

DYNAMIZMUS HUDOBNEJ ŠTRUKTÚRY

ÚVAHY O HUDOBNOTEORETICKEJ TERMINOLÓGII

EVA FERKOVÁ

prof. PhDr. Eva Ferková, PhD.; Katedra teórie hudby, Hudobná a tanečná fakulta Vysokej školy múzických umení, Zochova 1, 813 01 Bratislava; ferkova@vsmu.sk

ABSTRACT

The verbalisation of music involves many perils. Musicologists have surmounted those perils by creating suitable concepts and metaphors and by adopting specialised terminology from other scholarly disciplines. The development of scholarly terminology in musicology goes together with the attempt to find the most adequate means for description and characterisation of musical language. One way of doing so is to regard the current of musical sound, flowing in time, as a means of expressing changes of force, tension, quiet or disquiet. This quality of music may be compared to the idea of a dynamised current of sound, in which the listener is able directly to perceive changes of forces, tensions, kinesis and stasis. These changes are conveyed by relationships: harmonic, melodic-formal structural relationships, and also relationships of sound, metre and rhythm, texture, and register.

Keywords: terminology, means of expressing music, horizontal and vertical forces, dynamism, dynamics, current of sound, tension and relief

Cieľom teórie hudby je vyjadrovať sa o hudbe slovami, ktoré opisujú postup (metódy) alebo výsledky výskumu hudby, prípadne jej reflexiu (odraz hudby cez premýšľanie o nej) v našom vnímaní a emocionálno-rationálnom spracovaní, alebo priamo slovami opisujú hlavné vlastnosti a zákonitosti hudby. Keďže jazyk hudby spočíva v prúde zvuku a jeho zmenách, ktoré sa dajú zapísať do nôt ako vertikálne a horizontálne vzťahy tónov, prípadne zvukov, je zrejmé, že hudba nemá verbálnu (slovnú) podstatu. Preto je slovné vyjadrovanie o nej problematické a vždy aj nedostatočné. Plnohodnotným umením ostáva len hudba sama a teória hudby ju ako umenie opisuje, poznáva, hľadá v nej ako vo výsostne ľudskom produkte princípy, zákonitosti, pravidlá, ale aj neopakovateľnosť a jedinečnosť. Preto jej výstupom môže byť nielen vedecký článok, ale aj umelecká esej. Pri zjednodušenom odlíšení vedeckej činnosti človeka od umeleckej činnosti by sme mohli povedať, že umelecké dielo má ambíciu byť jedinečným, iným než všetky ostatné, kým vedecký objav si, naopak, vyžaduje, aby za rovnakých

podmienok, pri použití rovnakých postupov, metód a skúmaných objektov sa vedec dopracoval k rovnakým či aspoň veľmi podobným výsledkom. Verbálna podstata prevažnej väčšiny muzikologických výsledkov, ktoré sú opismi a charakteristikami javov a zákonitostí ich výskytu a správania, vyžaduje, aby teória hudby zabezpečila čo najväčšiu výstižnosť pojmov. Odborná terminológia, presnosť a spoľahlivosť pojmov sú teda alfou a omegou presnosti a plnohodnotnosti nášho vyjadrovania sa, zverejňovania vedecko-teoretických objavov a reflexií hudby.

Preto sa nevzdávame snahy neustále rozvíjať odbornú terminológiu, znova a znova nachádzať a používať čo najvhodnejšie slová, pojmy a presne formulované vyjadrenia, nevnímajúc metafory či odborné pojmy vypožičané z iných vedných odborov, nevnímajúc matematické metódy, značenia a vzťahy, pokiaľ sú v oznamovaní poznatkov najpresnejšie či najvýstižnejšie.

Vychádzame z presvedčenia, že myslenie prebieha v reči. Čo si nepomenujeme, tomu dostatočne presne nerozumíme, to si nevieme dostatočne podrobne vysvetliť. Tým sa umenovedné myslenie odlišuje od myslenia umeleckého, ktoré napríklad opísal Hans Heinrich Eggebrecht v diele *Hudba a krásno*.¹ On sám však hneď na druhej strane odlišil hudobno-teoretické myslenie, ktoré inklinuje k vedeckému uvažovaniu o umení, ale aj k umeleckej reflexii.

Pojem „dynamizmus hudobnej štruktúry“ smeruje ku skúmaniu možností teórie hudby opísať schopnosť hudby byť nositeľom pohybu, alebo svojím jazykom – zvukovým prúdom a jeho zmenami v čase – vyjadrovať či zobrazovať pohyb a zmeny sily či energie, ktoré hudbu „dynamizujú“.

Pritom treba ako v hudbe, tak aj vo fyzike, kde má tento pojem pôvod, rozlišovať medzi dvoma tvarmi pojmu – „dynamika“ a „dynamizmus“. Dynamika je, zjednodušene povedané, veda o pohybe. „Základná úloha dynamiky je určiť pohyb telesa v závislosti od síl naň pôsobiacich“². Dynamizmus (angl. dynamism) „...can be explained as manifestations of force“) [„...sa dá vysvetliť ako prejav síl...“] uvádza encyklopédia *Britannica*.³ Zovšeobecnene možno teda vyjadriť ich vzťah nasledovne – dynamika je veda o jave (pohybe), dynamizmus je prejav (síl), ktorý daný jav (pohyb) vyvoláva.

V ďalších úvahách vychádzame z hypotézy, že hudobné výrazové prostriedky – meniaci sa štruktúrovaný prúd hudby – sú nositeľom síl, ktoré vyvolávajú v hudbe schopnosť podobať sa na pohyb. Hudobné výrazové prostriedky majú schopnosť vyjadrovať dynamizmus.

