

Suprasegmenty mezi řečí a hudbou – klíč k sémantice (fragment dizertační práce)

Vladimír Franta

Již Anlius Manlius Boëthius hovořil na prahu středověku o souzvučnosti sfér nebes i lidského těla. Současná věda prokázala správnost Boëthiových úsudků. Z akustiky víme, že tuhá tělesa se nechají rozkmitat tak, aby zvukově zněla (rezonovat přitom může každé těleso, nalezneme-li jeho správnou frekvenci – tedy klidně i židle nebo karoserie obřího nákladního automobilu). Objekty mají svůj tón a jsou součástí „znějícího“ vesmíru (radiová astronomie registruje konstantní signál přicházející ze všech končin Univerza. Dá se převést na zvuk). Ve zvukotěsných komorách nadto není těžké zaslechnout zvuky vlastního těla, které při „běžném provozu“ nejsou vnímány. V lidském těle zní řada věcí.

V komorách s potlačeným vnějším šumem se ozývá i krevní cirkulace – je zde slyšitelná bez fonendoskopu, můžeme tu zaslechnout práci srdce, peristaltiku, šustění kůže, mnohokrát silněji vrzání chrupavek, vlastní dech včetně nejrůznějších dalších zvuků útrobních. Zvuk je přenášen, jak vidíme, masou těla a v ideálním tichu komory nabývá na slyšitelnosti. Z toho vyplývá, že na světě není jen hudba estetická. Existuje také hudba „technická“ a „naturální“ (přírodní). Všechny těchto zvuků a tónů (skřípání dveří; ječení brzd; zesílený zvuk srdečního tlukotu) může pak ve svém estetickém plánu využít hudba (vesměs nonartificiální), kterou komponuje člověk.

Prostoupí-li se hudební svět s výtvarným, získáváme půdu například pro operní leitmotivy: zvuk se proplétá s konkrétním výjevem, obrazovou představou. Ještě extrémnější sepětí se dále realizuje v součtu choreografie (kinetického obrazu) a hudby za vzniku baletu. Ve chvíli, kdy se protne hudba s literaturou, čili textem, zajímá nás, která ze složek uměleckému artefaktu začne dominovat. Je-li to slovo, máme co do činění například se šansonem (русский романс) neboli „bardovskou písní“. Je-li to spíše melodie, pak hovoříme o písni tradiční.¹ Obě formy umožňují hudbě – sekundárně – získávat objekt vyjádřitelný slovy. Hudba tím vyhrává šanci vyslovovat. Ve své takto konkretizované podobě rychleji obrůstá funkcemi přesahujícími čistou „koncertantní“ estetiku: může bavit, poučovat, agitovat, vychovávat, bít na poplach, nebo jen každé ráno budít spáče. Takovéto hudbě se říká „programní“. Hudební i textová složka se mohou dostat do více méně rovnovážného stavu.

¹ Je známo, že Mozart preferoval melodickou složku, zatímco například Richard Wagner textovou...

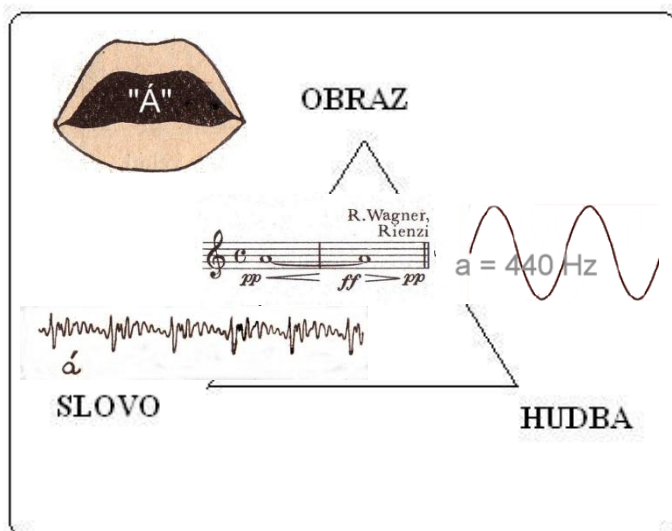
Existují dva významné antipody: mluvená řeč a hudba. **Zaprvé:** kromě toho, že jsou oba jevy zvukové, zakládají se také na obrazech, resp. na svých vnějších předobrazech, jimiž jsou inspirovány.

Zadruhé: každé slovo vyvolává v mysli vnitřní pojmový obraz. Verbální znak asociuje individuální „mentální

reprezentaci“. Stejně se může chovat i hudba. Při vnímání hudby však nevznikají v myslích všech posluchačů tak podobné výjevy, jako je tomu v případě artikulované řeči. Hudba v tomto směru není historicky závazně arbitrární (diference v myšlenkové odezvě na slyšenou hudbu mohou být přímo propastně rozdílné). To ale vůbec neznamená pro hudbu žádnou devaluaci jejích kvalit. Naopak, tento jev má své vysvětlení.

Ve společnosti jsme se závazně nedomluvili, co by měly konkrétní hudební intervaly přesně evokovat (až na houkání sanitky, policie a hasičů a možná několik dalších případů). Vlastně není vůbec jednoznačné, jak na koho přesně působí věc tak základní, jakou je v hudbě „dur“ a „moll“. Žádná tradiční shoda napříč celou společností – tedy mimo určitou část profesionálního hudebního světa – neexistuje.³

Technicky náročné opery wagneriánského střihu kladou značné požadavky na orientaci v leitmotivickém průvodci, představují určitou snahu výše uvedený „status quo“ překonat (podobně jako například intervalová teorie italského sémiotika Gina Steffaniho).⁴ Tyto pokusy se však konají toliko na poli umění, nikoli v reálném životě, kde se za pomoci hudby konkrétně komunikovat nemusí. Hudba zatím nepředstavuje nový typ celosvětového



² Oscilograf hlásky „a“ + obrázek úst v pozici na výslovnost vokálu „a“ jsou převzaty z knihy Hály a Sováka *Hlas, řeč, sluch*. Praha 1962, str. 119 a 122.; Motiv z Wagnerovy opery *Rienzi* cituji z knihy Vladimíra Poše *Nauka o hudebních formách*. Praha 1961, str. 23.

