

Scelovací prostředky: Cesta k hudební struktuře

Tomáš Krejča

Jednoznačné a přesné určení či vymezení vybraného jevu, vztahu apod. ve zkoumané abstraktní či dynamické struktuře, ba dokonce jeho prohlášení za jediné možné nebo obecně platné bez bližšího kontextuálního vymezení, paradigmatického a syntagmatického zařazení je naivní a pošetilé. I při snaze o objektivní a exaktní přístup ke zkoumanému problému patří pluralita, ambivalence a proměnlivost přirozeně k živým (otevřeným) strukturám. Ve světle těchto skutečností je tedy více než pochopitelné, že rovněž naše úvahy o scelovacích prostředcích budou mít svou omezenou platnost danou kontextem, dobovým, stylovým, typovým či funkčním zasazením, budou se vztahovat k širší či užší skupině struktur, někdy dokonce ke strukturám osamoceným, individuálním, jedinečným. I zde pochopitelně narazíme na scelovací prostředky, které budou fungovat ve větším procentu hudebních struktur a mít tedy relativně obecnější, či dokonce zdánlivě obecnou platnost. Můžeme však pochopitelně také říci, že často to, co funguje jako scelovací prostředek v jedné struktuře, nemusí být (či dokonce není) scelovacím prostředkem ve struktuře jiné.

Co to tedy ony *scelovací prostředky* jsou? S tímto termínem přišel v českém prostředí jako první Karel Janeček (1903–1974) na konci 60. let 20. století.¹ K velkému rozmachu teoretické reflexe principu scelování jednotlivých segmentů struktury však došlo již ve 20. a 30. letech

1 Karel Janeček. *Tektonika: Nauka o stavbě skladeb*. Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1968, s. 188–222.

ve strukturalistických kruzích (Ferdinand de Saussure, Louis Hjelmslev, André Martinet, Jean Dubois), v českém prostředí zejména v rámci *Pražského lingvistického kroužku* (Le Circle linguistique de Prague) – především pak v myšlenkách jeho významného člena, estetika a literárního vědce Jana Mukařovského (1891–1975). V souvislosti se scelovacími prostředky hovoříme již od počátku o *strukturuře*. Právě ve strukturuře, nezávisle na tom, je-li statická či dynamická, bez ohledu na to, je-li vyjádřena hmotně, smyslově či jakkoli abstraktně, se uplatňují scelovací prostředky. Jsou její samozřejmou součástí, jsou tím, co ji spoluutváří. Konkrétní struktura zároveň udává kontextuální a paradigmatický rámec těm jevům a činitelům, které následně považujeme za scelovací prostředky v takto vymezeném prostoru. Jde tedy o vzájemný, obousměrný vztah. V našich úvahách budeme, pro zjednodušení a s ohledem na hudební řeč jako hlavní cíl a objekt našeho zkoumání, hovořit o zvukových strukturách – v užším smyslu o hudebních strukturách či hudebních kompozicích. Pro pochopení významu scelovacích prostředků se tedy nejprve zaměříme na to, jak chápeme samotnou strukturu. Ostatně, byl to právě Mukařovský, kdo umělecké dílo specifikoval jako strukturu. Dílo – struktura – je podle něj „[...] celek, jehož části tím, že do něho vstupují, nabývají speciálního charakteru“² a zároveň, aby takto mohlo být umělecké dílo chápáno, „[...] musí být vnímáno – a již tvořeno – na pozadí jistých uměleckých konvencí (formulí) daných uměleckou tradicí, uloženou v povědomí umělce i vnímatele.“³ V Mukařovského pojetí je však třeba chápat celek jako vyšší hodnotu, jako něco víc než jen pouhou sumu částí, ze kterých se skládá. Ostatně tímto pojetím Mukařovský vymezil *strukturu* od vnímání jiných syntetických celků – tvarů, které chápe právě jako pouhý výčet, momentální souhrn, shluk určitých dílčích elementů. Strukturu vnímá jako jedinečnou a tvaru nadřazenou díky vztahům, které jsou dílčími částmi struktury navzájem vytvářeny a jež do struktury vnášejí jedinečnou hierarchii. Nejen díky klíčovým vnitřním vztahům dílčích elementů, ale také díky dynamismu, které tyto interakce vyvolávají:

„Za specifickou vlastnost struktury v umění označujeme vzájemné vztahy mezi jejími složkami, vztahy dynamické samou svou podstatou.

2 Jan Mukařovský, „O strukturalismu“. In: Jan Mukařovský – Miroslav Červenka (ed.) – Milan Jankovič (ed.), *Studie* [2 díly], Brno: Host, 2000, s. 26.

3 *Tamtéž*, s. 27.

