Zvuk jako předmět, nebo zprostředkovatel hudebního sdělení?

Otomar Kvěch

Můj příspěvek do dnešní diskuse bude obsahovat pár myšlenek praktika, který hledá v teorii odpovědi na otázky spjaté s – řečeno dobovým slovním spojením – „filosofií" oboru, ve kterém pracuje. Mé úvahy nebudou jen čistě hudebněteoretické, ale budou se dotýkat i společensko-historických pohledů a místy budou ovlivněné subjektivními zkušenostmi.

Téma mého příspěvku „Zvuk jako předmět, nebo zprostředkovatel hudebního sdělení?" (upozorňuji na otazník na konci názvu) vyjadřuje skutečnost, že jsem ve své hudební reflexi často řešil rozpor, zda je zvuk a jeho barevná stránka souměřitelným prvkem hudebního vyjádření s ostatními hudebními složkami, nebo ne.

Byly zde totiž odlišné zkušenosti. Na jedné straně jsem například jako vystudovaný varhaník věděl, že drtivou většinu skladeb pro tento nástroj lze registrovat zcela odlišným způsobem – dokonce vzhledem k odlišnosti nástrojů to ani jinak nelze – a přesto myšlenka díla zůstane zachována. Mohl bych zmínit všeobecně známé příklady klavírních skladeb později instrumentovaných pro orchestr, či naopak dříve běžné výtahy skladeb pro klavír, nebo připomenout Mozartovu Dechovou serenádu c moll skladatelem samým upravenou na Smyčcový kvintet atd. atd. Ve všech těchto případech posluchač vnímá tutéž hudbu a zvuková kvalita – barva – byla jen určitým konkrétním způsobem toho, jak byla obecná myšlenka díla sdělena. Zvuk byl nosičem myšlenky, byť takovým, který myšlenku mohl ovlivňovat. Pro objasnění takového ovlivňování zvukovou barvou stačí upozornit na to, jak tatáž Mozartova hudba ve Smyčcovém kvintetu c moll působí závažněji než ve zvukovém rouchu dechového okteta v Serenádě c moll. Přitom kompoziční zásahy jsou zcela zanedbatelné. Přesto nikdo nepochybuje o tom, že slyší tutéž skladbu.

Na druhé straně se začal zhruba od poloviny 60. let šířit názor, že v hudebním vyjadřování vzrůstá úloha zvuku, že se barvy stávají hlavním prvkem hudebního vyjádření. Argumentů podporujících tento názor bylo poměrně mnoho. Především tu byla nová umělecká díla postavená skutečně v prvé řadě na střídání různých barevných ploch. Tato díla přinášející nový pohled na hudební řeč působila revolučně a jevila se jako ta, která ovlivní zásadně další vývoj hudby do budoucnosti. Spolupůsobily tu i jisté analogie s výtvarným uměním, kdy sónický netematický styl mohl být vnímán jako paralela k abstraktnímu nepředmětnému vyjádření výtvarníka. Byla tu úvaha o pravidelné obměně slohů v evropské hud-

bě, přičemž koncem 20. století se dala takováto změna díky řadě příznaků očekávat. Byly tu argumenty řekl bych „politicko-společenské": zvuk byl podle takového pohledu jako doposud utlačovaný prvek demokraticky zrovnoprávněn s ostatními.

Tento proces se odehrával v době, kdy platil obecně přijímaný názor o přímočarém zákonitém vývoji, byť v hegelovských spirálách, kdy staré odumírající bylo nahrazováno novým životným. Očekávalo se tudíž, že nové hudební myšlení postupně vytlačí staré, jako tomu bylo při změnách předchozích. V dané problematice to tedy znamenalo prognózu, že zvuk se stane předmětem, nikoliv zprostředkovatelem, jako tomu bylo v převážné míře doposud.

Je nutné ovšem konstatovat, že řada odborníků, profesionálů tento názor nepřijala za svůj a nadále žila v přesvědčení, že zvuk, barva na rozdíl od ostatních složek hudebního vyjadřování jsou sice důležitým, nicméně jiným prvkem s odlišnou charakteristikou. Tito jedinci se jevili z hlediska názoru o zákonité přeměny slohů ve prospěch „sónického vidění" jako konzervativci. Šlo-li o mezinárodně uznávané veličiny typu Dmitrije Šostakoviče či Benjamina Brittena, byla jejich tvorba nazírána analogicky pozdním dílům Johanna Sebastiana Bacha, Richarda Strausse apod. jako produkt dožívajícího slohu. (Odhlížím nyní od faktu, že tvorba mnohých těchto stylově „dožívajících" autorů byla ovlivněna některými prvky z okruhu hudby „sónické". Podstata hudební řeči však u nich zůstávala na neměnném stanovisku.) V případech ostatních bylo prostě konstatováno nepochopení nových trendů, které dokonce za určitých okolností může nezdravě brzdit zákonitý vývoj.

