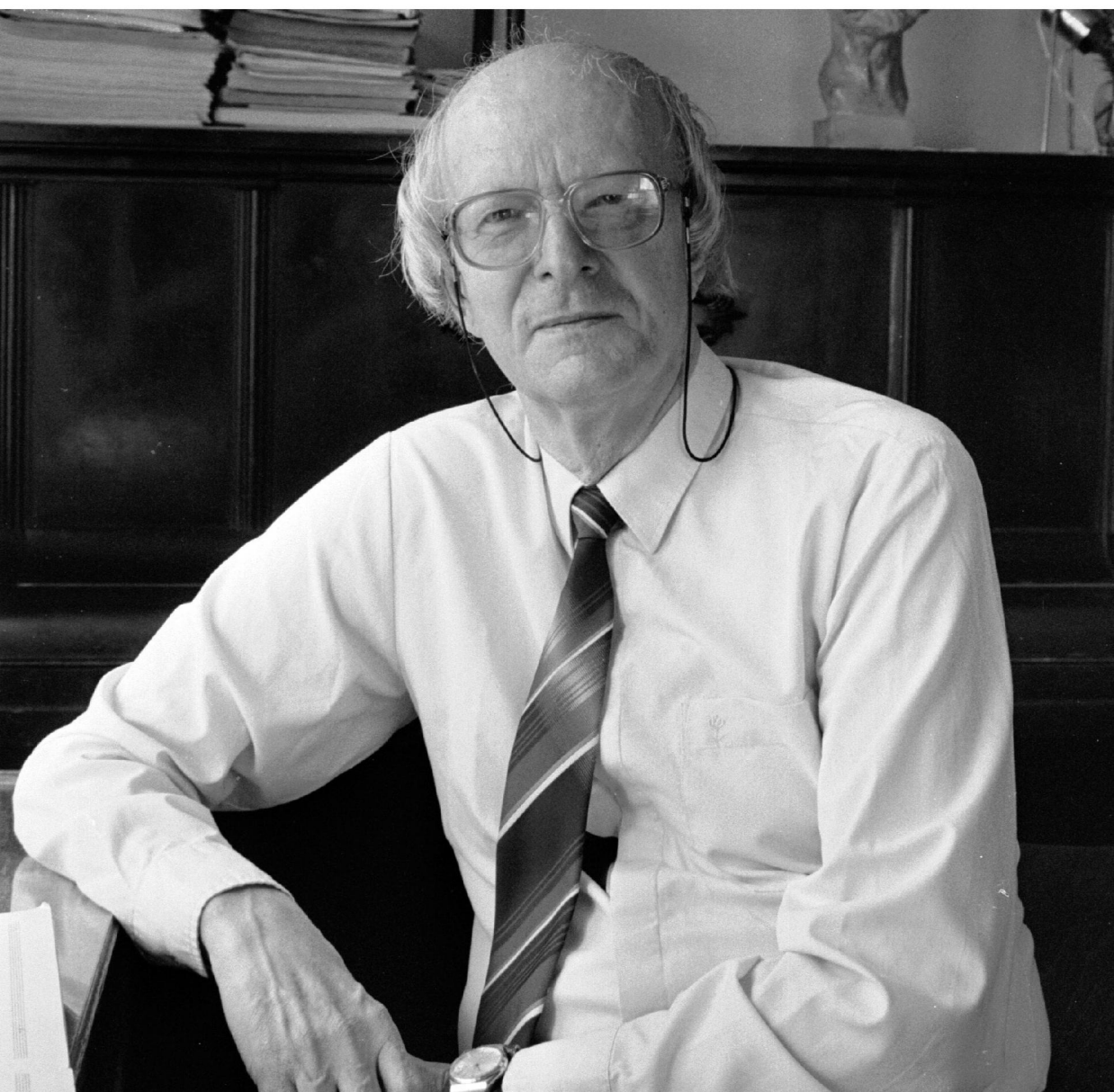


Juraj
Pospíšil

*Formovanie
hudobnej skladby*



JURAJ POSPÍŠIL
Formovanie hudobnej skladby

Juraj Pospíšil

Formovanie hudobnej skladby

HUDOBNÉ CENTRUM, BRATISLAVA 2021

Juraj Pospíšil
Formovanie hudobnej skladby

© Pavel Pospíšil
© Hudobné centrum 2021

Vydalo Hudobné centrum, Michalská 10, 815 36 Bratislava roku 2021 ako svoju 204. publikáciu.

Redakcia: Peter Javorka

Foto na obálke: Pavel Kastl

Sadzba nôt: Peter Hanzel

Grafická úprava a tlač AEPRESS, s. r. o. Bratislava

ISBN 978-80-89427-77-2 (print)

ISBN 978-80-89427-78-9 (ePDF)