Pohyb vo svojej základnej definícii znamená zmenu polohy, teda posunutie v priestore – táto predstava však vo vzťahu k hudbe hneď odhaľuje viacero problémov napriek tomu, že pojem „poloha“ je základným zaužívaným pojmom, určujúcim výšku tónu. Hudba sa nepohybuje v priestore tak, aby sme jej pohyb mohli zachytiť zrakom. Avšak ani sluchom nezachytíme v koncertnej sále premiestňovanie sa hudby, je stále na jednom mieste – naplňa celý priestor miestnosti. Vrchné alebo vysoké tóny sa nenachádzajú len vo vrchnom priestore (pri strope) koncertnej siene, rovnako by sme ich počuli aj ležiac na zemi. Spodné alebo nízke tóny je počuť aj na balkóne, teda nie

¹ EGGEBRECHT, Hans Heinrich : *Hudba a krásno*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001.

² GONDA, Ján: *Dynamika pre inžinierov*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1966, s. 20.

³ Dostupné na internete <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/dynamism>>

sú naspodku z hľadiska priestoru. Podstatou hudby je zvuk „neviditeľný, ale počuteľný“, ktorý zaplňa celý priestor v každom danom momente homogénne, bez ohľadu na polohu poslucháča v koncertnom priestore (samozrejme, s akustickými odchýlkami, ktoré spôsobujú odrazy zvukov od jednotlivých stien miestnosti). Pojem „poloha“ hudobných zvukov sa netýka teda ich „umiestnenia“ v reálnom priestore šírenia hudby.

Štruktúra komponovaného hudobného diela sa podľa toho nedá opísať polohovo či priestorovo. Nemožno tu hovoriť o rozmeroch, merateľných dĺžkovými mierami (výška v centimetroch či metroch). Myslíme pod ňou usporiadanie či organizáciu zvukovej matérie hudobného diela v tónových a časových vzťahoch. Zmeny sa dejú vnútri znejúceho priebehu hudobného diela, ktoré existuje v zvuku – vo frekvenciách kmitania vzduchu – a v časovom rozmere, čo sa pretaví do predstavy poslucháča. Skladateľ, interpret, aj vedec-teoretik na rozdiel od poslucháča vzťahujú k hudobnej štruktúre najmä grafické zobrazenie hudby v notopise. Avšak vlastná hudobná štruktúra nemá grafickú alebo polohovú podstatu, ale akustickú, vlnovú, teda zvukovú (frekvenčnú – kmitavú) podstatu. Dielo v čase plynie, mení sa jeho zvuková matéria (kmitanie vzduchu), ale v muzikologickom uvažovaní má toto kmitanie svoju vnútornú štruktúru v dvoch rozmeroch, ako si zhodne myslia zahraniční i slovenskí muzikológovia (napríklad Jozef Kresánek,⁴ Miroslav Filip,⁵ ale aj súčasní profesori muzikológie na univerzite v Princetone – Clifton Callender, Ian Quinn, Dmitri Tymoczko⁶ a ďalší). Dva rozmery – rozmer súčasnosti alebo súznenia je v notopise zapísaný vertikálne v súzvukoch, najmä akordoch,⁷ a rozmer následnosti je v notopise zachytený v horizontálnom smere, v zmenách zvukov v melódii a v zmenách súzvukov v časovom plynutí.⁸

Všetky polohové, priestorové a pohybové pojmy sa síce v teoretickej terminológii opisujúcej hudbu takpovediac udomácnili, ich podstata je však metaforická, ponúkajúca prirovnanie na základe slovného opisu meniaceho sa zvuku.

Vzdialenosť tónov v skutočnosti nie je priestorovou vzdialenosťou, ale tento pojem označuje rozdielnosť frekvencií. „Stúpanie“ melódie, či jej „klesanie“, skoky, zmeny smeru atď. sa nerealizujú zmenou polohy, teda zmenou miesta zvuku smerom nahor či nadol, ale zvyšovaním počtu kmitov, či jeho znižovaním. Polohu jedného tónu nemôžeme označiť súradnicami vyjadrenými dĺžkovými mierami, napríklad meter nad zemou, 20 cm od ľavej steny atď. Ak by sme metaforicky vyjadrovali rozdiely vo výške tónov podľa veľkosti nástroja, dĺžky struny⁹ či (ľudovo) „hrúbky“ hlasu, zrazu by stúpanie a klesanie alebo zväčšovanie či zmenšovanie zodpovedalo opačným vlastnostiam zmeny tónov. Zväčšovanie nástroja, predlžovanie struny¹⁰ by mohli znamenať aj

⁴ KRESÁNEK, Jozef: *Základy hudobného myslenia*. Bratislava : OPUS, 1977. Kresánek, Jozef: *Tonalita*. Bratislava : OPUS, 1983.

⁵ FILIP, Miroslav: *Vývinové zákonitosti klasickej harmónie*. Bratislava : Štátne hudobné vydavateľstvo, ¹1965. Tiež In: *Súborné dielo I*. Bratislava : Národné hudobné centrum, ²1997.

⁶ CALLENDER, Clifton – QUINN, Ian – TYMOCZKO, Dmitri: Generalized Voice-Leading Spaces. In: *Science*, 320, April 2008, s. 346-348.

⁷ Kmitania jednotlivých zvukov súzvuku, ktorý spolu hrajú viaceré nástroje, sa fyzikálne spoja do jedného zloženého kmitania.

⁸ Fyzikálne ide o zmeny zloženého kmitania, prebiehajúce v časovom priebehu.

⁹ Alebo fyzikálne – podľa vlnovej dĺžky.

¹⁰ Fyzikálne – zvyšovanie vlnovej dĺžky.

smer nahor, keďže jeden nástroj tým, že je dlhší, má aj viac centimetrov. Preto je zrejme, že vyššia poloha tónu vyplýva z umiestnenia jeho grafického znaku v notopise vo vrchnejšom priestore notovej osnovy v kľúči, umožňujúcim zápis vyšších frekvencií (a teda vyšších tónov), ale frekvencia je tým vyššia, čím je struna (alebo vlnová dĺžka) kratšia. V tomto zmysle ide o nepriamu úmeru – číslo označujúce frekvenciu sa zväčšuje, číslo označujúce dĺžku struny (a vlny) sa znižuje.