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.⁴⁴

Mukařovský tak do analytických věd přináší zcela nové impulzy. Obecný termín *forma* nahrazuje exaktněji, pružněji a přiléhavěji termínem *struktura*. Vzhledem k charakteru struktury, její definované podobě, potom zcela logicky dospívá také k nahrazení toho, co formu (strukturu) naplňuje, tedy *obsahu*, pojmem *funkce*.

Zkoumání funkčnosti (funkcí) a hierarchie uvnitř struktur nás v průběhu 20. a 21. století přiblížilo k jádru podstaty některých z nich. V rámci hudebních děl potom k relativně obecnému principu jejich fungování a existence. Dynamickou dialektiku dílčích částí celku, charakterizující, vytvářející a upevňující funkci celku, nacházíme napříč všemi uměleckými díly, abstraktními i zcela exaktními vědami a jejich produkty, stejně jako napříč různými filozofickými přístupy atd. – jednoduše v jakémkoli kreativním procesu, na jehož konci vzniká určitá struktura tak, jak jsme ji vymezili výše. Ona zmíněná dialektika probíhá díky antagonistické povaze některých dílčích částí celku, které do ní vstupují. Na bezmezném množství příkladů se můžeme přesvědčit o tom, že tato protikladnost (ať už ji nazveme jakkoli – napětí a klid, plus a minus atd.) je pro celkové vyvážení jakéhokoli díla velmi důležitá a nepostradatelná. Zdá se, že dialektická jednota v rozmanitosti je to, co činí strukturu strukturou, dílo dílem. U otevřených struktur je navíc dialektika a interakce kontrastně působících částí celku oním zcela nezbytným a nenahraditelným činitelem, který zabezpečuje nejen fungování struktury samé, ale zajišťuje (někdy zčásti i předurčuje) její rozvoj a dynamiku. Na tento jev můžeme v rovině hudebních struktur nahlédnout i z obecnějšího hlediska. Rovnováha, kterou konkrétní hudební struktura přináší interakce odlišně působících částí celku v podobě klidu a napětí, je tím nejzákladnějším kompozičním/tektonickým principem. Oscilace na ose klid–napětí je pro hudební kompozici podmínkou *sine qua non*. Je to obecný princip, princip umožňující dynamický, kontextuálně proměnlivý vývoj

4 Tamtéž, s. 27.

v rámci struktury, umožňuje nejednotvárnou výstavbu struktury na všech hierarchických úrovních.

K důležitosti interakce mezi částmi celku vedoucí k vytvoření funkční hierarchie dospěl ve svých závěrech Mukařovský, ale nejen on. Opomenout nemůžeme rakouského biologa, filozofa a jednoho ze zakladatelů *Obecné teorie systémů* (General System Theory),⁵ jejíž základní a pro zde nastolenou otázku zásadní poznatky byly formulovány již ve 30. letech 20. století, Karla Ludwiga von Bertalanffyho (1901–1972). V jeho pojetí je systém množina elementů, jež jsou vázány mezi sebou. Interakce mezi částmi jsou pro vlastnosti celku velmi důležité. Celek pak dle Bertalanffyho může vykazovat vlastnosti, které bezprostředně nevyplývají z vlastností jeho částí.

Funkčnost je tedy konstituována vnitřní vztahovostí a zpětně přímo ovlivňuje (vytváří) vnitřní hierarchii dané struktury, čímž mimo jiné otevírá pole pro zkoumání významu takové struktury a zákonitostí její stavby i uspořádání. Mukařovský uvádí, že klíčové jsou pro strukturu ty složky, které na sebe strhávají vnímáteleovu pozornost a dostávají se do popředí jeho vnímání. Takové složky jsou pak pro strukturu tím, co určuje její význam, chceme-li smysl a zároveň tím, co způsobuje její vnitřní dynamiku (vývoj). Mukařovský tak poukazuje na proces vývoje a přeměny struktury. Svou definicí struktury přispěl do obecné a od cca 20. let 20. století průběžně aktualizované diskuse o vztahu uměleckého díla a jeho formy. Cítil jasnou potřebu definovat formu jako dynamický proces, odmítal ji ztotožňovat pouze se statickým schématem a nechápal ji jen jako určitý tvar, ale jako hierarchizované uspořádání jednotlivých částí struktury propojené vnitřními vztahy, které je navíc proměnlivé v závislosti na čase a kontextu. Dynamika (vnitřní rozvoj a vývoj) a její podoba je dalším parametrem, který spoludefinuje a ve vzájemné dialektice spoluutváří strukturu. V případě hudební struktury se navíc podílí na její distinkci od obecného zvukového proudu.⁶

Otázka dynamického pojetí formy a její teoretická reflexe je živá již dlouhá desetiletí. Bezpečně ji můžeme sledovat od Hugo Riemanna (1849–1919). Některé myšlenky zformulované v jeho *Grundriss der*

5 Ludwig von Bertalanffy, *General System Theory: Foundations, Development, Applications*. New York: George Braziller, 1969.