OBSAH

1. kapitola – Znejúca podoba hudby.	9
1. Funkcia hudobnej formy	9
2. Existenčný rozmer hudby.	12
3. Hudobný proces	16
4. Tektonika formy	20
2. kapitola – Hudobné prvky	25
5. Tónová výška ako jeden z predpokladov existencie hudby.	25
6. Časové trvanie zvuku – rytmus a metrika	29
7. Funkcia dynamiky a zvukovej farby	37
3. kapitola – Organizácia výšky tónov.	41
8. Zvuková selekcia európskej hudby. Minimum frekvenčného kontrastu.	41
9. Princíp radu v organizácii tónových výšok	44
10. Stupnice a mody	47
11. Série	56
12. Súzvukové komplexy	60
4. kapitola – Štruktúra a sadzba	66
13. Zložky hudobnej štruktúry	66
14. Konkretizácia zvukovej štruktúry. Sadzba	68
15. Štylizácia sadzby	72
5. kapitola – Harmonické koncepcie vo zvukovej štruktúre formy	77
16. Princíp radu vo výstavbe štruktúry	77
17. Serialita	78
18. Modalita	87
19. Tonalita	99
6. kapitola – Realizácia kontrastov v štruktúre skladby	117
20. Formotvorný zmysel kontrastu	117
21. Princíp kompenzácie	121
22. Princíp evolúcie	124
23. Kompenzačné a evolučné postupy	127
7. kapitola – Základné jednotky stavebnej štruktúry.	133
24. Stavebná štruktúra.	133
25. Syntax vety	137
26. Procesový vývin vety podľa syntaktických typov	146
27. Rozširovanie a zužovanie viet	165

28. Funkcia vety	175
29. Kontrapunktická. veta	179
30. Spájanie viet	188
8. kapitola – Skladobný celok	202
31. Sumarizácia procesu v skladobnom celku. Vrcholy	202
32. Členenie skladobného celku	208
9. kapitola – Stavebné diely	212
33. Diel vo vzťahu k celku	212
34. Základné tektonické funkcie stavebných dielov	214
35. Pomocné tektonické funkcie stavebných dielov	219
36. Spájanie tektonických funkcií	226
10. kapitola – Klasifikácia formových typov	229
37. Formový typ a druh	229
38. Formový typ a tektonický pôdorys	231
39. Základné formové typy	232
11. kapitola – Kompenzačný typ	235
40. Priradovanie a podriadovanie dielov	235
41. Zjednocujúce väzby	238
42. Makrorytmus v rozložení dielov	240
43. Stabilizačné tendencie tektonického pôdorysu a historické prejavy kompenzačného typu	244
44. Rozloženie vrcholov a pôdorys	251
12. kapitola – Evolučný typ	254
45. Vytváranie kontrastov z homogénnych prvkov	254
46. Plynulá a etapová evolúcia	258
47. Tektonický pôdorys evolučnej formy	261
13. kapitola – Cyklický typ	272
48. Kontrast odvíjania hudobného času	272
49. Organizácia cyklu	273
50. Typológia cyklov	282
51. Kompresia cyklu a kombinácie pôdorysov	286
14. kapitola – Hudba a mimohudobné zložky	289
52. Hudba a pohyb	289
53. Relácie hudby a slova	291
54. Hudba a dráma	295
55. Programová hudba.	307

Záver	310
56. Vývinové vzťahy	310
57. Trendy, tendencie a problémy	312
Zoznam notových príkladov	315
Literatúra.	319
Niekoľko myšlienok o výchove skladateľa	322
Juraj Pospíšil: Formovanie hudobnej skladby (Vladimír Godár)	330

1. KAPITOLA

ZNEJÚCA PODOBA HUDBY

1. Funkcia hudobnej formy

Riešenie otázok hudobnej formy patrí k základným problémom skladateľskej práce i psychológie vnímania hudby. Hudobná skladba v skutočnosti nie je nič iné ako tvarovanie, formovanie zvukovej matérie hudby do podoby umeleckej výpovede.

Občas sa ešte stretávame s názorom, že hudobná forma vzniká iba zoradením hotových útvarov, „hudobných myšlienok“ do prehľadného celku. Prototypy týchto prehľadných celkov sú dané napríklad v sonátovej, rondovej či inej forme a stačí sa ich jednoducho naučiť. V oblasti náuky sa potom principiálne javy stavajú na rovnakú úroveň ako konkrétne riešenia. Tento názor nadväzuje na nemeckú pozitivistickú školu, v ktorej chápaní sa absolutizuje podoba určitých historicky existujúcich pôdorysov skladby (najmä klasicisticko-romantických), a tie sa povyšujú na hlavný princíp riešenia formy na ideál „formy osebe“, bez ohľadu na historické súvislosti. Osvojenie si týchto ideálnych tvarov malo skladateľovi zabezpečiť potrebnú kompozičnú virtuozitu a bezproblémové vyjadrovanie sa hudbou. Korene tohto názoru sú však oveľa staršie; na jeho problémovosť poukazujú najmä obdobia štýlových prelomov, napríklad nástup hudobného romantizmu. Hudobná teória a kritika sa snaží hodnotiť nové javy z hľadiska skutočností jestvujúcich v minulosti, pričom sa prejavuje markantný rozpor novej hudby a teoretickej reflexie, vychádzajúcej z doterajšej tvorby. Takisto skladatelia často vystupujú s programom „rozbiť formu, ktorá prestala vyhovovať“. Z takéhoto ovzdušia vychádza i romantická charakteristika symfonickej básne pomocou trochu básnického, no tým paradoxnejšieho označenia „forma bez formy“. Podobný prístup k problematike badať i na priaznivom Schumanovom prijatí Berliozovej *Fantastickej symfónie*. I tento duch ktorého zmýšľanie bolo na vtedajšie časy nesporne novátorské, stavia Berliozovo dielo do protikladu s klasicistickou tradíciou, hoci dnes konštatujeme jasnú nadväznosť uvedenej skladby na spomínanú tradíciu.

