

Hudba a slovo¹

Otomar Kvěch

Jazyk a jeho funkce (systémy komunikace)

Živá příroda má řadu dorozumívacích nástrojů a prostředků. Jde vždy o určitý systém znaků, či signálů, za kterými jsou ukryty určité informace. Jde o systémy pachové, vizuální, akustické, případně jde o různé kombinace mezi nimi. Člověk užívá těchto – řekli bychom prazákladních – systémů také, ale během vývoje svého druhu si osvojil mnohé další, zvířatům a živé přírodě pro svou složitost již nedostupných. Pachová komunikace je v poslední době intenzivně studována a ukazuje se, že byla jako významný nositel přenášení informací mezi lidmi dříve značně podceňována. Vizuální komunikace je dnes velmi rozvinutá v uzavřených systémech znaků (přijímajících však nové podněty), jako jsou dopravní značky, orientační značky, apod. Systém akustických znaků je proti vizuálním méně bohatý, zastává však v lidské komunikaci důležité místo (signály automobilů majících z jistých vážných příčin v dopravě přednost, kostelní vyzvánění plnicí v určitých zeměpisných oblastech stále důležitou funkci – a to nejen svolávání věřících do chrámu, školní zvonění ohlašující začátek a konec vyučování, v jistých extrémních situacích zvuk sirény, apod.)

Zdaleka nejrozvinutějším dorozumívacím prostředkem mezi lidmi je ovšem přirozený jazyk. Liší se od ostatních komunikačních systémů nesrovnatelně bohatším inventářem znaků (slov), možností jejich kombinace, jejich členění, přesností a zároveň možnou mnohoznačností výpovědi.

Komunikace obecně probíhá v procesu, kdy zdroj vyšle příjemci – v podle pravidel, tradice, atd., zformovaném kódu a prostřednictvím určitého kanálu (zvukové vlny, zápis v podobě písma, obrazce, fyzické substance, apod.) – soubor signálů. Příjemce pak daný soubor dešifruje, podmínkou je zde znalost vysílatelova kódu. Tato základní podoba přenášení informací probíhá ve všech typech komunikace. U komunikace řečové – ať již mluvené, nebo psané – jde samozřejmě o proces nejsložitější. Proces jazykové komunikace činí pak ještě složitějším existence různých jazyků a jejich variant.

Hlavní funkcí jazykové komunikace je bezpochyby vzájemné sdělování informací. Každý jazyk ale plní i řadu dalších funkcí. Základní „informativní“ funkci jsou blízké funkce apelativní (výzva vyslaná vysílatelem se snahou přimět příjemce k nějaké činnosti. Např: „zastav se.“), kontextová (odkaz

na časové nebo prostorové vztahy. Rozpoznatelné jsou za pomoci možné základní otázky kdy, kde, kam? Např.: Kde je to k dostání?) a kontaktová, nebo interpersonální (snaha udržet si pozornost - „Posloucheš mě?“, přiblížit se k danému rozhovoru, k danému mluvčímu či pisateli - „Ano, máš pravdu“). Zcela specifické jsou pak funkce estetická (zde je větší důraz na formu jejíž prostřednictvím máme originálně a výrazněji popsat jistý obsah) a emotivní (vyjádření svého fyzického nebo psychického stavu a to nejen určitým výběrem znaků, ale i za pomoci zabarvení hlasu, za pomoci speciální hlasové intonace, či určité, záměrně použité výšky hlasu). Při zkoumání vztahu řeči a hudby jsou právě tyto dvě funkce velmi důležité a hodné nejhlubší analýzy. Jako poslední z funkcí jazyka je uváděna funkce metajazyková (zvláštností jazyka je, že umí sloužit popisu čehokoliv, včetně sama sebe).

Vedle těchto komunikativních funkcí slouží jazyk také pojmenovávací funkci (k jevům, předmětům, událostem jsou přiřazovány určité pojmy), což ve svém důsledku vede k možnosti rozvíjet myšlení a poznávání okolního světa. Z toho vyplývá možnost poznávání, kognice nejrůznějších jevů okolního světa i vnitřního světa člověka.

Lidské jazykové schopnosti jsou vázány výlučně na člověka a vyvíjely se společně s ním. Lze konstatovat, že při vývoji člověka jako druhu se vzájemně ovlivňovaly stupeň jazykové vyspělosti s vyspělostí fyzickou a hlavně intelektuální. Vývoj jazyka probíhá po celou dobu vývoje člověka a podléhá přirozeně změnám. Vývoj se děje ve třech složkách: v množství a podobě slovní zásoby, v oblasti fonetické (zvuková stránka jazyka), a v oblasti gramatické. Nejrychleji probíhají změny v oblasti slovní zásoby, nejpomaleji v oblasti gramatiky.

