

## František Emmert - Možnosti využití polytempových relací v soudobé artificiální hudbě S úvodním slovem PhDr. Vojtěcha Dlaska

### Úvod

Toto je úplný text Emmertovy přednášky o polytempu proslovené při jeho prvním pokusu o získání profesury 20. 1. 2006. Profesuru tehdy Emmert neobdržel, text přednášky byl na JAMU shledán příliš odborným a Emmert byl o rok později osloven o text nový, obecnější, týkající se jeho skladatelsko-pedagogických reflexí. Tento první text představuje však právě ve své odbornosti vzácný hudebně-teoretický manifest Emmertovy kompoziční techniky, která by bez něj zůstala hudebním teoretikům skryta pouze do vlastních kompozic. Emmert se pohyboval v okruhu autorů, kteří se v Brně na přelomu 60. a 70. let výrazně hudebně-teoreticky projevíli: jmenujme Jana Kapra, Miloslava Ištvana, Aloise Piňose anebo Ctirada Kohoutka. Emmert potřebu hudebně-teoretické reflexe svých skladeb nepociťoval, ba mohl dosvědčit, že z jeho vyjádření i ze vzpomínek jeho kolegů na JAMU vyplývalo, že se výzvám k práci na hudebně-teoretických dílech dosti usilovně bránil. Jeho naturel mu velel spíše komponovat hudbu než tvořit hudební teorie. Přesto bude jeho hudebně-teoretické dílo v příštích letech třeba podchytit, neboť čítá několik velmi zajímavých titulů: především se jedná o dvoudílné Poznámky k instrumentaci, které vydala JAMU jako skripta a jež kromě ryze praktických pokynů obsahují i mnohou osobitou zkušenost s nástroji, zkušenost symfonika a mistra svého oboru.

Následující text je podle mě vrcholem Emmertova hudebně-teoretického snažení. Není psán se soustavností vědce, odstavec od odstavce se liší jak intenzitou, tak zacílením a stylem. Text se rovněž vyznačuje náhlými odbočeními do oblasti osobních vzpomínek, zkušeností, názorů, ba obsahuje výrazivo v exaktních teoriích nepoužívané, mnohdy naznačující neustálou přítomnost holanovské ryzí transcendentály, kterou Emmert v celém svém zralém díle následoval. Text byl také vytvořen pro přednášení a autor v něm mnohé myšlenky rozváděl přímo při něm, zatímco v textu jsou leckdy řešeny jako hesla, zkratkovitě. Proto bylo také třeba, aby text prošel revizí a jazykovou úpravou. Snad jediným momentem, který pro příjemce ochotného porozumět skladatel v textu přímo nevysvětlil, je termín „následné polytempo“. Jím Emmert rozuměl polytempo horizontální, tedy polytempo, které se výrazově snad blíží tradičním změnám tempa v partituru. Tyto změny však nahlíženy prizmatem polytempovosti mohou opět přinášet nové výrazové výslednice. Jinak Emmert říká vše potřebné: důvody, které jej k polytempu přivedly, způsoby, jakým je realizoval, a k tomu všemu přidává zkušenost tak těžko zachytitelných věcí, jakými jsou motivace a vnitřní slyšení, na nichž podstatnou část svého díla založil.

V Brně 21. 6. 2015 Vojtěch Dlask

## František Emmert, Možnosti využití polytempových relací v soudobé artificiální hudbě

Polytempo, jak je vidím a používám v kompozici, je jednou z možných reakcí na převratné změny v oblastech rytmicko-formových, také tónových, především však v oblastech časoprostorových. Usuzuji, že nové pojetí časoprostoru odstartovala elektronická hudba, racionalisté padesátých let a aleatorika. Nové pojetí časoprostoru, které umožnilo vznik polytempa, je natolik objevné, že umocňuje kompozici až po naše dny. (I když polytempo, jak je dnes vnímáme, je nového data, jeho kořeny sahají k počátkům evropské hudební kultury. Mistři minulosti nám svými polymetrickými a isoritnickými principy předkládají důmyslnou a odvážnou vynalézavost. Vzorem nám mohou být jejich matematické kombinace v *Ars nova* nebo Josquinovo proslulé *Agnus Dei II* probíhající ve třech tempech zároveň.) V současnosti vyžadovala realizace časoprostoru především zrušení taktové hranice a vnitřního uspořádání taktu. Úsilí těchto zásahů bylo vedeno snahou o povýšení reformovaného taktu k novým způsobům využití.

### Zápis polytempa

Čistá podoba zápisu je pro interprety nejpřijatelnější. Jde o běžný zápis bez závislosti na pomocných ligaturách. Tempovou relaci v takovémto zápise jednotlivých proudů řídí dirigent, popřípadě dva dirigenti nebo světelné taktovače. Metronomické údaje je třeba převést do proporční míry toku astronomického času, a to zejména do rastrového notového záznamu. Notace podobné té, se kterou přišel jako první skladatel Ton de Leeuw, používali například čeští skladatelé Miloslav Kabeláč (od 6. *symfonie*) a Jan Kapr (8. *symfonie* „*Mánesův orloj*“). V praxi to znamená: vybrat pro účastníky polytempových relací takové metronomické údaje, které by bylo možno beze zbytku vtěsnat do metrické míry dílčího časoprostoru. Např. časová délka jedné stránky partitury, která měří 24 cm, přijme údaje v tempech MM 130 = 20 pulsů, MM 104 = 16 pulsů, MM 78 = 12 pulsů, přičemž časový údaj je v tomto případě pro 24 cm jedné stránky 9,2307692 sekund. Uvedené MM údaje jsou v poměru 5 : 4 : 3. Metrická délka jedné čtvrtky MM 130 je 1,2 cm, MM 104 je 1,5 cm, MM 78 je 2 cm. (Samozřejmě, že jedna stránka partitury může mít i jiné uzavírací délky, např. 10 sekund pro MM 168, 132 a 108.) Souhlasných možností je velmi mnoho.

Pro vlastní zápis polytempa je dobré si připravit nákres obrazce a půdorysu. Základní mírou pro záznam polytempových aktivit je obrazec. Jde o pevný a neměnný časový útvar, jehož hranice vstupu a ukončení vymezují prostor pro uzavřený polytempový pohyb. Časový rozsah se obvykle graficky kryje se stránkou partitury, nebo obsáhne obě stránky – levou i pravou – s tím, že v grafickém prostoru na konci pravé stránky můžeme vytvořit uzlové spojení všech účastníků polytemp a na další stránce je znovu otevřít. Polytempa v MM, která jsou svými hodnotami blízko sebe, např. 63 a 69, se setkávají ve společném uzlu až po relativně delší době a jejich aktivita se uskutečňuje v několika takto vymezených obrazcích. Ve svých polytempových kompozicích jsem udělal s užitím polytemp s blízkými MM hodnotami velmi dobrou zkušenost ve smyslu novosti výrazu.

Malé shrnutí: Jestliže chceme v polytempu zvládnout celou hudební větu, kdy se tempa několikrát spojují v jednom uzlovém bodě, je nutné elementární technikou řadit obrazce za sebou. (Až mnohem později, vlastně v současné době, jsem se pokusil o kombinaci obrazců, z nichž každý obsahoval – v důsledku jiné motivace – odlišné kombinace MM.) S ohledem na interprety jsem řadil pulsy MM pro každého účastníka zvlášť do neutrálního čtyřdobého taktu. Užitý rastrový způsob zápisu je prováděn vertikálními svislicemi. První doba neutrálního, spíše orientačního taktu, je na místě svislice. Teprve v místech uzlů, kde se hodnoty MM všech účastníků spojují v jednom bodě, je souvislá čára – obvykle v bodě uzavírání obrazce.

### **Půdorys**

Půdorys, který je další připravovanou součástí polytempové kompozice, má motivační funkci. Půdorys je synchronní s polytempovými relacemi účastníků a podává informaci o hudebních událostech. Jeho posunem na jiná místa kompozice lze svobodně přenášet i události v něm vznikající a zároveň lze na jeho pevném záznamu vystavět i zcela odlišné významy. Obvykle je jeho záznam prováděn v nižších intonačních polohách, i když významně postihuje vyšší vrstvy. Při horizontálním posunu půdorysu může nastat totální přeměna, až přehodnocení významů.

Jsmo-li pod tlakem materiálu, kdy poznáváme, že tudy cesta nevede dál nebo také že materiál neposkytuje záruku nosnosti formy, ale především neposkytuje oporu pro výstavbu myšlenek – nebo že jde už o vyčerpaný nebo naopak ještě nedozrálý princip, může se stát, že se nasloucháním objeví něco nečekaného a spásného. Při vzdorování se postupně hlásí cosi neznámého a krásného. Z „tlaku“ se vynoří očistěná tónová skupenství. Zároveň přijde poznání, jaká vyžadují zacházení; nastoupí úžas nad neustálým vybízením k tónové čistotě. Znění objevovaného vzbudí touhu po trvání, touhu „rozestřenou v čase“ jako barvu ve štětku malíře, který ji rozestírá prostorem. Účinek je tak silný, že se rázem zavrhně vše, co bylo. Postupně vykrystalizují čistá tónová skupenství (toto platí pro oratorium *Stabat Mater* a pro 5. *smyčcový kvartet*).

Při jednom rozjímavém tichu mě oslovilo prolínání s kombinacemi temp v pp. V okamžiku, kdy jsem nakreslil první obrazec s vybranými tempy 110 : 90 : 70 : 50, užasí jsem, co vše je tento časoprostor s to obsáhnout a vyjádřit. Již předtím jsem měl sklon psát prolínající se linie tak, aby jedna v jiném rytmu v malém tónovém ambitu obcházela druhou. (Miloš Lšťvan mi jednou ukazoval ve své violoncellové sonátě z roku 1970 „...tohle jsem se naučil od tebe.“) Zjistil jsem zároveň, že polytempo vyžaduje velkou pečlivost, pracovní soustředění, vnímavost a inspirační naslouchání. Vlastní pracovní postup předpokládá vypracování pracovní skizy tak, aby byla schopna podávat nejpřesnější údaje o vnitřním pohybu pulsů účastníků v obrazci, a to nejen v základních čtvrtových hodnotách, ale i v „drobných hodnotách“, kdy se mohou prolínat např. trioly = 110 proti šestnáctinám = 90 (poměr stejných hodnot zde bude MM 330 : 360). Je sice pravda, že polytempové kompozice mohou v detailech vyznívat při každém provedení odlišně, jako je tomu při aleatorice, avšak zápis v partituře musí být naprosto přesný a jednoznačný, aby mohlo být dosaženo uměleckého ideálu.

### **Spektrální rytmy**

Tímto termínem označuji prolínající se, v různých tempech přesné diferencované sledy drobných rytmických hodnot. Prolínání kvalitativně násobí skutečnost, že každý základní čtvrtový puls – účastník polytempového dění – nastupuje v jiném (nestřeženém) okamžiku. Určit tyto okamžiky vzdalování se a přibližování základních pulsů mezi sebou zpřehledňuje v obrazci „pulsová síť“. Ta zároveň klasifikuje vnitřní uspořádání a přispívá k pročištění tónové výslednice. Podává informaci o frekvenční hustotě a pomáhá koordinovat prostorový rozptyl drobných rytmů. Zároveň umožňuje strettové prolínání obrazců. Praxe může být následující: v druhé větě mé *Sedmé symfonie* (partitura strany 40–41 a 45–46) nastává situace, kde se střetávají proudy dřev, žesťů a smyčců v tempových poměrech 168 : 132 : 108, přičemž rytmický puls dřev a žesťů probíhá v triolách a rytmický puls smyčců v kvartolách. Výslednice reálných rytmických vztahů lze tedy vyjádřit poměrem 504 : 396 : 432. V tomto okamžiku je však z pracovních důvodů lhostejno, o jaké rytmické hodnoty jde. Dbáme pouze na to, aby nedocházelo ke zdvojeným hodnotám některých účastníků.

### **Harmonie – harmonická nástavba, spektra, novotvary. Harmonie obohacená, harmonie diatonické modality.**

Harmonie je královna hudebních kategorií. Harmonie a její kombinační složky mají v polytempu významné postavení. Ať je tam počet lineárních účastníků jakýkoliv, všichni se podílejí na jedné harmonicko-kombinační linii a odvíjejí se z ní. Polytempové linie, které i přes mimoharmonické melodické tóny harmonii respektují,

