

# Ke specifikaci pojmů barva a tón v hudbě

*Jaroslav Smolka*

Je zvláštní, že pro označování tak základní a neodmyslitelné kvality jakéhokoliv hudebního projevu (respektive už generování kteréhokoliv tónu), jako je tón nebo barva, nemá evropská hudba vlastní termín, metaforicky neodvozený odjinud. Tuto skutečnost lze snad vysvětlit tím, že to byla jedna z nejpозději verbálně – to je aspoň v nejjednodušším slova smyslu teoreticky – reflektovaných náležitostí živého hudebního zvuku. Když z tohoto stanoviska obhlédneme terminologii hudební teorie, zjistíme, že pracuje s názvy zásadně trojího druhu. První, které zřejmě představují nejstarší vrstvu, jsou hudebně svébytné, vycházejí z vlastních specifik hudby. K těm patří např. termíny tón, melodie, zpěv, píseň. Takové ovšem vznikaly i v pozdějším vývoji hudby, např. kontrapunkt, sonáta, kantáta, dodekafonie. Druhým zdrojem bylo odvozování od pojmů obecnějších, které dostaly pro hudbu jen specifičtější věcnou náplň, obsah. Takové jsou např. termíny harmonie, hudební forma, hudební tektonika. K těm patří do jisté míry i ony, jež mohou být a občas skutečně bývají užívány i obecněji, ale jejichž asi nejsystémovější a nejčastější frekvence je v hudební teorii, jako souzvuk (lze zajisté mluvit třeba o souzvuku vlnobití a chechtání racků), polyfonie. Třetím zdrojem konečně bylo přebírání pojmů z jiných oborů nebo lidských činností ve smyslu metaforickém. K těm patří výměry, jako výška, hloubka, dynamika. A také barva, tón i s nimi souvisící specifičtější charakteristiky, např. světlost a tmavost, ostrost a matnost (mlhavost), sytost a bledost či dále zmíněné mísení barev apod.

Původní a dodnes v lidské komunikaci první význam těchto termínů patří k oblasti optických, vizuálně vnímaných jevů a z uměleckých oborů s ním pracuje hlavně výtvarnictví (malířství či i sochařství včetně specializovaných oborů, jako scénografie, oděvní tvorba aj.) a architektura (též včetně aplikací, jako architektura interiérů, zahradní). Velmi praktické rozlišení obou oblastí má němčina: pro barvu optickou má totiž slovo Farbe, pro slyšenou Klangfarbe. I z toho je patrná metaforická odvozenost slova barva pro význam slyšené zvukové kvality (a ne naopak).

Ve výtvarném umění a architektuře se nerozumí termínům barva a tón jako synonymům, i když také tady jsou jejich významy blízké a navzájem souvisejí. Barva je základní optická kvalita, tón je odstín. Tónování je tedy odstínování v rámci jedné barvy nebo blízkých barev. V tom smyslu má specializovanější a podřazenější význam.

Při užívání těchto termínů jako akustických jevů a zejména v terminologii hudby není takový jejich vzájemný poměr ustálen. Mluvíme o barvě i tónu sordinovaných houslí, vysokého klarinetu, hluboké flétny, trubky. V tomto slova

smyslu jsou to pro nás jednoznačně synonyma. Pro některá od nich odvozená adjektiva se však už ustálily odlišné významy. Zatímco barevná nebo barvitá hudba je taková, v níž se nápadně uplatňují barvy neboli tóny či třeba i některé harmonie (viz o tom dále), označení tónová hudba se používá jako terminus technicus pro jeden ze slohů hudby 20. století, pro který je užívání tónů neboli barev (a nikoliv melodických či harmonických tvarů) hlavním nositelem hudebního dění, strukturování a rozvoje skladeb.

Abychom se v této síti významů přesně vyznali, srovnajme si, jak jich užívá na jedné straně výtvarné umění na základě prvotního optického vnímání a na druhé straně hudba v metaforicky převzaté akustické aplikaci. Pro tyto úvahy se přitom dohodneme na určité pracovní terminologické stratifikaci. Základní *viděné* barevné kvality označujeme dále jako **barvy**, kdežto *slyšené* jako **tóny**. V obou případech pak můžeme charakterizovat výsledky mísení a kombinování složenými výrazy (např. zelenomodrá barva, tón hoboje a fagotu v oktávách, akordy žesťů a hlubokých dřev), kdežto pro jemnější odstiňování můžeme v obou oborech užívat termín **odstíny**, popřípadě pro ještě jemnější **valéry**. Zásadně při této úvaze neužívejme pro viděné kvality termínu tón a tónování a pro slyšené barva a zbarvení, abychom nemuseli při každém jejich užití uvádět, zda právě mýlíme kvalitu viděnou, či slyšenou. Při práci s viděnými barvami se užívá pro jemnější odlišení barev ještě i termínu **tónování**, který se v hudební terminologii nevyskytuje, protože tu tón znamená mnohem obecnější kvalitu, než jak si jeho – evidentně od hudební terminologie odvozený – užší význam ustálili výtvarníci.

