

Úvod

Novodobé hudobno-teoretické zmýšľanie sa pokúša čo najvýstižnejšie uchopiť hudobnú štruktúru a procesuálny priebeh hudby a inovovať jej interpretáciu tak, aby sa priblížila k získaniu nových poznatkov o zložitom fenoméne hudby. Možnosti na získanie nového poznania sú viaceré – buď tvorbou nových muzikologických výskumných metód a prístupov k výskumu, alebo aj aplikáciou metód a poznatkov z iných vedných disciplín.

Táto štúdia sa snaží čitateľom priblížiť podstatu prístupu k hudobnej výpovedi a výkladu jej štruktúrovaného priebehu v čase z pozície vnímania analógií s významom a podstatou ľudského gesta. Gestické pohyby sa odjakživa používajú ako doplnok, rozšírenie alebo doplnenie výpovede (väčšinou pri reči) a napomáhajú k spresneniu a často aj citovému obohateniu (rečovej) komunikácie. Cieľom štúdie je rozšíriť poznanie slovenskej a českej hudobno-teoretickej a muzikologickej obce o podstatné informácie o princípoch, základných cieľoch, snahách, metódach a možnom prínose skúmania vzťahu hudby a gesta. V optimálnom prípade by mohla štúdia podnieť záujemcov aj ku ďalším úvahám a výskumom v danej oblasti alebo z daného uhla pohľadu.

Vzťah hudby a gesta v nedávnej minulosti skúmalo viacero muzikológov a v 20. storočí aj niekoľko semiotikov a filozofov. Za nové v súčasnosti možno považovať tie prístupy, ktoré sa snažia hľadať viac alebo menej priame prepojenia významu hudobnej štruktúry a významu ľudského gesta.

Hudobnú gestiku ako alternatívny spôsob interpretácie hudobného tvaru vo vzťahu k jeho komunikačným potenciám a vo vzťahu k jeho hudobnému i mimohudobnému významu spracovali v štúdiách a knihách napríklad nasledovní autori: Jarmila Doubravová z pozície hudobnej semiotiky,¹ Robert S. Hatten v pojednaní o teórii hudobného gesta,² Steve Larson výkladom typov síl, ktoré vyvolávajú pohyb v hudbe a môžu byť analogické s gestickým pohybom,³ David Lidov diferencovaním ľudských gest z hľadiska ich významu, trvania a možností ich hudobných analógií,⁴ Paul Ekman,⁵ Lawrence M. Zbikowski,⁶ Guerino Mazzola pojednaním o pôvode gest,

¹ DOUBRAVOVÁ, Jarmila: *Sémantické gesto*, Praha: Karolinum, 2001.

² HATTEN, Robert S.: *A Theory of Musical Gesture and its Application to Beethoven and Schubert*, in: GRITTEN, Anthony – KING, Elaine (eds.): *Music and Gesture*, London – New York: Routledge, 2006, s. 1-23.

³ LARSON, Steve: *Musical Gestures and Musical Forces: Evidence from Music-Theoretical Misunderstandings*, in: GRITTEN – KING (eds.), *Music and Gesture* (← pozn. 2), s. 61-74.

⁴ LIDOV, David: *Emotive Gesture in Music and its Contraries*, in: GRITTEN – KING (eds.), *Music and Gesture* (← pozn. 2), s. 24-44.

⁵ EKMAN, Paul: *Odbalené emoce*, Brno: Jan Melvil Publishing, 2015.

⁶ ZBIKOWSKI, Lawrence M.: *Foundations of Musical Grammar*, Oxford: Oxford University Press, 2017, <https://doi.org/10.1093/oso/9780190653637.001.0001>.

Eva FERKOVÁ

Katedra teórie hudby, Hudobná a tanečná fakulta,
Vysoká škola múzických umení, Bratislava

Hudba a gesto*

Music and gesture

The article examines music and its meanings from the point of view of human gestural movements. In this way, the study explores approaches that can point towards new understandings of the nature of music as a process that takes place over time. The way that music is perceived by the listener due to its movement in time and changes in tension is also influenced by how the musician communicates with the spectators through his gestures.

Keywords: theory of communication; gesture in music; musical process; meaning of music

Number of characters / words: 31 982 / 4 498

Number of music examples: 4

* Revidovaná a aktualizovaná verzia príspevku predneseného na Jarnej muzikologickej dielni pedagógov KIH VŠMU *Vade ad formicam, o piger* (Bratislava, 4. 5. 2022).

ich diferenciácií v rozmanitých geografických, národných a historických kultúrach a ich vzťahu k predvádzaniu/interpretácii hudby⁷ atď.

1.

Spojenie hudby a gesta možno vnímať z viacerých uhlov pohľadu:

- hudba sama je gestom alebo súborom gest (v časovej následnosti);
- hudba používa špecifické hudobné gestá na vyjadrenie významu vzťahujúceho sa k človeku a tieto gestá majú podobnosť s ľudskými (telesnými/tvárovými) gestami;
- ľudské gestá je možné preložiť do hudobného znenia.

