KRESÁNKOVA KONCEPCIA „HUDOBNÉHO MYSLENIA“ A MOŽNOSTI JEJ VYUŽITIA PRI REFLEXII HUDBY 20. STOROČIA

Markéta Štefková

Doc. Markéta Štefková, PhD.; Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4; Katedra teórie hudby, Hudobná a tanečná fakulta VŠMU, Zochova 1, 813 01 Bratislava; e-mail: marketa.stefkova@savba.sk; marketa.stefko@gmail.com

Abstract

Kresánek's trilogy *Fundamentals of Musical Thinking* (1977), *Tonality* (1982) and *Tectonics* (1994) is based on an original conception of musical thinking. He understands the basis and development of musical thinking as a cooperation of three components: sonoristics, dynamism and thematics. For clarification of Kresánek's ideas, the author points to parallel ideas in the concept of musical thinking of Hans Heinrich Eggebrecht. Taking as her foundation Kresánek's theory of an analogy between the phylogenetic development of the musical thinking of mankind and the ontogenetic development of musical thinking in the individual, the author presents a conception of the cycle *Musica ricercata* (1951 – 1953) by György Ligeti. Based on an extreme reduction of the material, Ligeti's work represents a noteworthy compositional concept, whose poetics "copies" the evolution of musical thinking.

Keywords: Kresánek, musical thinking, significance of music, Ligeti, Musica ricercata

1. Kresánkov pojem hudobné myslenie

V úvodných kapitolách knihy *Základy hudobného myslenia*[1] načrtáva Kresánek originálnu koncepciu hudobného myslenia, ktorá je východiskom aj jeho ďalších prác, *Tonalita*[2] a *Tektonika*.[3] Podstatu hudobného myslenia a jeho vývoj uchopuje tak historicky, ako aj systematicky na základe súčinnosti troch zložiek, resp. sfér:

---

1 KRESÁNEK, Jozef: *Základy hudobného myslenia*. Bratislava : Opus, 1977.
2 KRESÁNEK, Jozef: *Tonalita*. Bratislava : Opus, 1982.
3 KRESÁNEK, Jozef: *Tektonika*. Bratislava : Asco Art & Science, 1994.

sonoristika,
dynamizmus,
tematizmus.

Hoci táto postupnosť vyjadruje určitú hierarchiu a je v principiálnom súlade s historickým vývojom genézy hudobného myslenia zhruba do obdobia klasicizmu, jednotlivé sféry sa navzájom v rozmanitých konšteláciách uplatňujú neustále.

Sústreďme sa teraz na objasnenie podstaty Kresánkovho konceptu:

1. 1 Sonoristika (zvukovosť)
sa viaže na oblasť akustickú, fyziologickú a psychologickú. Súvisí s elementárnym vnímaním hudby v zmysle príjemného znenia konsonancií a nepríjemného znenia disonancií. Nezastupiteľný podiel má sonoristika na formovaní zvukového ideálu doby, ktorý je formovaný jednak na báze heteronómnych prvkov, prichádzajúcich zvonka (mimohudobná oblasť), ako aj na báze autonómnych prvkov, prichádzajúcich zvnútra (zo sféry dynamizmu a tematizmu).

1. 2 Dynamizmus
člení Kresánek na dva poddruhy: **senzomotorický dynamizmus** a **hudobný dynamizmus**. Senzomotorický dynamizmus je elementárnejší a väčšmi závislý od mimohudobných činiteľov. Viaže sa na fyziologické a psychofyziologické, príp. deklamačné a interpunkčné momenty. Ide napríklad o súvislosť medzi vytváraním zvukov v ľudskom hrdle na základe napínania a uvoľňovania hlasiviek. Melodický pokles zodpovedá postupu od napätých hlasiviek k ich čiastočnému uvoľneniu, čoho výrazom je klesajúca (descendenčná) melodika. Stúpajúce intervaly, resp. sledy stúpajúcich intervalov, ktoré asociatívne spájame s pocitom stupňovania napätia v hlasivkách, sa prejavujú v stúpajúcej (ascendenčnej) melodike. Do oblasti senzomotorického dynamizmu patria aj elementárne prejavy človeka ako reakcie na emocionálne popudy zvonka, t. j. prejavovanie radosti výskaním, vyskakovaním, hlasnou rečou, vyšším hlasom a tancom a naopak, prejavovanie smútku hovorom hlbokým hlasom, pritlmene, kvílením v malých intervaloch a pod.

Hudobný dynamizmus sa prejavuje predovšetkým v podobe tzv. dynamického porušovania, ktoré Kresánek delí na päť skupín:[4]

a) porušovanie racionálnych hodnôt, resp. porušovanie intonačné a agogické
V nadväznosti na výskumy Carla Emila Seashora poukazuje Kresánek na to, že hráči a speváci nehrajú a nespievajú ani podľa temperovaného, ani podľa čistého ladenia, ale smerné a alterované tóny ešte zvyšujú, resp. znižujú. To isté je možné pozorovať aj v oblasti metrorytmickej, t. j. interpreti nehrajú metronomicky presne, ale s flexibilnou agogikou.

b) porušovanie individuálnych tvarov a stereotypov
V prípade porušovania tvarov ide o komplexné jednotky, v prípade stereotypov len o elementy, napríklad o rytmický tvar, melos alebo stereotypne sa opakujúci sled harmónií.

c) porušovanie princípov hudobného myslenia

---

4 KRESÁNEK, Ref. 1, s. 82-101.

Kresánek ho objasňuje na báze vzťahu medzi metrom a rytmom: pravidelný priebeh štvrťových hodnôt, podľa ktorých počítame noty, predstavuje statickú bázu bez napätí. Dynamické porušovanie predstavujú rôznorodo členené individuálne rytmické útvary, ktoré sa vyhraňujú na báze pravidelného metra. Čím je rytmus synkopickejší, nepravidelnejší a komplikovanejší, tým je strhujúcejší.

d) porušovanie noriem hudobného myslenia

Tieto normy môže „vytvárať len skladateľ, ktorý má dostatočne osvojený súčasný stav vývoja princípov hudobného myslenia" a ktorý – na rozdiel od muzikanta – „žije vo všeumeleckej, etickej, filozofickej atď. realite, ktorá ho obkolesuje. Hudobní teoretici väčšinou už len ex post zisťujú tieto normy a zväčša až vtedy [...] keď už sa začali porušovať a prekonávať."[5]

e) dynamické porušovanie v rámci výrazovej oblasti

Ide predovšetkým o oblasť konvencií, ktoré skladateľ buď rešpektuje, alebo popiera.

Ako je zrejmé, Kresánkov pojem „dynamické porušovanie" úzko súvisí s problematikou tvorby zmyslu a významu hudby. Na tomto mieste tak považujem za vhodné konfrontovať Kresánkovu koncepciu hudobného myslenia s koncepciou Hansa Heinricha Eggebrechta, ktorú načrtáva v práci *Musikalisches Denken*,[6] ktorá zhodou okolností vyšla v tom istom roku ako Kresánkove *Základy hudobného myslenia* (1977). Podľa Eggebrechta hudba ako zmysluplná organizácia zvukového materiálu je dejinným a súčasne sociálnym javom, nakoľko kolektívne hudobné povedomie vzniká v určitom geografickom priestore, prostredí určitého etnika, spoločenskej vrstvy a pod. Toto sú predpoklady dejinného procesu hudobnej komunikácie, ktorý Eggebrecht opisuje na základe kategórií *norma*, *konkretizácia* a *inovácia*.

Pod pojmom kolektívne hudobné povedomie chápe Eggebrecht sústavu abstraktných alebo abstrahovateľných noriem (pravidlá, vzorce, šablóny tonálnych systémov alebo operatívnych postupov), ktoré tvoria určitý systém. Na základe osvojenia si tohto systému si subjekt ako reprezentant dobového kolektívneho povedomia o hudbe vytvára určité recepčné očakávania a vzorce porozumenia. Zjednodušene povedané, v hudobnom povedomí každej hudobnej epochy existuje určitá hudobná *paradigma* (systém abstraktných alebo abstrahovateľných hudobných noriem), ktorú skladatelia príslušného obdobia vo svojich skladbách (jedinečný kompozičný výtvor, hudobná *syntagma*) konkretizujú, resp. inovujú.

