



Časová makrostruktura v hudbě a základní zákony jejího zapamatování

Úvahy o způsobu registrace časově následných jevů jsou velmi staré. Na pole hudební teorie je vnesl zejména Aristoxenos z Tarentu, který učil tomu, že při poslechu skladby je nutné jednak sledovat vývoj zvukového proudu, ale také si držet v paměti vše co již odeznělo a tyto dva aspekty poslechu neustále dávat do vzájemných souvislostí. Tím jsou však již naznačeny dialektické procesy hudebního myšlení: analýza—syntéza, konkretizace—abstrakce, indukce—dedukce apod. Zmíněná dvoupólovost poslechu je však reversibilní, neboť právě znějící se vzápětí stává odeznělým a odeznělé se formou repríz může stát znovu právě znějícím. Aby bylo možné takto se ve skladbě orientovat, musí její struktura splňovat některé předpoklady vyplývající ze zákonitostí psychologických, avšak tyto zákonitosti jsou ještě individuálně subjektivně variovány.

Problematicke časové makrostruktury věnoval Karel Janeček práci *Tektonika*.¹⁾ Důsledně zde rozlišuje čas astronomický a čas hudební. Astronomický čas vzhledem k objektivním měřítkům je pro hudbu kontrolní oporou. Hudební čas považuje Janeček za protějšek k objektivnímu času astronomickému, neboť člověk odhaduje časové odstupy podle subjektivních prožitků a pocitů. Určitý protimluv však vznikne definováním termínu hudební čas: Hudební čas „představuje časovou míru pro hudbu, přičemž její měřítko je odvozeno z hudby, která právě plyne; takovým měřítkem může být taktová doba, skupina taktů, obecně časový odstup zvuků“²⁾. V této definici není prostor pro výše zmíněné subjektivní pocity a prožitky, neboť obsahuje opět objektivní měřítko. Že jde o skutečnou paralelu, dokládá další věta: „Podobně jako vymezujeme délku dne tím, že říkáme, že má 24 hodin, vymezujeme délku skladby tím, že říkáme, že má např. 60 taktů“³⁾. Toto vymezení jako opět objektivní je vynikající, neboť postihuje vztah astronomického a hudebního času jako vztah obecného a zvláštního. Tím však není problematika času v hudbě vyčerpána (což připouští i Janeček na str. 20), neboť subjektivní vnímání času prostřednictvím komunikačních aktů může být značně variabilní.

Že zavádění časových jednotek do znějícího zvukového proudu není nezbytné, dokazuje Karel Risinger svým vymezením hierarchie hudebních celků: „V celcích hierarchických se projevuje zákonitá periodicitu identity a kontrastu“.⁴⁾ Pro vnímání celku jsou tedy podstatnější vzájemné vztahy v makrostruktuře, rozměry jejích částí jsou dány podmínkami platícími pro hierarchii, pokud makrostruktura nemá stát v rozporu s psychickými dispozicemi vnímatelů. Tento přístup poskytuje také prostor pro subjektivní odchylky ve vnímání časových odstupů, které skutečně reálně existují a lze se o nich přesvědčit jednoduchými experimenty.

Aby bylo možné při poslechu bez možnosti kontroly v notovém zápisu, což je případ nejčastější, do makrostruktury proniknout, je nutné si určité významné a také vztahové momenty zapamatovat, neboť finální procesy hudebního myšlení mohou probíhat až po doznění celé skladby. Proces zapamatování však probíhá jen na základě splnění řady objektivních i subjektivních podmínek.

V první řadě musí být splněna obecná zásada zapamatování, jež zní: „Jedinec si může zapamatovat jakékoli složení podnětů pouze tehdy, je-li tato soustava podnětů začleněna do jeho konání“⁵⁾.

