

Základní problémy nauky o hudebních formách

Hudebně teoretické disciplíny se vyvíjely od pouhého *popisu* dobových slohových norem přes poznávání stále obecnějších *zákonitostí*, působících v rámci delších historických epoch, až po nalézání základních *principů*, prosazujících se během celého vývoje hudby. Platí to i o *teorii hudebních forem*, která se zpočátku zabývala převážně jen popisem stavebního ustrojení konkrétních historických hudebních druhů a žánrů. Toto stadium je v naší hudebně teoretické literatuře reprezentováno učebnicí Steckerovou,¹⁾ i když v jejím textu najdeme roztroušeny už mnohé postřehy směřující k obecnějším poznatkům. Jiráková²⁾ učebnice, která ovlivnila několik generací našich hudebníků, přinesla zejména ve statích o práci s motivem a o sonátové formě řadu hlubších zobecnění a v pozdějším vydání i pokus o formulaci základních tektonických principů,³⁾ avšak její celková koncepce je stále převážně popisná.

Teprve v druhé polovině 20. století došlo u nás k uvědomělému rozlišení nauky o hudebních *druzích* (resp. *žánrech*) a nauky o hudebních *formách* jako samostatných disciplín v pracích Karla Janečka,⁴⁾ Ladislava Burlase⁵⁾ a do jisté míry i Emila Hlobila.⁶⁾

Jasným vymezením pojmu „hudební forma“ jakožto hudebně teoretické kategorie a pojmu „druh hudby“ jako kategorie historické nastala kvalitativně nová situace, umožňující vznik a rozvoj skutečně vědecké teorie hudebních forem, teorie směřující k objevení hlubších, nadslohově platných zákonitostí myšlenkově skladebního řešení hudebních děl. Tak

¹⁾ Karel Stecker: *Formy hudební. Rozbor forem s úvahami historickými a literárními*. Nakladatel Karel Vačlena, Mladá Boleslav 1905.

²⁾ K. B. Jiráková: *Nauka o hudebních formách*. I. vydání 1923, V. opravené a doplněné vydání HMUB Praha 1946.

³⁾ V V. vydání byla doplněna stať „Základní zákony hudební formy“ (§ 74, str. 173—180).

⁴⁾ Karel Janeček: *Hudební formy*. SNKLHU Praha 1955.

⁵⁾ Ladislav Burlas: *Formy a druhy hudobného umenia*. ŠHV Bratislava 1962.

⁶⁾ Emil Hlobil: *Nauka o hudebních formách*. SHV Praha 1963.

byl připraven vznik vědecké *hudební tektoniky*, zabývající se základními, nejobecnějšími principy, jejichž působení lze sledovat v jakémkoliv hudebním projevu jakéhokoliv druhu i slohu. Závažné příspěvky k problematice hudební tektoniky najdeme ve spisech Karla Risingera⁷⁾ a Ctirada Kohoutka.⁸⁾ První soustavný výklad hudební tektoniky jako samostatné součásti teorie skladby podal Karel Janeček.⁹⁾ Hudební tektonika v jeho koncepci je nadstavbou nauky o hudebních formách a stala se samozřejmě podstatnou součástí vysokoškolské výuky skladatelů, dirigentů i hudebních teoretiků.

Janeček sám ukázal v řadě analytických studií¹⁰⁾, že poznání obecně platných hudebně tektonických principů umožňuje pozvednout metodiku rozboru skladeb na kvalitativně novou úroveň. Namísto pouhého statického popisu skladby a porovnávání jejího průběhu s abstraktními formovými schématy směřuje tektonická analýza k odkrývání *procesu vzniku* skladby i *procesu jejího vnímání* posluchačem. Analytik se již neptá jen, *jak* je skladba sestavena, ale zkoumá též, *proč* skladatel došel k určitým tvůrčím postupům. Tektonická analýza nesleduje pouze dodržování dobových stylových norem, ale soustřeďuje pozornost na *odchytky* od těchto norem. Směřuje totiž k hlubšímu výkladu tvůrčího procesu, při němž zákonitě dochází ke stálému *překračování slohových norem* a k hledání nových, tvořivě aktivních postojů k obecně platným tektonickým principům. Toto neustálé tvůrčí hledání je u velkých umělců motivováno především úsilím o umělecké vyjádření *nového obsahu*, vyslovení pravdy o současném životě. Plodnost takového analytického postupu, který je předpokladem i hlubší analýzy *estetické*,¹¹⁾ jsem si sám ověřil při dlouholeté pedagogické práci v seminářích rozboru skladeb a teorie skladby na hudební fakultě AMU i ve vlastních analytických studiích.¹²⁾ Podnětů, které přinesla hudební tektonika, bohatě využívá též např. Jaroslav

⁷⁾ Karel Risinger: Hierarchie hudebních celků. Panton Praha 1969.

⁸⁾ Ctirad Kohoutek: Projektová hudební kompozice. JAMU Brno — SPN Praha 1969.

⁹⁾ Karel Janeček: Tektonika — nauka o stavbě skladeb. Editio Supraphon Praha-Bratislava 1968.

¹⁰⁾ Karel Janeček: Forma a sloh Mé vlasti. Tempo, roč. XIV, 1935, č. 9—10, str. 261—275; Karel Janeček: Stavba Janáčkových skladeb. Sborník Leoš Janáček a soudobá hudba. Praha 1963, str. 150—154; Karel Janeček: Smetanova komorní hudba. Editio Supraphon Praha 1978, aj.

¹¹⁾ O tom velmi přesvědčivě hovořil z pozice estetika Zdeněk Sáddecký ve své habilitační přednášce „K metodickým otázkám výuky estetiky na vysoké hudební škole“, Živá hudba, SPN — AMU Praha 1976, str. 327—331.

¹²⁾ Václav Felix: Tektonická stránka tvorby Václava Kálíka. Sborník z konference konané 13.—14. září 1971 na téma „Václav Kálík a jeho místo v české hudební kultuře“. Rozmnožilo Slezské muzeum v Opavě, str. 21—39; Václav Felix: Příspěvek k poznání specifických rysů Janáčkovy sonátového slohu (Analýza jeho Sonáty pro housle a klavír). Sborník prací hudební fakulty AMU ŽIVÁ HUDBA VII, SPN Praha 1980, str. 127—144; Václav Felix: O novátorství Lubora Bártý. Hudební rozhledy roč. XXXIV (1981), čís. 11, str. 515—520, aj.

Smolka v analytických studiích o dílu Bedřicha Smetany¹³⁾ i badatelé zaměřeni k obecné hudebně teoretické problematice, jako Bohumil Dušek, Jaroslav Volek či z mladších Vladimír Tichý, Michal Zenkl aj.¹⁴⁾

Za této situace na naší hudebně teoretické frontě se objevuje naléhavá společenská potřeba *vytvořit novou učebnici hudebních forem*. Volají po ní zejména konzervatoře a pedagogické fakulty. Důkladně byl tento požadavek zdůvodněn řadou účastníků hudebně teoretického semináře SČSKU 1980.¹⁵⁾ Ojedinelý návrh na reedici učebnice Jirákovy byl většinou diskutujících odmítnut s poukazem na její zastaralost. Proti takovému kroku zpět se ostatně postavilo i ministerstvo školství ČSR, když v prozatímních osnovách z roku 1974 zavedlo na české konzervatoře učebnici Janečkovu.¹⁶⁾ Reedice Janečkových Hudebních forem (které jsou už delší dobu rozebrány) je ovšem nanejvýš potřebná, neboť znalost této knihy v plném rozsahu požadují učební osnovy konzervatoří pro skladatele a dirigenty. Pro instrumentalisty a pěvce (a těch je na konzervatořích převážná většina) je však tato kniha příliš rozsáhlá. Úkol je tedy zdánlivě prostý: nová učebnice by měla být jakýmsi stručným výtahem z Janečkových Hudebních forem, podobně jako se v praxi osvědčovala Kofroňova Učebnice harmonie, která vznikla v podstatě zestručněním rozsáhlé knihy Šínovy.¹⁷⁾

Domnívám se, že takto zjednodušeně úkol chápat nelze. Znamenalo by to ignorovat bohatý vývoj, kterým za více než čtvrt století od vydání Janečkových Hudebních forem prošla naše vědecká hudební teorie, včetně vlastního vědeckého přínosu Karla Janečka, shrnutého v jeho Tektonice. Je pravda, že Tektonika byla koncipována jako součást vysokoškolské nauky o skladbě, a její podrobné studium nelze tedy vyžadovat od konzervatoristů. Avšak vědecké objevy, které Janeček v Tektonice publikoval, mají tak obecnou platnost, že se nemohou nepromítnout do nové koncepce středoškolské nauky o hudebních formách. Ostatně Janeček sám již ně-

¹³⁾ Jaroslav Smolka: Smetanova vokální tvorba. Editio Supraphon 1980.

¹⁴⁾ Mám na mysli zejména živou vědeckou diskusi, která se rozvíjí na pravidelných hudebně teoretických seminářích organizovaných pracovní skupinou pro hudební teorii ve Svazu českých skladatelů a koncertních umělců; většina materiálů z těchto seminářů byla publikována formou rotaprintovaných sborníků, které distribuuje hudebně vědecká oblast SČSKU.

¹⁵⁾ Viz Sborník referátů z hudebně teoretického semináře K METODĚ A PRAXI HUDEBNĚ TEORETICKÝCH DISCIPLIN, Praha 12.—13. června 1980, Rozmnožil SČSKU 1981. Požadavek nové učebnice hudebních forem najdeme např. v referátech K. Risingera (str. II), J. Škachové (str. 17), I. Petrželky (str. 22) aj.

¹⁶⁾ V prozatímních osnovách, vydaných MŠ ČSR dne 26. 7. 1974, čj. 22 046/74 — 211 s účinností od 1. 9. 1974, se praví: „Pojetí nauky o hudebních formách na konzervatořích v ČSR se děje podle díla Karla Janečka: Hudební formy. V plném rozsahu se předpokládá znalost pro dirigenty a skladatele, pro zbývající studijní zaměření je závazná v pojetí systematiky disciplíny“.

¹⁷⁾ Srv. Okatar Šín: Úplná nauka o harmonii na základě melodie a rytmu. Vydání III. HMUB Praha 1942; Jaroslav Kofroň: Učebnice harmonie. SNKLHU Praha 1961.

kterých z těchto poznatků v Hudebních formách využil (např. ve statích o funkčních typech hudby, o tematizaci aj.), považoval tedy za účelné upozornit už na středoškolském stupni na obecné zákonitosti stavby skladeb. Ale nemohl tak učinit zcela důsledně, protože jeho pojetí tektoniky tehdy teprve dozrávalo.

Moje úvahy teď vyznívají paradoxně: místo redukce učiva vyzývám k jeho rozšíření o celou další disciplínu, tektoniku. Jenže tento paradox je jen zdánlivý. Uplatnění tektonických hledisek totiž umožní podat výklad o hudebních formách mnohem přehledněji a stručněji než dosavadním popisným způsobem. Takto koncipovaný výklad bude přitom lepší průpravou k pozdějšímu řešení úkolů analytických a interpretačních, popřípadě i skladatelských.

U studentů konzervatoře, zejména těch, kteří nemají skladatelské ambice, vzniká totiž po absolvování zastaralé koncipovaného kursu hudebních forem zpravidla zcela falešná představa hudební formy jako kadlubu, který se „vyplňuje“ hudbou. S touto zakořeněnou představou pak zoufale a většinou marně bojují učitelé komplexní analýzy ve snaze dovést žáky k hlubšímu pochopení tvůrčího procesu, kterým skladba vznikla. Co však je ještě horší: mladí hudebníci přistupují i ke svým interpretačním úkolům pasívně, s úsilím pouze technicky zahrát noty, ale bez zájmu o skladbu jako celek, jako živý organismus i jako umělecké poselství.

Úkolem moderně koncipované nauky o hudebních formách tedy bude od počátku bojovat proti falešné představě „kadlubu“, a pokud možno vůbec ani nepřipustit vznik této představy. To se může zdařit jen tehdy, budou-li hned na začátku pochopeny základní, všeobecně platné tektonické principy, jejichž vzájemnou interakcí za rozmanitých podmínek historických, stylových a společensko-funkčních vznikají jednotlivé skladebně formové útvary.

Z hlediska didaktického bude takový výklad nikoli složitější, nýbrž prostší než dosavadní. Základních tektonických principů, představujících nejobecnější zákonitosti hudební stavby, není totiž mnoho, naopak jejich počet je nutně malý. Dokonce, jak ukážu v dalším, je v podstatě možno mluvit jen o dvou principech, jejichž využitím se vyvinuly základní skladebné postupy. Aplikací těchto postupů na různých stupních skladebného rozměru (od drobné formy přes malou a velkou až po formy vyššího typu) lze logicky odvodit přehledný a snadno zapamatovatelný systém nejběžnějších formových schémat. Takovým postupem se nejen získá správný metodologický základ, ale ušetří se i vyučovací čas, jehož lze potom využít k podrobnějšímu probrání mnohotvárné problematiky žánrů a druhů hudby, jak se vyvinuly v různých historicko-společenských situacích. Jednotlivé druhy hudby je třeba vykládat jako konkrétní realizaci obecných

formových schémat, přičemž pozornost už bude soustřeďována na specifické žánrové, druhové a slohové zvláštnosti i na vztahy k mimohudební skutečnosti.