znějí vždy tónově vyváženě. Osvědčilo se mi, že pro operace s harmonií je nevhodnější účast tří harmonicky samostatných proudů. Termín proud používám proto, aby bylo vyjádřeno harmonické směřování k vyhraněným cílům. Cíle jednotlivých proudů mohou být dosahovány zvlášť, nezávisle na sobě, anebo mohou být společně a stávají se tak harmonickými uzly, v nichž se harmonický tok významově přehodnocuje. Z uzlů harmonických proudů se mohou dále odvíjet harmonické horizontální i vertikální průlomy, nové úderné síly, modulace, gradační stupňování, harmonické vyprchávání, sestupy do nížin apod. Harmonické proudy mohou být kánonické (harmonický kánon v polytempu) anebo proudy harmonicky zcela samostatné. Harmonickou samostatnost tří proudů jsem si ověřil v 7. *symfonii*. Princip samostatnosti je dán poměrně jednoduchou harmonickou osou, která přijímá další tónově-harmonické množiny, aniž ztratila svou identitu. Možnosti práce s harmonií jako takovou jsou nekonečné. Polytempová harmonická modulace v 7. *symfonii* ve *třetí větě* se mezi proudem dvou obrazců nad sebou odpoutává od melodicko-harmonické motivace přes spektrální harmonie až k vrcholu na kvartsextakordu b moll. Modulační pásmo je ujednocováno protínajícím společným akordem pro obě pásma nad sebou – ovšem způsobem jiným, než bylo dříve uvedeno. Dynamika je důležitou uměleckou funkcí. V žádném případě to není jen neutrální odstupňovaný prvek, nýbrž jde o kategorii primárně výrazovou a také formotvornou. Velkých účinků dosahuje v jemných dynamických nížinách, zejména za účasti polydynamiky. Označení polydynamického vlnění ve všech hlasech odlišně, kdy přesto žádný hlas nevyniká, značíme pod osnovou záznamem souhrnného dynamického rozsahu, např. p. Vyznačením dynamické roviny jsou vymezeny hranice pro crescenda a decrescenda. V hudební praxi se některé hlasy nebo tóny mohou jemně zdůraznit. Dynamické zrovnoprávnění všech účastníků v polytempu přináší novou kvalitu zvuku. Znamená to: všechny hlasy hrají ve stejné dynamické rovině, žádný z nich se nevynořuje – zejména v pp je tento jev duchovně velmi silný a obsažný – tzv. „mlhovina“. V „mlhovině“ dochází k rytmem nepostižnému vnitřnímu pohybu. Jako asistent jsem napsal v roce 1969 malou studii o hudební dynamice. Pro určitější vystižení dynamiky jsem začal používat značení:

+ -      + -      + -      + -      atd.  
pp      p      mp      mf

V praxi se ukázalo, že toto značení je akceptovatelné.

### Vázané a tematické polytempo

Vedle čistého polytempa existuje ještě tzv. vázané polytempo, kdy jsou účastníci zapsáni do partitury do jednoho tempa pomocí ligaturované notace. V praxi to znamená najít pro účastníky vhodné jednotící tempo. Leckdy se stává, že je ale zcela odlišné od temp účastníků. Vzhledem k dynamismu kompozice není možné setrvávat v jednom jednotícím tempovém zápise. Je proto nutné uvést zápisové tempo do souladu s vývojem tektoniky, zejména když se polytempové relace proměňují. Obrazce polytempových relací je třeba podložit obrazci jednotícího tempa a postupně hledat nevhodnější shody rytmického pulsu.

Ovšem ve většině prostoru kompozice dochází k menším či větším deformacím výchozího ideálu. Ve vázaném polytempu jsem v letech 1983–1985 zkomponoval 9. *symfonii* „*Cor Jesu*“. Ta je psána důsledně ve vázaném polytempu vypsáním pomocí ligatur do jediného tempa. Symfonie je napsána v post-systému postmoderny s důrazem na vzájemné vztahy kinetických heterofonií a jejich kombinací. 10. *symfonie* je komponovaná v důsledném a přesném tematickém polytempu. Tematické polytempo je forma nadstavby polytempových relací v obrazci. Tematismus vzniká slučováním účastníků v pevný, neměnný útvar, se kterým je dále polytempově pracováno přepisem do jednotícího tempa. Obě symfonie, 9. a 10., jsou vypracovány naprosto invenčně na základě vnitřního slyšení a naslouchání. V harmoniích jde o nové prvotvary a čisté harmonie. Ve výhledech polytempových relací se mohou ještě dále vyvíjet všechny zde zmíněné typy. Po dvanácti letech, v roce 2001, jsem se znovu vrátil k polytempu vypisovanému pomocí několika orchestrálních pásem. Bylo to zapříčiněno inspirací „vidění světa skrze slzy“. Toto se týká 21. *symfonie* „*Pieta*“, konkrétně *třetí větě*.

Ve 23. *symfonii* „*Věčný Jeruzalém*“ a v komorním oratoriu „*Nec ego te condemnabo*“ (Jan 8,2-1) jsem si ověřoval další možnosti kombinací orchestrálních pásem o větším počtu účastníků: a) ve větších časoprostorových úsecích b) na poměrně častém střídání ploch různých polytemp c) jen v kombinaci útržků polytemp.

Výhledy polytempových relací však nejdou jen touto cestou (ať už jakéhokoliv) expresivního zmnožování, jsou také směrem polytempového komorního zjemňování. Redukce může mít jen dva hlasy (např. v blízké hodnotě MM) nebo může jít o jeden hlas propracovaný formou následného polytempa. Z pohledů do partitur nejmladší skladatelské generace vidím princip návratů k vázaným neukončeným polytempovým frázím, které vypadají jako náporové spoje rytmů.

Jak jsem zmínil v úvodu přednášky: polytempa, především svým vyhraněným tónovým skupenstvím a písmem nezachytitelným rytmickým pohybem, budou mít ještě v budoucnu co říci.