Gesto má pohybovú podstatu, teda vzniká z pohybu časti tela, prípadne tváre (mimický pohyb). Hudba ako časové umenie sa zvykne vo svojom priebehu pripodobňovať pohybu. Má preto všetky atribúty poskytujúce argumenty na vnímanie a opisovanie hudobného priebehu ako istého typu gesta. Pre človeka je gesto a gestikulácia nevyhnutnou súčasťou komunikácie, prebieha v čase a je pohybového charakteru (mimika tváre vzniká pomocou pohybových zmien v tvárových svaloch). V teoretických výkladoch sa gesto/gestika a gestikulácia odlišujú vo význame: gestikulácia ako náhodný a nie vždy významu reči zodpovedajúci pohyb, gesto ako cielený a na posilnenie či doplnenie významu reči zameraný pohyb, ktorý ju obohacuje, v niektorých prípadoch ju upresňuje a dokonca v špeciálnych prípadoch aj nahrádza. Gesto má teda komunikačnú funkciu a cieľ, gestikulácia môže byť bezvýznamná a náhodná.

V 20. storočí sa ku skúmaniu významu gest vyjadrovali najmä lingvisti. Jarmila Doubravová vo svojej hutnej štúdií o sémantickom geste⁸ predostrela celú plejádu autorov z odboru lingvistiky, sémantiky, semiotiky a ďalších filozoficko-esteticky orientovaných smerov, ktorí sa v textoch venovaných významu v umení a hudbe dotkli aj gesta. Zväčša išlo o opis gesta ako motorického, ale súčasne sémantického (teda nesúceho význam) pohybu, ktorý má však sprievodnú funkciu (ako poukazuje Doubravová napr. na Mukařovského pojednaniach o geste).⁹ Gesto je tu v popredí pri spojení s básnickým jazykom a vyjadrovaním emócií. Priama štruktúrna nadväznosť ku hudobnému priebehu však v pojednaniach uvedených autorov ešte nebola dostatočne konkretizovaná a rozpracovaná. Autori z okruhu Pražského lingvistického krúžku, ktorých autorka pomenúva, sa sústredili na motoriku a rytmus najmä v slovesnom umení.

2.

Teória hudobného gesta by mala, pri ambícii nachádzať a konkretizovať gestá priamo v hudobnej štruktúre, začínať hľadaním charakteru a významu hudobného gesta pri komunikácii človeka a hľadaním možností, ako by sa mohol človek prejavovať alebo vyjadrovať (hudobnými) gestami v sofistikovanom hudobnom diele. Robert S. Hatten¹⁰ chápe gesto ako účinný pohyb prebiehajúci v čase, ktorý sa môže stať nositeľom významu.

Rôzni interpreti hudby môžu gesto sprostredkovať svojimi médiami alebo kanálmi, prostredníctvom buď zmyslového vnímania hudobného pohybu ako gesta, alebo priamym pohybom interpreta na koncerte pri (hudobnom) predvedení – motorikou, mimikou, prípadne ich kombináciou. Špecifickým interpretačným umením je v tomto spojení dirigovanie, ktorého priamym komunikačným kanálom sa stalo práve gesto.

Hudba môže podľa Hattena sprostredkovať všetky možné zmysluplné, komunikujúce ľudské pohyby (gestá rúk, tvárovú mimiku, tanec atď.). Prítom ide o vnímanie ich prekladu do vytváraných alebo interpretovaných zvukových javov a ich zmien prebiehajúcich v čase.

Ak by mal byť každý (na výpoveď a komunikáciu zameraný) cielený pohyb ľudského tela považovaný za gesto, ku gestickým umeniam by sme okrem dirigovania zaradili aj tanec a pantomímu. V oblasti interpretácie hudby však viacerí umelci-interpreti často bohato pracujú s gestom, napríklad speváci, ale aj hráči na hudobných nástrojoch. Vyjadrujú však tieto gestá aj hudobný priebeh? Alebo vyplývajú len z telesnej aktivity rozozvučievania nástroja?

Nielen Hatten, ale aj viacerí ďalší (nižšie spomínaní) autori sa pokúšajú odpovedať na otázku, či a ako je možné hľadať gesto aj priamo v hudobnej štruktúre a tvarovaní hudobného procesu (ktorý sa neustále mení v časovom priebehu) a aká je jeho podstata, či je nositeľom umeleckého významu.

⁷ MAZZOLA, Guerino et al.: *The Future of Music. Towards a Computational Musical Theory of Everything*, Cham: Springer Nature Switzerland AG, 2020.

⁸ DOUBRAVOVÁ, *Sémantické gesto* (◀ pozn. 1), s. 9-17.

⁹ Tamtiež, s. 15.

¹⁰ HATTEN, *A Theory of Musical Gesture* (◀ pozn. 2).

Podľa Hattena môžeme nájsť (zvukové) gesto v intonačnom tvarovaní reči, v speve, v pohybe a priebehu (proces) inštrumentálnej hudby, ale aj v notovom zápise (vizuálne gesto určené na znenie).

