



Existují nové tektonické principy?

Tištěno na památku autora, předčasně zesnulého mladého pedagoga AMU.

Každou skladbu tvoří systém zvuků, které jsou podle určitých pravidel a estetických aspektů rozmístěny v čase. Vzhledem k časovému průběhu představuje skladba určitý proces — vývoj. Každý vývoj probíhá podle základních zákonů dialektiky. Nejvýrazněji se ve skladbě projevuje zákon jednoty a boje protikladů. Jinak řečeno — každá skladba obsahuje kontrast, který ji člení a zároveň sceluje. Skladba, které kontrast chybí, a to i mezi větami, postrádá momenty vývoje a stává se na časovém trvání nezávislou, může trvat libovolně dlouho, jen s tím aspektem, že s narůstajícím časem klesá její přitažlivost. Nejobecnějším tektonickým principem je tedy princip kontrastu. Vykrytalizovaným typem řešení kontrastu je hudební forma. Konkretizovaný typ formy je stavba. Úloha tektoniky je tedy dvojí:

- a) funguje jako obecný princip
- b) funguje jako moment konkrétní realizace formy.

Forma je schéma, podle kterého stavba skladby probíhá a je schematickým řešením obecného principu kontrastu. Zcela obecný tektonický princip je tedy princip rozporu **a : b**, který nabývá v hudbě rozmanitých jevových forem neboli podob. Jeho podmnožinou je rovněž značně (ne však již zcela) obecný princip identity a kontrastu **a b a**, který je pořadajícím principem většiny forem.

Každá forma řeší princip kontrastu jiným způsobem. Třídílnost vkládá kontrastní díl **b** mezi dva identické díly **a** — působení kontrastu je tedy dvoustranné na rozdíl od dvoudílné formy **a b**. Rondová forma spočívá v kladení kontrastních dílů **b, c, d . . .** mezi stále se navracející **a**. V obecném smyslu všechny díly **non-a** tvoří dialektický kontrast **b**. Kontrast je zde tedy hierarchizován, určující je protiklad **a : b**, který postihuje celou skladbu, jeho podmnožinou jsou kontrasty **a : b, a : c** atd. Sonátová forma představuje skutečně dialektické řešení exponovaného kontrastu po celou skladbu (větu). U vývojových forem, jako jsou například variace, se většinou kontrast **a : b** realizuje mimo tematickou složku (změna tónorodu, dynamiky, tempa, faktury, hybno-

sti ap). Jiné možnosti kombinace $a : b$ nejsou možné, protože buď lze dosáhnout kontrastu následným rozmístěním prvků, částí apod. (třídílnost, rondo, vývojové formy), nebo jejich vzájemným průnikem, střetnutím (sonátovost). Ostatní formy jsou tedy jejich variantami.

Podstatným znakem např. sonátové formy je exponování protikladu a jeho řešení v průběhu skladby. Je-li náboj protikladu uspokojivě vybit již v průběhu provedení, může eventuelně chybět repríza. Vyřešením exponovaného kontrastu rozumíme kvalitativní vývojovou změnu, která vychází sice z expozice, je však na vyšším stupni. Tento bod je klíčovým momentem sonátové formy, jejím výrazovým (nikoliv však vždy v dynamickém smyslu) vrcholem, ke kterému celý předcházející hudební proud směřuje. Lidově říkáme, že skladba má smysl, že se tam něco stalo. Nepřináší-li sonátová forma řešení kontrastu, ale pouze kontrast jako takový, padá její opodstatněnost a věta má jinou formu (dvou, třídílnou apod).

Každá forma jakožto vykrytalizovaný typ řešení kontrastu vykazuje určité znaky, které jsou klíčem k analýze. Každá forma má z hlediska vývoje znaky podstatné, které odrážejí přímo podstatu a základní princip formy a znaky nepodstatné, které jsou pouze jevovými formami podstaty a jsou závislé na konkrétní historické době vzniku skladby.

