

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích  
Teologická fakulta  
Katedra filosofie a religionistiky

Diplomová práce

HUDBA JAKO ZNAK

Vedoucí práce: Mgr. Lukáš Novák, Ph.D.

Autor práce: Bc. Jana Beránková

Studijní obor: Filosofie (prezenční studium)

Ročník: 2.

2013

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že, v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění, souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě (v úpravě vzniklé vypuštěním vyznačených částí archivovaných Teologickou fakultou) elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

25. března

---

Velice děkuji vedoucímu práce Mgr. Lukáši Novákovi, Ph.D. za cenné rady, připomínky, metodické vedení práce a trpělivost.

# Obsah

ÚVOD.....	6
1. TEORIE ZNAKU .....	9
1.1 Sémiotika a vývoj definice znaku.....	9
1.1.1 Starověk: Platón, Aristoteles, Stoikové.....	9
1.1.2 Středověk: sv. Augustin, Ockham .....	16
1.1.3 Novověká a moderní sémiotika: Locke, Mill, Frege, Wittgenstein, Peirce, Saussure .....	20
1.2 Typologie znaků .....	30
1.3 Shrnutí otázek znakovosti aplikovatelných na hudbu .....	34
2. HUDEBNÍ ZNAK V DĚJINÁCH .....	36
2.1 Úvod do hudebních dějin .....	36
2.2 Hudební počátky v antickém Řecku .....	37
2.2.1 Platón a hudba .....	37
2.2.2 Aristotelés a hudba.....	40
2.2.3 Shrnutí .....	41
2.3 Hudba středověku .....	43
2.3.1 Hudba jako svobodné umění .....	43
2.3.2 Vývoj středověkého přístupu k hudbě .....	44
2.3.3 Vývoj notace.....	46
2.3.4 Církevní tóniny .....	46
2.3.5 Diabolus in musica.....	47
2.3.6 Liturgické zpěvy: chorál.....	48
2.3.7 Shrnutí .....	50
2.4 Hudba novověku.....	50
2.4.1 Renesanční tónomalba a parodie .....	50
2.4.2 Barokní afektová teorie .....	52
2.4.3 Klasicistní střídmost.....	54
2.4.4 Romantický spor absolutního a programního.....	56
2.4.5 Moderní experimentování a sebedefinování .....	58
2.5 Shrnutí přístupů dějin hudby ke znakovosti hudby .....	61

3. HUDBA JAKO ZNAK.....	63
3.1 Upřesnění pojmu „hudební“ znak .....	63
3.2 Hudební sémiotika.....	64
3.2.1 Sémantický trojúhelník reference .....	65
3.2.2 Význam hudebního znaku .....	67
3.2.3 Hudební metaznak v podobě notace .....	70
3.3 Znakovost hudby ve struktuře hudebního díla .....	72
3.3.1 Základní materiál hudebního díla .....	72
3.3.2 Složky a stránky hudebního projevu .....	72
3.3.3 Hudební myšlenka .....	73
3.3.4 Dělení a členění hudební skladby .....	77
3.3.5 Stavební funkce částí ve skladbě .....	78
3.3.6 Motiv v programní hudbě a vztah hudby a jazyka.....	79
3.3.7 Umělecký symbol .....	82
3.4 Hudba a emoce .....	84
3.5 Psychická distance .....	90
3.6 Estetický prožitek uměleckého hudebního znaku .....	92
3.6.1 Percepční uchopení S. C. Peppera .....	92
3.6.2 Strukturalistické pojetí umění Jana Mukařovského .....	95
3.7 Hudba jako znak - shrnutí .....	99
ZÁVĚR.....	103
Seznam použitých zdrojů.....	106
Seznam příloh .....	108
Přílohy .....	109
Abstrakt .....	116
Abstract.....	117

# ÚVOD

Tato práce nese název *Hudba jako znak*. Půjde nám o to, prozkoumat, v jakých ohledech může hudba být pokládána za znak. Cílem není ani tak otázku detailně zodpovědět, ale spíše celý problém prozkoumat.

Práce je rozdělena do tří částí. V první části se budeme věnovat znaku obecně. Na historickém přehledu hlavních příspěvků filosofů a sémiotiků se pokusíme upozornit na stěžejní pojmy i problémy, se kterými se v rámci sémiotiky a sémiologie pracuje. Z příspěvků antických myslitelů si hlouběji představíme koncepcce Platóna (v dialogu *Kratylos*) a Aristotela (v díle *O vyjadřování*). Ze středověkých děl vyzdvihneme především *De Magistro* od sv. Augustina. Z moderních osobností zabývajících se problematikou znaku se více pozastavíme u Gottloba Fregeho a jeho rozlišení smyslu a významu. V návaznosti na to si představíme logické pojetí znaku B. Russella a L. Wittgensteina. Především se ale zaměříme na klasifikaci znaků Charlese Sanderse Peirce, tedy ikon, index a symbol, a rozlišení prvků znaku Ferdinanda de Saussura, tedy signifiant a signifié.

První část zakončíme pracovní typologií znaku, přičemž upozorníme na problémy jednoznačného rozlišení typů znaků. Představíme si typologii znaků dle Jiřího Černého, kterou se pokusíme zhodnotit. Zajímat nás budou tyto typy znaků: symptomy, signály, značky a odznaky, znamení, a především ikon, index a symbol. Na závěr první části také shrneme otázky, které vyplynuly z jednotlivých kapitol a které budeme dále v práci prozkoumávat v aplikaci na hudbu.

Druhou část práce věnujeme již tématu hudebnímu. Pozorně se zaměříme na historický vývoj hudebního znaku, na vývoj hudby v evropském prostředí od antiky po současnost. V tomto historickém přehledu vystoupí do popředí především způsob užívání hudby, který se v jednotlivých epochách lišil a který měl velký vliv na skladbu a dešifrování hudebního významu. Budeme se snažit používat co nejčastěji hudebních příkladů a také se u jednotlivých stylových období zamyslíme nad tím, zda a případně jak byla hudba pojímána jako znak.

Z antického období se nám namísto hudebního notového materiálu dochovaly spíše názory na to, jak hudba působí na člověka a čím by ho mohla obohatit. Jak uvidíme z konkrétních citací děl Platóna a Aristotela, hudba v antice jednak nefungovala jako samostatný umělecký druh, ale měla blízko k poezii, tanci i dramatu. Zároveň o estetickém rozměru hudby tito autoři příliš neuvažovali. Mnohem důležitější

byla diskuze o tom, zda hudba může sloužit jako vhodný výchovný prostředek, zda je tedy potřebná ve státě (polis) a jakým způsobem a zda vůbec je hudba schopna harmonizovat duši člověka směrem k dobrým (žádaným) ctnostem.

Ve středověku prodělala hudba obrovský rozvoj, vznikly první pokusy o notaci (jakožto specifický hudební metaznak), dále se stanovila pravidla pro melodiku a harmonii. Hudba ve středověku ještě také nevystupuje jako samostatné umění hodné estetického prožitku. Hudba je sice matematickým *svobodným* uměním, což jí zajišťuje primát oproti ostatním druhům umění (a souvisí s tím i matematické výpočty intervalů apod.), nicméně se rozvíjí především ve spojitosti s křesťanskou vírou. Středověká hudba tak funguje především jako náboženský znak, kterého se hojně využívá při liturgii. Zdůrazněna je schopnost hudby přimknout člověka hlouběji k víře a k Bohu.

V novověku, především zpočátku v renesanci, dochází k obrovskému uvolnění norem kladených na hudbu. Hudba se stává světskou, dokonce napodobuje zvuky přírody. Baroko pak velmi úspěšně experimentuje s afektovou teorií a vypracovává model dur-mollového cítění, které přetrvává dodnes. Klasicismus se snaží oproti barokní citové přepjatosti o jakousi střídmost, jednoduchost a symetričnost bez zbytečného symbolického zatěžování významu. V romantismu pak vyústí dva stěžejní přístupy k hudebnímu obsahu. Zmíníme zde spor absolutistů a zastánců programní hudby, přičemž podstatu programní hudby a programního motivu si osvětlíme ve třetí části práce. Přehled historického vývoje hudebního znaku zakončíme ve 20. století, přičemž zdůrazníme impresionistickou harmonickou barevnost, která se v rámci hudebního díla dostane do popředí a určitým způsobem překoná tradiční zdůrazňování melodie jakožto hlavního nositele hudební myšlenky a významu. Přes expresionistické vyzdvihování výrazu se nakonec dostaneme až k sebedefinování a experimentování s hudebními nástroji, či hudebním časem a prvky náhody.

V poslední, třetí části této práce se hlouběji zaměříme na hudební znak, jeho strukturu, vnitřní vztahy a vnější podobu. Definici znaku si rozdělíme do dvou okruhů zájmu. Jednak nás bude zajímat znak jako takový, přičemž si představíme hlavní problémy hudební sémiotiky. Vycházet budeme z díla *Hudba jako problém estetiky* Ivana Poledňáka. Věnovat se budeme hudebnímu metaznaku, totiž hudební notaci, a také zdůrazníme charakteristickou schopnost hudebního znaku, totiž metaforicky odkazovat k emocím a jiným mimohudebním vlastnostem. Tuto schopnost společně s Nelsonem Goodmanem a jeho díly *Jazyky umění* a *Způsoby světatvorby* nazveme

expresivností. Velmi podrobně se pak podíváme do struktury hudebního díla, a to s jediným cílem: jednoznačně určit, co vše se může v hudebním díle stát znakem.

Zajímat nás nebude ale jen samotný hudební znak. Částečně se dostaneme za hranice hudební sémiotiky, a to do oborů hudební estetiky a psychologie. Znak je znakem totiž také proto, že je tu někdo, kdo znak dešifruje. Podíváme se tedy na to, co je potřeba k tomu, aby byl hudební (myšleno především umělecký) znak adekvátně vnímán. Je to především určitá míra distance, jak upozorňuje Bullough ve svém článku „*Psychická distance*“ jako faktor v umění a estetický princip. Dále si představíme koncepci S. C. Peppera, který se zabýval tím, jak vlastně vzniká význam během recipování uměleckého díla. Nesmíme také opomenout příspěvek českého strukturalisty Jana Mukařovského, a to jednak v souvislosti s vymezením estetického znaku a jeho postoje vůči znakům ostatním, ale především si představíme Mukařovského strukturalistické pojetí uměleckého díla, vztah označujícího, označovaného coby estetického objektu a referované roviny společenského kontextu.

Od estetických koncepcí se pak na chvíli přesuneme na pole hudební psychologie. Zajímat nás bude problém emoce, na který se podíváme z toho hlediska, jakým způsobem jsou emoce v hudebním díle přítomny, na kolik jsou prožívány a nakolik jsou jen hudebnímu dílu v rámci kulturní zvyklosti přiřknuty.

Na konci třetí části se vrátíme k typologii znaků, která byla pracovně použita v první části práce, a pokusíme se zjistit, zda a jakým způsobem lze mluvit o hudebním znaku v případě symptomů, signálů, ikonů, indexů, symbolů atd. V úplném závěru této práce se pokusíme přehledně shrnout, jakým způsobem lze hovořit o hudebním znaku a co přesně se tedy může stát v hudbě nositelem znakovosti.



# 1 TEORIE ZNAKU

## 1.1 Sémiotika a vývoj definice znaku

Věda, která se zabývá znaky, se nazývá sémiotika. Ačkoli původně sémiotika měla konotace spíše lékařské a byla vědou o příznacích<sup>1</sup>, John Locke použil termín *sémiotiké* poprvé pro název vědy o znacích tak, jak ji známe i dnes. Co vlastně znak je, je velmi obtížné jednotně definovat, vzhledem k tomu, kolik existuje různých znakových systémů. Podle Jiřího Černého se většina sémiotiků shodne na dvou důležitých částech definice znaku: „1. Znak (signum, signans) je něco, za čím se skrývá něco jiného (signatum, referent, věc), a 2. Existuje někdo, kdo si takový vztah uvědomuje.“<sup>2</sup> První část definice pochází od sv. Augustina a druhá od Charlese Sanderse Peirce. Nejstarší úvahy o znacích ale nacházíme v západní kultuře už u řeckých filosofů Platóna a Aristotela.

### 1.1.1 Starověk: Platón, Aristoteles, Stoikové

#### Platón

Platón naráží na problém znaku a odkazování ve svém dialogu *Kratylos*. V tomto dialogu se řeší problém poznání věcí samých skrze poznání jejich jmen. Sókratés se vypořádává s krajními názory na jména věcí. Na jedné straně stojí umělý vznik názvů věcí, tedy lidskou dohodou (názor Hermogena).<sup>3</sup> Na druhé pak jakási přirozená nutnost (názor Kratyly), ke které se nejprve přiklání i Sókratés.<sup>4</sup>

Zdá se, že pojmenování věcí jejich jmény je činnost nezávislá na lidech, která není libovolná a je nutné ji provádět správně dle povahy samotné věci.<sup>5</sup> V čem ale spočívá ona správnost, kterou má jméno od přírody? Zde nastává problém. Je sice

---

<sup>1</sup> Ve 2. století n. l. použil římský lékař a filosof **Claudius Galenos** poprvé pojmu sémiotiké pro označení „vědy o příznacích“. Sémiotika v jeho pojetí měla ale konotace lékařské, souvisela totiž s rozeznáváním nemocí dle příznaků (dnes se pro to v lékařství užívá pojmu *symptomatologie*).

<sup>2</sup> ČERNÝ, J., HOLEŠ J.: *Sémiotika*. Portál, s.r.o., Praha 2004, str. 16.

<sup>3</sup> Hermogenes říká: „Žádná jednotlivá věc nemá žádné jméno od přirozenosti, nýbrž z obyčeje a zvyku těch, kteří si mu zvykli a užívají ho.“ *Kratylos*, 384 d 5 (překlad: František Novotný)

<sup>4</sup> Sókratés: „Jestliže není pravda, že všechny věci jsou pro všechny stejným způsobem zároveň a stále, ani že každá je pro každého zvlášť, tu je zřejmé, že mají svou vlastní jakousi pevnou jsoucnost, nezávislou na nás.“ *Kratylos*, 386 e

<sup>5</sup> Sókratés: „Není výrobcem jmen každý, nýbrž jedině ten, kdo hledí na jméno přirozeně náležící každé věci a dovede vkládati jeho podobu do písmen a slabik.“ *Kratylos*, 390e

možné, že věci získávají svá jména jako hlasovou nápodobu své jsočnosti<sup>6</sup>, ale jednak se tvůrce jmen (v tomto případě odborník, tj. zákonodárce, který vkládá ideu jména do hlásek a slabik) může při prvotním prozkoumávání věci mylit, a tak věc mylně pojmenovat<sup>7</sup>, a jednak se vyskytují různé výrazy jmen pro totožný význam nebo nesprávně užitá hlásky a slabiky ve jméně, kterému lidé i přesto rozumí. To by ukazovalo na lidskou dohodu<sup>8</sup> při tvorbě jmen, která by garantovala správnost pojmenování.

Sókratés se tedy nakonec kloní k tomu závěru, že jména věcí vznikají uměle, lidskou dohodou, a protože jsou měnlivá<sup>9</sup> a někdy třeba i mylná, nelze je proto užít jako východisko pro poznání věcí, přestože právě k poučení by jména měla sloužit. Pro pravé poznání<sup>10</sup> jsočen je proto lepší vycházet z poznání věcí samotných než ze jmen.<sup>11</sup>

Problém, který Platón řeší, spočívá v tom, zda získávají věci svá jména přirozeně, či nikoli, čili zdali jsou slova přirozenými znaky. Mezi naturalistickou a konvencionalistickou možností Platón nakonec volí druhou zmíněnou. Na tento problém Platón naráží ve své teorii poznání: je možné poznat věc (respektive ideu), která je označena pojmem, skrze tento pojem? Dochází k závěru, že nikoli, protože pojmenování věcí mohou být k věci přiřazena mylně, případně jedním pojmem se může označovat více věcí (v případě homonym), takže ač pojem může nést určitou informaci, odkazování nemusí být korektní (tak lze vyjádřit pomocí slov i nepravdu).

V souvislosti se znakovostí hudby nás bude zajímat, zda lze také hudební znak rozlišit jako přirozený nebo konvenční a v jakém případě tomu tak bude.

### **Aristotelés: jména, duševní prožitky a věci**

Jak jsme viděli u Platóna, řecká filosofie a logika v jeho době ještě nerozlišovala mezi termíny „pojem“ a „slovo“, či „soud“ a „věta“. Jednotně se pro pojmy užívá termínu „jméno“. Navíc, jak upozorňuje František Novotný, můžeme pozorovat úzké spojení

---

<sup>6</sup> Sókratés: „*Kdyby někdo dovedl napodobovati právě toto při každé věci, její jsočnost, hláskami a slabikami, zdalipak by neprojevoval to, co každá věc jest?*“ *Kratylos*, 423e 7-9

<sup>7</sup> *Kratylos*, 436b

<sup>8</sup> Tamtéž, 435 a-b

<sup>9</sup> „*Žádná věc nemá jméno stálé a nic nebrání, aby to, co se teď nazývalo kulaté, nebylo nazváno přímým.*“ List sedmý, 343b

<sup>10</sup> V Platónově filosofii je pravé poznání myšleno jako filosofické poznání věčných pravdivých idejí, které jsou navíc v dialogu *Kratylos* stavěny do protikladu k Herakleitově představě měnících se věcí v neustálém toku.

<sup>11</sup> *Kratylos*, 439 b

řeči a myšlení, které se odráží i v samotném pojmu „logos“.<sup>12</sup> Problematika znaku, vztahu pojmenování a pojmenované věci se u Platóna vyskytuje pod vlivem teorie poznání. U Aristotela nacházíme znak v rámci jeho vypracované logiky.

Stejně jako Platón i Aristotelés hovoří o nepřirozeném vzniku významu slov. Tomuto tématu se věnuje ve svém spise *O vyjadřování* (*Peri hermeneiás*, často překládaném jako *Hermeneutika*), který je druhým ze šesti spisů souhrnně označených názvem *Organon* (jednotlivými spisy jsou: *Kategorie*, *O vyjadřování*, *První Analytiky*, *Druhé Analytiky*, *Topiky* a *O sofistických důkazech*). Aristotelés navázal na Platóna v poznacích o logicko-gramatické struktuře soudu. Postupuje od definice slova a rozlišení jména a slovesa k rozlišení kladného a záporného soudu až k definici a smyslu celého soudu a mluvené řeči.

V *Kategoriích* Aristotelés rozlišuje slova vypovídaná bez spojení (aneu symplokés), která jsou podřazená jedné z deseti vytyčených kategorií (takové samostatné slovo bez větné souvislosti vyjadřuje buď podstatu, kvantitu, kvalitu, vztah, místo, čas, polohu, vlastnictví, činnost nebo trpnost a vypovídá o věci *co je*, následně také *jak je* – co do velikosti, účelu, umístění atp.), a slova vypovídaná ve spojení (kata symplokén). Druhými jmenovanými se zabývá ve spise *O vyjadřování*, ve kterém rozebírá soud (soud vzniká spojením samostatných slov, respektive spojením subjektu – jména a predikátu – slovesa, a vyjadřuje určitou pravdu či nepravdu), jeho jazykové vyjádření v oznamovací větě i jeho logické vlastnosti. Úsudky se pak podrobněji zabývá ve spise následujícím, tedy v *Analytikách*, přičemž v *Prvních Analytikách* analyzuje kategorické sylogismy a v *Druhých Analytikách* se věnuje deduktivní vědě. V *Topikách* nacházíme poučení o neformální argumentaci. Spis *O sofistických důkazech* uzavírá Aristotelovo logické dílo a pojednává o logických chybách a omylech v usuzování.

V úvodu spisu *O vyjadřování* definuje Aristotelés slova takto:

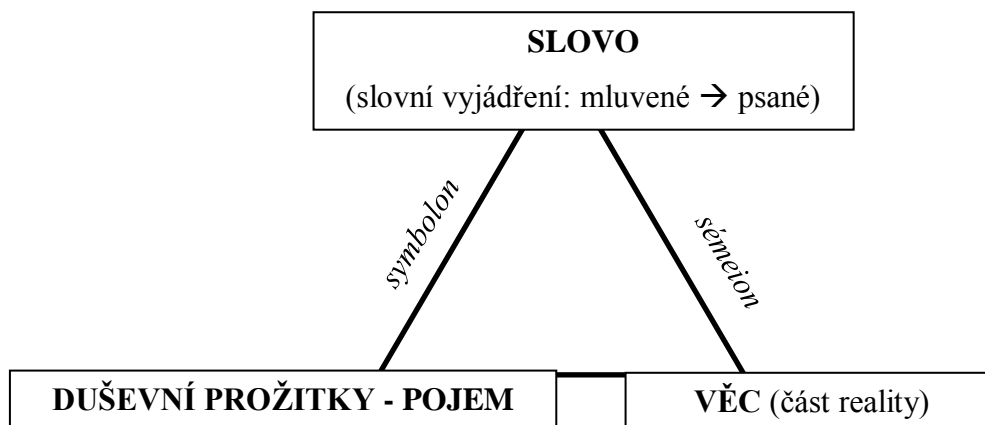
Mluvená slova jsou jistě znakem duševních prožitků a napsaná slova jsou znakem slov mluvených. A jako všichni nemají totiž písmo, tak ani jejich mluva není táž; avšak to, co mluva a písmo v první řadě označují, je již všem společné, totiž duševní prožitky a to, co prožitky zpodobují, totiž věci.<sup>13</sup>

Pro lepší přehlednost si vztahy mezi věcí a slovem znázorníme do malého schématu:

---

<sup>12</sup> NOVOTNÝ, F.: *Kratylos*. OIKÚMENÉ, Praha 1994, str. 5.

<sup>13</sup> ARISTOTELÉS: *O vyjadřování*, 1. kapitola (překlad Antonín Kříž, Československá Akademie věd 1959).



Obrázek 1 *Aristoteléské schéma slovního znaku*

Aristotelés činí rozdíl mezi *slovem* a tzv. *mimématem* (napodobeninou), které na rozdíl od slova vzniklo přirozeně (např. napodobením zvířecího zvuku), a tudíž ho Aristotelés ani za slovo nepokládá. Slovo je tedy znakem jen v takovém případě, pokud vzniklo konvenčně, na základě dohody. Výraz obecně je zvuk, kterému konvence přiřadila určitý význam, tedy základem výrazu je pouze smysluplný hlas. Tvrzení, že slovo je znakem duševních prožitků, Aristotelés dokládá odkazem na spis *O duši*, ale bohužel ne konkrétně (což zapříčinilo debatu ohledně autorské pravosti *Hermeneutiky*).

A jak konkrétně Aristoteles rozlišuje jednotlivá slova s ohledem na to, jak a co označují? Jméno je Aristotelem definováno jako „*hlas, mající význam podle dohody bez časového určení, jehož žádná část nemá význam*“<sup>14</sup>, přičemž Aristotelés uvažuje i o jménech, která nic neznačí (př. kozlojelen). Sloveso definuje jako „*slovo, které spoluznačí čas, jehož žádná část nemá samostatný význam a jež je vždy označením toho, co se vypovídá o jiném*“<sup>15</sup>. Sloveso stojící jako samostatné slovo se chápe jako jméno, sloveso se slovesem stává až ve spojení. Řeč je pak „*hlas, který má význam podle dohody a z jehož částí některé mají význam jako výraz, nikoliv však jako kladný nebo záporný soud*“<sup>16</sup>; a je to právě pravda a nepravda, které jsou specifíkem soudů, žádných jiných druhů vět. V soudu se spojuje jméno se slovesem (respektive subjekt a predikát)

<sup>14</sup> ARISTOTELÉS: *O vyjadřování*, 2. kapitola

<sup>15</sup> Tamtéž, 3. kapitola

<sup>16</sup> Tamtéž, 4. kapitola

a v jednoduché podobě je soud „hlas, značící, zda něco jest či není, a to v různých časech“<sup>17</sup>.

O slovesném umění Aristotelés píše také v *Rétorice* a v *Poetice*. V *Poetice* hovoří o znakovosti umění ve spojení s teorií nápodoby. Nápodoba, jakožto přirozená vlastnost a schopnost člověka, získává své specifické místo i na poli umění:

Některé věci neradi vidíme ve skutečnosti, ale obrazy jejich s největší podrobností provedené rádi pozorujeme, jako vyobrazení zvířat nejopovrženějších a mrtvol.<sup>18</sup>

Napodobivá umění nám tak umožňují vnímat krásu toho, co běžně pokládáme za něco ošklivého. Navíc působí terapeutickým účinkem – v *Poetice* konkrétně tragédie „soustrastí a strachem působí očištění takových emocí“<sup>19</sup>. Nápodoba v umění čerpá z lidské „přirozené“ radosti z rozpoznání něčeho, co již člověk viděl, tedy z rozpoznání podobnosti mezi označujícím a označovaným. Tím spojuje a utužuje polis a skrze *katarzi* dopomáhá k očištění se od negativních (nežádoucích) emocí. O slovech a řeči se ale uvažuje v rámci dramatického umění, tedy ve spojení s gesty a dramatickým přednesem, které napomáhají usměrnění celkového významu sdělení. Nicméně napodobuje se lidským hlasem, který na rozdíl od zvířecích zvuků, nese určitý význam.

Co je pro naši práci podstatné, je to, že v teorii znaku Aristotelés rozlišuje dva druhy vztahu: *sèmeion* (označení) a *symbolon* (znak); první pro vztah označované věci a slova věc označující, druhý pro vztah pojmu a jeho slovního vyjádření. Vystává tu otázka, v jakém vztahu je pojem a duševní prožitek a co to vlastně pojem vůbec je. Jazyk v podstatě reflektuje naše prožívání světa, kdy o nějaké věci získáváme smyslovým vnímáním představu, na základě které pak vznikne pojem a ten je slovně vyjádřen – primárně prostřednictvím mluveného slovního vyjádření, případně písemně. Pojem lze v aristotelském pojetí chápat jako akt zpřítomnění části skutečnosti, má tedy povahu znaku, jelikož zpřítomňuje něco jiného než sebe sama. Přičemž pojem jakožto znak lze ještě upřesnit tím, že se jedná o znak *přirozený* a *formální*.

Narážíme zde na obecné dělení znaků, které bude pro naši potřebu užitečné. Již u Platóna jsme řešili otázku, zda mohou být slova (jména) přirozené povahy, tedy přirozenými znaky. Společně s Platónem jsme se přiklonili na stranu nepřirozenosti. Rozdíl mezi znakem *přirozeným* a *nepřirozeným* (konvenčním) spočívá v tom, jakým

---

<sup>17</sup> ARISTOTELÉS: *O vyjadřování*, 5. kapitola

<sup>18</sup> ARISTOTELÉS: *Poetika*. GRYP, Praha 1993, str. 9.

<sup>19</sup> Tamtéž, str. 15.

způsobem je znak spojen se svým předmětem, ke kterému odkazuje. Přirozený znak je se svým předmětem spojen přirozeně, nutně, dle své povahy. Konvenční znak oproti tomu je s označovaným předmětem spjat jen na základě dohody, konvence, čili nahodile a nikoli nutně. Pro Aristotela jsou *slova konvenčními znaky*, slova jakožto přirozené znaky označuje jako *mimémata*.

Pro úplnost ještě přidejme další dělení znaků, které nabízí Joseph Greedt<sup>20</sup>, vyplývající z aristotelsko-tomistické tradice: instrumentální a formální. Pojmy lze označit za znak *formální*, a to znamená, že takovýto znak prvotně zpřítomňuje a dává poznat svůj předmět, aniž by sám musel být poznán. Oproti tomu *instrumentální* znak musí být sám poznán, aby mohl být poznán jím označený předmět. Jako příklad instrumentálního znaku uveďme fotografii, kterou musíme rozpoznat jako fotografii a následně na ní poznáme to, co zobrazuje (podobně i odraz v zrcadle je instrumentální znak, kdy si musíme uvědomit, že je to zrcadlo, které nám zprostředkovává odraz nás samotných, nikoli naše existující dvojče). O pojmu, který nechává prvotně poznat svůj předmět, nemusíme vůbec vědět, že se pojmem nazývá, přesto to nijak nebrání poznání toho, co pojem reprezentuje.

Podobně jako Aristotelés považoval za znak jen taková slova, kterým byl přiřazen význam, pokusíme se tuto tendenci vysledovat i v hudebním znaku. Existují nějaké speciální prvky hudebního materiálu, které se přiřazením významu stanou znaky? Pokusíme se také zjistit, zda lze na hudební znak aplikovat rozlišení mezi formálním a instrumentálním znakem.

### **Stoický referenční trojúhelník**

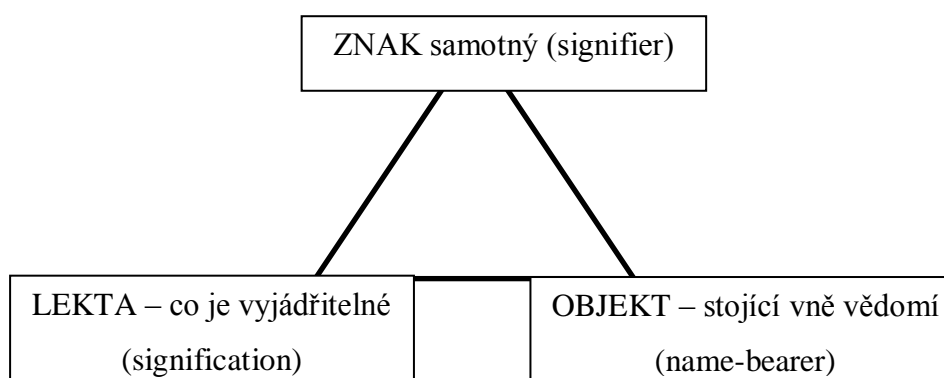
Ve vývoji teorie znaku mají své místo i stoikové zabývající se teorií pravdy (ve spojitosti s tzv. *fantasia kataleptiké*<sup>21</sup>). Pojmy 20. století řečeno, stoikové přichází s teorií o *referenčním trojúhelníku*. Rozlišují jednak to, co sdělujeme, tzv. *lekta* – co je vyjádřitelné, dále znak samotný a nakonec objekt stojící vně vědomí. Stoikové tímto dělením dali základ *triadické* sémiotice, která na rozdíl od *dyadické* sémiotiky zahrnuje do označování kromě předmětu a jména nebo znaku také třetí člen vztahu, totiž *lekta*,

---

<sup>20</sup> GREDT, J.: *Základy aristotelsko-tomistické filosofie*. KRYSTAL OP, Praha 2009.

<sup>21</sup> Kritériem pravdivosti je *fantasia kataleptiké*, představa uchopující reálný předmět. Soud vycházející z této představy nemůže být nepravdivý.

at' už v podobě výpovědi neúplné (jakožto představy, pojmy) nebo úplné (výpovědi v užším smyslu slova, soudy).<sup>22</sup>



Obrázek 2 *Stoický referenční trojúhelník*

Stoikové hovoří o problematice označování v souvislosti s logikou, která společně s fyzikou a etikou tvoří základní tři oblasti filosofického zkoumání. Logika je úzce spjata s dialektikou a rozděluje se na rétoriku a vlastní logiku. Klíčovým pojmem ve stoické sémantice je lekton, jak jsme ve schématu naznačili, to, co je vyjádřitelné. Jedná se o netělesnou objektivní entitu, která se ale k tělesnému vztahuje: lekton je to, co je prostřednictvím označujícího zvuku. Vyslovení je fyzický akt a odkazuje se na fyzické těleso, ale samotný lekton je netělesný. Je přístupný všem účastníkům komunikace, ale existuje i tehdy, když ho nikdo ke komunikaci nepoužívá nebo mu nikdo nerozumí.

Můžeme zde nalézt podobnost s aristotelskými pojmy věci, duševních prožitků a slov. Lekton by se zdálo být obdobné duševnímu prožitku. Problém je ale v tom, že pro stoiky jsou mentální i psychické procesy tělesné - fyzické, ale lekton je postulováno jako netělesné. Tedy rozdíl mezi lektonem a duševním prožitkem spočívá v tom, že lekton existuje, aniž by ho musel kdokoli „duševně prožívat“.

Stoické lekton jakožto objektivní nemateriální entitu a význam se můžeme pokusit hledat i v hudebním znaku. Zajímat nás bude, zda na hudebním poli existuje něco takového, co by se dalo ke stoickému lektonu připodobnit.

<sup>22</sup> DOUBRAVOVÁ, J.: *Sémiotika v teorii a praxi*. Portál, Praha 2002, str. 40.

## 1.1.2 Středověk: sv. Augustin, Ockham

### Aurelius Augustinus: znak a označované

Na konci 4. století n. l. se setkáváme s první definicí znaku. Sv. Augustin, teolog a filosof, který se zasloužil o propojení platónské filosofie a křesťanské teologie, definuje znak jako něco, co nás samo o sobě *přivádí na myšlenku o něčem jiném*.

Ve spise *De Magistro (O učiteli)* rozvíjí svou teorii znaku, která z filosofického zkoumání jazyka a poznání ústí do náboženského vyznání. Augustin v dialogu se svým synem Adeodatem řeší otázku, jakým způsobem se učíme – tedy ptá se podobně jako Sokrates Kratylo, zda je skrze verbální znaky možné poznání a poučení.

Předmětem kritiky se stávají slova jakožto znaky, které mohou označovat znaky stejné (opět slova), nebo jiné znaky (např. posunky, písmeno), případně věci, které nejsou znaky (př. kámen). Ve slovním vyjádření jsou rozlišeny čtyři členy: *jméno*, jím označená *věc*, *poznání jména* a *poznání věci*. Augustin upozorňuje, že při mluvě

z úst mluvícího nevychází věc, jež se označuje, nýbrž znak, jímž se označuje;<sup>23</sup>

a k tomu ještě dodává, že existuje určité pravidlo, dle kterého jaksí přirozeně, když uslyšíme znak, obracíme pozornost k onomu označovanému. Tak se tedy zdá, že

[...] věci, které jsou označovány, je si třeba více vážit nežli znaků. Neboť cokoliv je kvůli něčemu jinému, je nutně horší než to, kvůli čemu to jest.<sup>24</sup>

Z výše jmenované čtveřice členů nakonec vyzdvihuje poznání věcí, které je důležitější než poznání znaků:

Je třeba dávat přednost poznání věcí, které jsou označovány, před poznáním znaků.<sup>25</sup>

S myšlenkou, že namísto slov máme pro poznání využít samotných věcí, se setkáváme už v Platónově *Kratylovi*. Podobně i Augustin říká, že samotná slova nás nemohou ničemu naučit. Neznámá slova zpočátku ani nevnímáme jako znaky. Slovo se pro nás stává znakem tehdy, když k pouhému zvuku přidáme ještě význam, který ale získáme poznáním označované věci. Slova nás tedy podle Augustina

[...] pobízejí toliko, abychom věci hledali, ale nepředvádějí je, abychom je poznali.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> AURELISUS AUGUSTINUS: O učiteli. In: Svoboda, K.: *Estetika svatého Augustina a její zdroje*. Karolinum, Praha 2000, str. 264.

<sup>24</sup> Tamtéž, str. 265.

<sup>25</sup> Tamtéž, str. 267.

<sup>26</sup> AURELISUS AUGUSTINUS: O učiteli, str. 272.



Augustin jde ve své argumentaci o neschopnosti lidského slova nás něco naučit ještě dál. Pokud by totiž slova, kterými se učíme a skrze která poznáváme svět, nemohla dostát tohoto úkolu, pak by zřejmě poznání nebylo vůbec možné. To ale Augustin netvrdí. Poznání je možné - zprostředkovává nám ho učitel, ale ne učitel v lidské podobě. Jediným pravým učitelem je podle Augustina Bůh,<sup>27</sup> který se nám zjevuje v podobě vnitřní Pravdy:

Na všechny věci, které chápeme, se tážeme ne mluvícího, který se zvnějšku ozývá, nýbrž Pravdy, vládoucí uvnitř nad samou myslí, a abychom se jí tázali, jsme snad pobízení slovy. Ten však, jenž je tázán, nás poučuje, Kristus, o němž bylo řečeno, že přebývá ve vnitřním člověku.<sup>28</sup>

Slova jsou tedy v Augustinově teorii znaky, které pouze poukazují k označované věci, ale o samotné věci nás nemohou poučit. Právě poznání je možné pouze jako od Boha zjevené naší rozumové duši. Mějme na paměti to, že znak je stále vnímán především jako odkazování k něčemu vnějššímu. Bude nás v dalším zkoumání zajímat, zda lze o znaku uvažovat i tak, že ono odkazované bude součástí znaku.

U hudebního znaku se také budeme zajímat o to, kdy míří hudební znak primárně k označovanému a co vlastně tímto označovaným je: je jím melodie, hudební myšlenka, mimohudební námět či vyjadřovaná emoce? Zjistíme také, zda hudební znak může mířit i k něčemu jinému, než k označovanému mimo sebe.

### **Spor o univerzálie**

Ve středověku byl pojem *sémiotiké* opomenut. Namísto toho byla hojně rozvíjena teorie symbolů (především šlo o symboliku biblickou). Důležitým byl tzv. *spor o univerzálie*. V jakém smyslu je zmínka o univerzáliích důležitá pro naše téma? V tomto sporu se jednalo o to, co označují obecné termíny a zda jim lze přiřknout samostatné bytí: existují obecniny reálně a jednotlivosti jsou od nich jen odvozené, nebo jsou zde nejprve jednotlivosti, nad kterými dodatečně lze vytyčit obecné pojmy? Jinými slovy signifikuje znak primárně společnou přirozenost – vlastnost, nebo jsou signifikátem vždy jen individua bez zastřešující společné přirozenosti?

Na jedné straně *nominalisté* zastávali názor, že reálnou existenci lze připsat jednotlivým předmětům s jejich individuálními vlastnostmi. Obecného pojmu se

---

<sup>27</sup> Se závěrečnou myšlenkou o jediném učiteli v podobě Krista se vyrovnával Tomáš Akvinský ve svém pojednání *O pravdě*. Jinak se Augustinově dílu *De Magistro* nedostalo valného uznání (ať už u středověkých či u novověkých filosofů a teologů).

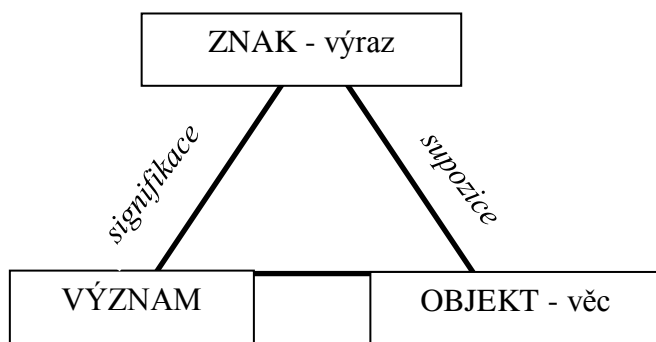
<sup>28</sup> AURELISUS AUGUSTINUS: *O učiteli*, str. 273.

dle nominalistů užívá jako společného názvu pro označení množiny jednotlivin, ať už v podobě pojmu (*conceptus*), abstrakce (*intellectus*), jednotného jména (*nomen*) nebo slova (*vox*).

