rakouského biologa, filosofa a jednoho ze zakladatelů *Obecné teorie systémů* (1968)<sup>122</sup> **Karla Ludwiga von Bertalanffyho** (1901 – 1972), která říká, že systém je množina elementů, které jsou vázány mezi sebou. Interakce mezi částmi jsou pro vlastnosti celku velmi důležité, a že **celek může vykazovat vlastnosti, které bezprostředně nevyplývají z vlastností jeho částí.**

Uvedme si nyní, pro ověření této teorie dva příklady. První poněkud humorný, přesto, věříme, dobře dokládající daný princip.

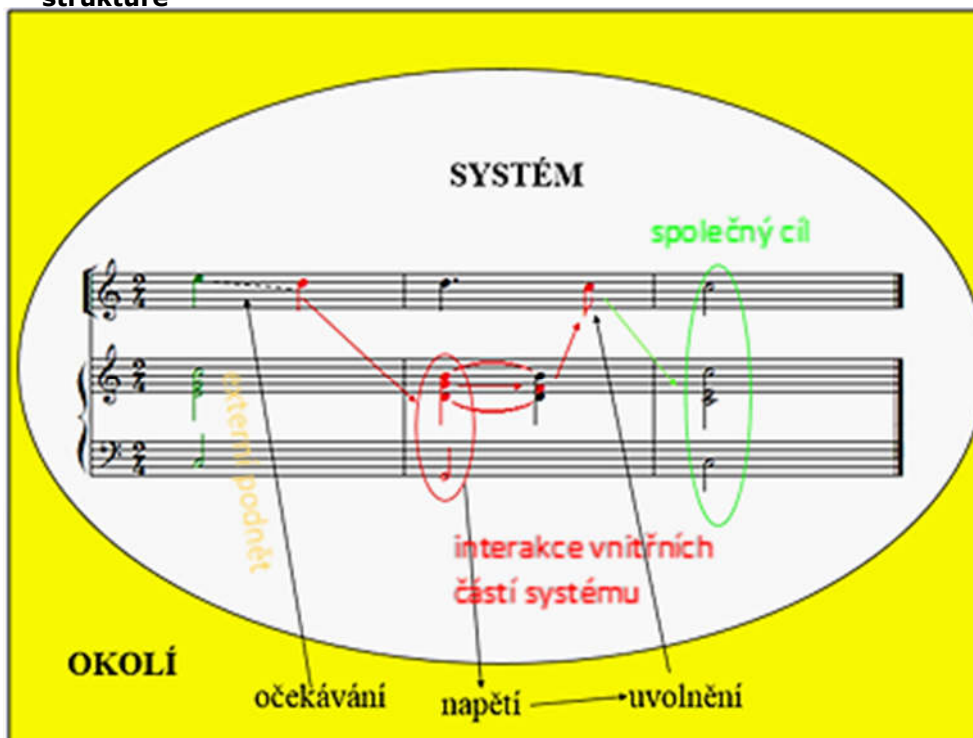
**Obr. č. 1 – příklad k Bertalanffyho teorii systémů**



Celek je tedy **něčím víc**, než pouhou sumou částí. Systém je množina vzájemně propojených komponent, které na sebe vzájemně působí (spolupůsobí) směrem ke společnému cíli. Je to ohraničený objekt schopný reagovat na externí podněty. V průběhu této reakce vzájemně reagují vnitřní části systému a vzniká tím vnitřní i vnější efekt.

<sup>122</sup> Bertalanffy, Karl Ludwig: *General System theory: Foundations, Development, Applications*, New York: George Braziller, 1968, ISBN 0-8076-0453-4

Obr. č. 2 – příklad aplikace Bertalanffyho teorie systémů v hudební struktuře



Jak vidíme z tezí obecné teorie systémů, nalezení **vnitřních vazeb** je základním předpokladem pochopení fungování *struktury jako systému*. Struktura tím získá novou, vyšší kvalitu a smysl, funkci. V případě hudby se tím daná struktura vyděluje z obecného *zvukového proudu*<sup>123</sup> a percipient ji tak může vnímat/chápat jako strukturu **hudební**, jako skladbu.

S obecnou teorií systémů nalézáme ještě další společný prvek. Bertalanffy hovoří také o **celistvosti** či **soudržnosti** systému. Tu podle něj ovlivňují tzv. **odstředivé a dostředivé síly**. V našem případě můžeme hovořit o soudržnosti či celistvosti hudební struktury, kompozice. Pro popis hudební struktury můžeme použít termíny navržené Karlem Janečkem „*souhra kontrastů a scelovacích prostředků*“<sup>124</sup>. **Kontrasty působí odstředivými silami, scelovací prostředky dostředivými**. Je tedy zřejmé, že to, co zajišťuje interakci mezi jednotlivými částmi

<sup>123</sup> Janeček, Karel: Tektonika, str. 11

<sup>124</sup> Ibid., str. 219

hudební struktury ve prospěch jejího fungování jako systému, jsou právě scelovací prostředky<sup>125</sup>.

Z hlediska teorie systémů rozlišujeme dva druhy systémů:

**Deterministický systém** - jestliže lze chování systému úplně popsat jako množinu uspořádaných dvojic příčin a následků. Jestliže tedy určité příčině odpovídá vždy stejný následek, považujeme takový systém za deterministický. U deterministického systému je příčina podmínkou nutnou i postačující k určení následku. Za struktury deterministického systému bychom mohli označit například většinu tonální hudby na úrovni mikro-, někdy také mesostruktury, částečně také např. hudební struktury zejména provinčních, standardizovaných skladatelů období klasicismu, dále řadu drobnějších forem apod.

Druhým systémem, do kterého budeme, při předpokladu existence různých forem řádu, zahrnovat zejména hudbu od druhé třetiny 19. století a zejména potom podstatnou část (většinu) hudebních struktur 20. a 21. století, je **systém stochastický**. Je to opak deterministického systému. Jedné příčině může odpovídat i několik různých následků (s různými pravděpodobnostmi).

Jako jednoduchý příklad deterministického systému aplikovanou na hudební strukturu můžeme opět uvést následující ukázky:

**Obr. č. 3: příklad deterministického systému v hudební struktuře<sup>126</sup>**



<sup>125</sup> K otázce scelovacích prostředků se vrátíme v 10. kapitole této práce

<sup>126</sup> Viz rovněž ukázku č. 1 na přiloženém CD

nebo

**Obr. č. 4 – vstupní téma z přede hry k opeře Tristan a Isolda Richarda Wagnera – příklad deterministického systému**



Příčina je zde jen nutnou, nikoli postačující podmínkou pro určení následku. Stochastické chování vykazují i deterministické systémy, u kterých působí velké množství příčin, přičemž některé z nich neznáme nebo neumíme měřit.

Výše jsme tedy naznačili naše chápání struktury a v této podobě jej také budeme užívat i v našich následujících úvahách. Termínem **strukturace** máme na mysli proces vzniku struktury z obecné zvukové či hudební tkáně, z obecně zvukového či tónového materiálu. Termínem **substruktura** rozumíme dílčí část struktury, která vytváří samostatný dílčí systém, je pro ni charakteristické její vlastní mikroparadigma. Mohli bychom takový stav označit také jako *strukturu* a celek utvořený z několika takových struktur (pro evropskou hudbu je tato podoba strukturace typická) označit jako **metastrukturu**.

## **6. Definice tektoniky**

V předchozích kapitolách jsme se dotkli několika zásadních monografií zabývajících se tektonikou (Janeček, Kresánek, Risinger), uvedli jsme mnoho koncepcí a principů, domácích i zahraničních, které tektoniku formují, mají na ni vliv, obohacují ji

či se jí alespoň dílčím způsobem dotýkají. V žádném z doposud pojednávaném spisu, konceptu či metodě jsme však nenarazili na přímou definici tektoniky jako takové. V dosud systematicky asi nejkomplexnější monografii, totiž Janečkově *Tektonice*<sup>127</sup>, najdeme jen dílčí vyjádření toho, co se tektonikou skutečně myslí: „[...] *Neboť tato nauka se nezabývá žádnými formovými schémata, nepojednává o tom, jaké části skladby následují za sebou, ale o tom, jak jeden druh hudby podmiňuje druhý, o vnitřních vztazích mezi hudebními myšlenkami i celými částmi skladeb. [...] Proč se určité téma posluchači vstípi, proč práce s ním v určité fázi skladby musí probíhat tak a ne jinak a proč si tato práce žádá docela určitý průběh hudebního proudu...*“<sup>128</sup> A dále potom: „[...] *Co nemohlo být dořečeno v základních disciplínách, přesouvá se do nauky o skladbě. Je to nadstavba základních tematických nauk. V ní pak přísluší obecná problematika, jež se týká detailního i celkového rozvrhu skladeb a jejich časového průběhu, nauce o stavbě skladeb tedy tektonice. [...] Odhady únosnosti nápadů a myšlenek, rozhodování o vhodných scelovacích prostředcích, vyhledávání vhodných míst pro účinné uplatnění kontrastů...*“<sup>129</sup> Ani u Kresánka<sup>130</sup> nejsme na tom s podrobnější definicí o mnoho lépe: „... *tektonika zkoumá hierarchický pořádek v časovém uspořádání. Zdaleka však nejde pouze o časové míry, tektonika především řeší samotnou horizontální tvarovost...*“ a dále ještě „*Tektonika se především zabývá uspořádáním hudebního organismu v čase.*“<sup>131</sup>

Samotní autoři by mohli samozřejmě namítnout, že tektoniku definují zmíněné monografie jako celek, ve svém celkovém úhrnu, že tedy samotné monografie jsou definicí

<sup>127</sup> Janeček, Karel: *Tektonika. Nauka o stavbě skladeb*, Praha, Supraphon, 1968 ISBN 02-097-68

<sup>128</sup> Janeček, Karel: *Tektonika. Nauka o stavbě skladeb*, Praha, Supraphon, 1968 ISBN 02-097-68, předmluva

<sup>129</sup> Ibid

<sup>130</sup> Kresánek, Jozef: *Tektonika*, Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, Bratislava 1994

<sup>131</sup> Ibid str. 60,

tektoniky. Proti takovému pojetí jistě nelze nic namítat. Přesto máme za to, že pro vstup do problematiky a obecné vymezení pracovního pole je takové definice zapotřebí. Navíc, jak jsme mohli sledovat, řada autorů vnímá pod tektonikou trochu odlišné principy a jevy, řada autorů vnímá tento fenomén různým pohledem.

Tektonika, protože je pochopitelně velmi úzce spojena se strukturou a její podobou, reaguje na vývoj struktury, mnohdy jej vlastně předznamenává a určuje, proměňuje způsoby strukturace (hudební) tkáně, reaguje na vývoj v hudebním myšlení, a to napříč historickými obdobími, etniky, esteticko-filosofickými koncepcemi, žánry et cetera, je tedy veskrze otevřeným a živým procesem, jehož podobu, prostředky, způsoby i celkové pojetí je třeba průběžně aktualizovat v závislosti na schopnosti teoretické reflexe tektoniky odrážet její skutečnou podobu, její skutečné fungování a smysl. Z těchto důvodů cítíme potřebu tektoniku definovat<sup>132</sup>, či se alespoň o tuto definici pokusit, pochopitelně bez ambice na úplnost takové definice. Jak jsme již poznamenali – jde o otevřený proces, živý organismus, který nelze popsat ničím jiným než existencí a projevy tohoto samotného organismu<sup>133</sup>. Každá bytí sebedokonalejší definice tak bude pouze dílčím, více či méně dokonalým a 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. Podobně jako Karel Janeček či Jozef Kresánek definujeme tektonika z hlediska **tvaru a funkce**. Jisté novum bude

---

<sup>132</sup> Definovat a aktualizovat oproti dříve exponovaným názorům na tektoniku (zejména v monografiích K. Janečka, J. Kresánka a K. Risingera), mj. v souvislosti s dalšími uvedenými náhledy na tektoniku a koncepty tektonikou se zabývajícíchmi.

<sup>133</sup> Na podobnou problematiku jsme narazili již v kapitole komplexní analýza v úvodu této práce, při řešení otázky definice hudby, což je pochopitelně úkol ještě o mnoho složitější, avšak podobně neřešitelný.

potom její vymezení coby **dynamického strukturačního** procesu.

### **Vymezení obecné**

(Hudební) tektonikou rozumíme dynamický<sup>134</sup> proces výstavby a artikulace (hudební) struktury, podobu, průběh a uspořádání tohoto procesu v čase a zvukovém prostoru. Tektonika dále vytváří a specifikuje prostředky výstavby, strukturace 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.

### **Vymezení strukturační**

Hudební tkáň tektonika neartikuluje pochopitelně pouze jako celek. Tektonika zkoumá vždy konkrétní, individuální podobu hudebního toku v jeho dílčích úsecích, plochách a vrstvách, v libovolném časovém průřezu a rozsahu. Vnitřní uspořádání hudebního proudu nenazírá primárně z hlediska členění na vyšší, dle principu imanentní strukturní významovosti syntetizované a hierarchizované celky, ale z hlediska jednotlivých bloků či detailněji dokonce vrstev struktury (v závislosti na celkovém paradigmatu struktury) s ohledem na jejich důležitost pro proces vývoje a strukturace tkáně, obecně potom s ohledem na jejich důležitost z hlediska nositele hudebního dění ve skladbě. Předmětem zkoumání tektoniky je rovněž vztah dílčích hudebních ploch k celku hudební struktury stejně jako vztah mezi těmito plochami navzájem, jejich uspořádání a účinek ve struktuře.

### **Vymezení systematické**

Tektoniku jako vlastní dynamický proces strukturace hudební tkáně zkoumá stejnojmenná hudebně vědná, v užším slova smyslu hudebně teoretická disciplína, řadící se k rodině

---

<sup>134</sup> Ve smyslu pohybu, procesuality, nikoli dynamický ve smyslu hlasitosti či intenzity



nauk<sup>135</sup> o skladbě. V rámci pole svého zájmu tektonika tento dynamický proces strukturace vytváří, analyzuje a reflektuje, získané poznatky syntetizuje, zobecňuje na úroveň principů a systematizuje je. Nejužší vztah zaujímá tektonika k nauce o hudebních formách.<sup>136</sup> 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 nástrojem (obecným principem) k vytvoření funkčního systému z obecného, v užší specifikaci např. hudebního materiálu z obecné (hudební) tkáně. Tento systém je vytvářen dynamickou strukturací (hudební) tkáně prostřednictvím tektonických principů a prostředků. Svým působením (strukturací) vnáší tektonika do jí artikulované látky hierarchii, vycházející z funkce jednotlivých substruktur (např. gradace, degradace, scelující či rozrušující funkce ad). Podoba funkce, resp. její úloha a rozsah je dána konkrétní podobou dílčích tektonických substruktur v závislosti na principu jejich utváření a interakce ve vymezeném prostředí resp. kontextu. Jako nástroj (obecný princip) je tektonika pochopitelně současně sama také systémem.

### **Vymezení tvarové - introdukce**

Při snaze vymezit tektoniku z pohledu tvarového se ocitáme před nelehkým úkolem. Zvláště, chceme-li se o to pokusit v souvislosti s aktualizací náhledu na tektoniku se zřetelem na soudobé struktury. Vzhledem k vysoké míře individualizace, specifickému způsobu utváření z hlediska prostředků i materiálu je velmi obtížné stanovit nějakou jednotnou definici. Řada struktur navíc dospěla ke konceptu otevřeného tvaru mnohdy z tohoto úhlu

---

<sup>135</sup> Mj. např. harmonie, kontrapunkt, hudební formy a druhy apod.

<sup>136</sup> O vztahu hudební formy a tektoniky budeme ještě hovořit později.

pohledu znesnadňujícím zapojením prvků náhodnosti. Zejména směry reflektující darmstadtskou školu potom tíhnou 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 nebude 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 bude také třeba vycházet z analýzy auditivní (recepční) i nonauditivní (např. grafické, slovní ad.), tedy z jejich kombinace, komparace a prolnutí. Při rekognici a analýzách tvarů v soudobých hudebních strukturách se budeme opírat také o poznatky a metody z psychologie, zejména psychologie tvarové (gestalt psychologie) a teorie rozpoznávání (zejména metoda transpozice)<sup>137</sup>

### **Vymezení tvarové**

Tektonika tvaruje (hudební) strukturu na základě tektonických principů. Tektonický princip a jeho konkretizace v podobě tektonického prostředku jsou tím, co dodává dílčím substrukturám jejich jedinečný a specifický tvar. Zároveň je tím vymezena také jejich tektonická funkce. Zásadní pro rekognici tvaru je primární komunikační nosič.<sup>138</sup> Velmi obecně lze potom říci, že tvar substruktury je vymezen 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.

---

<sup>137</sup> Více o gestalt psychologii a metodách rozpoznávání v 9. kapitole této práce

<sup>138</sup> Primární komunikační nosiči vymežíme samostatně v 12. kapitole

## Meta vymezení

Tektonika je fenomén, uplatňující se v hudbě od počátku jejího vzniku, tvůrci (hudebních) struktur (latentně) cítěný a užívaný od počátku tvorby, systematicky však podchycený a reflektovaný až v průběhu 20. století. Je to metastrukturační princip, který lze uplatnit nejen na hudební struktury ale de facto na libovolnou strukturu, 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 paradigmatickým, recepčním motivem, historickým, etnologickým, psychologickým, filosofickým, 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 prvkem resp. principem struktury, ale svou vlastní reflexí také specifickým kódem, kterým lze strukturu přesvědčivě popsat a převést ji tak jako celek, při zachování procesuality do jiného kódu, než je kód zvukový či úžeji tónový.

## 7. Vztah tektoniky a hudební formy

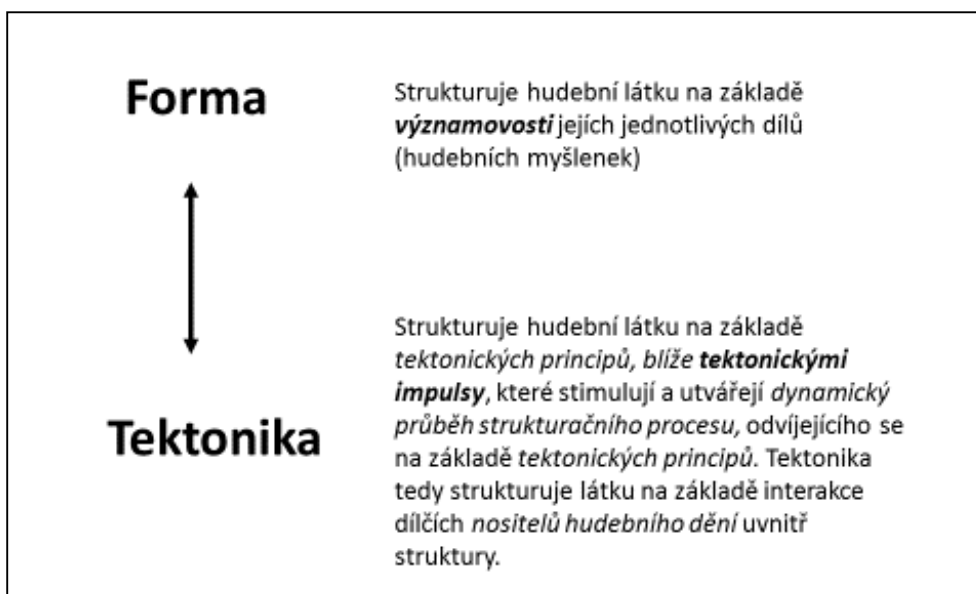
Protože v souvislosti s tektonikou neustále hovoříme o strukturaci a artikulaci struktury, a jejím dílčím vnitřním členění, napadá nás otázka relace mezi hudební formou a tektonikou. Tektonika a hudební forma nejsou ostře protikladné, nerozporují se. Jejich vztah je naopak těsný – vzájemně se částečně prolínají, ovlivňují. Jsou ve vztahu příbuzném.

Při velmi hrubé a zjednodušující distinkci bychom mohli říci, že hudební forma přináší *statickou strukturaci* (a reflexi) hudební struktury, zejména na úrovni meso- a makrostruktury. Tektonika přináší detailnější, *dynamickou strukturaci* na všech úrovních

struktury, v libovolně orientovaném (horizontálně či vertikálně) a délkově ohraničeném průřezu. Rozdíl mezi oběma přístupy je potom zejména v hledisku samotné strukturace. Hudební forma strukturuje hudební tkáň na základě hudebních myšlenek, tedy na základě imanentní *významovosti* jednotlivých dílů struktury, pochopitelně v jejich interakci s celkem. Tektonika strukturuje hudební látku na základě *tektonických principů*, blíže potom *tektonickými impulsy*, které stimulují a utvářejí *dynamický průběh strukturačního procesu* odvíjejícího se na základě *tektonických principů*. Tektonika tedy strukturuje látku na základě interakce dílčích *nositelů hudebního dění* uvnitř struktury.

Schematicky bychom to mohli znázornit asi takto:

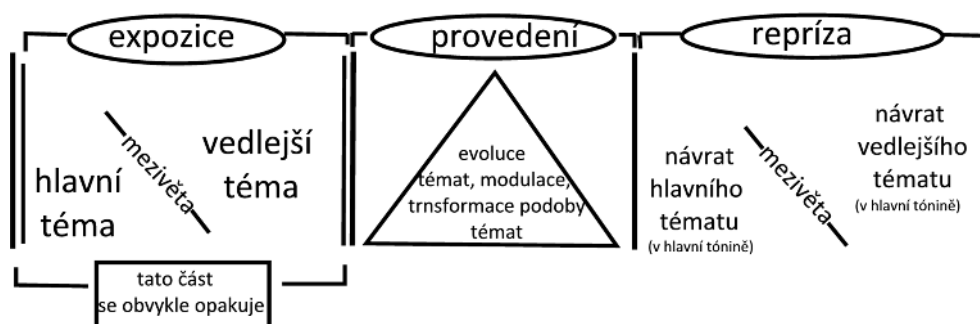
**Obr č.5: Vztah hudební formy a tektoniky**



Základní rozdíl mezi tektonikou a formou můžeme pochopit i z následujících lapidárních schémat. První je zjednodušené základní schéma sonátové formy větné z hlediska formy, druhé z nich je totéž schéma z hlediska tektonického průběhu ve složce harmonické:

**Obr. č. 6:**

Schéma základní podoby sonátové formy větné



**Obr. č. 7: Schéma základního tektonického průběhu ve složce harmonické u sonátové formy větné**



Zastavme se v této souvislosti u podoby hudební myšlenky a u toho, co se hudební myšlenkou vlastně rozumí. V českém prostředí narážíme na dva zásadní koncepty, které zaujímají zdánlivě divergentní pozice. Sledovat je můžeme v nepřímé diskusi dvou teoretiků – Karla Janečka a Jaroslava Volka. Jak jsme již uvedli, Janeček rozlišuje ve svém spisu hudební myšlenku *přímou* (zvukový proud aby byl hudbou, musí být nositelem *hudebních myšlenek* a musí se v něm projevovat *hudební myšlení*<sup>139</sup>. *Přímé hudební myšlenky* působí bezprostředně svým zvukovým vybavením a rozmístěním zvuků v čase<sup>140</sup>) a hudební myšlenku *relační* (myšlenky vztahové). Relací myšlenky jsou dle Janečka

<sup>139</sup> Janeček, Karel. Tektonika: nauka o stavbě skladeb, str. 33

<sup>140</sup> Ibid., str. 68

jiné myšlenky než myšlenky přímé. Takové, které v hudbě spolupůsobí. *Přímé* myšlenky dělí podle kritérií, jimiž jsou: *časový rozměr* (myšlenky drobné, krátké, dlouhé), *složitost* (jednoduché, členěné, vrstvené, členěně vrstvené · a vrstveně členěné), *závažnost* (doplňkové, podružné, méně či více závažné: motiv - téma), *hierarchické kategorie* (přímé, relační a syntetické), *způsob vyjádření* myšlenky (melodické, rytmické, harmonické, polyfonické, instrumentační, tonální, metrické, dynamické, formové, stylizační, tektonické apod.). Spolupůsobící myšlenky *relační* jsou určitými metamyšlenkami vyplývajícími, podle Janečka, ze vztahovosti, mohli bychom říci interakce, dvou či více myšlenek *přímých*. Z určitého úhlu pohledu bychom mohli s Janečkem polemizovat, za jakých okolností (a zda vůbec), mohou takové *relační myšlenky* (z kontextu jeho spisu vyplývá, že jde o hudební podobu takových myšlenek) vzniknout. Je-li recipient schopen upřít během recepcce svou pozornost na vznik relační myšlenky, potom zjevně není schopen plnohodnotně sledovat a recipovat průběh původní struktury. Jednoduše to není dost dobře možné z důvodu mentálních kapacit a zároveň z důvodu známého estetickopsychologického, subjekt-objektového vztahu *figura-pozadí*. Při něm se předmětu zájmu subjektu - původní přímé myšlenky (z *figury*), stává *pozadí*. Pozornost subjektu se tak upírá k jinému objektu a původní objekt, pokud je vědomě vnímán, je upozaděn, potlačen, z hlediska percepcce ztrácí svůj původní význam. Pokud se tyto relační myšlenky utváří v mysli posluchače až v rámci apercepcce<sup>141</sup>, tedy ex post, znamená to, že nemohou,

---

<sup>141</sup> Ucelený pohled na tyto tři termíny (procesy) vyložil muzikolog Ivan Poledňák (1931 – 2009) v monografii Poledňák, Ivan: ABC: Stručný slovník hudební psychologie, Supraphon, Praha 1984 (str. 23-35, 266-271, 333-341). Přidržíme se jeho taxonomie a pro dokreslení celistvosti obrazu těchto procesů, uijeme i jiných, k tomu vhodných definic. Percepcce je „...vstupní část složitěho psychického procesu odrazu reality. Jako českého aekvivalentu slova „percepcce“ se používá termínů „vnímání“ nebo „čítí“. (str. 266). Při procesu percepcce dochází k aktivnímu zpracování senzorického (tedy i hudebního) sdělení prostřednictvím smyslového orgánu. Percepcce tedy představuje biologický potenciál při přijímání hudby jeho vnímatelem. Recepcce je „...posluchačský přístup k hudbě.“ (str. 333) Recepci chápeme

stejně jako při recepci na základě vztahu figura-pozadí, ve struktuře spolupůsobit v reálném čase. *Přímé i relační* myšlenky se podle Janečka spojují v myšlenky syntetické a v rámci hudebního proudu vytvářejí určité *bloky*. Zásadní však pro koncept Janečkovy hudební myšlenky je jeho názor, že: „*Každá hudební myšlenka je v poslední instanci vyjádřitelná jedině konkrétním zvukovým proudem.*“<sup>142</sup> Naproti tomu Jaroslav Volek tvrdí, že hudební myšlenka se stává hudební myšlenkou (ultrastrukturou odvozenou od struktury znějící hudby) ve vědomí posluchače.<sup>143</sup> Tedy de facto vše, co posluchač považuje za hudbu, je hudbou. Podmínka zvukového vyjádření takové myšlenky není pro Volka podstatná.

V našich dalších tektonických úvahách budeme dále pracovat s vlastním konceptem tektonického schématu, který bude vycházet z funkce hudební struktury, jako komunikačního jazyka *sui generis*.

---

jako celkový příjem hudby v lidské psychice. Doplňme o další pohled (Hrbáček): „...vlastní recepcce (textu) začíná až jeho percepcí zrakem nebo sluchem (popř. hmatem pomocí slepeckého písma) a téměř současně s tím jeho dekodováním.“ (Hrbáček, Jan in Naše řeč 1, Recepcce textu, jeho analýza a interpretace, ročník 88/2005, vydal Ústav pro jazyk český AV ČR, Praha 2005) Apercepce (dle Poledňáka) je „...celostní, osobnostně profilované zpracování hudebního podnětu. Představuje proces, v němž se zmocňujeme nejenom „smyslové podoby“ hudby, ale posléze v důsledcích pronikáme i do jejího obsahu. V završení tohoto procesu se objevují určité odpovědi (responze) apercipienta v podobě úžasu, obdivu, přijetí, zapojení se. Apercepce probíhá jako prožitkový proud, jehož ústřední a jednotící složkou je retrospektivní myšlenková rekonstrukce smysluplných hudebních celků.“ (str. 23-24) Při apercepčním procesu jde o celostní zpracování hudebního podnětu příjemcem, který daný podnět zpracovává na vyšší psychologické úrovni. Během tohoto procesu proniká příjemce vedle aktivního vnímání pomocí smyslů také do hudebního obsahu.

