

Hudební forma – od teorie k praxi, či od praxe k teorii?

Prof. Michal Košut, Ph.D.

V učebních osnovách každé konzervatoře nalezneme jako nejdůležitější předměty z oblasti hudební teorie harmonii a formy. Formy se vesměs vyučují podle zaběhlých učebnic, které se téměř výhradně zabývají hudbou minulosti. Jejich autoři – především hudební teoretici - formy prezentují jako vývojově v podstatě uzavřenou věc. Ale ve 20. století nalezneme i řadu hudebních skladatelů, kteří vedle své kompoziční činnosti pocítili v určitý moment svého života potřebu opustit své přirozené vyjadřování pomocí not a napsat knihu, ve které by verbálně sdělili věci, které již jsou za hranicemi možností notového zápisu. Vzniklé texty se týkají především toho, proč je notový zápis jejich skladeb právě takový, jaký je.

Vzpomeňme zarytého „psavce“ Leoše Janáčka, který ve svých literárních pracích zamířil do nejrůznějších oblastí hudby i mimo ni. Zajímavá je „Poetika“ Igora Stravinského či kniha „Jsem skladatel“ Arthura Honeggera. Zcela jiným typem publikace o hudbě je „Nauka o hudební větě“ Paula Hindemitha. Zmínění autoři se ve svých knihách snažili především postihnout svět svých východisek. Nejsou ve své většině ryze teoretickými pracemi, ale spíše komentářem k vidění světa optikou východisek jejich hudby.

„Malá encyklopedie hudby“ charakterizuje hudební formu jako „zevšeobecnělé stavebné postupy, jimiž je možno vytvořit smysluplný hudební celek, respektive jeho složku tvarovou“¹.

Konkrétnější výklad pojmu **hudební forma** je ale častou příčinou řady nedorozumění a zmatků v hudební teorii. Především zaměňování některých vzájemně souvisejících pojmů způsobují situaci nejednoznačného výkladu některých pojmů. Mnohdy se mísí chápání toho, co je *v hudbě sloh, styl, žánr, forma* či *obsah*. Obecně asi všichni víme, jakého okruhu problému se tyto termíny týkají, avšak konkrétní představy o jejich výkladu nejsou zdaleka totožné².

¹ SMOLKA, JAROSLAV, a kolektiv. *Malá encyklopedie hudby*. Praha: Supraphon, 1983, s. 263

² O hudebních termínech, které dnes řadíme do hudebních forem, existují zmínky už v traktátech středověkých hudebních teoretiků. V 16. století se pak problematice věnoval Thomas Morley, v 17. stol. Michael Praetorius, v 18. Johann Joachim Quantz a Jean Jacques Rousseau, v 19. a na začátku 20. století Antonín Rejcha, Ebenezer Prout, Hugo Riemann, Salomon Jadassohn a další. Z českých teoretiků zabývajících se formami jmenujme

Vesměs dochází ke zjednodušování problému. Na hudební formy je nazíráno jako na schémata naplňovaná materií zvukového hudebního obsahu. Forma je zde tedy pojímána jako vyplňování určitého předem daného vzorce hudebním materiálem. Tento přístup k problematice hudební formy obsahuje poměrně silné pasívní hledisko. Má zázemí především ve výuce na středních školách, odkud se rozšířil do velmi širokého povědomí. V představě jak hudebníků, tak hudebních teoretiků pak vzniká dojem, že hudební forma je předem dané schéma, které skladatel jen vyplní tematickým materiálem. Zpětnou vazbou na kompoziční počínání skladatele je pak analýza díla, která v něm hledá danou formu. Takto koncipovaný rozbor dojde k závěru, do jaké míry skladatel naplnil schéma formy a nalezené odchylnosti jsou chápány jako výjimky. Obecně můžeme říci, že většinu kompozic vzniklých do konce romantismu jsme schopni celkem úspěšně analyzovat výše popsáním způsobem, kdy hledáme v kompozici některé ze známých v učebnicích proklamovaných formových schémat. Tento přístup velmi dobře funguje zejména v období klasicismu. V romantismu obzvláště v jeho pozdních fázích se ale jeví stále více problematický. Je to dáno tím, že naplňování tradičních formových schémat je postupně nahrazováno stále více individualizovaným řešením formy každé konkrétní kompozice. Typické znaky charakteru a vztahů materiálu pro konkrétní formový typ, jak je dodržoval klasicismus, jsou více a více stírány. Ve 20. století je pak množina tradičních formových schémat podávaných jako architektonický typ, který se naplňuje, definitivně opuštěna. Tradiční používání forem tímto způsobem je dnes spíše výjimkou. Proto přestává být plně funkční i zmiňovaný *architektonický* pohled na tvar a funkci formy.