6 Termín užívaný Karlem Janečkem, viz týž. *Tektonika: Nauka o stavbě skladeb*, s. 21–26.

*Kompositionslehre*⁷ na konci 19. století se dotýkají otázky vztahu vnitřního utváření struktury (formy) jako procesu a jejího vnějšího utváření jako tvaru. Ve třicátých letech 20. století tyto úvahy rozvíjí skupina dynamicky orientovaných hudebních vědců (Ernst Kurth, Hans Mersman, Friedrich Blume, Alfred Lorenz ad.). Ti hudební formu chápou jako dynamický proces vycházející z vnitřní energie struktury dané vztahy mezi jejími jednotlivými segmenty. Uvedený dynamický průběh se v posluchačově myslí projektuje do určité tvarovosti, dynamický proces vnáší do recipientovy⁸ myslí tvarové představy. Dynamické pojetí struktury přineslo výzkum zaměřený na její stavbu, konstrukci a formu; hovoříme o *konstruktivistickém směru*, který se objevuje od cca 30. let 20. století. Konstruktivistický směr nahlíží hudební formu jako dynamický proces výstavby struktury směřující od detailu k celku. Důraz klademe na slovo proces a výstavba. Druhý směr, vycházející, v návaznosti na Riemanna i Mukařovského, také z dynamického pojetí struktury, sledoval vztahy uvnitř struktury, způsob jejich utváření, jejich vliv na hierarchii díla a tím i na jejich schopnost nést svébytný, imanentní význam a obsah dané struktury. Tento směr vede k rozvoji sémantiky a sémiologie.

Práce německých o struktuře dynamicky smýšlejících muzikologů a hudebních teoretiků inspirovaly k formulaci myšlenek zabývajících se komplexně hudební strukturou z hlediska jejího průběhu, stavby a tvarování také ruského muzikologa Borise Vladimiroviče

7 Hugo Riemann. *Grundriss der Kompositionslehre (Musikalische Formenlehre)*. 6. Aufl. Leipzig: Hesse, 1920 [1. vyd. 1889].

8 Vycházíme z definic termínů *recepce*, *percepce* a *apercepce*. Ucelený pohled na tyto tři procesy vyložil muzikolog Ivan Poledňák (1931–2009), přidržíme se jeho taxonomie. Percepce je „[...] vstupní část složitého psychologického procesu odrazu reality. Jako českého ekvivalentu slova ‚percepce‘ se používá výraz ‚vnímání‘ nebo ‚čítí‘.“ Týž. *ABC: Stručný slovník hudební psychologie*. Praha: Supraphon, 1984, s. 266. Při procesu percepce dochází k aktivnímu zpracování sensorického (tedy i zvukového) sdělení prostřednictvím smyslového orgánu. Percepce tedy představuje biologický potenciál při přijímání hudby jeho vnímatelem. Recepce je „[...] ‚posluchačský‘ přístup k hudbě.“ *Tamtéž*, s. 333. Recepce chápeme jako celkový příjem hudby v lidské psychice. „[...] vlastní recepce (textu) začíná až jeho percepčí zrakem nebo sluchem (popř. hmatem pomocí slepeckého písma) a téměř současně s tím jeho dekodováním.“ Jan Hrbáček. „Recepce textu, jeho analýza a interpretace.“ *Naše řeč*. 2005, roč. 88, č. 1, s. 1–8. Dostupné též online [cit. 1. 10. 2016]: <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=7813>. Apercpece je „[...] celostní, osobnostně profilované zpracování hudebního podnětu. Představuje proces, v němž se zmocňujeme nejenom ‚smyslové podoby‘ hudby, ale posléze v důsledcích pronikáme i do jejího obsahu; v završení tohoto procesu se objevují určité odpovědi (responze) apercipienta v podobě úžasu, obdivu, přijetí, zapojení se [...] proces apercpece probíhá jako prožitkový proud, jehož ústřední a jednotlicí složkou je retrospektivní myšlenková rekonstrukce smysuplných hudebních celků (např. motivů frází).“ I. Poledňák. *ABC: Stručný slovník hudební psychologie*, s. 23–24. Při apercpečním procesu jde o celostní zpracování hudebního podnětu příjemcem, který daný podnět zpracovává na vyšší psychologické úrovni. Během tohoto procesu proniká příjemce vedle aktivního vnímání pomocí smyslu také do hudebního obsahu.