<sup>142</sup> Janeček, Karel: *Tektonika. Nauka o stavbě skladeb*. Editio Supraphon, Praha – Bratislava 1968, (str. 14)

<sup>143</sup> „Je-li zkoumaná struktura nositelem jiné (na ní jako na své bázi závislé) struktury, lze tuto sekundární strukturu chápat jako ultrastrukturu či metastrukturu. ... Ultrastruktury však lze nalézt i nezávisle na odkrývání dalších významových vrstev: ve vztahu k původnímu či celému dílu zaujímá tuto pozici jeho úprava (aranžmá, dále též projekce, zvětšeniny, miniaturizace a deformace všeho druhu, pokud jsou homofonně identifikovatelné s východiskem operace). Ultrastrukturou je tedy vzhledem ke znějící hudební struktuře nakonec i výsledek její apercepce v subjektu posluchače (jde tu o selektivně redigovanou či naopak tvarově doplněnou podobu struktury jako východisko estetické responze konzumenta)“ In Volek, Jaroslav: *Slovník české hudební kultury*, heslo Struktura, Praha, Editio Supraphon, 1997

Pro tento účel budeme vycházet z vlastní úvahy, spojující obě výše exponovaná hlediska. Z našeho úhlu pohledu budeme tedy na **hudební myšlenku** pohlížet tak, že hudební myšlenka (hudba) se stává hudební myšlenkou (hudbou) ve vědomí posluchače, přesto však **ne vše**, co posluchač vnímá, považuje (či by měl považovat) za **hudební myšlenku, hudbu**. Tu by měl vydělit od **zvukového proudu**<sup>144</sup> (ze zvukové struktury) **na základě funkční** (v rámci dané struktury **významové**<sup>145</sup>) tektonické hierarchie. Tedy na základě schopnosti struktury rozvíjet sebe sama či svou dílčí část hudebně tektonickými prostředky a principy při schopnosti rozlišit dílčí části jako části pro rozvoj struktury podstatné a nepodstatné.

Dotkli jsme se fenoménu významovosti v hudbě. Čeríme tedy výsostně vody sémantiky a sémiologie, obecněji potom estetiky. Hudební teorie se analýze významu a celkově hodnocení struktury z hlediska její významovosti vyhýbá. S významovostí nepracuje. Hudební teorie (obzvláště její analytická část) pracuje s hudební strukturou ve smyslu principu jejího fungování, strukturace, podoby, stavebního materiálu apod. Na strukturu se dívá jako na stavební materiál rozprostřený dle určitého klíče (klíčů, principů apod.) v tónovém prostoru a času. Stavební materiál (tónový či obecně zvukový) je ve své podstatě pouze sumou entit tvořených mechanickým chvěním (pravidelným či nepravidelným) a jakákoli vztahovost, jakýkoli význam takového materiálu, je otázkou lidského vědomí, lidské psychiky. Významovost ani vztahovost tedy in senso stricto nejsou imanentní vlastností hudebního materiálu ani hudebních struktur. Dokládat to může i hojně citovaný a

---

<sup>144</sup> **Janeček, Karel: Tektonika**, Editio Supraphon Praha – Bratislava, 1968, str. 11

<sup>145</sup> Jistě nejde o významovost hudby či hudebního znaku ve smyslu zprostředkování přeneseného významu. Jde o funkční tektonický význam v rámci konkrétní dané hudební struktury. Tedy o přítomnost tektonických impulsů a principů a jejich schopnost rozvíjet strukturu, artikulovat ji tak, aby ji posluchač vnímal jako strukturu hudební. Nejde tedy o význam mimohudební, zprostředkovávající hierarchii struktury na základě přeneseného mimohudebního výkladu. Jde o funkční a tektonický význam v rámci konkrétní dané hudební struktury.



užívaný výrok Igora Stravinského, podle kterého není vyjádření čehokoli hudbě vlastní. Hudba sama o sobě nenese žádné významy, jejím smyslem není vyjadřovat děje a jevy reálného světa kolem nás. („*Hudba je neschopná něco vyjádřit*“. *V návaznosti potom ještě také Hudba vyjadřuje sama sebe.*“)<sup>147</sup>

Přes tento fakt jsme o imanentním významu zvukové struktury, či o nositeli imanentního významu ve struktuře, již několikrát hovořili. Ostatně v hudebně teoretické praxi již od raných základů rozlišujeme a hierarchizujeme některé jevy na základě jejich významovosti. Např. v rámci hudebních forem hovoříme o motivu a figuře, přičemž motiv chápeme jako nositele myšlenky, nositele významu ve skladbě, dále rozlišujeme např. téma od mezivěty, v harmonii rozeznáváme význam centra v rámci struktury, harmonické funkce označujeme jako funkce proto, že mají určitou funkci, úlohu, vytvářejí určitý kontextuální význam, obecně se ptáme na význam souzvuku v té či oné struktuře. Ačkoli tedy z pozice hudební teorie strukturu nehodnotíme a nezkoumáme tak tedy, vzhledem k výše řečenému, její význam, přesto v ní určitou významovost nacházíme. Jde o významovost strukturní, svébytně hudební. Stejný proces se děje i při poslechu/analýze určité struktury recipientem. S recipientem hudební struktura vstupuje do vzájemné interakce a v recipientovi může jistý význam evokovat či asociovat. Naše úvahy jsme na podporu nevýznamovosti hudby podpořili výrokem Igora Stravinského. Mnoho zástupců veřejnosti se již k tomuto výroku vyjádřilo z různých úhlů pohledu. Pochopitelně ani my nevnímáme Stravinského výrok absolutně. Na dokreslení uvádíme názor Olivera Knussena, skladatele, dirigenta a současného hudebního ředitele renomovaného orchestru London Sinfonietta. „*Nesouhlasím s tím, jak se vykládá Stravinského věta, že hudba*

---

<sup>147</sup> Stravinskij, Igor: *Rozhovory s Robertem Craftem*. Supraphon, Praha 1967. Z anglického originálu *Conversation with Igor Stravinskij, Memoires and Commentaries, Expositions and Developments, Dialogs, Diary* (1. vydání 1963) přeložily Jarmila Fastrová, Eva Horová, Herberta Masaryková, (str. 358-359)

*nic nevyjadřuje. Myslím, že to byl trik, neboť tím míní, že není schopna vyjádřit nic konkrétního. Nemyslím si však, že skladatel, který skládá hudbu, by si měl být vědom své vlastní exprese. Nenávidím už jenom myšlenku na to, že si někdo sedne a přemýšlí: dobře, cítím se smutně, nebo: moje kočka právě zemřela, napíšu requiem nebo mši na zemřelou kočku."*<sup>148</sup>

Jakkoli je zřejmé, že otázky týkající se významovosti struktur a jejich substuktur jsou především otázkou psychologickou, nevyplývající ze samotného materiálu, tvořícího posuzovanou strukturu, budeme o imanentním hudebním významu struktury a jejích dílčích částí hovořit i nadále. Připomeňme, že pod tímto termínem rozumíme nikoli znakový, tedy přenesený, dohodnutý, mimohudební význam, snažící se o popis mimohudebních dějů a jevů, ale rozumíme pod ním významovost strukturní, svébytně hudební. Tedy de facto prostředek hierarchizace dynamického procesu strukturace hudební tkáně na základě schopnosti či funkce určitého prvku či skupiny prvků tento proces vytvářet, nést či zprostředkovat.

## **8. Základní principy, pojmy a nástroje tektoniky**

Tektonika je značně spleťtý systém, bohatě strukturovaný a vrstevnatý fenomén. Jako obecný princip dynamické strukturace vstupuje do interakce s nejrůznějšími myslitelnými podobami struktur, z níž de facto každé vtiskává punc jedinečnosti. 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. Avšak právě proto, že je to zároveň obecný princip, lze stanovit společné

---

<sup>148</sup> Procházková, Vanda: *Perfekce na správném místě*. Čerpáno z <http://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/perfekce-na-spravnem-miste.html> (20. 2. 2015)

znaky, na nichž je tento princip založen, o které se opírá. Budeme přitom 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 obecné strukturační jevy (stavy), které v rámci celku struktury vytvářejí strukturní hierarchii. Jejich podoba je konkretizována paradigmatem dané struktury, prostředky, kterými je těchto jevů dosahováno a jejich interakcí s předchozím i následujícím vývojem struktury, jejím kontextem. Nejsou tedy obecně pevně vymezeny svým tvarem ani podobou. Mohou to být jednoduché substruktury, ale i komplex substruktur vzájemně dosahujících určitého výsledku – jevu (stavu). Ostatně tvar ani podoba nejsou na tektonických funkcích to nejpodstatnější<sup>149</sup>. Ty je třeba hledat v každé struktuře individuálně, specificky. Tyto jevy (stavy) jsou samotnou podstatou struktury, její existence a artikulace. Nejobecnějšími, bazálními, tektonickými funkcemi, udržujícími vnitřní homeostázu struktury, jsou polaritní dvojice **klid** a **napětí**. 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.

*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

---

<sup>149</sup> Z tohoto důvodu se nám jeví jako vhodné použití termínu stav. Vyjadřuje totiž určitou procesualitu, časově či paradigmaticky ohraničený úsek, který v obecné rovině není nutně vázán na určitou tvarovost či jasně vymezenou podobu. Ta je konkretizována až samotnými danými dílčími strukturami.

charakterem statickým či převládajícím charakterem dynamickým. Mezi základní tektonické principy patří např. **gradace** a **degradace**, v ještě obecnější rovině bychom je vymezili jako „způsob dosahování“ či „snaha o dosažení“.

*Tektonické prostředky* jsou specifikací, vlastní náplní tektonických principů. Tektonické prostředky vedou k realizaci tektonických principů a tím i k realizaci tektonických funkcí. Specifikují a přibližují proces vývoje, průběh, tektonických principů. Jako specifickou skupinu tektonických prostředků vymezíme později rovněž kategorii **scelovacích prostředků**.

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

Již v předchozích kapitolách jsme se několikrát dotkli otázky souvislosti strukturace a psychologie, blíže tektoniky a recepce. Bude tomu tak i nyní, na obecné úrovni formulace základních předpokladů fungování tektoniky jako obecného principu strukturace. Již samotný autor, jakožto první článek základní osy hudebního přenosu *autor - interpret - posluchač* formuje hudební myšlenku se zřejmým cílem jejího působení; má-li být snadno odhalitelná, rozpoznatelná, sledovatelná, předvídatelná atd. Bere tedy jasně v potaz působení dané myšlenky-struktury, na posluchače. Děje se tak bez ohledu na to, jde-li o myšlenku autorem dlouze promyšlenou a pečlivě strukturovanou nebo o myšlenku spontánní. V případě prvním je předpoklad určitého působení zcela zřejmý a má leckdy vliv i na několikrát přepracování myšlenky, než dojde k jejímu uvedení. V případě myšlenky spontánní je tento proces značně

zkrácen, nicméně uplatňuje se také. Vychází často z „podvědomí“ skladatele a je formován jeho specifickým hudebním jazykem, estetickými preferencemi a dalšími vlivy uplatňujícími se v rámci způsobu autorovy tvorby, tedy celkovou autorovou poetikou. Celý tento proces se odehrává na zjevné či latentní (/pod/vědomě cítěné) představě autora o celku díla, struktury, což je princip, ovlivňující evidentně či latentně autorovo formování hudebních myšlenek. Děje se tomu dokonce i bez ohledu na to, zda jsou v rámci celkové struktury užity náhodnostní prvky. Pokud tomu tak je, stává se do jisté míry autorem interpret či ještě dále samotný posluchač. V takovém případě se podobá příslušné myšlenky a její účinek řídí poetikou interpreta či recipienta. V každém případě jde o uplatnění psychologických procesů v rámci tvorby i percepce. Ostatně i výše uvedené tektonické funkce a tektonické principy staví převážně na psychologickém základu a působení. Jak jsme vyvozovali v předchozích kapitolách, působení (významovost) (sub)struktury není otázkou vlastního strukturovaného materiálu, ale otázkou psychologických procesů na straně recipienta<sup>150</sup>. Z tohoto důvodu exponujeme na tomto místě ještě jeden termín, spjatý převážně s psychologickým vnímáním a působením struktury. Označíme jej jako **generátor**.

*Generátor* je motivační prvek, spouštěcí mechanismus, důvod narušení homeostázy či -chceme-li též mikroparadigmatu, uvnitř struktury. Je to tedy onen důvod, který autora vede k vytvoření tektonického jevu, tektonické funkce. Prvotním generátorem, stojícím na úplném počátku procesu vzniku hudební struktury je potřeba tvorby, potřeba něco sdělit, potřeba něco vytvořit, potřeba něco vyjádřit, na něco reagovat, něco zprostředkovat apod. Další podoby generátoru již závisí na

---

<sup>150</sup> Recipient, stejně jako v případě výše exponované osy přenosu autor – interpret – posluchač, může být pochopitelně i samotný skladatel, je jím jistě také interpret, tedy obecně platí, že osa autor – interpret – posluchač může být naplňována různým počtem subjektů od jednoho subjektu do neomezeného množství.

kontextu struktury, popř. funkci, ke které proces motivace směřuje.

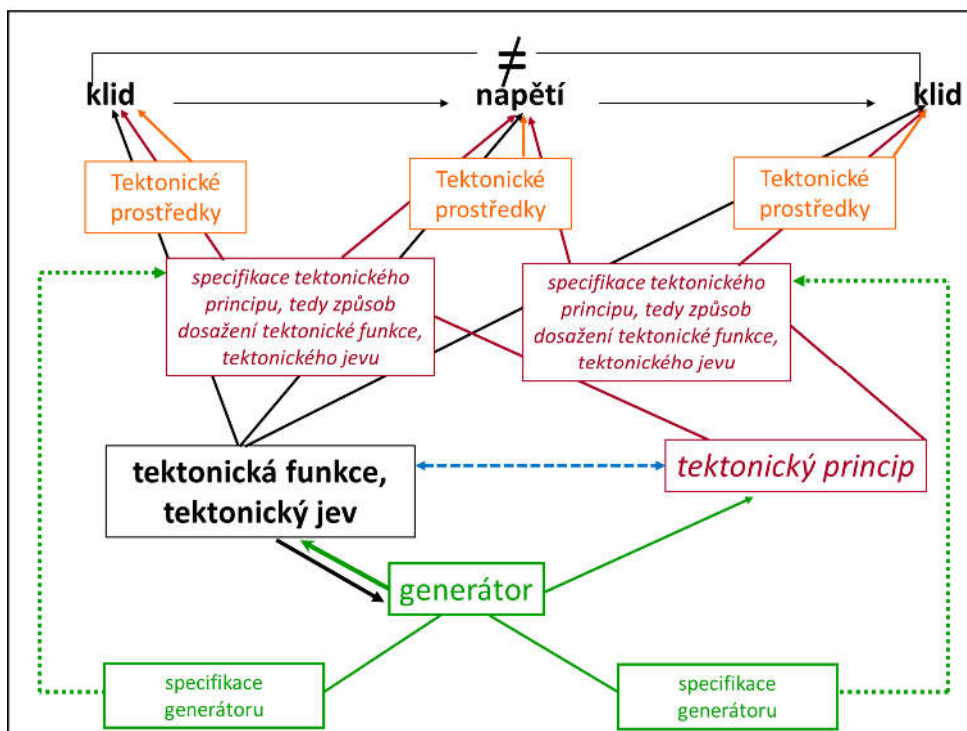
Výše exponované pilíře se se podílejí na tektonickém procesu jako celku, ve svém úhrnu a interakci vytvářejí a zprostředkovávají obecný tektonický princip. Celý proces, tak jak na něj chceme nahlížet, můžeme zasadit do *obecného tektonického schématu*. Na jeho počátku stojí vzájemná interakce *generátoru*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

Níže představíme toto schéma v grafické podobě. Jako specifikaci tektonické funkce uplatníme její již zmiňovanou nejzákladnější, klíčovou a neopomenutelnou podobu - polaritní dvojici *klid – napětí*. Při této příležitosti je třeba si uvědomit, že z hlediska tektoniky musíme rozlišit mezi dvěma kategoriemi klidu - klidem *před napětím* a klidem *po napětí*. Klid před napětím v sobě skrývá potenciál očekávání, je citlivější vůči tektonickým impulsům, latentně tíhne ke změně vnitřní homeostázy a je tak tedy de facto o něco méně stabilní, nežli klid po realizované napěťové tektonické funkci. Na základě těchto úvah stanovíme základní a zároveň archetypální strukturační princip, který nazveme ***základní tektonická osa***. Tuto osu tvoří dvě, resp. tři tektonické funkce, uspořádané do podoby ***klid – napětí – klid***. Na podkladě této osy či její dílčí části, probíhá veškerá hudební struktura, veškerý hudební vývoj a to již od počátku hudebního myšlení a tvorby vůbec. Je to tedy určitý prapřincip, univerzální

obecný princip, který je naplňován nejrůznějšími prostředky v závislosti na kontextu historickém, geografickém, etnickém, stylovém, estetickém a mnoha a mnoha dalších.

Graficky lze tedy toto obecné tektonické schéma znázornit takto.

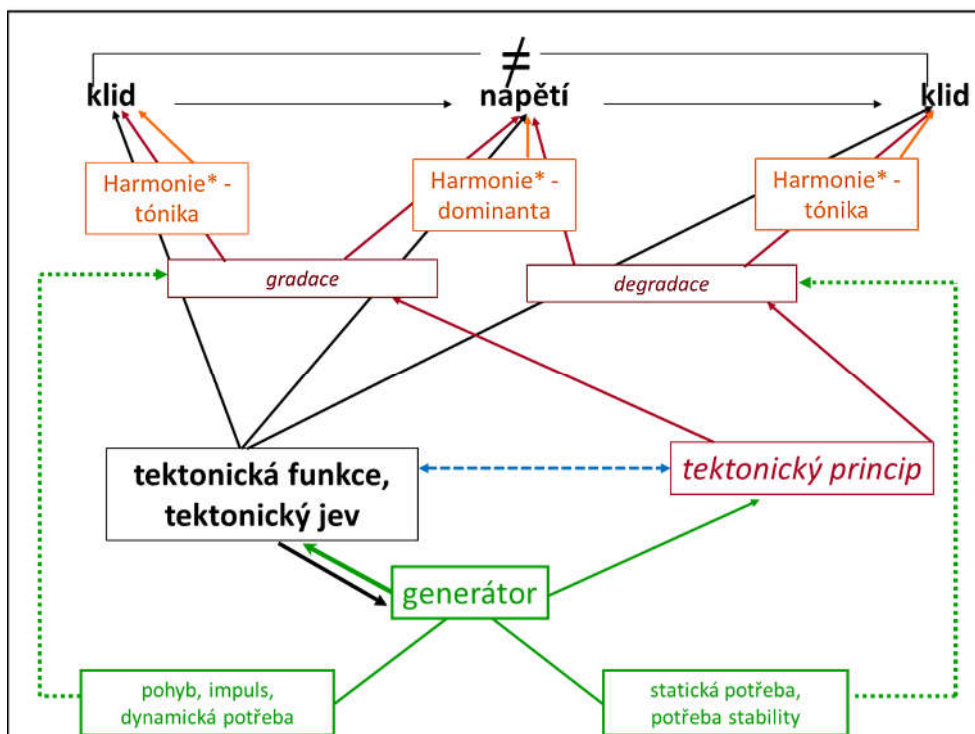
**Obr. č. 8: Grafická podoba obecného tektonického schématu**



Zaměříme se nyní na další tektonické principy, funkce, prostředky a generátory a na jejich bližší specifikaci. Ačkoli půjde v zásadě vždy pouze o konkretizaci a modifikaci tohoto obecného schématu, není v možnostech této práce a ani obecně v našich silách popsat jejich výčet, popřípadě systematiku, komplexně. Jak jsme již popsali výše – jde o otevřený proces vývoje, živoucí organismus. V rámci konkretizace nastupuje celá řada proměnných, která je přímo úměrná procesu vývoje tektoniky jako fenoménu i vývoji samotných struktur.

Začneme s konkretizací výše uvedeného schématu, pracujícího se *základní tektonickou osou*.

**Obr. č. 9: specifikace obecného tektonického schématu**



Hvězdičkou označené tektonické prostředky naznačují, že jde pouze o jeden z možných způsobů (prostředků), kterými lze konkrétní tektonické funkce dosáhnout. Dosažením tektonické funkce napětí z klidové funkce lze tedy např. gradací. Generátorem vzniku napětí z klidové funkce je zde dynamická potřeba - potřeba impulsu, pohybu, vývoje. Dosažení klidové funkce po proběhnutí napětí lze např. pomocí degradace. Generátorem tohoto procesu je potřeba stability, uklidnění, potřeba statická. Míru variability a množství možností si můžeme uvědomit z několika již poznatých faktů. Hovořili jsme již o dosažení schopnosti samostatné struktury hudební látky u všech složek struktury po jejich emancipaci v cca první třetině 20. století. Za jednotlivé tektonické prostředky bychom tedy mohli dosadit složku tónových výšek (melodika, harmonie, konsonance a disonance, diskrétní vs. kontinuální spojování výšek, počet prvků v systému organizace tónových výšek, zasazení do tónového prostoru ad.), délek (rytmika, metrika, stagnace či dynamika, ad.), síly (dynamika,



instrumentace, nárůst či pokles zvukové masy, ad.) a barvy (instrumentace, nárůst intenzity, restrikce tónového spektra, témbrová gradace, barevná modulace, ad.). Pochopitelně, jako u většiny taxonomií a klasifikací, můžeme i zde aplikovat princip kombinace a syntézy všech těchto prostředků. V rámci těchto složek a jejich specifikací můžeme také ještě dále specifikovat, nalézat a rozvíjet „prostředky prostředků“, tedy např. v rámci harmonie by úlohu již zmiňované tóniky a dominanty, mohl převzít např. doškálný a nedoškálný akord, či akord s menší souzvukovou hustotou, tonální versus (poly)bitonální pásma, vztah tónin, atd.). Stejně tak ale můžeme tyto prostředky hledat i naopak na vyšších hierarchických úrovních – jednohlas vs. vícehlas, tonální vs. atonální uspořádání, hierarchické vs. nehierarchické uspořádání, dynamická vs. statická podoba struktury a další a další možnosti. V neposlední řadě je zde potom vliv mimohudebních procesů, dějů, kontextů, fenoménů atd., jak jsme o nich hovořili výše. Na způsob dosažení tektonické funkce, tedy na tektonické prostředky má vliv také rozvoj v oblasti psychologie (zejména percepce a apercepce)<sup>151</sup>, rozvoj technologií, vstupujících do procesu „živé“ interpretace, či do procesu interpretace kombinované (kombinace „živé“ interpretace s hudbou ze zvukové stopy/ zvukových stop) či interpretace vzniklé synteticky za pomoci zvukových stop utvářených opět buď cestou záznamu živé interpretace či cestou např. elektromagnetického záznamu či zvukové syntézy, digitalizovaného procesu atd.) Na volbu tektonického procesu má

---

<sup>151</sup> Psychologických procesů spojených s percepcí využívají skladatelé pochopitelně již od pradávna. Prakticky vždy se snažili o to, aby jejich hudba byla nějak přijímána, aby nějak působila. Velmi často a hojně v kompozici využívaným prvkem je vytváření napětí pomocí gradace. Skladatelé však napětí dosahují také např. za pomoci vzrůstajícího psychologického napětí, které často vychází např. ze staticky odvíjené struktury, z jejího zdánlivého klidového působení, které je tu a tam narušeno určitým mimokontextovým prvkem, který tuto zdánlivě klidovou homeostázu naruší. V součinnosti s dlouhými časovými intervaly, ve kterých se tato narušení objevují a následným prudkým tektonickým zlomem (vrcholem) vytváří velmi působivý a silný účinek. De facto tak dosahují napětí za pomoci modifikovaného klidu.

vliv pochopitelně také podoba tektonického principu, který má být naplněn, podoba tektonické funkce a celkové paradigma nezřídka restringované struktury. Dalších vlivů bychom jistě mohli uvést řadu. Mj. by to byly i všechny ty, které jsme uvedli v souvislosti s tektonickými funkcemi, ba dokonce celé zástupy. Ukazuje se tím tak několik faktů. Faktorů, které mají vliv na celý tektonický proces v jeho konkretizaci, je nepřeborné množství, nepřeborná škála. Zachytit všechny tyto možnosti je v nadlidských silách. K tektonickému procesu je tedy potřeba přistupovat individuálně, v rámci každé struktury. Je navíc třeba všítat si všech inovací a kontextů, protože jde o otevřený proces, živý organismus. Než však budeme pokračovat v dalších úvahách, zastavíme se ještě detailněji u jednoho fenoménu, který chceme, po dlouhých úvahách a při plném vědomí množství reflexí a zpravidla jiného vymezení<sup>152</sup>, než v jakém jej uvedeme my, chceme nazírat jako tektonický princip. V následujícím textu budeme hovořit o *(a)tonalitě*. Je to často uplatňovaný a diskutovaný fenomén. Na stručné a dílčí analýze jeho často skloňované „krize“ (cca přelom 19 a počátek 20. století) demonstrujeme jeho podobu a jeho tektonický charakter.

Při našich debatách a zkoumáních, v běžném životě i při naší práci se často setkáváme s termínem tonalita, tonální. Užíváme termínů tónina, tónika, mimotonální, rozšířená tonalita, atonální... Každodenně nás obklopuje hudba tonální, posloucháme hudbu tonální, analyzujeme hudbu tonální... Přesto všechno známe termíny jako **krize tonality** či rozpad **tonality**. Zpravidla tento děj učebnicově řadíme k Wagnerovu *Tristanovi*, resp. k předešlé této opery. Může se ale tonalita skutečně rozpadnout? Může být v krizi? Lze se skutečně zbavit tonality?

---

<sup>152</sup> Tento fenomén bývá v novodobém pojetí zpravidla označován jako princip organizace tónového materiálu, fungující na základě centrické hierarchie.

Tonalita je proměnlivým pojmem, resp. její pojem byl a je naplňován různým obsahem. Pojdme chvíli sledovat „učebnicovou“ linii vývoje tonality. Za tonální byla nejprve považována oblast tóniny, prvky a vazby těchto prvků mezi sebou navzájem v rámci této vymezené oblasti. Je „dobrým“ zvykem hovořit o tonalitě až od přechodu na dur-mollový systém a od doby „objevení“ (pojmenování jevu) akordu (Zarlino, 1557) resp. od doby převládající homofonní sazby. S rozvojem harmonického cítění, skladatelské řeči a touze po dalších, nových hudebních situacích byla přísná vazba na tóninu poněkud opouštěna / rozšiřována směrem k vazbě na centrální akord s klidovou funkcí a hierarchicky nadřazenou důležitostí – tóniku. Ani toto rozšíření však nebylo konečné. S určitou šablonovitostí a schematičností, kterou návrat k tónice představoval, se skladatelé nechtěli spokojit. S rozšiřujícími se možnostmi tónového materiálu a komplikujícími se vztahy mezi jednotlivými prvky podílejícími se na harmonicko-melodické stavbě, průběhu a rozvoji hudební struktury se pozornost zaměřuje k určitému centru (tón, výrazný, opakující se prvek), a to často dokonce jen dílčímu centru, které je jakožto středobod vztahů platné pouze pro určitou mesostrukturu.

Jak vidíme, tonalita, resp. obsah tohoto termínu, je proměnlivá v závislosti na typu struktury, ale také historickém období, slohu, žánru, jakož i na vnímání a dalších, částečně individuálních faktorech. U tonality tedy nejde přímo o konkrétní, podmíněný jev, podobu hudební struktury, ale o obecný princip určitého způsobu fungování, existence, projevu a formování určitých struktur. A co je důležité, je **to jen jeden z možných principů. Tonalitu můžeme vnímat jako princip dosahování určité vztahovosti uvnitř struktury, jako prostředek její vnitřní soudržnosti. Tonalita tedy tvoří z tónového materiálu určitý systém.** Tato pravidla vazebnosti nejsou vždy exaktně postižitelná ve smyslu určení přesných faktorů jejího fungování. Lze tak učinit pouze zprostředkovaně na základě v praxi se

vyskytujících a percepce osvědčených postupů a jevů. Prapříčinu tonální vazebnosti musíme spíše než v samotném tónovém materiálu hledat v psychologii, estetice a kulturní antropologii. Centričnost a vazebnost, harmonická gravitace centrálního akordu tóniky, směrová půltónová citlivost či princip tíhnutí jsou psychologicky a kulturně/etnologicky podmíněné jevy. Ve své pravé podstatě nejde tedy o vlastnosti přímo implikovatelné z tónového materiálu.

