

Několik úvah nad „prostorovostí“ hudebních struktur

Miloš Hons

Úvahy o hudebním díle jako o artefaktu prostorového charakteru navozují řadu reálných a imaginárních představ spojených s jeho existencí. Počínaje dvojrozměrným, plošným hudebním zápisem a konče lidským prostorovým slyšením. V souvislosti s hudbou můžeme hovořit o třech modalitách prostoru:

1. akustické,
2. hudebně strukturní,
3. interpretačně receptivní.

Akustické dispozice reálného prostoru, hudební struktura a její rozeznění v interpretačním pojetí a posluchačově vědomí netvoří samozřejmě uzavřené dimenze prostorovosti a v procesu „tvůrce–interpret–posluchač“ se významně ovlivňují. Skladatel při tvorbě respektuje akustické předpoklady a zároveň vychází z určitého interpretačního ideálu své doby. Interpret při koncepci svého pojetí vychází z hudební struktury, akustických dispozic a úrovně receptivních schopností dobového posluchače. Výsledné umělecké sdělení skladatele a interpreta, kromě jiného, počítá se základní receptivní schopností posluchače a tou je paměť. Paměť formuje celkovou prostorovou představu, ve které hudební tvary vytvářejí dílčí časoprostory budoucího, současného a minulého, tedy vnitřního očekávání, momentálního prožitku a návratů k němu. Dá se říci, že narušení kterékoli z modalit prostoru poznamená „život“ hudebního díla a výsledný estetický prožitek.

Chtěl bych se zastavit u pojetí prostoru v hudebních strukturách. Pro širší záběr úvah bych rád před tuto problematiku heslovitě předsunul několik příkladů, dokumentujících, jak do hudebního strukturování a tvarování významně zasahovala akustika konkrétního prostoru.

Asi nejznámějším příkladem determinace „prostor–struktura–interpretace“ je akustika kostela a echo technika, případně dvojsborová technika tzv. benátské školy. V symbióze s prostorem kostela a „duchem“ nástroje vznikl např. i fresco-baldiovský a bachovský varhanní tocatový styl. Požadavek hry v plenéru v 18. století formoval specifickou strukturu a žánry dechových harmonií. Tentýž aspekt v romantismu vedl Berlioze k zmnožování aparátu a k specifickému prostorovému dělení dechové složky. Vymanění komorní hudby ze šlechtických a měšťanských salonů do větších koncertních sálů se odrazilo v Lisztově klavírní tvorbě a iniciovalo zdokonalování technických parametrů nástroje. Po druhé světové válce se, tak říkajíc, roztrhl pytel s množstvím experimentů s prostorovými stereo a

kvadro efekty, hrou procházejících hráčů, umístováním interpretů v prostoru na balkonech, v hledišti, či dokonce mimo koncertní sál. Vznikaly kompozice vyžadující pro dělené ansámby a sbory většího počtu dirigentů. Smyslem zde nebylo jen experimentování s ryze akustickými efekty, ale i paralelní odvíjení několika hudebně strukturních prostorů (viz Ivesovu „*Unanswered question*“ [Nezodpovězená otázka], Fišerovy „*Caprichos*“). Tyto experimenty se samozřejmě promítaly do hudební struktury a jejího zápisu, konkrétně např. do vzniku grafické notace. Z respektování prostoru moderní architektury vycházela např. Varésova „*Poema elektronique*“.

Hudební strukturu chápeme jako hierarchizovaný prostor. Pomyslné řezy tímto prostorem představují konkrétní hudební tvary. Při odhalování systémů a zákonitostí strukturování a tvarování přejala analytická hudební teorie i určitou terminologii exaktních věd, spojenou s prostorovými představami. V tomto smyslu uvažuje o zvukovém prostoru a dále vymezuje jeho specifické modality a kvality, jako např. zvukový objekt, hudební blok, harmonické pole, hustota, plasticita, symetrie atd. Podobná terminologie se objevuje i v označování charakteristických typů rozvíjení hudby, jako např. řetězení, budování, konstruování. V souvislosti s výtvarným uměním tvoří zajímavý analytický prostor problematika hudební perspektivy, tj. o techniky zvýraznění a naopak potlačení některých vrstev a tvarů struktury.

