

Intonování jako specifická forma hudební semiózy

1. Podobně jako každé lidské poznání, i umělecký odraz skutečnosti v její totalitě představuje dialektickou jednotu momentů bezprostředních i zprostředkovaných. Hranice mezi bezprostředním (přímým) a zprostředkovaným (nepřímým) poznáním však vede v umění jinde než ve vědě. Ve vědě je to hranice mezi bezprostředním smyslovým vnímáním a zprostředkovaným, diskursivním myšlením, operujícím abstraktními logickými pojmy. V umění se proces zobecnění neodtrhuje nikdy od smyslově konkrétní formy osvojování světa. Neboli: umění zobecňuje osvojovanou skutečnost typizací jejích smyslových obrazů, což garantuje v systému znakových prostředků umění nezadatelné místo ikonickému znaku. Umělecky osvojovaná skutečnost neztrácí v procesu zobecňování charakter vjemové bezprostřednosti (neopouští sféru smyslově názorného), ale ve své totalitě je dostupná rovněž jen zprostředkovaně, protože žádné umění není pansensorické.

Existuje však i další velmi podstatná difference mezi vědeckým a uměleckým osvojováním světa, které se neomezuje jenom na moment poznání. Na rozdíl od žádané objektivity vědeckého poznání zahrnuje umělecké osvojování světa i prvek subjektivního hodnocení reality jako moment jejího imaginativního přetváření a fiktivního jednání. Do předmětného pole uměleckého díla se takto dostává nutně i sám subjekt "uměleckého pozorovatele" (uměleckého osvojovatele světa). Tato skutečnost garantuje v systému znakových prostředků každého umění nezadatelné místo výrazu (indexové reprezentaci skutečnosti).

2. Každý druh umění je orientován na určitý smyslový orgán a podle toho bývá umění klasifikováno na:

- a) vizuální (architektura a umění výtvarná, tanec, pantomima),
- b) auditivní (hudba, poezie, řečnictví),
- c) audiovizuální (divadlo, film).

Ponechme stranou diskusní otázku, zda existují či nikoli i jiné obory umění, orientované na jiné smysly člověka (např. kuchařství), protože tato otázka není pro stanovený problém relevantní. Pro účel našeho zkoumání je však důležité psychologické zjištění, že neexistuje žádná atomizace lidských duševních funkcí, a to ani v oblasti vyšších duševních činností (myšlení, cítění, volní akty), ani v rovině čistě sensorické. Existuje totiž vzájemná součinnost jednotlivých smyslových orgánů při vnímání vnějších podnětů reality. Tato součinnost může být buď skutečně realizovaná (O. Zich považuje např. synchronnost zrakového a sluchového vnímání za *conditio sine qua non* divadelního umění, přičemž u herce k tomu přistupuje i svalosmysl jako moment smyslu hmatového)¹⁾ nebo - častěji - realizovaná jenom potenciálně (např. sluchové vjemy, vyvolávající představy zrakové).²⁾ Výsledný umělecký dojem pak představuje dialektickou jednotu bezprostředních smyslových vjemů (specifických dané oblasti umění) a zprostředkovaných představ (pro danou uměleckou oblast nespecifických).

Objektivní realita, která je v neustálém pohybu, představuje navzájem neredukovatelnou strukturu věcí a jejich vztahů a přetržitosti a nepřetržitosti jejich pohybu. Tato skutečnost zakládá objektivní korelát pro vedení hranice mezi bezprostředními a zprostředkovanými momenty uměleckého odrazu světa podle toho, jde-li o umění pohybová nebo nikoli. V zásadě lze říci, že pohybovým uměním je bezprostředně dostupná kontinuální a relační stránka skutečnosti, kdežto diskontinuální a punktuální stránka skutečnosti jen zprostředkovaně, a naopak. Každému oboru umění je takto vlastní jeho

osobitý způsob zmocňování se skutečnosti, který se zakládá na specifické syntéze subjektivní (vzhledem k smyslové orientaci daného umění) a objektivní (vzhledem k strukturní homomorfii daného pólu reality a vyjadřovacích prostředků daného umění) polarizace momentu bezprostřednosti a zprostředkovanosti.

3. Osobitý smyslově názorný hudební "pohled na svět" (resp. osobitá "hudební tvářnost světa") se zakládá:

- a) na dialektické jednotě bezprostředních sluhových vjemů a jimi zprostředkovaných představ mimoslucho-
vých,
- b) na dialektické jednotě hudebními prostředky bez-
prostředně uchopitelné relační a pohybové stránky
skutečnosti a jen zprostředkovaně dostupné stránky
předmětné a klidové.

Hudba sdílí s ostatními druhy umění preferenci indexového a ikonického zastoupení reality, ale specificky se odlišuje:

- a) předmětnou sférou reprezentovatelné reality,
- b) specifickou optikou jejího vidění (resp. specifickou
akustikou jejího slyšení),
- c) specifickou mírou hodnocení reality,
- d) specifickou metodou prezentace svých uměleckých zna-
ků.

3.1 Předmětná sféra hudebně reprezentovatelné reality je podle polární osy bezprostřední a zprostředkované uchopitel-
nosti rozčlenitelná do těchto vrstev (rovin):

- a) jevy slyšitelné: α) dějové
 β) klidové (momentální)
- b) jevy neslyšitelné:
 - ba) děje: α) vnitřně pocitové (duševní)
 β) vnějšně prostorové (vizuální)
 - bb) skutečnost relační (vztahová)
 - bc) skutečnost prostorově předmětná (punktuálně
věcná).

Jevy sub a) jsou hudbě dostupné naprosto bezprostředně ikonicky jako tzv. zvukomalba. Jevy sub ba) jsou hudbě dostupné relativně bezprostředně indexovým zastoupením vnitřních psychofyziologických dějů. Jevy sub ba) jsou hudbě dostupné relativně bezprostředně na základě homomorfie pohybu, tj. ikonicky. Jevy sub bb) jsou hudbě dostupné rovněž relativně bezprostředně, ikonicky na základě homomorfie vztahů, kdežto jevy sub bc) jenom zprostředkovaně na základě reprezentace symbolické.

3.2 Specifická optika resp. akustika hudebního podání skutečnosti (specificky hudební tvářnost reality) je hierarchizována takto: a) hudbě nejvlastnější je líčení lyrické, podávající bezprostředně duševní stav uměleckého subjektu; b) na druhé místo se dostává líčení dramatické, podávající přítomný dramatický děj spolu s prvky epickými a objektivovanými prvky lyrickými; c) nejméně hudbě vlastní je líčení epické, popisující minulé objektivní děje. V hierarchii znakových prostředků hudební lyriky zaujímá dominantní postavení indexové zastoupení reality (výraz), pomocnou funkci plní ikonické znaky (obraz) a okrajovou úlohu hraje reprezentace symbolická (symbol).³⁾ V hierarchii znakových prostředků hudbě dramatických připadá dominantní úloha znakům ikonickým a významné pomocné funkce připadají zastoupení symbolickému i indexovému. V hierarchii znakových prostředků hudební epiky připadá dominantní funkce reprezentaci symbolické, důležitou pomocnou funkci plní znaky ikonické a okrajová úloha připadá zastoupení indexovému.

3.3 Svou dynamickou povahou jako pohybující se znějící forma je hudba homomorfní s dynamickou strukturou emocí. Tato skutečnost zakládá nezadatelnou úlohu ikonické reprezentace lidských citů v hudbě. V subjekt objektové dialektice osvojování světa připadá oblasti lidských emocí tzv. funkce spojná. Kdežto rozumové funkci je vlastní schopnost abstrahování poznávaného objektu reality od poznávajícího jej sub-

jektu (na tom se zakládá i požadovaná objektivita vědeckého poznání, jemuž jde o to poznat, jaká je realita nezávisle na lidských přáních a potřebách), citové funkci člověka připadá tzv. funkce spojná, protože cit spojuje subjekt člověka s osvojovaným objektem reality nerozlučně procesem permanentního hodnocení a volních aktů (na tom se zakládá strannost immanentní uměleckému osvojování reality, projevující se jako "imaginativní přetváření skutečnosti" a "fiktivní jednání").⁴⁾ Tato spojná a "hodnotící" funkce citu je společná všem druhům umění, avšak zmíněná homomorfie emocí a dynamické struktury hudby jí propůjčuje v hudbě postavení zcela mimořádné, neboť zakládá tzv. "citově infikující funkci hudby" a existenci hudbou navozovaných a řízených citových prožitků.⁵⁾

3.4 Hudba je umění interpretační,⁶⁾ což zakládá specifickou metodu její prezentace znaků. Umělecký artefakt jako superznak estetického objektu hudebně uměleckého díla je zakódován skladatelem do notového zápisu, který je jeho metaznakem. Interpret dešifruje notový zápis (interpretuje jeho metaznakový význam) a prezentuje umělecký artefakt hudebního díla (jeho superznak) sub specie své koncepce reprezentace (tj. svého vyinterpretování estetického objektu hudebního díla z jeho uměleckého artefaktu). Posluchač naproti tomu vychází již z interpretem prezentovaného uměleckého artefaktu, jež jako superznak estetického objektu dešifruje podle vlastní představy reprezentace. Existenční pole hudebního uměleckého díla je tudíž dáno objektivní interakcí skladatele, interpreta a posluchače. Předmětná forma této interakce se historicky pozměňovala, sám fakt její existence je však *conditio sine qua non* hudby jako umění interpretačního.⁷⁾

3.5 Z dosavadních zjištění vyplynuly některé závěry, které je třeba shrnout. Především se ukázalo, že hudba nejen společně s ostatními druhy umění sdílí preferenci ikonického znaku a indexu oproti symbolu (kategorii tzv. znaků arbi-

tržních, nemotivovaných, podstatných pro přirozené jazyky), ale že jako tzv. umění výrazové specificky preferuje indexové zastoupení reality, jímž citově infikuje posluchače. Zcela základního významu je skutečnost, že hudba jako interpretační umění používá znaků procesuálních, znaků probíhajících v čase. Tuto vlastnost má hudba společnou např. s poezií, jejíž recitace rovněž plyne v čase. Společným důsledkem je potřeba správného uměleckého přednesu, který vyžaduje i poezie i hudba, aby znaky byly prezentovány autenticky. Ale existuje zde i jeden zásadní rozdíl: Poezie pracuje umělecky se slovy - ~~symboly~~, které si jako arbitrární znaky vypůjčuje od přirozených jazyků. Hudba naproti tomu pracuje s umělými zvukovými znaky vytvořenými ze samé umělecké potřeby indexové a ikonické reprezentace skutečnosti.