Každý skladateľ môže potvrdiť, že osvojenie si formových schém vôbec neodstráni úsilie o správnu vyváženosť rozvoja skladby. Každá umelecká výpoveď si žiada adekvátnu formu, ktorá podčiarkne jej neopakovanosť. Formová schéma je iba mŕtva abstrakcia: pre znejúcu hudbu nie je jej zvládnutie prostriedok bezproblémovej praxe.

Hudba – ako každé umenie – je špecifický prostriedok komunikácie v ľudskej spoločnosti. Je súčasťou duchovnej sféry, v ktorej si spoločnosť zložitým

spôsobom mnohoznačných vzťahov uvedomuje problematiku svojej existencie. Spája mnohé subjekty spoločnosti na základe rezonancie na spoločné problémy. V interakcii autor – dielo – poslucháč vzniká špecifický obsah hudby, prenos širokého prúdu informácií, ktoré sa v spoločenskom vedomí javia ako dôležité a ktoré treba odovzdať ďalej alebo ich konzervovať v podobe určitej výpovede.

Samozrejme, ide o výpoveď umeleckú, teda o výpoveď o subjektívnom postoji človeka-tvorcu k problematike spoločenskej či individuálnej objektívnej reality. Obsah hudobnej výpovede má svoju špecifickosť, zodpovedajúcu špecifickosti hudobných prostriedkov jeho vyjadrenia; pohybuje sa skôr v oblasti emotívnej, či emotívno-reflexívnej, v oblasti citových procesov ľudskej psychiky.

Z tohto hľadiska možno hudobnú formu chápať ako špecifický informačný kód. Jeho špecifikum je dané tým že médiom informácie je zvukový materiál, formovaný v určitej vzťahovej súhre. Na rozdiel od verbálneho informačného kódu (jazyka) medziludskej i umeleckej komunikácie, vzťahová súhra sa v hudobnej forme odohráva výlučne na akustickej úrovni bez možnosti transpozície kódu do vizuálneho tvaru. Napísaná verbálna výpoveď je úplne zrozumiteľná každému, kto ovláda písmo ako „kód kódu“ verbálneho prejavu; realizácia akustickej podoby slova je pri väčšine písomných informácií v podstate irelevantná. Hoci aj hudba má svoj „kód kódu“ v podobe notového písma toto druhotné kódovanie je v spoločenskom meradle nespôsobilé na umeleckú výpoveď a na prenos hudobnej informácie.

Obsah umeleckej výpovede, ktorý je zakódovaný v hudbe ako v informačnom prejave, je prítomný iba v interakcii poslucháča so znejúcou podobou tohto kódu. V zápisovej, vizuálnej podobe (druhotný kód) je prístupný iba ľuďom, ktorí majú veľkú hudobnú erudíciu a skúsenosti a na ich základe si v predstave vedia písomne zakódovanú hudbu (notáciu) transponovať do znejúcej podoby. Ani to im však nenahradí bohatstvo zážitkov z interakcie so znejúcou hudbou.

Hudba je teda vlastne kolektívne umenie. Neumožňuje však priamu interakciu autor – poslucháč (ako v literatúre či výtvarnom umení). Hudobná forma sa stáva médiom komunikácie iba v znejúcej podobe; na jej vytváraní sa teda musí okrem skladateľa zúčastňovať aj reprodukčný umelec-interpret, ktorý dielo realizuje, dotvára a svojisky obohacuje svojím individuálnym ponímaním.

Ďalšia špecifickosť informačného kódu hudobnej formy spočíva v jeho relatívnej abstraktnosti. Hudobné prostriedky nemajú konkrétnosť verbálneho prejavu, ani názornosť výtvarného prejavu. Pohybujú sa na úrovni latentnej vnútornej obrazovosti, zasahujúcej psychiku poslucháča priamo, bez podstatnejšej opory vo verbálnej či vizuálnej predstave. Preto informácia prenášaná týmto kódom nemôže pochádzať priamo z konkrétnej oblasti; hudobná informácia zovšeobecňuje a transponuje konkrétne javy do abstraktnej, všeobecnej roviny. Preto pre kód hudobnej formy platí azda väčšmi ako pre iné umenia požiadavka priamej úmernosti v adekvátnosti stvárnenia:

Forma musí byť adekvátna svojmu obsahu, svojej informácii, a naopak, hudobná výpoveď preniesie iba toľko informácie, koľko obsiahne jej forma.

Niekedy sa stretávame s názorom, že v umení je obsah dôležitejší než forma: dôležité je „čo“, a nie „ako“. Tento názor je nesprávny: vždy je dôležité „čo“ i „ako“; spoločensky dôležitá a významná informácia sa musí prenášať dokonale a neopakovanou formou, aby bola prijatá ako nová pravda.

Táto skutočnosť sa v historickom vývoji hudby jasne odrazila vo vzniku žánrových oblastí, v tzv. „ľahkej“, („zábavnej“) a „vážnej“ hudbe. Informácie prvej žánrovej oblasti sa v hĺbke spoločenskej analýzy a závažnosti nedajú porovnávať s informáciami druhej žánrovej oblasti; štruktúra ich formy neumožňuje preniknúť do takej hĺbky a závažnosti ako štruktúra formy „vážnej“ hudby. Celá žánrová oblasť „zábavnej“ hudby sa vyvinula práve na prenos tejto ľahšie zameranej informácie.

