

UNIVERZITA J. E. PURKYNĚ V BRNĚ

FAKULTA PEDAGOGICKÁ

K SÉMANTICKÉ ANALÝZE
HUDEBNÍHO DÍLA

Leoš Faltus, Zdeněk Marek

Autor:	PhDr. Leoš Faltus, PhDr. Zdeněk Marek
Název:	K SÉMANTICKÉ ANALÝZE HUDEBNÍHO DÍLA
Vydavatel:	Univerzita J. E. Purkyně v Brně
Určeno:	pro posluchače fakulty pedagogické
Vedoucí katedry:	doc. PhDr. Miloslav Buček
Povoleno:	rektorátem Univerzity J. E. Purkyně v Brně dne 2. 10. 1980, č. j. 4731/80 D IX/1
Nakladatel:	Státní pedagogické nakladatelství, n. p., Praha 1
Číslo publikace:	1121 - 3481
Vydání:	první, 1982
Náklad:	2 500 výtisků
Stran:	78 + 3 ks příloh
AA/VA:	7,89/8,56 103/23 823
Tematická skupina a podskupina:	17/94
Tiskárna:	Tiskařské závody, n. p., provoz 52, Praha 1
Druh tisku:	ofset

17 - 466 - 82

Cena Kčs 7,50

Tato publikace neprošla redakční ani jazykovou
úpravou v redakci nakladatelství

Státní pedagogické nakladatelství
Praha

UNIVERZITA J. E. PURKYNĚ V BRNĚ

FAKULTA PEDAGOGICKÁ

**K SÉMANTICKÉ ANALÝZE
HUDEBNÍHO DÍLA**

Leoš Faltus, Zdeněk Marek

1982

Státní pedagogické nakladatelství

Praha

Ú v o d e m

Skriptum k sémantické analýze hudebního díla je určeno především posluchačům pedagogických fakult s aprobací pro hudební výchovu v 5. - 12. ročníku základních a středních škol. Je souhrnem nejdůležitějších poznatků současného výzkumu semiózy umění a jako takové příručkou k vlastní analytické praxi posluchačů, na niž je v učebním plánu příslušné aprobace pamatováno dvěma hodinami týdně ve čtyřech semestrech. Samotná hodinová dotace předmětu ukazuje, že analýze hudebních děl je přikládán velký význam; důvodem je nejen hlubší a rozsáhlejší pronikání do hudebních struktur tvořících díla a verbalizace významů a obsahů struktur (děl), ale i - a to především - ohled na budoucí pedagogické poslání posluchačů, v němž mají na základě vlastní odbornosti vychovávat k vnímání hudby další generace. K pochopení díla jako organického celku je třeba, aby posluchači pronikli co nejhluběji do paradigmatu hudby jako souhrnu prostředků, jimiž hudba disponuje, včetně způsobů jejich užívání, i druhů východisek a cílů děl, a ve své budoucí praxi v tomto pronikání umění pokračovat; aby jednotlivá syntagmata (konkrétní hudební díla) nejen sami dobře chápali, ale jejich pochopení dovedli zprostředkovat nebo k němu přivádět,

Hudební analýza využívá všech hudebně teoretických disciplin, ať již jmenujeme nauku o melodice, kontrapunktu, harmonii, nástrojích, formách, dějiny hudby aj.; pouze uplatnění všech znalostí z těchto disciplin vede k cíli, totiž k syntéze poznatků z analýzy a k jejich - v pedagogickém povolání nezbytné - verbalizaci významů a obsahů z díla vyplývajících. Analýza je současně korekcí významů a obsahů k dílu "přidělených" ad hoc (ať už autorem nebo "vykladači"), jež vedou dříve nebo později k dezorientaci vnímatele. Sledujeme přesně opačný cíl, tj. porozumění "jazyku" hudby, sdělovaným významům, obsahům, postulatům. Cesta k nim není vždy jednoduchá a nenáročná. Každá analýza bývá poněkud jiná metodou i výsledkem. V tomto ohledu je rozbor skladeb tvůrčí činností, jež sama ve svých výsledcích dává sdostatek uspokojení; hlubší uchopení díla, nové poznání, je pak odměnou za mnohdy namáhavou práci.

Proč vlastně usilujeme o porozumění hudebním dílům? Tady je namístě hovořit o porozumění umění vůbec; z jeho druhů hudba zasahuje nejnaléhavěji do oblasti poznávání, která je kromě vlastní životní zkušenosti jiným způsobem než skrze umění nedostupná. Uvažme, že gnostická praxe subjektu je limitována věkem; 70-80 let můžeme poznávat své okolí a sebe sama. Poznatky pojmového charakteru jsme se už dávno naučili ukládat do knih, kde jsou přístupny každému, kdo se naučil způsobu kódování a

dekódování. Nemusíme objevovat dříve poznané, potřebné si osvojíme bez limitující závislosti na osobní zkušenosti a včas. Racionální poznávání se však týká jen jedné části lidské psychiky. Zkušenost v oblasti emocí (tj. zkušenost s emotivním hodnocením nejrůznějších skutečností bytí) je pojmově nesdělitelná a právě tady funguje věk člověka jako limitující činitel - pokud nepřibereme na pomoc umění. Umělecká díla jsou ve svém souhrnu rezervoárem lidské zkušenosti právě z této oblasti; jsou mnohdy výrazem zápasu o emotivní vyrovnání se s nejrůznější realitou bytí. Z nich můžeme individuálně a subjektivně čerpat zkušenost k "překonávání distance mezi člověkem a světem", harmonizovat "rozumovou, citovou a volní složku lidské bytosti tak, aby lépe uspěla v dění svého bytí" (S. Šabouk). Tady je současně odpověď i na to, proč je výchova k umění v ideálu komunistické výchovy nezbytná.

Kód uměleckého sdělení je však paradoxně složitý v poměru k poznání, jež subjektivně zažíváme skoro automaticky, které však, má-li být přesvědčivě sdělováno, potřebuje svůj vlastní "jazyk". A "jazyk" umění se ve stálém kontaktu s předmětem sdělení vyvíjel různými cestami, které jsou jediným vysvětlením jeho stavu dnes i kdykoli dříve v minulosti. Hudby se toto zjištění při jejím specifickém hmotném východisku/tónu/ týká dvojnásobně. Chceme-li hudbu rozumět a čerpat z ní zkušenost, o níž mluvíme, musíme cestou rozumového poznání obsáhnout "jazyk" hudby, učinit zkušenost s paradigmatickým hudby, aby o to srozumitelněji a naléhavěji k nám mohla promlouvat jednotlivá díla.

Nejjistější cestou k umění je vlastní tvorba, jenže každý nemá dostatek dispozic k tomu, aby byl skladatelem, malířem, básníkem. Kdo si však zkusil namalovat sebeprostší akvarel, vyjádřil se metaforou, či doprovodil lidovou píseň vlastním způsobem a vlastním přičiněním reprodukuje hudbu, která jej vzrušuje, ten je na nejlepší cestě začít chápat úsilí mnoha generací tvůrců, kteří vázání vývojem "jazyka" toho kterého druhu umění usilovali vyjádřit to, z čeho se radovali, i to, co je tížilo, svoji subjektivní zkušenost, která nás zajímá. Tuto cestu nastupujeme, abychom obsáhli něco ze zkušenosti lidstva v uměleckých dílech obsažené. Může nám pomoci k lepšímu způsobu našeho vlastního, subjektivního bytí, k pochopení problému distance mezi námi a okolním světem / Šabouk /. I tento vklad se pak společnosti vrací.

K o m p l e x n í a n a l ý z a h u d e b n í h o d í l a

Analýzu hudebního díla provádíme tehdy, kdy předpokládáme, že umožní pochopit dílo lépe, než bychom je pochopili bez analýzy. V žádném případě není překážkou prožitku díla; uskutečněna, může jej vystupňovat.

Pod označením rozbor skladby se prováděla (a provádí) nejčastěji analýza tématická v souvislosti s rozbořením formy. Pokud se tato analýza obírala díly tématicky pracovanými, byla do jisté míry oprávněná. Hudební paradigma¹⁾ však zahrnuje i jiné způsoby konstruování hudebních struktur než pouze tématické, a dnes se již jasně jeví nedostatky předchozího způsobu analýzy. Hovoříme proto o sémantické analýze, která podrobuje zkoumání a srovnávání všechny strukturální složky hudebního díla, tedy i ty, které ve výše uvedené souvislosti platily za podřadné, doprovodné, nebo (ve formovém smyslu) za výplně, mezivěty, prodlevy ap. Na základě této komplexní analýzy pak vyvozujeme významy jednotlivých struktur a strukturálních vztažností, abychom se dobrali obsahu a postulátů děl.

0.1. Základní metodou analýzy v hodnocení mikrostruktur i větších celků je srovnávání - komparace. Je dvojí: v rámci jednoho díla znamená odhalení totožností, příbuzností a odlišností v konstrukci hudebních struktur; ve srovnání s dílem jiným (soubory jiných děl) pak vyplývá zařazení do kontextu metasystému hudby při shledání odlišností, příbuzností a (zřídka) totožností struktur díla vůči srovnávaným dílům. Komparace makrostruktur tedy předpokládá zkušenost s hudbou v nejširším měřítku, znalost vývoje východisek a cílů hudby na základě dějin hudby i znalost vývoje "jazyka" hudby při použití všech dalších hudebně teoretických disciplin.

Dějiny hudby (v širším smyslu kulturní dějiny) nám pomohou pochopit nejen dobové ideály, východiska a cíle hudebního díla v kontextu filozofickém (světonázorovém) i v kontextu s ostatními druhy dobového umění, pomohou nacházet i adekvátní východisko ke srovnávání dílčích strukturálních organizací konkrétního uměleckého díla. Velmi málo nám ozřejmí např. výčet melodických typů (typů horizontální organizace výšek), jestliže konkrétní srovnávaný typ nezařadíme do dobového kontextu, vzhledem k němuž teprve můžeme shledávat ony tři kategorie srovnávání: odlišnost, podobnost (příbuznost) či totožnost struktury a strukturování.

1) viz Slovníček termínů sémiotiky v závěru publikace

Na počátku analýzy si tedy musíme být vědomi historického zařazení a kontextu díla. Z tohoto hlediska si pak všimáme jednotlivých strukturálních organizací, přičemž pro shledávání významů nemusí být všechny a vždy stejně důležité: i zde (jako při tematické analýze) nacházíme strukturování synchronně podřazené jinému strukturování s významem rozhodujícím.

0.2. Ve velkém množství hudebních děl je rozhodující strukturou horizontální organizace výšek (mélos), většinou úzce spjatá s organizací délek, jež z mélosu činí melodii. Metrum pak polaritou přízvukných a nepřízvukných dob zdůrazňuje významy výšek na přízvukných dobách na rozdíl od dalších výšek na dobách nepřízvukných. Při sledování mélosu si všimáme především směru pohybu výšek, někdy nás poučí i intervalové složení struktury (výběr intervalů). Ten je (do jisté míry) podmíněn vyšším řádem - tóninou či modalitou ap.; nemluvě již o vlivu stylu, který je fixací dobového a autorova hudebně estetického názoru. Melodie, kterou pak z mélosu vytvoří metrum a rytmus, může být nositelem celého komplexu významů (viz 5.1.).

Významově nejdůležitější zpravidla zůstává směrové tvarování melodie. Použijeme-li Janečkova dělení (viz literatura), rozlišíme melodii vzestupnou, sestupnou, konvexní, konkávní, vyváženou, ve tvaru vlnovky a příinky. Významy, s nimiž tyto tvary spojíme, však nemusí být vždy stejné; závisí na dalším strukturování, např. dynamickém. K vzestupné melodické linii - je-li předepsána s crescendem - můžeme konotovat významy stoupajícího vzrušení, gradace; je-li naopak předepsána s decrescendem, můžeme konotovat významy vzdalování, vytrácení, mizení ap. Chceme tím poukázat na významnost dalších struktur s melodií spojených, které s kontextem okolo fungujících struktur významy melodického tvaru určují (zúžují jeho sémantické pole). Není možné a není také účelné lexicizovat významy pro typy melodického tvarování; provinili bychom se ostatně proti specifickému vyjadřování hudby, které - ať se nám to líbí nebo ne - je mimopojmové a víceznačné. Interpretace významů pak musí zůstat individuální a subjektivní.²⁾

0.3. Vertikální organizace výšek je dalším důležitým strukturováním, které má rozhodující vliv při konstrukci základní významové jednotky - znaku (viz dále). Významy tohoto strukturování shledáme opět teprve

²⁾ Přesto i pak se zpravidla shodneme na zúženém významovém poli struktur(y). Tato shoda je možná díky systému hudebního díla a jeho fungování - viz:
L. Faltus: Systém hudebního díla ve vztahu k uměleckému poznání.
Z. Marek: Komunikativní aspekty uměleckého sdělení; obojí in: Musica viva in schola IV, sborník PF UJEP, Brno 1979

při vědomí historického vřazení struktury a z tohoto hlediska viděných "mimořádností" konstrukce harmonického klimaxu či antiklimaxu. V rámci homofonního stylu a tonálního zakotvení děl klasicismu se jako "mimořádný" jeví např. souzvuk zmenšeně zmenšeného septakordu, který svojí tonální neurčitostí jakoby rozkládal tonální řád skladby a ve významech rozkladu, destrukce, vyvrcholení zmatku ap. je používán ještě dlouho po klasické epoše. Jiným takovým markantním jevem je sled vertikál v kódech (- zúžující se spirála funkcí směrem k tónice, do níž vyústí a připravuje tak posluchače na nevyhnutelný konec skladby), nebo kaденčně neuzavřený charakter sledu vertikál v mezivětech ap. Autorský styl se pak často výrazně demonstruje právě v této rovině strukturování preferencí určitého typu souzvuku, nebo sledu souzvuků (např. u B. Martinů spoj převzatý ze závěru Janáčkova Tarase Bulby ap.).

0.3. Komplex významů poskytuje strukturování pohybu, metra, rytmu a agogických změn. Hustota pohybu se manifestuje opět na základě srovnání více nebo méně hybných částí, přičemž tempo skladby (verbální nebo metronomické určení pohybu) je vlastně jenom pomocné označení pro interpretaci. K trvalé hustotě pohybu pak konotujeme významy trvalého ruchu či klidu (vždy ve vzájemném srovnání), průběžné změny (agogika, ale i diminue a augmentace) jsou ve vztahu pouze ke struktuře, z níž vycházejí, s významem zpomalení, zrychlování, zastavování ap. O úloze metra jako zvýznamňujícího či podřazujícího činitele jsme se zmiňovali v souvislosti s horizontální organizací výšek. Může mít další významy, na nichž se spolupodílí rytmus: ukazuje na východiska struktur - např. východisko žánrové (tance, pochod, ukolébavka ap.). Rytmus pak (- neodělitelně spojen s metrem, takže nejčastěji hovoříme o struktuře metro-rytmické -) je ve své variabilitě nejúžeji spojen se znakovou reprezentací (viz dále) jako určující struktura. Významy s ním spojené odvozujeme na základě zkušenosti s paradigmatickým hudby i reality bytí.

Strukturální organizace tónových výšek a délek, společně se strukturou dynamickou jsou strukturami základními v konstrukci znaku, na němž se (zpravidla všechny) podílejí. Znak, jako základní významový celek a vstupní element reality bytí do díla, je dotvářen stylizací a barvou tónu (viz 4.1.2., 4.1.3 a práce citované v pozn. 2).