4. Každá procesuální, v čase plynoucí znaková soustava klade značné nároky na paměť, což přivedlo Asafjeva k okřídlenému výroku, že "bez 'gymnastiky zapamatování' neexistuje pokrok ve vnímání hudby ani evoluce hudební kultury."⁸⁾ Tím se vysvětluje jedna z nejzákladnějších specifických znakové struktury hudby, její zvláštní dvojjedinost resp. dvoupólovost: sémantická a komunikativní. Oba tyto póly každého hudebního projevu tvoří vnitřně rozpornou dialektickou jednotu, protože v hudbě ono "co" je nerozlučně propojeno s oním "jak", které činí posluchači dostupným ono "co" a je jím naopak předurčováno. Platí obecně, že každé sdělení, má-li se realizovat jako skutečný, reálný a neformální akt, musí splňovat dvě základní podmínky. Především musí mít nějakou informativní hodnotu, musí představovat nějaký významový přínos. A za druhé musí být srozumitelné, komunikovatelné. Protože však v hudbě je význam nesen bezprostředně smyslovým zvukem, zakládá první podmínka nutnost vždy nějak nového a zvláštního uspořádání zvuku, nutnost jeho inovace, novátorství.⁹⁾ Druhá podmínka je splňována kontinuitou hudebních forem obecně ustálených ve svém významu (paradigmatizovaných). Z toho plyne, že specifická hudební forma sdělení je možná jenom

jako ozvláštnění obecného,¹⁰⁾ jako dialektika obecně ustálených, sociálně již prověřených intonačních postupů a postupů zvláštních, intonujících nové významy a nová sdělení, čímž se v hudbě zcela specifickým způsobem projevuje jednota sémantického a komunikativního pólu sdělení. Oba póly, sémantický i komunikativní, jsou v hudbě navzájem neodlučitelné, jeden není myslitelný bez druhého, přičemž jejich vztah je navzájem synergický. A nejsou navzájem redukovatelné, protože bez naplnění komunikativního posláním určitého hudebního projevu se nemůže realizovat ani jeho náplň sémantická. Toto specificky dvoupólové vytváření umělé sémanticko komunikativní struktury v časově plynoucím zvuku nazval B.V. Asafjev procesem intonování.

4.1 K užití tohoto homonymního (polysémického) termínu¹¹⁾ byl patrně přiveden analogií se sémantickou dvojvrstevností živého řečového projevu, který má jednak svou na zvukové realizaci relativně nezávislou vrstvu významů arbitrárních (slovní symboly), jednak od živého zvuku neoddělitelnou vrstvu indexové reprezentace duševního stavu mluvčího případně ikonické reprezentace zobecněné mluvy určitého dramatického typu. Kdežto však v živém řečovém projevu je tato druhotná zvuková sémantická vrstva vlastností příznakovou,¹²⁾ v hudbě je vlastností podstatnou. V žádném případě však nejsou obě tyto zvukové sémantické vrstvy totožné, nýbrž jen analogické. Analogická je koexistence komunikativní a sémantické funkce v hudbě i ve zvukové výstavbě řečového projevu, kde rozeznáváme jednak konečnou množinu různých intonací artikulačních, např. intonace otázky, zvolání, oznamovací věty apod., jednak nekonečnou množinu všech možných významových podtextů. Kvalitativní rozdíl spočívá v tom, že živá struktura zvukového řečového projevu je materiálním nositelem (znakem) jenom významových podtextů, kdežto živá zvuková struktura hudby je materiálním nositelem (superznakem) vlastního významotvorného textu. Kdežto intonace v řeči představuje bezprostřední smys-

lově emocionální reflex, relativně nezávislý na intelektuálně zprostředkovaném významu slova, intonace v hudbě představuje dialektickou jednotu momentu emocionálně bezprostředního a intelektuálně zprostředkovaného, které jsou v hudbě navzájem neoddelitelné. Intonace v hudbě je tudíž "realizovaným smyslem znějících tónových vztahů"¹³⁾ toho kterého hudebního kontextu a hudba sama se jeví jako "umění intonovaného smyslu",¹⁴⁾ tj. umění, realizující své významy (obsah) v tónech.

4.1.1 Skutečnost, že zvuky v hudbě mají intonační charakter, tj. že představují svého druhu "zvukové modely chování", přináší s sebou některé důležité důsledky. Potvrzuje se interpretační povaha hudebního umění, skutečnost, že znaky v hudbě jsou existenčně neodlučitelné od subjektu svého producenta i živé znějící formy své produkce (není např. myslitelné je číst jako poezii).¹⁵⁾ Dalo by se snad říci, že intonační (vyrůstající ze zvukově procesuálního znakového systému hudby) a interpretační (podmíněná časovým rozměrem hudby) povaha tohoto umění představují jen různé stránky jednoho a téhož jevu. Soustředíme se alespoň na 4 jeho podstatné rysy:

- a) bytostnou dynamičnost hudební struktury,
- b) jev tzv. přeintonování,
- c) jenom relativní zakončenost každého individuálního hudebně tvůrčího aktu,
- d) jednotu sémantické (resp. sémanticko axiologické) a komunikativní funkce hudby.

4.1.2 Procesuální charakter hudebně zvukové struktury zakládá dialektickou jednotu pólu stability (Asafjevův pojem "ustoj") a lability (Asafjevův pojem "něustoj"), tj. osvědčených modelů zvukového chování (paradigma) a individuální konkrétní realizace těchto modelů. Jestliže platí, že základem každého poznání je komparace, pak aktivní poznávací přínos každého významu je dán vztahem, přiřadujícím dosud nepoznané k již známému. Proto i ta nejprostší hudební intonace

předpokládá existenci alespoň dvou momentů: "zvukového projevu a jeho vztahu k dalšímu projevu. Tento další zvukový projev se s předcházejícím dostává do celé řady vztahů".¹⁶⁾ Přitom celý komplex vztahů i jednotlivé dílčí vztahy se stávají zvukovou jednotkou, schopnou nést význam jen tehdy, jestliže alespoň jeden z elementů daného komplexu vztahů je již smyslově ozřejmen a ve svém významu (jako produktu zase jiného vztahu) zobecněn. Dialektika obecného a zvláštního, jež vztahem paradigmatu a syntagmatu jako nástrojem společenského zprostředkování významů předznamenává sémioticky všechny oblasti umění, se projevuje v hudbě způsobem velmi specifickým. Jak naznačeno již výše,¹⁷⁾ nemůže hudební tvůrce přinést ve svém syntagmatu nic nového než ozvláštnění paradigmatu, tj. nový a rozšířený sklad (resp. fantazijně či invenčně obohacenou "interpretaci") dispozičního universa, což opodstatňuje zřejmě i jeho označení "skladatel". Z psychologických důvodů (zvýšené nároky na "gymnastiku paměti" v tomto nejdynamičtějším ze všech umění) se totiž dialektika stabilního ("ustoj") a labilního ("něustoj") uplatňuje velmi podstatně i v rámci samého syntagmatu.¹⁸⁾ Poslechovou opěrrou při osvojování nových "efemerních" a kontrastních elementů se stávají opakované, identitní a zafixované tvary, jež představují jakousi "mikroparadigmatizaci" již v rámci určitého jednotlivého konkrétního hudebně uměleckého projevu.

4.1.3 Interpretační povaha hudby, činící z každé prezentace hudebních znaků živý proces, vede k tomu, že žádné opakování intonací jako smysluplných "modelů zvukového chování" není možné v absolutní identitě, nýbrž vždy jen v "přeintonování" (byť třeba i v sebenepatrnější míře).¹⁹⁾ Tím se vysvětluje, že paradigmatická zásoba osvojených intonačně osvědčených "zvukových modelů chování" nemá charakter "intonačního slovníku" (jak zněl původní, ale střídavě opouštěný Asafjevův termín),²⁰⁾ nýbrž "intonačního fondu", majícího charakter spíše jakési "reflexologické akumulace".²¹⁾ Hudební

semióza má totiž, jak jsme zdůraznili již výše, bytostně dynamický charakter, což je v hlubokém rozporu s jakoukoli formou metafyzicky zvěčněného pojetí, k němuž by mohl svádět pojem "intonačního slovníku". Interpretační povahou hudby se také vysvětluje, že pravděpodobnostní charakter sémiotických zákonitostí, vlastní celé oblasti umění, je v hudbě ještě vystupňován (jde o pravděpodobnost vyššího řádu, pravděpodobnost pravděpodobnosti). Skutečnost, že každá interpretace hudební formy (rozumí se interpretace obsahová, intonační, ať již skladatelova, interpretova či posluchačova) předpokládá aktivní (v té či oné míře tvůrčí) slyšení, činí dialektickou jednotu objektivního a subjektivního, vlastní každému uměleckému jevu, v hudbě přímo jevově zřejmou. V hudbě se totiž realizuje trojstupňovitě, neboť interpret při obsahové interpretaci skladatelem již předtím realizované hudební formy uplatňuje nutně svůj sluchový přínos, a stejně tak i posluchači, kteří také "přinášejí si ... své myšlenky, názory, vkus, zvyky a dokonce i své okamžité duševní rozpoložení."²²⁾ Hudební obsah se touto třífázovou realizací na cestě od skladatele přes interpreta k posluchači nestává méně určitý, ale je přístupný mnohostrannému procesu individualizace a ozvláštnění více než v kterémkoli jiném umění.

