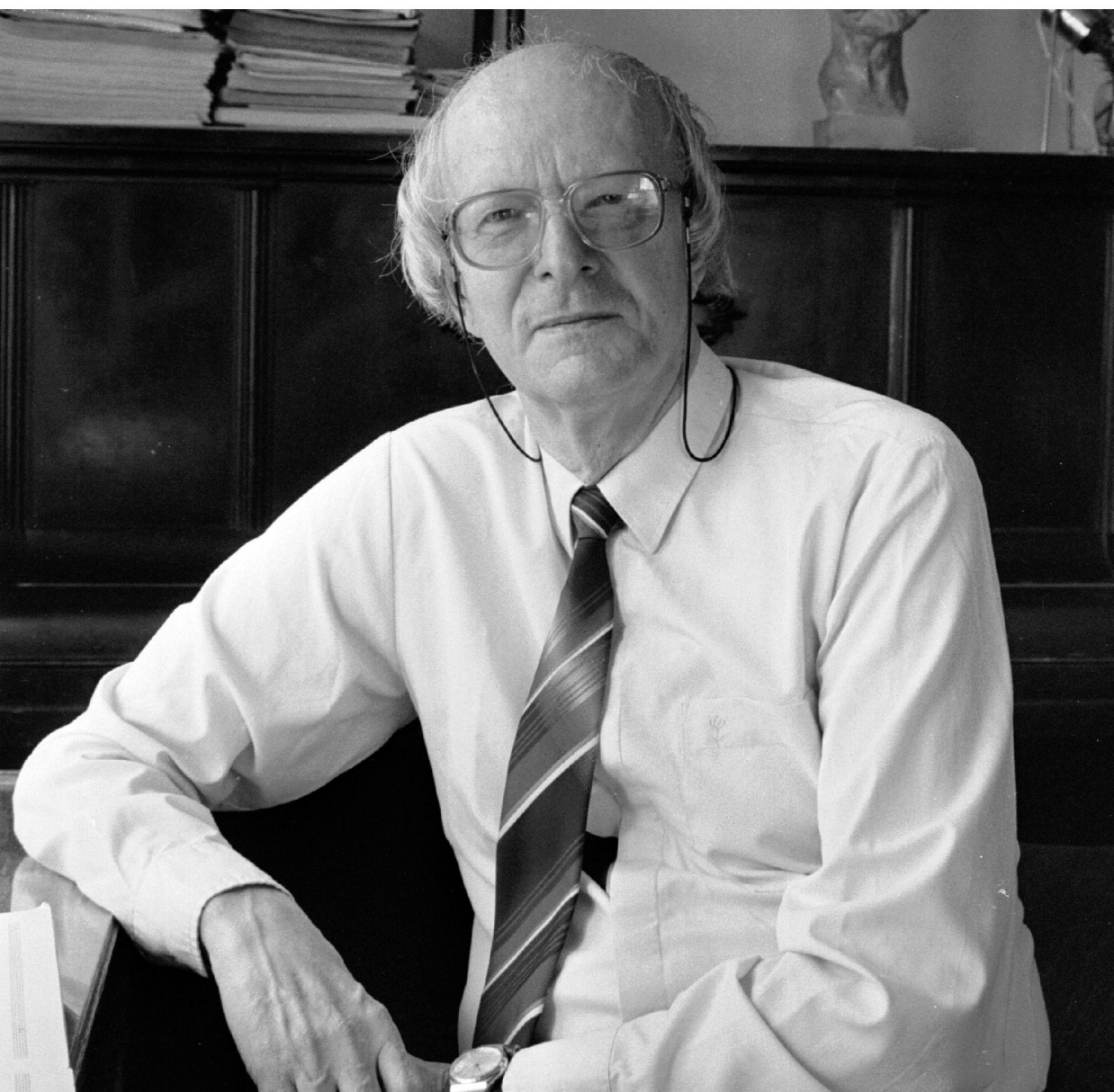


Juraj
Pospíšil

*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 takýchto 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 zmyšľanie 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, mnohovýrovnostné 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 završenie 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 štrukturálny 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 nevníname 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 dopĺňame 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 počuteľných 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 nepostrehnuteľné, 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, nevnímame ani pri skladbe počutej v rôznych interpretáciách nijakú diskrepanciu.

Postupné vznikanie, vytváranie zážitkových vzťahov hudobného obsahu dosahujeme pomocou postupného odhaľovania 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

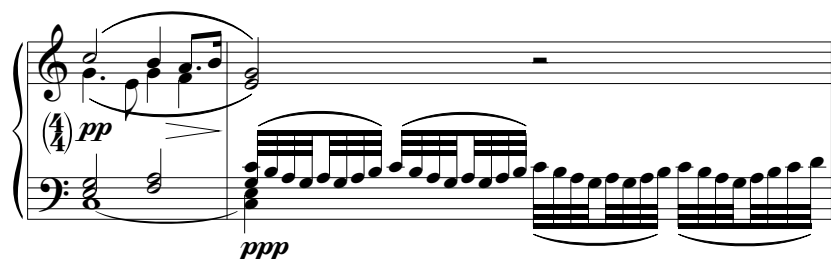
premena sa uplatňuje v časovej následnosti hudby. Funguje ako paralela ustavičnej premeny v hmotnej i spoločensko-historickej objektívnej realite.

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



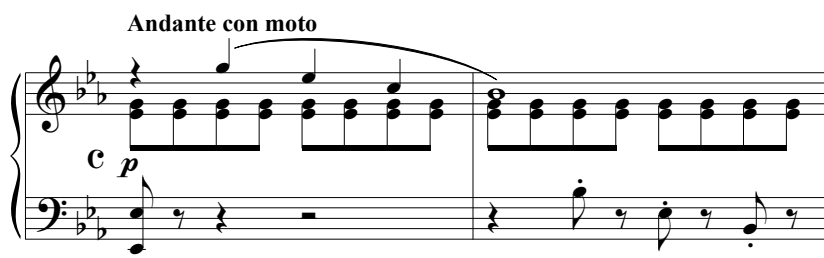
Hoci je dialektický pohyb v hudobnej forme vlastný nositeľ asociácií vytvárajúcich jej zážitkovú stránku, predsa nemožno obe formy pohybu od seba oddeliť. Vždy vstupujú do vzájomnej interakcie, dialektický pohyb si nemožno predstaviť bez určitého členenia času v hudbe, teda bez určitého motorického pohybu. 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



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*, predohra, t. 19 – 25:

Na záver úvah o existenčnom rozmere hudby sa treba ešte zmieniť o význame 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 viacanálový 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, spojenjej 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 stretneme, 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.