Všetky typy gest, či už skutočné, alebo implikované, či už chcené, alebo nechcené, môžu byť vnímané ako zmysluplné, ak ich tak pochopíme, ak prijmeme ich správu. Gesto ako komunikačný prostriedok môže veľmi presne a výrazne odhaľovať skutočný prístup gestikulujúceho, alebo vyjadrovať jeho citové prežívanie. Ľudské gestá obsahujú všetky charakteristické znaky, ktoré sa spájajú s muzikalitou – rytmický priebeh (rytmická pulzácia – rytimizácia), časovanie (časové trvanie pohybu jedného gesta), kontúrovanie (vedenie) melodickéj línie (a tvarovanie gesta), postupy zmien hlasitosti (a zdôrazňovanie gesta). Zdraví ľudia, rozvinutí (vzdelaním, výchovou a komunikáciou v spoločnosti) majú v svojej komunikačnej výbave obsiahnuté aj schopnosti a vedomosti, ako gestá správne používať a ako gesto (aj mimické) dešifrovať. Gestom sa v minulosti vyjadrovali rôzne afekty a posolstvá ešte skôr, než sa vyvinula reč. Tento vývojový smer možno ešte aj dnes jasne pozorovať na batolátach, ktoré ešte predtým, než sa naučia hovoriť, vedú s matkou komunikovať rôznymi plnovýznamovými gestami, mimikou a pohybmi. Samozrejme, ich význam nie je vždy tak konkrétny či porovnateľný s významom konkrétnych slov v reči, ale má jasnú komunikačnú podstatu. Na druhej strane, niekedy je schopné aj malé dieťa odkomunikovať city a potreby oveľa presnejšie gestami tela a mimiky, než by bol človek schopný opísať ich slovami.

Každý zložitý pohyb sa dá podľa Hattena považovať za gestické vyjadrenie, ak je zložený zo zmyslových a/alebo motorických elementov, alebo najčastejšie z ich kombinácie. Pritom komunikačný význam gesta je komplexný. Teda, pohyb gesta je nerozložiteľný, ako nie je rozložiteľný ani jeho komplexný význam. Ľudská schopnosť rozpoznať podľa výrazu tváre človeka jeho citový stav je podobná schopnosti človeka v prúde hudby rozpoznať emóciu alebo výraz cez špecifickú harmóniu, melódiu či farbu zvuku (aj jednotlivých znejúcich hudobných nástrojov v skupine rôznych nástrojov), prípadne zložitý hudobný odkaz, slovami často neopísateľný.

Schopnosť človeka vnímať časový priebeh hudby v tvaroch (postupné zaznievanie rôznych frekvencií nevnímame ako oddelené za sebou nasledujúce rôzne výšky tónov, ale ako melodickú líniu – tvar) nám dáva aj možnosť vnímať zložené, v čase prebiehajúce, teda zmyslovo-pohybové gestá. Ide o prejavy nielen senzo-motorického dynamizmu, ktorý je človekom oddávna ovládaný a spomína ho napr. aj Jozef Kresánek,¹¹ ale aj prejavy oveľa zložitejšieho hudobného dynamizmu.

Jedným z konkrétnych výrazných hudobných gest, ktoré dokumentuje Hatten viacerými ukázkami z tvorby Ludwiga van Beethovena (► Notový príklad č. 1) a Franza Schuberta (a opisuje aj Miroslav Filip), je gesto špeciálne pomenované ako postup »hypertrofického prietahu«. Filip hovorí o efekte uvoľnenia napätia:

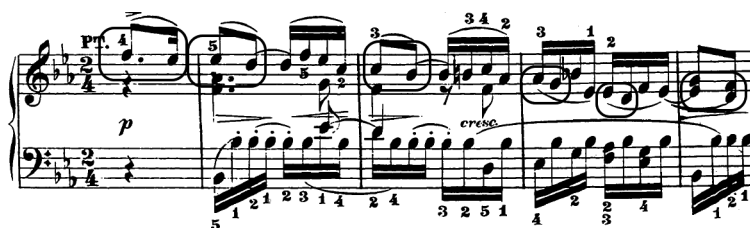
»Hypertrofia prietahu napína do krajnosti puto súdržnosti medzi súzvukmi, oddalujúc asociatívne očakávané rozvedenie. Tým sa predlžuje trvanie konfliktu a pri dosiahnutom rozvedení sa uvoľňuje väčšie psychické napätie.«¹²

Terminológiu gesta Filip nepoužíva, ale komunikačný význam tohto špeciálne štruktúrovaného priebehu predĺženého a pri rozvedení o to silnejšie uvoľneného napätia, prinášajúceho výsledok v rovine emocionálneho zážitku, je zjavne interpretovaný v zmysle Hattenovej teórie hudobného gesta (na Príkľade č. 1 prvý zakrúžkovaný postup melódie). Hoci formálne dielo *Music and Gesture* vyšlo v roku 2006 a Filipovo *Súborné dielo* až v roku 2012, prvé vydanie Filipovej hlavnej publikácie *Vývinové zákonitosti klasickej harmónie* sa datuje v prvom vydaní v roku 1997 a ako dizertačná práca vzniklo v sedemdesiatych rokoch 20. storočia.

