

## 4.1 Hudba a zvuk, zvukový styl a sloh

Snahy o definici hudby většinou nezbuzují u laické i profesionální veřejnosti velkou důvěru. Zavedení a určení, nebo dokonce objasnění obsahu či významu pojmu „hudba“ (tak totiž zní definice) bývá často v obecných i specializovaných encyklopediích spojováno s „*druhem umění, jehož výrazovými prostředky jsou tóny a základními složkami harmonie, melodie, rytmus a barva*“. Současné definice též připouštějí, že „**hudba je organizovaný systém zvuků**“, jejichž výběr, rytmické členění a systém uspořádání určují kvalitu, funkci a estetické působení hudby. Toto estetické působení se může uplatnit pouze v rámci historicky proměnných pravidel a dobového vkusu za minimálního vlivu psychofyzologie slyšení.

Definování hudby může být pojato i v mnohem širším smyslu „**zvukového umění**“, které zahrnuje nejenom tradičně i aktuálně pojímanou elektroakustickou hudbu (viz kap. 4.6), ale též její nejrůznější mediální i multimediální klony. Zvukové umění můžeme pak definovat jako druh umění, jehož výrazovými prostředky jsou zvuky a základními složkami pak vertikálně a horizontálně uspořádané zvukové struktury ve smyslu jejich časové a frekvenční interpretace. Označení „zvukové umění“ je velmi často **nesprávně zaměňováno** za „akustické umění“. **Předmětem tvůrčí práce** totiž není a ani nemůže být akustika – nauka o zvuku, ale **zvuk** jako jev podřízený akustickým, tj. fyzikálním, fyziologickým a psychologickým, zákonům. Analogii bychom našli v „obrazovém“, nikoliv „optickém“ umění.

Z pohledu tvůrčí práce se zvukem představuje hudba **nanejvýš organizovanou strukturu stylizovaných zvuků**, přičemž výrazu „nanejvýš“ bychom mohli přiřadit funkci „špičky zvukového ledovce“ či „šlehačky na korpusu zvukového dortu“, resp. historicky vymezené části zvukového umění. Ale jako býval lidský mozek definován jako nanejvýš organizovaná hmota, tak stejně jakákoliv definice hudby bude pouhou vnější formou jinak nepostižitelného obsahu. Skladatel přece není (pouhým?) organizátorem zvuků, interpret jejich realizátorem a zvukový mistr jejich stylizátorem, distributorem atd.

Ani když zaměníme organizaci za determinismus vzájemné příčinnosti zvukových jevů v hudbě, nedojdeme k výstižnější definici. Stroze fyzikální definice zjednoduší zase hudbu na kvantifikovaný zvuk, nebo dokonce po „kvantech“ distribuovaný, kvantovaný zvuk. Přesto definice hudby odkazující na obecnou existenci zvuku mají bezesporu své racionální jádro. Jde tedy o to, jak následně definovat zvuk ne pouze jako naším sluchem vnímaný pohyb hmoty, ale jako skutečnou příčinnost fenoménu zvaného „hudba“.

Dosavadní definice hudby jako organizovaného zvuku nasvědčují, že hudba je podmnožinou zvuku, ale stejně tak bychom mohli tvrdit, že naopak zvuk je součástí širšího pojetí hudby – vše zvukové může být přece vnímáno a vysvětlováno hudebně, čemuž např. nasvědčuje zrod konkrétní a elektronické hudby a ještě před ní umění hluku.

**Vznik hudby** je v první řadě spojován s genetickými předpoklady člověka ke zvukové komunikaci – **řeči**. Vynecháme-li z řeči souhlásky, zbude nám základ budoucího vokálního projevu, přidáme-li naopak přirozený melodický spád a přízvuk řeči, dostáváme už časově, výškově, dynamicky i barevně strukturovaný

systém – hudební sdělení. Pro některé jazyky je „tónový“ charakter řeči přímo typický a významově determinující (např. pro čínštinu). Hudba se ale také vyvíjela jako reflexe **přírodních zvuků**, nejčastěji hovoříme o napodobování zpěvu ptáků. Dokládá to nejenom pojetí hudby v některých primitivních kulturách a známé pastorální motivy kukaček či ptačího zpěvu v dílech klasiků, ale např. také „ornitologické“ inspirace Oliviera Messiaena. V neposlední řadě je vznik hudby odvozen od **rytmu**, často interpretovaného jako doprovodu, který udržoval tempo společné práce. Rytmičká složka hudby je ale ve skutečnosti časový zoom period komplexního tónu s opakujícími se, různě vzdálenými průchody (amplitudovou) nulou. Těž je dáována do souvislosti s biologickými rytmy jako existenčními projevy člověka.