0.4. Místo rozboru formy sledujeme v sémantické analýze řazení znaků, v němž formální schéma funguje jako zpřehlednění tohoto dění. Odkrýváme tak podle kritéria shodnosti, podobnosti a odlišnosti znakových struktur více, než při rozboru tematickém. Téma totiž jako vodítko při konstatování totožnosti (blízké příbuznosti) nemusí být spolehlivým orientačním činitelem. Je-li struktura znaku ve svých jednotlivých struktur-

ních organizacích převážně odlišná od výchozího strukturování tématu, hovoříme o jiném znaku, který poskytuje jiné významy, i když je jednou ze struktur příbuzný (ev. totožný) se strukturou, kterou jsme označili jako téma (srv. 5.6.2. v analýze Vyšehradu, Z 1 a Z 3). V tom je zásadní rozdíl sémantické analýzy od rozboru formového a tématického.

0.5. Pořadí důležitosti znaků (a jejich významů) odvozujeme ze statistického aspektu sémantické funkce znaku, podle něhož relativní expozice znaku v časové ploše je přímo úměrná důležitosti jeho významu v díle. Znamená to, že znaky exponované na větší ploše jsou významnější (důležitější i s významy, které přinášejí), než znaky exponované v menší časové rozloze.

Výjimku zde tvoří znaky, které mimořádností konstrukce (měřenou v kontextu celého díla) vyvažují nepatrnou rozlohu v poměrech díla a dochází u nich k tzv. inverzi statistické významnosti; nejsou časté a proto na sebe strhují mimořádnou pozornost vnímatele (viz opět citované práce v pozn. 2).

Abychom statisticky posoudili relace časových expozic jednotlivých znaků, sestavujeme u děl s komplikovanějším řazením znaků grafický význam průběhu znakového dění (viz 5.6. a 5.7.) v němž je trvání jednotlivých znaků zachyceno ve vzájemných proporcích i v posloupnosti. Stanovení důležitosti (nápadnosti) znaků pak dovoluje předpokládat způsob tvoření vyšších významových jednotek - sémantémů, a v jejich shrnutí i tvoření obsahů celého díla (o tom viz dále).

Přirozeně, že i v tomto způsobu analýzy využíváme poznatků z nauky o hudebních formách (formální schéma funguje jako zřehlednění dění znaků) a uvažujeme i historicky vžitě významy k jednotlivým druhům a žánrům se vztahující. V žádném případě však nemohou být u konkrétních děl tyto významy určující, tak jako nejsou vždy zcela určující programy i autorsky stanovené (viz např. 5.6.2., nebo 2.2.8.4.). Důležité a rozhodující pro verbalizaci obsahu díla jsou významy a řazení znaků samotných.

O tom všem a dále o stylizaci a uplatnění nástrojové barvy a j. budeme právě s hlediska poskytování významů znakovou strukturou hovořit dále; maximální pozornost přitom věnujeme možnostem i hranicím shledávání významů a tvoření obsahů díla (děl).

x x x

1. P r e z e n t a c e a r e p r e z e n t a c e

1.1. Základním axiomem naší práce je poznání, že hudební sdělení je znakového charakteru, že tedy realita bytí je v hudbě odražena na principu mizeze, chápané jako dialektická jednota shody a rozdílu (Šabouk). Povaha hudebního znaku je specifická; přesto lze i v hudbě shledat základní tři typy znaků podle Peirce: znak ikonický, symbol a index³⁾. Toto specifikum, vyplývající z charakteru hudební "langue" (šířeji z paradigmatu hudby), nutí ke zpřesnění znakových charakteristik vzhledem k hudbě.

1.1.1. Ikona, ikonický znak je zastoupen jako typ v paradigmatu hudby, tedy nikoli nezbytně v každém jednotlivém hudebním díle. Jde zpravidla o stylizované zvuky (zvukomalby), které mají blízko k naturální zvukové skutečnosti, k níž odkazují v první řadě, a dále o pohybové charakteristiky,⁴⁾ které však zpravidla nevytvářejí znak samostatně, nýbrž v součinnosti s dalšími strukturami, které souvisí se zastupovanou skutečností jinak, než ikonicky.

1.1.2. Symbol, zastoupený podobně jako ikona v paradigmatu hudby, vzniká v podstatě citací znaku jiného typu, jehož původní sémantická hodnota vznikla dříve a v některých případech též v jiné souvislosti, než je souvislost téhož díla, a my tuto souvislost přímo nebo zprostředkovaně známe. Odlišná časová, případně prostorová souvislost symbolu je pak součástí jeho nové sémantické hodnoty. Ikony a symboly však svojí podstatou odvádějí od smyslové názornosti shody znaku a skutečnosti směrem k pojmové konkrétnosti, kterou z nich abstrahujeme. Nejsou pro hudební zobrazování typické a nycházíme je ostatně pouze v určitých stylových obdobích.

1.1.3. Index je typem znaku, u něhož jde o objektivní souvislost, avšak nikoli o vztah podobnosti, nýbrž vztah příčiny a účinku nebo alespoň o vztah mechanické následnosti... (Volek). S. Šabouk v souvislosti s hudbou vyslovil termín "emotivně hodnotové znaky" (jež chápeme jako specifickou podobu indexu,) a charakterizoval je jako znaky ve vztahu k emotivním jsoucnům, s nimiž máme své životní zkušenosti a jimž připisujeme kladné, neutrální nebo záporné hodnoty.

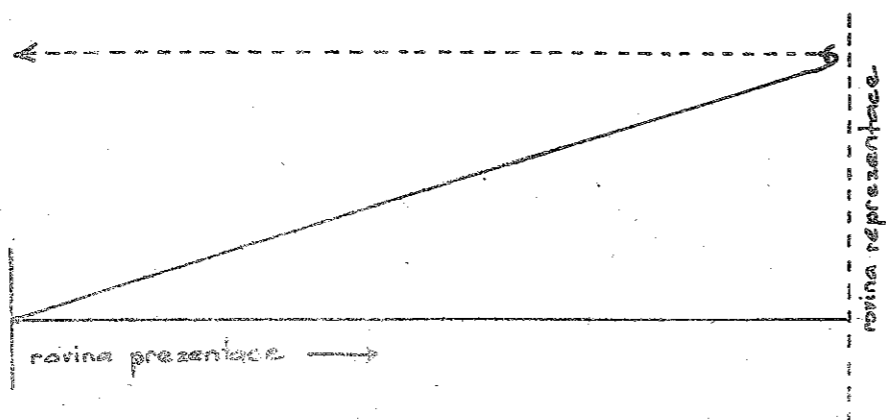
3) blíže in: J. Volek: Základy obecné teorie umění

4) viz též: J. Jiránek, Sémantické možnosti a meze hudby
J. Jiránek, Tajemství hudebního významu

Touto formulací se dostává znaku a zastupované skutečnosti v hudbě shody; navíc není pochyb o tom, že zastupovaná skutečnost, tj. emotivní jsoucna jsou v kauzálním vztahu k širší skutečnosti bytí. Z této shody pak vyplývají zřetelně možnosti hudby: zmocňovat se při respektování specifického hmotného východiska (tónu) i osvojovaných jsoucencel celé reality bytí. Současně se emotivně hodnotový znak jeví jako nejtypičtější pro hudební vyjadřování⁵⁾.

1.2. Další veličinou při posuzování sémantického náboje znaku (či celého díla) je poměr prezentace a reprezentace. Vyplývá z dvou prolínajících se rovin v díle, které rozlišil Saussure, z roviny "langue" - "jazyka" a roviny "parole" - "promluvy". Reprezentací pak označujeme mimetickou hodnotu znaku, zastupování reality bytí zvukovou strukturou, prezentací vlastní významnost znaku, jeho smyslově názornou (zvukovou) hodnotu. Obě složky jsou vždy ve znakovém dění přítomny, vždy však v nejrůznějším poměru a kvalitě, kdy především veličina reprezentace je proměnlivá, a to nejen v závislosti na prezentaci, viz literatura /

Vrátíme-li se opět ke znakům jako nositelům významu a základním vstupním elementům, jimiž se realita bytí dostává do díla, musíme si uvědomit, že zpravidla (pokud nejde o znak ikonický či symbol) neposkytují významy úzce jednoznačné, nýbrž navozují významová pole o různé šíři. Můžeme dokonce hovořit o mnohoznačnosti jednotlivých znaků - pokud nepřihlédneme k celému systému díla. Právě systém díla, konkrétněji kontext jednotlivých znaků v díle a jejich posloupnost v čase zužuje hranice sémantického pole každého znaku a někdy (vzácně) znaky určuje až k významům jednoznačným. Z toho vyplývá, že v průběhu vnímání reálně existujícího (znějícího) díla se poměr prezentace - reprezentace může proměnit ve prospěch reprezentace,



a to i zpětně, jak naznačuje protrhávaná čára nad osou prezentace.

5) Je zřejmé, že zasahuje i do struktury znaků typu ikona a symbol.

Jde o v čase probíhající zužování významů jednotlivých znaků, (vyplývající z kontextu znakového dění celého zažitého díla - jak bylo naznačeno výše,) a to nejen ve smyslu konotativním, tj. v přiřazování významů na základě subjektivní zkušenosti s realitou bytí, ale i denotativním, tj. z pochopení mimetické závislosti znaku na denotátu (na určité a konkrétní skutečnosti bytí, znakově zastoupené).

V poměru znakové prezentace-reprezentace jsou obě veličiny konstantně přítomné; funkce prezentace se však významově mění při vzrůstu funkce reprezentace. Z tohoto pohledu se prezentace znaku - smyslově názorná (zvuková) složka znaku - stává nositelem dalšího, již nikoli smyslově názorného významu a ustupuje před ním do pozadí. Bez znakové prezentace se ovšem reprezentace nemůže uskutečnit, je jí podmíněna i kvalitativně.

1.3. Míra znakové konotace a denotace (a s ní i poměr prezentace-reprezentace) je do značné míry závislá na druzích a žánrech hudby. Je samozřejmé, že program, ať už rámcový, v titulu skladby, nebo jako odkaz na spojitost hudebního díla s jiným, např. literárním dílem ap., poskytuje mnohem větší jistotu v konkretizování významů znaků a znamená zpravidla vzrůst reprezentace v díle. Někde je to dokonce pouze výrazný symbolický znak v díle obsažený, (jak uvidíme při analýze Bergova Houslového koncertu,) který vymezuje sémantická pole jednotlivých znaků téměř k jednoznačnosti. Jindy vzrůstá reprezentace zásluhou určitého typu řazení znaků, jak o tom budeme hovořit v souvislosti se sonátovou formou aj.

Souhrnem: pro hudbu jako druh umění je charakteristický vždy velký podíl prezentace; chceme-li se dobrat obsahů jednotlivých děl, které jsou výsledkem znakového dění a postojů vnímatele k nim (jenž uplatňuje své individuální zkušenosti s realitou bytí i zkušenosti s metasystémem hudby) a zkoumat je následně, musíme se pokusit utřídit žánry a druhy hudby z hlediska možnosti poskytovat významy a obsahy, sledovat významotvorné komponenty v systému díla a pokusit se určit jejich vliv pro vzrůst znakové reprezentace.

2. Druhy a žánry z hlediska reprezentace

2.1. Jako znak označujeme každou strukturní nebo strukturální organizaci tónového materiálu,⁶⁾ která je svým způsobem (alespoň v některé z komponent) jedinečná, a v této jedinečnosti odlišná od jiné, jinak organizované struktury (znaku) v rámci díla.⁷⁾ Tato jedinečnost je v hudbě nutná již proto, že tatáž struktura (opakovaný znak) v rámci díla odkazuje (zhruba) k téže skutečnosti bytí.

V hudebním díle jsou znaky konstruovány (zpravidla) odlišně a řazeny za sebou tak, aby z jejich konfrontace⁸⁾ vznikaly vyšší významové jednotky - sémantémy. Sémantém tedy chápeme jako problém znakové koexistence, t.zn. problém koexistence zastupovaných skutečností bytí v díle. Ptáme-li se proč jsou jisté skutečnosti bytí v konkrétním uměleckém díle vedle sebe zastupovány (a proč tam nejsou jiné), právě tehdy se prosazuje problém znakové koexistence a vzniká sémantém jako výzva k uchopení problému a zaujetí stanoviska k němu. Souhrn stanovisek vnímatele jako odpovědi na problémy znakové koexistence v díle je pak individuálně a subjektivně konkretizovaným obsahem díla, k němuž se musíme dobrat, chceme-li zaujímat další stanoviska.⁹⁾

2.2. Předchozí odstavce naznačují, že ne všechny druhy a žánry hudebních děl jsou schopny poskytnout podnět k tvoření obsahu, který by mohl provokovat další stanoviska. Máme-li o nich uvažovat, musí být splněny následující podmínky:

- a) dílo musí mít artificiální charakter (2.2.1.),
- b) musí mít určitý minimální počet znakových struktur, záměrně kontrastně konstruovaných (2.2.2),
- c) tyto struktury musí být řazeny tak, aby nás ve vytváření stanovisek k problémům znakové koexistence směřovaly k obsahu, který bude
 1. v dosahu našich zkušeností jak s metasystémem hudby (2.2.3.1.), tak s realitou bytí (2.2.3.2) a
 2. tyto zkušenosti jistým způsobem obohatí (2.2.4.).

6) t.j. znak v širším pojetí; v úzkém pojetí je znákem každý jednotlivý tón. Můžeme též mluvit o znacích podřazených (tónech) a nadřazených (t.j. určitým způsobem organizovaných tónových strukturách).

7) Pojem znak zahrnuje celou synchronně (a diachronně) probíhající strukturu a je tedy širším pojmem, než pojmy motiv či téma; znak trvá, pokud trvá organická jednota jeho organizace.

8) Konfrontace s cílem identifikace, ale i "zproblémování" koexistence znaků - viz dále.

9) O utvořeném obsahu S. Šabouk říká, že po skončení reálné existence (znění) díla se "komplexní umělecký vhled, jehož nositelem se stal člověk, reálně rozpíná do mimouměleckého dění". in: S.Š., Umění, systém, odraz, str. 85

2.2.1. ad a) Výrazem "dílo" nemusí být ještě zcela přesně vymezen artificiální charakter hudební skladby. Jako dílo jistě nebudeme chápat improvizované hudební projevy (i když není zcela vyloučena možnost "dílo" improvizovaně vytvořit); zpravidla těmto projevům chybí vyhraněnost ve strukturaci znaků i (to nejčastěji) organizace v řazení znaků, tedy promyšlený záměr sdělení. Je-li neurčitost záměru přímo programována, jak můžeme shledat u skladeb využívajících tzv. velké aleatoriky jako organizujícího principu, platí pro reálnou existenci těchto skladeb totéž, co bylo řečeno k projevu improvizovanému, i když zde úmysl ve strukturování znaků zpravidla shledáme.