Např. klasická sonátová forma byla spoluurčována

a/ fixním tonálním plánem, který byl hlavním nositelem kontrastu $a : b$ a momentem jeho vyřešení v repríze,

b/ modulační spojkou nebo mezivětou mezi oblastí prvního a druhého tématu,

c/ rozdílem ve faktuře, dynamice a hybnosti mezi tématy,

d/ častým výskytem závěrečného tématu,

e/ uzavřenou expozicí a její repeticí,

f/ převažující prací s hlavním tématem v provedení, kdy zpracování druhého tématu často zcela chybí; někdy je provedení jen spojovacím dílem,

g/ evolučním typem hudebního myšlení v provedení,

h/ má přibližně stejný rozsah expozice a reprízy,

ch/ častým výskytem cody.

Tyto znaky však ve skutečnosti sonátovou formu neurčují. Jsou jen jednou z konkrétních realizací jejího principu. Z dnešního hlediska fixní tonální plán téměř zcela ztratil na významu a spolu s ním i modulační spojka a mezivěty. Zato úloha rozdílu ve faktuře, dynamice, hybnosti, nabývá stále více na významu. Závěrečné téma se ukázalo z hlediska dialektického principu $a : b$ nadbytečné, neboť svým charakterem se vždy řadilo buď k a nebo k b . Uzavřenost expozice a její opakování ztratilo na významu již v romantismu, místo repetic docházelo k hlubšímu prokomponování expozice, takže její relativní časový rozměr zůstal zachován a posílil se tím moment vývoje. Práce v prove-

dení je značně individualizována, nelze ji proto zobecnit jinak než jako dialektické řešení exponovaného kontrastu. Répríza buď zcela chybí — je-li kontrast již vyřešen v předcházejícím hudebním vývoji — nebo se může od expozice značně lišit hlavně časovým rozsahem a stavbou. Coda buď zcela chybí nebo změnila svou funkci.

Cílem této studie není rozpracovávat genezi těchto změn. Pro analytika i skladatele je však nutné, aby si uvědomil, že přítomnost sonátové formy v postklasické hudbě je nutno hledat v přítomnosti jejího základního principu a ne v jejích proměnlivých znacích, což si neuvědomují někteří skladatelé, kteří dogmaticky trvají na klasických znacích. Z důvodů studijních je ovšem pro skladatele potřebné si formu s klasickými znaky osvojit.

Vývoj forem tedy probíhá ve vývoji jejich vnějších znaků, nikoliv ve vývoji principu — ten je fixní. Obsah tudíž nepřerůstá formu jako celek, ale jen její vnější znaky. Jde tedy o změnu na podkladě neměnnosti.

Lze však v soudobé hudbě formy cílevědomě negovat? Kdybychom chtěli popřít nutnost existence forem, museli bychom především popřít základní tektonický princip protikladu $a : b$ a eventuálně jej nahradit jiným tektonickým principem. Skladba, ve které není protikladu, se stává nezávislou na čase v pozitivním slova smyslu, existuje jen negativní závislost, pokles přitažlivosti. Skladba nemá vývoj, neboť dialektická jednota protikladů je základním znakem vývoje. I skladby monotematické a atematické obsahují protiklad, který je realizován v jiných složkách. Byly a jsou pokusy o navození dojmu vývoje jinou cestou: nejvýrazněji se to projevuje v hudbě sónické, kde se řazením zvukových efektů vedle sebe, to jest neustálým kontrastem, snaží udržet tektonické napětí. Sám zvukový efekt, byť sebeneotřelejší, není schopen tento úkol zajistit, neboť svým vlivem neobsáhne celou skladbu, má jen lokální význam. Navíc je záhy překročena mez přehlednosti, posluchač zcela ztrácí přehled o celku a tím se opět vytrácí závislost na časovém trvání. Lze potom jen konstatovat, že skladba byla zajímavá svými detaily. Sónická skladba může být docela dobře přehledná, jsou-li dílčí zvukové efekty organizovány do logických celků, které mají na sebe určitou vazbu. Analýzou zjistíme, že je tím splněn základní tektonický princip $a : b$, který obsáhne celou skladbu.