Snaha o negování tonality je tedy de facto spjata se snahou o potlačení těchto podmíněných, psychologicko-kulturních vztahů. Různými způsoby kompozice se možná dokážeme od těchto zbavit vazeb na centrum zdánlivě odpoutávat. Podaří se nám tak znejistit, znepřehlednit či podlomit hudebně významové vazby uvnitř struktury. Zrušením tonality **není ale možné zrušit resp. znemožnit uskutečňování obecných systémových vazeb,** které vytvářejí ze **zvukového materiálu hudební strukturu** a jsou nezbytné pro to, abychom určitou strukturu mohli nazývat jako hudební. **Zrušením tonality se tyto základní vazby neruší, mění se ale prostředek jejich dosažení.** Přesvědčuje nás o tom vývoj hudby zejména ve 20. století. Otázkou ovšem zůstává, lze-li tonalitu jako obecný princip zcela zrušit. Lépe řečeno zda-li se jí lze v rámci struktury „zbavit“, lze-li ji popřít, zcela negovat. Budeme-li tonalitu, v souladu s Karlem Risingerem, definovat jako **systém centricky hierarchický,** respektive obráceně **jako princip, který definuje centrickou hierarchii,** potom toto popření či naprostá negace není možná.

Centrum je pojem široký. Jistě není pouze jedno centrum. Může mít mnoho podob o různé důležitosti. Centrum bývá středem něčeho, místo, kde se něco setkává, střetává, místo, výrazné a dominantní, místo kam něco směřuje, místo, kde je něco koncentrováno, místo, kam něco tíhne. Centrum má větší důležitost než má jeho okolí. Je tedy postaveno hierarchicky výše než zbylé entity v daném kontextu, množině. Důležitou vlastností

centra je to, že je neustále latentně přítomno v našem povědomí. Dokážeme k němu poměrně rychle najít cestu, umíme ho rozpoznat a určit. Děje se tak prostřednictvím časté frekvence výskytu jeho částí a prostřednictvím výskytu vazeb, které centrum vytváří.

V hudbě můžeme shledávat nejrůznější centra: souzvuková centra, centra v rámci harmonické věty, melodická centra, centrum v rámci souzvuku, centra jednotlivých složek tónových vlastností, kinetická centra, dynamická centra... apod. V některých případech je vhodnější vyjádřit centrum spíše jako ohnisko či těžiště. **Často se můžeme setkat s tím, že centrum je tvořeno dílčími centry jednotlivých složek hudební struktury.** Uvedli jsme, že pro tonalitu je centrická hierarchie nezbytnou podmínkou jejího fungování. Její centricnost je vyjádřena především harmonicky, a to zejména funkcí klidové tóniky, která zpravidla bývá cílem (centrem) většiny logických, tonálně vystavěných celků. V tonalitě rozšířené je tato centricnost více či méně oslabována (vlivem flexí diatonického materiálu a „nafukování“ tonálního systému). Naproti tomu organizační metoda dodekafonická a taktéž seriální, tradičně již spojovaná s atonalitou, bývá označována za necentrickou resp. za systém bez centrické hierarchie. Jistě tomu tak je při posuzování samostatného tónového materiálu avšak při jeho aplikaci v kompozici tomu tak být nemusí. Vykazuje-li jakákoli množina prvků centrickou tendenci, nelze ji z hlediska hierarchie označit za homogenní, tudíž ani její prvky za suverénní. Suverenita jednotlivých prvků množiny tónového materiálu je ale základním předpokladem, a také cílem negace/rozpadu tonality. Naznačili jsme již, že center existuje v hudbě celá řada, a že jednou z důležitých podmínek pro vznik centra je jeho stálá latentní přítomnost zprostředkovaná častou frekvencí výskytu jeho částí a vazeb, které vytváří. Uvedli jsme také, že centrum je důležitější (je postaveno hierarchicky výše) nežli jeho okolí. Tím poutá naši pozornost. I atonální způsob organizace tónového materiálu však podmínku pro takovou centricnost splňuje. Při sebe větší snaze o

potlačení hierarchie a centricity lze vždy nějaké centrum minimálně na úrovni mikro- a mesostrukturální nalézt. Dokonale acentrické resp. ahierarchické je pouze ticho či bílý šum o konstantní dynamice. Pro to, aby mohla být atonalita považována za zcela necentrickou je tedy potřeba totální organizace všech složek hudební struktury s jasným cílem potlačit tuto potenciální centricity. Navíc by bylo třeba oprostit mysl recipienta od kulturně-antropologického vývoje v dané oblasti, což je prakticky nemožné. V tomto směru není přínosem ani serialita ani dodekafonie, protože jejich metoda zaručuje pouze rovnoměrnou frekvenci výskytu jednotlivých tónových výšek při zachování vnitřních vazeb. Nic méně je třeba zopakovat, že centrum netvoří pouze tónové výšky. Navíc se i při důsledné seriální práci může vyskytnout (zvláště při práci s více sériemi, podkládání seriální melodie souzvukovými jednotkami, v podobě mrtvého intervalu, transpozicemi jednotlivých řad apod.) opakující se tón, který se opět stává mikrocentrem. Z tohoto důvodu lze pokládat i atonalitu za přinejmenším latentně centrickou, pochopitelně s mírou centricity blíží se v rámci kontextu limitně nule. Rozdíl mezi centrickou hierarchií v rámci tonality a atonalitě můžeme spatřovat v centricity na jiných úrovních struktury – v tonalitě ji spatřujeme především na makrostrukturální úrovni, v atonalitě potom především na mikrostrukturální úrovni.

Co je to tedy tonalita ve vztahu k centrické hierarchii? Jaké vazby tónální centrum vytváří? Je jich mnoho a nejsou jen harmonické. Projevují se na **mnoha úrovních**, v **mnoha parametrech**. Je nutné dodat, že tyto vazby jsou často výsledkem našich psychologických procesů a zároveň výsledkem kombinací prvků, jejichž **hudební** (částečně však i **sémantický**; zde však pouze ve velmi obecné rovině) **význam** je předem dohodnutý či historicky, praxí nebo ontologicky podepřen natolik, že jej není třeba stanovovat připomínat. Tonalita nám tedy kromě **vazeb harmonických** (známé prostředky klidu a napětí, gradace či

uvolnění, synonymické prostředky /co do hudebního významu - substituce hlavních akordů vedlejšími apod./) přináší řadu dalších vazeb. Jsou to např. vazby **strukturní**. Díky návratu k centru a potřebě uzavřít určitý harmonický progres, dochází vlivem tonality často k formování struktury do periodiky členitelných útvarů, forem, struktur. Vztah je jistě obousměrný, tedy můžeme rovněž říci, že periodicitu přináší inklinaci struktury k vazbě na určité centrum. Periodicitu zde vnímáme ne jako členitelnost struktury na periody v přísném slova smyslu (tedy osmitaktí členitelné na dvě čtyřtaktí s plagálním závěrem uprostřed a s autentickým závěrem na konci), ale v širokém slova smyslu, tedy jako **periodu na všech stupních struktury**, na útvar uzavřený, synkretizovatelný, zpravidla sudotaktový, hovoříme-li o hudbě s pravidelným metrem, osově souměrný, hovoříme-li o hudbě s metrem nepravidelným a expozičně zpracovávaným, hovoříme-li o hudbě ametrické.

V souvislosti s metrorytmickou stránkou struktury, tedy stránkou kinetickou, spatřujeme v tonalitě další vazbu resp. její schopnost, vlastnost, prisuzovanou danost. Je jí citlivost určitých tónů (což je z našeho úhlu pohledu spíše psychologicky daný aspekt, vycházející z vnímání nadřazenosti půltónu, ve smyslu schopnosti intervalu vytvořit v dialekticky členěném materiálu diatoniky vyšší napětí /tenzi/ než celý tón), která přináší struktuře rovněž kinetickou energii. Tíhnutí, směřování určitých tónů či akordů (napěťových) směrem do rozvodných tónů (akordů) klidových či obráceně potřeba zvyšovat napětí z klidových tónů či souzvuků je jistě mj. záležitostí pohybovou. V této souvislosti tak můžeme hovořit o *kinetické energii vnější* – metrorytmické a *kinetické energii vnitřní* – tenzní.

Další vazbu, kterou tonalita zpravidla zprostředkovává, resp. která se s tonalitou často pojí, je **vazba metrická**. Pravidelnost, kterou přináší návrat k centru, či chceme-li vazba na centrum, je velmi často spojena s pravidelnou metrickou pulsací, s pravidelným metrickým členěním. Stranou nestojí ani **vazby formové** a

**formotvorné.** Z hlediska formy je **tonální plán** velmi často jedním z klíčových činitelů ovlivňujících rovněž podobu formy. A nejen tonální plán, ale také inklinace tonálních struktur a v nich se nacházejících témat k již zmíněné periodicitě, ovlivňuje nejen podobu samotných témat, ale i jejich zpracování. Z tohoto úhlu pohledu je pro tonalitu přirozenějším způsobem zpracování tématu způsob **expoziční**. Evoluční způsob práce můžeme v rámci tonální hudby pochopitelně uplatnit rovněž (vzpomeňme např. provedení v sonátové formě větné, volné variace apod.), avšak vnímáme jej jako určitý prvek směřující ke komplikaci vztahů, alespoň z hlediska makrostrukturálního, resp. k jejich rozšiřování, uvádění v nových souvislostech, vztazích a funkcích a tím i k případnému možnému rozšiřování či narušování tonality. Tím jak tonalita ovlivňuje podobu témat a má vliv i na způsob práce s nimi, ovlivňuje také tvar daných témat a následnou příbuznost či podobnost dalších tvarů, témat či rozvíjených témat uvnitř struktury. A nejen uvnitř struktury, ale i v rámci hudebních druhů, stylů, žánrů i forem.

Jak vidno, je zde celá řada vazeb, a rozhodně to není jen harmonická či melodicko-harmonická vazba, které tonalita zprostředkovává a naplňuje. Je zde ovšem ještě jedna velmi podstatná vazba, o které již byla řeč výše. Je to určitá **meta vazba**, kterou tonalita jako princip naplňuje a zajišťuje. Je to vazba umožňující konkrétní struktury či skupině struktur, aby byla chápána, cítěna jako **hudební** struktura, jako **skladba**. Všechny z předchozích zmíněných vazeb jsou pro fungování struktury v podstatě sekundární, resp. jsou realizovatelné i jinými způsoby, jinými prostředky. Pochopitelně se s jejich proměnou mění i podoba dané struktury, ale nemění se obecné principy fungování struktury jako **hudební struktury**. Tato meta vazba je ovšem klíčová, úhelná, bazální. Je dána především osou klid – napětí klid, která je naplňována mnoha principy a mnoha prostředky, osa, kterou je nutné chápat v celém jejím kontextu a se všemi jejími



konsekvencemi, tedy především s určitým průběhem, rozvojem, s jejími specifickými vazbami atd.

Mnozí obdivovatelé a průkopníci moderní resp. nejnovější hudby často hledí na hudbu tonální jako na něco archaického, snad až nepatřičného, dávno zapomenutého. Proč? Přináší nová hudba skutečně jinou, novou kvalitu? Nový způsob navazování vnitřních vztahů? Tonalita se přeci již dávno rozpadla, je „překonána“. Nejsou takové úvahy spíše až příliš na samotnou cestou než na cílem? Fascinací posluchače samotnou sonoritou skladby? Nechme to na estetice. Částečně snad může být toto vnímání zapříčiněno formováním evropského hudebního vývoje a myšlení. Zatímco v našem prostředí je předchozí sloh, styl apod. de facto zapomenut, nahrazen novým stylem, slohem, v jiných kulturách tomu tak být nemusí a mnohdy není. Starý i nový styl existují ve vzájemné symbióze vedle sebe, z prosté úcty k tradici, která je nejen symbolická, morální a společenská, ale je přímo programová. Takový *modus vivendi* najdeme např. v japonské kultuře. Jistě není dobré nechat se tradicí ovlivnit natolik, že nemůže vzniknout nic zcela nového, osobitého, odlišného od předchozího kánonu. Na druhou stranu není ani žádoucí zavrhnout předchozí styly jako nefunkční či zastaralé. Jak víme, vývoj čehokoli často stoupá po pomyslné spirále a z předchozího vývoje lze téměř vždy čerpat inspiraci či princip pro fungování věcí či struktur nových.

Zásadní zlom v náhledu na strukturu a její utváření přinesli skladatele formující II. Vídeňskou školu. **Arnold Schönberg** (1874-1951) přinesl ve své době revoluční myšlenku tónového materiálu nezatíženého a priori systémem vnitřních vztahů. „Zrušením“ diatonického myšlení v podobě nadřazenosti půltónu nad celým tónem (ve smyslu harmonických – vztahových tenzí) přinesl také potřebu jiné výstavby struktury a jejího dynamického průběhu. Zrušením citlivosti jednotlivých tónů, zrušením vazby na centrum, přinesl také zrušení potenciálu vnitřní kinetické energie. Vznikla tím potřeba hierarchizace materiálu tak, aby mohl fungovat

jako systém; tedy se schopností vytvářet vnitřní vztahy jednotlivých segmentů mezi sebou navzájem a vytvářet tak konzistentní celek, přinášející na vyšší hierarchické úrovni imanentní hudební význam vzniklé struktury. Jeho dodekafonická metoda přinesla princip distanční hierarchie (jak ji později ve své teoretické koncepci a reflexi označil Karel Risinger<sup>153</sup>) a s ní i nové způsoby kompozice<sup>154</sup> mající vliv na dynamický průběh struktury a na její celkovou výstavbu. V souvislosti s narušováním vazeb na centrum, přichází Schönberg také s poznatkem, že pravidelné metrorytmičké členění vnáší do struktury periodicitu a tím i častější frekvenci dílčích závěrů, tvořenou zpravidla návratem k určitému centru. Velmi zjednodušeně řečeno, pravidelné metrorytmičké strukturování, spojuje Schönberg s tonalitou. Úvahy o metrorytmičké složce dále rozvíjel a v praxi aplikoval **Anton Webern** (1883-1945). Ve své tvorbě vycházel z tradičních principů formování hudební struktury, avšak snažil se nalézt krajní meze zachování jejich funkčnosti. Jde cestou maximálního osamostatnění složek hudební struktury. Podobně jako např. ve výtvarném umění Vasilij Kandinskij či Paul Gauguin, Webern zkoumá závislost tvaru na barvě, závislost tvaru na tónových výškách apod. Zkoumá rovněž vztahy proporční. V tomto ohledu je mistrem miniatury při zachování všech funkcí resp. 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

---

<sup>153</sup> Risinger, Karel: Hierarchie hudebních celků v novodobé evropské hudbě, Praha Panton, 1969

<sup>154</sup> Resp. staronové. Schönberg ani jeho žáci nepřicházejí s vysloveně novými kompozičními metodami. Inovovali způsob organizace samotného tónového materiálu (spíše ve smyslu jeho předpřípravy), snažili se o osamostatnění jednotlivých složek. Samotné kompoziční techniky (často užívané polyfonní techniky) a techniky quaternionu ve své podstatě nikterak inovativní nejsou. Jsou však užity způsobem, který umožňuje segmentům a složkám ve struktuře užitým vytvářet nové funkční vztahy.

možnou míru), ale také na celkovou výstavbu a průběh struktury. Zejména princip restrikce, dovedený Webernem často až na samotnou hranici možného, má vliv na tektonické utváření struktury a ovlivnil řadu dalších skladatelů.

Kdy tonalita vzniká? Kdy poprvé můžeme hovořit o tonalitě? Tradičně, učebnicově je tonalita často spojována s Zarinovým: „Heureka“, resp. s ním a následnou orientací evropské hudby na systém dur-mollový. Proč ne? Co bylo před tím? Modální polyfonie, před tím jednohlas čerpající z různých tónových systémů. Nabízí se ovšem i jiný pohled než historický. Resp. takových pohledů bude jistě ještě mnohem více, ale uvedu zde alespoň jeden. Je lehce nesystémový a můžeme si jej dovolit až na základě znalosti hudebního vývoje (který si pochopitelně přizpůsobuji, resp. vybírám jen určité momenty, pro potřeby fungování této teze). Tedy pohledme do historie hudebního vývoje optikou centrické hierarchie. Přijmeme-li tuto tezi, potom zjišťujeme, že tonálně se chová vlastně již starověký jednohlas (např. jednohlasý chorál), který chtě nechtě je vymezován a vázán svou finalis. O její síle a důležitosti svědčí ostatně např. i plagální mody, které byť posunuty v rozsahu, mají jak známo finalis stejnou jako mody autentické. Tonalita tedy nemusí být nutně vázána na harmonické vztahy, tradičně chápané jako vztahy vytvářené v homofonním vícehlasu. Jako princip ji můžeme nalézt i v jednohlasu. Znamená to také, že tonalita může v rámci struktur působit s různou intenzitou. Hovořit tedy o krizi tonality je de facto nepřesné. Můžeme spíše hovořit o deintenzifikaci, chceme-li útlumu či umírnění, resp. různé míře intenzity jejího podílu na formování určitých typů struktur. To, že hudbu, která nestaví na základním tonálním principu, tedy základních harmonických funkcích, označujeme jinými termíny (rozšířeně tonální, modální, atonální apod.) ještě neznamená, že se v jejím rámci nemohou tonální principy, tedy zejména vliv centrické hierarchie uplatňovat. Snad právě abstrakce od tonality jako principu, nikoli systému, vede k často obtížnému uchopení

hudebních struktur vytvářených na podkladu jiných, výše jmenovaných systémů. Záměrná a cílená negace **tonality jako systému**, vede mnohdy k abstrahování od vnímání **tonality jako principu**. Tonalita je principem funkčním s přenesenou schopností reprezentovat a utvářet vztahy na platformě základního funkčního systému tektonického či chceme-li obecně strukturního. Je jeho konkretizací. Zásadním a základním principem tonality je schopnost zprostředkovávat strukturaci tónového materiálu prostřednictvím centrické hierarchie, která je konstituována na základě harmonických funkcí. Ty jsou formovány psychologickými procesy, ontologickými a kognitivními vlastnostmi člověka, vnímáním, zároveň pak rovněž dlouhodobým formováním a rozvíjením hudebních struktur a jejich ověřováním a (ne)přijímáním v hudební praxi. Harmonické funkce jsou v určité podmnožině univerza potenciálních hudebních struktur schopny zprostředkovat a specificky naplnit základní – existenční - princip jakékoli hudební struktury, který je vyjádřen hudebním děním a strukturací tónového materiálu na základní tektonické ose klid – napětí. Tuto vztahovou strukturaci (hierarchizaci) je však možné realizovat pouze za předpokladu, že jsou předem jasně známé konstanty klidu a napětí. Tedy vůči jakým konstantám je možné vymezovat vztahy dalších prvků struktury. Hudba tonální, která určovala paradigma hudebního vývoje cca 600 let, definovala za dobu své existence a „nadvlády“ tyto konstanty poměrně jednoznačně a navázala na ně bohatou síť vztahů. Tu se jí podařilo propojit s vnímáním recipientů a vytvořit tak komunikační kód, jazyk sui generis, který vytváří prostor i pro sémantický přenos. Negací těchto konstant a zároveň absencí definice konstant nových přestává tonalita fungovat jako systém, resp. v závislosti na kontextu je oslabena její funkce jako systému. To ovšem neznamená, že přestává fungovat jako princip, jako nosič schopný zprostředkovat základní – existenční – princip hudební struktury (klid-napětí).

Zastavme se v této souvislosti ještě u v začátku proponovaných termínů jako krize tonality, rozpad tonality apod. Tonální hudba je všude kolem nás. Obklopuje nás, žijeme s ní, slýcháme ji prakticky denně. Tonální hudba je často jedinou přijatelnou formou hudby pro širokou základnu posluchačů. Největší procento živě produkované i na nahrávkách šířené hudby (včetně hudby „vážné“) je stále procento hudby tonální. Většina folklórní hudby i hudby tradiční nejrůznějších kultur je prakticky tonální. Označení rozpad tonality či krize tonality tak jistě není zcela na místě užívat globálně bez konkretizace. Pochopitelně, většina odborné veřejnosti toto spojení chápe a užívá zejména v souvislosti s progresivní větví soudobé „vážné“ hudby, po zásadní změně paradigmatu nastolené s přelomem 19. a 20. století. Přesto by neměla být ztrácena ze zřetele určitá relativita a podmíněnost tohoto vymezení.

Zamysleme se ještě také nad otázkou, zda je tonalita principem přírodním, tedy zda je pro recipienta co do vnímání a chápání prostředím přirozeným či nikoli. Pokusíme-li se na tuto otázku najít obecnou odpověď, vycházející z procesů, činností a jevů i mimo oblast hudby, můžeme konstatovat, že se i v rámci našeho běžného života a prožívání setkáváme s určitou hierarchií běžných činností a jejich směřování k určitému bodu, události, části dne, roč. období apod., tedy k určitému časovému centru. Zjišťujeme také, že i v rámci společnosti existuje určitá hierarchie co do uspořádání a postavení jejich jednotlivých vrstev a jejich kompetencí, existuje určitá vztahovost mezi jednotlivými prvky společenství, v rámci společnosti existují autority – ať již umělé či přirozené, vůči nimž vytvářejí prvky společenství určité vztahy a obráceně, autorita vytváří určitý vztah vůči nim. Zároveň si uvědomujeme, jak se v rámci běžného prožívání setkáváme s chvílemi napětí a uvolnění, ať si již za tyto hodnoty dosadíme jakoukoli činnost či prožitek. Všechny tyto procesy, činnosti, jevy a vlastnosti v sobě tonalita odráží. Je to tedy přirozený princip

uspořádání aplikovaný na hudební struktury. V rámci tonality se uplatňuje centrická hierarchie a funkčnost jednotlivých segmentů je dána obecným, přirozeným principem klidu a napětí. Při snaze nalézt odpověď na otázku přirozenosti tonality jako systému, jako paradigmatu strukturace hudební tkáně musíme do úvah zahrnout i oblast mimo středoevropské, evropské či šířeji euroamerické<sup>155</sup> hudby, která až do cca 20. století rozvíjí v hudebních strukturách především složku tónových výšek a způsob její organizace. Ostatní kultury se orientují spíše na práci s barvou, metrorytmikou apod. V jiných kulturách nebyl a mnohdy ještě ani doposud není tónový systém diatonický (či později chromatizovaný nebo dokonce přímo chromatický). To je svým způsobem výsada vytyčeného euroamerického teritoria a vývoje hudby v jeho rámci. Další kultury stavějí spíše na pentatonicky orientovaných strukturách, popř. pracují se strukturami zahrnujícími mikrointervaliku ať již v diskrétní podobě intervalů menších než půltón či jejich syntéze do intervalů mezi půl a celým tónem či v syntézách ještě vyšších (javánské slendro a pélog, indické rágy apod., řecké mody apod.). V tomto případě je užití materiálu a tónového systému závislé především na estetickém paradigmatu (mnohdy také na filosoficko-náboženském) a způsobu náhledu na průběh a rozvoj struktury jako celku. Zatím co v euroamerickém teritoriu je recipient přivyklý vnímat hudbu vývojově a kauzálně, v časových proporcích nepřekračujících mez pohybové stagnace / diferenciaci<sup>156</sup>, odpovídající jeho psychofyzioognomickým schopnostem<sup>157</sup>, v ostatních kulturách bývají tyto proporce (často

---

<sup>155</sup> V souvislosti s hudbou nelze pochopitelně vymezit oblast jejího výskytu teritoriálně, etnograficky. Výše určené vymezení platí pochopitelně i pro hudbu vyskytující se prakticky kdekoli po světě za předpokladu, že taková hudba využívá principů evropské „vážné“ hudby.

<sup>156</sup> Viz termín Vladimíra Tichého. Zjednodušeně jde o termín označující schopnost recipienta vnímat metrorytmické dění pohybující se na hranici vnímatelnosti (značně rychlý metrorytmický průběh či naopak průběh extrémně pomalý) na jedné hierarchické úrovni

<sup>157</sup> V tomto ohledu si můžeme položit otázku, jaký vliv má na vnímání recipienta neustále se zvyšující životní tempo, vliv multimédií atakující

ve spojitosti s duchovním, meditativním či odlišným rozměrem hudby) vnímány jinak, v jiných rozměrech a souvislostech. Zásadní vliv na tonalitu má pochopitelně také způsob rozvíjení struktury. Hudba euroamerického teritoria staví na častějších změnách, na větším a více evolučním průběhu struktury, zatímco v řadě jiných kultur je velmi častým a používaným prvkem opakování, popřípadě drobné variační techniky. Jak jsme již naznačili výše, z hlediska historického vycházel způsob strukturace hudební tkáně obecně nejprve (v závislosti na počtu prvků tvořící systém, z něhož je struktura vytvořena) z principu obalování (např. v případě „říkadlové modality“), později se strukturace vyvinula v postupné rozvíjení vycházející z jednoho základního prvku- jádra (aditivní způsob kompozice). Na tomto principu se ustálil vývoj strukturace hudební tkáně v mnoha kulturách. Hudební vývoj těchto struktur jako takový pochopitelně neustává, pokračuje i nadále, avšak více než na rozvoj samotné strukturace a formování je soustředěn např. na rozvoj sonické či metroritmické (časové) složky. Hudební strukturace v ostatních kulturách se dále rozvíjí. Nejčastěji do podoby vyklenutého tvaru, fráze (oblouku) mezi dvěma<sup>158</sup> „opěrnými body“ – počátečním centrickým akordem a finálním centrickým akordem. Obvykle bývá tato fráze strukturována dle základní tektonické osy (klid – napětí – klid). Podoba strukturace nám tak může připomínat např. lomený oblouk v architektuře. Takto strukturované plochy dosahují často i značných rozměrů, přesto jsou stále omezeny paradigmatem vazby k jednomu centrickému akordu. Dalším logickým krokem ve vývoji strukturace je tedy rozšíření tohoto paradigmatu, např. zvýšením počtu centrických akordů, popř. okruhů vazeb na tento centrický akord<sup>159</sup>, avšak při zachování vnitřních vazeb, funkcí a imanentního

---

všechny recipientova smysly v rychlém sledu změn, vliv krátkých hudebních spotů a jinglů v masmédiích apod.

<sup>158</sup> V rámci dílčích závěrů může být těchto opěrných bodů ve struktuře více

<sup>159</sup> Např. pomocí mimotonálních akordů, užívaných ovšem v omezené míře tak, aby nedošlo ke zpochybnění centrických akordů a jejich paradigmatu.

významu struktury, tedy při zachování struktury jako systému. Vzniklou podobu struktury bychom tak mohli připodobnit např. k obloukové klenbě v architektuře či v běžném životě například k širší rodině, zahrnující i vzdálenější příbuzenské vztahy. Na této úrovni strukturace (co do organizace tónových výšek) končí většina suverénních struktur kultur mimo shora vymezený euroamerický prostor, struktur, které nepřejímají další způsoby strukturace<sup>160</sup> evropské „vážné“ hudby. V rámci tohoto paradigmatu vznikají i v současné době stále nové struktury, které se zaměřují na rozvoj jiných složek struktury než je rozvoj složky tónových výšek. Do této chvíle však hovoříme o systému centricky hierarchickém, tedy o principu tonálním. Je zde tedy možné spatřovat další oprávněný důvod k polemice s případným názorem o zániku tonality.

K tektonickým prostředkům se ještě vrátíme. Jsou totiž, dle našeho názoru v určitém vymezení (scelovací prostředky), zcela klíčovým prvkem pro jednu ze schopností (vlastností) hudby, kterou je schopnost komunikace.

Protože variabilita tektonických prostředků je obrovská, zaměříme se nyní blíže na tektonické funkce a potažmo také na některé dílčí způsoby jejich dosahování, tedy na tektonické principy. Ani ty nebudeme pochopitelně moci postihnout všechny. Řada z nich bude mít specifický charakter vycházející z individualizované podoby struktury. V takovém případě je na recipientovi, zda daný princip bude považovat v rámci svého subjektivního vnímání za natolik nosný, přijatelný a postřehnutelný, aby strukturu považoval za hudební strukturu (skladbu), a bude také nezřídka otázkou invence hudebního analytika, aby tento tektonický princip odhalil, označil a vymezil.

