

2.4 Stavba – hudební forma, tektonika, stříhová skladba

Materiál, prostor a čas jsou základními předpoklady pro další stavební práci jak v hudební, tak ve filmové doméně. Při zamýšlení se nad technikami tvůrčí stavby vizuálního a hudebního materiálu se však již střetávají výrazně odlišné světy, které vycházejí z odlišných uměleckých, případně řemeslných tradic.

Hudební tradice má kořeny v pravěku a známé dějiny evropské hudby sahají do antiky, s největším výskytem dochovaných historických materiálů a notace ve středověku a novověku. Faktem je, že k analýze některých aspektů historických kompozic není zapotřebí (na rozdíl od filmu) zvukového záznamu. Pro potřeby hudební analýzy zpravidla dostačuje existující partitura v podobě hudební notace, která je v evropském kontextu velmi rozvinutá a komplexní. Oproti hudbě, dějiny filmu de facto začínají na konci 19. století, konkrétně prvním filmem bratří Lumiérů *Odchod z továrny*, jenž byl veřejně uveden v roce 1895.⁶⁶ Značný rozdíl v délce trvání obou tradic je způsoben závislostí filmu a naopak nezávislostí hudby (zejména vokální) na technologii. Zatímco problematika stavby hudební kompozice byla rozebírána již ve středověkých traktátech, film vplul do teoretické diskuze jako novotvar přelomu 19. a 20. století, z části adaptoval existující stavební koncepce vycházející zejména z dramatu, scénických umění a fotografie, ale i výtvarných umění a hudby, navíc však rozvinul samostatnou vlastní kompozičně-stavební metodiku montáže – stříhové skladby.

Zaměřím se nejprve na oblast hudby. Způsob stavby hudebního materiálu se v historii evropské vážné hudby odvíjel především od aktuálního slohu jednotného pro celý kontinent. Ve 20. století se slohová jednota postupně uvolnila a jednotlivé kompoziční styly se začaly větvit do často nepřibuzných vývojových linií s centry

⁶⁶ Kristin Thompsonová – David Bordwell. *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*. Přeložila Helena Bendová et al. Praha: AMU, 2007, s. 27.

v rámci skladatelských skupin či v kontextu tvorby jednotlivých skladatelů. V posledním století de facto nastala situace „co autor, to sloh“, někdy dokonce „co skladba, to sloh“.

Skladba rané jednohlasé evropské hudby je postavena na výběru tónů (tzv. *modů*) a jednohlasých melodických frází v rámci tohoto výběru. Pozdější vícehlasá struktura přidává vertikální skladbu několika melodií současně a všímá si souzvukové stránky (kontrapunkt). Melodicko-harmonický sloh uplatňuje princip tonální funkční harmonie, kdy horizontální a vertikální rozměr skladby nabývají stejné důležitosti a rozvíjí se systematická teorie tonální kompoziční stavby. V poslední fázi vývoje, ve 20. a 21. století, někteří skladatelé vnímají, že tonalitu již není jak dále rozvíjet a hudebně-stavební koncepty se dále vyvíjejí a větví nejprve směrem k atonalitě (nevyužívající princip tonální harmonie) a dále vznikají kompoziční směry jako serialismus, poslěze i multiserialismus, témbrová hudba, minimalismus, spektralismus, dále pak algoritmická, generativní či konceptuální kompozice a mnoho dalších. Paralelně s těmito směry se stále rozvíjí např. neoklasické a neofolklorní hudebně-kompoziční přístupy. Postmoderním vyústěním je možnost kombinace jakýchkoliv předchozích postupů v jednom díle, forma recyklace či koláže již existujícího díla.⁶⁷ Kontext akustických umění k daným metodám formování materiálu přidává ještě metody syntézy zvuku – např. aditivní, subtraktivní, granulární, frekvenční modulace ad.