Pod pojmom *konkretizácia* rozumie Eggebrecht „realizáciu noriem v organizácii určitého hudobného útvaru";[7] naproti tomu predstavuje pojem *inovácia* hierarchicky závažnejší, resp. celkom originálny spôsob vyrovnávania sa skladateľa s platnosťou momentálne záväzných noriem v konkrétnom hudobnom diele.[8]

---

5 KRESÁNEK, Ref. 1, s. 97.

6 EGGEBRECHT, Hans Heinrich: *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*. (=Taschenbücher zur Musikwissenschaft 46.) Wilhelmshaven : Heinrichshofen, 1977. Porovnaním Kresánkovej a Eggebrechtovej koncepcie hudobného myslenia sa zaoberala HRČKOVÁ, Naďa, in: HRČKOVÁ, Naďa (ed.): *Dejiny hudby VI. Hudba 20. storočia (2)*. Bratislava : Ikar, 2006, s. 20-24. Tu sa sústredila predovšetkým na odlišnosti oboch koncepcií, kým ja sa sústredím skôr na paralely.

7 EGGEBRECHT, Ref. 6, s. 118.

8 EGGEBRECHT, Ref. 6, s. 119.

Kresánkov termín dynamického porušovania je tak v kontexte Eggebrechtovej koncepcie do istej miery ekvivalentom pojmu *inovácia* noriem hudobného myslenia. Nakoľko termín „porušovanie" má skôr negatívne konotácie, je možno Eggebrechtovo terminologické riešenie „inovácia" (= netradičný, originálny postup; odchýlka, výnimočné riešenie v rozpore s aktuálnou sústavou noriem) o niečo šťastnejšie. Kresánkov pojem však na druhej strane vyjadruje zásadnú skutočnosť o podstate zmyslu hudby a o podstate generovania procesov hudobného významu a esteticko-výrazového pôsobenia hudby: tie sa totiž zásadne viažu na princíp porušovania noriem, stereotypov, rytmických modelov, tematických útvarov atď.

1. 3 Tematizmus

Hoci melodika je prejavom dynamických síl, zďaleka nie je len záležitosťou dynamizmu. Oveľa dôležitejšie je, že „sled tónov predstavuje fixovanú individuálnu jednotku ako základ tematickej výstavby."[9] V súvislosti s Kresánkovým poňatím tematizmu je potrebné objasniť pojem **miery tvarovosti**. Ide o miery pre usporiadanie výškových vzťahov a časových rozmiestnení tónov, t. j. o miery intervalov a o metrorytmické miery. Kresánek ostro protestuje proti tomu, aby sa podstata hudobného myslenia hľadala len „v racionálnych vzťahoch, odkiaľ vedie cesta k akustike, matematike a do oblastí, ktoré nemajú nič spoločné s hudobným myslením", nakoľko „základnými prvkami tematického hudobného myslenia sú horizontálne hudobné tvary."[10] Tak horizontálne, ako aj vertikálne a vertikálno-horizontálne tvary sú nemysliteľné bez mier tvarovosti a bez stvárňovacích prostriedkov, ktoré sú len „prostriedkom na racionálne usporiadanie veličín v rámci týchto tvarov."[11] Pojem **stvárňovacie princípy** chápe Kresánek ako súbor objektívnych, až vedeckých poznatkov, ktoré si vo forme pokynov, kompozičných náuk, náuk o harmónii, kontrapunkte, inštrumentácii a pod. osvojujú skladatelia. Skladateľovi však ovládanie stvárňovacích princípov nestačí, lebo ako osobnosť je aj tvorcom nových tvarov, t. j. mal by mať „svojské **maqam**",[12] ktoré by osobitým variačným princípom rozvíjal a ktoré by dávalo jeho všetkým dielam znaky individuálnosti, a dokonca aj jeho subjektívnosti".[13] Táto metafora je veľmi dôležitá pre pochopenie nielen Kresánkovej, ale aj Eggebrechtovej koncepcie hudobného myslenia. Ide o to, že „dynamické porušovanie" (podľa Kresánka) alebo „inovácia noriem" (podla Eggebrechta) majú u naozaj mimoriadne inovatívnych skladateľov špecifickú podobu. Ako príklad by som uviedla Stravinského, ktorý napriek všetkým štýlovým obdobiam vo svojej tvorbe porušoval súdobú hudobnú paradigmu mimoriadne osobitým spôsobom. Má teda špecifické „maqam" v zmysle určitého modelu resp. súboru určitých aj pojmovo definovateľných zákonitostí tohto „porušovania" alebo tejto „inovácie" noriem, podľa ktorého vyspelejší poslucháči okamžite vedia, ze ide o Stravinského hudbu.

---

9 KRESÁNEK, Ref. 1, s. 106.

10 KRESÁNEK, Ref. 1, s. 107.

11 KRESÁNEK, Ref. 1, s. 107.

12 Ide o variačný princíp, ktorý sa uplatňuje v arabskej hudbe, ale aj v hudbe ázijských a afrických národov. Maqam znamená melodický model, na ktorý sa improvizujú konkrétne melódie. Viď KRESÁNEK, Ref. 1, s. 113.

13 KRESÁNEK, Ref. 1, s. 116.

2. Fylogenéza a ontogenéza hudobného myslenia

Hoci Kresánek vo svojej koncepcii opakovane poukazuje na rovnoprávnosť troch zložiek hudobného myslenia sonoristika – dynamizmus – tematizmus,[14] predstavuje jeho koncept predsa len určitý hierarchický model tak z hľadiska historického, ako aj systematického. Na základe analýz materiálu z oblasti európskej, ale aj mimoeurópskej etnomuzikológie, ako aj materiálu pochádzajúceho z rozmanitých epoch vývinu európskej hudobnej histórie od počiatkov vývinu viachlasu až do súčasnosti, dokumentuje Kresánek postupný vývoj hudobného myslenia ľudstva v zmysle smerovania k porozumeniu tematickej oblasti ako špecificky hudobnej, najvyhranenejšej estetickej kategórie.[15]

V raných štádiách vývoja hudby, ktoré majú bádatelia možnosť sledovať „prostredníctvom etnomuzikologických výskumov v primitívnych a ľudových kultúrach a aj v rámci hudobnej histórie starogréckej hudby a v hudbe orientálnych kultúr", je príznačná spojitosť s prejavmi slovnými a tanečnými.[16] Identický vývoj pozorujeme aj v ranom štádiu vývoja hudobného myslenia jedinca. Analógiu nachádzame aj v ďalších štádiách medzi fylogenetickým vývojom hudobného myslenia ľudstva a ontogenetickým modelom vývoja hudobného myslenia jedinca, ktorý k tematickému hudobnému mysleniu dospieva taktiež len postupne:

> „Neraz sa stretávame s málo muzikálnymi ľuďmi, ktorí radi spievajú i keď intonačne falošne a rytmicky nepresne. Aj napriek spomínaným nepresnostiam spievajú približne aspoň kontúry blížiace sa k správnym tvarom, takže sa tvary dajú bez ťažkostí poznať. Zmysel pre tvar sa teda aj tu manifestuje, ale pritom chýbajú miery tvarovosti ako aj stvárňovacie princípy, prípadne sú len nedostatočne rozvinuté."[17]

Rovnako sa jedinec ako poslucháč len postupne prepracováva k chápaniu tematizmu:

> „Hudobne nevyspelý poslucháč [...] pri prvom počúvaní diela býva zameraný iba alebo prevažne len na sonorickú a dynamickú zložku a k tematickému mysleniu sa prepracováva len postupne. Tematický prístup je oproti tomu charakteristický pre ľudí muzikálne vyspelých [...]."[18]

Čo je však podstatné, vývoj od sonorizmu k tematizmu vôbec neznamená, že by hierarchicky vyššie štádium predstavovalo „prekonanie" nižšieho:

> „Vyspelý poslucháč sa rovnako ako menej vyspelý neobíde bez sonorickej a dynamickej podstaty, ale cez tieto sa rýchle, prevažne súčasne prenáša aj ku chápaniu špecificky hudobnému, tematickému."[19]

To platí aj pre vývoj hudobného myslenia vo všeobecnosti: ak by totiž tematizmus, dominujúci hudbe 18. storočia, predstavoval vrcholné štádium vývoja hudobného myslenia, museli by sme dve nasledujúce storočia nevyhnutne chápať ako dekadenciu, úpadok do „primitívnejších" štádií: nakoľko 19. storočie sa nesie v znamení prevahy dynamizmu

---

14 Napr. KRESÁNEK, Ref. 1, s. 51.
15 KRESÁNEK, Ref. 1, s. 46.
16 KRESÁNEK, Ref. 1, s. 121.
17 KRESÁNEK, Ref. 1, s. 117.
18 KRESÁNEK, Ref. 1, s. 45.
19 KRESÁNEK, Ref. 1, s. 45.

a dynamickej hudobnej formy a 20. storočie v znamení prevahy sonorizmu. Treba si uvedomiť, že návrat k dominancii týchto sfér sa deje na báze novej paradigmy hudobného myslenia a je teda nevyhnutne návratom na hierarchicky a kvalitatívne vyššej úrovni, vyššom stupni špirály vývoja. Za hierarchicky najvýznamnejšiu a najšpecifickejšiu zložku však Kresánek považoval predsa len tematizmus. Hoci v časoch vzniku Kresánkovho spisu v hudbe avantgardných skladateľov v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch do popredia významne vystúpil sonorizmus, Kresánek predpokladal, že ide len o dočasný jav a domnieval sa, že v ďalšom štádiu vývoja hudby sa do popredia dostane jedna z iných zložiek.[20] Tento predpoklad sa celkom nenaplnil, takže v tomto ohľade sa Kresánkova koncepcia javí ako trochu anachronická, resp. jej platnosť nemôžeme absolutizovať, hlavne pokiaľ ide o hudbu posledných desaťročí 20. storočia a našej súčasnosti.