Následnosť 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 D

d)

a mol: 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 (nosiť 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 štruktúrného myslenia. Toto myslenie vytváralo zodpovedajúci proces hudobnej formy s určitým tektonickým členením.

Podobne stručnosť a lapidárnosť formy Antona Webera nevyplýva z jeho umeleckej krátkodychosti, ale zo seriálneho štrukturálneho myslenia, ktoré hromadí množstvo vzťahov na malej časovej ploche, takže na vývin a ucelenie hudobného procesu treba kratší čas.

Hudobný proces musí mať svoju vlastnú orientáciu, musí niekam smerovať, pričom jeho smerovanie musí vždy dodržiavať jednotu základnej línie. Jednota základnej procesovej línie nevylučuje odbočky, vsuvky a epizódy v základnom procesovom prúde, nevylučuje jeho rozmanitosť, momenty prekvapenia (v hudobnom výraze sú často účinnejšie ako očakávané pokračovanie). Dôležité je, aby poslucháč nestrácal pocit, že to, čo práve počuje, je logické pokračovanie toho, čo počul pred chvíľou, ba dokonca jediné možné pokračovanie (tu však okrem techniky hrá svoju úlohu i sila umeleckej osobnosti skladateľa). V hudobnom procese sa uplatňuje antická zásada **unitas multiplex**, zásada jednoty v mnohosti.

S otázkou jednoty v mnohosti súvisí aj otázka súdržnosti kontrastného celku. Kontrast je vždy tým účinnejší, čím sú jeho jednotlivé póly vzdialenejšie, pričom zostávajú pólmi tej istej skutočnosti. Účinný kontrast môže vzniknúť iba medzi koherentnými (súdržnými) útvarmi, t. j. takými, ktoré sú mnohostou vyjadrenia tej istej jednoty, teda patria k sebe. Koherencia kontrastných útvarov je však relatívna a individuálna nielen u rôznych skladateľov, ale často i u toho istého skladateľa, Vytváranie koherentných útvarov nie je iba otázkou skladateľovej invencie, i ono má svoju technológiu, ktorou sa budeme neskôr zaoberať.

Hudobný proces je zároveň tou stránkou diela, v ktorej sa najväčšmi prejavuje individuálnosť skladateľa, ale hlavne jednotlivých skladieb. Napríklad mnohé Beethovenove sonáty sú riešené na analogickom tektonickom pôdoryse a ani v uplatnení všeobecných zásad rozvoja formového procesu nenájdeme veľa variantov, pretože štrukturálne myslenie v Beethovenových časoch vytváralo uzavretý okruh možností. Uplatnenie všeobecných princípov v detailnom riešení však prináša nepreberné možnosti vytvárania variabilných útvarov, a teda úplne individuálneho vývinu formového procesu každej jeho skladby. Teória nikdy nebude môcť zaregistrovať všetky tieto varianty. Hudobný proces možno teoreticky zvládnuť iba principiálne, v širokých dimenziách, ktoré umožňujú tvorivo využiť vlastné variantné riešenia, či s postupným vývinom štrukturálneho myslenia nachádzať ďalšie princípy.

4. Tektonika formy

V pohybe hudobného procesu môžeme konštatovať v podstate dva typy zmien. Sú to jednak zmeny odohrávajúce sa v rámci okruhu jednej výrazovej kvality, akési prúdenie, ktoré postupne odhaľuje a realizuje určitý hudobný výraz v čase. Tieto zmeny možno označiť ako oscilácie v rámci jednej kvality; ich kontrastnosť sa uskutočňuje v pomerne malých časových plochách. Podľa stupňa kontrastnosti týchto výkyvov vzniká rozličná psychická predstava o rýchlosti priebehu procesu od relatívneho pokoja pri menšej kontrastnosti až po dramatické napätie pri veľkej kontrastnosti.

Druhým typom zmien sú zmeny výrazovej kvality. Jednota formy nedovoľuje, aby sa odohrali na primalých časových plochách. Výrazová kvalita si nevyhnutne vyžaduje istú minimálnu mieru hudobného času, aby sa mohla rozvinúť prostredníctvom prvého typu zmien – oscilácií. Zmeny výrazovej kvality predstavujú vždy jasný predel procesových fáz; je tým ostrejší, čím je zmena kontrastnejšia, čím je nová kvalita protikladnejšia.

Oscilácie i zmeny kvality členia hudobný proces na úseky, ktoré sú tým výraznejšie, čím väčšími vyniká ich kontrastnosť. Sú to malé bunky i väčšie jednotky, ktoré sa stávajú čiastkami výstavby, tektoniky hudobnej formy. Tvoria „stavebný materiál“ formy a ich vzájomné postavenie a súhra vytvárajú členenie prúdu hudobného procesu na menšie úseky, ktoré sú ľahšie vnímateľné.

Z psychického hľadiska vnímania nie je počúvanie hudby vždy rovnako intenzívne. Po vypätí pozornosti pravidelne nastáva relatívny útlm, zníženie pozornosti a sústredenosti. Je to tým nápadnejšie, čím je vnímaný časový úsek väčší, teda čím je skladba dlhšia. Stupeň kontrastu, ktorý poskytujú iba výkyvy v rámci jednej kvality, sa práve z tohto hľadiska môže javiť nedostatočný v momente, keď sa poslucháčova sústredenosť začína znižovať. Skladateľ s tým musí počítať a sledovať predpokladanú krivku poslucháčovej pozornosti, dopriať mu oddych, prípadne oživiť jeho pozornosť novou kvalitou výrazu.

Úseky, ktoré vznikajú spomínanou zmenou, členia proces a zároveň fungujú ako stavebné jednotky, z ktorých vyrastá tektonická stránka formy. Tektonika formy je popri procese druhou stránkou, ktorá z neho vyplýva a na druhej strane ho dotvára. Proces je bez tektonickej stránky nemysliteľný, pretože bez tektonického členenia by časom prestal byť procesom, zmenil by sa na indiferentný zvukový prúd, plynúci mimo pozornosti poslucháča.