³ Jakousi automatickou „uzuální“ výjimkou je takzvaná *hudební „onomatopoeia“*, o níž lze říci, že je povšechně srozumitelná: Violoncello umí napodobit lidský pláč; saxofon se „směje“ úplně polidsku; housle skřípou lépe než nenamazané dveře; bukač zvládá bravurně zahrát flatulát, že by se i leckterý společenský nestyda mohl nechat snadno zahanbit... Stejně tak se i lidé smějí jako flétna, nervózně bubnují, „brnkají si na nervy“, milenci se zapomínají ve svých kočičích áriích a lidé zhrzení vyjí jako americké pily (též hudební nástroj).

⁴ Podobnou tematikou se v Rusku v minulosti zabýval Boris Asafjev.

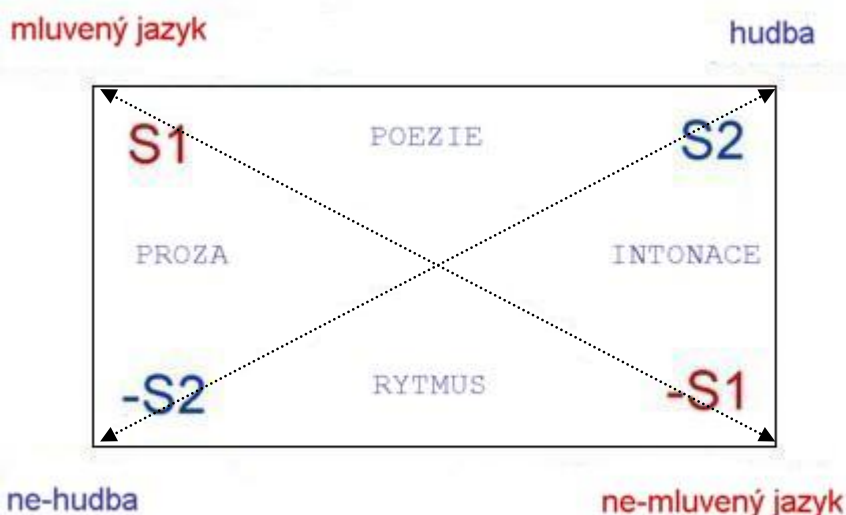
dorozumívání, jak se o to svého času pokoušeli futuristé v zastoupení například Ivana Ignat'jeva či Velimira Chlebnikova (byli významně inspirováni francouzským avantgardním lettrismem) i fenoménem hudby jako takovým.

Pokud jde o jazykový systém lidské artikulované řeči, je situace jiná. Vše podléhá přísnému morfologicko-syntaktickému řádu, který se snaží omezit počet výjimek z pravidel. Začínáme tušit, že mluvená řeč musí proto stát na ekonomickém počtu přehledných, krátkých jednotek, které je možné kombinovat a na takovémto principu si pak troufat popisovat vesmír v jeho rozmanitosti [v porovnání s tím kombinuje genetický kód člověka dokonce jen čtyři nukleotidové báze „adenin“, „guanin“, „tymin“ a „cytosin“, a přesto stále dosahuje ohromného množství kombinací].

Při proneseném slovu určitého jazyka, si většina posluchačů, kteří rozumí danému jazyku, představí něco velmi podobného. V hudbě tomu tak není. Zde jsou veškerá pravidla všeho všudy doporučením. Bylo by mylné se domnívat, že se situace „zlepší“, kdyby rapidně vzrostla hudební kompetence všech posluchačů. Hudba zkrátka kráčí jiným směrem a její cíle jsou odlišné. Hudební doména nechce z pragmatických důvodů oklešťovat armamentárium svých výrazových (technických) prostředků. Naopak svůj expresivní park nechává extendovat. Pragmatická komunikace připadla jiné sféře. To je důvod, proč si hudba „pěstuje onen luxus“ redundance, do níž vtiskává veškerou estetiku („estetika aranžovaných spoust“). Hudební perspektiva si neklade za cíl přesnost vyjádření. Jsme tak svědky zajímavé diferenciací (téměř „dělby práce“) mezi jednotlivými druhy vyjadřování: verbálním a hudebním.

S1	Mluvený jazyk (článkovaný artikulovaný)
S2	Hudba
-S1	Ne-mluvený jazyk (rytmus)
-S2	Ne-hudba (gramatická melodie)

TAB. č. 2



TAB. č. 3

Ve dvou předešlých obrázcích je použito Aristotelova-Greimasova logického čtverce. Jeden každý vrchol je označen příslušným písmenem S1; S2 i s jejich „opozity“. Opozita to však nejsou absolutní. Každé z nich nemá vyloženě negovat, spíše měnit intenzitu směrem k negaci. –S1; –S2 vyjadřují to, co S1 a S2 již nepředstavují. Je-li S1 článkovaný artikulovaný jazyk, potom –S1 (S1') není absence takového jazyka, nýbrž jeho kvalitativní proměna. „Nemluvený jazyk“ bude tedy něčím, co už přestává jevit vlastnosti artikulované řeči, co se již přesouvá na hudební půlku hřiště. –S1 budeme chápat jako nepragmatický jazyk ve službách hudby. Jestliže S2 jsme si stanovili jako hudbu, potom –S2 (S2') nebude znamenat popření hudby, nýbrž obdobnou redukci, která deestetizuje hudbu a promění ji v hudbu gramatickou. Tato gramatická hudba se dostává na stranu artikulovaného jazyka a v jeho službách plní nezastupitelnou fonologickou funkci. Takto funguje pravidlo diagonálních os čtverce. Můžeme postulovat, že –S1 (ne-mluvený jazyk, neboli to, co po redukci z jazyka zbude) je **RYTMUS**, který se stává základem hudebního motivu! –S2 (ne-hudba, neboli co po redukci z hudby zbude) je jazyková, pro sémantiku klíčová, **INTONACE**.