Pravou negací zákona kontrastu by byla hudba zcela nekontrastní, která je schopna vytvořit pouze statický obraz, který neobsahuje žádný vývoj. Exaktním případem by byl jeden tón hraný jedním nástrojem ve stále stejné dynamice, neboť každá sebemenší změna je potencionálně schopna navodit kontrast, a tudíž potřebu tektonického zpracování. Protože tedy v každé skladbě určitý kontrast existuje, nelze základní tektonický princip $a : b$ negovat. Protože, jak jsme ukázali, ani sled dílčích kontrastů není schopen tektoniku skladby udržet, zbývá jediné řešení: skladatel musí kontrasty hierarchizovat. Skladba musí tedy obsahovat základní rozpor $a : b$, kterému jsou dílčí kontrasty podřízeny. Tím je zajištěn vývoj skladby, tudíž její smysl a chápateľnost.

Plně zde platí výrok prof. Karla Janečka: posluchač nemusí pochopit formu skladby, ale musí pochopit její stavbu.

Jelikož je forma typem realizace základního principu, není již její poznatelnost nezbytná. Pochopit stavbu znamená zejména pochopit její základní princip, tj. základní kontrast, který musí být dostatečně vyhraněný. S existencí kontrastu ve skladbě souvisí estetická otázka kompozičního napětí. Ve skladbě, kde není princip $a : b$ respektován, nemůže napětí vzniknout, protože je vztahem dvou nesouhlasných pólů. Potenciál napětí se průběhem skladby mění vlivem procesu řešení kontrastu, nikdy však nemá být nulový. Skladby s nehierarchizovanými kontrasty tektonické napětí postrádají.

Přestože nemůžeme základní princip negovat, je možno jej tvořivě rozvíjet neboli stále nově aplikovat. Přestože základní tektonický princip a tím i základní principy forem zůstávají, mění se vnější neboli vedlejší znaky forem. Základní tektonický princip $a : b$ je momentem vývoje, sám se ale nevyvíjí, neboť vývoj sám nemá vývoj. Vývoj prostě existuje a projevuje se v jevových formách podstaty. Realizace základního tektonického principu však ještě není zárukou kvality skladby. Každá kvalitní skladba jej však musí obsahovat.

Jako příklady nové aplikace tektonického principu můžeme uvést například Koncert pro violoncello a orchestr Witolda Lutosławského, kde kontrast $a : b$ je realizován kontrapozicí sólového violoncella a orchestru. Orchester zde tedy nemá doprovodnou úlohu, ale tektonickou, kdy přináší zcela protichůdný materiál. Protože je tento kontrast exponován a i dialekticky řešen, jde o sonátovost. Podobně je tomu v kompozici *Dies irae* Krzystofa Pendereckého. V celém průběhu skladby můžeme jasně polarizovat příslušnost konkrétního zvukového proudu buď k faktuře **a** nebo **b**, jejichž kontrast má rozhodující úlohu. Faktura **a** obsahuje dlouhé tóny bez metra, které se skládají v clustery a velmi důležitou roli hraje dynamická vlna $ppp - f - ppp$. Fakturu **b** tvoří melodie obsahující velké intervalové skoky, která je jasně rytmicky členěná. První věta několikrát uvádí oba typy faktur v různých nevelkých obměnách (například *parlando* je svou monotónností přerušovaným dlouhým tónem). Protože zde v zásadě nejde o výrazný evoluční proces, o podstatné zásahy do struktur faktur a nejde o práci s mikrostrukturami, má hudba první věty převážně expoziční charakter.

Druhá věta pracuje rovněž s oběma fakturami. Zde však je značná analytická a syntetická práce se strukturami faktur, dochází k neustálému prolínání obou faktur, které jsou značně variovány, což je nejpatrnější v bicích nástrojích. Také narůstá počet hlasů.

Třetí věta má půdorys **a b a b a** a přináší obě faktury vždy odděleně. Nejde zde o výrazný evoluční proces, charakter hudby je expoziční.