Na druhé straně *realisté* tvrdili, že obecné pojmy (ideje) existují reálně, buď před jednotlivými předměty (v případě krajních realistů), nebo nezávisle na těchto předmětech (v případě umírněných realistů). Tento spor lze do jisté míry vysledovat již ve starověku mezi Aristotelem a Platónem. Ze středověkých myslitelů zabývajících se tímto problémem vyzdvihneme z období vrcholné scholastiky nominalistu **Williama Ockhama** a jeho zkoumání problematiky signifikace a supozice.

Tak, jako Boethius rozlišuje v komentáři k Aristotelovu dílu *O vyjadřování* trojí řeč – psanou, mluvenou a myšlenou, stejně tak Ockham rozděluje termíny. Přičemž nachází odlišnost mezi myšlenými termíny a těmi mluvenými a psanými taktéž obdobně jako Aristotelés: *Slova jsou pro něj znaky, které označují druhotně ty věci, které jsou označovány prvotně prožitky duše. Zároveň v duševním prožitku se jaksí odkazuje přirozeně, ale ve slově mluveném či psaném dle dohody, ustanovení.*

S pojmy signifikace a supozice Ockham pracuje ve svém díle *Summa logicae*. Co se týká signifikace a vztahu výrazu ke svému významu, Ockham zastává to hledisko, že pojmy neznačí myšlenky, ale v podstatě cokoli, včetně věcí aktuálně neexistujících.



Obrázek 3 *Signifikace a supozice v rámci jazykového znaku*

Signifikace (označování) se zdá být odlišná od supozice (zastupování) tím, že signifikace nějakého termínu je vztah tohoto termínu k tomu, co původně označuje.<sup>29</sup>

Signifikace tedy představuje stálý význam termínu, oproti tomu supozice jakožto zástupné označení mění dle kontextu (pragmaticky) svůj vztah k tomu, co aktuálně zastupuje.

<sup>29</sup> OCKHAM, W.: Ockhamova nominalistická teorie supozice. In: SOUSEDÍK, S.: *Texty k studiu dějin středověké filosofie*. Karolinum, Praha 1994, str. 148, pozn. 13.

Ockham rozlišuje supozice dle toho, zda předmětem, který supozice zastupuje, je duševní intence, mluvené či psané slovo nebo jakákoli představitelná věc. O *personální* supozici mluvíme, když termín signifikantně suponuje za vše zmíněné, za označenou věc. V případě *prosté* supozice termín suponuje za duševní intence (mentální pojmy), ale ne signifikantně. O *materiální* supozici hovoříme, když termín suponuje za slovo mluvené či psané, a to nikoli signifikantně.

Tabulka 1 *Ockhamovo rozlišení tří druhů supozice*

<b>DRUHY SUPOZICE</b>	<b>→ OZNAČENÉ</b>
<b><i>Personální</i></b>	<i>signifikantně</i> : duševní intence, mluvené/psané slovo, jakákoli představitelná věc
<b><i>Prostá</i></b>	<i>ne signifikantně</i> : duševní intence
<b><i>Materiální</i></b>	<i>ne signifikantně</i> : mluvené/psané slovo

Již opakovaně jsme se zde setkali s rozlišením jazykového znaku do tří podob: psané, mluvené a myšlené. Lze toto rozlišení aplikovat i na znak hudební? Psanou podobou bude zřejmě hudební notace, mluvenou podobou budeme chápat samotné hudební, zvukově-výmluvné provedení. Jak je to ale s myšlením v hudbě? Bude znamenat hudební myšlenka totéž co jazykové myšlení? Zřejmě v této souvislosti narazíme i na určité hranice mezi řečí a hudbou.

A jak je to s pojmy signifikace a supozice? V hudebním znaku se signifikace (označování) předpokládá, ale otázkou je, zda hudební znak může mít i funkci zástupnou a také zda hudba může tak jako jednotlivé druhy supozice konkrétně zastupovat duševní intence, slovo mluvené či psané nebo jakoukoli představitelnou věc či ideu. Tyto otázky lze podřadit otázce ústřední: co vlastně hudební znak může vyjadřovat a označovat?

Již na tomto místě bychom mohli jednu z otázek vyloučit. Problematika supozice se zřejmě v hudebním znaku neuplatní, jelikož supozice se týká především jazykových výroků (věta se týká toho, za co zastupuje subjekt věty, tedy podmět atp.). Tento subjekt-predikátový model nelze aplikovat na hudební znak, což je jedna z odlišností, která bude vymezovat hudební znak vůči jazykovému, jak uvidíme později.

Zajímavou přesto zůstává signifikace, rozdílně pojímaná realisty a nominalisty. V souvislosti s hudebním znakem se můžeme proto ptát, zda hudba vyjadřuje nějaké

obecné vlastnosti (např. řekneme-li, že hudba je smutná), které předpokládáme. Problém je ale v tom, zda tyto obecné vlastnosti hudebnímu vyjádření přiřkneme na základě konvence, anebo přirozeně na základě psychofyzických procesů, což se pokusíme doložit zjištěními hudební psychologie, kterými zřejmě vyvrátíme nominalistickou koncepci.

### **1.1.3 Novověká a moderní sémiotika: Locke, Mill, Frege, Wittgenstein, Peirce, Saussure**

#### **John Locke**

Znovuobnovený pojem sémiotiké se objevuje u anglického filosofa **Johna Locka**, který rozlišoval tři druhy věd: *fyziké* jako filosofii přírody, *praktiké* jako k cíli mířící lidskou činnost a *sémiotiké* jako vědu o znacích, tj. především o slovech. Locke tak navázal na dělení věd známé od stoiků – ti rozlišovali v rámci filosofie *fyziku* (přírodní filosofii), *etiku* a *logiku*, která ve svých principech vychází předně z toho, co se výrazy jazyka označuje (v rámci logiky lze vydělit rovinu sémantickou, z níž jsme vyzdvihli především pojem *lekton*).

Locke namísto původního lékařského smyslu užívá pojmu sémiotiké jako označení pro vědu o znacích. Jeho teorie znaku úzce souvisí s jeho teorií poznání a teorií jazyka: Locke tvrdí, že v našem vědomí se nenacházejí věci, ale jejich znaky, které nám slouží k vyjadřování myšlenek a ke komunikaci vůbec.

#### **John Stuart Mill: denotace a konotace**

Anglický pozitivista, logik, filosof a národohospodář **John Stuart Mill** přispěl do vývoje sémiotiky svým rozlišením pojmů *denotace* a *konotace*. Denotace se přímo vztahuje k tomu, co pojmenovává. Konotace se váže k přídatným informacím pojmenovaného předmětu, které ono pojmenování v sobě obsahuje (typickým příkladem mohou být vyvolané asociace). Podrobně se Mill otázkou jazyka zabývá ve čtvrté části svého díla *System of Logic* příznačně nazvané *Filosofie jazyka*.

Princip konotace a denotace si lze blíže osvětlit na příkladu vlastních jmen (ostatně problematice vlastních jmen bylo v rámci sémiotiky věnováno hodně prostoru, a tak i my si představíme různé přístupy a pohledy na tato jazyková označení). Podle Milla jsou vlastní jména nekonotující singulární termíny. Singulární proto, že

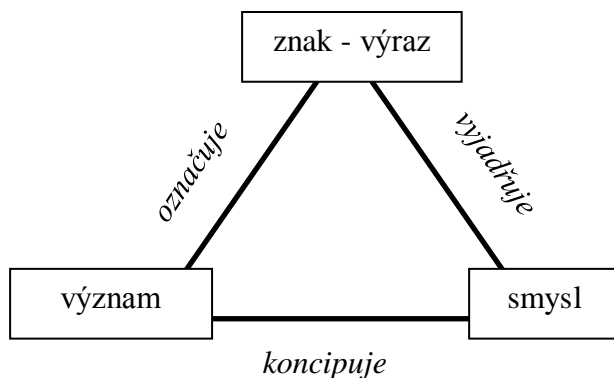
označují – tedy denotují právě jeden objekt. Nekonotující proto, že vlastní jména nespoluoznačují žádnou společnou vlastnost. Tím se odlišují od jmen obecných, které schopností konotace disponují: např. termín červený konotuje – spoluoznačuje všechny věci, které tuto vlastnost červenosti mají. Navíc vlastnímu jménu lze porozumět, aniž tušíme, co by pojem mohl konotovat – konotace by z tohoto pohledu způsobila nedorozumění mezi mluvčími, protože kdyby vlastní jména nějaké vlastnosti konotovala, jednotliví mluvčí by si s daným jménem mohli spojovat rozdílné vlastnosti. S tím, že jediným sémantickým rysem vlastních jmen by měla být denotace, nesouhlasí Gottlob Frege, jak si dále ukážeme.

Pojmy denotace a konotace lze velmi dobře uplatnit i na poli hudebním. Můžeme se ptát, co je v hudebním znaku to prvotní, co nás zajímá, nebo co by nás mělo zajímat: je to to, co hudba denotuje nebo konotuje? Je možné, že zdůraznění jednoho nebo druhého prvku bude pro hudbu něčím charakteristickým? Nezdá se totiž, že v případě hudebního uměleckého díla by nás primárně zajímal jen význam sdělení, spíše se necháváme hudbou strhnout k fantazijním představám a asociacím.

### **Gottlob Frege: význam a smysl výrazu**

**F. L. G. Frege** se problematice znaku věnuje taktéž z pozice jazyka. U jazykových výrazů striktně rozlišuje jejich *význam* (*Bedeutung*) a *smysl* (*Sinn*). Význam chápe jako to, co je jazykovým výrazem označeno, a smysl jako to, co je vyjádřeno.

Dá se říct, že Fregeho *Bedeutung* odpovídá Millovi denotaci a *Sinn* konotaci. Lze pro to uvést Fregeho známý příklad s Venuší, která bývá označena i jako Večernice a Jitřenka: význam - denotát je jednotný, ale co se týče smyslu – konotace, v tom se jednotlivá označení liší. Frege také uvedl příklady jazykových výrazů, které mají smysl, ale žádný význam – denotát, jako jsou různé smyšlené objekty či pohádkové postavy; vzpomeňme na Aristotela, který se také zabýval jmény, která nic neznačí (př. kozlojelen). Zde přichází na řadu Fregeho kritika Millova tvrzení, že v případě vlastních jmen můžeme hovořit pouze o denotaci, nikoli o konotacích, a že tedy denotaci lze považovat za jediný sémantický rys vlastních jmen. Kdyby tomu tak bylo, pak by výrazy, které nic nedenotují (jak je tomu v případě smyšlených postav), neměly vůbec žádné sémantické vlastnosti. Pak by nemohly ani sloužit ke komunikaci, což jednoznačně v praxi neplatí. Frege proto postuluje jako podstatný rys vlastních jmen kromě denotátu právě *smysl*.



Obrázek 4 *Fregeho rozlišení smyslu a významu*

Frege ve svém spise *Über Sinn und Bedeutung* hovoří o vztahu znaku k jeho smyslu a významu (jak vidíme na schématu) v *přirozeném jazyce* takto:

Pravidelné spojení mezi znakem, jeho smyslem a jeho významem je takové, že tomuto znaku odpovídá určitý smysl a tomuto smyslu pak opět určitý význam, zatímco významu (předmětu) neodpovídá pouze jeden znak. Týž smysl má v různých jazycích, ba dokonce i v tomtéž jazyce, rozličná vyjádření.<sup>30</sup>

V dokonalém, *ideálním jazyce* by každému výrazu odpovídal jeden určitý smysl, čehož přirozený jazyk není schopen (o ideálním jazyce a principu atomismu se více zmíníme u Wittgensteinovy koncepce). Smyslu jazykových výrazů rozumí každý, kdo ovládá jazyk, přesto se mínění o smyslu<sup>31</sup> mohou rozcházet. Navíc ačkoli můžeme chápat smysl, nemusíme mít jistotu o významu (př. co je přesně významem výroku „nejvzdálenější nebeské těleso od Země“ apod.).

Význam a smysl Frege striktně odlišuje od *představy*, která je spjata se znakem:

Je-li významem nějakého znaku smyslově vnímatelný předmět, pak je moje představa o něm vnitřním obrazem, který pochází ze vzpomínek na smyslové vjemy, které jsem dříve měl.<sup>32</sup>

Tato představa je subjektivní, je naplněna city a může se proměňovat – a to jak mezi různými lidmi, tak i u člověka samotného. Porovnání však není možné, představy nelze porovnat v jednom společném vědomí.

<sup>30</sup> FREGE, G.: *Über Sinn und Bedeutung*. In: *Scientia et Philosophia* 4, 1992, str. 37.

<sup>31</sup> Problematickým se ve Fregeho koncepci stal pojem *nepřímého smyslu*, který by měl napomáhat porozumění věty v nepřímém kontextu. Tomáš Marvan v díle *Otázka významu* představuje Kripkeho argument: „K porozumění větě u Fregea postačuje znalost smyslů všech jejích výrazů. Pokud je ovšem věta v nepřímém kontextu, k jejímu porozumění by měla postačovat znalost nepřímých smyslů jejích výrazů. Někdo, kdo nezná běžný smysl jména „Koperník“ však může znát jeho nepřímý smysl (identifikovaný podle Fregeho návrhu výrazem smysl jména ‚Koperník‘), přestože nebude rozumět větám v nepřímých kontextech, v nichž toto jméno vystupuje.“ (MARVAN, T.: *Frege o smyslu a významu*. In: *Otázka významu. Cesty analytické filosofie jazyka*. Togga, Praha 2010, str. 28.)

<sup>32</sup> FREGE, G.: *Über Sinn und Bedeutung*, str. 41.

Frege se ale snaží vyvarovat se v sémantice psychologismu (tentýž požadavek mají, jak později uvidíme, analytičtí filosofové i na logiku). Smysl věty proto Frege spojuje s *myšlenkou*,<sup>33</sup> kterou nechápe jen jako subjektivní akt myšlení, ale jako *objektivní obsah*, který může být vlastnictvím mnoha lidí. Myšlenka je spjata se smyslem (bez ohledu na změnu významu), ale zajímá nás i význam kvůli pravdivosti či nepravdivosti výrazu, jak upozorňuje Frege:

Proč ale chceme, aby každé vlastní jméno mělo nejen smysl, ale i význam? Proč nám nestačí myšlenka? Protože nám záleží na pravdivostní hodnotě.<sup>34</sup>

Fregeho koncepcie smyslu, která mimo jiné zachraňuje sémantickou schopnost vlastních jmen, nebyla ale všemi filosofi přijata.<sup>35</sup>

Co je podstatné pro vývoj sémantiky, je to, že Frege požaduje dvojúrovňovost, jakou vidíme v tabulce. Výraz má určitý smysl, ale za smyslem leží ještě význam, který je spjat s pravdivostní hodnotou, jež je určována smyslem.

---

<sup>33</sup> Jedním ze sporných bodů Fregeho přístupu je právě nedostatečné vymezení kritérií identity myšlenky.

<sup>34</sup> FREGE, G.: *Über Sinn und Bedeutung*, str. 47.

<sup>35</sup> Jedním z kritiků byl Bertrand Russell, který zastával určitou variantu referenční teorie významu, *teorii deskripce*, kterou se Frege snažil překročit, jelikož vnímal nedostatek referenční teorie v tom, že by každý výraz měl přímo označovat svůj předmět. Russell se zaměřil na *určité deskripce*, tedy na výrazy, kterým odpovídá právě jedno individuum. Denotát deskripce ale není podle něj součástí významu (protože pak by se význam historicky měnil, např. ve výrazu „prezident České republiky“, a to je pro Russella nepřijatelné). Russell se také úspěšně vypořádává s bezobsažnými výrazy, kterým neodpovídá žádný denotát a kterým Frege přiřkl smysl. Russell tvrdí, že deskriptivní výraz se může stát pouze nepravdivým, nikoli bezobsažným, a to proto, že např. deskripce „současný král Francie“ není sama o sobě singulárním termínem, ale jeden z výroků, do kterých tuto deskripce Frege logicky rozkládá, je nepravdivý. (Logická analýza deskriptivního výrazu „současný Francie je holohlavý“ zní: Alespoň jedna osoba je současným králem Francie; nanejvýš jedna osoba je současným králem Francie; kdokoli, kdo je současným králem Francie, je holohlavý. Hned první podmínka je nepravdivá, proto celý deskriptivní výraz je nepravdivý.) Podobně se Russell vypořádává s vlastními jmény, které považuje pouze za zkrácené deskripce, tedy ve výroku lze vlastní jména nahradit danými deskripcemi a dále s nimi zacházet výše zmíněným způsobem.

Problém ale nastává v tom, že pokud deskripce i vlastní jména Russell nepovažuje za singulární výrazy, co lze vlastně za tyto výrazy považovat? Problematické se zdá i to pojetí, že každé vlastní jméno by bylo zkrácením jen jedné deskripce. S daným vlastním jménem si lidé mohou spojovat různé deskripce, a přesto se o nositeli jména domluví. Kritikem deskriptivistického vysvětlování sémantiky vlastních jmen je např. Saul Kripke. Vlastní jména označuje za *rigidní designátory*, které odkazují *ve všech možných světech* k jednomu a tomu samému individuu, což vysvětluje teorii *kauzálně-historické reference* (jednoznačnost referování vlastních jmen počíná „křtem“, pojmenováním věci či osoby, čímž vzniká řetězec uživatelů, na který se může kdokoli napojit). Nicméně náhrada vlastního jména deskripcí, které se mohou lišit od případu k případu, je pro Kripkeho nepřijatelná: „*Kripkova argumentace je založena na jednoduché myšlence. Jména jsou pevné znaky, ale určité deskripce jsou volné znaky. Smysl jména jako pevného znaku však nemůže být dán prostřednictvím žádného volného znaku, tedy ani prostřednictvím deskripce.*“ (srov. KOLÁŘ, P.: Jména a deskripce. In: *Argumenty filosofické logiky*. Filosofía, Praha 1999, str. 192 – 193.)

Tabulka 2 *Smysl a význam ve větě, vlastním jméně a pojmovém slově*<sup>36</sup>

VĚTA	VLASTNÍ JMÉNO	POJMOVÉ SLOVO	
↓	↓	↓	
<b>SMYSL</b> věty ( <b>myšlenka</b> )	<b>SMYSL</b> vlastního jména	<b>SMYSL</b> pojmového slova	
↓	↓	↓	
<b>VÝZNAM</b> věty ( <b>pravdivostní hodnota</b> )	<b>VÝZNAM</b> vlastního jména ( <b>předmět</b> )	( <b>VÝZNAM</b> pojmového slova – <b>pojem</b> )	<b>PŘEDMĚT</b> , který → pod tento pojem spadá

### Logické pojetí znaku

Gottlob Frege je společně s **Bertrandem Russellem** považován za zakladatele analytické filosofie, která je dodnes vedle filosofie kontinentální silným filosofickým proudem.

Frege i Russel se snažili oprostít moderní logiku od psychologismu a subjektivismu. Frege *objektivitu logiky* staví na *říši myšlenkových entit* (která jako třetí říše stojí nad říší skutečných fyzických předmětů a mentální říší psychických stavů jakožto objektivní svět nezávislý na našem poznání i času a prostoru). S tím souvisí tzv. *obrat k jazyku*, ke kterému by se měla logika obrátit proto, že zkoumáním jazyka z hlediska sémantiky, tedy z hlediska toho, co jazykové výrazy vyjadřují, lze zkoumat ony objektivní logické zákonitosti v říši myšlenek.

Fregovské myšlenky [...] jsou nám přístupné právě jako smysly vět. Jazyk je na rozdíl od subjektivního myšlení přinejmenším intersubjektivní, je veřejným majetkem nás všech a nám všem je také bezprostředně dostupný, a tudíž v očích moderních logiků představuje ideální východisko, na němž lze objektivitu logiky založit.<sup>37</sup>

Logikové se v otázce znaku stavějí kriticky především k přirozeným jazykům, které vnímají jako nedokonalé a nelogické. Bertrand Russell nebo **Ludwig Wittgenstein** proto hovoří o tzv. *ideálním jazyce*, který by netrpěl nedostatky přirozených jazyků (homonymie, synonymie, polysémie apod.). Postupně se tomu

<sup>36</sup> Přejato z: PEREGRIN, J.: „Zlomit moc slova nad lidským duchem“: Gottlob Frege. In: *Kapitoly z analytické filosofie*. Filosofie, Praha 2005, str. 60.

<sup>37</sup> NOVÁK, L., DVOŘÁK, P.: *Úvod do logiky aristotelské tradice*. Teologická fakulta Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, 2007, str. 26.



přiblížili pomocí aparátů symbolické logiky (výrokový a predikátový kalkul), ve které jsou jednotlivé symboly přesně definované. Jenže v potaz se zde neberou další funkce (kromě popisné), kterými přirozené jazyky disponují oproti ideálnímu jazyku symbolickému (hlavně funkce komunikační, společenská).

Wittgenstein ve svém filosofickém myšlení prodělal zásadní obrat. Jeho *Tractatus logico-philosophicus* obsahuje principy logického atomismu: jazyk pojímá jako komplexní soustavu jmen, které včleněním do věty vyobrazují část reality. Jazyk a realita jsou tak Wittgensteinem pojímány ve velmi úzké spojitosti, jelikož větu lze označit za pravdivou, pokud to, co označuje, nastává, a pak lze říci, že souhrn všech vět se svými pravdivostními hodnotami bude dokonale popisovat realitu. S tím souvisí i to, že lze mluvit pouze o jsoucím. O všem ostatním, co jsoucí překračuje, je třeba mlčet, jak Wittgenstein upozorňuje v závěru *Traktátu*. Můžeme se obdobně ptát, zda i hudba je schopna vyobrazit část reality? Případně i to, co nelze slovy vyjádřit?

Od atomického pojímání jazyka se Wittgenstein odvrací ve svých *Filosofických zkoumáních*. Namísto chápání jazyka jako soustavy vyobrazení přichází s myšlenkou jazykových her. Wittgenstein připodobňuje hry k řečovým aktům. Lze rozlišit spoustu řečových aktů, tak jako her, a jediné, co je spojuje, je jejich rodová příbuznost:

Místo abych udal něco, co je společné všemu, co označujeme jako řeč, říkám, že těmto jevům vůbec není společné cosi jediného, kvůli čemu pro ně pro všechny užíváme stejného slova, nýbrž že jsou si navzájem mnoha rozdílnými způsoby příbuzné.<sup>38</sup>

Wittgenstein tak zareagoval na Fregeho abstraktního říší smyslu jazyka. Význam výroku chápe Wittgenstein jako způsob užití tohoto výrazu v *jazykové hře*.

Kolik existuje druhů vět? Snad tvrzení, otázka a rozkaz? – Existuje nespočet takových druhů: nesčetné různé druhy použití všeho toho, co označujeme jako „znaky“, „slova“, „věty“. A tato rozmanitost není nic pevného, jednou provždy daného; nýbrž vznikají nové typy řeči, nové řečové hry, jak můžeme říci, a jiné zastarávají a jsou zapomínány.<sup>39</sup>

Myšlenkou *užívání* jazyka se Wittgenstein přibližuje zakladateli strukturalismu Saussurovi, jak uvidíme dále.

V rámci logického atomismu byla přirozenému jazyku vytýkána neschopnost jednoznačného odkazování a kritizovány byly jazykové jevy, které zneprášují význam, tedy homonymie, synonymie či polysémie. Jsou tyto jevy hodné kritiky i na poli

---

<sup>38</sup> WITTGENSTEIN, L.: *Filosofická zkoumání*. Filosofický ústav AV ČR, Praha 1993, s. 45–46, §65–67.

<sup>39</sup> Tamtéž, str. 23, §23.

hudebním? Nebo by mohla polysémantičnost hudebního znaku být něčím naopak žádoucím? Wittgenstein zprvu chápal jazykové výrazy jako obrazy skutečnosti. Lze i hudební znak pojímat jako zobrazující část reality? A jak to bude s užíváním hudebního znaku – pozmění se význam, pokud se změní způsob užívání? Pokusíme se tedy ve zkoumání hudebního znaku zohlednit i možnosti hudební promluvy jako hry.

### **Triadismus Ch. Sanderse Peirce a Charlese Morrise**

Základy moderní sémiotiky položil **Charles Sanders Peirce** na přelomu 19. a 20. století<sup>40</sup> především svou klasifikací znaků na *ikony*, *indexy* a *symbolsy*. Ikon je znak založený na vztahu podobnosti, index stojí na vztahu souvislosti (ať už kauzální nebo kontextové) a symbol má vztah k označovanému konvencionální. Tyto tři druhy znaku se mohou vyskytovat samostatně, ale i ve smíšené podobě (např. dopravní značky). Toto trojí dělení bude velmi užitečné a zřejmě také klíčové, jak ukáže naše snaha vytvořit jednotnou typologii znaků.

Trojí moderní dělení nalezneme u amerického logika a filosofa **Charlese Morrise**, který sémiotiku rozdělil na *sémantiku*, *syntax* a *pragmatiku*. Sémantika je vědou o významu, zabývá se vztahem znaku a označovaného, syntax se zabývá vztahy mezi znaky navzájem a pragmatika se zajímá o vztahy mezi znakem a jeho uživatelem.

V rámci hudební sémiotiky zřejmě narazíme i na tyto pojmy. Uvidíme, jakým způsobem můžeme o sémantice, syntaxi a pragmatice mluvit v hudbě. Co všechno se v hudbě může stát ikonem či symbolem? Můžeme hovořit o symbolickém námětu, ale může být i celé dílo pojímáno jako symbol? Zajímat nás také bude, co všechno lze v hudbě označit za ikonické a indexové, případně zda se tyto prvky mohou překrývat.

---

<sup>40</sup> V meziválečném období a na začátku 20. století přispěli k rozvoji vědy o znaku také **Rudolf Carnap** (profesor ve Vídni, v Praze a v Chicagu) svým rozpracováním logické syntaxe a sémantiky v dílech *Logische Syntax der Sprache* (z roku 1934) a *Introduction to Semantics* (1942); a dále také **Ernst Cassirer**, který ve svém díle *Filosofie symbolických forem* shledává symbolickou podstatu ve všech lidských aktivitách. Člověk žije v symbolickém světě, ve kterém má své specifické místo jazyk, mýtus, náboženství, umění i věda. Do problematiky dále zasáhli další představitelé vídeňského kruhu, marburské či lvoňsko-varšavské školy (Twardowski, Tarski, Ajdukiewicz).

Vídeňský neurolog, psychiatr a psychoanalytik **Sigmund Freud** také určitým způsobem zasáhl do oblasti sémiotiky. Ve své praxi narazil na určitou spojitost mezi sny a neurotickými stavy pacientů. Freud zastával názor, že správný výklad symboliky snů by mohl usnadnit stanovení správné diagnózy. Podařilo se mu tak alespoň částečně očistit oblast snů od zjednodušených konotací s mýty či ezoterikou. Ovlivnil tak nejen vývoj psychologie a psychoanalýzy (z následovníků jmenujme např. C. G. Junga, Ericha Fromma, nebo celou Frankfurtskou školu, která propojila freudovskou psychologii se sociologií), ale také vývoj umění 20. století (např. surrealismus).

## Dualismus Ferdinanda de Saussura: signifiant a signifié

Švýcarský lingvista **Ferdinand de Saussure** měl velký vliv na vývoj lingvistiky. Silně ovlivnil strukturalistické školy, ať už šlo o ruský formalismus, Pražský lingvistický kroužek<sup>41</sup> či kodaňský strukturalismus. Měl také vliv na antropologa Claude Lévi-Strausse, sémiotika Rolanda Barthesa nebo filosofa Michela Foucaulta. Ačkoli Saussure preferoval pro označení obecné vědy o znacích pojem *sémiologie*, tento termín se udržel jen po určitou dobu a později se opět navrátil Lockův termín *sémiotika*. Saussurovo specifické pojetí lingvistiky lze nalézt v díle *Kurz obecné lingvistiky (Cours de Linguistique Générale)*, které posmrtně vydali jeho žáci.

Známe je Saussurovo dělení *langue – parole*, kdy *langue* vyjadřuje jazyk jako souhrn slovní zásoby a gramatiky, lingvistický systém, kdežto *parole* je konkrétní řečová promluva vytvořená určitým mluvčím v určitou chvíli. Další dělení *diachronní* a *synchronní* se týká způsobu zkoumání jazyka, totiž diachronní metoda preferuje srovnávání v historickém vývoji gramatiky, ale synchronní metoda, kterou vyzdvihoval právě Saussure, zkoumá stav jazyka v daném okamžiku vývoje.

Převratné bylo Saussurovo pojetí jazyka jako systému, ve kterém nelze zkoumat jednotlivé prvky samostatně od ostatních. Tak jako americký přístup k jazykovému znaku byl spíše triadický (u Peirce, Morrise), u Saussura nacházíme dualismus. V rámci jazykového znaku rozlišuje dvě jeho složky: *signifiant* a *signifié*, tedy označující a označované. Signifiant Saussure charakterizuje jako akustický obraz a signifié jako pojem:

---

<sup>41</sup> **Roman Jakobson** byl jeden ze zakládajících a také jeden z nejvýznamnějších členů Pražského lingvistického kroužku. V tomto uskupení působil také V. Mathesius nebo N. S. Trubecký. Roman Jakobson rozlišuje šest činitelů řečové události: sdělení, kontext, kontakt kódu, mluvčího a adresáta. Sdělení je iniciováno mluvčím a cílem sdělení je adresát. Sdělení ale vyžaduje kontakt, je formulováno pomocí kódu a odkazuje na kontext.

Významným členem Pražského lingvistického kroužku byl také český strukturalista **Jan Mukařovský**. Ten teorii znaku propojil s uměním a estetikou. Specifické je jeho chápání uměleckého díla jako znaku, jako sémiologického faktu, které si představíme ve třetí části této práce. Podobně jako Mukařovský i Umberto Eco se snaží objasnit znakový charakter umění (především literatury). Ecova svou teorii znaku představil v díle *Teorie sémiotiky*, my se tomuto dílu ale více věnovat nebudeme. Nicméně zajímavým příspěvkem k tématu masové kultury je kapitola *Struktura nevkusu* v Ecově díle *Skeptikové a těšitelé*. Zde Eco dává do souvislosti působení masmédií na vkus diváka, který se tím stává nenáročným a průměrným. Masmédia zprostředkovávají svým konzumentům sdělení, která si vypůjčují od avantgardy, ale tak, aby byla všem dostatečně srozumitelná a vyvolala patřičný efekt. Toto sdělení prodávají jako umění a přesvědčují svého konzumenta, že se setkává s pravou kulturou a není třeba klást otázky. Vztah mezi vyšší a masovou kulturou tedy spočívá v dialektice mezi avantgardou a kýčem. Kýč je pak definován jako *stylegma, které je vytržené z vlastního kontextu a zařazené do kontextu nového, přičemž funguje především k vyvolání efektu a schopnosti stimulovat nebývalé zážitky*. Na kýč reaguje avantgarda novými experimenty a dalším rozvojem senzitivity. Kýč ale také reaguje na tyto počiny avantgardy a osvědčené prvky si vypůjčuje a prodává je dál jako vysoké umění. (ECO, U.: *Struktura nevkusu*. In: *Skeptikové a těšitelé*. Svoboda, Praha 1995, str. 75-143.)

Jazykový znak nesjednocuje věc a jméno, ale pojem a akustický obraz. Akustický obraz není materiální zvuk, něco čistě fyzického, ale psychický otisk tohoto zvuku, reprezentace, o které nám poskytují svědectví naše smysly; je smyslový, a nazveme-li ho tu a tam ‚materiálním‘, pak jen v tomto smyslu a v protikladu k druhému termínu této asociace, pojmu, jenž je obecně abstraktnější.<sup>42</sup>

Toto rozlišení je zcela zásadní. Doposud jsme nacházeli ve znaku jen označující a ono označované stálo mimo tento znak: například u Augustina byl znak charakterizován tím, že nás přivádí na myšlenku o něčem jiném; u Aristotela jazykový znak označoval prožitky duše, které označovaly věci, u Ockhama jazykový znak neoznačoval jen myšlenky, ale cokoli existujícího či neexistujícího. U Saussura se *znak* stává nejen *označujícím*, ale lze v něm nalézt i ono *označované*. Znak tak neodvádí naši pozornost jen mimo sebe, ale i k sobě, takže zahrnuje dvojité odkazování.

Akustický obraz bychom mohli porovnat s aristotelským duševním prožitkem, který lze také do jisté míry chápat jako mentální obraz, nicméně duševní prožitek je spjat s věcí a až na základě duševního prožitku se utváří pojem. Saussurův akustický obraz je psychickým otiskem pojmu. Podobnost můžeme nalézt i se stoickým referenčním trojúhelníkem, kde lekton je ono označované (vyjádřitelné), kdežto akustický obraz je označující.

Saussure charakterizoval také základní vlastnosti jazykového znaku: *lineárnost*, *arbitrárnost* a *diskontinuitu*. Diskontinuita znamená to, že jazykový znak vždy přesně označuje určitý výsek z jinak celistvého kontinuálního světa. Lineárnost spočívá v časovosti, v tom, že jednotlivé znaky lze ať už v mluvené či psané podobě řadit jeden po druhém. Arbitrárnost jazykového znaku souvisí s tím, že označující a označované jsou spojeny pouze na základě konvence, libovolně bez logického vztahu; neznamená to ale, že by zde panovala úplná libovůle mluvčího – ten sám jen stěží dokáže změnit zavedený znak. Jazyk je pojímán jako komplexní systém složený z velkého množství znaků, jehož uživatelem je celá společnost a který se předává tradicí. Přesto v jistém ohledu časem dochází k proměnlivosti jazykového znaku. Každá změna v jazykovém systému vychází z individuálních změn v řeči (*parole*), která způsobuje během generací vliv na změnu v jazyce (*langue*):

---

<sup>42</sup> DE SAUSSURE, F.: *Kurs obecné lingvistiky*. Academia, Praha 1996, str. 96.

Mohli bychom se domnívat, že jde zvláště o změny fonetické, které podstupuje označující, nebo o změny smyslu vztahující se k označovanému pojmu. [...] Ať už jsou faktory změn jakékoli [...], vyústí vždy v posun vztahu mezi označovaným a označujícím.<sup>43</sup>

Doplňme jen, že Saussure vnímá arbitrárnost i u onomatopoií. Zmínku o zvukomalebných slovech, respektive mimématech nacházíme u Aristotela, který tyto jazykové výrazy nevnímal jako slova – znaky, jelikož jen přirozeně napodobují přírodní, zvířecí zvuky. Saussure ale jistý náznak arbitrárnosti u onomatopoií nachází v tom, že podoba těchto jazykových znaků se v jednotlivých jazycích liší (např. pes „štěká“ v každém jazyce trochu jinak, s jinou fonetickou podobou).

Jednotlivá promluva vybírá znaky ze slovní zásoby, *paradigmatu*. Paradigma je zásobárna znaků, ze kterých bude vybrán pro sdělení jeden a užit v *syntagmatu*. Syntagma je samotné sdělení, které vznikne kombinací vybraných znaků z paradigmatu. Tato kombinace i selekce neprobíhá libovolně, konstrukce syntagmatu totiž podléhá určitým pravidlům (dle gramatiky či syntaxe). Zároveň jednotlivé jazykové znaky jsou tříděny podle různých specifík do různých paradigmat (např. podstatná jména, právnická řeč apod.), přičemž tyto znaky v rámci paradigmatu sdílí nějakou společnou charakteristiku a zároveň se jeden od druhého liší.

Přeneseně lze o langue hovořit i v rámci hudby jako o soustavě pravidel, jak hudbu tvořit i jak jí interpretovat. Parole by pak byla konkrétní vytvořená skladba či konkrétní hudební interpretace. Co se týče základních vlastností znaku, zřejmě je možné je také aplikovat na hudební znak. Jednou z předních charakteristik bude jistě lineárnost. Hudba plyne v čase, čímž se odlišuje od obrazu, na kterém se jednotlivé prvky nachází rozptýlené na ploše, a lze tak libovolně při recepci přecházet od jednoho bodu k druhému. Další dvě vlastnosti nebudou již tak snadno identifikovatelné. Diskontinuita v hudbě souvisí opět s otázkou, co lze hudebním znakem vyjádřit, co se hudbou zobrazuje (je-li to tedy část reality). A zcela zásadní otázka se bude týkat arbitrárnosti hudebního znaku. Celá sémiotická tradice se shodla na tom, že jazykový znak je znakem konvenčním: počínaje Platónem a jeho dialogem *Kratylos*, přes Aristotela a jeho zdůraznění slova jakožto znaku spojující zvuk s určitým významem až po Saussurův požadavek arbitrárnosti. Lze tedy i hudebnímu znaku postulovat charakter arbitrárnosti? Pokud ano, tak v jakých případech?

---

<sup>43</sup> DE SAUSSURE, F.: *Kurs obecné lingvistiky*, str. 104.

Podobnost s hudebním znakovým systémem se pokusíme nalézt i v rozlišení paradigmatu a syntagmatu. Stručně lze říci, že paradigma lze chápat jako zásobárnu prvků hudebního materiálu, ze kterého jsou vybírány konkrétní tóny pro syntagmatické použití v konkrétní tónině skladby; jiným příkladem paradigmatu mohou být noty, pro jejichž konkrétní zápis (podle pravidel kompozice) se použije lineárně jeden notový znak za druhým.

## 1.2 Typologie znaků

V předchozí části jsme provedli historický přehled přístupů k problematice znaku. Tradice se soustředila především na znak jazykový, sémiotika se tak vyvíjela v úzké spojitosti s jazykem a logikou. Kromě jazykových znaků rozeznáváme ještě i další znakové systémy. Problém ale nastává v utřídění, typologii znaků. Podle jakých kritérií provést systematické dělení znaků?

Kritérií se nabízí několik. Zcela ústřední otázkou, kterou se zabýval již Platón v Kratylovi, je, zda je znak přirozený nebo konvenční. Rozdíl mezi těmito dvěma skupinami znaků spočívá ve způsobu, jakým je znak spojen se svým předmětem, ke kterému odkazuje. *Přirozený* znak je se svým předmětem spojen přirozeně, nutně, dle své povahy. *Konvenční* znak oproti tomu je s označovaným předmětem spjat jen na základě dohody, konvence, čili nahodile a nikoli nutně.

Dalším možným kritériem, pocházejícím z aristotelsko-tomistické tradice, je to, *co* znak prvotně zpřítomňuje. Pokud znak prvotně zpřítomňuje a nechává poznat svůj předmět, aniž by sám musel být poznán, jedná se o znak *formální*. Pokud naopak nejprve musí být poznán znak sám, abychom mohli poznat znakem označený předmět, jedná se o znak *instrumentální*.