Výkladový postup *tektonický princip* → *formové schéma* → *druh hudby* plně odpovídá didaktické zásadě „od jednoduchého k složitému“. Je to ovšem zároveň postup od obecného ke zvláštnímu, výklad tedy postupuje opačným směrem, než jakým se vyvíjelo vědecké poznání. To nemusí být na závadu, ba naopak. Obdobná metoda výkladu se už dávno prosadila v řadě oborů, zejména přírodovědných. Třeba v chemii studenti neopakují tápavé pokusy alchymistů, ale seznamují se hned na počátku s nejnovějšími vědeckými poznatky o struktuře hmoty. V matematice se děti seznamují se základy obecné teorie množin dokonce už na elementárním stupni. Tento moderní metodický postup se nepochybně prosadí i v hudební teorii, z jejíž odvětví je právě nauka o hudebních formách pro takovou přestavbu nejzralejší.

* * *

Do popředí zájmu naší vědecké hudební teorie i pedagogické a didaktické praxe vstupuje tedy jako jedna z nejaktuálnějších otázek problematika *základních tektonických principů*.

Už K. B. Jiráček považoval za nutné rozšířit svou Nauku o hudebních formách při V. vydání z roku 1946 o V. část nazvanou „Stavba a sloh“, kde se v § 74 zabýval *základními zákony hudební formy*.¹⁸⁾ Jiráček zde uvedl tyto dva hlavní formotvorné principy: 1. *zákon kontrastu* a 2. *zákon úměrnosti* a s ní úzce příbuzné *souměrnosti*. Kladem této koncepce bylo poznání, že základní tektonické principy se musejí týkat jednak problematiky *kvalitativní*, tj. *hudebně myšlenkových vztahů*, jednak problematiky *kvantitativní*, tj. *vztahů časově rozměrových*. Vlastní formulace principů však byla u Jiráčka ještě značně nedokonalá a nepřesná.

Nedostatkem Jiráčkova „prvního formotvorného principu“ je jednostranné přecenění kontrastu a zanedbání jeho dialektického protikladu, totiž identity. Na jiném místě to Jiráček zdůrazňuje poučkou: „Stejnost (podobnost) rozděluje, nestejnost (nepodobnost) spojuje“.¹⁹⁾ Týmž právem bychom mohli říci a mnoha příklady z hudební literatury doložit pravý opak, totiž že „stejnost spojuje, nestejnost rozděluje“. Scelovací účín třeba opakované ostinátní figury a členicí účín prudkého tempového zlomu je totiž v hudbě něčím zcela samozřejmým a evidentním. Tak evidentním, že

¹⁸⁾ Cit. d. str. 173—180.

¹⁹⁾ Cit. d. str. 21. Jde ovšem o téměř doslovný překlad výroku Riemannova, týkajícího se taktových motivů — srv. Hugo R i e m a n n : *Musikalische Formenlehre*, 4. vyd., Leipzig 1910, str. 31.

Jirákův (a Riemannův) často citovaný výrok je vlastně paradoxním aforismem, upozorňujícím na to, že i opak může být pravdou! Absolutizace kteréhokoliv z obou pólů dvojice „identita — kontrast“ nutně vede k chybným závěrům. Do Jirákova pojetí se zřejmě promítla i dobová slohová norma, odmítající doslovná opakování a reprízy (srv. A. Hába, A. Schoenberg aj.), takže se mu nepodařilo dospět k nalezení skutečně obecně platného principu, kterému byl již na stopě.

Ještě více podlehl Jirák dobovým slohovým normám při hledání obecných zákonitostí časově rozměrových vztahů hudební stavby. Patrně si toho byl do jisté míry i sám vědom, neboť při výkladu „zákona úměrnosti a souměrnosti“ upozornil, že v motech a ricercarech 15. a 16. století tento „zákon“ dosud neplatil. Jde o typickou zákonitost slohovou, jejíž platnost je časově omezena určitou epochou a nemůže být vztahována na epochy předchozí ani následující. Její neplatnost v soudobé hudbě považoval za nutné velmi pádnými slovy zdůraznit Ctirad Kohoutek: „Bortí se starší pravidla, která pod vlivem principů symetrie a rovnováhy předpokládala a požadovala slučování útvarů stejné rozměrové a významové kategorie“.²⁰⁾

Tektonické principy v pojetí Emila Hlobila jsou čtyři; tři z nich jsou příznačné pro stavbu průběžných hudebních forem, a to *přirážování*, *podřazování* a *obměňování*.²¹⁾ Čtvrtým principem je *rozvíjení*,²²⁾ na němž jsou založeny formy vývojové. Nejde tedy o základní, obecně platné zákonitosti hudební stavby, které by se projevovaly v každém hudebním projevu, nýbrž naopak o různé způsoby rozvíjení hudebních myšlenek, příznačné pro určité typy hudebních forem a druhů. Bylo by vhodnější mluvit v takových případech o *skladebných postupech* a rezervovat označení „tektonické principy“ pro zákonitosti všeobecně platné. Takové zákonitosti však Hlobil nehledá a ani nepředpokládá, protože buduje celou nauku o hudebních formách dualisticky: forma je podle něho buď *průběžná* (symetrická), anebo *vývojová*. V Hlobilově pojetí jde o dva principiálně odlišné způsoby hudební výstavby, mezi nimiž nemají místo žádné typy přechodné. Tento vyhraněný dualismus je ovšem slabinou Hlobilovy koncepce, protože je v rozporu s hudební praxí, v níž vyhraněné průběžné i vyhraněné vývojové formy jsou vzácností, kdežto přechodných útvarů je vlastně většina. Základním teoretickým omylem je u Hlobila nedialektická polarizace pojmů „symetričnost — nesymetričnost“ jako antagonistických protikladů.

Na vysoké úrovni důsledně dialektického teoretického myšlení se

²⁰⁾ Ctirad Kohoutek: Projektová hudební kompozice. JAMU Brno — SPN Praha 1969, str. 98.

²¹⁾ Emil Hlobil: Nauka o hudebních formách. SHV Praha 1963, str. 27—28.

²²⁾ Tamže, str. 129 a n.

základními zákonitostmi hudební stavby zabýval Ladislav Burlas. Důkladně rozebral kvalitativní, hudebně myšlenkový aspekt této problematiky²³⁾ a dotkl se i otázek kvantitativních, časově rozměrových.²⁴⁾ Burlasovy „formové principy“ vystupují jako dialekticky spjaté dvojice:

- a) totožnost — proměna
- b) podobnost — kontrast
- c) pravidelnost — nepravidelnost.

Těmto gnoseologickým kategoriím odpovídají určité konkrétní hudebně teoretické pojmy a jevy (čili „skladebné postupy“ v tom smyslu, jak jsem o nich hovořil výše). Princip *totožnosti* se v hudební skladbě projevuje jako *opakování* nebo *repríza*, princip *proměny* se projevuje jako *navazování* nového myšlenkového materiálu anebo jako *variace*. Ke druhé dvojici *podobnost — kontrast* Burlas už další konkrétní skladebné postupy nepřihradil, pouze upozornil na rozmanité možné funkce kontrastu (sjednocující, vyrovnávající, tektonickou, rozrušující). Domnívám se, že Burlasova druhá dvojice kategorií není principiálně samostatná a lze ji převést na dvojici první. Vždyť vzhledem k totožnosti je jakákoli proměna už dílčím kontrastem. A naopak vzhledem k vyhocenému kontrastu představuje podobnost prvek identity. Sjednocením obou principů dostaneme dvojici *identita — kontrast*, přičemž proměna, respektive podobnost bude reprezentovat dialektickou syntézu obou protikladů. Ostatně Burlas zřejmě cítil blízkost kategorií „proměna“ a „podobnost“ a jeho snaha tyto pojmy rozlišit nevyzněla příliš přesvědčivě. Třetí dvojice *pravidelnost — nepravidelnost* se v hudební formě projevuje jako *symetrie* a *asymetrie*. Ani tento princip nepřináší další, nové skladebné postupy, protože symetrické, myšlenkově uzavřené formy vznikají uplatněním repríz, kdežto formy asymetrické, myšlenkově otevřené, jsou vystavěny navazováním nových, tedy vždy víceméně kontrastních hudebních myšlenek. Jde tedy o další projev dialektického vztahu identity a kontrastu v hudební formě.

Otázek časového rozměru skladby a jejích úseků se Burlas dotkl v odstavci nazvaném „Proporcionalita“ a uvedl dvě dialekticky spjaté zásady, platné nejen v hudebním, ale v každém uměleckém díle:

- a) zásada *maximální hospodárnosti* výrazových prostředků,
- b) zásada *plnosti míry* v uměleckém vyjadřování.

Burlas zde nepoužil slova „princip“ ale jen méně závazného výrazu „zásada“, neboť si byl patrně vědom nutnosti zabývat se problematikou časového rozměru hlouběji a proniknout ke specificky hudebním, nikoli jen obecně uměleckým zákonitostem.

Karel Risinger se hned v úvodu ke knize *Hierarchie hudebních*

²³⁾ Ladislav Burlas: *Formy a druhy hudobného umenia*. ŠHV Bratislava 1962. — § 4. Formové principy hudobného diela (str. 34—37).

²⁴⁾ Tamže, § 5. Proporcionalita (str. 37—38).

celků zabýval „základními principy struktury těchto celků“, jimiž jsou *princip identity* a *princip kontrastu*.²⁵⁾ Oba principy jsou chápány nikoliv absolutně; kromě úplné identity je brána v úvahu i identita částečná, k vy-
hrocenému kontrastu je přiřazena i jakákoliv rozdílnost. Důležité je Risin-
gerovo konstatování, že „jak pouhá identita bez kontrastu, tak pouhý hro-
maděný kontrast bez identity jsou povšechně daleko méně účinné než
syntéza obou těchto principů, která splňuje požadavek bohatosti vnitřních
vztahů v příslušném celku. Tato syntéza spočívá v *zákonitě periodicitě
identity a kontrastu*.“²⁶⁾ Risingerovi se tu podařilo formulovat všeobecně
platnou základní zákonitost hudebních struktur, kterou lze plně vztaho-
vat na hudebně myšlenkové vztahy ve skladbě. To, co Risinger ve třetí
části knihy nazývá „tektonickými principy“,²⁷⁾ představuje aplikaci oné
obecné zákonitosti na různých stupních rozměru skladby při vzniku roz-
manitých formových schémat. Risinger rozeznává v podstatě jen dva zá-
kladní typy hudební stavby: *dvoudílnost* a *třídílnost*, která obojí může
být neuzavřená či uzavřená a nepravá nebo pravá. Čtyřdílnou a pěti-
dílnou stavbu lze často, vícedílnou vždy převést na některý z obou zá-
kladních typů. Obšírnost a důslednost, s jakou Risinger usiluje o redukci
všech hudebně tektonických postupů na dvoudílnost nebo třídílnost, pů-
sobí místy až mechanicky a nepřehledně. Avšak sama základní myšlenka
syntézy principů identity a kontrastu je ve své podstatě zdravě dialektická
a nesmírně plodná, neboť vystihuje zákonitost zcela obecně platnou.

V řešení problematiky časově rozměrových vztahů navázal Risin-
ger na poznatky Janečkovy, vyložené v jeho Hudebních formách, tj. na
omezení možné délky jednověté hudební skladby poměrně přesnou *mezi
samostatnosti* a méně určitou *mezi soudržnosti*.²⁸⁾ Risinger se pokusil o od-
had absolutní hodnoty těchto mezi nejen v čase hudebně strukturním,
nýbrž i v čase fyzikálním. Mez samostatnosti je dána rozměrem periody,
tj. mezi 4—16 taktů (průměrně 8 taktů) nebo přibližně mezi 10—30 vteři-
nami. Mez soudržnosti, kterou Janeček umístil za rozšířenou velkou
formu, posunul Risinger až k formě vyššího typu (tj. podle Janečkovy
terminologie k formě kombinované) a odhadl její trvání na 8—40 minut.
Domnívám se, že tak učinil právem, neboť vývoj evropské hudby 19. sto-
letí skutečně dospěl k řadě zdařilých a plně soudržných děl tohoto roz-
měru. I název *forma vyššího typu* je šťastně zvolen pro zařazení skladby,
kterou lze geneticky vyložit jako vnitřně spájený cyklus velkých forem,
avšak působí jako přesvědčivě soudržný jednovětý celek. Jde ovšem ve

²⁵⁾ Karel Risinger: Hierarchie hudebních celků v novodobé evropské hudbě. Panton Praha 1969, str. 8.

²⁶⁾ Cit. d. str. 9.

²⁷⁾ Cit. d. str. 130 a n.

²⁸⁾ Karel Janeček: Hudební formy. SNKLHU Praha 1955, str. 182—183.

smyslu Janečkova dělení o formu IV. kategorie (o jejíž oprávněnosti Janeček pochyboval). Za méně šťastné považuji Risingerovo rozdělení malých forem na tři stupně a velkých forem na dva stupně; snaha redukovat všechna formová schémata na „principiální“ dvoudílnost nebo třídílnost tu vedla Risingera ke zbytečné komplikaci Janečkova přehledného systému.