Dalšími z tektonických funkcí, o kterých budeme hovořit, jsou funkce považované Karlem Risingerem za základní tektonické

---

<sup>160</sup> Stále hovoříme o strukturaci z hlediska organizace tónových výšek



principy<sup>161</sup> (viz 2. kapitola, této práce). Jsou jimi **identita a kontrast**. Protože jsme výše exponovali, že v našem pojetí budeme vycházet z polaritních dvojic, modifikujeme tyto funkce na **identitu a heterogenitu**. Kontrast totiž, jak uvidíme níže, nelze považovat za protipól *identity*. In senso stricto polarita ve smyslu absolutních hraničních hodnot v hudbě neexistuje. Nelze jí prakticky dosáhnout. Hudba je otevřený dynamický systém. Při její realizaci je nutná součinnost s naším vnímáním. To je nastaveno na schopnost syntetizovat určité elementy a chápat jejich syntézu na hierarchicky vyšší významové úrovni či začne tuto syntézu chápat jako jinou kvalitu. Svými poznatky a metodami nás o tom přesvědčuje mj. tvarová psychologie (gestalt psychologie), konstituovaná jako obor obecné psychologie cca ve 40. letech 20. století.<sup>162</sup> Gestalt psychologie zkoumá způsoby organizování zkušeností a uspořádání vnímání do smysluplných celků<sup>163</sup>. Dále vycházíme z psychologie percepčního pole, která kategorizuje základní vlastnosti vnímání dle několika principů, zákonů: *zákona centrace* (soustředění na jednu část na jedno podnětové pole), dále *zákona pregnantnosti* (schopnost mysli doplňování tvarů do celku), *zákona blízkosti* (prvky blízko sebe mají tendenci být seskupovány. Hovoříme o tzv. prokmitech), *zákona kontinuity* též *zákon dobré křivky* (schopnost/danost vnímat tvary, vjemy v návaznosti, kontinuálně, tendence organizovat podněty do souvislých linií), *zákona podobnosti* (podobné prvky jsou v mysli seskupovány), *zákona společného osudu* (prvky pohybující se stejným směrem mají tendenci být seskupovány, např. skupiny jdoucích lidí), *zákona uzavřenosti* (konkrétní tvary navozují pocit uzavřenosti-

---

<sup>161</sup> Vzhledem k námi vymezeným jevům v oblasti tektoniky soudobé hudby, dochází oproti Karlu Risingerovi k terminologickému posunu. Karel Risinger nerozlišuje tektonické princip a tektonické funkce. Pro nás je toto rozlišení podstatné vzhledem ke schopnosti hierarchizovat strukturační proces.

<sup>162</sup> Němci nucenými emigrovat do USA. Mezi jinými Kurt Koffka (1886\_1941), Max Wertheimer (1880-1943) a Wolfgang Köhler (1887\_1967)

<sup>163</sup> . Z estetiky i obecné psychologie známe tento princip jako subjekt-objektový vztah *figura - pozadí*

např. v grafickém kódu závorky)<sup>164</sup>. S těmito procesy, uplatňujícími při „přepínání“ na hierarchicky vyšší významovou úroveň v rámci syntézy dílčích elementů (sub)struktury, se pochopitelně setkáváme v rámci percepce také při rekognici tvaru obecně. V neposlední řadě se opíráme o teorii rozpoznávání. Ta pracuje s několika koncepcemi, metodami a teoriemi. *Metodou transpozice*<sup>165</sup>, která postuluje schopnost rozpoznat smysluplný percepční celek, i když je znázorněn různými způsoby, metodou *analýzy rysů*<sup>166</sup> - proces rozpoznávání začíná pátráním po přítomnosti základních tvarových prvků. Poté následuje porovnávání s tím, co je uloženo v paměti a dále s *analyticko – syntetickými teoriemi* - 1) procesy postupující tzv. *zdola nahoru*<sup>167</sup>, od malých částí k velkým, v jejichž průběhu mozek informace nejprve rozloží a poté sestaví do celistvých vjemů, 2) procesy postupující *shora dolů*. V jejich průběhu se uplatňuje vliv dřívějších zkušeností, vliv kontextu na vnímání, percepční očekávání, efekt nadřazenosti.<sup>168</sup> Pro rozpoznání (rekognici) objektů je důležité, aby se setkaly procesy shora - dolů a zdola - nahoru. Na schopnost syntetizovat určité elementy a chápat jejich syntézu na hierarchicky vyšší významové úrovni či jako jinou kvalitu naráží ve své Tektonice také Jozef Kresánek v rámci principu tzv. *kategoriálního přepodstatnění*<sup>169</sup>. Po tomto drobném exkurzu se vracíme zpět k otázce pólovosti v hudbě, jako k otázce absolutních hraničních hodnot určité vlastnosti či jevu. Konkrétně – budeme-li např. stupňovat dynamiku ve snaze dosáhnout jejího maximálního hraničního bodu, dosáhneme přerodu tohoto procesu na vjem tlaku a energie, budeme-li snižovat míru dynamiky, dosáhneme ticha.

<sup>164</sup> Fakta o Gestalt psychologii a psychologie percepčního pole čerpány z Plháková, Alena: *Učebnice obecné psychologie*, Praha, Academia, 2004, ISBN 80-200-1086-6, (str. 17, 85-87, 90-93)

<sup>165</sup> Tuto metodu konstituoval Christian von Ehrenfels (1859-1932)

<sup>166</sup> Tuto metodu prosazoval zejména Oliver Selfridge (1926-2008)

<sup>167</sup> Zejména v modelech Irvinga Biedermana nebo Anně Triesmannové

<sup>168</sup> Např. Takzvaný Reicher-Wheelerův efekt slov dokazuje, že písmena rozeznáme snáze, jsou-li začleněna do slov.

<sup>169</sup> Viz druhá kapitola této práce

V případě stupňování hustoty souzvuku dosáhneme vjemu barvy, při redukci nejprve intervalu, následně samotného tónu a následně ticha. Při stupňování hustoty rytmických impulsů dosáhneme přerodu ve vjemu tónové výšky (barvy), stejně tomu bude i v případě redukce hustoty rytmických impulsů, přičemž v případě redukce můžeme dosáhnout i vjemu ticha. Budeme-li stupňovat intenzitu barvy, dosáhneme opět přerodu ve vjem dynamiky. V případě stupňování tónové výšky ve směru k hraniční hodnotě, dosáhneme v obou směrech rovněž obdobného účinku, kterým je přerod ve vjem tlaku, popř. energie. Tím jsme tedy odpověděli na otázku problematiky dosahování polarit v hudbě. Termín polaritní budeme i přesto jako zavedený nadále používat, ve smyslu nejzazších možných (hraničních) pozic jednotlivých jevů (funkcí), při zachování základního charakteru jevu a parametrů jej tvořících.

Vraťme se nyní k problematice polarit dvojice *identita* a *kontrast* exponované mj. Karlem Risingerem. Snad všichni hudební teoretikové a skladatelé se po staletí shodovali na tom, že každá hudební struktura je jako celek utvořena na základě vývojové dialektiky podobnosti a nepodobnosti („identity a kontrastu“) strukturních jednotek a elementů dané struktury, která je zárukou zachování homeostázy, tedy (v hudebním významu) rovnovážné uspořádání takto koncipovaných strukturních částí zajišťující schopnost existence dané hudební struktury. V estetice tento princip nacházíme v modifikovaném dialektickém principu *jednoty v rozmanitosti*. Je to další z obecných principů, které nalézáme jak v rámci přírody, tak v rámci běžného života. V českém prostředí existuje terminologický i obsahový rozkol mezi Karlem Risingerem a Jaroslavem Volkem, o jehož koncepcích jsme se již rovněž zmínili ve druhé kapitole naší práce. Proti *identitě* a *kontrastu* Karla Risingera razí Jaroslav Volek termíny *podobnost* a *nepodobnost*. Volek to zdůvodňuje 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.

Z našeho úhlu pohledu nazíráme na kontrast jako na jev, jehož podoba, charakter a vymezení jsou proměnlivé, posuvné. Představme si to na příkladu srovnání dvou barev. Např. žlutá a béžová barva jsou si podobné. Žlutá a oranžová již méně. Vztah žluté a červené označíme s největší pravděpodobností za kontrastní<sup>170</sup>. Přesto např. vztah žluté a černé budeme vnímat jako větší kontrast. A co potom teprve bílá a černá?! Kontrast tedy, vzhledem ke své stupňovatelnosti a posuvnosti nemůže představovat hraniční, polaritní jev, stav, funkci. K otázce identity; jsme přesvědčeni o tom, že v mnohých případech bude možné přisoudit dvěma navzájem si strukturálně odpovídajícím substrukturám podobnost odpovídající (bezmála) identitě. Tolik co do 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, ale také specificky vlastní podstatu existence určité entity<sup>171</sup>. Navzdory těmto výhradám se nám termín *identita* jeví jako vhodný pro označení pólu maximalizující podobnost dvou či více strukturních elementů. Na druhou stranu kontrast není z našeho úhlu pohledu protipólem identity. Kontrast má určitou stupnici míry odlišení, není tedy pólem v pravém slova smyslu. Jako protipól ***identity*** chápeme ***heterogenitu***.

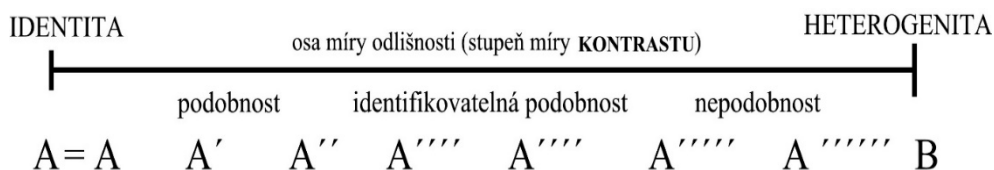
Na následujícím schematickém grafu můžeme sledovat modulační osu mezi *identitou* a *heterogenitou*.

---

<sup>170</sup> Někdo možná označí takové srovnání slovem nepodobnost. Barvy jsou si nepodobné. Takový termín má ale dle našeho názoru velmi nízkou vypovídací hodnotu a je tedy pro naše potřeby nevhodný.

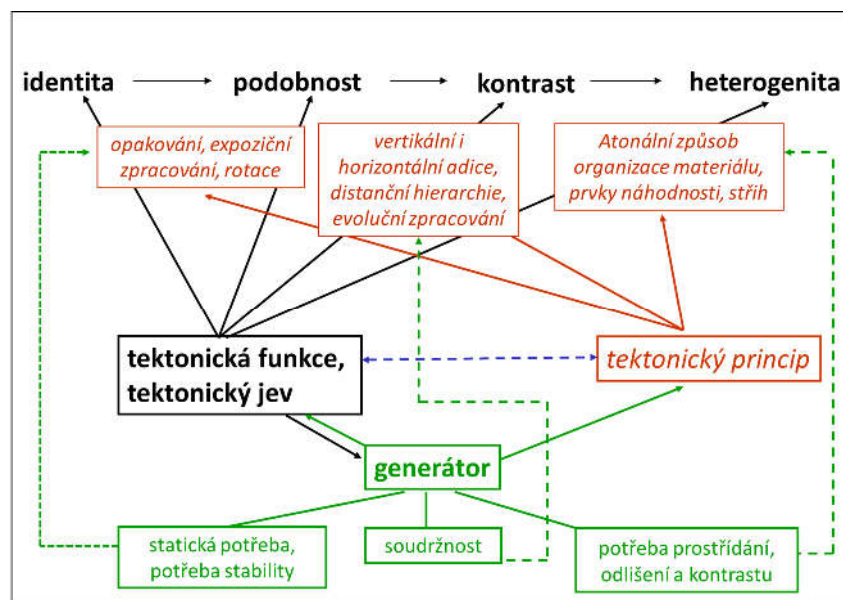
<sup>171</sup> V přeneseném významu např. průkaz totožnosti (průkaz něčí identity)

**Obr. č. 10: modulační osa**



Po objasnění problematiky polarity, identity a kontrastu v hudbě můžeme tedy konečně přikročit k uvedení další konkretizace našeho obecného tektonického schématu, kterou je konkretizace funkcí v podobě *identity* a *heterogenity*. Obě funkce ukážeme ve schématu jako polarity spojené modulační osou charakterizující míru odstínění, v našem případě proces vzdalování jednotlivých podob substruktur od *identity* směrem k *heterogenitě*. V následujících grafech již nebudeme nadále uvádět tektonické prostředky, které jsou, jak jsme poznali, natolik bohaté a variabilní, že výběr pouze jedné nebo i třeba několika málo z jejich podob ztrácí ve své podstatě význam.

**Obr. č. 11 – specifikace obecného tektonického schématu**



Pro představu o míře variability zde uvádíme několik různých, z potenciálně pro danou tektonickou funkci možných, náhodně vybraných tektonických principů, kterými lze dosáhnout vymezených tektonických funkcí. Jejich výběr působí nesourodě. Je to proto, že nesourodý je. Je to ale dáno, připomeňme znovu,

mírou variability a počtem možností a podob, které tyto principy skýtají. Protože některé termíny, spojené s exponovanými principy, nejsou tak frekventované, zastavíme se u několika z nich blíže. Detailněji se jim potom budeme věnovat v samostatné kapitole věnované novým tektonickým principům. Princip *rotace* je nám dobře znám např. z matematiky. V tomto principu nejde o změnu elementů podílejících se na realizaci daného principu, resp. na něž je princip aplikován, ale o změnu jejich pořadí. Představíme-li si tedy např. posloupnost písmen A B C D, první rotací bude podoba B C D A. O principu distanční hierarchie jsme hovořili již v rámci reflexe koncepcí Karla Risingera. Princip *adice* vychází postupného přidávání prvků k určitému jádru, které je tvořeno určitou konstelací elementů substruktury. Rozlišit můžeme *adici vertikální* (princip souzvukového rozšiřování a zahušťování. V případě obousměrné horizontální adice můžeme hovořit o *obalování*) a *adici horizontální* (princip melodického, popř. rytmického či harmonického, obohacování, případně též obohacování a rozvíjení kombinací těchto složek, vždy však posuzovaných v rámci vývoje v čase a obohacováním prvky ve směru lineárním. V této souvislosti můžeme hovořit také o principu *rozvíjení z jádra*). O atonálním způsobu organizace tedy principu snažícím se o nehierarchické a atematické uspořádání struktury byla řeč výše, v rámci této kapitoly, principy užití prvků náhodnosti a střihu jsme poznali ve třetí kapitole.

Další konkretizace tektonických struktur (a s nimi pochopitelně obecného tektonického schématu) přináší otázku *příbuznosti* a *cizorodosti* (sub)struktur. Někdo snad může namítnout, že jde o de facto stejné tektonické funkce jako v případě *identity* a *heterogenity*. Není tomu tak. Je třeba si uvědomit, že (sub)struktury mohou být příbuzné a přitom nemusí být vůbec podobné a také naopak. Mohou být struktury velmi podobné a nemusí být vůbec příbuzné. Jako drobný příklad, na němž tuto skutečnost můžeme demonstrovat z hlediska receptivního

je např. srovnání úvodních částí *Notations I-IV pro orchestr* (z roku 1980) Pierra Bouleze (\*1925) a např. *Symfonie č. 3* (z let 1973-1983) Witolda Łutoslawského (1913-1994)<sup>172</sup>. Zatímco Boulezovo dílo je psáno multiseriální technikou, tedy principem organizace každého parametru struktury, Łutoslawského 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 per grande orchestra* (z roku 1966) **Jana Klusáka** (\*1934). Klusák vytvořil metodou dekonstrukce seriální (dodekafonické) variace na téma ze II. věty (Addagietto) 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. V této souvislosti stojí za pozornost myšlenka Ludwiga Wittgensteina a jeho pojetí tzv. *rodových podobností*, o nichž hovoří ve svých *Filosofických zkoumáních*<sup>173</sup>: „Zaměř např. pozornost na ty aktivity, které označujeme jako „hry“. Mním deskové hry, karetní hry, míčové hry, bojové hry atd. Co ty všechny mají společného? Něco společného mít musejí, jinak by se jim neříkalo „hry“ — nýbrž podívej se, jestli je tu něco, co je společné jim všem. — Neboť když se na ně podíváš, neuvidíš sice něco, co by bylo všem společné, ale uvidíš všelijaké podobnosti, příbuznosti, a sice řadu takových podobností a příbuzností. — Podívej se např. na deskové hry s jejich rozmanitými

<sup>172</sup> Viz ukázka č. 2. a 3. na přiloženém CD

<sup>173</sup> Wittgenstein Ludwig: *Filosofická zkoumání*. Přeložil Jiří Pechar. 2. upravené vydání. Praha, Filosofia, 1998

příbuznostmi.<sup>174</sup> [...] „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.“<sup>175</sup> Wittgensteinovu teorii, zpravidla užívanou v oblasti filosofie a lingvistiky lze úspěšně aplikovat také na oblast hudby, jak nás o tom přesvědčuje např. Vladimír Tichý, případovou studii<sup>176</sup> (analýzou) motivicko-melodicko-rytmických a dalších souvislostí ve Stravinského *Svěcení jara*. Wittgenstein zde velmi inspirativním příkladem propojuje námi vytyčené tektonické funkce, resp. upřesňuje jejich korelaci. Oba termíny nepovažuje, a my ve shodě s ním, za totožné („rodové“ – tedy příbuzenský vztah, „podobnosti“ tedy otázka podobnosti a rozdílnosti). Rozdíl mezi podobností a příbuzností vidíme v prostředí čerpání společných rysů a znaků. Zatímco u podobnosti jsou tyto rysy a znaky otázkou prostředí vnějšího, u příbuznosti jsou tyto znaky a rysy otázkou prostředí vnitřního. Tedy podobnost je konstituována na základě vnějších znaků, zatímco příbuznost na základě vnitřních znaků.

---

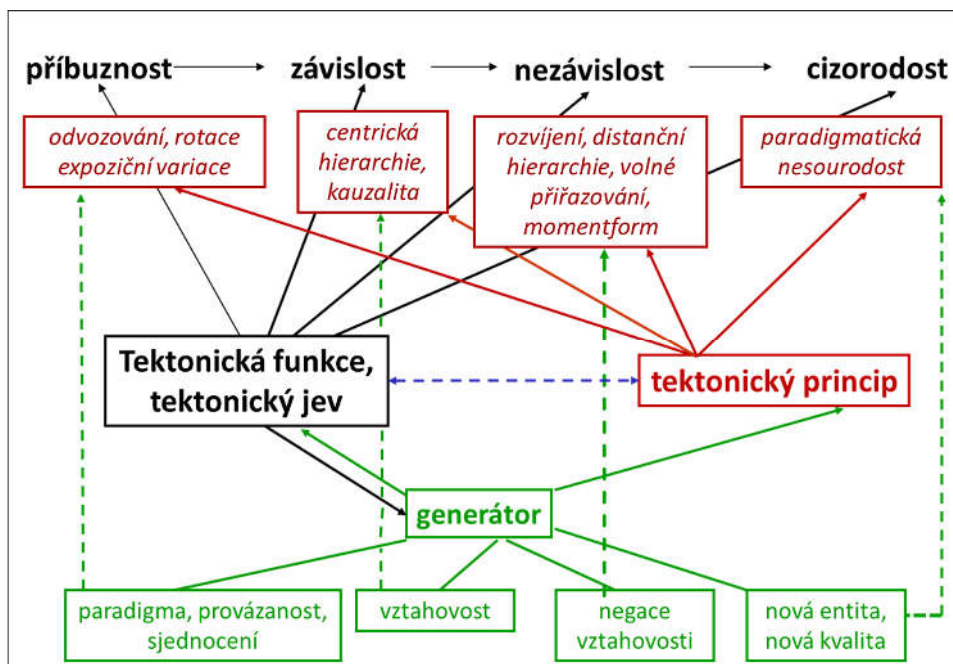
<sup>174</sup> Wittgenstein Ludwig: *Filosofická zkoumání*. Přeložil Jiří Pechar. 2. upravené vydání. Praha: Filosofia, 1998, str. 45

<sup>175</sup> Ibid str. 46

<sup>176</sup> Viz např. studie Tichý, Vladimír: *Rodové souvislosti jako vnitřní scelovací prostředek* in Jan Kapr: *Proměny a konstanty skladatele*, Brno, JAMU 2015, ed. Jindřiška Bártová, ISBN 978-80-7460-074-6, str. 64-65



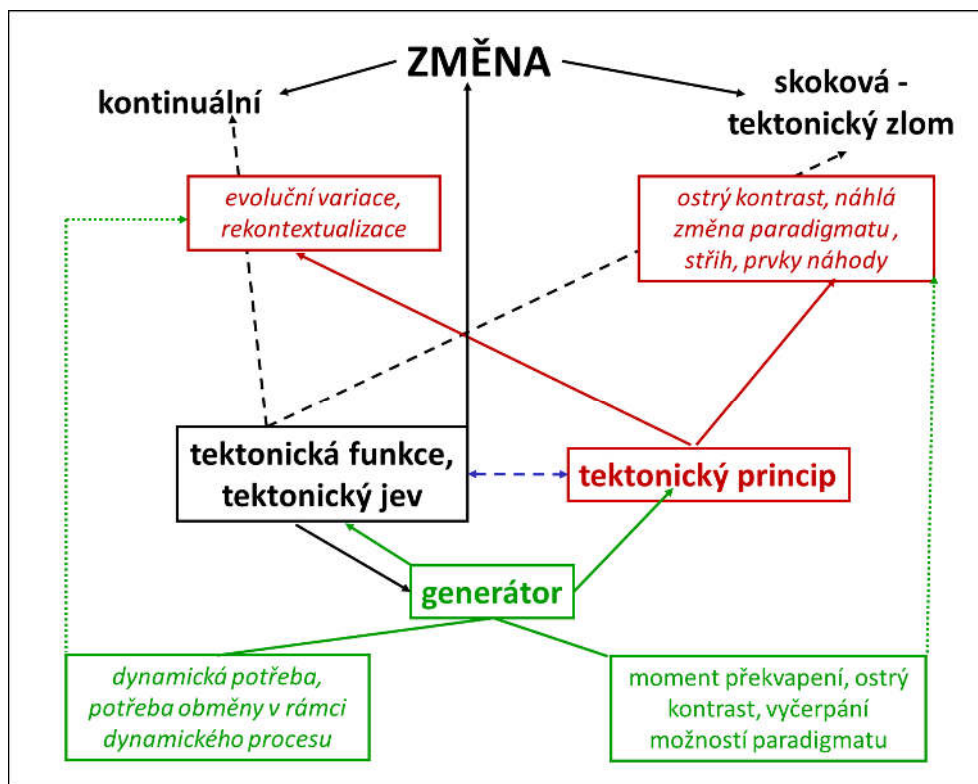
Obr. č. 12: Specifikace tektonického schématu



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

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

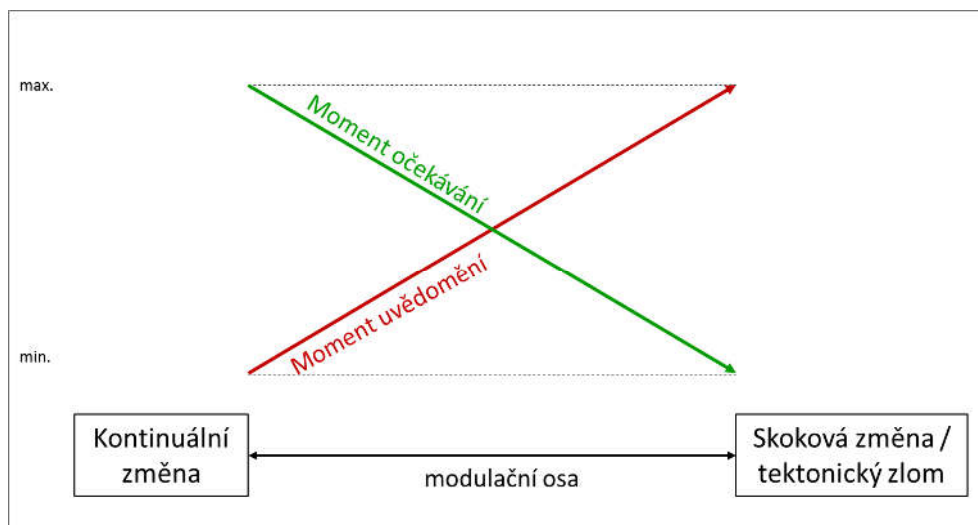
Obr. č. 13: Specifikace tektonického schématu



V souvislosti se *změnou* je třeba si uvědomit, že změna není přímo závislá na žádné z předchozích tektonických funkcí. Je jim de facto nadřazena. *Změna* znamená narušení dočasné homeostázy určité substruktury, nastolení odlišného paradigma. Ne nutně to však musí znamenat posun ve významové hierarchii struktury či změnu tektonické funkce. Závisí to vždy na velikosti změny, typu změny a počtu prvků, které se podílejí na utváření příslušné substruktury, a které v rámci vstupují do hry. Důležitý činitel je také průběh či typ změny. 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 nebo jako diatonickou modulaci, či glissando v rámci změny tónu výšky, či např. jako plynulou změnu tónového spektra směrem od barvy jednoho tónu k barvě jiného tónu a mnoho a

mnoho dalších podob. Proti zěně 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 např. piano plochy, tóninový skok, projevy hudebního punktualismu či např. princip hudebního střihu. S podobou změny souvisí dva psychologické procesy, které ovlivňují recepci dané struktury a tím, v některých případech i proces její tvorby, její strukturace. Jsou to *moment očekávání* a *moment uvědomění* si změny. Tyto procesy mají v rámci zmíněných podob *změny* opačné hodnoty. Zatímco *moment očekávání* je (v závislosti na délce procesu modulace, tedy přechodu z jedné konstelace substruktury do jiné) u *změny kontinuální* maximalizován, recipient změnu výrazně očekává, ví (jistě), 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. Z pohledu historického vývoje, můžeme zaznamenat v souvislosti s typem změn posun v podobě strukturace. Zatímco v dřívějších typech struktur (počopitelně jde o velmi zobecňující pohled) probíhaly změny spíše v *kontinuální podobě* (obzvláště v době klasicismu a raného romantismu jsou tyto tendence velmi dobře patrné), v soudobých strukturách pak změny probíhají častěji *skokové*, což do jisté míry můžeme přisuzovat způsobu řazení substruktur v rámci celkového dynamického rozvoje některých soudobých struktury, který je lapidárnější, zkratkovitý.

**Obr. č. 14: vztah momentu očekávání a uvědomění si změny**

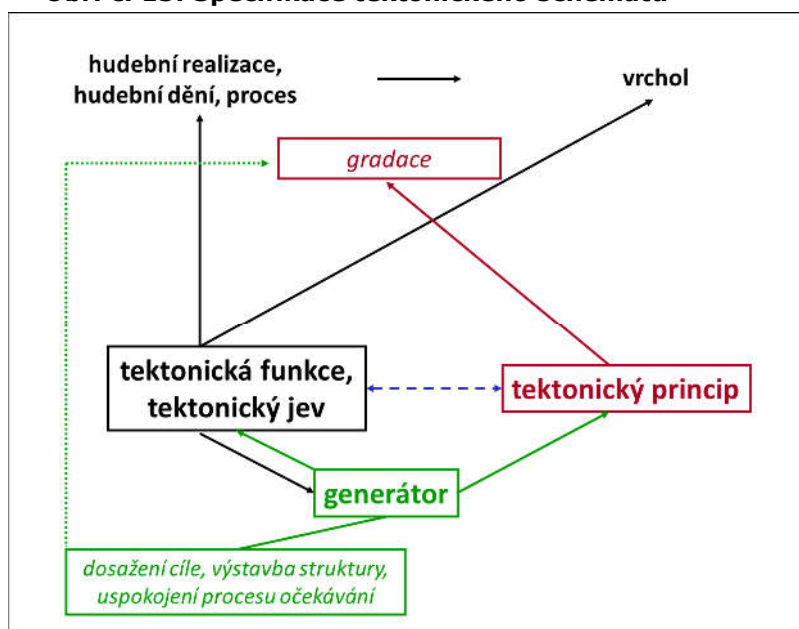


Výše jsme se dotkli otázky velikosti změny. Každá hudební struktura je, vlivem množství faktorů, které se na ní podílí, individuální. Obecně se dá říci, že s rozvojem hudebního myšlení a možností hudebních prostředků se struktury stále více a více individualizují. Vnímání změny je vždy odvislé od jejího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

V rámci reflexe obecných tektonických principů zmíníme ještě dvě konkretizace tektonické funkce, kterými jsou *vrchol* a *uzavřenost* a *otevřenost*. Vrchol vymezujeme jako zvláštní,

samostatnou funkci, protože stojí vždy na konci či na samém počátku určitého procesu, je jeho maximalizací. Je tedy dílčí či absolutní mezní hodnotou dynamického procesu strukturace, odehrávajícího se v rámci (sub)struktury. Ve funkci<sup>177</sup> *uzavřenosti* a *otevřenosti* spatřujeme zásadní rozdíl mezi hudbou dřívější a hudbou současnou<sup>178</sup>. Zatímco v dřívější hudbě tíhly jednotlivé substruktury spíše k uzavřené podobě, v hudbě soudobé je tomu naopak. Je zde ovšem zajímavé sledovat, jak probíhá návaznost těchto substruktur. Zatímco v době dřívější byly tyto substruktury velmi často prokomponiovány a propojovány nejrůznějšími spojkami, mezivěťmi, 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. Tento jev opět poukazuje na variabilitu a živost hudebního jazyka a struktur, které artikuluje.