Kromě uvedených kompozičních slohů a technik však lze uvažovat i nad vnější hudební formou, kterou vnímám jako jakousi obálku vytvářející určitý tvar, jenž se zaplní konkrétním materiálem. Hudební formy byly v tradičním pojetí velmi přesně definované (např. rondo, variace, fuga, sonátová forma apod.).⁶⁸

⁶⁷ Viz heslo *Postmodernism* – Stanley Sadie (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. London: Macmillan, 2001 (repr. 2002), sv. 20, s. 213–216.

⁶⁸ Principy základních tradičních hudebních forem stručně a přehledně popisuje Luděk Zenkl v *ABC hudebních forem*. Praha: Supraphon, 1984.

V současnosti je však hudební forma často chápána jako volná koncepce plastického tvaru pro hudební materiál. A tento tvar může být vytvořen téměř jakýmkoliv prostředky – grafickým nákresem, metodou improvizace či otevřené formy, generativním či parametrickým způsobem, analogií či převodem struktur z jiných uměleckých nebo vědních oborů a mnoha dalšími způsoby, nevyjímaje technické a dramaturgické postupy přejaté z filmového střihu a režie.

Film, na rozdíl od hudby, byl rovnou vržen do kontextu 20. století a jeho poměrně ranou fází vývoje ihned ovlivňovaly jak tradiční dramatické a literární formy, tak i modernistické experimentální výtvarné a hudební koncepty či inovativní formy divadla a poezie. Film se současně vyvíjel též jako vhodné médium pro oblast dokumentu a publicistiky, odkud pocházejí mnohé estetické vlivy, které se týkají rovněž jeho narativních a experimentálních forem. Pro stavební skladbu filmu je nicméně příznačná tzv. *montáž* (střihová skladba), která se jako pojem v kinematografii objevila v souvislosti se sovětskou filmovou tvorbou 20. let 20. století.⁶⁹ Jerzy Płażewski (1924–2015), autor akademicky uznávané systematické studie *Filmová řeč* (1961),⁷⁰ píše:

„V jiných vizuálních uměních i v literární technice se před vznikem kinematografie užívalo montáže zřídka. Teprve filmová montáž nám dala poznat mozaikový ráz vnímání vnějšího světa člověkem. [...] Syntetizující rozum skládá nesouvislé vjemy, pozorování, tvary těles a pohybů v rekonstrukce událostí, jichž jsme svědky. Rozum nakládá s molekulami skutečnosti tak, jako pointilisté s drobnými skvrnami čistých barev – tvoří z nich složité kompozice podle tvůrcovy vůle.“⁷¹

Płażewski rozlišuje tři montážní přístupy: *dramaturgická skladba, asociativní skladba a technický střih*.⁷²

⁶⁹ K. Thompsonová – D. Bordwell. *Dějiny filmu*, s. 127–150.

⁷⁰ Jerzy Płażewski. *Filmová řeč*. Přeložil Zdeněk Smejkal. Praha: Orbis, 1967 [1. vyd. orig. 1961].

⁷¹ *Tamtéž*, s. 141.

⁷² *Tamtéž*, s. 143.

„1. Technické úkoly spočívají v uspořádání nasnímaného materiálu do plynulého vyprávění s promyšleným rytmem, jež diváka jasně a logicky orientuje v situačních změnách.

2. Dramaturgické úkoly spočívají v tom, aby se vyprávění konstruovalo co nejpřehledněji a co nejsuggestivněji; zásluhou této konstrukce bude vizuálně-auditivní obsah působit na diváka co nejintenzivněji.