Zvláštní rozdíl si užívání termínů v obou oborech ustálilo pro významy slov *mísení* a *kombinace* barev a tónů. Obdobný význam má jen výměr mísení: znamená vznik nové kvality, např. výsledkem smísení žluté a modré je zelená, můžeme mluvit o smíšeném tónu (skupiny prvních houslí a prvního hoboje s téměř ve stejném pohybu postupujícím druhým hlasem, obsazeným druhým hobojem a prvním fagotem o oktávu níž), užitým při prvním exponování quasi písňového hlavního tématu Smetanovy Vltavy apod. Ve výtvarném projevu znamená kombinace barev spíš jejich užití vedle sebe (zpodobení zvlněné mořské hladiny kombinováním různých odstínů modré a zelené), kdežto v hudbě, probíhající v čase, se obdobný **postup** označuje jako střídání (rychle se střídající akordy dřev, smyčců a žesťů). Slovo *kombinace* se v hudbě užívá pro současné znění dvou či více tónů – snad častěji s tím jemným významovým rozdílem, že mísení se užívá spíš pro barvy spojitě, jejichž výsledkem je zřetelně nová tónová kvalita, kdežto *kombinace* pro spojení takových tónů, jež nejsou zcela spojitě a kde oba souznící elementy snáze rozeznáme. Ve všech těchto případech mám na mysli souznění více nástrojů v jedné linii či jedné zřetelně kompaktní vrstvě kompoziční faktury, ne souznění různých tónů v současně zaznívajících různých kompozičních vrstvách.

Srovnajme si základní systematiky, jež dávají světům viděných barev a slyšených tónů základní členící a rozlišovací rámce. U *vizuálních barev* je to spektrum přírodně daného lomu světla se žlutou, červenou a modrou (respektive i fialovou, již lze získat také smísením červené a modré), obohacené ještě o krajní polohy – bílou a černou. Z nich lze zmíněným mísením, odstínováním, tónováním apod. odvodit všechny ostatní barvy. Smyslová zkušenost lidstva či aspoň některých etnických okruhů přijala do svého výběru základních barev vedle zmíněných opěrných součástí spektra i některé další, jež vznikly nejčastěji jejich jednoduchým mísením. Ty pak v pragmatickém lidském vnímání fungují jako *de facto* základní. Jejich takové fungování prozrazuje lidská řeč: ta má zvláštní výrazy pro zelenou (jež má v životě člověka zvláštní význam jako barva vegetace, nejfrekventovanější v obklopující nás přírodě), hnědou (převažující barva hlíny), oranžovou, šedou. Taková základnost barev není však vnímána ve všech národních a etnických společnostech stejně. V ruštině má např. takovou základní funkci vedle modré (*sinnaja*) ještě *golubaja*, modrá složitěji tónovaná s příměsí zelené a šedé, ale přitom světlejší. Ostatně i v češtině máme v souladu s barevným odlišováním, běžným vůbec ve střední a západní Evropě, názvy složených barev či odstínů vyjádřené zvláštními slovy, jako je *ružová*, *okrová*, *rudá*, *lila*, *karmínová* apod., jiné mají komparativní názvy, jako *ocelově modrá*, *křídově bílá*, *brčálově zelená*, *staroružová*, a ovšem i složená slova k označování různých smíchaných komponent, tedy *zelenomodrá* i *modrozelená* aj. A jsou i jiné názvy, např. *svinibrodská zeleň*.