**Rytmus** můžeme odvodit také od **frekvenční struktury komplexního tónu**, proto zcela běžně nalézáme takt dvou či třídobý a jeho násobky (paralela s intervalem oktávy a kvinty – druhým a třetím harmonickým tónem), méně již takt pětídobý (paralela s intervalem velké tercie – pátým harmonickým tónem) a ještě méně takt sedmidobý (paralela s malou septimou – sedmým harmonickým tónem). **Tempo** je naopak odvozeno od rychlosti kmitání – **frekvence komplexního tónu**.

V návaznosti na kap. 2.5 můžeme definovat **hudební signál** jako zvukový signál ve funkci nositele **hudební informace**. Za hudební informaci z akustického hlediska považujeme:

- *formální* organizaci základních parametrů zvuků tónové i netónové povahy, tj. výšky a délky trvání tónu či zvuku včetně délky trvání mezer, tj. pauz mezi tóny či zvuky, tzn. **absolutní determinaci výšky a času (rytmu)**,
- *neformální* organizaci základních parametrů zvuků tónové i netónové povahy, tj. hlasitosti a barvy tónu či zvuku v časové závislosti, tzn. **relativní determinaci hlasitosti a barvy (dynamiky a témbu)**.

Hudební informace má prostřednictvím formy zvuku vztah ke zvukové informaci a tím též:

- vazbu na asociační účinek zvuku, tzn. na emocionální působení hudební informace,
- vazbu na imaginační účinek zvuku, tzn. na programní působení hudební informace,
- vazbu na identifikaci původu zvuku, tzn. na formální působení hudební informace.

Organizace a struktura hudební informace (v determinaci výšek, délek, barev a hlasitostí zvuků, resp. tónů) je spojována s formou zvuku, kdežto stylizace s působením informačního obsahu zvuku. Stylizace zvuku představuje jeho individuální umělecké ztvárnění – zpracování (viz kap. 2.3), pokud se ale chceme zabývat zvukovým stylem, musíme ve zvuku hledat obecně platné charakteristické rysy ve smyslu encyklopedické definice **slohu** (= stylu) jako **příznačného způsobu provedení uměleckého díla**.

**Zvukový styl** je v první řadě příznačná (charakteristická) **organizace parametrů zvuku** vázaných na dlouhodobý psychologický účinek jeho barvy (témbu). V této souvislosti je nutné připomenout častou záměnu pojmů barva a témbu, která ale v případě interpretace zvukového stylu jako zobecněného zvukového modelu nehraje zásadní roli.

Zvukový styl vychází:

- u hudby z typu hudebního nástroje, jeho přípravy (např. naladění), způsobu hry a ze způsobu instrumentace či orchestrace jako zvukových vztahů hudebních nástrojů v rámci konkrétního hudebního díla,
- u záznamu a reprodukce zvuku z frekvenčních přenosových vlastností mikrofonů a reproduktorových soustav a z akustických podmínek na straně záznamu i reprodukce (např. při napodobení reprodukováného zvuku 30. let),
- u zpracování zvuku z použité ekvalizace, z použitého umělého dozvuku, z použitých charakteristických efektových úprav (zkreslení, modulace, zpětná vazba aj.), např. typický zvukový image rockových kapel,
- u elektronického zvuku z použité metody zvukové syntézy.

Zvukový styl nelze ztotožňovat s hudebním stylem. Může s ním být v souladu, v žádoucím i nežádoucím protikladu a často je také jeho charakteristickou součástí.

**Zvukový anachronismus** vzniká jako důsledek vzájemného střetu dvou zvukových stylů a dochází k němu jak při pořizování nových nahrávek, tak při remixu či remasteringu nahrávek historických. Většinou jej spojujeme s výrazným stylovým či lépe žánrovým posunem. U nových nahrávek může figurovat např. v poloze záměrné stylizace moderního digitálního záznamu do podoby „ohrané“, praskající gramofonové desky, ale také jako nežádoucí rozpor mezi přirozeným dozvukem koncertního sálu a dalším dozvučováním nahrávky. V případě remixu či remasteringu historických nahrávek se pak často jedná o jejich neodůvodněné „obléknutí“ do moderního zvuku nejenom použitím nejrůznějších zvukových efektů, ale třeba i jenom změnou reprodukčního formátu, např. z mona na stereo či ze stera na 5+1.

