
Tektonika. Koncepce
a reflexe v českém prostředí



Tomáš Krejča

*Tectonics: its Czech renditions
and reflections*

Abstract: The study reflects multiple conceptions of the phenomenon of musical tectonics by Czech music theorists (such as Skuherský, Mukařovský, Janeček, Volek, Vostřák, Kohoutek, Risinger, Kresánek, Medek). The genesis of its terminology is briefly presented (its specifics as concerns both history and concepts), and then chronologically followed as a phenomenon, a music-theoretical discipline, a general structuring principle and others. The partial reflections, theoretical as well as particular compositional ones, are assembled to provide the most coherent description of tectonics possible. The study also compares the tectonic structure to formal and form-bearing one from the viewpoint of tectonic principles and those of form. In conclusion, the author presents his own conception of tectonics attempting to define it from several different standpoints.

Keywords: tectonics, structure, form, reception, dynamism, system

Paradigmatické změny v hudební strukturaci, související se silnými tendencemi odklonu od tonálního a tematického principu výstavby některých typů skladeb, vybízejí k hlubší reflexi a aktualizaci pohledu na podobu a utváření hudební kompozice.

Postupný divergentní rozvoj tvorby lze se silící tendencí sledovat cca od 2. poloviny 19. století. A to nejen na podobě nově vznikajících kompozic, ale i na individualizaci hudebního jazyka jednotlivých skladatelů či na nově vznikajících kompozičních směrech, školách. Podoba kompozic směřuje k tradiční strukturaci ve smyslu vzniku kontextově aktualizovaného *opus perfectum* na straně jedné a k individuální, strukturně jedinečné podobě, nezřídka reprezentované kontinuálním procesem, a k otevřené hudební struktuře na straně druhé.

Do popředí se tak dostává fenomén, který v mnoha případech spoludefinuje či přímo definuje hudební strukturu. Je jím tektonika, jako obecný dynamický princip výstavby hudební kompozice. V českém prostředí je fenoménem reflektovaným něco málo přes sto let. Na postupné výskyty termínu (archi)tektonika, tektonický apod. navazuje pozvolna se etablující hudebněteoretická disciplína, s níž setkáváme cca od konce 60. let minulého století. Její základy položil hudební teoretik a skladatel Karel Janeček. Navzdory své přiléhavosti se pojem tektonika prosazuje pouze v českém (československém) hudebněteoretickém prostředí. V zahraniční terminologii se termín neujal, není užíván¹ ani rozšířen. Navzdory absenci hlubšího systematického pokrytí fenoménu nacházíme rozličné reflexe tektoniky, či jejích dílčích otázek, v tvorbě či komentářích mnoha autorů.

Obsah termínu tektonika i podoba tohoto fenoménu se s vývojem hudební řeči vyvíjí a proměňuje. Právě tento proces budeme chronologicky sledovat a mapovat. Dnešním úhlem pohledu viděno je tektonika obecným principem strukturace hudební kompozice. Je to dynamická výstavba a rozvíjení hudební struktury. Vnitřní uspořádání a výstavba hudební struktury je často spojována s hudební formou, s hudebním formováním. Mezi tektonickou výstavbu a hudební formování neklademe nutně ostrou hranici, ostrý kontrast. V závislosti na podobě konkrétní struktury mohou formová a tektonická výstavba do určité míry splývat. Hudební formu a formování však v jejím tradičním pojetí, strukturujícím kompozici převážně na bázi *opus perfectum* s užitím zákonitosti tematismu, chápeme spíše jako jeden z možných dílčích tektonických konceptů, prostředků. Tektonika je velmi obecným (meta) principem, specifikovaným řadou dílčích tektonických prostředků. Je to dynamický proces, stavící na obecném principu kontrastu *klidu a napětí*. Důraz je třeba vložit na dynamičnost tohoto procesu. Právě dynamika, podoba proměnlivého procesu, stála u zrodu tektoniky.

Každá hudební kompozice má svou tektonickou podobu. Tektonický plán je, ať latentně či zcela záměrně, nedílnou součástí každého kompozičního procesu. O tektonice tedy můžeme uvažovat nejen na základě teoretických reflexí či postřehů hudebních skladatelů či teoretiků, ale také z tvorby, z reálné hudby samotné. Z mozaiky střípků dílčích pohledů různých autorů, zabývajících se cíleně fenoménem tektoniky, vyvstává postupně obraz

¹ V posledních cca 20 letech se v zahraniční literatuře objevuje termín *tectonics*.

specifického způsobu stavby (dynamické strukturační) hudební tkáně.² Jde o různé koncepce, různé pohledy, různé způsoby, které dohromady utváří quasi ucelený obraz tohoto fenoménu. Jde o mozaiku, která není a nemůže být úplná. Hudba – prostředí, v jehož kontextu tektoniku sledujeme – je otevřený dynamický systém. Postihnout ji jako celek ve všech jejích nuancích a podobách není, jak známo, možné. V reflexích věnovaných tektonice tak nenacházíme žádnou ucelenou definici tohoto strukturačního principu. Každý z autorů logicky reflektuje pouze dílčí část hudebního univerza. Svými pohledy a koncepcemi se však navzájem doplňují a vykreslují celkovou oblast tektoniky.

Poprvé se s termínem tektonika, resp. *architektonika*, setkáváme ve studii Otakara Hostinského (1847–1910) *O hudbě programní* (1873)³ v souvislosti s estetickou formou.⁴ V Hostinského spisu jde spíše o prvenství terminologické než o prvenství reflexe fenoménu tektoniky jako způsobu dynamické strukturační. Pojmu *architektonika* Hostinský užívá v souvislosti s tradiční hudební formou. Tu však inovativně zčásti chápe jako dynamický proces. S touto myšlenkou, pro tektoniku podstatnou a nosnou, se později setkáváme také u Huga Riemanna (1849–1919) v jeho *Grundriss der Kompositionslehre*.⁵ Riemann ve spisu exponuje otázku vztahu vnitřního utváření struktury (formy) jako procesu a jejího vnějšího utváření jako tvaru.

Významný impuls pro budoucí reflexi a teoretickou konstituci tektoniky jako součásti skladebných a hudebně teoretických disciplín je rok 1916, kdy ve Francii vzniká významný směr přinášející novou analytickou metodu aplikovanou nejprve v jazykovědě, později i v dalších humanitně orientovaných vědách a oborech – *strukturalismus*. Ten chápe soubor jevů, tvarů a procesů (konstelací) určitého úseku skutečnosti jako (zákonitě) uspořádanou entitu, tvar s individuální vnitřní sítí vztahů, jako mikroparadigma. Každá konstelace je primárně jedinečná. Zákonitost v uspořádání jednotlivých elementů, v podobě a strukturační je dle strukturalistického pojetí možné vysledovat z opakovatelně zkoumatelných struktur. Lze tak vysledovat i případnou obecnost a právě zákonitost v daném uspořádání a stanovit i konkrétní strukturační pravidla, principy pro určitou skupinu entit. Takovému uspořádání je následně možné přisoudit konkrétní význam, funkci. Vývoj takových konstelací v rámci vnímané skutečnosti – dynamický proces její přeměny a rozvoje – vysvětluje strukturalismus jako proměnu struktur.

² Hudební tkání rozumíme v celé studii tónový materiál, jeho podobu a parametry, které se podílejí na konstituci a výsledné podobě hudební kompozice.

³ Miloš Hons. „Hudební forma a architektonika“. In: *K aktuálním otázkám hudební teorie*. Praha: Hudební fakulta Akademie múzických umění v Praze, 2000, s. 33.

⁴ *Tamtéž*. Estetická forma díla zahrnuje podle Hostinského harmonii, melodii, rytmiku, dynamiku a architektoniku hudby. Hostinský uvádí, že pokud bychom brali za estetickou formu pouze architektoniku hudby, pak by došlo k situaci, kdy dvě zcela odlišné symfonie by z formálního hlediska byly totožné.

⁵ Hugo Riemann. *Grundriss der Kompositionslehre (Musikalische Formenlehre)*. 2. vydání. Leipzig: M. Hesse, 1905.

Asi nejvýznamnější strukturalistickou školou na světě se stal *Pražský lingvistický kroužek* v čele s estetikem a literárním vědcem **Janem Mukařovským** (1891–1975). Mukařovský specifikoval umělecké dílo jako *strukturu*. Dílo – struktura – je podle něj „celek, jehož částí tím, že do něho vstupují, nabývají speciálního charakteru“⁶ a zároveň – aby takto mohlo být chápáno – „musí být vnímáno – a již tvořeno – na pozadí jistých uměleckých konvencí (formulí) daných uměleckou tradicí, uloženou v povědomí umělce i vnímatele.“⁷ V Mukařovského pojetí musíme celek chápat jako vyšší hodnotu, jako něco víc než jen pouhou sumu (konstelaci) částí, ze kterých se skládá. Ostatně tímto pojetím Mukařovský vymezil *strukturu* od vnímání jiných syntetických celků – tvarů, které chápe právě jako pouhý výčet, shluk určitých dílčích elementů. Strukturu vnímá jako jedinečnou a obecnému tvaru nadřazenou díky *vztahům*, které jsou dílčími částmi struktury navzájem vytvářeny a které do struktury vnášejí jedinečnou hierarchii. A nejen díky klíčovým vnitřním vztahům dílčích elementů, ale také díky dynamismu, které tyto interakce vyvolávají. Později proto svou definici rozšiřuje.⁸ Do analytických věd přináší zcela nové impulzy. Obecný termín *forma* nahrazuje exaktněji a přiléhavěji shora objasněným termínem *struktura*. Spolu s ním potom zcela logicky dospívá také k substituci *obsahu* termínem *funkce*. Právě funkce a funkcionalita, vyplývající z vnitřních vztahů, hierarchizuje jednotlivé složky a elementy struktury a otevírá tak pole pro zkoumání významu takové struktury a zákonitostí její stavby i uspořádání. Mukařovský zkoumá strukturu také po stránce percepce. Uvádí, že klíčové jsou ty složky, které na sebe strhávají vnímatelovu pozornost, ty, které se dostávají do popředí jeho vnímání.⁹ Takové složky jsou pro strukturu tím, co určuje její význam, chceme-li smysl, a zároveň tím, co způsobuje její vnitřní vývoj. Počet i důležitost složek, vstupujících do popředí recipientova vnímání, může být, v závislosti na čase, prostředí a rozvoji struktury, proměnlivý. Mukařovský tedy chápe strukturu jako dynamický proces s vnitřním vývojem a přeměnami. S ohledem na toto dynamické pojetí potom strukturu chápe obecně jako otevřený systém, měnící se nejen od uměleckého díla k uměleckému dílu, ale chápe je také jako otevřený proces v rámci kontextu jednoho každého samotného uměleckého díla. Ve světě se objevilo i jiné strukturalistické pojetí, a to pojetí struktury jako systému uzavřeného. Tento koncept získal oblibu zejména ve Francii, u nás se nicméně neprosadil.