Hudební tóny se vnímají hlavně podle příslušnosti k několika základním kmenům: aerofonům, chordofonům, membranofonům a idiofonům, zvláštním kmenem je vokální projev – lidský zpěv. Každý z nich se dále rozvětňuje (aerofony dřevěné, žesťové, vícehlasé aj., chordofony drnkací, smyčcové, klávesové aj., membranofony laděné a neladěné, zvláště bohatý a hustě rozvětvený je svět idiofonů; v lidském zpěvu rozeznáváme jednak různé hlasové druhy a obory, jednak způsoby tvorby tónu, tj. vedle kultivovaného operního zpěvu i různé projevy etnických kultur, jazzový zpěv aj.). A každá ze základních větví se člení i dále, dřevěné dechové např. na hranové, jednoplátkové, dvouplátkové a v rámci každé té rodiny zase ještě třeba na flétny podélné, příčné, různé typy hranových aerofonů z dávných i etnických kultur a různé typy varhanních flétnových rejstříků. A existují i mezitypy, např. *heckelfon* – kovový hoboje. Různých tónových odstínů jsou mocné i jednotlivé nástroje, viz např. houslové *pizzicato* a *pizzicato à la Bartók*, *non vibrato*, *sul ponticello* a *sul tasto*, *flautato*, *con sordino*, *col legno* a různé druhy smyků vedle základního tónu, jakým je *legato cantabile vibrato*; to vše má znatelně rozdílný tónový výsledek, užívá-li se při hře sólového nástroje, malé či velké orchestrální skupiny. Existují ovšem různé organologické systematiky, jež pojímají některé články takového členění rozlišně, ale základní principy systematizace bývají podobné.

Svět viděných barev je velmi diferencovaný: příroda, tvořivost lidí vůbec i speciálně výtvarná praxe užívají obrovské množství barev a jejich odstínů. Nevím, existuje-li nějaký úplný katalog vizuálních barev či byla-li stanovena nějaká mez barevné odlišitelnosti např. v procentech podílu různých základních komponent. Nedávno jsem sledoval v televizi rozhovor s výtvarníkem, který tvrdil, že jen různých červených existuje asi 300. Z přírodní povahy barevného spektra nicméně vyplývá, že svět vizuálních barev je v podstatě uzavřeným systémem a konečnou entitou. Nové odstíny lze získat jen mísením a tónováním barev známých. Vymyslet nebo vytvořit nějakou zásadně novou, dosud neznámou základní barvu je nemožné, není k tomu uzpůsobeno lidské vnímání ani povaha optických poměrů ve světě a viditelném vesmíru. Snad proto se této stránce výtvarné tvůrčí fantazie tak málo dotkly revoluční proměny uměleckého projevu nebo boom moderní techniky. Mohu se mýlit, tu oblast lidské činnosti a výzkumu znám málo. Zdá se mi však, že žádný počítačový ani jiný výzkum nepřinesl ve věci nových barevných možností výtvarnému umění nic zásadně nového. Po tisíciletí a staletí malíři užívají týchž barev, jen je jinak kombinují a kontrastují.

Jinak je tomu ve světě hudebních témbřů. Jejich systém je zásadně otevřený. Po dlouhá staletí to třeba nebylo zřejmé. Ve staro-, středo- i novověkém instrumentáři téměř nic nevybočovalo ze světa aerofonů, chordofonů, membranofonů, idiofonů, kompaktně přetrvávajícího dodnes – a také meze vokálního projevu, dané možnostmi fyziologie člověka, se zásadně neproměnily. Odehrával se přitom ovšem velmi nápadný vývoj ve všech základních skupinách nástrojových druhů, zatlačování starých novými i kříslení a nového života dříve zaniklých. Při oné obrovské dynamice vývoje a proměn témbřů, příznačné pro všechn život hudby nazíraný v makrorozměrech epoch, se nemohla ani organologická a témbrová terminologie vyvíjet obdobně jako u vizuálních barev. Tady nejsou možné žádné žlutozelené či modrošedé, tedy žádná hobojsella, flétnorohy, fagottrombony. Proto má témbrová a organologická terminologie jinou povahu: odvíjí se od názvů jednotlivých nástrojů či jejich rodin; k identifikaci smíšených či kombinovaných témbřů je třeba všechny zúčastněné vyjmenovat.

S postupem času přibývá nových nástrojů a zvukových zdrojů pro hudbu. V 19. století jsou to převážně ještě jen členové existujících skupin, jako basklariet či Wagnerovy tuby, ale přibývají i nové rodiny, jako jsou např. saxofony, vzniká, respektive z podnětů etnických hudebních kultur přicházejí do evropské hudby, zejména do symfonického orchestru, četné nové bicí nástroje. Dvacáté století je pak už věkem kultu nových nástrojů. Russolovy hřmotiče, jež vzbudily tolik pozornosti v prvních desetiletích století, spočívají ještě na známých principech tvorby zvuku. Už mezi dvěma světovými válkami však vznikají první elektrofonické nástroje, z nichž širšího uplatnění došlo záhy trautionium a Martenotovy vlny, a ve druhé polovině 20. století už přichází boom nových zvukových možností hudebních zvuků generovaných elektroakusticky i vznikajících přejímáním

a zejména úpravami zvuků z přírody i dalších prostředí či také transformacemi hudebních signálů.