Přecházím nyní k pojetí základních tektonických principů u Karla Janečka. Jak bylo právě ukázáno, dozrávaly některé úvahy o této otázce již v době vzniku jeho knihy „Hudební formy“. Janečkova „Tektonika“ představuje vyšší stupeň krystalizace principiálních, zobecňujících závěrů, ale ani ona není psána formou soustavného vědecko-teoretického výkladu, nýbrž jako třetí díl praktické nauky o skladbě.²⁹⁾ Teoretické otázky zde proto nejsou vyloženy tak obsírně, základní principy nejsou tak precízně pojmenovány a definovány, jako tomu bylo v čistě vědecky koncipovaných Základech moderní harmonie.³⁰⁾ Koncepti podobného vědeckého výkladu základů hudební tektoniky měl Janeček nepochybně připravenou, avšak k realizaci takového spisu se nedostal. Tato koncepce však je obsažena i v naukovém, k praxi se obracejícím textu „Tektoniky“, jenže nejobecnější teoretické poznatky jsou v tomto textu roztroušeny a do jisté míry i za tímto textem skryty, je tedy třeba pokusit se o jejich excerpce a shrnutí ex post. Naštěstí považoval autor za nutné alespoň stručnými poznámkami naznačit k tomu cestu v závěrečné stati Tektoniky, nazvané „Tektonické myšlení“.³¹⁾

Janeček zde upozornil, že na rozdíl od pozvolné historické proměnlivosti hudebních forem i samotného tektonického myšlení „základní tektonické principy jsou však natolik trvalé, že jejich kořeny můžeme označit jako *antropologické*. Myslíme tím na obecný požadavek kontrastu, na nutnost účinného scelení skladatelského projevu, na únosný časový rozsah skladby v rozmezí mezi časovým minimem a maximem apod.“

I když zde nejde o přesné označení ani úplný výčet principů, nýbrž jen o příklady (což zdůrazňuje poznámka „apod.“), bylo zřejmě Janečkovi jasné, že problematika je v zásadě dvojí:

- a) *kvalitativní*, týkající se *hudebně myšlenkových vztahů* a
- b) *kvantitativní*, týkající se vztahů *časově rozměrových*.

Dalším příznačným rysem Janečkovy koncepce je *dialektické* chápání obojí problematiky. Kontrasty a scelovací prostředky jsou pro něho dialektickými protiklady, jejichž mnohotvárné střetávání a složitá souhra působí jako motor rozvoje hudební formy. I z hlediska časově rozměrového

²⁹⁾ Na tento fakt autor výslovně upozornil v předmluvě. Viz Karel Janeček: Tektonika — nauka o stavbě skladeb. Editio Supraphon Praha — Bratislava 1968, str. 6.

³⁰⁾ Karel Janeček: Základy moderní harmonie. Nakladatelství ČSAV Praha 1965.

³¹⁾ Karel Janeček: Tektonika, § 55, str. 222—225.

je hudební forma chápána jako dialektický vývojový proces, při němž rozměr skladebných dílů i skladebného celku nesmí klesnout pod časové minimum ani překročit hranici maxima.

Ovšem i vzájemný vztah obojí problematiky, kterou jsem označil jako kvalitativní a kvantitativní, je vztahem dialektickým. Při procesu vzniku hudební skladby i při procesu její interpretace a apercepce střetávají se neustále časově rozměrové vztahy se vztahy hudebně myšlenkovými. Jde o mnohovrstevný komplex dialektických vztahů, jehož složitost a rozmanitost je srovnatelná se složitostí a rozmanitostí života. To je ostatně též jedna z příčin, proč je hudba schopna odrážet určité, zejména emocionální stránky lidského života s takovou obsahovou hloubkou i citovou intenzitou.

Pokusme se po těchto úvahách označit dvojici základních tektonických principů pracovními názvy.

Obecné zákonitosti kvalitativních, hudebně myšlenkových vztahů v hudebním celku zahrneme pod *princip dialektické souhry identity a kontrastu*.

Obecné zákonitosti kvantitativních, časově rozměrových vztahů v hudebním celku zahrneme pod *princip hudebně tektonického minima a maxima*. Jinak bychom mu též mohli říkat „princip meze samostatnosti a meze soudržnosti“.

* * *

Na rozdíl od běžných zvyklostí považuji za vhodné zabývat se nejprve vztahy *časově rozměrovými*. Z hlediska procesu vzniku hudebních forem, o jejichž výklad půjde, stojí tato problematika v popředí. Existence absolutního *časového minima*, ohraničeného poměrně velmi přesně definovatelnou *mezí samostatnosti*, má nesporně povahu základního principu, neboť se prosazuje ve všech hudebních projevech nejrozličnějších historických epoch i kulturních okruhů. I když tato zákonitost byla poznána především srovnávací metodou historickou, její kořeny jsou nepochybně psychologické. Janeček je vidí především v tom, že vnímatel musí mít dostatečný odstup od začátku hudebního proudu, aby mohl provést svou první syntézu.³²⁾ Domnívám se, že tento fakt těsně souvisí s fyziologickými jevy *krátkodobé a dlouhodobé paměti*.³³⁾ Janečkova „první syntéza“

³²⁾ Karel Janeček: *Tektonika*, str. 22.

³³⁾ František Sedlák ve studii „K podstatě a funkci hudební paměti“ (*Opus musicum* Brno 1981 č. 3 str. 76—80) konstatuje na str. 77: „V experimentálních pracích z posledních let je nejdůležitější členění podle délky retenčního intervalu na paměť krátkodobou, při níž délka retenčního intervalu je několik sekund, a dlouhodobou, v níž délka podržení je neomezená. Tato duální koncepce, jak ukážeme později, je potvrzena i fyziologickými a klinickými výzkumy“.

je pravděpodobně totožná s převedením série hudebních vjemů z paměti krátkodobé do dlouhodobé. Tato domněnka by ovšem musela být ověřena a zpřesněna psychofyziologickým výzkumem, jehož by se zúčastnil tým složený z psychologů, fyziologů a muzikologů. I když zatím do všech podrobností neznáme psychofyziologický mechanismus, jímž se uskutečňuje vnímání, zapamatování a prožívání hudebních celků, existence hudebně tektonického minima, daného rozměrem drobné věty (tj. zhruba 8 taktů) je spolehlivě prokázána hudebně teoretickou, ve své podstatě historicko-srovnávací metodou rozboru velkého množství hudby rozmanitých žánrů i slohů.

Hudebně tektonické minimum se prosazuje ve výstavbě hudebních celků nejméně trojím způsobem:

a) jako minimální časový rozměr *jednovětého hudebního celku* (skladby),

b) jako minimální časový rozměr *bloku hudby* a

c) jako minimální časový rozměr alespoň jednoho ze *stavebních dílů* malé formy (tj. formy II. kategorie).

Domnívám se, že hudebně tektonické minimum je třeba brát v úvahu i při řešení problémů spadajících do oblasti hudební estetiky, zejména pokud jde o hranici mezi hudebním obrazem a pouhým jeho prvkem (intonací). Tyto otázky však už přesahují rámec této studie. Pouze jako hypotézu pro týmovou spolupráci estetiků a hudebních teoretiků nadhazuji možnost chápat hudebně tektonické minimum i jako *minimální časový rozměr hudebního obrazu*.

Že rozměr *samostatného hudebního celku* nemůže klesnout pod hudebně tektonické minimum, dokazuje nám rozbor nejmenších hudebních projevů, zejména lidových písní. Písně, které zdánlivě tento rozměr nevyplňují, jsou ve skutečnosti zpravidla periodami o dvou stejných polovětách (např. česká lidová „Až mně bude sedm“, př. 1). Jejich skutečný rozměr je proto dvojnásobný a formotvorná repetice představuje pouze graficky zkrácený zápis celku vyplňujícího nebo přesahujícího tektonické minimum. Realizace pouze jedné sloky u tohoto typu písní není hudebně přesvědčivým celkem. To si můžeme ověřit jak poslechem melodie bez textu, tak rozbořem textu samého, který se vždy vyznačuje sudým počtem slok a často i logickou souvislostí dvojic slok na sebe významově vázaných.

Obzvláště zajímavý je extrémní příklad osmitaktového hudebního celku vybudovaného čtverým opakováním pouhého dvoutaktí v české lidové ukolébavce „Halí belí“ (př. 2). I když z hlediska principu dialektické souhry identity a kontrastu (při jehož probírání se k této písni ještě vrátím) je čtvrté doslovné opakování dvoutaktového motivu nadbytečné, nemůže píseň skončit dříve, než je tektonické minimum vyplněno. Vidím

Př. 1.

Sostenuto

· Až mně bu - de se - dum, se - dum - de - sít
pak mně bu - de hla - va, sta - rost - li - vá

se - dum, se - dum - de - sít se - dum - let,
hla - va pak mně bu - de še - di - vět.

v tom doklad určité priority „časově rozměrového“ tektonického principu před „hudebně myšlenkovým“. V extrémně vyhocené tektonické situaci přijme vnímatel spíše porušení „hudebně myšlenkového“ principu (v našem případě nadměrnou převahu identity nad kontrastem), než aby připustil nesplnění časového minima. U krátkých lidových písní bychom našli i příklady opačného extrému, totiž melodie vybudované z několika motivů kontrastujících (např. slovenská lidová píseň „Hej, keď som išol na zboj“, př. 3), kde vznikne přes nedostatek identity přesvědčivý hudební celek právě zase jen vyplněním časového minima.

Př. 2.

Andantino

Ha - lí, be - lí, ko - ně v ze - lí

a hří - bát - ka v pe - tr - že - li.

Př. 3.

Rubato

Hej, keď som i - šol na zboj, roz - ví - jal - sa -

ja - vor, keď som šiel zo zboja, padal list z ja - vo - ra.

Je ovšem třeba vyrovnat se s možnou námitkou, že existují hudební celky kratší než tektonické minimum, uplatňující se jako různé znělky a signály. V těchto případech mají však tyto hudební úryvky funkci symbolickou a nikoliv estetickou.³⁴⁾ Nepůsobí na posluchače jako zvukové

³⁴⁾ To je argument Karla Risingera, srv. Hierarchie hudebních celků, str. 166.

umělecké obrazy, nýbrž právě jen jako zvukové signály, jejichž význam je dán pouze společenskou konvencí. Víme, že funkci hasičského „ho-ří“ může převzít i nehudební zvuk sirény, popřípadě i znamení světelné. Byl-li zvukový signál vyňat z delší hudební skladby (jako např. Smetanova motiv Vyšehradu), může hudebně zkušenému posluchači ucelené téma pouze připomenout, ale tím právě vynikne kusost a hudební nepřesvědčivost signálu ve srovnání s úplným tematickým celkem.

Mez samostatnosti, která ohraničuje hudebně tektonické minimum, je tedy mimořádně významným mezníkem, vyznačujícím *zvrát kvantity* (časového rozměru) v *kvalitu* (samostatnost hudebního celku). Hudebně tektonické zákonitosti pod touto mezí a nad ní se uplatňují kvalitativně odlišným způsobem. Můžeme hovořit o *mikrostruktuře* hudební skladby, pokud si všimáme vztahů a zákonitostí v rámci hudebně tektonického minima, a naopak o meso-, makro-, popřípadě *megastruktuře* u vyšších hudebně tektonických kategorií.

Na tomto místě se musíme vyjádřit k letitému sporu našich hudebních teoretiků o obsah pojmu *hudební věta*. Slovo „věta“ (jako většina termínů v naší hudební teorii) je převzato z jiného vědního oboru. V linguistice znamená věta uzavřený syntaktický celek. V hudební teorii se vypůjčeného slova „věta“ užívá vlastně vždy jen metaforicky a záleží na tom, zda jako „tertium comparationis“ zdůrazníme rys *uzavřenosti* anebo rys *celistvosti*. V prvním pojetí může být větou jakýkoli *uzavřený* úsek hudebního proudu, tedy od čtyřtaktového dílce výše. V druhém pojetí bude možno jako větu označit úsek nejméně osmitaktový, vyplňující tektonické minimum, a proto tvořící *celek* schopný samostatné existence; čtyřtaktový dílec (předvětí nebo závětí v periodě) pak dostane označení „polověta“. Stavím se rozhodně za druhé, Janečkovu pojetí. Termínu „věta“ se v naší hudební teorii užívalo v tak širokém rozmezí, že už málem došlo k jeho devalvaci — vždyť za větu mohlo být označeno takřka vše od čtyř taktů výše! Janeček proto tento termín jednak přesněji vymezil jako hudební *celek*, jednak blíže specifikoval přívlastky *drobná*, *malá* a *velká* věta podle jednotlivých formových kategorií, představujících řádově odlišný tektonický rozměr. Tímto pojetím je terminologicky zdůrazněn nejvýznamnější hudebně tektonický mezník, totiž mez samostatnosti.³⁵⁾

³⁵⁾ Tuto otázku znovu rozvířil Luděk Zenkl na hudebně teoretickém semináři pořádaném SČSKU v Praze 7.—8. dubna 1976 na téma „Vztah hud. teorie ke skladbě a koncertnímu umění“. V referátu nazvaném „K metodické problematice nauky o hudebních formách“ definoval větu jako „základní nejmenší, ale relativně svébytný hudební celek“. (Viz str. 2 rozmnoženého textu referátu.) Nevysvětlil, co míní slovem „relativně“, ale právě jím zamlžil podstatu problému. Argumentoval mj. tím, že tématem *ciacony* bývá věta (čtyřtaktová) a ne perioda — kdyby byl však tento argument domyslel, došel by k pojetí Janečkovu, neboť právě v *ciaconě* se výrazně projevuje tektonická nesamostatnost čtyřtaktového dílce, který se organicky slučuje s druhým dílcem do jednoho tektonického bloku, a proto se v každé *ciaconě* vytvářejí dvojice variací téže nebo podobné faktury.

Vracet se dnes k staršímu pojetí věty jako čtyřtaktového dílce by bylo nejen teoreticky pochybené, ale i pedagogicky nevhodné, neboť by se tím už na elementárním stupni výkladu zatemňovala jedna ze základních tektonických zákonitostí.