4.1.4 Procesuální základ hudebně znakové struktury jí propůjčuje charakter vždy jen relativní zakončenosti. Znaková struktura hudby projevuje v důsledku neomezených sdělovacích potřeb člověka přirozený trend k expanzi v uměleckém osvojování zvukového materiálu i času. Oba ty trendy se navzájem podmiňují, protože rozpínavost v časové dimenzi hudebních projevů si vyžaduje nutně i bohatší dispoziční fond zvukového materiálu a naopak narůstající bohatství umělecky již osvojeného zvukového materiálu umožňuje i vyžaduje větší časový prostor k jeho uplatnění. Projevuje se přitom jednotu "fylogenetického" (historie hudebního formování) i "ontogenetického" vývoje (konkrétní forma jednotlivých hudebních skladeb či projevů), jejichž navzájem jen relativní zakončenost

charakterizoval Asafjev známým výrokiem: "Forma jako proces a forma jako vykrystalizované schéma (spíše: konstrukce) jsou dvěma stránkami téhož jevu: organizovaného pohybu společensky užitečných (výrazových) tónových spojení".²³⁾ Se vzrůstající časovou dimenzí přerůstaly hudební projevy stále více rámec jednotlivých intonací resp. superintonací a stávaly se - jejich skladbou, kompozicí.²⁴⁾ Do cesty tomuto vývoji se stávala jako značná překážka omezenost lidské paměti.²⁵⁾ Proto představuje v dějinách hudby takový historický mezník vynález notace, písemné fixace hudebních myšlenek.²⁶⁾ Pro základní tektonickou formuli rozvíjení hudební tkáně $i : m : t$ (kde i = impuls, začáteční podnět pohybu; m = motus, pohyb; t = terminus, předěl)²⁷⁾ se otevřel široký prostor jejího časově vynalézavého, strukturně mnohovrstevného členění v souvislý význam a smysluplný proud hudby. Terminus jedné "tektonické buňky" může být totiž funkčně přehodnocen v impuls buňky další, z této vyrůstající, atd., jak znázorňuje následující tabulka:

$$(i : m : t)$$

$$\equiv i_1 : m_1 : t_1)$$

$$\equiv /I : M : T/$$

$$\equiv I_n : M_n : T_n$$

A tento "mikrokosmos" permanentního otevírání a uzavírání formy, přenesený vymožeností notace do relativně rozlehlého "makrokosmického" časového rozměru, ústí organicky v jedinečný formový tvar toho kterého díla jako produkt jeho kompozice. U uměleckého díla hodného toho názvu není nikdy pouhým kopírováním paradigmatických formových typů, nýbrž jejich jedinečnou kreací (syntagmatem), ovlivňující a rozvíjející zpětně v příslušné míře opět samo výchozí paradigma.

4.1.5 Ani vynález notace neoslabil význam komunikativní funkce hudby, ale spíše naopak: čím je skladba časově rozsáhlejší a sémanticky bohatší, tím větší nároky klade na vnímací schopnost a sluchovou paměť posluchače. Dá se dokonce říci, že na rozdíl od hudebních kultur "ústní tradice" v hudbě fixované písemným záznamem vzrostl význam komunikativní funkce a potřeba jejího zakódování ze strany skladatele přímo kvalitativně vzhledem ke ztížené orientaci v plynoucím toku skladby a vyšším nárokům na udržení pozornosti.²⁸⁾ Oba tyto aspekty vystupují do popředí v souvislosti s bohatými možnostmi rozvíjení skladeb na základě objektivního rozporu mezi asymetrií výše osvětlené třífázové syntaktické formule (i - m - t) a bipolární symetrií stability a lability ("ustoj" - "něustoj"). Podnět (i) vedoucí k hudebnímu pohybu může být totiž právě tak labilitou, tíhnoucí (m) k žádoucí stabilitě (t), jako může být naopak stabilitou (identitou), jež si - právě z hlediska psychologie vnímání - přímo vynucuje (m) žádoucí kontrast (t). A předěl jednotlivé syntaktické jednotky (t) může být chápán z hlediska psychologie vnímání jako "přístav klidu" (stabilita) právě tak jako naopak dynamicky dosažený (vrcholící) kontrast (labilita), ženoucí do dalšího pohybu (m). Která eventualita "hic et nunc" nastane, o tom rozhoduje konkrétní obsahový záměr skladatele, jenž specificky hudebním způsobem realizuje dvojediný základní princip umění: poznávání životních hodnot člověka a stálé vyhodnocování nově poznaného (srov. § 1). Aby interpret i posluchač udrželi žádoucí pozornost a neztratili orientaci v komplikované a významově mnohohrstevné znakové struktuře hudebního díla, vede je skladatel formou svého díla, která musí být nejen obsažná, ale i sdělná. Podle Asafjevova obrazného vyjádření může být forma stejně "zámkem" jako "klíčem" ke skladatelově hudbě²⁹⁾ a jejímu - dodejme - sémanticko axiologickému (axiologicko sémantickému) poselství. Asafjev hovoří o "zaměřenosti formy na posluchače"³⁰⁾, má na mysli správný odhad její komunika-
tivnosti z hlediska jak psychologie vnímání (nepřeceňování

vnímatelské kapacity posluchače, jeho schopnosti "gymnastiky paměti", udržení soustředěné pozornosti, apod.) tak i společenské podmíněnosti posluchačova životního pocitu a celkové psychiky. Dobře zakódovaná komunikativní funkce hudební formy díla je "nástrojem"³¹⁾ správného pochopení skladatelovy hudby. Běda skladateli, který ji nezakódoval dobře, protože jeho hudba nezazní a nebudou ji slyšet. A i kdyby on sám obdařil svou hudbu ve svém vnitřním sluchu sebevýznamnějším sémantickým poselstvím, zůstane mrtva, zakleta v jeho vlastních subjektivních představách, protože jí nedokázal zajistit správnou a srozumitelnou znakovou prezentaci. A běda interpretovi, který nedokáže skladatelem dobře zakódovaný "nástroj" komunikativní funkce jeho hudby "správně rozehrát". Ztroskotá pod prahem skladatelovy hudby a protože se sám nedobral k pochopení její reprezentace (jejího sémantického poselství), nedokáže ji ani posluchači správně znakově prezentovat. Ale ani posluchač není osvobozen od povinnosti naučit se hudbu správně poslouchat, tj. osvojit si základní zákonitosti psychologie (sluchového vnímání a "gymnastiky sluchové paměti"), i spolehlivou znalost společensky institucionalizované hudební paradigmaticky, bez nichž se nelze stát platným účastníkem komunikačního procesu hudby.

4.1.6 Vlastní proces hudební semiózy lze sledovat ve 3 genetických rovinách. První tvoří ještě předumělecká rovina zvuků psychologicky (smyslovým vnímáním, sluchem) dobře rozlišitelných a logicky uspořádatelných do sémanticky význačných antinomií. V akustickém parametru trvání (časovém rozměru zvuku) jde, abychom uvedli alespoň některé, o antinomie: zvuk x pomlka,³²⁾ krátce x dlouze, pohyb x klid, tempo pohybu rychlé x střední x pomalé, pohyb pravidelný x nepravidelný, udržování stálého tempa pohybu x proměny tempa pohybu, zrychlování x zpomalování. V akustickém parametru intenzity (síly) zvuku jde o antinomie: přízvučně x nepřízvučně, silně x středně x slabě, stálá úroveň dynamiky x proměnlivá úro-

veň dynamiky, zesilování x zeslabování, apod. V akustickém parametru zvukové výšky zaznamenejme alespoň: poloha vysoká x střední x nízká, zvukový pohyb vedený krokem x skokem, zvuková linie vedená vzestupně x sestupně x horizontálně x konvexně³³⁾ x konkávně³⁴⁾, jednozvuk x mnohozvuk. Konečně v akustickém parametru barvy zvuku antimonie: zvuk světlý x temný, zvuk lehký x těžký, "nehmotný" x "hmotný", "kulatý (vláčný) x "ostrý", "hladký" x "zrnitý", tupý (nepoddajný) x tvárný (poddajný), zvuk lidský x přírodní, apod. Jistě by bylo možno podobných sluchem postižitelných a sémanticky významných antimonií nalézt daleko víc. Podstatná však není úplnost jejich vyčíslení, nýbrž kvalitativní skok do další genetické roviny již umělecké. Ontická podstata tohoto kvalitativního skoku je dána tím, že předumělecká rovina sémantického rozčlenění zvuku je objektivní (ve své akustické danosti i logické uspořadatelnosti), kdežto umělecká rovina je nutně relační. objekt-subjektová. Teprve dokáže-li příslušný subjekt odešít tyto logicky vytříděné akustické tvary jako noticky smysluplné znaky, dojde ke kvalitativnímu skoku do oblasti jevů uměleckých a jejich dialektické jednotě funkce poznávací a hodnotící (ve smyslu § 1). Kvalitativní skok z roviny rudimentárních preuměleckých distinkcí zvuku v již uměleckou rovinu axiologickou se děje na základě zákonitosti spojně funkce citu (srov. výše § 3.3) ztotožněním estetického subjektu s určitými objektivními tvarovými distinkcemi zvuku, vůči nimž ostatní množina zvuků rozdílných je ve smyslu právě žádoucím vyhodnocována jako zvuky kontrastní. Psychologicky se řídí tento hodnotící proces jako nejobecnějším principem dialektikou vzniku a uvolňování napětí, jež reguluje vzájemný vztah kladného a záporného pólu hodnocení.