Tím je myšleno jednak zapamatování úmyslné, pozornost, soustředěnost, ale také určitá motivace k této činnosti. Všechny tyto momenty se běžně vyžadují u hudebního poslechu. Jak lze vysledovat z praxe, samy o sobě by těžko mohly stačit. Tato definice zřejmě platí i z hlediska dlouhodobého konání, které je součástí jedincova sebepojetí—sebekoncepcie. Jedinec si daleko lépe pamatuje ty podněty, které zapadají do komplexu jeho motivačních struktur. Ostatní podněty silně potlačuje nebo zcela eliminuje. Je-li donucen něčemu z této oblasti se naučit, při nejbližší vhodné příležitosti mozek v rámci svých obranných mechanismů redukuje počet informací na fyziologicky únosnou míru, tyto podněty potlačí nebo zcela vymaže.

Tato obecná zásada zapamatování však ještě sama nezaručí skutečné zapamatování, je však jeho nutnou podmínkou (nebereme-li v úvahu zapamatování bezděčné, které většinou neodráží podstatu věci a bývá zlomkovité). Struktura je zapamatovatelná tehdy, vyznačuje-li se vlastnostmi, které Włodzimir Szewczuk na základě rozsáhlých experimentů a studia světové odborné literatury shrnul pod tři zákony zapamatování.

První zákon zní: „Jedinec si může zapamatovat pouze to, co je vyčleněno vyvoláním orientačně-pátracího reflexu“⁶⁾. Již Pavlov považoval orientační reflex, který je nejdříve nepodmíněný, za stejně silný a obecný u zvířat i lidí jako reflex potravinový. Každý nový podnět či výrazná změna prostředí vyvolá nastavení příslušného analyzátoru na podnět. Následným zapojením mozkové kůry se reflex stává pátracím. Je však velmi prchavý a nestálý, jestliže nepřechází v činnost. Nehierarchické hudební struktury neumožňují vyvolání orientačního reflexu, neboť neobsahují útvary, které se kvalitativně odlišují od cel-

ku. Protože poslech hudby není nikdy zcela izolován od předchozí hudební zkušenosti vnímatele, je nutné brát v úvahu, že orientační a následně i pátrací reflex je u něho vyvolán jen tehdy, pokud skladba něčím překračuje jeho zkušenost anebo je-li v souladu s jeho motivační strukturou. (Skladbu, kterou si ceníme, můžeme slyšet v životě mnohokrát a vždy vyvolá pátrací reflex, který nám odhalí nové souvislosti strukturální i obsahové.) Skladatelem zvládnutá hudební forma ještě nemusí vyvolat pátrací reflexy. Musí jej však vyvolat tektonika skladby. Aby byla skladba poslouchána s plným zaujetím, tento reflex musí vyvolat brzy. Jinak struktura nevejde do paměti. Sází-li skladatel na překvapivý a efektní závěr, vyvolá pátrací reflex na samém konci, kdy je již pozdě na uchopení celku. Začátek skladby znamená vždy nový podnět. Tato příznivá situace se ale často zmaří tím, že hudba svou šedivou nevyhraněností vyvolá pouze orientační reflex, který vyhasne dříve, než přejde v reflex pátrací. Vše se může ještě napravit nástupem kontrastní myšlenky, po úvodu nástup hlavního tématu nebo nástup druhého tématu, v krajním případě nástup dílu **B** nebo provedení velkých forem. Kontrastní prvek však musí být snadno vyčlenitelný a navíc se musí stát motorem dalšího vývoje. Jinak pátrací reflex vyhasne, neboť nepřechází v činnost (v našem případě jde o dialektické procesy hudebního myšlení). Obecně zde platí tedy tato posloupnost: skladba svým nástupem nebo významným prvkem brzy po začátku musí vyvolat orientační reflex, ten — pokud nevyhasne — uvede podrážděním v činnost mozkovou kůru a stane se reflexem pátracím, který, pokud opět nevyhasne, přejde v činnost specifickou (začnou fungovat procesy hudebního myšlení). A toto vše je další podmínkou zapamatování při poslechu.