Další terminologický problém, související s hudebně tektonickým minimem, je otázka oprávněnosti termínu „jednodílná forma“. Z hlediska logiky jej přesvědčivě odmítl Risinger: „Prvek, který má části, a celek, který nelze členit, jsou stejnými logickými protimluvy“.³⁶⁾ Drobná věta, je-li periodická, je téměř vždy dvoudílná, a i neperiodickou větu lze rozčlenit, zpravidla na tři fráze. Jde-li o to zdůraznit samostatnost drobné věty jako nejmenší hudební formy, je vhodné použít označení „drobná forma jednovětá“, ale rozhodně ne „jednodílná“. Takové označení spolu s Risingerem odmítám jako nelogický praktikismus.

Drobnou větu tedy lze rozčlenit, ale její části v žádném případě nemají schopnost působit jako samostatné, neboť jejich rozměr je menší než hudebně tektonické minimum. Tím se drobná věta řádově, kvalitativně liší od všech vyšších formových kategorií, jejichž části vzhledem k rozměru přesahujícímu minimum jsou alespoň potenciálně samostatnými celky. Tento kvalitativní rozdíl je třeba vyjádřit tím, že drobnou větu nebudeme přiřazovat k ostatním malým formám, jak to činili starší teoretikové. K tomu směřoval i Risinger, když drobnou větu oddělil jako „malou formu prvního stupně“ od ostatních „malých forem druhého stupně“.³⁷⁾ Jenže zde jde o rozdíl nikoli stupňový, nýbrž řádový, proto se přiřazením k Janečkovu zařazení drobné věty do samostatné první kategorie drobných forem, přičemž malé formy tvoří už kategorii vyšší, druhou.

Princip hudebně tektonického minima se neprojevuje jen u nejmenších samostatných hudebních celků, ale působí i ve vyšších formových kategoriích, a to jako *minimální časový rozměr bloku hudby*. Zákonitá psychologická potřeba určitého časového odstupu, nutného k první syntéze hudebních vjemů, realizuje se u rozsáhlejších skladeb tak, že jsou vnímány nespojitě, rozčleněně, po určitých kvantech. Tato zákonitost byla praktickými hudebníky dávno uznávána a hovorově vystihována při rozboru větších hudebních celků užíváním výrazu „hudební plocha“. Janeček tento termín přesně vymezil a na rozdíl od hovorového označení „plocha“ zavedl termín *blok hudby*. Jeho podstatnými rysy jsou:

- a) zřetelná ohraničenost blokovými předěly,
- b) časový rozměr ne menší než hudebně tektonické minimum.³⁸⁾

Ohraničenost blokovými předěly, tj. nápadnými kontrasty v prů-

³⁶⁾ Karel Risinger: Hierarchie hudebních celků, str. 132.

³⁷⁾ Cit. d. str. 170.

³⁸⁾ Karel Janeček: Tektonika. Kapitola 3, str. 95—140.

běhu některé ze stránek hudebního projevu, to je vlastnost dávno známá, typická už pro starší pojetí „hudební plochy“. Působením principu tektonického minima však může dojít k tomu, že se vyskytnou i nápadné *kontrasty uvnitř bloku*. Dochází k tomu v případě, že kontrast se uplatní před uplynutím časového minima, a nemůže tudíž působit jako blokový předěl. Vzniká tak blok s dvojitou (popřípadě i pestrá) náplní — pro takový, výrazově často velmi rozeklaný útvar by se stěželo použít označení „hudební plocha“, a proto si Janečkovovo pojetí vyžádalo terminologickou inovaci.

Tektonický účín vnitroblokového a meziblokového kontrastu je značně odlišný. To správně zdůraznil Burlas, když přisoudil kontrastu v hudebním díle širokou škálu působení od „sjednocujícího“ přes „vyrovňavající“ až po „rozrušující“.³⁹⁾ Vnitroblokový kontrast je obzvláště účinný, pokud se uplatňuje v rámci závažné hudební myšlenky. Vznikají tak tzv. „antitetická témata“, která se mohou stát východiskem mimořádně působivého, „dramatického“ tematického rozvoje.⁴⁰⁾

Nevyplňuje-li úsek hudby tektonické minimum, nemůže působit jako blok hudby, i kdyby byl sebenápadněji ohraničen. Vždy má v takovém případě tendenci slučovat se s jinými úseky ve větší blokovou jednotku. Tohoto jevu lze kompozičně účinně využít k úmyslnému zvětšování rozměru bloku a jeho vnitřní hierarchizaci. Učebnicovým příkladem může být árie „La donna e mobile“ z Verdiho *Rigoletta*. Skladatel nejprve v orchestru cituje sedm taktů z osmitaktové periody a přeruší hudební proud těsně před závěrem césurou. Tím tuto hudbu zbaví blokové samostatnosti a způsobí, že je vnímána ne jako téma, nýbrž jako pouhá introdukce k vlastní árii. Škrtnutím jediného taktu zde došlo k degradaci hlavního (expozičního) funkčního typu hudby na vedlejší (introdukční) a ke splnutí introdukce s expozicí v jediný rozměrný blok hudby oživený působivým vnitroblokovým přeryvem.

Je nesmírně důležité, aby se s těmito zákonitostmi včas seznámili jak budoucí skladatelé, tak interpreti. Skladatelům je nutno doporučovat, aby si aktivně osvojili metodu tektonického krácení jako cestu ke zvýšení soudržnosti vytvářené skladby. Interprety je naopak třeba před užíváním, či spíše zneužíváním této metody důrazně varovat. Zvláště někteří sboroví a operní dirigenti projevují nezdravou ctižádost „vylepšovat“ partitury škrtnutím, a to nejen celistvých skladebných dílů, nýbrž i několikataktových úseků, ba i jednotlivých taktů. Právě ty zdánlivě „drobné“ zásahy jsou z tektonického hlediska nejvíce na pováženou, neboť narušením blo-

³⁹⁾ Ladislav Burlas: *Formy a druhy hudobného umenia*, SHV Bratislava 1962, str. 36.

⁴⁰⁾ Srv. Václav Felix: O novátorství Lubora Bárty. *Hudební rozhledy* ročník XXXIV (1981), čís. 11, str. 515—520.

kové hierarchie mohou vést k deformaci tektonického řádu skladby.⁴¹⁾

Třetí sféra, v níž se projevuje princip hudebně tektonického minima, je *rozměr stavebného dílu* malé formy. *Malá forma* představuje druhou, tj. nejbližší vyšší formovou kategorii, která je definována tím, že její díly mají rozměr odpovídající kategorii nižší, tj. rozměr drobné formy. Tato zásada však nemusí platit pro všechny díly. U zúžené malé formy může plnit funkci stavebného dílu (zejména vnitřního) i zúžená, tj. nesamostatná perioda, ba i pouhý dílec. Abychom však mohli formu právem zařadit do II. kategorie, musí *alespoň jeden* její díl svým rozměrem vyplňovat anebo překračovat tektonické minimum.

Forma III. kategorie, *velká forma*, je definována obdobně: její stavebné díly mají rozměr malé formy, tedy kategorie nejbližší nižší. I zde se můžeme setkat, ač vzácněji, s tím, že některý ze stavebních dílů je zúžen až na rozměr drobné věty. *Většina* dílů však musí svým rozměrem odpovídat malé formě, jinak bychom takový celek chápali už ne jako zúženou velkou, ale spíše rozšířenou malou formu. Některé přechodné útvary lze opravdu vyložit obojím způsobem. Risinger je zahrnuje do zvláštní kategorie „malých forem třetího stupně“.⁴²⁾ Tím ovšem do značné míry stírá podstatné rozdíly mezi tektonickým řádem malé a velké formy. Považuji za správné nezastírat u těchto případů jejich hybridní, přechodový charakter a nazývat je zúženými velkými nebo rozšířenými malými formami u vědomí, že zde dochází k určitému překrývání.⁴³⁾ Důležité je, že u vyhraněných typů každé kategorie se dialektikou základních tektonických principů projevuje specifickým způsobem, že tam vládne kvalitativně odlišný řád projevující se nejen v tektonice samé, ale i v hierarchii stránky melodicko-rytmické, harmonicko-tonální aj.

Zastavme se u některých z těchto specifických rysů jednotlivých kategorií hudebních forem. Kdežto u *drobné* formy jsme sledovali vznik samostatného celku v extrémních případech i při uplatnění naprosté převahy identity ($\alpha \alpha \alpha \alpha$) i převahy kontrastu ($\alpha \beta \gamma \delta$), u *malé* formy bychom uplatněním obdobných postupů mnohem dříve překročili mez soudržnosti. Doslovným opakováním drobné věty ($a a a a$) nevznikne forma vyšší kategorie; dochází-li k tomu u strofické písně, pak je celek hierarchizován především textem — a i v tom případě tíhne k pouhé dvoudílnosti anebo nanejvýš třídílnosti.⁴⁴⁾ I malá forma s kontrastními díly může být nanejvýš třídílná ($a b c$), při větším počtu dílů by došlo k překročení únosného maxima a vznikl by útvar tektonicky nesoudržný ($a b c d$), který označu-

⁴¹⁾ Srv. Václav Felix: Tektonická stránka tvorby Václava Kálíka. Sborník Slezského muzea v Opavě, str. 21—39.

⁴²⁾ Karel Risinger: Hierarchie hudebních celků, str. 170.

⁴³⁾ Náhorně tuto koncepci demonstruje Karel Janěček v Hudebních formách obrazcem na str. 183.

⁴⁴⁾ To přesně postřehl K. Risinger; viz Hierarchie hudebních celků, str. 178.

jeme jako směs (potpourri). U *velké* formy jsou možnosti obdobné tektonické výstavby ještě omezenější: doslovné opakování celé malé formy (A A) nevede vůbec k vytvoření soudržného hudebního celku a možnosti přiřazování kontrastních dílů končí v této kategorii u velké dvoudílné formy (A B), která je už celkem problematickým, jehož soudržnost musí být zpravidla podepřena prostředky mimohudebními (např. textem, jako u kratší verze Smetanova sboru „Odrodilec“, anebo tancem, jako u čardáše). Třídílný typ velké formy bez reprízy (A B C) je již zcela nesoudržný a působí jako pouhá směs (potpourri). Zároveň s tím, jak ve vyšších formových kategoriích ubývá prostor pro uplatnění jednostranně vyhraněné identity nebo kontrastu, rozšiřují se možnosti rozvinutí rozmanitých typů jejich dialektické souhry. O tom však pohovořím níže, při úvahách o druhém základním tektonickém principu.

Kvalitativní rozdíly mezi jednotlivými formovými kategoriemi jsou velmi výrazné z hlediska harmonicko-tonálního řádu, jenž se v nich uplatňuje. U drobné formy vládne tonální jednotu, vzácně bývá naznačeno vybočení do blízké, zpravidla dominantní nebo paralelní tóniny. U malé formy je takové vybočení již pravidlem a často je v této blízké tónině situován celý vnitřní stavebný díl. U velké formy se však objevuje mnohem složitější souhra tónin, při níž střední díl zaznívá zpravidla v tónině subdominantní nebo stejnojmenné, anebo jde dokonce o tonálně neklidné provedení. Do takových stylových norem vykrytalizoval tonální řád v evropské hudbě 17.—19. století, tj. v období prudkého rozvoje praktické hudební tektoniky, směřující k vytváření neobyčejně rozsáhlých hudebních celků. Proto je účelné tyto normy studovat a hledat v nich projevy obecných zákonitostí, aplikovatelných i na další vývoj hudby v současnosti i budoucnosti.

Kromě studia specifických skladebných postupů, příznačných pro jednotlivé formové kategorie, lze ovšem hledat i tvarové analogie mezi těmito kategoriemi, jak to činí Risinger při aplikování svých „tektonických principů“ dvoudílnosti a třídílnosti. Takový postup je účelný, ovšem jen pokud jsme si vědomi, že jde o pouhé analogie. Jinak mohou takové úvahy snadno svádět k vulgarizaci. Chápání lidové písně jako „mikroformy“, jako zmenšené obdoby forem větších,⁴⁵⁾ mohlo by vyústit v přehlížení podstatně rozdílných zákonitostí formového mikro- a makrokosmu. Dnes už dobře víme, že se v obou oblastech uplatňují podstatně jiné vztahy, tak jako vědí třeba fyzikové, že síly způsobující soudržnost atomu jsou podstatně odlišné od sil integrujících planetární soustavu.

Časový rozměr *hudebně tektonického maxima* nelze kvantifikovat ani přibližnou časovou hodnotou, jako tomu bylo u tektonického minima.

⁴⁵⁾ To navrhoval Luděk Zenkl v referátu „K metodické problematice nauky o hudebních formách“ na hudebně teoretickém semináři SČSKU 1976, str. 4.

Mez soudržnosti, která je hranicí maxima, se ztotožňuje s okamžikem, kdy by poklesla pozornost posluchačů v důsledku *únavy* ze soustředěného vnímání hudby. V tomto směru hrají významnou úlohu nejen faktory individuálně psychologické, ale též sociálně psychologické. Hudební teorie dospěla svou historicko-srovnávací metodou k poznání, že skladatelé dbali na to, aby zakončili skladbu vždy dříve, než se únava dostaví — proto také nelze samo úplné tektonické maximum konkrétně demonstrovat na zdařilé, posluchačsky plně účinné skladbě. Zato lze velmi konkrétně sledovat, jak skladatelé různými kompozičními postupy usilovali o prodloužení bloků hudby nad rozměr tektonického minima a jak před dosažením maximálního rozměru bloku upoutávali pozornost posluchačů novým nasazováním kontrastujících bloků, aby tak co nejvíce oddálili nástup vnímatelské únavy. Problém složeného (komplexního) tektonického maxima tedy není jen otázkou časového rozměru, ale při jeho řešení se uplatňuje i druhý tektonický princip, tj. dialektická souhra identity a kontrastu. Čím složitější je tato souhra, tím vyšší hudebně formový typ může vzniknout. Janeček umístil horní hranici složeného maxima do oblasti *rozšířené velké formy*; ve shodě s Risingerem se domnívám, že je možno ji posunout ještě o řád výše, do kategorie *forem vyššího typu*.