4.1.6 Tím je současně zodpovězena otázka, o niž byly dlouho a někde dodnes jsou vedeny principiální spory, zda totiž existují nebo neexistují v samé bioakustické sféře zvukových distinkcí kvantitativní předpoklady tohoto kvalitativního skoku ze sféry významů ještě předuměleckých do sféry významů

již uměleckých. Intonační teorie zodpovídá tuto otázku kladně, protože vychází ze zjištění antropologických souvislostí spontánních zvukových projevů člověka v čase a prostoru hmotného světa, společenského prostředí, ale i jeho vlastních psychofysiologických stavů. Je třeba ovšem rozlišovat mezi významem jen potenciálním (resp. jeho jenom kvantitativním předpokladem) a významem aktuálním (jeho skutečně realizovanou kvalitou). Řečeno jinými slovy, představuje každá intonace otevřený mikrosystém subznaků (tvarů, které mají samy o sobě význam jen potenciální) i elementárních znaků (s významem skutečně realizovaným). Hudba ovšem není žádnou "řečí" čistě spontánních citových reakcí a interjekcí.³⁵⁾ Podle vědeckých hypotéz, jež nebyly dodnes vyvráceny, existovalo velmi dlouhověké období přechodu z říše zvířecí do říše člověka, v němž při komunikaci "polidšňující se opice" dominovalo něco na způsob "přirozeného výrazu."³⁶⁾ Teprve za dlouhý věk se z tohoto původního komunikačního prostředku vyvinuly na jedné straně přirozené jazyky (hierarchickou dominancí arbitrárních znaků) a na druhé straně umělecké (hudebně intonační) formy osvojování reality (hierarchickou dominancí indexů a ikonických znaků). Historicky se zdá být ostatně doloženo, že nejstarší kultury folklorní (nebo, řečeno slovy Asafjevovými, kultury "ústní tradice") měly ráz převážně symbolický, tj. že dlouhou dobu i zde převládaly ve znakové umělecké struktuře symboly, než se rozhodujícím způsobem uplatnilo indexové a ikonické zastoupení skutečnosti.³⁷⁾ I při konstituování evropské hudební kultury trvalo zřejmě velmi dlouho, než se plně rozvinul proces intonování významů jako specificky hudební tvářnost semiózy. Předpokládalo to vytvoření alespoň minimální akumulace již osvědčených a zobecnělých intonačních postupů, aby se i ve sféře hudby mohla konstituovat specifická dialektika paradigmátu a syntagmatu. Zcela neoddělitelně od momentu axiologického se podílí na kvalitativním skoku z předumělecké do umělecké roviny významů moment noetický (srov. § 1). Uplatňuje se

přítom jednak osvětlená dialektika obecného a zvláštního (srov. § 4 a 4.1.2), jednak sensorické zaměření a materiální povaha hudby (srov. § 2, 3 a 3.1), tj. možné materiální vztahy mezi zvukovou rovinou jako potenciálním znakem a rovinou hudbou bezprostředně zobrazitelné reality jako jejím potenciálním designátem.³⁸⁾ Řečeno jinými slovy, děje se tak její interpretací jako indexového nebo ikonického zastoupení reality, ať již vnitřní (duševní život člověka)³⁹⁾ či vnější (různé dění⁴⁰⁾ a vztahy materiální skutečnosti). V hudbě je ovšem, jak jsme naznačili již výše (srov. § 3.1), možné i symbolické zastoupení reality (předmětné, věcné, punktuálně statické). Není to však hudbě bezprostředně vlastní semióza intonační, která je předmětem přítomného pojednání, protože přiřazení zvukových komplexů jako znaků k příslušným designátům je tam arbitrérní.

4.1.6.3 Předpokládaný růst významového potenciálu hudebních, společenským sluchem člověka osvojených zvuků probíhal tak, že intervaly, které se osvobodily od bezprostředních úkolů denní, ještě předumělecké praxe (různé formy signalizace a zvukových znamení) si ponechaly původní praktický význam, nyní již ovšem v zabstraktnělé, zintelektualizované podobě a staly se tak elementárními prvky hudební formy jako stabilizované, zobecnělé intonace ("ustoj"). Ruku v ruce s psychologicko-logickými zákonitostmi komparace totožného a rozdílného (ústřední princip opakování a kontrastu) se dostávaly nutně tyto stabilizované intonace do souvztažnosti s novými, významově labilními elementy ("něustoj"), které však logikou vztahu s již poznaným a stabilizovaným nabývaly postupně rovněž nového, zvláštního významu. Tento proces vedl od několika významově stabilizovaných intervalů k celému specifickému systému intervalů (intervalika jako myšlení v intervalech) a odtud dále dialektikou obecného a zvláštního k významovým souvztažnostem vyššího typu - tóninám jako určitým způsobem významově hierarchizovanému, strukturnímu,

vnitřně tóninovému vzájemnému vztahu intervalů. Protože principiálně každý tón resp. interval či intervalový vztah se může stát v tónině "opěrným" a vytvořit kolem sebe určité seskupení tónů "neopěrných", tíhnoucích k příslušné "opěře", představuje tóninové resp. modální myšlení stále živý proces jako produkt bezprostřední intonační potřebou vyvolaného proměňování "již ustáleného, zobecnělého, stabilizovaného".⁴¹⁾ Růst významového potenciálu hudby však neprobíhá jen v rovině melodické. Metodou vytváření nových významů vztahem "již ustáleného" a "dosud neobvyklého" proniká i do ostatních, intonačně stále prověřovaných a "měřených" parametrů zvuku (krystalizace akordiky, harmonie, polyfonie, témbrových vazeb atd.).⁴²⁾ Hudební forma se stává takto produktem stále vyšší a vyšší kontelektualizace, její struktura je stále komplexnější a význam zprostředkováván větším kontextem jako výsledným produktem dialektické jednoty obecného (historickou zkušeností prověřeného a stabilizovaného) a zvláštního (neobvyklého, stimulovaného okamžitou potřebou vyjádření "hic et nunc").

4.1.6.4 Akumulace "reflexologických modelů hudebního chování" vytváří intonační povědomí určité komunity a historické epochy, které slouží hudebním skladatelům (ale i interpretům a posluchačům) jako subintonační materiál. V každém uměleckém díle totiž existuje dvojí rovina znaků. Jedna rovina, kterou bychom mohli označit jako vstupní,⁴³⁾ představuje znaky významově ozřejmené již před vznikem toho kterého díla. V hudbě představuje tuto rovinu především⁴⁴⁾ tato subintonační zásoba resp. intonační povědomí doby. Druhou znakovou rovinu toho kterého díla představují znaky, generované hic et nunc v tomto díle,⁴⁵⁾ čímž jsme dospěli ke třetí a nejvyšší genetické vrstvě hudební semiózy, vrstvě obsahově integrovaných významů hudebně uměleckého díla.⁴⁶⁾ v hudbě tvoří tuto vrstvu konkrétní intonace, v nichž je vstupní subintonační materiál příslušně hierarchizován ve zcela konkrétní a individuální kontext, užitý v příslušně individualizovaném smyslu. Rovina

subintonační a intonační se má takto k sobě v každém hudebním uměleckém díle jako obecné k zvláštnímu. Protože platí, že v dialektice paradigmatu a syntagmatu je aktivním faktorem syntagma, které sice z paradigmatu vychází, ale zpětně ho obohacuje, a hranice mezi rovinou paradigmatickou a syntagmatickou je tudíž pohyblivá, nečiní výjimku z této zákonitosti ani proces semiózy v hudbě, kde se rovněž hranice subintonační zásoby a konkrétních aktuálních intonací dynamicky stále proměňuje a posouvá. Dlouhodobý proces intelektualizace jednotlivých tónových vztahů, vedoucí k sémantickému osvojování stále složitějších zvukových komplexů, způsobil spolu s rostoucí komplexností nositele významu postupné stírání významu z někdejších jednodušších a nejjednodušších vztahů, dříve významově samostatných, jež se však později stávaly stále více jen dílčími složkami (atomy) významových vztahů komplexně utvářených.⁴⁷⁾ Tato skutečnost, projevující se např. dnes v určité "výrazové otřelosti" intervalů, svedla hudební vědu a teorii na scestí nehistorického odtržení vnější, formální stránky jevu od jeho vlastní historické podstaty, čímž pojem intonace byl zredukován na pouhou kvantitativní míru normy (čisté nebo nečisté podání tónu), ačkoli vlastní historická podstata jevu je kvalitativně významová.⁴⁸⁾

4.1.7 Až dosud jsme ve svém výkladu postupovali logicko analytickou cestou od nejjednoduššího k nejsložitějšímu a od obecného k zvláštnímu, skutečný ontogenetický umělecký postup je ovšem obrácený. Moment fylogeneze je společensky zprostředkován v synchronii s příslušným uměleckým tvůrčím aktem, který provádí selekci hudebních znaků, vhodných k aktuální potřebě umělecké komunikace. Naznačili jsme již, že každá konkrétní intonace se má k intonačnímu fondu, na jehož společenském povědomí vznikla, jako moment ontogeneze k momentu fylogeneze, nebo řečeno sémioticky: jako syntagma k paradigmatu. Existenční pole intonačního fondu je však užší než celkové pole paradigmatu dané hudební kultury, protože nezahrnuje sféru ryze symbolického zastoupení reality. V žádném případě není

intonační fond ("reflexologická akumulace" osvědčených intonačních postupů) jako estetická (subjekt - objektová) kvalita kvantitativně redukovatelná na pouhý soujem oněch psychologicky i logicky distinktivních zvukových tvarů, které jsme označili jako sémantickou rovinu ještě předuměleckou. Neboť intonační fond je společensky zobecněná selekce a akumulace individuálně osvědčených konkrétních intonačních postupů a každá, i ta nejelementárnější konkrétní intonace není nikdy pouhý prvek ani součet či směs několika prvků, nýbrž vždy jejich dynamická struktura (resp. mikrostruktura). Spolu s Jaroslavem Volkem jsme kdysi definovali intonaci jako množinu nejmenších konkrétních (tj. konkrétně znějících) hudebně zvukových kontextů, které mají pro určitý historicky konkrétně určený společenský subjekt (a individuum jako součást tohoto subjektu - společenské třídy, vrstvy, prostředí) relativně stejný význam a výraz (odkazují ke stejné společenské a životní situaci a ke stejnému okruhu mimohudební skutečnosti), charakterizovaný určitou konkrétní pravděpodobnostní strukturou vztahů uvnitř všech a mezi všemi složkami zvukového projevu: melodickou, rytmickou, harmonickou, témbrovou, dynamickou, tempovou a přednesovou.⁴⁹⁾