Sledování prostorových kvalit hudební struktury může zahrnovat rovinu vertikální a horizontální. Vertikální rovina navozuje představu kolmého řezu napříč vrstvami struktury, a jde tedy o její dílčí výsek. Horizontální rovina sleduje prostorové uspořádání jejího celého průběhu. Vizualizaci tohoto průběhu, uspořádání a konkrétního tvaru naznačuje plošný či prostorový tektonický graf.

Obě roviny zaznamenaly ve vývoji hudby kvantitativní a kvalitativní nárůst. Měřitelné hledisko kvantity můžeme obecně charakterizovat jako vývoj:

- od drobných, několikataktových útvarů k mnohahodinovým projektům,
- od hudby, pohybující se v rozsahu tercie či kvinty, až ke skladbám, výškově rozprostřeným mezi prahy slyšitelnosti a tónové srozumitelnosti.

Hledisko kvality charakterizuje vývoj technik rozvíjení a zaplňování zvukového prostoru. Lze jej v hrubém zobecnění vyjádřit formulací – od chorálního jednohlasu k dvanáctitónovým a mikrointervalovým objektům.

Jak z předchozího vyplývá, vertikální rovinu prostoru zastupuje především výška tónů, tónový rozsah. Neméně důležitý je zde i tébr. Kromě tradičních prostorových asociací – nahoře–dole – můžeme uvažovat o světlosti či temnosti zvukového prostoru. Zpěv chorálu v oktávovém unisonu mužských a chlapeckých hlasů chápeme spíše jako kvalitu témbrovou. Avšak organum „notre–damské školy“ zaujme širokým a nevyplněným prostorem mezi chorálním „pedálem“ a vysoko položeným duplem či triplem. Až struktura renesančního čtyř–pětihlasu rovnoměrně zaplňuje tradiční prostor od basu k diskantu. V klasické harmonii

je prostorová představa spojena již se základními harmonickými pojmy, jako poloha a obrat akordu, jeho široká či těsná rozloha.

S rozvojem instrumentální hudby získala na významu technika instrumentace – umění zaplňování vertikální i horizontální roviny zvukového prostoru, jeho témbrové diferenciaci při zvýrazňování či potlačování vrstev. Nemalý význam v jejím vývoji spočíval právě na poznávání témbrově prostorových kvalit nástrojů, jejich rejstříků a kombinací. Např. zdvojování primů hoboji a basů fagoty patří k těm nejstarším. V určitých momentech vývoje nacházíme drobné a nebo více nápadné instrumentační nápady, vybočující z konvence prostorové sazby. Například W. A. Mozart v závěru první věty *Symfonie D dur „Pražské“* nechá primy a sekundy hrát část tématu v rozloze takřka tří oktáv. Tento široký prostor vyplňuje ve střední poloze žestě. Nápadná absence středního pásma a široký prostor mezi basy a vysokými hlasy v určitých úsecích „*Fantastické symfonie*“ zaujaly kritiku již při prvních provedeních Berliozova díla. Prostorově témbrové efekty Debussyho partitury tvoří velkou kapitolu instrumentačního umění atd.

Zde jsme se však již dostali do problematiky rozvíjení, tedy do hlediska horizontální roviny. Rozmach hudebních struktur vyžadoval kvalitativní vývoj umění členění zvukového prostoru. Poznání, že čím větší je prostor, tím více se musí členit, je základním východiskem stavby díla. Techniky prostorového členění homofonní hudby počínají již od základního stavebního kamene, od prostoru tématu. Z pohledu celku je pochopitelný rozdíl mezi Haydnovou osmitaktovou periodou, Berliozovou čtyřicetitaktovou idée fixé a prostorem Mahlerových témat. A stejně můžeme vést srovnávací paralelu ve zmíněném umění rozvíjení a členění prostoru – v raném klasicismu založeném na opakování kratších myšlenek, technice mannheimského válce či náhlého zhuštění prostoru v unisonu – na vyšších stupních vývoje rozpínáním prostoru, narůstáním tematického kontrastu a evolučností, narušováním zvukového prostoru množstvím generálních pauz, fermát, témbrovými a dynamickými změnami, změnami hustoty bloků, vkládáním temповě odlišných bloků a u Mahlera dokonce kombinací bloků žánrově odlišných.