Hudební teorie říká, že hudební motiv není dán melodií, ale rytmem. Rytmus slouží jak jazyku, tak i hudbě. Jazykový rytmus můžeme pochopit též jako frekvenci střídání jeho periodických segmentů. Hudební rytmus (daleko uvolněnější a nsvázaný tak přísnou konvencí) konstituuje hudební motiv jakožto elementární strukturální jednotku hudby. První rytmus (předvídatelný) slouží jazykové pragmatice, druhý (nebudeme zaměňovat hudební rytmus za hudební tempo či metrum) slouží hudební formě. První je spojen se smyslem, druhý je spojen s estetikou (s tvarem).

Analogická alchymie platí i pro intonaci. Gramatikalizovaná hudba sloužící jazyku, je vlastně suprasegmentální intonací, kterou zkoumá nikoli hudební teorie (muzikologie), nýbrž fonologie jakožto část lingvistiky. Tato melodie není estetickou hudbou provozovanou na koncertech. Je to pragmatický atribut každé věty (i jednočlenné), která díky tomu nabývá smyslu. Zkusme někomu říci: „Miluji Tě...!“ vyrovnaným plechovým hlasem bez barvy a intonace. Dotyčná/-ý asi neuvěří valně našim úmyslům. Jiné je to, když dobře intonujeme naše stavy. Věty se dobře modalizují a je jasné, co je otázka, co věta zvolací a jak moc naléhavé ve svých výpovědích jsou. Z výše řečeného vyplývá, že článkovaný jazyk lineárně segmentuje, čímž se motivicky inspiruje hudba. Hudební melodie ukazuje na oplátku jazyku, kterak doladovat artikulované věty, aby se jim propůjčil logický smysl (záleží na melodii!).

Verbálně-hudebním pomezím je například jazzový *scat* na straně jedné, hip hopový *rapping* na straně druhé. Rytmus na pomezí byl dobře vidět ve středověké modální hudební

polyfonii, která počítala s pravidelnými rytmickými modely. Větší změny rytmu se odehrávaly uvnitř takovýchto ostinátních jednotek. Ty však zůstávaly vůči sobě ve stabilním postavení.

* * *

V českém jazyce je v podstatě pět samohlásek (bez diftongů). Každý vokál (**a; e; i; o; u**) představuje tón. Český jazyk má nejméně pět tónů, které se liší jen modulací (otevřeností, zavřeností...). Intonačně (z hlediska výšky zvuku-tónu) mají k sobě intervalicky velmi blízko; intervaly mezi nimi jsou nepoužitelné (příliš malé) pro evropský dvanáctitónový systém hudební oktávy. Navíc jsou většinou pronášeny poměrně krátce, takže jejich průběh není ideálně sinusoidní, dobře hudebně využitelný. Přesto se jedná právě o tóny, které zejména vyniknou při vzrušené řeči, kdy se člověk nevědomky dostává na pokraj zpívání. Inspirující se teorií Gina Stefaniho o intervalech můžeme i my následně zauvažovat: volá-li někdo někoho hlasem stísněným, často intonuje sestupnou sekundu. Interval se roste, čím méně stresu situace diktuje a čím veselejší je mysl volajícího. Gino Stefani se tvrdí, že se v Itálii lidé oslovují málem velkou vzestupnou sextou [něco na způsob úvodu populární „přípitkové“ árie „Libi-amo, libi-amo ne'lieti calici che la bellezza infiora...“ (Traviata)].

Ostatní zvuky mluvené řeči (v češtině nejméně 27 souhlásek)⁵ připadají na šumy. Vidíme, že v jazyce dominují „ne-tóny“. Hudba je na tom opačně. V porovnání k tónům jsou v defenzivě šumy. Hudební tóny vydají minimálně na pět a půl běžně používané hudební oktávy! Přesahy jsou možné zejména díky elektroakustické hudbě. Hudba má k dispozici velmi bohatý arzenál tónů. Konečné množství jejich kombinací jde do závratných hodnot. Kombinatorický kontrast vynikne při porovnání s mluvenou řečí (ale i zde je číslo vysoké). Teoretický počet hudebních kombinací bychom nikdy v praxi nepoužili, kdybychom chtěli hudbu využívat pro sdělování konkrétních věcí. Lidská paměť nemá kapacitu na to, aby mohl být každý pojem označen nějakým séparé znakem, kde by navíc nebylo třeba zjednodušovat systém znakovou homonymií a polysémií (což je běžná jazyková praxe). V šroubovici DNA se střídají všehovšudy 4 nukleotidové báze, v důsledku čehož je na světě přes šest miliard – ať si třeba podobných, rozhodně však ne identických – lidských individuí. Absolutní hudba tedy nevyjadřuje nic konkrétního, protože nemusí (ale mohla by)! Lidé takto ani s hudbou à priori zacházet nechtějí. Z tohoto hlediska hudba působí jako estetický gejzír nasycený ohromujícím kvantem prostředků [zvuková féerie (krásná pro své kaleidoskopické symetrie)], které obcházejí lidské *ráció* a zasahují jinou složku našeho bytí (tu, která oceňuje právě tyto

⁵ Vliv tzv. koartikulace de facto rozšiřuje počet základních hlásek.

zvláštní symetrie). Hudba, pokud má mít objekt, pak jediné těžko polapitelný estetický, emocionální (velmi subjektivní a individuální při recepci). Pochopitelně i zde musejí existovat výjimky. Bude o nich řeč níže.