Obtížnější je zobecnit kritéria určení artificiálního či non-artificiálního charakteru skladeb z oblasti "lidové" hudby (dechovka) pop-music, nebo džezu. Zpravidla tuto tvorbu chápeme z hlediska její funkce jako non-artificiální¹⁰⁾, i když i zde se lze setkat s výjimkami, především v oblasti songu (jak jej u nás reprezentuje např. K. Hegerová, ve Francii M. Mathieu aj.) nebo v oblasti "vážného" džezu, či hudby "třetího proudu". Zvláště v posledním případě se pohybujeme na pomezí. Tomu, abychom mohli většinu výše ohraničené tvorby považovat za artificiální, jsou největší překážkou samy znakové struktury, v této tvorbě zdomácnělé: jsou příliš typizované, schází jim strukturní i strukturální organizace tónového materiálu, která by byla svým způsobem (alespoň v některé z komponent) jedinečná. Svoji roli zde hraje obrovská produkce této tvorby, v níž sebemenší přínos jedné skladby je vzápětí devalvován řadou napodobenin, kalkulujících s úspěchem vzoru. Tyto poměry, panující v tvorbě "lidovek", v tvorbě pop-music, a pod., mají příčiny mnohem spíše celosvětové společenské, než - řekněme - v nedostatečích tvůrčích subjektech, a jsou současně jednou z příčin non-artificiálnosti této nejčastěji znějící hudby.

Obrovská popularita této tvorby není vysvětlitelná jinak, než

- 1) potřebou jedince konzumovat hudbu - zde pravidelně spojenou s pokusem o vlastní interpretaci - tedy potřebou dosahovat zážitku recepce i aktivní činnosti v dostupné oblasti hudby;
- 2) nepatrnou zkušeností s paradigmatem hudby, jež nepřesahuje právě jen nejjednodušší útvary výše ohraničených druhů a žánrů hudby, jímž je navíc společná unifikace přinášených pseudopostulátů, vyjadřovaných často neměnnými archetypy rytmickými, melodickými i harmonickými, ruku v ruce se stereotypem textovým (u písniček).

10) viz např. J. Fukač-I. Poledňák, K typologickým polarizacím hudby, zejména polarizaci hudby artificiální a non-artificiální; in: Hudební věda XIV/1977 /4, str. 316

2.2.2. ad b) Máme-li uvažovat o obsahu a o možnosti dalších stanovisek k dílu po skončení jeho reálné existence, uvedli jsme jako další z podmínek, že dílo musí mít určitý minimální počet znakových struktur, záměrně kontrastně konstruovaných. To souvisí s možností vzniku sémantému (viz výše), bez něhož nejsme provokováni k tvoření obsahu jako souhrnu stanovisek ke znakovému dění v díle.

2.2.2.1. V populární hudbě tento požadavek nebývá splněn, protože zpravidla vyšší významová jednotka - sémantém vůbec nevzniká. Neptáme se totiž, proč jsou určité znakové struktury v "díle" vedle sebe; jsou navzájem příliš podobné a příliš obvyklé v kontextu žánrové (druhové) produkce. K tomu přistupuje faktor času, během něhož se ony unifikované znakové struktury prosazují: je úměrný významové hodnotě struktur - tedy velmi omezený, a nedostatečný k navození sémantému.

2.2.2.2. Předchozí charakteristice se poněkud vymykají - pokud jde o faktor času - skladby určené k tanci. Ty jsou dost dlouhé k tomu, aby daly vzniknout sémantému - kdyby to bylo jejich cílem. Jsou však koncipovány pouze se záměrem koordinovat pohyb, tanec. Jejich znaky nejsou dostatečně kontrastní a sémantém(y) opět nevzniká. To platí pro tvorbu non-artificiální i pro tvorbu, již bychom umělecký charakter upírat nechtěli - např. některé Smetanovy polky z mládí aj. Právě na nich je zřetelně patrné, že, ač rozestřeny na poměrně velké časové ploše, nepodmiňují vznik sémantému právě proto, že jednotlivé, málo kontrastní znaky se bez větší změny (většinou jen se změnou stylizace) opakují (viz též 4.1.2.).

V aspektu reprezentace jde u populární hudby a užitých skladeb nejčastěji o pohybové charakteristiky (tedy ikony), navozující pouze jeden význam: v nejlepší případě radost z tance (v džezu i ve Smetanových raných polkách), často jakýsi bezproblémový optimismus (ve velké části pop-music i tzv. lidovkách), a nevěrohodně znějící lyrizující sentiment, jenž právě pohybová charakteristika ve znaku (stereotypní taneční rytmus) činí nepravděpodobným (viz též 4.2.2.d).

2.2.2.3. Zvláštní situace v aspektu reprezentace nastává u artificiálních skladeb, rozvíjejících pouze jedinou znakovou strukturu např. u fugy.

O polyfonní formě poznamenává Sychra¹¹⁾, že "je předznamenána strukturou tématu, spočívá v dalším rozvíjení jeho příznačné linie, je dána beze zbytku rozprédáním hierarchizovaných vln tématu do větších a vět-

11) in: A. Sychra, K sémantice fugy a polyfonního slohu, Estetika VII 1970, str. 68

ších rozloh". Monumentální uniformita (o níž rovněž v této souvislosti Sychra hovoří) je ve svém sémantickém dopadu na dnešního posluchače už nepřijatelná jako představa vše objímajícího a všude se prolínajícího Boha (která mohla stát u vzniku těchto forem) a vede mnohem dříve k představě společné už epoše klasicismu, romantismu a projevující se i v nové hudbě, k představě, kterou formuloval J. Volek¹²⁾: "Fuga a vůbec polyfonní sloh v hudební sémantice v přeneseném obrazném smyslu se objevuje tehdy, kdy je třeba nadřadit nadosobní představy nad individuální projev".

Přes nespornou výstižnost této formulace musíme konstatovat, že polyfonní sloh a zvláště jeho formy o jednom tématu vykazují značnou převahu prezentace nad reprezentací a to, co o nich říká J. Volek, lze uvažovat, jsou-li včleněny do rámce jiného stylu jako kontrastní znak či superznak (viz rovněž 4.2.1.).

2.2.2.4. Na pomezí realizace podmínky uvedené pod 2.1. se pohybují instrumentální písňové formy. Významový interval, nutný ke vzniku sémantému, u nich vzniká často mezi rámcovým programem (v názvu skladby) a mimetickou hodnotou znakových struktur. Toto sémantizování nacházíme již u malých písňových forem instruktivních skladeb z romantismu i později. Formální schéma zde může hrát svou vlastní roli. Formální typ a-b-a zvyšuje podíl prezentace, i když lze poukázat na to, že druhé -a- ve schématu vnímáme poněkud jinak, neboť je v kontextu předchozích znaků, zatím co první -a- nikoli. Avšak symetrie formy, v níž opakující se dílek se vrací většinou beze změny, omezuje chápání formy jako procesu a staticností podtrhuje právě podíl prezentace.

Mnohem příznivěji z hlediska reprezentace se na skladbě podílejí další schémata písňové formy, od jednodílných (typu a-a¹-a²-a³ ap.), dvoudílných (typu a-b či a-b-a-b), nebo trojdílných (typu a-b-c) a vícedílných. Umožňují chápat formu jako proces a společně s výraznými strukturami znaku, ev. s programovým titulem skladby mohou zvyšovat podíl reprezentace a provokovat další - byť jednoduchá stanoviska k obsahu.

U rozšířených písňových forem pak shledáváme znaky rozprostřené na větší časové ploše, v níž se znak může dostatečně prezentovat, a výrazněji odlišené struktury, jimiž jsou splněny podmínky pro vznik sémantému a dalšího dění obsahu.

2.2.2.5. Ve formálních variacích, podobně jako ve fuze, je opět zpracováváno pouze jedno téma, zpravidla ve své struktuře málo výrazné, aby

12) in: J. Volek, Základy obecné teorie umění

o to bohatěji vyznělo jeho zdokonalování v jednotlivých variacích. Domníváme se, že ani v této formě nevznikají sémantémy, že ve variacích jde o vzrůst prezentace, jak jej popisujeme v odst. 4.1.2.

Trochu jinak je tomu u variací charakteristických, které bývají zařazeny žánrově. Kromě případů, kdy jsou jako forma využity ke sdělování dalších významů (např. V.d'Indy:Istar), ani variace charakteristické nemají větší podíl reprezentace nad prezentací. Příčina je v absenci směřování stanovisek (jako reakce na sémantémy), jak o něm budeme hovořit dále.

2.2.3. ad c) Nejdůležitější podmínkou možnosti tvořit další stanoviska k dílu (zpravidla po skončení jeho reálné existence) je řazení kontrastních struktur v díle tak, aby nás (ve vytváření stanovisek k problémům znakové koexistence) směřovaly k obsahu (jako souhrnu těchto stanovisek), který bude

1. v dosahu našich zkušeností s paradigmatem hudby i s realitou bytí;
2. tyto zkušenosti jistým způsobem obohatí.

Tato podmínka je velmi obsáhlá a budeme jí věnovat nejvíce pozornosti v teoretickém přístupu i v ukázkových analýzách později.

2.2.3.1. Zkušenost s paradigmatem hudby je individuálně a objektivně limitujícím činitelem při tvoření obsahů děl. Poukazovali jsme na to již v souvislosti s masovou konzumací těch nejjednodušších projevů hudby, produkce pop-music, "lidovek" ap. Tento do jisté míry negativní jev však prozrazuje společenskou potřebu kontaktu s hudbou a současně ukazuje malou připravenost průměrného vnímatele. Jestliže je recipient schopen mít zážitek z jednoduchých projevů hudby, není jiných překážek k vnímání hudby artificiální, než nedostatečná příprava, nedostatek zkušeností, které naopak zkušenému vnímateli primitivní tvorbu znechucují. Nemůžeme než znovu poukázat na nedostatky v hudební výchově na základních a středních školách, kde je promeškávána neoptimalnější příležitost k hlubšímu kontaktu s hudbou¹³⁾.

2.2.3.2. Zkušenost s realitou bytí je zdánlivě stejná a společná celým komunitám - dnes minimálně v rozsahu kontinentů. Je namístě diferencovat ve věkových kategoriích, ale ani to nestačí k postihnutí možných rozdílů. Zkušenost tohoto druhu nemůžeme odvozovat pouze z dnešní (denní) praxe, měla by v sobě zahrnovat i minulost, a to nejen ve faktografii, ale i skrze umění, přes něž se do minulosti nejen díváme, ale

¹³⁾ Je známo, že dítě se bez nesnáží přizpůsobuje všemu novému, je-li metodicky vedeno k porozumění; dospělý člověk tuto přizpůsobivost už mnohdy nemá.

i vciťujeme a můžeme ji tak lépe pochopit. Schází-li zkušenost tohoto druhu, část umění se nám uzavírá a pokud jde o hudbu, těžko pak chápeme její současnou podobu jako nezbytný důsledek fylogeneze.

2.2.4. Druhá část naší poslední podmínky připomíná novost postulátů díla jako nezbytnou součást k tomu, aby naše zkušenost s realitou bytí i paradigmatem hudby byla jistým způsobem obohacena. Je logické - považujeme-li umělecké sdělení za specifický druh poznání, že dílo, má-li nás zajímat, musí přinášet sdělení nová. Na tomto místě musíme připomenout skutečnost uvedenou již výše a v jiné souvislosti, že tatáž znaková struktura se vztahuje (v souvislosti téhož díla) vždy k téže skutečnosti bytí. Tento vztah pak trvá i mimo souvislost téhož díla, i když jen rámcově a je sémiotickým důvodem fylogenetického vývoje hudby až k dnešnímu stavu. Těžko bychom věřili postulátům, sdělovaným beze zbytku "jazykem" klasicismu v díle, vzniklém v současnosti¹⁴⁾ a usilujícím o sdělení současníkům. Naše problémy, které nám svým specifickým způsobem umění pomáhá řešit, nejsou problémy 18. století. Proto také umění, má-li být funkční, musí řešit problémy své doby a to prostředky znakové prezentace a reprezentace, k nimž fylogenetickým vývojem dospělo.

x x x

Je patrné, že naše poznámky se svým zaměřením dělí: část se týká díla (děl) a další část se vztahuje k vnímateli. Zdá se přitom, že při vnímání hudby a dosahování adekvátních obsahů je mnoho obtíží a překážek, zvláště vzhledem k vnímateli. Existence hudby je však založena na takovém způsobu sdělení (tj. na emotivně hodnotových znacích), jenž umožňuje uplatňovat zkušenost nemalé části komunit, i když ne v plném možném rozsahu a ne vždy zcela adekvátně. Zřejmě proto vznikají práce k tomuto tématu (a naše není výjimkou), proto se zabýváme rozboru hudby a jejími sémantickými možnostmi. Rozšiřujeme tak zkušenost s metasystémem hudby (samozřejmě zprostředkovaně, nikoli přímo), zkušenost, která je podmínkou uplatnění společenské funkce hudby.

Vrátíme se ale k otázkám reprezentace u jednotlivých druhů a žánrů hudby.

x x x

2.2.5.1. Nejprve si všimneme skladeb, které mají ve svém druhu jako východisko určitý žánr - jsou to zpravidla idealizace tanců jako např. Smetanovy České tance, Chopinovy Polonézy, Lisztovy Uherské rhapsodie

¹⁴⁾ např. neoklasicismus je již aktualizací klasických prostředků, ale i cílů.

aj. Některé tyto skladby směřují nejen k oslavě lidového tance, ale i k oslavě národa, který tance vytvořil a tančí. Shledáváme v nich tak významné podtrhávání charakteristických rytmů i melodických obrátů přejatých z folklóru, že jiné konotace vlastně nejsou možné. Vlastenecký záměr zdůrazňuje mnohdy slavnostní kóda, vytvořená opět z materiálu, inspirovaného folklórem. Sledujeme-li znovu naše tři podmínky ve vztahu k tomuto druhu, zjistíme, že jsou většinou splněny beze zbytku a že vzrůst reprezentace je vyvolán jen hudebními prostředky.

2.2.6. Podobně je tomu u formy, která je v období klasicismu jednou z forem nejužívanějších a je používána v hudbě dodnes, u formy sonátové. K pochopení jejího sémantického významu musíme poukázat na dobu, kdy se zrodila a kterou reprezentovala v podivuhodném mimetickém sepětí. Revoluční tendence doby, její racionalistický duch, to vše je zastoupeno už ve schématu sonátové formy v mimetickém sepětí s novou a problémovou realitou bytí.

Není obvyklé, aby formální schéma fungovalo jako významotvorný prvek tak výrazně. Sonátová forma takovou výjimkou je. Jako schéma je však doporučením výstavby díla mimořádně komplexní: programuje základní díly, tonální vztahy, proporce, charakter jednotlivých témat (znaků), jejich vývoj i volitelné obsahové řešení.

Klasická expozice sonátové formy řadí tři kontrastní znaky (témata) za sebou; jejich základní rozpor je dán charakterem a umocněn protikladem tónin. Zobrazuje soudobými prostředky protiklady a tendence své doby s možností subjektivního i objektivního nazírání na ně. Ty jsou vnímateli předestřeny jako status quo, bez náznaku možného sblížení protikladů¹⁵⁾. V provedení jsou protiklady témat (znaků) dováděny ke konfliktům, tóninová mnohost vyjadřuje chaos a věští přeměny, ke kterým konflikty témat směřují. V repríze pak vyústí do nového pořádku při stejném pořadí témat, spojených však toutéž tóninou, nebo rozjasněných stejnojmennou tóninou durovou po mollové tónině hlavního tématu, jakoby v pochopení nutnosti protikladů v objektivizujícím odstupu.