Imitační polyfonie přinesla techniku postupného rozvíjení a zaplňování prostoru, perspektivu do popředí se vynořujících nápadných tematických hlav a do pozadí se nořících protivět. Dramatický účinek těsný spočívá také na pocitu těsníciho se zvukového prostoru a naopak zklidnění v závěru přináší v prostoru široce rozložená basová prodleva.

V určitém významu se prostorovost může projevit již v kvalitě struktury, skladaelem tvarované. Pocit širšího prostoru navozuje pentatonika, celotónová řada či některé umělé mody. Naopak úzký prostor přináší chromatika. Například známý Fišerův modus 11411, tvořící strukturu sborových „*Caprichos*“ či orchestrálních „*Patnácti listů podle Dürerovy Apokalypsy*“, nepodmiňuje jen melodické a souzvukové tvary. Skladatel specifičnost tohoto materiálu využívá k častým strukturně prostorovým efektům mezi kontrastními pásmy velkého a komorního sboru.

Širokou diskusní oblast, v souvislosti s hudebními tvary a prostorovými představami, navozuje sledování vlivu mimohudební symboliky na hudební strukturu. O barokních rétorických figurách a ikonické melodice, odpovídající představám nahoře–dole, božské–pozemské atd., existuje bohatá literatura. Některé z těchto typů struktur přetrvaly až do 20. století především u skladatelů s romantickým hudebním vyjadřováním. Podobnou ikonickou melodiku nalezneme např. ve sborech J. B. Foerster (typy textů – „*Pobléd k nebi– upad v práh*“) a nebo přímo v tématu Novákovy symfonické básně „*V Tatrách*“, tvarově navozující představu horských štítů.

Barokní hudba rozvinula i zvukovou perspektivu navozující představu přiblížování a vzdalování. Tak je např. zkomponován slavnostní sbor v Händelově oratoriu „*Juda Makabejský*“. Podobnou prostorovost a perspektivnost vložil V. Novák do hudby části „*Kdysi*“ z „*Jihočeské suity*“. V Händelově případě k tomuto efektu dochází jednoduchým přidáváním a ubíráním počtu zpěváků. U Nováka jde o složitější procesy zahušťování a zředování struktury. Hustota zvuku navozuje představu prostoru v symfonické básni „*Z českých luků a hájů*“. S hustotou zvukového prostoru, členěného proměnami metroritmických impulsů, je v hudební perspektivě spojována představa jedoucího vlaku Honeggerova „*Pacifiku 231*“.

Není profesionálně slušné natahovat prostor tohoto příspěvku kompilací cizích a dobře známých myšlenek, avšak stejně netaktní by bylo na závěr aspoň krátce nepřipomenout Janečkovo pojetí hudební tektoniky, v němž detailně rozpracovává techniky rozvíjení a zaplňování prostoru bloků, jejich umístění ve zvukovém prostoru atp. Janečkovy strukturální úvahy braly na zřetel i prostor interpretačně receptivní. Pojmy jako relační a syntetické myšlenky, scelovací myšlenky, reminiscence, anticipace atp. souvisí přímo s prostorem v posluchačově paměti a se strukturálními vztahy, posilujícími jeho orientaci v díle.

Je celkem pochopitelné, že řada Janečkových úvah byla pouze naznačena a vzbudila pozornost a další teoretickou aktivitu. Z aktuálních témat např. uvedme problematiku hudebního prostoru a hustoty tektonických, rytmických aj. impulsů, prostoru a hustoty harmonického pohybu atp.

Janečkovy úvahy již nešly do hudby druhé poloviny 20. století, a tak jen heslovitě naznačme prostorovou problematiku některých projevů Nové hudby. Aleatorika přinesla určitou hru s hudebním prostorem, jeho vyplňováním ad libitum. Princip momentové formy umožňuje vstup a výstup z hudebního prostoru rovněž ad libitum. Prostor v posluchačově paměti orientuje pouze na přítomnost. Podobně je tomu v minimalismu, v homogenním a prostorově statickém zvukovém proudu.