Existenci zvukového anachronismu si ale v jeho pozitivním, tj. tvůrčím, významu často vůbec neuvědomujeme. Dokonce si jej ani jako možnou stylovou orientaci nepřipouštíme, a to až do doby, kdy rozpracovanou nahrávku převezme jiný zvukový mistr, rocková kapela vymění svého zvukaře či „dělba práce“ mezi nahráváním, mixáží, stříhem, masteringem, event. dalšími „zvukovými“ úkony zcela zastře individualitu a neopakovatelnost výsledného zvukového díla. To pak z hlediska stylovosti jednoduše označíme jako tendenční, současné či dokonce moderní. Zvukový anachronismus, nebo přesněji zvukově stylový anachronismus pak můžeme chápat jako výrazně **dramaturgický prostředek** např. ve smyslu jeho jednorázového, opakovaného, trvalého, potlačovaného, zdůrazněného, kontrapunktického či dalšího použití.

**Zvukový archaismus** je vázán buď na použití stylové zvukové techniky a technologie (např. páskové mikrofony, analogový magnetický záznam, pružinový či deskový dozvuk), nebo na strategii nahrávání (někdy i způsobu prezentace nahrávky), která podpoří vyznění díla v určitém historickém kontextu (např. zvuk orchestru Glenna Millera, či naopak Paola Mantovaniho). V tomto směru je často zvukový styl též regulérní součástí životního stylu.

Ve vztahu k vážné, klasické či artificální hudbě můžeme zvukovou stránku příslušného hudebního stylu spojovat s mnohem užívanější laickou identifikací než s bezpečnou schopností určit autorství konkrétního hudebního díla. Laik se bude orientovat podle „barvy“ zvuku, resp. zvukového stylu v obecném slova smyslu, nikoliv podle polyfonního vedení hlasů či harmonické struktury, aby skladbu zařadil

do barokního nebo romantického období. Stejným způsobem bude vnímat hudbu psanou či improvizovanou à la Bach či Mozart. Aby tato hudba působila na laika opravdu věrohodně, musí daleko více naplňovat vnější, formální zvukový styl než příslušné hudebně teoretické zobecnění hudby daného skladatele.

Právě tak jako hovoříme o historicky poučené či autentické interpretaci např. barokní hudby, můžeme (možná právě v této souvislosti) hovořit o **autentickém zvuku**. Považujeme za něj zvuk silně poznamenaný okolnostmi svého vzniku, u hudební nahrávky pak interpretací, prostředím i vlastním nahráváním. Autentický zvuk může mít i výrazný dokumentační charakter, avšak od zvuku ryze **dokumentárního** se odlišuje podstatně vyšší mírou stylizace.

Zvukový styl nemusí být jenom formální paralelou k hudebním stylům (zvuk gotický, renesanční, barokní atd.) či obecným uměleckým postojům (zvuk historizující, modernistický, futuristický aj.), ale také výrazem pouhé nálady či individuálního postoje (zvuk realistický, romantický, naturalistický, ale i techno apod.). Zvukový styl má pochopitelně silnou vazbu na estetické kategorie zvuku, a tak můžeme mluvit o zvuku přirozeném, líbivém, idealizovaném, uklidňujícím, podbízivém, ale také o zvuku atakujícím, znervózňujícím, agresivním, odpuzujícím, ošklivém atd.

Zvukový styl vykazuje také velmi silnou vazbu na aktuální **zvukové prostředí**, a to ve smyslu jak jednoty s tímto prostředím, tak kontrastu vůči němu. Tichá krajina nabízí souznění tichých a jemných zvuků, nebo naopak vybízí k provokaci zvuky hlasitými a agresivními. Je-li však samo prostředí již příliš hlučné, potom přirozenou reakcí je zesílení zvukové komunikace, už jenom z důvodu její bezpečné srozumitelnosti. Zesiluje-li se verbální komunikace, pak se evidentně zesiluje i nonverbální zvuková komunikace, tzn. i prezentace hudby.