⁶ Jan Mukařovský. „O strukturalismu“. In: Týž *Studie I*. Editovali M. Červenka, M. Jankovič. Strukturalistická knihovna, sv. 4. Brno: Host, 2000, s. 28.

⁷ *Tamtéž*

⁸ „Za specifickou vlastnost struktury v umění označujeme vzájemné vztahy mezi jejími složkami, vztahy dynamické samou svou podstatou. Podle našeho pojetí může být pokládán za strukturu jen takový soubor složek, jehož vnitřní rovnováha se bez ustání porušuje i znovu vytváří a jehož jednota se nám proto jeví jako soubor dialektických protikladů. To, co trvá, je jen totožnost struktury v průběhu doby, kdežto vnitřní její složení, souvztažnost jejích složek, se nepřetržitě proměňuje.“ Jan Mukařovský. *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971, s. 148.

⁹ Na myšlenku složek vystupujících do popředí v rámci celkového vnímání struktury, z hlediska jejich vnitřní důležitosti, navazuje později v českém prostředí např. hudební vědec a teoretik Jaroslav Volek, který tuto vlastnost jednotlivých složek označil termínem *zodpovědná vazba*.

Svou rozšířenou definicí přispěl Mukařovský do obecné a od cca 20. let 20. století průběžně aktualizované diskuse o vztahu uměleckého díla a jeho formy. Cítí jasnou potřebu definovat formu jako dynamický proces, odmítá již formu ztotožňovat se statickým schématem a nechápe již formu jen jako tvarovou podobu de facto libovolné konstelace elementů, ale jako hierarchizované uspořádání jednotlivých částí či dokonce složek struktury propojené vnitřními vztahy, které je navíc proměnlivé v závislosti na čase a kontextu.¹⁰

Přelom 19. a zejména začátek 20. století přináší stále čtenější zmínky o architektonice, či architektonismu, která se stává synonymem pro celkovou výstavbu hudebních¹¹ děl na straně jedné, i synonymem pro vztahy mezi jednotlivými parametry a rovněž konkrétní konstituci a podobu těchto parametrů na straně druhé. Prizmatem dnešního chápání tektoniky¹² bychom tak mohli tyto dva přístupy do určité míry označit přívlasky makro-tektonika (celková výstavba) a mikro-tektonika (vztah parametrů a jejich konstituce a podoba vedoucí k tvarovosti).

¹⁰ Ve 30. letech 20. století tyto úvahy rozvíjí skupina dynamicky (co do podoby hudební formy) orientovaných hudebních vědců – Alfred Lorenz (1868–1933), Ernst Kurth (1886–1946), Hans Mersman (1891–1971), Friedrich Blume (1893–1975) a další. Ti hudební formu chápou jako dynamický proces, vycházející z vnitřní energie struktury dané vztahy mezi jejími jednotlivými segmenty. Tento dynamický proces se v posluchačově myslí projektuje do určité tvarovosti, vnáší do recipientovy mysli tvarové představy. Dynamické pojetí struktury tak přineslo význam z hlediska její stavby, konstrukce a formy, ale také jejího působení; hovoříme o *konstruktivistickém směru*. *Konstruktivismus* podnítl rozvoj zkoumání teoretických koncepcí ústících později právě do tektonického myšlení a tektoniky obecně. Konstruktivistický směr nahlíží hudební formu jako dynamický proces výstavby struktury směřující od detailu k celku. Důraz klademe na slovo proces a výstavba. Druhý směr, vycházející, v návaznosti na Riemanna i Mukařovského, také z dynamického pojetí struktury, sledoval vztahy uvnitř struktury, způsob jejich utváření, jejich vliv na hierarchii díla a tím i na jejich schopnost nést svébytný, imanentní význam a obsah dané struktury. Tento směr vede k rozvoji sémantiky a sémiologie.

Práce německých, dynamicky smýšlejících muzikologů a hudebních teoretiků inspirovaly k formulaci myšlenek zabývajících se hudební strukturou z hlediska jejího průběhu, stavby a tvarování, také ruského muzikologa Borise Vladimiroviče Asafjeva (1884–1949). Ten ve své dvoudílné monografii *Hudební forma jako proces* z roku 1930 představuje *teorii intonace* – svůj osobitý pohled na tvarovost v hudební struktuře a na její formu, kterou chápe dialekticky. Tedy jako dynamickou artikulaci hudební látky, kontinuální a svébytný proces výstavby hudební struktury, zároveň však formu vidí také jako výsledek fylogeneze určitého paradigmatického okruhu struktur, které historickým, zároveň však i kvantitativním vývojem dospívají do ustálené podoby, ustáleného schématu: „Forma jako proces a forma jako vykryštalizované schéma jsou dvěma stránkami téhož jevu – organizovaného pohybu společensky užitečných (výrazových) tónových spojení.“ Asafjev se svou dialektickou koncepcí nijak výrazně neodlišuje, s výjimkou faktu syntézy obou přístupů do jednoho, od dynamického pojetí struktury německých muzikologů. Svou *teorii intonace* odkazuje k jednotlivým tvarům uvnitř struktury, jejich hierarchií a významu, tím tedy mj. i k sémantice a sémiotice, dynamickým pojetím struktury potom k tektonice. Rozdílné je však jeho chápání pohybu jako takového. Asafjev ho vnímá na dvou úrovních – jako důsledek interakcí jednotlivých částí struktury, v případě hudební struktury má Asafjev na mysli vztahy tónových výšek, které přinášejí přirozenou potřebu změny a tím i pohybu. Na vyšší úrovni potom pohyb chápe jako ontogenetický vývoj určité struktury, ba dokonce jako ontogenetický vývoj určitého stylu. V této souvislosti mluví o různých druzích pohybu, čímž de facto předznamenává či substituuje termín tektonické principy.

¹¹ Nejen hudebních.

¹² Dobová terminologie tyto pojmy nezná.

V jedné ze svých vůbec posledních studií¹³ se k tektonice jako souvislosti mezi jednotlivými konstrukčními parametry vyjadřuje mj. **Leoš Janáček** (1854–1928), který zde zavádí pojem *architektonika*¹⁴ *sčasovací*¹⁵. Janáček ve své studii zkoumá délku jednotlivých slabik vyskytujících se ve vybraných ukázkách lidových písní. Poukazuje na stavbu jednotlivých částí písní, které, ovlivněn názory Wilhelma Wundta,¹⁶ měří fyzikálním časem: „[Sčasování lidové písně] Jest architektoniky krátké, již asi po 6´ se novým veršem opakuje.“¹⁷ Termín *architektonika sčasovací* poukazuje na stavbu hudebního materiálu z hlediska jeho rytmických úseků, sčasovek, které Janáček měří na vteřiny.

Devět let po Janáčkově studii hovoří o tektonismu¹⁸ a o tektonických vlastnostech stylu muzikolog **Vladimír Helfert** (1886–1945). Jeho pohled je do značné míry spíše makrotektonický. Hudební dílo chápe jako strukturu, kterou nadřazuje nad pojem forma. Jeho pohled na tektoniku je pohledem na dobovou podobu hudebního myšlení a jeho dynamického vývoje.¹⁹

Tektoniku z hlediska souvislostí mezi jednotlivými konstrukčními parametry a jejich vlivu na podobu výstavby nazírá také **Alois Hába** (1893–1973). Pro jeho netematický sloh²⁰ byla „výstavba“ jedním z nejdůležitějších aspektů formování. Zcela klíčovým parametrem se pro Hábu stala složka tónových výšek: „Je nutné opakovat několikrát v průběhu melodie (zejména je-li delší) výchozí tón (tóniku); je rovněž třeba se častěji vracet k jinému centrálnímu tónu v melodii, má-li se jako takový uplatnit a architektonicky působit jako vybočení od výchozího tónu (tóniky).“²¹

¹³ Leoš Janáček. *Folkloristické dílo. Studie, recenze, fejetony a zprávy. Sv. 3.* Brno: Editio Janáček, 2009, s. 377–392. Článek byl publikován v etnologickém časopisu *Český lid*, který představuje jedno z nejstarších českých vědeckých periodik, které bylo založeno roku 1891. V současné době jej vydává Etnologický ústav Akademie věd České republiky, viz: *Český lid* [online]. [cit. 25. 11. 2017]. Dostupné z: ceskylid.avcr.cz.

¹⁴ Termín *architektonika* Janáček taktéž zmínil v rámci svých poznámek k přednáškám o skladbě na pražské konzervatoři, viz: Leoš Janáček. *Teoretické dílo. Články, studie, přednášky, koncepty, zlomky, skici, svědectví. Sv. 2.* Brno: Editio Janáček, 2007–2008. 227 s.

¹⁵ Leoš Janáček. *Folkloristické dílo. Studie, recenze, fejetony a zprávy. Sv. 3.*, s. 387–392.

¹⁶ Janáček jméno německého fyziologa a psychologa ve výkladu přímo uvádí.

¹⁷ *Tamtéž*, s. 390.

¹⁸ Vladimír Helfert. *Česká moderní hudba.* Upravil Z. Rossman. Olomouc: Index, 1936. 180 str.

¹⁹ „Jinak řečeno: tam, kde inspirace se musela podřizovat přísným zákonům tektonickým, tam, kde běželo o odvahu a vynalézavost v nových strukturálních komplikacích, tam se česká hudební tvořivost do začátku 19. století nedovedla uplatnit. Zato tam, kde se mohla volně rozvinout melodická inspirace, melodická hloubka a melodický vzlet, nepoutaný přísnými předpisy stavebními, a kde se mohla uplatnit spontánní harmonická představitost v plné svěžesti a barvitosti, tam bylo nejvladnější pole české hudební tvořivosti.“ *Tamtéž*. Dostupné z https://www.dspace.muni.cz/bitstream/ics_muni_cz/555/1/19.pdf (str. 189)

²⁰ Alois Hába. *Harmonické základy dvanáctitónového systému. Tematický a netematický hudební sloh.* In *Tempo*, č. 17, 1937/38, s. 129–130, 141–143.

²¹ Alois Hába. *Nová nauka o harmonii diatonické, chromatické, čtvrttónové, třetinotónové, šestinotónové a dvanáctinotónové soustavy.* Praha: Nakladatelství H&H, 2000, s. 64.