V rámci tektoniky formy sa stretávame s ďalšími kategóriami javov, vyplývajúcich zo zákona kontrastu, ktorými sú úmernosť, čiže proporcionalita a súmernosť, symetria. Úmernosť znamená potrebu vyvážiť jednotlivé úseky (stavebné jednotky) navzájom i voči celku. Úmernosť nepredstavuje zhoda, rovnosť časového rozsahu: tá často môže byť práve porušením úmernosti. Časový rozsah jednotiek súvisí s ich miestom a funkciou v obdobnom procese, teda s tektonikou usporiadania celku (tektonická funkcia). Úmernosť musí skladateľ úzkostlivo „vážiť“ v každom konkrétnom prípade, na určenie časového rozsahu jednotlivých stavebných jednotiek nejestvuje nijaký univerzálny recept. Možno však stanoviť určité objektívne platné zásady proporcionality, ktoré vyplývajú zo zákona kontrastu. Určuje ich pomer rozsahu jednotky a miery kontrastu vzhľadom na skladobný celok. Funkcia menších jednotiek sa totiž v tektonike formy postupne presúva k lokálnosti, len čo sa z nich vytvárajú väčšie jednotky. V skladbe veľmi malého rozsahu, kde krátkosť nedovoľuje uplatniť protikladné výrazové kvality, budú hrať úlohu stavebných jednotiek kontrastné úseky, vznikajúce osciláciami v rámci jednej kvality. (Vidíme to napríklad v ľudovej piesni, kde pri malom rozsahu formy hrajú úlohu stavebných dielov iba vetné členy.) No len čo vstúpi do súhry významnejší kontrast, vytisne menší kontrast z pozornosti poslucháča. Väčší kontrast sumarizuje ako vyššia stavebná jednotka

menšie jednotky, z ktorých sa skladá celok. Menšie jednotky svoju pôvodnú stavebnú funkciu voči celku strácajú – stávajú sa prvkami výstavby sumárnej stavebnej jednotky, no pre celkový pôdorys, vyjadrený súhrou sumujúcich sa jednotiek, sú irelevantné.

Rozvrh a následnosť stavebných jednotiek úmerných celku vytvárajú spolu tektonický pôdorys formy, ktorý poskytuje základ hudobnému procesu, no zároveň ho i reguluje. Tektonický pôdorys usporadúva jednotlivé procesové fázy, určuje ich miesto v následnosti formového celku. Tektonický pôdorys tiež zaokrúhľuje hudobnú formu, dáva jej potrebnú uzavretosť.

Uzavretosť tektonického pôdorysu a jeho zaokrúhlenosť zaisťuje najlepšie symetria pôdorysu. V priestorovej kompozícii, napríklad v architektúre, predstavuje symetria rovnakú vzdialenosť častí celku od jeho osi; v hudobnej forme má však značne modifikovanú podobu. Časový existenčný rozmer hudby neumožňuje bezprostredné porovnávanie zodpovedajúcich si prvkov. I v hudbe je však možná absolútna symetria, ak jednotlivé elementy hudobnej štruktúry od určitého momentu vývinu nastupujú v presne opačnom poradí (napríklad v račom kánone), ale práve opačné poradie nástupu prvkov dáva ich postupnosti nový, dovtedy neznámy tvar. Nie je teda schopné psychicky vytvoriť ten pocit súmernosti ako modifikácia, ktorá síce nerešpektuje rovnakú vzdialenosť elementov od daného stredu, ale traktuje ich v pôvodnej postupnosti, ktorá je už poslucháčovi známa. Takúto hudobnú symetriu vytvára vlastne periodicita, návrat známeho tvaru po kontrastnom tvare, ktorý ho dočasne vystriedal.

Symetria tektonického pôdorysu provokuje prednostné členenie na nepárny počet obrysových jednotiek. To však neznamená, že v párnom členení by sa symetria nemohla prejavíť v nejakej inej modifikácii; svojou celkovou líniou však párne tvary oveľa väčšmi inklinujú k asymetrii ako nepárne (ani v nich nie je symetria jediný spôsob riešenia).

Dôležitou charakteristikou tektonického pôdorysu formy je obrysovosť jeho stavebných jednotiek. Obrysové jednotky majú bezprostredný vzťah k celku. Sumarizujú nižšie jednotky, z ktorých samy vznikli (a ktoré sa tak stávajú ich podriadenými jednotkami). Tektonický pôdorys nevzniká teda iba jednoduchým priradovaním najmenších stavebných jednotiek, tvoriacich jeho základ; v určitom bode vývinu tektonického pôdorysu sa postupnosť nižších jednotiek zaokrúhľuje, sumarizujú sa do vyššej jednotky. Stavebné jednotky sa v skladobnom celku hierarchizujú. Práve stupeň kontrastu je podmieňujúci činiteľ tejto sumarizácie.

Napríklad v cyklickej symfónii sú obrysovými jednotkami jej časti s kontrastným tempom a výrazovým charakterom. Pritom aj tieto časti – ako každá skladba – obsahujú celú hierarchiu nižších stavebných jednotiek od základných až po samotné obrysové. V celku symfónie však jednotlivé základné jednotky častí (vety) strácajú svoju vnímateľnosť, sú pohltené väčším kontrastom častí; nanajvýš si uvedomujeme obrysové jednotky jednotlivých častí.

Podobný jav môžeme pozorovať pri známej schéme malej symetrickej trojdielnej formy a-b-a; ak ďalším priradovaním stavebných jednotiek rovnakej kvantity vznikne napríklad schéma a-b-a-c-d-c-a-b-a, nebudeme hovoriť o devätdielnej

forme pretože jednotlivé trojice na základe svojej kontrastnosti, a najmä pod vplyvom symetrického činiteľa, ktorým je návrat známej trojice a-b-a, vytvoria väčšie obrysové jednotky, ktoré sumarizujú nižšie jednotky a samy vchádzajú do súhry vzhľadom na celok. Vznikne pôdorys veľkej trojdielnej formy A-B-A.