Musica ricercata

V súvislosti s Kresánkovými úvahami o podstate hudobného myslenia a jeho tézami o analogickom vývoji hudobného myslenia ľudstva (fylogenéza) a jedinca (ontogenéza) predstavuje klavírny cyklus Györgya Ligetiho *Musica ricercata* (hudba hľadania, hľadaná hudba) z rokov 1951 – 1953 pozoruhodný skladateľský koncept, ktorého poetika akoby „kopírovala" genézu vývoja hudobného myslenia. Dielo pozostáva z jedenástich skladieb, v ktorých sa postupne uplatňujú tónové výšky chromatického radu od jednej, resp. dvoch tónových výšok až k využitiu chromatického totálu v č. 11, akejsi kvázi-fúge skomponovanej na tému Girolama Frescobaldiho.

Musica ricercata patrí k Ligetiho prelomovým dielam. Svet inšpirácií hudbou jeho predchodcov sa stretáva s anticipáciou budúceho sveta. Ligeti vzdáva hold svojmu najvýznamnejšiemu vzoru Bartókovi (názvuky na *Mikrokozmos* a cyklus štrnástich *Bagatel* op. 6), súčasne sa však od neho oddeľuje a objavuje svoju novú hudobnú identitu.

Obmedzenie, ktoré si Ligeti sám stanovil na báze striktnej redukcie tónového materiálu, ho mimovoľne prinútilo k tomu, aby v skratke načrtol podobný proces, akým prešiel vývoj hudobnej fylogenézy a ontogenézy.

O tom, že Ligetiho cieľom bolo skutočne „ponoriť sa" k samotným základom, k prapodstate hudby, svedčí aj jeho výrok:

> „... čo môžem urobiť s jedným jediným tónom? Čo s jeho oktávovými transpozíciami? Čo s jedným intervalom? Čo s dvoma intervalmi? Čo s určitými rytmickými vzťahmi, ktoré môžu slúžiť ako základné prvky rytmicko-intervalovej stavby?"[21]

Ligetiho návrat k „bodu nula", k archetypálnym princípom hudobného myslenia však samozrejme prebieha na báze kompozičnej paradigmy, ktorá v sebe zahŕňa aj všetky doterajšie paradigmy. V každom prípade tento návrat inšpiroval Ligetiho fantáziu a podnietil ho k vynájdeniu vlastného kompozičného systému, vlastného „maqam", ako hovorí Kresánek. V rozhovore s Constantinom Florosom, popredným reprezentantom súčasnej muzikológie

---

[20] KOPČÁKOVÁ, Slávka: *Vývoj hudobnoestetického myslenia na Slovensku v 20. storočí*. Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2013, s. 199.

[21] KOLÁŘ, Robert: Labyrint perfekcionizmu. Krása, humor, dokonalosť: György Ligeti. In: HRČKOVÁ, Naďa (ed.): *Dejiny hudby VI. Hudba 20. storočia (2)*. Bratislava : Ikar, 2006, s. 239.

a znalcom Ligetiho tvorby, sa skladateľ v deväťdesiatych rokoch minulého storočia vyjadril, že v čase vzniku diela bol jeho vzťah k Bartókovi značne ambivalentný. Na jednej strane voči nemu pociťoval hlbokú úctu ako k jednému z hlavných reprezentantov modernej hudby. Na druhej strane sa potreboval od Bartókovho vplyvu oslobodiť, nakoľko jeho afinita k Beethovenovi a patetickému charakteru mu pripadala bytostne cudzia.[22] *Musica ricercata* tak súčasne manifestuje Ligetiho nový, „antipatetický" estetický hudobný ideál. V kompozičnej štruktúre diela sa brilantná intelektualita snúbi s vtipom, humorom a duchaplnosťou.

V úvodných skladbách Ligeti načrtáva dva základné idiómy, resp. dve základné fyziognómie cyklu:

- rýchly, motorický, s dôrazom na perkusívny charakter klavíra; hudba ktorá súvisí s pohybom, tancom, inštrumentálnym charakterom;
- pomalý, parlando-rubato, lamentoso; hudba, ktorá sa viaže na slovo a spev.

Z hľadiska fylogenetického vývoja hudby môžeme konštatovať, že ide o archetypy. V súvislosti s Kresánkovým poňatím tematizmu som už poukázala na pojem miery tvarovosti, pod ktorým chápe racionálne usporiadanie vzťahov v dvoch parametroch: výškovom a časovom. Výškový parameter sa prejavuje ako melos, resp. diastéma, ktorej podstatu definuje Kresánek ako

> „sled horizontálne rozmiestnených intervalov, ktorý nemá presne fixované časové rozmiestnenie a ktorý i napriek metrorytmicky ľubovoľnej premenlivosti možno opäť poznať."[23]

Časový parameter sa prejavuje v metrorytmickom usporiadaní tónov. V raných štádiách vývoja hudby Kresánek konštatuje, že racionalizácia vzťahov v oblasti výškovej a časovej organizácie hudby neprebieha vo všetkých hudobných kultúrach rovnako:

> „Sú prípady, že metrorytmická oblasť sa skôr vyvíja a dosahuje vyspelejšie riešenia, zatiaľ čo výškový element sa zanedbáva. Takto sa metrorytmický element vyvíjal predovšetkým v tanečnej a inštrumentálnej hudbe – pričom sa výdatne uplatňovali bicie nástroje. Častejšie sa však [...] stretáme s opačným vývojom; skôr sa dosahujú racionálne vzťahy v oblasti výškovej, kým v metrorytmickej sa ešte dlho zostáva v oblasti iracionálnych hodnôt. Zväčša sa stretáme s týmito tvarmi v úzkej väzbe k vokálnosti – parlando, recitativo, rubato a pod."[24]

Určite nie je náhoda, že Ligeti v *Musice ricercate* intuitívne nastoľuje ako východisko práve tieto dva hudobné archetypy:

Skladba č. 1: Je vystavaná na práci s jednou tónovou výškou, tónom *a*. Až celkom v závere sa objaví tón *d*. Dielo sa priam núka ako demonštrácia sonorizmu, a tak senzomotorického, ako aj hudobného dynamizmu. „Kompozičná práca" s tónom *a* spočíva v oktávových transpozíciách a mimoriadnej diferenciácii v oblasti artikulácie, rytmu a dynamiky.

---

22 FLOROS, Constantin: *Neue Ohren für neue Musik. Streifzüge durch die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts*. Mainz : Schott, 2006, s. 151.

23 KRESÁNEK, Ref. 1, s. 129. Tento termín sa v našej odbornej terminológii na rozdiel od nemeckej zatiaľ príliš neujal, hoci už Kresánek upozorňuje, že je lepšie používať pojem diastéma, „aby sa takto vyhlo zamieňaniu slov melos a melódia."