Podstatu hudobnej formy ako stvárnenia zvukového materiálu podľa špecifických zákonov, tak, aby vznikol auditívny informačný kód, tvorí teda vzťahovosť, mnohvrstvé relácie, vytvárané vo zvukovom materiáli. Táto vzťahovosť vytvára predpoklad, aby z čisto fyzikálnej skutočnosti (znejúceho zvuku) vznikol zákonitý prejav, ktorý umožní prenos informácií, medziludskú a spoločenskú komunikáciu. Obmedziť chápanie hudobnej formy až na najvyššiu vrstvu hierarchie skladobného celku – usporiadanie ucelených tematických útvarov – a nezohľadňovať sám vznik, formovanie týchto celkov, je priveľkým zúžením problematiky. Toto zúženie totiž nevystihuje všetky zákonitosti, ktoré dávajú zvukový materiál do vnútorných vzťahov hudobnej formy od súhry základných prvkov až po zavŕšenie výpovede umeleckého obsahu hudobného diela. V našom chápaní hudobnej formy sú spomínané skutočnosti rozdelené na niekoľko vrstiev:

- A. Elementárna vrstva. Hlavnou súčasťou hudobnej formy je znejúci tón. Vzťahy medzi tónmi v časovej i frekvenčnej rovine sú prvými formotvornými vzťahmi.
- B. Harmonické princípy výstavby formy. Z hľadiska tvorby je i harmonická problematika formová zložka. Najmä v európskej hudbe je harmónia základný štruktúrálny predpoklad formovania hudby a v histórii stabilizácie jednotlivých tektonických pôdorysov mala vlastne určujúcu úlohu.
- C. Stvárnenie a syntax základných významových celkov hudobnej formy, ktoré nadobúdajú vo výslednom formovom celku sémantickú funkciu. V tejto rovine narábame s rozvrstvením základných významových (tematických) a doplnkových celkov a vytvárame základnú hierarchizáciu prvých ucelených hudobných tvarov.
- D. Syntax skladobného celku z hudobných plôch, kde sú rozložené vnútorné gradácie a vrcholy. Skladobný celok sa tak člení na dobre vnímateľné diely, ktoré svojimi syntaktickými postupmi sumarizujú tektonické pôdorysy menších celkov, či už historicky stabilizované, alebo individuálne riešené. Syntax skladobného celku a vytvorenie tektonického pôdorysu formy završuje formovací proces.

2. Existenčný rozmer hudby

Povaha a podstata hudobnej formy vychádzajú z existenčného rozmeru hudby, ktorým je čas. Hudba je umenie, ktorému základnú funkciu dáva postupné odznievanie, plynutie v čase.

Všetky podmieňujúce zložky hudobného diela sa musia tejto základnej funkcii podrobiť. Hudobný obsah nevníame v jednom okamihu v celosti – ako napríklad pri výtvarnom diele, kde obsah vnímame ako totalitu, pričom v ďalšom priebehu vnímania si iba ďalšími novými detailmi doplníme jednotlivosti z jeho množiny – ale ako postupné pribúdanie zážitkových vzťahov v ich dynamickom priebehu, ako skutočnosť kinetickú, neustále sa meniacu, pričom totalita zážitku je výslednica, ktorá vzniká až po odznení diela. Často sa obrazne hovorí aj o určitom „priestore“ hudby ako o jej ďalšom rozmere, pod ktorým sa chápe tónové spektrum, rozsah počutelných a používaných tónov. Je síce pravda, že tónová výška je zdanlivo odlišný rozmer hudby, no táto skutočnosť je skôr akýsi „optický klam“ vyplývajúci z pohľadu na zápis hudobného materiálu. Ani tu totiž nemôžeme odhliadnuť od základného existenčného rozmeru hudby, od času.

Výška tónu je fyzikálna veličina daná vibráciou, periodickým kmitaním materiálneho telesa. Frekvencia tejto vibrácie, ktorá určuje výšku tónu, takisto prebieha v čase; je v stálom vzťahu k časovej jednotke (sekunde). Tým sa frekvencia stáva funkciou času. Delenie časovej jednotky je v tomto prípade mikroskopicky rytmický efekt. Vo svojej rytmickej podobe je však zmyslovo nepostrehnutelné, javí sa ako nová zvuková kvalita, ktorú označujeme pojmom výška tónu. V hudobno-teoretických disciplínach väčšinou od časového faktoru frekvencií abstrahujeme a berieme ho ako danosť; pravda, i výšková kvalita zvuku vzniká členením času, ktoré nemožno zmyslami vnímať v kvantitatívnej, ale v kvalitatívnej podobe.

Čas môžeme chápať dvojakým spôsobom: jednak ako objektívne plynutie presne vymedzených, exaktne merateľných jednotiek, jednak ako pulzáciu v plynutí hudby. Prvé ponímanie označujeme ako astronomický čas, ktorý je rozmerom akéhokoľvek diania. Tento čas je funkciou pohybu hmoty v priestore, je teda nezávislý od nášho vedomia.