Polemizovať možno aj s predstavou o systémovosti dvoch popisov opozít v tónovej výške – „vysoké“ a „hlboké“ tóny. Správne pojmové dvojice sú v slovenčine iné: „vysoký a nízky“, alebo „hlboký a plytký“. Priestorová paralela stúpania a klesania je okrem vzťahu k notopisu vhodná v hudbe azda vtedy, keď sa spája so zvukovými prejavmi ľudského hlasu (napríklad zvyšovanie napätia hlasiviek a tým aj frekvencií tónov pri vzrušenej reči). Výkrik či zvolanie človeka opisujeme ako prudké „zvýšenie“ hlasu, aj keď hlasivky zostali na tom istom mieste – teda napríklad 140 cm nad zemou stále „v hrdle“ kričiaceho. Žiadne teleso nezmenilo svoju polohu smerom nahor, iba sa zvýšilo napätie hlasiviek a tým sa zväčšil počet kmitov. Dĺžka hlasiviek sa však pri zvýšenom napätí, naopak, skrátila. Pri tých citoch, ktoré sa neprejavujú zmenou napätia hlasiviek, teda zvyšovaním či znižovaním ľudského hlasu, sa dostávame tiež do pojmových nepresností. Pri opise najvyššieho napätia v hudbe sa pripúšťa, že ho možno zobrazovať nielen tónmi vysokými či hlbokými a hlasnými alebo tichými, ale napríklad aj absenciou zvuku, teda náhlou či pripravenou pauzou, do ktorej sa napätie skoncentruje celkom naopak. A potom ide o vrchol, ale už vôbec nie opísateľný ako vrchol priestorovo „hore“ (ani výškou, ani hlasitosťou), ku ktorému sa hudobný zvuk dopracoval „stúpáním“ (či už frekvencie, alebo decibelov).

Psychológii počúvania hudby sa dlhé roky venovalo viacero autorov (napríklad Albert Wellek,¹¹ Géza Révész,¹² Erich von Hornbostel,¹³ Carl Stumpf,¹⁴ Hans Peter Reinecke¹⁵ a ďalší). Poukazovali aj na zvláštnu schopnosť človeka vnímať v hudbe oktávovú identitu. Tóny, ktoré fyzikálne majú evidentne iné frekvencie, je človek schopný za istých okolností považovať a opísať ako „to isté, ale v inej polohe“. Akustici sa jednoznačne prikláňajú k názoru, že dôvodom je akustický aspekt (oktávová vzdialenosť prináša dvojnásobné frekvencie).

Erich von Hornbostel poukázal na dve základné vlastnosti hudobných tónov z hľadiska rozdielnosti ich frekvencií: „die Helligkeit“, teda svetlosť, a „die Tonigkeit“, čo by sme mohli voľne preložiť ako tónovosť alebo výškovosť. Svetlosť a tmavosť súvisia najmä s oktávovou transponovateľnosťou hudby do iných frekvenčných („svetelných“) pomerov. Tieto pojmy sú opäť metaforami pochádzajúcimi z inej vedy – z optiky, ktorá sa nezaobrá mechanickým vlnením vzduchu – zvukom, ale viditeľným elektro-

¹¹ WELLEK, Albert: *Musikpsychologie und Musikästhetik: Grundrisse der systematischen Musikwissenschaft*. Frankfurt a. M.: Akademische Verl.-Anstalt, 1963.

¹² RÉVÉSZ, Géza: *Introduction to the Psychology of Music*. Courier Corporation, 2001.

¹³ HORNBOSTEL, Eric von: *The Unity of the Senses*. In: *Psyche*, roč. 7, č. 28 (1927).

¹⁴ STUMPF, Carl: *Tonpsychologie*. Cambridge University Press, 2013.

¹⁵ REINECKE, Hans-Peter: *Kommunikative Musikpsychologie*. Gustav Fischer, 1975; RAUHE, Hermann – REINECKE, Hans-Peter – RIBKE, Wilfried: *Hören und Verstehen: Theorie u. Praxis handlungsorientierten Musikunterrichts*. Kösel-Verlag, 1975.

magnetickým vlnením – svetlom.¹⁶ Dvojnásobné frekvencie z hľadiska kmitočtu pri vnímaní umožňujú pociťovať „toho istého v inej polohe“ či v inej svetelnosti. Aj táto paralela či metafora je skôr pociťového a zvykového pôvodu než analógiou. Svetlo je síce tiež vlnením, ale ide o iný typ vlnenia (elektromagnetické vlnenie) než zvuk, ktorý vzniká mechanickým vlnením častí vzduchu. Preto sa zvuk, na rozdiel od svetla (ktoré má svoje kvantá – fotóny), vo vákuu nešíri, a naopak, čím je prostredie hustejšie, tým sa zvuk v ňom šíri rýchlejšie (napríklad vo vode sa šíri rýchlejšie než vo vzduchu). Pomer spektra tónov z hľadiska kmitočtov od infrazvuku s najmenšími frekvenciami (kmitočtom) po ultrazvuk s najväčším kmitočtom tiež nie je prirovnateľný k nízkym frekvenciám infračerveného svetla či k vysokým frekvenciám ultrafialového svetla. Frekvenčná stupnica medzi nimi neprináša rôznu intenzitu (akúsi „jasnosť“ svetelnosti), ale prináša rôzne farby – červenú, oranžovú, zelenú, modrú, fialovú atď. V hudbe sa rôznymi kmitočtami neodlišujú farby tónov, ale ich výšky. Pre svetlo zas nepoznáme pojem „výška“, ale „farba“ a „intenzita“. Hans Peter Reinecke upozornil na ďalšie metaforické označovanie tónových charakteristík v hudbe, prevzaté z iných fyzikálnych vied. Rozpracované sú v teórii empirickej psychológie Franza Brentana¹⁷ o ďalších sekundárnych vlastnostiach hudobných tónov – o hustote, váhe a plnosti.