24 KRESÁNEK, Ref. 1, s. 130.

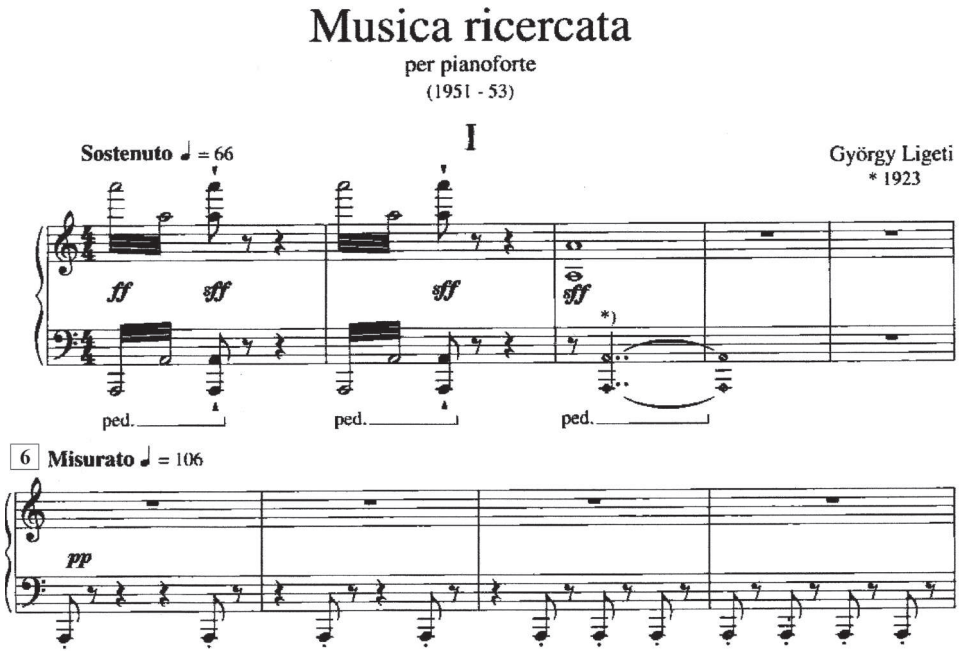
Priebeh tejto skladby je priam vzorovou demonštráciou abstraktného procesu, na báze ktorého Kresánek načrtáva podstatu dynamického porušovania princípov hudobného myslenia:

> „Pravidelný priebeh štvrťových nôt, podľa ktorých počítame doby, predstavuje v metrorytmickej oblasti statickú bázu bez napätí. Dynamické porušovanie začína vtedy, keď sa začnú vynárať rôznorodo členené individuálne rytmické tvary. Čím viac sa stávajú pravidelné štvrťové noty iba cíteným pozadím potrebným na pochopenie konkrétneho rytmického členenia, tým viac sa zvyšuje dynamické napätie. Bohato synkopovaný a značne nepravidelný rytmus, v ktorom sa pravidelné štvrťové a vôbec ťažké doby stierajú, pôsobí pregnantnejšie rytmicky než statické štvrťové noty. Čiže komplikovaný rytmus je strhujúcejší rytmus, pokiaľ poriadok udrží v pozadí základná organizačná metrická báza. Po prekročení hranice, ako po pretrhnutí struny, nastúpi chaos. Časové hodnoty sa síce k sebe priraďujú, ale už bez toho, že by sme v tom mohli cítiť nejaký metrorytmický poriadok.“[25]

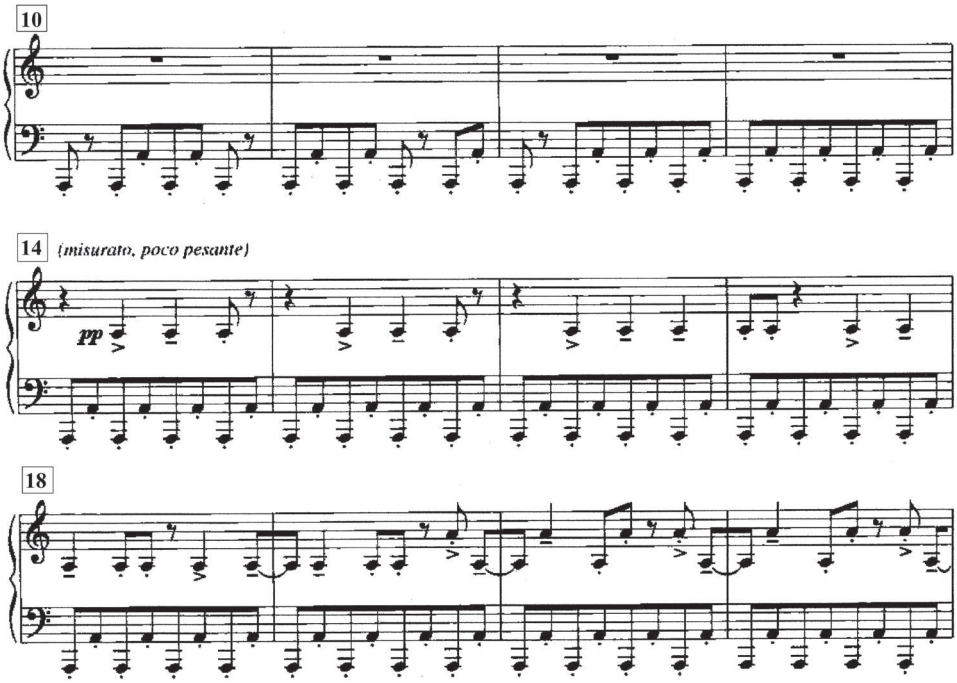
Súčasne tu v rytmickej oblasti dochádza k dynamickému porušovaniu stereotypov, t. j. k situáciám, v ktorých skladateľ na báze viacnásobného opakovania určitého rytmického tvaru navodí akoby dynamický stereotyp očakávaný aj naďalej a poruší ho kontrastným prvkom.[26]

Sústreďme pozornosť na priebeh skladby:

Príklad 1: Ligeti: *Musica ricercata*, č. 1, t. 1 – 21



[25] KRESÁNEK, Ref. 1, s. 94.
[26] KRESÁNEK, Ref. 1, s. 87.



*) Tasten stumm niederdrücken / *depress keys without sounding.*

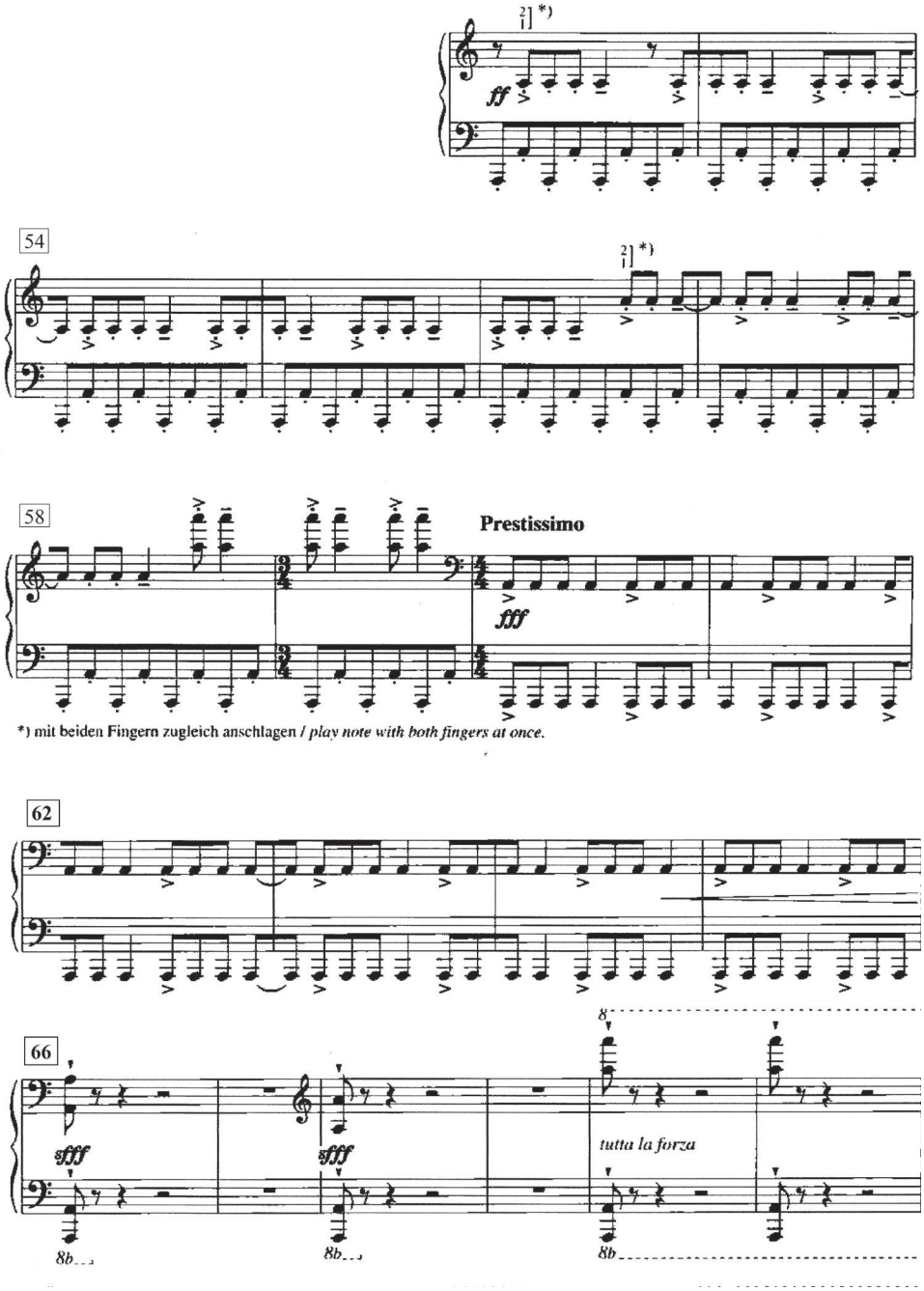
© 1995 Schott Musik International, Mainz