Makrotektonický pohled přináší v roce 1962 ve své monografii muzikolog **Ladislav Burlas** (*1927). Podle něj zkoumá teorie hudebních forem hudební dílo ze dvou různých hledisek: „a) skúma formu ako vnútornú skladbu hudobného materiálu (rečových prvkov hudby) smerujúcu k tvorbe logického tvaru, b) skúma vzájomný vzťah týchto tvarov, ako i celkovú architektonickú stavbu hudobnej formy ako celku.“²²

Zásadním přínosem pro oblast tektoniky je její systematické vymezení **Karlem Janečkem** (1903–1974). Janeček cítil jasnou potřebu hlubšího vhledu hudební tkáni a její strukturace. Snažil se zachytit to, co tradičně pojímaná hudební forma postihnout nedokáže – dynamiku procesu formování a jistou obecnost strukturace na úrovni principů bez nutné vazby na konkrétní podobu materiálu či konkrétního způsobu strukturace.²³ V roce 1968 tak vzniká spis,²⁴ kterým Janeček vymezil obecný princip dynamické strukturace a položil základy hudebněteoretické disciplíny. Zvolil pro ni označení, převzaté podle autora z geologie,²⁵ které odkazuje na vnitřní vrstevnatost struktury zemského pláště, na její celkovou strukturu, rozvoj a vývoj jejích jednotlivých složek. V obecné rovině je tento princip převoditelný i na jiné struktury, v našem případě na tónový materiál a složky hudební struktury. Dnešním pohledem nahlížíme na hudební strukturu často právě z hlediska její vrstevnatosti, vztahovosti, interakce vrstev a jejich uspořádání. Termín tektonika se tak ujal i v české hudební terminologii. Určitým paradoxem v Janečkově můžeme spatřovat v rozporu mezi jím vybraným označením fenoménu a podobou, jakou tento jev i hudebně teoretickou disciplínu autor pojednává. Hudební tkáň a její strukturaci spíše než z hlediska jednotlivých vrstev pojmá z hlediska její tvarovosti (bloky) a především potom z hlediska funkčního. Tedy blížil by se svým pojetím spíše termínu užívaným v architektuře.²⁶ Konečně o *architektonice* hovoří již výše zmíněný Hostinský, Janáček a další.

Jako první, a dodnes jako jeden z velmi mála autorů, vnáší Janeček do oblasti tektoniky ucelený systematický pohled, čímž ji, přinejmenším jako disciplínu, konstituuje. Definuje

²² Vladislav Burlas. *Formy a druhy hudobného umenia*. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo, 1962, s. 48.

²³ „[...] Neboť tato nauka se nezabývá žádnými formovými schémata, nepojednává o tom, jaké části skladby následují za sebou, ale o tom, jak jeden druh hudby podmiňuje druhý, o vnitřních vztazích mezi hudebními myšlenkami i celými částmi skladeb.“ A dále potom: „[...] Je to nadstavba základních tematických nauk. V ní pak přísluší obecná problematika, jež se týká detailního i celkového rozvrhu skladeb a jejich časového průběhu, nauce o stavbě skladeb tedy tektonice.“ Karel Janeček. *Tektonika. Nauka o stavbě skladeb*. Praha: Supraphon, 1968.

²⁴ Karel Janeček. *Tektonika. Nauka o stavbě skladeb*.

²⁵ Tektonikou se v geologii obecně rozumí nauka zabývající se studiem strukturální stavby zemské kůry a objasněním jejích deformací v regionálním i místním měřítku.

²⁶ Architektura – v užším smyslu stavitelské umění vytvářející díla, která svým tvarem, prostorem aj. odpovídají praktickému účelu i ideovým dobovým požadavkům, popř. i jednotlivá stavba jevící architektonický záměr. Architektonika: 1. souhrn obecných zákonů architektury a jejich tvarů, nauka o jejich zákonech. 2. umělecké a technické řešení stavby, skladba, uspořádání nějakého celku a jeho částí. 3. umělecké stavitelství. S tím souvisí termín architektonická kompozice – vzájemná harmonická skladba všech složek stavebního díla i přiměřený vztah jeho užité funkce, estetických a ideových aspektů. *Všeobecná encyklopedie, Díl 1*. Praha: Diderot, 1999.

základní pojmy a jako první formuluje principy, které utváří základnu tektoniky jako způsobu dynamické strukturace hudební tkáně i jako hudebněteoretické disciplíny. Patří k nim mj. inovativní pohled na dvě základní substance každé hudební struktury sine qua non – složku časovou a výškovou. Inspirativní je Janečkova distinkce pojetí a vnímání času na *čas fyzikální a hudební* a za pozornost stojí termín *obecný zvukový proud*, kterým autor vymezuje zvukové dění plynoucí v čase od hudební struktury, hudby. S tím úzce souvisí postulát *hudebních myšlenek*. Aby se zvukový proud stal hudbou, musí být podle Janečka nositelem *hudebních myšlenek*. Autor je obecně třídí podle *časového rozměru, složenosti, závažnosti, hierarchické kategorie* a podle *způsobu vyjádření*. Důležitější je ale jeho specifikované členění na *myšlenky přímé a relační*.²⁷ Důležitým momentem je potom sdružování myšlenek. Podle Janečka nepůsobí hudební myšlenky ve skladbě izolovaně, nýbrž navazují na sebe. Skladatel je sestavuje do určitého sledu a utváří tak mezi nimi vztahy, relace. Vznikají tak hudební myšlenky *relační*, též myšlenky vztahové. Sdružováním myšlenek vznikají tzv. *bloky*, kterým autor věnuje 3. kapitolu. Je to kapitola klíčová, tvořící samotnou podstatu Janečkových úvah a úhelný kámen celé jeho tektoniky. Je to zachycení a definice dosud spíše vnímaných a v českém prostředí jen nesystematicky reflektovaných principů dynamického formování hudební struktury, lišící se od statického členění z hlediska hudební formy. Bloky jsou tedy možným prostředkem k tomu, jak vyjádřit rozdíl mezi hudební formou z hlediska její statické obrysovosti a jejím dynamickým vnitřním členěním z hlediska hudebního vývoje a rozvoje ve skladbě. Zároveň v jeho učení o tektonice představují určitou *tvarovost*. Janeček *bloky* konkretizuje pomocí několika vlastností. Určuje tím de facto nejen jejich možnou podobu, ale také analytické nástroje, kterými je *blok* rozpoznatelný a určitelný. Důležité pro rekognici *bloku* jsou tedy jeho *délka, průběh a struktura*, dále *výškové rozpětí bloku, hustota zvuku v bloku, pohyb zvuků v bloku, dynamické kontrasty bloku, barevné vybavení bloku a tónový systém bloku*. O něco citlivějšími, a snad méně nápadnými, se jeví *stylizační rozdíly* mezi bloky a *rozdíly ve faktuře* jednotlivých bloků. Janeček rozeznává také tzv. *švy* mezi bloky. Ty jsou způsobovány *zvukovou mezerou* (pomlka/pauza), *dynamickým zlomem* (náhlá značná změna způsobená dynamikou, ale i tónovými výškami) a *přechodem* (pozdvolná změna, delší doba trvání nežli u zlomu). Svou definici konkretizace bloku ponechává Janeček jako otevřený systém a připouští i další možné podoby bloků. Svědčí o tom i to, že ohraničení bloku neomezuje pouze na vertikální či horizontální pojetí určité plochy. Důležitou vlastností bloku je dle Janečka také jeho celkové zasazení v rámci určitého kontextu skladby, dále jeho plastičnost čili hodnocení jeho souhrnných kvalit a výraznosti v posluchačově vědomí. Zkoumání hudebních bloků a jejich účinků je tedy závislé na vnímání posluchače. Janeček tento proces sleduje a dochází ke dvěma krajním veličinám, v rámci nichž se musí tvorba optimálních, tektonicky vyvážených bloků hudby

²⁷ Přímé hudební myšlenky „působí bezprostředně svým zvukovým vybavením a rozmístěním zvuků v čase“. Karel Janeček. *Tektonika. Nauka o stavbě skladeb*, s. 68.

pohybovat. Jsou jimi již shora uvedené „minimum organicky pojímaného zvukového proudu“ a „maximální časové rozpětí zvukového proudu“.²⁸ Koexistence těchto veličin spolu s působením hudebního času definuje Janečkovi prostor, který shrnul Jaroslav Jiránek²⁹ v těchto bodech: 1. *fakt vnějšího a vnitřního rozhraničení zvukového materiálu platí synchronně vždy*, 2. *toto rozhraničení je historicky proměnlivé, posunovatelné*, 3. *probíhá podle kritérií výšky, síly a barvy zvuku*. Jak jsme již uvedli výše, Janeček pohlíží na hudební tkáň z hlediska tektoniky dvojím způsobem: prizmatem *tvárovosti (bloky) a funkčnosti*. *Tektonickým funkcím* je věnovaná čtvrtá kapitola jeho spisu. Hudebním jevům přisuzuje funkci dvojího typu: *funkci věcnou* (materiálová, zvuková podstata hudebního jevu) a *funkci tektonickou*. V rámci funkce tektonické dále rozlišuje *hlavní funkce* (1. expozice, 2. evoluce, 3. repríza) a *vedlejší funkce* (1. introdukce – vykazuje expoziční znaky, 2. mezivěta – intermezzo, 3. coda). Určitým skupinám typů hudby přisuzuje jednotlivé funkce.³⁰ Dlužno říci, že i zde některé z jeho charakteristik hudební vývoj překonal. Janeček ve svém spise rozlišuje také *funkce bloku*: a) blok vyjadřuje určitou myšlenku, b) vytváří předěl v hudebním toku a tím i jeho významu.

Jiný pohled na fenomén tektoniky zvolil **Jozef Kresánek** (1913–1986). Jeho spis *Tektonika*³¹ vyšel posmrtně, v roce 1994. Syntetizuje v sobě přístup historický a analytický (ve smyslu hledání obecných tektonických principů, a to i mimo oblast hudebních struktur), reflektuje rovněž také některé podněty etnologické a psychologické. Kresánek již nepřistupuje k hudební tkáni z hlediska jejích funkcí. Jeho pojetí tektoniky je velmi široké. Na řadě míst pojednává hudební strukturu se všemi kontextuálními konsekvencemi a přesahuje tak hluboce disciplinární rámec.³² Vzhledem k šíři, s jakou přistupuje k hudební struktuře, je terminologie, kterou užívá, velmi proměnlivá. V závislosti na historickém kontextu a na celkovém paradigmatu pracuje s označením *tektonika*, *architektonika*, *struktura*, *textura* a spojuje je se stejně proměnlivým označením celků, jako jsou *fráze – motiv – téma – blok – komplex – tvar – skupinka – grupa*. Kresánkuv pohled na strukturaci hudební tkáně je zejména pohledem tvarovým.³³

²⁸ Karel Janeček. *Tektonika. Nauka o stavbě skladeb*, s. 11.

²⁹ Jaroslav Jiránek. „Stěžejní teoretický čin Karla Janečka“. In: *Hudební rozhledy* 26, r. 1973. Praha: SPN 1973, s. 278.

³⁰ Pro *expoziční* typy hudby jsou dle Janečka charakteristické: tonální jednota, homofonnost, periodicitu a jasné ohraničení. Naproti tomu charakterově *evoluční* typy hudby se podle jeho teorie projevují kontrapunktem, sekvencemi, modulacemi a neperiodicitou.

³¹ Jozef Kresánek. *Tektonika*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 1994.

³² Do určité míry zde můžeme nalézt paralelu s Asafjevovou koncepcí. Viz Boris Vladimirovič Asafjev. *Hudební forma jako proces, 1. díl 1930*. Přeložil Bedřich Jičínský. Praha: SHV, 1965, s. 23.