Od nezhôd v metaforických pojmoch z oblasti priestoru a svetla prejdeme k skupine pojmov, vzťahujúcich sa k dynamizmu, teda k pohybu a zmene síl. Hovoríme o gradácii síl. „Pohyb a zmena, rozvíjanie a návraty, protikladnosť, stupňovanie a opadávanie, sú základnými kategóriami života,“ tvrdí Hans Heinrich Eggebrecht a na inej stránke tých istých úvah poukazuje na to, že „hudba je znejúci zmyslový výraz života“. Spojením týchto dvoch výrokov možno vyvodiť, že podľa Eggebrechta sú dynamické kategórie rozvíjania či stupňovania napätia výrazovými prostriedkami hudby, lebo sú kategóriami a výrazmi života.

Výrazové prostriedky hudby dovoľujú veľkú variabilitu vyjadrovania. Môžu byť empiricky blízke pociťom zmeny síl, napätia či uvoľnenia, gradácie či upokojenia, aj pri metronomickejšej pravidelnej presnej interpretácii.

Tieto metaforické prirovnania k energii, kinetickosti či statickosti, pohybu a stavu, boli predmetmi štúdií významných muzikológov už na začiatku 20. storočia. Ernst Kurth,¹⁸ Hans Mersmann,¹⁹ Boris Asafiev²⁰ a ďalší položili základy teórie hudobnej

¹⁶ Elektromagnetické žiarenie zahŕňa elektromagnetické spektrum: gama žiarenie, röntgenové žiarenie, ultrafialové žiarenie, viditeľné žiarenie, infračervené žiarenie, mikrovlnné žiarenie a rádiové žiarenie. Šíri sa vákuom, priesvitnými a priehľadnými látkami. Rýchlosť jeho šírenia vo vákuu, alebo tiež rýchlosť svetla je 299 792,458 km/s. Táto rýchlosť je podľa teórie relativity najväčšia možná rýchlosť vo vesmíre. Človek je zrakom schopný vnímať len úzku oblasť spektra od cca 380 do 760 nm, nazývanú viditeľné svetlo. Dostupné na internete: <http://sk.wikipedia.org/wiki/Elektromagnetick%C3%A9_%C5%BEiarenie>

¹⁷ Pozri napr. BRENTANO, Franz: *Psychology from an Empirical Standpoint*. Master e-book. Dostupné na internete: <<https://books.google.sk/books?id=caK-s6i4yDwC&printsec=frontcover&dq=wikipedia+franz+brentano&hl=en&sa=X&ei=JNngVNvUMsq6ygP92YHQAg&ved=0C-CIQ6AEwAQ#v=onepage&q&f=false>>

¹⁸ KURTH, Ernst: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners 'Tristan'*. Berne, 1920.

¹⁹ MERSMANN, Hans: *Musikhören*. Potsdam; Berlin : Sanssouci, 1938, ²1952.

²⁰ ASAFIEV, Boris: *Muzykal'naja forma kak proces*. Moskva : Muzyka, 1971.

kompozície ako procesu meniacich sa síl. Tým sa stal dynamizmus jedným zo základných metaforických prirovaní k hudobnému významu vo svojom priebehu.

Na prácu s dynamizmom v hudbe slúžia okrem „dynamiky“ ako hlasitosti (tiež diskutabilné použitie slova dynamika) najmä štruktúrne vzťahy melodické a harmonické, ktoré sú schopné hudbu „dynamizovať“, teda vyvolávať v poslucháčovi dojem väčšieho či menšieho pohybového impulzu, väčšej či menšej sily, energie, tlaku, napätia. Tonálna hudba, ktorá mala v Európe minimálne po tri storočia absolútnu nadvládu v umeleckej hudobnej tvorbe a dnes zažíva znovuožívovanie na novom kvalitatívnom stupni, bola a je hudbou, v ktorej sa permanentne pracuje s odstredivými a dostredivými silami, teda silami, jednoznačne zapisateľnými do nôt ako harmonické tvary a vzťahy.

Poslucháč nepotrebuje ani vidieť, ani poznať notopis, a napriek tomu je schopný hudobnú štruktúru a jej vlastnosti a vzťahy vnímať. Roger Scruton vo svojej *Hudobnej estetike* tvrdí, že „Usporiadanie hudby je usporiadaním *vnímaným*.“²¹ Poslucháč nepotrebuje ovládať teóriu; pochopenie hudby je možné dosiahnuť rozoznaním jej usporiadania. V paralele k tvrdeniu Noama Chomského, že ovládanie univerzálnej gramatiky reči máme vrodené, Scruton usudzuje, že aj ovládanie univerzálnej gramatiky hudby máme ako poslucháči vrodené. Vnímaním ho rozpoznáme bez potreby či nevyhnutnosti predchádzajúceho štúdia teórií a pravidiel.²²

Je pravdepodobné, že vrodená alebo získaná schopnosť vnímania zmien štruktúry v prúde zvuku súvisí so schopnosťou vnímať emocionálne zafarbenie v prúde reči aj vtedy, keď priamo slovám nerozumieme. Táto schopnosť je podľa Eggebrechta²³ spojená aj so schopnosťou hudby nekomunikovať o ľudských citoch a pocitoch sprostredkovane, ale priamo sa na ne podobať.

Potencia hudobnej štruktúry zvukovo vytvárať dojem zrýchľovania a zvyšovania napätia, či spomaľovania a znižovania napätia – to sú cesty, ktoré klasický skladateľ bežne používal práve na reguláciu vnímania cez pripodobnenie citovým poryvom človeka. Tieto postupy nájdeme aj na miestach budovania dramatického konfliktu, na zobrazenie jeho zauzlenia, vyvrcholenia či rozuzlenia. Pri práci s melodickými výrazovými prostriedkami tieto možnosti poskytuje jednak princíp motivickej výstavby a spracovania motívu na melodicko-rytmickej úrovni, jednak v harmónii bohaté možnosti práce s dostredivosťou a odstredivosťou tónov a akordov a ich harmonických funkcií a centralizačných (decentralizačných) postupov v rámci tonálnej hudby, a napokon aj v ostatných parametroch v práci s faktúrou, jej hustotou, v narábaní s hlasitosťou, tempom, inštrumentáciou.