Druhý zákon zapamatování zní: „Jedinec si může zapamatovat pouze to, co souvisí s jeho zkušeností druhovou (nepodmíněnou) nebo individuální (podmíněnou, získanou).“⁷⁾ Protože na poli hudby nemůžeme mluvit o nepodmíněné vrozené zkušenosti, týká se našich úvah jen zkušenost získaná stykem jedince s hudbou (faktor tedy převážně subjektivní). Lépe se pamatuje to, co do naší zkušenosti zapadá nebo co se dá s jejími prvky asociovat. Zde opět vystupuje do popředí význam hudební teorie, která mj. prvky zkušenosti kategorizuje a uvádí do systému. Zkušenost je uchovávána převážně v podvědomí a v případě potřeby jsou některé její prvky vytaženy do vědomí, které s nimi začne pracovat. Když řekneme, že podnět do zkušenosti zapadá, neznámá to v žádném případě, že je s ní totožný. Některými vlastnostmi se musí do ní včleňovat, ale jinými ji musí zároveň přesahovat, aby mohl vzniknout orientační a pátrací reflex. Naopak při naprostém odtržení od zkušenosti nastanou sice zmíněné reflexy, nevedou však k výsledku, neboť zde chybí další důležitý článek — komparace nového poznání se zkušeností.

Třetí zákon zapamatování zní: „Jedinec si může zapamatovat pouze to, co vyvolává emocionální reakci.“⁸⁾ Emocionální reakce je podobně objektivně-subjektivní jako každý jiný psychický proces. Na pokusech s různými texty

bylo prokázáno, že nejdříve byly zapamatovány ty jednotky, které vyvolávaly emocionální reakci. Nejhuře to dopadlo s texty, popisujícími např. fyzikální děje, výpočty apod. U odborníka však může pro jiné nezajímavý text např. z oboru statistika probudit silné emocionální reakce, které se jeví ostatním jako nepochopitelné. Když někdo vypráví děj opery, akcentuje mimoděk místa, která působí nejsilněji. Totéž se děje i v rozhovorech o jiných skladbách. Části tektonické struktury, které objektivně vyvolávají u posluchačů byt i částečně odlišné emocionální reakce, se snáze vyčleňují a tím i snáze přecházejí do paměti. Při dlouhodobém pamětném uchování však vinou citové paměti dochází ke zkreslením, neboť citová paměť je nejméně stálá co do intenzity (emocionální náboj časem může klesat nebo častěji narůstat).

Všechny tři zákony se vzájemně doplňují a spoluvytvářejí proces zapamatování. Nejprve je podnět odlišen (první zákon), potom se aktivizují adekvátní prvky individuální zkušenosti, s nimiž se podnět spojuje (druhý zákon) a zároveň vyvolává emocionální reakci (třetí zákon). Tyto procesy musí být součástí jedincova konání a korespondovat s motivační strukturou jeho osobnosti.

Cílem tohoto stručného pojednání bylo upozornit na jedno z psychických omezení, které hudba musí respektovat, aby mohla plnit své dosavadní funkce. Od řady slohových konvencí lze upustit, ale podobně jako sportovní výkon má své fyziologické meze, má hudba meze psychické, jejichž posuvnost je rovněž tak sporná. Tyto meze jsou částečně uchopeny a zobecněny v zákonitostech hudebně teoretických, avšak z větší části jsou nezpracovány a jsou ponechány jako problém k řešení pro talentované tvůrčí hudebníky, kteří se určitých poznatků dopracují intuitivně. Právě nyní, při nárůstu technických vymožeností, je nutné, více než kdy jindy, myslet na psychiku posluchače.

POZNÁMKY

¹⁾ Karel Janeček: Tektonika, Supraphon 1968.

²⁾ tamtéž, str. 20—21.

³⁾ K. Janeček, tamtéž str. 21.

⁴⁾ K. Risinger: Hierarchie hudebních celků v novodobé evropské hudbě, Panton 1969, str. 10.

⁵⁾ Włodzimierz Szewczuk: Psychologie zapamatování, SPN Praha 1968, str. 162.

⁶⁾ W. Szewczuk, tamtéž str. 169.

⁷⁾ W. Szewczuk, tamtéž str. 173.

⁸⁾ W. Szewczuk, tamtéž str. 174.