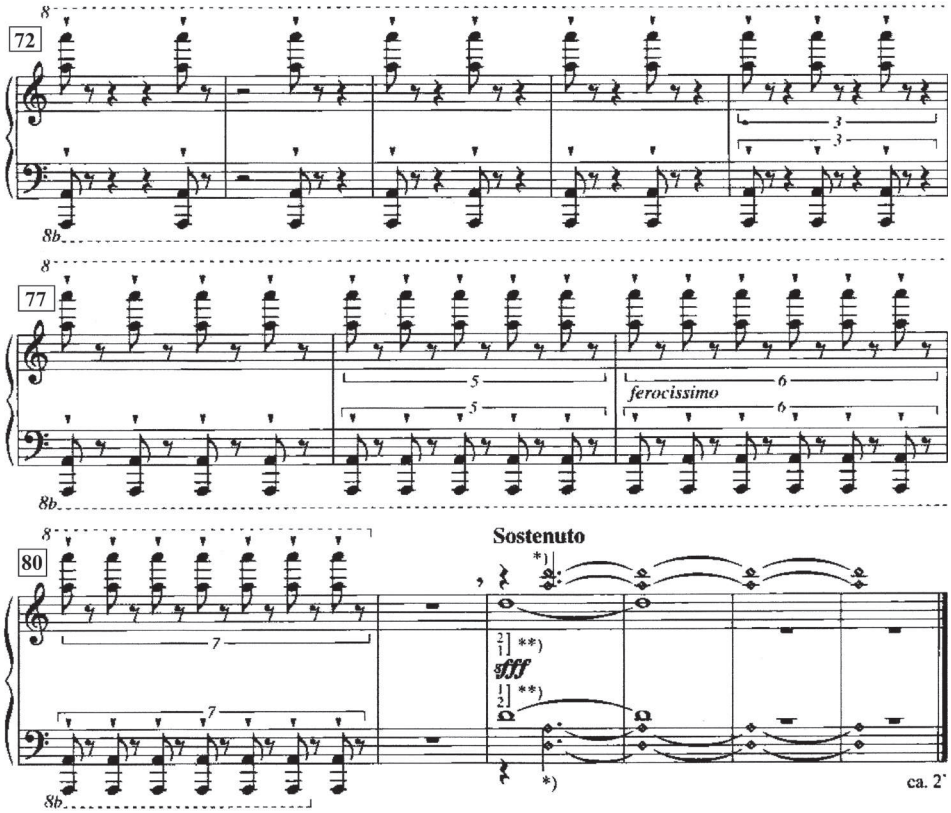
t. 1 – 5: tremolo, „signálna" introdukcia;

t. 6 – 13: postupná inštalácia pulzu, „nahadzovanie" motora, konštituovanie štvorštvrťového metra na báze pravidelného osminového pulzu;

t. 14: expozícia „témy", resp. základného motivického „tvaru" alebo „modelu" s charakteristickým rytmickým a artikulačným profilom (akcent – tenuto – staccato). Gradácia na báze vyhrocovania konfliktu medzi metrom (osminový pulz v base v rámci štvorštvrťového taktu) a rytmom (práca s tvarom, resp. modelom), v intenciách Kresánkovej terminológie teda uplatnenie princípu dynamického porušovania. Konkrétne príklady: v takte 16 dochádza k rozšíreniu pôvodne trojdobého modelu na štvordobý. Pri jeho následnom opakovaní v t. 17 a 18 sa rytmický model a metrická báza dostávajú do rozporu, nevieme, kde je ťažká doba. Na rozhraní 18. a 19. taktu sa v dôsledku posunu o osminu objavuje synkopa ako nový kontrastný prvok. V t. 19 sa ako nový prvok objavuje oktávová transpozícia, atď.

Príklad 2: Ligeti: *Musica ricercata*, č. 1, t. 52 – 85

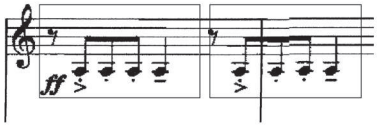




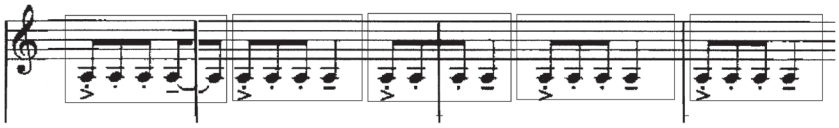
*) Tasten stumm niederdrücken / *depress keys without sounding.*
**) Mit beiden Fingern anschlagen, dann mit einem Finger halten. / *Play note with both fingers then hold with one.*

V t. 52 sa ako výsledok vyššie načrtnutého spôsobu práce s modelmi v priestore malej oktávy objavuje rytmický novotvar v rozsahu šiestich osmín (→ model 1). Dôraznosť tohto momentu Ligeti akcentuje dynamickým predpisom ff a požiadavkou úderu na klávesy palcom a ukazovákom pravej ruky súčasne. Model sa vzápätí zopakuje. Potom dochádza akoby k „zhltnutiu" úvodnej osminovej pomlčky, takže pôvodne šesťosminový motív je redukovaný na päťosminový (→ model 2; t. 53 – 54). V tejto podobe sa následne zopakuje ešte štyrikrát, potom nastupuje v oktávovej transpozícii a je ďalej redukovaný na štvorosminový (→ model 3; t. 56 – 57). V tejto podobe sa následne zopakuje ešte trikrát, potom dochádza k ďalšej redukcii modelu na trojosminový, pričom Ligeti stupňuje gradačný účinok, keď motív necháva zaznieť vo vysokom registri troj- a štvorčiarkovej oktávy a v oktávovom zdvojení (→ model 4; t. 58). Proces skracovania tu dosahuje vrchol, pričom model sa v nasledujúcom takte v trojšvrťovom metre opakuje ešte dvakrát. *Prestissimo* (t. 60), ktorým gradácia vrcholí, vyvoláva efekt tranzu, ktorý poznáme z kultúr, v ktorých hudba fungovala ešte hlavne na báze senzomotorického dynamizmu a spĺňala predovšetkým magickú a rituálnu funkciu. Ligeti však tento zdanlivo elementárny účinok dosahuje na báze rafinovaného uplatnenia

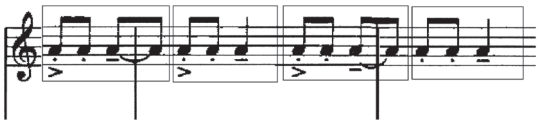
model 1



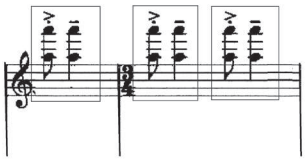
model 2



model 3



model 4



princípu dynamického porušovania. *Prestissimo* prináša víťazstvo rytmu nad metrom, „prevalcovanie“ štvorštvrťovej metrickej základne päťosminovým motívom v duchu Kresánkovho výkladu podstaty vzťahu medzi metrom a rytmom:

> „Po prekročení hranice, ako po pretrhnutí struny, nastúpi chaos. Časové hodnoty sa síce k sebe priraďujú, ale už bez toho, že by sme v tom mohli cítiť nejaký metrorytmický poriadok.“[27]

Počnúc taktom 70 (*tutta la forza*) nastupuje kóda – sled oktávových úderov s maximálnym rozpätím ambitu na báze metricky nakomponovaného acceleranda, ktoré Ligeti notuje v štvorštvrťovom takte. V podstate tu ide o kontinuálne zhusťovanie frekvencie úderov, kde predpísané metrum stráca reálnu platnosť: v rámci štvorštvrťového taktu zaznieva dvakrát úder vždy na 1. dobe taktu (t. 70 – 71); potom sa frekvencia úderov zvyšuje, keď tieto dvakrát za sebou nasledujú najskôr každú tretiu dobu (t. 72 – 73), ďalej päťkrát každú druhú dobu (t. 73 – 75). Ďalšie zvyšovanie frekvencie úderov dosahuje Ligeti na báze zrýchľovania pulzu v rámci štvorštvrťového taktu: trioly, kvartoly, kvintoly, sextoly, a napokon septola (t. 76 – 80).

[27] KRESÁNEK, Ref. 1, s. 94.