Hatten rozlišuje medzi výrazovým pôsobením gesta a normatívnou štylistikou pri jeho používaní. Ako príklad uvádza začiatok poslednej časti Beethovenovej *Klavírnej sonáty Es dur*, op. 7 (► Notový príklad č. 1), kde hlavná téma začína dvakrát za sebou nasledujúcim hypertrofickým prietahom a v priebehu jej vývoja je celá štylistika postavená na princípe melodických prietahov. Tu sa oslabuje emocionálny výraz v prospech konvencie. Podobne sa výrazovo oslabujú v mnohých dielach melodické postupy, ktoré sa zaužívali ako rétorické figúry a pri premožnom využívaní už nie sú vždy adekvátne a účinne použité v zmysle svojich výrazových možností. Pri cielenom využití však napríklad gesto rozvíjajúceho sa trúchlenia, smútku, žiaľu je nielen normou, ale aj zvukovým vyjadrením v klesajúcom chromatickom postupe nadol, najmä v hlbokých polohách (► Notové príklady č. 2 a 3). V príklade zo *Sláčikového*

¹¹ KRESÁNEK, Jozef: *Tonalita*, Bratislava: Opus, 1982, s. 26-28.

¹² FILIP, Miroslav: *Súborné dielo, I: Vývinové zákonitosti klasickej harmónie*, Bratislava: Hudobné centrum, 2012, s. 42



Notový príklad č. 1:
Ludwig van Beethoven:
Klavírna sonáta č. 4
Es dur, op. 7, 4. časť,
takty 1-4



Notový príklad č. 2:
Fryderyk Chopin:
Prelúdium č. 20 c mol,
op. 28, takty 5-6



Notový príklad č. 3a:
Dmitrij Šostakovič:
Sláčikové kvarteto
č. 8 c mol, 1. časť,
takty 88-94

kvarteta č. 8 Dmitrija Šostakoviča ide o hudbu, ktorá je známa svojim smútkom presiaknutým autobiografickým obsahom. Smútok vyjadruje napodobnenie gesta/pohybu ľudského tela nadol nielen poklesom ramien, zhrbením, poklesom hlasu, ale aj mimicky – poklesom kútikov úst, líc, zvráštením čela atď. Názov tohto gesta je známy už z čias rétoriky v hudbe ako »lamento bas«, no jeho použitie nájdeme aj u skladateľov 18., 19. aj 20. storočia.

3.

Ďalší autor Steve Larson zastáva názor, že »hudba je ideálnym médiom na to, aby bola definovaná pomocou gesta.«¹³

Podobne ako fyzikálny jav – pohyb – je aj hudba javom prebiehajúcim v čase. Fyzikálny pohyb predstavuje zmenu polohy (vyvolanú pôsobením nejakej sily, alebo viacerých síl) za časový interval, hudobný pohyb prináša v tomto zmysle tiež zmeny za časový interval, avšak ide o zmeny iného typu, nie typu premiestňovania. Pri väčšine metaforicky opísaných priebehov hudby ide tiež o zmeny energie alebo sily, prípadne o zvyšovanie napätia, či jeho uvoľňovanie. Pri každom výklade hudby (jej priebehu a významu), ktorý pojednáva o silách (v hudbe pôsobiacich alebo hudbou vyvolávaných), majú autori na mysli pôsobenie hudby v časovom priebehu. Larson vyzdvihuje tri základné sily, ktoré sa (nielen) v hudbe uplatňujú:

- sila príťažlivosti vrcholu alebo smerovania do cieľa (v hudbe »musical magnetism«);
- sila zemskej príťažlivosti (v hudbe »musical gravitation«);
- sila zotrvačnosti (v hudbe »musical inertia«).¹⁴

Tieto tri sily v časovej fyzikálnej metaforizácii možno pozorovať napríklad v melodických priebehoch. Príťažlivosť centrálného tónu, do ktorého smeruje melódia nahor (zo smerného, resp. tzv. citlivého tónu), však je už aj silou dostredivou, teda harmonickou (o čom pojednáva napr. aj novšia štúdia českého muzikológa Vladimíra Tichého).¹⁵ Zemská príťažlivosť je vyjadrená gestom klesania. Pri pohybe rúk človeka ide jednoducho o pustenie ruky zhora nadol, pri melodickom priebehu sa takto dá charakterizovať každý klesajúci pohyb. To napríklad využí-

¹³ LARSON, *Musical Gestures and Musical Forces* (← pozn. 3), s. 61 (prekl. aut.).

¹⁴ Tamtiež.

¹⁵ TICHÝ, Vladimír: *Tonalita/atonalita? Pokus o reflexi fenoménu tonality a atonality z pohľadu konce 20. a začiatku 21. storočia*, in: TICHÝ, Vladimír – HAVLÍK, Jaromír – KREJČA, Tomáš – ZVĚŘINA, Petr: *(A)tonalita*, Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2015, s. 20-69.

vali teoretici hudby, opisujúci jej priebeh rétorickým pripodobením (klesanie melódie dokonca mohlo symbolizovať pochovanie, či zmienku o položení na zem, ba i do zeme).

Naopak, príťažlivosť dohora, neba, Boha atď. mohla byť gesticky vyjadrovaná smerovaním melódie nahor, často aj veľkým skokom. Takáto príťažlivosť nahor však na rozdiel od smerného tónu, ktorý je ku svojmu centru veľmi blízko (poltónová vzdialenosť), nemusí byť počuteľná a zmyslami vnímaná v hudbe. Môže ísť o príťažlivosť mimohudobnú, obsahovú či významovú.