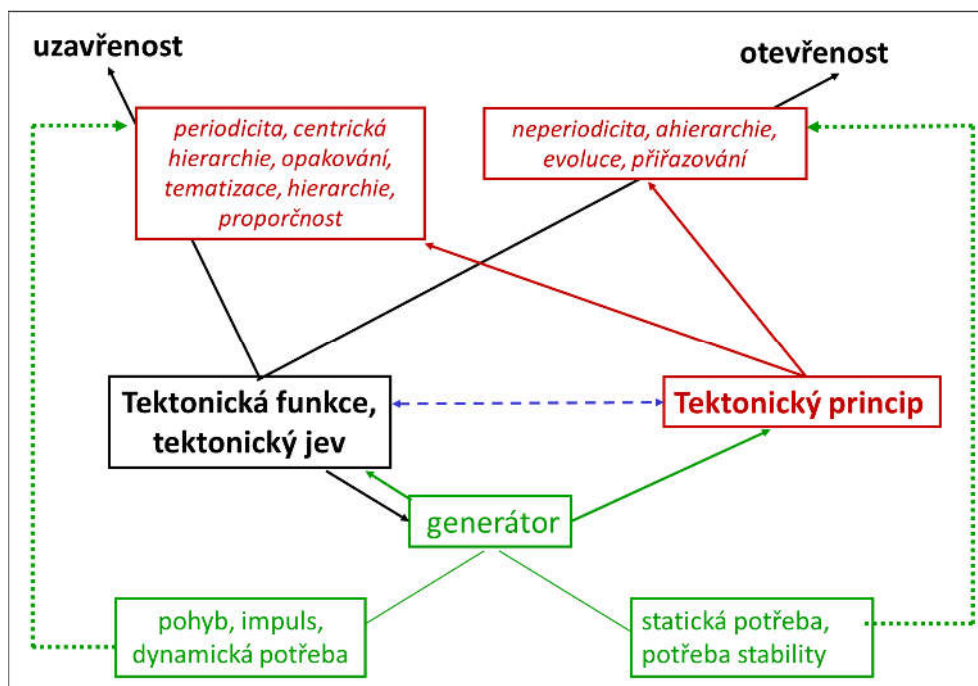
**Obr. č. 15: Specifikace tektonického schématu**



<sup>177</sup> někdo snad může namítat, že nejde o funkci, ale stav. Tohoto stavu lze ale cíleně dosahovat. Uzavřenost má navíc ve struktuře zcela jasný hierarchický potenciál a hierarchické tendence. Proto *uzavřenost* a analogicky její protipól – *otevřenost* uvádíme mezi tektonickými funkcemi

<sup>178</sup> Viz vymezení těchto pojmů v první kapitole

Obr. č. 16: Specifikace tektonického schématu



Výše jsme exponovali náš návrh *obecného tektonického schématu*, konstituovaného na třech základních pilířích – *tektonických prostředcích, tektonických principech a tektonických funkcích*. V rámci jeho konkretizací jsme uvedli základní *tektonické funkce* (tektonické jevy). Zmínili jsme rovněž několik tektonických principů a tektonických prostředků. Vysvětlili jsme důvod jejich variability, individuality, které jsou příčinami jejich takřka nepřeborného množství, odrážející se v nesčetných možnostech a podobách, které tyto principy a prostředky mohou mít. Otevřený necháváme i výčet tektonických funkcí. Stejně otevřený, jako je otevřený a živý hudební jazyk, neustále se vyvíjející, proměňující, přinášející nově podoby a z nich plynoucí jevy a principy. Z toho důvodu jsme rezignovali na úplnost a systematické zpracování a naznačili pouze fungování a trend směřování. Vycházeli jsme přitom z principu dedukce – obecné poznatky jsme konkretizovali na jednotlivých ukázkách. Poznané tektonické funkce a k nim vedoucí tektonické principy a prostředky zde uvedené (spolu s jejich generátory) shrneme nyní v přehledné tabulce. Jejím obsah

také vytváří představu o základní terminologii, užívané v rámci námi zvoleného úhlu pohledu na tektoniku a základní nástroje v tomto konceptu užívané.

**Obr. č. 17: Tabulka tektonických funkcí a principů**

charakter funkce	úroveň funkce	tektonický princip vedoucí k dosažení tektonické funkce	generátor
	hlavní	degradace	statická potřeba, potřeba stability
	hlavní	gradace	pohyb, impuls, dynamická potřeba
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
příbuznost	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 možností paradigmatu
vrchol	hlavní	gradace	dosažení maxima procesu, výstavba struktury, uspokojení procesu očekávání
uzavřenost	hlavní	periodicita, centrická hierarchie, opakování, tematizace, hierarchie, proporčnost	přehlednost, tvarovost, strukturovatelnost
otevřenost	hlavní	neperiodicita, ahierarchie, evoluce, přiřazování	otevřenost

## 9. Tektonické principy známé i méně známé

V předchozí kapitole jsme se věnovali tektonickým funkcím, nyní se zaměříme na některé tektonické principy. Ani zde nebude jejich výčet úplný a systematicky přesně zpracovaný<sup>179</sup>. Může rovněž působit poněkud nesourodě co do výběru konkrétních principů. I zde platí velká míra variability, u tektonických principů dokonce ještě mnohem (řádově) větší než u tektonických funkcí. Nejprve se dotkneme těch, které se uplatňovali i u starších struktur hudby, posléze se budeme věnovat těm možná o něco méně známým. Připomeňme, že tektonické principy chápeme jako procesy vedoucí ke vzniku či dosažení určité tektonické funkce. Také tyto procesy mají nejrozumnější podobu a charakter, v závislosti na paradigmatu struktury a stavu, k němuž směřují, či který se naopak snaží narušit, negovat. V této kapitole budeme tektonické principy konkretizovat až na jejich jednotlivé specifické projevy. V kapitole následující je potom budeme konkretizovat ještě jednou, avšak na obecnější úrovni a to v rámci jejich aplikace do úvah o vlastnosti hudebních struktur, kterými je schopnost komunikace.

Jako první zmíníme **princip opakování**. Je to zřejmě jeden z nejstarších hudebních principů vůbec. První princip, který s největší pravděpodobností zapříčinil vznik všech dalších principů a kompozičních metod a technik, včetně takových, jakými jsou např. tematizace a detematizace. Stojí také u zrodu responsoriálního principu výstavby struktury. Obecně vede ke stabilitě struktury, k periodicitě, na principu prokládaného opakování vznikala a vzniká celá řada ustálených podob forem

---

<sup>179</sup> Jako na doplňující poznámky k tomuto tématu se odvoláváme na magisterskou práci Krejča, Tomáš: *K tektonickým principům hudby 20. a 21. století*, Praha, HAMU 2011



(písňová forma s návratem, rondo, sonátová forma větná...) a skladebných principů, včetně soudobějších, jako je např. rekontextualizace. Je to princip, který strukturu sjednocuje, který jí vtiskává orientační body, princip, který určuje a sjednocuje její paradigma. Princip opakování nám umožňuje mj. lépe se soustředit na časovou složku struktury, její výstavbu, způsob artikulace a působení. To je mj. důvod proč tohoto principu hojně využívá např. i minimal music.

Dalším principem je **princip adiční**. Jeho reflexi nalezneme již například u Kresánka v jeho *Tektonice*. [Kresánek, Tektonika. Asco, Bratislava 1994] Po principu opakování je patrně druhým historicky nejstarším principem. Přesvědčit nás o tom mohou 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. Po změně orientace strukturace materiálu, zaměřeného především na práci s tónovými výškami a jejich organizací, se opět vrací jeho obliba a je autory používán v nejrůznějších podobách. Jeho obliba mj. vlivem globalizace, ethno vlivům, fúzím směrů, žánrů a stylů, ad., narůstá. V našich úvahách jsme se již na několika místech s adičním principem, tedy s principem volného přiřazování (přidávání), setkali v podobě *adice horizontální* (melodický, popř. harmonický proces) a *adice vertikální* (mj. princip stavby akordů vyšší souzvukové třídy v klasické harmonii, později princip zahušťování vedoucí až k témbrovosti, či zárodek principu *rozvíjení z jádra*). Známe také adiční princip kombinovaný, vzniklý uplatněním obou předchozích typů (např. v podobě paralelního vícehlas nebo princip gradace formou narůstání zvukové masy). Je třeba dodat, že adiční princip nebyl a není vždy v souladu s principem proporcionality, seznámíme se s ním vzápětí, který měl velký vliv na rozvoj zejména evropské hudební řeči. Horizontální adiční princip evropská hudba opouští prakticky bezprostředně po nastolení konceptu tematismu a směřování k prvním hudebním formám.

Vrací se k němu znovu v okamžiku, kdy tematismus a proporcionalita zdánlivě vyčerpaly své možnosti a přestaly být pro některé recipienty i tvůrce struktur dostatečně přitažlivé a nosné. Dostáváme se tak paradoxně vývojově do velmi podobné fáze jako před několika sty lety, cca do období konce Ars antiquy. Přísluvečný princip historického „vývoje ve spirále“ se tak de facto opět naplnil.

***Princip proporcionality*** znamenal pro hudbu zásadní zlom. Hluboce v nás zakořenil, výrazným způsobem ovlivnil, posilován zpočátku nejrozličnějšími náboženskými a filosofickými učenými, tezemi, doktrínami dogmaty apod., naše vnímání, tvorbu i interpretaci. Zasáhl prakticky do všech složek struktury i do vyšších celků – metastruktur. Proporční systém ovlivnil metriku, rytmiku, v počátku způsob organizace tónových výšek, rozsahy (sub)struktur co do délky, ovlivnil způsob strukturace a formování na všech hierarchických úrovních struktury. Vše bylo vyjádřeno v určitých proporcích, vycházelo ze vzájemné vztahovosti nastavené dle proporcí jednotlivých segmentů příslušnou (sub)strukturou tvořících. *Princip proporcionality* vytvořil určitý rastr, mřížku, které podléhaly všechny děje a elementy v rámci struktury. Tento jednotný klíč, vycházející z přirozených, přírodních a racionálních poměrů, lidskému chápání a vnímání blízkých, odvozených z jevů a situací v běžném životě prožívaných (střídání délky dne a noci, poměr práce a odpočinku, poměr nádechu a výdechu, chůze, tepu srdce, apod.) vytvořil síť vnitřních proporčních vztahů, vytvořil určitou hierarchii. To zároveň umožnilo vnímat určité postupy, konstelace, jevy stejným či velmi podobným způsobem a umožnilo tyto jevy a postupy také jednotně interpretovat. Vytvořil se tak pomyslný interpretační základ, zároveň také základ pro aplikaci teorie hudby jako znakového systému. *Princip proporcionality* najdeme v hudebních strukturách prakticky již od počátku jejich tvorby. Zpočátku pravděpodobně spíše jako princip latentně cítěný. Teprve praxí, poznáváním a stanovením určitých hudebně-estetických, nábožensko-filosofických,

přírodovědných a dalších paradigmat, začal mít vědomé obrysy, začal fungovat jako uvědomovaný a cíleně užívaný princip. Ne nadarmo se Arnold Schönberg (1874 -1951) v rámci postulace svých myšlenek o atonalitě odpoutává nejen od vztahovostí mezi jednotlivými tóny (svým způsobem daný mj. rovněž proporčně - vztahem půl a celých tónů), 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, jíž často artikuluje iracionálními poměry<sup>180</sup>. Princip tonality zásadním způsobem ovlivňuje podobu a způsob strukturace hudební tkáně. *Proporcionální systém* s sebou přináší ještě jeden, z našeho úhlu podstatný rozměr, podstatnou vlastnost. Tou je psychologický parametr proporčnosti. Proporční systém byl utvářen, aplikován a velmi dlouho rozvíjen na základě lidského vnímání, v souladu s ním. Díky tomuto faktu vykrystalizovaly mnohé formy do podoby, v jaké 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 a dynamičnosti (sub)struktur dochází k (a)percepční nejistotě, k narušení percepčních strategií, vzorů. To je pochopitelně výrazný prvek a posun v inovaci a rozvoji strukturace 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, tak, aby ji byl recipient schopen stále vnímat jako hudbu, hudební strukturu. Zejména v tomto parametru narážíme u některých soudobých struktur na problém jejich recepce, apercepce a následného zaujímání kritického postoje (soudu) k těmto strukturám. Strukturační principy a výsledná podoba struktury jsou již mnohdy na tolik individualizované, že je pro mnoho recipientů obtížné ba

---

<sup>180</sup> Pojmem iracionální zde máme na mysli význam chápaný matematickou definicí, tedy jako vztahy, které nejsou vyjádřitelné matematickými poměry čísel z množiny přirozených čísel

dokonce nemožné je vnímat jako hudební strukturu. K tomuto jevu se ještě vrátíme v následující kapitole v souvislosti s naznačenou konkretizací tektonických principů na obecnější úrovni.

**Princip hierarchie** je principem velmi starým, uplatňujícím se prakticky v každé struktuře od dob vzniku hudby a hudebního strukturování. Ostatně již slovo struktura, tak jsme jej poznali a definovali, je z našeho úhlu uspořádáním hierarchickým, ať je v něm hierarchie tvořena jakýmkoli způsobem. I z běžného života známe tutu situaci velmi dobře. V žádném společenství či uskupení se nedaří dosáhnout rovnocenného postavení všech prvků v rámci struktury, jíž tyto prvky vytvářejí. Dokonce ani v přírodě tento jev neshledáváme. Dosáhnout zcela ahierarchického uspořádání je prakticky nemožné<sup>181</sup>. Limity nenalézáme 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 interpretována<sup>182</sup> 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 naší reflexi českých teoretických koncepcí, dotýkajících se tektoniky, jsme již na problematiku hierarchie narazili. Bylo tomu tak v souvislosti s Karlem Risingerem (1920-2008), který rozlišuje *hierarchii*

---

<sup>181</sup> Zde se rozcházíme s Karlem Risingerem, který rozlišuje i struktury nehierarchické. Máme za to, že v případě struktur hudebních principiálně přistupujeme ke struktuře stejně, otázka rozlišení (ne)hierarchické struktury je otázka nastavení rastru posuzování každé konkrétní struktury.

<sup>182</sup> 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 ve skladbách pro sólové, neakordické nástroje např. v dílech J. S. Bacha. Obráceně potom, známe to jistě všichni dobře i z vlastní zkušenosti, 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“* (strana 434)

*centrickou*, utvářenou na základě nadřazenosti určitého elementu (centra) a vztahovostí ostatních prvků k tomuto centru a *hierarchii distanční* vyvozující svou strukturnost na základě přesné a nezaměnitelné alokace každého členu struktury (v tomto případě rozumějme tónové výšky) jeho přesná a nezaměnitelná pozice v rámci struktury. Centrická hierarchie bývá spojována s tonalitou, *distanční hierarchie* se způsobem uspořádání tónového materiálu v rámci atonálního systému. O tonalitě jsme hovořili již v souvislosti s tektonickými funkcemi. Chápeme ji *tedy* jako specifickou tektonickou funkci, k jejímuž dosažení vede *centrická hierarchie*, zároveň tonalita centrickou hierarchii de facto konstituuje. Vztahovost, kterou tonalita utváří na podkladě klidu a napětí (zde dosahovanou harmonicky), má tektonický potenciál. Tato vztahovost jednotlivé prvky hierarchizuje, čímž z nich utváří strukturu, systém. Atonalita tuto schopnost nemá. Její prvky jsou si (quasi) rovny. Pokud chce tedy vytvářet struktury, musí nalézt jinou vztahovost, jinou formu této vztahovosti. V rovině teoretické a kompoziční, se jí to zdařilo. Avšak jde zde rovněž o potřebu esteticko-filosofického 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 (téma je důležitější nežli motiv, věta je důležitější nežli perioda apod). Hierarchie může být v rámci struktury vstavěna na mnoha vztazích, na mnoha podnětech. Např. lze strukturu hierarchizovat na základě míry příbuznosti jejích elementů a substruktur, na základě počtu prvků, podílejících se na tvorbě substruktur atd. Vždy jde o určitou míru preference prvku či vlastnosti, která je kladena do popředí zájmu oproti prvkům či vlastnostem jiným, ostatním.

Dalším nám dobře známým principem je ***princip gradace a degradace***. V našich konkretizacích tektonických schémat jsme je uvedli hned na prvním místě ve spojitosti s tektonickými funkcemi *klidu* a *napětí*. Je to opět jeden z archetypálních principů (podobně jako hierarchie či opakování), které se v tektonice uplatňují. Prostředků, kterými může být tento princip konkretizován je nesčíslně mnoho. Lze jej naplnit všemi složkami a parametry,

podílejícími se na existenci konkrétní struktury, lze jich dosahovat psychologicky, kontextově atd. Pro nás jsou klíčové, protože znamenají 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“. Je dobré si také uvědomit, že (de)gradace může *probíhat lineární i nelineární změnou*. Nárůst či pokles určité hodnoty může narůstat plynule či skokově. Na úrovni substruktury zde tedy platí stejný princip, jako jsme ukázali na příkladu změny jako tektonické funkce. Gradace a degradace je proces, který najdeme běžně v přírodě. Začneme např. od principu tlukotu srdce, podívejme se na průběh jednotlivých ročních období, na princip varu vody a tisíce dalších příkladů. Gradace a degradace je také základním procesem v rámci již zmiňované procesuality, exponované v rámci koncepce novodobé strukturace hudební tkáně Ivo Medkem (viz 4. kapitola této práce).

Zcela zásadním principem je pro tektoniku princip **expozice** a **evoluce**. Oba dva mají významný vliv na strukturaci, na její průběh a tendenci vývoje, a tím také vliv na celkovou podobu struktury. Jsou to zásadní polaritní principy, rozhodující o statickém či dynamickém rozvoji struktury. Opět jsou to archetypální a obecné principy, které mohou být naplňovány nepřeborným množstvím prostředků. Platí zde totéž, jako v případě principu *gradace a degradace*. Z hlediska historického můžeme považovat *expoziční princip* za starší. Směrem blíže k dnešku se však prosazuje stále více *princip evoluční* vedoucí k celkovému dynamickému pojetí formy, později struktury jako celku a tím i k její individualizaci. Na oba principy se váže k několik dalších principů, funkcí, podobám struktur, stavů a jevů. Jejich konkretizaci a příslušnost k jednomu či druhému principu zobrazíme v následující tabulce.

**Obr. č. 18: Příslušnost jevů k principům expozice a evoluce**

expozice	x	evoluce
klid	x	napětí
statika	x	dnamika
prezence	x	proces
identita	x	heterogenita
centričnost	x	modulace

**Expoziční a evoluční** princip vymezuje ve svém pojetí tektoniky také Karel Janeček (viz kapitola č. 2). Vidí je jako dva zásadní funkční typy hudby. 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“ jakoby 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 dle hierarchické příslušnosti (mikro-, meso-, makro) 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 struktury důležitá. Umožňuje zachovat a navozovat vnitřní dynamické síly struktury.

Princip **tematismu** jsme již v našich úvahách rovněž zmínili. Práce s tématem byla tradičním způsobem a smyslem strukturace

(na meso- a makro úrovni hudební struktury), kompoziční metodou a tendencí založenou na práci s určitým tvarem, s jeho podobou, nesoucím imanentní 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) jejich podobu a uspořádání ve struktuře, jejich relace a imanentní hudební významovost, určující celkový tvar, podobu a působení struktury. Téma bylo vždy hierarchicky nadřazené ostatním substrukturám. Díky ustáleným principům práce s tématem resp. s tématy, vykrystalizovala celá řada hudebních forem. O tematismu píšeme v minulém čase. Je to samozřejmě z části 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 je tradiční práce s tématem a *principu tematismu* v soudobých strukturách opouštěn a postupně nahrazován 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 – neslýchané monotónní a mechanické a rychle unaví.*“<sup>183</sup> 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 rekonstruuujeme 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 naší pozorností fixujeme.*

---

<sup>183</sup> Šafránek, Miloš (ed.): Bohuslav Martinů. Domov, hudba, svět. Praha, SHV 1966, s. 142.



*Přestože v našem zorném úhlu je viditelný celý prostor, vidíme efektivně pouze onu část, na niž upínám 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.*"<sup>184</sup> V rámci principu tematismu byly aplikovány a syntetizovány všechny předchozí zmíněné tektonické principy resp. tento vztah funguje i inverzně, tedy *princip tematismu* se stal jejich náplní.

Zaměřme nyní svou pozornost na některé novější, možná ne tolik známé nebo explicitně reflektované a systematizované tektonické principy. Řada z nich se v modifikované podobě uplatňuje i ve strukturách hudby dřívější. Při konkretizaci a přibližování těchto principů se na některých místech přidržíme terminologie prosazované brněnskou skladatelskou větví (Alois Piňos, Arnošt Parsch, Jaroslav Šťastný, Ivo Medek, ad.). Opírat se budeme zejména o dvě jejich monografie zabývající se problematikou řádu v hudební kompozici.<sup>185</sup> Nebudeme je však nekriticky a bezezbytku přebírat.

Jedním z nejdůležitějších tektonických principů aplikovaných v soudobých strukturách je **princip restrikce**, tedy princip určitého omezení (výběru) ať už hudebního materiálu samotného (např. výběr tónových výšek), skladatelského způsobu práce (tedy organizace tohoto materiálu) či jiné typy restrikce (např. instrumentační...), je nám znám již z hudebních projevů objevujících se před rokem 1900. Restrikci či určitý výběr prostředků provádí bez výjimky každý skladatel, každý interpret a ve své podstatě každý recipient, obecně každý tvůrce v každé

---

<sup>184</sup> Ibid s. 128-129

<sup>185</sup> Zmíněnými monografiemi máme na mysli tituly Parsch, Arnošt; Piňos, Alois; Šťastný, Jaroslav: *Transference hudebních elementů v kompozicích současných skladatelů*, Brno, JAMU 2003, 80-85429-92-6, a dále Medek Ivo, Piňos Alois: *Řád hudební kompozice a prostředky jeho výstavby*, Brno, JAMU 2004 80-86928-00-4

době. Zvláštním historickým, velmi starým, příkladem je např. kamenný čtverec nalezený na jedné ze stěn domů v Pompejích. Jeho první exemplář byl nalezen při vykopávkách v Pompejích. Známe ho ale rovněž s 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 něco jako „Ať Bůh (bohové) žehná našemu dílu.“ Smysl restrikce je v tom, že jsou tato slova navíc uspořádána tak, že jsou symetrická z jakéhokoli směru.

**Obr. č. 19: Kamenná deska z Pompejí**



Svým způsobem restrikcí hudebního materiálu (vycházející ovšem z dobových estetických, a psychologicko-akustických požadavků) bylo např. užívání konsonancí a disonancí ve vokálním, později i instrumentálním kontrapunktu. Povinnost užití konsonance (tedy určitého výběru souzvukových intervalů) na těžkých dobách je dostatečně výmluvným příkladem. Dalším omezením byly např. církevní (středověké) mody. Ve vazbě na sociální (liturgickou) funkci se zde pro konkrétní účely užívalo konkrétních módů. Právě těch a ne jiných. Jistě bychom mohli najít

mnoho a mnoho dalších příkladů restrikcí (např. některé monotematické skladby L. van Beethovena, B. Smetany, M. Ravela, a dalších, omezení formou v Umění fugy J. S. Bacha, ad.). V soudobé hudbě nalezneme rovněž celou řadu projevů restrikce. Brzy po nástupu nového paradigmatu bylo určité restrikce hudebního materiálu, resp. restrikce ve smyslu způsobů artikulace nově pojímaného hudebního materiálu, dokonce více než třeba. S pádem „nadvlády“ tonality se naplno rozvinuly stavební a strukturační možnosti hudebního materiálu, které se jevily být až bezbřehými. Velmi záhy se tak u autorů i recipientů počala projevat přirozená lidská vlastnost - touha po určitém pořádku, řádu, po vyšším organizačním a stmelujícím principu. Arnold Schönberg (1874 – 1951) tak kolem roku 1920 dospívá k formulaci dodekafonického způsobu organizace tónového materiálu. 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 strukturaci pevným a neměnným pořadím tónů všech dvanáct (půl)tónů v rámci řadové organizace, modalita pracuje s a priori daným výběrem tónů, který závisí na preferencích skladatele. Anton Webern (1883-1945), Schönbergův žák, posunul dodekafonickou metodu ještě dále směrem k sérií (seriální) metodě kompozice. Pro práci s hudební tkání již nebylo třeba rovnoměrného odvíjení všech dvanácti jednotek (organizovaného systému tónových výšek). Rozhodující (závazné) bylo pouze jejich pořadí. Tím se intenzifikuje vliv skladatele na organizaci materiálu (složek) struktury, jeho přímá kontrola nad utvářením struktury do nejmenšího detailu a zároveň tak 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*<sup>186</sup> vedoucí ve své vrcholné podobě až k tzv. *totální organizaci hudebního materiálu*<sup>187</sup>, dále např. *spektralismus* a další směry *postmoderny*. Specifickým způsobem užití restrikce je také již shora uvedený *princip symetrie*. Ten se může opět 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 (1756-1792) či J. S. Bach (1685-1750). Ve dvacátém století pracovala s principem symetrie velmi výrazným způsobem II. vídeňská škola a po ní pochopitelně mnozí další skladatelé. V českém prostředí jmenujme za všechny např. Miloslava Kabeláče (1908-1979), který na tomto principu založil mj. skladbu *Zrcadlení*<sup>188</sup> či například. **Petr Eben** (1929-2007) ve svých *Oknech*<sup>189</sup> a mnoho a mnoho dalších skladatelů.

***Princip vztahovosti*** je velmi obecným principem, který se uplatňuje v každé struktuře. Je základní podmínkou existence dané struktury a to podmínkou sine qua non. Struktura, která by nebyla

---

<sup>186</sup> Protože se často setkáme s terminologickou různorodostí jevů souvisejících se serialitou a s organizací materiálu na základě práce s řadou, považujeme za účelné, ba skoro nutné, provést terminologickou distinkci užitých pojmů. Protože ani hudebně-teoretická odborná veřejnost není v užívané terminologii jednotná, neuvádíme tuto distinkci s ambicí na všeobecně platnou definici, ale uvádíme ji tak, jak s termíny pracujeme v této práci. Protože jsem se již touto problematikou zabýval ve svých zkoumáních dříve, odkazuji i na svou práci bakalářskou *Serialita a její anticipace a reminiscence v procesu vývoje evropského melodicko-harmonického myšlení*. Dodekafonií tedy rozumíme práci s řadou ve smyslu rovnoměrného využití všech dvanácti jednotek (daných tónovými výškami) temperované chromatiky. Organizační metoda řady je aplikována pouze na tónové výšky a spočívá v přesném pořadí (souřadnici) jednotlivých jednotek. Sérijní (seriální) způsob organizace materiálu je potom založen na stejném řadovém uspořádání tónových výšek (zvaném série), kterých ovšem zpravidla není všech dvanáct. Multiserialismem rozumíme kompoziční techniku, založenou na řadovém či sérijním uspořádání výšek, délek, stupňů dynamiky, barev, způsobů hry, rytmické struktury apod. vedoucí k tzv. totální organizaci užitého materiálu, hudební tkáň.

<sup>187</sup> Následnými průkopníky a pokračovateli těchto směrů byli zejména Pierre Boulez (\*1925), Karlheinz Stockhausen (1928 – 2007), Olivier Messiaen (1908 -1992) a další.