Hudba takisto plynie v astronomickom čase. Pri jej vnímaní však čas reprezentovaný znejúcou hudbou prestáva byť nezávislý od nášho vedomia. Pri počúvaní sa dostávame do priameho kontaktu s plynutím času; hudba je členenie plynúceho času. Hoci sa vnímanie času nastoleného hudbou odohráva na pozadí astronomického času, nie je **hudobný čas** s týmto časom totožný. Subjektívny čas vznikajúci v konkrétnej skladbe, s ktorým narába hudobný čas, je kontaktom nášho vedomia s časovým členením hudby. Štruktúra hudby si vytvára svoje individuálne časové jednotky, ktoré zodpovedajú jej pohybovým súvislostiam a hierarchii jej zvukových elementov. Takouto individuálnou časovou jednotkou hudby je v podstate takt, ktorý však nemusí byť vždy zaznamenaný v bežnej podobe.

Odlišnosť hudobného a astronomického času dokazuje i skutočnosť, že sa v živej hudbe stretávame s nespočetnými príkladmi jemných i zreteľných rubát, ktoré vlnia a oživujú plynutie hudobného času. Preto je agogika taká dôležitá súčasť interpretácie, a to i pri skladbách, ktorých notácia používa členenie skladobného prúdu do jedno- i viacsekundových časových úsekov namiesto taktu; agogika bráni vytvárať dojem mechanického, strojového pohybu. Takisto celkové trvanie skladby môže byť v rôznych interpretáciách odlišné; každá interpretácia má teda svoje chápanie hudobného času. Ak je toto individuálne ponímanie času presvedčivé a neodporuje autorovmu zámeru, nevnímate ani pri skladbe počutej v rôznych interpretáciách nijakú diskrepanciu.

Postupné vznikanie, vytváranie zážitkových vzťahov hudobného obsahu dosahujeme pomocou postupného odhalovania organizmu hudobnej formy. Hudobná forma je pohyb meniacich sa zvukových štruktúr v čase, ktorý je jej jediným skutočným rozmerom. Všetky vzťahy, ktoré vytvára hudobná forma, vnímame ako sled skutočností. V tejto postupnosti sú podstatné dva vzťahy: vzťah súčasnosti a vzťah následnosti.

Vzťah súčasnosti je charakteristickou vlastnosťou európskej hudby od začiatku jej viachlasného vývinu v 9. storočí. So vzťahom súčasnosti sa stretávame i v mimoeurópskych hudobných kultúrach (heterofónia), no tu nezohráva ani zďaleka takú dôležitú úlohu ako v európskej hudbe, kde je presne organizovaný. Vzťah súčasnosti je základ konfrontácie súčasne znejúcich melodických línií v polyfónii, základ harmonických útvarov európskej hudobnej štruktúry. Vzťah následnosti vzniká pohybom hudby v čase. Pohyb má dvojakú kvalitu. Je to pohyb jednak motorický jednak dialektický.

Motorický pohyb je pohyb nižšieho rádu, vyplýva z jednoduchej časovej následnosti. Je to vlastne mechanické delenie časovej konštanty na nižšie rytmické hodnoty. Vytvára pohybové prostredie, rámec, v ktorom sa odohráva dialektický pohyb.

Pr. 1: Ludwig van Beethoven: *Klavírna sonáta č. 1 f mol*, op. 2, č. 1, t. 20 – 22:



Dialektický pohyb je podstata procesovosti hudby. Vytvára asociácie s dynamickou stránkou existencie individua i spoločnosti, s vývinom situácií a ich dramatickou líniou. Charakterizuje ho premena štrukturálnych tvarov, vyznačujúcich sa určitými individuálnymi znakmi na iné tvary s novými znakmi. Táto

premena sa uplatňuje v časovej následnosti hudby. Funguje ako paralela ustavičnej premeny v hmotnej i spoločensko-historickej objektívnej realite.

Pr. 2: Ludwig van Beethoven: *Klavírna sonáta č. 1 f mol, op. 2, č. 1, hlavná téma:*

Allegro

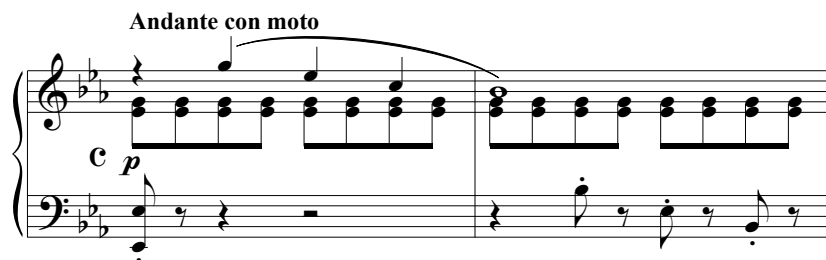
Hoci je dialektický pohyb v hudobnej forme vlastný nositeľ asociácií vytvárajúcich jej zážitkovú stránku, predsa nemožno obe formy pohybu od seba oddeliť. Vždy vstupujú do vzájomnej interakcie, dialektický pohyb si nemožno predstaviť bez určitého členenia času v hudbe, teda bez určitého motorického pohybu. Motorický pohyb, najmä v momentoch zmeny, môže zase nadobudnúť význam dialektického pohybu, stať sa nositeľom určitého diania.

