

Leoš Faltus

HUDEBNÍ SÉMIOTIKA PRO SKLADATELE

**Janáčkova akademie múzických umění v Brně
Brno 2000**

Úvod

Začněme otazníkem: proč se zabývat sémiotikou a sémantikou, tj. racionální explikací principů sdělování a komunikace vůbec, zde principů uměleckého vyjádření, jeho obsahovými aspekty a procesu komunikace v oblasti umění?

Poznatky a poučky sémiotiky vycházejí obvykle z **objektu** komunikace a následně vedou k zúčastněným subjektům. Skladatel ovšem představuje **subjekt**, začátek komunikačního řetězu, jenž generuje dílo, objekt komunikace. Už to je dost dobrý důvod k poznání principů sdělování a vnímání, neboť na skladateli závisí, jak bude objekt komunikace (dílo) vypadat. Na díle pak (do jisté míry) záleží, jak proces komunikace bude probíhat: podle předpokladů či jinak, úspěšně - neúspěšně.

Jde nám tedy o jiný (opačný) úhel pohledu než je běžněji používán, i když se v podstatě bude opět jednat o subjekt - objektové a objekt - subjektové vztahy.

V tomto ohledu není skladatel tak svobodný a nezávislý, jak by se mohlo zdát a jak je díky(?) romantickému kultu umělce rozšířeným laickým míněním. Naopak, nerespektuje-li skladatel (výtvarník, literát) omezení, o nichž poučuje sémiotika i sémantika, je značně pravděpodobné, že nebude úspěšný, že může pracovat zbytečně. Je ovšem pravda, že známe mnoho úspěšných skladatelů, u nichž předpokládáme "pouze" intuitivní přístup k tvorbě (soudí se tak třeba o A.Dvořákovi) a jiných, kteří o souhrnu poznatků nazývaných sémiotika nemohli mít tušení a přesto u nich shledáváme velmi racionální přístup k tvorbě (např. B.Smetana) s maximálním ohledem na možnou konkrétnost sdělení.

Z dějin hudby je patrné, že hudba evropského typu zřetelně tendovala k obsahově stále zřetelnějšímu vyjádření (pojem obsah přesněji vymezíme), i když se nikdy nevzdala existence (tvorby) děl typu "ludus tonalis", tj. hraní si s tóny. (I zde se ovšem jedná o subjekt - objektový vztah - chce-li subjekt i v tomto typu hudby obsah nacházet, nalezne si jej.) Avšak dál: i v našem století se objevují negace staletých trendů po hudebně autonomním obsahovém vyjádření. Existují proudy či styly, které obsahovost a priori odmítají nebo fakticky málo umožňují. Můžeme je chápat jako averzi k programům, jako vliv jiných kultur (minimální hudba) nebo přílišnou akcentaci kompoziční techniky s jistým odhlédnutím od výsledku (uniformnost punktualismu ap.).

Je tedy na skladateli, aby zaujal základní orientaci, což v krajnostech znamená:

- chci něco (a co) sdělovat (to "co" též na základě vymezujících znalostí sémantiky děl již existujících);
- hodlám poskytovat "zvukové lázně" (darmstadtský termín z 60. let);
- líbí se mi "šoková terapie" (např. expozicí banálního aj.).

To vše v sobě skrývá různá nebezpečí - nebezpečí z různých důvodů omezené či odmítané komunikace, kterým je žádoucí se vyhnout. Nebereme v úvahu postoje, ve kterých autor připouští pouze hedonistický důvod tvorby. Známe taková (ne vždy zcela upřímná) vyjádření, nicméně chápeme-li uměleckou tvorbu jako protipól vědy, tj. jako **selekcii** umělecky i lidsky zajímavých skutečností specificky vyjádřených, proti vědeckému principu **taxativního popisu** skutečností, pak i umělecké tvorbě musíme přiznat nejen soukromý, ale i společenský význam poznání. A to je důvod skladatele (výtvarníka, literáta) k úvaze, jak asi o objektu, kterým umělec zakládá novou realitu, bude smýšlet někdo jiný, jak tedy proběhne komunikace mezi tvůrcem a dalšími subjekty.

Jestliže jsme snad našli odpověď na základní otázku proč se sémiotikou a sémantikou (nejen pro poznání, ale i ku svému prospěchu) může obírat i skladatel (a svoji úlohu si blíže ozřejmí interpret), můžeme začít definovat předmět našeho zájmu a jeho kategorie.

1. Sémiotika

nazvaná od řeckého semeion - znak, je obor zabývající se srovnávacím studiem znakových soustav (systémů), od nejjednodušších signalizačních soustav až po přirozené jazyky a formalizované jazyky vědy, včetně projevů uměleckých.

1.1.1. Podle hesla Malé československé encyklopedie je pojem *znak* používán ve filozofii, logice, matematické lingvistice, psychologii, ve vědách přírodních a společenských jako **smyslově vnímatelný předmět**, který jiný předmět označuje, představuje, na něj poukazuje.

1.1.2. Proces, jehož se účastní znaky se nazývá *sémióza*; spočívá v označování, reagování na znak a jeho interpretaci subjektem. Jednotlivé komponenty sémiotické situace tedy tvoří

- a) znak označující realitu,
- b) interpret,
- c) proces interpretace znaku interpretem a
- d) dispozice, která vzniká uvnitř sémiózy učení.

Prostřednictvím této dispozice interpret realizuje (uvědomí si) *význam* znaku, jemuž je přiřazen jednak *denotát* (předmět, k němuž se znak vztahuje), jednak *konotát* (modus, kterým se znak v procesu interpretace zvyznamňuje).

1.1.3. Sémiotika vyzdvihuje tři charakteristické vlastnosti znaku:

- a) vztah k označenému či reprezentovanému objektu (znak nelze pochopit bez objasnění jeho předmětného významu);
- b) strukturu znaku jako obraz objektu;
- c) vztah k tomu, kdo znak používá (znak jako výraz postojů a citů, jako exprese).

V souhlase s tím se rozlišuje zkoumání znaků k jejich objektům - **sémantika**, jejich vzájemné vztahy - **syntax**, a vztah k uživateli a jeho znakovým soustavám - **pragmatika**.

Pozn.: Základními pracemi jsou Foundations of the Theory of Signs (Základy teorie znaků), Signs, Language and Behavior (Znak, jazyk a chování) Charlese Williama Morrisa (1901-79), amerického filosofa a sémiotika, stoupence pragmatismu, který navázal na Peirceovu teorii znaků a vypracoval obecnou teorii znaků s vlivem na moderní sémiotiku.

1.1.4. "Umělecké dílo vykazuje všechny podstatné rysy a vlastnosti systému. O jakémkoli systému můžeme říci, že je to soubor nějakých prvků, které na sebe vzájemně působí, ovlivňují se, zaklíňují do sebe navzájem a vytvářejí tak určitý celek.

Rysy systémů:

1. Systémy nejsou statické, systémy se dějí.

2. Reálně existující systémy mají vždy nějaké výstupy a vstupy, jsou některou ze složek otevřeny vlivům přicházejícím z širších systémů (tzv. metasystémů) a touto cestou pak rovněž uplatňují své vlastní vlivy navenek. (Např.: heliocentrická soustava - galaxie - vesmír; organismus - prostředí apod.).

3. Vysvětlit podstatu kteréhokoli systému proto znamená:

a) Odhalit a definovat prvky, z nichž se skládá. Definovat něco jako prvek systému však vyžaduje určit podíl prvku na dění systému jako celku.

b) Odhalit způsob napojení zkoumaného systému na širší systémy a zkoumat jej jako jejich prvek, což opět neznamená nic jiného, než odhalit jeho podíl na dění metasystémů, do nichž je jako prvek zapojen". (S.Šabouk : Umění, systém, odraz, s.37, 38)

Na rozdíl od systémů fungujících nezávisle na člověku jsou však systémy - a mezi nimi umělecká díla - které se nemohou "dít" bez účasti myslícího (pociťujícího) subjektu.

1.2. Sémantika

je součástí sémiotiky a studuje znakové soustavy z hlediska jejich významů a obsahů; nikoli jako obecný způsob vyjádření (ten zahrnuje sémiotika), nýbrž jako prostředek vyjádření, jehož cílem je navozování **významu** jednotlivých znaků a **obsahů** systému (díla) jako celku.

1.2.1. Základním prvkem sémiózy je tedy *znak* a je v tom kterém druhu umění specifický : v hudbě je tvořen tóny a jeho funkci můžeme označit též jako *výraz* (místo: význam) určité struktury tónů. Znaky navzájem odlišuje rozdílná struktura jako zdroj jejich různého výrazu (významu).

S ohlédnutím od výrazu (významu) znaku můžeme jeho strukturu nazvat *hudebním objektem* (termín M.Ištvanova) a ten ve všech jeho složkách docela přesně a **objektivně** analyzovat; výraz (význam) znaku podléhá subjektivní interpretaci.

Dvojitým označením téže struktury "hudební objekt - znak" rozlišujeme dvojí pohled na totéž: uspořádání struktur a jejich funkci. Podobný pohled navrhl již Ferdinand Saussure (1857 - 1913), švýcarský lingvista, když v jazykovědě rozlišil *langue* a *parole*, tj. řeč, jazyk (rozuměj: kód) a slovo (rozuměj: promluvu, zprávu). Sémantika se tedy zajímá o "zprávu", teprve potom o prostředky, jimiž byla podána. Uvidíme dále, že "langue" - kód má i v hudbě svoji limitující funkci, která se bezprostředně dotýká "parole" - promluvy, zprávy.

1.2.2. Sémantiku hudebního díla (sdělovacího systému) lze sledovat ze dvou pólů komunikace - z pólu "zprávu" a) vysílajícího a b) přijímajícího subjektu. Autor (vysílající subjekt) má - řekněme - jasno o "zprávě" a formuluje prostředky, jimiž ji předává zpravidla s ohledem na srozumitelnost této "zprávy"; vnímatel (přijímající subjekt) musí dekodovat prostředky, jimiž se k němu "zpráva" dostává.

Na skladateli je, aby při tvorbě posoudil výraz (význam) struktur a odhadl, jak jako znak by pro vnímatele mohly fungovat (při Ištvanově metodě předkomponování), nebo se pokusit struktury s určitým výrazovým cílem přímo konstruovat (dříve nejběžnější způsob - "nápad").

Sémantika děl (děl celého vývoje hudby, pokud jej jsme v hlavních rysech schopni obsáhnout) přináší poučení o tom, na co lze navazovat, co neopakovat, nerozvíjet; a to v rovinách stylu, programu, obsahu, formy, jednotlivých struktur až k tónovým terénům.

Jestliže při tvorbě jde o "selekcí umělecky a lidsky zajímavých skutečností" (jak bylo poznamenáno v úvodu) a ta je téměř povinným postulátem na nově vznikající realitu, znamená to (do jisté míry, viz dále o informaci a redundanci!) uvážlivě formulovat záměr, "program", (má-li být zajímavý, funkční, ne jen zástěrkou nebo nesrozumitelnou metaforou), uvážít obsah, který nebude totožný s něčím, s čím jsme se stokrát setkali, a tomu podřídít prostředky - až k těm tónovým terénům; neboť dříve použité prostředky sebou nesou i své dřívější (původní) významy a obsahy; s trochou nadsázky bychom mohli říci, že pak bychom vytvářeli jen mírně modifikované "zprávy" z minula a o minulosti, sotva lépe napsané, než ty dochované, ty v průběhu času selektované, nejzdařilejší "zprávy" původní. Tady někde probíhá hranice od epigonství ke skutečnému autorství.

Záměr a realizace: skladatel dnes často uvažuje o prostředcích, pak o díle. Je možný i tento přístup; nelze se však spokojit s tím, co z (racionální) organizace prostředků "vyjde", nýbrž je nutné každou znakovou strukturou **samostatně** i v **kontextu** hodnotit z hlediska jejího výrazu (významu) a celek podřídít nějakému záměru, byť dodatečně ujasněnému.

K těmto problémům se znovu z jiných aspektů vrátíme.

2. Znak

2.1. Bylo řečeno, že základním stavebním kamenem díla je znak, definovaný jako smyslově vnímatelný předmět, operace nebo událost ukazující, označující, zastupující jiný předmět, jinou operaci, událost apod. Jiná definice říká (Sáva Šabouk), že "znak je věc, která kromě sama sebe znamená také něco jiného, s čím není hmotně totožná". I zde je patrný dualismus, který v hudbě rozlišujeme termíny hudební objekt (tj. "věc, která kromě sama sebe...") a znak (... "znamená také něco jiného..." s důležitou doložkou "...s čím není hmotně totožná." - tj. význam, výraz).

Podle Charlese Sanderse Peircea (pírs - 1839 - 1914), amerického filosofa, logika a matematika s řadou prací ze sémiotiky, může být objektivní realita reprezentována třemi **typy znaků**:

ikon - kde souvislost mezi zastupovanou (znamenanou) věcí a znakem je dána mj. také **objektivně**, vztah je založen na vnější podobnosti znaku a zastupované skutečnosti;

index - kde objektivní souvislost není založena na vztahu vnější podobnosti, nýbrž **na vztahu příčiny a účinku**, popřípadě mechanické následnosti: kouř označuje oheň, zvuk hodin může značit probíhající čas apod.;

symbol - kde spojitost se zastupovanou věcí je jen **subjektivní**, je dána konvencí, např. většina slovních označení a mn.j.

2.1.1. V hudbě do kategorie *ikon* řadíme zejména nejrůznější

a) **zvukomalby** (tj. do jiného zdroje zvuku - hlasu, nástroje - stylizovanou naturální zvukovou skutečnost) jako jsou hlasy ptáků (od Daquina, Beethovena k romantikům a Messiaenovi), zvuky moře, větru, vodotrysku (Rimskij-Korsakov, Debussy, Ravel aj.), ale i pláč, smích při zpěvu (ve stylizaci - Musorgskij: Píseň o bleše), stereotyp flašinetu (Schubert: Kolovrátkář, Stravinskij: Petruška) atd.

b) **pohybové charakteristiky** - od pomalých "tajemných" kroků (např. začátek Lisztovy

Sonáty h moll pro klavír) k závratně euforickým tempům, zrychlování a zpomalování obecně (a v Honeggerově Pacifiku 231 specificky s programem), až k charakteristikám všech tanců (pochodů) typickým rytmem a pohybem;

- c) **nápodoby řeči**, jejího spádu a intonace, např. v secco recitativech a v Janáčkových operách vůbec, nápodoby dětského žvatlání v Cvičení pro Gydli J.Kapra ap. Kupodivu i v instrumentálních skladbách nalezneme obdobu hlasové promluvy jako zpravidla metricky uvolněnou sólovou pasáž (Beethoven: Pastorální symfonie), vymykající se kontextu mnohohlasosti, metra a tempa.
Ikonický charakter může mít i "grafická hudba".

2.1.2. Kategorie *index* v hudbě může být přiblížena Šaboukovým termínem *emotivně hodnotový znak*, jenž je dále rámcově vymezen ve třech polohách jako **pozitivní**, **neutrální** a **negativní**. Jaroslav Jiránek v této souvislosti mluví o *výrazu*. (Více viz ad 2.2.1.)

2.1.3. Kategorie *symbol* v hudbě představují zejména citace. Mohou být dále rozděleny na citace konvencionální, autorizované a autorské.

Citace konvencionální jsou hudební útvary známé širšímu etniku, použité v souvislosti jiného díla (např. Ktož sú boží bojovníci v kontextu smetanovském, sukovském, K. Husy ad.), citace lidových či zlidovělých písní (např. Dvořák v symf. přede hře Můj domov cituje národní Na tom našem dvoře a tenkrát již zlidovělou Kde domov můj ...), citace národních hymen (Čajkovskij v Přede hře 1812, náznak Marseillaisy v Debussyho preludiu Ohňostroj) apod.

Citacemi autorizovanými jsou míněny žánrové charakteristiky, z nichž některé (všechny) skladatel přejímá, avšak v dalších parametrech skladbu vytváří autorsky (např. fanfáru s určitým rytmem a zvykovým obsazením žesťů, z něhož historicky mohou plynout omezení na parciální tóny; instrumentální ukolébavky s melodickým, tj. matčíným hlasem, kolébavým doprovodem ve volném tempu a tiché dynamice; jakož i opakování krokového stereotypu tanců a pochodů v charakteristickém rytmu a pohybu - zde se ikoničnost stýká se symbolem apod.).

Citacemi autorskými jsou pak míněny

- a) příznačné motivy (leitmotiv, idée fixe), které ovšem musí být nejprve navozeny, aby jako znak typu symbol mohly fungovat a to nejen v opeře, ale i v instrumentální hudbě (Wagner, Berlioz, Liszt, Smetana, Dvořák, Rimský - Korsakov atd.). Zvláštností tohoto druhu jsou autocitace z díla do díla (např. motivy surmy z Radúze a Mahuleny v Asrealovi, Životem a snem ad.) J.Suka.
- b) stylové charakteristiky, které se s přelomem XX. století stávají příznačnými již ne pro celou epochu a její autory, nýbrž pro jednotlivce. Jan Kapr v této souvislosti užil termín "konstanty", tedy něco, co se v dílech téhož autora jako charakteristický prvek objevuje stále znovu a dává skladbám nezaměnitelnou podobu (L.Janáček, B.Martinů, P.Hindemith, B.Bartók, O.Messiaen ad.).

Do kategorie symbol dále patří zejména v romantismu oblíbené **kryptogramy**, z nichž snad nejčastěji použitý byl kryptogram B_A_C_H, (jejž po majiteli jména dále použili Fr.Liszt, M.Reger, A.Roussel, A.Honegger aj.), po R.Schumannovi (Es_C_H_A) a jiných v našem století svůj kryptogram uplatňoval D.Šostakovič (D_S_C_H), A. Hába aj.

2.2. Použití znakových typů v hudbě

Zůstaneme-li na půdě umění, všimneme si, že pro každý jeho druh je dominantní jiný typ znaku. Tak pro předmětné malířství, grafiku, sochařství ap. to je nesporně typ ikon, pro slovesná umění typ symbol, neboť již slovo je pro určitý význam konvencionalizovaným znakem (kromě např. onomatopoi, která chtějí být ikonická). V hudbě je dominantním typem znaku **index**.

Význam znaku (kromě typu symbol, kde to není pravidlem) se opírá o *mimézi*, tj. princip umělecké nápodoby, má-li se prostřednictvím znaku "nasměrovat mysl k nějakému jsoucnu, které existuje mimo ni i mimo dílo samé a dále vnést do představ a myšlení o tomto jsoucnu prvky, které tam až dosud nebyly" (S.Šabouk, Umění, systém, odraz, s.10).

Miméze, umělecká nápodoba musí být ovšem chápána jako **protikladná jednota shody a rozdílu**.

2.2.1. Index, svým fungováním nejkomplicovanější typ znaku, je (podle obecné definice) jakýmsi nepřímým ukazatelem. Může však mít přímý vztah k jakékoli realitě, uvědomíme-li si, že všechno co zažíváme, nehodnotíme pouze rozumem, ale zažíváme i emotivně, emocionálně, a to pozitivně, neutrálně, či negativně. Hudební struktury vyvolávají zpravidla tuto emotivní skutečnost ze zkušenosti k životu při aktuálním použití znaku. S pomocí dalších faktorů, např. programu skladby, jsme ochotni vyvolané emoce spojit se jsoucnu, která nám program nabízí. Není-li této opory a jí podobných (rámcové tituly, symboly), znak typu index funguje jaksi obecně, v tzv. širokém *sémantickém poli*. (Odtud také plynou premisy o "absolutní" hudbě, nejabstraktnějším umění, plynoucí architektuře, řádu ap.).

Avšak zpravidla se shodneme jak hudba zní: vesele, smutně, do skoku, tajemně, hrozivě ap. Tady se může pro skladatele objevit komplikace, pokud si neuvědomí, že i tato shoda mínění o významu indexu vychází vlastně z konvence: je-li pro posluchače (více posluchačů) něco "vesele" a něco "smutně", je to podmíněno tím, že i k těmto nejjednodušším významům se hudba dlouho propracovávala. Vzpomeňme starořeckých modů (žádné dur a moll!) a jejich významové vázanosti k určité příležitosti; ta vzala za své a vytvořily se vazby nové. Poetiku si každá epocha vytváří novou, nicméně, reliktů významových vazeb dostávají časem podobu symbolu a chtějí být respektovány. (Posluchač těmito významovými vazbami zatížený na tom trvá - dítě nikoli.) Tady bychom si měli uvědomit, jak mnoho závisí na kontextech uvnitř díla, na souvislostech s jinými díly i mimo ně. (O tom později více.)

2.2.2. V protikladu k typu index, který je nejčastěji nejednoznačný, znak typu symbol je zcela jednoznačný - máme-li předpoklad k uchopení jeho významu. Uvažme konvencionální citace: co asi takový symbol znamená pro někoho, kdo se s jeho věcnou či myšlenkovou podstatou v životě nesešel a nikdo ho nepoučil, co znamená. I zevrubné poučení o lokálně významově odtažitém symbolu (třeba Smetanův Tábor v Kapském městě) sotva vyvolá všechny možné konotace s příslušným emotivním zaujetím, které má příslušník našeho (ev. evropského) etnika. Podobně nebudou adekvátně fungovat citace autorizované v oblasti zcela odlišné kultury, např. v Indii, Číně.

Bude neuchopený symbol vůbec fungovat? - Ne tak, jak byl naprogramován, avšak zbývá mu jeho hodnota emotivní, tj. funguje jako index. Vážnost husitského chorálu (stejně tak archaičnost z modality, metriky, rytmiky) je určitým výrazem, významem.

Vidíme nyní jednak rizika použití symbolů, jednak to, že typy znaků se v téže struktuře (strukturách), která (které) je nese (nesou) mohou úzce a funkčně stýkat, jak jsme si toho již všimli v souvislosti s tanci (jejích charakteristické rysy můžeme chápat jako symbol, ikon a navíc, s výrazem hudby, i jako index).

2.2.3. Typ ikon byl předvojem významové jednoznačnosti, k níž hudba až do určitého bodu zlomu stále směřovala od závislosti na pomoci slova k vlastní autonomii. Zúžíme-li ikon na zvukomalby, je (nejen dnes) jasné, že hudba se nemůže odvíjet v samém cvrlikání, kukání ap. Již Dvořákovi byla vyčítána popisnost jeho erbenovských symfonických básní, daná zejména zvukomalbami, ale i řečovými charakteristikami v závislosti na verši. Ty pak výtečně využil a jejich možnosti definitivně vyčerpal Janáček. Mnohem upotřebitelnější (protože univerzálnější) zůstávají pohybové charakteristiky, které nejsou v tak příkrém rozporu s nejednoznačným výrazem (významem) indexu.

Tendence používat znaky typu symbol a ikon se dovršila ve své vážně míněné podobě s novoromantismem a hudba se vrátila ke svému specifickému typu vyjádření a významové mnohoznačnosti, z níž plyne univerzální uchopitelnost (viz 6.2.6.1. ad.). Je-li třeba, vymezuje dnes hudba mnohoznačnost indexů jinak (např. formou).

Pozn.: V předchozím textu byl použit termín žánr. Je jedním ze tří, kterými hudební věda charakterizuje hudební tvorbu: mluví o formě, druhu a žánru. Podle Dějin české hudební kultury I. (Praha 1972) je "... pojem *hudební druh* myšlen historicky vzniklý souhrn děl, jimž je společné (určité) nástrojové či vokální obsazení, s nimž je spojeno (určité a rozdílné) **kompoziční myšlení**, kompoziční postupy". Druhově je tedy odlišný kvartet od sólové písně, symfonie od kantáty ap.

"*Hudební žánr* určují proti tomu převážně fakta obsahová, podmíněná především sociální funkcí, prostředím, jemuž je skladba určena a s tím spjatými způsoby interpretace."

Můžeme také hovořit o větší či menší vázanosti skladby k životní praxi (ta je patrná více např. u písní, tanců, ukolébavek, mší, méně u symfonií ap.). "Hudební žánr není podřízen druhu, nýbrž má svou vlastní vývojovou logiku, která se s vývojovou logikou druhu může i křížit. Vedle určení tektonického (forma) a provozního (druh) představuje žánr další, relativně samostatnou kategorii určení hudební tvorby."

3. Významová struktura hudebního znaku jako výsledek interferencí

Teoreticky vzato je každý jednotlivý tón znakem. Podle Jar. Jiráňka tón vypovídá o svém zdroji (barvou), jeho vzdálenosti (silou), orientuje v čase (délkou trvání) a synenergicky navozuje napětí polohy (relativní výškou). (Viz též 6.1.2.)

Už s humorem můžeme uvažovat o nekvalitním tónu jako znaku nekvalitního (dětského) interpreta či špatného nástroje, o rozřeseném tónu houslí jako znaku trémy, atd.

3.1. Přesto jednotlivé tóny terminologicky odsouváme do *subznakové* pozice z toho důvodu, že naprostou většinou jsme současně i následně zahlcováni takovým množstvím tónů, že výše naznačeným způsobem si jejich významy nestačíme uvědomovat. Proto jednotlivým tónům

přiznáme zdroj, původ, základ znakovosti, který je dále významově upřesňován a rozšiřován řadou strukturací, které si hudba fylogeneticky postupně vynalezla: mélos, metrum, rytmus, pohyb, melodie, heterofonní vícehlas, polyfonie, akordika, harmonie, stylizace, instrumentace ad.

Význam jednotlivých tónů vzrůstá s jejich menším množstvím: opřen o program dostává jediný tón rohu ve Smetanově Šárce svoji symbolickou funkci: Šárka přivolává spolubojovnice; jeden tón zvonu, zato dvanáctkrát opakovaný, se dostane do podobné pozice a znamená v Dvořákově Polednici "... poledne tu v okamžení...". To jsou ovšem vyjímečné situace symbolů. Avšak i v říkadle či rozpočítadle pouhé dva střídané tóny v intervalu malé tercie znamenají celý hudební prostor (viz 6.1.3.). Podobně v národní písni (zejména bez doprovodu) můžeme sledovat tóny v linii nápěvu, již Jaroslav Jiránek (v publikaci *Za tajemstvím hudby*) přisuzuje významy: konvexní (vypuklý) tvar melodiky se podobá normální řečové kadenci, není tedy zvlášť afektovaný; konkávní (vydutý) značí afekt autora: pokles na začátku - deprese, zdvih ke konci tvaru - reakce v afektu; stoupající linie - zvyšování napětí, klesající - snižování napětí; skok, zlom tvaru - akcentace textu ap.

S tím - chceme-li - můžeme souhlasit, avšak i k jednohlasé melodii se v národní písni připojuje metrum, rytmus, agogika (nemluvě o textu) ap., a to znamená *interferenci* (spoluúčinnost) všech faktorů, které se na projevu podílejí. Pak třeba stoupající linie ve volném tempu a slábnoucí dynamice vyvolá dojem tichého vytrácení, smíření, co víme!

Výsledkem této úvahy zůstává, že **množství struktur** synchronně i diachronně útočících na pozornost vnímatele (- hudba je podle jedné z definic synchronně diachronní kontinuum, tedy souvislost odvíjející se současně i v čase) **navzájem interferuje**, že přiřknout význam (výraz) jednotlivé účastné struktuře (např. řazení výšek tónu) samostatně nelze, a co jako znak označujeme je navzájem spojeno pouze tušenou (případně analýzou potvrzenou) společnou logikou uspořádání, souvisejícími principy strukturace. Pokud tyto související principy strukturace, společná logika uspořádání, trvají, trvá tentýž znak. Pokud se změní, jedná se o jiný, další znak. Dále je patrné, že trvání, délka, velikost hudebního znaku se může pohybovat od jediného tónu (zvláštní případy!) až k mnohaminutovému kontinuu.

3.2. S termíny hudební objekt - znak jsme naznačili možnost dvojího pohledu na tutéž strukturu. Sémiotika ve stejné souvislosti používá termínů **prezentace a reprezentace** znaku. Prezentací znaku je označována struktura znaku jako nositel významu a v tomto pojetí může být analyzována, popsána, je objektivně uchopitelná. Reprezentace je další funkcí struktury znaku, je jeho významem, výrazem a jako taková podléhá subjektivní interpretaci (viz 4.), není objektivizovatelná, význam může být i desintepretován! Přiměřená adekvátnost interpretace (zde výklad, pochopení) významu znaku je závislá na zkušenosti s "langue" hudby i na dalších faktorech.

Vztah mezi prezentací a reprezentací znaků v díle může být v závislosti na tektonice (formě), druhu a žánru velmi různý, vzájemná závislost je ale zřejmá: bez prezentace, tedy bez znění struktury nemůže existovat její reprezentace, tedy to, co znamená, k čemu odkazuje, její výraz, význam. Na mimetické kvalitě struktury může záviset snadnější uchopení jejího významu - vzato obecně. Podle kritéria reprezentace lze ostatně rozdělit druhy, žánry a formy hudby v polaritě mezi "hrou s tóny" (ale i "hra" může být významem!) až k hudbě popisně programní, hudbě s velkou mírou reprezentace.

K typu s minimální reprezentací přiřadíme asi prstová cvičení, účelové etudy, k typům s malou

reprezentací monostrukturální skladby (invence, fugy, toccaty apod.), ale i skladby s malým počtem kontrastních znaků (instrumentální písňové formy, žánrové skladby jako tance). Reprezentace zřetelně vzrůstá s množstvím použitých znaků (více významů, které mohou interferovat), s použitím programu či determinujících symbolů.

Pozn.: Ilustrující je v této souvislosti Houslový koncert A. Berga, od něhož - nepoučení - bychom mohli očekávat artistní příležitost pro sólistu, jak tomu u druhu a žánru "koncert" bývá. Dvě znakové struktury toto očekávání zvrátí: důležitější z nich, citace Bachova chorálu uvedená až k závěru díla (v partituře i s textem "Es ist genug! Herr, wenn es Dir gefällt, so spanne mich doch aus!") celý Koncert sémantizuje, a to i zpětně. Obdobně - s jiným cílem - použil Bachův chorál A. Honegger ve své II. symfonii pro smyčce opět k jednoznačnému významovému vyústění celého díla.

O růstu reprezentace v průběhu díla, o strategii v záměru "obsahově" koncipované skladby, o možném kvantitativním "skoku" reprezentace viz 4.2., 6.3.2.

3.3. Znakem v hudbě je jmenována *reálná*, tedy aktuálně znějící *podoba tónové struktury*. Pro notový záznam má sémiotika výraz **metaznak(y)**, kde předpona meta- naznačuje další vztah k něčemu a výraz chápeme jako **znak znaku**. Nejde o samoučelné pojmenování něčeho, čemu rozumíme i pod označením notový záznam. Termín "metaznak" poukazuje na podstatnou skutečnost (známou ostatně z interpretační praxe), že notová podoba díla je jenom obrazem znějící skutečnosti, instrukce v mnoha ohledech neúplná a ne vždy zcela vyjadřující představu autora, že s tím se pojí jakási volnost a současně tvořivá odpovědnost interpreta, nemá-li jiný korektiv, než právě svůj notový záznam. (To se ostatně týká i psaného slova, jehož se zmocní interpret: jaký tón zvolí, co bude akcentovat a co zlehčovat, k jakému smyslu bude chtít - dle svého nejlepšího mínění - celek posunout ap.)

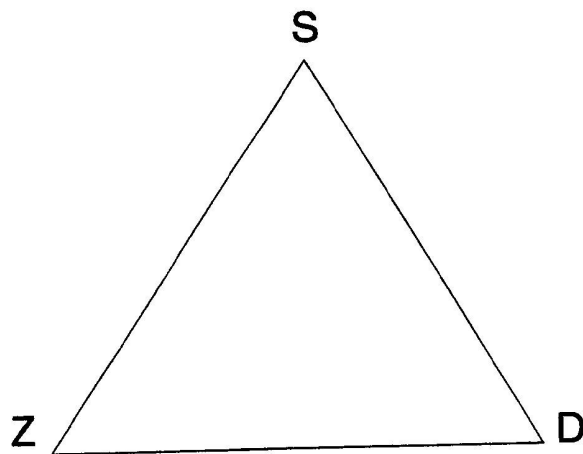
Ke znějící podobě tónové struktury patří i další metaznaky: slovní (italské) pokyny, pohyby hrajících interpretů, gesto dirigenta a všechno, co se k hudbě vztahuje: metronom, obraz s hudebními nástroji nebo taktovka se může dostat do pozice meta-metaznaku; meta-, kolikrát vymyslíte (taktovka → dirigent → orchestr → koncertní síň → hudba).

4. Trojúhelník reference

Grafickým znázorněním pro znakovou situaci reprezentace objektivní skutečnosti je Richardsův referenční trojúhelník,

kde S = subjekt, Z = znak, D = denotát (objektivní jsoučno). Popisuje (poukazuje na) vztah mezi znakem zastupovanou (znamenanou) skutečností (jsoučnem) a subjektem. Spojení tří vrcholů trojúhelníku naznačuje propojená dění, pojmenovaná:

denotace- schopnost znaku poukázat na to, co zastupuje; denotování je tedy přímé vyjádření "významového jádra" znaku;



konotace - je nepřímým odkazem znaku k jiným znakům a skutečností, který je vyvolán denotátem, "významové (sémantické) pole" znaku;

zkušenost - je naznačena spojnicí mezi S a D. Bez přímé či zprostředkované zkušenosti se jsoucím, které znak zastupuje, by selhávala denotace, odhalení toho, co znak zastupuje, rovněž tak konotace, tj. čerpání dalších významových vazeb k denotátu ze zkušenosti, obsažené v mysli vnímajícího subjektu.

4.1. Odhalování významu (výrazu) znaku, denotování a konotování nemusí probíhat jako vědomé úsilí subjektu; hudební znak aktivitu myšlení spíše indukuje, vyvolává, aniž by bylo třeba racionálně znakovou situaci (v této fázi sémiózy) hodnotit.

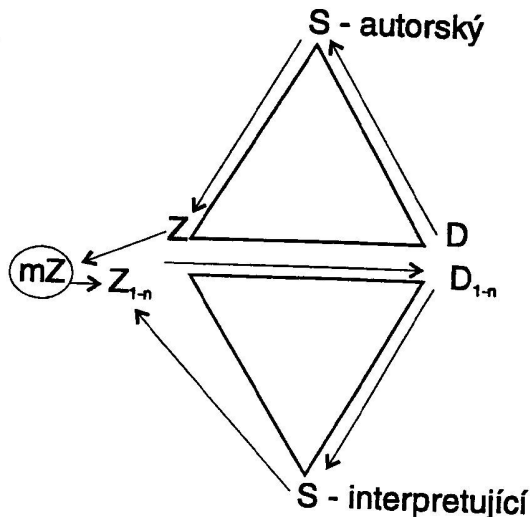
Subjekty, účastníci se "dění" hudby jsou trojího typu:

- a) autorský,
- b) interpretující,
- c) vnímající (konzumující).

Typy a) b) jsou současně (přirozeně) i typem c). Avšak referenční vztahy mezi a) a b) jsou specifické, jak ukazuje následující spojení dvou referenčních trojúhelníků:

a) Z grafu je patrná činnost autorského subjektu, který (v klasické situaci) má něco na mysli (denotát) nalezne pro to výraz (tj. znak, vyjádřený tónovou strukturou, buď pouze v představě, nebo v té chvíli reálně existující na pomocném nástroji) a převede tónovou strukturu do metaznakové podoby = mZ (notového záznamu).

b) Interpret dostává do rukou pouze metaznakovou podobu znaku(ů), a vytváří z ní reálně existující (znějící) znakovou strukturu (prezentaci znaku); současně v kratším či delším procesu se "dopracovává" své interpretace (tj. nejen znění struktury, ale i "výkladu") denotátu(ů). Z toho pak vyplývá, že v procesu odhalování D (denotátu, tak jak byl míněn autorem) s jistou pravděpodobností může dojít k významovým posunům (vyjádřeným jako D_{1-n}) a z tohoto "výkladu" denotátu i k posunům v realizaci reálně znějící (výsledné) struktury (Z_{1-n}).



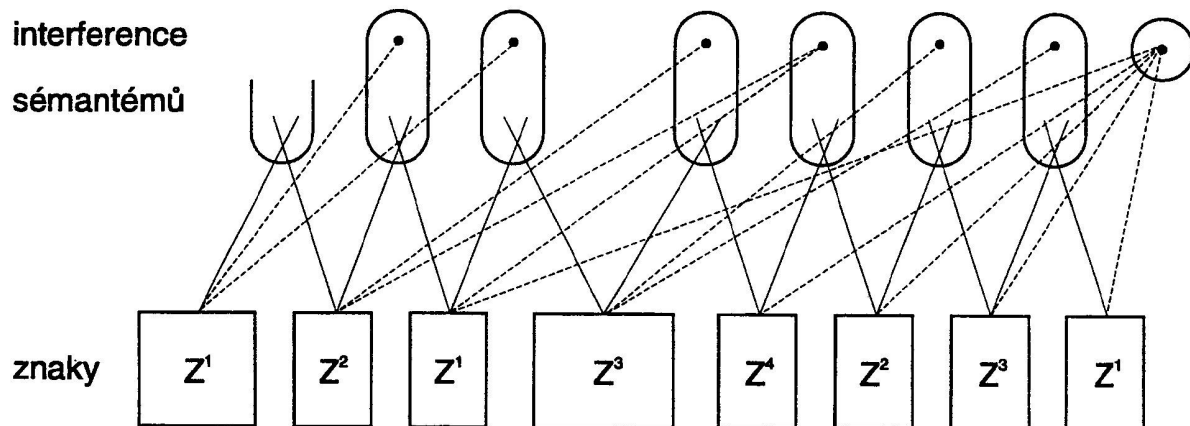
4.2. S referenčním trojúhelníkem jsme se víceméně poprvé dotkli úlohy subjektu v procesu sémiózy umění. Jeho role bude ještě významnější v tzv. vyšší významové rovině, která je spojena s výrazem **sémantém**. Dostáváme se tak od charakteristik a funkcí jednotlivého znaku k množině znaků v celku díla a k možným reakcím vnímajícího subjektu.

Jestliže jsme v souvislosti se znakem mluvili o jeho významu (výrazu), jenž je působením struktur (jakoby mimovolně) indukovan v mysli subjektu, **sémantém je spojen s volní složkou lidského myšlení, neboť bez něho nemůže vznikat.**

V popisu významové struktury znaku (3. a dále) bylo řečeno, že znak tvoří více jednotlivých

struktur, které navzájem interferují v synchronním a diachronním odvíjení a skládají tak společnou logikou strukturace význam (výraz) znaku. Jinou strukturací je získáván jiný význam, jiný výraz, a jde tedy o jiný (další) znak. Hudební dílo (v jazyce sémiotiky - *syntagma*) tvoří více či méně znaků, na nichž odvisí **obsah** díla. Ten se ovšem neuskuteční v mysli vnímatele mimoděk a jednoduše. K obsahu se vnímatel musí dopracovat (volní složka) přes tzv. vyšší významovou jednotku - sémantémy. Ty vznikají jako odpovědi či **stanoviska k problému koexistence znaků** v díle. (Mluvíme o situaci, kdy dílo není monostrukturální, ale více znaky navozuje různé významy - při selekci denotátů - k nějakému obsahovému cíli.) Jestliže si tedy vnímatel *chce a umí* odpovídat na to, proč jsou ty které znaky (jejich význam) řazeny za sebou tak jak jsou, nachází-li logické odpovědi, stanoviska, pak tvoří sémantémy, pohybuje se v tzv. vyšší významové rovině.

Graficky by bylo možné tyto děje vyjádřit asi takto:



Sémantémy mohou být tvořeny jako "odpovědi" či stanoviska (porozumění) k významům *sousedících* znaků, při komplexním uchopení díla je pak nutné vnímat i jejich vzájemnou interferenci, jejich vzájemné významové ovlivnění; teprve v tomto stadiu začínáme mluvit o obsahu díla.

V postupném procesu při diachronním odvíjení díla má svoji roli ochota vnímatele být aktivní, souvisí i s pamětí (na to musí skladatel pamatovat!) a s proporcí časového prostoru, který je tomu kterému znaku přidělen (o statistické významnosti znaku viz 6.1.4.; 6.2.3.; 6.3.3.1.).

Nelze tvrdit, že takto složitá semióza probíhá (může probíhat) při každém znějícím díle. Mnohá díla, snad dokonce jejich naprostá většina, to svým ustrojením neumožňují. Při složenějších a složitějších dílech se však uskutečňovat může a tady je na skladateli, aby semiózu všemožně usnadnil; složenější a složitější dílo přece vzniká tehdy, jde-li o nejednoduchý obsah. Pak by skladatel měl dobře selektovat významy, které v zastoupení znaky použije a programovat významové střety, možné sémantémy i jejich řazení, aby posluchače postupně vedl k cíli, tedy k obsahu, který pokládá za tak významný, že v metaznakové podobě dílo realizoval (viz o smyslu díla - 5.3.).

Pokusíme se znázornit, jak semióza probíhá při poslechu díla i při jeho tvorbě.

5. Roviny sémantické aktivity

Sémiotika pojmenovala tři roviny sémantické aktivity.

5.1. První je rovina **syntaktická**, kterou

- a) skladatel zakládá v subznakové oblasti z jednotlivých tónů, jednotlivých struktur, posléze navzájem integrovaných k cíli, kterým je znak a jeho význam (výraz);
- b) vnímatel poslouchá jednotlivé tóny, uvědomuje si jejich řazení v jakési logice, tvaru, a nechává se ovlivnit jejich výrazem - postupně a se zpožděním za sledováním syntaxe probíhá indukce (navození) významu.

Rovina syntaktická, kdy sledujeme nejprve přiřazování jednotlivých elementů a struktur (synchronně i diachronně) v sobě tedy nese aspekt sémantický.

5.2. Vyšší rovinou díla je rovina **sémantická**, kterou

- a) skladatel založil určitou (vyhraněnou) strukturací znaků. Ty mají svým zněním vnímatele přivést k jejich významům. Významy navzájem interferují a ve svém řazení mají vnímatele dovést k zamýšlenému obsahu.
- b) Vnímatel je (zpravidla) schopen výraz (význam) znaku uchopit až v určitém odstupu od počátku znění hudebního objektu (prezentace znaku). Sleduje syntax a nechává ji na sebe působit. Jakmile si uvědomí (či se mu indukuje, vybudí) význam znaků - zde je důležitý časový faktor, který zvažuje skladatel - může být v jeho významu (výrazu) ev. nadbytečně utvrzován, nebo je nucen - předčasně, právě včas - se vrátit k rovině syntaktické, kde sleduje strukturaci dalšího hudebního objektu, porovnává s minulým, uvědomuje si význam nového znaku a porovnává s předchozím. Najde-li významovou souvislost, utvořil sémantém, zárodek obsahu a v tomto kruhu vnímání setrvává až do úplnosti díla, do jeho doznění, kdy sumarizuje postupné doplňování významů i jejich interferenci a formuluje si (být neverbálně) obsah.

Bez aktivního přístupu ke znějícímu dílu jsou výsledkem jeho působení dvě možnosti, obě neadekvátní:

- 1) vnímatel se nechá unášet emocemi, hudbou indukovanými, aniž by uvažovat o tom, k čemu se váží, proč mají takovou (a ne jinou) posloupnost. Pak nepřejde do obsahové vrstvy a poslední rovina sémantické aktivity se nekoná;
- 2) logika strukturování hudby přivede posluchače k řetězení vlastních myšlenek - asociací, které s významy znaků souvisejí spíš okrajově, myšlení ubíhá dál vlastní cestou, až se od díla zcela vzdálí a se skončením díla (aniž si uvědomil sled znaků a možný obsah) posluchač procítá, nelibě vyrušen ze svého přemýšlení nebo snění.

Rovina sémantická (se sledováním významů znaků, interferencí, tvořením sémantémů a dobrání se obsahu) v sobě nese aspekt roviny pragmatické.

5.3. Třetí rovinou sémantické aktivity je rovina **pragmatická**, kterou

- a) skladatel sleduje jako cíl a *smysl* díla. Smysl díla je něco víc, než obsah: smysl díla objasňuje významy znaků i dosažený obsah jako sdělení: proč vlastně bylo dílo napsáno, jaké důvody přiměly autora právě takový obsah sdělovat, čeho se v lidské praxi má,

může, musí dotknout, co v myšlení chce ovlivnit, na co změnit úhel pohledu atd. Smysl díla (obsah) nemusí být chápán jen úzce "věcně", pojmově, nýbrž i esteticky, tedy nejen "co, o čem", ale zejména "jak".

b) Vnímatel po plném, adekvátním absolvování všech rovin dosáhl obsahu (k němuž byl manipulován šikovností skladatele a přesvědčivostí díla) a ptá se, k čemu že mu je. Odpoví-li si, že je obsahem dotčen, že si z díla něco odnáší, že byla založena nová zkušenost, pak je vše v pořádku a říkáme, že po dosažení "komplexního vhledu do díla" (S.Šabouk), "jehož nositelem se stal člověk, má tento vhléd tendenci se rozpínat do mimouměleckého dění". Jinými slovy, dílo našlo svůj smysl v tom, že někomu vtisklo, v něčem změnilo nazírání, v něčem co se týká života (myšlení) a subjekt je s tím srozuměn, je za to případně vděčen.

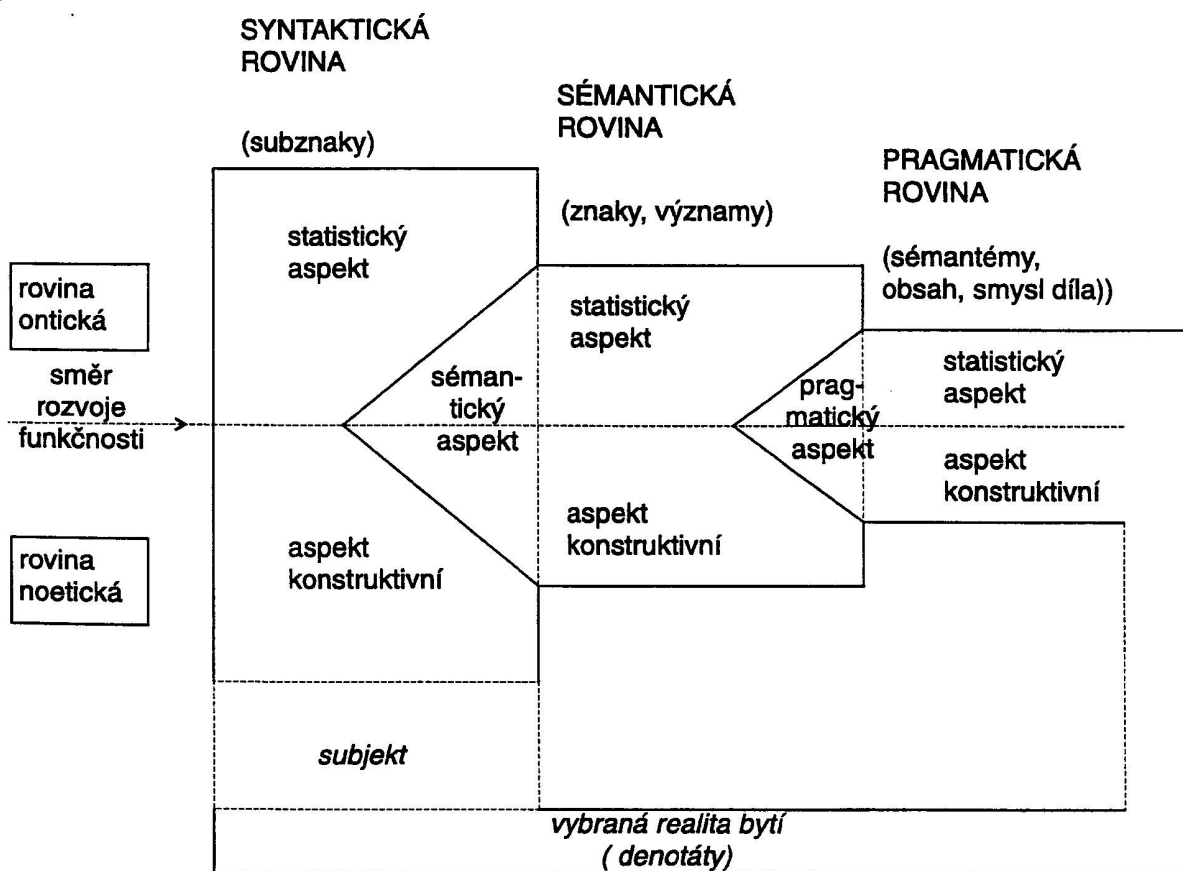
To je ovšem ideální situace a děl s takovou rezonancí není nadbytek.

Pokud vnímatel plně absolvoval dění díla v předchozích rovinách, avšak shledal, že jej dílo o nic neobohacuje, neshledal jeho smysl, stala se někde chyba:

- skladatel přikládal sdělení více významu než vnímatel;
- skladatel vybral už dříve a lépe řešený "problém", téma;
- zajímavý záměr "nepřepsal" přesvědčivým způsobem - atd.

Skutečností zůstává, že dílo nesplnilo všechny možnosti reference, ať už byl vinen skladatel nebo je chyba u vnímatele.

5.4. Přehledně mohou být roviny sémantické aktivity vyjádřeny asi takto:



Graf může být chápán jako rozvoj funkčnosti jednoho znaku (jak jeho tvar nacházíme v jiné souvislosti a podobě u Helmara Franka, in: Kybernetika a estetika, sb. Kybernetika ve společenských vědách, ČSAV, Praha 1965, s.220), nebo množiny znaků v díle, pak ovšem graf chápeme v neustálém fázovém posunu, kdy je současně vnímána syntax, z níž plyne sémantická rovina, jen pragmatická rovina se uskutečňuje s větším zpožděním za předchozími.

V grafu se objevují dva ještě nezmíněné aspekty. V **noetické rovině** (myšlení se týkající, noetika-nauka o zásadách a formách poznání) **aspekt konstruktivní**, v **ontické rovině** (ontický, ř. - jsoucna se týkající) **aspekt statistický**. Obě roviny se ovšem úzce dotýkají.

6. Rozvoj funkčnosti znaku

6.1. Aspekty syntaktické roviny

6.1.1. Syntaktická funkce tónu jako znaku (subznaku)

Schopnost tónu fungovat jako znak (ev. subznak) je spojena s vývojem tónu z prvotních zdrojů, z běžných zvukových zážitků. "Abstrakce, provázející vývoj tónu, tón ochuzuje o ty prvky, jež člověka orientovaly surovou emocionální silou o konkrétních a jedinečných zdrojích zvuku" (J.Ujfalussy: Hudební obraz skutečnosti, Supraphon Praha 1967), na druhé straně tón dostává "výběrový" charakter, nezbytný pro systémové začlenění. "S tónem nicméně zůstávají - nikoli přímo, ale synesteticky - svázány významy, jejichž původ lze nacházet ve zkušenostní oblasti přírodní a antropologické, zatím co další zdroje - oblast společenské praxe a oblast hudební fylogeneze" (vývoj druhu, zde vývoj druhu umění) - "zakládají významnost strukturálně složitějších systémových prvků hudebního díla" (J.Jiránek: Sémantické možnosti a meze hudby, in: Estetika XII/2).

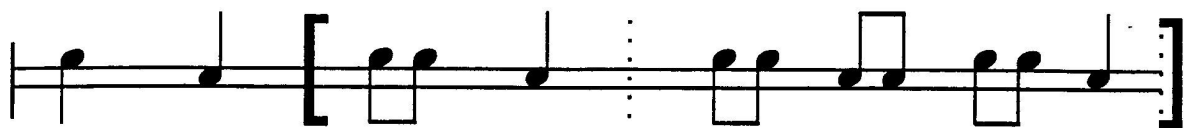
6.1.2. Sémantický aspekt syntaktické funkce tónu vykazuje pět faktorů - zopakujeme:

- zněním tón odkazuje ke svému zdroji;
- intenzitou orientuje v prostoru (blíž - dál), a to i spojitě (přibližování, vzdalování);
- následností orientuje v čase;
- témbrem může odkazovat k počátkům původně vizuálního charakteru (světlý - tmavý), ale též k "hmotnosti" (lehký - těžký);
- relativní výškou zprostředkuje prostorovou orientaci (nahore - dole) a synesteticky pocitové rozmezí napětí - uvolnění

(tolik Jaroslav Jiránek).

6.1.3. Konstruktivní aspekt téže funkce tónu (jako východisko k strukturním vazbám, znamená rozlišení polaritý totožného a odlišného s mezistupni příbuznosti:

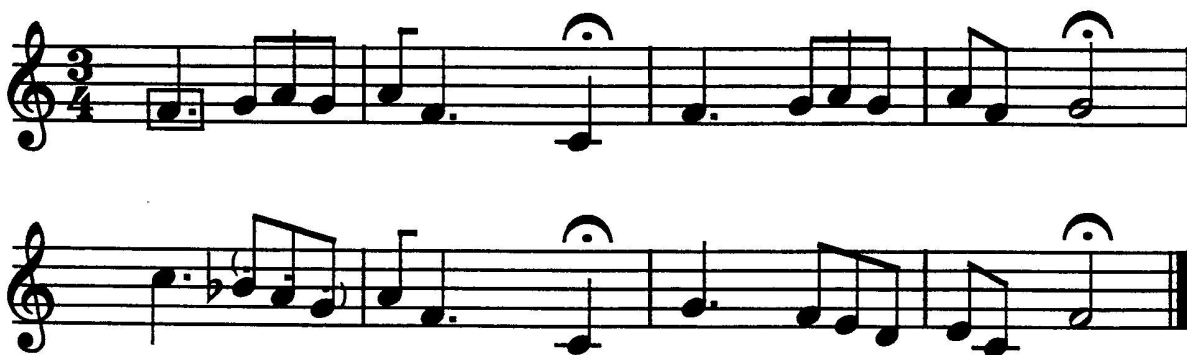
- a) v oblasti *výšek tónu* (melos) se (etnomuzikologicky s předpokladem přibližnosti skutečného vznikání) projevuje v protipólech, jakými jsou např. dva střídané tóny dětských říkadel (dvou bicích nástrojů apod.),



podle Ujfalussyho (c.d.) příbuzné gnoseologicky i fyziologicky prehistorickému vznikání diferenciacie výšek: přes hudební logiku tří prvků, které zakládají pentatoniku;



příbuzenský pár tvoří krajní opěrné tóny ve vzdálenosti kvarty (na základě vycítěné příbuznosti frekvencí?) a třetí, vnitřní tón, má v porovnání s nimi úlohu nestálou, přechodnou; dále k psalmodickým útvarům, které dávají zaznít durové tercii, předznamenávající základy pozdější epochy evropské hudby - až k vyplnění celé oktávy postupným rozšiřováním trichordů melodickými střídavými nebo průchodnými tóny, jimž tvořila rámec a oporu už známá spodní kvinta s kvintou horní (opěrné tóny), získanou obratem; k tomu přistupuje "finalis", centrální tón, hrající svoji úlohu i ve 20. století:



Lidská psychika jako rozlišující a také rozrůžňující činitel mohla přicházet k novým možnostem lineárního tvarování nejrůznějšími oklikami vývoje, shodným rámcově s vývojem nastíněným. Člověk srovnává neznámé vztahy (tónů) se známými; s těmi se ztotožňuje, odděluje je od neznámých a to až do té doby, kdy se setká s tóny ve vztahu ke stávající struktuře ještě méně známými. Ty pak způsobí, že se stane známým (známějším) vztah, který byl dosud považován za neznámý. Šlo o vývoj, který mohl trvat mimořádně dlouho, jak dlouho proti sobě stály přírodní akustické zákonitosti a zjemňující se sluch, společenské (skupinové) nároky a vyvíjející se hudební myšlení (podrobněji o tom viz J. Ujfalussy, c.d. a práce o něm se opírá, jakož i naše etnomuzikologické práce novější).

Skladateli tento exkurs může přinést impuls k vyhledávání (konstruování) **polarity** již na tomto stupni tvorby - ani dnes není vyloučeno stavět proti sobě známé - neznámé (očekávané - neočekávané) - i když do značné míry zůstává vázán rozdělením oktávy na 12 půltónů: např. diatonika s centry proti dodekafonní vyváženosti; konfrontace dvou (více) modálních terénů;

úzkooambitové terény proti totálu celého tónového ambitu; polaritu polohy (jednotlivých tónů i skupin); polaritu intervalově založených (vyhraněných) modelů ap., atd.

b) V oblasti *výšek tónů řazených do vertikál* byl konstruktivní aspekt syntaktické funkce tónu opřen opěrné tóny a tónová centra melosu, vyčleněné z řady tónů "méně" důležitých. Tyto tóny tvoří základ heterofonního a harmonického vícehlasu, jenž se v této závislosti jeví jako další rozvinutí funkcí melodických. K těmto pohledu, tj. konstruování vertikál z melosu se vrací i soudobé kompoziční metody, potírajíce věkovitou hegemonii harmonie (jakožto "odpovědné vazby" za vývoj díla).

c) *Délky tónu* se diferencují - a podtrhují tím konstruktivní aspekt syntaktické funkce tónu - dvojitým způsobem:

- přibíráním na významnosti některé ze stejných délek zjevnou nebo cítěnou akcentací a dávají vzniknout metru;
- augmentací a diminucí základní délky zakládají strukturu rytmickou, přičemž základní (nebo augmentované) délky mají tendenci zůstávat na místě původní akcentace a posilovat tak metrum.

Zdroj délek tónu (a následně struktury metrické a rytmické) je sledován v kinestetických zážitcích - pohyb těla, rytmické činnosti a jejich zvuky, které se opakováním stylizují a periodizují.

Vzhledem k tomu, že popsaný způsob využití délek fungoval téměř neměnně mnohá staletí, 20. století usiluje o proměnlivost metriky (Janáček, Stravinskij), rytmiky i pohybu (Messiaen ad.) až k užití číselně získávaných rytmů či "přirozených" rytmů v číselně stanovených proporcích.

d) *Intenzita tónu* v konstruktivním aspektu syntaxe podporuje jednak diferenciaci základních délek (metrum), rytmu (synkopa a jiná ozvláštnění), jednak člení (a diferencuje tak) průběhy tónových výšek (např. echový princip, série intenzit při seriální organizaci ad.).

e) *Témbr tónu* může obdobně diferencovat průběh tónových výšek

- je-li užito odlišných barev
- nebo i spojitě příbuzného témbu v závislosti na poloze.

6.1.4. Statistický aspekt syntaktické funkce tónu znamená východisko k strukturním vazbám na základě četnosti (resp. pravděpodobnosti) výskytu téhož, příbuzného a odlišného.

Tóny jako prvky mohou být teprve v množině tónů chápány spojitě a toto chápání (vnímání) jednotlivé tóny odsouvá do subznakové pozice. Přitom opakování důležitého (konstruktivní a sémantický aspekt syntaxe) důležité důležité činí a na základě menší četnosti vzniká menší důležitost.

Pozn.: Touto charakteristikou se mění hodnocení prvků, které v tématickém slohu nebyly považovány za důležité, např. ostináta, prodlevy, pedály ap.

K jinému zjištění vede tato charakteristika v hodnocení ortodoxního použití dodekafonické řady: rovnoměrná četnost znamená potlačení významových dominant ve vertikálách i horizontálách se všemi sémantickými důsledky. Mizí tu rozrůznující selekce tónů.

a) V oblasti *tónových výšek* (melos) je to četnost výskytu opěrných tónů a tónových center při diatonickém uspořádání, jež ujišťuje o jejich významnosti sémantické i konstruktivní, nověji

selekce tónů v (jakkoli konstruovaném) modu, četností se utvrzujícího, dále technika vracejících se melodických jader, refrénů, grup (Ištvan) či organizace tónových skupin (Piños), konstant všeho druhu (Kapr) ap.

- b) *V oblasti vertikál* je to četností výskytu konstantně zdůrazňovaný princip tvorby souzvuků, tak jak vznikl a fylogeneticky se měnil - od preference čistých intervalů (staré organum, místně: závěry starých forem) k paralelním terciím a sextám (gymel, fauxbourdon, lidový dvojhlas), od terciového principu konstrukce vícezvuků k sekundovým clusterům např. v témbrové hudbě, nověji k odvozeninám z horizontál s vyloučením tónů, které v horizontále nejsou.
- c) *V oblasti délek* tónu je statistický aspekt syntaxe tónů zvlášť patrný; četností týchž délek, které vždy cítíme i v diminuovaných hodnotách a na které rozkládáme i délky augmentované (díky pravidelnosti násobku či podílu délky), je zdůrazňován sémantický aspekt následnosti délek - orientace v čase (jeho volném či rychlém plynutí), i konstruktivní aspekt délek - metrum a rytmus, jež by bez četnosti výskytu vůbec nemohly vzniknout. Změny rytmu pak nevnímáme zvlášť citlivě proto, že množina různých délek tónu nebývá při aktuálním použití nijak velká, je-li chápána jako veličina o **jedné základní délce** v rámci jednoho tempa a pohybu (vzpomněme komplementární rytmus Bachův, rovnoměrně ubíhající figury klasicismu, o nemnoho více diferencovaný průběh délek v romantismu).

Jak už jsme poznamenali, fylogeneze hudby v této oblasti zůstávala dlouho ustrnulá (s výjimkou období ars nova, okouzleného možnostmi nové (mensurální) notace. Je to tedy zejména druhá polovina 20. století, v níž se možnosti využití délek tónu řeší výraznějším způsobem.

d) *Pohyb* si uvědomujeme na pozadí základní délky a metra z **četnosti výskytu nejmenších délek**. (Pohyb není totéž co tempo, i když tempo základních délek je v pojmu zahrnuto.). Citlivost na změny pohybu pramení zřejmě z jisté setrvačnosti psychiky. Tohoto faktoru bylo využíváno většinou v celcích časově rozsáhlejších. Nověji je změna pohybu využívána častěji na plochách málo rozsáhlých; v programovaných proporcích pak změna pohybu lze využít k "pulzaci" skladby (oddílu, části). To ovšem vede k určité diskontinuitě celku, jejíž míru je nutné zvážit.

Pozn.: Na spodní hranici nutné velikosti celků znamenajících změnu pohybu stojí např. janáčkovská sčarovka.

Konstruktivně se kvalita pohybu odráží ve více nebo méně spojitém chápání tónových délek, sémanticky důležitá **změna pohybu** (naprogramovaná či svévolná, z nedodržení programu) znamená **výrazný posun** ve významové rovině systému díla.

e) Četnost *těže intenzity tónu* přispívá v sémantickém aspektu k setrvalosti výrazu, proměnlivost intenzity (zejména radikální) přináší oživení, důrazy do dalších struktur a dotýká se aspektu konstruktivního i sémantického.

f) *Témbr tónu* je v četnosti výskytu hodnotou spíše proměnlivou (polyvalentní); pokud jde o tentýž nebo příbuzný témbur, přináší v sémantickém aspektu spíše setrvalost nebo i vynulování jeho významu; v případě uplatnění témburu jako diferencujícího faktoru průběhu výšek, dostává smysl konstruktivní.

Větší četností jsou tedy v zásadě zdůrazňovány některé či všechny atributy tónu a jejich syntaktická funkčnost v obou zbývajících (sémantickém a konstruktivním) aspektech.