Znaky můžeme rozlišovat také podle přítomnosti odkazovaného ve znaku samotném. Dostáváme tak dva odlišné významy pojmu „znak“: Tradičně byl znak pojímán jako to, co míří ke svému označovanému a odkazuje mimo sebe (toto určení pochází přímo od sv. Augustina). Ono odkazované – označované ale může být součástí znaku, který odkazuje, tedy znak může mířit mimo sebe, ale i k sobě – pak spíše než o znaku hovoříme o symbolu.

Abychom nezůstali jen u *jazykových* znaků, představme si i znaky *neverbální*. Určitou typologii nabízí Jiří Černý. Pokusíme se znaky jím jmenované charakterizovat a následně celkově uspořádat podle kritérií, která jsme si nyní stanovili.

Jiří Černý<sup>44</sup> jmenuje sedm základních typů znaků, které se podle něj vyskytují nejčastěji: symptomy, signály, značky a odznaky, znamení, ikony, indexy a symboly.

- 1) *Symptomy* jsou znaky, které se projevují jako důsledek nějaké přirozené příčiny. Sémiotikové často symptomy za znaky nepovažují právě kvůli jejich přirozené (přírodní) příčině. Pokud se odhlédne od požadavků některých takových sémiotiků, totiž že podstatným rysem znaku by mělo být to, že byl vytvořen člověkem, lze symptomy řadit mezi znaky, jelikož splňují základní podmínku znaku, tedy že odkazují na něco mimo sebe. Jako příklad symptomů můžeme uvést samozřejmě zdravotní symptomy, které jsou příznakem nemoci (zvýšená teplota, bílý povlak na jazyku, zažloutlé oči), nebo také symptomy něčeho, co se v blízké budoucnosti uskuteční (bouřkové mraky ohlašující bouři, zapadající slunce značící příchod noci).
- 2) Podobně jako u symptomu i u *signálu* lze hledat příčinu založenou na přírodních zákonech. Na rozdíl od symptomů je pro signál jakožto znak charakteristický zásah člověka. Tento konvenční prvek pak v signálech převládá nad přírodním (což vyplývá ze způsobu užití daného signálu ve společnosti). Typickým příkladem mohou být různá konstrukční zařízení, která v případě dosažení dané hranice teploty, tlaku či světelnosti tuto skutečnost nějakým způsobem signalizují (př. pískající čajová konvice signalizuje vařenou vodu, fotobuňky reagující na pohyb či světelná čidla veřejného osvětlení). Nelze opomenout optické či světelné signály, jako jsou výstražné signály (u vozů policie, záchranné služby či hasičů), signály pro předání zpráv (pomocí Morseovy abecedy či vlajkových signálů), barevná světla semaforů nebo signály elektrospotřebičů (mikrovlnné trouby a pračky při dokončeném naprogramovaném úkonu) a telekomunikační signály (příchozí hovor či SMS).
- 3) Dále pohovoříme o značkách a odznacích. *Značky* jsou znaky konvenčního charakteru, kterých se v praktickém životě využívá pro označování cest a tras (např. dopravní či turistické značky), dále jako firemních značek a log, či jako podpisů (malířů na jejich obrazech, učitelů pod zkontrolovanými úkoly). Na rozdíl od značek *odznaky* značí určitou příslušnost ke skupině či postavení jedince a jeho zásluhy. Mezi odznaky řadíme např. korunovační klenoty, uniformy, řády, vyznamenání a erby.

---

<sup>44</sup> ČERNÝ, J., HOLEŠ J.: *Sémiotika*, str. 179-187.

- 4) Dalším typem znaků jsou *znamení*. Ačkoli se často o znameních hovoří ve smyslu „dát někomu znamení“, v takovém případě (např. pokynutí druhému k nějaké činnosti) bychom hovořili o signálu. O znameních lze proto hovořit spíše ve smyslu „dobrého“ a „špatného“ znamení, které Černý označuje za *pochybné* znaky, protože často jsou dobrá či špatná znamení součástí našich vžitých pověr. Za dobré znamení (ve smyslu znamení s dobrými důsledky) označujeme např. rozbité sklo; za špatné znamení s nemilými následky pak např. přeběhnutí černé kočky přes cestu.
- 5) Rozlišení následujících tří typů znaků nacházíme v terminologii Ch. S. Peirce. Jedná se o ikony, indexy a symboly. Pro *ikonický* znak je charakteristická podobnost označujícího s označovaným, to znamená, že obě složky mají po určité stránce stejné vlastnosti. Peirce pak ikonické znaky dále ještě rozděluje na *obrazy* (ať už optické – fotografie, sluchové – zvukomalebná slova, čichové – parfémy s vůní květin, či chuťové – potravinářské náhražky), *diagramy* (znázorňující strukturu zobrazovaných jevů) a *metafory* (u kterých je kromě podobnosti důležité přenesení významu).<sup>45</sup>
- 6) *Index* dle Peirce odkazuje na předmět, událost či jev. Charles Morris pak ještě upřesňuje, že index se vždy týká jednotliviny, na rozdíl od většiny znaků, které se vztahují k množině jevů (např. jazykový znak živočich může zahrnovat veškeré živočichy). Nejznámějším příkladem indexu bývá kouř, který značí to, že někde hoří. Jedná se o kauzální vztah. Vztah může být ale i jen věcný nebo vztahem části a celku.
- 7) V původním Peircově pojetí do skupiny *symbolů* spadaly všechny ostatní znaky, které nevyhovovaly definici ikonu, ani indexu. Základní charakteristikou symbolů je jejich konvenčnost. Taková charakteristika se ale zdá nedostatečná, přesto v upřesňujících rysech se jednotliví lingvisté a sémiotici rozcházejí. Symbol si můžeme charakterizovat jako znak, který odkazuje na něco, k čemu nemusí mít žádný vztah, ale zároveň upozorňuje sám na sebe, tedy odkazuje nejen mimo sebe, ale i k sobě, jelikož podle Saussura znak obsahuje nejen označující, ale i označované, jak už jsme se zmínili výše.

---

<sup>45</sup> Charles Morris mezi ikonické znaky řadil i sny související s nenaplněnými touhami, které mají sloužit jako uspokojení a realizování tajných přání. Tyto sny nemusí mít podobnost s tím, k čemu se vztahují, ale vznikají na základě analogie.



Podívejme se nyní na jmenované znaky a pokusme se je roztřídit podle výše zmíněných kritérií:

*ad1)* Symptom je znakem přirozeným, instrumentálním, odkazujícím mimo sebe a může být neverbální i verbální (výkřik bolesti).

*ad2)* Signál může být verbální i neverbální, je znakem instrumentálním, odkazujícím mimo sebe. Problém je zde s přirozeností a konvenčností. Černý zdůrazňuje arbitrárnost signálu, která souvisí s různým způsobem užití ve společnosti. Signál ale vychází z přirozených fyzikálních reakcí, z toho důvodu by bylo možné signály označit za znaky přirozené. Problém je v tom, že Černého pojetí signálu je velmi široké, jelikož mezi signály řadí i znaky komunikační, jako je Morseova abeceda či gestikulace (v případě Morseovy abecedy se jedná o vícevrstevnatý znak: ze světelných signálů je nutné nejprve rozpoznat jednotlivá písmena, která se teprve potom dají složit do slov, a následně je ještě nutné pochopit význam složených slov a celého sdělení.) Tedy signály založené na přirozené fyzikální reakci, označme jako znaky přirozené, ostatní signální komunikační znaky jako konvenční.

*ad3)* Značky a odznaky jsou jednoznačně znaky konvenčními, instrumentálními, mířícími k označovanému předmětu. Mohou být neverbální i verbální.

*ad4)* Znamení jsou znaky konvenční, instrumentální, odkazující mimo sebe a zřejmě z převážné většiny se bude jednat o neverbální znaky.

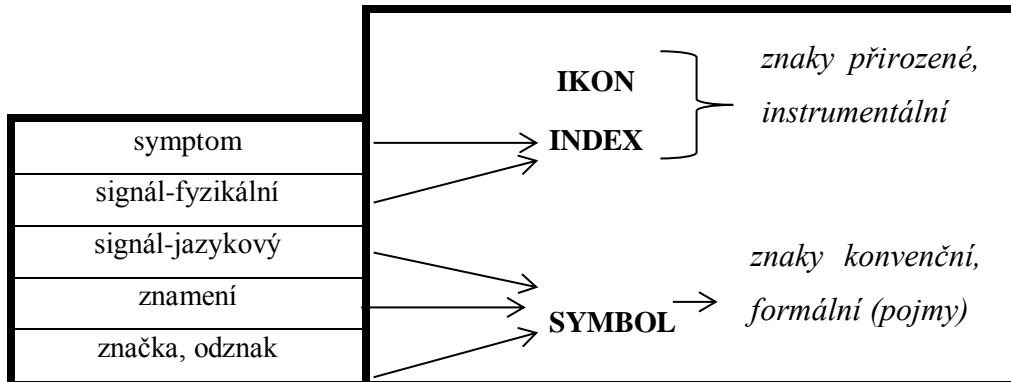
*ad5-7)* Vedle dílčích znaků, jako je symptom, signál, značka, hovoří Černý o třech typech znaku Ch. S. Peirce. Otázkou je, zda předchozí jmenované znaky by se nepodařilo zařadit pod tyto tři typy. Ikonické znaky založené na principu podobnosti se zdají být znaky přirozenými. Konvenční je až způsob, jakým se ikon použije (např. na dopravní značce, v hudebním díle apod.). Tento přirozený prvek nacházíme i ve verbálním konvenčním znakovém systému – v lidské řeči. Většina pojmů, jak se shodli filosofové a sémantikové různých období, vznikla přiřazením významu určitému zvuku, ale výjimku tvoří onomatopoeia, zvukomalebná slova, která přirozeně napodobují zvuky přírody (citoslovce). Přesto v různých jazycích se ten samý zvuk slovně i písemně zpodobňuje s určitými obměnami, proto onomatopoeia lze považovat za znaky konvenční, jak jsme si vysvětlili v koncepci Saussura. Indexové znaky jsou nejobsáhlejší. Vztah znaku k věci je postaven jednak na vztahu příčiny a následku, na věcné souvislosti nebo na vztahu části a celku.

Symptomy, znamení i fyzikální signály bychom mohli podřadit pod indexy, protože fungují na principu kauzality. Znamení bychom mohli podřadit i pod symbol,

protože kauzální (neprokazatelný) vztah je dán konvenčně. Na konvenčním určení závisí i značky, odznaky a některé signály (jazykové). To, co odlišuje symbol od ostatních znaků, není jen konvenčnost, ale i schopnost odkazovat k sobě.

Zdá se, že Černého vyčlenění některých znaků je nadbytečné. Peircovo trojí dělení znaků se zdá být dostatečně široké, aby do sebe zahrnulo tyto vydělené znaky. Ponecháme si proto tuto trojici jako pomůcku pro rozlišení hudebních znaků, přičemž v rámci každého znaku z trojice budeme brát ohled na znaky, které jsme sem z Černého typologie podřadili.

Ikon, index i symbol se mohou v rámci jednoho znaku vzájemně prolínat, a může tak vzniknout symbolický ikon, nebo ikonický index apod. Nicméně zásadní odlišení můžeme vnímat v tom, že pro ikon a index je charakteristická přirozenost znaku, kdežto pro symbol konvenčnost. Ikon i index budou spíše instrumentálními znaky, kdežto symbol (konkrétně např. jazykové pojmy) jsou znaky formálními. Rozlišení verbální – neverbální se neukázalo jako příliš podnětné (ikon, index i symbol mohou mít obě podoby), přesto v případě hudebního znaku je odlišnost od jazykového sdělení zásadní.



Obrázek 5 Peircova triáda znaků: ikon, index a symbol

### 1.3 Shrnutí otázek znakovosti aplikovatelných na hudbu

V rámci hudební sémiotiky se tedy budeme věnovat především pojmům ikon, index a symbol, které se ukázaly jako nejvhodnější rozlišení znaků, přičemž jejich podstatou je vztah označujícího a označovaného na základě podobnosti (ikon), kauzality (index) nebo konvenčnosti (symbol). Zajímat nás budou nejen jednoduché znaky, ale

i strukturované znaky (podobně jako je např. Morseova abeceda strukturovaným znakem, bude jím i hudební notace).

V dalším zkoumání se také budeme věnovat hudebním otázkám, které jsme si v průběhu historického přehledu vývoje teorie znaku pokládali. Shrneme-li je a utřídíme, pak nás budou zajímat především tyto otázky:

1. Jaký je vztah hudebního a jazykového znaku? Mohou být logiky vytýkané nedostatky přirozeného jazyka vytýkány i hudbě, nebo budou naopak přínosnými schopnostmi hudebního znaku?
2. Jak se v hudbě uplatňuje ikon, index a další sémiotické prvky a pojmy (sémantika, pragmatika, syntax, langue, parole, paradigma, syntagma; lineárnost, arbitrárnost a diskontinuita již byly ve spojitosti s hudbou částečně vysvětleny).
3. K čemu hudební znak odkazuje? Co je označovaným? Označuje hudební znak něco mimo sebe (augustinovské pojetí znaku), nebo je schopen odkazovat k sobě tak, že označované je ve znaku samotném (saussurovské pojetí znaku)?
4. Jakým způsobem hudební znak denotuje a konotuje? Převažuje u hudebního znaku jeden ze způsobů odkazování?
5. Může hudba vyobrazovat část reality? Může hudební znak označovat nějaké obecné vlastnosti?
6. Jakou podobu má hudební znak jako myšlení? Co vyjadřuje „hudební myšlenka“?
7. Jakým způsobem v hudbě funguje symbol? Jde jen o symbolický námět, nebo lze celý hudební znak považovat za symbol?
8. Jaký má vztah hudební znak k emocím? Jakým způsobem hudba emoci vyjadřuje nebo k ní odkazuje?
9. Je hudební znak přirozeným nebo konvenčním znakem? Lze hudební znak považovat za instrumentální nebo formální znak?

Než si jednotlivé otázky zodpovíme, podíváme se nejprve na to, jak se dějiny hudby a hudební teorie stavěly k otázce znakovosti hudby.

## 2 HUDEBNÍ ZNAK V DĚJINÁCH

### 2.1 Úvod do hudebních dějin

V této druhé části práce se zaměříme na historický vývoj hudby, od samých počátků až po současnost. Pokusíme se vždy nastínit charakteristickou podobu hudby daného stylového období s důrazem na to, co se řešilo jako nový problém, v jaké oblasti došlo k posunu, ale především by z celkové dějinné reflexe hudby mělo vzejít několik bodů, týkajících se problematiky znakovosti hudby.

Z antického období se nedochovalo příliš hudebního materiálu, proto se podíváme na filosofickou reflexi v podání Platónových a Aristotelových zmínek o hudbě v příslušné literatuře. Antická hudba bude mít pro Platóna i Aristotela především funkci výchovnou a duševně harmonizační, tak aby byla hudba vhodně využitelná v antické polis.

Středověk je kolébkou evropské hudby. Hudba má úzké konotace s matematikou, což je v dobovém kontextu pro hudbu výhoda, jelikož na rozdíl od ostatních druhů umění se hudbě dostává určitého stupně uznání. Ve středověké hudební teorii se ustanovují základní pravidla harmonie, notace i vedení melodie a především se zkoumají matematické poměry mezi intervaly. Podobně jako v antice se řeší emocionální reakce na jednotlivé mody, ale i na hudbu obecně. Hudba se ve středověku hojně rozvíjí především ve spojitosti s křesťanskou vírou a stává se nedílnou součástí liturgie. Funkci má především symbolickou, slouží k hlubšímu sepejetí věřícího s Bohem.

Novověk s sebou přináší obrovské změny. Do hudby se dostává více „lidského“, pravidla hudebních forem i harmonie se uvolňují. Renesance vyniká prací s polyfonií, baroko pak svou afektovou teorií, klasicismus absolutní čistou a symetrickou hudbou, romantismus přináší obrovské subjektivní zaujetí a programní motivy, moderní hudba pak neomezeně experimentuje se svými vyjadřovacími prostředky, od témbu přes nová pravidla harmonie a seriální hudbu až k zvýraznění těch vlastností hudby, které doposud byly pokládány za samozřejmé, jako podstata a základ hudebního projevu (např. hudební čas, tvorba zvuku apod.).

Pro lepší pochopení souvislostí a za účelem hlubšího poznání vývoje a proměn hudebního díla (i v rámci umění obecně) a jeho znakovosti jsme zvolili zdánlivě

obsáhlý, přesto co nejvíce přehledný a užitečný výklad o historické reflexi hudebního znaku, přičemž se omezíme na evropský vývoj hudby.

## 2.2 Hudební počátky v antickém Řecku

Antické Řecko bylo kolébkou západní kultury, rovněž tak hudby. Hudba byla nezbytnou součástí společenské praxe, promítala se i do řecké mytologie, ale stala se také předmětem filosofického zkoumání.

Ačkoli až do 5. století př. n. l. nebyl pojem „hudba“ v řečtině znám, v roce 476 př. n. l. přichází Pindaros s pojmem „techné musiké“ ve smyslu „múzické“ (odvozeno od Múzy). O múzickém umění se ale hovoří jako o jednotě umění básnického, hudebního a tanečního. První dochované ucelené filosofické úvahy o úloze hudby a také její důležitosti nacházíme u Platóna i Aristotela. Oba zmínění byli hudebně vzdělaní, vycházeli tedy ze svých odborných znalostí, a byl to právě Platón, kdo poprvé hovoří v hudební teorii o pojmu „harmonie“.

Pro úplnost dodejme, že před Platónem (427 př. n. l.–347 př. n. l.) a Aristotelem (384 př. n. l.–322 př. n. l.) o hudebních zákonitostech hovořil již Pythagoras<sup>46</sup>, který svou hudební teorii stavěl na matematickém základě:

Studium závislosti výšky tónu na délce a napětí struny bylo jednou z cest, jíž pythagorovci dospěli k názoru, že podstatou všeho je číslo (kvantita), a k učení o světové harmonii, spočívající ve spojování protikladů v určitých kvantitativních proporcích.<sup>47</sup>

Vedle školy *kanoniků*, kteří navázali na Pythagora, se vyvinula ještě druhá škola *harmoniků*, kteří namísto přesných matematických výpočtů preferovali sluchovou zkušenost a v jejichž čele stál Aristotelův žák Aristoxenos.

### 2.2.1 Platón a hudba

Jednu z prvních zmínek o hudbě nacházíme v díle Platóna. Hudba jakožto múzické umění tradičně náležela vedle gymnastiky k výchově mladých Řeků. Výsostné místo má hudba i ve filosofii Platóna, který se jinak k umění staví poměrně kriticky.

---

<sup>46</sup> Matematickým postupem se Pythagoras snažil vysvětlit i ladění pomocí postupu po *čistých kvintách*, které ovšem nebylo na dlouho použitelné. V tomto přirozeném ladění vzniká tzv. *pythagorejské kóma*, což je označení pro rozdíl, který vznikne postupem 12 kvint a 7 oktáv – obojím by se mělo dospět ke stejnému tónu, ale není tomu tak (dvanáctá kvinta zní výše než sedmá oktáva). Proto se později v ladění od čistých kvint upustilo a namísto toho se začaly užívat *temperované kvinty*.

<sup>47</sup> MRÁZ, M.: Předmluva. Aristotelova Poetika, její východiska, význam, osudy a dějinné působení. In: Aristoteles: *Poetika*. Svoboda, Praha 1996, str. 33.

V antickém období je umění<sup>48</sup> něčím osvojitelným; jde jen o to, naučit se pravidlům, která dané umění zahrnuje. Uměleckou tvorbu lze v tomto smyslu chápat pouze jako racionální úkon. A to je argument, díky kterému Platón do umění nezahrnuje například básnictví. Jak můžeme vidět v dialogu *Ión*, Sokrates se s Iónem pře o to, zda básnictví může být odborným uměním, když básník tvoří v záchvatu božské inspirace<sup>49</sup> a tedy bez účasti rozumu<sup>50</sup>. Tato božská inspirace vytváří pomyslný *magnétský řetězec*<sup>51</sup>, ve kterém přechází božské nadšení od Boha k básníku, od básníka k rapsódovi (Iónovi) a od něho k posluchačům. Co se tedy Platón zde snaží naznačit a co nezapadá do představy umění jako techné, je to, jak komentují Anderson a Osborn, že

záhada všech velkých umělců spočívá v tom, že nemohou ovládat talent vůlí a nemohou ho přenést na ostatní. Na rozdíl od vědomostí, které lze sdílet, umělec je sám uchopen něčím, co ho přesahuje a nad čím nemá kontrolu a čemu nerozumí.<sup>52</sup>

Básnické umění Platón diskvalifikuje jako nevhodné pro řeckou mládež. Souvisí to s tzv. *sporem starých*, který panoval mezi básníky a filosofy ohledně toho, komu bude náležet výchova řecké mládeže. Sám Platón, ač vzdělán v básnictví, malířství a dalších uměních, se po setkání se Sokratem stává věrným žákem filosofie, a proto se vůči básníkům ostře vymezuje, protože díky filosofii lze nahlédnout božské vědomě a jediné filosofie spěje k rozumovému poznání, které je ocenění hodné.

Platón kriticky vystupuje proti básnictví i proti malířství (a obdobně i vůči sochařství) ještě z dalšího důvodu. Všechna tato umění označuje za mimetická. *A princip mimesis* rozhodně degraduje umění, protože ho odsouvá daleko od samotných věčných pravd, idejí. Malířství napodobuje reálný svět, ten je ale nápodobou světa idejí, tedy takové umění je jen nápodobou nápodoby. Ilusivní umění malby a básnění tak stojí

---

<sup>48</sup> V antickém umění nehovoříme ještě o umění v dnešním slova smyslu. Pojem *techné*, který značil schopnost vytvářet věci vědomě na základě intence, která je řízená pravidly, zahrnoval veškerá řemesla (včetně válečnického či námořnického umění) a vědy, ale obsahoval jen málo z umění, jak ho chápeme dnes. Až během 15.-18. století došlo k obrovské transformaci, kdy se umění podařilo díky spojení s kategorií krásna oddělit se od řemesel a vědy. Charles Abbé Batteux v roce 1747 sepsal dílo *Les beaux arts reduits à un même principe (Krásná umění převedená na jednotný princip)*, ve kterém vymezil sedm krásných umění spojených principem „imitace krásné přírody“. Jedná se o tato umění: malířství, sochařství, hudbu, poezii, tanec a dvě přídatná umění: architekturu a umění slova – řečnictví.

<sup>49</sup> *Ión*, 533d 2

<sup>50</sup> Tamtéž, 534a 2

<sup>51</sup> Tamtéž, 533d 4

<sup>52</sup> ANDERSON, OSBORN: *Approaching Plato: A Guide to the Early and Middle Dialogues*, 2009 [online], str. 148: „Socrates stresses that the mystery of all great artists is that they cannot call up their talent at will, nor can they pass it on to others. Unlike knowledge, which is shareable, the artist is alone in the grip of something greater than himself that he cannot control and cannot understand.“ Dostupné na WWW: <<http://campus.belmont.edu/philosophy/Book.pdf/>>

až na třetím místě od samotné pravdy, nedává nahlédnout žádné pravdy<sup>53</sup>, a navíc rozněcuje nerozumovou emocionální část duše,<sup>54</sup> což v Platónově představě ideálního státu není rozhodně žádoucí.

Po kritikách umění malířského a básnického hovoří Platón o hudbě poněkud příznivějším tónem. Na začátku III. knihy *Ústavy* je stanoveno, které prvky múzického umění je třeba odstranit z výchovy jako škodlivé a nemorální. Platónova obec by totiž při výchově měla vést mladé Řeky jen ke kráse a dobru, proto je nutné z básní i písní odstranit veškerou *hrůzu, strach ze smrti, či zmínky o bozích v nárcích a smíchu a vyprávění o nezřízených a chamtivých hrdinech*. Toto vymezení platí i pro slova písně. Ale nejen pro slova, nýbrž i pro harmonii a rytmus Platón podává určitá omezení.

Z harmonií<sup>55</sup> je tak postupně vyloučena naříkavá *lýdská* a změkčilá a pijácká *iónská*. Zůstává tedy naléhající *dórská* a klidná *frýžská*. Platón z obce také vylučuje vícestrunné nástroje, nebo obecně takové nástroje, které jsou uzpůsobené pro více harmonií. Omezení se tedy týká např. harf, citer a aulů<sup>56</sup>. Přípustnými nástroji jsou lyra, kithara<sup>57</sup> a sýringa. Co se týče rytmu, i zde si Platón vybírá takové, které přispějí k vyrovnanému a mužnému životu jedince. Rytmus ať už skrze báseň či hudbu (píseň) má harmonizovat duši, a to nejlépe již od dětství.

Takto vzdělaný jedinec podle Platóna ještě dříve, než začne uvažovat rozumově, bude schopen opravdové lásky ke kráse, zároveň se jeho sjednocenost v duši bude projevovat i v jeho činnostech a řeči, čímž se stane užitečným občanem obce, jakožto vzor pro druhé i jakožto kritik (ne)dokonalosti lidských výtvorů:

Co bylo opomenuto a co je nedostatečné na lidských výtvorech i co nedokonale se zrodilo – nad tím vším by byl právem rozhorlen a naopak by chválil všechny pěkné výtvoř, s radostí by je přijímal do své duše, živil by se jimi a tak by se stával krásným a dobrým.<sup>58</sup>

---

<sup>53</sup> *Ústava*, X. kniha, 602a, b

<sup>54</sup> Tamtéž, 603a

<sup>55</sup> V hudební teorii se nehovoří o druzích harmonie, ale o modech, ve středověku pak o církevních stupnicích, které vycházely z antických modů – respektive přejaly názvy antických modů, ale stavebně se odlišovaly. Celkem lze hovořit o sedmi církevních modech, kterými jsou modus íónský, dórský, frygický, lydický, mixolydický, aiolský a lokrický. Liší se rozmístěním celých tónů a půl tónů mezi sedmi stupni daného modu. Základní rozlišení spočívá již ve vztahu 1. a 3. stupně církevní stupnice, který ústí v mollový tónorod (v případě malé tercie) nebo durový tónorod (v případě velké tercie). Více o církevních stupnicích a odlišnosti od antických stejnojmenných modů v části o středověké hudbě.

<sup>56</sup> Dřevěný dvouplátkový nástroj, často dvojité jako tzv. diaulos v podobě velkého písmene „V“.

<sup>57</sup> Sedmi a později dvanácti strunný nástroj, který se vyvinul z lyry.

<sup>58</sup> *Ústava*, III. kniha, 401e.

Takový vycvovaný milovník krásy bude přirozeně tíhnout ke krásným činnostem, vlastnostem a druhým krásným lidem a tuto krásu<sup>59</sup> bude v obci šířit dál. Z těchto všech důvodů je zřejmé, proč pro Platóna byla výchova v hudbě důležitá.

Neboť vše, co se týká hudby a múzického vzdělávání, má končit v opravdové lásce ke krásě.<sup>60</sup>

### 2.2.2 Aristotelés a hudba

Aristotelés se k otázce hudby vyslovuje v *Politice*<sup>61</sup>, konkrétně v VIII. knize, která je věnována výchově v obci. Podobně jako Platón i Aristotelés uvažuje nad tím, z jakých důvodů by hudba měla být součástí výchovy.

O hudbě jest asi již možno míti mínění různé. Neboť dnes ji mnozí pěstují pro pobavení; staří ji však zařadili do výchovy proto, že sama přirozenost [...] hledí nejenom k tomu, aby mohla býti správně zaneprázdněna, nýbrž také, aby mohl býti správně vyplněn volný čas.<sup>62</sup>

A je to právě volný čas, který Aristotelés vyzdvihuje jako žádoucnější než starostlivý život<sup>63</sup> a pro který určuje jako nejvhodnější činnost věnování se hudbě:

Proto naši předkové zařadili do vzdělání výchovy také hudbu, a sice ne jako to, co slouží nutnosti, [...] ani jako něco, co jest užitečné, [...] anebo také jako kreslení, jež se zdá, jest užitečné správnějšímu hodnocení uměleckých děl, a konečně jako tělocvik přispívá ke zdraví a k zesílení [...]; zbývá tedy jen, že jest určena pro život ve volném<sup>64</sup> čase, k čemuž také patrně byla zavedena.<sup>65</sup>

Zdá se tedy, že hudba se do výchovy řadí nikoli z důvodu užitečnosti či potřeby, nýbrž proto, že je ušlechtilá a krásná.<sup>66</sup> Aristotelés zvažuje další možné důvody k ocenění hudby a zdůvodnění její potřeby ve výchově. Ptá se proto, zda hudba směřuje ke ctnosti a nějakým způsobem ovlivňuje naši schopnost správně se radovat, a tedy zda hudba přispívá nějakým způsobem ke správě života

---

<sup>59</sup> Důležité je si uvědomit, v jakém smyslu se v antice hovoří o krásě. Kategorie krásna zde totiž souvisí s harmoničností, symetričností, sjednoceností, uceleností i dobrotou a láskou. U Platóna nacházíme spojení krásy a lásky s učením o nesmrtelné duši např. v dialogu *Faidros*.

<sup>60</sup> *Ústava*, III. kniha, 403c 6

<sup>61</sup> V použitých citacích bude použit překlad Antonína Kříže.

<sup>62</sup> ARISTOTELÉS: *Politika*, 1337b 27-32.

<sup>63</sup> *Politika*, 1337b 34.

<sup>64</sup> Volný čas je v aristotelovském podání privilegium svobodných lidí, tedy ne všech lidí obecně; vyloučení jsou např. pracující otroci, o čemž Aristotelés pojednává v I. knize *Politiky*.

<sup>65</sup> *Politika*, 1338a 14-22.

<sup>66</sup> *Tamtéž*, 1338a 33.



a k rozumnosti.<sup>67</sup> Čili otázkou je, zda je hudba pouze něčím obecně příjemným, čeho se využívá pro volnou zábavu, nebo zda nějakým hlubším způsobem hudba ovlivňuje také naši duši (ctnosti) a tělo (např. zda přispívá k fyzickému uzdravení).

Aristotelés souhlasí s tím, že se hudby využívá hojně k zábavám, i že přispívá k zotavení. Hlouběji pak prozkoumává vliv hudby na povahu a duši člověka:

V rytmech a nápěvech jest veliká podobnost s opravdovou povahou hněvu a klidnosti, mužnosti a uměřenosti i všech jejich protiv i ostatních mravních vlastností – svědčí o tom skutečnost; cítíme totiž v duši změnu, když něco takového slyšíme. A od zvyku rmoutiti se nad tím, co je podobné, nebo radovati se z toho, není daleko k stejnému chování ke skutečnosti [...].<sup>68</sup>

Aristotelés nezůstává jen u obecného tvrzení o rytmech a nápěvech, ale konkrétně jmenuje tóniny, které (podobně jako u Platóna) svou povahou ladí naši duši; pro srovnání uveďme nařikavou a stísněnou lýdskou, mírnou a vážnou dórskou a nakonec frýžskou strhující k nadšení.<sup>69</sup> (Zajímavé je, že Platón lydickou tóninu ze své obce vylučuje úplně a dórskou a frygickou charakterizuje až opačnými afektivními vlastnostmi, tedy prvou jako naléhající a druhou jako klidnou.) Z toho všeho Aristoteles uzavírá, že pokud hudba má schopnost dávat duši určitou mravní vlastnost, pak je hudby potřeba ve výchově mládeže. Zároveň se výchova hudbou pro mládež hodí, protože hudba sama o sobě dokáže roztěkanou mládež zaujmout.

Vedle výchovné funkce hudba disponuje i schopností očisty. Problematikou očisty se Aristotelés zabývá v jiném svém díle a to v *Poetice*. V VIII. knize *Politiky* Aristotelés hovoří o vášni a jiných pohnutkách, které citlivé posluchače vedou k určité očistě, úlevě a zklidnění, které s sebou přináší libost a neškodnou radost.<sup>70</sup>

### 2.2.3 Shrnutí

Na ukázkách Platónových a Aristotelových úvah jsme si ukázali, jakým způsobem se o hudbě přemýšlelo a jakou funkci by měla ideálně plnit. Ačkoli Aristoteles rozlišuje tři účely hudby: 1. ke vzdělání, 2. k očistě, 3. k zábavě, k oddechu a zotavení po práci, přesto s Platónem upřesňují, jaké podmínky musí splňovat harmonie, rytmus a melodie, aby byla hudba prospěšná v obci. Přičemž ke vzdělávacím účelům by se mělo

---

<sup>67</sup> *Politika*, 1338b 23.

<sup>68</sup> Tamtéž, 1340a 18-23.

<sup>69</sup> Tamtéž, 1340b 1-7.

<sup>70</sup> Tamtéž, 1342a 15.

přednostně používat tónin „etických“ (především tónina dórská). V antice hraje velkou roli tzv. *kalokagathia*, tedy soulad krásy a zdatnosti tělesné a duševní, který se stal výchovným ideálem Řeků. Nabízí se otázka, zda již Platón a Aristotelés uvažovali o znakovosti hudebního díla. Zdá se, že ano.

Platón hudbu vymezuje oproti mimetickým uměním jako je malířství a básnictví, které, můžeme říci, *ikonicky* zpodobňují materiální věci či duševní stavy. I v hudbě ale lze tento prvek vystopovat. Podle Platóna i Aristotela by hudební dílo mělo fungovat jako výchovný prostředek, který by měl zapůsobit na duši mladého Řeka a lépe ho nasměrovat k idejím dobra a krásy.

Aristotelés na rozdíl od Platóna již připustil i hudbu sloužící k očistě nebo k zábavě či tělesné regeneraci a tedy napodobení i jiných než krásných emocí. Oba pak stanovili určité podmínky pro hudební rytmus, harmonii či nástroje. Je tedy zřejmé, že si oba uvědomovali, že hudba zprostředkovává emoce. Nepředpokládali ale, že by posluchač byl schopný zaujmout určitý odstup od slyšeného, proto vymezili jen přijatelné harmonie či rytmus, které zprostředkují jen žádoucí emoce.

K problematice emocí a odstupu se ještě vrátíme. Nicméně můžeme konstatovat, že Platón i Aristotelés již o znakovosti hudby do jisté míry uvažovali, a to tak, že hudba by měla *odkazovat k idejím krásna a dobra*. V antickém období tak hudba přichází v úvahu jen jako *krásná*, jako *znak krásy*,  *která harmonizuje*. A vrátíme-li se k Pythagorovi<sup>71</sup>, již zde můžeme najít obdobné úvahy o tom, že hudba by měla zpodobňovat vesmírný řád harmonie.

Nicméně již v antice Platón i Aristoteles odhalili v hudebním vyjádření určité principy, které se zdají být v úzkém spojení s lidskou psychikou. Problematika působení hudby na emoce člověka není dodnes plně objasněná. I my se v této práci v rámci hudební psychologie budeme zabývat otázkou, do jaké míry může hudba vyvolat příslušné emoce, které zobrazuje, případně jaké hudební rytmické a melodické prvky a motivy vyvolávají jaké emoce.

---

<sup>71</sup> V otázce vlivu hudby na duši nesmíme opomenout téma v antice velmi oblíbené propojující zákony hudby se zákony vesmíru a filosofie. Máme na mysli hudbu sfér, o které ve spojitosti s léčením duše uvažoval již Pythagoras. Pythagorovy myšlenky přežily díky Platónovým spisům, které byly později objeveny křesťanskými mystiky. Měly vliv i na Boëthia, který na základě teorie hudby sfér rozdělil hudbu na tři druhy, a to na hudbu vesmírnou - mundana, lidskou - humana a nástrojovou - instrumentalis. Na přelomu 16. a 17. století se k myšlence hudby sfér vrátil matematik a hudebník Johannes Kepler.

## 2.3 Hudba středověku

### 2.3.1 Hudba jako svobodné umění

Středověká hudba zůstává až do konce středověku v roli podřízené, funkční, dalo by se říci služebné. Nenajdeme prozatím samostatně koncertující umělce. Hudby využívá především církve pro šíření křesťanství, bohoslužby jsou hojně doprovázeny zpěvem (přičemž liturgickým jazykem je latina). Vedle liturgických zpěvů se také rozvíjela hudba světská, jednak v podobě písní potulných studentů (vagantů<sup>72</sup>), jednak jako dvorská lyrika rytířských lyrických i epických písní (truvérů, trubadúrů ve Francii a minnesängřů<sup>73</sup> v Německu).

Ze středověku se nedochovalo příliš autorských hudebních skladeb. Pojem skladby či originálního hudebního díla totiž ve středověku nemá příliš opodstatnění. Je to z toho důvodu, že převážná část hudby vzniká improvizací. Improvizované předlohy se předávaly většinou ústně (s případnými odchylkami) a byly volně k dispozici hudebníkům k novému otextování či instrumentalizaci. Navíc, jak upozorňuje Smolka, musíme vzít v potaz teologicko-filosofické názory, dle kterých

byl zdroj hudby vlastně v Bohu, v harmonii božího řádu, a lidé byli pouhými nástroji v její konkretizaci; schopnost tvoření byla prohlašována za výlučně boží vlastnost<sup>74</sup>.

Harmonizační schopnost se zdá být obdobná jako v antice, ve středověku je ale samozřejmě Božská síla chápána v odlišném náboženském kontextu (křesťanském).

Ve středověkém vzdělávacím systému se rozdělují umění na svobodná a mechanická (tyto dvě subkategorie rozeznává ve svém díle již Aristoteles). Mechanická umění (*artes vulgares*) byla považována za služebná a podřadná kvůli fyzické práci, které bylo potřeba pro přeměnu materiálu apod. Tato umění se dlouho nevyučovala. Oproti tomu sedmero svobodných umění (*artes liberales*) si získalo velkou podporu a uznání. Na univerzitách se vyučovalo jednak *trivium*, složené s gramatiky, rétoriky a logiky, a dále *quadrivium*, které bylo tvořeno aritmetikou, geometrií, astronomií a hudbou. Hudba tedy zásluhou spojitosti s matematickými

---

<sup>72</sup> Náplní *vagantských* zpěvů bylo jednak opěvování potulného způsobu života. Vaganti zpívali o lásce, o víně, někdy se objevovaly i náboženské texty. Většina písní byla satiricky laděná.

<sup>73</sup> Pojmenování *minnesängři* vzniklo od německého pojmu *Minne*, které v překladu znamená láska (zast. básn.). Vedle minnesängřů v Německu také působili tzv. *meistersängři*, což bylo uskupení řemeslníků a kupců (*Meister* v překladu mistr řemesla).

<sup>74</sup> SMOLKA, J. a kol.: *Dějiny hudby*. TOGGA agency, s.r.o., Brno 2001, str. 52.

principy a zákony získala poměrně dobré postavení (oproti ostatním uměním). Hudební teorie také proto z matematických principů hojně čerpala.