²¹ SCRUTON, Roger: *Hudobná estetika*. Bratislava : Hudobné centrum, 2009, s. 35.

²² Poznajúc mechanizmus vzniku teoretickej reflexie zákonitosti a zaužívaných postupov v hudbe, ktorá sa rodila až po dlhšom uplatňovaní danej zákonitosti či postupu, predpokladáme, že pravidlá a predpisy sa vytvárali v súlade so skúsenosťou skladateľov s kvalitou znenia príslušných postupov. To znamená, že harmonický systém tonálnej hudby sa vyvinul ako „empirický“ systém. Preto sa dá predpokladať, že zákonitosti vnímania súzvukovej štruktúry hudby priamo ovplyvnili etablovanie pravidiel tvorby hudby. Pravidlá harmonickej reči sa teda rozvíjali v súlade s psychickými schopnosťami vnímania kvality hudobnej štruktúry a v tomto kontexte môžu byť prepojené s vrodennými schopnosťami poslucháčov.

²³ EGGBRECHT, Ref. 1.

Dmitri Tymoczko²⁴ za najdôležitejšie vlastnosti európskej hudby od stredoveku až po súčasnú populárnu hudbu považuje:

„1. <i>Conjunct melodic motion</i> . Melodies tend to move by short distances from note to note. Large leaps sound inherently unmelodic.	1. <i>Plynulý melodický pohyb</i> . Melódie majú tendenciu sa pohybovať v malých vzdialenostiach od tónu k tónu. Veľké skoky znejú v podstate nemelodicky.
2. <i>Harmonic consistency</i> . The chords in a passage of music, whatever they may be, tend to be structurally similar to one another.	2. <i>Harmonická súdržnosť</i> . Akordy v hudobnom priebehu, nech sú akékoľvek, majú tendenciu sa navzájom podobať.
3. <i>Acoustic consonance</i> . Some chords sound intrinsically good or pleasing. These are said to be <i>consonant</i> .	3. <i>Akustická konsonantnosť</i> . Niektoré akordy znejú skutočne dobre alebo príjemne. Nazývame ich <i>konsonantnými</i> .
4. <i>Scales</i> . Over small spans of musical time (say 30 seconds or so), most musical styles tend to use just a few types of notes, between 5 to 8.	4. <i>Stupnice</i> . V malom rozpätí hudobného času (povedzme 30 sekúnd), hudobné štýly obvykle používajú len niekoľko typov nôt, od 5 do 8.
5. <i>Centricity</i> . Over moderate spans of musical time, one <i>tonic</i> note is heard as being more prominent than the others, appearing more frequently and serving as a goal of musical motion.“	5. <i>Dostredivosť</i> . V priebehu pomerne krátkeho hudobného času jeden tónický tón počujeme ako dôležitejší než ostatné, keďže sa vyskytuje častejšie a slúži ako cieľ hudobného pohybu.

(preklad autorka)

Pohybových dynamizujúcich výrazových prostriedkov v štruktúre hudby nie je veľa,²⁵ ale napriek masívnemu výskytu v hudobnej literatúre (alebo práve vďaka nemu) nestrácajú na svojej účinnosti.

Melodické dynamizujúce možnosti:²⁶

- gradácie vytvárané mnohonásobným rozvíjaním motívu, ktorý je postupne skraco- vaný (motivická štruktúra sa zhušťuje vynechaním časti motívu v horizontálnom rozmere, poslucháč nadobúda dojem stupňovania napätia a zrýchlenia napriek tempovej stabilite, ako vidno na Príklade 1 – posledné tri takty, kde skladateľ z pô- vodného dvojtaktového motívu ponechal len druhý takt);²⁷
- gradácia posúvaním motívu nahor (začiatok Príkladu 1);²⁸

²⁴ TYMOCZKO, Dmitri: *What Makes Music Sound Good? Prednášky profesora hudobnej teórie na University of Princeton, 2010, uverejnené v knihe A Geometry of Music, Oxford Univeristy Press, 2011. Citovaný text v modifikácii dostupný aj na internete: <http://en.wikipedia.org/wiki/Dmitri_Tymoczko>. Tu je v bode 4 uvedený namiesto pojmu „Scales“ (v preklade „stupnice“) pojem „limited macroharmony“ (v preklade „ohraničená makroharmónia“, voľne ponímané ako tónina).*

²⁵ Okrem parametra „tempo“, ktorým sa označuje rýchlosť striedania prízvучných a neprízvучných dób v prúde zvuku hudby.

²⁶ Pozri FERKOVÁ, Eva: *Tektonika a dynamizmus v hudbe*. 2. rozšírené a doplnené vydanie. Bratislava: VŠMU, 2013.

²⁷ Pozri napr. MESSIAEN, Olivier: Rozvíjanie skraco vaním, prednáška o Beethovenovi. In: *Sloven- ská hudba*. roč. 19, 1993, č. 1, s. 3-5.

²⁸ Tu môžeme pripustiť podobnosť s hlasovým prejavom človeka, ktorý napr. pri rozčúlení má ten- denciu zvyšovať hlas, niekedy až do „fistuly“ (podobnosť s flažoletmi) a pridávať na hlasitosti.

Príklad 1: W. A. Mozart: *Symfónia C dur Jupiter*, 4. č., takty 115 – 122, prvé husle



- gradácia pomocou uplatnenia kratších rytmických hodnôt (diminúcia), smerujúca k pocitu zhutnenia v rámci motivickej následnosti (Príklad 2, pôvodný dvojtaktový – trojtónový – motív sa postupne skracuje na jednotaktový a následne aj poltaktový skrátením rytmických hodnôt, pričom počet troch tónov zostáva).