V tomto rámci se pohybuje sémantická podstata sonátové formy se všemi alternativami konkrétních znaků (témat) a konkrétního řešení formy. Mimořádně výhodným způsobem je zde naplněna třetí podmínka o řazení znaků, které nás mají směřovat k obsahu. Řazení tří znaků za sebou v expozici i v repríze je mimořádné v hudbě vůbec a znamená pro 18. a 19. století maximální nahromadění problémů z koexistence znaků a zastupo-

15) Předchozí vývod zdůrazňuje repetice, již je klasická expozice pravidelně opatřena.

vaných skutečností vyplývající. Vývoj od určitého pořádku věcí k novému uspořádání je v hudební sémantice se sonátovou formou nový¹⁶⁾, a při bližším pohledu se zdá dokonce anticipovat tendence nové hudby (především její etapy cca 1920 - 1980), která mnohými znaky krouží kolem téže podstaty bytí, již chce osvětlit, vedena představou rotujícího krystalu. Nová hudba však není tak často a pravidelně vedena společenskými představami při koncepci znakových struktur, a řazení znaků není vedeno vykrytalizovaným a osvědčeným schématem. K takové unifikaci nová hudba nedospěla a ve své stylové mnohosti, která odráží názorovou mnohost na realitu bytí i její zobrazování, zatím dospět nemůže a asi ani nechce.

V klasicismu má ještě evropská hudba společné výrazové prostředky, včetně oblíbenosti určitého řazení znaků (např. právě v sonátové formě) a zobrazuje propojení společnosti v jejích problémech i tendencích k řešení problémů opět v evropském měřítku. Z tohoto zorného úhlu se musíme dívat na kvantum konkrétních hudebních projevů v sonátové formě, které je i společenskou potřebou jako inspirujícím činitelem později společně pouze několika dalším oblíbeným útvarům - např. písňovým formám artifičním nebo nonartifičním. Tvarování hudby sonátovou formou i její postuláty jsou však nesrovnatelně vyšší úrovní myšlení i cílů.

Díváme-li se na hudbu v sonátové formě (a to ještě nehovoříme o sonátové formě cyklické) jako na hudbu absolutní - což převedeno do přesnější terminologie by znamenalo hudbu s minimální reprezentací a převládající prezentací, shledáme, že na základě předchozích vývodů je to pohled zavádějící a samotný termín "absolutní hudba" velmi nepřesný.¹⁷⁾

Později nacházíme v sonátové formě i romantický subjektivismus, projevující se nejrůznějšími odchylkami, a to již v některých sonátách L. van Beethovena. Změny jsou především ve vyhrocení kontrastnosti jednotlivých znakových struktur, v uspořádání tóninového plánu, související-

16) Ve fuze a hlavně ve variacích sledujeme sice podobný vývoj, ale tento vývoj není problémový, protože vychází z jednoho tématu (či jedné znakové struktury) - je v prezentaci znaků.

17) Slovníky uvádějí významy slova absolutní jako svrchovaný, dokonalý, pouhý. Ze spojení svrchovaná hudba, dokonalá hudba či pouhá hudba je zřejmé, že termín "absolutní hudba" může sotva fungovat jako protipól k termínu "hudba s programem". Pouhá hudba, tedy něco jako hudba "an sich" je absurdní; protipól k "hudbě s programem" je pak mnohem spíše "hudba bez programu". Obojí poněkud opomíjí obsah; první termín "pouhá" (svrchovaná, dokonalá) hudba jakoby jej hudbě dokonce upíral.

Zdá se, že krátký a výstižný ekvivalent k tomu, co máme na mysli pod pojmem "absolutní hudba", je obtížné najít a ještě obtížnější zavést do užívání.

cího se stále se vyvíjejícím citěním tonálních příbuzností a nepříbuzností, i v proporci jednotlivých dílů sonáty se zřetelným akcentem na konfliktní část, provedení, a v omezení opakování struktur v repríze. Častěji připojovaná koda pak z témat vybírá strukturu, v jejímž smyslu má vyznít řešení celé formy.

Ve všech těchto změnách zřetelně cítíme vzrůst reprezentace, jenž navíc znamená postupné zrušení původního objektivně racionalistického, klasicistního přístupu k řešení formy. Ve významovém smyslu se sonátová forma ve vývojových fázích romantismu až k první polovině 20. století stává formou poněkud jinou.

2.2.7. Na cyklickou sonátovou formu se musíme v důsledku toho, co bylo řečeno o formě sonátové, dívat jako na soubor supersémantémů, v němž každá část formy (věta) vystupuje vůči ostatním jako supersémantém. To znamená, že cyklická sonátová forma je v sémantickém smyslu forma s vývojem na základě protikladů, že tedy poskytuje obsahy, k nimž je dále možné zaujímat stanoviska.

2.2.7.1. Opět již v klasicismu je cyklická sonátová forma koncipována jako určitý ucelený pohled na svět, v němž nejdůležitější úlohu zastává problémová sonátová část, v němž k subjektivnímu lyrismu od samého krystalizování formy inklinuje pomalá část, v němž dále (pokud je obsažena) je nejužší k lidské praxi přivázána žánrová (taneční) část a v němž závěrečné rondo návraty k ústřední myšlence podtrhuje obsahové řešení celku. Tento myšlenkový svět, v konkrétních podobách ovšem velmi rozmanitý, je v klasicismu veden opět jediným záměrem (i návodem), který je zřetelně zastoupen už v sonátové formě samotné a zde je vyjadřován komplexněji: reagovat racionálním nadhledem na problémy bytí, vítězit rozumem i nad tím, co je objektivně dáno a nevyhnutelné, umět se radovat nad radostmi života a nepodléhat v boji s překážkami.

V cyklické sonátové formě bylo napsáno množství děl komorních (ve všech ustálených i neustálených obsazeních) a výrazně se prosadila v hudbě orchestrální, kde znamená vznik symfonie a koncertu. Především v symfoních se manifestuje obsah často tak evidentním způsobem, že vyvolává v život dodatečný - většinou neautorizovaný - obsahový přívlastek k číselnému a tóninovému označení skladby. K těmto dodatečně "programujícím" přívlastkům se ještě vrátíme.

2.2.7.2. Instrumentální koncert znamená při svém základním předpokladu - tj. uplatnění koncertantního prvku v rámci cyklické sonátové formy - jiný poměr prezentace a reprezentace, než nacházíme obecně v symfonii, smyčcovém kvartetu aj. Právě koncertantní prvek výrazně zvyšuje

podíl prezentace v díle, rámcově využívajícího reprezentující pohled na realitu bytí, jímž je cyklická sonátová forma. Množství mimeticky prázdného (přesněji: velmi neurčitěho) materiálu jako jsou běhy, rozložené akordy, prostě artičistní prvky hry sólového nástroje rozměňují a devalvují mimetickou hodnotu tématických struktur - pokud je vůbec výrazněji uplatněna. Poměrná znaková reprezentace v díle je však snížena právě o tolik, o čí vzrůstá prezentace interpretační. Obdiv k přemetům a saltům (obrazně řečeno), které metá na pódiu sólový pianista či houslista, patří do jiné kategorie stanovisek a postojů, které můžeme zaujímat, než jsou ty, které zaujímáme k obsahu díla. Tato stanoviska jsou rovněž stanovisky k realitě bytí, nikoli však problémového charakteru; hodnotíme dovedností složku a to mnohdy na úkor obsahu vlastního díla.

V konkrétních dílech tohoto druhu je samozřejmě koncertantní prvek uplatněn v různé míře. U některých je sólistický hlas podřízen natolik koncepcí znakových struktur, že si koncertantní prvek málo uvědomujeme a tvoříme obsahy (souhrny stanovisek ke znakovému dění) jako např. v symfonii. Jednou z takových skladeb je Houslový koncert A. Berga, kterým se budeme obírat dále, nebo Brahmsův Koncert D dur pro housle a orchestr, Koncert pro orchestr B. Bartóka a nemnoho jiných.

2.2.8. Zvláštní situace ve tvoření stanovisek ke znakovému dění nastává, je-li k hudbě připojen mimohudební program. V takovém případě jsme zpravidla ochotni vidět¹⁸⁾ místo hudebních znaků metaznaky, tj. znaky odkazující k jiným znakům a současně k realitě bytí. Ve sledování poměru prezentace-reprezentace to vždy znamená vzrůst reprezentace. To proto, že znaky, k nimž částečně odkazují v takovém případě struktury hudební, pocházejí z roviny pojmové a znamenají pro nás oporu v subjektivní interpretaci hudebních struktur.¹⁹⁾

2.2.8.1. V podstatě připojuje program k hudbě až epocha romantismu, i když programování nacházíme tu a tam i u Beethovena (často zůstává latentní a projevuje se ve formě) a ještě dříve, např. u klavírníků, kde ovšem mnohdy neshledáme mimetický vztah hudebních struktur k názvu skladby a naopak (např. Couperin: Ženci, Kuhnau: Biblické historie v šesti sonátách aj.).

18) - ve chvíli, kdy hudební struktury k programu začneme vztahovat.

19) Při verbalizaci obsahů je právě zde největší nebezpečí vulgarizace; mezi znak a metaznak, který ke znaku odkazuje, nesmí být kladeno rovnítko, jak se často stává.

Nejpřekvapivější se může zdát připojení programu ke koncertní etudě v souvislosti s tím, co bylo řečeno o koncertantním prvku v instrumentálním koncertu. Jde ovšem o jinou situaci v tom, že program koncertní etudy nemusí korespondovat s významy cyklické sonátové formy, a že tedy nemůže docházet ani k "devalvaci" oněch významů, ani si nemohou "protiřečit".²⁰⁾ Koncertní etuda se zpravidla odvíjí na půdoryse písňové formy a programy k ní připojované s ní korespondují buď svojí konkrétní nebo abstraktní statičností, o níž jsme říkali, že je pro typ a-b-a příznačná - např.: Smetana, Na břehu mořském, Liszt, Un sospiro (Vzdech) či La leggierezza (Lehkost). V obojím případě máme na mysli statičnost vyplývající z řazení znaků a z jejich dění eventuálně vzniklých sémantémů - jsou jednoho druhu.

2.2.8.2. Balady, legendy, rapsodie a další podobné žánry v romantismu mají velmi rozličné řazení znakových struktur. Podobají se v tom symfonické básni, která je vyvrcholením tendence spojovat hudbu s programem. Na rozdíl od ní jsou programy těchto útvarů mnohdy zaměřeny a nejsou ani v povědomí (např. Balady Chopinovy, Dvořákovy Legendy aj.). Titulem odkazují k literárnímu žánru obecně a poskytují významově pouze základní ladění hudební skladby ve vazbě na tematický okruh obvyklý v literatuře. Tyto programy ponechávají hudebním strukturám dostatečnou šíři v možnosti navozování vlastních významů, takže je nemusíme považovat ani částečně za metaznaky. Jiná situace ovšem nastane, dostane-li např. symfonická rapsodie další programové vymezení - Taras Bulba. Zde již nastávají všechny komplikace znakového odkazování, jak jsme je předjali na začátku odstavce 2.2.8.

2.2.8.3. Symfonická báseň (symfonický obraz, poema ap.) počítá s mimohudebním programem často jako se složkou, odůvodňující řazení jednotlivých znakových struktur. Program tedy dovoluje volnější, z hlediska hudebního paradigmatu jinak logické řazení znaků, které sledují mimetickou shodu mnohdy s jednotlivými fázemi programu. Někdy ovšem i v takto programované kompozici nacházíme formální schéma, přibližující se schématům hudby bez programu. Pak probíhá dvojí organizace v řazení znakových struktur, sledující dva cíle: poskytovat významy už prostřednictvím hudebních struktur, jejichž uspořádání a řazení nevyklučuje další mimetický interval ke zvolenému mimohudebnímu programu.

²⁰⁾ Ve skutečnosti způsob vyjádření (do něhož patří i forma) musí být a je v souladu s vyjadřovanými významy. "Protimluvy" v jedné sdělovací rovině nejsou možné. Můžeme je objevit v hudbě s textem (např. zpívaným), ale ani tam nejde o "protiřečení", nýbrž o další významový interval. "Protiřečení" v jedné významové rovině znamená snížení věrohodnosti znaku - viz 4.2.2.

Nelze si nevšimnout, že v hudbě uskutečňovaná mimeze je kinetická pouze v detailu, nikoli v celku - ve smyslu rozvíjení "děje". Znaky jsou mimeticky kinetické (tj. mají svůj vývoj) pouze uvnitř sebe, ve vztazích mezi sebou jsou statické a vývoj (tendence, trendy, významové posuny a konečné řešení) skladby je záležitostí vnímajícího subjektu, který si tvoří mosty mezi významy znakových struktur tak, že na ně reaguje jako na sémantémy (tj. odpovídá si sám na otázku, proč stojí (jaké) jednotlivé znakové struktury vedle sebe a jaký to má smysl).²¹⁾

Z důvodů výše uvedených nemá smysl rozlišovat programy "statické" (Respighi: Římské fontány) a programy, které se ve své mimohudební podobě vyvíjejí, jsou dramatem (jako např. Shakespeare: Romeo a Julie). Čajkovskij, u vědomí možností hudby, ve své stejnojmenné předehře nemohl postupovat jinak, než že zvolil znakové struktury, reprezentující základní momenty Shakespearovy tragedie; přes jejich vzájemnou statičnost se přenášíme na základě znalosti dramatu.

Z předchozího vyplývá, že subjektivně chápané významy jednotlivých znakových struktur uvádíme individuálně do vztahu s mimohudebním programem a že významový interval, který existuje mezi kontrastními hudebními strukturami koreluje v dalším významovém intervalu s mimohudebním programem.

Znovu je však třeba upozornit na nebezpečí při verbalizaci obsahů hudby s programem. Tak jako Smetanova Vltava "neplyne" od pramenů na Šumavě k pražskému Vyšehradu, nýbrž je řadou zastavení (na vesnické svatbě, hradech a zámcích, při Svatojanských proudech - a to do jisté míry jen díky Smetanovým poznámkám v partituře), stejně tak můžeme u Čajkovského ze Shakespeara konkretizovat "pouze" něhu lásky Romea a Julie, či dramatickou sváru Monteků a Kapuletů a k těmto zastupovaným skutečnostem zaujímat další stanoviska.

2.2.8.4. Zvláštní kapitolou jsou skladby, které svojí existencí (bez mimohudebního programu) vyvolaly všeobecně přijímaný "programový" přívlastek k titulu skladby. Jsou to skladby zpravidla znakově nápadné a vyhraněné (např. V. symfonie L. v. Beethovena - Osudová), nebo někte-

²¹⁾ Charakteristický výskyt mezivět, které mají převádět od jedné znakové struktury k další a mohly by se jevit jako uskutečnění plynulosti "děje", sledujeme právě v romantismu. Bývají však mimeticky slabé (protože pouze rozměňují stávající strukturu) a tvoří tak vlastně pomlčku mezi jednotlivými strukturami; zvětšují jejich odstup, aniž by zakryly statičnost jejich vztahu. Historicky dřívější rondová forma, která skutečně převádí plynule od jedné struktury k další anticipací (a prolnutím) prvků struktury následující do struktury stávající, vývoj skladby (ve smyslu vývoje "děje") popírá návraty k jedné ústřední myšlence.

rým znakem se vymaňující z mnohosti stejného druhu (např. Houslová sonáta op. 24 F dur L. v. Beethovena - Jarní, Haydnův kvartet Skřivánčí, symfonie S úderem kotlů, Schubertův Forellenquintett a mnoho jiných skladeb). Většina takto přidávaných programů je neautorizovaná a vznikla až v romantismu, jenž k programování silně inklinoval. Nemohou skladbu - pokud jde o znakovou reprezentaci, kterou stále sledujeme - poškodit, ale mohou zavádět. Na některých výše uvedených titulech je tato možnost patrná.