Rozeznávám tedy podle časového rozměru čtyři řádově rozdílné kategorie jednovětých hudebních forem:

- I. formy drobné,
- II. formy malé,
- III. formy velké,
- IV. formy vyššího typu („kombinované“).

Ve shodě s tímto tříděním je možno hovořit o hudebně tektonické *mikrostruktuře*, analyzujeme-li vnitřní ustrojení drobných forem, o *mesostruktuře* u forem malých a *makrostruktuře* u forem velkých. Pro nejsložitější tektonické vztahy, projevující se u forem vyššího typu, by bylo možno použít označení *megastruktura*.

Zatím jsme ponechali stranou problematiku *cyklického uspořádání* jednovětých hudebních celků. Janeček jí věnoval více pozornosti v Hudebních formách než v Tektonice. Oddělil označením „sběrka“ a „řada“ náhodně a vnějškově sestavené soubory od jednotně koncipovaných „cyklů v užším smyslu“. Jejich problematika nesporně do hudební tektoniky patří, neboť jde o hudební celky, tedy útvary, které si činí nárok na to, aby byly v celku apercipovány.⁴⁶⁾

Psychologická podstata cyklického uspořádání hudebního celku spo-

⁴⁶⁾ To je výměr Karla Risingera, s nímž souhlasím. Risinger to dokládá příkladem: „V tomto smyslu je např. celkem Wagnerova Nibelungovská tetralogie nebo Fibichova trilogie Hippodamie, ale není třeba celkem souborné provedení tří posledních Mozartových symfonií“. (Hierarchie hudebních celků, str. 11.)

čívá v tom, že skladatel ukončí skladebnou větu dříve, než by se dostavila vnímavá únava, a po přestávce, věnované posluchačovu odpočinku, pokračuje další větou. Jde tedy v podstatě o specifický typ vytváření *složeného tektonického maxima*, při němž se uplatňují nejen prostředky hudební, ale i negace hudby formou přestávek. Realizace „uměleckých přestávek“ (používám zde běžné „rozhlasové“ terminologie) je závažným interpretačním úkolem, neboť posluchačské soustředění při nich musí polevit, ale nesmí zcela ustoupit. U složitějších cyklů vyššího řádu musí být délka přestávek proporčně hierarchizována, což někteří skladatelé přímo předpisují (Mahler). Umělecky účinná realizace vícevečerních cyklů typu Wagnerova Ringu nebo Bachova Vánočního oratoria vyžaduje zcela mimořádnou, „sváteční“ společenskou situaci, která má umožnit, aby soustředění posluchačů, alespoň co do základní nálady, neustoupilo po dobu několika dní. To jsou ovšem případy extrémní, leč z hlediska hudební tektoniky zajímavé.

Přijmeme-li tezi, že cyklus je hudebním *celkem* svého druhu, není důvodu, proč bychom i cyklické skladby nezařadili do formových kategorií. Janeček sice svou kategorizaci omezil na formy jednověté, ale v obrazi na straně 74 Hudebních forem k nim přiřadil i skladebné celky cyklické. Jedině v I. kategorii je cyklické uspořádání vyloučeno, protože drobná forma odpovídá rozměru tektonického minima a nemůže se členit na menší samostatné složky. Zato v II. kategorii můžeme k malé formě přiřadit *cyklus drobných vět*, útvar sice vzácný, ale vyskytující se zejména v instruktivním a písňovém žánru (K. Janeček: Chlebové figurky; I. Jirko: Zvířetník apod.). Ve III. kategorii se nám vedle velkých forem objeví *cyklus malých vět* (např. barokní suita). Ve IV. kategorii bude cyklické uspořádání pravidlem (*cyklus velkých vět*, např. sonátový), kdežto jednovětost spíše výjimkou („kombinovaná“ forma vyššího typu); patří sem i různé přechodné útvary vzniklé spojením dvou nebo více vět cyklu předpisem „attacca“. Systém bude pokračovat dále kategorií V., která už nezahrnuje žádnou formu jednovětou, ale *celovečerní díla*, a to buď *cykly forem vyššího typu* (jako je Smetanova Má vlast nebo Wagnerovo hudební drama), anebo *cykly cyklů* („číslová“ opera, oratorium apod.). Do VI. kategorie by pak spadaly výše připomenuté výjimečné *několikavečerní cykly*.

* * *

Druhý základní tektonický princip, shrnující nejobecnější zákonitosti kvalitativních, hudebně myšlenkových vztahů v hudebním celku, jsem pracovně označil jako *princip dialektické souhry identity a kontrastu*.

Tato formulace se může jevit jako příliš obecná. Vždyť dialektický vztah identity a kontrastu není principem hudebním, ba ani ne umělec-

kým, nýbrž obecně filosofickým. Z filozofického hlediska můžeme ovšem hovořit o dialektickém vztahu, nikdy však o dialektické *souhře*. Zvolil jsem toto filozoficky nenáležité, ale hudebně velmi obsažné slovo právě proto, abych naznačil hudebně tektonickou specifičnost tohoto principu. Téhož slova použil Janeček ve spojení „souhra kontrastů a scelovacích prostředků“. ⁴⁷⁾ Jenže z Janečkových „scelovacích prostředků“ lze zahrnout do oblasti hudebně myšlenkových vztahů pouze prostředky „vnitřní“, kdežto „vnější scelovací prostředky“ mají převážně povahu časově rozměrovou. Konec konců lze také oproti „kontrastu“ stěží postavit „scelovací prostředek“ jako dialektický protiklad. Při pokusu o formulaci základního tektonického principu jsem se tedy musel vzdát Janečkova termínu „scelovací prostředek“ pro jeho přílišnou šířku a heterogenost.

Zato termín *souhra* jsem zachoval, protože toto slovo implikuje specificky hudební postupy reprezentující dialektickou syntézu identity a kontrastu ve skladbě. Jsou to postupy jednak diachronní, jednak synchronní, takže „souhru“ si můžeme představit jako postupné střídání i jako polyfonické souznění. Příkladem diachronního syntetizujícího postupu je repríza (a b a), při níž třetí díl je vzhledem k prvnímu identický, vzhledem k druhému kontrastní, takže představuje určitý typ syntézy obou protikladů. Příkladem synchronního postupu je variace (a a'), při níž identita některých stránek (třeba harmonické a tektonické) se realizuje současně s kontrastem stránek jiných (třeba melodické a rytmické).

Pojetí, které navrhuji, je jinak velmi blízké formulaci Karla Risingera, který vidí syntézu principu kontrastu a principu identity v *zákonitě periodicitě identity a kontrastu*. ⁴⁸⁾ Nepřevzal jsem termín „periodicita“ pouze proto, že si pod ním můžeme představit spíše jen postupy diachronní, stěží však synchronní. Jinak považuji Risingerovy postřehy v této otázce za neobyčejně podnětné především proto, že tento autor neupadá do nedialektické, jednostranné absolutizace kontrastu ani identity. Risinger upozorňuje na to, že ani doslovné opakování hudební myšlenky (a a) nelze považovat z hlediska hudební tektoniky za naprostou identitu, neboť druhé znění téže hudby je posluchačem prožíváno jinak, a to jak z hlediska kvality (opakováním hudební myšlenky vzrůstá její závažnost), tak kvantity (časový rozměr celku vzrůstá na dvojnásobek). Stálá identita i stálý kontrast počínají podle Risingera působit nehierarchicky teprve přibližně od čtyř prvků (a a a a nebo a b c d). ⁴⁹⁾ Tím Risinger podstatně zpřesnil formulaci široce platné hudebně tektonické zákonitosti, která bývá dosti mlhavě označována jako „zákon tří“.

⁴⁷⁾ Karel Janeček: *Tektonika*, § 54, str. 219.

⁴⁸⁾ Karel Risinger: *Hierarchie hudebních celků*, str. 9. Podobné formulace užívá Ctirad Kohoutek, když vymezuje pojem tematické práce jako „pulsaci různých stupňů identity a kontrastu“ (*Projektová hudební kompozice*, str. 56).

⁴⁹⁾ Karel Risinger: cit. d. str. 133.

Princip dialektické souhry identity a kontrastu se projevuje v hudebně tektonické mikrostruktuře především jako proces *motivace* a *demotivace*. Oba tyto procesy výstižně popsal Janeček v *Tektonice*.⁵⁰⁾ Janečkovy motivační vzorce (AA, AA', AA⁺, AA-) představují různé typy syntézy identity a kontrastu, která zpočátku způsobuje vzrůst závažnosti krátké hudební myšlenky. Pouhý „nápad“ stává se „motivem“. Přepínání jednotlivých motivačních způsobů podle týchž vzorců však působí demotivačně, vede k poklesu závažnosti motivu, který mizí z posluchačova vědomí, anebo je degradován na pouhou doprovodnou figuru. Janeček nedefinoval přesně míru, při níž dochází k „přepínání“ motivačních způsobů, ve většině případů však půjde o překročení svrchu naznačeného „zákona tří“, tedy k jednostrannému vychýlení ve směru buď k výrazné převaze identity, anebo k výrazné převaze kontrastu.

Na úrovni hudebně tektonické mesostruktury se obdobný proces nazývá *tematizace* a *detematizace*.⁵¹⁾ Tematizace probíhá podle týchž vzorců jako motivace a je v podstatě její obdobou na vyšší úrovni časového rozměru. Zásadně odlišná však je situace u procesu detematizačního. Metoda přepínání tematizačních způsobů naprosto nevede k detematizačnímu účinku a skladateli zbývá jediný prostředek, jak téma zatlačit do pozadí, totiž pomocí reálně znějící jiné hudby. Je to způsobeno tím, že téma svým časovým rozměrem přesahuje hudebně tektonické minimum, a je proto schopno *samostatné* existence. Při tematizačním procesu zřejmě dochází k fixaci tématu v posluchačově dlouhodobé paměti, takže potom už stačí kdykoliv takové téma třeba jen připomenout a vynoří se ve vnímatelově představě v celistvosti.

Dochází tu tedy k interakci obou základních tektonických principů. Překročení tektonického minima vede ke kvalitativnímu zvratu ve způsobu uplatňování souhry identity a kontrastu. Tím je také prokázána oprávněnost Janečkovy definice *motiv*u a *téma*tu jako závažné hudební myšlenky buď *krátké* nebo *dlouhé*. Je to jen zdánlivě rozdíl pouze kvantitativní; slovem „dlouhá“ je totiž označen rozměr stejný anebo větší než tektonické minimum, a to je významná hranice kvalitativní, jejíž překročení vede k zásadně odlišné tektonické situaci, do níž hudební myšlenka vstupuje.

S motivačním a tematizačním procesem souvisí diferenciací hlavních *funkčních typů hudby*, expozičního a evolučního. V *expoziční* hudbě převládá práce s tématy, tj. drobnými hudebními *celky* uloženými v dlouhodobé paměti, z níž se mohou kdykoli vynořit ve své celistvosti. Tím právě vzniká pocit určitého „zastavení hudebního času“, „uměle prodlou-

⁵⁰⁾ Karel Janeček : *Tektonika*, str. 51—56.

⁵¹⁾ Karel Janeček : *Tektonika*, str. 56—68.

žené hudební přítomnosti“.⁵²⁾ V *evoluční* hudbě převládá práce s motivy, tj. nesamostatnými *prvky*, které ve svých různých variantách jsou často zachycovány pouze krátkodobou pamětí a vzápětí z ní vytlačovány variantami novými. Tak dochází k pocitu rychlého uplývání hudebního času, přičemž rozsah „hudební přítomnosti“ je úzce omezen.

V hudebně tektonické makrostruktuře (resp. megastruktuře) se souhra identity a kontrastu realizuje velmi rozmanitě. Tektonicky formovány jsou všechny stránky hudebního projevu, přičemž v některé může převládat identita, v jiné kontrast. Syntéza identity a kontrastu, jak jsem upozornil výše, může probíhat diachronně i synchronně. Nejvýznamnější typy této syntézy shrnul Janeček pod pojem *vnitřních scelovacích prostředků*⁵³⁾ (stylové a typové omezení, tematické a motivické soustředění, reprízové propojení, tonální plán a metrické vyvážení skladby).

Z hlediska nauky o hudebních formách je účelné stanovit základní typy *skladebných postupů*, jaké mohou vzniknout konkretizací principu dialektické souhry identity a kontrastu. Jde o čtyři základní skladebné postupy, jež se uplatňují při výstavbě jednovětých hudebních celků:

1. *Opakováním* hudební myšlenky se realizuje *postup repetiční*, který představuje převahu identity nad kontrastem (a a).

2. *Přiřazením* nové hudební myšlenky se uskutečňuje *postup anti-tetický*, který představuje převahu kontrastu nad identitou (a b).

3. *Návratem* hudební myšlenky vzniká *postup reprízový*, který reprezentuje diachronní syntézu identity a kontrastu (a b a).

4. *Obměnou* hudební myšlenky se realizuje *postup variační*, který reprezentuje synchronní syntézu identity a kontrastu (a a').