Pro oba zmiňované protilehlé názory jsem nacházel ve svém hudebním vědomí pochopení včetně všech argumentů, kterým jedna či druhá strana disponovala. Bylo nutné udělat si jasno. Zde nastal okamžik potřeby hledat odpověď v objektivní analýze, v nestranném soudu, který by stál nad vlastními hudebními pocity.

Teoretická literatura je na rozdíl od úvah o ostatních hudebních složkách v oblasti tématu zvuk a jeho barva podstatně chudší. I tak v ní ale zjistíme závažný fakt: barvu zvuku lze fyzikálně vymezit, charakterizovat, nelze zde ale vytyčit lidským uchem přesně rozpoznatelné ohraničení. Pokusy, které byly činěny, dospěly nanejvýš k velmi hrubě vyjádřitelným stupňům postaveným na základě poměru různých současně znějících formantových oblastí daného zvuku. Karel Janeček píše: „Zvukové barvy jsou navzájem odlišné kvality, které lze sice sdružovat podle příbuznosti do typových skupin, které však nelze objektivně odměřovat. K lineárním vztahům ‚nižší–vyšší' nebo ‚slabší–silnější' nemůžeme v oblasti zvukových barev vytvořit obdobu." Vyvstává pak otázka, zda poměry barev, práce s jejich exponováním v nejrůznějších kontrapozicích jsou s to nahradit v plné míře umnou práci v oblasti ver ikály či horizontály s jejich různými hierarchizačními rovinami.

Ať už v teoretických úvahách dospějeme k čemukoliv, nelze pominout skutečnost, že díla postavená na kontrapozici barevných skvrn, díla, která užívají barvu jako hlavní prvek svého vyjádření, existují. Analýzou hudebního textu takových děl zjistíme, čím je toho dosaženo: některé složky musí být odsunuty do pozadí, aby na sebe nestrhávaly posluchačovu pozornost. Potlačení se děje dvojím způsobem. Buď nerozvinutím, nebo záměrným zkomplikováním struktury do té míry, že posluchač není s to dané místo sluchově rozšifrovat, a tudíž je vnímá jako barevnou plochu.

U této myšlenky by stálo za to udělat malou odbočku a připomenout, že hudebně nepoučený posluchač často vnímá řadu děl, a to takových, která jsou evidentně postavená na souhře všech složek a stránek hudby, jako sledy barevných ploch. Způsobuje to neschopnost takového posluchače slyšené struktury analyzovat, utřídit, skládat ve vědomí atd. Zde lze nalézt odůvodnění pro nutnost vzdělávat posluchače v „rozumění" hudební řeči. Jinak je totiž posluchač v roli někoho, kdo naslouchá mluvenému textu v jazyce, kterému nerozumí. Představme si analogicky diváka, který je přítomen dramatu, filmu, který se odehrává v cizím jazyce. Takový divák slyší barvu, sílu, emoční nálady promluv herců, ale – obrazně řečeno – neví, proč je na konci Hamleta tolik mrtvých.

Vraťme se k myšlence odsunování některých složek hudby do pozadí za účelem vysunutí zvuku do prvého plánu hudební struktury. Právě tato skutečnost je příčinou toho, že mnozí hudebníci považují hudební dílo postavené v prvém plánu na zvuku za méně obsažné. Chybí jim zde mnoho dalších vztahů, kterými oplývá kompozice založená na souhře všech složek a stránek hudebního jazyka.

Oponovat takovýmto postojům lze za pomoci historických paralel: raná barokní monodie se také zastáncům pozdně renesančního polyfonického myšlení zdála primitivní, a přesto tento krok – krok uskutečněný v momentu, kdy se dosavadní styl vyčerpával – ve svém důsledku znamenal velkou stylovou proměnu, přinesl nové vztahy hudebního materiálu, nové hodnoty. Obdobně bychom mohli zmiňovat přechod z vrcholného baroka do raného klasicismu, či přechod z pozdního romantismu k některým směrům hudby 20. století, apod. Ve všech těchto případech bylo něco zdánlivě dokonale vybudovaného, ověřeného, usazeného nahrazeno novým, postaveným na nové hierarchii vztahů, přičemž z určitého pohledu nové bylo jednodušší, řekli bychom primitivnější.