### 2.3.2 Vývoj středověkého přístupu k hudbě

Jerzy Morawski<sup>75</sup> rozděluje středověké estetické myšlení do čtyř období. První období je spjato s kritikou církevních otců, kteří se vymezovali vůči antické kultuře a tím položili základ hudby středověké. Vztah církevních otců, z nichž můžeme jmenovat Klementa Alexandrijského, Tertulliana či sv. Augustina, k hudbě nebyl jednoznačný. Všímají si, obdobně jako Platón a Aristoteles, schopnosti hudby působit změnu v lidské psychice, tedy schopnosti

působit na člověka, budit city a emoce, a hudbu tak z tohoto hlediska považují za více škodlivou než užitečnou, poněvadž podněcuje smysly a může být zdrojem slasti.<sup>76</sup>

Hudbu respektují spíše jako didaktickou pomůcku k výchově lidské duše (nejlépe směrem k Bohu).

Postupně, jako se měnily podmínky vývoje křesťanství, měnilo se i pojmání hudby. Ta se od negativní nízké až podřadné pozice postupně osvobodila do podoby svobodného umění a na konci 8. století dokonce získala mezi ostatními svobodnými uměními primát. V raném středověku byl ideálem jednohlas, a to *sborový jednohlas znějící unisono*. Tato jednota, celistvost a sounáležitost měla symbolizovat *jednotu v církvi a ve víře*.

Ve druhém období, ve kterém měly velký vliv díla *De musica* sv. Augustina a pět knih o hudbě od Boëthia, se postupně formuje hudební teorie: dochází k prvním pokusům o notaci a začínají se také vytvářet pravidla pro vícehlas. Postupně se přechází od monodie k polyfonii. S tím souvisí teoretizování o použití a uplatnění harmonií a církevních stupnic.

Ve třetím období (do 13. století) se plně rozvíjí polyfonie. Quido z Arezza úspěšně uplatňuje notaci, která obnáší zavedení notových linek a důsledné zaznamenávání výšky a délky not.

Poslední období středověku již svou hudební praxí zasahuje do renesance. V roce 1320 přichází hudebníci s pojmem *ars nova*, který značí příchod nového období,

---

<sup>75</sup> MORAWSKI, J.: *Teorie hudby ve středověku*. Centrum Aletti, Olomouc 2012.

<sup>76</sup> Tamtéž, str. 15 – 16.

kterým se vymezují proti ryze středověkému *ars antiqua*. *Ars nova* se objevila především ve Francii a Itálii a čelila silné kritice duchovních kvůli nedodržování dobových pravidel harmonie, kontrapunktu, rytmiky, notace či délky not. *Ars nova* (vymezené přibližně lety 1300–1420) navazuje na *ars antiqua* (vymezené 11. až 13. stoletím) především v rozpracování vícehlasu, ale zároveň jde o boj proti přežitkům umělecké tvorby v *ars antiqua*. *Ars nova* již myšlenkově přesahuje do období renesance: dochází k zesvětštění umění. Estetickým kritériem se stává přirozenost, vztah k přírodě a humanismus (z malířských dějin vzpomeňme na objevení perspektivy, které přispělo k věrnějšímu zobrazování reality, přírody a lidí).

Zřetelný přechod ze středověku do renesance nastává i v názorech o matematických základech hudby: Mikuláš Oresme se ve svém traktátu o souměrnosti a nesouměrnosti pohybu nebeských těles zřetelně přiklonil na stranu nesouměrnosti mezi jednotlivými tělesy, na jejichž vztazích byla vystavěna středověká teorie matematických vztahů mezi hudebními zvuky.

Dodejme, že se ve středověku uchovalo trojitě systematické členění hudby přejaté z antiky: *musica mundana*, *musica humana* a *musica instrumentalis*. Toto původně pythagorejské pojetí hudby sfér převedl sv. Augustin do náboženské roviny, tedy namísto harmonie sfér hovoří o harmoniích vedoucích k Bohu. Boëthius pak jednotlivé druhy hudby charakterizoval jako harmonie:

Musica mundana je neslyšitelná a nejdokonalejší, musica humana je rovněž neslyšitelná a jde o harmonii duše a těla, musica instrumentalis je pak jediný druh, který je slyšitelný a odráží harmonii, jež se vyskytuje v přírodě.<sup>77</sup>

Připomeňme, že v antice bylo působení hudby podřízeno výchovné roli, společenským a politickým idejím. Ve středověku se cíl hudby mění. Sv. Augustina je přesvědčen, že hudba by měla vést k dosažení štěstí, ale ke štěstí z ***poznání boží pravdy*** ukryté v hudební harmonii. Stále tedy nejde o hudební znak jako takový, ale o to, k čemu hudební znak odkazuje. V antice byly ideálem odkazovaného ideje krásy a dobra, zde ve středověké představě se odkazuje k boží pravdě.

---

<sup>77</sup> MORAWSKI, J.: *Teorie hudby ve středověku*, str. 26.

### 2.3.3 Vývoj notace

Quido z Arezza (991/992–1050) přišel v 11. století s návrhem notové linky pro zpřesnění melodického průběhu skladeb, který se rychle ujal. Zprvu byla jedna linka červená pro tón f, poté se přidala žlutá pro tón c. Okolo těchto linek se seskupovaly *neumy*, které se do té doby používaly jen pro přibližné zaznamenání výšky a délky tónů. Quido z Arezza postupně přidával další linky, nejprve jednu černou mezi barevné a pak podle potřeby další nad nebo pod tyto tři linky. O čtyřlinkové notové osnově píše Quido z Arezza ve svém spise *Regulae rhytmicae*.

Se vznikem notové linky vznikla potřeba zpřesnit podobu neum. Postupně se tak formuje notová hlavička a nožička. Ve 12. a 13. století se nakonec ustálila kvadratická forma, tedy *nota quadrata*. Kvadratická notace se používá dodnes k notaci chorálu.

Ve vrcholném středověku se zpřesňuje zapisování délky not a používá se již natrvalo pět notových linek. Hovoříme zde o *mensurální notaci*, která postupně propracovala rozdělení dvou základních jednotek notové délky: *longa* pro označení dlouhého a *brevis* pro označení krátkého tónu (v notaci se používaly čtyři délky not: duplex longa, longa, brevis a semibrevis a příklad použití vidíme na obrázku v *Příloze I* na ukázce díla trubéra Chastelaina de Coucy). O zásadách mensurální notace píše hudební teoretik Phillipe de Vitry (1291 – 1361) ve svém díle *Ars nova*, které je stejnojmenné hudebnímu období na konci středověku.

Všimněme si zajímavé věci. Zprvu byla notace rozhodně přirozeným znakem. Neumy se zapisovaly podle odposlouchané výšky melodie. Až tím, že bylo nutné přesněji a jednotně zaznamenat výšku i délku not, stala se notace konvenčním znakem. Zaznamenávání výšky lze stále do jisté míry považovat za přirozený ikonický znak. Délka zpodobněná bílou či černou hlavičkou již nijak není odvozena na základě podobnosti, jde o konvenční symbolické znaky. Více se o hudební notaci zmíníme ještě ve třetí části práce.

### 2.3.4 Církevní tóniny

Vývoj modálního systému ve středověké hudbě byl postupný a ve své vrcholné formě zahrnoval osm modů neboli církevních stupnic. V 10. století se hudební teoretikové snažili sjednotit systém církevních stupnic se systémem starověkým. Zde ale nastal určitý problém, respektive omyl, jelikož na církevní stupnice byly aplikovány názvy řeckých modů, které se ale co do stavby zásadně odlišovaly. Řecké stupnice byly

sestupující řadou tónů, církevní stupnice pak řada tónů směřující odzdola nahoru. Jednotlivé církevní mody autentické a plagální dostaly svá řecká pojmenování např. v anonymním díle *Alia musica*, ale stejného omylu se dopustil i Boëthius:

V traktátu *Alia musica* se mechanicky přenesly názvy řeckých transpozičních stupnic na středověké mody, ale v nových, jiných podmínkách, na rozdíl od řeckých chromatických transpozičních stupnic, na stupnice diatonické bez předznamenání.<sup>78</sup>

Jakým způsobem došlo k posunu lze vidět na obrázku v *Příloze II*. Nicméně podoba i pojmenování osmi církevních modů se ustálily a daly základ nejen středověké harmonii, ale vůbec celému evropskému vývoji harmonie. Modus *dórský* (od tónu d), hypodórský (neboli plagální začínající o kvartu níže od tónu a), *frygický* (od e), hypofrygický (od h), *lydický* (od f), hypolydický (od c), *mixolydický* (od g) a hypomixolydický (od d). Až v 16. století se připojil autentický modus *jónský* (od tónu c) a *aiolský* (od a), které lze označit za moderní durovou *C dur* a mollovou *a moll*. Ve středověku ale zatím nehovoříme o dur-mollovém hudebním cítění.

Na závěr tématu o církevních tóninách zmiňme ještě názor Quida z Arezza na to, jakým způsobem jednotlivé mody působí na posluchače: dórský modus spojoval s vážností a ušlechtilou vznešeností; frygický modus s ohnivostí, bouřlivostí, rozpustilostí; lydický pak s odvážností a jasností; mixolydický s veselostí a světskostí; hypolydický s erotičností; hypomixolydický s veselostí.<sup>79</sup> Vzpomeňme zde na řeckou afektovou teorii rozpracovanou u Sokrata a Aristotela: také jednotlivým modům přiřkli specifickou působnost, jak už jsme ale upozornili, jednalo se o jinak vystavěné, ač obdobně pojmenované, mody.

### 2.3.5 Diabolus in musica

Ve výčtu církevních modů jsme vynechali jeden autentický modus začínající na tónu h nazvaný *lokrický* (v plné podobě se jedná o řadu tónů h-c-d-e-f-g-a-h). Tento modus se ale příliš často nepoužíval. Jedním z důvodů byla jeho nepraktičnost. Mezi prvním a pátým stupněm (mezi tóny h–f) se nenachází interval čisté kvinty, ale zmenšené kvinty - enharmonicky zaměnitelné se zvětšenou kvartou. Podobně i v druhém tetrachordu (mezi tóny f–h) najdeme tři celé tóny vytvářející zvětšenou kvartu. Tomuto

---

<sup>78</sup> HRČKOVÁ, N.: *Dějiny hudby I. Evropský středověk*. Euromedia Group, k. s., Praha 2005, str. 58.

<sup>79</sup> Tamtéž, str. 49.

jevu se říká *tritonus* (výskyt tří celých tónů vedle sebe), které zní silně disonantně (ať už tóny zaznívají diachronně po sobě, jak je to typické pro středověký jednohlas, nebo synchronně ve vícehlasu). Ve středověku si tritonus vysloužil označení „d’ábel v hudbě“ (*diabolus in musica*).

Užívání tritonu podléhalo přísným pravidlům použití. Ve středověké harmonii docházelo jen velmi zřídka k tomu, aby tritonus zazněl jen tak samostatně bez dostatečného rozvinutí dle pravidel (stupňovitým vyplněním a rozvedením). Důvodem, proč se mu říkalo d’ábel v hudbě, je i to, že při zápisu nemusí být na první pohled vidět. V církevních tóninách vznikal tritonus mezi tóny f–h a v obratu jako zmenšená kvinta mezi tóny h–f.

Měla-li hudba příznivě působit na duši věřícího člověka, nesměl se v žádném případě vyskytnout tento d’ábel samostatně (pokud ano, šlo spíše o výjimku). Později se v období romantismu například u Fryderyka Chopina v jeho *Etudě č. 3, Op. 10* v prostřední pasáži vyskytuje na ploše několika taktů jeden tritonus za druhým (synchronně) – bez rozvedení, a to paralelně v pravé i levé ruce. Romantické hudební myšlení totiž dospělo k tomu závěru, že navrstvením více disonancí za sebou disonance jako taková mizí nebo je minimálně zmírněna.

### 2.3.6 Liturgické zpěvy: chorál

Jak už bylo řečeno, středověká hudba působila v úzkém propojení s křesťanskou církví, která se snažila nejen věřící vychovávat, ale také je ještě hlouběji přimknout k víře. K tomuto všemu využívala i účinků hudby. Při liturgii se zprvu nesmělo používat hudebních nástrojů, později byly k doprovodu zpěvu povoleny varhany (a to pouze k podpoře intonace). Středověká kritika instrumentální hudby obecně souvisela s odmítnutím individuálních projevů hudebníka. Vzorem byl sborový vokalismus, ve kterém vše individuální podléhá obecnému.

Novým hudebním útvarem, který se osvědčil, byl *chorál*. Chorální zpěv byl jednohlasý a byl určen pro mužské i ženské hlasy. Melodická linka byla připojena k úryvku z Bible. Samotná melodie získala v 8. století standardizovanou a schválenou podobu, tzv. *římsko-franckou syntézou* došlo ke sjednocení znění chorálních zpěvů, které nahradily ostatní<sup>80</sup> typy zformované na počátku středověku, rozšířily se po celé

---

<sup>80</sup> Mezi nahrazené typy chorálu patřil chorál římský, irský, ambrosiánský, galikánský a mozarabský. In: SMOLKA, J. a kol.: *Dějiny hudby*, str. 60.



západní a střední Evropě a v 9. století získaly označení gregoriánská chorál (dle papeže Řehoře Velikého, který byl mylně pokládán za zakladatele).

Gregoriánský chorál zahrnoval nejrůznější pěvecké formy a typy dle bohoslužebných úkonů, ke kterým se využíval. Hlavní bohoslužbou byla mše. Mše se postupně diferencovala na zpěvy se stálými a proměnlivými texty. V prvním případě hovoříme o *ordinarium missae*, které své texty během církevního roku neměnilo a které obsahovalo: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus a Agnus Dei. V druhém případě máme na mysli *proprium missae*, které měnilo texty dle nedělí a svátků a obsahovalo: introitus, graduale, aleluja, (tractus, sekvence), offertorium a communio. Jednotlivé zpěvy mše měly i svou charakteristickou melodii. Vzhledem k tomu, že liturgickým jazykem byla latina, která se postupně stala výsadou školených zpěváků a která učinila z obyčejného lidu (germánského a slovanského) spíše posluchače než spoluúčastníky bohoslužby, nabízí se otázka: Působila hudba na své posluchače stejně, ať už byli či nebyli obeznámeni s přesným zněním textu? Tedy měla hudba stejný účinek a vliv na věřící i bez náboženského textu? Tato otázka spadá do oblasti psychologie hudby a ještě se k ní vrátíme. Na tomto místě můžeme říct, že charakter hudby jednotlivých částí mše se samozřejmě podřizuje obsahu. Tedy Kyrie jakožto prosba o boží smilování se melodicky i rytmicky naprosto liší od radostného oslavného Gloria.

K tématu působení hudby skrze emoce na lidskou duši můžeme uvést jiný příklad, a to z doby konce středověku z 15. století z českého prostředí: máme na mysli chorály husitů. Husitské chorály obsahovaly nejen texty náboženské, ale také bojovné a komentující dobové události (např. *O, svolanie konstanské* komentující uvěznění Jana Husa v Kostnici). Z bojových či agitačních husitských chorálů jmenujme: *Povstaň, povstaň, veliké město pražské*, dále *Dietky, v hromadu se senděme* a nejznámější *Ktož jsú boží bojovníci*, která se stala hymnou husitů a se kterou údajně měli husité zastrašovat nepřítele ještě před bojem. Husitský chorál byl zpíván jednoglasem a s obrovským odhodláním a bojovým nadšením, které nepřítele zastrašily více než samotný text (kterému ani nemuseli rozumět).

V současnosti se v přístupu k chorálu hovoří o připodobnění k duchovní meditaci. Chorál slouží jako *cesta nábožného pozdvižení mysli*, jak píše Evžen Kindler ve svém *Systémovém přístupu ke gregoriánskému chorálu*. Chorál lze pojímat jako hudební znak, který prostřednictvím každé zpívané noty, melodie celkově, prostřednictvím každého slova či slabiky míří k náboženskému prožitku, ve kterém si zpívající nebo posluchač plně uvědomí význam slov chorálu.

### 2.3.7 Shrnutí

Základním přesvědčením středověkých církevních otců bylo to, že hudba má být služebníkem církve (*ancilla ecclesiae*). Estetické hodnocení hudby tedy zůstává podřadné. Primárním cílem hudby je velebení Boha a k tomu se používá relevantních prostředků. Středověká hudba se stává *symbolickým - náboženským znakem* (oporu pro toto tvrzení nalezneme i později u Mukařovského rozlišení náboženského a estetického znaku):

Reálné hodnocení nástrojů i jednotlivých složek hudby se nahrazovalo symbolikou, vzhledem k tomu, že dobu nevzrušovalo čistě hudební, ale hudební jen jako odraz nebo projev věčného – božského. Proto se i tomu nejnepatrnějšímu jevu připisoval hlubší význam. [...] Kvarta je symbolem čtyř evangelii. Čtyři tetrachordy představují život Krista, [...] čtyři notové linky – čtyři evangelia, tři oktávy systému – tři stupně pokání...<sup>81</sup>

Nezapomeňme také na úzké propojení hudební teorie a matematiky, díky kterému se hudbě ve středověku dostalo výsostného uznání na rozdíl od ostatních druhů umění. Harmonické matematické vztahy bylo nutné poznat a podle nich pak vytvářet hudbu. Bylo potřeba slyšet harmonii sfér a dávat pozor při ryze lidské interpretaci, aby se ve vytvořené hudbě nevyskytl „d’ábel“ či jiné disonance.<sup>82</sup>

## 2.4 Hudba novověku

### 2.4.1 Renesanční tónomalba a parodie

Hudba renesance, vymezena přibližně roky 1420 – 1600, se odklání od božských proporcí a striktních matematických poměrů mezi intervaly a souzvuky. Hudba se pod vlivem humanismu obrací k člověku, vyjadřuje lidské pocity a nálady a umožňuje posluchači mít estetický požitek z hudby, vnímat smyslovou krásu.

Do popředí se na rozdíl od středověku dostává i lidská tvůrčí schopnost. Od konce 15. století tak nacházíme pojem „skladatel“, který se odlišil od středověkého označení hudebníků (*musicus, cantor*). Zatímco hudebník byl obyčejný zaměstnanec provozující hudbu na církevním či panovnickém dvoře, skladatel byl génius, jehož vytvořené dokonalé dílo bylo schopno přetrvat věky.

---

<sup>81</sup> HRČKOVÁ, N.: *Dějiny hudby I. Evropský středověk*, str. 50.

<sup>82</sup> srov. CHURÁČEK, J.: *Lineární kontrapunkt I. Průpravná cvičení*. Jc – Audio, Netolice 2009.

Renesanční melodika směřuje k přirozenosti lidského hlasu a stále se klade důraz na srozumitelnost textu. V renesanci se bohatě experimentuje s polyfonií a často se tak dělo na úkor zřetelnosti textu: na tento fakt zareagoval Tridentýský koncil v letech 1545-1563, který diskutoval o nové podobě mše a mešní hudby. Giovanni Pierluigi da Palestrina (asi 1525-1594) se svou mší *Missa papae Marcelli* zasloužil o to, že se v kostelech začala oficiálně provozovat polyfonická hudba, aniž by tím utrpěl na srozumitelnosti biblický text. Se srozumitelností textu souvisí i tvorba Martina Luthera, který napsal pro protestanty *Německou mši* v němčině, aby věřící mohli zpívat společně s kněžími a plně si uvědomovali, co zpívají (čímž byl zaručen ono nábožné pozdvižení, jak o něm píše Kindler).

V harmonii se začínají používat nové souzvuky, jedná se především o tercie, sexty a trojzvuky (durový a mollový kvintakord či sextakord). Stále se dodržují pravidla konsonance, disonance na lehkých dobách byly respektovány, ale jediný případ upřednostnění disonance bylo v případě kadence, závěru fráze, kde se hojně vyskytovaly průtažné disonance na těžké době. Carlo Gesualdo da Venosa (italský kníže a skladatel žijící v letech 1566-1611) v této souvislosti tvoří určitou výjimku: v jeho dílech (především vokálních skladbách, madrigalech) se setkáváme s velmi častou záměrně užitou disonancí s využitím chromatických spojů (tónů, které nepatří do dané tóniny a vytváří tak disonanci). Jako příklad si můžeme uvést jeho skladbu *O dolorosa gioia*, tedy v překladu *Ó bolestná radost*. Nacházíme zde propojenost textového názvu s harmonickou a melodickou podobou skladby, která bývá často ještě umocněná spojitostí s tragickým osudem<sup>83</sup> toho skladatele.

V renesanci se poprvé objevuje kompoziční postup nazvaný *imitace*. Tento postup poprvé použil nizozemský skladatel Josquin Desprez (1440-1521) ve svých motetech. Každému úseku textu přiřadil vlastní hudební motiv, který se postupně objevil v imitaci ve všech hlasech. Exemplární ukázkou je jeho čtyřiadvacetihlasý madrigal *Qui habitat*.

Napodobování (principu *parodie*) se hojně využívalo v hudbě světské i duchovní a nebylo výjimkou, že mše přebírala melodii ze světských písní, jako tomu bylo v případě světské písně a stejnojmenné mše *L'homme armé*. V renesanci se nekladl příliš velký důraz na novátorství a originalnost vymyšlené melodie; důležitější bylo samotné zpracování. Naprosto běžnou praxí tedy bylo vypůjčování si motivů z vlastních

---

<sup>83</sup> Carlo Gesualdo trpěl depresemi, kvůli údajné nevěře své ženy nechal zabít ženu a své dítě. Výčitky ho neopustily ani po osvobozujícím rozsudku a promítaly se hojně do jeho hudební tvorby.

či cizích skladeb, které (na rozdíl ode dneška) nebylo považováno za plagiátorství, ale naopak za poctu autorovi. Tímto způsobem vznikaly tzv. *parodické mše*.

S rozvojem světské hudby přichází i experimenty s napodobováním mimohudebních zvuků. Clement Janequin (představitel čtvrté generace nizozemské školy působící ve Francii a žijící v letech 1485-1558) ve svých chansonech používal *tónomalbu*, kdy se snažil napodobit zvuky mimo hudební svět. Nacházíme tak u něj skladby s názvy *Ptačí zpěv (Le chant des oiseaux)*, *Žvanění žen (Le caquet des femmes)* či *Hlasy Paříže (Le cris de Paris)*. Z Janequinových „programových“ chansonů se nejvíce proslavil chanson *Bitva (La Guerre)* při příležitosti vítězství Františka I. Francouzského nad Švýcary v bitvě u Marignane v roce 1515. Lze zde rozpoznat hluk bitvy, bubny, výkřiky, fanfáry.

Renesanční zvukomalba tak obohacuje hudební repertoár o nové možnosti. Programní hudba jako taková byla nejvíce propracovaná až později, v období novoromantismu. Renesanční hudební znak lze rozhodně v tomto smyslu pojímat jako ikon, který pracuje na základě podobnosti s mimohudebními zvuky.

## 2.4.2 Barokní afektová teorie

Hudební předěl mezi renesancí a barokem nebyl příliš prudký, přesto se postupně formulovaly zásadní odlišnosti, které umožnily další vývoj hudby. Tak jako se v renesanci rozvíjela především vokální polyfonie, v baroku se silně rozvíjí instrumentální hudba, která souvisí s rozvojem nástrojařství. Nové nástroje a nové úpravy umožňují nové způsoby hudebního vyjadřování.

Nové možnosti podpořil i vývoj harmonického myšlení. Baroko již vědomě pracuje s *dur-mollovým* tonálním cítěním. Každému tónu je přiřazen určitý význam (obdobně jako ve středověkém chorálu), a tak tón na prvním, čtvrtém a pátém stupni stupnice získávají nadřazený význam oproti tónům ostatním (mluvíme o tónice, subdominantě a dominantě). Tónika na prvním stupni (a kvintakord na ní postavený) se stává těžištěm, ke kterému tonální hudba neustále směřuje. Ostatní tóny tak mají nejen význam svůj, ale i význam vzhledem k tónice.

Melodicko-harmonické myšlení se dále vyvíjelo zavedením doprovázeného jednohlasu a číslovaného basu (*basso continuo*). Číslovaný bas sloužil jako doprovod melodie, který měl podobu čísel pod melodií v basu. Tedy levá ruka hrála basovou melodii (nejčastěji na cembalo podpořena basovým nástrojem, např. violou da gamba,

violoncellem či fagotem) a pravá ruka podle čísel doplňovala akordicky horní hlasy. Melodicko-harmonické experimentování vedlo k vytvoření mnoha nových hudebních forem, z nichž pro baroko je nejtypičtější *opera* (jejíž árie byly dovedeny k maximální virtuozitě, takže vznikl kult primadon). Dále pak např. *fuga*, která je spojena se jménem Johanna Sebastiana Bacha, který ve svém dvoudílném *Temperovaném klavíru*<sup>84</sup> dovedl umění kontrapunktu ve formě preludia a fugy k vrcholu a zároveň reagoval na nové možnosti nového způsobu ladění varhan a cembala.

Tonální harmonie umožnila používání do té doby zakázaných intervalů, jako byly intervaly zvětšené a zmenšené. Ve skladbách se hojně objevují modulace, tedy postupný přechod z jedné tóniny do jiné (renesanční skladby se spíše držely jedné tóniny, ze které v průběhu skladby nevybočovaly příliš často). Používání chromatických tónů a zvětšených a zmenšených intervalů bylo umožněno již zmíněným zdokonalováním nástrojů (za všechny jmenujme temperované ladění klávesových nástrojů).

Baroko se od renesance ale odlišuje i tím, že nabývá opět především duchovního obsahu; dochází k odklonu od rozumu a vyrovnanosti k citovosti. Základním cílem umění je strhnout recipienta po citové stránce (i když v případě Bachových děl jde o poměrně umírněnou emotivnost). *Afektová teorie* měla své uplatnění i v hudbě: hudba musela dojímat, napodobovat lidské afekty a výrazná citová hnutí a podněcovat podobný stav u posluchače. Formulovala se pravidla, jak daného efektu dosáhnout. Jak uvidíme v další části práce, barokní afektová teorie využívala principů, která shledává hudební psychologie jako platné dodnes.

Afektová teorie se mohla vyvinout díky dur-mollovému cítění. Jednotlivé tóny a na nich postavené akordy vytváří vzhledem k tónice mezi sebou určité napětí, čehož se využilo pro vyvolání emocí. Svůj podíl měla jistě i tzv. terasovitá dynamika. Dynamika v renesančních skladbách nebyla nijak v notovém zápisu řešena. V baroku se objevují náhlé dynamické změny (dané možnostmi nástrojů). Nově se objevují i tempová označení nadepsaná ke skladbám, která souvisí se vznikem novodobého taktu s taktovými čarami. Jaké konkrétní souvislosti platily pro praxi afektové teorie? Emoci *lítosti* vzbuzovala disonance, také nelibozvučné akordy, synkopy a vůbec nepravidelný rytmus. *Radost* pak vyvolávaly konsonantní intervaly, rychlejší tempo, vyšší poloha hlasu a třídobý takt.

---

<sup>84</sup> *Temperovaný klavír* je souborem spárovaných preludií a fug ke každé tónině. Bach chromaticky postupuje od C dur, přes c moll, Cis dur, cis moll, D dur atd.

Pokud jsme zmínili třídobý takt, musíme k tomu dodat, že v baroku měla své místo symbolika: třídobý takt označoval Nejsvětější trojici, jiným klasickým příkladem je častá podoba notového zápisu ve tvaru kříže. Přidáme-li k symbolice programní hudbu založenou na afektové teorii, pak objevíme dílo Johanna Kuhnaua (1660-1722), který se pokusil vyobrazit biblickou historii v šesti sonátách. V zápisu těchto sonát můžeme najít místa, která nejen svým zněním, ale i svým *grafickým zápisem názorně zobrazují* určitou biblickou událost. Jako příklad si uveďme sonátu č.1 *Boj Davida s Goliášem*, která je rozdělena do osmi částí<sup>85</sup> a která vyobrazuje souboj mezi Davidem a Goliášem, i to, jak se Izraelité modlí, pobíjejí Pelištejce a následně slaví vítězství. Notový zápis je doplněn o přídatné poznámky a tak je tomu i na ukázce v *Příloze III*, kde můžeme vidět moment, kdy David vystřelil z praku na Goliáše (směr not drobných hodnot vzhůru) a následný pád Goliáše (stejně tak padá i melodie). Takovýchto názorných příkladů bychom v tomto díle našli více.

Lze shrnout, že *ikoničnost* hudebního znaku získává v baroku nové možnosti. Nenapodobují se jen přírodní zvuky, napodobují se i duševní stavy a citová hnutí, která již co do rozsahu nejsou omezena antickými idejemi krásy a dobra. Navíc jsme si na ukázce díla J. Kuhnaua demonstrovali další rozměr ikoničnosti, a to konkrétně v notovém zápisu. Směrování melodie vzhůru je popsáno jako směrování vystřeleného náboje z Davidova praku vzhůru na Goliáše a podobně klesající melodie značí reálné poklesnutí Goliáše k zemi. Kříž v notaci taktěz rozpoznáme na základě podobnosti, tedy ikoničnosti.

### 2.4.3 Klasicistní střídmost

Po pompézním, kultickém a reprezentativním baroku plném symbolů a ornamentů přichází velmi střídmy sloh klasicistní. Tak jako v baroku byla hudba provozována především církví a na panovnických a šlechtických dvorech, hudba klasicismu se stává doménou měšťanstva.

Zcela nově vzniká trend *veřejných koncertů*. V souvislosti s tím už v klasicismu také hovoříme o svobodném samostatně působícím umělci, který si nechává za svá

---

<sup>85</sup> Jednotlivé části jsou tyto: 1. Goliáš pouští hrůzu a chvástá se; 2. Izraelité se třesou před obrem a modlí se k Bohu; 3. Neohrožený David touží pokořit strašného nepřítele a věří v Boží pomoc; 4. Slova hádky a samotný souboj, při němž je Goliáš udeřen do čela kamenem a zabit; 5. Pelištejci prchají, Izraelité je pronásledují a pobíjejí; 6. Vítězný jásot Izraelitů; 7. Izraelské ženy hrají na počest Davidovu; 8. Všeobecná radost vyjádřená radostným tancem a skákáním.

vystoupení platit. Veřejné koncerty můžeme nalézt již v baroku, na konci 17. století v Anglii, v podobě muzicírování amatérských spolků; preferována ale byla více opera než veřejné koncerty. Oproštění umělců ze služebných zaměstnaneckých rolí umožnilo také jejich specializaci (jako operní skladatelé nebo naopak sóloví virtuóзовé). V důsledku praxe veřejných koncertů vzniká odborná kritika, která odráží dobový vkus a veřejné mínění. Funkce hudby se v klasicismu přehodnocuje, jak upozorňuje Smolka:

Její umělecky nejhodnotnější část se postupně stále více vymaňuje z dřívějších funkcí kultovní, oslavné, dekorativní a zábavné a zaměřuje se výrazněji na náročnější sdělovací funkce, které dále rozvíjel romantismus.<sup>86</sup>

Období mezi barokem a klasicismem bylo vyplněno hudbou *galantního*<sup>87</sup> *stylu*. Již na konci baroka dochází k utlumení patosu, zklidnění a zjednodušení hudebního výrazu a formy. Galantní styl rokoka se projevuje odklonem od hutné polyfonie k průzračnosti, komornějšímu ozdobnému vyznění s používáním především durových tónin. Oproti tomuto poklidnému hudebnímu stylu nastupuje *expresivní*<sup>88</sup> *sloh*, který naopak hojně užívá mollových tónin, disonancí, nečekaných akcentů a výkyvu dynamických i rytmických pro zdůraznění *expresivní stránky hudby*.

Pro klasicistní hudbu se staly typickými prvky periodicita a symetrie, a to nejen v hudbě lidové, ale také v hudbě umělecké. Tohoto principu by nebylo možné dosáhnout s polyfonní sazbou, ve které jednotlivé hlasy nastupují v principu imitace. Klasicistní hudba proto namísto polyfonie preferuje homofonii, tedy nadřazení jednoho melodického hlasu hlasům ostatním, které plnily funkci doprovodnou (harmonicky i rytmicky). Symetrické a periodické rozčlenění skladby vedlo k ustálení osmitaktové periody, která se stala co do rozsahu jakýmsi standardem a základem hudebních forem.

Rytmus se v klasicismu stává stále pestřejším: používají se synkopy, trioly, duoly, tečkovaný rytmus i jiné podoby nepravidelností. Oblíbenými rytmickými hodnotami byly šestnáctiny, dvaatřicetiny. Obecně si klasicismus oblíbil rychlé tempo. V souvislosti s tím se nad skladbami důsledně píše zvolené tempo<sup>89</sup> pro interpretaci.

---

<sup>86</sup> SMOLKA, J. a kol.: *Dějiny hudby*, str. 290.

<sup>87</sup> Hudbu galantního stylu najdeme u těchto skladatelů: Vilhelm Friedeman Bach (1710-1784), Georg Phillip Telemann (1681-1767) nebo Domenico Scarlatti (1685-1757).

<sup>88</sup> Předním představitelem expresivního stylu je Carl Phillip Emanuel Bach – bratr Vilhelma Friedemanna Bacha.

<sup>89</sup> Nejčastěji šlo o Allegro (rychle), Allegretto (poněkud rychle) či Andante (krokem). Beethoven v období pozdního klasicismu pak důsledně používal širší škálu tempových označení, která se vyznačila na nově vzniklém metronomu (od roku 1815), a to od Grave (těžce) až po Presto (velmi rychle).

Dynamika je na rozdíl od barokní terasovitě, která podporuje danou frázi a funguje pouze v poloze forte-piano, obohacena o mezistupně pomocí postupného zesilování (*crescenda*) a zeslabování (*decrescenda*), které jsou umožněny vývojem nástrojů (především smyčcových, ale zmiňme i kladívkový klavír, který zaujmul díky svým bohatým interpretačním možnostem místo cembala).

V klasicistním stylu nelze opomenout harmonickou stránku hudby. V baroku jsme již naznačili, že se pracovalo s novými vztahy mezi jednotlivými stupni tóniny. V klasicismu nakonec vítězí tzv. *autentická kadence*, která znamená přechod ve skladbě do dominantní tóniny a z ní zakončení opět v tónice. Takto byla tonálně řešena především sonátová hudební forma, jejíž druhá část (tedy provedení po expozici a před reprízou) se posunula do dominantní tóniny, ale třetí část (repríza) došla opět k tónickému sjednocení. Principu očekávání, který souvisí s malou hudební kadencí obecně, se budeme ještě věnovat později.

Na závěr dodejme, že ačkoli se v klasicismu vyskytovaly silně expresivní skladby, neprojevovala se tato expresivita v subjektivní interpretační rovině. Ať už byla místa skladby více či méně zpěvná a tíhla by k interpretačnímu rytmickému výkyvu, rozhodně by se jednalo o interpretační chybu. *Klasický* v pojmu klasicismus lze vyložit jako dokonalý, vynikající, nadčasový, typický a vzorový. Přidáme-li k tomu princip symetrie a periodicity, je jasné, že pravidelnost a řád i všechny předešlé hodnoty jsou tím, co vytváří stylovost klasicistní hudby (a klasicistního umění vůbec).

#### **2.4.4 Romantický spor absolutního a programního**

V období po francouzské revoluci s hesly „Volnost, rovnost, bratrství“ se utváří sloh romantismu. Oproti klasicistní přesnosti převažuje v romantismu cit nad rozumem. Jednotlivá umění se vzájemně inspirují, ale je to právě hudba, která získává primát mezi ostatními uměními v tom, že nejlépe dokáže postihnout a vyjádřit city a touhy, a tak také nejlépe zapůsobit na posluchače.

V hudbě se namísto jednoduchosti a přísné přesnosti začíná upřednostňovat subjektivní výraz, a tak i forma se stává podřízenou obsahu. Inspiraci romantická hudba čerpá v prvcích lidového umění a folklóru. Obrací se ale i do historie a obrovskou inspiraci nachází především ve středověku. Rysem hudebního romantismu je i zájem o vzdálené kultury a obohacování evropské hudby o orientální či exotické prvky.



Rytmus i melodie se stávají mnohem složitějšími a nepravidelnějšími než v klasicismu. I v harmonii se uvolňují klasická pravidla, ještě více se využívá chromatických a modulačních postupů. Specifické postavení mají septakordy, především zmenšené, které vytvářejí specifickou náladu a barvu (z čehož nejvíce těžil později impresionismus). Nová barevnost vzniká nejen v souvislosti s uvolněnou harmonií, ale také s pomocí pestré instrumentace: některé nástroje jsou spojeny s výraznou melodickou linií (hojně se v romantismu používá lesní roh, hoboj, klarinet, viola či violoncello).

Všechny tyto posuny se snažily zdůraznit jedině: hudbě jde především o co nejsrozumitelnější vyjádření významu, obsahu. Co ale může být obsahem hudebního znaku? Co hudební znak může znamenat a k čemu může odkazovat? V romantismu jde především o vyjádření niterného subjektivního pocitu v kontrastu ke klasicistní tendenci objektivitě. Hojně se používají formy vhodné pro rozvíjení posluchačovy fantazie a zasnění (i s lidovými prvky): balada, fantazie, nokturno, barkarola, elegie, valčíky, mazurky, polonézy atp. Nicméně po období kultu virtuozity<sup>90</sup> přichází *novoromantismus* s novým prvkem, a tím je *programní hudba*, která posunula možnosti hudebního znaku zase o něco dále.

Programní hudbě se podařilo to, že přežila forma *symfonické básně*,<sup>91</sup> která jednoznačně čerpala z mimohudebního tématu. Nejznámější symfonickou básní v českém prostředí je jednoznačně Smetanova (1824-1884) *Má Vlast*, která se skládá ze šesti symfonických vět. O souvislosti motivu *Tábora a Blaníku* (dvou posledních částí *Mé Vlasti*) s husitským chorálem *Ktož jsou boží bojovníci*, pohovoříme dále v souvislosti s příznačným motivem v programní hudbě.

Vedle symfonické básně vzniká také tzv. *Gesamtkunstwerk*, tedy souborné umělecké dílo, které spojovalo prvky hudební s jevištními – výtvarnými, divadelními, pěveckými atd. Tuto formu nacházíme u Richarda Wagnera (1813-1883), jehož nejdelší operní tetralogie *Prsten Niebelungův* trvala 16 hodin. Pro Wagnerovy hlavní hrdiny bylo charakteristické to, že jim odpovídal určitý hudební motiv (leitmotiv – příznačný motiv), který nebyl spojován jen s osobou, ale často i s neživou věcí (u Wagnera často

---

<sup>90</sup> Umělec může svobodně tvořit a své umění pak předvést v koncertních sálech. Někdy šlo opravdu jen o ohromení technickou virtuozitou, čímž byl proslulý klavírista Franz Liszt (1811-1886), který zavedl sólové klavírní recitály. Virtuózní úrovně se dočkaly kromě klavíru - jmenujme kromě Liszta ještě Fryderyka Chopina (1810-1849) nebo Kláru Schumannovou (1819-1896) - také housle, především u Niccola Paganiniho (1782-1840).