Mluvená a psaná podoba jazyka

Drtivá většina jazyků má dvě základní podoby: mluvenou a psanou. Mezi oběma podobami existují značné rozdíly. Mluvená podoba předcházela podobu psanou a je mnohem starší. Z hlediska doby, po kterou se vyvíjel lidský živočišný druh, je historie písma neobyčejně krátká. Vynález písma znamenal ohromný posun ve vývoji lidstva. Do té doby bylo možné předávat informace jen za osobní účasti. S vynálezem písma přišly možnosti posílat vzkazy na vzdálená místa, a to nejen pokud jde o místo, ale i o čas.

Vzhledem k tomu, že písmo předpokládá především vizuální typ komunikace (čtením), vyvíjely se od prvopočátku psané záznamy odlišným způsobem, než akustická mluvená řeč. Pro písemné záznamy je typická, oproti řeči mluvené, větší obsahová sevřenost, někdy až zkratkovost, převaha monologu, možnost užívání delších souvětí, omezená možnost používání dialektu, hovorových výrazů, pro pisatele většinou nemožnost vidět zpětné reakce čtenáře,

nemožnost užívat fonetickou stránku jazyka (intonace, větný přízvuk). V praxi to znamená, že texty určené k poslechu nejsou nejvhodnější pro čtení a naopak.

Lidská civilizace se rozvíjela nejprve v oddělených kulturách. Důsledkem toho je, že existují různé jazykové „kódy“, různé jazyky. Lingvisté se snaží jejich množství (dnešní odhad je kvantitativně velmi rozptýlený – hovoří se o 3500 až 7000 jazycích) sdružovat do různých příbuzných jazykových celků – kmenů, a to podle jejich rozšíření (zde 1. čínština, 2. angličtina, čeština na 59. místě), podle jejich genetické příbuznosti (zde 20 kategorií, mezi nimi indoevropské zahrnující i slovanské jazyky s češtinou), podle příbuznosti za pomoci teorie takzvaného prajazyka hledaného a dokazovaného příbuzností kmenů jednotlivých výrazů pro konkrétní pojmy (dnes spíše opouštěná teorie) a konečně typologického dělení, tj. sdružováním jazyků, které mají příbuznou gramatiku.

Jednotlivé jazyky pak můžeme členit podle sociolingvistického, psycholingvistického a geografického hlediska. Tak lze hovořit o českém jazyce spisovném (poněkud uměle vytvořený, jednotný a vysoce kodifikovaný, závazný pro oficiální styk – zejména písemný), obecném (běžný užívaný jazyk), o dialektech českého jazyka (geograficky členěné podoby jazyka s častými sub- a subsubdialekty), o sociálně členěném jazyku (podle jednotlivých sociálních útvarů – např. studentský, vojenský slang, apod.), o funkčním členění jazyka (podle situace – funkce, která má v daný moment sloužit (styly slavnostní, neformální, intimní, atd.) a konečně o jazyce každého jednotlivce (každý jednatel užívá odlišný soubor slovní zásoby a odlišnou stavbu svých výpovědí).

System a struktura jazyka

V první polovině 20. století se rozvinula vědecká jazyková disciplína: strukturalismus. Strukturalismus chápe řadu jevů – v rámci toho také jazyk – jako celek složený z určitého počtu jednotek, které jsou propojeny nejrůznějšími druhy vztahů, jež jsou hierarchizovány, a u složitějších útvarů, kterým bezpochyby jazyk je, se odehrávají v několika rovinách.

Za základní jednotku jazyka lze považovat „slovo“. Jde spíše o laický termín, protože u mnoha významů je v řadě jazyků zapotřebí užití více slov. Proto se v lingvistice vžily termíny výraz, tvar, pojmenování, lexikální jednotka, nebo moném.

Každou tuto jednotku lze členit na takzvané morfémy, tj. minimální jednotky, které jsou nositeli významu. (Existují jazyky, takzvané amorfní, nebo izolační, u nichž je lexikální jednotkou neměnný slovní kořen. Čeština mezi ně nepatří.) Tak slovo nezničitelného lze rozčlenit na 7 morfémů, a to takto: Ne-: předpona (prefix), která označuje zápor a popírá platnost celého dalšího monému, -z-: další předpona, která ve slovanských jazycích vytváří dokonavé

tvary, -nič-: kořen slova, lexikální morfém, nositel základního významu slova, -it-: morfém sloužící k vytvoření infinitivu, -el-: přípona (sufix), kterou se od tvaru infinitivu odvozuje činitel, -n-: další přípona, kterou se vytváří přídavné jméno, -ého: koncovka označující příslušný gramatický pád.

Morfémy jsou dále dělitelné na fonémy - jednotlivé hlásky, které samy o sobě význam nenesou, jsou ale schopné v kooperaci s fonémy dalšími být zásadními nositeli rozlišení významu monému (srovnej např.: hodinky - holinky, dám - mám - sám - nám - vám, apod.)

Vyšší jazykové útvary, tvořené soustavou monémů, mají pochopitelně také svůj systém. Jejich základní jednotkou je věta, kterou lze členit na část podmětnou a přísudkovou, věty lze přiřazovat do souvětí, a to buď souřadného, kdy jsou si věty hierarchicky rovnocenné, nebo podřadného, kdy je jedna z vět větou řídicí.

Moderní jazykový strukturalismus, jehož základem jsou teorie švýcarského lingvisty Ferdinanda de Saussure z let 1907-11 rozvíjené později pražským lingvistickým kroužkem a dalšími rozlišuje v jazyce dvě složky: langue - celek jazyka, souhrn všech jednotek a pravidel a parole - konkrétní sdělení, individuální jev. Dále upozorňuje na dvě složky jazykového znaku: Signifikant - zvukový obraz, nebo sled hlásek, které konkrétní moném provázejí a signifié - význam tohoto monému.

Hlavní lingvistická bádání se soustřeďují do třech oblastí: na zvukovou podobu (fonetika a fonologie), na gramatiku (morfologie a syntax) a na slovní zásobu (lexikologie a sémantika).

Fonetika

Bádání v oblasti zvukové podoby jazyka - fonetika se zabývá čtyřmi oblastmi: jde o fonetiku artikulační (zkoumání vytváření mluvní podoby jazyka, jeho konkrétní zvukové podoby), fonetiku akustickou (zkoumání zvukových vln, které přenášejí zvukovou podobu jazyka od vysílajícího k příjemci), fonetiku auditivní (zkoumání sluchových orgánů z hlediska funkce přijímání zvukových vln) a o neurolingvistiku (zkoumání mozkových procesů při komunikační aktivitě jak u mluvčího, tak u posluchače).

Na vytváření mluvené řeči se podílí řada lidských orgánů, kterým souhrnně říkáme mluvidla. Jde o dýchací ústrojí (hrudní koš a plíce vytvářejí proud vzduchu, fonační ústrojí (hrtan a hlasivky rozkmitají proud vzduchu, jsou zde vytvářeny takzvané hrdelní hlásky např. h), hltanová dutina (stěna hltanu a kořen jazyka vytváří definitivní podobu hrdelní hlásky), ústní dutina (jazyk, rty, dásně, zuby, tvrdé a měkké patro vytvářejí ve vzájemné kooperaci většinu hlásek - důležitý je zde vznik šterbiny za pomoci přiblížení obou rtů) a dutina nosní (spoluúčastní se na definitivní zvukové podobě takzvaných „nosovek“).

Jednotlivé hlásky dělí fonetika podle toho, jak a kde jsou v mluvidlech vytvářeny. Základní dělení je na skupinu samohlásek a souhlásek. Samohlásky se vyznačují větší otevřeností a užitím větší retní štěrbin, v důsledku čehož u nich převládají tóny (pravidelné fyzikální vlnění) nad šumy (složitější obraz fyzikálního vlnění). Proto také ve většině případů tvoří samohlásky jádro slabik. Nejotevřenější ze samohlásek je hláska „a“: při ní je nejvíce otevřena čelist a za pomoci patřičného postavení jazyka je vytvořen v ústní dutině největší prostor. Při artikulaci hlásky „i“ se jazyk posune nahoru dopředu, při artikulaci „u“ nahoru dozadu. „E“ pak stojí mezi „a“ a „i“, „o“ mezi „a“ a „u“. Podle místa vytváření patřičné hlásky v ústní dutině tedy dělíme samohlásky na přední (i, e), střední (a) a zadní (o, u), podle otevřenosti se dělí na vysoké (i, u), středové (e, o) a nízké (a). Čeština má systém vytváření samohlásek poměrně jednoduchý, jiné jazyky vytvářejí samohlásky mnohem složitěji.

Souhlásek má většina jazyků o mnoho více (na rozdíl od samohlásek jsou však v jazyce méně frekventovány). Všechny souhlásky lze charakterizovat jako negativ vlastností samohlásek. Převládají u nich šumy, zavřenost, užití menší retní štěrbin. Mezi samohláskami a souhláskami leží oblast sonantů, které tvoří nejzavřenější samohlásky (i, u) a nejotevřenější souhlásky (m, n, ň, l, r).