V české literatuře vzniklo během 20. století několik kvalitních publikací. Měli bychom zmínit alespoň ty nejzajímavější a nejfrekventovanější. Nejstarší z nich je práce Karla Steckera **Hudební formy** z roku 1905. Je jistě zajímavá tím, že v ní autor sleduje kontinuitu vývoje jednotlivých forem a vztahy mezi nimi.

Významný český hudební teoretik Karel Janeček ve své velmi kvalitní publikaci **Hudební formy** vydané v roce 1955, která je jedním z pilířů české hudební literatury v oblasti forem, dává sice problematiku do širších souvislostí, nicméně předmětem jeho zájmu je především hudba minulosti. Ve své další knize **Tektonika – nauka o stavbě skladeb** z roku 1968, pohled na problematiku posouvá dál a hledá určité typy hudby, které mají vyhraněnou

alespoň Karla Steckera, K.B.Jiráka, Vladimíra Poše, Karla Janečka, Ctirada Kohoutka, Jaroslava Jiráka, na Slovensku pak Ladislava Burlase a Jozefa Kresánka.

charakteristiku, a tím jsou determinovány pro konkrétní situaci jejich použití /*introdukční, expoziční a evoluční hudba* atd./.

Vladimír Poš v **Nauce o hudebních formách** z roku 1966 píše, že „nauku o hudebních formách je možno označit jako hudebně teoretickou disciplínu, která popisuje, vysvětluje a zdůvodňuje uspořádání hudebních celků a jejich částí“.³ Pošův náhled na problematiku neopouští architektonický pohled, který dává publikaci poněkud učebnicový charakter.

Novější pohled na problém pojetí formy nabízí následující generace hudebních teoretiků či teoretizujících hudebních skladatelů.

Ve slovenské literatuře na možnost nového pojetí formy poukazuje Ladislav Burlas, který v knize **Formy a druhy hudobného umenia** nabízí pohled na formu⁴ :

- a) jako na **kategorii estetickou**
- b) jako na **logickou organizaci hudebního materiálu**
- c) jako na **historický druh**
- d) jako na **architektonický typ**

Burlas charakterizuje **kategorii estetickou** jako „souhrn specifických vlastností uměleckého díla, schopných vyjadřovat jeho obsah. Proto je forma z hlediska estetického jevu jedinečný, určený specifickým obsahem a uskutečňovaný hudebně technickými prostředky“⁵. Formou **z hlediska hudební teorie** pak rozumí „logický a organický způsob rozvíjení myšlenek v hudebním díle, jejich vzájemný vztah a poměr k celku a k jednotě díla... Hudební forma je tedy souhrn získaný abstrakcí ze stejných vlastností forem konkrétních hudebních děl“⁶. Forma jako **kategorie historická** představuje všeobecný pojem označující hudební útvary, které se objevily v dějinném procesu v jednotlivých stylech a obdobích... moteta, mše, kantáty, valčíky, oratoria, symfonie⁷ ...“ Kniha reflektuje nové trendy hudební teorie

³ POŠ, VLADIMÍR. *Nauka o hudebních formách*. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1961, s. 15.

⁴ BURLAS, LADISLAV. *Formy a druhy hudobného umenia*. Bratislava: Opus, 1978, s. 16.

⁵ Tamtéž.

⁶ Tamtéž.

⁷ Tamtéž, s. 13 a 14.

ve světě. V řadě názorů posouvá pohled na problematiku s akcentem vzájemných vztahů mezi hudebním materiálem.

Vedle prací hudebních teoretiků ve druhé polovině 20. století vzniká řada prací zabývajících se buď zcela, nebo částečně formami. Autory jsou *teoretizující skladatelé*, jejichž práce jsou spíše než hledáním obecného systému výsledkem formulování vlastních – nezdědka originálních – přístupů ke kompozici. Jejich přínosem je především skutečnost, že mnohdy boří zažitá klišé a jsou tak katalyzátorem inovativního přístupu pro jiné skladatele. Tyto práce programově příliš nereflektují dosavadní historický vývoj v oblasti forem a jejich cílem je nabídnout výhradně vlastní řešení. Nezabývají se také kategorií forem jako samostatným jevem, nýbrž pojímají problém komplexně, společně s jevy, které se týkají tónové struktury díla, způsoby práce s ní. Teoretické názory v nich vytvořené nemají zpravidla váhu a účinnost vžitých a respektovaných teorií, jsou ale pro čtenáře minimálně inspirací.