Pri zotrvačnosti (»musical inertia«) je fyzikálne zrejmé, že teleso uvedené do pohybu, ak by nebolo spomaľované hustotou (a teda odporom) prostredia a súčasne zemskou príťažlivosťou, zotrvalo by v tom istom smere pohybu snáď až do nekonečna. Tak aj melodický pohyb v tom istom smere a tými istými intervalovými krokmi má silový aj gestický význam zotrývania v pôvodnom impulze silového pôsobenia. Až kým sa proti tomuto impulzu, proti tomuto gestu nepoužije iný impulz, iné gesto, iná sila, pôsobiaca iným smerom.

Vysvetľovanie hudby ako umeleckej komunikácie, v ktorej zásadnú úlohu zohrávajú sily porovnateľné s fyzikálnymi silami, má podľa Larsona niekoľko úskalí, ktoré často vedú k nedorozumeniam, resp. k nesprávnym alebo zjednodušeným výkladom.

Tak ako v reálnom svete nikdy nepôsobí na teleso len jedna sila (napríklad impulz sily pri hode lopty), ale pre každý pohyb sa na jeho výslednej trajektórii podieľajú viaceré simultánne pôsobiace sily (proti sile zotrývania v danom nasmerovanom pohybe pôsobí napr. aj sila zemskej príťažlivosti, sila vetra, aj sila odporu hmoty vzduchu atď.), tak aj v priebehu hudobnej skladby každý pohyb melodickéj línie, alebo pocit zmeny napätia (vnímaného v hudobnom priebehu) je vyvolaný viacerými, niekedy aj proti sebe pôsobiacimi silami. Následne je spolupôsobením viacerých síl vytvarované gesto, ktoré nie je možné opísať jednoducho ako výsledok pôsobenia jednej sily, ale len ako zložitý výsledok pôsobenia viacerých síl naraz. Sila zotrvačnosti ťahá melódiu jedným smerom stále ďalej, sila príťažlivosti (vrcholu melódie alebo tonálneho centra) naopak má tendenciu postup melódie jedným smerom ukončiť. Takýmito zložitými komplexnými silami a vplyvmi vznikajú aj ľudské emócie, hudbou často gesticky komunikované.

Larson v metaforickom prirovnávaní síl pôsobiacich v hudbe fyzikálnym silám upozorňuje na ďalší zaužívaný omyl vo vyjadreniach alebo opisoch hudobného procesu. Ide o opis smerovania k nejakému cieľu. Vznikajú nepochopením podstaty pôsobenia napríklad sily zotrvačnosti, ktorá vo fyzikálnom význame vedie pohyb stále ďalej, v tom istom smere. Larson upresňuje, že práve vďaka zotrvačnosti môže poslucháč očakávať ďalšie pokračovanie melódie aj za dosiahnutou tonikou, teda aj za cieľom, ktorý bol vďaka príťažlivosti (napríklad tonálneho centra) dosiahnutý.

Pre hudbu tieto interpretácie znamenajú potrebu komplexného výkladu gesta. Sila zotrvačnosti, ak sa melodická línia začne pohybovať jedným smerom, je ovplyvňovaná inými silami, pôsobiacimi proti nej. Sila príťažlivosti sa v hudbe najčastejšie objavuje pri opise pôsobenia tonálneho centra (na vnímanie priebehu tonálnej skladby) a sama o sebe je zložitým javom. Ako v teóriách zahraničných autorov, tak aj v teóriách najvýznamnejších slovenských aj českých muzikológov (najmä Jozef Kresánek, Miroslav Filip, Emil Hradecký, Karel Janeček, Vladimír Tichý) sa v hudbe z hľadiska harmónie opisujú minimálne dve navzájom protirečivé sily – dostredivá a odstredivá, alebo centrifugálna a centripetálna. Sila dostredivá má porovnateľnú podstatu ako Larsonom uvádzaná magnetická sila (alebo sila príťažlivosti), keďže naša interpretácia tonálneho centra je vlastne interpretáciou hudobného centra, ku ktorému smerujú (alebo sú priťahované) všetky sily, s cieľom vzruchy ukončiť, napätie uvoľniť. Pri ďalších vlastnostiach tonálneho centra prichádza do úvahy aj sila gravitačná, keďže tóny smerujúce do centra popisujeme zároveň ako tóny smerujúce do statického bodu. V tonálnom centre sa sústreďuje pokoj, ukončenie. Pri opise gesta by sme mohli klesajúcu melódiu, ktorá skončí na najspodnejšom tóne a súčasne aj na základnom tóne toniky (teda v centre/strede), vnímať ako gesto odvodené zo sily gravitácie (ťahajúcej do stredu zeme), ale pri postupe melódie nahor do najvrchnejšieho tónu, ktorý však rovnako môže byť súčasne základným tónom toniky, bude adekvátnejší prívlastok pre príslušnú silu príťažlivosti. Centrum však bude rovnako prinášať pre poslucháča pocit pokoja, ukončenia.