*Zvukový styl může být vymezen nejenom časově, ale i regionálně, sociálně, etnicky, či dokonce konstrukčně technicky, technologicky a přirozeně též architektonicky. Jako příklad může posloužit velmi mnohoznačný pojem „romantický zvuk“, který nebudeme ale ztotožňovat s představou podbízivého, přesládlého nebo pokleslého zvuku salónního orchestru, biografových (píšťalových i elektronických) varhan apod. Je „zvukový romantismus“ podobnou reflexí doby jako romantismus literární, výtvarný, dramatický, hudební, nebo je to (jako např. u tzv. romantických varhan) akcent na temný, hluboký zvuk s možností extrémních dynamických změn? Můžeme také připustit vliv změny životního stylu, nástup tovární výroby (i hudebních nástrojů!), sekularizaci hudebních prostorů a zkrácení doby jejich dozvuku (oproti tradičním prostorům sakrálním), či se zaměříme pouze na psychofyziologii sluchového vjemu a odůvodníme to vzájemnou závislostí dynamiky zvuku a absence hlubokých frekvencí ve sluchovém vjemu při nízkých hladinách hlasitosti? A co teprve nástup elektřiny a pokus definovat elektrický zvuk, či spíše elektrický zvukový styl v historickém i soudobém kontextu?*

Na rozdíl od již uvedené definice ztotožňujeme zvukový styl spíše s **přístupem či postojem ke zvuku**, zvukovému dílu nebo ke zvukové stránce hudebního díla. Zde musíme např. přiznat zvuku nonartificiální hudby, lidově řečeno hudby nevážné, mnohem více „stupňů volnosti“ právě v počtu a rozmanitosti zvukových stylů, než je tomu u hudby vážné.

## 4.2 Základní aspekty vzniku a zvukového vývoje akustických hudebních nástrojů

Akustickými hudebními nástroji se zabývá organologie, která je definuje jako „předměty sloužící k produkování hudebního zvuku“ a dělí na:

- nástroje **strunné** – chordofony
- nástroje **dechové** – aerofony
- nástroje **blánové** – membranofony
- nástroje **samoznějící** – idiofony
- nástroje **automatizované** – automatofony
- nástroje **elektrické** – elektrofony

Na jejich historii, systematiku, funkci, konstrukci a hudební využití je zaměřena celá řada populárních i vědeckých publikací, které se navzájem odlišují především různým přístupem k definicím jednotlivých nástrojových skupin. Organologické publikace se mezi sebou liší také vztahem k akustice hudebních nástrojů a v multimediální podobě i „akustickou“ a hudební dramaturgií přiložených zvukových ukázek. V minimální míře se však věnují psychoakustické, ryze psychologické a estetické stránce zvuku a zvukového vývoje hudebních nástrojů. Ten bývá zcela skryt buď za muzikologický výklad původu hudby, nebo za historii stavby hudebních nástrojů. Přesto se však i při samotném výkladu zvukového vývoje akustických hudebních nástrojů nemůžeme distancovat od základní otázky, co tu bylo dříve, hudba, nebo hudební nástroj?

Původ hudby je obvykle spojován s výkladem **iracionálním**, tj. magicko-mýtickým, nebo **racionálním**, tj. vědeckým. V prvním případě se o původu hudby dovídáme z bájí, mýtů a pověstí, hudbě přisuzujeme magický, ezoterický účinek či hledáme její náboženský zdroj, např. ve starozákonním Jubalovi. V druhém případě vykládáme hudbu jako množinu čísel, napodobování zpěvu ptáků a přírody vůbec, snažíme se ji pochopit jako produkt psychických pochodů či jako stylizaci řeči atd. Hledáme též původ specifické závislosti hudby na čase, a to rytmu, abychom položenou otázku nejenom nezodpověděli, ale ještě naopak rozšířili: Co bylo první: řeč, zpěv, či hudba? Byla dříve melodie, nebo rytmus?

Ponechme zodpovězení výše uvedených otázek muzikologům a vyjděme z archeologických nálezů **prvních hudebních nástrojů** z doby středního a mladšího paleolitu, které představovaly nástroje **samoznějící** (kameny a škrabky) a nástroje **dechové** – flétny. Ale už předtím existoval perkusní zvuk jako produkt např. tlesknutí a determinovaný tón jako produkt našeho hlasového ústrojí. Vokální podoba hudby existovala už mnohem dříve, než člověk začal cíleně hledat a opracovávat různé předměty: kameny, dřeva či duté kosti, které byly schopné obdobně determinovat základní vlastnost hudebního zvuku – **obecnou periodicitu**, ať vztahenou k **rytmu**, nebo k **frekvenci**, resp. výšce zvuku či tónu. U těchto nejprimitivnějších hudebních nástrojů objevil člověk nejenom závislost mezi rozměry znějícího předmětu a jeho rezonančními vlastnostmi, ale také mužský a ženský princip, nejprve spojovaný se sexuální symbolikou (flétna a buben), později vztahený k výškové a ténbrové diferenciaci mužského a ženského hlasového projevu.