<sup>188</sup> Kabeláč, Miloslav: *Zrcadlení. 9 miniatur pro velký orchestr, op. 49* (1963-64)

<sup>189</sup> Eben, Petr: *OKNA podle Marca Chagalla. Čtyři věty pro trubku a varhany* (1976)

konstituována na základě vztahu, nemůže existovat<sup>190</sup>. Ostatně podobně jako u principu hierarchie je i v tomto případě velmi obtížné (je to prakticky nemožné) se vztahu v rámci struktury vyhnout. Taková struktura by musela být tvořena pouze jedním elementem, který by navíc vykazoval pouze jednu vlastnost. Takové podmínky nelze v rámci hudební struktury naplnit, protože jakýkoli hudební nebo i čistě zvukový projev je vždy charakterizován nejméně dvěma parametry – parametrem výšky a parametrem času. Z hlediska principu vztahu je vždy klíčovou otázkou, které prvky (sub)struktury se podílejí na tvorbě vztahu a jakou podobu tento vztah má. 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. Změna paradigmatu hudebních struktur, která nastala s počátkem 20. století, přinesla řadu změn ve vztahovosti. Některé tradiční vztahy byly narušeny, jiné typy vztahů byly konstituovány. Tento fakt se projevil zejména v individualizovaných strukturách, jejichž individualita spočívá leckdy právě ve specifických vztazích mezi dílčími elementy napříč těmito strukturami. Míra narůstání potřeby kontroly a vlivu na jednotlivé typy vztahů kulminovala zejména v multiseriálních kompozicích. Vztah obecně může mít pochopitelně mnoho podob, může být navazován mezi více subjekty, může mít určitou dobu trvání, může být vytvářen mezi prvky na různých hierarchických úrovních, může působit scelovacím i rozrušujícím způsobem, může probíhat vývojově i staticky, zkrátka má mnoho různých podob a parametrů, které se dají často určitým způsobem ovlivňovat. Skladatelská dvojice Piňos, Medek definuje<sup>191</sup> typy vztahu

---

<sup>190</sup> Z tohoto faktu vyplývá, že by tento princip měl být řazen na samotném počátku této kapitoly. Jak jsme ale uvedli v úvodním odstavci k těmto novějším principům – jde o principy méně známé, novější či o principy ne takto explicitně reflektované a systematizované. Navíc poukážeme na jeho fungování v rámci soudobých struktur.

<sup>191</sup> Medek Ivo, Piňos Alois: *Řád hudební kompozice a prostředky jeho výstavby*, Brno, JAMU 2004 80-86928-00-4 (str. 22)

(principy, na němž je vztah postaven) 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*.” Z výše uvedeného je zřejmé, že na tomto základním a obecném principu je postavena i naše koncepce tektonického schématu, odrážející tektonický proces, samotnou podstatu tektoniky tak, jak jsme jej exponovali v předchozí kapitole.

S ***principem kontinuity*** jsme se již v průběhu našich úvah o tektonice také několikrát setkali. Jak jsme si již mnohokrát povšimli, evropská hudba má zřídka kdy podobu monostrukturní. V drtivé většině případů jde o metastrukturu, která je tvořena dílčími substrukturami. Tyto struktury na sebe určitým způsobem navazují. Podoba tohoto spojování má opět poměrně zásadní vliv na celkovou podobu a vývoj dané struktury. Zatímco v hudbě dřívější bychom pomocí tohoto principu mohli rozlišit např. číslovou operu od opery prokomponované, 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 Ištvanovy *Metody montáže izolovaných prvků* apod. Podoba tohoto propojení může být v zásadě trojí. Výše jsme již zmínili *princip prostého přiřazování* či *adiční princip*, které se uplatňovaly zejména v hudbě staro- a středověké, a jež svou renesanci prožívají opět v hudbě soudobé. Opakem těchto principů je *princip prokomponovanosti*, tedy spojení dvou substruktur či entit pomocí zvláštního přechodového pásma. Ve starší hudbě je to případ mezivět, spojek, spojovacích oddílů, dílčích kód, intermezz apod. V soudobých strukturách se tento typ prokomponovanosti příliš neuplatňuje. Snaha o koncentrovanost struktury a její

individualizovanost vede častěji k prostému přiřazování jednotlivých částí. V rámci individualizace struktury je velmi často používán také *princip kombinatoriky*, který přináší princip de facto libovolné kombinace libovolných prvků, elementů, substruktur. V takových případech se také využívá také ostrých tektonických zlomů. Uvedme si jako jeden z tisíců možných příkladů např. úvodní takty skladby *Klavierstück IX* (1961) Karlheinz Stockhausena<sup>192</sup>. Ten je tvořen dvěma základními kontrastními plochami, které jsou k sobě jen volně přiřazeny. První plochu vytváří ostinálně se opakující akord s postupně se snižující dynamikou. Druhá plocha je tvořena postupně se rozvíjející chromatická řada, jejíž každý tón má různou délku.

**Obr. č. 20: Ukázka principu volného přiřazování a tektonického zlomu**



Dalším způsobem spojení dvou entit v rámci struktury je princip *přehodnocení*. Na základě prvku, společného oběma strukturám přehodnotíme kontext a struktury se na sebe napojí. V určitém slova smyslu jde v podstatě rovněž o spájení těchto struktur. Analogicky bychom si tento princip mohli demonstrovat na principu diatonické modulace v oblasti klasické harmonie za využití víceznačnosti akordů. V tomto případě na sebe sice nenavazujeme dvě struktury nýbrž dvě paradigmatická prostředí,

<sup>192</sup> Viz také audio ukázka č. 4 na přiloženém CD

ale principiálně jde rovněž o přehodnocení funkce akordu společného oběma tóninám. Další podobou *principu kontinuity* je *překrývání*, při kterém dochází k nástupu rozvoje určité substruktury před koncem rozvoje substruktury předcházející. V hudbě starší by tento princip představovaly např. fugové těsny. 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 po určité době se vrací původní substruktura, aby dokončila svůj průběh. V souvislosti s principem kontinuity je třeba si uvědomit, že evropské vnímání hudby je nastaveno primárně vývojově, lineárně a kauzálně. Zejména princip kauzality se bude do principu kontinuity značně promítat.

***Princip dostředivosti*** je principem, který se přináší prvek jednotné paradigmatické struktury, nebo chceme-li princip scelování struktury. Nebudeme v této souvislosti ještě hovořit o scelovacích prostředcích, jak jsme je naznačili v předchozí i této kapitole. Princip dostředivosti může mít v zásadě trojí podobu. Již výše jsme hovořili o principu opakování, v jehož rámci jsme označili schopnost tohoto principu scelovat různorodé prvky. Tento princip je nám dobře znám např. z formy ronda. Druhou podobou je vytvoření struktury, vycházející z jednoho základu, který je nejrůznějšími způsoby variován, přesto se však zcela jasně a zřetelně odráží v každém jevu a substruktuře v rámci této podoby struktury se vyskytující. Který parametr (či které parametry) struktury se stane oním expozičně variovaným prvkem je zcela na výběru skladatele. Brněnská skupina razí pro tento princip označení multivariace. Tento termín nepovažujeme za nejvhodnější. Variace mohou evokovat obměnu, změnu, evoluci, nepodobnost. To by bylo přesným opakem toho, o čem v tomto principu jde. V našem pojetí tohoto principu užijeme raději zavedeného pojmu derivace (odvozování). Výsledný proces tedy označíme jako subprincip derivace. Derivace (odvozování) zde probíhá z onoho zárodečného,



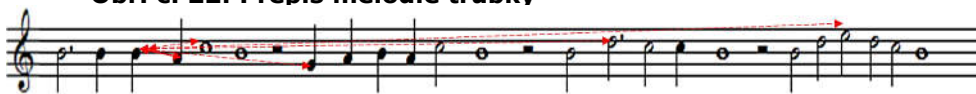
„matečního“ prvku. Je z něj odvozován jakýkoli proces a jakákoli substruktura v rámci takto utvářené struktury. Tento subprincip doplníme ještě subprincipem rozvíjení z jádra, popřípadě obalování, tak jak jsme jej poznali již v předchozí kapitole. Rozvíjení z jádra staví na základu adičního principu. 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. Jako příklad nám může dobře posloužit např. vstupní motiv trubky v *Modrém okně* Petra Ebena (1929-2007)<sup>193</sup>

**Obr. č. 21: Ukázka rozvíjení z jádra (P. Eben, *Modré okno*)**



<sup>193</sup> Eben, Petr: *OKNA podle Marca Chagalla. Čtyři věty pro trubku a varhany*, 1. věta *Modré okno* (Rubens) (1976)

Obr. č. 22: Přepis melodie trubky



sbližování 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 zcelováním 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 podporuje, může být okolnost, že všechny výchozí objekty navzdory vší rozdílnosti mají něco společného, např. incipit.*“<sup>194</sup> Shrňme tedy na závěr, že *princip dostředivosti* může mít konkretizovanou podobu v *subprincipech opakování, mateční struktura, rozvíjení z jádra a obalování*.

Dalším principem, který je v hudbě uplatňován již řadu století a jenž v soudobé hudbě doznal značné intenzifikace, je ***princip oscilace***. Je založen na kolísání (opakovaném přecházení) mezi dvěma libovolnými entitami. V dřívějších dobách jsme tento princip mohli zaznamenat např. jako oscilaci mezi dur- moll tóninou v rámci jedné skladby. Oscilací by bylo také modální *b rotundum* a *b quadratum*, oscilace mezi modálním a dur-mollovým myšlením na přelomu renesance a baroka apod. V soudobé hudbě můžeme oscilaci spatřovat analogicky v kolísání např. mezi tonalitou a

<sup>194</sup> <sup>194</sup> Medek Ivo, Piňos Alois: *Řád hudební kompozice a prostředky jeho výstavby*, Brno, JAMU 2004 80-86928-00-4, str. 31

serialitou, kolísání v rámci rytmicko-metrických struktur atd. U spektralistů můžeme spatřovat oscilaci např. mezi dvěma či více tónovými spektry. Přechody mezi jednotlivými entitami v rámci oscilace jsou řešeny *principem kontinuity*, tak jak jsme jej poznali výše. Jako příklad bychom mohli opět použít Stockhausenův *Klavierstücke IX* (viz obr. č. 20) Pokud na sebe dvě různorodé entity nenavazují, pokud stojí „pouze“ samostatně proti sobě, hovoříme o ***principu kontrapozice***. V rámci kontrapozice se častěji uplatňují ostře kontrastní hudební objekty. Tento princip se uplatňuje i na makro- a metastrukturální úrovni. Můžeme hovořit o *principu kontrapozice* např. mezi fenomény řádu a chaosu. *Princip oscilace* je založen na ambivalenci. Díky tomu se dá velmi dobře stupňovat moment očekávání. Pokud je na krátký okamžik (pravidelně) oscilující element či substruktura vystřídán jiným elementem či jinou substrukturou, které jsou díky zmíněné ambivalenci relevantní možností, pocit očekávání graduje. Z dřívější hudby známe tento jev např. z lapidárního příkladu klamného spoje v klasické harmonii, kdy je harmonická oscilace mezi T a D narušena náhlým prostřídáním, náhlou substitucí, T za VI. Stupeň, čímž nedojde ke kýženému rozvodu napětí do klidu, ale napětí je stupňováno, gradováno rozvodem právě do VI. Stupně. V soudobé hudbě již element, či substruktura, která se účastní tohoto prostřídání, nemusí být nutně pro toto prostřídání relevantní. Může se jí zúčastnit i entita zcela cizorodá.

***Principu latence*** jsme se již také částečně dotkli v předchozím textu, např. v souvislosti s latentní harmonií či latentním vícehlasem v rámci skladeb pro sólové neakordické nástroje. V tomto principu jde tedy o skrývání či utajování určité složky, elementů či substruktur (a opět to může být zcela libovolný element či jejich kombinace. V této souvislosti v příští kapitole navážeme na tento princip tzv. *primárním komunikačním nosičem*) či naopak o jejich odhalování a zjevování. Použití latence tedy explicitně předpokládá existenci dvou rovin, dvou plánů (vnější

zřejmé a vnitřní skryté). Vnější (zjevná) rovina musí splňovat parametr dostatečné recepční motivace. Musí být pro recipienta dostatečně „zajímavá“, aby byl recipient motivován strukturu hlouběji zkoumat. Princip latence může výrazným způsobem změnit uspořádání struktury z hlediska její hierarchičnosti. Kromě již zmíněné latentní harmonie a latentního vícehlasu zde můžeme uvést příklad *principu motivace a demotivace*, tak jak jej používal např. Antonín Dvořák (1841-1904). Dvořák často pracoval s tímto principem tak, že na pozadí znějícího tématu nechal v některém z vnitřních hlasů postupně opakovat určitý nenápadný prvek. Ten postupně rozvinul do podoby motivu či tématu a stálým opakováním jej nechal „vyplout na povrch“, až si jej recipient uvědomil jako skutečný motiv či téma. Dalším neustálým opakováním tohoto motivu se nakonec recipient motivu „nabažil“ a nastal tak proces demotivace, tedy opět latence tohoto motivu. Recipient následně dál hledá nové latentní motivy. Příkladem soudobé struktury využívající principu latence může být skladba *Tempus ex machina* (1987)<sup>195</sup> 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. 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.

---

<sup>195</sup> viz také audio ukázka č. 5 na přiloženém CD. Bohužel jde jen o ukázku, celá skladba by vyžadovala a) ošetření autorských práv, b) více CD příloh tak, aby se vešly všechny zamýšlené ukázky. Jako představa o principu skladby však, věříme, tato ukázka postačí.

Griseymu se ale podařilo dosáhnout dokonalé artikulace prostoru časem. Zatímco ve výtvarném (zobrazivém) umění je prostor artikulován perspektivou, v hudebním umění (časovém) je tedy prostor tvarován časem. Grisey s ním ve skladbě *Tempus ex Machina* nakládá právě tak, jako s perspektivou malířské umění.

***Princip rekontextualizace a transformace*** hojně využívá např. Newyorská škola a skladatelé ji tvořící; John Cage (1912-1992), Morton Feldman (1926-1987), Earle Brown (1926-2002), Christian Wolff (\* 1934) ad. Základním principem je uvádět skupinu elementů do stále drobně obměňovaného kontextu a obráceně neustálým drobným, nenápadným obměňováním (přeskupováním, úpravou tónového prostoru, tedy obměnou některého z parametrů jej tvořících- transformací). Tím je dosaženo změny jejich struktury a působení při relativně malých změnách. Tyto obměny mohou mít nepravidelný charakter. Často je těchto principů užíváno v souvislosti s *principem transference* (přenosu) hudebních prvků, struktur, objektů, aj., z jiných (např. starších) struktury jiné, např. soudobé.

V této kapitole jsme reflektovali několik více či méně známých tektonických principů. Učinili jsme tak bez nároku na komplexnost a systematickou čistotu, protože variabilita a množství principů jsou takové, že jsme v rámci této práce schopni pojednat vždy jen dílčí, více či méně reprezentativní část těchto principů. Záměrně jsme vynechali principy, které jsme poznali již v předchozích úvahách, jako např. *princip rotace*, *princip procesuality*, *princip náhodnosti* ad. Tektonickým principům a prostředkům se budeme věnovat ještě i v následující kapitole, která je bude, jak jsme již shora uvedli, konkretizovat ještě jednou, avšak na obecnější úrovni, a to v rámci jejich aplikace do úvah o vlastnosti hudebních struktur, kterými je schopnost komunikace.

## 10. Hudba jako komunikační jazyk

*„Hudba je jazyk. Člověk chce v tomto jazyku vyjádřit myšlenky; ne však myšlenky, které je možno převést v pojmy, nýbrž hudební myšlenky.“*<sup>196</sup>

Anton Webern

Na hudbu a hudební struktury můžeme nahlížet z různých úhlů pohledu. Jedním z nich je pohled na hudbu jako na jazyk sui generis. O schopnosti nést informaci a komunikovat není u hudebních struktur pochyb. Z hlediska sémiotického je to znakový systém, který se, stejně jako jazyk motivovaný např. snahou lépe a komplexněji reflektovat reálný život, svět a potřeby komunikujících, vyvíjí. Snad v žádném jazyce na světě však v rámci jeho vývoje nedošlo k tak zásadním změnám (zlomům) jako v jazyce hudebním. Celkové paradigma se v průběhu hudebního vývoje proměnilo velmi zásadním způsobem hned několikrát. Mezi skutečně zlomové události patří nástup vícehlasu, poté příklon k vertikálnímu myšlení (nástup harmonie a s ní převaha vertikálního myšlení nad lineárním) a následně přibližně přelom 19. a 20. století, kdy dochází k mnoha zásadním změnám, o kterých jsme již mnohokrát hovořili v předchozích kapitolách (zrovnoprávnění základních stavebních elementů, (na)rušení centrické hierarchičnosti, osamostatnění složek struktury ve smyslu jejich schopnosti samostatně se podílet, ovlivňovat, podmiňovat i vytvářet tektoniku hudební struktury, maximalizace využitelnosti zvukových prostředků, často i jejich syntéza s mimohudebními a dokonce nezvukovými prostředky /často audiovizuální syntéza/ a dalšímu specifickému vývoji). Zatímco pro hudbu tonální již hudební teorie, estetika, sémiotika a mnoho dalších oborů a disciplín našlo způsob **co** a hlavně **jak** vnímat a

---

<sup>196</sup> Webern, Anton: *Der Weg zur neuen Musik. Vorträge 1932/1933*, Wien 1960, s. 46.

analyzovat, jak rozumět jejímu specifickému kódu a tedy i sdělení, v hudbě fungující na jiném principu organizace (tónového) materiálu než na tonálním je situace složitější. Schopnost vnímatele rozumět takové hudbě je nižší. Přesvědčuje nás o tom mj. neustále klesající počet lidí, kteří soudobou vážnou hudbu poslouchají (aktuálně 1-3% populace v celé Evropě)<sup>197</sup>. Tuto schopnost výrazně ovlivňuje relativita, kterou přináší současný vývoj ve všech oblastech lidského bádání, jakož i v oblasti samotného myšlení vůbec, a **individualita vnímání** složitých komplexních jevů, jež se v soudobých hudebních strukturách a i v celkovém působení soudobé hudby objevují. Dochází tak tedy ke značné individualizaci hudebních struktur, což má mnohdy za následek sníženou schopnost jejich komunikace. **Komunikací** rozumíme, a budeme tento termín užívat v tomto smyslu v celé kapitole, *schopnost struktury přimět vnímatele chápat ji jako hudební; tedy s jejím hudebně imanentním významem, rozvíjením a průběhem, založeným na tektonických principech, se schopností vnímat ji hierarchicky (alespoň na úrovni mikrostruktury), s jejími dílčími kontrasty a vrcholy, se schopností členit ji na určité samostatné hudebně logické plochy, se schopností iniciovat ve vnímání komunikační proces, tj. proces aktivního vnímání, dosažení vlastního významu vnímatelem, spoludotváření.* Nerozumí-li vnímatel, zvláště vnímatel méně zkušený hudební struktuře dostatečně, není-li přesvědčen o její komunikační schopnosti a o schopnosti představit si vlastní význam jejího sdělení, klade si často otázku, zda je daná struktura vůbec hudební. Ztratila soudobá hudba schopnost komunikovat? Stala se v tomto ohledu skutečně něčím jiným než komunikačním kódem, jazykem? To je jistě jen řečnická otázka s předem známou negativní

---

<sup>197</sup> Výzkum provedený Mikulášem Bekem v roce 2001 zjistil, že soudobou vážnou hudbu **nemá** rádo 50,6% dotázaných respondentů, nevdí (ale neposlouchá) 22,8 % respondentů, má rádo 18% respondentů, 8,5 % neví. In Bek, Mikuláš: *Hudební posluchači v České republice 2001*, Výzkumná zpráva o plnění grantového projektu Ministerstva kultury ČR, Brno, Masarykova univerzita v Brně, 2002

odpovědí. Jde o složitý komplex jevů, procesů a motivací, zasahující do oblasti sociologie, estetiky, psychologie, ale také např. akustiky či marketingu, a mnoha a mnoha dalších oblastí. Svou úlohu v poklesu schopnosti posluchačů porozumět soudobé artificiální hudbě, chápat ji jako jazyk *sui generis* a celkově nižším zájmu o ni hraje nemalou roli určitý *historický anachronismus*, jehož jsme cca od 30. let 20. století každodenními svědky<sup>198</sup>. V dřívějších dobách byla provozována de facto pouze hudba soudobá. Skladatelé, kteří byli často zároveň interprety, hráli na koncertech svá díla, interpreti interpretovali díla svých současníků. V současnosti jsou např. na veřejných orchestrálních koncertech nejhranější díla vídeňských klasiků v čele s trojhvězdím Haydn, Mozart, Beethoven, v operní tvorbě vítězí díla Verdiho a Pucciniho<sup>199</sup>. Relativně nízká četnost koncertních provedení soudobé hudby<sup>200</sup> a s ní související nedostatečná reflexe i popularizace vede u posluchačů ke snížené míře zájmu o tuto hudbu.

To, že soudobá hudba působí na posluchače jinak, jinými prostředky, a tím tedy i jiným dojmem než hudba např. barokní či hudba období romantismu, je patrné již „na první poslech“. Nezřídka se však stává, že dříve než stačí zapůsobit na posluchače komplexně, tak aby ji posluchač poslouchal aktivizovaně, než stačí s posluchačem „navázat komunikaci“, projeví se ve vnímání posluchače *estetické očekávání*, leckdy formované i určitými estetickými předsudky a ovlivní tak celé posluchačovo vnímání dané skladby; často bohužel negativně. „Evropské ucho“ přivyklé za cca osm století vnímat především hudbu postavenou na základech centrické hierarchie, na pravidelné metrice, na kultivaci

---

<sup>198</sup> Pochopitelně tento proces byl nastartován podstatně dříve, vzpomeňme např. renesanci Bachova díla zásluhou Felixe Mendelssohna Bartholdyho ad.

<sup>199</sup> Viz k tomu např. <http://www.sinfonimusic.com/uk/features/news/the-most-popular-classical-composers-and-most-performed-classical-music-works-of-2014-according-to-bachtrack#> (20. 3. 2015)

<sup>200</sup> Ve srovnání např. s hudbou období baroka až romantismu či ještě markantněji s hudbou rockovou, popmusic apod.



a rozvíjení práce s tónovými výškami si se soudobou hudbou náhle jakoby neví rady. Často se snaží v nových skladbách hledat prvky a principy (harmonické spoje s dílčími návraty k tónice, vytváření či rozvody napětí na základě konsonance a disonance, harmonických vztahů a funkcí, na základě citlivosti tónů, tematismus, kauzální a dynamický<sup>201</sup> rozvoj struktury apod.), na které je zvyklé. Často pochopitelně marně. Takové principy v mnoha soudobých skladbách zkrátka nalézt vůbec nelze nebo alespoň ne na „první poslech“. Je to obdobná situace, jako by se např. čtenář detektivních příběhů snažil dopátrat toho, kdo je vrah při čtení např. kuchařky.

Změnily se tedy základní principy soudobé hudby natolik, že již de facto není hudbou? Ačkoli právě čeříme výsostné vody estetické a hudebně psychologické, pokusíme se na tuto otázku odpovědět z pozice hudební teorie.

Drtivá většina hudebních struktur, ať již tonálních či organizovaných na základě jiného principu, je hierarchickým systémem provázaným vnitřními vztahy. Podoba a funkce těchto vztahů je rozdílná, což způsobuje zásadní odlišnosti mezi hudebními strukturami mezi sebou navzájem, zároveň také v jejich působení, uspořádání, tvaru, funkci, ad. V následujícím textu se budeme snažit ukázat to, že na komunikační schopnost struktury, chceme-li na schopnost vnímatele chápat danou strukturu jako hudební strukturu, hudbu, mají zásadní vliv právě tyto vnitřní vazby a jejich podoba. Ony ovlivňují celkové vyznění a pochopení struktury, právě ony ovlivňují schopnost struktury být komunikačním prostředkem. Opřeme se přitom o poznatky z tektoniky, tak jak jsme je nastínili výše. Právě tektonika hraje totiž klíčovou roli při vytváření hudební struktury. Ovlivňuje podobu a funkci vnitřních vazeb struktury (zároveň je však také těmito vazbami zpětně ovlivňována). Vyjdeme z námi exponovaného

---

<sup>201</sup> Ve smyslu opaku statického

schématu stavějícím na třech pilířích – *tektonických funkcích, tektonických principech a tektonických prostředcích*. Novým, klíčovým pojmem, bude v této kapitole termín ***scelovací prostředky***. Budeme jej užívat v souladu s Karlem Janečkem (viz 2. kapitola této práce). Z hlediska systematické čistoty bychom správně měli užívat označení *scelovací principy* a tyto dvě kategorie rozlišit. Přidržíme se ale Janečkem již zavedeného termínu. V praxi totiž dochází k jejich prolínání a těsnému sepětí. Můžeme si to dovolit i proto, že scelovací prostředky (tedy specifikovaná část tektonických prostředků) jsou konkretizací tektonických principů. Jsou tedy jejich integrální a organickou součástí. Ostatně, jak jsme naznačili výše, hranice mezi těmito pilíři může být v konkrétních případech či jejich srovnáních neostrá. Některé elementy a procesy, které tyto systémy naplňují a spoluutvářejí, se mohou v rámci daných systémů prolínat. ***Scelovací prostředky*** jsou tedy činidlem, které vytváří z jednotlivých částí struktury systém, činidlem, které má vliv na to, jak je struktura provázána, jsou činidlem, které z různých substruktur vytváří celek.

Než budeme pokračovat v dalším rozvíjení této označením původně Janečkovy myšlenky, pro naši úvahu klíčové, pokusíme se exponovat vlastní návrh schématu **tektonického procesu** vzniku **hudební struktury** z hlediska její **schopnosti komunikace**. Důraz je zde kladen na označení *hudební*, kterým budeme strukturu odlišovat od struktury obecně *zvukové*. Pouze hudební struktura má schopnost komunikovat<sup>202</sup>. Jak uvidíme dále, bude mít tektonické utváření a rozvíjení *hudební* struktury odlišnou podobu, jiný charakter od struktury obecně *zvukové*. Naše schéma vychází ze dvou základních předpokladů: 1. **Hudební struktura**, potažmo **hudba** obecně, **je mj. komunikační systém** (svého druhu **jazyk**). 2. **Ne vše, co** reálně **zní**, je **hudební struktura**,

---

<sup>202</sup> Pomineme-li zvukové signály jako např. sirény, reklamní znělky, signály v prostředcích hromadné dopravy apod.

**hudba.**<sup>203</sup> Z našeho úhlu pohledu budeme tedy na **hudební strukturu** pohlížet tak, že hudební struktura (hudba) se stává hudební strukturou (hudbou) ve vědomí posluchače, přesto však **ne vše**, co posluchač vnímá, považuje (či by měl považovat) za **hudební strukturu, hudbu**. Tu by měl vydělit od **zvukového proudu**<sup>204</sup> (ze zvukové struktury) **na základě funkční** (v rámci dané struktury **významové**<sup>205</sup>) tektonické hierarchie. Tedy na základě schopnosti struktury rozvíjet sebe sama (či svou dílčí část) hudebně tektonickými prostředky a principy při schopnosti rozlišit dílčí části jako části pro rozvoj struktury podstatné a nepodstatné.

Níže exponované schéma naznačuje možnou identifikaci a rozlišení hudební myšlenky od obecného zvukového dění (zvukového proudu) na základě **přítomnosti či absence klíčových znaků a procesů/principů** v rámci dané struktury se uplatňujících. Jde o obecné schéma a obecné znaky, které mohou být proměnlivé v různých typech struktur v závislosti na druhu, žánru, formě, době, místě, okolnosti atd. jejich vzniku a působení.