HUDBA

non-objektové umění?

TAB č. 4



	SYMBOLICKÝ	IKONICKÝ	INDEXOVÝ
HUDEBNÍ OBJEKT	<i>Novosvětská</i> <i>motiv ptáčka</i>	<i>Die Frau ohne Schatten</i> <i>sokol</i>	<i>Pacsirta</i> <i>skřivan</i>
	<i>Концерт для фортепиано с оркестром No1</i> <i>zvony</i>	<i>Картинки с выставки</i> <i>ptáčátka</i>	<i>1812 овертюра</i> <i>zvony/salvy</i>
	<i>Полет шмеля (Сказка о царе Салтане)</i>		<i>čmelák</i>

Že hudba konkrétní objekty nevyjadřuje, není až tak velkým překvapením. Vlastně se ani dvakrát nezkoumá, co je toho příčinou. V tomto smyslu jsem cítil potřebu na některé věci upozornit – z větší části se tomu tak stalo. Ukázky, které se chystám vzápětí předložit, jsou dle mého názoru dostačující přinejmenším proto, že nabourávají „definitivní představu“ o nemožnosti nalézt jasný hudební objekt. Stačí přitom jen změnit perspektivu, aby se tento předsudek projevil jako překonatelný.

Naše společnost je v poslední době stále náchylnější ke kategorickým informacím, jež není čas ověřit. Rozhodl jsem se na příkladu témat, jež analyzuji, ukázat, že princip plurality je univerzální a měl by být respektován. Relativitu světa není třeba vnímat jako nebezpečí, ale jako šanci. Smyslem není tedy zničit řád, ale zdůraznit, že každý náš řád je dán všehovsudy dohodou, již lze vždy korigovat, přehodnotit, zlepšit, zlidštit... Základ pro to může být kdekoli, snad i ve stylu, jímž se má rozuzlit tento referát.

J. Fukač s I. Poledňákem mají ve svém muzikologickém propedeutiku pasáž, kde se provádí jistá rekonstrukce mající nastínit, v jakém poměru vůči sobě kdysi stály obraz, slovo a hudba. K podobným úvahám dochází nejen na poli filozofické literatury. Velký vklad

znamenají observace soudobých „primitivních“ kultur a společenství (viz bádání Claude Lévi-Strausse a jiných...). Nepřímo se potvrzuje, že jazyk, hudba a obraz (tanec) původně tvořily magickou jednotu. Ta byla žádoucí, aby mohl proběhnout náboženský rituál, mající lidem současně zajistit fyzické a duchovní přežití, což v praxi znamená: dobrou úrodu, zdravé děti, mnoho síly lovcům a plodnost polím a ženám atd.

Předvěký člověk pravděpodobně tančil a výrazně intonoval náboženské slovo (což později v Evropě přešlo do praktiky chorálové monodie a čemu se začalo říkat „žalмовý tón“). Takovému „zpěvu“ dominoval rytmus a jistá monotónnost narušovaná výraznými intonačními výkyvy (slovo-obraz-hudba vytvářely těsné postavení). Vše mohlo probíhat za rytmického ostinata různých převážně perkusních nástrojů. Soudí se, že ruku v ruce s požíváním drog, přispívala monotónnost k navozování kolektivního transu. Akustický, choreografický a obrazový (různé rituální pomůcky) projev šamana směřoval k navození změněného stavu vědomí ústícího do halucinogenních představ, snů a vizí (hmota se promíchává: ve snu není nic nemožné). Docházelo k syntetizování dobového světónázoru, docilovalo se i reminiscencí na mytické doby, možná se usilovalo o kontakt se zemřelými. Veškeré zvukové, kinetické a obrazové zážitky z rituálu ovlivňovaly chování člověka i v bdělém stavu (příčemž doslova). Byl to způsob, jak najít oporu pro život v neznámém a nebezpečném světě. Populární ilustrátor Štorchových románů Zdeněk Burian kdysi dokonce řekl, že pravěký člověk musel mít vlastně „strašně namále“. Ve své rané historii sváděl náročný boj s jeskynnými medvědy, lovil zavalité mamuty či se mnohokrát zachraňoval ze spárů jiných predátorů. Možná, že za své přežití vděčí lidé jazyku a hudbě, které v daném období tvořily společně s obrazem (rituální kostýmy, nástěnné malby) unikátní systém komunikace. Pozdější vývoj pak vedl k samostatnému již profilování těchto složek původní konkordance.

Přihlédneme-li k počátku hudby a slova (není příliš zřejmé, co se z čeho vyvinulo), můžeme tušit, že zřejmě zde je třeba hledat původní hudební smysl i to, co nám z něj v rámci určitého rudimentu dodnes zbývá.

Různé jazykové teorie někdy hovoří o tom, že na počátku artikulovaného jazyka byla onomatopoeia, která se snažila imitovat („odezírat“) zvuky přírody. Není vyloučeno, a je dokonce velmi pravděpodobné, že hudba šla stejnou cestou a že dokonce vytváří společně s jazykem – v raných stádiích vývoje lidstva – jeden systém, který se až později diferencoval na známou polaritu „hudba vs. mluvený artikulovaný jazyk. Zaměříme-li se přednostně na hudební onomatopoeiu, či zvukomalebnost v hudbě, bude to jistě docela správná cesta, jak se dopracovat přesně k těm příkladům (na bázi imitace), kde hudba velmi konkrétně mluví, a to

dokonce i bez hudbě sekundujícího slova a obrazu. Takováto zvukomalebnost má různou intenzitu a jen její nejextrémnější případy propůjčují hudbě jasný význam. S přihlédnutím k sémiotické klasifikaci, jakou vypracoval Charles Sanders Pierce (1839-1914), lze předložit následující nabídku hudebních onomatopoií různých intenzit. Abychom do avizované typologie nevpadli příliš živelně, nechť je příští odstavec ještě věnován letmé úvaze o „znaku“.