<sup>91</sup> U Hectora Berlioze pak hovoříme spíše o programní symfonii.

s mečem). V opozici k tomuto programovému skládání vystupovali tzv. absolutisté, kteří nechtěli, aby hudba měla nějaký mimohudební podtext. Snažili se o čistou hudbu, která neodkazuje nikam mimo sebe, ale jejíž každý tón vystupuje sám za sebe.

Závěrem ještě několik slov k interpretaci hudby z období romantismu. Ačkoli se může zdát, že interpretace romantické hudby bude člověku „nejblíže“, protože ten jaksí přirozeně reaguje především na emoce z hudby (při poslechu si nejprve všimneme naší fyzické reakce a až poté zkoumáme samotnou strukturu díla a to, jakým způsobem a jakými prostředky bylo dané emoce dosaženo) a interpretace bude také snadnější, není to úplně pravda. Na rozdíl od klasicistních skladeb snese hudba romantická různá subjektivní pozastavení či vygradování dynamické. Je ale určitá míra únosnosti, tedy hranice toho, kde zůstává zřejmý emoční a tematický tah skladby se subjektivními pozastaveními, které jsou spíše drobnými nuancemi, a kde už se skladba rozpadá na čistě subjektivní úseky s výraznými zastaveními a zpřetrháním tématu. Interpret tedy musí emoční náboj skladby předat posluchači bez přílišného osobního zaujetí drobnými pasážemi, které zůstávají funkční pouze v rámci celku skladby.

Jak se tato poznámka o interpretaci romantického repertoáru týká znakovosti hudby? Jedním ze způsobů znakovosti indexu je právě vztah části a celku. Tedy jednotlivá místa notového zápisu skladby období romantismu umožňují interpretační subjektivní odlišnosti, ale tato jednotlivá subjektivní vyjádření nesmí zůstat bez vztahu k celkovému rámci vyjádřené emoce. Nicméně zcela zásadní je užívání leitmotivu, který lze chápat jednak ikonicky, tedy jako hudební napodobení mimohudebního námětu, ale také jako prvek symbolický, jelikož leitmotiv je přiřazen určité charakteristice (věci, osobě) a na základě opakování je toto konvenční spojení opakovaně stejně dešifrováno. Tedy k ikonické znakovosti zde přibývá indexovost a ve specifickém významu také symboličnost.

#### **2.4.5 Moderní experimentování a sebedefinování**

Na přelomu 19. a 20. století dochází k velkému zájmu o duševno, psychologii a vůbec k obratu do nitra. Největší uměleckou proměnu můžeme demonstrovat na moderním výtvarném umění, které muselo zareagovat na vynález fotografie. Co nejvěrnější zpodobení reality začala obstarávat rychle a snadno dosažitelná fotografie, a to detailněji a přesněji, než výtvarné umění doposud. Výtvarní umělci se proto namísto imitace skutečnosti rozhodli zprostředkovat vlastní vidění reality. Tento převrat

komentuje Arthur Danto ve stati *Svět umění*, která je reakcí na rozvoj „problematického“ moderního umění v souvislosti najít takovou širokou definici umění, která by zahrnovala jak starší umění, tak i aktuální anti-umění (např. konceptuální umění).

Moderní umění začalo problematizovat doposud předpokládané rysy umění. V důsledku syntéz různých druhů umění se jednotlivé druhy snažily opět zdůraznit své specifické vyjadřovací prostředky. Uvedme si ještě jeden příklad z výtvarného umění: Co je charakteristické pro malbu? Plátno, barvy, ale především plošnost. Tím lze vysvětlit vlnu modernistického abstraktního malířství, které se distancovalo od trojrozměrnosti, kterou by malba sdílela se sochařstvím. Pokud se tedy podíváme na modernistický obraz, uvědomíme se ho nejdříve jako plošný obraz a až poté vstoupíme do jeho naznačeného prostoru. Klasická malba ale vytvářela takovou iluzi prostoru, že při pohledu na obraz jsme se jaksí primárně ocitli v onom vyobrazeném prostoru a až potom si uvědomili, že jde jen o obraz.

Podobný proces sebeuvědomování a sebedefinování můžeme nalézt i v praxi umělecké avantgardy 20. století. Nejprve se ale ještě pozastavme na konci 19. století v 90. letech, kdy se začíná rozmáhat hudební impresionismus (směr, jehož název vznikl jako posměšek kritiky po návštěvě obrazů Clauda Moneta a jiných). O co impresionismus usiluje, je dojem, impresi, nálada, pocit. Z hudebních impresionistů jmenujme Clauda Debussyho (1862-1918) nebo Maurice Ravela (1875-1937). Poslechneme-li si jejich skladby, na první dojem nás zaujmou jednak prchavé emoce a jednak velmi volná harmonická a melodická výstavba. Jednotlivé akordy jsou kladeny za sebou v nejrůznější podobě (zmenšené, zvětšené, měkce malé či tvrdě velké septakordy atp.) s jediným cílem, *vyvolat určitou emoci, dojem*. Melodie, tak jako impresionistické obrazy, ztrácí pevnou linii a stává se spíše plochou barevných, zvukových skvrn. V impresionistické hudbě proto hovoříme o *témbrové harmonii*, která pro svůj cíl porušuje nejedno klasické pravidlo harmonie, nebojí se používat kakofonii (nelibozvuk) a melodie je celkově spíše útržkovitá a zkratkovitá.

Na počátku 20. století se ještě více zdůraznila výrazová stránka hudebního díla. Expresionismus zasáhl do hudebního umění v podobě velkých kontrastů dynamických, harmonických, ale i barevných, s pomocí neobvyklých nástrojových kombinací. Na rozdíl od impresionismu je pro expresionismus charakteristické vyjadřování spíše negativních emocí, strachu, deprese (vzpomeňme na obraz Edvarda Muncha *Výkřik*).

Barevné kontrasty souvisí s absolutním nabouráním klasické harmonie a s experimentováním s novými harmonickými pravidly. Ačkoli díla neoklasicistních autorů Sergeje Prokofjeva (1891-1953) či Igora Stravinského (1882-1971) se snaží ve volnomyšlenkářství a jakémisi dobovém tvůrčím chaosu najít nějakou jistotu, a vrací se proto ke staršímu umění, které v té nejlepší podobě z historie přebírá a upravuje pomocí nových vyjadřovacích prostředků, přichází tzv. *Druhá vídeňská škola*, která začne pravidla hudebního projevu stavět na úplně nových základech. Jejím zakladatelem byl Arnold Schönberg (1874-1951), který prosadil žánr *Sprachgesang*, tedy pěvecké balancování na určitém tónu, které se blíží recitaci. Z expresionismu se přebírá experimentování se *sériemi*, danou řadou tónů, kterých se skladatel striktně drží: např. dodekafonie byla řada dvanácti tónů, které se nesměly zopakovat, dokud se tóny z řady alespoň jednou všechny nevyčerpaly. Experimentovalo se i s úpravou hudebních nástrojů, jmenujme českého zakladatele čtvrttónové hudby Aloise Hábu (1893-1973), který si nechal zkonstruovat speciálně upravený čtvrttónový klavír, pro který komponoval. Specifické úpravy nástrojů prováděl i avantgardní umělec John Cage (1912-1992), žák Arnolda Schönbergera:

Vzbudil pozornost především „preparovaným klavírem“: různými předměty (dřevěnými, kovovými, gumovými) dosáhl zvukové denaturace a znáhodnění výšky tónu. Takto získané neočekávané výškové a zvukové změny jsou už předzvěstí pozdější aleatoriky.<sup>92</sup>

Aleatorika je založena na náhodě, ale za určitých podmínek a pravidel. Nejradikálnějším Cagovým projevem je jistě kompozice nazvaná 4'33“. V této „skladbě“ nevzniká zvuk tradičním způsobem, respektive z hudebního nástroje prostřednictvím interpreta se nezve ani tón. Jde o čtyři a půl minuty naprostého ticha, které do sebe importuje zvuky okolí. Interpret jen přijde, zasedne za klavír (nebo v případě dirigenta předstoupí před orchestr), pokyne rukou, nebo ani to ne, a hudební čas začne. Po skončení tohoto času se interpret či dirigent ukloní a publikum zatleská. Obsah a čas si recipient v podstatě vyplňuje svou vlastní představou. Žádná taková „interpretace“ nemůže být dvakrát úplně stejná. Obsahem budou vždy jiné „vnějškové“ zvuky i myšlenky. Nicméně pokud jsme hovořili o sebedefinování, zde je hudební čas jednoznačně postaven do popředí na úkor jiných vlastností hudby (plynutí hudebního času a časovost vůbec je rozhodně jedna z charakteristických vlastností, která odděluje hudbu od jiných druhů umění). Navíc součástí hudby je i hudební ticho.

---

<sup>92</sup> SMOLKA, J. a kol.: *Dějiny hudby*, str. 570.

Problematizováno je tu jednak hudební dílo jako takové, jeho hranice, ahudební povaha a jedinečnost, neopakovatelnost, dále pozice diváka, interpreta a myšlenková náplň obsahu hudebního díla. Znakovost hudebního díla jako by v moderním umění obecně změnila směr: nepoukazuje se někam mimo tóny, ale předmětem vyjádření jsou tóny, či jejich negace v podobě ticha, jako takové a reflexe reakce subjektů coby recipientů.

## 2.5 Shrnutí přístupů dějin hudby ke znakovosti hudby

V předcházejících kapitolách jsme si představili, jakým způsobem se v jednotlivých dějinných hudebních epochách přistupovalo k hudbě, jaké byly požadavky na hudbu a jakým způsobem se uvažovalo o hudebním znaku. Shrňme si nyní tyto poznatky.

V antice jsme poukázali na to, že již v představách Platóna a Aristotela lze do určité míry nalézt úvahy o znakovosti hudby, a to v souvislosti se schopností hudby vyvolávat emoce. Hudbu vnímají jako užitečný a vhodný výchovný prostředek, který odkazuje k idejím krásy a dobra. Díky tomu má mít hudba své místo ve výchově mladých Řeků, jelikož dokáže harmonizovat duši směrem k žádaným ctnostem a schopnostem. Platón i Aristotelés stanovují konkrétní podmínky pro harmonii či rytmus, jelikož nepředpokládají, že by posluchač byl schopen určitého odstupu, distance. Působení hudby a emocionální prožitek jsou vnímány v těsném vztahu, můžeme zde proto najít první úvahy o afektové teorii v hudbě. Celkový přístup obou myslitelů k antické hudbě by se dal zřejmě charakterizovat pomocí Mukařovského pojetí „*praktického znaku*“, jak uvidíme později. Hudba jako praktický znak míří ke svému cíli (harmonizovat duši, případně u Aristotela ještě také dojít ke katarzi nebo fyzického zotavení) a tomu jsou podřízené i nástroje, kterými se tohoto cíle dosahuje (stanovené podmínky pro rytmus, harmonii apod.).

Ve středověku jsme ve spojitosti se znakovostí hudby upozornili jednak na vývoj notace, která zprvu měla podobu přirozeného znaku (neumy nad a pod linkou zapsané dle stoupající a klesající melodie), která se ale postupně stala znakem konvenčním především ve snaze přesně zapsat délku not, ale i výšku do uceleného notačního systému notových linek. Také jsme ale upozornili na to, že hlavním požadavkem, kterému se hudba uzpůsobovala, bylo poznání boží pravdy skrze působení hudební harmonie. Na příkladu chorálu jsme poukázali na jeho schopnost vyvolat nábožné pozdvižení mysli. Mukařovský by o středověkém hudebním znaku hovořil zřejmě jako

o „náboženském“, jak si ukážeme dále. Důležitější, než hudba samotná je to, k čemu odkazuje – ono poznání boží pravdy skrze náboženský prožitek a postoj.

Až v novověku se můžeme setkat s oceněním hudebního díla jako takového bez jeho výchovných či náboženských využití. Společně s Mukařovským takový postoj nazveme „*estetickým*“. Pojímání hudebního znaku jako estetického zajišťuje zájem o hudbu samotnou a ne o to, k čemu by hudba měla sloužit, nebo co stojí za hudebně-nábožným povznesením myslí. V renesanci se hojně rozvíjí zvukomalba a nápodoba mimohudebních zvuků. Ikoničnost hudebního znaku je v baroku rozšířena o nápodobu citových hnutí, přičemž s afektovou teorií se pracovalo, jak jsme viděli, již v antice. Ikoničnost se dostává i do hudební notace, ve které lze nalézt notové zpodobnění mimohudebních jevů (souboj Davida s Goliášem), ale i symbolické prvky (notace ve tvaru kříže). V romantismu jsme narazili částečně i na indexovost hudebního znaku, a to v souvislosti se subjektivní interpretací emocionálního vyjádření, kterou romantismus na rozdíl od barokního či klasicistního repertoáru do jisté míry umožňuje. Jednotlivá citová vyjádření by měla být neustále vnímána jako součást celkového rámce skladby. Velký důraz ale klademe především na rozvoj programní hudby, která pracuje se symbolismem v tom smyslu, že určitému mimohudebnímu jevu přiřadí určitou melodii či jiný hudební prvek, kterým je tento jev charakterizován a opakovaně dalším a dalším zazněním ve skladbě vyvoláván.

V moderním experimentování bychom společně s Mukařovským mohli při zkoumání pojmání hudebního znaku nalézt prvky „*teoretického znaku*“. V rámci tendence sebedefinování je z celkového hudebního vyjádření zdůrazněna nějaká *konkrétní* stránka, např. barevnost, ticho jakožto hudební zvuková negace, definované nové harmonické postupy, série, atonalita, kakofonie či pozice posluchače a interpreta.

## 3 HUDBA JAKO ZNAK

V první části práce jsme si stanovili určité otázky a problémy, kterým se nyní budeme věnovat z pohledu hudební sémiotiky, estetiky a psychologie. Pokusíme se odpovědět na všechny otázky shrnuté na konci podkapitoly 1.3 (přičemž je možné, že ne na všechny nalezneme uspokojivé úplně odpovědi). Ve druhé části práce jsme se věnovali již konkrétním přístupům k hudebnímu znaku v rámci dějin hudby a hudební teorie, přičemž jsme navrhli charakterizovat jednotlivá dějinná období evropské hudby pomocí Mukařovského rozlišení praktického, náboženského, estetického a teoretického znaku. Zároveň jsme již upozornili na proměnu ikoničnosti hudebního znaku, i na prvky indexu a symbolu, jakožto tři hlavní nejširší typy znaků, které vyplynuly jako nevhodnější pro naše další zkoumání.

### 3.1 Upřesnění pojmu „hudební“ znak

Jako součást základní definice znaku, na které se shodne většina sémiotiků, jsme hned v úvodu společně s Černým stanovili dva předpoklady: 1. Znak (signum, signans) je něco, za čím se skrývá něco jiného (signatum, referent, věc), a 2. Existuje někdo, kdo si takový vztah uvědomuje. Nejprve se zaměříme na první část, tedy na hudební znak jako takový, poté se budeme zajímat o recipienta hudebního znaku. V první části se tedy budeme věnovat hudební sémiotice, v druhé se pak budeme zabývat problematikou přesahující do oboru estetiky a psychologie.

Než přistoupíme k problémům hudební sémiotiky, bude dobré hned na úvod rozlišit, v jakých souvislostech lze hovořit o hudbě. Hudební zvuk má určitá specifika, kterými se liší od zvuků nehudebních, respektive zvuků neživé přírody. Zvuky v neživé přírodě nejsou záměrně vedené, nedisponují příliš vysokou strukturností a jen velmi zřídka mohou být estetické (zdrojem estetického prožitku pro zvuky jako takové). Zvuky živé přírody bývají záměrné a slouží jednak ke komunikaci, jednak v určitých kombinacích působí esteticky. Zvuk v lidském světě může nabývat komunikační funkce ve třech podobách: jako zvuková signalizace (zahrnující signály lovecké, hasičské, i výkřiky a emocionální zbarvení řeči), dále jako zvuková řeč a také právě jako hudba.

Aby zvuk plnil funkci hudby, musí také splňovat určité podmínky. Minimálně musí zaujmout sám o sobě, aby vyvolal estetický postoj (o tom podrobněji pohovoříme v části o Bulloughově psychické distanci a Mukařovského estetickém postoji). Hudba

může kromě tónového materiálu obsahovat i mimohudební zvuky, ale tyto zvuky se stávají součástí komplexnější hudební struktury. Hudba je úzce spjata s člověkem, neexistuje snad lidské společenství bez hudby; jednotlivé hranice, co lze ještě považovat za hudbu a co už ne, se ale v rámci kultur liší. Nicméně lidská hudba je časově organizovaná a artikulovaná.

Hudba v užším smyslu je charakterizována specifickými zvukovými strukturami: jednak zvukovým materiálem (kterým jsou především tóny), určitým hudebním kódem (hudební syntaxí) a konkrétními hudebními strukturami (skladbami). V širším smyslu pak hudba zahrnuje vše, co s těmito strukturami souvisí a co hudbu umožňuje: hudební nástroje, hudební vzdělávací systém, recipienty, hudební kritiku, hudební interprety, notové písmo, hudební instituce, atd.<sup>93</sup>

### 3.2 Hudební sémiotika

Podívejme se nyní na to, jak se znakem pracuje hudební sémiotika. Představíme si především názory Ivana Poledňáka z díla *Hudba jako problém estetiky*. Pokusíme se získat odpovědi na některé z vyřčených otázek: k čemu hudební znak odkazuje a co může být označovaným, jaké místo v hudebním znaku zaujímají denotace, konotace, ikon, index a další sémiotické prvky a pojmy (sémantika, pragmatika, syntax, langue, parole, paradigma, syntagma, lineárnost, arbitrárnost a diskontinuita).

Ivan Poledňák je ve svém díle ovlivněn mnohaletým působením v Pražském týmu pro hudební sémiotiku.<sup>94</sup> Hudební sémiotika Pražského týmu (a hudební sémiotika obecně) nevycházela pouze z poznatků obecné sémiotiky, ale navázala na historickou i současnou hudební reflexi (např. barokní afektovou teorii nebo romantické výrazové chápání hudby, které jsme vyložili v předchozí části práce).

Znak, jakožto klíčový pojem sémiotiky, definoval Pražský tým takto:

Znak je takový jev (věc, vlastnost, vztah, ale i skupina a konfigurace takových jevů), který ve vědomí alespoň jednoho lidského subjektu noeticky zastupuje něco jiného než sama sebe ve své celistvosti a jedinečnosti. Znakově tedy může i část zastupovat celek či celek část, prvek třídu

---

<sup>93</sup> Vycházíme z dělení, které uvádí Ivan Poledňák v díle *Hudba jako problém estetiky*.

<sup>94</sup> Jedním z předních členů Pražského týmu pro hudební sémiotiku byl také Jaroslav Volek, k dalším členům patřili Jaroslav Jiránek (který se věnoval tzv. intonační teorii), Jiří Fukač, Ivan Poledňák, dále se skupinou spolupracovali Miloš Štědroň, Jarmila Doubravová, Jaromír Černý, Jiří Kulka, Jaroslav Zich a další.

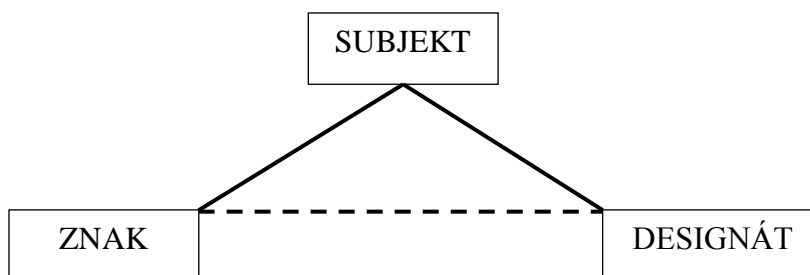


a třída prvek atp. [...] Znak je chápán jako funkční pojem: znak není znakem vždy a stejně, ale stává se znakem až ve znakové situaci.<sup>95</sup>

Oproti obecné definici znaku se zde zdůrazňuje dynamický status znaku. Znak nemusí fungovat jako znak trvale, ale jen ve specifické situaci.

### 3.2.1 Sémantický trojúhelník reference

Pražský tým se také postaral o interpretaci Richardsova schématu tzv. *sémantického trojúhelníku reference*. Na jednom vrcholu trojúhelníka se nachází *znak*, na druhém *subjekt* jakožto vnitřní referenční struktura lidského vědomí a na třetím *designát*, tedy to, co je znakem označeno. Jednotlivé spojnice vrcholů jsou plné čáry s výjimkou spojnice (základny trojúhelníku) mezi znakem a designátem, která je přerušovaná z toho důvodu, že vztah mezi znakem a designátem je určován subjektem a není tedy přímý.



Obrázek 6 *Referenční trojúhelník Pražského týmu*

Sémantický trojúhelník reference je na obrázku zobrazen ve zjednodušené podobě. Většinou dochází buď k *multiplikaci*, *neostrosti* či *neurčitosti* jednotlivých vrcholů trojúhelníka. Co se v těchto jednotlivých případech děje a jaký to má přínos pro naše další chápání hudebního znaku, popíšeme dále.

Multiplikace na straně subjektu představuje znásobení subjektů, pro které hudební znak funguje. Mezi tyto subjekty lze zařadit interpreta a posluchače, ke kterým se hudební znak dostává skrze interpreta. Multiplikace na straně znaku pak vytváří synonymitu, přičemž plná synonymita u hudebních děl není možná, ale v určité míře lze o synonymitě hovořit v rámci žánru. V případě multiplikace designátu hovoříme o homonymitě, což souvisí s tím, že tentýž hudební znak může odkazovat na více designátů. Zde se umělecký znak obecně odlišuje od znaku vědeckého nebo

<sup>95</sup> POLEDŇÁK, I.: *Hudba jako problém estetiky*. Karolinum, Praha 2006, str. 63.

jazykového, kterému jde o významovou jednoznačnost. Podle Poledňáka lze víceznačnost designátu vnímat v hudebním znaku velmi pozitivně:

Tato nejednoznačnost (víceznačnost) vyvolává sémantické napětí, aktivizuje subjekt, tj. rozdmýchává fantazii, přispívá k individuálnosti výběru z různých nabízených významů.<sup>96</sup>

Jak tomu bude v případě neostrosti? Neostrost na straně subjektu značí to, že ač jsou si subjekty podobné (což Pepper předpokládá u psychického kontinuantu ve své teorii percepční řady, jak si ukážeme), přesto se od sebe liší, a liší se i jednotlivé referenční struktury daného subjektu pod vlivem zkušeností, nabytých znalostí apod. Neostrost hudebního znaku jako takového souvisí s tím, že se jednak skládá ze subznaků (harmonie, melodie, rytmiky), ale sám může být součástí většího superznaku, z čehož tedy vyplývá nejasné ohraničení. Neostrost vrcholu designátu, jak už jsme naznačili, není žádaná ve vědeckém vyjádření, ale v umění je vnímána pozitivně. Existuje zde tzv. *sémantické pole* s různými více či méně relevantními významy, ze kterých si lze vybrat.

Ačkoli neostrost vrcholů hudebního znaku je vnímána spíše pozitivně, není tomu tak v případě *neurčitosti*. Neurčitost se totiž vztahuje na celek a snižuje schopnost znakovosti. Jako příklad toho, co může způsobit neurčitost, uveďme šum nebo jiné vnější narušení vnímání hudebního díla, na straně subjektu může být neurčitost způsobena únavou či nezkušeností, v případě designátu pak může být neurčitost zapříčiněna tím, že vytvořené hudební dílo např. sloužilo jen jako studijní cvičení a nemá tedy zřetelný význam.

Lze tedy shrnout, že multiplikace a neostrost designátu je odlišně vnímána v hudbě a v jazyce. Zatímco v jazyce jsou tyto prvky vnímány negativně a jsou to jevy, kterým by se měl „ideální“ jazyk logiků vyhnout, zdá se, že v hudbě jsou tyto jazykové nedostatky vnímány naopak silně pozitivně jako přínosné schopnosti. Tím získáváme odpověď na otázku č. 1.

Podívejme se nyní na některé sémiotické pojmy z otázky č. 2 a na to, jak je lze vysvětlit na poli hudby. Trojúhelník reference stojí v základu rozčlenění tří sémiotických oblastí: *sémantiky*, *syntaktiky* a *pragmatiky* (s těmito pojmy se v první části práce setkali u Charlese Morrisa). Pragmatika zkoumá vztah znaku a uživatele – tím může být v případě hudby recipient, interpret i autor sám. Toto téma více rozebereme v estetické části. Sémantika se zabývá vztahem znaku a jeho významu.

---

<sup>96</sup> POLEDŇÁK, I.: *Hudba jako problém estetiky*, str. 65.

O významu hudebního znaku bude řeč za chvíli. Syntax a strukturnost hudebního díla je nesmírně důležité téma. Jak správně zorganizovat hudební materiál, aby vyjadřoval danou hudební myšlenku? A jakých pravidel je třeba se držet, aby hudební myšlenku nepřehlušily nějaké nezáměrné disonance? Na to odpovídá nauka o harmonii, kontrapunktu, tektonice či nauka o hudebních formách.

Dostáváme se ale k dalším sémiotickým pojmům, převzatým od Saussura: *langue* a *parole*, resp. *paradigma* a *syntagma*. Paradigma lze označit za zásobárnu hudebního materiálu, který podléhá pravidlům kontrapunktickým, harmonickým či formovým. Tato pravidla jsou konkrétně realizována v syntagmatu. V syntagmatu se mohou objevit ale i nové prvky, které se do paradigmatu teprve dostanou. Syntagmata fungují jako superznaky, paradigma je spíše množinou subznaků: tónin, akordů, hudebních forem... Paradigmatické prvky mají určité ustálené významy. Tyto významy se ale v syntagmatu mohou pozměňovat (nebo až ztrácet, jak je tomu v případě starých tónin, které měly symbolické konotace, které se častým používáním vytratily). Dostáváme se tak k další odlišnosti hudby. Poledňák toto potvrzuje:

V umění a speciálně v hudbě mají znaky (znakové struktury) v předkontextovém stadiu jen náběh k významu, nejsou však nositelem „definitivních“ významů, natož pak obsahu.<sup>97</sup>

### 3.2.2 Význam hudebního znaku

Podívejme se nyní blíže na problematiku designátu a významu hudebního znaku. K čemu hudební znak odkazuje a co může označovat, to jsou problémy otázky č. 3. Ivan Poledňák vnímá designát jako dialektickou vazbu *denotace* a *konotace* (s těmito pojmy jsme se poprvé setkali v první části práce u Johna Stuarta Milla), přičemž denotace představuje předmětný význam a konotace význam predikátový, který si představujeme, myslíme. V jakém poměru se nachází denotace a konotace ve znaku hudebním? A jakým způsobem nám mohou pomoci pochopit schopnost odkazování v hudbě?

Můžeme vůbec v hudbě uvažovat o denotaci? Respektive může existovat hudební znak jakožto znak, aniž by k něčemu předmětnému odkazoval? Zdá se, že tento problém je ústřední mezi zastánci programní nebo naopak absolutní hudby. V případě absolutní hudby stojí hudební zvuky a neodkazují nikam mimo sebe. Denotace je

---

<sup>97</sup> POLEDŇÁK, I.: *Hudba jako problém estetiky*, str. 77.

v tomto případě nulová. Tedy daleko důležitější než denotace bude zřejmě konotace. V podobném smyslu hovoří i Poledňák:

Právě složitá strukturovanost konotací a jejich vazba na subjekt (subjekt tvůrce i vnímatele) je hlavním zdrojem neuzavřenosti a nevyčerpatelnosti obsahu a zdrojem jedinečnosti uměleckého díla či vůbec projevu, což v míře vrchovaté platí právě pro hudbu.<sup>98</sup>

Svou roli zde hraje opět multiplikace a neostrost designátu. Na základě toho vzniká velké množství konotací a při rozkrývání konotačních struktur se do procesu zapojuje celá lidská zkušenost a osobnost – v hudbě pak specifickým způsobem. Tedy konotace bude tím, co bude v hudebním znaku přínosnějším a převažujícím oproti denotaci (tím získáváme odpověď na otázku č. 4).

Při cestě za obsahem nám mohou pomoci pojmy Charlese Peirce: *ikon*, *index* a *symbol*. Tyto tři znaky jsme si v závěru první části stanovily jako východiska pro další zkoumání znakovosti, jelikož jsou dostatečně široké, aby obsáhly různé konkrétní případy znaků (ať už jde o signály či značky). Zároveň jsme v dějinách hudby narazili na různé příklady především ikoničnosti hudebního znaku.

Ikon chápe Poledňák takto:

Může jít o stejnost či obdobnost objemu, hmotnosti, barvy, faktury, zvukové charakteristiky atp. V hudbě se tedy nějaké zvukové struktury podobají především jiným zvukovým strukturám, tedy ať již hudebním, nebo mimohudebním; nemusí ovšem vždy jít o podobnost v rovině zvukové.

Nejjednodušším příkladem hudební ikonicity je zvukomalba. Nápodobu přírodních zvuků jsme si demonstrovali na příkladech děl Janequina (*Ptačí zpěv* nebo *Hlasy Paříže*). Ivan Poledňák ale upozorňuje, že hudba může napodobovat aspekty celé reality vůbec:

strukturnost hudby napodobuje (možná lépe: modeluje) strukturnost reality vůbec; [...] strukturnost, časovost a kinetičnost hudby tedy reprezentují strukturnost, časovost a kinetičnost reality jednak vnější, jednak reality lidského nitra.<sup>99</sup>

Zde bychom mohli najít odpověď na otázku č. 5, zda může hudba vyobrazovat část reality. Ano může, jakožto ikonický znak může napodobovat nehudební zvuky, ale i nehudební aspekty reality. Tímto způsobem by zřejmě mohla hudba označovat i obecné vlastnosti emocí, které vyjadřuje (př. smutek). Otázkou ale stále zůstává,

---

<sup>98</sup> POLEDŇÁK, I.: *Hudba jako problém estetiky*, str. 67.

<sup>99</sup> Tamtéž, str. 69.

jakým způsobem hudba emoci nejen zpodobňuje, ale jak ji vyjadřuje a jak ji recipient přijímá. K tomu se ještě vrátíme.

Index není založen na podobnosti, ale na určitém vztahu mezi označujícím a označovaným na základě kauzality či vztahu celku a části. Tak například ptačí zpěv může v hudebním díle mít jednak podobnost ikonickou, ale zároveň může působit jako index, kdy například bude zastupovat celý svět přírody. V indexovém znaku je také lépe ozřejměn pojem výrazu. Výraz, jakožto často dominantní prvek hudby, by se dal přirovnat ke kauzálnímu vztahu, kdy příčinou je určitý niterný stav (ať už skladatele při tvorbě, nebo interpreta při interpretaci díla) a následkem je vnější projev v podobě gestikulace nebo tělesného projevu vůbec (v případě interpreta jsou to např. až mimovolní pohyby u hudebního nástroje, které souvisí s jeho prožíváním skladby, kdy se do své interpretace snaží vložit představovanou – i prožívanou emoci).

Indexovost lze nalézt ještě i v jiném rozměru hudby. Hudba je totiž indexem doby svého vzniku. To je skutečnost, které jsme věnovali druhou část této práce. To, jak byla v dané době hudba pojmána a jaké na ní byly kladeny požadavky, se odráželo v podobě hudby. Uváděli jsme si příklad vedení melodie ve středověku, které se řídilo určitými pravidly (vyvarování se ďábla v hudbě), a na druhé straně pak absenci melodické linie kvůli zdůraznění harmonické stránky a barvy v období impresionismu. To, že je dílo indexem doby svého vzniku je velmi důležité pro interpreta, který musí zvážit adekvátnost své interpretace. Není proto možné, aby Bachova preludia a fugy byly provedeny s romantizujícími tendencemi. Indexovost hudby co do svého vzniku je tedy podstatná pro utváření korektní hudební představy o interpretaci díla.

Symboly, jakožto třetí Peircův typ znaku, se v hudbě vyskytují méně, než ikon a index, které jsou hudbě téměř vlastní. Symbol v hudebním díle ale lze zřetelně ohraničit a také snadno dešifrovat. Symboly se v hudbě hojně vyskytovaly pro využití v rituálech či obřadech, ale také v programní hudbě. Nejjednodušším příkladem symbolické hudby je hymna nebo znělka. Pokud posluchač ale neodhalí symbol v hudbě, mizí znakovost hudby, nebo nikoli? Z předešlého zkoumání ikonu a indexu lze vyvodit, že hudba bude vždy působit jako znak: jako ikon nebo index, respektive vždy bude minimálně ikonicky odkazovat k určitým aspektům reality (svou časovostí apod.). Všechny tři typy znaku se v hudebním díle mohou objevit současně, i Peirce připouští, že všechny tři znaky jeho typologie se mohou překrývat, je tomu stejně i v hudbě. Přičemž ale status hudebního materiálu se může měnit, jak je tomu například u stupnic, jak dokládá i Poledňák:

...stupnice, mody, intervaly, kdysi obtěžkané symbolickými významy, resp. významy vůbec, tyto významy neustálým používáním ztrácejí a stávají se pouhými subznaky.<sup>100</sup>

Narazili jsme na pojmy superznak, subznak a přidáme ještě metaznak. *Superznak* je znak složený z elementárních částí, které jsou schopné nést význam (např. téma je složené z motivu). *Subznak* je prvek, který sám o sobě význam nenes, ale podílí se na jeho produkci (na nejnižší úrovni je subznakem tón). *Metaznak* je znak znaku. Jako příklad metaznaku zde probereme notový zápis, ale může jím být i slovní výklad hudby, či dirigentské gesto, nebo jednoduše název skladby. Metaznak může vést k designátu jiným způsobem, než hudební provedení samo o sobě. Tím, že dopředu známe název díla, jsme rozhodně ovlivněni ve vizualizaci naší hudební představy.

### 3.2.3 Hudební metaznak v podobě notace

Podívejme se nyní hlouběji na problematiku hudební notace. Notový zápis sám o sobě není hudbou. K tomu je potřeba mít představu a interpreta, který jazyk notového zápisu dešifruje a provede. Vzhledem k tomu, že zápis i provedení může být nekonečno, ale bude se jednat o totéž hudební dílo, lze říci, že hudební skladba je něčím abstraktním, co může být nesčetněkrát konkrétně realizováno. Mezi notovým zápisem a konkrétní interpretací by měl fungovat vztah *izomorfie*, tak, jak o tom uvažuje Wittgenstein ve svém *Tractatu*:

Gramofonová deska, hudební myšlenka, notace, zvukové vlny jsou navzájem v tom zobrazovacím vnitřním vztahu, který existuje mezi jazykem a světem. Všem jim je společná logická výstavba. [...] V tom, že je obecné pravidlo, podle něhož může hudebník vyčíst z partitury symfonii, podle něhož lze z drážky na gramofonové desce odvodit symfonii a pak podle onoho prvního pravidla zase její partituru, spočívá právě vnitřní podobnost těchto zdánlivě tak odlišných útvarů. A oním pravidlem je zákon projekce, který promítá symfonii do jazyka not. Je to pravidlo překlada notového jazyka do jazyka gramofonové desky.<sup>101</sup>

Lze opravdu mezi notovým zápisem a interpretací hledat úplný vztah izomorfie? Jiří Raclavský ve svém článku *Denotace a reference v hudbě* předkládá názor opačný Wittgensteinovu, tedy že takový izomorfní vztah hledat nelze. Raclavský argumentuje tím, že notový zápis nezapisuje úplně dopodrobna vše, co interpret musí destrukurovat.

<sup>100</sup> POLEDŇÁK, I.: *Hudba jako problém estetiky*, str. 71.

<sup>101</sup> WITTGENSTEIN, L.: *Tractatus logico – philosophicus*, 4.014 – 4.0141. (překlad Jiří Fiala)

Raclavský zmiňuje například zkratkové zápisy, jako je trylek, nebo značky pro opakování daného úseku. Ze zápisu nejsou zřetelné ani alikvótní tóny či přesná hodnota dynamiky.<sup>102</sup> Vzpomeňme na středověký problém s tritonem a poznámku, že pojmenování *diabolus in musica* si tritonus získal také proto, že v notovém zápisu není na první pohled nijak patrný (zpřítomňuje se až provedením). Tento protiargument se zdá být přijatelný. Ačkoli bychom mohli namítnout, že v případě zkratkových zápisů si i tak můžeme např. podobu trylku představit, přesto není přesně udáno, kolikrát se v konkrétním provedení zopakují tóny trylku (není ani možné jednotně stanovit, že trylek bude obsahovat pět nebo dvacet opakování – počet se jednoduše odvíjí od mnoha aspektů, především rytmicko-metrických a historicko-stylových). Problém přichází i v okamžiku, kdy se v notách objeví číslovaný bas nebo volná kadence. Je zde připuštěna jistá míra interpretace, díky které se budou jednotlivá provedení lišit od zápisu, a naopak ze stejného provedení nemusí být zřetelné, zda v notaci bylo použito čísel, nebo plného vypsání not. Takový jazyk hudební notace není čistě notační, ale vytváří se v něm notační subsystémy.

Na závěr ještě dodejme, jakým způsobem v hudební notaci funguje princip denotace (odkazování) a připomeňme si z dějin hudby ikonické a symbolické prvky notace. Podle Raclavského je nutné odlišit denotaci od reference: tedy denotát budeme chápat jako význam jazykového výrazu, a referent jako to, k čemu výraz v posledku odkazuje ve fyzikálním světě. Pak lze říci, že *noty denotují tóny, ale znějící tóny jsou referenty not.*<sup>103</sup> V hudební notaci najdeme jak prvky ikonické, tak symbolické. *Ikonické* zobrazení nacházíme při zaznamenávání výšky tónu (ještě před vznikem notové osnovy se zapisovaly neумы nad a pod text dle výšky). *Symbolické* pak při zaznamenávání délky tónů (jehož vývoj jsme také naznačili v podobě mensurální notace, která začala již ve středověku rozlišovat krátké a dlouhé noty; dnes se délka noty zaznamenává bílou či vyplněnou hlavičkou, nožičkou a případně praporky), síly (akcenty, dynamická označení) i rychlosti - tempa (tempová označení). Přičemž ikoničnost se může projevovat i ve znázornění nějaké události pomocí not (souboj Davida s Goliášem) a zápis se může opticky jevit jako znázornění např. symbolu kříže.

---

<sup>102</sup> RACLAVSKÝ, J.: *Denotace a reference v hudbě* [online]. *Organon F 6(Příloha)* 2000, str. 93-100. Preprint dostupný na WWW.:

<[http://www.phil.muni.cz/~raclavsky/texty/denotace\\_a\\_reference\\_v\\_hudbe.html](http://www.phil.muni.cz/~raclavsky/texty/denotace_a_reference_v_hudbe.html)>

<sup>103</sup> Tamtéž, str. 93-100.