Tektonický pôdorys určuje funkciu jednotlivých stavebných jednotiek celku. Tektonická funkcia dielov však súvisí aj s charakterom procesu v jednotkách. Rozvoj procesu si napríklad vyžaduje na začiatku expozičnú fázu, vytvárajúcu základné vzťahy a naznačujúcu konflikty, z ktorých môže ďalší proces vyrastať, najmä ak ide o časovo širšie koncipovaný útvar. Preto úvodná hudba a forma nie je expozičná len svojím umiestením, ale i charakterom procesu, ktorý zodpovedá tejto fáze: charakter procesu vplyva na umiestenie takej hudby na začiatok, a nie napríklad na koniec skladobného celku, a naopak: umiestenie fázy vyžaduje viac či menej individualizovaný proces, ktorý zodpovedá umiestneniu fázy v celku. Určitá procesová fáza tým nadobúda funkciu stavebnej jednotky. Organizácia tektonických funkcií je v súhre s procesom formy.

Tektonický pôdorys teda vymedzuje jednotlivé tektonické funkcie a sumarizuje stavebné jednotky, čím zohráva v hudobnom procese významnú úlohu zjednocujúceho činiteľa. Táto zjednocujúca funkcia tektonického pôdorysu nesporné v minulosti prispela k jeho preceneniu ako nositeľa hlavnej podstaty formy. Veď ak tektonický pôdorys zjednocuje myšlienkový priebeh skladby (ktorý sa, vďaka romantickému subjektivismu, chápal ako čosi nepostihnuteľné, ako dar múz), potom podstata hudobnej formy musela nevyhnutne spočívať v osvojení si známych pôdorysov; každá výnimka sa javila ako nepochopiteľná voľnosť. Tento názor však nebral do úvahy, že tektonický pôdorys je historickou skutočnosťou závislou od stupňa vývinu hudobného štrukturálneho myslenia (hoci napríklad sumarizujúca tendencia a vyjadrenie tektonických funkcií je jav, ktorý vyplýva skôr zo zákonov vnímania ľudskej psychiky vo vzťahu k hudobnému času a nezávisí celkom od štrukturálneho myslenia) Pôdorysy, ktoré fetišizuje teória na rozhraní 19. a 20. storočia, sú väčšinou produktom tonálneho systému štrukturálneho myslenia a mohli sa vyvinúť iba v závislosti od neho. Hoci ich možno v inom štrukturálnom myslení pri istých modifikáciách rovnako dobre použiť, tektonika formy sa nemusí obmedziť iba na ne.

Často sa pritom zabúda na to, že tektonický pôdorys hrá primárnu zjednocujúcu úlohu hlavne v inštrumentálnej hudbe. Vokálna hudba minulosti (pred-tonálna) väčšinou nepozná takéto lapidárne pôdorysy: tu diktuje rozsah, postupnosť i jednotu stavebných úsekov predovšetkým zhudobnený text, ktorému sa hudobný prúd podriadiuje. Renesančné alebo barokové vokálne druhy (napríklad moteto), majú často zložitý a nepravidelný pôdorys, ktorý zodpovedá skôr cyklickému typu (pozri s. 272). Až tonálne myslenie vplyva na zjednodušovanie tektonického pôdorysu, no napriek tomu si práve vokálna hudba zachováva až do dnešných čias veľkú variabilitu tektonickej výstavby (vidíme to na rozsiahlejších zboroch a cappella).

Inštrumentálna hudba baroka, ktorá sa už celkom zbavila závislosti od hudby vokálnej, začína posúvať do popredia tektonický pôdorys v jeho zjednocujúcej

funkcii. Súčasne nastupujúci tonálny systém štruktúrneho myslenia sa takisto pričiňuje o stabilitu najekonomickejších pôdorysov, vytvárajúc z nich uzuálny zákon výstavby formy. Trend ekonomického zjednodušovania tektonických vzťahov vrcholí v klasicizme, no už romantizmus prakticky stále ešte v tonálnom myslení prináša opäť tendenciu k individualizácii tektonického pôdorysu, ktorá zodpovedá výraznejšej individualizácii hudobného procesu formy. Tento trend vrcholí v 20. storočí, keď na základe nových systémov štruktúrneho myslenia vznikajú predpoklady na vznik celkom individuálnych pôdorysov alebo na stabilizáciu nových, dosiaľ nestabilizovaných, to však môže potvrdiť iba ďalší vývin.

Cieľom našich úvah je nájsť také kritériá, ktoré nám umožnia pochopiť všetky útvary celej hudobnej histórie ako suverénny prejav formovej tvorivosti. Musíme hľadať zákonitosti hudobného procesu v závislosti od štruktúrneho myslenia, ktoré je jeho základ. Pri veľkej rozmanitosti výsledných útvarov, ktoré obsahuje hudba minulých epoch i súčasnosti, bude treba zároveň nájsť jednoduché kritériá, ktoré v súvislosti s procesom danej hudby vytvoria spoločný menovateľ i pre pochopenie menej jednoduchých tektonických pôdorysov. Historicky vyhranené klasické formové typy, s ktorými sa vo väčšine učebníc stretávame ako s prototypmi tektonického pôdorysu, tomu nevyhovujú. Hudba minulosti (predklasicistická) i súčasná hudba svedčia o mnohých javoch, ktoré nemožno označiť inak ako výnimky z tohto pravidla. Nakoniec však máme toľko výnimiek, že nevyhnutne vzniká pochybnosť o platnosti pravidla. A to preto, lebo tieto prototypy sú historické, t. j. žili v určitom období, či už ako výslednica umeleckej praxe, alebo ako nazeracia kategória na túto prax. Ich obmedzenosť treba prekonať nájdením všeobecných zákonitostí, ktoré konštituuju hudobnú formu, aby sme pochopili dialektický vzťah slobody a viazanosti umelca pri výstavbe hudobnej formy z hľadiska procesového i tektonického vo všetkých historických obdobiach – a teda i dnes.

2. KAPITOLA

HUDOBNÉ PRVKY

5. Tónová výška ako jeden z predpokladov existencie hudby

Veľké množstvo podnetov z vonkajšieho prostredia, s ktorými sa živý organizmus stretáva, má podobu vibrácií. V prírodných podmienkach však ako hlavný zdroj informácií pre ľudský organizmus slúžili dva typy vibrácií: vibrácie s veľmi vysokou frekvenciou, z ktorých sa skladá svetlo, a s nízkou frekvenciou, ktoré vytvárajú zvuk.

Pre naše úvahy sú dôležité vibrácie s relatívne nízkou frekvenciou, pretože z nich rezultuje základný akustický fenomén – zvuk, ktorý je materiálom hudby. Ide o frekvencie v pásme 16 Hz – 20 kHz, ktoré je ľudské ucho schopné zachytiť.