Sémiotická definice znaku je velice problematická, neboť se vždy nakonec (po dlouhých debatách) musí konstatovat, že znakem může být „cokoliv“. Sémiotika je dobrou ukázkou pravidla, že čím více se budeme detailně hřížit k podstatě problému, tím více riskujeme průlet jakousi zvláštní singularitou, která nás dovede k opět celkovému (neurčitému) pohledu globálnímu. Trošku to připomíná film *Pleasantville*. Učitelka „geografie“ se táže studenta, co je za Hlavní třídou, načež dostává odpověď zhruba v tom smyslu, že na konci Hlavní třídy je opět její začátek... Sémiotika se proto jeví jako disciplína značně teoretická. Vzpomínám si, že uspokojivou definici znaku jsem poprvé slyšel od petěrburského odborníka Ilji Utěchina. Tento sémiotik si vytvořil následující vpravdě pierceovskou pomůcku: „...znak je to, co má pro určité lidi v určitém čase určitý význam...“

Tato věta mi pomohla při koncipování mé rigorózní práce. Pokusil jsem se zvážít, jaký význam má právě hudba a ostatní druhy umělecké exprese pro potřebu dobového člověka. Odtud jsem potom, v rámci svých možností a schopností, rekonstruoval i současný stav. Následující pasáž je tedy ovlivněna sémiotikou, resp. jejím pohledem na „znak“. Teorii jsem se však nedržel maximálně sverepě, přál jsem si neztratit kontakt se zkoumanou hmotou. Tato práce je primárně sice filologická, přesto jsem se rozhodl přiložit několik ilustrativních hudebních ukázek.

ZNAK-ICON

Ikona je něco realitě bližšího než jen pouhý symbol. V této práci symbol považuji za entitu podléhající daleko větší redukci. Pokud se na tom domluvíme, pak i tečka může symbolizovat celou singularitu vesmíru zahrnující do sebe největší mohutnost nekonečna. Bude však na papíře vyhlížet poněkud „nereprezentativně“. Čím více ji budeme adaptovat, aby byla realitě tvarem blíže, tím její podoba bude muset být také složitější. Narýsujeme-li paralelu k „ikonkám“, které známe z legendy map nebo desktopů počítačů apod. ..., potom jejich odraz

v hudbě najdeme třeba v krásně symfonicky znějící, pohádkově⁶ laděné, výpravně a pěvecky náročné opeře Richarda Strausse (1864-1949) *Die Frau Ohne Schatten* (Žena bez stínu).⁷ Hledanou ikonou je tu hlas **Falkona**, respektive sokol sám, který pomáhá císaři na jeho loveckých výpravách. Jeho leitmotiv aspiruje na určitou onomatopoičnost, která se v tomto smyslu však začíná a končí pouhým náznakem (nejde o maximální imitaci). V opeře je tento part svěřen sopránu. Pokud posluchač nemá žádnou zkušenost s křikem sokola a nemá slušnou fantazii, pouhý výkon sopranistky by nemusel stačit, aby došlo k dobré identifikaci dravého ptáka. Strauss proto musí posluchači-divákovi napovědět více.

V roce 2006 helsinský operní dům uvedl *Ženu bez stínu*. Falkon byl ztvárněn na laně zavěšenou sopranistkou v kostýmu sokola. Krom toho, pěvecký part je předmětem libreta. Sokol zpívá. Slova+obraz+hudba (jako komplex) dávají teprve vzniknout onomatopoičnosti sokolího křiku. Dohromady máme tu čest s rekurentním leitmotivem, jenž zde očividně nabývá formy ikonické.

Za ruského reprezentanta ikonicity považují takové případy jako Musorgského *Obrázky z výstavy* (Картинки с выставки), a to už jen proto, že jejich předobrazem byla výtvarná díla malířů «передвижники». V tomto případě nemusíme pochybovat, na co odkazuje hudba. Daleko zajímavějším případem je ovšem Korsakovův *Let čmeláka*. Tabulka č. 26 navrhuje tento symbol rozvrstvit mezi všechny zde popisované typy znaků. Víme totiž, že formu čmeláka na sebe bere carevič Kvidon. Z tohoto hlediska se uplatňuje princip indexu [careviče vidíme na scéně jako leitmotivickou postavu (člověka hraje člověk). Vidíme i jeho přerod ve čmeláka, čímž se znak mění na ikonu (divadelní čmelák není reálný hmyz)]. Samotný „let čmeláka“ je pak v partituře vyjádřen (symbolicky) orchestrálně. Pokud jde o čmeláka, pak pohled do not, jak soudím, svádí k tomu se domnívat, že Korsakovův «шмель» je dále na pomezí ikony a indexu. Míra imitace je o něco nižší než u Dinicova Skřivana a nabízí o něco méně záchytných bodů. Děje se to ale vpravdě rafinovaným způsobem.

Korsakov předně imituje rychlý pohyb čmeláka. Zdálo by se, že bude potřeba nasadit zběsilé tempo, neboť hmyz „rychle kmitá“. Ačkoli je předepsané tempo slušné („allegro vivace“⁸), daleko největší námahou pro interpreta je nakonec pravidelnost, s jakou musí dokázat takto svižný part zahrát, aby vznikla dokonalá iluze.

⁶ Císařovna, aby mohla porodit dítě, musí získat do tří dnů (do půlnočního úplňku) stín. Jinak se z ní stane opět gazela a císař se promění v kámen. Rozhodne se proto přesvědčit smrtelnici, aby jí poskytla stín výměnou za líbivou náhradu. Pohádka má šťastné rozuzlení.