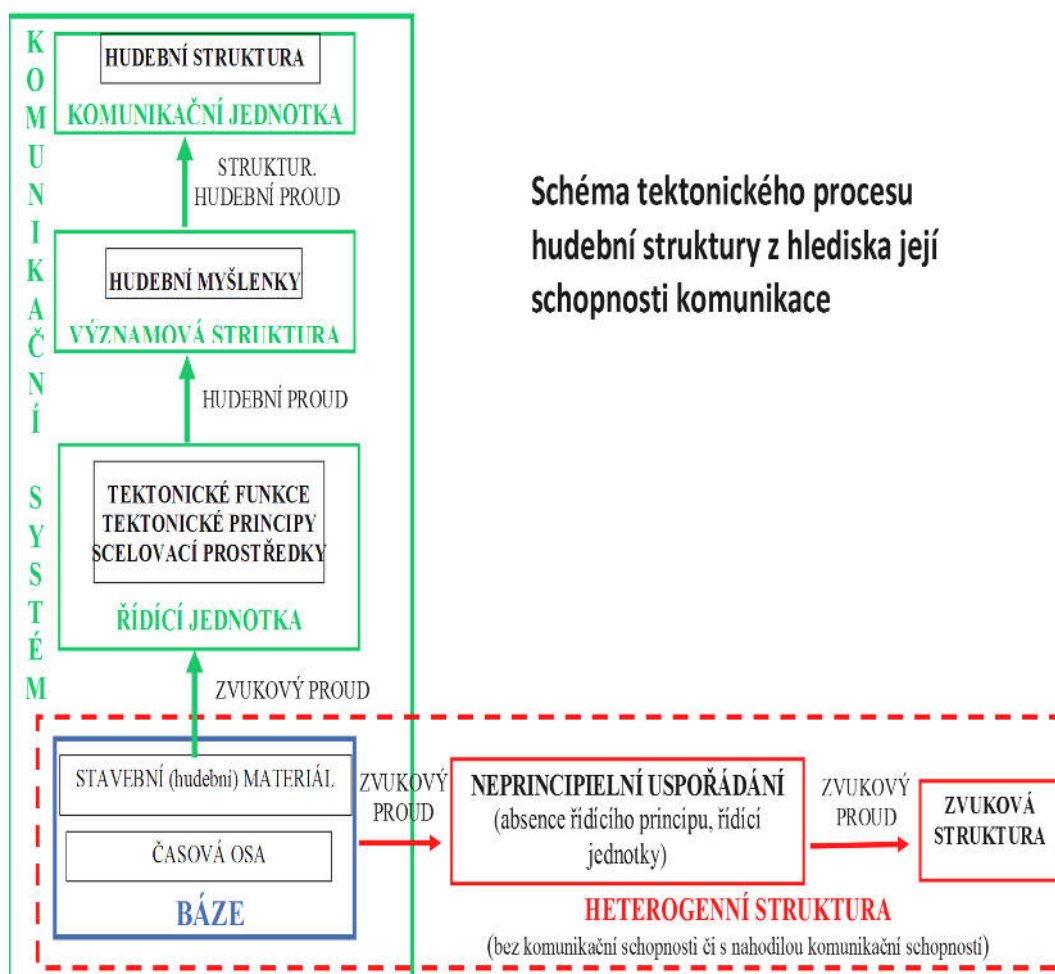
---

<sup>203</sup> Tuto otázku jsme již řešili v rámci kapitoly č. 6

<sup>204</sup> Janeček, Karel: Tektonika, Editio Supraphon Praha – Bratislava, 1968, str. 11

<sup>205</sup> Jistě nejde o významovost hudby či hudebního znaku ve smyslu zprostředkování přeneseného významu. Jde o funkční a tektonický význam v rámci konkrétní dané hudební struktury. Nejde tedy o význam mimohudební, zprostředkovávající hierarchii struktury na základě přeneseného mimohudebního výkladu. Jde o funkční a tektonický význam v rámci konkrétní dané hudební struktury.

**Obr. č. 23 – Schéma tektonického procesu hudební struktury z hlediska její schopnosti komunikace**



Jak je patrné, schéma vychází ze stejného základu – báze. **Červeně vyznačená** část vede od tohoto základu (báze) ke struktuře, která **není hudební**. Nemá schopnost komunikace, není z tohoto úhlu pohledu tektonicky hierarchická, není homogenní (je heterogenní) a je tedy čistě zvuková. **Zeleně vyznačená část** vede k **hudební struktuře**, která má schopnost komunikace, přináší hudebně imanentní význam. Je tektonicky strukturována, je homogenní. Základem každé zvukové struktury je tedy dle tohoto schématu tzv. **báze**. Ta je společná jak pro obecný **zvukový proud**, tak pro **hudební myšlenku**, resp. pro strukturu, kterou chápeme jako hudební, jako hudbu, jako komunikační systém. Bázi tvoří *stavební/zvukový (hudební) materiál* a jeho *rozprostření a průběh v čase*. Tuto bázi nelze zpochybnit,

hovoříme-li o znění hudby či zvuku – znějící hudební či obecně zvukové struktuře. Hudba je časové umění a probíhá (ostatně i jakýkoli obecně zvukový proud) v čase. Jinak než v čase hudba existovat nemůže. Vzhledem k povaze našeho vnímání navíc hudba probíhá v čase vývojově, tedy pouze ve směru vpřed. Relevantnost úvahy o kauzálním rozvíjení hudební myšlenky, hudby, nechme v tomto okamžiku stranou, podobně jako určitou schopnost artikulovat hudební prostor prací s časem<sup>206</sup>. Ve druhé kapitole<sup>207</sup> jsme hovořili o *fyzikálním* a *hudebním* pojetí času. Jde v nich o vnímání **objektivní** (fyzikální či astronomický čas) a **subjektivní** (hudební čas). Druhou množinou báze je stavební (tónový) materiál. Jsou to dále již nedělitelné prvky, ze kterých je příslušná struktura vystavěna. Označení tónový záměrně uvádíme v závorce. Nechceme se omezovat pouze na zvuky s pravidelným kmitáním, tedy tóny, ale do stavebního materiálu zahrnujeme v souladu s podobou některých soudobých struktur i zvuky s nepravidelným kmitáním, tedy hluky.

Zaměříme se nyní blíže na obě množiny, které jsou obsaženy v **bázi**, a to z hlediska jejich možného vlivu na distinkční vnímání struktury jako *hudební* či obecně *zvukové*. Časová složka je, jak jsme již uvedli výše, podmínkou nutnou nikoli dostačující pro existenci zvukové i hudební struktury. Časovou složku utváří jak čas fyzikální tak hudební. V rámci vnímání zvukového proudu se tedy stejnoměrně uplatňuje vnímání subjektivní i objektivní. Čas fyzikální ovlivnit nemůžeme, můžeme jej tedy z naší úvahy vynechat. Hudební čas je primárně otázkou našeho vnímání. Není tedy otázkou samotného materiálu a potažmo báze. Při posuzování hudebního času vždy musíme volit určitý referenční rámec nastavený dle individuálních schopností posluchače, které jsou velmi subjektivní (posluchačská zkušenost, věk, etnikum, estetické

---

<sup>206</sup> Tuto schopnost jsme naznačili v předchozí kapitole v souvislosti se skladbou Gerarda Griseyho *Tempus ex Machina*

<sup>207</sup> viz koncepce Karla Janečka

postoje apod.). Dokážeme si představit situaci, ve které např. prostou lidovou píseň rozprostřeme do tak časově rozsáhlé plochy (například 1 tón za den), že melodie této písně bude natolik diskontinuitní, že ji z hlediska vnímání (působení hudebního času) nebudeme považovat za hudební strukturu. Při nastavení relevantního referenčního rámce však hudební čas budeme prožívat (při stejně zvolených podmínkách a podobných vlastnostech srovnávaných struktur) shodně. Hudební čas tak tedy **nemá vliv** na bázi a tedy ani na distinkci báze na obecně zvukovou či hudební. Materiál, ze kterého je struktura utvářena (zvukový, tónový), se v různých strukturách (i v rámci hudebních struktur) liší. Směrem k dnešku je do hudebních struktur stále častěji implementován i materiál netónový, materiál tvořený zvuky s nepravidelným kmitáním (šumy, ruchy, apod.). Zpočátku s nedůvěrou a snad i s jistou dávkou despektu nahlížená tvorba *bruitistů*, *elektroakustické hudby* či např. tvorba *spektralistů*, dnes již zcela samozřejmě našla své místo na hudební scéně a její díla jsou pochopitelně považována za relevantní hudební struktury. Právě tvorba např. těchto směrů nás přesvědčuje o tom, že danou distinkci na hudební a obecně zvukovou strukturu je třeba hledat jinde než v použitém stavebním materiálu. Obecně tedy můžeme říci, že **báze sama o sobě není tím, co by rozhodovalo o vnímání určité struktury jako hudební či obecně zvukové**.

Klíč, *první distinkční bránu*, bude proto třeba hledat jinde. V našem schématu jsme tuto část analytického procesu označili jako **řídící jednotku**. Zařazujeme do ní **tektonické funkce**, **tektonické principy**, a jako zvláštní skupinu, byť organicky částečně náleží do množiny tektonických principů<sup>208</sup>, vydělujeme **scelovací prostředky** (poukazují na vazby uvnitř systému, utvářejí konkrétní systém). Ke zdůvodnění tohoto rozčlenění se dostaneme ještě dále v textu, kde objasníme i důvod vydělení

---

<sup>208</sup> Tuto terminologickou stratifikaci jsme vysvětlili výše

*scelovacích prostředků* jako zvláštní kategorie. *Řídící jednotka*, její přítomnost a rozpoznatelnost v rámci hudební struktury či naopak její absence, je prvním z rozlišovacích kritérií vedoucí k uchopení a chápání zvukového proudu jako struktury obecně zvukové či hudební. *Řídící jednotka* zajišťuje určitá pravidla pro možné fungování a existenci hudební struktury, zajišťuje její vnitřní vztahy, určitou hierarchii, organizovanost a soudržnost. Taková struktura je potom kompaktní, vytváří určitý systém, jazyk, je **homogenní**. Bez *řídící jednotky* nemůže daná struktura fungovat jako komunikační systém, jako jazyk, jako hudební struktura. Zvukový proud bez *řídící jednotky* proto označíme jako **heterogenní** strukturu, **strukturu** obecně **zvukovou**. U některých typů hudebních struktur (zvláště v soudobé hudbě) může posluchač nabýt dojmu, že jakoukoli tektonickou hierarchii, jakékoli vnitřní vazby postrádají. Může poté být na pochybách, zda se jedná či nejedná o hudební strukturu. V první řadě je třeba rozlišit, zkoumáme-li strukturu čistě poslechově, či analyzujeme-li skladbu i jinými prostředky. Řád skladby nemusí být vždy postižitelný pouhým sluchem. Řada autorů dokonce usilovala o to, aby určitý systém uspořádání, hierarchie, organizace apod. zůstal skryt (viz např. II. vídeňská škola). I při podrobnější analýze však můžeme narazit na nejednoznačnost a nejednoznačnou či obtížnou postižitelnost určitého řádu a nejednoznačnost vnímání (ne)přítomnosti tektonických principů a prostředků. Doložit to můžeme např. na srovnání některých volně atonálních děl nebo např. děl užívajících aleatoriku, s některými díly multiseriálními (totálně organizovanými). Navzdory tomu, že u prvních skladeb je organizace struktury značně volná, v některých případech dokonce přímo náhodná, a u druhé skupiny skladeb podléhá určitému řádu prakticky každá ze složek struktury a často i tónového materiálu, výsledné působení všech těchto struktur si je navzájem velmi

podobné<sup>209</sup>. Z čistě poslechového hlediska proto může být recipient následně poněkud zmaten, nemusí se v uspořádání struktury zcela dobře orientovat a může ji následně pokládat např. za strukturu nehudební. Obráceně se však také můžeme setkat s případy, kdy i v obecně zvukové struktuře můžeme najít řídicí jednotku, nejčastěji tektonické principy, přesto však danou strukturu nebudeme považovat za hudební. Jako příklad můžeme uvést např. meluzínu v komíně, kvákání žab apod.

Do „hry“ dále vstupuje druhá distinkční „brána“, kterou je **významová struktura**. Hudba je znakový systém. Významy hudebního znaku jsou však např. na rozdíl od jazyku nejednoznačně určeny, dohodnuty, jsou ambivalentní, leckdy neurčité. Jako taková hudba sama o sobě tedy žádný význam nevytváří a nenesí. S recipientem však přesto hudební struktura vstupuje do vzájemné interakce a v recipientovi může jistý význam asociovat. Ačkoli z pozice hudební teorie strukturu nehodnotíme a nezkoumáme tak tedy její význam, přesto v ní určitou významovost nacházíme. Jde o významovost strukturní, svébytně hudební<sup>210</sup>. I v rámci běžné terminologie rozlišujeme na základě významovosti např. motiv od figury, téma od mezivěty, či např. v harmonii rozeznáváme význam centra v rámci struktury, význam (harmonickou funkci) souzvuku v rámci určité mikro- či mesostruktury apod. Stejný proces se děje i při poslechu/analýze určité struktury příjemcem (recipientem). Dokáže-li recipient vysledovat ve struktuře určitou vývojovou linii, určitou

---

<sup>209</sup> Viz např. i výsledky poslechového dotazníku (průzkumu, testu) realizovaného Vladimírem Tichým a publikovaného v časopisu *Živá hudba* v roce 1986). Na otázku: *Uspořádání struktury bylo počítáno jako: a) organizované b) nahodilé* odpovědělo u těchto skladatelů 100% respondentů odpovědí a). Zajímavé bylo z tohoto hlediska hodnocení skladatelů A.

Weberna, P. Bouleze a W. Lutosławského. Struktura s vysokou mírou organizovanosti v podobě ukázky díla Webernova a Boulezova získala od respondentů na stejnou, výše uvedenou, otázku 25% odpovědí a) a ukázka díla Lutosławského 23% odpovědí a), tedy de facto naprosto stejně. Tichý, Vladimír: *Aktivita poslechu a sdělnost hudby* in *Živá hudba*, Praha SPN 1986

<sup>210</sup> I této problematice jsme se již věnovali a to v rámci definice samotné tektoniky (kapitola č. 5)



významovou myšlenku nikoli s mimohudebním obsahem, ale myšlenku strukturačně vývojovou, která bude pro recipienta představovat určitý smysl, imanentně hudební význam, potom danou strukturu s vysokou pravděpodobností označí za hudební. Je to **druhý klíčový moment** ve vyhodnocovacím procesu recipienta. Pokud v první fázi recipient odhalí určitý tektonický princip struktury, vyhodnotí-li tedy, že zde nějaký je, pokračuje v procesu vyhodnocování. Stále však ještě není vyhráno. Pokud totiž následně ve struktuře nerozpozná strukturačně **významovou** linii, **hudební myšlenku**, může se stále vyhodnocovací proces zvrátit směrem od hudební struktury ke struktuře obecně zvukové. **Významová struktura** je tedy článek vyhodnocovacího procesu, ve kterém recipient vyhledává ve struktuře hudební myšlenky. V hudbě dřívější, byly tyto myšlenky reprezentovány nejčastěji motivy a tématy. Jednotlivé složky hudební struktury jakož i tónového materiálu působily synergicky, ve vzájemné jednotě a společném účinku. Rozvoj struktury se tedy odehrával na strukturně vyšší hierarchické úrovni. Soudobé skladby jsou však často strukturovány poněkud odlišně. Vlivem emancipace a osamostatnění jednotlivých složek tónového materiálu se vývoj a rozvoj struktury odehrává ve vrstvách, v různých složkách, které se navzájem často překrývají a doplňují. Složky tedy často nefungují ve vzájemné synergii, ale spíše ve vzájemné interakci. S malou mírou nadsázky bychom takové utváření mohli přirovnat de facto k určitému strukturačně vývojovému kontrapunktu. Vysledovat potom v takové struktuře hudební myšlenku, např. motiv či téma, je posluchačsky obtížné. To ovšem samozřejmě neznamená, že současná hudba je netematická. I v současných hudebních strukturách se hudební myšlenky samozřejmě vyskytují, i v současných hudebních strukturách hraje *významová struktura* klíčovou roli.

Vraťme se ale ještě zpět k prvnímu rozlišovacímu aspektu, k *řídící jednotce*. Jestliže totiž recipient její přítomnost a

funkci ve zkoumané struktuře neodhalí, nerozpozná, automaticky ukončí proces analýzy směrem ke zkoumání struktury jako hudební. Je proto důležité, aby recipient dokázal rozlišit a uvědomit si ony tři složky, které *řídící jednotku* tvoří – *tektonické principy*, *tektonické prostředky* a *scelovací prostředky*.

Samotné **tektonické funkce** je z tohoto hlediska třeba rozdělit na dvě skupiny. První skupina, nazvěme ji pracovně **archetypální**, je základním a zásadním (úhelným) kamenem, podstatou existence a fungování hudby. Jsou to funkce obecné, bez kterých by hudba zcela ztratila svou dosavadní podobu, svou podstatu fungování, funkce, bez nichž by bylo nutné zamýšlet se nad tím, zda je možné nový, takto vzniklý jev ještě stále nazývat *hudba*. Z tohoto důvodu bychom tuto **archetypální skupinu tektonických funkcí** mohli nazvat také jako *systémovou*, *bazální*, *podstatovou*, *meritorní* apod. Tuto skupinu tvoří osy, které spojují polarity<sup>211</sup>: **napětí x klid** a **identita x kontrast** x **heterogenita**, **expozice x evoluce x stagnace**, dále potom obecně **časová artikulace** a **frekvenční/zvuková artikulace**<sup>212</sup>. Tyto polarity jsou pro naše vnímání hudby jako systému a komunikačního kódu natolik vžitě, přirozené a zásadní, že fungují jako určitý archetyp. Proto celou skupinu pracovně označujeme jako **archetypální**. Tato skupina je dle našeho názoru neměnná a je to jakési všudypřítomné „DNA“ hudby jako systému.

Druhou skupinu *tektonických funkcí* bychom mohli označit jako **paradigmatické** či **kontextuální**. Jsou to principy, které se

---

<sup>211</sup> Viz naše reflexe této problematiky v kapitole č. 7

<sup>212</sup> v případě zvukové či frekvenční artikulace je jejich začlenění mezi *archetypální tektonické principy* určitou otázkou. Debaty o hranici hudby jsou dlouhodobé a vedou se na nejrůznějších úrovních, uplatňují se v nich nejrůznější hlediska. Jedním z nich je i to, zda lze za hudební projev resp. za hudební strukturu považovat artikulaci skutečně jakýchkoli zvukových frekvencí a jejich kombinací tak, jak o to v některých svých projevech usiluje zejména soudobá hudba. Obecnou zvukovou artikulaci však z našeho výčtu nevyločíme. Ponecháme tuto spíše estetickou otázku na individuálních vyhodnocovacích procesech recipienta, naznačených výše v tektonickém schématu.

uplatňují při výstavbě a fungování pouze některých hudebních struktur, resp. pouze v některých hudebních strukturách je na tyto principy kladen důraz. V systému dané struktury tak zpravidla figurují vždy, avšak pouze někdy jsou tím hlavním tektonickým činitelem. Tyto principy se proměňují v závislosti na **paradigmatu**, žánru, době, **kontextu**... O situaci či podmínkách, ve kterých se daný tektonický princip uplatní, tak rozhoduje právě paradigma či kontext. K těmto tektonickým principům náleží např. **konsonance x disonance, vertikální x horizontální myšlení/způsob organizace tónového materiálu, centrická x distanční hierarchie** apod.

Kromě *tektonických funkcí* se na utváření, podobě a fungování hudební struktury jako systému dále podílí **tektonické principy**. I tuto skupinu můžeme rozdělit do dvou skupin. První z nich můžeme opět pracovně nazvat jako **tektonické principy archetypální**. Jejich účinku a podoby lze dosahovat různými způsoby, jejich systém mohou naplňovat různé elementy. Patří sem např. **gradace x degradace, zahušťování x zředování, expozice x evoluce x adice, odvozování** (opakování, rotace, inverze) x **nesourodost** ad. Opět jsou to principy, které můžeme dokladovat v hudbě od jejího počátku - od uvědomění si její existence, funkce a významu ve společnosti, až po soudobé projevy.

Druhou skupinu tvoří opět **tektonické principy paradigmatické** či **kontextové**. Jsou to prostředky, které se, na rozdíl od **tektonických principů archetypálních**, jež se více či méně uplatňují v každé hudební struktuře, objevují pouze v některých, paradigmaticky či kontextově podmíněných hudebních strukturách. Konkrétně jsou to zejména prostředky **restrikce** (tónový výběr, pořadí, absence určité složky apod.), **náhodný x řízený** (kontrolovaný) **proces** ad.

Třetím pilířem, který se podílí na utváření, podobě a fungování hudební struktury jako systému, jsou **scelovací prostředky**. Tedy to, čím struktura „drží pohromadě“, to, co vytváří vnitřní vztahy. Zatímco u předchozích dvou pilířů jsme konstatovali, že je lze podrobněji rozdělit do dvou skupin (**archetypální** a **paradigmatické, kontextové**), **scelovací prostředky** podle našeho soudu takto dělit nelze. Jsou systémem, u něhož žádný z jeho elementů a procesů nelze jednoznačně označit jako archetypální či, z jiného úhlu pohledu, jako obecný. Je zde tedy nutné uplatnit jiné hledisko členění. Zároveň je třeba si uvědomit, že (sub)systémy (či jejich elementy, procesy), které nejsou archetypální, častěji podléhají změnám (celková podoba subsystému či jeho funkce) a mohou mít zásadní vliv na podobu a fungování systémů jim nadřazených. Řada systémů se vyvíjí (jejich parametry a procesy), mění, napínají se jejich hranice, až se v určitý moment přerodí v systém jiný či stávající systém rozvolní natolik, že entity jej tvořící sice stále objektivně existují, ale jejich vazby jsou oslabeny natolik, že již jako systém nefungují (viz např. konsonance x disonance, harmonie, samostatnost složek...). To je také častý jev v případě soudobé hudby. Uvedli jsme již výše, že komunikační schopnost soudobé hudby se pro nemalé procento posluchačů snížila, a že ani procento posluchačů nových, kteří by vyhledávali soudobou hudbu, není tak vysoké jako v dobách dřívějších. Připustíme-li existenci **archetypálních tektonických principů** a **archetypálních tektonických prostředků**, které jsou v hudební struktuře přítomny vždy (ať již zjevně či latentně), pak shledáme, že pomyslná ztráta komunikačních schopností hudby není způsobena proměnou hudby jako systému, komunikačního jazyka, tedy proměnou hudby jako takové, ale proměnou a užíváním nových **scelovacích prostředků** či spíše jejich absencí v hudební struktuře vůbec. Právě proměny scelovacích prostředků vedou k obtížnější srozumitelnosti a uchopitelnosti hudební struktury pro její příjemce. **Scelovací**

**prostředky** jsou, podle našeho názoru, v **hudební** struktuře **klíčové**. Poukazují na vazby uvnitř systému. Bez nich mohou fungovat jednotlivé části hudební struktury, avšak nikoli struktura jako celek, jako systém.

Jak tedy třetí pilíř rozdělit, není-li členění z hlediska archetypálního či paradigmatického vhodné? Pokusme se o určitý systematický návrh. Jak víme, Karel Janeček rozčlenil *scelovací prostředky* (Janeček, Tektonika, 1968), jejichž systém pojmenoval na základě myšlenky o stálých proměnách, které přináší zvukové dění a kteréžto nemohou fungovat samostatně, ale spojují se ke společným účinnům, na skupinu **vnitřních** (stylové a typové omezení, tematické a motivické soustředění, reprízové propojení skladby, tonální plán skladby, metrické vyvážení skladby) a **vnějších** (časový rozsah, členitost skladeb<sup>213</sup>, vnější uspořádání a členitost).

Od doby, kdy Karel Janeček v *Tektonice* tuto svou myšlenku prezentoval, uběhlo takřka šestapadesát let. Za tu dobu se vývoj hudby posunul o notný kus cesty vpřed. Navíc Janečkův systém byl uplatňovaný víceméně na hudbu před rokem 1920. Systém scelovacích prostředků je jistě platný. Cítíme však potřebu nabídnout k jeho vnitřnímu členění určitou alternativu. Hranice mezi skupinami jsou v našem členění neostré. Jednotlivé prostředky se v jejich rámci mohou prolínat. Pracovně navrhuje členění *scelovacích prostředků* na: a) **paradigmatické**, b) **kompoziční**, c) **receptivní**.

Skupinu **paradigmatických scelovacích prostředků** není třeba dlouze komentovat, označení napovídá dostatečně o „klíči“, podle něž jsme skupinu nazvali. Jeho součástí je také hledisko historické. Prostředky této skupiny vznikají v zásadě dvojím způsobem: 1) maximalizací možností stávajících, již existujících

---

<sup>213</sup> Janeček uvádí, že pokud je počet relativně samostatných částí příliš vysoký, skladba se rozpadá, hovoří o „postižitelném řádu“

prostředků (např. tonalita → centricita) či jejich negací (periodicita x otevřená forma) a 2) hledáním nových scelovacích prostředků. Do skupiny **paradigmatických scelovacích prostředků** můžeme zařadit: periodicitu (evokuje centricitu, uzavřenost), centrickou hierarchii (in senso stricto přítomna vždy), harmonii, tematicnost, tonalitu, pravidelnou metriku. Prvky skupiny **kompozičních scelovacích prostředků** fungují jako scelovací prostředky pro **tvorbu** hudební struktury, jsou však často obtížně rozlišitelné **receptivně** (analyticky, při zapojení i jiných než čistě receptivních přístupů ovšem ano). **Kompoziční scelovací prostředky** se často pohybují za hranicí smyslové postihnutelnosti. Posluchač je tak často odkázán pouze na vyšší vnímací úroveň, což často vede např. k „pouhému“ sonornímu vjemu. Ten však posluchačům nestačí k pochopení dané hudební struktury a orientaci v ní. K prostředkům, které tvoří tuto skupinu, patří např.: přesné pořadí tónů, v určitých případech techniky quaternionu, symetrie, centrická hierarchie bez schopnosti postihnout významovou funkci centra, adiční princip bez periodicity, v určitých případech výběr tónového materiálu, restrikce tónového materiálu a jeho jednotlivých složek. Poslední skupinu tvoří **scelovací prostředky receptivní**. Jsou to ty scelovací prostředky, které recipient odhalí a vnímá již při poslechu, prostředky, které nejvíce podporují komunikační schopnost hudby a hudební struktury. Do určité míry se mohou prolínat s prostředky *paradigmatickými*. Dle našeho názoru by do této skupiny svým způsobem patřily všechny scelovací prostředky, o kterých hovoří Karel Janeček. To z toho důvodu, že Janečkovy scelovací prostředky fungují zejména na takové typy hudebních struktur, se kterými již máme bohatou posluchačskou i analytickou zkušenost. Víme tedy, že fungují jako komunikační mediator, jako komunikační prostředek a prostředník. A opět si připomeňme zdánlivou ztrátu komunikační schopnosti hudby. Poukazuje na

vývoj a změnu systému scelovacích prostředků a obtížnost určení některého z nich jako paradigmatického.

V této krátké analyticko systematické sondě jsme se z pozice hudební teorie pokusili rozklíčovat mechanismus, který se z hlediska podoby a působení struktury podílí na její schopnosti komunikace, který z ní vytváří komunikační kód, jazyk *sui generis*. Jde pochopitelně pouze o vlastní pohled na daný problém, o pohled opírající se o funkční hudebně teoretickou systematiku a hudebně teoretické názory Karla Janečka, Jaroslava Volka, Igora Stravinského a dalších. Mechanismus, který z hlediska hudební teorie předkládáme, neodkazuje k úvahám nad změnou podoby a funkce celé hudby jako celistvého komunikačního systému, ale nad proměnou prostředků, které zajišťují její vnitřní vazby, k otázce nad proměnou scelovacích prostředků a zejména schopnosti jejich vnímání. Z hudebně teoretického hlediska (nikoli estetického, hudebně psychologického či akustického) předkládáme vlastní pohled na to, co za určitých podmínek lze považovat za hudební strukturu a co „pouze“ za strukturu obecně zvukovou.

## **11. Analytický přístup v rámci tektoniky**

*Ve způsobu a principu strukturování* hudby soudobé a hudby dřívější jsou jasné a zřetelné rozdíly. Poznali jsme to již mnohokrát v předchozích kapitolách. Hudba dřívější vychází nejčastěji z principu *tematismu*, práce s tématem jako nositelem *hudebního* smyslu (významu) dané skladby. Téma je zpracováváno expozičně, evolučně či v kombinaci obou principů a ovlivňuje tak celkovou podobu struktury – vnitřní i vnější. Princip tematického rozvíjení, zpracovávání hudebních útvarů (témat) můžeme v rámci dřívější hudby úspěšně uplatnit při analýze takřka všech stylů a žánrů. Ke změně, odklonu tohoto principu hudební struktury dochází počátkem 20. století. S postupující progresí hudebních směrů je

princip tematismu postupně transformován či pozvolna mizí. Útvary vznikají buď prakticky stále nově, každý vzniklý útvar je navíc suverénní, specifický, jedinečný, nebo struktura neobsahuje takovou myšlenku, kterou je možné označit za téma a stojí na jiném stavebním a tektonickém principu než na evoluci či expozici tématu (například permanentní odvíjení určitého *rytmicko-melodického paternu* a jeho neustálá *transformace a rekontextualizace*, modifikace, s cílem udržet maximální možnou míru hudebního prožívání přítomnosti, vnímaného „ted'“ nebo princip *aditivně repetičního rozvíjení* apod.). Proměňuje se také podoba strukturace hudební látky z hlediska nositele hudebního významu a jeho rozvíjení. Řada hudebních projevů ve 20. a 21. století strukturuje hudební tkáň spíše v **kontinuálně navazujících vrstvách** než v **ohraničených vertikálně průřezových plochách**. Jinak řečeno vývoj a strukturace se na různých hierarchických úrovních děje v jednotlivých vrstvách hudební struktury (např. ve vrstvě tónových výšek, barvy, ve vrstvě metrorytmické apod.)<sup>214</sup>.