³³ Svůj pohled na tektoniku Kresánek exponuje v úvodu svého spisu: „[...] tektonika zkoumá hierarchický pořádek v časovém uspořádání. Zdaleka však nejde pouze o časové míry, tektonika především řeší samotnou horizontální tvarovost...“ Jozef Kresánek. *Tektonika*, s. 9.

O tektonické výstavbě v rámci jednotlivých složek/vrstev struktury se de facto nezmiňuje. Pro tvar³⁴ a tvarovost (především na makrostrukturální úrovni) užívá pojmy *tematická forma* (uzavřená, expoziční) a *dynamická forma* (evoluční, procesuální). Připouští tedy i jinou nežli uzavřenou formu, což mj. dokládá i pozdější pozměněnou definicí tektoniky: „Tektonika se především zabývá uspořádáním hudebního organismu v čase...“.³⁵ To je oproti Janečkoví změna podstatná, reflektující i změny paradigmatu, které v hudbě nastaly cca po roce 1920.³⁶ Dynamické pojetí Kresánek neuplatňuje pouze na uspořádání hudební struktury, ale na její celkovou podobu v širším pojetí, např. i v rámci pohledu na stylový vývoj evropské hudby. Zde je opět patrná inspirace pojetím Asafjevovy teorie intonace. Kresánek vidí také korelace mezi tektonikou a tonalitou. Zatímco menším celkům (tvarům) připisuje organizovanost spíše na základě vazeb prvků na tonální centra, větším celkům (tvarům) připisuje organizaci tektonickou.

Při zkoumání tektoniky zohledňuje Kresánek také hledisko estetické a psychologické. Do jisté míry se o to pokoušel již Janeček, avšak ne v takové míře a tak uceleně jako Kresánek. Právě estetické a psychologické náhledy pomáhají objasnit některé tektonické principy. Např. Kresánek uváděný psychologický proces *kategoriálního přepodstatnění*³⁷ (změna vjemu tvaru, celku na základě vnímání na vyšší hierarchické úrovni, při kterém se z původního celku stává součástí celku vyššího) je přínosným poznatkem, který nejen rozšiřuje pohled na tektoniku, ale stává se také možným analytickým nástrojem některých jevů. Estetické hledisko uplatňuje např. v pohledu na vývoj a rozvoj skladby. Uvádí, že progresse (vývoj) ve skladbě je dána dialektickou jednotou polarity a estetickou kategorií jednoty v rozmanitosti.³⁸ Kromě užívání estetických pojmů a posuzování určitých jevů prizmatem estetiky zavádí také pojem *estetická proporčnost*.³⁹ V ní sehrává důležitou úlohu dynamická forma a evoluční koncepce skladby. Podle Kresánka je třeba estetickou proporčnost aplikovat na zkoumání větších celků. Ty se podle něj již z hlediska psychické postihnutelnosti vymykají periodicitě a je tedy třeba je posuzovat pohledem jiné organizovanosti než proporčností metrorhythmickou,⁴⁰ která je svázána s periodicitou.

³⁴ Kresánek hovoří častěji o tvarech než o celcích. Tvar je pro Kresánka komplex složený z tónů a elementů (vlastností daného tvaru), je ohraničený a je znovupoznatelný (str. 16). K tomu, aby se určitý komplex tónů stal tvarem, je třeba procesu tzv. kategoriálního přepodstatnění (str. 16), tedy procesu, při kterém člověk začne např. skupinu tónů vnímat jako celek (akord, téma apod.). Tento jev nefunguje pouze jako změna kvality v rámci vnímané hudební struktury, ale také při přerodu vnímání určitého projevu struktury z čistě zvukového na vnímání struktury jako struktury hudební.

³⁵ *Tamtéž*, s. 60.

³⁶ V některých případech můžeme sledovat tuto linii i podstatně dříve. Jako obecně uznávaný a uspokojivý příklad lze jmenovat např. Wagnerovu předehru k opeře *Tristan a Isolda*.

³⁷ Jozef Kresánek. *Tektonika*, s. 12.

³⁸ Zde můžeme spatřovat vlivy Mukařovského a německých dynamicky orientovaných muzikologů z 30. let 20. století.

³⁹ *Tamtéž*, s. 32.

⁴⁰ Kresánek ji vidí jako proporčnost menších celků.

Terminologicky i analyticky podnětná je Kresánkem postulovaná myšlenka tektonických principů. Do oblasti tektoniky vnáší snahu o reflexi obecnějších, napříč vývojem hudebního myšlení uplatňovaných, principů výstavby. Naznačenou reflexi můžeme také chápat jako určitý pokus o možnou hierarchizaci či dokonce systematizaci tektoniky jako fenoménu. K tektonickým principům řadí Kresánek mj. *evolučnost a procesuálnost* oproti *expozičnosti a uzavřenosti*. Oba principy spojuje s již zmiňovanou tvarovostí a uplatňuje je při srovnání dynamické a tematické formy.⁴¹ Princip *aditivnosti a proporčnosti*⁴² reflektuje otázku proporcionality, která je pro oblast výstavby a způsob formování klíčovou. Kresánek upozorňuje, že proporcionalita nebyla ve vývoji hudebního myšlení zdaleka samozřejmostí. Kresánek ji rozčleňuje na dva typy – *iniciátorskou* (prvotní)⁴³ a (dynamicky) *rozrušující*.⁴⁴ Kresánkem přímo nepojmenovaným, dalšími autory však v různých podobách⁴⁵ rovněž potvrzeným principem je hierarchické přenášení podobnosti v uspořádání dílčích celků z hierarchicky nižší na hierarchicky vyšší úroveň.⁴⁶ Kresánek exponuje i další tektonické principy, např. princip *logogenický a melogenický*.⁴⁷ Všechny se ovšem uplatňují převážně v hudebních strukturách vznikajících před rokem 1900. Koncepte celé monografie postupuje od nejstarších kultur a hudebních projevů chronologicky směrem k dnešní době. Tím však vytváří dojem, že geneze tektonických principů probíhala souběžně s celkovým hudebním a kulturním vývojem. Je jistě pozoruhodné, že se Kresánek celkem přesvědčivě snaží odhalit přibližnou dobu, ve které se určité principy začínají objevovat, a že genezi těchto jevů odvozuje ze širokých, sociálně-kulturních a kulturně-politických souvislostí. Tektonické

⁴¹ Dynamická a tematická forma viz Jozef Kresánek. *Tektonika*, s. 12. Rovněž v našem textu.

⁴² Adiční princip stojí proti proporčnímu principu. Viz k tomuto principu *proporčnost metrorhythmická* a *estetická výše* v textu.

⁴³ *Tamtéž*, str. 30. Aditivnost, která se uplatňuje od počátku hudebního vývoje, kdy se ještě přiřazovaly jednotlivé prvky částečně ad hoc, bez uvažování o možné proporcionalitě. Tato individualita se uplatňovala zvláště v době, kdy si ještě „skladatel“ interpret ani percipient (často vše v jedné osobě) neuvědomoval možnou tvarovou individualitu.

⁴⁴ Aditivnost, která působí proti ustrnutí v podobě dynamického stereotypu, která umožňuje evoluci dané hudební struktury.

⁴⁵ Wittgensteinova teorie rodových podobností, teorie fraktálu apod.

⁴⁶ Autor uvádí: „Přenášení resp. rozšiřování stavebních pořádků z nižších na vyšší je jedním ze základních předpokladů organizovanosti v hudební tektonice.“ (Jozef Kresánek. *Tektonika*, s. 33). Mikrostruktura tak podle Kresánka funguje jako: „[...] zárodek dispozice pro vznik makrostruktury“. (*Tamtéž*). Neplatí to ovšem absolutně. Kresánek uvádí, že určitá mikrostruktura má pouze konkrétní makrostrukturní řešení. Dle Kresánka to závisí na stylu a celku.

⁴⁷ Jejich syntézu pozoruje v gregoriánském chorálu. Melogenický princip vycházel z orientálních impulzů (rozvíjení melismatiky) a stavěl na melickém základě strukturování, tzn. tektonické zákonitosti melosu (v širším slova smyslu melodie, což ovšem není totéž) byly nadřazeny ostatním strukturačním principům. Naproti tomu logogenický princip nastoloval interpretační funkci. Důležitým pro tento princip bylo vyznění liturgického textu, pro které byly melodie „[...] pouze určitým rouchem“. (*Tamtéž*, s. 115) Logogenický princip tedy staví na nadřazenosti strukturačního smyslu slov(a) nad všemi ostatními tektonickými principy. Toto spojení se podle Kresánka vyvíjelo „[...] v osobitě dialektické jednotě, ale s vnitřními napětími polaritý“. *Tamtéž*

principy se však od nepaměti uplatňovaly synteticky a bylo spíše otázkou psychických limitů, nejrůznějších kontextuálních vazeb, posluchačské zkušenosti i mimohudebních vlivů, který princip v té či oné době převažoval a která složka hudební struktury v té či oné struktuře dominovala, resp. byla uplatňována a vnímána.

Jiný, v některých aspektech nadčasový, pohled na tektoniku přináší ve svém díle *Nauka o hudební tektonice 20. století*⁴⁸ Karel Risinger (1920–2008). Aplikuje v něm myšlenku organizace struktury na základě *principu hierarchie*.⁴⁹ Ve svém pohledu nazírá tektoniku opět z hlediska určité tvarovosti, tak jak jsme to mohli sledovat již u výše zmiňovaných autorů. Velký rozdíl je však v tom, že Risinger mluví o *tektonických strukturách a složkách hudby*. Ty se podle Risingera utvářejí na podkladě *základních* tektonických principů, které spatřuje v „zákonitě periodicitě identity (případně identifikovatelné podobnosti) a kontrastu“.⁵⁰ Přípouští ovšem, že (výjimečně) může být struktura utvářena nehierarchicky.⁵¹ Risinger člení jednotlivé struktury na *samostatné* a *nesamostatné* (hudební zárodky a prvky). Členění postupuje od nižších k vyšším prvkům v případě samostatných struktur a od vyšších k nižším v případě nesamostatných struktur. Uvádí: „Systém (členění)⁵² je principiálně v obou směrech otevřený, ovšem psychofyzilogicky určité meze vznikají, a to hlavně u struktur nesamostatných...“⁵³ Určitou slabinou Risingerova spisu jsou názorné hudební příklady, kterými dokládá svá tvrzení. Autor jich využívá hojně, avšak jen malý zlomek z nich je, na rozdíl od tektonických studií či monografií jiných autorů, převzat z „živé hudby“ či z dílny jiných autorů. Převážnou většinu použitých příkladů komponoval Risinger sám pro potřeby své monografie.

Pro tektoniku je velmi podstatným faktorem lidské vnímání, člověk jako recipient, jako subjekt, který vstupuje do hry při mnoha situacích, který rozhoduje o mnoha proměnných.

⁴⁸ Karel Risinger. *Nauka o hudební tektonice 20. století, 1. a 2. díl*. Praha: Nakladatelství AMU, 1998. Jako studie viz již Karel Risinger. „Metodika praktické výuky evropské hudební tektoniky“. In: *Živá hudba*. Praha: SPN, 1986.