Medzinárodná sústava mier SI nahrádza jednotkou Hz (Hertz) všetky doteraz používané jednotky (cyklus, kmit). Počet Hz udáva počet cyklov základnej charakteristiky zvuku – sínusoidy – od nulového bodu ku kladnému maximu cez nový nulový bod k zápornému maximu s návratom k nulovému bodu – za sekundu.

Zvuky obsiahnuté v pásme počutelnosti majú rôzny frekvenčný priebeh. Môže byť pravidelný, nepravidelný, môže byť kumuláciou pravidelných blízkyh frekvencií alebo kombináciou rôznych frekvenčných priebehov. Pri rôznych frekvenčných priebehoch získame zvuk s odlišným charakterom. Zvuk s pravidelným frekvenčným priebehom – tón – sa od ostatných zvukov výrazne líši: ľudské ucho v ňom nachádza istú ušľachtilosť; ostatné zvuky, ktoré ľudskému uchu pripadajú drsnejšie, voláme šumy.

Zvuky, ktoré používame ako základ informačného kódu hudby, získavame zo zvukových zdrojov – generátorov. V praxi sa stretávame s tromi druhmi generátorov zvuku:

- A. Mechanicko-akustické generátory. Sú to všetky používané hudobné nástroje. Mechanickým rozkmitaním hmotného telesa získame tón, ktorý sa pomocou rezonančného zosilnenia môže prenášať prostredím.
- B. Elektronické, resp. elektroakustické generátory. Sú to prístroje produkujúce elektromagnetické kmity, ktoré môžeme zachycovať priamo elektromagnetickým záznamovým zariadením na magnetofónový pás (v tomto prípade zariadenie funguje ako elektronický generátor), alebo pomocou transformátora (reproduktora) premieňajúceho elektromagnetické kmity na akustické

(elektroakustický generátor). Kmitý v počutelnom frekvenčnom pásme možno využiť v hudbe.

- C. Náhodné generátory. Sú to zariadenia, ktoré pri svojej činnosti vytvárajú vedľajší akustický efekt – zvuk. I tento zvuk možno v hudbe spracovať. (Náhodným generátorom môže byť bežiaci motor automobilu, zvuk hromu, dažďových kvapiek a. pod.)

Európska hudba až do začiatku 20. storočia využívala prevažne tóny. Tónová kvalita zvuku napokon prevláda i v 20. storočí. Vďaka dlhej tradícii, ktorá nahromadila veľké skúsenosti z práce s týmto zvukovým materiálom, sa i teoretické práce zameriavajú hlavne na ňu; aj my ju postavíme do centra svojich úvah. To však neznamená, že by hudba nemohla využiť i zvuky šumovej kvality. Dvadsaťte storočie rozširuje zvukovú paletu hudby a prijíma do nej i šumy. Elektroakustická a konkrétna hudba, ktorá vzniká v polovici 20. storočia, vďaka rozvoju rozhlasovej techniky, rovnoprávne využíva šum i tóny; väčší podiel šumov je i v tradičnej inštrumentálnej hudbe.

Fyziologické podráždenie akustického receptora organizmu je síce informácia o stave okolitého prostredia, no iba ako nositeľ elementárnej, biologickej informácie. V hudbe však ide o prenos estetickej informácie, t. j. informácie, ktorá vzniká až na vysokom stupni vývoja vyššej nervovej činnosti ľudského organizmu v jeho spoločenskom kontexte. Tejto informácii už nepostačuje len sám akustický fenomén, ale potrebuje sústavu týchto fenoménov. Iba vysoko organizované nervové centrum, ľudský mozog, môže svojou činnosťou vytvoriť z náhodných akustických fenoménov nositeľa estetickej informácie. Táto činnosť je podmienená

- a) selekciou zvukového materiálu;
- b) jeho diferenciaciou;
- c) existenciou relácií (vzťahov) v tomto materiáli.

Selekcia a diferenciacia zvukového materiálu spolu úzko súvisia. V tónovej oblasti európskej hudby vytvorili sústavu, ktorá z množiny možných frekvencií vyberá iba tie, ktoré sa dajú sluchom dobre diferencovať. Ich postupnosť nie je založená na kvantite kmitov, ale na vzájomných frekvenčných pomeroch. Tvoria poltónovú sústavu európskej hudby (v teórii počítame predovšetkým s temperovanou sústavou, ktorá umožňuje abstrahovať od rôznych reálnych veľkostí rovnakých intervalov v čistom ladení tým, že ich vyrovnáva), v ktorej je každý tón ostro ohraničený od druhého. Plynulý prechod následnými frekvenciami (glissando) znižuje diferencovanosť sústavy, pretože znižuje vzájomnú kontrastnosť tónov. Tým možno vysvetliť sporadické používanie glissánd (napokon neobmedzene ich môžu tvoriť iba niektoré nástroje), ako aj ich pomerne malú estetickú účinnosť a rýchle opotrebovanie.

Diferenciacia zvukového materiálu je nerozlučne spojená s pojmom kontrast. Zvuk, ktorý využíva hudba, musí mať schopnosť vytvárať kontrasty, ktoré sú pre priebeh hudobného procesu dostatočné. Diferenciacia prvkov informácie je zároveň podmienkou na jej prenos. Chaotický nápor prvkov síce môže obsahovať množstvo informácií, tie však nie sú nič platné, pretože sa v nich nemožno

orientovať. Napríklad tzv. biely šum, obsahujúci všetky frekvencie počuteľného spektra, je z hľadiska svojej kvantity najvyššou možnou informáciou, ale z kvalitatívneho hľadiska je nulovou informáciou, pretože mu chýba diferencovanosť, a tak nevzniká možnosť vzťahovo usporiadať diferencované jednotlivosti tejto zvukovej sumy.

Relácie (vzťahy) diferencovaných prvkov informačného kódu sú teda ďalším nevyhnutným predpokladom poslucháčovej orientácie v tomto kóde a samého fungovania kódu pri prenose informácie. Relácie korunujú dielo selekcie a diferenciacie, z ktorého informačný kód vyrastá.