### 3.3 Znakovost hudby ve struktuře hudebního díla

Abychom doplnili již zmíněný seznam typů znakovosti hudby, neměli bychom opomenout samotnou strukturu hudebního díla, hudebního projevu či hudební myšlenky, ve kterých se jednotlivé části mohou stát nositelem znakovosti.

#### 3.3.1 Základní materiál hudebního díla

Základním materiálem hudby je zvuk, ať už jde o tóny či hluky. Své místo v hudebním projevu má ale i ticho (ve skladbách v podobě pomlky). Tón se od hluku a ruchu liší svým pravidelným kmitočtem, který je měřitelný a opakovatelný. Mezi základní vlastnosti tónu patří: *délka*, *výška*, *síla* a *barva*. Fyzikálně vyjádřeno: délka tónu závisí na době chvění tělesa (hudebního nástroje, hlasivek), síla tónu závisí na energii použité k rozechvění zvukového zdroje, výška pak závisí na počtu kmitů tělesa za sekundu a barva (témbr) je dána dle spektra složeného hudebního tónu, který se skládá ze základního tónu (který slyšíme) a ze s ním souznějících tónů alikvótních.<sup>104</sup> Ticho disponuje pouze jedinou vlastností, a to délkou. Ticho v hudebním díle (ať už se jedná o pomlky, cesury či generální pauzy) je ohraničené hudebními zvuky, čímž je určena jeho délka. Tak rozlišujeme mezi hudebním zvukem pozitivním a negativním (ticho).

Pro skladatelskou tvorbu je důležité vzít v úvahu ještě další fyzikální veličinu, a to čas. *Časovost* je vlastnost, která hudební dílo přibližuje k dílu literárnímu, ale odděluje od děl výtvarných (malířských, sochařských, architektonických). Čas vnímáme především jako recipienti díla, kdy nám určitou dobu trvá, než si dílo poslechneme a než si jsme schopni vytvořit jasnou představu o záměru díla či jeho hlavní myšlence.

#### 3.3.2 Složky a stránky hudebního projevu

Chceme-li se zabývat strukturou hudebního díla, je třeba si vyjasnit pojmy *složka*, *stránka* a *struktura* hudebního projevu, které hudební teoretik Karel Janeček vysvětluje takto:

Složku můžeme z živého hudebního projevu vydělit tak, že se uplatní jako zvuková skutečnost; složka je tedy konkrétní, smysly přímo postižitelná. Naproti tomu skladebnou stránku z živého

---

<sup>104</sup> Například s tónem C souzní: c, g, c<sup>1</sup>, e<sup>1</sup>, g<sup>1</sup>, b<sup>1</sup>, c<sup>2</sup>, d<sup>2</sup>, e<sup>2</sup>, fis<sup>2</sup>, g<sup>2</sup>, a<sup>2</sup>, b<sup>2</sup>, h<sup>2</sup>, c<sup>3</sup>, přičemž jednotlivé tóny mají své kmitočty v poměru 1:2:3:4:5:6 atd. Barva daného nástroje závisí na tom, jaké alikvótní tóny ve spektru znějí. Pokud souznějí liché alikvótní tóny, vzniká jasná barva, pokud naopak souznějí sudé alikvóty, vytváří se spíše tlumená barva.



hudebního projevu vydělit nelze. Je do něho vpojena tak, že tvoří jeho podstatnou, neoddělitelnou součást. Můžeme si ji jen odmyslit jako teoretickou abstrakci, jež o sobě není realizovatelná.<sup>105</sup>

Rozdíl mezi složkou a stránkou hudebního projevu bude lépe patrný z dalšího dělení. Složky můžeme v hudebním díle uplatnit celkem tři: *kinetickou* (pohybovou) založenou na délce zvuků a ticha, *melodickou* (nápěvovou) závislou na za sebou jdoucích výškově a délkově odměřených zvucích a *harmonickou* založenou na různě vysokých tónech znějících současně.

Jednotlivé hudební složky disponují danými hudebními stránkami: kinetická složka obsahuje stránku *rytmickou* a *tempovou*. Melodická složka má stránku *melodickou* (melodickou linii) a dílčí složku kinetickou. Harmonická složka nemusí obsahovat ani složku melodickou, ani kinetickou. K výše jmenovaným stránkám ještě přiřadíme další dvě, kterými disponují všechny hudební projevy, jedná se o stránky *dynamickou* a *barevnou*. Dynamická stránka se zakládá na síle zvuku, která je realizovatelná na konkrétním hudebním projevu – jednotlivé dynamické stupně samy o sobě neexistují. Barevná stránka je založena na barvě zvuku a také ji nelze odtrhnout od konkrétního hudebního projevu. Jmenované stránky se zakládají na výše jmenovaných vlastnostech zvuků, proto se označují jako *elementární* stránky. Vzájemnou kombinací a spolupůsobením stránek a složek pak vznikají stránky *vyšší*, kterými není třeba se zde více zabývat.

Pro větší přehlednost shrňme poznatky o složkách a stránkách hudebního projevu: uvedli jsme nejprve rozdíl mezi složkami a stránkami hudebního projevu, následně jsme z hudebních složek jmenovali složku kinetickou, melodickou a harmonickou. Mezi elementární stránky jsme zařadili stránku rytmickou, tempovou, melodickou, dynamickou a barevnou. Které z těchto složek a stránek vytváří *hudební myšlenku*? Co to vlastně hudební myšlenka je a v jakých významech ji lze vnímat (otázka č. 6)?

### 3.3.3 Hudební myšlenka

Nejdůležitější složkou se ve většině hudebních děl jeví složka melodická (mohou být samozřejmě i výjimky – velmi často tomu je v experimentální hudbě 20. století). Melodická složka se projevuje v melodii, kterou Janeček chápe jako *nositelku*

---

<sup>105</sup> JANEČEK, K.: *Hudební formy*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, n. p., Praha 1955, str. 9.

*myšlenkového obsahu* díla. Na melodii sledujeme melodickou linku, melodické vrcholy a intervalové postupy. Zajímavé je, že skoky směrem dolů nebývají tak časté, jako skoky směrem nahoru. Lze zde najít nějakou psychologickou souvislost? Karel Janeček přikládá jen toto vysvětlení:

Skladatel použije v melodické linii skoků, chce-li vyjádřit zvýšené napětí, „bezmeznou“ radost, vypjaté úsilí apod.<sup>106</sup>

Podobně jako skoků se často užívá neobvyklých postupů, ať už zmenšených nebo zvětšených, pro zvláštní účinek:

Proti zmenšeným intervalům, naznačujícím spíš bolestné stísnění než vyrovnaný duševní stav, jsou melodické postupy ve zvětšených intervalech zase nositeli výrazu vzpínavého úsilí, překonávajícího nakupené překážky.<sup>107</sup>

Rozdílné účinky nalezneme u melodie s velkým rozpětím, působící neklidně, a melodie menšího rozsahu, působící stísněně, úsporně. Pro druhý případ lze uvést příklad z české historie: staročeská píseň *Hospodine, pomyluj ny* se pohybuje v celkovém rozpětí pouhé kvarty.

Kde se v těchto aspektech nachází hudební myšlenka? Janeček nijak konkrétně nspecifikuje, co si pod tímto pojmem přesně představuje, nicméně se zdá, že hudební myšlenku lze pojímat ve dvou významech: jednak jako popsateľnou *syntakticky* – pomocí pravidel skladby, ale také *sémanticky* – jakožto hudební vyjádření něčeho. Ale čeho? Opakovaně se nám zde nabízí odpověď v podobě „hudba vyjadřuje emoce“. A aby tato emoce byla adekvátně vyjádřena dle autorovy představy, využívá hudebních stránek a složek. Obsahem hudební myšlenky samozřejmě nemusí být jen čistá emoce. Na tomto místě nám ale šlo především o odlišení pojetí hudební myšlenky jakožto hlavního tématu díla popsateľného skladebnými postupy a hudební myšlenky jakožto toho, „co tím chtěl skladatel říci“.

Hovořili jsme o melodii jako nositelce hudební myšlenky. Podívejme se ale i na další hudební složky a na to, jakým způsobem i ony napomáhají artikulaci a vyjádření daného autorského záměru coby hudební myšlenky.

---

<sup>106</sup> JANEČEK, K.: *Hudební formy*, str. 24.

<sup>107</sup> Tamtéž, str. 24.

Další složkou vedle složky melodické je složka kinetická, která úzce souvisí s tempem a rytmem a která tvoří dílčí část melodické složky. Melodickou složku jsme uvedli jako nejdůležitější, ale někdy se převažující složkou může stát např. rytmika. Melodická linie může v takovém případě podlehnout specifické obměně, tzv. *nivelizaci*, zploštění do jednoho tónu, čímž se dostane do popředí jiná složka na úkor zploštěné melodické. Pokud se jedná o nivelizaci (a nejedná se primárně o účelně zamýšlené setrvání na jednom tónu), potom pomocí zachování rytmiky můžeme nivelizovanou melodii identifikovat. Příklad takového efektu nalezneme ve dvou symfonických básních cyklu *Má vlast* Bedřicha Smetany: v *Táboru* a *Blaníku* můžeme zřetelně identifikovat citovaný husitský chorál *Ktož jsú boží bojovníci* (citovaný v těchto dvou básních záměrně). V tomto případě nedochází k příliš velkým změnám při nivelizace tématu *Ktož jsú boží bojovníci*, vzhledem k tomu, že v úvodu *Tábora* zaznívají první čtyři tóny (tedy tóny odpovídající Ktož - jsú - bo-ží), které v chorálu odpovídají jednomu sekundovému postupu v melodii. Nicméně o něco později v *Táboru* i v *Blaníku* zazní i pokračování chorálu (tedy ve slovech: ktož – jsú – bo-ží – bo-jo-vní-ci – a – zá-ko-na – je-ho ...). Rytmika a tempo jsou nedílnou součástí výstavby hudební melodie, a jak jsme ukázali na příkladu citace husitského chorálu ve Smetanově *Táboru* a *Blaníku*, může se někdy dokonce dostat do popředí nad úroveň melodické linky a stát se znakem odkazujícím k jinému dílu (a v tomto případě odkazující i k souvislostem mimohudebním). Pro úplnost ještě dodejme, že některé změny tempa či taktu souvisí s efektem překvapení či vystupňování *napětí*. V hudbě klasické nacházíme změny v tempu jen velmi zřídka, v hudbě poklasické častěji (nejvíce pak u skladatelů 20. století). Narušení můžeme najít i na rovině metrické<sup>108</sup> pravidelnosti: zastavení na koruně způsobuje očekávání posluchače, co bude následovat dál.

Třetí důležitou složkou hudby je složka harmonická. Ta má velkou formotvornou funkci. Podívejme se na funkční stránku harmonie. Každý akord má v dané tónině určitou funkci a jeho vztah se určuje vzhledem k tónice (akordu postavenému na prvním stupni). Základními harmonickými funkcemi jsou **tónika**, **dominanta** (na pátém stupni tóniny, tedy o kvintu výš než tónika) a **subdominanta** (na čtvrtém stupni tóniny, tedy o kvartu výš nebo o kvintu níž než tónika). Vedlejší harmonické funkce pak nacházíme na druhém, třetím, šestém a sedmém stupni tóniny.

<sup>108</sup> Rytmus je realizován na základě metra. Metrum označuje střídání přízvukných a nepřízvukných dob. Rytmickým útvarem s typickým užitím přízvuků je např. synkopa, která přenáší důraz z těžké doby na lehkou, je jakýmsi posunutým taktem (slovní pomůckou k vysvětlení synkopy se užívá pan-tá-ta s důrazem na slabiku –tá-, který je kladen na druhou dobu, obvykle dobu lehkou bez přízvuku).

Harmonické vztahy umožňují celkové rozvržení skladby podle tzv. *tonálního plánu* (pro klasicistní sonátovou formu je typické, že v expozici zazní hlavní a závěrečné téma v tónice a mezi nimi téma vedlejší v dominantě).

Jednotlivé harmonické funkce v sobě obsahují určité „napětí“. Tónika je ze všech funkcí nejstabilnější. Je to také funkce, která je vhodná k celkovému ukončení skladby (v příslušné podobě, tedy se základním tónem v basu jako kvintakord a nejlépe i v nejvyšším hlasu v oktávové poloze). Konec díla ale může zůstat otevřený v dominantě nebo v subdominantě (typické pro moderní skladatele). Tonální centrum je v tonální hudbě snadno určitelné a skladba k tomuto centru přirozeně dospívá. Pokud ale nemůžeme určit po delší čas žádné takové tonální centrum, ke které by skladba tíhla, hovoříme o *atonální* hudbě.

Oproti tónice působí dominanta a subdominanta nestabilně a vždy tíhnou zpět k tónice. K tomu dochází kvůli tzv. *citlivému tónu*, který jakoby směřoval k rozvodu do sousedního tónu tonického kvintakordu či jeho obratu (tedy v případě C dur je dominantním kvintakordem v druhém obratu v podobě kvartsextakordu *d-g-h* a *h* je citlivým tónem, který bude rozveden půltónovým krokem nahoru k *c*, tedy do tonického kvintakordu v prvním obratu v podobě sextakordu *e-g-c*).

Na jednotlivých vztazích harmonických funkcí je vystavěn tonální plán skladby. Citlivý tón ať už v úplných či neúplných kvintakordech či septakordech vytváří určité napětí a očekávání. Jednoduchým příkladem je tzv. *malá kadence*, která sestává z postupu z tóniky do subdominanty, dále do dominanty a zpět do tóniky. Slyší-li posluchač zaznít tónický akord, následně subdominantní a pak dominantní, přirozeně očekává návrat k tónice. To způsobuje, jak už jsme vysvětlili výše, citlivý tón.

Tato forma očekávání či předvídání se neuplatňuje jen na nejjednodušší úrovni malé kadence, ale v průběhu skladby se vyskytuje v mnohem komplikovanější podobě. Toto předjímání může být ale záměrně narušeno a očekávaný harmonický postup je nahrazen nějakou výjimkou. Může se jednat o tonální vybočení, postupnou modulaci do jiné tóniny, tonální skoky či mimotonální akordy. Například v závěru barokních skladeb se velmi často objevuje náhlý harmonický postup z moll do dur zvýšením třetího stupně, kterým se liší mollový tónorod od durového.<sup>109</sup>

---

<sup>109</sup> Mollový tónorod spočívá v malé tercii mezi prvním a třetím stupněm. Oproti tomu durový tónorod se vyznačuje velkou tercií mezi prvním a třetím stupněm. Konkrétně tedy kvintakord v c moll vypadá *c-es-g* a kvintakord v C dur *c-e-g*. Mezi *es* a *e* je půltón, o kterém je v případě barokních závěrů řeč.

Vedle barokního příkladu práce s harmonií můžeme uvést jiný příklad z počátku 20. století. V impresionismu se setkáváme s velmi častým porušováním harmonických zákonů a to cíleně a vědomě. Nejde totiž o krásu, která je založená na dodržování pravidel harmonie, ale o krásu barev. Impresionistická hudba je typická častým kladením rozmanitých souzvuků, které vytváří specifickou barvu. Barevnost, jedna ze stránek hudebního díla, se zde dostává do přední pozice, a to na úkor melodiky, rytmiky i harmonie. V tomto případě namísto klasické harmonie hovoříme o *barevné harmonii*.

Jiným příkladem z počátku 20. století je již zmíněná atonální hudba, ve které nelze vysledovat tonální centrum. Pravidla harmonie jsou tu obdobně narušována, jako v impresionistické barevné harmonii. Atonalita byla hojně využívána v expresionismu a neoklasicismu, které vědomě pracovaly s nelibozvukem – *kakofonií*, které se klasická harmonie (jejíž počátky můžeme najít již ve středověku) chtěla zásadně vyhnout. V tomto období se dokonce vymýšlela nová pravidla harmonických a kompozičních postupů, na příklad tzv. *dodekafonie*, což byla řada dvanácti tónů, které se nesměly opakovat, dokud se všech dvanáct tónů nepoužilo. Takovéto experimentování nalezneme u tzv. *druhé vídeňské školy*, jejímž představitelem byl i český skladatel Alois Hába<sup>110</sup>, který se mimo jiné pokusil sestavit i *čtvrttónový* klavír. *Fantasie* sepsaná pro tento specificky zkonstruovaný klavír je plná nelibozvuků a nepřírozených tónů a poslech této skladby vyžaduje maximální oproštění se od očekávání, typického pro klasickou harmonii.

### 3.3.4 Dělení a členění hudební skladby

Hudební skladbu můžeme společně s Janečkem definovat jako „*uzavřený, ucelený, logický a myšlenkově soustředěný hudební projev*“.<sup>111</sup> Hudební skladbu můžeme rozdělit nebo rozčlenit. Pokud skladbu *rozdělíme* na *úseky*, nebereme v úvahu vnitřní spojitost. Takto vzniklé úseky jsou nesouvislé a libovolné a nemusí být ani ukončené.

V případě *členění* skladby získáme smysluplné *části*, které jsou na rozdíl od náhodně vydělených úseků ucelené a hudebně srozumitelné. Části jsou v rámci

---

<sup>110</sup> Alois Hába (1893 – 1973) byl zakladatel mikrointervalové hudby. Proslavil se skladbami pro čtvrttónové, třetinotónové, pětintónové, šestintónové či dvanáctintónové ladění. Podle těchto ladění nechal sestavit speciálně upravené klavíry, klarinety, trubky či kytary. Hába vedl čtvrttónové oddělení na Pražské AMU, ale jen do roku 1951.

<sup>111</sup> JANEČEK, K.: *Hudební formy*, str. 74.

skladby různě velké. Z formálního hlediska může být skladba jednovětá, ale i složena z několika skladebných vět v případě cyklických skladebních celků. Cyklická skladba se skládá z několika oddělených částí, jednotlivých jednovětých skladeb. Ty mohou mít podobu velké věty (které zpravidla zaznívají s dalšími větami cyklu, např. jednotlivé věty cyklu *Má vlast* jsou *Vyšehrad, Vltava, Šárka, Z českých luhů a hájů, Tábor* a *Blaník* a měly by na koncertu zaznít společně kvůli ideové sepjatosti jednotlivých částí). V jednověté skladbě (nebo velké větě) lze pak rozlišit velký větný díl (mající rozsah 30 – 50 taktů), malý větný díl (o rozsahu 8 – 20 taktů, který je typický pro jednu sloku lidové písně) a dílec neboli polovětu (s rozsahem 4 – 6 taktů), kterou lze ještě rozčlenit na předvěti a závěti.

Termín „část“ má různý význam, jak jsme naznačili: částí cyklu je věta, částí věty je větný díl atd. A pokud se dostaneme ještě k menším částem skladeb, hovoříme o „částici“. Kompletní členění skladby je patrné z *Přílohy IV*. O části můžeme hovořit i u tématu nebo periody, kdy částí tématu míníme motiv, částí periody pak polovětu atp.

### 3.3.5 Stavební funkce částí ve skladbě

Jednotlivé části nejsou ve skladbě řazeny libovolně, ale dle stavebního řádu. V rámci tohoto řádu má každá část svou funkci, která vychází z vlastní struktury dané části. Mezi hlavní funkce řadíme expozici, evoluci a reprízu. Vedlejšími funkcemi pak jsou úvod, mezihra a dohra. Každá část je podle své struktury vhodná buď k expozici, nebo k závěru. Každá funkce se pojí s určitými charakteristikami (vycházíme přitom z klasicko-romantického pojetí; dnes mohou mít jednotlivé části i jiné funkce).

Pro *expozici* je typické, že uvádí jednu nebo více myšlenek (témat) skladby. Expoziční hudba je přehledná, jednoduchá, ucelená, harmonicky prostá a polyfonicky nepřetížená. Projevuje se častým opakováním některé části. Má zřetelný začátek i konec.

*Evoluce* neboli provedení zpracovává dříve uvedenou nebo i dosud neexponovanou myšlenku. K tomu evoluční hudba využívá různých prostředků. Hojně pracuje s harmonickými a polyfonickými obměnami s minimálními návraty hudebních myšlenek (návrat by popíral vývoj). Stavba evoluční hudby bývá nepravidelná.

*Repríza* se navrácí k expoziční hudbě (nikoli však k evoluční). Návrat je uskutečňován doslovně (beze změn) nebo se změnami.

Úvod neboli *introdukce* připravuje nástup hlavní nebo nové myšlenky, proto se projevuje tematicko-motivickou spřízněností s dalším vývojem (může být i nezávislá). Introdukci na začátku skladby označujeme jako prvotní, a pokud se vyskytne v průběhu skladby, pak hovoříme o dílčí introdukci.

*Mezihry* ve skladbě slouží ke spojení hudebních myšlenek. Co do rozsahu spojovací hudby rozlišujeme delší spojovací části, které umožňují plynulý přechod, krátké spojky, které se snaží naopak co nejrychleji přejít k další myšlence, a epizody (vločky), které nejsou formotvorné, spíše obohacují myšlenkový materiál a jejich vypuštěním se souvislost skladby nijak nenaruší.

Dohra neboli koda uzavírá celou skladbu (závěrečná koda) nebo některou její část (dílčí koda). Myšlenkově již nic nového nepřináší, spíše shrnuje a případně cituje myšlenky předešlé. Dle tematické a dynamické náplně hovoříme o kodě tematické, která připomíná předechozí témata, netematické, gradující anebo uklidňující.

Zdůrazněme to, že ze skladby nelze vytrhnout hlavní myšlenkové téma samo o sobě. Důležitý je celý kontext, hudební prvky jsou ve vzájemném vztahu. Vyniknutí melodické linky může být předpřipraveno zdůrazněním rytmiky, které není o nic méně podstatné než samotná hlavní melodie. Janeček obdobně osvětluje i svůj postoj k hudební myšlence:

*Celá skladba* jakožto konečný tvůrčí výsledek je nositelkou skladatelovy *základní myšlenky* nebo *okruhu jeho myšlenek*. Tedy nejen téma, výchozí myšlenka, nýbrž *celý rozvoj tématu*, jak je ve skladbě předveden, má svůj dokreslující význam a obráží teprve skladatelův tvůrčí záměr v celé myšlenkové šíři a bohatém rozvětvení. Jinak by postačilo k prožití skladatelova tvůrčího projevu ocitovat pouze téma, tj. výchozí zárodek skladby.<sup>112</sup>

Jednotlivé jmenované stránky, složky a části hudebního díla se svými stavebními a myšlenkovými funkcemi tvoří provázanou strukturu, jejíž prvek by měl být vždy vnímán v celkovém kontextu skladby. Preferujeme tedy strukturalistický pohled na hudební dílo.

### **3.3.6 Motiv v programní hudbě a vztah hudby a jazyka**

Zaměříme se nyní na jedno specifikum *programní* hudby 19. století. Je jím tzv. příznačný motiv neboli *leitmotiv* (fr. *idée fixe*). Takový motiv má mimohudební obsah a je spjat s charakteristikou určité osoby, situace, vlastnosti či neživotné věci.

<sup>112</sup> JANEČEK, K.: *Hudební formy*, str. 91-92.

Leitmotiv má asociativní funkci pomocí specificky použité melodie, harmonie či rytmiky a při každém zaznění asociuje danou věc, se kterou je spjat. Tímto způsobem bychom mohli převést Ockhamovu supozici do hudebního kontextu. Ockham rozlišil supozice dle toho, zda zastupovaly duševní intence, mluvené či psané slovo nebo jakoukoli představitelnou věc. Všechny tyto jmenované prvky může zastupovat (suponovat) leitmotiv. Nicméně jsme supozici vymezili jen pro jazykové výrazy, nikoli pro hudební znaky.

Opakem programní hudby je hudba *absolutní*, která plyne od prvního tónu k poslednímu a která neobsahuje mimohudební námět. Tato čistá hudba nevede posluchače dle daného mimohudebního programu. Spor mezi zastánci absolutní hudby a zastánci hudby programní vyvrcholili kolem roku 1860, kdy absolutisté vydali manifest proti autorům programní hudby. Mezi absolutisty to byl např. Johannes Brahms, který vystupoval proti novoromantikům a nechtěl, aby hudba měla nějaký podtext, upřednostňoval hudbu čistou.

Vracíme se opět k otázce, co může hudba označovat, k čemu může jako znak referovat. Bude zřejmě potřebné pozastavit se ještě u komparace hudby s jazykem. Ať už hudební dílo je vedeno programem v názvu či jinak odkazuje k mimohudebnímu významu, nelze zde hovořit o jazykové referenci. Jiří Raclavský ve svém článku *Denotace a reference v hudbě* vysvětluje:

Hudební dílo nemá sémantické vlastnosti jazyka proto, že nelze sestavit slovník typu výraz a jeho definice; v hudbě není nic, co by připomínalo větu, [...] souvětí, [...] predikaci predikátu k subjektu; [...] nemáme ani pravdu, základní sémantickou kategorii, hudba se tedy nedá falsifikovat, ani verifikovat, [...] zákonitě postrádáme vyplývání, jenž je založeno na pojmu pravdivosti.<sup>113</sup>

To je velmi důležitá myšlenka. Na hudební vyjádření nelze aplikovat logické a jazykové postupy. Jeden z důvodů jsme zmínili již dříve: hudební znak vyniká nejednoznačností a neostrotí významu. A to jsou vlastnosti, které kritizoval Russell nebo Wittgenstein u přirozených jazyků a kterých se měl vyvarovat jazyk ideální. V hudbě je nejednoznačnost významu ale vítána a tvoří obrovské plus. Společným rysem slova a hudby je to, že něco vyjadřují, sdělují. Liší se ale ve způsobu, jak poeticky přisvědčuje Eggebrecht v článku *Řeč a hudba*:

---

<sup>113</sup> RACLAVSKÝ, J.: *Denotace a reference v hudbě* [online]. *Organon F 6(Priloha)* 2000, str. 93-100. Preprint dostupný na WWW.: <[http://www.phil.muni.cz/~raclavsky/texty/denotace\\_a\\_reference\\_v\\_hudbe.html](http://www.phil.muni.cz/~raclavsky/texty/denotace_a_reference_v_hudbe.html)>



To, co říká nějaká řada tónů, melodie nebo sled souzvuků, může být sice pomocí slov opsáno, ale nikoliv nikdy vysloveno.<sup>114</sup>

Tedy programním slovem či popisem lze přiřadit danému hudebnímu úseku konkrétní význam, ale ten nebude bez tohoto popisu a pojmového kontextu (např. názvu skladby) zřejmý.

Rozdílným rysem slova a hudby je to, že slovo míří především k tomu, co označuje, ať už k tomu použije více či méně intonace a emocionální deklamace. V hudbě je důležité ono *znění samotné*, ne tolik to, co se označuje. To souvisí i s tím, že *slova něco znamenají*, ale *hudební tóny a zvuky vyjadřují* něco, čím samy jsou. Slovo je pouze znak pro nějakou věc či vlastnost, odkazuje ke sdělovanému (jakožto formální znak), ale hudební sdělení je samotné sdělování. Tak hudba vyjadřuje *vířivá, rychlá a svěží*, ale nikdy hudba nevyjádří *Den je svěží, vítr je vířivý*.

Řeč se samozřejmě může připodobnit hudbě, a to pomocí zvukomalby, rytmu, rýmu či přednesu. Podobně i hudba se snaží ve svém vyjadřování zkonkrétnit. Stranou nesmí zůstat ani vokální hudba, které jsme se v této práci příliš nevěnovali. Ve vokální hudbě dochází k jednotě hudby a jazyka, vzájemně se obohacují i přizpůsobují. Nicméně hudba si oproti jazyku uchová svůj vztah k *bezprostřední citovosti, namísto odkazovaného konkrétna*.

Na závěr tohoto tématu ocitujme Gordona Grahama:

Hudba se naprosto nedá považovat za účinný prostředek komunikace. Vyvolává ideje a myšlenky, ale nemůže jim vnútit žádný určitý směr.<sup>115</sup>

A právě tuto neurčitost a nejistotu směřování odstraňuje jakýkoli slovní doprovod, např. programní název (název sonáta nebo suita tuto funkci neplní), nebo konvenční zásah, který hudbě přiřazuje specifický konkrétní význam. Tak je tomu v případě reklamy, která na základě klasického podmiňování vychová svého zákazníka tak, že ten jakmile uslyší známou melodii z reklamy, okamžitě si ji spojí s konkrétním reklamním zbožím. V takovém případě je myšlenkám dán konkrétní směr. Ale hudba zde není vnímána sama o sobě, namísto funkce *estetické* zde vítězí funkce *praktická*.

---

<sup>114</sup> EGGBRECHT, H. H.: Řeč a hudba. In: *Hudba a krásno*. Praha: Lidové noviny 2001, str. 19-25.

<sup>115</sup> GRAHAM, G.: Hudba a význam. In: *Filosofie umění*. BARRISTER & PRINCIPAL, Brno 2004, str. 107.

### 3.3.7 Umělecký symbol

V případě programní hudby lze označit leitmotiv za symbol. Ať už využívá melodiky, harmonie či rytmiky a jejich kombinací pro vyobrazení určité vlastnosti či věci jakkoli, odkazuje k mimohudební skutečnosti a tedy mimo hudební znak. Nelson Goodman ve svém článku *Kdy je umění?*,<sup>116</sup> který je součástí jeho díla *Způsoby světatvorby*, upozorňuje, že o symbolu v umění nelze mluvit jen jako o námětu. Symbolem může být i samotné dílo. Jakým způsobem tedy může v hudbě fungovat symbol? Jakým způsobem lze o hudebním znaku uvažovat jako o symbolu (otázka č. 7)? Možnou odpověď nabízí Goodman ve své snaze o rehabilitaci symbolického v umění.

Goodman reaguje na puristická tvrzení, která se snaží bránit umění vůči čemukoli symbolickému. Goodman upozorňuje, že tato představa puristů nedostatečně pracuje s pojmem symbol. A je to právě symboličnost, která se stane odpovědí na otázku Kdy je umění. Puristé vylučují díla, která mají za námět cokoli symbolického, protože tento symbol odkazuje mimo dílo samotné. Dále vylučují i všechna zobrazivá umělecká díla. Zde opět připomeňme spor mezi zastánci programní a absolutní hudby. Zastávce druhého tábora lze považovat za takové puristy.

Díla, která něco reprezentují, bez ohledu na to, co a jak prozaicky, jsou z tohoto výběru vyloučena, neboť reprezentovat rozhodně znamená k něčemu odkazovat, referovat, něco zastupovat, něco symbolizovat.<sup>117</sup>

Z puristického omezení tedy zůstává ta teze, že na uměleckém díle je nejdůležitější dílo samotné a jeho vnitřní, esenciální kvality, od kterých symbolično odvádí pozornost. Pokud puristé odstraňují vnější vlastnosti a preferují vnitřní kvality, není jasné, co by těmito vnitřními kvalitami mělo být. V případě malířství by to mohly být samotné linie, barevné skvrny, ale ty mohou být *expresivní* a vyjadřovat nějakou *emoci*, tedy ani to by nebylo vyhovující.

Co se míní expresivností? Symbolické funkce Goodman rozlišuje denotativní a non-denotativní. Příkladem denotace je popis, zobrazení (mapy, diagramy), přičemž směr denotativního symbolu je od symbolu k denotovanému referentu. Non-denotativní symbol má opačné směřování, tedy od referentu k symbolu jako takovému. Non-

---

<sup>116</sup> Goodman také reaguje na problematiku definice umění, která se s příchodem avantgardního anti-umění 20. století stala prakticky nemožnou. Goodman ale nabízí řešení. Na místo otázky Co je umění, která nutně vede k výčtu vlastností uměleckých děl (přičemž tento výčet a definice na něm postavená se zdály buď omezující, protože některá umělecká díla se do definice nevešla, nebo příliš vágní a široká), je lépe položit si otázku Kdy je umění.

<sup>117</sup> GOODMAN, N.: *Způsoby světatvorby*. Archa, Bratislava 1996, str. 71.

denotativním je exprese a exemplifikace, přičemž exemplifikace odkazuje k určitému rysu doslovně (jako vzorek), kdežto exprese tento rys vyjadřuje jen metaforicky. Tuto myšlenku o metaforickém vyjadřování bychom mohli využít v odpovědi na otázku, jakým způsobem hudba vyjadřuje emoci. Ale vraťme se ještě k symbolu obecně. Co chce Goodman zdůraznit, je to, že odstraníme-li z díla reprezentaci a expresi, přesto v něm zůstává něco, co dílo (obraz, hudební skladba) předvádí a na co my soustředíme pozornost:

Umělecké dílo, jakkoli zbavené reprezentace a exprese, zůstává přesto symbolem, i když to, co symbolizuje, nejsou věci, lidé ani pocity, ale jisté vzory, struktury tvarů, barev, textur, které předvádí.<sup>118</sup>

Goodman se tak dostává k závěrečnému tvrzení, že neexistuje umění bez symbolu. I to nejpurističtější dílo zvýrazňuje určité vlastnosti, kterými v případě hudby může být i čtyři a půl minuty trvající ticho (dílo 4'33'' od Johna Cage, které může analogicky připomínat Malevičův bílý obraz *Bílý čtverec na bílém pozadí*). A je to právě symboličnost<sup>119</sup>, která odlišuje umělecké dílo od neuměleckého:

Právě tak, jako nějaký objekt symbolem – například vzorkem – v určité době a za určitých okolností být může a jindy a za jiných okolností nikoli, tak určitý objekt někdy, v některých údobích, může být uměleckým dílem a jindy ne. Je tomu skutečně tak, že čistě díky tomu, že objekt funguje určitým způsobem jako symbol, se může stát, když plní tuto funkci, uměleckým dílem.<sup>120</sup>

Goodmanovo funkcionalistické vysvětlení umění chce především upozornit na to, že symbolizace zneprůhledňuje umělecké dílo v tom smyslu, že nelze jen jednoduše upírat zrak k tomu, k čemu symbol referuje, jak je tomu v případě *praktických* znaků (pokud slyšíme poplach), ale zajímat se o symbol samotný (když posloucháme hudbu na koncertě). Připomeňme Saussurovo pojetí znaku, které taktéž nepředpokládá (na rozdíl od augustinského pojetí znaku) jen odkazování od znaku k označovanému. Saussurovský znak obsahuje označující i označované. A tak lze chápat i Goodmanův pohled na umělecké dílo jakožto symbol. Tímto se nám rozšířil význam pojmu symbol, kterého hudební znak může nabývat: nejen jako svého námětu (u programní hudby)

---

<sup>118</sup> GOODMAN, N.: *Způsoby světatorby*, str. 78.

<sup>119</sup> Symbolická funkce musí ale ještě splňovat další rysy, abychom mohli hovořit o symbolickém fungování uměleckého díla. Goodman předkládá pět estetických rysů, jsou jimi (1) syntaktická denzita, (2) sémantická denzita, (3) relativní plnost, (4) exemplifikace, (5) vícenásobná a komplexní reference. Více se těmito rysy zabývat nebudeme.

<sup>120</sup> GOODMAN, N.: *Způsoby světatorby*, str. 80.

nebo části celkové struktury díla (jako u notačního značení), ale jako celkového způsobu schopnosti odkazovat (bez primárního důrazu na označované).

### 3.4 Hudba a emoce

V předchozím výkladu jsme naznačili jednu možnou strategii výkladu vztahu hudby a jí vyjadřovaných emocí. Podívejme se tedy nyní blíže na problém toho, jakým způsobem se emoce vztahují k hudbě, jak je hudba vyjadřuje a jak k nim odkazuje (otázka č. 8). Zdá se, že všeobecně je hudba oblíbená především pro svou schopnost vyvolávat emoce. Toho si všimli již Platón s Aristotelem a chtěli využít této skutečnosti ve prospěch správné výchovy ve státě. Problematika vztahu emocí a hudby není uzavřená dodnes a dotýká se jí hudební psychologie.

Hudební dílo pracuje s emocemi dvojitým způsobem: emoci zobrazuje, ale i vyvolává. Společně s Nelsonem Goodmanem jsme si představili pojem exprese jako specifický druh symbolizace. Ten by nám mohl pomoci odpovědět na to, jakým způsobem hudba emoci vyjadřuje. Exprese se nerealizuje napodobením, ale náznakem. Řekneme-li: *tato melodie je smutná*, znamená to, že daná melodie vyvolala emoci smutku v recipientovi (smutné mohou být jen cítící bytosti). Podmínkou je to, že exprese k dané vlastnosti odkazuje jen metaforicky a nikoli doslovně. Tak lze označit pojem *smutný* za predikát, který odkazuje k vlastnosti *smutnosti* (být smutný) a kterým je metaforicky denotována daná melodie. Hudba tedy může být doslovně tichá, ale smutná či veselá jen metaforicky. Přesto tuto vlastnost hudba nějakým způsobem skutečně má. Je otázkou, zda skutečně v sobě hudba emoci nese, nebo jde jen o kulturní zvyk danou emoci hudbě připisovat<sup>121</sup> (nečiníme si nárok na to, nalézt jednoznačnou odpověď na tuto otázku, nicméně se pokusíme zjistit, zda existuje vlastnost společná všem lidem, která by poukazovala na podobné vnímání emocí v hudbě).

Emoce a cit je něco, pomocí čeho lze odlišit hudbu od jazyka a slova. Narážíme zde již poněkolkáté na odlišnost hudby a jazyka a i na tomto místě je důležité vyzdvihnout to, že slovo se snaží být co nejvíce konkrétní, kdežto tón a hudba obecně se vyznačuje abstraktností a neurčitostí, jak píše Eggebrecht:

---

<sup>121</sup> Často se stává, že při poslechu hudby jiné kultury, ať už indické či africké, nejsme schopni rozšifrovat sdělované emoce v hudbě. Jsme uvyklí ve vlastní kultuře přiřknout hudbě podle určitých pravidel určité metaforické opisy. Tato pravidla ale nemusí být aplikovatelná na hudbu jiných kultur a často naše snaha procítit takovou hudbu selhává.