⁴⁹ Risinger myšlenku hierarchie poprvé představil dříve. Viz Karel Risinger. *Hierarchie hudebních celků v novodobé evropské hudbě*. Praha: Panton, 1969.

⁵⁰ Karel Risinger. „Metodika praktické výuky evropské hudební tektoniky“. In: *Živá hudba*. Praha: SPN, 1986, s. 6. V prostředí české hudební teorie vyvolala terminologická polaritní dvojice identita x kontrast prosazovaná Karlem Risingerem spor, do kterého s Risingerem vstoupil Jaroslav Volek prosazující termíny podobnost x nepodobnost. Identita vzhledem k procesualitě hudby není podle Volka možná. Této otázce se budeme ještě věnovat v našich úvahách dále, obsírněji, a pokusíme se také navrhnout možné řešení tohoto sporu.

⁵¹ V této souvislosti se nabízí úvaha, zdali hudební struktura může být nehierarchická. Tedy nehierarchická na všech úrovních (makro- i mikro-) struktury a je-li to při splnění těchto podmínek ještě hudební struktura. Z pohledu strukturního může být právě hierarchizovatelnost a hierarchické uspořádání struktury oním jazyčkem na vahách, který rozhoduje o přehodnocení hodnocení pouhého zvukového dění rozloženého v čase (slovy Karla Janečka zvukového proudu) na hudební strukturu. V této souvislosti odkazujeme na studii Karla Risingera *Atonální hudba dnes pohledem centrické a distanční hierarchie* (In: Miloš Hons (ed.). *Hudební teorie dnes a zítra*. Praha: AMU, 2010.

⁵² Pozn. TK

⁵³ Karel Risinger. „Metodika praktické výuky evropské hudební tektoniky“. In: *Živá hudba*, s. 6.

Také Karel Risinger počítá ve svém pohledu na proces strukturace hudebního materiálu s psychologickými jevy a vlivy jako s faktem, se kterým je při recepci struktur nutné legitimně počítat.⁵⁴

Hierarchie hudebních celků není sice spisem věnovaným přímo tektonice, nicméně tektoniky se ve své podstatě bytostně dotýká. Z Risingerových myšlenek zde uvedených je třeba především zmínit princip *centrické* (kvalitativní) *hierarchie*, jejíž podstatou je nadřazenost určitého prvku struktury (centra) prvkům ostatním,⁵⁵ a *distanční* (kvantitativní) *hierarchie*, jejíž podstatou je přesná a nezaměnitelná alokace každého prvku struktury, jeho přesná a nezaměnitelná pozice v rámci struktury. Principem hierarchie Risinger pohlíží i na problematiku vztahu formy a tektonického uspořádání. Za nadřazenou považuje tektonickou strukturu. Hudební formu chápe, podobně jako např. Asafjev, jako dobovou krystalizaci některého z těchto tektonických principů.

Řadou cenných a podnětných myšlenek přispěl k vývoji a rozvoji tektoniky také **Jaroslav Volek** (1923–1989). Otázkám tektoniky se věnuje v řadě svých spisů. Z přímých principů, které Volek do oblasti tektoniky přinesl, jmenujme především dva. Jsou to princip *tektonické ambivalence*⁵⁶ a princip *zodpovědné vazby*.⁵⁷

Ambivalencí Volek rozumí syntaktickou⁵⁸ vícestupňovost – syntaxe a význam této syntaxe může mít v rámci jedné struktury více možných výkladů, řešení, určení, lze na ni nahlížet z různých úhlů pohledu a strukturní důležitosti (imanentně strukturní významovosti).⁵⁹ Volek

⁵⁴ „V psychologii člověka můžeme pozorovat základní snahu řadit smyslové dojmy do přehledných celků. Přitom vnímaná objektivní skutečnost tuto snahu podle svého vlastního uspořádání buď ulehčuje, nebo naopak ztěžuje. [...] Objektivní realita může být uzpůsobena v podstatě trojím způsobem: 1. Její uspořádání je hierarchické, 2. Její uspořádání je sice nehierarchické, ale nebrání subjektivnímu vnesení hierarchie, 3. Její uspořádání je protihierarchické. Přímou se brání subjektivnímu zavedení hierarchie. Jednotlivé celky v uměleckém díle mohou být uspořádány tak, že zmíněné lidské psychologické snaze vyhovují nebo s ní stojí v rozporu. Základní principy struktury těchto celků jsou princip identity a princip kontrastu.“ Karel Risinger. *Hierarchie hudebních celků v novodobé evropské hudbě*, str. 8.

⁵⁵ Vztahovost a vazebnost k nadřazenému prvku (centru) vytváří následně tuto hierarchii.

⁵⁶ Jaroslav Volek. *Struktura a osobnosti hudby*. Praha: Panton, 1988. K principu tektonické ambivalence Volek uvádí: „Tektonická ambivalence je primárně syntaktický prvek, záležitost hudební syntaxe (syntaktické složky hudebního znaku, resp. superznaku).“

⁵⁷ *Tamtéž*, s. 196.

⁵⁸ „Tektonická ambivalence je primárně syntaktický prvek, záležitost hudební syntaxe (syntaktické složky hudebního znaku, resp. superznaku).“ *Tamtéž*, s. 196.

⁵⁹ Tektonických ambivalencí si Volek všimá na půdorysu sonátové formy (včetně), kterou vidí jako jednu z nevybroušenějších forem evropské hudební kultury. Volek uvažuje o ambivalencích v její nejširší možné (pětídílné) podobě (introdukce, expozice, provedení, repríza, coda). Na konkrétních případech (některé Dvořákovy a Brahmsovy symfonie) poukazuje na možné odlišné způsoby chápání jejího vnitřního členění a na s nimi spojené ambivalentní projevy. Navzdory možnému různému chápání jednotlivých částí formy dospěl Volek k závěru, že: „Tektonické ambivalence sice sonátovou formu komplikují a jaksi ‚napínají‘ k vnitřní i vnější extenzi, naprosto ji však nelikvidují, ba ani nedeformují a nedestruují. Nejsou tedy primárně destruktivním, nýbrž stále ještě konstruktivním, obohacujícím činitelem formy. [...] při mistrovském ‚pojednání‘ formy mohou ambivalence dokonce ještě zvýšit účinnost této etapy recepčního procesu, kdy se ambivalentního kolísání zbavíme, kdy spočineme definitivně v hudbě např. reprízy či expozice atp. Jinak

pracuje s tektonickou ambivalencí z hlediska *tektonické funkce*. V tomto ohledu je zde možné jisté srovnání s postuláty a přístupem Karla Janečka, který také hovoří o tektonických funkcích (viz výše). Volek vidí tektonickou ambivalenci jako záležitost makrostrukturální.⁶⁰

Druhým principem je princip *zodpovědné vazby*. Volek jej definoval: „Obecně platí, že nejužší vztah k tektonice skladby má vždy složka, která je nositelem toho obecného, schematického v konkrétní skladbě; z obecnosti této složky pak roste obecnost tektonická. Takové složce říkáme potom složka zodpovědná a vazbě, jež ji vytváří, zodpovědná vazba.“⁶¹ Myšlenku zodpovědné vazby vnímáme jako nosnou. Volek ji však dále rozvíjí a modifikuje. Tektonický proces, se zodpovědnou vazbou spojený, vztahuje se takřka bezvýhradně na makrostrukturu. Jako nejdůležitější faktor tektonického procesu, potažmo hudební formy, vidí harmonickou složku.⁶²

Vzhledem k vývoji hudební řeči a k naznačené podobě strukturační soudobé hudby tak, jak jsme ji uvedli výše, považujeme za potřebné Volkovu myšlenku modifikovat. Řada hudebních projevů ve 20. a 21. století strukturuje hudební tkáň spíše v kontinuálně navazujících vrstvách než v ohraničených vertikálně průřezových plochách. Jinak řečeno vývoj a struktura se na různých hierarchických úrovních děje v jednotlivých vrstvách hudební struktury (např. ve vrstvě tónových výšek, barvy, ve vrstvě metrorytmičké apod.). Z tohoto důvodu považujeme za potřebné stanovit jiný způsob analýzy reflektující tyto nové tektonické principy. Jako možný způsob uchopení se nám jeví nahlížení na strukturu z hlediska primárního komunikačního nosiče.⁶³ Jako primární komunikační nosič označujeme

řečeno, základní ‚půdorys‘, dejme tomu pětidílný, je tímto relativizováním narušován, ale současně také i větší mírou napětí na přechodech více aktualizován, ozvláštňen, tím vyjmut z globálu mechanické automatickosti vžitého a již vlastně neprožívaného ‚schématu‘ čili – ve výsledném efektu – nakonec posílen a hlouběji reflektován.“ *Tamtéž*, str. 197.

⁶⁰ „Tektonické ambivalence nelze postihnout a ani pochopit na nižší než na makrostrukturální úrovni, ať již dosah pojmu ‚tektonika‘ v obecnosti stanovíme jakkoli. Nejedná se nikdy o ambivalence (např. harmonické nebo rytmické) v mikro- či mesostrukturu díla, i když v těchto složkách struktury mohou mít svůj prvopočátek (analogicky jako všechny makrostrukturální jevy musí být realizovány a neneseny mikro- a mesostrukturalními fakty). Pokud se vyskytnou syntaktické, a v souvislosti s nimi i sémantické víceznačnosti na nižší než makrostrukturální úrovni, nemusí ovlivňovat, a zpravidla také neovlivňují, jednoznačnost tektonického určení čili tyto ambivalence se nepřenáší do makrostruktury skladby a nijak nekomplikují její chápání a dekodování v procesu hudební recepce a apercepce.“ *Tamtéž*, s. 196. K tomu uvedme též Volkovu expozici a explanaci užitého termínu tektonika v úvodu studie: „Budeme tedy slova ‚tektonika‘ [...] používat [...] pro určitý typ vazeb na převážně (a především) makrostrukturální úrovni.“ (*Tamtéž*, s. 168)

⁶¹ Jaroslav Volek. *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie*. Praha: SČS Panton, 1961, s. 304. Celkově o zodpovědné vazbě *Tamtéž*, s. 302–323.

⁶² „[...] že pro skládání hudební formy do vyšších tektonických celků (periody, písňové formy, expozice, provedení sonátové formy, témata variací, variace...) je nejdůležitějším faktorem harmonická složka hudební formy.“ Zodpovědnou vazbu navíc spojuje vždy pouze s jednou složkou struktury: „[...] že vždy jedna složka hudební formy je zodpovědná, a že tedy vždy jen jedna složka akcentuje na sebe obecnost skladby, o tom nás poučují dějiny hudební teorie.“ *Tamtéž*, s. 306.