4.1.8 Ze skutečnosti, že intonace jako specifický hudební znak s relativně⁵⁰⁾ stabilizovaným významem má povahu dynamické struktury, plynou některé zcela nepominutelné důsledky, z nichž alespoň některé si podrobněji objasníme. Především můžeme konstatovat, že každá intonace se chová jako otevřený systém (resp. mikrosystém), jako dynamický stereotyp, schopný zachovat v určitém rozmezí svých proměn relativní identitu. Vysvětluje se to tím, že jednotlivé elementy intonační mikrostruktury (subznaky a elementární znaky) mohou být užity v téměř intonačním smyslu (např. vzestupnost či sestupnost melodická, rytmová, metrická, dynamická apod.), což zakládá možnost vzájemného sémantického suplování, které působí homeostaticky. Upozaděním určitého elementu v celkové hierarchizaci resp. jeho dočasným vypuštěním dochází ovšem

k proměně intonace, je-li však vypuštěný či upozaděný element vystřídán jiným elementem, užitým "synergicky" (tj. v témže intonačním smyslu), nenaruší tyto změny celkový hierarchický systém intonace, protože proměna byla provedena homeostaticky v rámci tolerance otevřenosti systému. Za druhé, jako druhá strana mince, s tím úzce souvisí zákonitost, utvářející jedinečnost každé konkrétní intonace jako produkt té a nejiné struktury vztahů různě typologicky polarizovaných. Jde o zákonitost, která činí z hudby zvláště citlivý indikátor reality v její dialektické proměnlivosti. Skutečnost není nikdy černobílá, zejména skutečnost vnitřního, duševního života člověka, který představuje ideální objekt hudebně uměleckého zobrazení.⁵¹⁾ Otevřený systém intonace skýtá dostatek prostoru pro typologické posuny na příslušných osách jejího dynamického stereotypu. "Mechanismus" těchto posunů se zakládá na různé hierarchické kombinaci prvků významově "synergických", vzhledem k určité hodnotě "dostředivých", a prvků v daném ohledu neutrálních nebo významově protisměrných, "odstředivých". Aktuální proporce těchto vztahů na hodnotově různých polárních osách propůjčuje každé konkrétní intonaci její nezadatelnou jedinečnost. A za třetí, osvětlená dynamičnost intonační struktury umožňuje, že morfologicky různé hudební útvary (různá témata a motivy) mohou být užity v relativně identickém intonačním smyslu, a naopak tvary morfologicky totožné (tataž témata a motivy) mohou být intonovány (významově aktualizovány) v různém smyslu.⁵²⁾

4.1.9 Pro malou⁵³⁾ exemplifikaci osvětleného jevu intonace na konkrétních hudebních příkladech je výkladově nejúspornější i nejnázornější moment třetí (tj. užití různého tématického materiálu v relativně totožném intonačním smyslu, a naopak intonační rozrůznění a individualizace hudebního materiálu relativně totožného). Poslechneme-li si za sebou tři Smetanovy skladby z různých tvůrčích období v rozmezí 30 let, konkrétně Pohádku z cyklu Bagatelles et Impromptus (1844),

válečníka z cyklu Šest charakteristických skladeb, op. 1 (1848) a U hradu ze zralého cyklu Sny (1874-75), neubráníme se živému pocitu jejich intonační příbuznosti.

(not. př. č. 1)

(not. př. č. 2)

(not. př. č. 3)

Provedeme-li rámcovou analýzu subintonačního materiálu, užitého v tématech těchto skladeb, dostaneme tento obraz:

(tab. č. 1)

(tab. č. 2)

(tab. č. 3)

komparací lze vyčlenit tyto společné subintonační znaky všech 3 témat:

(tab. č. 4)

Zjišťujeme, že v rovině subintonačního materiálu je vzájemný vztah všech 3 témat ve 12 ze 16 srovnávaných položek homomorfní (u př. č. 2 a 3 dokonce ve 14!) a jenom 4 položky (u př. 2 a 3 jenom 2) vykazují znaky odlišné. Tímto zajisté pozoruhodným výsledkem se však nemůžeme spokojit, protože víme, že intonace je dynamická struktura. Nejde tudíž jenom o taxativní výčet společných složek (byť subintonačních), ale o to společné (synergické, "dostředivé") v jejich strukturaci (hierarchizaci), které způsobuje, že morfologicky odlišná témata jsou intonována v relativně totožném smyslu, a současně i o ono odlišné (asynergické, "odstředivé"), které propůjčuje srovnávaným tématům charakter intonačně jedinečný (charakter zcela konkrétního typu skutečnosti). Řečeno jinými slovy, jde o obsahovou prointegrovanost vytříděných složek a jejich dílčích významů. Společným obsahovým integrátorem dynamické intonační struktury všech 3 komparovaných témat je majestát jednoduchosti, který ozvláštňuje nejelementárnější hudební útvary (stupnice, akord, čisté intervaly kvarty a kvinty, harmonická kadence T-D-T) v patetickou intonaci fanfáry a stabilizuje se i umocňuje různými tvrdošíjnými postupy (ostinátní bas, opakování typických tematických figur,

sekvence, apod.). Toto zobecnění lze ostatně rozšířit i mimo rámec těchto 3 komparovaných témat a vztáhnout na Smetanův osobitý způsob intonování velkých historicko romantických vizí vůbec (Libuše, Dalibor, Má vlast). Měl jsem příležitost již na jiných místech tento charakteristický stylový rys tvorby B. Smetany osvětlit.⁵⁴⁾ Zde proto připomenu jenom fanfáry z Libuše, jejichž intonační homomorfie s fanfárovou figurou Válečníka je přímo nápadná,

(not. př. č. 4)

fanfáry téhož rodu, hudebně pojmenovávající rytířský lesk Dalibora na samém počátku opery

(not. př. č. 5)

a hlavní motiv Vyšehradu a jeho genetickou souvislost s motivem české země v Libušině modlitbě i s prvním zhudebněním ideje Vyšehradu v téže opeře při Radovanově apostrofě Přemysla, že má slavit vjezd "branou Vyšehradskou".

(not. př. č. 6 a, b, c)

Na genetickou souvislost "Radovanovy verše" Vyšehradu s hlavním harfovým motivem symfonické básně upozornil svého času již V. Helfert.⁵⁵⁾ Ale Helfert neměl tehdy ještě k dispozici metodu intonační analýzy a proto hovoří o tom, že pociťovanou příbuznost nelze "doložit 'objektivně', tj. juxtapozicí motivického materiálu", že prý jde o metodu "spíše 'subjektivní', a to v tom smyslu, že vyžaduje vedle znalosti děl velkých mistrů hlavně zdravého hudebního cítění, které má schopnost jít i za meze objektivních faktů hudebního materiálu. Ale oprávněnost její dána je tím, že stojí na faktu, třeba to je fakt hmotně nehmatatelný a hmotně neměřitelný".⁵⁶⁾

Dnes ovšem intonační analýza jako metoda "subjekt-objektivní" toto materiálové doložení pociťované příbuznosti umožňuje.

Jde zde konkrétně o společného jmenovatele již zmíněného Smetanova intonačního idiomu řetězení kadence T-D-T v ploše. Stačilo sestylizovat volně preludující kadenční řetězce motivu země z Libušiny modlitby

(not. př. 6 b)

a zmíněného citátu Radovanova poselství
(not. př. č. 6 c v transpozici do Es dur)
v pevně vykroužený tvar račí symetrie
(not. př. č. 7 a)

a zkoordinovat postup melodického hlasu s basem rytmicky
a kontrapunkticky (vedení melodické linie ve volně převrat-
ném basu).

(not. př. č. 7 b)

Zarchaičtění výrazu (výměnou tónického kvartsextakordu mo-
tivu české země za VI. stupeň, který je ostatně v "Radovanově
versi" již obsažen) a jeho monumentalizací (doplněním akor-
dické sazby a augmentací jádra motivu) typizoval Smetana svou
konkrétní hudební představu velebnosti české země v jedinečný
hudební obraz Vyšehradu
(not. př. č. 6 c)⁵⁷⁾.

Vytváření hudebních obrazů historického romantismu je tudíž
onen společný smysl, v němž jsou intonována 3 srovnávaná,
dobově i morfologicky různá témata. V rámci tohoto společného
významového kódu je však nutno jim přiznat i individuální,
k obrazu určité zcela konkrétní reality stylizovanou intonač-
ní tvářnost. V komparačním spektru subintonačního materiálu
jsme zjistili větší vzájemnou blízkost Válečníka a U hradu,
které sbližuje patetický přednes a mohutná dynamika, spolu-
působící navzájem ve smyslu dramatického zpřítomnění umělec-
kého obrazu. Ale rovněž tyto dva kusy se navzájem individu-
álně odlišují (odhlédneme-li již od hodnotového aspektu, že
Válečník je skladba ještě nezkušeného 24 letého mladíka
a U hradeb dílo zralého mistra) svou sóničností i fakturou,
a zejména ovšem odlišnou obsahovou integrací dílčích subin-
tonačních významů. Stereotyp arpeggiové figury v basu spolu
s tvrdošíjným opakováním fanfárové figury v melodii redukuje
dramatické zpřítomnění Válečníka na ostře řezaný, ale sta-
tický obraz, kdežto orchestrální plnost zvuku, časté užívání
sekvencí a zejména polyfonní vedení melodické a basové linie
spolu s neustálým rozvíjením monotematického základu propůj-

čují skladbě U hradu i kus epické šíře s obrysy dějovosti. Naproti tomu v Pohádce se záblesk dramatického zpřítomnění projevuje jenom v durově zjasněné střední části nárůstem dynamiky a ostinátními synkopickými akcenty na poslední sextole doprovodné basové figury, ale hlavní myšlenka v unyle mollovém ladění k nám proznívá svou mysteriózně ztišenou dynamikou s archaickými souzvuky čisté kvinty a kvarty jakoby zdáli minulých věků. Tato individuální intonační tvářnost Pohádky spolu s výpravným založením tématu však v nás konotuje spíše představu Pověsti či Báje než Pohádky, jak se - zřejmě nepřesně - dnes vžil český překlad francouzského názvu Le Conte. Tím jsme se však zároveň již dostali k problematice obsahově funkční diferenciaci společného základu (v tomto případě ještě subintonačního). Názornější je čistý protipól obsahově funkčního intonačního rozrůžňování společného tematického základu. Tak např. ze základního motivu⁵⁸⁾ opery Dalibor, konotujícího daliborovskou pověst - ústřední ideu díla

(not. př. č. 8 a),

vyrůstá organicky příznačný motiv Dalibora

(not. př. č. 8 b)

a jeho zvěčnělého přítele Zdeňka

(not. př. č. 8 c).⁵⁷⁾

(not. př. č. 8 a, b, c)