Každý zvukový materiál (tónový či šumový) môže prenášať estetickú informáciu, ak je podrobený selekcii vedúcej k diferenciacii a ak elementy, ktoré takto vznikli, vstúpia do vzájomných vzťahov. Názor, ktorý pod pojmom hudobné zvuky chápe iba tóny pre ich pravidelnú frekvenciu, kým frekvenčne komplikované šumy považuje za „nehudobné“, pripisuje jednej skupine zvukov apriórne atribúty nezávislé od ľudského vedomia. Tóny si kvalitu „hudobnosti“ vyslúžili až v spoločenskej konvencii. Pôsobil tu i návyk na ne ako na prvky informačného kódu hudby počas jej tisícročného vývinu; rovnako diferencovateľný a vzťahotvorný šumový materiál nebol k dispozícii. Napokon napríklad v africkej hudbe hrajú šumy podstatne väčšiu úlohu počas celého jej vývinu (úderý na uzavreté bubny ap.). Neobstojí ani námietka o „príjemnosti ušľachtilých“ tónov a „nepříjemnosti neprirodzených“ šumov. Veď takisto tón zosilnený nad prah bolesti je rovnako nepříjemný ako šum traktovaný v tejto sile, a naopak, šum použitý v prírodzenej dynamike (napríklad zvuk dažďových kvapiek) môže byť zdrojom estetickej informácie, ktorá sa svojím účinkom rovná informácii prenášanej pomocou tónov: dokazuje to napríklad skladba Dúha slovinského skladateľa Milana Stibilja, ktorá využíva tento zvuk.

Základným prvkom hudobnej formy teda môže byť tón alebo šum. Ak sa viac zaoberáme tónmi, je to preto, že doterajšia hudba v drvivej väčšine svojich prejavov využíva tóny; hudba používajúca šum stojí ešte stále na začiatku svojho rozvoja. Ak máme postihnúť zákonitosti hudobnej formy v celej histórii, nevyhnutne musíme vychádzať z materiálu väčšiny tejto hudby. Zákonitosti, ktoré z neho vyvodíme, možno s určitými modifikáciami aplikovať i na šumový materiál, ak spĺňa požiadavky selekcie, diferenciacie a relácií, teda požiadavky kladené na hudobný zvuk.

Jednou zo základných požiadaviek na hudobný zvuk je jeho frekvenčná diferencovanosť. V doterajšej hudbe tejto požiadavke vyhovovali v plnej miere iba tóny. Dnes máme k dispozícii možnosť tvoriť zvuky, ktoré možno diferencovať buď podľa ich presnej frekvencie (jedinej, ako pri tóne), alebo aspoň podľa umiestenia ich frekvenčného pásma v počuteľnom spektre. I to možno pokladať za splnenie požiadavky frekvenčnej diferencovanosti, ktorá je predpokladom vývinu dvoch dôležitých parametrov európskej hudby – melodickeho a harmonického.

Melodický parameter vzniká kontrastom po sebe nasledujúcich frekvencií; najnápadnejšie a najčistejšie sa to prejavuje pri jednoduchých frekvenciách

tónov. Je schopný pomocou minimálnych prostriedkov vyjadriť pohyb procesu hudobnej formy. Vytvára tie najjednoduchšie vzťahy kontrastu v následnosti, ktoré možno v maximálnej miere zážitkovo zvládnuť a fixovať ako kontinuum v ľudskej pamäti. Z toho vyplýva aj „atavistická“ záľuba človeka v melódii: svojím hlasom je schopný vytvárať v súčasnosti iba jeden tón, v následnosti iba jednu melodickú líniu. Melodický parameter je preto základnou orientačnou líniou, na ktorú sa najviac upiera pozornosť poslucháča.

Melodický parameter je prakticky druhotne obsiahnutý i tam, kde nie je transparentný. Máme na mysli akýsi prierez celkovej zvukovej štruktúry, jej hlavný obrys, orientovaný pre nás tým hlasom, ktorý je najpočuteľnejší. Tam, kde podobná diferenciácia nie je, túto úlohu spĺňa najvyšší hlas. Preto môžu mať takúto „melodickú“ platnosť i šumové frekvenčné pásma, pretože istú „melodickú líniu“ si poslucháč vystopuje v postupnosti ich vrchných okrajov. Podobne si napríklad pri paralelizmoch melódií poslucháč nepredstavuje všetky hlasy, ale iba najvrchnejší. Pravda, v šumových sledoch pri veľkej relatívnej hustote jednotlivých zvukových útvarov bude celkový dojem napriek „melodizácii“ poslucháčom predsa odlišný.

Vývin európskej písanej hudby sa dovtedy uskutočňoval len rozširovaním monofónie. Pôvodné paralelizmy, ktoré prinieslo stredoveké organum, zvukovo obohacovali základný hlas. Polyfónia bola kvalitatívnym skokom vpred, no vo svojej podstate bola kombináciou monofónií, ktorej výsledkom bola nová kvalita zvukových vzťahov. Harmonická homofónia je nemysliteľná bez výraznej vedúcej melodickkej línie (odtiaľ i terminologicky nepresný názov, ktorý sa niekedy používa – sprevádzaná monódia). Až vývinom veľmi zložitých vzťahov v harmonickej oblasti, podmienených polyfóniou, nastáva v štruktúre hudby zmena a melodický parameter sa namiesto dovtedajšej hegemonie stáva rovnoprávnou zložkou ostatných.

Harmonický parameter je najtypickejšou charakteristikou európskej hudby. Dlhý vývin, ktorý viedol k jeho konštituovaniu, i jeho samotný vývin mu dávajú charakter druhého najdôležitejšieho parametra hudobnej štruktúry, dôležitejšieho ako parameter rytmický. Veď práve harmonický parameter bol tým činiteľom, ktorý brzdil rozvoj rytmickej, ba i melodickkej stránky európskej hudby v porovnaní s mimoeurópskymi hudobnými kultúrami.

Harmonický parameter, vytvárajúci čoraz zložitejšie kombinácie vo vzťahoch súčasnosti i následnosti, obmedzil melodický parameter výberom vzťahov medzi tónmi, tónových vzdialeností (z melodického hľadiska napríklad štvrttóny dostatočne diferencujú frekvenčný materiál, no harmonický parameter ich nepotreboval, a preto ich z melodického parametra vytlačil) a celkom zanedbal na dlhé stáročia rozvoj rytmického parametra. Harmonický parameter sa stal pre európsku hudbu parametrom určujúcim vývin jej zvukovej štruktúry. Vplýval nielen na vzťahy súčasne znejúcich frekvencií, vytvárajúcich súzvuk, ale i na reguláciu procesu hudobnej formy a na jej tektoniku. Množstvo prevratných objavov v oblasti formovej tvorivosti veľmi úzko súvisí práve s harmonickým parametrom a so zmenami v zákonitosti jeho formovania (klasicistická jednoduchosť

harmónie – prehľadnosť formových pôdorysov, romantická harmonická uvoľnenosť – individualizácia tektoniky formy ap.).