Slovo sídlí v říši konkrétního (názorného, uchopitelného, pojmového). [...] Tón sídlí v říši citění (smyslového vnímání, které jako hudba zůstává mimo oblast toho, co je pojmově konkrétní).<sup>122</sup>

Oblast emocí je předmětem zájmu částečně estetiky (tedy především umělecká emoce, kterou se zabýval Roman Ingarden<sup>123</sup>), ale především psychologie. Hudební psychologie se zabývá otázkami, jaký je psychologický původ tonality, jaké vlastnosti musí mít řada tónů, abychom ji vnímali jako melodii, jakým způsobem se v hudbě pracuje s principem očekávání, v jakých sférách lidského života má hudba vliv na člověka. Jednou z nejproblematictějších otázek je ta, zda při poslechu hudby skutečně emoce prožíváme, nebo zda hudbě pouze přiřazujeme popisné emocionální přívlastky dle návyku. Stručně se pokusíme odpovědět na předložené otázky, přičemž se hlouběji zaměříme na otázku poslední, kterou lze pozměnit v otázku, *jakým způsobem lze považovat hudbu za emocionální znak, respektive za jakých podmínek odkazuje hudba k určité emoci?*

O tonálním vývoji jsme se zmínili ve druhé části práce. Od církevních modů přes dur-mollové citění jsme se dostali až k avantgardním pokusům vytvářet nové tonální systémy. Jak si ale vysvětlit to, že člověk přirozeněji tíhne k hudbě tonální namísto atonální? M. Franěk předkládá toto vysvětlení:

Kognitivní systém má tendenci vnímané řady podnětů seskupovat a strukturovat, aby zpracování informací a zacházení s nimi bylo jednodušší. Některým prvkům v takto vzniklých strukturách je pak přiřazeno důležitější místo a jsou k nim pak vztahovány ostatní, méně důležité prvky.<sup>124</sup>

Tak je tomu i u harmonických funkcí (vzpomeňme na vztah tóniky, dominanty a subdominanty) a tonality. Díky této schopnosti nevnímáme každý tón jednotlivě, ale v určité struktuře a hierarchii:

Pokud bychom nevnímali hudbu pomocí systému tónin, tedy bez povědomí o systému hierarchicky uspořádaných výškových informací, musel by si člověk např. pamatovat melodie ve formě konkrétních tónových výšek v jejich přesném časovém pořadí.<sup>125</sup>

---

<sup>122</sup> EGGBRECHT, H. H.: Řeč a hudba, str. 19-25.

<sup>123</sup> Roman Ingarden používá termín estetický prožitek, na jehož počátku stojí upoutání určitou kvalitou díla, která v nás vyvolá vstupní emoci. Na základě této emoce si postupně v rámci estetického prožitku utváříme estetický předmět a na konci tohoto procesu se objevuje ještě jedna výsledná emoce, která je pozitivní nebo negativní podle toho, zda jsme se adekvátně „nasytili“ skloubením jednotlivých kvalit a uspokojil nás vytvořený estetický předmět, nebo nikoli. (INGARDEN, R.: § 24. Estetický prožitek a estetický předmět. In: *O poznávání literárního díla*. Československý spisovatel, Praha 1964, s. 132–168.)

<sup>124</sup> FRANĚK, M.: *Hudební psychologie*. Karolinum, Praha 2005, str. 70.

<sup>125</sup> Tamtéž, str. 70.

Takový způsob vnímání hudby je v případě rozsáhlejších skladeb nemyslitelný. Problém nastává i s vnímáním dodekafonní hudby, která byla původně zamýšlena nikoli jako atonální, ale podle určitých pravidel tonální. Z psychologických pokusů vyšlo najevo, že posluchači nejsou schopni rozpoznat, zda skladba skutečně dodržuje pravidla dodekafonie, nebo jsou tóny voleny *náhodně*. To lze vysvětlit tím, že kompoziční systém dodekafonie nerespektuje výše zmíněné lidské kognitivní možnosti, díky kterým by posluchač byl schopen rozpoznat tonální směřování.

Velký prostor jsme věnovali melodické složce hudby, která nás většinou zaujme jako to první (uvedli jsme ale i příklady skladeb, ve kterých naopak do popředí vystupují jiné složky, jako je rytmus, harmonie nebo tímbr). Jaké podává psychologie vysvětlení proto, že jsme schopni vnímat řadu tónů jako smysluplný melodický celek? Gestalt psychologie vysvětluje vnímání melodie na základě celostního vnímání jako celek, který je něčím víc než jen souhrnem částí. Zároveň stanovuje tři podmínky, které musí melodická řada tónů splňovat, aby mohla být perceptuálně strukturovaná ve vyšší celek. První je podmínka *similarity*, tedy podobnost prvků co do fyzikálních vlastností (v případě tónů máme na mysli jejich podobnou délku, barvu, dynamiku či interpretaci stejným hudebním nástrojem). Druhou podmínkou je *proximita*, blízkost prvků co do času a prostoru, což u hudby znamená, že melodické celky jsou tvořeny tóny malého intervalového rozpětí. Základním vodítkem je ale tempo, které v případě řady tónů menších intervalových rozpětí je rychlejší, ale pokud melodii tvoří záměrně velké intervalové plochy, pak je tempo pro výraznější vyznění pomalejší, aby nedošlo ke štěpení (které může být záměrem autora). Třetí princip *pokračování* pak zaručuje, že v dané řadě prvky na sebe logicky a přirozeně navazují a to platí i pro řadu, která není úplná. Na základě tohoto principu lze chybějící prvky (např. v nějakém starém dochovaném neúplném rukopise) doplnit.

S principem pokračování úzce souvisí princip *očekávání*. Na základě toho, že jsme schopni logicky vyvodit, co bude následovat, nás, jakožto posluchače, může šokovat, když dojde k nějaké odchylce. Princip očekávání hraje velmi důležitou roli při komponování. Skladatel nás může harmonicky připravovat např. na vyvrcholení skladby, které ale může uměle oddálit, čímž stupňuje očekávání, ale také soustředění. Hudební psychologie vnímá očekávání v souvislosti s pamětí:

Vysoce očekávané informace a události si lidé pamatují lépe, než méně očekávané. [...] Jak vysoce očekávatelné, tak vysoce neočekávatelné melodie vedou k dobrému zapamatování. Nejhůře si člověk pamatuje melodie se střední mírou očekávanosti.<sup>126</sup>

Stupňování očekávání tedy skladatel využívá proto, aby posluchače připravil na zásadní hudební myšlenku, kterou si díky tomu bude lépe pamatovat.

Ono stupňování očekávání a soustředění vyvolává v posluchači určité *napětí*, určitou fyzickou reakci, emoci. Dostáváme se k ústřednímu problému hudební psychologie v otázce emocí, totiž zda posluchač, který slyší smutnou melodii, smutek opravdu prožívá, nebo jde pouze o přiřazení pojmu na základě kulturního návyku. Tato otázka rozdělila hudební psychology do dvou základních táborů: *emocionalisté* tvrdí, že hudba skutečně vyvolává v posluchači emocionální prožitek; *kognitivisté* takovéto hledisko odmítají: ke spojení hudebního prožitku a emoce dochází podle nich jen na základě kulturního zvyku (kdy se v rámci kultury lidé shodnou, že daný typ hudby na ně určitým způsobem působí, přičemž zároveň je kulturním zvykem hudbu popisovat jako emocionální).

Na konci 20. století byly provedeny různé fyziologické experimenty, z nichž Marek Franěk vyvozuje podporu emocionalistické pozice. Fyziologickými testy se zkoumala bezprostřední reakce na hudbu, ačkoli vyvstal problém, jakým způsobem z grafů vyčíst rozdílnou škálu emocí.

Fyziologické metody umožňují průběžné registrování různých fyziologických odpovědí (rychlost dechu, tep srdce, EKG, EEG, kožní odpor a další) během poslechu hudby. [...] Na úrovni některých fyziologických proměnných se podařilo najít rozdíly mezi emocemi hněvu, strachu, smutku a štěstí.<sup>127</sup>

Jakým způsobem tedy hudba vyvolává emoce? Hudební psychologie nabízí tři odpovědi. Prvním způsobem je *strukturální očekávání*, o kterém jsme hovořili již v části o struktuře hudebního díla. Hudební dílo je vystavěno dle určitých pravidel a postupů, kterými se zvyšuje či snižuje míra *napětí*. Čím více se hudba odchyluje od stabilizačního centra (např. tóniny), tím větší napětí se vytváří. Napětí lze dosáhnout specifickým způsobem v melodické, harmonické i rytmické složce. Druhý způsob jsou *epizodické asociace*, které se při opakovaném poslechu dané skladby vybaví. Tento způsob souvisí s mimohudebními zážitky posluchače, které samovolně posluchači

---

<sup>126</sup> FRANĚK, M.: *Hudební psychologie*, str. 79-80.

<sup>127</sup> Tamtéž, str. 174-175.

vybaví, slyší-li hudbu, ke které se v minulosti váže silný emocionální zážitek. Třetím způsobem jsou *ikonické asociace*. Dostáváme se tak opět k Peircovu ikonickému znaku (kterému jsme se již věnovali dostatečně), který je zde označován jako popisná ikonická asociace, která vzniká imitací či nápodobou mimohudebních zvuků (nejčastěji ptačí zpěv, nebo třeba voda ve Smetanově *Vltavě*). Asociovat určitý význam může i daný použitý nástroj (varhany víru, lesní rohy lov atp.).

Hudební psychologové hovoří o emocionálním komunikačním kódu, který funguje mezi skladateli a posluchači. Podíváme-li se na závěr na tabulku v *Příloze V*, najdeme zde shrnuté výsledky dlouhodobého psychologického zkoumání *vztahu mezi kompozičními strukturami a emocionálním výrazem*. U této výrazového prostředku se mohou vyskytovat i opačné emocionální výrazy, protože záleží na tom, v jaké souvislosti je daný prostředek použit. Takže krátké staccato může působit vesele a energicky, ale zároveň v jiném kontextu hněvivě. U harmonie a intervalů najdeme jednoduchý rozdíl mezi „příjemnou“ konsonancí a „nepříjemnou“ disonancí. I v tonalitě se radostná vyrovnaná dur odlišuje od posmutnělé moll a hněvivé atonality či chromatiky. Najdeme zde v podstatě prvky, na kterých stavěla afektivní teorie již v baroku, ale i dříve ve středověku, chtěla-li adekvátně zapůsobit na posluchače, předpokládala se podobná spojení (vzpomeňme na bojové husitské chorály, které umocněně ve vokálním unisonu působily na nepřítel i bez srozumitelnosti textu).

Zmínili jsme emocionální komunikační kód, který je srozumitelný skladateli i posluchači a který byl také hojně hudebními psychology zkoumán. Výsledky nalezneme v tabulce v *Příloze VI*. Tato zjištění nám pomohou ještě lépe objasnit, jakým způsobem skladatelé zpracovávali programní témata, s užitím jakých hudebních prostředků dosáhli kýžené emocionální reakce na daný obsah, jakým způsobem se jim podařilo „vložit“ emoce do hudby a jakým způsobem tedy hudba emoce zobrazuje a zpodob.

Psychologickou odbočkou jsme nahlédli do problematiky expresivnosti hudby, specifického způsobu odkazování charakteristického pro hudbu. S pomocí některých závěrů psychologických experimentů jsme objasnili, jakým způsobem vnikají emoce do hudebního díla a jakým způsobem takové dílo fyzicky vyvolává v posluchači emoce či mimohudební asociace.

Závěrem lze ještě dodat, že ani hudba, jakožto lidské umění, se nemůže vymanit z lidského psychofyzického vnímání. Franěk píše:



Hlasitou a rychlou hudbu si posluchač spojuje s jevy či procesy, v kterých je obsažena silná energie. Proto je na tento druh hudby odpovídající emocionální reakcí excitace.<sup>128</sup>

Obdobně stoupající<sup>129</sup> melodie v nás může vyvolat naději a pohled vzhůru atp. Tyto principy zřejmě byly známy i bez poznatků a experimentů hudební psychologie lidem již ve starém Řecku a Římě (vztahování antických modů k emocím a ctnostem jsme zaznamenali u Platóna i Aristotela). Specifickým způsobem využívá působení hudebních emocí reklama: na principu klasického podmiňování je zákazníkovi nabídnuto zboží (podmíněný podnět) s líbivou hudbou (nepodmíněným podnětem), která vyvolává pocit libosti (nepodmíněnou reakci). Zákazník si zvykne na spojení zboží s pocitem libosti, proto si nakonec takové zboží v regále koupí spíše, než to, které žádnou emocionální reakci nevyvolává (za předpokladu, že zákazník nemá důvod předmět nějakým způsobem hodnotit, např. z hlediska funkčnosti apod., pak totiž hudební podmiňování nefunguje).

Co tato zjištění hudební psychologie přinášejí našemu tématu? Neodpověděli jsme ještě na poslední otázku č. 9, zda lze hudební znak považovat za přirozený nebo konvenční. Psychologická zkoumání emocí v hudbě by naznačovala, že hudební znak by měl být vnímán jako znak přirozený, podporuje to i emocionalistické přístup k vnímání hudebních emocí. Přirozeně reagujeme na poslech hudby a dané hudební struktury jsou podle zjištění schopné vyvolat konkrétní emoce. Jsou tyto emoce ale opravdové? Jsou plně prožité? Jsou naše emoce rozčilení a hněvu autentické? Zřejmě se shodneme, že nikoli. Čím si to vysvětlit? Možnou odpověď můžeme nalézt v hudební estetice, která se zajímá o hudební znak coby umělecké dílo, a to v konceptu psychické distance, kterou se zabýval Edward Bullough.

---

<sup>128</sup> FRANĚK, M.: *Hudební psychologie*, str. 182.

<sup>129</sup> Zřejmě by se podobně dala osvětlit jednotná odpověď, kterou získal Ivo Kahánek na svém semináři *Hudební představa a její získávání na základě intuitivních i racionálních metod* na otázku, jaký rozdíl lze cítit mezi tóninou H dur a B dur. Z přítomných hudebníků a hudebních pedagogů vyšla jednotná reakce: H dur je pozitivní, optimistická, světlá, suchá... B dur je spíše hutnější, temnější, zemitější... Zřejmě proto, že H dur s předznamenáním pěti křížků (což jsou posuvky, které posouvají tón a půl tónu výše) přirozeně „táhne“ nahoru, kdežto B dur s předznamenáním dvou béček (posuvky, které tón snižují o půl tónu dolů) míří zatíženě k zemi.

### 3.5 Psychická distance

Zdá se, že posloucháme-li hudbu pro estetický požitek z hudby, přicházíme k poslechu již předpřipraveni. Tato předpřipravenost vnímat umělecké dílo v nás zároveň vyvolává určitý odstup. Víme, že budeme posluchači něčeho od nás odlišného, něčeho, co necháme na sebe působit a co následně ohodnotíme. Distancí se více zabýval Edward Bullough (1880-1934), britský literát a estetik, který vypracoval svou tezi o psychické distanci ve spise „*Psychická distance*“ jako faktor v umění a estetický princip.

Distanci vnímá v několika významech: *skutečně prostorová* značí vzdálenost diváka od uměleckého díla; *reprezentovaná prostorová* se nachází v uměleckém díle samotném (jakožto perspektiva v malbě); *temporální* distance je vzdálenost diváka od uměleckého díla z hlediska času, které má význam pro hodnocení díla; v posledním významu hovoří o *psychické* distanci, která se v podstatě vyskytuje ve všech předchozích případech, jako obecná psychická distance, jen blíže specifikována. V čem spočívá estetická distance a proč je důležitým faktorem při vnímání a hodnocení uměleckých děl? Bullough odpovídá:

Tato distance leží mezi naším vlastním já a ... takovými objekty, jakými jsou zdroje či nositelé afektů.<sup>130</sup>

Distance tak disponuje jednak *inhibičním* účinkem, který spočívá ve vyřazení praktických postojů našeho já vzhledem k objektu a oddělení od praktické stránky věci, ale také *pozitivním* účinkem, kdy psychická distance umožňuje vytvoření zkušenosti na novém základě, který vznikl účinkem inhibičním. Tento distancovaný pohled není naším běžným pohledem, ale pohledem, který k nám přichází při *vnímání uměleckého* díla. Běžně si všímáme praktických stránek věci, ale ty jsou nyní skryty a odhaluje se odvrácená strana, které bychom si běžně nevšimli.

Z toho samého důvodu lze nazvat psychickou distancí *estetickým principem*, jelikož estetický prožitek se snaží být co nejvíce objektivní, což mu umožňuje právě psychická distance. Díky tomuto distancovanému, přesto osobnímu vztahu je možná kontemplace objektu. Svou roli tu ale hraje připravenost subjektu na toto specifické vnímání objektu. Problém nastává u kritiků, jejichž profesní praktická aktivita ohrožuje distancí. Musí proto neustále přepínat mezi praktickým a distancovaným postojem, což

---

<sup>130</sup> BULLOUGH, E.: „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*, No. 1, 1995, str. 11.

je typické i pro umělce samotné. Bullough popisuje nutnost odosobnění zážitků či emocí, které chce umělec zpodobnit v uměleckém díle:

Umělecky se [umělec] nejlépe prokáže vyjádřením nějaké silně osobní zkušenosti, ale umělecky ji může vyjádřit pouze pod podmínkou, že od ní odhlédne jako od zkušenosti osobní. Odtud pramení tvrzení celé řady umělců, že umělecké vyjádření pro ně bylo určitým druhem katarze, prostředkem, jak se zbavit pocitů, představ, jejichž naléhavost pociťovali téměř jako nějaký druh obsese.<sup>131</sup>

Distance připouští určité odstupňování, které je jednak závislé na povaze objektu a jednak na schopnostech subjektu. Mohou nastat dvě situace ztráty distance, která dále znemožňuje estetické porozumění a hodnocení. Prvním případem je *pod-distancování*, které je většinou způsobeno neschopností subjektu. Druhým případem je *před-distancování*, které je zaviněno chybou v objektu, v uměleckém díle. Obecně platí, že distanční limit, který odděluje estetické vnímání od neestetického, mají umělci hodně nízký a jsou schopni tento limit neustále snižovat, na rozdíl od běžného recipienta, a to je také důvod častých neshod mezi umělci a publikem (např. když umělec vnímal nemravné prvky jako estetické, ale publikum zůstalo u mravního vnímání těchto prvků a nepřijalo je jako umělecké prvky vnímatelné estetickým distancovaným pohledem).

Jak je tomu konkrétně s hudbou a psychickou distancí? Má hudba jakožto abstraktní umění nějaké specifické vlastnosti? Zdá se, že jedno z vysvětlení, proč posluchačů vážné hudby není tolik jako hudby populární, můžeme nalézt právě v přemíře distance:

Určité druhy hudby, zvláště „čistá“ hudba či „klasická“ neboli „vážná“ hudba se jeví mnoha lidem jako před-distancované. Naopak lehké, „chytlavé“ melodie snadno dosahují onoho stupně klesající distance, pod kterým přestávají být uměním a stávají se čistě zábavou.<sup>132</sup>

Jakým způsobem nám Bulloughova distance může pomoci s problematikou emocí v hudbě? Jednoduchým příkladem je to, že když posloucháme hudbu, kde se objevují silné negativní emoce (např. agrese), po vyposlechnutí tohoto díla se přeci necítíme agresivně a naštvaně. Psychologické experimenty by zaznamenaly určitou fyziologickou reakci, ale ne jistě v takové míře, v jaké by se emoce projevila v běžném životě (opravdová agrese). Naše vysvětlení spočívá v tom, že posluchač si moc dobře uvědomuje, že vyposlechnutá emoce není skutečná! Tak jako divák v divadle chápe,

---

<sup>131</sup> BULLOUGH, E.: „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip, str. 14.

<sup>132</sup> Tamtéž, str. 17.

že smrt na jevišti je jen předstíraná. Ačkoli k fyziologické reakci dojde, což znamená, že emoce odpovídající povaze hudby se v recipientovi započne, neprojeví se v plné míře, pozastaví se v zárodku nebo přetrvá jen v průběhu skladby či nedlouho po jejím skončení. Psychická distance tedy umožňuje odstup od vnímané emoce a odstup od našeho praktického já, které by v praktickém sdělení emoci nevnímalo s odstupem, ale v plné míře.

### **3.6 Estetický prožitek uměleckého hudebního znaku**

Pokud v našem vnímání utlumíme praktické já a praktický postoj, vnímáme věci a jevy v jiných souvislostech a náhledech. Specifickým postojem je pak postoj estetický, na který jsme několikrát narazili v druhé části. Slíbili jsme si osvětlení a vymezení tohoto postoje vůči jiným, které nám pomohli lépe pochopit historické přístupy k hudbě a hudebnímu znaku. Než se k tomu dostaneme, zůstaňme ještě chvíli u tématu psychologicko-estetického: nevěnovali jsme se totiž ještě tomu problému, jakým způsobem si konstruujeme význam hudebního (uměleckého) znaku. Nabídneme zde dva pohledy: jeden strukturalistický v podání Jana Mukařovského a před tím ještě jeden v podání estetika S. C. Peppera.

#### **3.6.1 Percepční uchopení S. C. Peppera**

Poté, co jsme si objasnili potřebu psychické distance pro vnímání uměleckého (hudebního) díla, se dostáváme k tomu, jak probíhá proces utváření smyslu či významu uměleckého díla. S. C. Pepper (1891-1972), americký filosof – pragmatik a estetik 20. století, upozorňuje, že umělecké dílo je několikavrstevnaté (podobně jako tomu bude níže u Jana Mukařovského). Náš soud o uměleckém díle nelze stavět jen na bezprostředním zakoušení (náš subjektivní soud by závisel jen na tom, že dílo vyvolává emoce, bez ohledu na to, co oním objektem je), nelze se soustředit ani jen na fyzické vlastnosti hmotného objektu (našemu ryze objektivnímu soudu by chyběl prvek subjektivního zakoušení, které ale umělecké dílo předpokládá).

Pepper hovoří celkem o třech typech objektů, které lze v uměleckém díle rozlišit a na něž na všechny je třeba brát zřetel: 1. hmotný umělecký objekt (který je stimulem pro vnímání), 2. bezprostřední zakoušení a 3. integrace zkušenosti (hromadění

významu). Do jakého vztahu se během vnímání uměleckého díla tyto tři typy objektů dostávají? To Pepper blíže popisuje ve stati *Supplementary Essay*.<sup>133</sup>

Při vnímání uměleckého díla rozlišuje Pepper dva kontinuanty: subjekt, který přetrvává, i když zrovna nerecipuje umělecké dílo, a fyzický objekt, tedy umělecké dílo, které existuje, i když ho zrovna nerecipujeme. Tyto dva kontinuanty se propojí při prvním setkání v první percepci (P1). Pepper zde zavádí koncept percepční řady, která vzniká několika po sobě jdoucími percepcemi (P1 + P2 + ... + Pn). Není stanoveno, kolik percepčí danou řadu tvoří, ani jak časově dlouhé mají být. Podstatné je to, že se v nich setkává subjekt s objektem, přičemž subjekt je při každé percepci obohacen předchozími percepcemi, a význam, který si v průběhu percepční řady vytváří, je taktéž obohacován a další a další detaily.

Percepční řada se projevuje efektem *kumulace*, který jsme vysvětlili narůstajícím počtem detailů a zpřesňování výsledného významu díla. Tento efekt bývá nazýván „*funding*“<sup>134</sup> (z angl. hromadění). V tomto případě označuje psychologický jev, který umožňuje přejít subjektu z jedné percepce do druhé, a to tak, že skrze paměť a imaginaci si subjekt vnáší zkušenost z předešlých percepčí do následujících. Všechny percepce se nakonec vtělí do té poslední, završující. Tato fundovaná percepční řada se pak stává samotným estetickým objektem estetického hodnocení.

Zdá se, že dle Peppera je reálné, aby všichni recipienti dosáhli téhož bodu při vnímání uměleckého díla. Poslední bod percepční řady by měl být stejný. Pepper upevňuje stabilitu této výsledné shody na základě *efektu konvergence*. Efekt konvergence předpokládá čtyři momenty, pomocí kterých lze dojít ke shodě: 1. biologická shoda (všichni máme stejné sensorické orgány ke vnímání uměleckého díla), 2. hmotný kontinuant (vnímáme to samé dílo), 3. kulturní kontinuant (kultura nám podává vysvětlení některých užitých symbolů – v případě hudby např. vysvětlení principů harmonie, notačních značek atd.), 4. dostatečně dlouhá percepční řada (založená na efektu *funding*).

V Pepperově koncepci vyvstávají určité problémy: např. není jasné, proč a jak se musí dojít různými cestami k jednomu shodnému významu; dále pokud bychom se

---

<sup>133</sup> PEPPER, S. C.: *Supplementary Essay*. In: *The Basis of Criticism in the Arts*. Cambridge: Harvard University Press, 1945.

<sup>134</sup> „*There are, moreover, certain psychological mechanisms that make it possible to carry over the results of one perception to considerable degree into the next, so that successive perceptions tend to become enriched by those that have gone before. This action is sometimes called 'funding'.*“  
(In: Pepper, S. C.: *Supplementary Essay*, str. 148.)

všichni měli dostat ke stejnému konečnému významu, pak by od určité doby byla percepční řada neměnná; v neposlední řadě se v průběhu percepční řady ztrácí ona bezprostřednost, která stojí na počátku estetického vnímání, jelikož estetický objekt je nakonec zcela naplněn a není ho čím subjektivně doplnit (což není možné kupříkladu v literárním díle, kde si detaily příběhu či samotného hrdinu každý představuje jinak a konečná úplná shoda tedy není možná). Tyto problémy ponechme stranou a podívejme se, jakým způsobem Pepper hovoří o percepční řadě v případě hudebního díla.

Za fyzický kontinuant v hudbě pokládá Pepper *noty* (partituru), které jsou shlukem symbolů (pro jejich dešifrování je potřeba kulturního kontinuantu, jak jsme již zmínili v efektu konvergence). V hudbě je ale tento fyzický kontinuant mnohonásobný: existují stovky výtisků, stovky stejných partitur dané skladby. Tato skutečnost přispívá k zachování uměleckého díla (na rozdíl např. od díla výtvarného, které zničením originálu mizí a které mohou připomínat pouze zjevem podobné až totožné repliky). Podobnost bychom mohli najít s literárním uměním. I kniha je mnohonásobným fyzickým kontinuantem a i v knize nalezneme symboly, pro které musíme znát klíč. Rozdíl spočívá ale v tom, že knihu čte přímo osoba, která bude dílo hodnotit. Kdežto hudební umělecké dílo se k recipientovi dostává skrze *interpreta* a jeho hlas nebo hudební nástroj, které jsou také fyzickými kontinuanty. To znamená, že subjekt je od hmotného uměleckého díla (od partitury, ve které je dílo zaznamenané) vzdálen a interpret zde funguje jako médium, které umělecké dílo zprostředkovává.<sup>135</sup> Podle Peppera zde nevzniká žádný problém s vnímáním, pouze estetické hodnocení se štěpí na hodnocení partitury a hodnocení média<sup>136</sup> - interpretace.

Percepční řada při vnímání uměleckého díla má své specifické vlastnosti. Hudba není prostorové, ale časové umění, tedy nelze dílo obcházet jako sochu nebo obraz a nelze se opakovaně soustředit na některé dílčí momenty. Při poslechu hudebního díla se jednotlivé sluchové vjemy vzájemně překrývají a vytváří jednolitý celek, ze kterého nelze nic vytrhnout (ani při estetickém hodnocení). Celková syntéza ovšem probíhá jen v jednom směru – od začátku do konce. V temporálním umění neexistuje svoboda

---

<sup>135</sup> „*Musical instruments are, of course, also physical continuants as well as the performers who convert the symbols of the score into the patterns of sounds perceived; but the perceived patterns of sounds are preserved not in the instruments but in the score.*“ (In: Pepper, S. C.: Supplementary Essay, 1945, str. 154.)

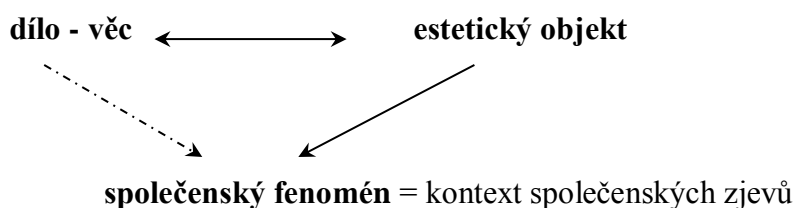
<sup>136</sup> Situace se ale může otočit, když vezmeme v potaz taková hudební díla, která byla sepsána, aby se interpret díky nim „předvedl“, aby ukázal svou techniku apod. Pak se noty stávají médiem a předvedená technika ať už hlasem či hudebním nástrojem se stává fyzickým kontinuantem.

percepčních cest a jednotlivých uchopení, tak jako v umění prostorovém. Tedy v hudebním díle je podle Peppera „směr a cesta percepčního uchopení přísně stanovena“.<sup>137</sup>

### 3.6.2 Strukturalistické pojetí umění Jana Mukařovského

Podívejme se nyní, jakým způsobem o cestě k významu v uměleckém díle hovoří Jan Mukařovský (1891-1975), český strukturalista a člen Pražského lingvistického kroužku. Ve svém článku *Umění jako sémiologický fakt* rozlišuje celkem dvě funkce uměleckého díla: jednak funkci autonomní, jednak komunikativní.

*Autonomní funkce* spočívá ve schopnosti uměleckého díla být znakem. V jeho struktuře lze odhalit vztah označujícího a označovaného. Zdá se ale, že tento vztah se v uměleckém díle vyskytuje dvojnásobně. Umělecké dílo jakožto znak se dle Mukařovského skládá ze tří prvků: jednak ze smyslového symbolu, jednak z kolektivního významu a dále pak z celkového společenského kontextu.



Obrázek 7 *Struktura uměleckého díla jako autonomního znaku*

Díky tomuto trojitému rozvrstvení uměleckého díla si můžeme všimnout, že Mukařovský podobně jako Pepper odmítá ztotožnění uměleckého díla pouze s city autora díla či recipientů (čímž se vymezuje vůči psychologické estetice a hédonismu), ale i ztotožnění pouze s hmotným artefaktem (což je jeden z důvodů, proč jsme obě koncepce vybrali jako ukázkové přístupy k problematice významu v umění, potažmo v hudbě).

Hmotný artefakt díky své pomíjivosti funguje jako jakýsi odrazový můstek, funguje jako znak, který dál odkazuje k něčemu jinému. Je tu totiž rovina smyslu

<sup>137</sup> „The total hearing of a musical composition is a succession of such auditory perceptions overlapping one another. These are synthesized in the perceptual grasp of the whole piece. And in a piece of music this synthesis is intended to be made in one direction only, passing from the beginning to the end. (...) The direction and route of the perceptual grasp are rigidly fixed in music.“ (In: Pepper, S. C.: Supplementary Essay, str. 159.)

uměleckého díla, které se nachází v tzv. estetickém objektu. Tento význam estetického objektu opět není ničím individuálním, je dán tím, *co mají společného subjektivní stavy vědomí, vyvolané dílem-věcí u členů určitého kolektivního vědomí.*<sup>138</sup> Tento estetický objekt je tedy závislý na živé estetické tradici dané společnosti – tím, jak se proměňuje společnost, mění se kolektivní vědomí a tím se historicky i třídně mění samotný význam v estetickém objektu.<sup>139</sup>

Estetický objekt je tím *označovaným* (díky hmotnému artefaktu). Zároveň je ale také *označujícím*. Umělecké dílo jako znak míří k další realitě, která je jaksi neurčitá. Míří totiž k celkové společenské situaci, přesněji *k celkovému kontextu společenských zjevů.*<sup>140</sup> Tento společenský fenomén zahrnuje oblasti od filosofie, přes sociologii, hospodářství, až k politice a náboženství. Zároveň ale umělecké dílo nemá pouze dokumentární činnost, není pouhým svědectvím. Ač charakterizuje danou dobu či epochu, vztah k této rovině může být pouze nepřímý či metaforický.

Shrňme-li vlastnosti uměleckého díla coby autonomního znaku, nacházíme hmotné dílo-věc vytvořené umělcem, estetický objekt tvořený kolektivním vědomím, ke kterému hmotné dílo-věc odkazuje, a nakonec realitu kontextu společenských zjevů, ke kterému odkazuje jednak estetický objekt a nepřímo i hmotné dílo-věc. Jakožto autonomní znak funguje umělecké dílo jako prostředník mezi členy daného kolektivu a zároveň odkazuje samo na sebe.

Vedle funkce autonomního znaku plní umělecké dílo také funkci *znaku komunikativního* neboli sdělovacího. Schopnost být komunikativním znakem a mít sdělovací význam je více patrný u děl obsahující syžet (téma, obsah). Více zjevný syžet je v poezii, malířství a sochařství, zastřený se zdá být v tanci a téměř neviditelný pak v hudbě a architektuře. Syžet jsme objevili i v hudbě, a to v podobě leitmotivu a programní hudby.

Struktura uměleckého díla jakožto komunikativního znaku zůstává stejná, jako u autonomního znaku. Ovšem rozdíl nacházíme v rovině reality, která je označována estetickým objektem. Tato realita totiž nemá existenciální základ, míří na odlišnou existenci, na realitu bez verifikace.

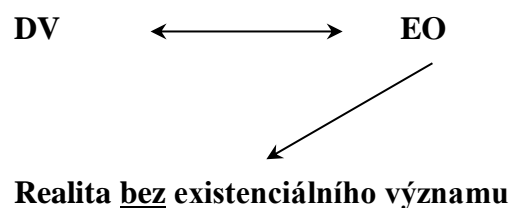
---

<sup>138</sup> Mukařovský, J.: Umění jako sémiologický fakt. In: *Studie I.* Host, Brno 2007, str. 209.

<sup>139</sup> Mukařovský blíže nespecifikuje, jak dochází ke změnám v kolektivním vědomí a tak i ke změnám v estetickém objektu daného díla. Tento nedostatek je často považován za trhlinu v Mukařovského konceptu uměleckého díla.

<sup>140</sup> Mukařovský, J.: Umění jako sémiologický fakt, str. 210.





Obrázek 8 *Struktura uměleckého díla jako komunikativního znaku*

Ačkoli se umění jakožto komunikativní znak může podobat čistě komunikativním znakům, nacházíme zde podstatný rozdíl právě v realitě, ke které se odkazuje a která je v případě čistě komunikačních znaků reálná. To je také důvod, proč nelze na syžet klást požadavek dokumentárnosti. Navíc význam v estetickém objektu (autonomního znaku) si každý recipient vystavuje nejprve sám a tedy odlišně, ačkoli pak celkový význam odpovídá významu kolektivnímu (jak přesně k tomuto dochází, Mukařovský neobjasňuje a tento nedostatek je také často terčem kritiky), ale i u komunikativního znaku uměleckého díla dochází k subjektivnímu dovýplnění estetického objektu, což je další důvod proč Mukařovský požadavek dokumentární autentičnosti.

Nyní se ještě vraťme k estetickému postoji, který se zdá být velmi podstatným faktorem dešifrování hudebních znaků. V dějinách hudby jsme se zmínili o praktickém přístupu k hudbě v antice, o náboženském postoji ve středověku a o teoretickém v moderní experimentální hudbě. Estetický postoj je velmi úzce spojen s psychickou distancí – estetická distancovaná emoce se odlišuje od běžné, praktické emoce, jak jsme argumentovali v problematice emoce v hudbě. Ale čím se tedy odlišuje estetický postoj od ostatních? Mukařovský předkládá toto rozlišení:

V *praktickém* postoji vnímáme jaksí zjednodušeně – jde nám o ovládnutí skutečnosti a její pozměnění směrem k vytyčenému cíli, k čemuž si vybíráme patřičné nástroje. A tak ve skutečnosti vnímáme jen takové aspekty a oceňujeme jen určité vlastnosti, které nám pomohou cíle dosáhnout. A tak i Platón a Aristotelés oceňovali jen ty podoby hudební melodie, harmonie a rytmu, které směřovaly k stanovenému výchovnému cíli, k ideám dobra a krásy.

*Teoretický* neboli poznávací postoj nám umožňuje poznat skutečnost jen z té stránky, ze které ji chceme poznat. Skutečnost sama o sobě tedy opět není našim cílem. Skutečnost je převedena ve znak, ve smyslu pojmu. Moderní experimentování má podobu tohoto poznávání, ať už se jedná o zkoumání možností přetvořených hudebních

nástrojů (čtvrttónového klavíru), nebo zkoumání nových harmonických postupů (série, dodekafonie).

*Náboženský* neboli magický postoj nepřevádí skutečnost do pojmového znaku, ale zde se samotná skutečnost stává znakem – symbolem. Důležitá je zde ale ta část znaku, kterou lze označit za *označované*. Důležitá je rovina *za* skutečností, ke které skutečnost odkazuje, ono tajemné magická síla. A tak ve středověku, jak jsme upozornili, nebyla středem zájmu hudba jako taková, ale její schopnost vyvolat nábožné vytržení myslí a především zprostředkovat poznání boží pravdy.

Konečně v postoji *estetickém* je brán zřetel na skutečnost samotnou. Ta se sice stává znakem, ale v estetickém postoji se nesoustředíme na rovinu označovanou, do popředí vystupuje *znakovost samotná*. Mukařovský se v souvislosti s estetickým postojem a znakem vyjadřuje i k hudbě:

Znak estetický poukazuje ke všem skutečnostem, které člověk zažil a může ještě zažít, k celému univerzu věcí a dějů. (...) Zvýšenou měrou platí to ovšem o uměleckém díle, jež bylo přímo vytvořeno za tímto účelem, aby v pozorovateli navozovalo estetický postoj. Ať sebedrobnější je úsek skutečnosti, který zobrazuje, ba i tehdy, *nezobrazuje-li vůbec nic – jako např. výtvor hudební* – je uměleckým dílem jakožto estetickým znakem dán nárok poukazovat ke skutečnosti jako celku a vyjadřovat i navozovat vztah člověkům k veškerenstvu.<sup>141</sup>

Ačkoli podle Mukařovského hudba nic nezobrazuje, my jsme si ukázali, že tomu tak není. Hudba má schopnost být ikonickým znakem. A právě z této pozice jsme si také již ukázali, že hudba může zobrazovat jisté obecné prvky reality (př. čas, nebo zde veškerenstvo).

Estetická funkce a estetický postoj disponují určitou výjimečností oproti ostatním postojům. Jednak je tu schopnost odkazovat ke skutečnosti jako celku, kdy především díky umění jsme schopni nahlížet na tuto skutečnost vždy z nové stránky. A je to právě estetický postoj, který umožňuje vnímat estetickou funkci, která neodkazuje nikam mimo znak. V ostatních funkcích a postojích hodnotíme jen to, co nám pomáhá dosáhnout cíle. Nositel estetické funkce se ale stává hodnotou sám o sobě. V tomto smyslu má Mukařovský velmi blízko k Saussurovu pojetí znaku, u kterého se neodkazuje jen někam mimo znak k označovanému, ale jehož označované se nachází vedle označujícího ve znaku samotném. Znak tak může odkazovat sám k sobě.

---

<sup>141</sup> Mukařovský, J.: Význam estetiky. In: *Studie I*. Host, Brno 2007, str. 66.