Jedním z průkazných případů, o kterých hovoříme, je Pacifik 231 A. Honeggera. Původně se skladba jmenovala (nebo měla jmenovat - v tom se literatura neshoduje) Mouvement symphonique č. 3. Honegger ve své knize Jsem skladatel poznamenává, že nikdy neměl v úmyslu napsat symfonickou báseň na rychlíkovou lokomotivu, která se se supěním rozjíždí, rachotí přes hory a konečně pomaluje zastavuje. Říká: „sledoval jsem velmi abstraktní, čistou ideu, kde jsem chtěl vyjádřit pocit matematického zrychlování rytmu, zatímco pohyb sám se zpomaluje. Hudebně jsem komponoval velký figurální chorál, formálně se opírající o Johanna Sebastiana Bacha.“

Je jisté, že skladba dostala svůj programní název až po skončení práce na kompozici. V autorském záměru tedy není žádný podklad pro to, abychom v Pacifiku 231 konkretizovali znakové struktury ve smyslu programu z titulu skladby. Znakové struktury zřejmě nebyly konstruovány s mimetickým záměrem toho druhu.

Tento příklad však ukazuje ještě na jeden moment, často v interpretaci významů znakových struktur ne zcela oprávněně využívaný. Ukazuje na to, že "autorský záměr", a ani to, co autor o svém (hotovém) díle říká, nemusí být směrodatné - není-li autorské slovo v souladu se skutečností znakových struktur a jejich děním v díle.

V případě Pacifik 231 připadl (nebo byl přiveden) Honegger na "programující" titul mimeticky shodný se znakovými strukturami a dílo tak dotvořil. Vzpomeňme však při této příležitosti na L. Janáčka, který např. svoji Symfoniettu věnoval jako "Vojenskou symfoniettu" čsl. branné moci a přitom (v jiné fázi) označil jednotlivé části skladby programními názvy 1. Fanfáry, 2. Hrad, 3. Králové klášter, 4. Ulice, 5. Radnice ve vztahu k městu Brnu, jak o tom sám hovoří ve fejetonu Moje město v Lidových novinách XXXV, z 24.12.1927. Můžeme dále volně citovat z práce V. Horáka²²⁾ o Schumannově skladbě Obulus auf Beethoven, později

²²⁾ V. Horák: K otázce ideové srozumitelnosti hudebního díla, in: Musica viva III. - sborník prací PF UJEP 1977

autorem nazvané prostě Fantazie C dur pro klavír op. 17, nebo o Schönbergově skladbě Orchesterstück op. 16 č. 3, později autorem nazvané programově The Morning by a Lake.

Z příkladů vyplývá, že konkretizace hudebních struktur v úzké závislosti na uvedeném programu nemusí znamenat adekvátní přístup a že se takové konkretizování může dostat dokonce do rozporu s významy znakových struktur díla. Máme Janáčkovu Symfoniettu poslouchat jako apoteosu Brna, nebo jako Symfoniettu vojenskou? Oba programy se v pojmové rovině nezadají nijak zvlášť slučitelné; dnešní posluchač se zpravidla obejde bez nich.

Na druhé straně není správné dívat se na program - pokud už je k dílu připojen - jako na pomocné zařízení, jako na berličky, které vnímáte-li pomohou dosáhnout k významům a obsahům díla. To by znamenalo nedocnění jak struktur hudebních, tak významů z programu plynoucích. Hudební struktury tvoří s mimohudebním programem ke skladbě připojeným další zvláštní mimetický interval (sémantického charakteru), který určitým konkrétním (i když vždy subjektivně fungujícím) způsobem obohacuje významy i obsahy hudebního díla ve vzájemném prolnutí obou rovin sdělení (srv. 2.2.8.). Proto také rozlišujeme programy s hudebními strukturami mimeticky shodné (např. Pacifik 231), mimeticky velmi volné (např. Janáček Symfonietta) i - jako zvláštní kategorii - programy mimeticky nefunkční, tj. takové, kde je interval k významům hudebních struktur tak velký, že se jeví jako neuchopitelný.

Posledně jmenovaná situace je (dnes) zřejmá na Kuhnauových "Biblických historiích v šesti sonátách" i na mnoha dalších příkladech např. ze současné hudby, která ovšem užívá programů²³⁾ v mnohem abstraktnější podobě.

2.2.9. Zvláštní a z hlediska naší třetí podmínky reprezentace (viz 2.2.3.) má poněkud absurdní postavení v hudbě většina skladeb komponovaná pomocí multiseriální techniky. Tato technika organizuje (předem) všechny rozhodující složky kompozice tak, že nelze na základě rozdílné struktury rozeznat jednotlivé znaky, že tedy nemůže docházet k vytváření sémantému na základě konfrontace jednotlivých znakových struktur a jediný významový interval, který může vznikat, je mezi zkušeností s realitou

²³⁾ Pokud mnohdy vůbec o programy jde; názvy typu Konfrontace, Struktury, Metamorfózy, Hry apod. odkazují mnohem spíše zpět ke strukturám hudebním, jako obměna neprogramních označení formy (Rondo, Divertimento, Sonata ap.), která jsou už rovněž nefunkční.

bytí (která je přece jen reprezentována - i když jen ve velmi omezeném výseku) a strukturami hudebními, jímž se zdá odpovídat. Tato díla tedy poskytují pouze význam (sotva významy) a nemohou provokovat k tvoření obsahů. Jediný pravděpodobný sémantém (a jediný druh sémantémů z celé produkce toho druhu) vyznívá jako stanovisko k dílu, nikoli jako stanoviska k dění znaků: proč je zastupována skutečnost právě toho druhu a proč se jeví tak bezperspektivní, nemajíc ve svém uspořádání naděje na vývoj.

Jinými slovy: tato díla mají mnohem větší podíl prezentace nad jednostrannou reprezentací a tento stav může být změněn jen tehdy, pokud by díly kompozice byly technicky programovány různě. A to se neděje. Ve své totalitě jdou tyto skladby mnohem dál za organizací např. fugy a jsou proti monotematickému polyfonnímu myšlení mnohem uniformější. Představují zřejmě nejzazší mez hudby, uplatňující ještě nároky na svébytnost.²⁴⁾

2.2.10. Poslední oblastí hudby, které si ještě chceme z našeho hlediska všimnout, je hudba témbrová. Její specifická je v tom, že podobně jako multiseriální kompozice neguje strukturu metroritmickou (jiným způsobem ovšem) a nepočítá s významností výšek v rovině horizontální ani vertikální. Pracuje však (kontinuálně) s nástrojovou i absolutní polohou výšek, metroritmickou strukturu nahrazuje zhušťováním a zředováním pohybu a dynamická struktura je funkčněji uplatněná, než v hudbě multiseriálně komponované.²⁵⁾ Tyto tři základní komponenty stačí k tomu, abychom hudební plochy rozlišili jako strukturálně odlišné, tvořili obsahy a zaujímali k nim stanoviska. Je velmi pravděpodobné, že omezení, která si témbrová hudba klade a o kterých jsme se zmínili výše, budou klást jisté meze rozvoji tohoto druhu hudby co do kvantity. Je jisté, že prostředky, které témbrová hudba používá, se rychle vyčerpávají. Na druhé straně nelze nevidět, že stále vznikají zajímavá díla tohoto stylu, využívající však především promyšlené selektivní kombinace už známých prvků znakové konstrukce i v řazení znaků. V tom obsahují záruku podílu prezentace, umocněnou odkazem struktur k prvotním zvukům, s nimiž máme své zkušenosti a které "člověka orientovaly surovou emocionální silou v konkrétních a jedinečných zdrojích zvuku".²⁶⁾ Témbrová

24) Uplatňují se však funkčně jako hudba scénická, filmová ap. podobně jako většina produkce hudby elektronické. Těmito vazbami se však zabývat nebudeme.

25) Témbrová hudba se tak přimyká mnohem těsněji k vývoji metasystému hudby a v tom je i jistá záruka její životnosti; tato souvislost se týká poměru informace a redundance v díle, o němž pojednáváme jinde (viz pozn. 2).

26) J. Ujfalussy: Hudební obraz skutečnosti

hudba tedy svým způsobem znamená v prezentaci návrat k prehistorickým počátkům hudby se všemi klady i zápory; v reprezentaci nezbytně zůstává hudbou XX. století, ve vztahu ke skutečnostem bytí, které jsou v nás i k těm, které nás obklopují.

3. Některé překážky reprezentace

V předchozí kapitole jsme stanovili tři podmínky nutné k tomu, abychom mohli tvořit obsahy hudebních děl jako souhrny stanovisek ke znakovému dění a k těmto obsahům zaujímat posléze stanoviska další (včetně etických). Tyto podmínky zahrnovaly jak faktor hudebního díla (jako primární) tak faktor subjektu vnímatele, bez něhož se společenská funkce hudby nemůže uskutečnit (jako sekundární). V této kapitole si chceme krátce všimnout prvků, které u skladeb vyhovujících výše uvedeným podmínkám znakovou reprezentaci jistým způsobem a do jisté míry snižují, jestliže nejsou splněny podmínky recepce, s nimiž je při genezi díla počítáno.

3.1. V první řadě to jsou programy s dílem spojené, které nejsou v dostatečné míře obsaženy v myslí vnímatele. Jistěže koncertní praxe nepočítá (u nás jako jinde) s naprostou informovaností návštěvníků koncertů a pomáhá porozumění méně či více obsaženými poznámkami k provozovaným skladbám v programové brožuře. Uvážíme-li ale, že emotivně hodnotové znaky provokují naši zkušenost s realitou bytí zabarvenou rovněž emotivně, nemůžeme si o programových poznámkách dělat velké iluze. Ve většině případů, kdy nemáme vlastních a přímých zkušeností či alespoň analogií, je mimetický interval mezi znakovým děním a korelovaným programem značně omezen. Několik příkladů osvětlí tyto vývoody blíže:

Naše zkušenosti s fašismem, ať už přímé nebo zprostředkované (např. filmem), jsou určité do té míry, že Leningradskou symfonii D. Šostakoviče (především její první část) recipujeme zřejmě v plném rozsahu významů a v korelaci s programem. Těžko bychom mohli totéž tvrdit např. o skladbě Harold v Itálii, symfonii pro orchestr a sólovou violu H. Berlioze. Zajisté bychom se mohli seznámit s ideovým podkladem díla, kterým je báseň lorda Byrona "Child Haroldova pouť". Hlavní překážkou dosažení "komplexního vhledu" do díla, jak jej programoval Berlioz, je však myšlenkový svět romantismu, nám již cizí ve svých smutcích a truchlení, strastech i euforiích. Bereme si z díla tedy jen to, co souzní s naší zkušeností bez ohledu na program, nebo s kritickým postojem k němu.²⁷⁾

27) Zde bychom mohli rozvést úvahu o dílech časem nedotčených jak ve znakových strukturách (které nás vtahují do svého dění), tak programech, dotýkajících se subjektu i po staletích. Nechceme se však zabývat jednotlivými díly, sledujeme širší souvislosti.

Docházíme subjektivního uspokojení z "komplexního vhledu do reality bytí" dílem navozovaného, ale je to naše představa o romantismu a jeho ideálech, kterou v díle shledáme, nikoli skutečnost romantiků, jak ji (každý svým podílem) do díla (děl) vložili. Na tento - v podstatě jemný posun významů - chceme poukázat. Přitom hudba (podobně jako každý další druh umění) poskytuje jedinou možnost vcítit se do myšlenkového světa, který minul, i když toto vcítění má k realitě vztah vícelomný. Na tento fakt jsme již také poukazovali v odst. 2.2.3.2.

Kdybychom chtěli z naší životní zkušenosti vydělit zkušenost s minulostí (minulostí nezažitou, zprostředkovanou faktograficky i umělecky), museli bychom označit i styl (který je souhrnem prostředků, východisek a cílů v zobrazení doby) jako činitele, který svým způsobem v časové distanci znakovou reprezentaci do jisté míry snižuje.

3.2. Podobně jako "nezažité" programy mohou fungovat v hudbě prvky národní.²⁸⁾ Ve zkušenostní rovině každého subjektu jsou nejbezpečněji zastoupeny znakové charakteristiky národa vlastního. Romantismus se svými tzv. národními školami již není slohem evropským, nýbrž často výrazně národním, s vlasteneckými tendencemi, které se do hudby jednotlivých autorů promítají jak v programech, tak v citovaném nebo stylizovaném folklóru. Tyto tendence (ve své době zajisté funkční) mohou znamenat jisté omezení reprezentace v díle, do něhož se výrazně promítly; jsou jistým exotikem pro vnímatele, v jehož zkušenosti nejsou obsaženy příslušné znakové archetypy.

Pro srovnání můžeme zkoumat svůj vztah ke skutečnostem reprezentovaným např. Smetanovou *Mou vlastí* nebo Dvořákovou předehrou *Můj domov* (vrátíme se k nim ještě) a Sibeliovu předehrou *Finlandia*. Není asi třeba rozvádět; stanoviska ke znakovému dění *Finlandie* budou zbarvena spíš "zdvořilostně" (uznáváme vlastenecké citění jiných), než emotivně.²⁹⁾ Potud srovnání v rovině programů.

Ve znakové (významové) rovině čerpající z folklóru můžeme s podobným výsledkem srovnávat např. České tance B. Smetany s Norskými tanci op. 35 E. Griega nebo s Uherskými tanci J. Brahmsa, jako zvláštním příkladem v tomto aspektu. Zkreslení recepce u skladeb, majících žánrové

28) Opět v romantismu: tato epocha hudby zproblémovala znakové zobrazení snahou o těsnější sepětí s ostatními druhy umění, usilujíc o názornou určitost (literatura), obraznost (malířství), monumentalitu (architektura) ve spojení s emotivně hodnotovými znaky hudby.

29) Odhlížíme poněkud od kvality znakové prezentace, se kterou je reprezentace nerozlučně spjata. K tomuto aspektu se rovněž ještě vrátíme.

východisko, se však jeví jako zanedbatelné a zmiňujeme se o něm jen pro úplnost.

Najdeme ale příklady toho, že užití folklóru (zpravidla transformovaného podle souvislosti "langue" určitého díla) může mít nesnížený, plný podíl reprezentace i na jiné půdě, než se zrodil; je to tehdy, je-li folklór užit v dostatečně typické (reprezentující) podobě, jak je tomu např. v Houslovém koncertu A. Berga (viz analýzu díla dále). Typické znaky alpského folklóru, které v díle citovaná korutanská píseň má, jsou srozumitelné v nejširším měřítku a odkazují k tomu, k čemu se váží - k alpskému folklóru.

Podobně užil citace A. Honegger ve svém oratoriu Jana na hranici. Použil starofrancouzskou píseň, která ovšem nemá tak nápadné strukturální charakteristiky jako píseň užitá Bergem. Honegger však citaci zvýraznil dvojitým způsobem: dává ji interpretovat dětskému sboru (v obsazení díla vyčleněnému v podstatě právě jen pro tento úkol) a opakuje ji na několika místech oratoria beze změny (v kontrastu k obměňovaným strukturám dalších znaků díla). Nemůžeme zůstat na pochybách v tom, že jde o citaci a k čemu odkazuje.³⁰⁾

Souhrnem: je to typizace folklóru užitého v souvislosti artifiziálního díla, která je zárukou uskutečnění programové reprezentace i v jiných (geografických) podmínkách, než ve kterých dílo vzniklo.