Morfologicky patrným společným tematickým základem je vzestupná stupnice v elementárním pochodovém rytmu (s obligátní tečkovanou figurou na lehkých dobách). Obsahově funkční diferenciaci tohoto trojjediného elementárního tvaru je dosahována příslušnou intonační individualizací. Melodie ústředního motivu - ideje díla, která je svou výpravností obsahově integrující složkou jeho intonace, je podána ve smyčcích espressivo a je vzestupně klenutá výškově, dynamicky i modulačně (g moll - es moll - h (ces) moll - fis moll, tj. od tónin s b- předznamenáním k tóninám s křížky). Vzestupný patos myšlenky je kontrapólován dvěma dílčími melodicky sestupnými

a rytmicky synkopovanými protihlasy, alterovanými akordy doprovodu a celkovým mollovým vyzněním; rovněž závěrečný akord fis moll ve smyčcích a tvrdých žestích (trombóny a tuba) vyznívá v dynamickém útlumu (p) a ve výškové poloze těchto nástrojů pochmurně, což vše předznamenává tragický ráz následujícího dramatického děje. Naproti tomu v intonaci příznačného motivu Dalibora vystupuje hierarchicky do popředí akordika, konotující zde v podobě symfonicky stylizované fanfáry osobnost stavu rytířského. Pochodově rytmovaná melodie je zde ovšem rovněž zastoupena jako společný jmenovatel s ústředním motivem a pochodový prvek je dokonce umocněn výrazným užitím tympánů a činelů s velkým bubnem, což má v daném kontextu i význam dramatického "zpřítomnění" subjektu, o němž byla v centrálním motivu řeč "jen vzdáleně". Ale intonační dominantou Daliborova příznačného motivu je akordika. Melodie není vedena v jednohlase, ale ve vertikálně systém akordickém zvuku, čemuž napomáhá i dynamika a instrumentace (ff, tutti) a rovněž melodicky opěrné tóny tvoří trojzvuk Fis i harmonizace je lapidární (základní funkce v čele s tónikou). Triolové fanfáry trubek na základním tónu fis (zdvojované v primě a oktávě) spolu s jasnou křížkovou tóninou Fis dur a vysokou zářivou polohou prvních houslí dodávají osobě rytíře Dalibora dalšího smyslového lesku a záře. Konečně Zdeňkův příznačný motiv je intonován ve smyslu Daliborova lyrického "alter ego". Melodie tohoto motivu není svými intonačně opěrnými tóny akordicky sevřená na tónice, nýbrž užívá i tóny dominanty a je vůbec rozezpívaná (nikoli jen sekundové kroky, nýbrž i tercie a kvinta). Tečkovaný rytmus melodie ztrácí charakter rázné pochodovosti: nejen není podporován pochodově stylizovaným doprovodem, nýbrž doprovod je naopak rytmově maximálně neutralizující (průběžně osminové trioly), což dává tím více vyniknout samostatné (rytmově minimálně zatížené) melodické linii. Ale hlavní smyslový rozdíl, je instrumentálně témbrový charakter Zdeňkova motivu, skutečnost, že jeho intonační dominantou je zvuk houslí, které jsou zde sólově vyčleněny.

I to "dvojhmátové" vedení melodického hlasu se svými typickým prázdnými kvintami je takto houslové. A instrumentální podsta-
motivu se dále projeví, když sólové housle začnou téma hete-
rofonním způsobem "ozpívat" při Daliborově ariózu "Když
Zdeněk můj ve svatém nadšení" jako dramatické zpřítomnění
Zdeňkovy hry v rytířově vzpomínce. Quod erat demonstrandum:
společný tematický prazáklad byl intonován v různém, obsahově
navzájem odlišném a autarkním smyslu. Podobné intonační roz-
růžňování společného tematického materiálu by bylo možno práv-
u Smetany jako bytostného monotématika doložit množstvím dal-
ších příkladů, nebudeme je zde však dále rozšiřovat, protože
provedená exemplifikace je pro pochopení zkoumaného jevu
dostatečná.

4.2. Závěrem zbývá v našem stručném a přehledném, ale
proto bohužel nutně i schematickém a neúplném výkladu jevu
intonace a intonování jako specifické formy hudební semiózy
stanovit místo a význam intonace v jednotlivé hudební sklad-
bě i v celkovém sémantickém poli hudby vůbec. Úloha jedno-
tlivých intonací v jednotlivé skladbě je dána vzájemným
vztahem mikro- a makrosystému. L. Bertalanffy jako jeden
z prvních průkopníků teorie otevřeného systému předpokládá
3 základní vlastnosti každého systému: komplexnost, centra-
lizaci a hierarchizaci.⁵⁹⁾ V zásadě platí tyto principy
i pro stanovení místa a významu intonací v konkrétní hudební
skladbě. Každá konkrétní intonace má své specifické místo
v systému hudební skladby, jejíž komplexní významový kontext
spoluutváří, a naopak její dílčí význam je spoluurčován
komplexním významovým kontextem celé hudební skladby. Možno
hovořit o centralizaci i distribuci dílčích významů jako
dvojjediném procesu, směřujícím k obsahovému ucelování a do-
tváření významové roviny díla, neboť soustřeďování zajišťuje
internalizaci (zvnitřnění) významového kontextu i v dílčích
významových segmentech a distribuce je naopak vřazuje do
širších a významově stále důležitějších kontextů.⁶⁰⁾ Celkový
dosah významového uplatnění jednotlivých intonací ve skladbě

je dán místem, které jim připadá ve vyšší rovině její strukturní hierarchizace, integrované komplexním uměleckým obsahem.⁶¹⁾

Pokud jde o místo a význam jevu intonace v celkovém sémantickém poli hudby vůbec, lze jen potvrdit, co bylo předesláno již výše: intonování jako specifická metoda indexové a ikonické reprezentace reality prostřednictvím uměle k tomu uzpůsobených zvuků plynoucích v čase tvoří vlastní specifikum sémantických možností i mezí hudby. Tato skutečnost nevyklučuje ovšem ani nespecifickou, ryze arbitrární reprezentaci reality hudbou. Známa Peirceová klasifikace znaků na indexy, icony a symboly je typologická: zkušenost nás učí, že ve skutečnosti existují plynulé přechody a vzájemné kombinace těchto základních typů. Tím se vysvětluje, že hranice mezi hudebně specifickou (intonační) a hudebně nespecifickou (symbolickou) reprezentací skutečnosti je historicky pohyblivá. Je myslitelná postupná intonační asimilace určitých prvků symboliky právě tak, jako naopak proměna živých intonací s neotřelými významy v ustrnulé znaky - symboly. Identifikace těchto procesů je však již úkolem konkrétní historické analýzy, a nikoli teoretické estetické úvahy.

Poznámky:

- 1) Srov. Otakar Zich: Estetika dramatického umění. Praha 1931.
- 2) Psychologové označují tento jev jako synestézi. Srov. příslušné heslo in: Ivan Poledňák: Stručný slovník hudební psychologie. Praha 1984.
- 3) Rozumí se, že hranice mezi těmito základními znakovými kategoriemi nejsou ostré, nýbrž jednotlivé kategorie plynule přecházejí a prostupují se navzájem. To pochopil již Ch. S. Peirce, který první provedl tuto základní klasifikaci znaků na icon, index a symbol, jak správně připomněl svého času R. Jacobson ve studii Hledání podstaty jazyka; srov. 12 esejů o jazyce, Praha 1970, s. 33-34.
- 4) Srov. blíže Jaroslav Jiránek: Tajemství hudebního významu. Praha 1979, s. 62 a 55, kde rovněž odkaz na Józsefa Ujfalussyho: Hudební obraz skutečnosti. Praha 1967.
- 5) O "citově infikující" funkci hudby hovoří J. Kresánek (srov. Sociálna funkcia hudby, Bratislava 1961) a nejnověji V.V. Meduševskij zdůrazňuje mimořádnou sílu bezprostředního emocionálního působení hudby, která se váže na její "schopnost nejen popsat situaci citu, ale tak říkajíc 'zvnitř' ho rekonstruovat" (O zákonitostiach a prostriedkoch umeleckého pôsobenia hudby, Bratislava 1982, s. 63).
- 6) Každé umění je "interpretační" v onom všeobecném smyslu, že vyžaduje od příjemce umění "interpretaci" uměleckého díla jako superznaku (odečtení estetického objektu z hmotného uměleckého artefaktu díla). Hudba - podobně jako tanec či herecké umění - však je uměním interpretačním v užším slova smyslu, protože interpretační akt tvoří nerozlučnou součást předmětné existence hudební struktury (uměleckého artefaktu hudebního díla či projevu).

- 7) V této souvislosti se často uplatňují námitky, že charakteristika hudby jako umění interpretačního je nehistorickou absolutizací europocentristického pohledu, protože v raných epochách vývoje mimoevropských hudebních kultur se prý funkce interpreta nevyskytuje. Domníváme se, že jde o nedorozumění. Je samozřejmé, že úloha interpreta vzrůstá historicky s vývojem hudební kultury k větší složitosti, jež si nakonec vyžádala svými profesionálními nároky dělbu práce mezi skladatelem a interpretem. Nikoho proto nezarazí, jestliže se např. v evropské hudbě hovoří o interpretech a interpretaci hudby zhruba od renezance. Je třeba však mít na zřeteli, že i před sociální emancipací skladatele, interpreta a posluchače jako samostatných fyzických osob se nutně v rudimentární podobě uplatňovaly i tyto 3 funkce, byť sloučeny třeba v jedné (skladatel i interpret i posluchač) či dvou fyzických osobách (skladatel a interpret v jedné osobě). V raných etapách kulturního vývoje, které Asafjev výstižně nazývá kulturami "ústní tradice", se uplatňovala zcela minimálně funkce "skladatele", rozhodně menší měrou než funkce "interpreta". Tato funkce totiž nikdy nemohla klesnout **pod onen minimální práh**, jenž činí hudbu hudbou jako specifickou soustavu umělých znějících znaků, jež musí někdo rozeznít, tj. "zinterpretovat" a zaktualizovat tak příslušný model tradovaný v dané komunitě /podobně asi, jako když lidový člověk si zazpívá lidovou píseň, byť by i onen model byl na daleko nižší strukturní úrovni). Z toho plyne, že nelze zaměňovat ani ztotožňovat jev interpreta, vytvářející se na poměrně vysokém stupni historického vývoje, a funkci interpretace, která je v rudimentární podobě hudbě vlastní jako *conditio sine qua non* od počátku.
- 8) B.V.Asafjev: Hudební forma jako proces. Praha 1965, s. 25.
- 9) Ve zmysťifikované idealistické abstrakci této podmínky koření hudební formalismus všeho druhu.