V t. 82 nastupuje záver (*Sostenuto*): v sfff dynamike zaznieva nový tón, oktávovo zdvojené *d*; následne má klavirista na báze nemého stlačenia klávesov *d* a *a* rozozvučať alikvotné tóny. To prepožičiava doterajšiemu priebehu skladby akoby charakter dominanty, ktorá na záver dospieva do síce efemérneho, ale predsa len centra „in d".

To, že si Ligeti vybral práve tóny *a* a *d*, je symptomatické z hľadiska fylogenetického vývoja hudobného myslenia; *a* ako akýsi „prazvuk" (porovnaj začiatok Mahlerovej 1. symfónie); ladiaci tón. Kvinto-kvartová prázdna zvukovosť „in d" v závere skladby evokuje stredovekú modalitu, resp. stredoveký tonálny systém s centrálnym postavením tónu *d* ako východiska modálneho systému.

Vzhľadom na dominanciu sonoristiky v 20. storočí venujme napokon pozornosť „zvukovému ideálu doby", resp. v tomto prípade skôr zvukovému ideálu Ligetiho hudby. Ligeti nadväzuje na idióm Bartókovho „allegro barbaro", t. j. na zvukový ideál, ktorý sa vedome dištancuje od klavírnej idiomatiky 19. storočia, ako ju v zmysle zvukového ideálu romantickej hudby vo svojej tvorbe kultivovali predovšetkým Chopin a Liszt a v intenciách ktorej sa klavír chápe skôr ako perkusívny nástroj. Vecný, akoby odosobnený charakter Ligeti upresňuje aj verbálnymi inštrukciami, napríklad pokynom *Misurato* (v presnom pulze), ktorý stojí v záhlaví motorického „rozbehu" ostinátneho pulzu, alebo požiadavkou udierať mimoriadne silné tóny palcom a ukazovákom súčasne. Vzhľadom na to, že Ligeti nemá k dispozícii nijaké melodické ani harmonické prostriedky, ktoré by mu pomohli pri vytváraní gradácií a retrogradácií, snaží sa docieliť tieto efekty inak, predovšetkým na základe evokácie hudobného priestoru, preto motorické ostinato situuje do nižších, tematické prvky naproti tomu do vyšších registrov. V súlade s budovaním gradačného oblúka a čoraz výraznejším presadzovaním sa rytmických útvarov na úkor pravidelnej metrickej bázy narastá expanzívnosť gesta vrchného hlasu, ktorý sa postupne „vyštverá" až do priestoru štvorčiarkovej oktávy. Vystupňovanie jeho intenzity napomáhajú oktávové zdvojenia. Popri priestorovom rozpínaní a zhusťovaní frekvencie hudobných udalostí dosahuje Ligeti gradačný efekt aj na základe agogického zrýchlenia (pokyn v 22. takte *stringendo poco a poco sin al Prestissimo*).

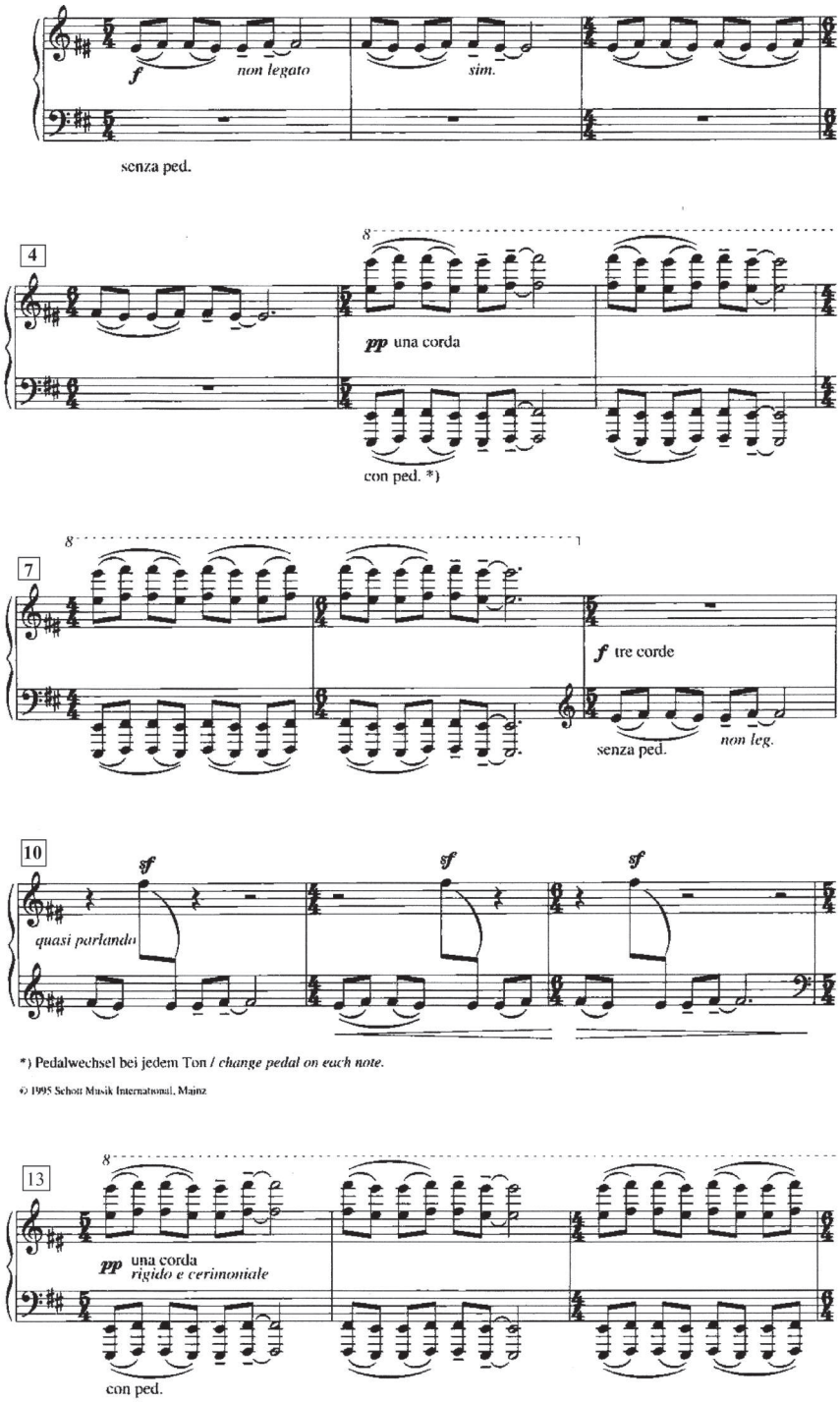
Snaha o evokáciu priestorovej zvukovosti patrí k Ligetiho osobitému estetickému ideálu; prostriedky, ktoré na tento účel využíva a ktoré sme identifikovali na báze analýzy prvej skladby cyklu, sú súčasťou jeho „maqam".