⁶³ Libuše Tichá. „Teorie interpretace a její uplatnění ve výuce klavírní hry“. In: *Hudební výchova: časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní*. Praha: Pedagogická fakulta UK, 2013, 21(1), s. 5–7. ISSN 1210-3683.

tu složku (či komplex složek) hudební struktury, která se v libovolném⁶⁴ průřezu dané hudební struktury podílí na její samotné existenci a působení struktury navenek. Zároveň svou kvalitativně, kvantitativně a lokačně nezaměnitelnou podobou určuje jedinečnost této struktury. V každém konkrétním průřezu podmiňuje primární komunikační nosič hudební dění, a je tak tedy zároveň nositelem hudebního významu struktury na jejím příslušném strukturním stupni a pozici. Z hlediska důležitosti jednotlivých elementů⁶⁵ pro stavbu, artikulaci a samotnou existenci struktury je primární komunikační nosič v daném průřezu na hierarchicky nejvyšší úrovni. Tento termín zavádíme čistě z pracovních důvodů, pro názornou distinkci od principu *zodpovědné vazby*. Hudba je sama o sobě určitou formou komunikace. Na hudbu nějak reagujeme, vyhodnocujeme ji, zaujíkáme k ní estetická stanoviska, vymezujeme se vůči ní atd., jednoduše *komunikujeme*. *Nosičem* je potom ta složka nebo ty složky hudební tkáně, které komunikaci nejvíce a nejpřesvědčivěji zprostředkovávají. Z hlediska podílu na artikulaci struktury jsou tyto nosiče hierarchizované, proto označení *primární*.

Dalším přínosem Jaroslava Volka pro oblast teoretické reflexe hudební struktury (ať již z úhlu pohledu konstitučního, tvarového, formového, dynamického, významového, paradigmatického apod.), a tím i tektoniky, je jeho heslo „struktura“ ve *Slovníku české hudební kultury*.⁶⁶ Volek v něm přináší definici struktury jako takové, včetně systematiky její podoby, utváření a hierarchie z hlediska jejich taxonomických stratifikací.

V následujících reflexích konceptů, teorií a systémů různých autorů se budeme dotýkat spíše otázek struktury z hlediska její tvarovosti či formy. Tektonická strukturace a forma existují ve vzájemné symbióze, navzájem se ovlivňují. Uspořádání dílčích segmentů struktury, které navíc vytvářejí vzájemné interakce, je jedinečné a klíčové nejen pro celkový tvar – dispozici struktury –, ale rovněž pro její celkový průběh a dynamickou výstavbu. Budeme-li tedy v následujících řádcích hovořit spíše o tvaru a formě struktury, pojednáváme tím zároveň i o její tektonice. Zároveň vybrané koncepce dobře zachycují vývoj v myšlení a samotném utváření struktur v průběhu 20. století.

V teoretické reflexi⁶⁷ vycházející především z vlastní tvorby přichází s velmi inovativní, na dobu svého vzniku, myšlenkou na pomezí hudební teorie a estetiky skladatel **Zbyněk Vostřák** (1920–1985). Jeho pojetí tvaru je oproti jeho současníkům koncipováno značně širou a ve velmi zobecňující rovině. Vostřák chápe hudební tvar jako jakýkoli zvukový impuls z zvukové dění, narušující ticho. Z hlediska tektonického je inspirativní jeho stratifikace tvarů,

⁶⁴ Tedy vertikálním, horizontálním či vertikálně-horizontálním.

⁶⁵ Definice viz Jaroslav Volek. „Struktura“. In: *Slovník české hudební kultury*. Editoval Petr Macek. Praha: Editio Supraphon, 1997.

⁶⁶ *Slovník české hudební kultury*. Editoval Petr Macek. Praha: Editio Supraphon, 1997, s. 873–876.

⁶⁷ mj. „Kapitoly z hudební poetiky“. In: Vladimír Lébl (ed.). *Sborník Konfrontace*, č. 1. Praha: Supraphon, 1969 či Zbyněk Vostřák. *Dokumenty 1961–1971 (vlastní texty, studie a analýzy druhých, hlasy kritiky)*. Sborník, rukopisy v pozůstalosti Z. Vostřáka.

tvarových principů, které odpovídají způsobu rozrušování plochy ticha. Vostřák rozlišuje tvar statický (klid), kinetický (pohyb) a rytmický (členitost). Důležitou vlastností individualizované formy je pro Vostřáka užití kombinace všech tří principů.⁶⁸ Jejich kombinací je potom dána konkrétní, individualizovaná forma každé takto vzniklé struktury.

Tradiční terminologii a pohled na tvarovost a syntaxi v hudební struktuře opouští také jeden z nejnápadnějších českých hudebních vědců **Vladimír Lébl** (1928–1987). Razí nový koncept, jehož základem je *zvukový objekt*⁶⁹ a *grupa*.⁷⁰ Oba tyto typy tvarů dále rozeznává v základní a syntetické podobě. *Jednoduché a složené objekty* a *grupy* tak podle Lébla tvoří individualizovanou podobu každé hudební struktury. Ve své studii⁷¹ pracuje s novou klasifikací označující kvalitu hudební struktury. Klasifikace struktur s hudbou původně nesouvisí (struktura), odkazuje do jiných percepčních oblastí.⁷² Postupně však tyto termíny našly své místo v hudebněvědné a hudebněteoretické terminologii.

Ze současných hudebních teoretiků a hudebních vědců působících v pražském okruhu reflektuje hudební strukturu z hlediska její dynamiky i tvarovosti výrazným způsobem **Vladimír Tichý** (*1946). Jeho kinetické pojetí metroritmické složky⁷³ přináší řadu nových podnětů, pohledů na relaci struktury a času. Vladimír Tichý analyzuje a terminologicky ukotvuje (inovuje) řadu jevů souvisejících nejen s metroritmickou složkou struktury, ale rovněž s celkovou dynamikou struktury. V souladu s novodobými kompozičními směry a jejich zahraničními hudebněteoretickými reflexemi, zejména euroamerického hudebního okruhu, reflektuje terminologii (např. *hudební gesto*) i psychologický přesah nazírání na strukturu (mez *pohybové stagnace/diferenciace*⁷⁴ apod.). Kinetiku staví do přímé relace s tektonikou, resp. vymezuje jí tektonickou úlohu.⁷⁵ Tichý vnímá hudební tkáň jako časově strukturovaný celek. Čas samotný potom vnímá jako entitu či skutečnost (faktor), která vymezuje rozměr struktury, její členění a uspořádání, interakci jednotlivých složek (vrstev) struktury a v neposlední řadě jako to, co ovlivňuje hudební výraz. Jako pokračovatel Karla Janečka a Karla Risingera nazírá strukturu z úhlu složek, které se na tvorbě struktury

⁶⁸ Tento systém uplatňuje např. ve svých skladbách *Trigonum* a *Synchronia* (obě z roku 1967).

⁶⁹ Lébl vychází z terminologie užívané v konkrétní hudbě (elektroakustická hudba). Zde se pracuje s termínem *l'objet sonore* (zvukový objekt). Můžeme nalézt společné rysy s „objektem“, kterýžto termín začali ve výtvarné paralele jako první prosazovat surrealisté.

⁷⁰ Termín převzatý z matematiky. V českém prostředí s ním výrazně operuje brněnská muzikologická a kompoziční škola (Kohoutek, Kapr, Piňos). Původně se termín v souvislosti s hudební strukturou objevuje v Německu.

⁷¹ Vladimír Lébl. „Příspěvek k morfologii zvukové struktury“. In: *Hudební věda 1971*, č. 1. Praha, 1971. Rovněž In: Vladimír Lébl (ed.). *Nové cesty hudby*, sv. 1–2. Praha: Supraphon, 1964 a 1970.

⁷² Hladká – zrnitá – svazková – aglomerační.

⁷³ Vladimír Tichý. *Úvod do studia kinetiky*. 2. vydání. Praha: NAMU, 2002. ISBN 80-7331-897-0

⁷⁴ *Tamtéž*, s. 18.

⁷⁵ Viz např. Vladimír Tichý. „Tektonická úloha kinetiky v Českých tancích B. Smetany“. In: *Hudební věda 1*. Praha, 1996, s. 40–50.

podílejí,⁷⁶ prizmatem hierarchie. Aplikuje ji tak nejen na složku metrorhythmickou (časovou), ale i na další složky (např. harmonickou – hierarchické a symetrické souzvuky,⁷⁷ harmonické pole,⁷⁸ na složku tónového materiálu a jeho způsobu organizace⁷⁹ ad.). Ve svých reflexích hudebních struktur se nebojí interdisciplinárních přesahů. Pro hudební teorii obecně pak v souvislosti s analýzami hudebních struktur přináší řadu konceptů z jiných věd (matematika, lingvistika, psychologie ad.). Vstřebává a v rámci hudebněteoretické problematiky aplikuje některé myšlenky Wittgensteinovy (rodové podobnosti), aplikuje teorii chaosu, teorii her, množin, lingvistickou strukturaci a syntaxi ad. To vše přináší nové a podnětné pohledy na strukturu jako takovou, na její podobu, tvar, uspořádání a, z našeho úhlu klíčový, průběh. Strukturu chápe jako systém, tedy jako celek tvořený interakcemi mezi jednotlivými částmi dané struktury, vytvářející síť vnitřních vztahů, posouvající daný celek na syntakticky, funkčně i významově vyšší hierarchickou úroveň, do vyšší třídy, vyšší kategorie.

Do oblasti hudebního formování a strukturace hudební tkáně zasáhla v českém prostředí výrazně také brněnská skladatelská škola, která v některých ohledech navazuje mj. na odkaz Leoše Janáčka.⁸⁰ Pro brněnské prostředí je charakteristický profil teoretizujícího skladatele, nezřídka reflektujícího svoji vlastní tvorbu z hlediska kompozičního principu. Není tedy divu, že právě v brněnském prostředí se rodí koncept individualizovaný přístupem několika skladatelů, který je pro oblast tektoniky nosný. Jde o koncept narušující dosavadní tradiční způsob formování, přinášející nový pohled na vztahovost dílčích částí struktury a tím i na jejich interakci, hierarchizaci a význam. To vše samozřejmě velmi ovlivňuje strukturu z hlediska jejího dynamického průběhu.

Původem z pražského prostředí, na brněnské JAMU však etablovaný a uznávaný **Jan Kapr (1914–1988)** přišel v rámci teoretické reflexe svého díla s konceptem kompozičních *konstant*.⁸¹

Ve svém díle nachází, a od uvědomění si tohoto faktu zcela záměrně využívá, vlastní, opakující se kompoziční prvky a postupy. Tyto prvky tvoří osobité paradigma jeho kompoziční řeči, která je značně individualizovaná. Kaprovi jde o uplatnění individuálních uměleckých znaků v rámci konceptu skladby, tedy znaků určujících osobní výběr výrazových prostředků

⁷⁶ Viz Vladimír Tichý. „Parametry hudební struktury jako předmět zkoumání hudební teorie“. In: *K aktuálním otázkám hudební teorie. Hudebně teoretické texty k diskusi o stavu a perspektivách oboru a jeho výuky*. Praha: AMU, 2000, s. 54–60.

⁷⁷ Nehierarchické a polohierarchické melodické a harmonické útvary v klasicko-romantické harmonii jako faktor narušující tonální hierarchii (*Tamtéž*, s. 76–89).