- 10) Jde ovšem o sémiotickou zákonitost širšího a obecnějšího estetického dosahu, jak svědčí pojem "ozvláštnění", který razil svého času autor Teorie prózy V. Šklovskij, nebo pojmu "aktualizace" a "dynamické narušování estetických norem za účelem uvolnění nového významu", s nimiž pracoval představitel českého estetického strukturalismu Jan Mukařovský. V hudbě však nabývá tato obecná zákonitost významu zcela mimořádného, protože umělá a časová povaha hudebně znakové struktury značně zvyšuje úlohu paradigmatu (půlu obecného). Souvisí s tím patrně i skutečnost, že právě hudebním tvůrcům, a jenom jim, se dostalo označení "skladatel" (komponista), i když postupu označovanému jako kompozice (kompozice literárního díla, kompozice obrazu, apod.) se nemohou vyhnout ani tvůrci z ostatních oborů umění. Hudební skladatel, jako každý umělecký tvůrce, přináší ovšem ve svém syntagmatu "něco navíc" nad rovinu paradigmatu, může tak však učinit jenom na bázi "ozvláštnění obecného", tj. novým a rozšířeným skladem (resp. fantazijně či invenčně obohacenou "interpretací") dispozičního universa (paradigmatu).
- 11) Kromě Asafjevem míněného významu jde o toto další pojmové užití termínu intonace: 1. nástup určitého liturgického zpěvu, "intonovaný" nejprve knězem, po němž pokračoval sbor, 2. v nástrojářské technice tzv. "intonování nástroje" (u klavíru např. tzv. egalizace, sledující zvukové vyrovnání klavírní mechaniky při přechodu z jedné výškové polohy do druhé, 3. správná (čistá) lokalizace tónových výšek ve zpěvní i instrumentální praxi, 4. intonace jako pedagogický předmět, jako výchova ke "správné" intonaci (srov. předchozí bod!) a k čistému zpěvu z listu, 5. "intonace řeči", o níž podrobněji dále v textu.
- 12) Ve smyslu Mukařovským užívané autinomie podstatný - příznakový.

- 13) B.V.Asafjev: Hudební forma jako proces. Praha 1965, s. 209.
- 14) Asafjev, 1.c., s.370.
- 15) To není v rozporu s tím, že odborník je schopen "číst noty" a slyšet je. Podstatné je právě ono slyšení (není ostatně nikdy stoprocentní), které "čtení" jen zprostředkovává.
- 16) Asafjev, 1.c., s.201.
- 17) Srov. pozn. č.10.
- 18) Asafjev charakterizuje tuto skutečnost tak, že "kontinuita hudby spočívá právě v tom, že sluch má vždy co činit s nepatrným procentem absolutně nových zvukových spojení a s drtivou většinou kombinací obvyklých útvarů. Na tom je založena 'hudební sémantika'." Asafjev, 1.c., s. 24.
- 19) Analogií, arci velmi hrubou, by se dala tato skutečnost vyjádřit charakteristickými tanečními kroky, u nichž je rozhodující celistvý tvar taneční figury, ale nikoli relativně proměnlivá velikost dráhy či rychlosti jednoho posunu nohou jako segmentu dané figury. Ostatně Asafjev sám používal slovního obratu "němá intonace" mimického gesta či tanečního kroku.
- 20) Srov. Asafjev, 1.c., s.279. I na tomto místě ovšem Asafjev zdůrazňuje, že nejde o "abstraktní představy", ale "živé intonace", žijící v denním životě "tak říkajíc v ústním podání".
- 21) Srov. Asafjev, 1.c., s.24.
- 22) Srov. Asafjev, 1.c., s.357.
- 23) Asafjev, 1.c., s.23.
- 24) O hlubokém etymologickém zdůvodnění termínu "hudební skladatel" srov. výše.

- 25) Zajímavé poznatky z oboru psychologie paměti přináší V.V.Međuševskij ve své knize O zákonitostech a prostriedkoch umeleckého pôsobenia hudby (Bratislava 1982). Výzkum psychologie paměti prokázal podle autora, že optimální (nejvyšší možný) objem krátkodobé paměti se rovná 7 jednotkám, případně veličinám hierarchizovatelným podle nějakého logického kritéria opět sedmi (tedy: $7 \times 7 = 49$; $7 \times 7 \times 7 = 343$). Nadhazuje v této souvislosti otázku, zda je či není náhodné, že se v hudbě ústní tradice prosadila sedmistupňová, různě modálně hierarchizovatelná diatonika (srov. 1.c., s.127).
- 26) "Jestliže rozvoj hudby vyžadoval stále vhodnější a lehce zvládnutelnou notaci, pak zase zdokonalování notace napomáhalo naopak i tvorbě a vnímání hudby tím, že paměti usnadňovalo procesy zapamatovávání a spájení prchavých tónových vztahů" (Asafjev, 1.c., s.30).
- 27) Srov. Asafjev, 1.c., s.131 nn.
- 28) Međuševskij rozeznává v této souvislosti tzv. klaritativní (od latinského clarus = jasný), ujasňující, orientaci v tektonickém řádu skladby napomáhající aspekt komunikativní funkce hudby a její aspekt "heuristický" či "detektivní", plnící úlohu poutače pozornosti (udržování posluchače ve stálém napětí). Srov. 1.c., s.117 nn.
- 29) Srov. Asafjev: O zaměřenosti formy u Čajkovského, česky in: Asafjev: Hudebněvědecké studie. Praha 1965, s.166.
- 30) Srov. název cit. stati.
- 31) "Nebylo by vůbec paradoxní tvrdit, že forma je stejným prostředkem realizování či vyjevování společenské existence hudby jako nástroj..." - praví Asafjev (Hudební forma jako proces, české vyd. s. 23) a vůbec analogie formy a nástroje používá velmi často.
- 32) x užíváno jako diakritické znaménko polárního rozlišení.

- 33) Míněna křivka .
- 34) Míněna křivka .
- 35) "Hudba je umění skrz naskrz intonační a nemá nic společného ani s mechanickým přenášením akustických fenoménů do oblasti umělecké představivosti ani s naturalistickým odhalováním citové sféry" - praví Asafjev (Hudební forma jako proces, s. 370) a dotvrzuje toto své stanovisko: "Strukturu citů, vyjádřenou zvukově, tj. intonovanou, určuje však vždycky mozek, intelekt, jinak by hudba byla jakýmsi 'uměním citoslovců' a nikoli uměním obrazně zvukového ztvárňování skutečnosti prostředky hlasového aparátu člověka a hudebního instrumentáře ..." (tamtéž).
- 36) Termín Z. Nejedlého, užitý a široce objasněný v jeho knize O původu hudby, Všeobecné dějiny hudby, kniha první, Praha 1916 (sešitové vydání na pokračování), 1930² (knižní vydání). Srov. též Kneplerův pojem "biogenní" komunikace člověka v knize Musikgeschichte als Weg zu Musikverständnis, Berlin 1977.
- 37) Náзор na znakovou hierarchizaci starých folklorních kultur není v současném vědeckém světě zcela jednotný. Přesvědčení o jejich převážně symbolickém charakteru zastávají převážně etnografové, opírající se o jim dostupný konkrétní historický materiál. Teoretikové a filosofové umění však tento názor nesdílejí, jak svědčí např. Aristotelova koncepce mimese, předpokládající od počátku dominantní úlohu ikonického znaku, nebo zmíněná koncepce Nejedlého a Kneplerova, kladoucí zase důraz na index (výraz).
- 38) J. Zich hovoří ve své neprávem opomíjené studii Sdělovací schopnost hudby (in: J. Zich: Kapitoly a studie z hudební estetiky, Praha 1975) o "principu koexistence" a "principu podobnosti" (s. 207).

- 39) O Zich označil tento hudebně umělecký postup jako "dušemalbu".
- 40) Analogicky k O. Zichovi bychom mohli označit tuto formu hudebního zobrazení skutečnosti jako "pohybomalbu".
- 41) "Tónina (lad) existuje jako něco strnulého jen v učebnicích..." - říká Asafjev (v monografii o Glinkovi, in: Izbrannyje trudy, kniha 3., kap.2., s.224). Asafjevova teorie tónin je rozvinuta zejména zde (s. 224-231, 199-206), dále v cit. díle Hudební forma jako proces, s. 374-5, 228 ad.
- 42) Pokus o synchronní formalizaci vykrytalizovaného evropského systému hudebně vyjadřovacích prostředků viz v tab. č.4 na s. 99 mé knihy Tajemství hudebního významu, Praha 1979.
- 43) S. Šabouk označil tuto vstupní znakovou rovinu uměleckých děl "vstupními významovými elementy". Srov. S. Šabouk: Umění, systém, odraz, Praha 1973; německý terminologický slovník Kurzes Wörterbuch der Konzeption des Prager Teams, Praha 1976 (vyšla též ruská verze).
- 44) Především, protože i v hudbě může sehrát úlohu "vstupního významového elementu" reprezentace symbolická, tj. vněintonáční.
- 45) S. Šabouk razí pro tuto vyšší znakovou rovinu uměleckých děl obecný termín "sémantémy" (srov. c.d.).
- 46) První vrstvu tvoří osvětlené elementární znaky ještě předumělecké, druhá představuje kvalitativní skok do roviny již umělecké a tvoří vstupní znakovou rovinu uměleckého díla, třetí a nejvyšší pak tuto vrstvu obsahově již integrovaných významů, generovaných v příslušném uměleckém díle.