3.3. Další vážné omezení programované reprezentace může nastat u skladeb používajících mezi převažujícími emotivně hodnotovými znaky znakový typ, jehož původním smyslem a úkolem je zpřesnit sdělované významy: je to symbolický znak, v hudbě často navozovaný jako tzv. příznačný motiv, nebo přejímaný odjinud, jak jsme poznamenali v odst. 1.1.2.

Vrátíme-li se z jiného pohledu k předcházejícím odstavcům a jmenovaným skladbám, uvědomíme si, že příčinou možného snížení znakové reprezentace v korelaci znakového dění s programem nemusí být jen národní prvek v díle či program s dílem svázaný, nýbrž i znaková struktura - symbol, známá povýtce jen určité etnické skupině (národu). Může se tak stát právě u instrumentálních děl, kde symbol není v průběhu díla navozen (jak tomu bývá např. u opery), jeho symbolická hodnota vznikla jinde a jako taková je v povědomí (jen) určité etnické skupiny (národa).

Symbol v Dvořákově předehře Můj domov tvoří Škroupova píseň původ-

30) Charakteristik je víc: především modální půdorys nápěvu, struktura rytmická a v neposlední řadě text písně.

ně z Fidlovačky, dnes česká část státní hymny Kde domov můj. Tábor a Blaník Smetanovy Mé vlasti jsou vybudovány na podobně národně vyhraněném symbolu - husitské písní Ktož jsou boží bojovníci. Nečtiňme si iluze, že např. japonská veřejnost (které Smetanovu Mou vlast předkládala i Česká filharmonie) recipuje celek i zmíněné části v konotačním bohatství jako český posluchač, jenž zná oba symboly od dětství a tvoří stanoviska ke znakovému dění v korelaci s programem kvalitativně naprosto odlišným způsobem.

Jiná situace vzniká, je-li symbol obecně v povědomí. Pak může fungovat bez omezení své zvláštní reprezentace, která spojuje konotace s denotací tak určitou, že významový rozptyl (o němž jsme se rovněž zmínili) může nastat už jen v konotacích, vyplývajících ze souvislosti díla.

U symbolů může tedy dojít k částečnému fungování, není-li pochopen denotát, k němuž se váží konotace pojmového charakteru. Ze symbolu se pak stává emotivně hodnotový znak; navozuje "pouze" významy, vyplývající přímo ze znakové struktury. Následně je neuchopený symbol příčinou snížení hladiny reprezentace celého díla.

3.4. Poslední možnou - a obecně velmi pravděpodobnou příčinou (dočasně) nižší hladiny reprezentace v díle je kvalita recepce v nejširším slova smyslu. Je možné tvrdit, že při prvním setkání se složitějším dílem není lidská psychika (z níž je možno v této souvislosti zvláště vyčlenit paměť jako nejdůležitějšího činitele) schopna pojmut a zvážit všechny významy a vztahy znakových struktur (zaujmout adekvátní stanoviska). Přesto se při dostatečných zkušenostech s realitou bytí a s metasystémem (paradigmatem) hudby dobereme hlavních významů a utvoříme tzv. dominantní sémantémy. Získáváme sice neúplný, ale zpravidla v hlavních rysech dílu odpovídající "komplexní vhléd do reality bytí" z díla vyplývající. Je to možné díky uspořádání hudebních děl, systému hudebního díla,³¹⁾ v němž vždy nejdůležitější významy jsou sdělovány na statisticky nejvýznamější časové ploše v poměru k méně důležitým významům, které zaujímají menší plochu znakové prezentace. Znakové struktury, rozestřené na větších plochách registrujeme, pamatujeme a vztahujeme k podobně prezentovaným znakovým strukturám dalším.³²⁾ Při opakované recepci pak zpravidla obohacujeme "rámcový" komplexní vhléd do reality bytí o další významy a vztahy, o další "podrobnosti" v díle obsažené. Na obsahové "rezumé" se dosažený vhléd znovu redukuje s čá-

31) Znovu odkazujeme na práce citované v pozn. 2.

32) Viz pozn. 44.

sovým odstupem od skončení reálné existence (znění) díla, a jako takový jej - už jako novou zkušenost - podržíme.

Z předchozího vyplývá, že nejúplnější přehled znakového dění rozsáhlých a komplikovaných děl může dát nejbezpečněji sémantická analýza, opřena o statistické metody, která pak zpětně - obsažena ve zkušenosti vnímatele -, nebo při dalším poslechu díla může ovlivnit výši hladiny reprezentace v díle, kvalitu tvořených obsahů i kvalitu dalších stanovisek, k obsahům zaujímaných. Proto k verbalizovaným obsahům, které vycházejí z analýzy a které jsou vždy do značné míry subjektivní, dosazujeme grafický záznam průběhu znakového a sémantického dění podle zásad výše naznačených. Tento graf pak umožní čtenáři analýzy zaujímat vlastní, subjektivní stanoviska k důležitosti významů i jejich vztahů (viz přílohy).

3.5. Pokusili jsme se ukázat na některé momenty hudebního díla a jeho recepce, které mohou v díle snížit hladinu reprezentace ve sledovaném poměru prezentace-reprezentace. První z nich jsou podmíněny, poslední se jeví jako objektivně daný. Z toho vycházíme; a protože sledujeme možnosti tvoření dalších stanovisek (včetně etických) k obsahům dosaženým na základě znakového dění; uvádíme v 5. kapitole několik analýz k doložení vývodů předchozích i k přípravě konečných závěrů.

Dříve si však chceme všimnout znakové prezentace, z níž reprezentace vychází.

4. Z n a k o v á p r e z e n t a c e j a k o v ý c h o - d i s k o z n a k o v é r e p r e z e n t a c e

Znakovou prezentaci jsme charakterizovali jako zvukovou podstatu znaku, jako smyslově názornou podobu znakové struktury. Znaková prezentace ovšem patří do významové roviny díla a zvuková podoba znakové struktury není míněna jen jako nositel znaku. Naznačili jsme už (viz 1.2.), že pod pojmem znakové prezentace nezahrnujeme pouze znakové struktury, u nichž neshledáváme výraznou významnost mimetickou, nýbrž i struktury, které tuto významnost mají; ty pak spojují obě významnosti dohromady a reprezentace, tak jak jsme její vzrůst vyjádřili na str. 10, vzrůstá od jen relativně "nulové" hodnoty, kterou zastupuje rovina prezentace - sama na maximální dané (a proměnlivé) úrovni. Říkali jsme současně, že reprezentace se nemůže uskutečňovat bez znakové prezentace. Znamená to rovněž, že reprezentace je znakovou prezentací ovlivněna. Toto ovlivnění může být pozitivní nebo negativní.

4.1. Pomineme-li teď formulaci, že "znakové struktury jsou záměrně konstruovány tak, aby odkazovaly k nějaké realitě bytí" jako formulaci týkající se výrazně reprezentace znaku, můžeme se z hlediska znakové prezentace věnovat některým komponentám, které zajisté zasahují i do reprezentace, ale jeví se důležité především pro znakovou prezentaci. Nemůže to být organizace tónových výšek, ani organizace metrorytmická; ty jsou příliš spojeny se "záměrnou konstrukcí znaku, aby odkazoval k nějaké realitě bytí". Můžeme si ale všimnout průběhu dynamiky, která je na pomezí mezi oběma rovinami, stylizace (tj. vzájemného poměru hlasů ve znakové konstrukci) a orchestrace. Tyto komponenty jsou mnohdy uplatněny následně, takže je možné srovnávat jejich přínos ke znakové prezentaci zvlášť.

4.1.1. Dynamická složka znaků většinou úzce souvisí se znakovou konstrukcí - až na několik výjimek, např. podmíněných nástrojovou daností, nebo dobovou či jinak danou zvyklostí neuvádět dynamiku přesně nebo vůbec. Obojí známe z varhanních skladeb baroka; důvod je v běžné varhannické praxi registrovat (tj. volit určitý nástrojový tónbr ve spojení s dynamickou daností rejstříku) individuálně, podle uznání (cítění) interpreta. Nemůžeme zde tedy mluvit o dynamice jako součásti "záměrné znakové konstrukce". Nemůžeme též mluvit o objektivně optimální registraci a s ní souvisejícím průběhu dynamickém. Nedostává se nám měřítko v podobě záznamu autorského záměru. Přitom přínos interpretace může být význa-

mové podstatný.³³⁾

4.1.2. Následné uplatnění stylizace můžeme sledovat např. na tématech (znakových strukturách) uplatněných ve výchozím tvaru a dále v tzv. vrcholové podobě. Změna stylizace probíhá jako nárůst počtu hlasů (a nárůst dynamiky) a z roviny prezentace znaku se promítá do roviny reprezentace jako zintenzivnění významů strukturou přináššených. Dojde-li k následnému "zředění" hlasů, k větší vzájemné distanci, či k celkové změně polohy, sledujeme vždy posun v rovině reprezentace - ať jej nazveme jako zjemnění, či zintenzivnění. Důležité je, že tyto posuny, vycházející z vlastní významnosti znaku - tedy z roviny prezentace -, nastávají při zachování charakteristických prvků znakové konstrukce jak v oblasti organizace výšek, tak (s poněkud menší pravděpodobností) v oblasti organizace metro-rytmické.³⁴⁾

Další následné stylizace můžeme sledovat v tzv. úpravách originálních děl. Zde bývá původní znaková struktura stylizována tak, že dochází ke změně významnosti v obou rovinách - prezentace i reprezentace, ke změně, které zpravidla velmi posunují, nebo přímo mění významy, sdělované strukturami originálními. Může jít o stylizace "kvalifikované" (např. Bach-Busoni) nebo zcela nekvalifikované v ohledu na původní významy (např. Dvořákova Humoreska Ges dur v úpravě pro banjo, či Chopinova etuda E dur v úpravě pro kavárenský "šraml"). Pak už zpravidla nejde jen o změny stylizace, ale změny zasahující hluboko do znakové struktury (Chopinova etuda jako tango nebo pomalý valčík), a tím i do významů v rovině reprezentace. Není třeba podotýkat, že podobné zásahy jsou zcela nonartificiálního charakteru a tudíž fungují negativně.³⁵⁾ Ani Busoniho klavírní úpravy Bachových děl však nemůžeme přijímat bez výhrady: zintenzivnění významů představované novou klavírní stylizací vybočuje prezentačně i reprezentačně z intencí, které jsou typické pro barokní hudbu; vznikají vlastně i zde skladby nové - stylově hybridní (viz 4.2.1.).

4.1.3. Orchestrace skladeb, už při vzniku uvažovaných jako orchestrálních skladeb, je nezbytně součástí "záměrných znakových konstrukcí" a zasahuje ve spojení s dalšími strukturami znaku (znaků) do roviny prezentace i reprezentace. Vyčlenit orchestraci jako sledovanou složku prezen-

33) Mohli bychom dále uvažovat i historicky (a nejen historicky) proměnlivou "reálnou existenci" díla jako aktualizací z interpretace - a to nejen v této souvislosti.

34) Progresivně uplatňované posuny významu i tohoto druhu sledujeme např. u formálních variací.

35) To vše bez hodnocení etického postoje upravovatelů.

tace můžeme tam, kde byla uplatněna následně, u skladeb, které mají původně charakter komorní. Všimněme si z tohoto hlediska Kartinek M. P. Musorgského.

Kartinky mají ve své původní klavírní podobě nesporně vyhraněnou podobu znakových struktur, kterými jsme odkazováni k jednotlivým významům, vázaným dále na "rámcové" programy jednotlivých částí cyklu. V orchestrální podobě Kartinek, instrumentovaných M. Ravelem, si uvědomujeme nejen relevantní posun významů znaků, často jsou však navozovány významy další, nové, kterými jsou původní významy konkretizovány do vyhraněnější podoby. Můžeme uvést např. zvukovou masu unisona dřev a všech smyčcových nástrojů proti sólu sordinované trubky v části Samuel Goldenberg a Schmuyle; zvukově barevný poměr dodává znakovým strukturám tolik prostorové plastičnosti (náznornosti) a specifické "hmotnosti", že vysoko převyšuje možnosti původního klavírního záznamu v sebelepší interpretaci. Podobné posuny (a nové významy) sledáme téměř v každé části (včetně Promenád), ať již poukážeme na významy žesťové dynamiky v části Katakomby, tubovou charakteristiku v části Bydlo, vzrůst lesku závěrečné části Velká brána kijejská ap.

Maurice Ravel nepřidal k Musorgského klavírním strukturám ani notu navíc. V orchestraci díla plně respektoval výchozí znakové struktury. Přesto vzrostla významnost znakových struktur prezentačně (což je při jejich nové zvukové podobě samozřejmé), ale i reprezentačně, a to díky a) významům, které konotujeme ke zvuku jednotlivých hudebních nástrojů a jejich sdružování, b) nové stylizaci (prostorovým vztahům jednotlivých hlasů), a v důsledku výše uvedeného c) kvalitativně novému korelování významů znaků s mimohudebním programem. V posledním bodě je přínos orchestrace pro reprezentaci nejmarkantnější.

Podobné posuny nacházíme u dodatečně orchestrovaných skladeb s žánrovým východiskem, jakými jsou např. Slovanské tance A. Dvořáka. Tyto posuny se však nemožno nevě korelovat s mimohudebním programem (díle žádný takový program nemá) a proto je vzrůst reprezentace znaků menší, než u srovnávaných Kartinek. V rovině prezentace však k zvýznamnění dochází srovnatelným způsobem.

4.2. V našich poznámkách ke znakové prezentaci se musíme dotknout i roviny "langue", roviny hudebního "jazyka" a všimnout si způsobu strukturování znaku v souvislosti se stylem. Styl můžeme krátce charakterizovat jako soubor

a) komponent hudební "řeči"

b) východisek a cíle
typických pro dílo, autora, určité časové období, ev. epochu.