Tyto čtyři základní skladebné postupy, jsou-li chápány v dostatečně obecném smyslu, pokrývají všechny možnosti rozvíjení celistvého hudebního proudu, jaké má skladatel k dispozici. Zejména *postup variační* je nutno pojímat značně široce. Patří k němu nejenom obměňování hudebních myšlenek, ale i jejich podřaďování a rozvíjení (ve smyslu terminologie Hlobilovy). Variační postup v širokém smyslu je možno specifikovat přinejmenším do tří podtypů:

a) *Postup synteticko-variační*, spočívající v obměňování celistvé hudební myšlenky (tématu), aniž dochází k jejímu rozkladu na jednotlivé prvky (motivy). Lze hovořit o variačním postupu v užším smyslu.

b) *Postup analyticko-variační*, spočívající v rozkladu tématu na motivy a v přeskupování těchto motivů a jejich obměn. Lze hovořit o rozvíjení, provádění, evoluční práci s motivem. Skutečnost, že proti expozič-

⁵²⁾ Srv. Karel Janeček : Tektonika, str. 144. Tektonickým funkcím je věnována celá kapitola 4 (str. 141—180).

⁵³⁾ Karel Janeček : Tektonika, § 52, str. 205—216.

nímu typu hudby tématu je tu postaven evoluční typ hudby provedení, můžeme zdůraznit odlišným schématem (a x).

c) *Postup konfrontačně-variální*, spočívající v přenášení hudební myšlenky (která sama nemusí být nijak podstatně obměňována) do rozmanitých polyfonických kontextů. Nejvýrazněji se tento postup projevuje při imitačně polyfonické, fugové práci s hudební myšlenkou (motivem nebo tématem). Protože jde zpravidla o téma neperiodicky stavěné, objeví se ve formovém schématu písmena z konce abecedy (x x').

Při skladatelské tvorbě vystupují do popředí odlišnosti různých typů variačního postupu, které mohou být v extrémních případech chápány i jako protikladné (to zdůrazňuje zejména Hlobil). Aniž bychom stírali tuto rozmanitost, nemůžeme nevidět společnou podstatu všech těchto skladebně technických praktik v obecném principu synchronní syntézy identity a kontrastu. Právě pro rozmanitost skladebně technické aplikace jeví se obecně chápaný variační postup jako mimořádně produktivní. Každá slohová epocha nalézala nové způsoby uplatnění tohoto základního postupu při výstavbě menších i větších hudebních celků. Nejde ovšem jen o čistě variační formy, variační postup se uplatňuje i při pozměněných reprízách a v evolučních částech skladeb. Má dokonce významnou úlohu při scelování složených, cyklických celků, pokud se v nich uplatňuje zjevná nebo jen skrytá příbuznost témat. Sledováním různých typů variačního postupu objevíme často podstatu soudržnosti „volných forem“, u nichž se starší teoretikové vzdávali analýzy. Ale i u nejmenších hudebních celků se variační postup uplatňuje velmi významně a jeho sledováním dosáhneme přesvědčivých analytických výsledků.⁵⁴⁾

5. Ke čtyřem základním typům skladebných postupů bude nutno připojit ještě pátý, pokud se nemáme omezovat jen na jednověté hudební celky. Přerušením proudu hudebních myšlenek a přiřazením další věty po přestávce se uskutečňuje *postup cyklický*. Uplatňuje se zde vyšší typ kontrastu mezi hudbou a non-hudbou (přestávkou). Opětný vstup do hudebního proudu, i když myšlenkově odlišného, prožívá posluchač jako svého druhu návrat, reprízu. V tomto smyslu jde o vyšší typ diachronní syntézy identity a kontrastu. (Obecné schéma a | b je zde třeba chápat jako uzavřenou třídilnost „hudba — přestávka — hudba“.) Cyklický postup je obzvláště produktivní při budování nejrozměrnějších hudebních celků.

* * *

Po výkladu problematiky obecných tektonických principů a jejich aplikace v podobě základních typů skladebných postupů zbývá ujasnit si

⁵⁴⁾ Upozorňuji například na pozoruhodnou, moderně pojatou analýzu Schumannova „Snění“ v článku Albana Berga „Hudební impotence Nové estetiky Hanse Pfitznera“ z roku 1920, česky viz Hudební rozhledy XXIII (1969), č. 2, str. 62—67.

některé *metodologické otázky* nově koncipovaného výkladu nauky o hudebních formách.

Protože jde o mnohohvrstevný komplex jevů a zákonitostí, je důležité uváženě zvolit *základní třídící kritérium*, které se stane osou systematického výkladu. Nejčastěji používaná třídící kritéria jsou:

1. *historická epocha* (formy antické, středověké, renesanční atd. až po novodobé),

2. *žánr a druh hudby* (formy církevní a světské, užití a koncertní, instrumentální a vokální apod.),

3. *převládající faktura* (formy monofonní, polyfonní, homofonní, popřípadě polystratofonní v pojetí Ctirada Kohoutka),

4. *převládající struktura* (formy průběžné a vývojové v pojetí Emila Hlobila),

5. *počet stavebných dílů* (formy dvoudílné, třídílné, popřípadě více-dílné),

6. *počet hudebních myšlenek* (formy monotematické a polytematické),

7. *spojitost nebo přerušenost hudebního proudu* (formy jednověté a cyklické),

8. *časový rozměr* (formy drobné, malé, velké).

Kritéria 1. a 2. se osvědčují při systematickém zkoumání druhů hudby (Stecker, druhá část knihy Burlasovy), ale neumožňují podat přehledný výklad specifické problematiky hudebních forem. U Jiráka dochází k hybridnímu sloučení kritérií 2., 3. a 6. (formy instrumentální s jednou hlavní myšlenkou a s několika myšlenkami, formy vokální, formy kontrapunktické). Burlas v první části své knihy rovněž dosti nesourodě slučuje kritéria 7., 5. a 3.

O aplikaci jednotného základního třídícího kritéria se pokusil Hlobil, volil však nepříliš šťastně kritérium 4., totiž strukturu skladby, kterou dělí na průběžnou a vývojovou (symetrickou a nesymetrickou). Vzhledem k tomu, že u většiny forem, zejména rozsáhlejších, se uplatňuje obojí typ struktury, působí toto dělísko násilně. Ostatně ani Hlobil nebyl důsledný a uplatnil vedle toho i kritérium 2. tím, že vyčlenil do zvláštních kapitol formy vokální a jevištní.

Velmi důsledně se o uplatnění jednotného kritéria pokusil Risinger. Zvolil kritérium 5. (počet stavebných dílů). Jeho výklad, jdoucí od nejmenších detailů mikrostrukturních až po problematiku makro- a megastrukturní, je pro svou složitost málo přehledný, což není tolik na závalu ve vědeckém pojednání, jakým je kniha Hierarchie hudebních celků. Pro učebnici hudebních forem by však bylo Risingerovo základní třídící kritérium málo vhodné, protože při zestručnění výkladu by se těžko dalo

zabránit vulgárním simplifikacím, spočívajícím v mechanickém přenášení zákonitostí z nižší formové kategorie na vyšší.

Janeček, podobně jako Burlas, vyčlenil problematiku žánrů a druhů (kritérium 2.) do samostatného závěrečného oddílu, který je pojat jako specifická aplikace formových typů vyložených v první části knihy. Při systematickém výkladu hudebních forem uplatnil Janeček jako hlavní třídící princip kritérium 8., totiž časový rozměr. Tato volba se osvědčila jako plně oprávněná a didakticky výhodná, i když Janeček nebyl v uplatnění kritéria 8. zcela důsledný. Vzal v úvahu i kritérium 7. tím, že všechny cyklické formy shrnul do zvláštní kapitoly, a na několika místech pojednal o formách různých rozměrových kategorií v rámci jedné kapitoly (variace, rondo).

Volba *časového rozměru* jako *základního* třídícího kritéria pro výklad hudebních forem je odůvodnitelná nejen zřeteli praktickými (přehlednost, zapamatovatelnost), nýbrž i teoreticky. Z předchozího výkladu o základních tektonických principech vyplynula určitá priorita principu „časově rozměrového“ před „hudebně myšlenkovým“. V případech, kde dochází k interakci obou principů, projevuje se princip hudebně tektonického minima a maxima jako *rozhodující*, kdežto princip dialektické souhry identity a kontrastu jako *doplňující*. Míním tím například problém nejmenšího hudebního celku schopného samostatné existence — takovým celkem je drobná věta, tedy útvar vymezený zcela určitým časovým rozměrem, bez ohledu na to, zda se v něm uplatňuje převaha identity, převaha kontrastu, anebo jejich dialektická syntéza.

Přijmeme-li časový rozměr jako základní třídící kritérium, neznamená to, že bychom měli zanedbávat problematiku souhry identity a kontrastu. Tento druhý princip, promítnutý do několika základních *skladebných postupů*, stane se kritériem *doplňujícím*, uplatněným uvnitř jednotlivých kapitol.

Prakticky to znamená jen poměrně malé korektury v systému Janečkova výkladu (takže požadavek platných učebních osnov, vycházej z Janečka v pojetí systematicky disciplíny, bude v podstatě splněn). Půjde o to, přesunout do kapitoly o malých formách výklad o malých variacích a malém rondu, popřípadě i o fughettě a sonatině, což ostatně už Janeček naznačil.⁵⁵⁾ Dále bude třeba v rámci jednotlivých rozměrových kategorií upozornit i na možnost cyklického uspořádání. Uvnitř jednotlivých kapitol dojde k určitým drobným přesunům, jak ukážu dále. Považuji rovněž za účelné vrátit se k tradičnímu předsunutí výkladu o rondu před výklad o sonátové formě, která jako nejvyšší útvar III. kategorie má být vyložena naposled. Potom už bude následovat kapitola o formách vyššího typu

⁵⁵⁾ Karel Janeček : Hudební formy, str. 194.

a cyklech velkých forem (kategorie IV.) s upozorněním na existenci složených cyklických celků kategorie V. a VI.

* * *

Pokusím se nyní ve stručnosti naznačit, jak bude konkrétně koncipován postup výkladu. Je samozřejmé, že jazyková forma bude přizpůsobena úrovni těch, k nimž se výklad obrací, tj. prakticky zaměřených hudebníků — konzervatoristů. V maximální možné míře bude využito českých ekvivalentů exaktních termínů (např. pro základní skladebné postupy jsou vhodné Hlobilovy názvy „opakování“, „přiřaďování“, „návrat“ a „obměna“). Teze, které dále uvádím, bude třeba vyložit a rozvést tak, aby byly hudebníkům srozumitelné, a ovšem doplnit optimálním počtem vhodně volených notových příkladů.

Kategorie I. — Drobné formy.

Hned v rámci výkladu o tektonické mikrostruktuře dojde k postupnému objasnění základních tektonických principů a skladebných postupů. Už na úrovni *melodických článků* (frází) při rozboru dobře volených lidových písní lze demonstrovat tři ze základních skladebných postupů:

- a) *postup repetiční* (např. na písni „Halí, belí“, př. 2),
- b) *postup antitetický* (např. na písni „Hej, keď som išel na zboj“, příklad 3),
- c) a zejména *postup variační*, který je nejčastější a „nejproduktivnější“ (třeba na písni „Jeníčku, bloudíš“, př. 4).

Př. 4. Andante moderato

Je-ní-čku, blou-díš, že za mnou cho-díš:
já už mám ji-né-ho, ty o tom ne-víš.

Daly by se najít i příklady zárodků postupu reprízového, ale patrně bude vhodnější na něj upozornit až v rámci II. formové kategorie.

Dále bude věnována pozornost rozměru a hudební náplni *dílců* (polovět), přičemž důležitá je otázka vnitřní symetričnosti a asymetričnosti (nehovořil bych o „pravidelnosti“ a „nepravidelnosti“, neboť v těchto slovech je skryto nebezpečí vzniku falešné představy nějakých metafyz-

zických „pravidel“, která musí být závazně zachována). Na úrovni rozměru dílců je opět třeba demonstrovat rozbořem vhodně volených písní jednak převahu identity při postupu repetičním ($\alpha \alpha$), jednak převahu kontrastu při postupu antitetickém ($\alpha \beta$) a syntézu obojího při postupu variačním ($\alpha \alpha'$) který se opět jeví jako případ nejčastější.

Při rozboru celistvých *period* je třeba především demonstrovat princip *hudebně tektonického minima*. Zkrácení periody o pouhý jeden takt znamená ztrátu její samostatnosti, a to i v případě, že je harmonicky, rytmicky i melodicky dokonale uzavřena. Naopak naplněním tektonického minima dosahuje perioda meze samostatnosti a působí jako celistvý blok hudby i v případě, že dokonale uzavřena není. Rovněž z hlediska myšlenkové náplně je dosažení meze samostatnosti rozhodující a perioda je schopna působit jako hudební celek i při převaze identity nebo kontrastu; nejpůsobivější je ovšem tehdy, když už v jejím rámci dojde k dialektické souhře obojího (což bývá realizováno zpravidla variačním postupem). Pozornost je třeba opět věnovat symetričnosti a asymetričnosti; přitom může dojít k rozmanitým projevům souhry mezi symetrií či asymetrií vnitřní (týkající se dílců) a vnější (týkající se celé periody).

V souladu s Janečkovým pojetím lze do I. formové kategorie zahrnout i *dvojperiodu*, která svým rozměrem sice vyplňuje dvojnásobek tektonického minima, ale vzhledem k převaze identity působí zpravidla jako jeden blok hudby a může být považována za rozšířenou periodu. Avšak je možno uvažovat i o zařazení dvojperiody do kategorie malých forem, neboť může být chápána jako malá dvoudílná forma vytvořená variačním postupem ($a a'$).

Případy samostatných rozšířených period jsou poměrně vzácné, ale najdou se i mezi lidovými písněmi (např. třítaktová koda v písni „Chytil táta sojku“). Vezmeme-li v úvahu periody nesamostatné jako stavební díly větších skladeb, můžeme na nich demonstrovat rozmanité typy zúžených i vnitřně a vnějškově rozšířených period. Přitom lze už nadhodit i problematiku hlavních a vedlejších funkčních typů hudby.

Poměrně obtížný bývá výklad pojmu *neperiodická věta*. Na rozdíl od některých teoretiků, kteří pochybují o existenci samostatných neperiodických vět, soudím, že takové případy lze najít, i když jsou vzácné. Přejít k nim představují některé výrazně nesymetrické periody, jaké se vyskytují i v lidových písních, zejména slovenských (srv. př. 3). V umělé hudbě lze za samostatnou kompoziční neperiodickou větu považovat např. Bachovo Malé preludium C dur. Jinak je ovšem možno problematiku neperiodických vět dobře demonstrovat rozbořem stavebních dílů větších forem, zejména rozsáhlých fugových témat (např. z Nováková Kvartetu D dur). Půjde přitom zpravidla o útvary vystavěné s pře-

vahou kontrastu, přičemž jejich soudržnost vyplývá především z jejich malého rozměru, blízkého tektonickému minimu.

Kategorie II. — Malé formy.

Postup výkladu, který jsem naznačil výše, nebudu už u dalších kapitol tak podrobně rozvádět. V této studii mi jde pouze o ujasnění základních předpokladů vědecky podloženého výkladového systému.

Především je třeba ukázat, jak se v této formové kategorii projevují meze použitelnosti základních formových postupů.

a) *Postup repetiční* už přestává působit formotvorně. Opakovaná perioda zůstává pouhou drobnou větou, nanejvýš vnějškově rozšířenou (a a).

b) *Postup antitetický* vede ke vzniku *malé formy dvoudílné a třídílné bez reprízy* (a b, a b c). Vytvoření soudržné malé třídílné formy bez reprízy je už obtížným skladatelským úkolem a je to jev vzácný. Další uplatnění antitetického postupu znamená již překročení tektonického maxima a vzniklý útvar *malé směsi* (a b c d) není plně soudržný, neupoutá pozornost soustředěného posluchače, leda že by působily prostředky mimo-hudební (např. tanec).

c) V této kategorii se poprvé výrazně uplatňuje *postup reprízový*. Vede ke vzniku *malé dvoudílné a třídílné formy s reprízou* ($\alpha \alpha' \beta \alpha$, a b a), ale také *malé formy rondové* (a b a c a . . .). Pochopení podstaty couperinovského ronda na podkladě reprízového postupu je neobyčejně snadné a tento výklad by měl být zařazen hned za malou třídílnou formu (s reprízou), na kterou logicky navazuje. Nebylo by snad ani na závalu upozornit už zde i na formu I. věty *sonatiny*, která má mnoho společného s formou starosonátovou, jež vznikla vnitřním rozšířením malé dvoudílné formy. (Provedení u starosonátové i sonatinové formy nebývá rozvinuto v samostatný díl anebo je jen stručné, takže příslušné schéma by bylo a b a b nebo a b x a b).

d) *Variační postup* se u malých forem uplatňuje rozmanitě. Za jeho realizaci můžeme vlastně považovat už *dvojperiodu* (a a'), pokud se rozhodneme přeradit ji do II. formové kategorie. Nesporně sem patří malá variační forma (a a' a'' a''' . . .), ať již je realizována polyfonně (passacaglia) či homofonně (prokomponované zpracování strofické písně). Konfrontačně-variačním postupem, přenášením tématu do stále nových polyfonických souvislostí, vznikne fugový formový typ, který v rámci kategorie malých forem nese označení *fughetta* (x x' x'' x''' — ve schématu vyznačují písmena z konce abecedy neperiodičnost fugového tématu, jinak je toto schéma obdobou schématu variační formy).

Jako nejproduktivnější se v rámci této formové kategorie tedy projevují skladebné postupy představující *syntézu identity a kontrastu*, a to

postup reprízový, který umožňuje vytvoření značně rozměrných celků formou couperinovského ronda, a postup variační, kterým mohou vzniknout rovněž značně rozsáhlé skladby jako passacaglia a ciacona. Oproti tomu formotvorné možnosti principu antitetického jsou značně omezené a principu repetičního mizivé.

e) Pro úplnost je třeba upozornit, že už v této kategorii se může uplatnit *postup cyklický* ve formě *cyklu drobných vět* ($a|b|c|d|\dots$). Je to však případ vzácný, protože u drobné věty se téměř neprojevuje nebezpečí posluchačské únavy, které by skladatel musel čelit dočasným přerušáním hudebního proudu.

Kategorie III. — Velké formy.

a) *Repetiční postup* nevede v této kategorii ke vzniku formových typů. Uplatňuje se ovšem v rámci velkých forem jako metoda jejich rozšiřování.

b) *Postup antitetický* má zde ještě omezenější formotvorné možnosti než v kategorii malých forem. Jeho uplatněním vznikne *velká dvoudílná forma* (A B), jejíž soudržnost je problematická. Schéma A B C už představuje nesoudržný útvar, *velkou směs*.

c) *Reprízový postup* vede ke vzniku *velké třídílné formy* (A B A), *velkého ronda nesymetrického* (A B A C A) i *symetrického* (A B A C A B A) a v kombinaci s jinými postupy se významně uplatňuje i ve formě variační a sonátové. Je to tedy v této kategorii prakticky nejproduktivnější skladebný postup.

d) *Variační postup* má několik značně rozdílných typů, jejichž podstata ovšem tkví vesměs v synchronní syntéze identity a kontrastu. *Synteticko-variační* postup se uplatňuje především ve *velké variační formě* (A A' A'' ... A), spolupůsobí však zpravidla i u forem s reprízou, která bývá variačně obměňována. *Konfrontačně-variačním* postupem vzniká *forma fugová* (x x' x'' ... x). Dalším typem variačního postupu, umožňujícím výstavbu nejsoudržnějších formových typů III. kategorie, je postup *analyticko-variační*, jehož příznačné uplatnění nacházíme v provedení sonátové formy (A B X_{AB} A B) může však hrát významnou scelovací úlohu i v rozvinutých typech velké třídílné formy (evoluční střední díl), variační formy (volná variace) i tzv. sonátového ronda. Analyticko-variační postup umožňuje stmelit stavbu skladby tam, kde možnosti ostatních postupů jsou už vyčerpány.

Pro kategorii velkých forem je příznačné, že při jejich výstavbě se zúčastňuje nikoli jen jeden, nýbrž současně několik skladebných postupů. Na časté uplatnění synteticko-variačního postupu v reprízách už bylo upozorněno. Naopak postup reprízový proniká často i do formy variační tím, že její závěrečný díl je prostým, anebo jen mírně změněným opako-

váním tématu. Nejvýznamněji se *kombinace skladebných postupů* uskutečňuje ve výstavbě formy sonátové. Sonátová expozice je vybudována v podstatě postupem antitetickým, který v případě tří kontrastních témat dospívá až takřka k mezi soudržnosti (schéma takové expozice A B C se vlastně rovná schématu velké směsi). V tomto kritickém okamžiku hrozí překročení tektonického maxima, tedy rozpad stavby. Klasikové mu čelili nejprve postupem repetičním, opakováním celé expozice; jelikož jde o opakování vnitřně rozeklaného celku, působí opakovaná expozice jako návrat jednotlivých témat, tedy repríza. (U klasického sólového koncertu je i tato repríza podrobena variačnímu procesu v podobě expozice orchestrální a sólistické.) Nicméně i po repetici expozice není kritická tektonická situace zažehnána, a v tomto okamžiku musí být nasazen nejúčinnější stmelovací postup analyticko-variační. (Poklasický vývoj sonátové formy směřoval k opuštění repetičního postupu, který je tektonicky málo účinný, a k nasazení sonátového provedení už po prvním znění expozice.) Vedle postupu analyticko-variačního, který v provedení převládá, může se zde objevit i fugato, tedy blok hudby vytvořený postupem konfrontačně-variačním. Konečně v sonátové repríze dochází k výraznému využití postupu reprízového, a protože jde vždy o reprízu pozměněnou (přinejmenším tonálně), uskutečňuje se zde zároveň postup synteticko-variační.

Sonátová forma tedy reprezentuje tektonicky mimořádně účinnou *souhru všech čtyř základních skladebných postupů*. Umožňuje integrovat značně heterogenní hudební myšlenky i postupy do rozsáhlého, a přitom stavebně pevně soudržného celku. Z toho vyplývají i široké možnosti sdělení závažného a vnitřně diferencovaného obsahu mimohudebního, převážně emocionálního, ale i ideového. To vše jsou nepochybně též příčiny mimořádné historické životnosti sonátové formy.

e) *Cyklický postup* se v rámci III. kategorie uplatňuje významněji než v kategorii II. *Cyklus malých forem* (A | B | C | D . . .) je v instrumentální hudbě reprezentován například barokní suitou a rozmanitě nazvanými cykly skladeb zejména klavírních, ve vokální hudbě je rovněž často využíván (písňový cyklus, sborový cyklus, cyklická kantáta apod.). Při tematickém propojení anebo motivické příbuznosti vznikají obzvláště soudržné cykly, což je způsobeno scelovacím účinem postupu variačního. Ostatně i některé variační formy tíhnou k uspořádání cyklickému, jestliže se mezi jednotlivými variacemi objevují přestávky.

Kategorie IV. — Formy vyššího typu.

Jednovětá forma vyššího typu je vrcholný útvar, k němuž dospěl vývoj v oblasti nepřetržitých hudebních celků. Takové skladby jsou vzácné a jejich vytvoření znamená vždy závažný a jedinečný tvůrčí čin, ja-

kého se může odvážit jen autor vyzbrojený skladatelským mistrovstvím. Lze to přirovnat k tvorbě inženýra — architekta, který staví monumentální budovu a řeší přitom složité statické výpočty i problémy estetické. Při výstavbě jednověté formy vyššího typu se mnohotvárně uplatňují *všechny základní skladebné postupy*, včetně postupu *cyklického*, který se ovšem neprojevuje přerušováním hudebního proudu přestávkami, ale je patrný na celkové koncepci stavebného rozvržení díla, v němž lze zjistit rysy tektonické *megastruktury*, tj. kombinaci různých formových typů III. kategorie. Proto je možno označit tyto útvary jako *formy kombinované*.

Jelikož jde o jedinečné a vzácné tvůrčí činy, nevytvořily se tu ustálené formové typy, které by bylo možno znázornit prostými schématy (snad s výjimkou staré italské a francouzské ouvertury, jejichž příslušnost do IV. kategorie však považuji za spornou). Jednotlivé skladebné postupy jsou tu kombinovány rozmanitým způsobem podle individuálního autora záměru tektonického a estetického. Jak z hlediska kombinace formových typů, tak z hlediska kombinace skladebných postupů považují Janečkův termín „kombinovaná forma“ za výstižný, i když jako název IV. časově rozměrové kategorie přijímám Risingerovo označení „jednovětá forma vyššího typu“. Zato starší výraz „volná forma“ doporučuji z nauky o hudebních formách vypustit. Současný stav vědecké hudební teorie totiž umožňuje, abychom se nevzdávali analýzy ani u jedinečně vybudovaných, extrémně rozměrných a složitých hudebních celků. Vždy můžeme sledovat, jak se v nich uplatňují základní tektonické principy a souhra skladebných postupů. Výraz „volná forma“ zavrhuji nejen proto, že implikuje nemožnost analytického zobecnění, ale i proto, že vyvolává falešnou představu skladatelovy neomezené „volnosti“ při vytváření těchto útvarů. Naopak, skladatel, který vytváří monumentální hudební celek jedinečně formovaný, má mnohem méně „volnosti“ a „svobody“ než písničkář, který zaokrouhlí svůj nápad do ustálené drobné nebo malé formy. Zákonitosti, které musí skladatel při vytváření formy vyššího typu respektovat, jsou ve své složité komplexnosti mnohem tvrdší a náročnější. Právě zkoumání procesu interakce těchto zákonitostí (obdobně jako při výše uvedeném výkladu sonátové formy) je úkolem tektonické analýzy.

Kombinované formy vyššího typu bychom mohli třídit podle toho, zda jsou jejich velké stavebné díly spjaty buď *souřadně*, anebo *podřadně*. Souřadné sepětí znamená, že jde v podstatě o cyklus velkých vět, mezi nimiž jsou přestávky odstraněny nebo vyplněny spojovací hudbou, která je zpravidla spřízněna s hlavním tematickým materiálem, a tím celý cyklus stmeluje v jednovětý celek (příkladem může být Sukova Fantazie g moll pro housle a orchestr). Podřadné sepětí vzniká složitější integrací dvou nebo několika velkých vět, přičemž některá z nich je rozštěpena a přijme jinou do nitra svého organismu (jako je tomu u Lisztovy klavírní

Sonáty h moll, jejíž provedení je rozšířeno vsunutím celé pomalé věty). Mezi oběma vyhraněnými typy existuje řada přechodů.