Z poznámky o estetickém postoji a estetické funkci vyplývá jiná důležitá poznámka, totiž to, že o hudbě lze hovořit na úrovni umělecké, ale také neumělecké (my v převážné většině práce hovoříme především o uměleckém hudebním znaku a neuměleckém spíše okrajově, ale to je dáno tím, že umělecký hudební znak je mnohem komplikovanější než neumělecký, např. signál). Mukařovský sám rozlišuje celkem tři oblasti, kterým se strukturální estetika věnuje: uměleckou, estetickou mimouměleckou a mimoestetickou. Nicméně přínosný je Mukařovského strukturalistický pohled na umělecké dílo jakožto sémiologický fakt, který vyzdvihl víceznakovost a vícevrstevnatost uměleckého díla. Vztah označujícího a označovaného se zde nachází v umocněné podobě.<sup>142</sup>

### **3.7 Hudba jako znak - shrnutí**

Nyní se pokusíme shrnout poznatky celé této práce. Zajímalo nás, v jakých ohledech lze hovořit o hudbě jako o znaku. V průběhu první části věnované obecné teorii znaku vyvstalo několik otázek, na které jsme se v průběhu snažili odpovědět. Za nejdůležitější lze považovat tyto: Co odlišuje hudební znak od znaku jazykového? Jakým způsobem hudební znak vyjadřuje emoce? K čemu odkazuje hudební znak, čím je charakteristický designát a které prvky hudby mohou nést znakovost? Jakým způsobem se v hudbě projevuje ikoničnost, indexovost a symbol? O hudebním znaku jsme hovořili především jako o znaku uměleckém. I mimo oblast umění se hudba může stát znakem, ale na poli umění nemá hudební znak tak jednoznačnou strukturu a tak jednoznačně neodkazuje ke svému designátu.

Již na konci první části jsme vyjádřili přesvědčení, že nejlepším řešením typologie znaků bude převzít trojí dělení Ch. S. Peirce na ikon, index a symbol. Tyto tři se jeví jako dostatečně široké a lze jim podřadit i jiné druhy znaků, které jmenuje Černý. Ikonu, indexu a symbolu v hudbě jsme se věnovali podrobně, a než přistoupíme ke shrnutí poznatků o těchto třech typech znaků v hudbě, stručně si charakterizujeme podřazené druhy znaků: symptomy, signály, značky, odznaky a znamení.

---

<sup>142</sup> Mukařovský se postaral o „antisaussurovský obrát“. Na rozdíl od Saussura, který odmítal zkoumání jednotlivých částí struktury (jazyka), Mukařovský projevil zájem o funkce těchto jednotlivých částí. Navíc, jak již bylo zmíněno, saussurovský dualismus signifié–signifiant získává u Mukařovského sémiologického pojetí uměleckého díla další rozměr.

Hned první skupina symptomů se zdá být z hlediska hudebnosti problémem. Můžeme uvést jako příklad výkřik bolesti, který je symptomem nemoci či úrazu. Hudebním, ale spíše zvukovým symptomem může být také zvuk praskající větve. Tyto příklady předpokládají, že do oblasti hudby zahrneme kromě tónů (zvuků s pravidelným kmitočtem a přesně měřitelnou výškou) také hluky (zvuky s nepravidelným kmitočtem s těžko změřitelnou výškou). Symptom lze použít ale i v pozitivním významu: pokud slyšíme, že si někdo jen tak zpívá, lze z toho vyvodit, že dotyčný má zřejmě dobrou (případně špatnou) náladu – dle charakteru melodie. V psychologické části jsme se zabývali problematikou emocí, zda je posluchač opravdu při poslechu prožívá, nebo ne, a jakým způsobem lze říci, že melodie je smutná v souvislosti se specifickou schopností exprese (jakožto zvláštního případu exemplifikace). V tomto případě je popěvek symptomem nálady či duševního rozpoložení, které se zdá být mimovolní, nikoli záměrné (pokud budeme hovořit o uměleckém díle jako záměrně zkomponované skladbě a pomineme avantgardní aleatorické pokusy využívající náhody). Naše dešifrace v roli pozorovatele pak bude vycházet z těch poznatků, které jsou shrnuty v tabulce na již zmiňovaném *Obrázku 7*: tedy pokud popěvek bude mít durový charakter a bude obsahovat krátké rychlé tóny s melodií vedoucí vzhůru, budeme přirozeně usuzovat na dobrou náladu; pokud bude popěvek pomalý, harmonicky mollový a melodicky směřující dolů, budeme zřejmě usuzovat na zamyšlenou či smutnou náladu. O psychofyzické problematice jsme se zmínili již v psychologické části.

Ve skupině signálů nás budou zajímat nyní jen zvukové signály. A těch můžeme jmenovat bezpočet. Jak už jsme zmiňovali v obecné části o typologii znaků, mezi zvukové signály můžeme zařadit signály elektronických zařízení při dokončení daného naprogramovaného úkonu (mikrovlnná trouba, pračka, minutka), dále výstražné signály, pro které se většinou užívají nelibozvučné zvuky, které se nemohou stát předmětem estetického vnímání. Nelze opomenout telekomunikační signály, kdy námi navolené zvuky či tóny značí přichozí hovor, SMS, MMS, e-mail apod.

Jako příklad značek jsme zmínili firemní značky a loga, která nemusí mít pouze podobu vizuální. V reklamách firmy hojně propojují vjem optický s vjemem sluchovým. Pokud má vnímatel možnost reklamu pouze slyšet (např. z rádia), firmy vymýšlejí snadno zapamatovatelné slogany, které propojí s nějakým krátkým zvukovým či hudebním doprovodem. Pokud může recipient reklamu i vidět, přidá se ke sloganu

a doprovodné hudbě i krátké pozitivní video (např. v reklamě na Maggi vidíme s obměnami šťastnou rodinku pochutávající si na produktech firmy Maggi, přičemž celý tento pozitivní vjem je podpořen zpívaným sloganem „Vy a Maggi, spolu a chutně“); mluvený či zpívaný slogan ale může být také nahrazen sloganem psaným doprovobeným hudbou, případně zcela vynechán, a tak zůstává pouze hudební znělka (např. reklama na produkty T-mobile je vždy ukončena stejnou pětitónovou znělkou). V posledním jmenovaném případě je hudební či zvuková znělka vždy konkrétně spjata s určitým produktem nebo produkty dané firmy, a v tomto případě se hudba (lépe řečeno znělka) stává firemní značkou.

Mezi znameními chápanými dle J. Černého ve smyslu špatných a dobrých (pověřivých) znamení můžeme nalézt i zvukové znamení, např. se říká, že houkání sýčka značí přicházející smrt. Že se v tomto případě nejedná pouze o lidovou pověru, dokazuje dílo Leoše Janáčka, který ve svém cyklu *Po zarostlém chodníčku* pojmenoval jednu ze skladeb *Sýček neodletěl!*, a to v souvislosti se smrtí své dcery (která zemřela ve věku 21 let poté, co Janáčkův syn zemřel již ve věku 2 let). V této skladbě se opakovaně vyskytuje zhudebněný hlas sýčka, který se Janáčkově stále vracel s bolestným vědomím ztráty, než se ke konci skladby (kde se z posledních čtyř tónů zdá, že sýček snad již odletěl) dokázal se smrtí dcery smířit<sup>143</sup>.

Symptomy a signály spojuje kauzální vztah mezi označujícím a označovaným, proto jsme je podřadili indexu. Znamení a jazykové signály jsme zařadili pod symboly, jelikož vztah označovaného k označujícímu je dán konvencí. Podívejme se nyní na ikon, index a symbol v hudbě.

Ch. S. Peirce dělí ikonické znaky na obrazy, diagramy a metafory. Ve skupině obrazů lze jmenovat i sluchové obrazy, kterým vyhovují zvukomalebná slova. Typickým příkladem zvukomalby jsou verše Erbenovy básně *Vodník*: „... na topole podle skal zelený mužík zatleskal“, kdy ve slovech „podle skal“ a „zatleskal“ jako bychom skutečně slyšeli tleskot. Nicméně ikoničnost se v hudbě projevuje jako nápodoba přírodních zvuků (zpěv ptáků), zobrazení aspektů reality (časovost), ale na utváření významu může mít vliv i v podobě ikonických asociací užití nástroje (varhany asociující víru). V notovém zápisu lze prvek ikoničnosti nalézt v zaznamenávání výšky melodie (ať už jde o neумы nebo soudobou podobu not).

---

<sup>143</sup> V tomto případě se jedná o subjektivní interpretaci, která se zakládá na vlastní hráčské zkušenosti s touto skladbou.

Indexy vztahující se k nějakému konkrétnímu předmětu či události lze nalézt i mezi hudebními znaky. Příkladem může být hrom, který doprovází bouřku (a je prvním znakem blížící se bouřky, pokud blesk ještě není vidět). Jako index lze také označit tzv. umíráček, který oznamuje (označuje) po dobu jedné hodiny pravidelným zvoněním kostelního zvonu, že někdo v obci (dnes už nejčastěji pouze na vesnicích) zemřel. Ačkoli zvuková podoba umíráčku je ve všech vesnicích stejná, jedná se o zvyk, na kterém se občané dohodli, tudíž bychom měli v tomto případě zřejmě hovořit spíše o symbolickém znaku, než o indexu. Nicméně typickým příkladem hudebního indexu je interpretační výraz hudebního projevu, který se odráží od vnitřního rozpoložení interpreta - recipienta. V souvislosti s interpretací lze o hudebním díle říci, že je indexem své doby, což pro interpreta znamená, že musí při své interpretaci řídit určitými pravidly (dle zvyklostí daného hudebního stylu). Index se projevuje i jako vztah částí a celku, a tak lze chápat i vztah harmonických funkcí v rámci malé kadence (založené na principu očekávání), podobně i již zmíněný ptačí zpěv lze chápat jako index celé přírody.

Jako typický hudební symbolický znak předně zmíníme státní hymnu. Hymna jakožto státní symbol není pro všechny země (státy) stejná, ale každá země si svou státní hymnu zvolí. Tím je zaručena konvenčnost tohoto symbolického znaku. V případě české státní hymny je zajímavé navíc to, že původní divadelní Tylův text sám o sobě neměl žádné souvislosti se státní hymnou. Až připojením Škroupovy hudby získal divadelní text nové konotace. Karel Janeček k tomuto tématu píše:

Citát písně *Kde domov můj* v Dvořákově ouvertuře *Domov můj*, op. 62, z r. 1882 (k Šamberkově hře *Josef Kajetán Tyl*) zapůsobí na posluchače, který píseň nezná, jinak než na posluchače českého; cizí posluchač uslyší v citované písni ideově neutrální hudební myšlenku, nijak nápadnou, zatímco u českého posluchače rozehraje ihned při prvních tónech řadu vedlejších asociací.<sup>144</sup>

Zhudebněná státní hymna často zaznívá bez textu (např. při novoročním projevu prezidenta nebo při vítězství české sportovní reprezentace na olympiádě apod.), a tak hudba na rozdíl od textu hymny získala svou znakovou samostatnost jakožto hymna. Jako příklad symbolu lze uvést i různé známé motivy, např. motiv z Beethovenovy 5. symfonie se stal znakem osudovosti, ale i celá díla, např. Smetanova *Vltava* nebo celá symfonická báseň *Má vlast* jakožto symbol národnosti. Symbolické prvky se hojně

---

<sup>144</sup> JANEČEK, K.: *Tektonika*. Supraphon, n. p., Praha 1968, str. 47

vyskytují především v hudbě programní. Mimo to o hudebním znaku jako symbolu lze uvažovat jako o celém díle v tom smyslu, jak jsme to vyložili u symboličnosti uměleckého díla v konceptu Nelsona Goodmana.

Hudbu jsme opakovaně vymezili vůči jazyku. Základní odlišností je to, že jazykový znak se snaží o co největší konkrétnost a přesnost. Hudební umělecký znak je naopak obohacující svou nejednoznačností a neostrotí na straně designátu. Tóny jsou oblastí citu, abstrakce a asociací. Emoce se zdá být přítomna v hudebním vyjádření, jejím zpodobněním se řídí afektivní teorie, nicméně pokusili jsme se o vlastní interpretaci tohoto problému. Ačkoli se zdá, že hudba je v podstatě přirozeným znakem, protože vztah mezi vyjádřenou emoci a emocionální reakcí recipienta je přirozený, nemusíme k tomuto závěr dojít. Jednak jsme společně s Goodmanem upozornili na to, že určité vlastnosti má hudební znak jen metaforicky (exprese), nikoli doopravdy. Navíc nemusíme psychologická, ne příliš podrobná zjištění brát jako bernou minci. Osvětlení nabízí Bulloughova psychická distance, která zdůrazňuje odstup v našem přístupu k hudebnímu (uměleckému) dílu. Tento odstup znamená potlačení našeho praktického postoje. Podobný princip jsme shledali u Mukařovského estetického postoje, který navíc předpokládá, že vnímáme hudební znak pro jeho znakovost, ne pro zobrazenou emoci (pokud se tedy nejedná o kýč, kde snadný emotivní účinek je cílem). Lze tedy hudební znak považovat spíše za přirozený nebo konvenční znak? Je jisté, že hudba může nabýt obou dvou podob, je tomu tak i s rozlišením formálního a instrumentálního znaku, a to v závislosti na tom, v jakém smyslu tří vytyčených typů znaků (ikon, index, symbol a jim podřazených dalším typů) budeme hudební znak vnímat.

## ZÁVĚR

Tato práce nese název *Hudba jako znak*. Cílem práce bylo zjistit, v jakých ohledech a v jakém smyslu lze hovořit o hudbě jako o znaku. Nejprve jsme se proto podívali na problematiku znaku jako takového. S pomocí nástinu nejdůležitějších filosofických a sémiotických koncepcí jsme zjistili, jaké otázky v souvislosti se znakem vyvstávají a jak se dají řešit. Zjistili jsme, že základní otázkou je, zda se o znaku dá říci, že je přirozený, nebo zda je konvenční, arbitrární. Tato otázka byla aktuální především v souvislosti s lidskou řečí. Téměř jednotně se Platón, Aristotelés, sv. Augustin i další shodují na tom, že jazykové znaky jsou umělé povahy, kdy určitému zvuku byl přiřazen

na základě dohody určitý význam. Arbitrárnost lze předpokládat ale i u hudebního znaku, a to především uměleckého, kterému jsme věnovali především naši pozornost.

V první části práce jsme si také připravili sémiotické pojmy, které jsme ve třetí části aplikovali na hudební znak. Jedná se o Peircovy pojmy indexu, znaku a symbolu, ale také Saussorovy pojmy paradigmatu a syntagmatu, dále pak pojmy konotace, denotace a typy znaků, jako je symptom, signál, značka či znamení.

Ve druhé části práce jsme se zaměřili na historickou reflexi souvislostí evropského hudebního vývoje, ve které jsme zdůraznili především ty prvky hudebního materiálu, které jsme ve třetí části označili za schopné nést znakovost. Zabývali jsme se ale i používáním hudby a vytyčením její funkce, která souvisela se specifickým vymezením hudební tvorby a produkce.

V poslední části jsme si vypomohli zjištěními z oboru hudební estetiky a psychologie. Zjistili jsme, že pro adekvátní ohodnocení hudebního (uměleckého) znaku je potřeba zaujmout určitý postoj a distanci. Ukázali jsme si také dvě možná řešení, jakým způsobem si konstruujeme coby recipienti význam hudebního uměleckého díla: v podobě percepční řady u S. C. Peppera a v podobě strukturalizovaného díla u J. Mukařovského.

S hudbou je v úzkém spojení téma emocí a emotivnosti hudby. Pokusili jsme se proto zjistit, jakým způsobem hudba emoce skutečně obsahuje. Nenašli jsme ovšem jednotný názor hudebních psychologů. Nicméně s ohledem na různé fyziologické experimenty s reakcí na poslech hudby se lze přiklonit k názoru emocionalistů, kteří tvrdí, že hudba skutečně je schopna vyvolat adekvátní interpretovanou emoci, na rozdíl od kognitivistů, kteří předpokládají, že spojování hudby s emotivností je jen kulturní návyk. Ve spojitosti s Bulloughovým pojetím psychické distance v umění jsme konstatovali, že ačkoli při poslechu hudby se vyjádřená emoce projeví ve fyziologické reakci recipienta, nedochází k plnému rozvinutí této emoce, jak by tomu bylo v běžném praktickém životě mimo estetický postoj a prožitek.

Zabývali jsme se ale také hudebním znakem jako takovým a také strukturou hudebního díla. Zajímavým příspěvkem bylo Goodmanovo pojetí exprese, které v souvislosti s hudbou a emocí vyjadřuje to, že hudební dílo vlastnosti (emocionální či jiné, které hudbě přiřkneme) neobsahuje, ale odkazuje k nim, a to specifickým způsobem symbolizace – totiž expresivně, metaforicky (ne doslovně).

Co se týká získávání významu hudebního uměleckého znaku, to je charakteristické tím, že se pohybuje na abstraktní rovině, přičemž samotný význam



nemusi být zcela zřejmý. Významová neostrost a nejednoznačnost je něco, co přispívá k atraktivnosti hudebního díla a co ho odlišuje od jazykového znaku či tvrzení, které se kromě případu poetizace snaží o co největší přesnost a jednoznačnost.

Podrobně jsme se zabývali strukturou hudebního díla a prvky, které mohou nabýt funkce znaku. Shrňme si je nyní: Na nejzákladnější úrovni může být znakem **tón** (spíše ale jako subznak). Znakem se mohou stát i jeho základní vlastnosti, tedy **délka**, **výška**, **síla** a **barva** tónu. Součástí hudby je i hudební **ticho**, **čas**, **interpret** a **recipient**. Jmenujme dále jednotlivé složky hudebního díla: **kinetickou**, **melodickou** a **harmonickou**. Z hlediska formového může význam nést **motiv**, **téma** či **submotiv**, ale také celý **větný díl** či **celá skladba**. Z hlediska harmonického mají specifický význam jednotlivé tóny v rámci tóniny, především **tónika** na prvním stupni, **subdominanta** na čtvrtém, **dominanta** na pátém stupni či **citlivý tón** na stupni sedmém; význam nesou i celé **akordy**, ať v rámci malé kadence, kde se projevuje hudební cítění v podobě očekávání dokončení kadence, či v rámci impresionistické harmonické barevnosti bez přísných vztahů kadence.

Jmenované prvky se týkají hudebního díla. Hudba ve funkci znaku ale může mít podobu i méně strukturovanou a komplikovanou, čímž máme na mysli jednak **symptomy**, **signály**, **značky** či **znamení**, ale především **ikony** a **indexy**. V případě **symbolu** můžeme rozlišit jednak symbolické prvky (v podobě příznačného motivu či hudební notace) v hudebním díle, jednak symbolické používání hudby (v případě hymny), ale také symbol jakožto typ znaku, kterým lze označit celé hudební dílo. Jednotlivé typy znaků se mohou překrývat a v hudbě objevovat zároveň. Znakovost hudby a specifitější směřování k významu pak umožňuje otextování hudby (v podobě vokální nebo vokálně-instrumentální hudby) nebo text v názvu díla.

Na úplný závěr jen dodejme, že nebylo našim cílem téma zcela vyčerpat (práce by k tomu nebyla určena ani svým stránkovým rozsahem), nicméně podařilo se nám představit jednotlivé problémy, které by si zasloužily hlubšího zkoumání, ať už se to týká znaku obecně, nebo souvislosti hudebního znaku s jeho užitím ve společnosti. Pokusili jsme se alespoň částečně na některé problémy odpovědět, ale zároveň některá témata, která jsme opustili nedořešená, zůstávají otevřená dalšímu zkoumání.

## Seznam použitých zdrojů

### Literatura ke starověku:

ANDERSON, OSBORN: *Approaching Plato: A Guide to the Early and Middle Dialogues*, 2009.

ARISTOTELES: *O vyjadřování*. Československá Akademie věd 1959. Překlad: Antonín Kříž.

ARISTOTELES: *Poetika*. GRYP, Praha 1993.

ARISTOTELES: *Politika*. Petr Rezek, Praha 1998. Překlad: Antonín Kříž.

GREDT, J.: *Základy aristotelsko-tomistické filosofie*. KRYSTAL OP, Praha 2009

NOVÁK, L., DVOŘÁK, P.: *Úvod do logiky aristotelské tradice*. Teologická fakulta Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, 2007.

PLATÓN: *Ión*.

PLATÓN: *Kratylos*.

PLATÓN: *Listy*. OIKÚMENÉ, Praha 1996.

PLATÓN: *Ústava* (III. a X. kniha).

PLATÓN: *Zákony*. Oikúmené, Praha 1997. Překlad: František Novotný.

### Literatura ke středověku:

AURELISUS AUGUSTINUS: *O učiteli*. In: Svoboda, K.: *Estetika svatého Augustina a její zdroje*. Karolinum, Praha 2000.

HRČKOVÁ, N.: *Dějiny hudby I. Evropský středověk*. Euromedia Group, k. s., Praha 2005.

CHURÁČEK, J.: *Lineární kontrapunkt I. Průpravná cvičení*. Jc – Audio, Netolice 2009

SPADE, P. V.; PANACCIO, C.: William of Ockham. In: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy [online]. Poslední aktualizace 21. září 2011 [cit. 18. 2. 2013]*. Dostupné na WWW: <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2011/entries/ockham/>>.

### Novověká a moderní literatura:

BULLOUGH, E.: „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*, No. 1, 1995.

ČERNÝ, J., Holeš J.: *Sémiotika*. Portál, s.r.o., Praha 2004.

DANTO, A. C.: The Artworld. In: *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, 1964.

DE SAUSSURE, F.: *Kurs obecné lingvistiky*. Academia, Praha 1996.

DOUBRAVOVÁ, J.: *Sémiotika v teorii a praxi*. Portál, Praha 2002.

DYTRTOVÁ, K.: *Čas, prostor, hudba a výtvarné umění*. Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem, 2006.

- ECO, U.: Struktura nevkusu. In: *Skeptikové a těšitelé*. Svoboda, Praha 1995, str. 75-143.
- ECO, U.: *Teorie sémiotiky*. Argo, Praha 2009.
- EGGEBRECHT, H. H.: Řeč a hudba. In: *Hudba a krásno*. Praha: Lidové noviny 2001, str. 19 – 25.
- FRANĚK, M.: *Hudební psychologie*. Karolinum, Praha 2005.
- FREGE, G.: *Über Sinn und Bedeutung*. In: *Scientia et Philosophia* 4, 1992.
- GOODMAN, N.: *Jazyky umění*. Academia, Praha 2007
- GOODMAN, N.: *Způsoby světatvorby*. Archa, Bratislava 1996
- GRAHAM, G.: Hudba a význam. In: *Filosofie umění*. BARRISTER & PRINCIPAL, Brno 2004, str. 107.
- INGARDEN, R.: § 24. Estetický prožitek a estetický předmět. In: *O poznávání literárního díla*. Československý spisovatel, Praha 1964, s. 132–168.
- JANEČEK, K.: *Hudební formy*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, n. p., Praha 1955.
- JANEČEK, K.: *Tektonika*. Supraphon, n. p., Praha 1968.
- KOLÁŘ, P.: Jména a deskripce. In: *Argumenty filosofické logiky*. Filosofia, Praha 1999, str. 192 – 193.
- MARVAN, T.: Frege o smyslu a významu. In: *Otázka významu. Cesty analytické filosofie jazyka*. Togga, Praha 2010
- MRÁZ, M.: Předmluva. Aristotelova Poetika, její východiska, význam, osudy a dějinné působení. In: *Aristoteles: Poetika*. Svoboda, Praha 1996.
- MUKAŘOVSKÝ, J.: Umění jako sémiologický fakt. In: *Studie I*. Host, Brno 2007
- MUKAŘOVSKÝ, J.: Význam estetiky. In: *Studie I*. Host, Brno 2007
- PEPPER, S. C.: Supplementary Essay. In: *The Basis of Criticism in the Arts*. Cambridge: Harvard University Press, 1945.
- PEREGRIN, J.: „Zlomit moc slova nad lidským duchem“: Gottlob Frege. In: *Kapitoly z analytické filosofie*. Filosofia, Praha 2005.
- PEREGRIN, J.: *Úvod do analytické filosofie*. Hermann a synové, Praha 1992.
- POLEDŇÁK, I.: *Hudba jako problém estetiky*. Karolinum, Praha 2006.
- RACLAVSKÝ, J.: *Denotace a reference v hudbě* [online]. *Organon F 6(Priloha)* 2000, str. 93-100. Preprint dostupný na WWW.:  
<[http://www.phil.muni.cz/~raclavsky/texty/denotace\\_a\\_reference\\_v\\_hudbe.html](http://www.phil.muni.cz/~raclavsky/texty/denotace_a_reference_v_hudbe.html)>
- SMOLKA, J. a kol.: *Dějiny hudby*. TOGGA agency, s.r.o., Brno 2001.
- WITTGENSTEIN, L.: *Filosofická zkoumání*. Filosofický ústav AV ČR, Praha 1993.
- WITTGENSTEIN, L.: *Tractatus logico – philosophicus*, 4.014 – 4.0141. (překlad Jiří Fiala)

## **Seznam příloh**

- Příloha I. Chastelain de Coucy: Quant li rosignol – měsurální notace
- Příloha II. Antické mody versus mody církevní
- Příloha III. John Kuhnau: Biblická historie v šesti sonátách, Sonáta I – Boj Davida s Goliášem
- Příloha IV. Skladba a její části
- Příloha V. Tabulka Spojení mezi prvky kompoziční struktury a jejich emocionálním výrazem. Podle Gabrielssona a Lindströma, 2001
- Příloha VI. Tabulka Výrazové prostředky, kterými hudebníci vyjadřují emocionální obsah. Podle Juslina, 2001

# Přílohy

## Příloha I.

1. Quand li ros - sig - nol jo - lis      2. Chan - te scur la flor d'es - té

3. Que nest la ro - se et le lis      4. Et la rou - sée el vert pré,

5. Plains de bo - ne vo - len - té      6. Chan - te - rai com fins a - mis

7. Més di - tant sui es - ba - his      8. Que j'ai si très haut pen - sé

9. Qu'a pai - nes ert a - som - plis      10. Li ser - virs dont j'ai - e gré.

### Chastelain de Coucy: Quant li rosignol – mensurální notace.

In: Hrčková, N.: *Dějiny hudby I. Evropský středověk*. Euromedia Group, k. s., Praha 2005, str. 68.

*duplex longa* ◻

*longa* ◻

*brevis* ■

*semibrevis* ◆

## Příloha II.

hypodórský

hypofrygický

hypolydický

dórský

frygický

lydický

mixolydický

hypomixolydický  
(přidaný)

The image displays eight musical staves, each representing an ancient mode. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The modes are: 1. hypodórský: G-A-B-C-D-E-F-G. 2. hypofrygický: G-A-B-C-D-E-F#-G. 3. hypolydický: G-A-B-C-D-E-F#-G. 4. dórský: G-A-B-C-D-E-F-G. 5. frygický: G-A-B-C-D-E-F-G. 6. lydický: G-A-B-C-D-E-F#-G. 7. mixolydický: G-A-B-C-D-E-F-G. 8. hypomixolydický (přidaný): G-A-B-C-D-E-F-G. Each staff contains a melodic line with a double bar line in the middle, indicating the division between the ascending and descending scales of the mode.

### Antické mody versus mody církevní.

In: Hřčková, N.: *Dějiny hudby I. Evropský středověk*. Euromedia Group, k. s., Praha 2005, str. 58.

### Příloha III.

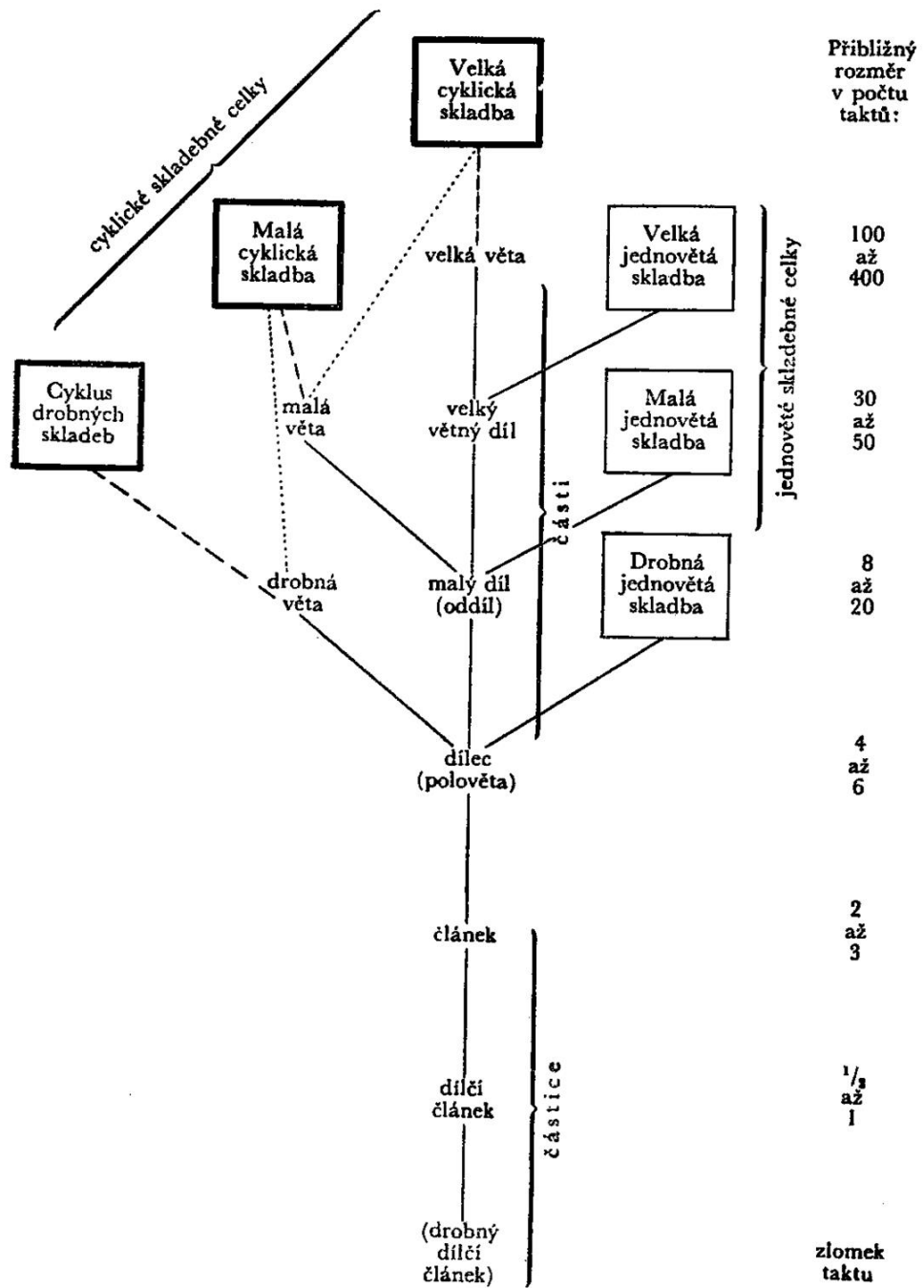
vien tirata la selce colla  
frombola nella fronte del Gigante. casca Goliath.

La fuga de' Filistei, che vengono persequitati ed amozzati dagl'Israeliti.

### Johann Kuhnau: Biblická historie v šesti sonátách, Sonáta I - Boj Davida s Goliášem

Dostupné na WWW: <[http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/1/18/IMSLP05562-Kuhnau\\_bibliche-historien\\_sonata\\_1.pdf](http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/1/18/IMSLP05562-Kuhnau_bibliche-historien_sonata_1.pdf)>

## Příloha IV.



### Skladba a její části.

In: JANEČEK, K.: *Hudební formy*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, n. p., Praha 1955, str. 75.



## Příloha V.

FAKTOR	STUPEŇ	EMOCIONÁLNÍ VÝRAZ
<b>Artikulace</b>	staccato	veselost, agitace, intenzita, energie, aktivita, strach, hněv
	legato	slavnostnost, melancholie, bědování, měkkost, jemnost, smutek
<b>Harmonie</b>	jednoduchá/konsonantní	štěstí, veselí, ladnost, poklid, snovost, důstojnost, vážnost, slavnostnost, majestátnost
	komplexní/disonantní	vzrušení, agitace, energie, smutek, nepříjemnost, napětí, strach, hněv
<b>Intervaly harmonické (současně zaznívající tóny)</b>	konsonantní	příjemnost, klid
	disonantní	nelibost, nepříjemnost, aktivita, důraz
	ve vysoké poloze	štěstí, síla, aktivita, potence
	v nízké poloze	smutek, slabost
<b>Intervaly melodické (po sobě zaznívající tóny)</b>	velké	síla
	malá sekunda	melancholie
	čistá kvarta	bezstarostnost
	čistá kvinta	aktivita
	oktáva	pozitivnost, síla
<b>Hlasitost</b>	hlasitý	excitace, triumf, radost, veselost, intenzita, síla, slavnostnost, napětí, hněv
	slabý	melancholie, delikátnost, klid, měkkost, něžnost, strach, smutek
<b>Změny hlasitosti</b>	velké	strach
	malé	štěstí, příjemnost, aktivita
	náhlé	žertovnost, zábava, naléhavost, strach
	beze změn	smutek, klid, vážnost, důstojnost, štěstí
<b>Melodické rozpětí</b>	velké	rozmarnost, potěšení, neklid, strach, radost
	malé	důstojnost, melancholie, sentimentálnost, poklid, delikátnost, triumfálnost, smutek
<b>Směr melodie</b>	vzestupný	důstojnost, vyrovnanost, napětí, štěstí
	sestupný	vzrušení, ladnost, energičnost, smutek
<b>Tonalita</b>	Dur	štěstí, radost, ladnost, vyrovnanost, slavnostnost, přitažlivost
	moll	smutek, bědování, zasněnost, důstojnost,

		agitace, napětí, odpor, hněv
	tonální	radost, nuda, klid
	atonální	hněv
	chromatika	smutek, hněv
<b>Tónová výška</b>	vysoká	ladnost, vyrovnanost, štěstí, radost, zasněnost, sentimentalita, naléhavost, triumfálnost, excitace, překvapení, potence, hněv, strach, aktivita
	nízká	smutek, melancholie, bědování, energičnost, důstojnost, vážnost, slavnostnost, agitace, klid, nuda
<b>Změny výšky</b>	velké	štěstí, příjemnost, aktivita, překvapení
	malé	odpor, hněv, strach, nuda
<b>Rytmus</b>	pravidelný	štěstí, spokojenost, vážnost, důstojnost, klid, majestátnost, neuctivost
	nepravidelný	zábava, neklid
<b>Tempo</b>	rychlé	excitace, neklid, agitace, triumf, štěstí, spokojenost, radost, veselost, ladnost, nezbednost, rozmarnost, neuctivost, energičnost, příjemnost, aktivita, překvapení, potence, strach, hněv
	pomalé	vyrovnanost, poklid, zasněnost, touha, sentimentalita, důstojnost, vážnost, slavnostnost, smutek, nuda, odpor, klid, jemnost
<b>Tébr</b>	málo harmonických	příjemnost, nuda, štěstí, smutek
	mnoho harmonických	síla, hněv, odpor, strach, aktivita, překvapení
	měkký	jemnost, smutek
	ostrý	hněv

Tabulka *Spojení mezi prvky kompoziční struktury a jejich emocionálním výrazem.*

Podle Gabriëlssona a Lindströma, 2001. In: FRANĚK, M.: *Hudební psychologie*. Karolinum, Praha 2005, str. 184-186.

## Příloha VI.

POZITIVNÍ VALENCE	
Něžnost	Štěstí
pomalé průměrné tempo	rychlé průměrné tempo
velké změny tempa	mala variabilita tempa
zvuky jsou slabší	hlasité tóny
menší variabilita hlasitosti tónů	velká variabilita artikulace
legato	staccato
jemný ténbr	jasný ténbr
akcenty na stabilních tónech	malá variabilita hlasitosti tónů
pomalý nástup tónů	rychlý nástup tónů
malé kontrasty délek	malé změny tempa
závěrečné ritardando	velké kontrasty délek
	mikrointonace „nad tónem“

*Nízká aktivita*

Smutek	Strach
pomalé průměrné tempo	rychlé průměrné tempo
legato	staccato
velké změny tempa	velké změny tempa
zvuky jsou slabší	zvuky jsou velmi silné
tupý ténbr	jemný ténbr
malá variabilita artikulace	ostrá mikrointonace
jemné kontrasty délek	akcenty na nestabilních tónech
pomalý nástup tónů	velký rozsah vibrata
mikrointonace „pod tónem“	rychlé, nehluboké, nepravidelné vibrato
pomalé vibrato	
závěrečné ritardando	

*Vysoká aktivita*

Hněv	
rychlé průměrné tempo	
staccato	
velké změny tempa	
zvuky jsou velmi silné	
ostrý ténbr	
ve spektru je šum	
náhlý nástup tónů	
výrazný délkový kontrast	
bez ritardanda	
NEGATIVNÍ VALENCE	

Tabulka *Výrazové prostředky, kterými hudebníci vyjadřují emocionální obsah.*

Podle Juslina, 2001. In: FRANĚK, M.: *Hudební psychologie*. Karolinum, Praha 2005, str. 187.

## **Abstrakt**

BERÁNKOVÁ, J.: Hudba jako znak. České Budějovice 2013. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Teologická fakulta. Katedra filosofie a religionistiky. Vedoucí práce L. Novák.

Klíčová slova: hudba, znak, znakovost, sémiotika, strukturalismus, ikon, index, symbol, paradigma, syntagma, notace, exprese, emoce, obsah, význam, označující, označované, Mukařovský, Saussure, Peirce, Pepper, Goodman, Bullough, Poledňák, Franěk, estetika, přirozený, konvenční, formální a instrumentální znak.

Práce se zabývá problematikou hudebního znaku. Jakým způsobem lze hovořit o hudebním znaku a jaké prvky hudebního materiálu se mohou stát znakem? To jsou základní otázky, kterými se budeme zabývat. Práce je rozdělena do tří částí. První se věnuje obecné teorii znaku. Pomocí historického přehledu stěžejních příspěvků filosofů a myslitelů odhalíme základní pojmy a problémy sémiotiky. Ve druhé části se podíváme na historickou reflexi hudebního znaku s cílem zjistit, jakým způsobem se v jednotlivých vývojových obdobích evropské hudby zacházelo s hudbou a hudebním znakem. Ve třetí části se zaměříme jednak na hudební sémiotiku, ale přihlédneme také k určitým problémům hudební estetiky a psychologie. Na závěr přehledně shrneme odpovědi na výše položené otázky.

## **Abstract**

Music as sign

Key words: music, signification, semiotics, structuralism, icon, index, symbol, paradigm, syntagma, notation, expression, emotion, subject-matter, meaning, designating, designate, Mukařovský, Saussure, Peirce, Pepper, Goodman, Bullough, Poledňák, Franěk, aesthetics, natural, conventional, formal, and instrumental sign.

The thesis is interested in the problem of musical sign. In which ways can we speak about musical sign and which elements of musical material can become signs? These are the basic questions which we are interested in. This thesis is divided into three parts. The first part attends to the common theory of sign. The historical survey with the main ideas of philosophers and thinkers will be helpful to find out basic terms and problems of semiotics. In the second part of thesis we look at the historical reflection of musical sign in order to find out in which way it was treated with music and musical sign in each historical period of European music. In the third part we focus on musical semiotics, but we will consider some problems of musical aesthetics and musical psychology, too. In the end we make recapitulation of answers to the aforesaid questions.