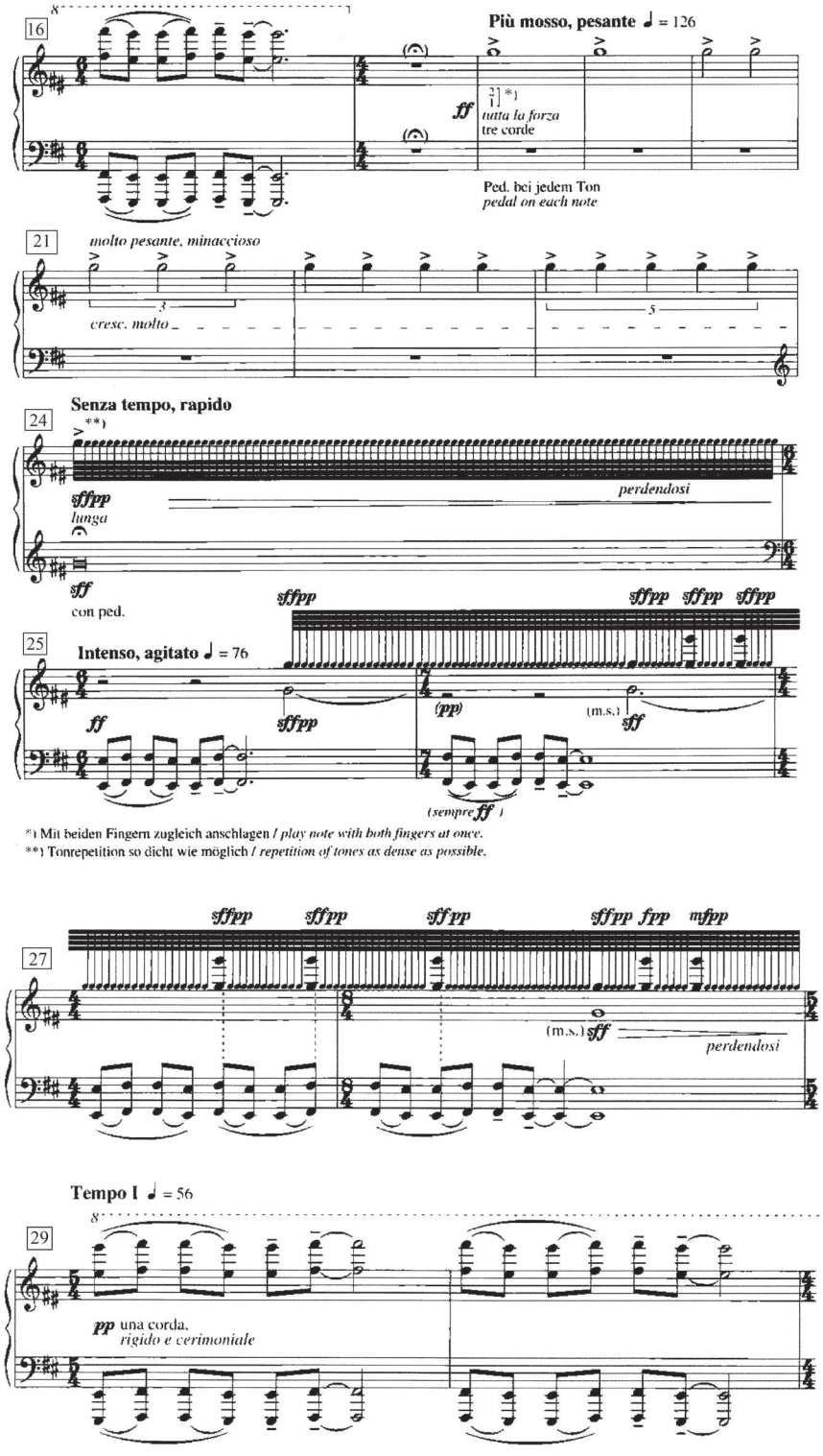
Sféra úderov sa z hľadiska sonorizmu odlišuje špecifickou zvukovosťou, konkrétne situovaním oktávových úderov v extrémne silnej dynamike do okrajových polôh najnižšieho a najvyššieho registra, čo umocňuje ich perkusívny charakter. Zvukovou osobitosťou sa vyznačujú miesta, v ktorých Ligeti požaduje najskôr silný úder na klávesy so súčasným stlačením pedála, čím sa rozochvejú alikvotné tóny. Do toho klavirista nemo stlačí ďalšie klávesy, čím sa docieľuje efekt flažoletov (na konci introdukcie a v závere skladby). Záľuba v docieľovaní týchto efektov patrí taktiež k jedným z Ligetiho estetických ideálov a prostriedky na jeho dosiahnutie sú opäť súčasťou skladateľovho „maqam".[28]

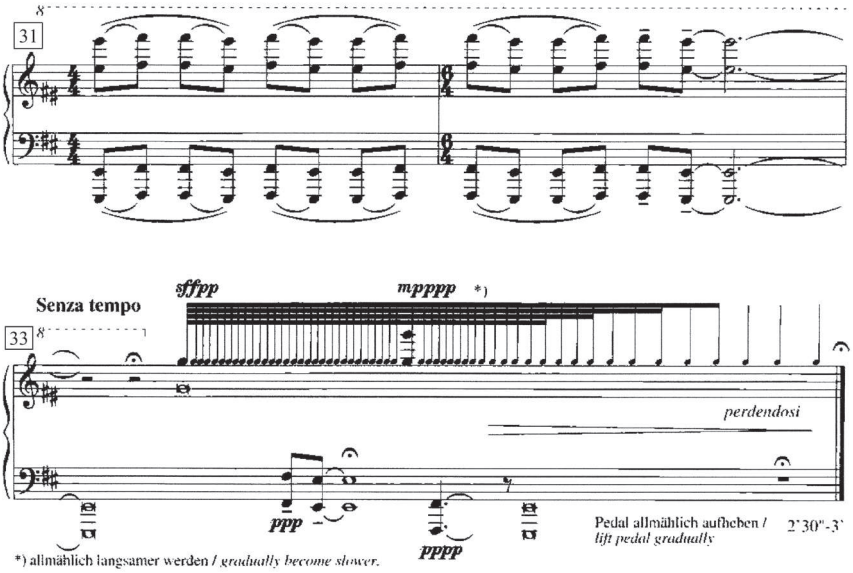
Sústreďme teraz pozornosť na skladbu č. 2:

[28] Viď FLOROS, Ref. 22, s. 135.

Príklad 3: Ligeti: *Musica ricercata*, č. 2




16
Più mosso, pesante ♩ = 126
ff
tutta la forza
tre corde
Ped. bei jedem Ton
pedal on each note
21
molto pesante, minaccioso
cresc. molto
24
Senza tempo, rapido
sffpp
lunga
perdendosi
sff
con ped.
25
Intenso, agitato ♩ = 76
ff
sffpp
(pp)
(m.s.)
sff
(sempre ff)
*) Mit beiden Fingern zugleich anschlagen / play note with both fingers at once.
**) Tonrepetition so dicht wie möglich / repetition of tones as dense as possible.
27
sffpp
sffpp
sffpp
sffpp
fpp
mfpp
(m.s.) sff
perdendosi
Tempo I ♩ = 56
29
pp una corda,
rigido e cerimoniale



V tejto skladbe sa po prvý raz objavuje parlando-rubato idiomatika. Ligeti využíva tri tónové výšky v poltónovej vzdialenosti: *eis*, *fis*, *g*. Aj v tejto skladbe dominuje sonorizmus a senzomotorický dynamizmus; oblasť metrorytmickej organizácie je akoby iracionálna (striedanie taktov), tvarovosť je skôr latentná. Lamentózny charakter evokujú Ligetiho pokyny *Mesto, rigido e cerimoniale*. V intenciách Kresánkovej teórie som už poukazovala na to, že charakteristickým výrazom senzomotorického dynamizmu popri prejavoch zármutku, žiaľu a smútku je hovor hlbokým hlasom, pritlmene, kvílením v malých intervaloch a pod. Z hľadiska diastémy tak v hudobných tvaroch dominuje stenochorický princíp, t. j. úzkoambitovosť.[29]

Ústrednú „tému" skladby v prvých štyroch taktoch tvoria sledy poltónových vzlykov a vzdychov; túto dikciu podčiarkuje Ligeti odťahovými oblúčikmi a pokynom *non legato*. Kontrast dosahuje na báze sonorizmu, keď konštruuje akýsi kvázi-dialóg, ktorého protagonistami sú akoby sólový predspevák (t. 1 – 4) a zbor (t. 5 – 8) v zmysle responzoriálneho modelu, ktorý patrí k archetypálnym modelom hudobného prednesu. Sólista spieva v jednočiarkovej oktáve, najbližšej polohe ľudskej reči. Kontúry jeho prejavu sú zreteľné, predpísaná dynamika je *forte* a klavirista má zreteľne artikulovať bez použitia pedálu. Kontúry zborovej odpovede majú byť naproti tomu zahmlené

[29] Autorom pojmov **stenochorický** a **konsonančný** princíp je opäť Kresánek. Stenochorický princíp, založený na pohybe v malom priestore, t. j. prevažne sekundovom, často chromatickom, sa prejavuje predovšetkým v melodickej oblasti: ako oscilačný, hybný, dynamický činiteľ, ktorý sa vo vyspelých prejavoch hudby často dostáva do konfliktu s harmonickou bázou, a tak posúva hudobný vývoj. Povedomie o konsonančnom princípe, ktorý je založený na uplatňovaní intervalov kvarty, kvinty a oktávy, sa etablovalo už v raných štádiách vývoja hudby, napr. pri prefukovaní na dychových nástrojoch. Je preň charakteristická stabilita, normotvornosť, systémotvornosť a vo vyspelých hudobných prejavoch sa uplatňuje predovšetkým v harmonickej oblasti.

a tak trochu mystické. Tento účinok dosahuje Ligeti na základe exponovania vzlykovej melódie v širokom rozpätí registrov a oktávovom zdvojení, predpísaná dynamika je *pianissimo*, klavirista má hrať s pedálom a *una corda*.

Nasleduje opakovanie úvodného dialógu, pričom v parte sólistu (t. 9 – 16) sa objavuje nový prvok – oktávová transpozícia tónu *fis* akcentovaná *sforzatom* pôsobí ako neorganická trhlina, výkrik (exklamácia), čo stupňuje rétorický apel a expresivitu. Zborová odpoveď zaznieva bezo zmeny.