Pr. 3: Bedřich Smetana: *Libuše, predohra, t. 68 – 69:*

Motorický pohyb a jeho vzťah k dialektickému pohybu má aj špecifickú úlohu pri vzniku statických úsekov v rozvoji hudobnej formy. Statické tendencie sa uplatňujú najmä tam, kde sa dialektický pohyb ešte celkom nerozvinul a pohyb formy prebieha iba pomocou motorického pohybu.

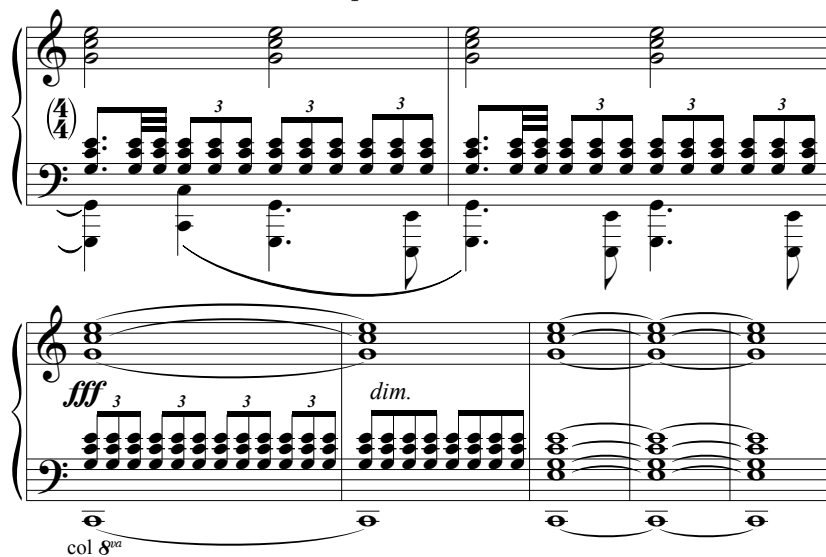
Pr. 4a: Josef Suk: *Serenáda Es dur pre sláčikový orchester*, t. 1 – 2

Andante con moto



Statické tendencie nájdeme i tam, kde dialektický pohyb ustupuje motorickému pohybu, či pri spomaľovaní motorického pohybu, ktorý nie je spojený s dialektickým pohybom.

Pr. 4b: Bedřich Smetana: *Libuše*, predhra, t. 19 – 25:



col 8^{va}

Na záver úvah o existenčnom rozmere hudby sa treba ešte zmieniť o význam geometrického priestoru pre hudbu. Možno povedať, že tento priestor, taký dôležitý pre náš život, je pre väčšinu hudby v podstate irelevantný. Zo skúsenosti vieme, že pre pochopenie hudby a pre poznanie formovej štruktúry nie je podstatné, či zvukový signál prichádza z jedného ohniska, ako pri monaurálnych záznamoch, alebo zo zdrojov rozložených v priestore (napríklad v koncertnej sieni). Pravda, priestorové rozloženie zvukových zdrojov vytvára väčšiu plasticosť a pocit zážitkovej bezprostrednosti, ktorá monaurálnemu záznamu hudby predsa len chýba. Pre analýzu hudobnej formy to však nie je podstatné: zvukové vzťahy následnosti a súčasnosti sa zachovávajú, celý pohyb zvukových štruktúr je od rozloženia zvukových zdrojov v priestore nezávislý.

I tu však vývin v poslednom čase prináša zmenu. Podobne ako sa v minulosti zvuková farba i dynamika postupne menili z pomocného činiteľa zvukovej plastiky na integrálne parametre hudobnej formy, tak i priestorový rozmer má tendenciu nadobudnúť v hudbe 20. storočia väčší význam. Rozvoj záznamovej a reprodukčnej techniky priniesol stereofonický záznam, ktorý do značnej miery umožňuje zachovať i zvukovú plasticosť bezprostredného znenia hudby v koncertnej sieni. Táto skutočnosť sa však stáva i podnetom na formovanie; samo rozmiestnenie zvukových zdrojov býva účelom. Do hudby tak vchádza nová kvalita – smerové vnímanie a pohyb zvuku v priestore. Zárodky tejto praxe možno vidieť už v antifonálnej dvojzborovej technike vo vrcholnej renesancii. Tvorba nášho času využíva tieto možnosti v inštrumentálnej hudbe (rozmiestňovanie jednotlivých skupín hráčov na rôzne miesta koncertného pódia či dokonca siene, prípadne aj ich pohyb), ale najmä v hudbe, ktorá počíta priamo so záznamom a jeho reprodukciou, v hudbe elektroakustickej a konkrétnej. Tu sa automaticky počíta minimálne so vzťahom dvoch priestorových zdrojov a pohybom zvuku medzi nimi; výnimkou nie je ani štvorkanálový, kvadrofónny a viackanálový záznam. Edgar Varèse vo svojej *Poème électronique* (1958) dokonca počíta s veľkým množstvom zvukových ohnísk, s ich rozmanitým smerovaním a pohybom zvuku medzi nimi.

3. Hudobný proces

Vzťah súčasnosti a vzťah následnosti vytvárajú základnú mriežku zvukovej štruktúry hudobnej skladby. Vzájomný pomer týchto vzťahov je najdôležitejší problém hudobnej formy.

Európsku hudbu od začiatku viachlasu charakterizuje vývoj k zdôrazňovaniu vzťahu súčasnosti. Vzrastaním počtu kombinačných možností v harmonickom parametri sa vzťah súčasnosti stáva čoraz významnejším, až sa najmä v hudbe 20. storočia dostáva úplne do popredia zdôraznením celku zvukovej štruktúry. Často sa tak stáva na úkor melodického parametra, ktorý zasa primárnosťou vzťahov následnosti najbezpečnejšie fixuje vo vedomí poslucháča plynutie hudobného času. Môžu nastať až také extrémne prípady, že sa skladateľ usiluje sústrediť pozornosť poslucháča iba na prítomný okamih znejúcej štruktúry.

Vzťah súčasnosti, ktorý zohráva takú významnú úlohu v európskej hudbe, si nemožno predstaviť bez vzťahu následnosti. Dá sa povedať, že pre hudobnú formu predsa len je významnejší vzťah následnosti.

Vzťah následnosti súvisí totiž priamo s elementárnym vnímaním času všeobecne. Ludský subjekt vo svojej existencii vníma čas, rozčlenený na minulosť (čas, ktorý uplynul), súčasnosť (čas, ktorý práve trvá) a budúcnosť (čas, ktorý nadíde). Časová následnosť logicky vyplýva z rozmerovej nekonečnosti času, spojenej s trvaním objektívnej reality. Aj hudobný čas má svoj rozmer daný plynutím z prítomnosti do minulosti a s logicky predpokladanou rezervou budúcnosti. To sa odráža i v hudobnej forme. Prítomnosť tvorí práve znejúca hudobná štruktúra. Minulosť je všetko, čo už odznelo. Znejúca prítomnosť je výslednicou

vzťahov odznenej minulosti. Budúcnosť vyplýva z orientácie poslucháča vo forme a z jeho pocitu, či sa už povedalo všetko, aby sa forma uzavrela, alebo nie.

Pre interpreta je pri interpretácii skladby vzťah k budúcnosti podstatne iný, pretože ju pozná, má ju fixovanú v notovom zázname. Od neho závisí, ako intenzívne ju bude poslucháč očakávať.

Priamy pohľad do budúcnosti hudobnej skladby je možný iba analytickým odstupom; pri počúvaní konfrontujeme iba to, čo práve znie, s tým, čo už odznelo. Z tejto konfrontácie zároveň vyplýva očakávanie toho, čo zaznie.

Spolahlivú orientáciu v členení hudobného času umožňuje následnosť, ktorá toto členenie môže výrazne rozlíšiť. Takúto následnosť vytvára činiteľ zmeny. Zmena prinášajúca konfrontáciu následností pôsobí tým výraznejšie, čím je znejúca zvuková štruktúra odlišnejšia od odznenej štruktúry, čím je medzi nimi väčší kontrast.

Hudobný kontrast vnímame najvýraznejšie práve v priamej následnosti. Súčasnosť vnímanie kontrastu obmedzuje. Napríklad intervaly tercie či kvinty v následnosti vytvárajú výrazný melodický kontrast, zatiaľ čo pri ich súčasnom znení počujeme kompaktný zvuk určitej štruktúry. Túto štruktúru síce tvorí práve kontrast dvoch súčasne znejúcich frekvencií, no tak, ako sa frekvenčné mikročlenenie času premieta do novej kvality (výšky tónu), tak sa i kontrast súčasne znejúcich frekvencií premieta do novej súzvukovej kvality. Štruktúra tohto súzvuku môže mať tendenciu ku konfúznosti (splývaniu) či difúznosti (rozlíšeniu) podľa vzájomného matematického pomeru frekvencií, teda nie podľa veľkosti. (Napríklad interval $c^1 - c^2$ – na rozdiel od intervalu $h^1 - c^2$ – v následnosti predstavuje značnú tónovú vzdialenosť, a teda i značný zvukový kontrast; pri súčasnom znení je však prvá štruktúra zreteľne konfúzna, a teda predstavuje malý kontrast, zatiaľ čo druhá je difúzna. Zvýšenie kontrastu možno síce dosiahnuť dynamikou (amplitúdovou moduláciou) či zmenou farby tónu (frekvenčnou kombináciou alikvotných tónov), čo hudba 20. storočia nezriedka robí, no vo vzťahu súčasnosti i tak nedosiahneme ten účinok kontrastu, ktorý prináša ich následnosť.

Kontrast vyplývajúci zo zmien, ktoré prináša následnosť v členení hudobného času, je najdôležitejší, ba možno základný zákon výstavby hudobnej formy. Všetky ostatné principiálne javy, s ktorými sa v problematike hudobnej formy stretáme, či už ide o proporcionalitu (úmernosť), súmernosť (symetriu), princíp kompenzácie (vyrovnávanie) či evolúciu (rozvoj) – sú vo svojej podstate iba prejavmi tohto základného zákona členenia hudobnej formy a vytvárajú rôzne vzťahy následnosti v hudobnom čase. Tento zákon sa prejavuje už v monofonickej forme jednoglasnej melódie: i tu ide o členenie hudobného času následnosťou kontrastných frekvencií. Členenie času následnosťou nestráca svoju základnú povahu ani vtedy, keď už ide o členenie hudobného času sumami týchto následností, ktoré predstavujú úseky tektonickej štruktúry formy.