Hoci harmonický parameter pôvodne vychádza z melodického parametra, časom nastoluje svoju diktatúru. V niektorých obdobiach vývinu štrukturálneho myslenia nemožno tvoriť melódie bez harmonickej podmienenosti. Tzv. latentná harmónia melódií tonálnej hudby je v skutočnosti iba priemetom harmonických postupností do melodického parametra.

Pre európsku hudbu je teda z fyzikálnych vlastností zvuku najdôležitejšia jeho frekvencia: dáva zvuku (tónu) jeho výškovú kvalitu a možnosti kombinovať tieto kvality.

6. Časové trvanie zvuku – rytmus a metrika

Popri frekvencii tónu sa v hudbe ako rovnako dôležitý prvok javí časové trvanie zvuku – tónu. Súvisí priamo s existenčným rozmerom hudby, odmeriava plynutie hudobného času. Existenčný rozmer sa realizuje prostredníctvom postupností časových dĺžok jednotlivých zvukov, celkový hudobný čas sa skladá z tónových dĺžok ako stavebných kamienkov. Pomery časových trvaní jednotlivých zvukov vo vzťahu následnosti vytvárajú rytmus, ktorý je druhý základný predpoklad existencie hudby. Z fyzikálneho hľadiska je časové trvanie zvuku v porovnaní s frekvenciou druhoradé. Výška tónu, jeho sila i farba (ako uvidíme) priamo vyplývajú z charakteristiky tónu; časové trvanie je vzhľadom na ňu náhodný a irelevantný jav, je dané jednoducho premenlivým časom realizácie tónu. Premennivosť času je však pre hudbu veľmi významná – vzájomný vzťah frekvencie a časového trvania tónu je taký významný, že je fixovaný v samom základe notácie – v tvare noty. To, čo sme práve konštatovali, je iba v zdanlivom rozpore s predchádzajúcim tvrdením, že v doterajšom vývine európskej hudby stála rytmická stránka v pozadí. Diferenciácia času pomocou rytmu nevyhnutne hrá jednu z prvoradých úloh vo výstavbe hudobnej formy, hoci sa obmedzuje na pomerne stereotypné a vzťahovo nevelmi rozvinuté tvary.

Dôležitosť rytmického prvku spočíva v tom, že rytmus je v kombinácii s tónovými výškami účinný prostriedok zvyšovania a diferenciácie kontrastu daného rozdielom frekvencií. Konkrétne melódia je definovaná nielen následnými kontrastmi tónových výšok, ale i rozličnosťou rytmických hodnôt, ktoré sa viažu na jednotlivé tóny. Tým vzniká nevyhnutný procesový spád, ktorý melódii umožňuje nadobudnúť sémantický význam nositeľa hudobnej myšlienky. Tak sa v diferenciácii následných kontrastov vytvára ďalšia vrstva, ktorá umožňuje väčšiu mnohostrannosť vzájomných vzťahov. Rytmický pohyb dopĺňa a podporuje melodický pohyb.

Rytmický prvok súvisí do značnej miery so zákonom úmernosti. Časové trvanie jednotlivého zvuku nevnímame absolútne, ale v reláciách k trvaniu iných zvukov. I na elementárnom stupni trvania jednotlivých zvukových útvarov sú významné, a výstižné predovšetkým tie, ktorých časové pomery chápeme ako

bezprostredne úmerné. To sa premieta i do notácie, ktorá vyjadruje rytmické vzťahy pomerne. Absolútna časová hodnota každej noty je daná až rýchlosťou realizácie notového zápisu, tempom skladby. Tempo je dôležitá stránka rytmického parametra hudby, pretože každému rytmickému útvaru dáva čas primeraný na to, aby vytvoril procesový spád adekvátny sémantickým požiadavkám daného úseku hudobnej formy. Rovnaké rytmické útvary majú v rôznom tempe odlišnú výrazovú účinnosť, lebo i pri tom, že prinášajú rovnaké pomery, pri ich odlišnom absolútnom trvaní si s rôznou intenzitou uvedomujeme vzájomnú úmernosť rytmických hodnôt. Vzťahy časových následností, ktoré rytmus bezprostredne vytvára, jestvujú v niekoľkých vrstvách. Jednou z nich je rýchlosť striedania sa rytmických hodnôt, hustota rytmu daná tempom. V ľubovoľnom tempe sa ďalej vytvárajú dve dôležité vrstvy vzťahov: vrstva premenlivých vzťahov v bezprostrednom rytme a vrstva konštantného rytmického pozadia, ktoré je mierou, na ktorej základe si premenlivé útvary uvedomujeme. Tieto dve vrstvy môžu mať voči subjektu vnímajúceho rozličný vzájomný pomer intenzity. Raz väčšmi vystúpi do popredia konštantná vrstva a premenlivá sa môže prejaviť iba obmedzene a inokedy naopak – premenlivosť môže nadobudnúť takú prevahu, že konštantnú vrstvu iba tušíme, prípadne ju sami implikujeme, pretože sa reálne stráca. Prvý prípad je bežnejší v hudbe klasicizmu alebo v súčasnej tanečnej hudbe. Druhý charakterizuje najmä stredovekú vokálnu hudbu, v ktorej sú rytmické vzťahy viazané najmä na rytmus textu, a opäť vystupuje do popredia v hudbe 20. storočia.

Premenlivé rytmické útvary charakterizujú rytmický profil každej konkrétnej melódie. Procesový spád melodického parametra hudobnej formy si vyžaduje rytmickú rozmanitosť, vytváranie očakávaní pomocou dlhších rytmických hodnôt, vytváranie vzruchov pomocou rytmického zhustenia či upokojení pomocou návratov k pravidelným rytmickým postupnostiam. Rytmické riešenie je v každom prípade individuálne a podriaďuje sa potrebám súhry rytmu a všetkých ostatných zložiek pri formovaní procesu v danej fáze hudobnej formy.