⁷ Vídeňská premiéra se uskutečnila v roce 1919. Autorem libreta se stal Hugo von Hofmannsthal (1879 – 1929), který jistotou inspiraci čerpal z Johanna Wolfganga Goetha.

⁸ Tedy žádné furiózní prestissimo...

Pohyb hmyzu je ale ze všeho nejlépe vykreslen změnou dynamiky! Jsou to ta místa, kde síla rychle poklesá k pianu a kde piano přechází do okamžitého forte. Ze životní praxe víme, že mívá-li nás rychle se pohybující objekt, který při tom vydává zvuk (viz Dopplerův efekt), síla zvuku neustále roste, dokud se objekt (např. hasicí vůz s puštěnou sirénou) přibližuje. V okamžiku míjení pak intenzita zvuku prudce klesne a zvuk se rychle vytrácí. Kdo kdy pozoroval kmitající bzučící hmyz, mohl vysledovat podobný efekt. Rimskij-Korsakov měl štěstí, když vsadil na celkem jednoduché zachycení tohoto detailu. Jeho čmelák je velice onomatopoický. Nezasvěcený posluchač by možná nehádal tak suverénně jako v případě Dinicovy *Pacsirta*. Avšak ti zasvěcenější jistě nemají moc potíží takto vykreslený hudební objekt rychle akceptovat.

ZNAK-INDEX

Budeme-li souhlasit s indexací jako s deikcí či ostenzí, pak příklad dokonalé onomatopoeie (nejvěrnější imitace) se nabízí v díle rumunského komponisty Grigoraše Dinica (Dinicu) (1889-1949). Jeho virtuosní skladba *Pacsirta* [Skřivánek (L'alouette)] patří k nejobtížnějším prvkům houslové techniky. O takovýchto skladbách se traduje, že jsou vždy otázkou velkého rizika, pokud se je někdo rozhodne veřejně předvádět. Zde tím spíše platí, že buď se tento bravurní „majstrštyk“ (na úrovni hratelnosti) podaří, nebo se z něj stane úplný propadák (podobna je zkušenost se skladbami Paganiniho). Avšak co je nejdůležitější: není třeba studovat skřívání projev či být kovaným znalcem ornitologie, aby bylo okamžitě jasné, co *Pacsirta* reprezentuje (tedy jaký objekt představuje). V podání virtuózních rumunsko-maďarských houslí slyšíme místy bezmála věrnou imitaci ptačího (skříváního) zpěvu. Hvízdavá iluze je po výtce dokonalá a brilantně se vplétá do celkového pojetí skladby. Cimbálový doprovod na chvíli ustupuje do pozadí. V místě klimaxu mlčí, nechává prostor houslím. Zde už záleží na libovůli houslisty, jak dlouho a na kolik taktů natáhne svou ekvilibristickou improvizaci, která v daném místě není notami nijak vyjádřena (sólo končí velikým trylkujícím glissandem v 17. taktu). Houslisté se „inspirují“ jeden od druhého a vsázejí také na vlastní improvizální invenci. V tomto smyslu je *Pacsirta* „otevřeným“ partem (po skončení improvizovaného sóla se přidávají ostatní hráči). Hudební objekt se zde tedy téměř rovná zobrazovanému originálu a staví se na roveň možnostem artikulované řeči! Ke slovu „skřívání“ – a jeho lingvistické onomatopoické transkripci „huidýb-duidýb-kredit-kredit-hoja-hoja“ – přibývá podobně funkční zrcadlení skutečnosti, díky Dinicovi už dokonce cele hudební!

V roce 2006 jsem měl možnost v Imatře hovořit s dortmundským sémiotikem Guido Ipsenem. Pustil jsem mu z nahrávky *Pacsirtu*. Aniž skladbu znal, okamžitě určil, co by mohlo být objektem skladby. Poté jsem uskutečnil malý průzkum a téměř všichni respondenti hádali stejně přesně jako profesor Ipsen. Myslím, že *Pacsirta* je jedním z těch příkladů, které jsou prakticky nekompromisně jasné. Potíží je jen v tom, že imitace ke komunikaci nestačí. Je to přesto maximum, kterého je hudba schopna dosáhnout, pokud by se v něčem měla blížit artikulované řeči. V tomto případě by ji snad i předběhla.

Tabulka č. 26 říká, že ruským ekvivalentem *Pacsirty* je Čajkovského fenomenální *Overtura 1812*. Tato skladba je uchvacující epopejí a podobenkou vlastní doby (neváhal bych ji přirovnat k obrazové Slované epopeji Alfonse Muchy). Slyšíme v ní zpívat pravoslavný chorál, stejně jako hymnu carského impéria „*Bože, cara opatruj*“ i francouzskou *Marseillaisu* (narážka na francouzské revoluční republikánství a výbojně císařství). V této skladbě je použito dále reálných zvonů, ohlašujících ruské historické vítězství nad půlmilionovou armádou Napoleona Bonaparta, podstoupivší mohutnou invazi do Ruska v roce 1812. V místě imitace synchronního přehlídkového jezdeckého klusu či v okamžiku evokace živelné ofensivy jízdy (viz takt: 328-331), se perkusemi imitují odpalované salvy granátníků. Dlužno říci, že Čajkovskij koncipoval velkoryse obsazenou skladbu tak, aby vyhovovala provozu i pod otevřeným nebem, kde je zvláště požadována značná síla zvuku!. Z tohoto důvodu je možné bicí nástroje (ударные инструменты) imitující kanonádu nahradit regulárními armádními děly (čehož některé orchestry v minulosti využily se znamenitým efektem). Plná zaměnitelnost „nástrojů“ umožňující týž kvalitní efekt (zážitek) způsobuje to, že Čajkovským mistrně zvládnutá imitace pasuje jeho dílo do kategorie ZNAK-INDEX.