Tak nastala situace, kdy na rozdíl od systému vizuálních barev, do značné míry uzavřeného, je dnes systém zvukových barev a jejich užití v hudební tvorbě otevřený. Cítí se ovšem zásadní rozdíl mezi témbry tzv. akustických nástrojů a zvuky elektroakusticky generovanými. Hledají se však zároveň a doznaly už širokého rozvoje i užití nové témbrové možnosti akustických nástrojů; např. na klarinetu, trubce či trombonu, hraní ve struníku klavíru aj. Zároveň však vzniká i výrazná přechodná vrstva elektroakustických zásahů do zvukových možností akustických nástrojů: elektrické zesilování, spojené se změnami témbřů např. u vibrafonů, kytar, cembal aj., užívají se i elektroakustické snímače zvuku např. violoncell a jiných smyčcových nástrojů. Možnosti zvukových témbřů a jejich užívání v hudbě se tedy stále rozšiřují a zvuková tvář soudobé zejména novátorské tvorby se zřetelně mění. To znamená, že se v praxi stále výrazněji prosazuje povaha světa témbřů jako otevřeného systému, odkrývajícího stále nové možnosti.

Přitom je velmi důležitá právě ona systémovost světa hudebních témbřů neboli barev. I když se tady neobejdeme bez oné metaforicky vágní terminologie, i když tu nemáme přesná měřítka, jaká by byla obdobou tónových systémů s intervaly, nebo dokonce přesnými hodnotami v herzech, jejichž pomocí můžeme přesně identifikovat tónové výšky, přece můžeme hudební témbry sluchem kvalifikovat a systematicky je zařazovat a pojednávat. V této souvislosti dovolte poznámku: ovšemže hudební akustika a organologie vykonaly velmi mnoho pro to, aby některé témbry kvalifikovaly přesně až po složení spektra alikvotních tónů, vymezení podílu šumových a tónových složek apod. Žádná systémová zobecnění z toho však nevzešla a právě s ohledem na otevřenost systému témbřů asi vzejít nemohou. Hudebně smysluplné mísení, kombinování, ba i odstiňování témbřů v umělecké praxi se děje zejména v zacházení s tradičními zdroji zvuku v rámci onoho praktickou zkušeností vzniklého systému témbřů. Jiná praxe je ovšem ve studiích, kde se tvoří elektroakustická hudba: tam znamená nomenklatura a metody akustiky významnou bezprostřední pomoc umělecké praxi.

Mnohem pochybnější je používání terminologie, odvozené a přejímané ze světa optických barev a témbřů, pro jevy harmonické či melodicko harmonické. Není však vzácné. Do hudební publicistiky je zavedlo zejména populární a kritické psaní o hudbě impresionismu, zřejmě v nabízející se komparaci se živou barevností jako symptomem děl výtvarného impresionismu. Na rozdíl od viděných barev, jež tam lze stejně jako všude jinde identifikovat, rozeznávat, třídit apod., je terminologické spojení barevná či barvitá harmonie jen publicistický bonmot. Nelze ho postihnout na základě žádné harmonické systematiky a jen velmi omezeně, subjektivně a bez zřetelného systémového zakotvení lze harmonie nanejvýš metaforicky a přibližně kvalifikovat s použitím optických komparativních kritérií, jako je světlost či tmavost, ostrost či matnost, mlhavost apod.