Vrstva konštantného pozadia rytmu vytvára v hudobnom procese časomieru, ktorá umožňuje pochopiť a presnejšie rozlíšiť premenlivé rytmické útvary v popredí. Vzniká z reálneho či latentného pulzu rovnakých rytmických hodnôt, zaťažovaných prízvukmi v pravidelných odstupoch. Zataženie jednej hodnoty (prízvuk) vytvára rytmický impulz, ktorému sú ostatné, neprízvučné, hodnoty podriadené. Rovnomerné hodnoty, hierarchizované prízvukmi, voláme doby a pravidelnú časomieru, ktorá z nich vyplýva, voláme metrum. Zvyčajným prejavom metra je takt.

Vzťah ľahkých dôb k ťažkej vymedzuje platnosť impulzu. Najčastejšie sa stretávame s párnym zoskupením, vtedy sa k ťažkej dobe priraduje jedna ľahká, alebo nepárnym, ak po ťažkej dobe nasledujú dve ľahké doby. Iné väzby bývajú skôr výnimkou.

Tak ako sa doby hierarchizujú rozlíšením na prízvukné a neprízvučné, hierarchizujú sa i jednotlivé prízvuky. V zoskupení taktov môže podľa konkrétnej procesovej situácie vzniknúť taká istá hierarchizácia medzi samotnými impulzmi

(ťažkými dobami), aká je medzi dobami v takte: vznikajú tak ťažké a ľahké takty. Táto hierarchizácia môže vyplývať z postavenia taktov v hudobnom procese (stavba melodickéj frázy ap.), môže byť však znakom samotného metrického pozadia. Tak vznikajú zložené takty, v ktorých sa popri hlavnom prízvuku stretne-me i s vedľajšími prízvukmi v pravidelných i nepravidelných odstupoch. Môže ísť o hierarchizáciu párných i nepárných základných taktov; aj výsledný zložený útvar si zachová znaky párnosti či nepárnosti. Môže však takisto ísť aj o kombináciu párných útvarov s nepárnymi: tu sa potom jednoznačná orientácia stráca a metrum bude nerovnomerné.

Párnosť či nepárnosť pri rovnomerných metrických útvaroch do značnej miery závisí od tempa. Dvojica nepárných útvarov v šesťdobom takte ponese znaky nepárnosti, ak pomalšie tempo dovolí každý jednotlivý útvar, každú stopu chápať na úrovni taktu, ktorý je s druhým spojený iba hierarchizáciou prízvukov. Rýchle tempo však môže natoľko skrátiť absolútny čas jednotlivých dôb, že sa zložený útvar bude javiť ako párný takt (dvojdobý delený na trioly). Napriek tomu, že základná zákonitosť metrických útvarov je nezávislá od tempa, tempo predsa len modifikuje reálny výsledok. Napokon sa to nevzťahuje iba na zložené takty; tempo si môže vynútiť i sumarizáciu jednoduchých taktov do väčších metrických celkov, pretože vzťahy medzi základnými dobami taktov v zápise sú pri danom tempe nepostrehnuteľné. V takom prípade si poslucháč pre orientáciu vytvára väčšie celky, v ktorých mu vzťahy základných dôb nahrádzajú vzťahy prízvučných dôb – ostatné doby sa javia ako delenie základných dôb, ktoré sú tu reprezentované celými taktami. Preto musíme rozlišovať medzi taktami zapisovanými (vizuálnymi) a skutočnými (auditívnymi). Auditívne takty sa ako metrická jednotka môžu líšiť od vizuálnych; vznikajú buď sumarizovaním niekoľkých vizuálnych taktov (rýchle tempo), alebo rozpadom vizuálneho taktu (pomalé tempo).

Pr. 6: Ludwig van Beethoven: Symfónia č. 9 d mol, op. 125, Scherzo, t. 168 – 173:



V tomto príklade rýchle tempo sumarizuje vizuálne takty do skupín po troch, a vytvára tak pri počúvaní sled trojdobých taktov s triolovým delením dôb.

Pr. 7: Ludwig van Beethoven: *Klavírna sonáta č. 8 c mol*, op. 13, I. časť, intro-dukcia (1799), t. 1 – 2:



Tu, naopak, pomalé tempo rozkladá zložený takt na jednoduché takty.

Metrum zaistuje v hudobnom procese základný motorický pohyb v pozadí rytmických útvarov. Tento pohyb môže byť pravidelný alebo nepravidelný. Z časomerného charakteru metra vyplýva, že bude prevládať tendencia k pravidelnosti, čo však úplne nevylučuje nepravidelnosť. Nepravidelné metrum vzniká pri častej taktovej zmene. Značne vzrušuje výraz a stupňuje spád hudobného procesu, pretože sa v ňom strácajú jasné orientačné body. Pravidelná postupnosť orientačných bodov v pohybe pozadia (prízvuky) umožňuje plynulý a nekomplikovaný priebeh procesu. Je vhodná najmä v rýchlych skladbách pretože motorickému pohybu, predstavovanému metrickou pulzáciou, nestavia do cesty nijaké prekážky nepravidelnosti. Každá nepravidelnosť na seba púta pozornosť. V allegrovej hudbe môže spôsobiť zabrzdenie, náhle zvýšenie napätia, čím môže vytvoriť nečakané prekvapenie, ale i prekážku jej hladkého priebehu. V pomalom tempe zabezpečuje pravidelná postupnosť orientačných bodov pokojný priebeh procesu, kým nepravidelné metrum vždy prináša vzruch a napätie, vyplývajúce zo sťaženej orientácie v motorickom pozadí; v pomalom pohybe však nemusí byť prekážkou. Nepravidelné metrum sa môže realizovať častými taktovými zmenami alebo presunmi prízvukov v pravidelných, po sebe idúcich rovnakých taktach. V oboch prípadoch ide o kvalitatívne odlišný postup. Pri zmenách taktu pocíti pravidelne plynúceho motorického pohybu v pozadí vôbec nevznikne, všetky zložky sa orientujú na tie isté metrické prízvuky. V druhom prípade zvyčajne vzniká ďalšie vzťahové rozvrstvenie metrickej oblasti: jednak cítime vzťah v metre viažucom sa na počutý prízvuk, jednak pociťujeme, že ešte stále vládne pôvodné metrum predchádzajúcej hudby a novovzniknuté metrum s ním konfrontujeme. Vzniká napätie medzi pociťovaným a počutým metrom, akési rozptýlenie orientačných bodov, ktoré majú tendenciu opäť sa spojiť.