Do této skupiny patří Ctirad Kohoutek⁸. Vedle zajímavých skladeb tkví jeho význam v syntetických knižních pracích. Ty přibližují kompoziční techniky z pohledu hudebního skladatele a nahlíží do světa avantgardní hudby prvních dvou třetin 20. století. Kromě těchto ve své době velmi významných publikací je Ctirad Kohoutek autorem tzv. **projektové hudební kompozice**⁹. Zcela opouští tradiční formová schémata. Na bázi fantazie nabízí vytváření konkrétní individuální formy každé jednotlivé konkrétní kompozice. Děje se tak na základě svrchovaně racionální úvahy. Skladatel tedy vytvoří každé kompozici její vlastní formové schéma, a to pak naplní opět předem racionálně připraveným hudebním materiálem. Můžeme říci, že takto připravený individuální formový projekt je významově totožný s komponováním v ustálených formách. Pouze není předem dána obecná forma (sonátová forma, rondo atd.), ale skladatel si ji vytvoří sám. Tento přístup zaručuje jistotu individuality řešení, v případě špatně vytvořeného projektu však předem vede k nezdaru.

⁸ **Ctirad Kohoutek** (1929 – 2011), český hudební skladatel, teoretik a pedagog (JAMU). Propagátor západoevropské hudby prvních dvou třetin 20. století v tehdejší Československu. Kompozičně vycházel z výtvarných západoevropské hudby, které však podroboval vlastní revizi.

⁹ KOHOUTEK, CTIRAD. *Projektová hudební kompozice*. Brno: JAMU, 1968.

Dalším skladatelem-teoretikem, kterého můžeme do této skupiny zařadit je Miloslav Ištvan¹⁰, jenž svou kompoziční metodu popsal jako **montáž izolovaných prvků v hudbě**¹¹. Oproti Kohoutkovi, který prověřené obecné schéma kompozice nahrazuje novým, Miloslava Ištvana zajímá především vnitřní charakteristika množiny zpracovávaného materiálu kompozice - vzájemné vztahy jednotlivých prvků materiálu uvnitř množiny. Ty pak vesměs racionálním způsobem zasazuje do nových, přesně determinovaných vzájemných vztahů. Buduje nové struktury a tím vytváří formu kompozice. V Ištvanově teorii hraje velice důležitou roli dramaturgie materiálu a velmi pregnantně definovaná metoda jeho úpravy. Preferuje vnitřní kontrast materiálu a jeho spojování pomocí stříhů. Vše, co má emotivní základ, podléhá filtraci ratiem. Původní charakter a emotivnost přesto zůstávají zachovány. Tím nabývá struktura Ištvanovy kompozice další společný jmenovatel - velmi individuální, nezaměnitelný výraz.

Třetím pišícíím skladatelem, který se ve své publikaci dotýká forem, je Jan Kapr¹². Svou teorii tzv. **konstant**¹³ nazývá *individuálním výběrem zvláštních znaků* skladby. Kniha se týká jak dramaturgie materiálu, tak i způsobu jeho řazení v čase. Preference určitých znaků má podle autora vliv na konciznost, celistvost a srozumitelnost hudebního materiálu i formy.

Jak vidíme na přístupech posledních tří jmenovaných autorů – co individualita, to vlastní přístup k řešení. Úvahy o hudebních formách se už v žádném případě netýkají popisování schémat, ale často zacházejí do filosofie hudby, mají velmi blízko k estetice, podrobně se zabývají strukturou a vnitřními vztahy materiálu. Musíme ale dodat, že žádná z uvedených teorií (Kohoutek, Ištvan, Kapr) není obecným řešením, a proto jejich mechanické, eklektické přejímání a napodobování by nemělo žádnou hodnotu například pro začínající autory. Všechny tyto práce je nutno brát spíše jako inspiraci pro vlastní tvůrčí přístupy. Přes veškerou snahu o originalitu řešení zmíněných autorů a rovněž při důkladné analýze uvedených teorií

¹⁰ **Miloslav Ištvan** (1928 – 1990), český hudební skladatel, pedagog (JAMU) a teoretik. Jedna z nejvýraznějších osobností své skladatelské generace. Jeho kompozice, ve kterých preferuje rytmickou složku, byly ovlivněny Janáčkem, Bartókem, Novou hudbou, folklórem, a to nejen evropským.