3. Asociativní úkoly spočívají v tom, aby se divákovo vědomí obohatilo o jisté obsahy, jež nejsou v samých vizuálně-auditivních obrazech, nýbrž vyplývají ze vzájemných vztahů jedné partie materiálu k druhé.“⁷³

Z Płazewského textu obecně rozumím, že zatímco dramaturgická skladba je projevem proporční vyváženosti a jakési hudebnosti díla, asociativní skladba má blíže k intelektuálnímu myšlení a sémantickému vyjadřování, a technický stříh zaopatřuje zejména plynulou iluzi spojitého filmového časoprostoru. V kontextu této práce by se k Płazewského rozlišení na dramaturgickou a asociativní skladbu dala nalézt analogie z hudební teorie, kde rozlišujeme *absolutní* a *programní hudbu*; první se zabývá čistým, „absolutním“ hudebním materiálem (o kterém jsem hovořil v 1. kapitole této práce), jeho proporcemi a uspořádáním, druhá vnáší do hudby interpretovatelné sémantické významy.

Dramaturgickou stříhovou skladbu Płazewski dále člení. Uvedu zde však doplněnou a aktualizovanou Valušiakovu klasifikaci, která vychází z Płazewského a také ze starší české publikace Jana Kučery *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*.⁷⁴ Valušiak rozlišuje *lineární montáž* (montáž prvků ve skutečné posloupnosti vnitřního filmového času), *paralelní montáž* (montáž více nezávislých linií, které spolu mohou přímo, nebo nepřímo souviset, v diegetické rovině filmu, či v rovině

⁷³ *Tamtéž*, s. 144.

⁷⁴ Jan Kučera. *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*. 3. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2016.

intelektuální, asociativní), *křížovou montáž* (montáž více linií, jež vycházejí ze společného bodu – např. rozvětvení jednoho děje na dvě současné linie), *retrospektivní montáž* (spojení dvou filmových časů – současnosti a minulosti), *mozaiková montáž* (tématicky homogenní, či heterogenní koláž), *rapidmontáž* (zvláštní případ koláže, kdy dochází k rychlému rytmickému střihu velmi krátkých záběrů v jeden skladebně výrazný celek).⁷⁵ Rapidmontáž Płażewski vnímá jako druh asociativní montáže, stejně jako *skladbu analogií*, *skladbu protikladem* a *skladbu příznačného motivu (leitmotivu)*.⁷⁶ Pro vracející se vizuální motiv Płażewski také používá označení *refrén*.⁷⁷

S trochou představivosti, přirovnám-li hudební melodickou linku k filmové dějové linii, mohu připodobnit lineární montáž k jednohlasému hudebnímu slohu a paralelní či křížovou montáž k vícehlasému kontrapunktu. Rapidmontáž by bylo možné přirovnat k principu zvukové granulární syntézy, kdy za použití sekvence za sebe střižených velmi krátkých úseků materiálu vzniká celek s novým výrazovým potenciálem. Skladba příznačného motivu má svou přímou analogii v programní hudbě, kde označení leitmotiv, než se začalo používat také v teorii filmového střihu, zvuku a filmové hudby, poprvé objevilo v souvislosti s tvorbou Richarda Wagnera.⁷⁸ Ostatní druhy filmové montáže nedokážu v tuto chvíli přirovnat ke konkrétním jevům v hudbě, ale zajisté mohou být pro hudební skladatele přinejmenším inspirací. Např. o analogii retrospektivní montáže bych uvažoval nejspíš kdesi v oblasti principu hudební reprízy a analogii mozaikové montáže bych v hudbě hledal v cyklických skladbách (vícevětě hudební útvary), v kompoziční stavbě hudebních bloků, o které se zmiňuje Karel Janeček v *Tektonice*,⁷⁹ nebo v postmoderní kolážové kompoziční metodě.

⁷⁵ J. Valušiak. *Základy střihové skladby*, s. 29–34.

⁷⁶ J. Płażewski. *Filmová řeč*, s. 161–166.

⁷⁷ *Tamtéž*, s. 212–213.

⁷⁸ Viz heslo *Leitmotif* – S. Sadie (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 14, s. 527.

⁷⁹ K. Janeček. *Tektonika*, s. 95–140.