Zložitejšie je to v tonálnej hudbe so silou odstredivou, keďže tá sa síce (v metaforických opisoch a vysvetleniach) zvykne vysvetľovať ako odklon od centra, ale súčasne sa dá vnímať aj ako dostredivá sila k inému centru. Tu by mohli spolupôsobiť aj sila zotrvačnosti, aj sila príťažlivosti (iného centra) v komplexnom procese.

V hudbe je obrovský počet rôznych melodických a harmonických gest, ktoré vznikli najrozmanitejšími vzájomnými pôsobeniami rôznych síl melodických, harmonicko-tonálnych, metrico-rytmických, tektonických a iných.

4.

Pri snahe nájsť priamy vzťah medzi hudobným gestom a reprezentovaným ľudským (telesným [prekl. aut.], v anglickom texte »bodily«) gestom, navrhuje David Lidov¹⁶ upresniť rozlíšenie medzi gestickým pohybom človeka a iným jeho (telesným) pohybom. Kvôli muzikologickému využitiu navrhuje diferencovať typy gest, ktoré môžu byť hudbou reprezentované. Ide najmä o možnosti, ako hudbu muzikologicky interpretovať. Lidov ponúka tri typy gest reprezentovateľné hudbou:

- emočné (»emotion«);
- zdôrazňujúce (»emphatic«);
- opisujúce tvary (»diagrammatic«) alebo štruktúry.

Aj tu treba odlišiť vrodené gestá, napríklad mimické, ktoré sa všade na svete spájajú s istou emóciou rovnako (bez ohľadu na rasu, národnosť, vzdelanie, výchovu atď.),¹⁷ a gestá získané, naučené, osvojené v rámci semiotických systémov odlišných kultúr, sociálnych kontextov a systémov hodnôt. Príkladmi vrodenných emočných mimických gest môže byť stiahnuté obočie pri negatívnych emóciách hnevu, zdvihnuté kútiky úst pri pozitívnych emóciách radosti či šťastia atď. No naučené gestá priateľstva (a pozdravu) sú odlišné od národnosti a zvyklostí kontinentu či krajiny, kde sa používajú, ale sú aj závislé od profesijného zaradenia zdraviacich sa ľudí (napr. salutovanie v armáde, podávanie rúk, ukláňanie sa, kývanie rukou, hlavou atď. atď.). Známý rozdiel je medzi pokrútením hlavou u nás (význam nesúhlasu, odmietnutia) a pokrútením hlavou v Bulharsku (význam súhlasu, prijatia).

Podľa Lidova sa nedajú všetky v hudbe reprezentované gestá nájsť v notovom zápise, pretože sa odlišujú vo veľmi jemných detailoch. Na ich percepciu a zmyslové uchopenie je nevyhnutný priamy »posluchový« hudobný zážitok. No nie je zatiaľ zrejmé, čo a ako analyzovať v procese znejúcej hudby tak, aby sme sa objektívne dopracovali ku gestickému obsahu hudobného diela v jeho priebehu.¹⁸

Lidov tiež upozorňuje na odlišnosť časového trvania prejavu rôznych emócií u človeka, ktoré sa prejavujú časovo od zlomku sekundy (napríklad výbuch hnevu) po niekoľkosekundový prejav emócie smútku či emócie úcty. Časové prejavenie danej emócie pravdepodobne priamo súvisí s časovým priebehom prezentácie príslušného emočného gesta cez tvarovanie hudobného priebehu.

Návrh na diferenciáciu emočných gest vyplýva podľa Lidova aj z potreby odlišiť ich od gest ostatných. Pritom je situácia komplikovaná aj skutočnosťou, že chaotická alebo náhodná gestikulácia vznikajúca pri reči, ale nepodporujúca význam povedaného, a komunikujúca gestika sú odlišné typy zdanlivo rovnakého ľudského pohybu (či už rúk, ostatných častí tela, alebo tváre). Je preto žiadúce pri snahách o systematické a komplexné interpretácie hudobných gest vytvoriť typológiu a súbor príznačných postupov, ktoré stabilne hudobne vyjadrujú alebo označujú konkrétne emócie, pohyby či iné významy.

5.

Lawrence M. Zbikowski zaradil do výskumu problematiky hudobnej gramatiky aj kapitolu o hudobných gestách, resp. gestách v hudbe.¹⁹ Vyšiel z premisy, že spontánne gestá sú motivované myšlienkovými procesmi, ktoré nemusia byť závislé od reči a ktoré v mnohých prípadoch ponúkajú analógie pre dynamické procesy. K opisu gest v hudbe sa dostal analýzou pohybov tanečníka Freda Astaira a komediálneho herca Charlieho Chaplina (pri tanci na hudbu *Uhorského tanca* č. 5 Johanna Brahmsa vo filme *Diktátor* z roku 1940). Analýzami smeroval k vysvetleniu úlohy syntaktických procesov a syntaktických vrstiev v hudobnej gramatike.

6.

Autori publikácie, odvážne nazvanej *Budúcnosť hudby* (*The Future of Music*),²⁰ skúmajú gesto z pozície matematiky (matematická teória gesta) a z pozície kultúry (kultúrne teórie gesta).