- 47) Je zajímavé, že k podobným vývodům dospěl již E. Kurth, zabývá se významem elementárních základních kinetických postupů (Bedeutung des kinetischen Grundvorgangs). Dospívá rovněž k závěru, že největší potíží spočívá v tom, že "smysl pro pociťování nejvlastnějších zdrojů vší melodiky se v našem vědomí již setřel" (srov. E. Kurth: Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan", Bern und Leipzig 1920, s. 449).
- 48) "Tím, že doposud používali pojmu intonace pouze ve spojení s epitety (přesná, falešná, čistá, nečistá), označujícími vybočení z intonační normy, definovali hudební vědci a teoretikové v podstatě povahu a vlastnosti jevu, ale samotný jev absolutně ignorovali" (B. V. Asafjev, 1. c., s. 201).
- 49) Srov. J. Jiránek: Asafjevova teorie intonace, její geneze a význam, Praha 1967, s. 235. - Enumerace složek, podaných v definici, není ovšem úplná ani konečná, protože intonační struktura hudby se historicky proměňuje a vyvíjí. Srov. též tab. č. 4 mé knihy Tajemství hudebního významu, cit. výše v pozn. č. 42.
- 50) Význam každého znaku je relační, vztažný k subjektu, interpretujícímu znak jako příslušný designát (podle dialekticko-materialistické koncepce znaku, respektující objekt-subjektovou dialektiku). Význam intonace jako znaku specificky hudebního může být nadto jen relativně stabilizovaný, protože vzhledem k interpretační povaze hudby je dostupný vždy jen dalším aktem "přeintonování" (srov. výše § 4.1.3).
- 51) Ve smyslu "dušermalby" O. Zicha.
- 52) S určitým významovým posunem zformuloval sovětský hudební teoretik L. Mazel tuto skutečnost jako dialektickou jednotu principu množného a zkoncentrovaného (komplexního) dění a principu sloučení (skřížení) funkcí. Srov. L. Ma-

zel: O dvouh važnyh principach chudožestvennogo vozdej-
stviya, Sovetskaja muzyka, 1964, č.3, s. 47-54.

- 53) Omezený rozsah stati nedovoluje víc. Mohu však odkázat
čtenáře na některé své práce: Umění rozezpívat myšlen-
ku. (Pokus o intonační analýzu), Praha 1965; analýza
Bergova houslového koncertu: in: Tajemství hudebního
významu, Praha 1979; Dramatické rysy Janáčkova klavírní-
ho stylu a Houslová sonáta Josefa Stanislava, obojí in:
Muzikologické etudy, Praha 1981; Problém hudebně drama-
tické reprezentace Krasavy ve Smetanově Libuši, Hudební
věda, 11, 1974, č.3, s. 250-277; Formování stylů, § 2.
IV. kap. Dějin české hudební kultury 1890-1945, I, Praha
1972 a § 2. V. kap. téhož díla, II, Praha 1981; Smetanova
operní tvorba, I, Praha 1984.
- 54) Srov. J. Jiránek: Smetanova operní tvorba, I. DŽBS, sv.
3, Praha 1984.
- 55) Srov. Motiv Smetanova Vyšehradu, In: V. Helfert: O Sme-
tanovi. Soubor statí a článků vydal B. Štědroň, Praha
1950.
- 56) L.c., s. 53-54.
- 57) Notová dokumentace je z technických důvodů jen orientač-
ní a nezachycuje komplexnost intonace jako vzájemně dy-
namické struktury všech užitých vyjadřovacích složek
hudby. Doporučuji proto čtenáři, aby si laskavě sám vy-
hledal dokumentovaná místa v partituře.
- 58) Vzhledem k zaužívanému termínu "příznačný motiv" při
traktování operní tvorby, upouštím zde od hudebně teore-
tického rozlišování "tématu" a "motivu".
- 59) Srov. S. Šabouk: K systémovému výzkumu umění a umělecké
kultury, in: K problematice struktur ve společenských
vědách, Uměnovědné studie V., Praha 1984, kde Berta-
lanffyho koncepcce široce explikována (s. 21).

- 60) Srov. § Sémantémizace vstupních významových prvků závěrečné kapitoly Praktický pokus o sémantickou hudební analýzu mé knihy Tajemství hudebního významu, Praha 1907, kde proces intonační centralizace a distribuce sledován při analýze Bergova Houslového koncertu.
- 61) Někdy ještě přežívající "lexikálně elementové" pojetí intonace, kladoucí nesprávnou otázku, "odkud až kam" (sahá určitá intonace), je neudržitelné, protože redukuje systémový charakter skladby s její dynamickou strukturací na pouhou mechanickou sumu dílčích významů a samu intonaci považuje za významově absolutně uzavřenou jednotku. Jestliže jsme výše definovali intonaci jako "otevřený mikrosystém", pak z toho plyne relativní významová samostatnost intonace, ale i její relativní otevřenost komplexnímu významovému dění skladby, přičemž její znakový (objekt-subjektový) charakter zakládá pravděpodobnost jejích vnitřních strukturních vztahů.

Tabulka č. 1 (Pohádka)

tónina	h moll (D dur)
melodie	stupnicová; penta-, tetrachord sestupný; akordická: ~ 6 ak vzestupně
harmonie	řetězení kadence T-D-T v ploše nad tónickou prodlevou
tempo	Moderato
metrum	sudé, 12/8
rytmus	kontrast tečkovaného a rovného pohybu, sudo- ( ) a lichodobého členění (  )
hybnost	na ostinátním tepu  se rozvíjí zpěvná melodie, odstíněná kontrastně rychlou pasáží kolorist. 
dynamika	ztišená, ve střední části synkopické akcenty na poslední sextole basových figur
výšková poloha	téma ve střední poloze, bas centrován do velké oktávy
ambitus	$H_1 - g^4$
frázování	legato
přednes	sotto voce ed misterioso
sóničnost	koloristika brilantních sestupných pasáží v diskantu, chvění ~ 5 ak v basu, ztemnělé tr. v m. 2
akordika	~ 5 ak střídající se s prázdným kvintovým akordem v basu, v diskantu občas č. 4
faktura	homofonní s výrazným uplatněním melodie a ostinátními figurami v basu
metoda kom- pozice	monotematická; téma epického, quasi recitativního (naračního) typu na bázi tzv. kvint lesních rohů; ostinátní bas

Tabulka č.2 (válečník)

tónina	D dur (h moll)
melodie	akordická: konkávně +6 ak od vrch. (zákl.) tónu; stupnicová: dvojkonvexně s kadencí na III. stupni
harmonie	zachovává zákl. model T-D-T řetězení (se střídavým uplatněním S) i při modulaci
tempo	Maestoso
metrum	sudé, 4/4
rytmus	kontrast rovného a tečkovaného pohybu s dominancí tečkovaného
hybnost	na ostinátním tepu  se odvíjí velebná melodie ve 
dynamika	vypjatá, ff
výšková poloha	melodie ve střední poloze, doprovod v hlubokém basu
ambitus	$E_1 - d^2$
frázování	legato sempre e tenuto v melodii, basový doprovod ostře odsazovaný
přednes	majestátně vznešený
sóničnost	ostinátní arpeggia v basu (sempre molto brevemente)
akordika	nejelementárnější tvary (5 ak a 7 ak s obraty) s převahou základních trojzvuků
faktura	homofonní akordická s výrazným podáním tematické melodie
metoda kompozice	monotematická: téma slavnostního (fanfárového) rázu; elementární technika; ostinátní uplatňování fanfárové figúry v melodii a arpaggiové techniky v basu.

Tabulka č. 3 (U hradu)

tónina	h moll
melodie	fanfárová: č. 5 a č. 4; stupnicová: penta - a tetrachord vzestupně
harmonie	modulující, převaha základních funkcí s dílčím uplatněním T-D-T řetězení
tempo	Moderato ma energico
metrum	sudé, 4/4
rytmus	výrazný tečkovaný rytmus na pozadí ostinátního tepu  oživovaného 
hybnost	na pozadí ostinátního tepu  , oživovaného  , se odvíjí velebná melodie s měrnou rytmovou jednotkou 
dynamika	mohutná (f - ff), s častou akcentací
výšková poloha	melodie ve střední, doprovod v basové, s vyznačenou tendencí rozpínání směrem nahoru i dolů
ambitus	C ₁ - h ²
frázování	legato, pointované kontrastně staccatem
přednes	pesante, marcato, s recitativním patosem
sóničnost	tendence k "orchestrální plnosti" zvuku
akordika	elementární tvary základních akordů (5 ak, 7 ak)
faktura	vstupní unisono; akordická; vzájemně polyfonní vedení melodické a basové linie
metoda kom-	monotematická; téma recitativně patetické, variačně stále obmě-

Tabulka č. 4 (komparační vyhodnocení vzájemné typologie)

tónina	homomorfní
melodie	homomorfní
harmonie	homomorfní
tempo	homomorfní
metrum	homomorfní
rytmus	homomorfní
hybnost	homomorfní
<u>dynamika</u>	<u>odlišná</u> (u př. č. 2 a 3 homomorfní)
výšková poloha	homomorfní
ambitus	homomorfní
frázování	homomorfní
<u>přednes</u>	<u>odlišný</u> (u př. č. 2 a 3 homomorfní)
<u>sóničnost</u>	<u>odlišná</u>
akordika	homomorfní
<u>faktura</u>	<u>odlišná</u>
metoda kom- pozice	homomorfní

Poznámka:

Notové příklady skýtají jenom schematickou orientaci v motivickém jádru intonací, jejichž komplexní struktura je názorněji vysledovatelná přímo z **notopisu**, na nějž odkazují. Srov. tudíž u not. př. 8a takty 16-23, u not. př. 8b takty 541-547 a u not. př. 8c takty 596-599 **notového** zápisu.

Notové příklady

1

Moderato

(pp) sotto voce e misterioso

2.

Maestoso (♩ = 98)

legato sempre e tenuto

Il basso sempre molto brevemente e forte

3

fanfáry z Libuše

The first system of musical notation for 'The Bird Song' consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a sequence of notes: a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, an eighth note A4, and a quarter note G4. The bottom staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a sequence of notes: a quarter note F#4, an eighth note G4, a quarter note A4, an eighth note B4, and a quarter note A4. Vertical dashed lines connect the notes between the two staves, indicating they are played simultaneously.

5 

6

a

RADOVAN

bra-nou vy - še - hrad-skou

Elementární rytmi-zace:

b

Dovršení rytmi-zace, akordizace
a melodizace:

c

7

a

b

8

a

b

c