Po generálnej pauze nastupuje kontrastný diel (t. 18 – 24), ktorý je síce vybudovaný na jednom jedinom tóne, g^2, ktorý sa však do kontextu doterajšieho diania nečakane „vrúti" ako cudzí element. Dynamickú intenzitu tohto momentu podčiarkuje Ligeti pokynom *tutta la forza*, jeho dramatizmus stupňujúcim sa rytmickým naliehaním v crescendo dynamike, ktoré po dosiahnutí vrcholu vyústi do chvenia doznievajúceho v postupnom decrescende.

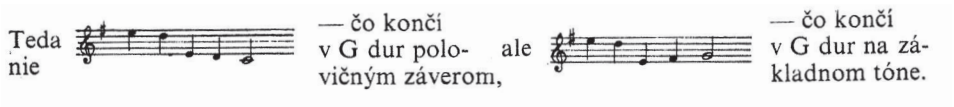
Nasleduje syntetická repríza (t. 25 – 32): návrat responzoriálneho modelu, pričom part sólistu je konfrontovaný s materiálom kontrastného úseku, avšak nie na spôsob dialógu, ale akýchsi „šokov" (asymetrické sffpp „vpády" tónu g^1, príp. oktávových úderov g^3-g^4, anticipované exklamáciami v parte sólistu v rámci dielu a'), čo sugeruje výraz kolízie, konfliktu, napätia. Zborová odpoveď sa navracia v nezmenenej podobe.

Po generálnej pauze s fermátou nastupuje kóda (t. 33): v jej úvode zaznieva posledný raz kontrastný motív a skladbu uzatvára reminiscencia na vzlykový motív – klesajúca sekunda *fis* – *eis* v oktávovom zdvojení, najskôr v priestore malej a veľkej, a napokon veľkej a kontra oktávy, t. j. vo vôbec najhlbšom registri v tejto skladbe. Toto gesto jednoznačne sugeruje rozlúčku, resp. kadenciu.

V súvislosti s Kresánkovou koncepciou hudobného myslenia je táto záverečná kadencia napokon výstižným príkladom, na ktorom je možné demonštrovať rozdiel medzi kadenciou, v ktorej sa uplatňuje ešte senzomotorický a nie hudobný dynamizmus, ktorý je viazaný na tematickú sféru hudby. Tento rozdiel demonštruje Kresánek na nasledovnom príklade:

Príklad 4:

„Napätiu a uvoľňovaniu hlasiviek zodpovedá melodický pokles (tón vyšší – tón niž-



ší). Melodický pokles zodpovedá takto senzomotorickému dynamizmu, ovplyvnenému fyziologicky. S podobnými melodickými poklesmi sa často stretávame v rôznych primitívnych kultúrach. V rámci tonálneho chápania, a hlavne harmonického myslenia uplatňujú sa už gravitácie do tonálneho centra ako prejav hudobného dynamizmu, podľa ktorého gravitujú tóny do tonálneho centra nielen zhora, ale i zdola (napr. citlivý tón rozvádzaný smerom hore). Správnym rozvedením potom už nie je melodický pokles,

ako by to zodpovedalo uvoľneniu napätia hlasiviek, ale naopak, melodický vzostup, ktorý z hľadiska fyziologického predstavuje zvýšenie napätia hlasiviek.“[30]

Na báze vzťahu medzi tromi tónovými výškami v poltónovej vzdialenosti tak Ligeti dokázal evokovať hudobný proces zodpovedajúci archetypu piesňovej formy, ktorá je predobrazom formovania všetkých hudobných procesov:

úsek	**takty**	**tónové výšky**	**hudobné udalosti**
a	1 – 8	*eis, fis*	konfrontácia sólista – zbor (responzoriálny model)
a’	9 – 17	*eis, fis*	konfrontácia sólista – zbor (responzoriálny model s expresívnym vyhrotením v parte sólistu – *sf*-exklamácie)
b	18 – 24	*g*	kontrast: dramatický vpád, naliehanie, rezignácia
a’+ b	25 – 32	*eis, fis, g*	konfrontácia sólista – zbor s dramatickými vpádmi kontrastného materiálu (responzoriálny model, vrchol expresívneho vyhrotenia – *sf*-exklamácií v parte sólistu)
kóda	33	*eis, fis, g*	rozlúčka, kadencia

Zhrnujúc: exponovanie prvku (a), varírované opakovanie (a’), kontrast (b), návrat k známemu, syntéza (a’+ b), záver (kóda). Súčasne však tomuto procesu prepožičal dynamický charakter na základe vyhrocovania expresivity v parte sólistu, najskôr na báze exklamácií v diele a’, a napokon v rámci syntetickej reprízy na báze konfliktnej konfrontácie s materiálom stredného dielu. Dynamizmus hudobnej formy tak vrcholí práve v tomto reprízovom návrate.

V rámci responzoriálneho modelu tak Ligeti využíva prednesové prvky, ktoré sa vyskytovali aj v archaických východoeurópskych lamentách, t. j. vo vokálnom žánri, ktorý sprevádzal pohrebné rituály. Podľa Alberta L. L Loyda lamentá pozostávali z dvoch výrazových protipólov, nárekuu (*planctus*) a vlastného pohrebného spevu (*discourse*). Fázy nárekuu (*planctus*) predstavujú moment krízy, často zahŕňajú citoslovcia a zvolania, prípadne oslovenia zomrelých a v priebehu obradu sa vracajú. Vlastný pohrebný spev (*discourse*) reprezentuje relatívne racionálnu komunikáciu, príp. lyrickú reflexiu utrpenia.[31] James Porter vo svojej charakteristike lamenta zdôrazňuje, že ide vždy o jedinečný prejav na pomedzí reči a spevu. Tento zahŕňa aj prvky momentálnej inšpirácie v dôsledku mimoriadneho intenzívneho emocionálneho rozpoloženia a obsahuje tak aj notopisom nezachytiteľné vzdychy, nádychy, výdychy, výkriky, vibrácie, záchvevy hlasu a pod.[32]

Ligetiho zdanlivo elementárna kompozícia súčasne v zásade buduje aj na princípoch sonátovej formy ako vrcholného formového útvaru európskej hudby, založeného

[30] KRESÁNEK, Ref. 1, s. 39-40.

[31] LLOYD Albert L.: *Lament*. [Heslo.] In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. Stanley Sadie. New York : Macmillan Publishing, 1980, Vol. 9, s. 407-410.

[32] PORTER, James: *Lament*. In: New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 14, Ed. Stanley Sadie and John Tyrrell. London : MacMillan, 2001, s. 181-188. Pre ďalšie charakteristiky lamentu a pohrebných plačov viď URBANCOVÁ, Hana: *Vokálny štýl a intonačné modely pohrebných plačov*. In: Lament v hudbe, ed. Hana Urbancová. Bratislava : Ústav hudobnej vedy : AEPress, 2009, s. 33-62.

na princípe hudobného tematizmu, ktorého filozofické pozadie sa zvykne objasňovať ako uplatnenie Heglovej triády téza – antitéza – syntéza: nastolenie hlavnej a kontrastnej témy, konflikt, evolúcia, syntetická (hoci „konfliktná") repríza.

Záver

V rámci svojho pedagogického pôsobenia na HTF VŠMU od roku 2003 som konfrontovaná s nasledovným problémom: Kresánkova trilógia patrí k základným titulom povinnej literatúry pre poslucháčov VŠMU. Charakter jeho publikácií je však vedecký a ich rozsah tak enormný, že študenti, nielen umeleckých odborov, ale aj skladatelia a hudobní teoretici, sa s týmto materiálom jednoducho nedokážu vyrovnať.

Pri hľadaní cesty, ako týmto mladým ľuďom priblížiť Kresánkov odkaz a prebudiť v nich záujem o idey, ktoré v čase vzniku Kresánkových diel (sedemdesiate až deväťdesiate roky minulého storočia) zásadným spôsobom formovali slovenskú skladateľskú a muzikologickú komunitu, sa mi osvedčila stratégia demonštrovať hudobno-teoretickú a hudobno-estetickú problematiku s pomocou analýzy hudobných diel, v ktorých sa príslušné princípy objavujú. Zo svojej skúsenosti môžem potvrdiť, že na báze dotyku so živým hudobným materiálom sú študenti nielen oveľa lepšie pripravení reflektovať podstatu vybraných hudobnoteoretických a hudobnoestetických problémov, ale aj záverečné principiálne zovšeobecnenia, v ktorých Kresánkovu koncepciu konfrontujeme nielen s koncepciami jeho generačných vrstovníkov, ale aj s názormi popredných reprezentantov súčasnej hudobnej vedy.

Štúdia vznikla v rámci grantového projektu VEGA 2/0143/11, riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV.