

Vzhledem k nejistotám, které zobrazují referenční trojúhelníky, tj. z individuálního a subjektivního denotování znaků, zpravidla rozdílného konotování, z prostřednictví interpreta mezi dílem (- úmysly skladatele) a adresátem - vnímatelem, je "programování" (čili organizace předpokládaného vzniku) sémantémů v jejich dopadu spíše věcí víry, nikoli jistoty. K jistotě snad může přispět vyhraněný charakter znaků a jejich promyšlené řazení.

Naprogramování sémantémů z řazení a charakteru znaků je v hudbě vedeno k jedinému účelu, který bývá ve starší teorii označován jako "**vnitřní forma**": Používáme tento termín jako ilustraci, s tím, jak byl definován: jako umělecky (esteticky) přesvědčivé směřování k obsahu pomocí klimaxů a antiklimaxů.

Formové schéma je vnějškovým aspektem členění díla a v dnešní situaci, kdy se častěji obracíme k permutačním formám, mixu a střihu, nemusí výrazy klimax a antiklimax svojí implicitní dynamičností (vyhovující klasikům, romantikům, ale už ne např. Debussyemu) být případné. "Poznání", tj. utváření sémantémů, se pak děje "skokem" někde na styčných hranách znaků, případně s jistým zpožděním; většinou však nikoli (zdá se) kvantitativním "narůstáním", ale kvalitativně, zábleskem poznání. V tom je obsahová vrstva a pragmatická rovina díla odlišná od kvantitativně podmíněného indukovaní (vybuzení, uvědomění si) významu znaků v rovině sémantické.

Autorský záměr, včetně jeho přesvědčivé realizace zakódované v metaznacích, je však dále závislý na zprostředkujícím subjektu interpreta a přijímajícím subjektu vnímatele - čili bez záruky jeho autentického uchopení, doručení a znovuuchopení. Opakujeme to jako jakousi výstrahu a současně doporučení maximální péče o tento aspekt pragmatické roviny - má-li fungovat.

Z jiného pohledu "autenticita doručení" může být důležitá jen při prvních realizacích, které přesvědčí o kvalitě díla (žel, dnešní skladatel si je již sám neobstará, jak bylo historicky často zvykem). Při větší frekvenci díla jej rozdílná interpretace přirozeně "nasvětluje" z různých úhlů, což může znamenat pokaždé trochu jinou "zprávu" vnímатели, avšak mezi tímto množstvím může být "nasvětlení" ideální. Tzv. velká aleatorika s tímto přístupem přímo kalkulovala; avšak do této fáze se většina nových děl nedostává - alespoň ne brzy po svém vzniku. Že tady hrají svoji roli aspekty hudebně-sociologické, není třeba podotýkat, nicméně, z toho pro skladatele neplyne žádná omluva, ani úlevy; měl by své dílo vybavit bez ohledu na tyto okolnosti.

Významové směřování (děje se v čase) programováním sémantémů si nutně zachovává jistou autonomii ve vztahu k formovému schématu. Kdyby tomu tak nebylo, jedno formové schéma by v řadě konkrétních užití (historicky známých) muselo přinášet přibližně tentýž obsah, téže sdělení. (Dost často je to pravda - zejména u drobných forem "charakteristických kusů" typu "Lístek do památníku, Humoreska, Romance a mn.j.). I proto dnes shledáváme mnohem větší diverzifikaci forem. Jenže: tvorba rozsáhlejších děl byla v každém svém projevu jinak významná; uvnitř týchž schémat přinášela pokaždé nové programování (jiných) sémantémů, směřujících k jinému obsahu, a stejná formová schémata měla sdělení zpřehledňovat. Ověřit, je-li to i dnes s novými typy formových schémat možné, je věcí skladatelovy osobní empirie.

6.3.3.1. Statistický aspekt pragmatické funkce poukazuje na četnosti a poměr četností předpokládaných (naprogramovaných) příbuzných a nepříbuzných sémantémů. Převaha určitého (předpokládaného) typu sémantémů vyvolává **formování stanovisek** (obsahu díla) ve smyslu **převládajících sémantémů**.

Pozn.: Opět jen přibližná ilustrace: Sémantémy vztahující se k Janáčkově Jenůfě jsou dominantní, převládající: Jenůfa-Laco, Jenůfa-Kostelníčka, Jenůfa-Števa. Další postavy, vyvolávající sémantémy, nemají tentýž klíčový význam (četnost), vyskytují se i **jednotlivě** (konfliktně, nekonfliktně).

Předešlá téze se nevýrazně vztahuje i na malé skladby, např. o schématu A-B-A, které zpravidla vyvolávají jeden typ sémantémů, tj. hodnocení vztahu znaků A ku souboru znaků B, dále v časové posloupnosti hodnocení (řešení) vztahu B ku A. Soubor znaků prvního A přitom přetrvává v paměti a vytváří z poměru k druhému A (tj. totožnému nebo velmi příbuznému souboru znaků) statistickou převahu, vyjádřitelnou formulkou $A:B + B:A + A:A^1$. Tady poslední díl A vyjadřujeme jako A^1 i tehdy, je-li znakovou strukturou totožný s A; to proto, že významově totožný nezůstává: je už v souvislosti s B i s prvním A, které ještě souvislost s B nemělo.

6.3.3.2. Statistický aspekt pragmatické funkce je tedy zřetelnější u rozsáhlejších děl. - Avšak množina znaků (a z ní odvozovaných sémantémů) je omezena trváním děl jako celku; toto omezení vyplývá z nároku na paměť, schopnost soustředění. Samotná množina znaků v ohraničeném celku je opět omezena faktem, že navození významu znaku (reprezentace) trvá nějaký čas v závislosti na vlastní významnosti znaku (prezentaci). Omezení celku díla - tedy z opačné strany - podléhá zejména v našem století tendenci navozovat významy co nejúsporněji. Výsledkem by měla být přísně hlídaná **úměra času a významu** znaků (a z nich odvozovatelných sémantémů).

6.3.3.3. Ve složitějších formálních schématech je tedy statistický aspekt pragmatické funkce (roviny) orientujícím činitelem. Opět se setkáváme s rozlišováním větší nebo menší důležitosti (hierarchie znaků a sémantémů) na základě četnosti výskytu. Zvláštní postavení pak shledáváme u **závěrečného znaku a sémantému** (vztahu tohoto znaku ke všem předchozím), které není analogií k dříve uváděné inverzi statistické významnosti, nýbrž vyplývá z toho, že znak je v časové posloupnosti poslední, není ničím ve vnímání dále překryt a máme tendenci jej chápat jako řešení (výsledek dění), cíl, ke kterému dílo směřovalo. Tento znak může být v díle nový, nebo statisticky utvrzený znak už užitý; i pak od něj očekáváme závěrečné vyústění, vyvrcholení díla.

6.3.3.4. **Významovou inverzi četnosti** v sémantémickém dění najdeme (spíš mimořádně) v uplatnění např. znaku typu symbol, který vytvoří zvláštní významový interval k předchozímu znakovému dění (např. citace tématu Vyšehradu v závěru Smetanovy Vltavy: nelze ji chápat mechanicky - jako že Vltava dotekla do Prahy (!) nýbrž tak, že Smetana i přírodní fenomén podřazuje vlasteneckému cítění, historické hrdosti národní, kterou ostatně navozuje jinými, epizodními znaky ve Vltavě i dalšími částmi celého cyklu.) (Toto je praktická ukázka subjektivního utvoření závěrečného sémantému..)

6.3.4. **Specifičnost úlohy vnímatele v dění obsahové vrstvy** spočívá

6.3.4.1. v subjektivním chápání pragmatické funkce znaků, tj. uchopení (neuchopení) výzvy k zaujetí (tvoření) stanovisek k naprogramovanému řazení sémantémů při znění díla;

6.3.4.2. v aplikaci pragmatické funkce znaku po skončení reálné existence (znění) díla.

ad 6.3.4.1. Zmínili jsme se o subjektivním dotváření díla a o mezích, které jsou tomuto dotváření kladeny charakterem a posloupností znaků (a jimi podmíněných sémantémů). Víme již, že každé setkání znaků nemusí být **subjektivně** chápáno jako výzva (provokace) k zaujetí stanoviska, že (ve smyslu významových dominant) jsou to nejprve (při prvním kontaktu s dílem) čtenostně významné znaky, které provokují utváření stanovisek (sémantémů); při dalších kontaktech vnímatele s dílem může dílo dostávat úplnější obsahovou podobu utvořením a zažitím většího množství sémantémů (ev. všech v díle možných), které **vnímatel** v mysli logicky **uspořádává k esteticky i věcně přijatelnému obsahu**. Ten je pak subjektivně **platný a subjektivně fungující**.

ad 6.3.4.2. Funkce obsahu díla, tj. "funkce dosaženého komplexního vhledu do reality bytí" (do díla samotného i do toho, co je "za ním") "harmonizovat rozumovou, citovou a volní složku lidské bytosti, aby lépe uspěla v dění svého bytí - přetrvává reálnou existenci díla a systém se ve svém vyústění do komplexního vhledu, jehož nositelem se stal člověk, reálně rozpíná do mimouměleckého dění, prosazuje tendenci **připodobnit** je sobě samému" (Sáva Šabouk).

Šaboukova formulace ovšem neuvažuje následující možnosti:

- obsah zůstal pod prahem možností chápání vnímatele;
- obsah je nad prahem možností vnímatele, ale nepřináší mu nic nového, protože se s podobnými obsahy již setkal a byly (třeba) zprostředkovány přesvědčivěji;
- obsahu mohlo být dosaženo a je pro vnímatele nový (zajímavý, iritující).

Pak tedy funkce "komplexního vhledu"

- selhává zcela;
- je uplatněna, ale smysl existence díla (a jeho absolvování) nebyl shledán;
- je uplatněna a vnímatel přiznává dílu jeho smysl.

Lze předpokládat, že po doznění díla se dosažená komplexnost obsahu s odstupem času v paměti redukuje na jakési **obsahové resumé**, že pak zmíněnou tendenci připodobňovat životní děje dosaženému poznání prosazuje čím dále, tím nevýrazněji.

7. Syntagma a paradigma

7.1. Pod pojmem **syntagma** (od syntax - mluvnický skladba) podle Jaroslava Volka rozumíme seskupení znaků při jejich aktuálním použití, zejména při komunikaci. Jako syntagma chápeme každý individualizovaný projev nebo množinu projevů současných i minulých (v hudbě tedy konkrétní díla), probíhající na pozadí paradigmatu.

Pod pojmem **paradigma** rozumíme znaky nebo seskupení znaků, které **ve vědomí uživatelů** vytváří kombinační prostor možností, repertoár možných dispozic.

Jde tedy o antinomii, kterou teorie informace vyjadřuje jako rozdíl mezi **zprávou** (individualizovaným informačním aktem - syntagmatem) a **kódem** (paradigmatem), předem dohodnutým systémem pravidel o významech a způsobech tvoření tohoto informačního aktu.

7.1.1. Předchozí odstavec zcela vyhovuje situaci při použití přirozených jazyků i formalizovaných jazyků vědy. V hudbě nutno pasáží o "předem dohodnutém systému pravidel o významech..." rozumět specificky. Hudba samozřejmě nemá své lexikum,

"slovník", soubory prostředků, jejichž význam je předem dán a zůstává (kromě historického vývoje) neměnný.

Fylogenezí (vývojem druhu) hudby ovšem určité obecné významy spojené s určitými vyjadřovacími prostředky vznikly a skladatel s nimi musí počítat: zůstaneme-li v nejjednodušší rovině prostředků, víme, že nelze posluchači zaměnit sémantická pole spojená s uspořádáním např. dur a moll. Víme přitom, že tyto významy se historicky vyvinuly z modálních tónových terénů a že i tam byl rozdíl v dobovém chápání modů starořeckých a (týchž) modů používaných ve středověku. Podobně je dnes ustálen subsystém 12ti půltónů v oktávě a čtvrttóny, šestinotóny ap., případně zcela jiné rozdělení oktávy je běžně chápáno (neskladateli) jako falešné tóny.

Vyvíjel se a vyvíjí konkrétní poměr (vztah zůstává stejný) mezi konsonancí a disonancí. Vždy je "něco" konsonantní a "něco" disonantní, avšak pouze v kontextu syntagmatu, ev. v kontextu nejbližší paradigmatické vrstvy. - V kontextu dnešních prostředků hudby nikoho nepřesvědčíme, že zmenšeně zmenšený septakord je maximum disonantnosti, a přece tomu tak je (a zůstává funkční) v dílech klasicismu. Každé syntagma má i dnes autorem určené maximy, své polarity - musí o nich ovšem přesvědčit (viz např. poměry v minimalistické a redukcionistické hudbě, které se - více či méně - vymykají přímému, mnohem komplikovanějšímu proudu fylogeneze hudby).

Pokud jde o "slovník" hudby, není na našich závěrech co měnit, avšak předchozí příklady nás přivádějí k přesnějšímu vyjádření: hudba nemá lexikum, ale má svůj "kod" (langue), kde významy nejsou pojmově konkrétní, nicméně způsoby (formy) a vztahy uvnitř tohoto kódu jsou vždy (v každé epoše) do značné míry konvencionalizované, stejně jako pravidla, která z těchto vztahů a způsobů vycházejí a která se s nimi stále znovu vytváří. Tento proces (fylogeneze), který ostatně není nijak překotný, je jakousi garancí srozumitelnosti, možnosti chápat sdělení hudby.

7.1.2.1. **Paradigma** (jako kombinační prostor možností) fylogenetické tendence do jisté míry vymezuje: je tvořeno historicky vzniklými soubory děl, v nichž jsou jistými prostředky zakódovány určité významy; protože jsou tyto soubory děl neuvěřitelně rozsáhlé (některé již zapomenuté, jiné revivalizované), používáme představy o jakési hluboké ssedlině, kterou všechna až do dneška vzniklá díla tvoří. Pro aktuální i dobovou tvorbu je z této ssedliny určující (jako kombinační prostor možností) vrstva aktuálně nejvyšší, tedy nejnovější. Tím ovšem není řečeno, že skladatel nemůže těžit z vrstev hlubších, zejména těch opomíjených, zapomenutých. Právě to je dost příznačné pro 20. století s jeho "neo-" styly. Ale styl je součástí obsahu - "každý ideální styl v podstatě nařizuje nejen to, jak bychom měli věci říkat, ale i to, co smíme říkat" (C.S.Lewis). Vedle "neo-" stylů ovšem pokračuje fylogeneze hudby, o jejímž směru a nosnosti musí každý skladatel uvažovat (viz dále o informaci a redundanci).

7.1.2.2. Paradigma je účelné členit : k aktuálně vzniklému (vznikajícímu) dílu lze jen teoreticky a latentně vztahovat celou "ssedlinu" existujících děl. Jedním ze základních (a velmi obecných, byť zásadných) členění je typologizace hudby na artificální a nonartificální.

Rysy **nonartificální** hudby charakterizuje Encyklopedie jazzu (..) (Matzner, Poledňák, Wasserberger a kol.) jako "typově standardizovaný základ tvorby, zeslabený význam skladebné jedinečnosti díla (dílovosti, Werkcharakteru) a naopak zvýraznění podílu interpretace, dále spontaneita vnímání a spotřeby, silné a bezprostřední zastoupení sociálních a psychických funkcí, široká konzumní základna, zbožní charakter převážně části produkce NAH a tím i její podřizování se běžným ekonomickým mechanismům a zákonitostem, zvl. zákonu nabídky a poptávky.."

Naproti tomu **artificiální hudba** jako typ předpokládá "dílovoost", skladebnou jedinečnost, umělecké osvojování světa jako specifický vztah subjektu k tomuto světu.

Hranici mezi oběma typy nelze vést zcela přesně. Existují syntagmata na pomezí z oblasti nonartificiální, ale i artificiální hudby.

7.1.2.3. Další užitečné členění paradigmatu může vycházet z druhů a žánrů (definice viz v poznámce na s.7): pro nové dílo může být významná **fylogeneze druhu** (symfonie, kvartetu, písně ap.), stejně jako **fylogeneze žánru** (tance, pochod, fanfára). Ta poučí o charakterizačních znacích, které se skladatel rozhodne zachovat všechny nebo jen některé. Pomíjí-li všechny, riskuje, že označení žánru se dostane do rozporu se strukturami díla (valček na 4 doby); pak se musí zvážít, co z toho lze vytěžit (nový význam, humor v hudbě a mn.j.).

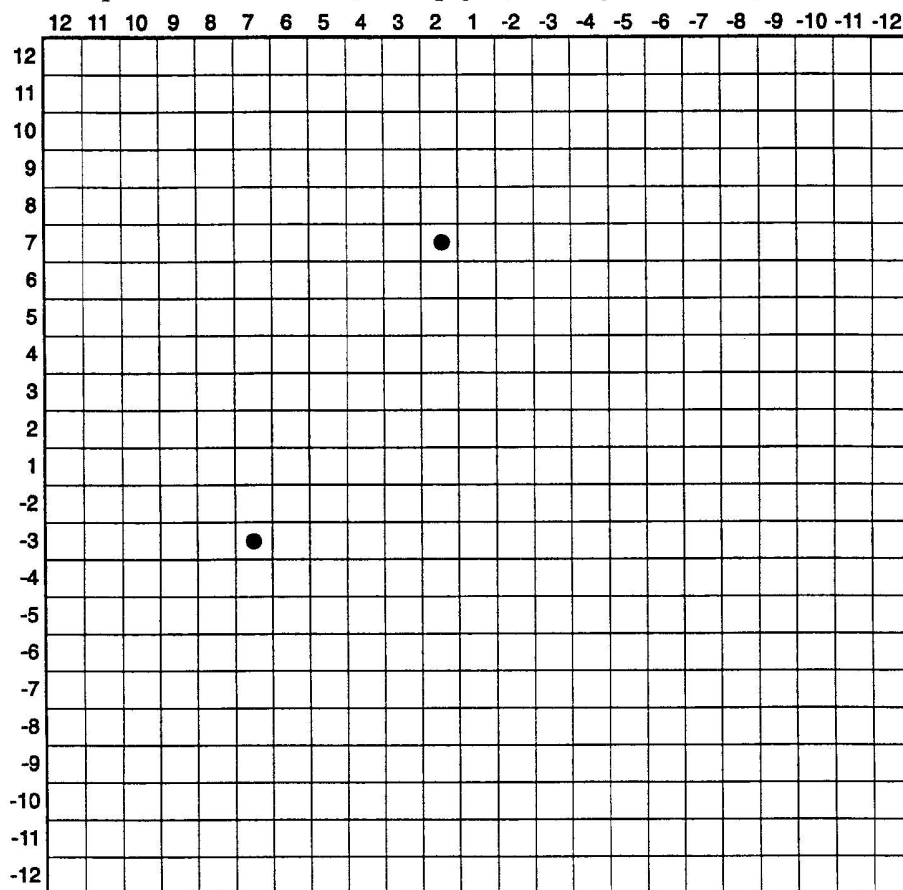
Z fylogeneze druhu lze odvodit spíš, co nepřebírat: ustálené sazby, obvyklé zvukové kombinace ap., až k rozbíjení ustálených nástrojových ansámbků.

7.1.2.4. Pro analýzu je nutné použít komparaci s příslušným **historickým horizontem** paradigmatu. Janáčka lze komparovat s vrstevníky (s Debussym, ale ne s dodekafonním Schoenbergem), s některými předchůdci (připomíná se Musorgskij) a také s projevy moravského (lašského) folklóru. Přesah do NAH, kam asi lidové projevy zařadíme, je tu docela na místě.

Analýzou (komparací s příslušnou vrstvou paradigmatu) zjistíme větší či menší závislost na paradigmatu, míru originality, avantgardnost, ev. epigonství ap.

Komparací s díly ověřeného původu lze se značnou jistotou potvrdit či vyloučit autorství díla sporného, lze shledat záměr v intervalovém odlišování melodiky operních postav (jejich partů) ap. K tomu lze použít metody statistické analýzy (přechodových matic) v oblasti melodiky, akordiky, rytmiky.

Př.: Intervalová přechodová matice (+ stoupající, - klesající interval:)



Jednotlivý záznam v tabulce zachycuje vždy 3 tóny, tj. dva po sobě následující intervaly, např. $d^2 - h^1 - fis^2$ se značí v průsečíku -3 zleva s 7 shora. Další tón by znamenal čtení $h^1 - fis^2 - g^2$ a záznam v průsečíku 7 zleva s 2 shora atd. Zpěvné intervaly (sekundy, tercie) by vyplnily střed matice.

Při zkoumání delší melodické linie lze stanovit klíč pro grafické znázornění (10 stejných přechodů - bod, 20 - malý čtvereček, 30 - větší čtvereček ap.).

Čísla velikosti intervalů lze vyměnit za čísla harmonických funkcí, za čísla značící pozitivní i negativní délky ap. a podrobit zkoumání struktury, které nás právě zajímají.

7.2.1. Vztah syntagmatu ku paradigmatu bývá též vyjadřován jako poměr informace a redundance v díle.

Informací je míněno vše nové, dosud takto neuspořádané, neznámé v díle, ev. i v paradigmatu; **redundancí** naopak vše už uspořádané, zaužívané, z jiných kontextů známé, opakované - až nadbytečné. Každé syntagma je uspořádáno v **určitém poměru** informace a redundance. Pokud je dílo pouze "kombinací možností" v paradigmatu obsažených, nebude podíl informace nijak velký (konkrétní tvary melodiky v rozšířené tonalitě, sled funkcí a akordika ap., dokonce ani při použití ortodoxní dodekafonie), zato bude dílo přístupné většímu okruhu vnímatelů, disponujících zkušeností s příslušnou paradigmatickou vrstvou. Díla označovaná za avantgardní z obvyklosti vybočují v některém ze strukturálních parametrů díla - zdaleka ne ve všech: mají-li

zůstat v dosahu chápání, zachovávají poměr stále ve prospěch redundance.

Poměr informace k redundanci lze vyvažovat též v rámci formového schématu: velmi informativní znaky řadit v nějakém poměru ke znakům velmi redundantním (i toto spojení je relativně nové, je informací): jako by celek měl dvě (několik) podlaží, pater, kde redundantní mohou být neohistoricky, quasi jazzově, minimalisticky formulované znaky, informativní pak znaky s dodekafonní rovnováhou (viz Ištvanovy teoretické spisy).

Pozn. I dodekafonní uspořádání ve svých počátcích je "vyrovnáváno" už známým půltónovým členěním oktávy, neexperimentujícím metrem a rytmem, tradičními formami a barvou zvuku. - Neoklasický Prokofjev je "informativní" velkými skoky (přenosy) melodiky, nečekanými rychlými modulacemi na pozadí klasicizujícího (redundantního) uspořádání ostatních struktur. - Větší podíl informace přineslo např. dílo O Messiaena "vynálezem" ptačího stylu i organizací (systemizací) terénů, melodiky, akordiky i témbrou. Nyní je ovšem již součástí paradigmatu, čili spadá (samozřejmě individuálně) do onoho uspořádaného, zaužívaného, zažitého... Krajností asi je multiseriální, punktuální uspořádání kompozice, které poměr ve prospěch informace zřejmě neúnosně překračuje.

S informací v díle je spojeno sdělování **nových** významů. Bylo již řečeno, že se známými prostředky jsou do značné míry spojeny i jejich (původní) významy - nikoli konkrétní, určité, leč cosi v sémantickém poli, které jsme už poznali. Z toho vyplývá, že - chce-li se skladatel z podobného zajetí vymanit, usiluje o jisté inovace, nespočívající pouze v nové kombinaci "možných dispozic", a kromě nových významů obstarává další fylogenezi hudby.

7.2.2. V paradigmatu je uložena i sémantika (významy, obsahy) jednotlivých syntagmat a do jisté míry vylučuje opakovat stejné významy a obsahy. Přitom zdánlivě nejde o to "co" ale "jak" vyjadřovat. Obojí ovšem úzce souvisí.

Zjednoduše: Hudba středověku i renesance slouží křesťanství a ve své profánní (světské) podobě přináší milostnou poesii, písně a tance trubců, trubadúrů, žáků. Baroko ve svých nejhonosnějších projevech buduje katedrály oratorií, pašijí, ale také oper a instrumentální koncertní hudby. Klasicismus provází racionalistický pohled na svět se zjednodušením prostředků a zkomplikováním formy; "vynález" cyklické sonátové formy s typicky nadproblémovou finální částí poznamenal všechny příslušné generace. Romantismus akcentuje subjektivní pocity a pokouší se negovat vědomí, že vše lze zvládnout rozumem. Vtahuje do umění fantastično, pohádky, báje, mýty, exotično. Naznačené charakteristiky vytvářejí obrazy myšlení a citění epoch - a známé tématické okruhy.

Jde tedy o úhel pohledu na to, co je v dané společenské situaci podstatné a co ne, úhel pohledu, který býval v minulých epochách většinou společný celé evropské hudbě a teprve ve 20. století se nejvýrazněji subjektivizuje (to ovšem může být optický klam).

Srovnejme: napíše-li Haendel Water music, píše "zábavnou" hudbu k projížďkám na Temži. Debussyho Moře či Ravelův Vodotrysk jsou smyslově okouzující barevně zvukovou skutečností. "Věčná" témata - láska, život, smrt - zpracovávána uměním stále znovu a v téměř každé epoše, podléhají dobovému (později i subjektivnímu) úhlu pohledu. Smrt a dívka Fr.Schuberta je něco jiného než Smrt a vykoupení R. Strausse či Asrael J. Suka. Přitom **estetické kvality** (znaková prezentace i reprezentace) děl dříve vzniklých zvyšují lafku dalším pokusům o uchopení těchto témat.

Toho všeho by si měl být skladatel (spisovatel, výtvarník) vědom, měl by mít znalosti o tom, jaká témata a jak byla zpracována, měl by mít svůj světový i estetický názor, emoční novost, aby mohl v konkurenci věků i současnosti uspět lépe než průměrně nebo dokonce podprůměrně.

7.3. Hudba může vstupovat a vstupuje do interakcí s jinými druhy umění - i s jinou, pojmovou rovinou sdělování.

Je dobré si uvědomit, že zde jsou skryta mnohá úskalí, že např. vizuální zážitek (ve spojení s hudbou) má u většiny vnímatelů prioritu, že pojmové sdělení - slovo - je vždy pochopeno bezprostředněji, než sdělení hudbou. Problémem pak zůstává autonomnost hudebního sdělení či dobře chápaná závislost na jiných médiích nebo rovinách sdělení. Říkáme-li závislost, máme na mysli právě jakousi prioritu pojmového a vizuálního před mimopojmovým sdělením.

V průběhu tohoto textu už byla zmínka o tom, že k autonomnosti hudebního sdělení se hudba historicky propracovávala. Lze předpokládat, že ve svých počátcích sloužila jen jako ozvláštňený přednes slova - např. v psalmodii gregoriánského chorálu. Liturgická vázanost hudby je patrná ještě v motetech s tenorem (cantem firmem) v dlouhých hodnotách, v němž je zachován liturgický text, ačkoli další hlasy mají paralelně světské texty v národním jazyce a porozumět latině po jednotlivě zpívaných slabikách v dlouhých časových odstupech je nemožné. V dalších fázích existuje instrumentální složka vedle vokální quasi autonomně, až se zcela osamostatňuje do vlastních forem.

Dobře, nicméně od spojení se slovem (jako možností) hudba nikdy neupustila. Na vývoji opery pak (např.) sledujeme neustálý souboj obou (či více) rovin sdělení : koloratury, arie da capo ap. jako výraz úsilí o nadvládu hudby nad slovem i jevištěm, proti tomu periodicky přicházející reformy opery, zdůrazňující nezbytnost srozumitelnosti slova, divadelnost, hereckou akci.

Radikální řešení ve prospěch slova chtěl přinášet melodram - od J.J.Rousseaua až k Fibichově jevištní trilogii Hippodamie. V mnoha případech je v této formě hudba podřízena slovu způsobem, který jí není vlastní - nedokáže měnit výraz slova od slova, tak jak je recitováno. Jestliže se o to skladatel snažil, vznikl neústrojný (hudebně nelogický) slepenec.

Pravděpodobně nejméně konfliktní je spojení hudby s pohybem - baletem na jevišti či s rytmizovanými sekvencemi filmu (beze slova). Obojí probíhá v mimopojmové rovině, v níž se vyjadřuje též hudba.

Sáhne-li skladatel po textu, který hodlá zhudebnit, měl by nejprve hodnotit jeho kvalitu a schopnost spojení s hudbou (mnoho operních skladatelů doplatilo na nemožná libreta, kvůli nimž se opery nehrají) i schopnost textu oslovit současného posluchače. Dále by měl skladatel usilovat o autonomnost hudby v jakémsi kompromisu s pojmovým sdělením. Naše století v tom učinilo řadu pokusů, od úplného atomizování textu na slabiky (působí někdy onomatopoicky či dada), k mnohému opakování týchž slov krátkého textu (podobá se použití v pop-music s nebezpečím redundance). Opět nejčistší je asi použití pouhého vokálu, kdy se skladatel nemusí zřít vokální složky a nemixuje pojmovou a nepojmovou rovinu sdělení.

Ze sémantického hlediska může se spojení hudby a další významové složky vzejít *zvláštní mimetický interval*, kdy hudba je v jakémsi odstupu od významů v jiné rovině sdělení a dokáže zachovat značnou míru své autonomie. Nejprostší projevy takových spojení najdeme už v lidových písních.

Na tomto intervalu zakládal svá jevištní díla i scénické hudby Josef Berg (1927-71), přiveden

k tomu snad principem "zcizení" v hrách Bertolda Brechta, které obdivoval.

Pozn.: princip "zcizení" spočívá v tom, že herec jakoby vystoupí ze své role a komentuje průběh dění jaké nezúčastněný pozorovatel, pak se zas do role vrací.

Jedním z úspěšných řešení byly scénické hudby M.Ištvana. Např. k Maryše bratří Mrštíků koncipoval autonomní ostrovy hudby nikoli k průběhu dramatu, nýbrž do ticha mezi výstupy. Ty měly svoji atmosféru k dramatu se vážící (smyčce, cimbál, elektronické úpravy nahrané hudby) a současně vlastní hudební logiku, jíž mohlo být využito k samostatnému životu v přeskupení do díla (Láska, vzdor a smrt) na scéně zcela nezávislého, ale s její atmosférou.

8. Poznámky k filozofii tvorby

Zhruba v poslední čtvrtině 20. století se jako charakteristika vývoje umění (nejen hudebního) objevuje výraz *postmodernismus*. Pokusíme se jej poněkud dešifrovat a snad i specifikovat s pomocí eseje Johna Bartha "Literatura naplnění aneb Postmoderní spisba" (Světová literatura 1993¹, s. 182-190). Nic podivného: víme z minulosti, že trendy různých druhů umění se navzájem v základních liniích ovlivňují.

John Barth hledá kořeny nové tendence v modernismu a konstatuje přitom, že Oxford English Dictionary umísťuje sám termín do r.1737 (Jonathan Swift) a slovo modernista do r.1588 - přirozeně ne v našem smyslu. V American Heritage Dictionary z r.1973 je modernismus definován jako "teorie a praxe moderního umění" (!), v jiných příručkách z let 1950-60 termín modernismus, natož postmodernismus, není vůbec obsažen.

Základním motivem modernismu (podle prof. Geralda Graffa z Northwestern University) byla kritika buržoazního společenského řádu 19. století a jeho světového názoru. Umělecká strategie (cituje dále J.Barth) modernismu spočívala ve vědomém **zpuštění konvencí** (podtrhuje L.F.) buržoazního realismu a využitím taktiky a prostředků, jako jsou např. dosazování "mytické" metody na místo "realistické" a "manipulace vědomých paralel mezi současností a starověkem" (T.S.Eliot o Odysseovi Jamese Joyce); dále k nim patří radikální narušení lineárního proudu vyprávění, porušení zažitých konvencí - jednoty a soudržnosti zápletky a tudíž i "rozvoje" sekvence příčina - následek, dále rozvinutí ironických a nejednoznačných juxtapozicí, vytváření protikladu mezi vnitřním vědomím a racionální, veřejnou, objektivní logickou a nakonec příklon k subjektivnímu zkreslení.

John Barth k seznamu prof. Graffa ještě přidává "modernistický důraz (převzatý od romantických předchůdců) na zvláštní, odcizenou roli umělce ve společnosti, nebo spíše jeho **pozici mimo společnost** a modernistický **důraz na jazyk a techniku** v protikladu vůči zřejmému tradičnímu "obsahu" ". Ilustruje poznámkami Thomase Manna .. "umělec nikdy nemluví o tom hlavním" .. Gustava Flauberta .. "rád bych napsal knížku o ničem" .. Robbe-Grilleta z r.1957 ... "opravdový spisovatel nemá co říci .. Má jen způsob jak mluvit" ..

Myslíme, že paralely v hudbě (ne-li přímo v prohlášeních, pak jistě ve výsledcích) snadno nacházíme.

Jenže, co je postmodernismus? - ptá se dále J.Barth. Samotný termín, podobně jako "postimpresionismus", je podezřelý, zavání epigonstvím a nesvědčí o života schopném, či snad zajímavém novém směru, .. vyvolává dojem něčeho podkleslého, trudně a neuměle se pachtícího

ve stopách něčeho jiného..

A odpovídá si: Jestliže nás velcí modernisté třímající pochodeň romantismu naučili, že linearita, vědomé jednání, příčina a následek, naivní ilusionismus, průzračný jazyk, nevinná anekdota a morální konvence měšťanstva **nejsou vším**, pak my, s nadhledem závěrečných dekad našeho století, snad přikývneme, že ani protiklady zmíněných hodnot nejsou všechno. Ani diskontinuita, simultánnost, iracionalismus, antiilusionismus, seberefektivnost, "medium je poselství", politické olympanství a morální pluralismus blíží se morální entropii - **nejsou vším**.

Ze své starší eseje "Literatura vyčerpanosti" (1968) pak Barth připomíná: umělecké formy a obory jsou částí lidských dějin, a proto podléhají jistě **opotřebovanosti**, alespoň v **myslích značného množství umělců v určité době a určitých místech**; jinými slovy: že umělecké konvence podléhají zubu času, zpochybňování, transcendenci, transformaci, nebo že dokonce bývají nasazovány proti sobě samým, aby se vytvořilo nové a životné dílo ...

Na jiných místech shrnuje:

Je-li Cervantes exemplářem premodernismu a předchůdcem mnoha skvělých věcí budoucnosti a Jorge Luis Borges ztělesňuje dernier cri (poslední výkřik) modernismu, pak Gabriel García Márquez je jejich záviděníhodným **následníkem** : příkladný postmodernista..

Měli bychom se utěšovat, že jeden z nejstarších existujících literárních textů, egyptský papyrus z doby zhruba 2000 let před Kristem .. je stížnost písaře Chacheperresenba, že se dostavil na scénu příliš pozdě:

Kéž bych měl nová slova, jež nejsou dosud známá,
výrazy, které jsou neotřelé,
v novém jazyce, který dosud nebyl používán,
nezatížen opakováním, ne slovo, jež zplesnivělo, jímž mluvili dávní starci.

Máme za to, že všechna tato slova nehovoří jen o literatuře, že mluví o problémech *umění*, a že k nim není co dodat - kromě nových výsledků, nových děl.

6.1.5. K zvýraznění některého z atributů tónu však může dojít i opačně, tj. **významovou inverzí četnosti výskytu**. Jestliže je statistický aspekt východiskem strukturních vazeb na základě četnosti, případně pravděpodobnosti výskytu, pak velice nepravděpodobný, nepředpokládaný a osamělý prvek na sebe strhuje pozornost a dosahuje (momentální) důležitosti (významnosti).

Významnost nepředpokládaného prvku (ať je to výška, délka, tébr či intenzita tónu) je výrazně sémantického charakteru a vybočuje ze syntaktické roviny do roviny sémantické. Inverzí četnosti (skrže nepravděpodobnost prvku) je současně odkazováno "nazpět" na významnost četnosti v rámci syntaktické roviny hudebního objektu i díla (prezentace).

6.1.6. Ve vytváření hierarchizace (více či méně důležitého) už na úrovni tónu spočívá podstatný rys systému hudebního díla - vytváření **významových dominant**. Významové dominanty už při prvním setkání s dílem (kdy sotva postřehneme všechny možné významy dílem navozované) umožňují registrování nejdůležitějších významů (souvislost se statistickým aspektem); ty pak existují dál v paměti při dalším plynutí díla. Při opakovaném zažití zůstávají důležitými orientačními body v časovém odvíjení díla i po jeho doznění.

Na úrovni tónu jako subznaku je existenci významových dominant položen základ.

Aspekty syntaktické funkce tónu se podmiňují a ovlivňují navzájem, tvoří jednotu cílenou jedním směrem: vytvářet podmínky syntaxe, podmínky pro vznik hudebního objektu a současně znaku, který přináší (komplexnější) význam(y) a stane se v sémantické rovině díla základním prostředkem sdělování.

6.2. Aspekty sémantické roviny

6.2.1. K realizaci znaku tedy vede rozvinutí východisek, kterými jsou vlastnosti tónu. Vznikají vztahy **strukturní** (tónový terén, melos, rytmus apod.) a vztahy **strukturální** (terminologická analogie "serijní a seriální": tj. mezi strukturami: jako jsou melodie, polyfonie, harmonie ap.), prolnutí jednotlivých struktur; ty (s dalšími nejmenovanými) vytvářejí hudební objekt; po stránce významové přerůstá sémantický aspekt syntaktické funkce tónu na **sémantickou funkci znaku**; ten pak zastupuje skutečnosti (jsoucna), která má skladatel na mysli a chce je vyjádřit.

Sémantická funkce znaku - dále již uvažovaného jako organizovaná a integrovaná množina tónů chápaných spojitě - jeví se opět ve třech aspektech: konstruktivním, statistickým a pragmatickým.

6.2.2. **Konstruktivní aspekt** sémantické funkce znaku spočívá v **určitém a záměrném uspořádání** struktur znaku (případně v záměrných selekcích z předkomponovaného materiálu), aby nasměrovaly (přivedly) mysl vnímatele k určitému jsoucnu, které existuje mimo ní i mimo dílo samotné. Zde se uskutečňuje (je nacházena) mimeze (chápaná jako jednota shody a rozdílu), odkaz ke skutečnosti, jsoucnu komplexnějšího charakteru, než to, k němuž může odkazovat tón.

Ke konstruktivnímu aspektu sémantické funkce znaku patří rozlišení tří typů znaku (2.1., 2.2.). Nebudeme se jimi na tomto místě znovu zabývat, jen připomeneme, že hudbě nejvlastnější (dominantní) je znak typu index (ev. emotivně hodnotový znak).

Termín emotivně hodnotové znaky předchází nežádoucím explikačním indexu v hudbě, neboť poukazuje na shodu (mimezi) znaku a zastupovaných skutečností, tj. emotivních jsoucen, s nimiž máme své životní zkušenosti. Tato jsoučna jsou v kauzálním vztahu k širší skutečnosti bytí a z této shody pak vyplývají zřetelně možnosti hudby: zmocňovat se při respektování specifických prostředků i osvojovaných jsoucen celé reality bytí.

6.2.3. Statistický aspekt sémantické funkce znaku je pohledem na další sémantizování strukturních vazeb na **základě četnosti výskytu** totožného (téhož) příbuzného a odlišného.

Uspořádání struktur znaku je v nějaké (i částečné) shodě s **určitou** (i abstraktní) zastupovanou skutečností. Těto shody je ve statistickém aspektu využíváno: opakováním je znovu přiváděna na mysl **tatáž** zastupovaná **skutečnost**. A protože nejde vždy jen o opakování doslovné, můžeme hovořit o tom, že znak odhaluje **podstatu** zastupované skutečnosti, její vývojové tendence a možnosti. (vzpomeňme Smetanovu Vltavu apod.).

Utvrzování, "odhalování" zastupované skutečnosti (jsoučna), tj. sémantická funkce znaku se projevuje(a) a vzrůstá (b,c):

- a) sumačně, s každým opakováním těže znakové struktury;
- b) s metamorfózou výchozích tvarů,
- c) v konfrontaci s jinými strukturami (dalšími znaky).

ad a) Opakováním je význam znaku utvrzován. Množina výskytu znakové struktury pak znamená diferenciaci větší či menší významnosti hudebního objektu (znaku) pro systém (dílo) jako celek, současně poukazuje na větší nebo menší důležitost jsoučna strukturou zastupovaného - samozřejmě v rámci systému jednoho díla.

K opakování (větší expozici) jsou však vybírány takové hudební objekty, které jsou nápadné (výrazné) v konstruktivním aspektu sémantické funkce znaku: struktury, které zvlášť výrazně zastupují jsoučno k němuž se váží a jsou pro dílo (jeho obsah) klíčové.

Tato významnost (aspekt konstruktivní, ale i funkce sémantická) je **využívána** (vyrovnávána) četností výskytu (aspekt statistický). Rovnováha významnosti a četnosti hraje v dění významové (a poté obsahové) vrstvy díla podstatnou úlohu. Jestliže dojde k nerovnováze, tj. není-li četnost výskytu **úměrná** konstruktivní významnosti znaku, shledáme strukturu (znak) málo nosnou, nevýraznou. Nutnost respektovat rovnováhu v těchto aspektech je tedy podmínkou spíše při větší než menší četnosti.

Pozn.: Konstruktivně "slabý" znak sneseme v malé četnosti (ředění informace), s větší četností upozorujeme nedostatek významnosti.

Správný odhad expozice hudebního objektu - znaku je pak rozhodující pro dění obsahové vrstvy hudebního díla, pro pragmatickou funkci znaku.

ad b) S metamorfózou výchozích struktur vzrůstá schopnost znaku vyvolat v představách a myšlení o zastupovaném jsoučnu významy, které jsme si dosud neuvědomovali; vzrůstá schopnost znaku odhalovat **tendence a možnosti** zastupované skutečnosti. Tento růst má rys dynamičnosti, evoluce.

Metamorfózu znaku obstarávaly skladebně technické postupy, souhrnně nazývané práce s motivem, s tématem. Tyto postupy však nejsou typické pro konec 20. století; metamorfózy se

provádějí jinými způsoby a je častěji využívána další možnost, tj. ad c) konfrontace s jinými znaky. Ve vzájemně významné konfrontaci vstupují znaky do interakce, v níž je (kromě jiného)

1. upřesňována podstata zastupované skutečnosti směrem **do hloubky**, vymezován charakter^{x/} znaků na základě srovnávání struktur a významů.

x/ určením odstínů (obrazně) "černého" ve vztahu k "bílému", ale taky určením co je "černé" a co je "bílé"; probíhá také vymezení normálnosti, běžnosti nebo mimořádnosti sémantického náboje znaku. Co je mimořádné a co je běžné (se všemi přechody mezi póly) je ovšem v každém stylu (dříve epoše), případně v jednotlivém díle vyjadřováno konstrukčně jinak. Relace z minulosti, použité v nových poměrech (konstrukčních i významových vztazích) nemohou obstát než jako kolážovaný či montovaný "ostrov". Jinak jde o postmoderní souběh struktur nesouvisejících organicky.

2. odhalována podstata (a rovněž ohraničeny tendence a možnosti) zastupované skutečnosti směrem **do šířky** (od mnohoznačnosti) a to vztahem většího množství (zpravidla nemetamorfovaných) znaků o malé četnosti výskytu ke znaku četností dominantnímu.

Ilustrace: Kroky.

Kroky po dláždění,
po parketách,
po betonu,
po věčném ledu.

Kroky s ruksakem na zádech.
Kroky se sluncem
těsně nad hlavou.

Kroky
od hory k hoře,
od letadla k saním,
od stanu k stanu,
od agregátu k agregátu,
od šroubku k šroubku,
od snídaně k obědu.

Kroky
od noci ke dni.
Včera
Edmund Hillery došel na jižní pól

(Miroslav Holub)

Růst významnosti znaků ze vzájemné konfrontace má rys statickosti, její dynamičnost je latentní, děje se spíš skokem poznání. Konfrontování dominantního znaku(ů) v hudbě bývá

obrazně srovnáváno s (poněkud již otřepanou) představou rotujícího krystalu, jehož fasety jej ukazují ve stále jiné podobě a přesto ukazují tutéž skutečnost.

6.2.4. Přirozeně i zde, na úrovni struktur, tvořících znaky, (podobně jako u subznakové roviny) shledáváme situaci, kterou jsme nazvali **významovou inverzí četnosti**. Bude charakterizována podobně, jako dříve: jestliže je statistický aspekt sémantické funkce východiskem vlastní významnosti zvukového objektu (prezentace) a umocňuje i jeho sémantickou stránku (reprezentace) na základě četnosti, resp. **pravděpodobnosti** výskytu, pak strukturou (a rovněž významem) velice nepravděpodobný, **nepředpokládaný** znak (např. i symbol nebo ikon, ale nejčastěji mimořádně odlišně konstruovaný index - emotivně hodnotový znak) na sebe strhuje pozornost a dosahuje zvláštní významnosti. Tou přesahuje sémantickou funkci znaku a odkazuje k funkci pragmatické: znak se stává výzvou, iritací myšlení, a přesahuje (na rozdíl od okolních znaků) bezprostředně do vrstvy obsahové. Působí ovšem také "zpětně", tj. vrací pozornost k okolním znakům^{X/}, k statistickému a konstruktivnímu aspektu sémantické funkce.

X/ Pozn.: - neboť pozorně očekáváme opakování nebo další znak stejného charakteru. Ten ovšem nemůže přijít - alespoň pokud jej očekáváme.

Ze vztahu k okolnímu znakovému dění je takový znak (díky své vyjímečnosti) nejen pouhým znakem, nezastupuje pouze určité jsoucno, ale **ihned** (a to je odlišné od běžné situace) dostává charakter sémantému, tj. navozuje skutečnosti zastupované předchozími znaky ve vztahu ke svojí významnosti jako **problém**, rozpor a současně **výzvu** k řešení tohoto problému.

Tato situace však patří k dalšímu pojetí sémantické funkce znaku, k pragmatickému aspektu (viz graf na s.13).

6.2.5. **Pragmatický aspekt** sémantické funkce znaku je založen na spojitém chápání znaků a vztahů mezi nimi; z těchto vztahů vzniká vyšší významová rovina, jejíž jednotku nazýváme sémantém.

Pragmatické nazírání znaku vychází z předchozích dvou aspektů sémantické funkce: jsou-li zastupována určitá jsoucna (aspekt konstruktivní), není to jen proto, aby zastoupena byla; jsou-li dále zdůrazňovány některé znaky četností výskytu (a jiné ne), metamorfovány a stavěny do vzájemné interakce (aspekt statistický), není to jen proto, abychom si uvědomili podstatu, možnosti a tendence zastupovaných jsoucen.

Rozličný způsob upořádání výchozích struktur (znaků) zprostředkoval vstup subjektivní zkušenosti s různými jsoucny do díla a vyvolává psychické reakce nejen ve smyslu "identifikace" zastoupených jsoucen (jejich možností a tendencí), nýbrž stává se **výzvou** k hodnocení vztahu znaků, vyvolává **otázky po smyslu** tohoto zastoupení. To je podstatou pragmatického pojetí (aspektu) sémantické funkce znaku.

Hlubší diferenciaci výchozích systémových struktur (znaků) se děje většinou postupně, se vzrůstem vlastní (prezentace) a sémantické (reprezentace) významnosti znaku, které bývají záměrně konstruovány a dále sémantizovány tak, aby jejich difference vzrůstala. Jinými slovy: zastupovaná jsoucna se teprve **děním znaků** dostávají do vztahů a kontrapozic a "problém" jejich vztahu se stává problémem teprve v čase plynutí díla.

Teprve pak (na rozdíl od znaku četností inverzního) může dojít ke vzniku "vyšších významo-

vých jednotek", nazývaných **sémantémy**, jako **odpovědí, pochopení** či **stanovisek** k "problémům" znakové koexistence a dále k "problémům" koexistence zastupovaných jsoucen.

Ustavením sémantému završuje pragmatický aspekt znakové dění sémantické roviny systému díla, zakládá pragmatickou funkci (rovinu) znaku a přenáší znakové dění, povýšené na dění sémantému, do další, obsahové vrstvy systému hudebního díla.

6.2.6.1. **Specifičnost úlohy vnímatele v dění významové roviny**

Důležitým faktorem v dění (fungování) významové a posléze obsahové vrstvy hudebního díla je **víceznačnost** významových prvků. Jsoucno, k němuž znak (znaky) odkazuje, je teprve v realizační fázi díla (tj. ve styku s psychikou vnímajícího subjektu) postupně konkretizováno tak, jak je subjekt konkrétně vztahuje ke svým představám a myšlení. Jsou to konkretizace výrazně **individuální**.

Víceznačnost významových prvků (znaků) má dvoje zdroje:

- a) objektivní - související bezprostředněji se způsobem vyjadřování (langue) a zobrazování (parole);
- b) subjektivní - závislý na individuální konkretizaci značených významů.

ad a) Umění se zabývá takovými stránkami skutečnosti, které jsou umělecky i lidsky zajímavé (o jejich selekci jsme psali v úvodu) a jsou v dosahu prostředků, kterými ten který druh umění disponuje. V hudbě daleko nejčastěji exponovaný index je ve vztahu k jsoucnům emotivním, s nimiž máme své životní zkušenosti. Skrze zkušenost pak zastupovaná jsoucna mohou odkazovat k celé realitě bytí.

Avšak: jestliže nás emotivně hodnotový znak (index) může **víceméně přesně** orientovat v chápání emotivní polohy (jsoucna), není už schopen (bez významného přispění vnímajícího subjektu) "prodloužit" tuto orientaci dále ke **konkrétní situaci** bytí, která emotivní jsoucno vyvolala.

ad b) Subjektivně lze konkretizovat vztah emotivních jsoucen (za jistých okolností přesněji) k **víceméně konkrétní situaci** bytí.

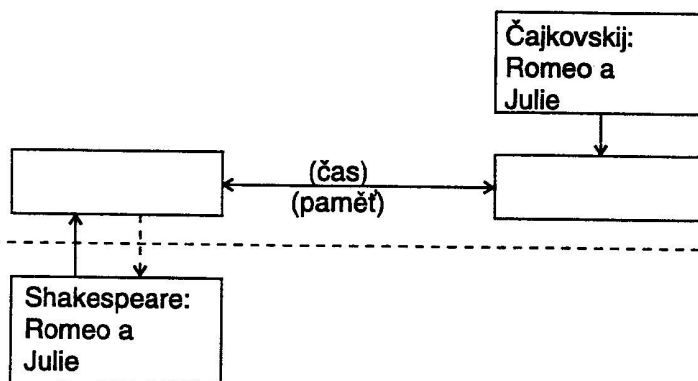
Víceznačnost znaku umožňuje subjektu vnímat zastupovanou skutečnost ve vztahu k **vlastním**, subjektivním zkušenostem s existenční realitou; tím je pro dílo (už z podstaty systému) zajištěna nejširší možná sféra vlivu - ovšem **bez záruky** na ztotožnění se se **záměrem** autora.

6.2.6.2. Dění významové roviny hudebního díla je zvláštním způsobem ovlivňováno v kategorii hudby s tzv. programem. Program je okolností, která umožňuje (opět subjektivně) vztáhnout zastoupené emotivní jsoucna k víceméně konkrétní situaci, programem vyjádřené v **pojmové rovině** sdělení. V praxi bývá "program" symbolizován titulem, jako rámcový odkaz na jiné, nehudební dílo či skutečnost, nebo vyjádřen jako podrobnější průvodní sdělení. Vlastní **spojení** programu s hudbou **není možné přímo**: uskutečňuje se na základě **shody** vyvolaných (dosažených) emotivních jsoucen. (V tomto bodě jsme se asi všichni setkali s hrubými chybami při "popularizaci" hudby.) V grafu je správné chápání vyjádřeno asi takto:

mimopojmová
rovina
sdělení

emotivní
rovina styku děl

pojmová
rovina
sdělení



I tento způsob konkretizace, která je vlastně **významovou synkrezí** (tj. spojování názorů - významových prvků - odlišných systémů), je výrazně subjektivní.

Pozn.: Z praxe můžeme doložit rozdílné vnímání skladby Schmuyle a Goldenberg z Musorgského Kartinek. Skladba má dvě odlišné znakové struktury k vyjádření programu v podtitulu - "dva židé, chudý a bohatý". Jedna je (v Ravelově instrumentaci) rezolutní, zvukově hutná ("hmotná") v oktávovém unisonu všech smyčců, druhá v sordinované trubce s rychlým repetováním tónů nervózní, jakoby ubreptaná, nejistá. Ve většině vztahování (konkretizací významů) byla první struktura spojena s pojmem "bohatý žid" (rozuměj: sebejistý, vyjadřovaný jakousi převahou), druhá jako "žadonící, chudý". Přesto se vyskytl subjekt, který vztáhl významy opačně a na svém přesvědčení trval...

6.2.7.1. O úloze interpreta, o jeho postojích a vztahu k dílu, na němž závisí reálná, **znějící podoba díla**, jsme již mluvili. Zopakujme, že akcentací (zde již významových struktur, které interpret pokládá pro obsahovou rovinu díla za důležité, neakcentováním (potlačení) jiných, s nimiž vnitřně nesouhlasí nebo vědomě nemá za důležité, může dílo dotvářet ve smyslu **zhodnocení** nebo i přetvářet, a to v pozitivním i negativním smyslu slova - až k **poškození** díla.

Dotváření a konkretizace významů díla má však své hranice, dané systémem díla. Dění obsahové vrstvy vychází z **autorova výběru charakteru znaků a jejich řazení** a tím je určena **míra** možného **dotváření** podoby díla, v níž se dostává dílo k vnímání.

Jiná situace vzniká, zřekne-li se autor řazení znaků (tzv. velká aleatorika); předává tak více jak polovinu odpovědnosti za výsledný tvar (a jeho obsah) interpretovi.

6.2.7.2. Poslední konkretizace významové a posléze obsahové vrstvy hudebního díla se týkají opět subjektu vnímatele. Budou záviset i na tom, jak je **k vnímání vybaven** zkušenostmi (životními i s druhem umění, jeho "langue" v příslušném časovém horizontu) a případně momentálně **disponován**.

6.2.8. Subjektivně platná podoba díla se zpravidla při prvním setkání s dílem rovná hrubým obrysům **možností** díla (jde-li o dílo komplikované, časově rozlehlé), určených jen významovými dominantami. O **významových dominantách** jsme se již zmínili

v souvislosti se subznakovou rovinou - tóny (s. 18), kde je položen základ jejich existence. V dění znaků je podoba i funkce významových dominant už velmi zřetelná: popsali jsme, jakým způsobem jsou některé znaky zdůraňovány a jiné zůstávají v pozadí významové roviny díla (hierarchizace znaků). Významové dominanty orientují v průběhu znakového dění a umožňují po doznění díla shrnutí nejdůležitějších významů - **vytvoření resumé** znakového dění v paměti. (- Avšak i nápadnost znaků - při vší objektivní danosti, např. statistické - je posuzována subjektivně.)

Při opakovaných setkáních s dílem mohou subjekt už zaměstnávat znaky, které zůstávají v pozadí: dílo je "prožíváno" úplněji. Obsah skladby v základním smyslu se nemění, ale subjektivně platná podoba díla je bohatší o další významové odstíny. Významové dominanty se pak stávají konturami úplného znakového dění.

Pro skladatele zde vyvstávají v zásadě dvě možnosti, tady volí:

- a) nebojí se formulovat složité (složené) dílo, spoléhaje na významové dominanty a předpokládá opakovaná setkání s dílem (ze zájmu interpreta i posluchače);
- b) vsadí na jistotu a (poněkud podbízejí) volí jednodušší koncepci díla; činí tak s vědomím omezení sdělení.

Záměrně konstruované významové dominanty mohou zmenšit rizika komplikovaného díla. Znamenají programované "ředění" či "zhuštění" sdělení, různý meziznakový poměr informace - redundance (viz 7.2.1.), hierarchizaci znakových struktur. Nesou sebou možnost vyhnout se (autorem) nechtěné, nežádoucí restrikci významů (a obsahu) a neodradit přitom interpreta a zejména posluchače (-protože interpret má při přípravě možnost dílo mnohem lépe pochopit a v celé významové rovině obsáhnout).

6.3. Aspekty pragmatické roviny

6.3.1. Pragmatická rovina je zakládána obsahovou vrstvou hudebního díla. Dění obsahové vrstvy znamená vyvrcholení znakového dění přímým (aktuálním^{x/}) působením vyšších významových jednotek - sémantémů; ty jsou výsledkem **aktivního vnímání** jako stanoviska (postoje, porozumění) k tzv. problému koexistence (významově rozporných) znaků v díle a jsou jeho řešením (pochopením).

Pozn.: Paralelu shledáme v chápání metafor či metonymií, dvou hlavních typů topiky. Významy jednotlivých slov mají společně další význam ("obrazný smysl"), nadřazený významům jednotlivým; nejde o chápání mechanické, nýbrž o vzájemnou interferenci významů: bez tohoto uchopení skutečný obsah uniká. O metaforách ("má na hlavě snůh"), metonymiích ("živit pět krků") a všech jejich typech ("živá mrtvola") aj. viz Josef Hrabák, Poetika, Praha 1977. Z výtvarného umění podobně poslouží např. Picassova Guernica aj.

x/ Další působení sémantémů shledáme po skončení reálné existence (doznění) díla.

Tato stanoviska (pochopení) ve svém souhrnu a vzájemné interferenci (srovnatelné s interferencí významů jednotlivých znaků - viz graf na s. 11) znamenají *obsah* hudebního díla.

6.3.2. **Konstruktivní aspekt pragmatické funkce** (roviny) znaku (díla) spočívá v určitém **naprogramování** (organizování předpokladu vzniku) sémantémů v časové posloupnosti.