¹¹ IŠTVAN, MILOSLAV. *Metoda montáže izolovaných prvků v hudbě*. Praha: Panton, 1973.

¹² **Jan Kapr** (1914 – 1988), český hudební skladatel a pedagog (JAMU). V 50. letech propagátor socialistického realismu, po roce 1960 ovlivněn Novou hudbou.

¹³ KAPR, JAN. *Konstanty*. Praha: Panton, 1967.

zjistíme, že řada principů, na kterých jsou vystavěny, se v hudbě objevovala i dříve¹⁴. Pouze se jinak nazývaly či byly používány v jiných souvislostech. 20. století se svým častým střídáním kompozičních stylů, jež se ohřály na výsluní vždy jen velmi krátce, bylo přímo živnou půdou pro vytváření nových a často velmi spekulativních kompozičních teorií.

Tradiční výklad hudební formy jakožto naplňování předem daného architektonického schématu se stává pro současnost uzavřenou vývojovou kapitolou. Dá se maximálně aplikovat na hudbu do začátku 20. století. Jistě se bude dále tato metoda praktikovat například v rámci výuky jako jeden ze základů hudebního vzdělání. Je určitě i nejvhodnějším způsobem seznamování širších vrstev zájemců o hudbu s její vnitřní strukturou. Pro rozvoj hudebního tvůrce však přístup reprezentovaný touto metodou - dnes ji již můžeme nazvat z hlediska vývoje historickou - přestává být zajímavý a přínosný.

Příchod dvacátého století nastolil ideologickou nutnost tvůrce posouvat věci dále, a proto první dvě třetiny dvacátého století přinesly řady nových kompozičních teorií a nových stylů. Některé na sebe v časové posloupnosti navazovaly, jiné probíhaly paralelně. Stále se však jednalo o situaci, která se snažila o určitou formální objektivizaci. Stále větší pluralita tvorby vyústila do individualismu postmoderny. Tímto krokem se tvůrci teoreticky otevřelo nekonečné množství řešení nejrůznějších kompozičních struktur a tak zdánlivě se osvobodil od různých klišé. Naopak však zmizela prověřená řešení a mnoho tvůrců začalo tápat ještě víc. Dochází tak k nadprodukcí šedivé a posluchačsky nezajímavé hudby. Její uplatnění nevychází z její kvality, ale spíše z komerčně-manažerských schopností konkrétních autorů. V této situaci zcela selhává i role dramaturga koncertů, který se mění v manažera s krátkodobými cíly a především se snahou zaujmout okamžitě posluchače za každou cenu.

Obecně tedy můžeme konstatovat, že hudební forma jako schematické vodítko skladatele přestala fungovat a stala se záležitostí individuálního přístupu, který však s sebou nese řadu nástrah.

¹⁴ Můžeme říci, že 20. století je velmi bohaté na „autorské“ kompoziční teorie. V roce 1994 během svého pobytu na Vysoké hudební škole ve Stuttgartu jsem měl s hudebním skladatelem a historikem Erhardem Karkoschkou /1923-2009/ několik dlouhých rozhovorů, které se týkaly pronikání nových kompozičních teorií do hudby 20. století. Karkoschka, který byl vrstevníkem Stockhausena, Bouleze či Nona, se aktivně zúčastnil období rozmachu Nové hudby po 2. světové válce. Během našich rozhovorů prezentoval velmi zajímavé informace týkající se tohoto období. Podle nich byla např. Hindemithova teorie v době svého vzniku daleko známější a frekventovanější než Schönbergova dodekafonie. K absolutní preferenci dodekafonie jako „konkurenční“ teorie došlo podle Karkoschky „umělým“ způsobem, kdy skupina kolem Stockhausena jí udělala nákladnou a velmi cílevědomou reklamu, a tak mohla dodekafonie a postwebernismus ovlivnit zcela zásadním způsobem hudbu 2. poloviny 20. století.

LITERATURA

BURLAS, LADISLAV. *Formy a druhy hudobného umenia*. Bratislava: Opus, 1978.

IŠTVAN, MILOSLAV. *Metoda montáže izolovaných prvků v hudbě*. Praha: Panton, 1973.

KAPR, JAN. *Konstanty*. Praha: Panton, 1967.

KOHOUTEK, CTIRAD. *Projektová hudební kompozice*. Brno: JAMU, 1968.

POŠ, VLADIMÍR. *Nauka o hudebních formách*. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1961.

SMOLKA, JAROSLAV a kolektiv. *Malá encyklopedie hudby*. Praha: Supraphon, 1983.