V tonální hudbě se ostatně užívá odlišného kritéria tvrdosti a měkkosti termíny dur a moll. I když bychom dotazníkovým průzkumem snadno zjistili, že melodické i harmonické kvalitě dur by velká většina respondentů přisoudila výrazové působení světlejší a jasnější, kdežto moll tmavší, jsou ony terminologické výměry, metaforicky odvozené od výrazů pro kvality materiálů, ověřitelné hmatem, zcela neotřesitelné: pro dané významy se plně osvědčily a mýtit je či zaměňovat by bylo pošetilé a zcela neúčinné. Hudební terminologie tedy nepotřebovala ve svém historickém vývoji onu barevnou metaforiku primárně. Zdá se, že zmíněná barevně výrazová kvalifikace pro souzvuky je východiskem z rozpaků u publicistů ve chvíli, kdy nemohou zejména složitější akordy určit harmonicky funkčně. Ne náhodou se objevila právě v souvislosti s hudbou impresionismu, ve které hraje významnou roli septimové, nonové a další akordy např. sice dominantního tvaru, ale vůbec ne v dominantní funkci. Zdá se, že představa harmonických barev se objevila v oné fázi vývoje, kdy krize romantické harmonie postoupila do míry, rušící už jednoznačnost funkčních vazeb. Vyvinulo se tak po mém soudu jakési falešné vědomí, jako by harmonie, nezaložená na jednoznačných funkčních vazbách, byla harmonií spočívající na harmonických barvách. Takové barvy však zatím nikdo nespécifikoval, nenastínil v nich žádný systém, nestratifikoval je. Až v této věci někdo dokáže systém vytvořit, orientovat se v různých složkách takové „barevnosti“ a rozlišovat je, bude snad možné vážně v hudební teorii přiřadit toto pojmání jako druhý význam, druhý modus vivendi tohoto termínu; do té doby ne. Harmonická barevnost je zatím jen popularizátorská metafora a jako hudebněteoretický výměr neobstojí. Barvou v hudbě rozumějme i nadále zvukovou kvalitu, která je nezbytným vybavením každého v hudbě použitého tónu.

Jen pro úplnost uvádím dva další významy, ve kterých se spojuje hudba s kvalitami opticko barevnými. První z nich je tzv. barevné slyšení, německy *Farbenhören* nebo *chromatische Synopsie*, anglicky *colour-hearing*. Je to jeden z nejčastějších případů synestézie, jevu, kdy počítky nebo vjemy z jedné oblasti vnímání vzbuzují ve vnímajících subjektech představy počítků nebo vjemů z jiné oblasti vnímání. Bohumil Dušek ve skriptu *Psychologie hudby*, jež vydalo pro naši fakultu Státní pedagogické nakladatelství roku 1982, označuje synestézii mezi vnímáním hudby a barev za nejčastější. Velké heslo *Farbenhören* v MGG, jehož autorem je Albert Wellek, uvádí různé druhy takové synestézie: barevné slyšení různých hudebních nástrojů (např. s trubkou působící červeně), jednotlivých tónů (např. a, b a h ve velké oktávě slyšené jako žluté, v malé a jednočárkované jako červené, o další oktávu výš modré a šedomodré atd.); asi nejčastějším takovým příkladem je barevné slyšení tónin. Wellek uvádí mj. kvintový kruh durových tónin, jaké uveřejnil F. Daub roku 1937 ve studii *Ein Fall von „synoptischen absoluten Gehör“*: C dur tam má barvu bílou, E a H dur červenou, Fis=Ges dur nespécifikovaně sytou, Des a As dur modrou. Jiní respondenti však uvádějí i jiná barevná přiřazení. Takové barevné vnímání hudby je velmi vzácné, hudbu tak přijímá jen

velmi málo lidí a výpovědi jednotlivých respondentů z nich se častěji liší, takže synestézi tohoto druhu (ostatně žádného druhu) nelze považovat za tak objektivní, aby ji bylo lze zobecnit v rámci hudebněteoretického systému.

Podobně nelze objektivní závěry odvodit od pokusů vyjádřit hudbou optickou barvu či naopak výtvarnými prostředky hudbu, popřípadě spojit hudbu a barevné projekce do jednoho celku, jak o tom pojednávají hesla *Farbenmusik* (s dalším případným označením pro tento jev *Farbe-Ton-Kunst*) v MGG od téhož Alberta Welleka a *Colour and music* u Grovea od Hugh MacDonalda. Jsou tu popsány jak obecné spekulace teorií zahrnujících, ale zdaleka i přesahujících hudbu, tak různé výklady optických barev podle tónových systémů, pokusy o výtvarná zpodobení, respektive výtvarné paralely hudby, o různých barevných klavírech a také o jiných spojováních hudby s barvami; v této souvislosti se klade důraz na Skrjabinova *Prométhea* – báseň ohně a provozování tohoto díla i s barevnými efekty v New Yorku roku 1916. Uvádějí se tu i četné další příklady takového spojení barvy a zvuku včetně předpisů pro barevnou projekci v opeře Arnolda Schönberga *Šťastná ruka* a pokusů ing. Zdeňka Pešánka v Praze meziválečného období.

To jsou všechno jen doplňující poznámky ke spojování optických a slyšených barev; ty nemohou znamenat žádné zásadní přínosy pro hudebněteoretické uchopení světa v hudbě užívaných barev – tónů.