¹⁶ LIDOV, *Emotive Gesture in Music and its Contraries* (↵ pozn. 4). David Lidov (nar. 1941) je hudobný skladateľ a semiotik hudby, zaoberajúci sa o i. nonverbálnou komunikáciou, aplikáciou matematickej lingvistiky pri výskume hudby a v hudobnej analýze. Pôsobí ako profesor na univerzite v Toronte, viz <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/david-lidov-emc>.

¹⁷ Pozri tiež EKMAN, *Odhalené emócie* (↵ pozn. 5); EKMAN, Paul – FRIESEN, Wallace V.: *Unmasking the Face*, Cambridge (MA): Malor Books, 2003.

¹⁸ LIDOV, David: *Elements of Semiotics*, New York: St. Martin Press, 1999.

¹⁹ ZBIKOWSKI, *Foundations of Musical Grammar* (↵ pozn. 6).

²⁰ MAZZOLA et al., *The Future of Music* (↵ pozn. 7), s. 137-143, 187-196.

Matematická teória gesta sa venuje najmä zvukovej stránke hudobného gesta, sporej nielen so zvukom hudobných nástrojov, ale aj so zvukovou kvalitou a prúdom zvuku v čase, zabezpečenými podaním (umeleckej výpovede) interpreta. Matematická teória gesta je spojená s objektívnym fyzikálnym pohybom v hudbe, ktorý je merateľný a môže mať podľa autorov tri rozmery:

- výškový (frekvencia);
- hlasitostný (rozkmit/amplitúda kmitania);
- tempový (rýchlosť frekvenčných zmien).

Gesto (má vizuálnu podstatu, pohyb gesta vidíme) môže vhodne vizuálne dopĺňať zvuk hovorenej reči alebo hudby (reč aj hudbu počujeme). Pre znenie hudby je vizualizácia jej priebehu už dávno rozvinutá a bohato používaná (komplikovanou a mnohovýpovednou) modernou európskou notáciou. Pôvodný dôvod jej vzniku (keďže samotný zvuk sa nedal až do konca 19. storočia uskladniť) bola snaha uchovať či zapamätať skladbu pre potreby jej opätovného interpretovania, poučenia sa o jej priebehu (pre skladateľov), alebo aj pre potreby opätovného počúvania (pri pozitívnych hudobných zážitkoch), keď človek chcel krásnu alebo pôsobivú hudbu znovu počúvať. Pri skúmaní prvých foriem európskej hudobnej notácie je zrejmé, že neumová notácia mala pôvod v tvare melódie, ktorý bol obkreslovaný pohybom dirigentových rúk. Predchodca modernej notácie sa zrodil teda z gestického napodobňovania melodického tvaru rukami (dirigenta).

Ak si položíme otázku, aké gestá hudby sú zachytené v notácii, môžeme pripustiť, že vizuálna podstata notácie je v grafickom zachytení hudobného gesta. Melodické tvary stúpajúcej či klesajúcej melodickéj línie vidíme priamo v notopise ako noty, postupujúce na notovej osnove smerom nahor a nadol. Aj časový priebeh hudby a jej gestického priebehu je vizualizovaný v notácii v horizontálnej línii, v komplexe jej dĺžky, metra, rytmiky a tempa. Podľa notácie je teda možné diferencovať gestá okamžité, strednej dĺžky a dlhotrvajúce, jednoduché, zložené, jednoznačné i premenlivé. Podľa páuz, artikulačných značiek a priestorového umiestnenia nôt na ploche notového zápisu vidíme aj členenie hudobného priebehu z hľadiska gest.

Rozporuplným alebo skôr viacznačným spôsobom žalostenia je napríklad úryvok zo *Sláčikového kvarteta č. 1 e mol »Z mého života«* Bedřicha Smetanu, ktoré podobne ako spomenuté kvarteto Dmitrija Šostakoviča má aj mimohudobný autobiografický obsah. Pri počúvaní vyvrcholenia rozvedenia prvej časti (> Notový príklad č. 4) vidíme v notách nahor posúvané dvojtaktie, začínajúce malosekundovým poklesom v zdvihu a zastavení sa na čoraz vyššom tóne. Je otázkou, či ide o hudobné vyjadrenie ľudského náreku, alebo gesto narastania ľudského zúfalstva (stupňujúci sa strach z hluchoty, ktorý priznal v spojení s *Kvartetom* aj sám skladateľ).

Notový príklad č. 4:
Bedřich Smetana:
Sláčikové kvarteto č. 1
e mol »Z mého života«,
1. časť, takty 155-160

Spôsob vizualizácie najúčinnjších hudobných výrazov/gest emočného prežívania (metaforicky popisovaných ako napätia, gradácie, uvoľnenia, kulminácie, utíšenia upokojenia, nepokoj atď.) Mazzola a kol. presnejšie vo vzťahu k notácii neopisujú, no poučenému hudobníkovi a muzikológovi sa pravdepodobne spoja s priebehom harmonických štruktúr a vzťahov, ktoré pracujú s komplikovanejšími, tvárnejšími a viacznačnejšími silami (dostredivými a odstredivými a najmä ich mnohými kombináciami a variantmi, ako ich opísali významní teoretici tonálnej harmónie – v Čechách napríklad Karel Janeček a Emil Hradecký, Jaroslav Volek a Vladimír

Tichý, na Slovensku hlavne Jozef Kresánek a Miroslav Filip, v zahraničí napríklad v minulosti Hugo Riemann, Heinrich Schenker, v súčasnosti napr. Diether de la Motte, Clemens Kühn a mnohí ďalší). Každá kadencia môže byť jedným typom ukončovacieho alebo aspoň oddelovacieho gesta, gesta pomalého alebo rýchlejšieho uvoľnenia, upokojenia. Aj nástup smerného tónu a jeho rozvedenie môže byť vnímané ako rýchle gesto napätia a uvoľnenia (častočne sa to týka aj hudby v Notovom príklade č. 4). Napätie zdvíha hlavu človeka, uvoľnenie ju nechá poklesnúť nadol.

Cennými, aj keď nie celkom súrodo uvedenými sú v kapitolách o gestách Mazzolu a kol. myšlienky viacerých umelcov a vedcov, ktorí spájajú svoju tvorivosť s gestom. Jedna za všetky je podnetná myšlienka francúzskeho vedca a matematika Jeana Cavaillesa, ktorý (voľne interpretované) poukazuje na dôležitosť schopnosti pochopiť gesto (umeleckého diela) a ďalej v ňom pokračovať. Táto schopnosť je (podľa nás) mimoriadne dôležitá práve pri interpretačných umeniach, kde sa interpret stáva sprostredkovateľom medzi autorom a percipientom (poslucháčom). Ak interpret dostatočne citlivo nepochopí gestickú výpoveď diela, jeho sprostredkovanie nemôže dosiahnuť význam a väčšinou ani kvalitu výpovede autora.

Pre záujemcov o matematickú definíciu gesta a rozpracovanú matematickú teóriu gesta odkazujeme na ďalšie publikácie Guerina Mazzolu.²¹ Podstatou prevodu grafického gesta zobrazeného v notách je geometrická reprezentácia bodov a kriviek (notopisu), ktoré sú pretvorené interpretom. Všeobecne možno teda charakterizovať túto teóriu ako teóriu matematickej reprezentácie interpretovho gesta (alebo gest kolektívu interpretov).

V oblasti kultúrnej teórie gesta opísali Mazzola a kol. tri hlavné typy gestického pohybu:

- fyzikálny;
- symbolický;
- psychologický.²²

Autori upozorňujú, že mnohé ľudské gestá sú kultúrne, sociálne aj historicky viazané na región a v ňom žijúce ľudské spoločenstvo. Okrem spomenutej bulharskej odlišnosti pri gestickom význame pohybov hlavy (prikývnutie značí »nie« a pokrútenie hlavou značí »áno«) možno poukázať aj na odlišnosť významu ukláňania sa v japonskej a čínskej kultúre atď. Viaceré gestá majú naopak univerzálne platný význam.

Ktoré z nich a ako sú prenosné do hudobnej výpovede, alebo naopak aká hudobná výpoveď nám evokuje gestickú komunikáciu, je v súčasnosti stále predmetom ďalšieho výskumu.

Záver

Výskum hudby môže nadobúdať v súčasnosti nové dimenzie, ako sme sa snažili v predloženej štúdiu preukázať. Ide o snahu skúmať hudbu ako výsostne ľudský výtvar a zároveň veľmi špecifický a jedinečný nástroj emocionálnej (ale nielen) komunikácie. Otázka, prečo vnímame hudbu ako veľmi prirodzený a ľudskému naturelu blízky zvukový a dynamický prejav, stále nie je bezo zbytku zodpovedaná. Analógie a metaforické prirovnania ku gestickému významu a dynamizmu by mohli byť ďalšou vhodnou cestou odkrývajúcou niektoré, doteraz nie celkom verifikované a konkretizované výrazové prostriedky hudby, ktoré umocňujú jej výpoveď.

Ak pripustíme, že gesto sa rozvíjalo s myslením, pretvoreným do zvukového prejavu človeka v hovorenej reči (dokonca podľa niektorých autorov gesto reči predchádzalo), a pripustíme aj, že hudba je prostriedkom výsostne ľudskej komunikácie, je pravdepodobné, že aj hudba sa rozvíjala v prepojení na ľudské myslenie, vyjadrované hudobným pohybom a gestikou, nielen v prepojení na reč (predstavu o rečovej podstate hudby čiastočne rozpracovala napríklad rétorická teória, ktorá však bola mnohými muzikológmi aj spochybnená ako obmedzujúca), ale aj mimo nej.

Tu priblížené teórie hudobného gesta alebo prepojenia hudby a gesta nám ukazujú cestu ďalších možných skúmaní významu hudby ako výpovedného umeleckého prejavu v jeho štruktúrnom priebehu. Hudba nemá slovnú podstatu, preto by sa jej výskum nemusel obmedzovať na podobnosť s rečovým prejavom.

²¹ Napr. MAZZOLA, Guerino et al.: *The Topos of Music III: Gestures (Musical Multiverse Ontologies)*, Heidelberg: Springer, 2017; MAZZOLA, Guerino – ANDREATTA, Moreno: *Diagrams, gestures and formulas in music*, in: *Journal of Mathematics and Music* 1/1 (2007), s. 23-46, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01161060/>, atď.

²² MAZZOLA et al., *The Future of Music* (↵ pozn. 7), s. 187.