⁷⁸ Vladimír Tichý. „Harmonické pole“. In: *Živá hudba XII*, 2003. Praha: AMU, 2003, s. 51–58.

⁷⁹ Vladimír Tichý. „Modalita“. In: *Živá hudba*. Praha: SPN, 1983, s. 117–191.

⁸⁰ Janáčkův přínos pro oblast tektoniky můžeme spatřovat mj. v jeho principu sčasování a sčasovek. Jde zde zejména o strukturaci a hierarchizaci metrorhythmického pozadí spojenou u Janáčka s konkrétním sémantickým významem, často s konkrétní emocí.

⁸¹ Jan Kapr. *Konstanty. Nástin metody osobního výběru zvláštních znaků skladby*. Praha: Panton, 1967.

i způsob práce (skladatelské techniky). Tyto znaky mají vliv na celkovou tektonickou výstavbu díla (volba individuální strategie jejich užití a rozmístění ve skladbě), na jeho celkový tvar (Kapr hovoří o zvláštních typech zčásti individualizovaných forem – *rotační forma*, *forma matečná*, *konstrukční* apod.) a zejména soudržnost. Kaprovy konstanty můžeme tedy vnímat jako tektonické scelovací prostředky *sui generis*.

Ctirad Kohoutek (1929–2011), teoretizující hudební skladatel etablovaný zejména na brněnské JAMU, později také v Praze, reflektoval tektoniku, byť o ní nehovoří přímo, ve svých teoretických pracích kontinuálně od 60. let minulého století. Svůj komplexní pohled na hudební styly⁸² rozšiřuje později o oblast kompoziční, s reflexí vlastní skladebné metody, tzv. *projektové kompozice*.⁸³ Již ve spisu věnujícímu se hudebním stylům Kohoutek inovuje pohled na strukturu distinkcí terminologie hudebních stylů na styly „technické“ a „konkrétní“. Pro jednotlivé části struktur vykazujících znaky konkrétní hudby vymezuje zcela novou terminologii (element, fragment, grupa, buňka). Reflektuje tak tedy inovaci v tvarovosti dílčích elementů tvořících strukturu, a tím tedy i jejich schopnost vytvářet vnitřní vztahy a artikulovat hudební látku do podoby nové struktury. Z hlediska tektonického uvažování je velmi cenná Kohoutkova kompoziční metoda, při které skladatel vnímá „hudební dílo jako projekt“.⁸⁴ Kohoutek vidí celkovou podobu skladby jako určitý *skelet*,⁸⁵ který je tvořen dílčími, navzájem interaktivními částmi. Kohoutek neurčuje jednotlivým úsekům projektu konkrétní podobu. Neurčuje jejich styl, kompoziční způsob práce, tónový či harmonický materiál ani užití jiných prostředků. Zajímá ho projekt díla, určitý „stavební plán“, různorodost ploch, které jsou ve vzájemné interakci. Důraz klade Kohoutek na výsledný celek, který neztrácí ze zřetele ani při plánování detailu. Kohoutkova metoda projektové kompozice je metoda celostní. V rámci práce s ní dochází zároveň k analýze zamýšleného celku i k syntéze jeho dílčích projektovaných částí. Ve své podstatě je to tektonický plán díla, struktury. Kohoutek tak v souladu s progresivně orientovaným proudem hudební kompozice, po upuštění od tradičních formových schémat, nachází konzistentní a relevantní způsob tvorby konkrétní individuální formy pro každou konkrétní kompozici. Tento způsob je, díky své celistvosti a promyšlené koncepci (jak v oblasti celku, tak detailu), legitimní stejně jako kompozice v ustálených a „prověřených“ formách.

Terminologický a zčásti koncepční posun v pohledu na strukturu přináší **Miloslav Ištvan** (1928–1990) metodou *montáže izolovaných prvků*.⁸⁶ Do určité míry Kohoutkovu konceptu

⁸² Ctirad Kohoutek. *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*. Praha: SHV, 1962. Vzhledem k době vydání jde o velmi přínosnou monografii, reflektující hudbu západního okruhu a nejen tu.

⁸³ Ctirad Kohoutek. *Projektová hudební kompozice*. Spisy JAMU, sv. 7.. Praha: SPN, 1969.

⁸⁴ Pod tímto názvem Kohoutek uveřejnil svoji myšlenku a metodu vůbec poprvé. Bylo to v článku se stejným názvem v brněnském *Opus musicum*. Ctirad Kohoutek. „Hudební dílo jako projekt“. In: *Opus musicum* 1, č. 7. Praha: SPN, 1969, s. 211–231.

⁸⁵ Tímto termínem Kohoutek mj. nahrazuje tradiční označení forma.

⁸⁶ Miloslav Ištvan. *Metoda montáže izolovaných prvků v hudbě*. Praha: Panton, 1973.

podobající se metoda pracuje s předem připravenými *objekty* (lštvan upouští od označení motiv, téma, dokonce i obecnějšího označení jako část či díl apod.), které metodou montáže řadí dle individualizovaného strukturního plánu do podoby konečné struktury skladby. Vzniklý celkový tvar považuje za formu skladby, přičemž rozlišuje ještě formu na velmi obecné úrovni, kterou je pro něj de facto jakékoli zvukové dění odlišující se od ticha, resp. hudební dění probíhající na podkladu ticha. V tomto ohledu se zde nabízí srovnání s pohledem na hudební tvar, jaký užíval Zbyněk Vostřák, viz výše. Z hlediska individualizované formy je pro něj tedy důležité, určující – zasazení tvarů do výškového prostoru, metrorhythmického kontextu. Resp. metrorhythmická podoba objektů je pro lštvanu jedním z parametrů určujících formu a podobu tvaru z hlediska jeho celkové zvukové hutnosti či hustoty faktury. Zároveň tím však má na mysli zvukovou tkáň, zvukový (a stavební) materiál obecně.⁸⁷

Ivo Medek (*1956) se ve své práci⁸⁸ *Úvod do procesuality jako komplexní kompoziční metody* zamýšlí nad možnou podobou strukturace hudební látky po bouřlivém rozvoji hudebních směrů v rámci moderny 50. a 60. let a následné postmoderny přibližně v 70. letech a následujícím období v rámci srovnání s ostatními druhy umění, které přicházejí s návraty (figurativního malířství, archetypů apod.). Konstatuje, že v hudbě jediný obecný společný princip, uplatňující se ve všech typech struktur, je *proces* a užití obecného principu *procesuality*. Poukazuje na to, že percepční cestou je v současné době prakticky nemožné rozlišit struktury, které vznikly přísnou a komplexní organizací tónového materiálu na jedné straně, a struktury vzniklé *náhodnými procesy*.⁸⁹ Podle něj to dokazuje, že se oba principy vyčerpaly. Svou teorii odvíjí od základního přírodního principu – procesu: „Vše se vyvíjí od jednoduchého směrem k dokonalejšímu a po dosažení jistého kulminačního bodu zase zpět ke stále jednoduššímu, obvykle s následným přechodem do jiné kvality, podstaty a formy existence.“⁹⁰ Procesy lze podle Medka sledovat v libovolné složce struktury na libovolném hierarchickém stupni struktury. Každý z těchto procesů lze zkoumat izolovaně. Proces tvorby je naopak syntézou těchto procesů v jednotlivých substrukturních vrstvách. Medek vidí tento princip jako obecný a využitelný ve všech typech struktur pracujících s rozměrem času. Proces vymezuje v jeho elementární podobě jako *realizaci stálé změny* necyklického charakteru, probíhající v reálném a sledovatelném čase z pohledu příjemce, na určitém elementu struktury, čímž je způsobena také kontinuální proměna informace.⁹¹ Každý proces je následně vymezen *strukturou, vlastnostmi a náležitostí k určité skupině*. Dále potom *kvantitativní* stránkou (délka, počet procesů), *kvalitativní* stránkou (typický

⁸⁷ lštvan hovoří, podobně jako např. Iannis Xenakis, o zvukové mase. Karel Janeček užívá pro tuto podobu materiálu označení zvukový proud.

⁸⁸ Ivo Medek. *Úvod do procesuality jako komplexní kompoziční metody*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění 1998. ISBN 80-85429-37-3.

⁸⁹ *Tamtéž*, str. 7.

⁹⁰ *Tamtéž*, str. 7.

⁹¹ *Tamtéž*, str. 12.

rys vývoje procesu v čase a parametrem vztahu mezi předchozím a následujícím stavem procesu pozměňované hudební struktury) a *hierarchickou* stránkou. Strukturou procesu se rozumí jeho tři fáze (fáze *inicializační*, fáze *vlastního působení* a *desintegrační* fáze). Vlastnostmi procesu rozumí Medek jeho délku, poznatelnost, sledovatelnost, očekávatelnost a rovnoměrnost vývoje procesu. Procesy následně třídí dle několika kritérií (tříd). Proces vymezuje dle jeho *charakteru* (procesy vnější a vnitřní); *uzavřenosti*; *celistvosti*; *laminarity a turbulentnosti*⁹²; *významnosti* (globální a lokální); *konstruktivnosti, destruktivnosti a neutrality*; *příbuznosti a složenosti*. Dále procesy člení dle jednotlivých složek struktury, tedy procesy *melodické, rytmické, tempové, témbrové, dynamické, procesy nárůstu a poklesu masy zvuku, tvarové procesy*. Specifické postavení v rámci třídění procesů zauímají dle Medka procesy ovlivňující formu struktury, dále meta procesy rozdělené dle jejich *uplatnění ve sféře hudby a mimo tento prostor*.

Jak jsme již uvedli v počátku této studie, každá hudební kompozice má svou tektonickou podobu. Tektonický plán je, ať latentně či zcela záměrně, nedílnou součástí každého kompozičního procesu. Ať obecně a široce přijímaného či silně individualizovaného. V reflexích věnovaných tektonice tak nenacházíme žádnou ucelenou definici tohoto strukturačního principu. Každý z autorů logicky reflektuje pouze dílčí část hudebního univerza. Žádná definice není a nemůže být komplexní a systematicky precizovaná. Snažíme se reflektovat organicky se vyvíjející fenomén, komplex velmi různorodých a variabilních principů. Snažíme se reflektovat živý organismus, reflektovat systém zevnitř daného systému bez možnosti udělat pověštný krok mimo.

V závěru této studie se chceme, pochopitelně bez ambice na úplnost, pokusit o vlastní definici tektoniky. Jak jsme již poznamenali – jde o otevřený proces, živý organismus, který nelze popsat ničím jiným než existencí a projevy tohoto samotného organismu.⁹³ Každá byť sebedokonalejší definice tak bude pouze dílčím, více či méně dokonalým a pravdivým odrazem skutečnosti, dílčí výsečí širokého pole fenoménu tektonika.

Vzhledem k výše řečenému vymezíme tektoniku v několika dílčích rovinách, které navzájem tvoří syntetický obraz tohoto fenoménu.