Mohlo by se ještě podotknout, že za časů reálného socialismu tato kompozice nebyla příliš vítána pro její triumfálnost zakládající asociaci s carskou dynastií. Ta, jak víme, posloužila jedním z impulsů vedoucím až k třídnímu převratu v Rusku roku 1917. Tato harmonicky a kontrapunkticky velkolepě pojatá skladba, vedle již zmíněné imitační techniky, patří vůbec k největším dílům nejen ruské, ale i světové hudební literatury. Nelze než vítat, že díky moderní době a i kvalitním hudebním nosičům se stala dobře dostupnou, poskytující mimořádně silný symfonický prožitek. Není divu, že jak literatura, tak film využívají odkazů na *Overturu* pro své vlastní metatextové citace. Pro dokreslení řady vypjatých filmových scén vytvořili dramaturgové z vybraných částí *1812* jakýsi korelát k *Letu Valkýry* Richarda Wagnera.

ZNAK-SYMBOL

Ke konci IV. Věty „*Novosvětské*“ [Symfonie č.9, e-moll, op.95; Allegro con fuoco viz takt č. (313-320)] Antonína Dvořáka najednou ztichne celý symfonický orchestr a pěti notami se ozve jenom flétna. Motiv vzápětí proběhne smyčci. V kontextu pastorální idyly, kterou předtím navodí „kvintami lesních rohů“ klarinety,⁹ se dává vzniknout vidině malebného plenairu (landscape). Lze si všimnout hned několika věcí, jež ospravedlňují spojit uvedené typy dechových nástrojů s rurálním prostředím přírody.

Například lesní roh (horn) se už více jak dvě stě let uplatňuje jak v armádě, tak například při honu na lesní zvěř. Jeho úlohou jsou mj. zahajovací fanfáry, dále vydává různé koordinační signály pro lepší sešranost lovců. Pokud se symfonické hudby týká, pak lesní roh, ale i klarinet, ze své přirozenosti, navozují atmosféru přírody. K reputaci předjímatele takových obrazů jim dopomáhá jednak osobitá barva zvuku, dále pak tradiční uplatnění zejména mimo koncertantní hudbu (lov; vesnická veselka aj.). Klarinet je navíc univerzálně flexibilní nástroj (dřevěný), a je stejně silně spojený s pitoreskní bukolikou a životem na venkově (jeho jazzové entrée jest pak jeho „druhou tvář“).

Utichá-li Dvořákův orchestr (snad to má evokovat mlčící les) a zní-li horna v zastoupení klarinetů, alespoň trochu kompetentní posluchač může rozpoznat, o čem hudba v daném okamžiku „hovoří“. Programní charakter 19. století nenechá posluchače v nejistotě a ještě mu napoví tím, že zazní sólo flétna, jež sama o sobě tradičně evokuje ptačí trylkování.¹⁰ Dvořák tedy navozuje dojem přírody, využívaje principu znakové arbitrárnosti určitého dobře vžitého úzu (viz flétna, kvinty lesních rohů a klarinet). To, co v onom tichu orchestru tedy slyšíme, je v Dvořákově licenci motiv „ptáčka“ (nějakého blíže neurčitého).


V porovnání s našimi předešlými ukázkami je zde zásadní rozdíl: Pokud bychom přešli onu pasáž z Dvořáka izolovaně (zejména part flétny), posluchač by ze slyšeného příliš moudrý nebyl a s největší pravděpodobností by si hudební objekt s naší traktací nikdy nespojil. Za předpokladu, že je fragment začleněn tam, kde je jeho přirozené místo – tedy v kontext symfonie, pak lze docela s velkou pravděpodobností hádat, co měl Dvořák v tomto místě své kompozice na mysli (mimochodem: zdaleka ne všechny ikonky desktopu počítače

⁹ Tato hudebně-kompoziční technika se zajímavě jmenuje v ruštině. Naše kvinty lesních rohů odpovídají золотому ходу вальгорн („zlatý tah horny“).

¹⁰ Zapomeneme-li na to, že pikola typicky provázela pochod fašistické infanterie.

či mapy jsou rovnou srozumitelné. Někdy je třeba uvést popisek („on-click“ či „on-hover“ tooltip information). . .

Na rozdíl od Strausse, zde chybí ovšem jakákoli optická indicie. Nemůžeme si být tak jisti jako u Grigoraše Dinica. Můžeme velice předmětně „hádat“, ale tím naše šance na přesnost končí. Jedinou pomůckou je sledovat práci jiných romantických symfoniků, kteří se s přírodním motivem vyrovnávají velmi podobně jako Antonín Dvořák. Z výše uvedeného vyplývá, že ZNAK-SYMBOL musí být opřen alespoň o nějakou konvenci, protože svojí podobou příliš nesouvisí s jím zobrazovanou realitou. Je už příliš redukováný, gramatikalizoval se a smysl mu propůjčuje jedině kontext. Stává se součástí určité jazykové homofonie (polysémie), kterou nakonec můžeme najít i v repertoáru hudebních forem.

Tabulka č. 26 kreslí pojem „ptáček“ pomocí mezinárodně srozumitelného symbolu:  . Kdybychom „obtěhli“ v Dvořákově partituře onen flétnový melodický ptáčí kvazi-motiv, znovu obdržíme nejjednodušší siluetu, již mnohé předškolní dítě hravě přiřadí libovolnému pernatci. Všimněme si navíc, jak tento grafický symbol nápadně připomíná hudební neумы z doby, kdy se vyvíjela raná notace (připomíná konkrétně tzv. „porrectus“). Tyto neумы registrovaly pohyb rukou dirigenta. Čtenář neum pak dle křivky věděl, že melodie má stoupat, klesat... Dnešní noty jsou vlastně potomkem neum (zejména redukcí neumatických „ligatur“), i výše zmíněný typ kinetiky je v nich historicky zakódován. Nezapomeňme však, že hudební notace primárně vychází z písmenné abecedy mluveného jazyka.

