
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 silícími 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 strukturače) 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 strukturače. 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 (konstelaci) 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 strukturači 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 hudebním 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 výzkum 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.