Z tohoto důvodu považujeme za potřebné stanovit **jiný způsob analýzy reflektující tyto nové tektonické principy**. Jako možný způsob uchopení se nám jeví nahlížení na strukturu z hlediska **primárního komunikačního nosiče**.<sup>215</sup> ***Primární komunikační nosič je ta složka (či komplex složek) hudební struktury, která se v libovolném<sup>216</sup> průřezu dané hudební struktury podílí na její samotné existenci a působení struktury navenek. Zároveň svou kvalitativně, kvantitativně a polohově nezaměnitelnou podobou určuje jedinečnost této struktury. V každém konkrétním průřezu podmiňuje***

---

<sup>214</sup> O příčinách těchto změn jsme již hovořili dostatečně v předchozích kapitolách, nebudeme je zde tedy znovu uvádět.

<sup>215</sup> Definici i pojednání o primárním komunikačním nosiči přebíráme po revizi z Krejčů, Tomáš: *K tektonickým principům v hudbě 20. a 21. století*, Praha, HAMU 2011 (magisterská práce).

<sup>216</sup> tedy vertikálním, horizontálním či vertikálně-horizontálním



***primární komunikační nosič hudební dění a je tak tedy zároveň nositelem hudebního významu struktury na jejím příslušném strukturním stupni a pozici. Z hlediska důležitosti jednotlivých elementů<sup>217</sup> pro stavbu, artikulaci a samotnou existenci struktury, je primární komunikační nosič v daném průřezu na hierarchicky nejvyšší úrovni.***

Koncept *primárního komunikačního nosiče* navazuje na teorii zodpovědné vazby, kterou rozvinul a definoval Jaroslav Volek: „Obecně platí, že nejužší vztah k tektonice skladby má vždy složka, která je nositelem toho obecného, schematického v konkrétní skladbě; z obecnosti této složky pak roste obecnost tektonická. Takové složce říkáme potom složka zodpovědná a vazbě, jež ji vytváří, ZODPOVĚDNÁ VAZBA.“<sup>218</sup> Myšlenku zodpovědné vazby vnímáme jako nosnou. Volek ji však dále rozvíjí a modifikuje. Tektonický proces, se zodpovědnou vazbou spojený, vztahuje takřka bezvýhradně na makrostrukturu. Jako nejdůležitější faktor tektonického procesu, potažmo hudební formy, vidí harmonickou složku: „[...]“, že pro skládání hudební formy do vyšších tektonických celků (periody, písňové formy, expozice, provedení sonátové formy, témata variací, variace...) je nejdůležitějším faktorem harmonická složka hudební formy.“ Zodpovědnou vazbu navíc spojuje vždy pouze s jednou složkou struktury: „..., že vždy jedna složka hudební formy je zodpovědná, a že tedy vždy jen jedna složka akcentuje na sebe obecnost skladby, o tom nás poučují dějiny hudební teorie.“ Vzhledem k naznačené podobě strukturace soudobé hudby tak, jak jsme ji uvedli výše, považujeme za potřebné Volkovu myšlenku modifikovat. Proto tedy nový termín - *primární komunikační nosič*. Tento termín zavádíme čistě z pracovních důvodů, pro názornou distinkci od principu

---

<sup>217</sup> Definice viz Volek, Jaroslav: heslo *Struktura* in Slovník české hudební kultury, Praha, Editio Supraphon, 1997

<sup>218</sup> Volek, Jaroslav: *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie*, SČS Panton, Praha 1961, str. 304, celkově o zodpovědné vazbě ibid str. 302–323

*zodpovědné vazby*. Hudba je sama o sobě určitou formou komunikace. Na hudbu nějak reagujeme, vyhodnocujeme ji, zaujímáme k ní estetická stanoviska, vymezujeme se vůči ní atd., jednoduše *komunikujeme*. *Nosičem* je potom ta složka nebo ty složky hudební tkáně, které komunikaci nejvíce a nejpřesvědčivěji zprostředkovávají. Z hlediska podílu na artikulaci struktury jsou tyto nosiče hierarchizované, proto označení *primární*.

Koncept primárního komunikačního nosiče (PKN), tak jak jsme jej výše exponovali, je v souladu i s Bertalanffyho teorií<sup>219</sup>, o kterou se v souvislosti s vymezením struktury opíráme. Náš koncept vychází z hierarchické (významové) nadřazenosti určité složky struktury vymezené jejími vlastnostmi. Bertalanffy uvádí, že některé vlastnosti prvků systému přispívají k realizaci cílů systému, jiné vlastnosti prvků jsou nepotřebné, někdy mají vůči cíli systému i protikladné působení. Systém vhodných vlastností prvků cílevědomě využívá, jiné se snaží potlačit nebo eliminovat. V rámci systému tedy existuje hierarchie vlastností prvků systému, které jsou využívány k fungování systému. Právě tyto vlastnosti se v případě hudební struktury stávají primárními komunikačními nosiči, jsou-li v libovolném časovém průřezu hierarchicky nejvýše postavené z hlediska jejich tektonického podílu (podmiňují hudební dění, jsou nositelem hudebního významu struktury na jejím příslušném strukturním stupni a pozici).

Zpět ale k primárnímu komunikačnímu nosiči. Při takto vymezené podobě PKN musíme nutně zohlednit to, za jakých podmínek určitá složka, či určitý komplex složek, funguje jako primární komunikační nosič. Je třeba rozlišit, zda je funkce složky zřejmá, budeme-li určitou strukturu analyzovat pouze sluchově (tedy pouze jako recipienti<sup>220</sup>) či použijeme-li i jiných analytických

---

<sup>219</sup> Bertalanffy, Karl Ludwig: *General System theory: Foundations, Development, Applications*, New York: George Braziller, 1968, ISBN 0-8076-0453-4

<sup>220</sup> Máme zde na mysli příjemce s určitou (třeba i bohatou) posluchačskou zkušeností, kteří ovšem nejsou hudebními teoretiky či profesními analytiky.

metod (využití pomoci např. grafického zápisu partitury, zvukového spektrografu, přesného měření času, matematických, statistických a jiných analýz, atd.). Zatímco čistě poslechová analýza zohledňuje strukturu objektivně reálnou<sup>221</sup> (tedy uvažující onticky objektivní struktury komplexu zvukového projevu), analýza využívající jiné než čistě auditivní metody potom zachycuje především strukturu subjektivně reálnou. Výhodou, ale i nevýhodou takové analýzy je možnost převodu *dynamické* struktury, kterou každá hudební skladba je, na strukturu *statickou*. Jako výhodu lze vidět to, že statický obraz struktury nám může pomoci odhalit její vnitřní vztahy<sup>222</sup>, které nám jinak mohou zůstat pouhým analytickým poslechem zastřeny. Nevýhodou je, že při takovém převodu dochází k určitému zkreslení, a to často i k dosti značnému. Na základě těchto úvah rozdělíme primární komunikační nosič dále na dva typy: 1) primární komunikační nosič (dále jen PKN) **absolutní** a 2) PKN **relativní**. Jako PKN **absolutní** označíme tu složku<sup>223</sup>, **která je na stejných strukturálních úrovních<sup>224</sup> vyhodnocena výsledky různých<sup>225</sup> analýz shodně jako hierarchicky<sup>226</sup> nejvýše postavená v rámci stanovené úrovně struktury**. PKN **relativní** potom označuje tu složku (či komplex složek), kterou v rámci stanovené strukturální úrovně vyhodnotí jako hierarchicky nejvýše pouze **jeden** z typů analýzy<sup>227</sup>. Zdá se, že **míra užití primárních**

<sup>221</sup> definice viz Volek, Jaroslav: heslo *Struktura* in Slovník české hudební kultury, Praha, Editio Supraphon, 1997

<sup>222</sup> zejména potom ty na nejnižších strukturních úrovních mikrostruktury a zároveň ty, které jsou naopak na nejvyšších strukturních úrovních makrostruktury, tedy všechny ty, jejichž vjem je omezen našimi psycho-fyziologickými vlastnostmi.

<sup>223</sup> popř. komplex složek. Pro primární komunikační nosič je důležitá jedinečná podoba (tvarování, charakter) této složky.

<sup>224</sup> úrovní shodných dílčích stupňů makro- i mikrostruktury

<sup>225</sup> vždy v komparaci čistě sluchové analýzy s výsledky analýzy využívající mimoauditivní prostředky

<sup>226</sup> Hierarchie se zde odvíjí od funkce zprostředkovatele dění a nositele významu dané složky na příslušné úrovni struktury.

<sup>227</sup> Mohlo by se snad zdát, že jasnou převahu primárních komunikačních nosičů relativních nalezneme ve výsledcích analýzy využívající mimoauditivní prostředky. Není to ovšem pravidlem. Nezřídka se stává, že sluchově evidentně podstatný element se ve světle jiné analytické metody

**komunikačních nosičů absolutních** je úzce spojena **se schopností posluchačů orientovat se ve struktuře hudební tkáně.**

Jaký vliv má tedy přítomnost PKN *absolutních* na tektoniku skladby, resp. jaký vliv má jejich přítomnost na schopnost recipienta určité tkáně vnímat jako **hudební** strukturu? V případě přítomnosti PKN *absolutního* je nanejvýše pravděpodobné (pravděpodobnost se v tomto případě limitně blíží jistotě), že daná struktura bude recipientem vnímána jako struktura hudební. Máme za to, že pokud je struktura tvořena **pouze** PKN *relativními*, a to těmi, jejichž přítomnost či existenci **nelze přímo určit** sluchovou analýzou<sup>228</sup> (je třeba jiného typu analýzy), potom je schopnost recipienta vnímat danou strukturu jako hudební značně omezena.

O důležitosti sepětí tektoniky a percepce, resp. potřeba průmětu některých psychologických aspektů do tektoniky, jsme již hovořili. Připomínáme tento fakt i zde, abychom podpořili naši koncepci sledující recepční (auditivní) stránku tektonické analýzy. Je třeba si vždy uvědomit otázku míry imanentnosti (suverenity) tektonických funkcí, prostředků a principů. Je třeba mít na paměti, že tektonické jevy jsou vždy alespoň zčásti jevy psychologickými (např. gradace je de facto umocňování pocitu očekávání), které jsou determinovány konkrétními prvky v dané struktuře, v daném kontextu a možnostmi/schopnostmi recipienta. Je také třeba si uvědomit, že 20. a 21. století přináší pro recipienta nové a značně náročné psychologické procesy (emancipaci složek struktury, celkovou změnu percepčního paradigmatu, narušování recepčních

---

zdá být nepodstatným, přesto se však v průběhu dalšího vývoje či následného kontextu potvrdí jeho důležitost pro celkové utváření struktury. Existuje zde zřejmá relace mezi hranicí míry psycho-fyziognomické zachytitelnosti při analytickém poslechu a hranicí míry představivosti konkrétní zvukové (i hudební) realizace analyzované části struktury.

<sup>228</sup> Nazvěme pro zjednodušení definiční práce takové případy primární komunikační nosič *relativní - nonauditivní* (PKN *rna*). Jistého terminologického zatěžování již tak nově zaváděného termínu jsme si vědomi.

schémat, nové poslechové strategie, podpovrchové vnímání ad.). Mějme tedy vždy na paměti, že vztah tektoniky a percepce je vzájemný a že obě entity se navzájem ovlivňují.

**Obr. č. 24**

utváření struktury  $\longleftrightarrow$  percepce

Strukturací zvukové tkáně pouze pomocí *PKN rna* je tedy možné vytvořit strukturu, která bude teoreticky funkční i jako struktura hudební – skladba – jen za určitých podmínek. Pro recipienta bude velmi obtížné, v případě některých složek dokonce zcela nemožné<sup>229</sup>, se v takové struktuře orientovat. Schopnost takové struktury fungovat jako struktura hudební tím však není vyloučena absolutně. Recepce, a s ní i schopnost vnímání určité struktury jako struktury hudební, je záležitost individuálních psycho-fyziognomických vlastností a liší se u každého recipienta. Není to tedy objektivní danost struktury, ale individuální parametr, jehož krajní limity jsou proměnlivé v závislosti na konkrétním recipientovi. Schopnost struktury být vnímána jako hudební struktura se také pochopitelně zvyšuje aktivní recepcí (analýzou) recipienta. Pokud je struktura schopna atakovat recipientův orientační a následně i pátrací reflex<sup>230</sup>, zvyšuje se její pravděpodobnost na schopnost být vnímána jako struktura hudební. To vše samozřejmě pouze za předpokladu, že ve struktuře budou přítomny (alespoň na některých místech) *PKN relativní-auditivní* či ještě lépe *PKN absolutní*. Další proměnnou ve vnímání je schopnost recipienta vnímat funkci *PKN relativních* na různých úrovních struktury (mikro-/makro-). Není-li recipient schopen

---

<sup>229</sup> Vzhledem k nárokům na psycho-fyziognomické vlastnosti posluchače, jejichž identifikační mez bude tímto způsobem velmi atakována a nutně také překračována.

<sup>230</sup> Viz o tom studie in Zenkl, Michal: *Časová makrostruktura v hudbě a základní zákony jejího zapamatování* Živá hudba 1986, Praha, SPN, 1986 a Szewczuk, Włodzimierz: *Psychologie zapamatování*, Praha, SPN 1968

postihnout PKN *relativní* na určitém stupni struktury (zejména na úrovni mikrostruktury), nemusí to ještě nutně znamenat, že danou strukturu nebude či nemůže ve výsledku chápat jako strukturu hudební. Velkou roli zde hraje schopnost recipienta syntetizovat recepční podněty. Tato syntéza se děje na úrovni vědomí i podvědomí. Citlivost podvědomí na vnější podněty je vyšší a tedy z hlediska časového průběhu také aktuálnější.

Podvědomí je schopno zachytit i velmi krátkodobé podněty a reaguje tak citlivěji a pružněji v čase. Důkazem jsou např. mnohé studie o podprahových signálech<sup>231</sup> apod. Otázku, na kolik následně ovlivňuje podvědomí výsledky své syntézy vnějších podnětů, analytický postup vědomí, necháme raději rozřešit psychologii a jí příbuzné disciplíny. Je však zřejmé, že přímý vliv zde existuje. Právě podněty podvědomí mohou rozhodnout o výsledné syntéze vnímání struktury recipientovým vědomím. Navzdory zdánlivé absenci primárních komunikačních nosičů na úrovni mikrostruktur se tak v konečném důsledku mohou vyjevit takové primární komunikační nosiče, které na úrovni makrostruktury umožní vnímat danou strukturu jako strukturu hudební. Toto vnímání bude možné na základě syntézy celkových recepčních vjemů podpořené a z části připravené (přefiltrované) recipientovým podvědomím. Pravděpodobně zde dojde k jistému významovému posunu od objektivně znějící zvukové struktury, protože takto vnímaná hudební struktura ponese znaky recipientovy interakce a tvořivého (přinejmenším analytického) přístupu/zásahu. Pro realitu procesu změny vnímání kvality v makrostrukturálním úhrnu, a to jak ve smyslu významového posunu od objektivně znějící struktury, tak ve smyslu syntézy recepčních vjemů ve vyšší kvalitu, hovoří ještě

---

<sup>231</sup> Podprahový signál je taková zpráva přidružená k jinému médiu, kterou naše smyslové vnímání dokáže zachytit, avšak zpracuje ji nevědomě, tj. bez toho, že bychom si ji uvědomili. Vědomá pozornost příjemce je zahlcena sledováním právě toho jiného média. Tím může být třeba hlasitá hudba, film, text knihy a podobně. Zdroj: <http://vicsvetla.blogspot.com/2009/07/podprahovy-signal.html>

jedna skutečnost. Již mnohokrát zmiňovaný Jaroslav Volek uvádí ve svém slovníkovém hesle *Struktura*: „Je-li zkoumaná struktura nositelem jiné (na ní jako na své bázi závislé) struktury, lze tuto sekundární strukturu chápat jako ultrastrukturu či metastrukturu. ... Ultrastruktury však lze nalézt i nezávisle na odkrývání dalších významových vrstev: ve vztahu k původnímu či celému dílu zaujímá tuto pozici jeho úprava (aranžmá, dále též projekce, zvětšeniny, miniaturizace a **deformace všeho druhu, pokud jsou homofonně identifikovatelné s východiskem operace**. Ultrastrukturou je tedy vzhledem ke znějící hudební struktuře nakonec i výsledek její apercepce v subjektu posluchače (jde tu o selektivně redigovanou či naopak tvarově doplněnou podobu struktury jako východisko estetické responze konzumenta).“<sup>232</sup>

Výše jsme popsali možný analytický prostředek v rámci tektoniky soudobých struktur. Je to prostředek velmi komplexní, což může vést k jeho poněkud obtížnější aplikaci. Je to však prostředek snažící se o co nejobjektivnější zachycení procesu dynamické strukturace a co nejobjektivnějšího převodu tohoto procesu do jiného kódu (grafického, slovního, ad.), než je samotná realizace/interpretace struktury.

---

<sup>232</sup> in *Slovník české hudební kultury*, heslo *Struktura*, Praha: Editio Supraphon, 1997

## **Závěr**

V naší disertační práci jsme se pokusili systematicky uchopit tektoniku hudby 20. a 21. století, jako fenomén dynamického strukturačního procesu hudební tkáně. Na samotném počátku práce jsme objasnili smysl, význam a přínos analýzy hudební struktury, včetně motivace k nazírání na hudební strukturu prizmatem tektoniky. Následně jsme uvedli reflexe tektoniky doma i ve světě. Poukázali jsme na specifičnost tohoto označení i jevu a jeho praktické reflexe pro české prostředí. V rámci srovnání se zahraničními impulsy, které oblast tektoniky stimulují, jsme poukázali na potřebu inovace pohledu na tektoniku a její reflexe, stejně jako jejího uchopení. Ze všeho nejdříve jsme vyložili podstatu našeho nazírání na hudební strukturu, podstatu jejího fungování. Snad vůbec poprvé jsme se následně pokusili explicitně definovat tektoniku a to z několika definičních rovin. Následně jsme exponovali naši představu a koncepci obecného principu tektonické strukturační funkce, opírající se o 3 základní pilíře – tektonické funkce, tektonické principy a tektonické (scelovací) prostředky. V dalším rozvíjení úvah, jsme se, spíše příkladově, pokusili tento obecný princip strukturační funkce konkretizovat vybranými jevy. Na několika místech práce jsme připomněli těsné sepnutí tektoniky a percepce. Z tohoto důvodu jsme také exponovali druhé schéma, které staví na vlastnosti/ schopnosti hudební struktury nést a zprostředkovat komunikaci. Uvažovali jsme tak hudební strukturu jako jazyk sui generis a na základě hudebně teoretických metod, jsme ozřejмили a označili principy, které tuto schopnost recipientovi zprostředkovávají. Vznikl tak zárodek jakési recepční i strukturační „kuchařky“, která by mohla pomoci širším vrstvám recipientů nalézt cestu k individualizovaným hudební strukturám, skladbám. V závěru práce jsme představili analytický nástroj, který je dle našeho názoru schopen přesvědčivě překódovat dynamický proces rozvíjení struktury z jeho reálného průběhu formou interpretace a



realizace dané struktury do jiného kódu s inovativní vypovídací hodnotou o tomto procesu. Aplikace tohoto nástroje je snad sice poněkud obtížnější, vyžaduje velmi detailní analýzu zkoumané struktury, ale je to cesta, jak přijít „na kloub“ mnoha soudobým strukturám, včetně těch nejmodernějších.

Mnohé v této práci chybí, mnohé zůstalo nevyřčeno. Chápeme tuto práci jako reflexi principu, nikoli systematicky dokonalé a ucelené podchycení celého fenoménu. Jak jsme již několikrát zdůraznili, takové zpracování není ani možné. Kéž je náš střípek do mozaiky obrazu tektoniky přínosný a kéž jej lze považovat za odrazový můstek k jejímu dalšímu detailnímu a vzrušujícímu zkoumání.

## Použitá literatura

Asafjev, Boris Vladimirovič: *Hudební forma jako proces*, 1.\_díl 1930, přeložil Bedřich Jičínský, Praha, SHV, 1965

Bartoň, Hanuš: *Ars combinatorika. Několik poznámek o možnostech kombinací v hudbě*, in:  
[http://atemporevue.cz/?go=eseje&det=071011-ars\\_combinatorica1&show=1](http://atemporevue.cz/?go=eseje&det=071011-ars_combinatorica1&show=1)

Bek, Mikuláš: *Hudební posluchači v České republice 2001*, Výzkumná zpráva o plnění grantového projektu Ministerstva kultury ČR, Brno, Masarykova univerzita v Brně 2002

Bertalanffy, Karl Ludwig: *General System theory: Foundations, Development, Applications*, New York, George Braziller, 1968, ISBN 0-8076-0453-4

Burlas, Ladislav: *Formy a druhy hudobného umenia*, Bratislava, Štátne hudobné vydavateľstvo, 1962

Cage, John: *Silence: přednášky a texty*. Z angl. orig. přeložili Jaroslav Šťastný, Radoslav Tejkal a Matěj Kratochvíl, Praha, Erste Stiftung, 2010, ISBN: 978-80-87259-07-8

Doubravová, Jarmila: *Čas struktury, struktura času* in Hudební věda 1976, č. 2., Praha, 1976.

Eggebrecht, Heins Heinrich: *Hudba a krásno*, Praha, Nakladatelství Lidové noviny, 2001

Forte, Allen: *The Structure of Atonal Music*. New Haven and Londonm Yale University Press 1973, ISBN 0-300-01610-7  
Hanslick, Eduard: *O hudebním krásnu*, Praha, Supraphon, 1973, (přeložil Jaroslav Střítecký)

Hons, Miloš: *Hudba zvaná symfonie*, Praha, Togga, 2005

Hons, Miloš: *Hudební analýza*, Praha, Togga, 2010

Hons, Miloš: *Hudební forma a architektonika* in *K aktuálním otázkám hudebním teorie*, Praha, Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, 2000

Hrbáček, Jan: *Recepce textu, jeho analýza a interpretace* (studie), in *Naše řeč 1*, ročník 88/2005, Praha, Ústav pro jazyk český AV ČR, 2005

Hrčková, Naďa: *Dějiny hudby VI. Hudba 20. století* (2. díl), Praha, Euromedia Group k. s. – Ikar., 2007

Janeček, Karel: *Tektonika. Nauka o stavbě skladeb*, Praha, Supraphon, 1968 ISBN 02-097-68

Jiránek, Jaroslav. *Stěžejní teoretický čin Karla Janečka*. in: *Hudební rozhledy* 26, r. 1973, Praha, SPN 1973

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

Kohoutek, Ctirad: *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*, Praha, SHV 1962, 2. vydání, 1965

Kraus, Jiří & kolektiv autorů *Nový akademický slovník cizích slov*, Praha, Academia, 2005

Krejča, Tomáš: *K tektonickým principům hudby 20. a 21. století*, Praha, HAMU 2011 (magisterská práce)

Krejča, Tomáš: *Atonální hudba dnes pohledem centrické a distanční hierarchie Karla Risingera* in sborník *Hudební teorie dnes a zítra*, Praha, HAMU 2010

Kresánek, Jozef: *Tektonika*, Bratislava, Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 1994

Lébl, Vladimír (ed.): *Nové cesty hudby*, sv. 1-2. Praha, Supraphon, 1964 a 1970

Lissa, Zofia: *O tzv. rozumění hudbě*, in *Nové studie z hudební estetiky*, Praha, Edition Supraphon 1982, přeložil Jindřich Brůček

Macek, Petr (ed): *Slovník české hudební kultury*, ed. , Praha, Supraphon, 1997, ISBN: 80-7058-462-9

Medek Ivo, Piňos Alois: *Řád hudební kompozice a prostředky jeho výstavby*, Brno, JAMU 2004 80-86928-00-4

Medek, Ivo: *Úvod do procesuality jako komplexní kompoziční metody*. 1. vyd., Brno, Janáčkova akademie múzických umění, 1998, ISBN 80-85429-37-3

Michels, Ulrich: *Encyklopedický atlas hudby*, heslo *John Cage*, Praha, Nakladatelství Lidové noviny, 2000

Mukařovský, Jan. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha, Odeon, 1971

Mukařovský, Jan: *O strukturalismu*, in Mukařovský, Jan.: *Studie I.* ed. M. Červenka, M. Jankovič, Strukturalistická knihovna, sv. 4. Brno, Host 2000

Parsch, Arnošt; Piňos, Alois; Šťastný, Jaroslav: *Transference hudebních elementů v kompozicích současných skladatelů*, Brno, JAMU 2003, 80-85429-92-6

Plháková, Alena: *Učebnice obecné psychologie*, Praha, Academia, 2004, ISBN 80-200-1086-6

Poledňák, Ivan: *ABC: Stručný slovník hudební psychologie*, Praha Supraphon, 1984

Riemann, Hugo: *Grundriss der Kompositionslehre (Musikalische Formenlehre)*, Leipzig, M. Hesse, 1905, 2. vydání

Risinger, Karel: *Hierarchie hudebních celků v novodobé evropské hudbě*, Praha, Panton, 1969

Risinger, Karel: *Metodika praktické výuky evropské hudební tektoniky*, in *Živá hudba*, Praha, SPN 1986

Risinger, Karel: *Nauka o hudební tektonice 20. století (1. a 2. díl)* Praha, Nakladatelství AMU, 1998

Sedláček, Marek: *Teoretická východiska pro recepci soudobé (nejen) hudební artificiální tvorby (studie)*, in *Teoretické reflexe hudební výchovy*, Brno, Masarykova univerzita, 2009

Sedláček, Marek: *Umberto Eco. Teorie sémiotiky*. (přeložil Marek Sedláček), Praha, Argo (2. vyd.), 2009

Schönberg, Arnold: *Harmonielehre*, Leipzig, Universal Edition (7. vydání), 1966, ISBN 978-3-7024-0029-3

Stockhausen, Karlheinz: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Köln, Verlag M. DuMont Schaubert, 1963

Stravinskij, Igor: *Rozhovory s Robertem Craftem*, (sestavil dr. Ivan Vojtěch), Praha, Supraphon, 1967

Szewczuk, Włodzimierz: *Psychologie zapamatování*, Praha, SPN 1968

Šafránek, Miloš (ed.): *Bohuslav Martinů. Domov, hudba, svět*. Praha, SHV 1966

Tichý, Vladimír: *Aktivita poslechu a sdělnost hudby (studie)*, in *Živá hudba*, Praha, SPN, 1986

Tichý, Vladimír: *Harmonické pole*, in *Živá hudba XII*, 2003, Praha AMU, 2003

Tichý, Vladimír: *Chaos a hudba*. In *Živá hudba XIV*, Praha, AMU, 2005

Tichý, Vladimír: *Modalita*, in *Živá hudba*, Praha, SPN, 1983

Tichý, Vladimír: *Parametry hudební struktury jako předmět zkoumání hudební teorie* (studie), in *K aktuálním otázkám hudební teorie*, nakladatelství, Praha HAMU, 2000

Tichý, Vladimír: *Rodové souvislosti jako vnitřní scelovací prostředek* in Jan Kapr: *Proměny a konstanty skladatele*, Brno, JAMU 2015, ed. Jindřiška Bártová, ISBN 978-80-7460-074-6

Tichý, Vladimír: *Tektonická úloha kinetiky v Českých tancích B. Smetany*. Hudební věda 1, Praha, 1996

Tichý, Vladimír: *Úvod do studia kinetiky*. Praha, NAMU, 2. vydání, 2002, ISBN 80-7331-897-0

Vičar, Jan: *Hudební kritika a popularizace hudby*, Praha, KLP - Koniasch Latin Press, 1997

Volek, Jaroslav: *Struktura a osobnosti hudby*, Praha, PANTON 1988

Volek, Jaroslav: heslo *Struktura* in *Slovník české hudební kultury*, Editio Supraphon, Praha 1997

Volek, Jaroslav: *K problematice základů hudební tektoniky* in *Hudební věda* 1987, č. 3, Praha 1987

Volek, Jaroslav: *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie*, Praha, SČS Panton, 1961

Volek, Jaroslav: *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie*, Praha, SČS Panton, 1961

Webern, Anton: *Der Weg zur neuen Musik. Vorträge 1932/1933*, Wien 1960

Wittgenstein Ludwig: *Filosofická zkoumání*, Praha, Filosofia, 2. upravené vydání, 1998, (přeložil Jiří Pechar)

Xenakis, Iannis: *Formalized Music*, New York, Pendragon Press, Stuyvesant, 1992

Zenkl, Michal: *Časová makrostruktura v hudbě a základní zákony jejího zapamatování* (studie), in *Živá hudba* 1986, Praha, SPN, 1986

Zuska, Vlastimil: *Estetika: úvod do současnosti tradiční disciplíny*,  
Triton, Praha 2001

## **Seznam příloh**

Audio CD s ukázkami k jednotlivým příkladům