Príklad 2: Bedřich Smetana: *1. sláčikové kvarteto Z mého života*, 1. časť, hlavná téma takty 1 – 14

KVARTET „Z MÉHO ŽIVOTA“

I. Bedřich Smetana
(1824-1884)

Allegro vivo appassionato

Violino I 5

Violino II 5

Viola 5

Violoncello 5

10

ambitus duodecima (e' - h'')

Harmonické dynamizujúce možnosti:²⁹

- dostredivosť (dominantných, prípadne iných smerných akordov rozvedených do toniky) ako cesta k uvoľňovaniu napätia, odstredivosť (subdominantných, prípadne mimotonálnych akordov, odkláňajúcich sa od toniky) ako cesta k stupňovaniu napätia;
- zmnožovanie smerných tónov ako zvyšovanie dynamizmu príslušných akordov cestou zvyšovania ich nesamostatnosti, ich tendencie rozvádzať sa do svojho centra;
- oddiaľovanie centrálného akordu otvorenými alebo nedokončenými kadenčnými postupmi, zahmlievanie jasnosti tonálneho centra ako cesta udržiavania hladiny napätia;
- viacznačnosť harmonických javov – akordov, ich harmonických funkcií, ich spojov a ich príslušnosti k tej či onej tónine ako cesta vytvárania kolísania napätia a dojmu neistoty, zahmlievania, tápania.

Faktúrové dynamizujúce funkcie sa týkajú vzťahov a hierarchie hlasov, pracujú najmä s priestorovými efektmi,³⁰ ako sú paralelnosť, koncentrácia na ohnisko, výškové rozpätie, pohyb vo vertikálnom smere.

Pocitové efekty možno opísať slovami „voľnosť“, „otvorený priestor“, ale aj „úzkosť“, „neistota“ a ďalšie.

Dynamizujúce funkcie ďalších hudobných parametrov (dynamika v zmysle hlasitosti, metrum, tempo, inštrumentácia, artikulácia atď.) nie sú natoľko späté s hudobnou štruktúrou a jej premenami, preto sa im tu podrobnejšie nevenujeme, napriek ich zrejmej dôležitosti a schopnosti hudbu dynamizovať.

Pocit ukončenia pri postupe malej sekundy nahor (rozvedenie citlivého, alebo správnejšie „smerného“³¹ tónu) je zvláštna psychická schopnosť poslucháča počuť tendenciu tónu alebo akordu sa rozvieť (postúpiť na ďalší tón), aj vnímať upokojenie a pocit záveru pri vykonaní príslušného rozvedenia. Podobne Miroslav Filip³² upozorňuje na schopnosť poslucháča vnímať postup kvinty v base (z dominanty na toniku) ako postup záverový napriek tomu, že poslucháč nemusí mať žiadne tušenie o akejkoľvek existencii dominanty, toniky či intervalu kvinty. Tieto fakty by mohli potvrdzovať Scrutonovu predstavu o vrodenej schopnosti človeka vnímať štruktúrne vzťahy v hudbe a porozumieť ich výrazu či významu bez teoretického poznania.

Pri skúmaní vlastností hudby v spojitosti s pohybom a energiou hudobnej štruktúry sa nám teda vynára otázka vzťahu štruktúry hudby k výrazu a zmyslu hudby

²⁹ Opísať dynamizmus harmonického tonálneho funkčného systému a jeho bohaté možnosti je v stručnosti takmer nemožné. Preto odkazujeme čitateľa na tomto mieste na zásadné dielo FILIP, Miroslav: *Vývinové zákonitosti klasickej harmónie*, Ref. 5.

³⁰ NAZAJKINSKIJ, Jevgenij V.: *Logika hudobnej kompozície*. Bratislava : Opus 1988, s. 113.

³¹ Tento návrh Miroslava Filipa pre správnejší terminologický výraz, pomenujúci citlivý tón, má oporu aj v nemeckom termíne „Leiterton“ a v anglickom „leading tone“. V každom prípade ide o postup, ktorý poslucháč počuje ako tendenciu tónu rozvieť sa do tónu, ku ktorému smeruje.

³² FILIP, Ref. 5.

a následne k hudobnému obsahu či významu. Ide najmä o otázku, či pohybový – dynamizujúci – efekt je cieľom (skladateľa), teda dosiahnutým významom či obsahom hudby, alebo bol len prostriedkom na ďalšie, konkrétnejšie významy či obsahy. Touto problematikou sa zaoberali vedci a hudobníci už od dávnych čias a takmer vždy ich úvahy napokon doviedli k hlavným otázkam, čo hudba napodobňuje, zobrazuje alebo vyjadruje (najmä keď nie je spojená so slovom, ani nemá žiadny mimohudobný názov či program).

Od čias pôsobenia gréckych učencov – najmä Pytagora (vychádzajúceho z prírodnej podstaty hudby a jej štruktúry a paralely intervalových tónových vzťahov s číselnými) a Aristoxena z Tarentu (ktorého zaujímali napodobňovacie schopnosti hudby a jej možnosti ovplyvňovať morálku človeka) sa v snahách o čo najadekvátnejšie pochopenie a vysvetlenie podstaty hudobného umenia rozvinulo mnoho rozmanitých teórií. Pohybovali sa však v rámci hraníc, ktoré objavili antickí vedci – jednou hranicou boli prírodné a akustické danosti hudby, druhou hudobné myslenie, svet estetických zážitkov a hodnôt. Z mnohých teoretických koncepcií, usilujúcich sa dospieť k významu a obsahu hudobnej štruktúry, okrem už spomenutých uvedieme tie najvýraznejšie koncepcie:

1. Rétorická teória hudby mala ambície v hudbe nielen nachádzať, ale aj tvorivo do hudby vkladať hudobno-rétorické figúry zväčša charakteru rečovej intonácie. Zároveň mala ambíciu opísať alebo vytvárať formu hudobného diela podľa princípov myšlienkového usporiadania ideálneho rečníckeho výkonu. Rečník má ovplyvniť poslucháčov podľa svojich predstáv, má ich presvedčiť o svojich názoroch aj tým, že reč je správne postavená z hľadiska následnosti myšlienok. To potom zabezpečí, že jeho prejav čo najúčinnnejšie, vzrušujúco usmerní rozum, city a vnímanie, aby maximálne strhujúco poslucháča presvedčil. Predstava o uplatnení melodických rétorických figúr vychádzala z očakávania podobných účinkov správne sformovanej hudby na poslucháča, ako mala správne postavená reč. Na rétorickú teóriu nadviazala ďalšia koncepcia – afektová teória hudby.
2. Afektová teória hudby prisudzovala hudbe schopnosť priamo zobrazovať základné ľudské city – afekty. Za základné bolo možné považovať napríklad podľa René Descarta týchto šesť afektov: úžas, láska, nenávisť, túžba, radosť a smútok.
3. Na konci 19. storočia sa rozvinula tvarová psychológia, ktorá poukazovala na štruktúrovanie hudobných prostriedkov v tvaroch ako zoskupeniach tónov (motívov, kadenčných akordických spojov, fráz atď.). Dôkazom o primárnosti a obsahovej dôležitosti tvarovej štruktúrovanosti hudby (namiesto dôležitosti konkrétnych výšok tónov) bola schopnosť človeka považovať melódiu za rovnakú aj pri jej transpozícii do iného tónového obsahu, ak sa zachovali rovnaké (tvarové) pomery výšok a dĺžok (rytmických hodnôt) tónov.
4. K semiotike ako vede o znakoch a jej významoch sa zákonite dopracoval dlhotrvajúci vývin muzikologickej reflexie v snahách nazerať na štruktúru hudby ako na znaky členitého zvuku, kde každý znak má svoj význam. K semiotike smerovala už hermeneutika, ktorá sa však snažila hudbe príliš konkrétne pridelovať individuálne jednoznačné mimohudobné významy. Korene semiotiky sú ukotvené v lingvistike.
5. Lingvistika ako veda o jazykoch, uplatnená na hudbu, v istom zmysle evokuje podobnosť s rétorikou. Hlavný rozdiel je možné vidieť v tom, že rétorické figúry na-

podobňovali viac zvukovosť reči, melodiku jej intonácie, kým lingvistika sa venuje najmä významom jednotlivých základných tvarov (v reči sú základnými tvarmi slová, v hudbe by to mohli byť motívy, akordické spoje, v semiotickom ponímaní hudby by to mali byť znaky). Muzikológovia usilujúci sa o uplatnenie lingvistic-kých postupov vo výskume hudby vychádzajú z presvedčenia, že aj hudba je jazyk, ktorým sa komunikuje, teda je schopný niečo oznamovať. Hudba nie je celkom stochastický (náhodný) proces, ale má znaky tzv. Markovovského reťazca, teda to, čo nasleduje, závisí aj od toho, čo predchádza. S určitou pravdepodobnosťou sa dá v hudbe predvídať nasledujúci proces podľa toho, čo už zaznelo. Hudobný výskum najviac ovplyvnila vetva lingvistiky, ktorá sa zaoberala znakovosťou jazyka a významami týchto znakov (sémantika, semiotika, semiológia). Podstatou znaku v lingvistickej sémantike je však pojmovosť, teda ukotvenie v lexike, v slovách, čo je pre hudbu najviac problematické. Viacerí autori práve pojmovosť lingvistického znaku považujú za hlavnú prekážku, resp. neadekvátnosť pri použití lingvistických metód vo výskume hudby. Kým jazyk má konkrétnu a obsahovo stabilnú (nepremennú) lexiku, pridelovanie významov hudobným tvarom je v každom jednotlivom hudobnom diele podľa Susan Langerovej³³ „kaleidoskopická hra“ premenli-vého pridelovania významov. Jeden a ten istý tvar (motív, akordická postupnosť) môže mať v rôznych kontextoch hudobného prúdu výrazovo (a teda aj obsahovo) diametrálne odlišné postavenie a význam.

Podľa Hansa Heinricha Eggebrechta,³⁴ napríklad, spočíva zásadný a nepreko-nateľný rozdiel medzi hudbou a rečou v tom, ako oznamujú významy. Slová niečo znamenajú a tým nám niečo hovoria (napríklad, že stolička má štyri nohy), ale ich znenie sa na tomto význame vôbec nepodieľa, na svoj mimohudobný význam sa nijako nepodobajú (azda okrem citosloviec). Veta, ktorá má identický obsah a význam, znie v rôznych prirodzených jazykoch (napríklad slovenčina a anglič-tina) úplne odlišne. Tóny a ich zoskupenia (tvary, motívy, akordy) nám niečo ho-voria tým, ako znejú, teda prostredníctvom samých seba. Znejú smutne, úzkostne, veselo, komicky, radostne, túžobne atď.

6. Komunikačné a informačné teórie vychádzajú z presvedčenia, že hudba je prostriedkom komunikácie. Skúmanie a vyčísľovanie miery informácie, resp. tzv. redundancie – opakovanej, a teda nadbytočnej informácie – je však pre hudbu nezmyselné. Jedným zo základných stavebných princípov budovania hudobného diela ako dynamického systému je princíp opakovania či návratov. Práca s jedným motívom a mnohými rozmanitými návratmi k nemu je popri harmonickom dynamizme významným rozvinutým systémom na dynamizovanie hudby. Väčšina z nás pozná z vlastných poslucháčskych alebo interpretačných skúseností majstrovstvo skladateľov, ktorí jednoduchými až banálnymi postupmi posúvania motívov nahor, ich postupným skraccovaním (ako sme spomenuli už vyššie), ich harmonizáciou čoraz disonantnejšími harmóniami dosahovali dramatický nárast napätia až do masívnych kulminácií či výbuchov a následným poklesom do nižších polôh (frekvencií)

³³ LANGEROVÁ, Susan: *O významovosti v hudbe. Genéza umeleckého zmyslu*. Bratislava : Spoločnosť pre NEkonvenčnú Hudbu, 1998.