4.2.1. S hlediska znakové prezentace jsou to právě komponenty hudební "řeči" jako součást stylu, které nás mohou zajímat při zkoumání znakové "věrohodnosti", pravdivosti. Styl znamená vždy určitou selekci, v tomto případě výběr prvků (komponent) hudební "řeči", relativně široký v pohledu na určitou epochu a zužující se (zpravidla) v pohledu na kratší období, styl autora nebo dokonce styl díla. Selektace při strukturování znaku je v jednotlivých složkách (strukturách) ovlivněna vzájemnými (strukturálními) vztahy - např. v podstatě diatonická klasická melodika je v úzkém vztahu k vertikálám, tvořeným rovněž na základě diatoniky; podobně je ve vzájemném vztahu postupně do melodiky pronikající chromatika s alterovanými akordy, historicky opět postupně bohatějšími na chromatické tóny. Tyto strukturální vztahy, které ovšem neexistují jen mezi horizontální a vertikální organizací výšek, ale v podstatě mezi všemi strukturami, dávají znaku jistou homogenost, která se opět v historickém vývoji systému hudebního díla stala měřítkem "věrohodnosti", pravdivosti znaku. Ve vývoji paradigmatu hudby pak sledujeme tendenci ke zpřísnění selekce ve strukturování jednotlivých znaků, zatímco znaky navzájem konfrontované v rámci jednoho díla se strukturálně odlišují víc a víc.³⁶⁾ V našem století pak vývoj dochází tak daleko, že v artificiálních díle nalezneme kromě stylově vlastního strukturování znaky odkazující k oblasti non-artificiální, ať už jde o folklór (např. u A. Berga aj.) nebo pop-music (např. u M. Ištvana aj.), nebo znaky parafrázující historicky vzdálený styl (barokový, renesanční ap.). Až sem v současnosti zachází tendence hledání kontrastu v konfrontaci znaků, znamenající ovšem tendenci znakově reprezentační: srovnávat (stavět do kontrastu) relativně stále vzdálenější skutečnosti bytí a nacházet jejich dialektiku.³⁷⁾

To, co se ve vztazích znaků jeví jako přínos pozitivní, je uvnitř znaku jednoho vyloučeno. Mají-li znaky reprezentovat vzdálené skutečnosti bytí (jak jsme naznačili výše), musí být o to určitější v odkazování (denotování) těchto skutečností. O to záměrnější musí být selekce ve strukturování znaku a důslednější dodržování homogenity znaku, organické jednoty strukturování, tj. jeho strukturální vázanosti.

³⁶⁾ Výjimkou z celkové tendence jsou např. multiseriální kompozice.

³⁷⁾ I zde je patrná návaznost na metasystém "bytí", jehož kauzální svázanost si čím dál tím intenzivněji uvědomujeme.

Pravděpodobně z nepochopení těchto vývojových zákonitostí a tendencí dochází v některých artificiálních dílech ke snížení "věrohodnosti", pravdivosti znaku. Dokládat na příkladech nejednotnost strukturování, nižší "věrohodnost" znaků je z pochopitelných důvodů obtížné. Pokusíme se o to alespoň v teoretické rovině a v jedné z analýz.

4.2.2. Souhrnně řečeno, je to právě narušená homogenita znaku, kterou pocítujeme jako snížení znakové určitosti (vyhraněnosti) a ve významové rovině jako snížení "věrohodnosti", pravdivosti. Velmi důležitý je v této souvislosti faktor času, poměr trvání nehomogenního prvku k prvkům dalším - to vše uvnitř jednoho znaku. Jde většinou o velmi krátké trvajících "kazy" struktury, jednotlivé akordy, melodické obraty, rytmické modely ap., posuzované v souvislosti celé znakové struktury jako "nestylové", ze struktury nápadně vybočující a navozující jen krátce a proto nepřesvědčivě jiné významy, než je ten, který vyplývá ze znakové struktury jako celku.

"Kazy" struktury můžeme v hlavních obrysech specifikovat jako

- retrográdní momenty ve struktuře, odkazující do minulosti metasystému hudby (např. kvintakordální souzvuk(y) v dodekafonní struktuře),
- prvky související markantně se stylem (strukturováním) jiného autora, jehož dílo je v povědomí (např. Janáčkovské sčesovky uplatněné v melodické i rytmické závislosti mimo souvislost Janáčkovy díla),
- prvky související zřetelně s jiným žánrem nebo druhem téhož umění (např. durové akordy s přidáním dórskou sextou, jež souvisí s jistou etapou džezu či pop-music, uplatněné třeba v doprovodu úpravy lidové písně aj.),
- rozporné struktury fungující v rámci jednoho znaku (čímž není míněno prolínání dvou nebo více dříve zřetelně navozených znaků samostatných, nýbrž např. složitá harmonizace prosté lidové písně).

Znovu zdůrazňujeme faktor času; v něm se tyto prvky mohou jevit jako nahodilost (a pak o nich platí to, co jsme naznačili výše), nebo jako záměr, a pak fungují jako prolínání znaků zmíněné ad d), jež posuzujeme jako funkční nebo nefunkční (neadekvátní) ap.

Všechny tyto prvky či momenty jsou zjištělné a doložitelné objektivně³⁸⁾ na rozdíl od roviny reprezentace, kde musíme vždy počítat se subjektivností soudů a stanovisek.

4.3. Smyslově názornou podobu znakové struktury tedy můžeme ve významové rovině systému hudebního díla hodnotit do jisté míry samostatně

³⁸⁾ Zde se zakládá oprávněnost umělecké kritiky (pokud si chce všimnout děl skutečně odborně).

a s odhlédnutím od významů dalších, které navozuje. Vzájemná závislost obou druhů významů (pokud struktura oba navozuje) je přitom evidentní a je to presentační složka znaku, která podmiňuje fungování složky re-
presentační. Tu pak bez prezentace znakové struktury hodnotit nemůžeme. Dostávali bychom se pouze ke spekulativním úvahám, odtrženým od reálné (a hmotné) podstaty díla. K doložení tohoto závěru pak směřují některé analýzy skladeb, které dále předkládáme.

5. A n a l ý z y

Zvolili jsme k analýzování několik různých druhů a žánrů skladeb, které mohou potvrzovat předchozí vývoje a doložit názorně konečné závěry. Doposud jsme se obírali možnostmi tvoření obsahů (jako souhrnu stanovisek ke znakovému dění v díle), limitovanými nebo umocňovanými různými způsoby. Nyní chceme poukázat na možnosti tvoření dalších stanovisek k utvořeným obsahům. Ty mohou mít charakter estetický (v hodnocení způsobu navození významů a z nich vyplývajících obsahů) a dále charakter etický (v hodnocení východisek a dosažených cílů "komplexního uměleckého vhledu").

Nejprve si všimneme malých písňových forem, názorných jednoduchostí cílů, přehledných malým rozsahem v čase.

5.1. Lidová píseň "Pověz ty mně, hvězdičko má" je jednou z obrovského množství lidových písní, které nabízejí "čistou", přesvědčivou znakovou strukturu - i když pouze v horizontální organizaci výšek, ev. v latentních vertikálách, z horizontál vyplývajících.

Andante moderato

mp mf

Po - věz ty mně, hvě - zdi - čko má, po - věz ty mně, hvě - zdi - čko má,

p poco a poco rit.

jsi - li ja - sna ne - bo tma — vá?

Verifikace významů hudební struktury u vokálních skladeb (kterým jsme se zatím právě pro tento komplikující vztah vyhýbali) nutně probíhá v komparaci s významy poskytovanými textem. Zvláště u lidové písně je svázanost obou vyjadřovacích rovin tak základního a přiměřeného charakteru, že text v žádném případě od hudební struktury odmyslet nemůžeme.³⁹⁾ Z tohoto důvodu budeme sledovat obě složky v jejich vztahu.

39) V umělé vokální tvorbě to vždy neplatí, jak se pokusíme naznačit dále, a jak je známo např. z historie opery. Je to proto, že v umělé hudbě neproběhla společenská selekce děl takovým způsobem jako v lidové tvorbě.

5.1.1. Podle intervalové struktury (a agogických zastavení) je píseň utvořena ve třech částech (2 + 2 + 3 takty), jimž je společným vzorem první dvoutaktí. To je tvarováno do konvexního oblouku, který (podle Jiránka) odpovídá normálnímu (oznamovacímu) lidskému vyjadřování. Reprezentuje tedy (a předznamenává v dalších průběhu) základní význam, emotivně určující sdělení hudební struktury, polohu, v níž zažíváme pojmová sdělení textu.

Kromě sekundových kroků, prozrazujících svojí poměrnou převahou generický charakter písně jako písně vokálního typu, jsou opět již v první dvojtaktí nápadné kvartové intervaly k oktávově přeloženému finálnímu tónu, který je navíc jako melodický vrchol utvrzován spodním střídavým tónem, v němž můžeme - ale nemusíme - spatřovat citlivý tón tóniny e moll. O významech právě kvartových (či kvintových) kroků v melodice soudí J. Ujfalussy, ⁴⁰⁾ že tvoří v určité historické fázi rozvíjení melosu (v podobě spodní kvarty a horní kvinty - vztaheno k centrálnímu tónu) rámec postupnému vyplňování oktávy a konstituování tónové řady o osmi tónech. V našem případě jde nesporně o četnostní utvrzení opěrného (-h-) a centrálního (-e-) tónu, mezi nimiž zůstává prázdné. V rovině znakové prezentace je to zřetelné uplatnění selekce prvků (tónů), která je konsekventně zachovávána při dalších opakováních melodického modelu prvního dvojtaktí. Na této konsekventnosti nic nemění to, že ve druhém dvojtaktí i v následujícím trojtaktí již není uplatněna analogie střídavého melodického tónu, který by utvrzoval další (nižší) melodické vrcholy, ani to, že původní kvarta je zmenšena na tercii, už v druhém dvojtaktí metricky položenou na jiné místo. Zůstává výchozí oblouk i jeho tvarování v sekundách a větším kroku na (nebo v blízkosti) vrcholu oblouku. Intervalové obměny původního modelu zvyšují hodnotu prezentace znaku, jak jsme o tom hovořili v odd. 4.1.2., s tím rozdílem, že zde jde o organizaci výšek. ⁴¹⁾

5.1.2. Tonalita je další složkou písně (znaku), která reprezentuje jiný základní význam, emotivně určující (upřesňující) polohu, v níž zažíváme pojmová sdělení textu. Je to zde nejprve mollová harmonická (počínající III. stupněm a definovaná až na konci prvního dvoutaktí), durová tónina v druhém dvojtaktí a konečně přirozená (aiolská) mollová tónina v závěrečném trojtaktí písně. V kolísání měkké a tvrdé tóniny je píseň vzhledem ke své délce velmi bohatá, a významy z toho plynoucí přidávají k významům textu přesné emotivní denotáty, které není třeba verbálně rozvádět.

40) in: Hudební obraz společnosti

41) Při zúžení organizace na 1-2 komponenty dochází k určitému posunu měřítek

5.1.3. Struktura latentních (z melodie odvoditelných) vertikál vychází z tonálního plánu písně a je zajímavá především v závěrech jednotlivých dílů. V prvním dvojtaktí je to plagální závěr (S-T) ve druhém taktu, který subdominantní funkcí může popírat funkci tónu -dis- jako tónu pro tóninu citlivého. Vidíme jej v této souvislosti zřetelněji jako střídavý melodický tón. Ve čtvrtém taktu se pak nabízí autentický celý závěr (D-T) v tónině durové, který by však nebyl ve vztahu k významům textu; mnohem lépe se zde uplatní (jako dvojtečka před závěrečným sémantickým textu) závěr klamný, zdůrazňující současně tonální kolísání melodie. Poslední závěr pak může být s durovou nebo lépe mollovou dominantou, snad výstižněji odpovídající vyústění textu.

Všechny tyto možnosti vyplývají z autentické horizontální organizace výšek, nejsou spekulací, znamenají pouze volbu (adekvátních) možností z možností nabízených. Veleny, posouvají svojí významností významy textu opět k větší emotivní určitosti.

5.1.4. Metrorhythmická struktura písně (znaku) vychází podobně jako základní melodický oblouk z normálního (nejobvyklejšího) způsobu vyjadřování. Odvíjí se ve stejných hodnotách, respektuje včetně celky zastavení na fermátách, i slovní přízvuk, umístěný na těžkých dobách metra. Tímto klidným odvíjením, jehož jedinou zvláštností je přesunutí poslední slabiky textu na následující těžkou dobu s doby, na níž logicky vychází, reprezentuje metrorhythmická struktura neafektovaný průběh sdělení.

5.1.5. Shrňme-li výše uvedené z hlediska "věrohodnosti", pravdivosti hudebního znaku ve vztahu k významům textu, musíme konstatovat jednak uplatněnou selekci prvků a z toho plynoucí vysokou míru homogenity znaku, o níž jsme říkali (viz 4.2.1.), že je jistou zárukou "věrohodnosti" znaku, a dále úzký vztah hudebních struktur znaku k textu, jakožto další rovině vyjádření. ⁴²⁾

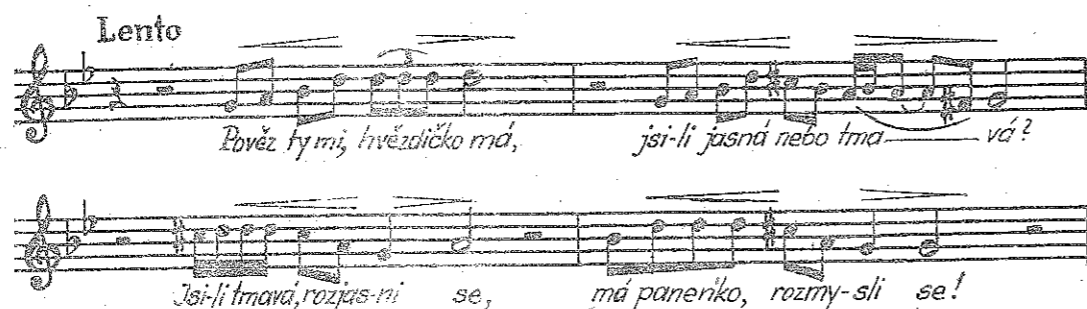
V další analýze shledáme, že tento ideální poměr nebývá vždy dodržen.

5.2. Pro srovnání s předchozí analýzou jsme vybrali umělou píseň, zpracovávající tentýž lidový text. K umělé písni patří neodmyslitelně instrumentální doprovod. Devoleme si pro jednodušší komparaci s předchozí písni analyzovat vokální linku samostatně, ⁴³⁾ a to pouze první čtyři takty, v nichž jsou zhudebněny dvě sloky textu.

42) Neuvažujeme další sloky textu; domníváme se, že spravidla vznikaly následně a nemohou tedy zachovat původní strukturální i významový vztah. - Nicméně, naše píseň tento vztah i dále má.

43) Autora písně neuvádíme právě pro nekomplexnost analýzy, již by se mohl cítit poškozen. To ovšem nechceme.

5.2.1. V základní melodickém obrysu této písně shledáváme jisté paralely s melodickým obrysem písně lidové:



Konvexní tvary, o nichž jsme hovořili výše, jsou zde však pouze naznačeny (s výjimkou druhého taktu), a významové závěry budou jiné. Všimněme si nejprve, že ukázka je zasazena v exotickém terénu (cikánská moll tónina), vyjádřeném v pentachordu s centrálním tónem -g-. Melodika rovněž využívá rámujiící horní kvinty; ta však nemá význam opěrného bodu, k němuž se vztahují tóny okolní, nýbrž pouze vymezuje ambitus ukázky. Je dosahována (opakována) s naléhavostí až obsedantní a odkazuje naši zkušenost k lamentacím, k nářkům plaček, jak je známe z původní (folklórní) i přenesené podoby. Shledáváme tedy výrazný význam vycházející z tónového terénu a další ze základního tvarování melosu, v němž větší intervaly (na rozdíl od lidového nápěvu) nemají většího významu, neboť jsou v přibližné rovnováze s opakovanou kvintou tóniny, vnucující se výrazněji. Nejvýrazněji se však uplatňuje interval zvětšené sekundy (takt 2₅₋₆) přestože (či právě proto, že) je v ukázce zastoupen jen jednou. Je přítomen latentně až do konce ukázky.⁴⁴⁾ Tento prvek je nepřilíš často zastoupen v moravském folklóru (v teorii umělé hudby bývala zv. 2 intervalem zakázaným), ale známe jej především z hudby orientální jako prvek charakteristický (zkušenost s paradigmatem hudby). Tímto směrem se pak mohou významy melodického strukturování vokálního partu posunout k už obtížně uchopitelnému významovému intervalu, svíranému hudební strukturou a textem.