Nyní si lze položit otázku, kterou mnozí nastolili a pozitivně zodpověděli: je situace, kdy zvuk aspiruje na dominantní postavení mezi prvky hudební řeči, analogická předchozím stylovým změnám? Mnohé se zdá takovémuto vidění nasvědčovat. Je zde ale několik závažných otazníků:

- Vedle myšlení, které někteří nazvali sónickým, existovaly ve vážné hudbě v 20. století zcela odlišné myšlenkové proudy. Jmenujme hlavně ten, který pova-

žoval za nejdůležitější prvek hudební řeči nastolený systém vztahů, a to hlavně v oblasti vertikály a horizontály. Mám na mysli dodekafonii, serialismus. Iannis Xenakis prohlásil, že zvuková podoba jeho kompozic je jen jednou z možností, jak realizovat vytvořený systém vztahů. Barevná stránka byla do zorného pole seriálně myslících autorů zapojena ve smyslu vytváření řad a sérií – možná také pro svou neschopnost přesně vyjádřitelných vztahů – až v poslední fázi vývoje tohoto typu myšlení a ne zdaleka v té míře, jako tomu bylo u ostatních složek.

• Jestliže budeme hledat odpověď na položenou otázku pohledem názoru, že potvrzením pravdy je praxe, pak musíme konstatovat, že čistě sónických děl vlastně existuje v množině vší tvorby poměrně mizivé množství. Mnohem častěji se setkáme s nejrůznějšími kombinacemi různých typů myšlení, přičemž myšlením „sónickým" jsou vytvořeny jen některé plochy. Nenechme se zde mýlit skutečností, že mnoho ploch vytvořených v prvém plánu na upřednostnění „systému" vztahů vypadá sluchově zcela obdobně, jako plochy zamýšlené sónicky. U těchto ploch je však výsledný zvuk zrovna tak „nosičem", zprostředkovatelem myšlenky, jako tomu bylo u hudby „tradiční". Přenesením Boulezových Struktur do jiné zvukové podoby bychom nezasáhli podstatu skladatelova sdělení.

• Jestliže se apologeti názoru, že sónický sloh nahradí melodicko-harmonický sloh, odvolávali na historické paralely, i zde lze dnes vznést jisté pochyby: uplynula už totiž dost dlouhá doba na to, aby se tento předpoklad potvrdil v praxi. Dnešní koexistence řady směrů, stylů je přímo v protikladu s názorem, že sónický sloh je tím, který bude dominantní v dalším vývoji.

• Zmiňovaná objektivně konstatovatelná současná existence až nepřehledného množství stylů je dnes podpořena filosofickým pohledem postmoderny: podle tohoto výkladu běhu světa neplatí někdy v renesanci vzniklý a zejména v osvícenství upřednostněný model vývoje, kdy nové kvalitativně dokonalejší a z objektivních důvodů vítězící nahrazuje odumřelé překonané zastaralé. Naopak je připouštěna mnohost možných rovnocenných názorů. V souvislosti s tím se revidují mnohé léta tradované hodnotící postoje. Ještě dnes tu a tam v literatuře citované údajné konzervativní postavení Johannesa Brahmse ve vývoji evropské hudby lze nahlížet prostě – bez pejorativního přídechu slova konzervativní – jako jinou tvůrčí cestu. Zrovna tak lze hodnotit novým pohledem postavení autorů tvořících ve 20. století a nahlížených jako zastánce překonaných směrů. Mám na mysli autory typu Rachmaninov, Elgar, pozdní Richard Strauss apod. Díky tomuto novému pohledu by zmizel letitý rozpor mezi skutečností, že tito autoři byli velmi intenzivně v praktickém hudebním provoze uváděni, ale přitom v teoretické reflexi opomíjeni, nebo i odsuzováni.

Mé odbočení k jiné problematice v posledním odstavci je odskokem jen zdánlivě. Uvědomění si všech těchto skutečností totiž silně ovlivní odpověď na základní otázku mého příspěvku: je zvuk zprostředkovatelem, či předmětem hudebního sdělení? Podle mého názoru je schopen zvuk, barva být obojím. Chce-li skladatel dosáhnout toho, aby zvuk byl dominantním prvkem jeho díla, aby byl oním předmětem, je to možné, musí však učinit jisté operace při používání ostatních složek hudebního jazyka. Proč tomu tak je, není lehké zodpovědět. Podle mého názoru to je dáno na jedné straně objektivními rozdíly mezi akustickými vlastnostmi zvuku a vlastnostmi ostatních složek, na druhé straně je to dáno letitým vývojem evropské hudby, který všichni neseme ve svých recepčních zkušenostech. Tato druhá skutečnost ve svém důsledku znamená, že si lze vypěstovat různé druhy posluchačského vnímání, a tudíž umět vedle pochopení pro tematickou melodicko-harmonickou hudbu uspokojivě vnímat i takzvanou sónickou hudbu. Tato podvojnost není nic zvláštního. Jak jsme schopni vnímat a ocenit nejrůznější žánry hudby, můžeme i plnohodnotně vnímat díla postavená na rozdílných „filosofiích" užití zvuku.

Záleží pak na každém jedinci, jak se osobně k takové pluralitní možnosti „filosofie poslechu" postaví.