Dvořákův příklad tedy vysvětluje, jak vypadá v hudbě ZNAK-SYMBOL. Je to právě ten typ znaku, který leží našemu artikulovanému jazyku, z hlediska písemné fixace, nejbližše. Z hlediska smyslového významu by proximálním znakem k našemu běžnému typu komunikace byl, jak jsme měli možnost vidět, ZNAK-INDEX.

Z ruské produkce můžeme do podobné „výkonnostní třídy“ stran onomatopoičnosti zařadit úvod *Klavírního koncertu b-moll*. Notová ukázka předvádí defilé řady akordů v obou rukou klavíristy. Monumentalita orchestru v kombinaci s „plným“ piano forte vytváří „dojem“ rozhoupaných, daleko znějících zvonů („plný“ hlas klasického zvonu je dán základním tónem a ještě řadou alikvotních tzv. tónů harmonických).

* * *

Tento referát, jež excerptuji ze své disertační práce, ukázal, že fonetika jazyka těsně souvisí s hudbou. Hudba estetiky zbavená – tzv. „gramatická melodie“ – je dle fonetiky oním suprasegmentem, který dává každému slovu a větě logický smysl. Kromě toho existují dokonce tónové jazyky, využívající melodického přízvuku. Rodilí mluvčí umí pouhým

hvízdáním melodických intervalů sdělovat srozumitelnou porci informací, více než uživatelé jazyků evropských. Hudba neevropských kultur je méně diferencovaná, méně vyvinutá, o to více je těsně spojena s artikulovaným jazykem. Na úrovni strukturních jednotek má hudba a artikulovaný jazyk mnoho společného. Současná vysoce diferencovaná podoba obou fenoménů vede k jakési dělbě práce. Hudba se zřekla konkrétních objektů, artikulovaný jazyk tyto objekty naopak zastupuje, aby o nich mohlo být pragmaticky komunikováno. Jazyk bez „hudby“ nemá význam a hudba bez jazyka by se nemohla vyvinout do současné podoby. Jazyk i hudba souvisejí s rytmem srdce, rytmem a hloubkou dýchání. Na prehistorické úrovni vytvářely jednotu, která umožňovala jedinci integrovanému v komunitě vyjadřovat své stavy, aby komunita mohla udržet svou soudržnost a vypracovat si potřebné strategie pro přežití. Obyčejný fón (hláska) může být celým operním motivem viz obrázek 2. Latinské „Í“ znamená celou oznamovací větu: „Jdi!“ V hlásce je vyjádřena osoba, číslo, čas, způsob a vid. Doslova veškerá komplexní skutečnost. Vyslovená hláska „Í“ obsahuje alikvotní tóny. Když se provede jejich analýza, zjistíme, že v každém tónu (samohlásce) je obsažena celá stupnice... Větu „Í“ můžeme zaintonovat hned několika způsoby. Můžeme jí dát nádech úpěnlivé prosby, surového povelu, žertovné hry... Tento příklad dobře dokládá, že zabývat se fonetikou jazyka ve vztahu k hudbě zejména mimoevropských kultur, musí být věc v zásadě samozřejmá.

Úvaha zde předestřená by měla zaujmout kybernetiky zabývající se detekcí lidské řeči. Jimi sestavované databáze postrádaly fixaci některých jazykových a fonetických jevů, bez nichž není možné řeč detekovat, natož detekovat její sémantiku. Těsná spolupráce fonetiků se sémiotiky a kybernetiky může mít mnoho praktických vyústění. Lidská řeč je výslednicí spolupráce přinejmenším neurologické, psychologické a sociokulturní sféry. Člověku nelze porozumět, nelze mu ani pomoci, nelze s ním účinně spolupracovat, bude-li na něho nahlíženo prizmatem původních izolovaných disciplín, které nevyužijí interdisciplinárních přístupů, zejména pak v době velmi dokonalých technických prostředků sloužících úspěšně nejen technickým, ale i humanitním oborům.

Resumé: This article analyses some linguistic phenomena in music and some of musical ones in articulated language. Music and language they both share very similar units on a deep structural level. To detect the human speech (and to depict its sense) adequately, the broader nature of human speech must be first reflected. In the process of verbal communication there is only a part of pragmatic information that would really lie in verbal sphere exclusively. The rest of information is mediated via kinetic and “musical” phenomena to addition. I decided

here to analyze the affinity of music and articulated language on the example of how rhythm, melody and periodicity in general are handled by articulated language and music. Cybernetics studying how information is transmitted should be more careful about so-called paralinguistic and paraverbal phenomena. Such approach, as it is believed, brings results applicable on technical and medical spheres.

Literatura:

1. FRANTA, V.: *Genetická příbuznost uměleckých druhů a jejich transžánrovost*. Dizertační práce (rukopis). FF MU Brno 2008/2009.
2. HÁLA, B.; SOVÁK, M.: *Hlas, řeč, sluch*. 4. přeprac. vyd. Praha : SPN, 1962.
3. POŠ, V.: *Nauka o hudebních formách*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1961.

Článek je zařazen do kolektivní monografie autorů (článek společně s monografií byly publikovány jakožto výstup z foneticko-kybernetické konference zaměřené na fenomény, o něž se současně zajímají obory jako fonetika, kybernetika, lingvistika, medicína, muzikologie).

Franta, Vladimír; Königsmarková, Andrea: Fenomén řeči očima fonetiky a kybernetiky. autorská kolektivní monografie. FF ZČU, Plzeň 2010. ISBN 978-80-7043 958-6

Klíčová slova konference:

artikulovaná řeč, hudba, detekce řeči, poruchy řeči, software, kybernetika, fonetika, medicína, muzikologie, poezie, lingvistické suprasegmenty, pedagogika, alternativní komunikace, inteligence, osobnost, jazykové reflexe atd.