Kontrast následnosti sa prejavuje i v polyfonickej hudbe. I tu sám súzvuk znejúcich hlasov nevytvára kontrast, ale charakteristickú zvukovú štruktúru. Kontrast súčasne znejúcich melodických línií vnímame iba vtedy, keď sú vo vzájomnom pohybe, opäť teda ide o zmenu vzájomného postavenia v následnosti.

Následnost sa môže vo svojich vzťahoch prejavovať viacvrstvovo, a to nielen v polyfónii, ale i v homofónii. V ďalšom príklade – v motíve z predohry k Wagnerovej opere *Tristan a Izolda* – to zreteľne vidno:

Pr. 5a: Richard Wagner: *Tristan a Izolda*, klavírny výťah, t. 3 – 4:

a) **Langsam und schmachtend**

a mol: (D) D

a b c d

V popredí je následnosť daná kontrastom frekvencií sopránovej melodickéj línie v nerovnomernom časovom rozložení. Celkový rámec vytvára následnosť dvoch harmonických štruktúr kumulujúcich frekvencie vo vzťahu súčasnosti ($(D)_D - D$).

Konfrontácia harmonických súčasností so súčasne zaznievajúcou melodickou líniou vytvára v uvedenom príklade štyri zvukové prierezy (a, b, c, d), prinášajúce ďalšiu vrstvu vzťahov následnosti.

Pr. 5b, c, d:

b)

c)

a mol: (D) D D

a b c d

(D) D

Kontrast má v hudobnej forme, samozrejme, rôznu intenzitu a rôznu funkciu. Kontrast môže byť formotvorný, ale i pomocný dopĺňajúci či uľahčujúci členenie pri vnímaní. Každý kontrast môže mať formotvornú funkciu na rôznom stupni vývinu formy, každý formotvorný kontrast popri svojej technologickej funkcii (na členenie formy) môže mať i výrazovú funkciu (nositeľ dôležitej estetickej informácie). Nemožno ich nikdy od seba oddelovať.

Hudobná forma je založená na striedaní kontrastných zvukových javov v časovej následnosti. To je dôležité tak z hľadiska prehľadnosti hudobnej formy ako informačného kódu (z technického hľadiska), ako aj z hľadiska prenosu estetickej informácie (zo sémantického hľadiska). V hudobnej forme nejde iba o samo členenie hudobného času, ale zároveň o rozličnú, významovú závažnosť jeho jednotlivých fáz. Hudobnú formu vytvára ustavičná premena znejúcich štruktúr s rozličnou organizáciou vnútorných vzťahov, s rôznou závažnosťou výrazového potenciálu. Táto závažnosť je daná súhrou všeobecných technologických postupov, individuálnou umeleckou potenciou autora i spôsobom, ako vie využiť všeobecné technologické prostriedky. Spomínaná sémanticko-výrazová zložka hudobnej formy je však vyslovene estetickou problematikou, ktorá nepatrí do oblastí našich úvah.

V hudobnej forme ide teda o premenu, dialektický pohyb zvukových štruktúr s rôznym počtom hierarchizovaných vnútorných vzťahov. Od prvého zvukového vnemu sa forma ustavične vyvíja, vytvárajúc relatívne uzavreté celky a ďalší postup následnosťou týchto celkov. Hudobná forma je predovšetkým proces, špecifické zvukové dianie v čase. Procesová stránka formy je základ prenosu informácie, asociuje životné situácie, a teda vyjadruje umelecký obsah. Procesovosť dialektických zmien hudobnej formy tvorí paralelu s dialektikou životnej existencie človeka v jeho individuálnom i spoločenskom rozmere. To najdôležitejšie, čo musí skladateľ zvládnuť, je práve riešenie problémov procesu hudobnej formy, ktorému sa doterajšie učebnice foriem venovali len okrajovo. Bez uvedomenia si dôležitosti procesu nemožno pochopiť princípy formovania hudby a slobodne vytvárať hudobnú formu.

Základnou vlastnosťou tohto procesu je jeho logika. Logika hudobného procesu, hudobnej formy, nie je apriórna. Hoci vyplýva zo všeobecnej logiky i z médiovej špecifickosti hudby z jej existenčného rozmeru, predsa je sám zvukový materiál, podliehajúci formovaniu pri výstavbe hudobnej skladby, taký rozmanitý, že umožňuje skladateľovi vnútiť materiálu okrem najvšeobecnejších logických zásad aj individuálnu logiku v detailnom riešení hudobného procesu. K objektívnym pravidlám logiky hudobného procesu patria i základné zákony zvolenej zvukovej štruktúry – iná je logika tonálnej štruktúry, iná seriálnej – ktoré ovplyvňujú logiku hudobného procesu konkrétnej formy.

Mnohé dôležité formové postupy (najmä tektonické pôdorysy) sa nezjavili počas 18. a 19. storočia náhodou alebo preto, že vtedy žili vynachádzavejší ľudia ako v predchádzajúcich epochách, ale preto, lebo v tomto čase vrcholil vývin tonálneho štrukturálneho myslenia. Toto myslenie vytváralo zodpovedajúci proces hudobnej formy s určitým tektonickým členením.