Většina skladebných celků IV. kategorie nepatří ovšem mezi jednověté, kombinované formy, nýbrž je vybudována uplatněním *cyklického postupu* v jeho prosté podobě, tj. s přestávkami mezi jednotlivými větami. *Cyklus velkých forem* se v historii hudby ustálil v řadě různých typů, z nichž nejvykryštalizovanější je cyklus sonátový (sonátová forma v širším smyslu). Kontrastnost jednotlivých vět byla u klasického sonátového cyklu kompenzována pouze stylovou a typovou jednotou hudby, vyváženou tektonickou koncepcí a tonální (do jisté míry též tempovou) zaokrouhleností celku. Od 19. století lze sledovat tendenci k důkladnějšímu stmelování cyklických celků uplatňováním postupů představujících syntézu identity a kontrastu, tj. různých typů postupu *reprízového* a *variálního*. Od takřka podvědomé tematické příbuznosti vět (jakou můžeme najít u Beethovena) přes jejich záměrné tematické propojení (u Berlioze nebo Francka) vedl vývoj až k úsilí integrovat cyklický celek konfrontováním témat různých vět na tektonickém vrcholu (Smetana: *Má vlast*; Dvořák: *Symfonie Z nového světa* apod.).⁵⁶⁾

Kategorie V. — Formy celovečerní.

Jednověté hudební celky V. kategorie se prakticky nevyskytují; celovečerní soustředěné vnímání hudby bez přestávek je zřejmě už psychologicky neúnosné (Straussovou *Elektru* lze považovat za výjimku, potvrzující pravidlo). Nejdůležitějším skladebným postupem v této kategorii tedy bude *postup cyklický*, který se zde uplatní buď v jedné, anebo dokonce ve dvojí rovině. Vznikne tak buď *cyklus kombinovaných forem vyššího typu* (například cyklus symfonických básní nebo hudební drama), anebo *cyklus cyklů velkých forem* (cyklus houslových koncertů u Vivaldiho, oratorium, číslková opera). Ve všech případech je k sjednocení tak rozsáhlých celků potřebné mnohotvárné spolupůsobení nejen všech typů skladebných postupů, nýbrž i scelovacích prostředků *mimohudebních* (program, text, dramatická akce).

Kategorie VI. — Formy vícevečerní.

Sledovat možnosti výstavby hudebních celků až k tomuto výjimečnému extrému je důležité proto, abychom si uvědomili mez, k níž lze dospět budováním složených cyklů. Rozhodující pro soudržnost takových

⁵⁶⁾ Srv. Ctirad Kohoutek: *Hudební styly z hlediska skladatele*. Panton, Praha 1976, str. 125: „Pozoruhodně inspirativní pro mnohem pozdější hudební vývoj (kompozici vrstvou, stratofonní) je nově objevená kvalita hudební plochy, dosažená pomocí superpozice (mixáže) dvou témat (např. u Wagnera v předehře k opeře *Mistři pěvci norimberští*, u Smetany v *symfonické* básni *Blaník* aj.).“

celků budou už prostředky *mimohudební*, totiž vytvoření mimořádné „sváteční“ nebo „festivalové“ společensko-psychologické situace, která by umožnila udržet posluchače po několik dní „v zajetí“ jednotné hudební atmosféry. S takovou situací zřejmě počítal Bach pro své Vánoční oratorium, Wagner a Fibich pro své hudebně dramatické cykly a snad i Suk pro svou symfonickou tetralogii.

* * *

Předmětem častých hudebně teoretických diskusí a sporů je problematika *forem hudby 20. století*. Pedagogové si stěžují, že v teoretických spisech o soudobé hudbě převažuje výklad „per negationem“, totiž zdůrazňování odlišností od hudby předchozích slohových epoch, přičemž chybí soustavný výklad pozitivní, zdůvodňující současné formy jako přirozenou nutnost a ne jako deformaci a výjimky.⁵⁷⁾

Tato výtka má své opodstatnění, zejména pokud jde o úzce směřově zaměřené vykladače tzv. „Nové hudby“, kteří prezentují vznik tohoto stylu nikoli jako dialektickou negaci stylu předchozího, nýbrž absolutní negaci veškeré dosavadní hudby. Toto nehistorické a nevědecké stanovisko je dnes již z valné části překonáno; nebylo ostatně nikdy zastáváno ani skladateli Druhé vídeňské školy (k nimž se „Nová hudba“ hlásí jako k zakladatelům), kteří sami vždy zdůrazňovali návaznost vlastní tvorby na dosavadní vývoj hudby.

Při řešení této problematiky je třeba bedlivě rozlišovat obecné, principiální zákonitosti, platné pro jakékoliv hudební umění, od specifických slohových norem. Jestliže existují obecné, principiální hudební zákonitosti, pak se z jejich působení nemůže vymknout žádná hudba, stará ani nová.⁵⁸⁾

Základní hudebně tektonické principy jsou právě takovými obecnými, antropologicky danými zákonitostmi. Uznává to též Ctirad Kohoutek, když vytyčuje i pro novou hudbu požadavek komponovat tematicky, přičemž tematickou práci chápe jako „princip hierarchizace hudebního průběhu, jako slyšitelnou, ve větších kontextech psychologicky také jedine opodstatněnou pulsaci různých stupňů identity a kontrastu“.⁵⁹⁾

⁵⁷⁾ Srv. Luděk Zenkl: K metodické problematice nauky o hudebních formách. Referát na hudebně teoretickém semináři „Vztah hud. teorie ke skladbě a koncertnímu umění“, konaném v Praze 7.—8. 4. 1976. O problematice forem skladeb soudobých viz str. 7—8 referátu, rozmnoženého SČSKU.

⁵⁸⁾ To velmi přesvědčivě dovedl Michal Zenkl v referátu „Existují nové tektonické principy?“ na hudebně teoretickém semináři „Hudební formy v analytickém pohledu“, konaném v Praze 20.—21. 4. 1978. M. Zenkl řekl: „Tvrzení, že nová hudba má své zcela nové zákony, znamená metafyzické vytržení z procesu vývoje“. (Str. 9 textu rozmnoženého SČSKU.)

⁵⁹⁾ Ctirad Kohoutek: Projektová hudební kompozice, SPN Praha 1969, str. 56.

Nechceme ovšem upadnout do druhého extrému, vidět jen to, co soudobou hudbu spojuje s předchozími epochami, a přehlížet její specifické rysy. Ve 20. století skutečně došlo k významnému slohovému posunu, jenž spočívá především v *přeskupení hierarchie jednotlivých stránek hudebního projevu*. Projevil se relativní ústup významu stránky melodické a harmonicko-tonální současně s relativním vzestupem významu stránky zvukově barevné. Někteří autoři v tom vidí vznik nové slohové epochy, pro kterou razí označení „sloh sónický“.⁶⁰⁾ Ani přeskupením hierarchie jednotlivých stránek hudebního projevu ovšem nebyla nijak narušena platnost základních tektonických principů, jen konkrétní projevy jejich působení doznaly určitých změn.

V tektonické mikrostruktuře nelze už vycházet z úzkého chápání motivu jen jako drobného melodického nápadu, ale může jít též o nápad, v němž převažuje jiná než melodická stránka, zejména stránka zvukově barevná, ale též třeba rytmická či dynamická. I takový nápad se může stát východiskem motivačního a demotivačního procesu, může být prvkem delších závažných myšlenek (témat) nebo méně závažného „hudebního pozadí“ pro rozvoj jiných motivů.

Obdobně se projevuje přeskupení hierarchie stránek hudebního projevu i v meso- a makrostruktuře. Terminologicky se lze s těmito jevy vyrovnat dvojím způsobem:

- a) rozšířit definice vžitých termínů tak, aby jich mohlo být užito i k výkladu soudobých hudebně tektonických jevů a procesů,
- b) vybudovat zcela novou terminologickou soustavu, jejíž použitelnost by byla omezena pouze na nejnovější slohovou epochu.

První přístup je charakteristický pro celé dílo Karla Janečka, který usiloval především o postžení obecné podstaty procesů probíhajících v hudbě všech epoch, včetně nejnovější. Druhý přístup převládá např. v „Projektové hudební kompozici“ Ctirada Kohoutka, kde v centru autorova zájmu stojí specifické zvláštnosti soudobého hudebního slohu.

Pro výklad nauky o hudebních formách, která se zabývá nejobecnějšími vlastnostmi skladeb různých slohů, je ovšem výhodnější přístup první. Upozorníme-li na rozšířené chápání pojmů „nápad, motiv, téma“ v soudobé hudbě, objasníme její specifické rysy i bez speciálních termínů jako „skladebný mikroimpuls, impuls, skladebný model“ apod.⁶¹⁾ I při výkladu skladebné makrostruktury bude výhodnější vyložit nové jevy v soudobé hudbě jako specifické varianty základních skladebných postupů, než je prezentovat pod zcela novými názvy. Základní skladebné postupy v pojetí, které zde bylo vyloženo, pokrývají totiž prakticky všechny

⁶⁰⁾ Srv. Ctirad Kohoutek: *Hudební slohy z hlediska skladatele*. Panton, Praha 1976, str. 14—15.

⁶¹⁾ Srv. Ctirad Kohoutek: *Projektová hudební kompozice*, str. 79 a n.

možné způsoby rozvoje hudebního proudu. Je ovšem třeba zdůraznit, že vývoj hudby přináší stále nové a nové konkrétní realizace těchto postupů.

Postup repetiční se v soudobé hudbě využívá v podobě různých ostinat, sjednocujících celé hudební bloky,⁶²⁾ a bohatě se uplatňuje při vytváření témbrových vrstev technikou „malé aleatoriky“.

Postup antitetický je v soudobé hudbě aplikován s obzvláštní oblibou, a to jak v diachronním postupu („montáží“), tak synchronně („mixáží“).⁶³⁾

Postup reprízový je oproti dřívějším slohům poněkud zatlačen do pozadí, alespoň v podobě doslovné reprízy. Vyskytují se spíše reprízy pozmeněné (až k extrému, jakým je „račí repríza“), a zejména reprízy zkrácené až do zlomkovitosti.

Zato postup variační se v soudobé hudbě rozvinul ve všech svých základních typech do nových variant. Synteticko-variační postup odpovídá Kohoutkovu termínu „modifikace skladebných impulsů a modelů“.⁶⁴⁾ Analyticko-variační postup se bohatě diferencoval rozmanitými operacemi v hudbě serijní i technické; Kohoutek je nazývá „transformacemi skladebných impulsů a modelů“.⁶⁵⁾ Konfrontačně-variační postup je v soudobé hudbě obzvlášť produktivní a uplatňuje se kromě lineární polyfonie i při střetání několika zvukových vrstev; pro tento nový typ skladebné faktury razí Kohoutek přiléhavý název „polystratofonie“.⁶⁶⁾

Cyklický postup (obdobně jako postup antitetický) se v soudobé hudbě může realizovat nejen diachronně, ale i synchronně. Vznikají tak útvary, které Kohoutek nazývá „biforma“ až „polyforma“. Uvědomuje si ovšem, že „při zvukové realizaci vytvářejí biformy i polyformy opět jakousi jednotu. I v tomto případě můžeme proto hovořit o jediné skladebné formě, avšak o formě vyššího, složeného typu“.⁶⁷⁾ Jde tedy v podstatě o novodobou realizaci skladebných celků obdobných staršímu typu *kombinovaných forem*.

Při analýze a výkladu formy novodobých skladeb budeme zpravidla postupovat obdobnou metodou, jaká byla naznačena u forem vyššího typu, neboť ani zde se nevytvořila nová ustálená formová schémata. Budeme proto u každé skladby individuálně sledovat, jak se v ní uplatňují základní tektonické principy a souhra skladebných postupů. Nelze však nevidět, že i v 20. století s překvapivou vytrvalostí znovu a znovu ožívají formy vzniklé v blízké či vzdálenější minulosti. Úkolem analýzy bude

⁶²⁾ O. Messiaen taková *ostinata* nazývá „rytmickými a melodickými pedály“ — srv. Ctirad Kohoutek: *Projektová hudební kompozice*, str. 89.

⁶³⁾ Srv. Ctirad Kohoutek: *Projektová hudební kompozice*, str. 96—98.

⁶⁴⁾ Cit. d. str. 87.

⁶⁵⁾ Cit. d. str. 86—89.

⁶⁶⁾ Cit. d. str. 12, 39 aj.

⁶⁷⁾ Cit. d. str. 39.

u nich nejen rozpoznat formový typ, ale zejména sledovat specifické odchylky v jeho realizaci od starších norem a odhalovat tektonické i stylové zdůvodnění těchto odchylek.

* * *

Podnětem ke vzniku této studie byl praktický pedagogický úkol, s nímž jsem se setkal na hudební fakultě AMU v rámci předmětu „úvod do rozboru skladeb“. Během několika málo přednáškových hodin bylo třeba podat studentům I. ročníku ucelený přehled nauky o hudebních formách, která se na konzervatoři přednáší celý rok. Nutnost vyložit látku v maximální stručnosti a zhuštěnosti přinutila mě hledat způsob, jak říci to nejpodstatnější přehledně a zapamatovatelně. Chtěl jsem se vyhnout vulgarizaci i eklektické simplifikaci, a usiloval jsem naopak o zvědečtění výkladu. Ukázalo se, že takto postavený úkol je řešitelný, bylo však nutno ujasnit si základní teoretické otázky, především problém obecných tektonických principů.

Průzkum české a slovenské literatury o hudebních formách a tektonice ukázal, že problém základních tektonických principů je u nás již dlouho živý a dozrává k souhrnnému řešení. Nepovažuji formulace, k nimž jsem dospěl, za jediné možné a těším se, že budou ve vědecké diskusi upřesněny. Nepochybuji však, že moderní výklad nauky o hudebních formách se bude muset o základní tektonické principy důsledně opírat.