Vnitřní hudební souvislost mezi všemi třemi větami je naprosto zřejmá. Poslední věta je fakturální reprízou věty první se změněnými proporcemi a věta střední pracuje s oběma fakturami a je prováděcím dílem, který nepřináší

žádný cizorodý materiál, který by byl s krajními větami ve vztahu a b a. Tím je vlastně splněna základní podmínka existence sonátovosti — expozice a dialektické řešení kontrastu. První věta je tedy expozicí s evolučními prvky, druhá věta je provedení a třetí reprízou. Reprízou rozumíme identifikovatelnou podobnost, která může být patrná v kterékoli složce (často dynamické či fakturální). Přesto, že skladba může budít dojem volného motivického vývoje, je tento princip podřazen výše zmíněnému obecnému principu kontrastu s obecným třídílným řešením identity a kontrastu, který je konkretizován formou sonátovosti, tedy nejobecněji — kontrast a : b — dvě faktury — řešen obecnou třídílností dle míry evolučnosti a konkretizován jako expozice kontrastu v a, jeho řešení v b a jeho vyřešení (repríza) opět a (zde míníme písmeny a b a formové části). Princip identity a kontrastu skladbu rámuje a určuje její časový rozsah. Kdyby zde existoval jen princip volného motivického vývoje, nedošlo by k ohraničenosti a tím by se ztrácela závislost na čase. Volný motivický vývoj neobsáhne svým dosahem celou skladbu, neboť má vždy jen lokální tektonickou platnost.

Tento nástin rozboru je postaven na základě hierarchizace a polarizace kontrastu. Hierarchizace spočívá v určení základního kontrastu, který svým vlivem obsáhne celou větu a polarizace znamená rozdělení veškerého hudebního dění na dění příslušné k pólu a a dění příslušné k pólu b. Sledováním vztahu a—b dostaneme formové schéma. Pojem sonátovost je pojmem dosti obecným, nedá se však říci, že zahrnuje všechno. Většina skladeb nebo vět totiž dialektické řešení neobsahuje, a tudíž nelze mluvit o sonátovosti. I nadále totiž zůstává sonátovost pouze jedním z vykrystalizovaných typů realizace kontrastu.

Nové tektonické principy v obecné rovině tedy neexistují. Všechny jevy v soudobé hudbě můžeme charakterizovat

1. jako nové aplikace principu kontrastu (statika — dynamika, malé — velké, symetrie — asymetrie atd.), kdy všechny dvojice tvoří jednotu protikladů v obecném slova smyslu, nebo
2. jako jeho podmnožiny (třídílnost, sonátovost, rondovost atd.).

Do podmnožin obecného zákona kontrastu patří i volný motivický vývoj a motivace, neboť jsou jím řízeny. Proces volného motivického vývoje sice na první pohled vychází pouze z komponentů uložených v motivech, ale při pohledu na celou skladbu zjistíme, že proces motivického vývoje podléhá co do proporcí i míry evolučnosti obecnějšímu řešení skladby. Nemůže být proto sám obecným principem a není možno na jeho podkladě provést formovou analýzu skladby. Motivace a tematizace jsou již samy nositeli určité identity a tím, že s sebou nesou růst závažnosti, dochází opět k hierarchizaci hudebních myšlenek ve skladbě.

Tento referát si kladl za úkol pokus o řešení dilematu, zda je soudobá hudba analyzovatelná z hlediska formy či nikoliv a zda i v soudobé hudbě platí

principy, které existují v hudbě minulé. Podle našeho názoru je soudobá hudba v přímé historické návaznosti na hudbu předchozí, tudíž podle dialektického zákona negace negace přecházejí některé stránky do hudby nové a jiné jsou negovány, neboť negace neznamena likvidaci. Tvrzení, že nová hudba má své zcela nové zákony, znamená metafyzické vytržení z procesu vývoje. Jednou z trvalých stránek hudby je základní tektonický princip — princip kontrastu.