5.2.2. Uvažovat o metru v této ukázce nemá smysl; je příliš neurčené, aby se jinak, než právě jako volnost v přízvukování významově pro-

44) V odkazech na práci o systému hud. díla jsme hovořili o tzv. významové inverzi četnosti. Jde o podobné případy, kdy četnostně málo zastoupený prvek (struktura) získává na významnosti svou nápadností. (Viz též O.5.)

sazovalo.⁴⁵⁾

Rytmičká struktura významy organizace výšek zřetelně ovlivňuje. Významným rysem rytmu zde je (opět v kontrastu k lidovému nápěvu) zřetelná umělost, racionální organizace, kterou můžeme shledat jak v šíři zastoupených hodnot (šestnáctiny, osminová triola, osminy, čtvrté a půlové hodnoty), tak v použití trioly v prvním taktu, či šestnáctin v třetím taktu, v dalším taktu augmentovaných. Je to rytmus, který sdělení hudební struktury přivádí do polohy afektovaného významu.

Zvláštní (z hlediska korelace významů) je i melodicko-rytmický prvek na šesté době druhého taktu, který by bylo (s jistou licencí) možno zapsat jako melodickou ozdobu:



Samostatně odkazuje zpět do historie paradigmatu hudby, v kontextu s těsně předcházející zvětšenou sekundou se připojuje k významům jí připisovaným výše, navozuje cosi exotického.

5.2.3. Mohli bychom pokračovat ve výčtu dále, ale shrneme, že popsané strukturní prvky jsou velmi různorodé a že včetně dodržovaného zvoleného modu poskytují mnoho významů. Tato mnohost hudebním znakem poskytovaných významů je těžko korelovatelná s textem písně, samozřejmě v závislosti na malé časové ploše, na níž se prezentuje. Vnímatel si (pravděpodobně) ani nestačí uvědomit všechny významy, o kterých jsme mluvili, ale je reálné nebezpečí, že si je uvědomí jako významovou neurčitost či neadekvátnost, jako "nevěrohodnost" hudebního znaku, který nedokáže spojit s významy, poskytovanými textem.

5.3. K dalšímu srovnání chceme nabídnout skladbu z oblasti pop-music nazvanou v české verzi (s textem J. Štaidla) "Pátá" (autor Tony Hatch). Je vybraná záměrně z lepší části této tvorby, aby mohla být srovnána jak s předchozími typy písně, tak s další vybranou ukázkou z oblasti "lidovek".

Ríkali jsme (2.2.1.), že největší překážkou tomu, abychom mohli skladby z oblasti pop-music považovat za tvorbu artifiční, jsou samy znakové struktury v této tvorbě zdomácnělé: příliš unifikované v poskytování významů, prezentačně příliš poplatné úspěšným vzorům, většinou bez obzvláštní organizace tónového materiálu, jež zakládá svébytnost skladby artifiční.

45) V doprovodu je pouze akordická prodleva s imitacemi vokálního partu v jeho pauzách. Do metrické struktury v podstatě nezasahuje.

"Pátá" je v jistém smyslu jednou z výjimek v této tvorbě.

Živě

5.3.1. Základním a určujícím znakem "populární" písně je organizace délek - metrum a rytmus. Právě v této organizaci je charakteristická typizace rytmických útvarů, opírajících se nezbytně o synkopu jako základní stavební prvek.

Synkopa jako jediné narušení pravidelného metra (přesuny přízvuku z těžkých dob na lehké) a jako součást jeho motorického průběhu ukazuje původ a zdroj pop-music 2. poloviny 20. století - na lidovou hudbu amerických černochů. Tato vazba současně vysvětluje výskyt živelný rozvoj žánru: vrací hudebnímu projevu - a je to patrné právě v rytmické struktuře - část jeho prvopočáteční (naturální) naléhavosti, nesené jako

dědictví jen nepřilíš dotčené vývojem v metasystému evropské hudby.⁴⁶⁾

Se synkopami se přirozeně setkáváme i v písni "Pátá". Do jaké míry určují strukturu délek, vyplývá z následujícího porovnání: z 25 taktů není synkopa zastoupena jen v taktu 18 (opakovaném jako t. 20. a 22), a v samotném závěru. To by však bylo po předchozích vývodech málo zajímavé, kdyby se princip synkopování nepřenesl i do formálního členění.

5.3.2. "Pátá" je strukturováním melodie zřetelně členěna do čtyř dílů: - a - (1.-3. takt opakován jako 5.-7.t.), - b - (9., 10., opakován jako 11., 12.t.), - c - (14.-17.t.) a - d - (18.-25.t.). Každý z dílů je propracně nebo alespoň výstavbou jiný a ke každému (s výjimkou - c -) je přidán "synkopický" takt: k - a - 4. (8.) takt, strhující na sebe strukturální i významový akcent po skončené třítaktové frázi, podobně k - b - přidán 13. takt; narušující navozené sudé členění 2 + 2 takty, a konečně 24. takt, končící tónikou skladbu po 3x opakovaném dvou-taktí "pátá právě teď odbila".

Toto členění je prvním výrazným vybočením z obvyklého tvarování pop-písní a má samozřejmě své významové důsledky. Dodává totiž skladbě ono "osvláštění", o němž jsme říkali (2.2.1.), že je jednou z charakteristik artificiální hudby. Na druhé straně jen dílek - c - není vystaven opakováním téže struktury, všechny ostatní díly opakování využívají. I to souvisí s navozením sugestivního účinku; nechceme ale předbíhat a závěry vyslovíme až po sledování dalších určujících struktur.

5.3.3. Horizontální organizace výšek je (jak už bylo řečeno) zřetelně odlišena, a to v úzkém vztahu k textu.⁴⁷⁾ Dílek -a- je založen na postupném rozšiřování intervalů od výchozího, předlevové fungujícího tónu c¹. Ve vztahu k tónině je toto c¹ (jako kvinta tóniky i jako V. stupeň tónové řady) moment nestabilní tak jako kvartsextakord, do něhož se melodicky rozšíří ve 3. taktu; významově vzbuzuje očekávání a zakládá (poněkud nadneseně řečeno) epický charakter dílku - a -, utvrzeným anticipací strukturálního i významového řešení písně ve 4. (8.) "synkopickém" taktu. Dílek -b- je nápadný sekundovým uspořádáním a sestupnou linií;

46) Z vazby k primitivní hudbě můžeme odvozovat vysvětlení negativních společenských jevů při seancích pop-music: extáze vedoucí k mimořádným projevům je podobná extatickým stavům primitivních komunit, vybičovaných rytmem a vlastním rytmizovaným pohybem. Je až s podivem, do jaké míry amazává civilizační "nátěr" člověka jeho vlastní vynález, kolik iritující sugestivnosti v sobě může mít hudební struktura.

47) Není nám neznáma praxe, že jazyková mutace textu často bývá v pop-music zastoupena textem novým, mnohdy nespojitým s textem původním. Je-li tomu tak i u písně "Pátá", chvála na sepětí textu a hudebních struktur logicky padá na autora českého textu. Píseň samu musíme posuzovat tak jak zní, ne tak jak byla zamýšlena.

pekuť by byl čas uvědomit si při reálné existenci písni vztah melodie a textu, našli bychom pozoruhodné souznění.

I tento dílek významně doplňuje "synkopický" 13. takt; funguje jako doplněk a v intervalové struktuře je analogií taktu 4. (8.). Znamená však také první spočinutí v očekávání, o němž jsme hovořili, tvoří interpunkci, jakýsi středník v celku písni. To proto, aby mohl nastoupit další dílek - c - s kontrastně organizovanou strukturou, v níž (kromě kumulace synkop) je nápadné obrácení směru střídaných sekund vzhůru, vzbuzující poslední moment napětí před závěrečným řešením. To přináší struktura dílku - d - už navozeným intervalem sestupné malé tercie v t.18. (20.,22.), jako "hlavou" struktury a v podstatě znovu vzhůru k této opakované tercii směřujícím taktu následujícím. Zde také celá písni dosahuje horní hranice svého tónového ambitu, na malé ploše 3x opakovaného dvoutaktí je navozováno závěrečné "řešení" předchozích struktur, exploze radosti, že "pátá právě teď odbila", utvářený opět přidáním "synkopickým" taktom - komu: "nám".

5.3.4. Doprovodné struktury písni neuvažujeme; jsou variabilní v každém aranžmá. I tato praxe v pop-music zdůrazňuje základní významnost horizontální struktura skladby (samozřejmě ve spojení s organizací metro-rytmickou) a tak písni tohoto žánru můžeme bez obav z nesouměřitelnosti srovnávat i s lidovou písni.⁴⁸⁾ Oba typy písni jsou úzce svázány s realitou bytí, s radostmi i problémy lidské existence. U lidové písni byly s velkou pravděpodobností "čistší" pohytky tvorby; nelze předpokládat např. důvody výdělečně-existenční, ale už pohytky prestižní ani zde zcela vyloučit nelze. To však nic nemění na výsledku tvorby a jeho společenském užití. Opět u obou typů funguje (fungovala) - i když různě probíhající - téměř okamžitá diferenciacce kvality a nekvality, díky okamžitému kontaktu s uživateli. Oběma typům je společná neproblémovost (nebo nepatrná problémovost) významů, znakovými strukturami navozovaných.⁴⁹⁾ Proč je to přece jen lidová písni, která má k uměleciálním skladbám blíže, než písni pop-music? Právě pro mnohem větší "jedinečnost" strukturování horizontálních i metro-rytmických vztahů. V posledně jmenovaných vztazích je největší přednost a také největší

48) I společenské užití je podobné; oba typy jsou následně "zlidovělé"; u lidové písni pouze neznáme jméno autora.

49) Souvisí s nepatrnou časovou rozlohou skladeb; možnost navodit více a kontrastních významů je omezena.

handicap písni pop-music. To - podle našeho názoru - platí i pro písni "Pátá", přestože má v dalším strukturování mnoho pozoruhodného.

5.4. Jako poslední z "malých" forem si chceme všimnout konkrétního útvaru "lidovky". Zvolili jsme skladbu "Už troubějí", ačkoli jsme mohli zvolit stejně dobře mnoho jiných.

Tempo di Valse

Už trou - bě - jí, už trou - bě - jí,
na ho - rách je - le - ni. My - sli - ve - ček na po - se -
du, má pa - buk pě - k - ně v do - hle - du a spr - stem svým
na spou - ští dí - vá se do hou - ští.

Pro oblast "lidovek" jsou příznačné některé skutečnosti, obsažené ve znakovém zastupování; jsou to instrumentace pro dechovou hudbu se zpěvákem - sólistou, dále text tvořící významovou paralelu k textům lidovým, i rozhodující strukturování hudební (horizontální - výškové i metro-rytmické), odkazující zpravidla k taneční lidové písni nebo k písni kramářské - vždy v určitém posunu.

5.4.1. Metro-rytmická organizace znaku odkazuje výrazně k tanečnímu žánru i u vybrané ukázky. Je typické, že je to právě třídobé metrum, odkazující k valčíku, mazurce, sousedské ap., nebo metrum dvoudobé, odkazující nejčastěji k polce, které u "lidovek" sledáváme. Nestává se však často, abychom slyšeli "lidovku" s charakteristickými rysy foxtrotu, tanga nebo dokonce novějších tanců. Chceme tím říci, že tato umělá tvorba programově navazuje na žánrovou tvorbu minulého století, má však další, jiné rysy.

5.4.2. Sledování organizace výšek v horizontále pak upřesňuje předchozí vývedy o tom, že návaznost "lidovek" nevychází z umělé hudby minulého století, ale z lidové písni, i když musíme dodat, že právě u taneční lidové písni často předpokládáme kromě instrumentálního původu

i vzor "umělé", artificiální hudby. V lidovkách (i ve vybrané ukázce) jsou však naznačena východiska druhotná: v melodice "lidovky" jsou často v rozporu s lidovou písní typicky symetrické útvary, opakované mnohdy beze změn, jindy se změnou melodického obrysu (viz: 4.-6. takt), dále sekvence (viz t.11.-18.), které umožňují zachovat výchozí tvar při minimální změně polaritý doprovodných struktur a tvarovat celkový spád melodie; rozpor melodiky "lidovky" se srovnatelnou artificiální tvorbou počátku minulého století je přímo v intervalové struktuře, ve velmi primitivním tvarování znaku, srovnatelném naopak v zachování symetrie výstavby.⁵⁰⁾ "Lidovky" se v tomto světle jeví jako hybridní útvary, vyvolané v život společenskou potřebou, jak jsme o tom psali v souvislosti s pop-music (2.2.1.). Zdá se, že právě neodbytnosti opakované melodiky, rytmiky, metra je záměrně využíváno v konstrukci těch nejjednodušších struktur ve vztahu k vnímání.

Podobně hybridní bývá text těchto útvarů. Lidovost bývá naznačena paralelou přírodní a lidské skutečnosti bytí, jak se s ní často v lidové tvorbě setkáváme (viz i náš příklad). Text lidovek však většinou postrádá metaforický vztah těchto skutečností, není projevem lidového básnictví, jehož výsledky prošly přísnou selekcí v lidské paměti během desetiletí i staletí (viz pozn. 39), nýbrž často pouhou napodobeninou, stejně jako struktury hudební.

5.4.3. Pro průběh horizontální struktury je pak charakteristické, že nemá než základní ikonickou (pohybovou) významnost, spojenou s mělce navozovanými významy bezproblémového optimismu nebo sentimentů, jehož "falešnost", nepravděpodobnost vyplývá opět jako u pop-music z nescouladu významů struktury metro-rytmické a horizontální organizace výšek. Další interval textu a hudební struktury nepravděpodobnost znamená zpravidla jen zvyšuje.

Přirozeně, že na této půdě nevznikají další stanoviska ke znakovému dění (ve smyslu komplexního vzhledu do reality bytí): celá píseň bývá - podobně jako v naší ukázce - strukturálně příliš podobná, a forma da capo (doslovně opakovaný první díl ve schématu a-b-a) případně strofické opakování staticčnost jediného znaku podtrhuje.

V mnoha ohledech se tvorba v oblasti "lidovek" jeví jako primitivní anachronismus; příčiny její existence pravděpodobně nenajdeme nikde jinde, než v naprosto minimální zkušenosti s metasystémem hudby u okruhu vnímání, jimž vyhovuje.

50) Jako vzor "lidovek" z artificiální tvorby minulého století se nabízí např. některé žánrové skladby Fr. Schuberta; i ty však jsou na vyšší úrovni znakového značení.

5.5. V dalším chceme srovnat rozlohou nepříliš odlišný typ hudby artificiální.

Ukolébavka V. Nováka z cyklu Mládí op. 55 je zvláštní ukázkou žánrové skladby v písňové formě zaokrouhleného typu. O tomto typu jsme psali výše (2.2.2.4. a 5.4.3.), že omezuje jistým způsobem možnost chápat formu jako proces, že podtrhuje staticčnost jednotlivých znaků, ostatně zpravidla (na malé časové ploše) nepříliš kontrastních a proto málo provokujících k tvoření stanovisek, která v souhrnu znamenají obsah.

Podíváme se, jak je tomu u této konkrétní skladby:

Adagio con tenerezza (♩ = 50)