³⁴ EGGBRECHT, Ref. 1.

zreteľné upokojuvanie. Pritom z hľadiska miery informácie ide o akúsi nadbytočnosť, redundantnosť.

7. Vráťme sa teda znova k tzv. „energetike“ či k hudbe ako procesu. Zdá sa, že teória síl, ktoré v hudbe pôsobia tak, že vytvárajú dojem zmien energie (kinetickosti a statickosti, gradácie a uvoľňovania napätia, pocitu zrýchlenia či spomalenia), teda rozmanitej miery dynamizmu, si našla svoje miesto vďaka schopnosti vystihovať dynamizovanú podstatu hudobnej výpovede. Ako príklad spomeňme už zmienené dostredivé a odstredivé sily, ktoré pôsobia v tonálno-funkčnom harmonickom systéme. Nie sú samozrejme jediné, v hudbe pôsobia aj ďalšie sily, napríklad sila pravidelnosti a nepravidelnosti pulzácie v metrike a rytmiike, sily mohutnosti a hustoty či riedkosti a subtílnosti faktúry atď. atď. Najplastickejšie a najvýstižnejšie je komplexný systém harmonických síl v slovenčine opísaný v objavnom diele slovenského muzikológa Miroslava Filipa. Jeho *Vývinové zákonitosti klasickej harmónie*³⁵ nielen opisujú a vysvetľujú procesuálny priebeh dynamických síl v hudbe. Autor prináša aj zásadný muzikologický objav o všeobecných zákonoch, ktorých pôsobenie predurčilo vývoj harmonického tonálno-funkčného systému od jeho vykryštalizovania až po jeho rozpad, resp. znovuoživenie.

Bázou nekonečnej variability dynamizmu hudobnej štruktúry sú vzťahy tónov a príbuznosti akordov a tonálnych prostredí. Ich bohatá variabilita vyrastá z akusticky zdôvodniteľného vzťahu čistej kvinty ako základu konsonantnosti akordov, akordických príbuzností, ale aj systému diatonických tónin v kvintovom kruhu. Druhým zdrojom harmonického dynamizmu je spomínaná a psychologicky dodnes presne nevysvetlená schopnosť poslucháča počuť smernosť citlivých tónov, teda malosekundový či poltónový postup. Ako je možné, že menší alebo väčší interval než poltón už pocit smernosti nevytvárajú? Tu znova môže nastúpiť buď empirický výskum, teda vlastná skúsenosť zakotvená v množstve príkladov zo živej hudby, ako to spravil Filip, alebo experimentálna psychológia. Na podrobnejší výklad tejto, pre nás najpodnetnejšej, teórie by bolo vhodné zamerať ďalšiu pozornosť a výskumné metódy v interdisciplinárne orientovanom výskume. Peter Faltin, významný slovenský muzikológ 60. rokov 20. storočia, v štúdiu *Význam v hudbe*³⁶ poukázal tiež na vyššie spomenutý fakt, že sémantika jazyka v lexike ukazuje významy slov ako jednoznačné. V hudbe však ide o bezpojmovú tvarovosť, základná „lexika“ je ukotvená v tvaroch, ktoré „nikdy nič neoznačujú a predsa niečo znamenajú.“³⁷ Význam v hudbe je založený na vnímaní hudobnej štruktúry, generuje sa podľa Faltina syntakticky, pomocou nekonečnej množiny a variability vzťahov tónov. Zjednodušene povedané, organizácia vzťahov tónov nesie svojím súznením a procesuálnym priebehom podstatu hudobného významu.

Aj podľa ďalších autorov³⁸ podstatná bezpojmovosť hudby, ktorá je vo vyjadrovaných možnostiach obmedzená na svoje znenie, nemôže znamenať a vyjadrovať niečo

³⁵ FILIP, Ref. 5.

³⁶ FALTIN, Peter: Význam v hudbe. In: *Slovenská hudba*, roč. 18, 1992, č. 3, s. 298-341.

³⁷ FALTIN, Ref. 36, s. 300.

³⁸ EGGBRECHT, Hans Heinrich: *Hudba a krásno*. Praha : Lidové noviny, 2001,

konkrétne (stôl, dom, slnko), ale je oveľa bohatšia v pocitových a zmyslových vyjadrovacích možnostiach. Slová „smutný“, „úzkostlivý“, „žalostný“, „nepokojný“, „stupňujúci napätie“ nám oznamujú druh citu alebo zmyslového zážitku, na ktorý si môžeme spomenúť, ale samé slová takými nie sú. Naproti tomu určité zoskupenia tónov – hudobné tvary – alebo proces ich vývoja a následnosti sú samé vo svojom priebehu úzkostlivé, smutné, žalostné, nepokojné atď. Pri ich vnímaní priamo tento cit alebo zmyslový zážitok pocítíme, prežijeme.³⁹

Výsledkom tejto úvahy je logický záver, že výskum hudobnej syntaxe, teda vzťahu tónov v najrozmanitejších dynamických súvislostiach, sa postupne stáva výskumom hudobného významu.

³⁹ EGGBRECHT, Ref. 38.

Summary

THE DYNAMISM OF MUSICAL STRUCTURE. THOUGHTS ON MUSIC THEORY TERMINOLOGY

Musicology has musico-theoretical terminology as its fundamental resource for producing sufficiently comprehensible and trustworthy statements about musical art. Verbal expressions about non-verbal, sound-based artistic media are complicated all the more by the fact that the musical work exists only in a time flow – in a changing current of sound. So as to construct terminology which would be sufficiently rich while at the same time being as close as possible to the essence of the kind of art being described, musicologists throughout the evolution of their discipline have frequently resorted to metaphors, analogies with phenomena studied in other scholarly disciplines, descriptions of psychic experience, and ultimately also direct use of concepts taken from other scholarly fields. In one particular analogy, still employed today, the current of musical sound is compared to changes of forces and tensions, using the terminology of dynamics and dynamism or changes of energy.