Vymezení obecné

(Hudební) tektonikou rozumíme dynamický⁹⁴ proces výstavby a artikulace (hudební) struktury, podobu, průběh a uspořádání tohoto procesu v čase a zvukovém prostoru. Tektonika vytváří a specifikuje prostředky výstavby, strukturace a působení tohoto procesu,

⁹² Laminární proces – takový, který svým průběhem neovlivňuje procesy okolní, turbulentní proces je takový, který svým průběhem ovlivňuje okolní procesy.

⁹³ Na podobnou problematiku jsme narazili již v kapitole *Komplexní analýza* v úvodu této práce, při řešení otázky definice hudby, což je pochopitelně úkol ještě o mnoho složitější, avšak podobně neřešitelný.

⁹⁴ Ve smyslu pohybu, procesuality, nikoli dynamický ve smyslu hlasitosti či intenzity.

jakož i struktury samotné. Podobu a tvar dílčích ploch tektonika stanoví na základě obecných tektonických principů v nich uplatněných, nikoli na základě jejich hierarchizovatelné významovosti.

Vymezení strukturační

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

Vymezení systematické

Tektoniku jako vlastní dynamický proces strukturace hudební tkáně zkoumá stejnojmenná hudebněvědná, v užším slova smyslu hudebněteoretická disciplína, řadící se k rodině nauk⁹⁵ o skladbě. V rámci pole svého zájmu tektonika tento dynamický proces strukturace vytváří, analyzuje a reflektuje, získané poznatky syntetizuje, zobecňuje na úroveň principů a systematizuje je. Nejužší vztah zaujímá tektonika k nauce o hudebních formách.⁹⁶ Vzhledem k individuální a jedinečné podobě procesu strukturace hudebního proudu v rámci každé hudební struktury je tektonika disciplínou velmi organickou, vyžadující individuální přístup a tvořivou aktualizaci analytických postupů u každé nově zkoumané struktury.

Vymezení funkční

Tektonika je obecným principem vedoucím k vytvoření funkčního systému z obecného, v užší specifikaci např. hudebního, materiálu z obecné (hudební) tkáně. Tento systém je aplikován dynamickou strukturací (hudební) tkáně, prostřednictvím tektonických principů a prostředků. Svým působením vnáší tektonika do artikulované tkáně hierarchii, vycházející z funkce jednotlivých substruktur (např. gradace, degradace, scelující či rozrušující funkce ad). Podoba funkce, resp. její úloha a rozsah, je dána konkrétní podobou dílčích tektonických substruktur v závislosti na principu jejich utváření a interakce ve vymezeném prostředí resp. kontextu. Jako nástroj (obecný princip) je tektonika pochopitelně současně sama také systémem.

⁹⁵ Např. harmonie, kontrapunkt, hudební formy a druhy apod.

⁹⁶ O vztahu hudební formy a tektoniky budeme ještě hovořit později.

Vymezení tvarové – introdukce

Při snaze vymezit tektoniku z pohledu tvarového se ocitáme před nelehkým úkolem. Zvláště chceme-li se o to pokusit v souvislosti s aktualizací náhledu na tektoniku se zřetelem na soudobé struktury. Vzhledem k vysoké míře individualizace, specifickému způsobu utváření z hlediska prostředků i materiálu je velmi obtížné stanovit nějakou jednotnou definici. Řada struktur navíc dospěla ke konceptu otevřeného tvaru mnohdy z tohoto úhlu pohledu znesnadňujícím zapojením prvků náhodnosti. Zejména směry reflektující darmstadtskou školu potom tíhnou k disociaci struktur na velké množství dílčích substruktur, mnohdy z hlediska tvaru obtížně uchopitelných, vzhledem k jejich vrstevnatosti a procesualnímu charakteru. V řadě případů také nebude tvarovost postižitelná pouze v jedné časové relaci, protože celkový obrys určité substruktury může být diskontinuální, a tedy zachytitelný pouze jako syntéza několika dílčích časových sekvencí. K plnému pochopení tvaru bude také třeba vycházet z analýzy auditivní (recepční) i nonauditivní (např. grafické, slovní ad.), tedy z jejich kombinace, komparace a prolnutí. Při rekognici a analýzách tvarů v soudobých hudebních strukturách se budeme opírat také o poznatky a metody z psychologie, zejména psychologie tvarové (gestalt psychologie) a teorie rozpoznávání (zejména metoda transpozice).

Vymezení tvarové

Tektonika artikuluje (hudební) strukturu na základě tektonických principů. Tektonický princip a jeho konkretizace v podobě tektonického prostředku jsou tím, co dodává dílčím substrukturám jejich jedinečnou a specifickou podobu. Zároveň je tím vymezena jejich tektonická funkce. Zásadní pro rekognici tvaru je primární komunikační nosič.⁹⁷ Velmi obecně lze potom říci, že tvar substruktury je vymežován hierarchickým uspořádáním všech složek podílejících se na této substruktuře v čase, přičemž změna tvaru je dána změnou hierarchie těchto složek a rozpoznatelnou změnou mikroparadigmatu na příslušné hierarchické úrovni struktury.

Meta vymezení

Tektonika je fenomén spoludefinující a spoluutvářející strukturální podstatu hudby. Je procesem i podobou výstavby hudebních struktur, latentně či vědomě užívaným tvůrci, interprety i recipiency od počátku existence hudby. Systematicky a vědně je podchycen a reflektován až v průběhu 20. století. Vychází přitom z podnětů jiných vědních oborů, zejména architektury a geologie. Jádrem fenoménu jsou obecné principy výstavby a strukturace specifikované konkrétními prostředky. Toto zobecnění činí z tektoniky určitý metastrukturační princip, který lze do určité míry uplatnit i na jiné než hudební struktury, včetně struktur nedynamických, resp. nezávislých na časovém průběhu (architektura, výtvarné umění ad.). Syntetizuje v sobě obecné, přírodní principy, technicky a metodicky konkretizované

⁹⁷ Primární komunikační nosiči – viz pozn. 63.

samotnou strukturou, jejím paradigmatem, recepční motivací, historickým, etnologickým, psychologickým, filozofickým, estetickým a dalším, jinak specifickým kontextem. Tektonika se ve svém komplexním obrazu dynamického průběhu struktury z hlediska její artikulace a strukturace stává nejen faktickým konstitučním prvkem resp. principem struktury, ale svou vlastní reflexí také specifickým kódem, kterým lze strukturu (přesvědčivě) popsat a převést ji tak jako celek, při zachování procesuality, do jiného kódu, než je kód zvukový či úžeji tónový.

Tomáš Krejča (1984) vystudoval hudební teorii na Hudební a taneční fakultě Akademie múzických umění v Praze, kde do roku 2018 také pedagogicky působil. Hlavní oblastí jeho zájmu je soudobá hudební řeč pohledem její syntaxe a tektonické výstavby. Dlouhodobě se také věnuje otázkám spojeným s oblastí atonálního a seriálního uspořádání hudebních struktur. V současnosti pedagogicky působí na Pražské konzervatoři a na Gymnáziu a hudební škole hl. města Prahy.

Literatura

- Asafjev, Boris Vladimirovič. *Hudební forma jako proces, 1. díl 1930*. Přeložil Bedřich Jičínský. Praha: SHV, 1965, s. 23.
- Helfert, Vladimír. *Česká moderní hudba*. Upravil Z. Rossman. Olomouc: Index, 1936.
- Hons, Miloš. „Hudební forma a architektonika“. In: *K aktuálním otázkám hudební teorie*. Praha: Hudební fakulta Akademie múzických umění v Praze, 2000.
- Hudební teorie dnes a zítra*. Editor Miloš Hons. Praha: AMU, 2010.
- Ištvan, Miloslav. *Metoda montáže izolovaných prvků v hudbě*. Praha: Panton, 1973.
- Janáček, Leoš. *Folkloristické dílo. Studie, recenze, fejetony a zprávy, Sv. 3*. Brno: Editio Janáček, 2009.
- Janáček, Leoš. *Teoretické dílo. Články, studie, přednášky, koncepty, zlomky, skici, svědectví, Sv. 2*. Brno: Editio Janáček, 2007–2008.
- Janeček, Karel. *Tektonika. Nauka o stavbě skladeb*. Praha: Supraphon, 1968. ISBN 02-097-68.
- Jiránek, Jaroslav. „Stěžejní teoretický čin Karla Janečka“. In: *Hudební rozhledy* 26, r. 1973. Praha: SPN, 1973.
- „Kapitoly z hudební poetiky“. In: Lébl, Vladimír (ed.). *Sborník Konfrontace, č. 1*. Praha: Supraphon, 1969.
- Kapr, Jan. *Konstanty. Nástin metody osobního výběru zvláštních znaků skladby*. Praha: Panton, 1967.
- Kohoutek, Ctirad. *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*. Praha: SHV, 1962.
- . *Projektová hudební kompozice*. Spisy JAMU, sv. 7. Praha: SPN, 1969.
- Kresánek, Jozef. *Tektonika*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 1994.
- Lébl, Vladimír (ed.). *Nové cesty hudby, sv. 1–2*. Praha: Supraphon, 1964 a 1970.
- Medek, Ivo. *Úvod do procesuality jako komplexní kompoziční metody*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 1998. ISBN 80-85429-37-3.
- Mukařovský, Jan. „O strukturalismu“. In: Týž. *Studie I*. Editovali M. Červenka, M. Jankovič. Strukturalistická knihovna, sv. 4.. Brno: Host, 2000.
- . *Studie z estetiky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1971.
- Riemann, Hugo. *Grundriss der Kompositionslehre (Musikalische Formenlehre)*. 2. vydání. Leipzig: M. Hesse, 1905.
- Risinger, Karel. „Metodika praktické výuky evropské hudební tektoniky“. In: *Živá hudba*. Praha: SPN, 1986.
- . *Hierarchie hudebních celků v novodobé evropské hudbě*. Praha: Panton, 1969.
- Slovník české hudební kultury*. Editoval Petr Macek. Praha: Editio Supraphon, 1997. ISBN 80-7058-462-9
- Tichá, Libuše. „Teorie interpretace a její uplatnění ve výuce klavírní hry“. In: *Hudební výchova: časopis pro hudební a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní*. Praha: Pedagogická fakulta UK, 2013.
- Tichý, Vladimír. „Harmonické pole“. In: *Živá hudba XII*. Praha: AMU, 2003.
- . „Modalita“. In: *Živá hudba*. Praha: SPN, 1983.
- . „Parametry hudební struktury jako předmět zkoumání hudební teorie“. In: *K aktuálním otázkám hudební teorie. Hudebně teoretické texty k diskusi o stavu a perspektivách oboru a jeho výuky*. Praha: AMU, 2000.
- . *Tektonická úloha kinetiky v Českých tancích B. Smetany*. Hudební věda 1. Praha: UK, 1996.
- . *Úvod do studia kinetiky*. 2. vydání. Praha: NAMU, 2002. ISBN 80-7331-897-0
- Volek, Jaroslav. *Struktura a osobnosti hudby*. Praha: Panton, 1988.
- . *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie*. Praha: SČS Panton, 1961.
- Všeobecná encyklopedie, Díl 1*. Praha: Diderot, 1999.