Základní kritéria pro rozlišení samohlásek jsou způsob artikulace, místo artikulace a znělost. Podle způsobu artikulace rozeznáváme hlásky závěrové (rty na zlomek sekundy znemožní průchod proudícího vzduchu z ústní dutiny, způsobí zde nahromadění vzduchu a poté prudce ústa otevřou - takto se vytváří hlásky „p“, „b“, „t“, „d“, „t“, „d“, „k“, „g“, s částečnou spoluprací nosní dutiny pak hlásky „m“, „n“, „ň“), polozávěrové („c“, „č“) a úžinové („f, v, s, l, r, ř, h“).

Podle místa artikulace rozeznáváme hlásky obouretné (vznikají mezi horním a dolním rtem - p, b), retozubné (mezi dolním rtem a horními řezáky - f, v), zubné (špička jazyka mezi zuby - anglické θ), dásňové přední (špička jazyka na dásních vpředu - t, n, s), dásňové zadní (špička jazyka na dásních vzadu - š, ž, č), tvrdopatrové (jazyk a tvrdé patro - t, ň, j), měkkopatrové (jazyk a měkké patro - k, g, ch) a hrtanové (v hrtanu - h).

Podle znělosti, tj. podle toho, zda se hlasivky účastní, nebo neúčastní artikulace rozeznáváme souhlásky znělé (b, d, d', g, m, n, ň, v, z, ž, j, l, r, h) a neznělé (p, t, t', k, ch, c, č, f, s, š).

Dalšími pomocnými kritérii klasifikace souhlásek může být aktivita artikulujícího orgánu - retné (p, b, m, f, v), jazyčné (t, d, n, t', d', ň, c, č, s, z, š, ž, j, l, r) a hlasivkové (h), nebo rozlišení na měkké (d', t', ň, j) a tvrdé (všechny ostatní).

O stupeň vyšším útvarem než hláska je slabika. Jejím jádrem je nejčastěji samohláska, která je doprovázena jednou nebo více souhláskami (ale také

nemusí). Jádrem slabiky může být také dvojhláska. Na dvojhlásce se většinou účastní jako jedna z vysokých samohlásek (i, u,), nazývaných někdy polosamohlásky. Vzájemné postavení polosamohlásky a „čisté“ samohlásky určuje, zda je dvojhláska vzestupná („čistá“ samohláska jako druhá), nebo sestupná (druhá je polosamohláska). Vzácně se objevuje trojhláska, kdy je „čistá“ samohláska obklopena polosamohláskami (iei). V češtině nalezneme též jako slabikotvornou hlásku souhlásku, např. „l“, nebo „r“.

Slabiky též dělíme na otevřené a zavřené. Otevřené jsou charakterizované tím, že slabika končí otevřenou hláskou (nejlépe některou z „čistých“ samohlásek), zavřené naopak.

U dělení slov do slabik je primární mluvená podoba jazyka, psaná podoba tohoto dělení se může od mluvené i značně lišit.

Jednotlivé jazyky se značně liší v charakteristice slabičné struktury. Například němčina má mnohem více zavřených slabik a převažují zde souhlásky. U portugalštiny je tomu zase naopak.

Ve zvukové podobě jazyka existují jevy, které se týkají větších útvarů a nedají se dělit na úrovni slabiky, nebo dokonce hlásky. Jsou to přízvuk, intonace a zabarvení hlasu. Přízvuk se vytváří buď zintenzivněním síly zvuku (větší výdech), nebo jeho frekvenčním zvýšením. Obě formy se v praktické řeči doplňují a kombinují.

V rámci věty lze rozeznat takzvané mluvní takty. Jde o rozčlenění věty do rytmických jednotek, obsahujících jedno nebo i více slov a je pro ně charakteristický jeden hlavní přízvuk. Například následující věta má tyto mluvní takty (přízvukné slabiky jsou podrženy): Já ti to – nebudu říkat – dvakrát.

Mimo tyto relativně pravidelně členěné mluvní takty tvořené přízvukem také mluvčí záměrně – a to jak v rámci pravidelného mluvního taktu, tak i mimo něj – zvýrazňuje přízvukem některá slova a tím zpřesňuje smysl věty a svou výpověď. Ve výše uvedené větě takto může být například zvýrazněno slovo „nebudu“, či „dvakrát“, ale také „ti“, nebo „to“, anebo i „říkat“. Pokaždé dostane tatáž věta trochu jiný smysl zvýrazněním přízvukem naznačeného nejdůležitějšího slova.

Čeština umísťuje přízvuk na prvou slabiku slova, nebo mluvního taktu. Jiné jazyky se v jeho umístování značně liší. Francouzština má přízvuk na poslední slabice, polština na předposlední. Mnohé jazyky mají přízvuk pohyblivý. Někdy změna přízvuku znamená změnu významu slova (v ruštině múka, muká – česky: muka, mouka), nebo změnu gramatického tvaru (např. změnu pádu).

Intonací nazývá lingvistika výškový průběh výpovědi. Tento průběh probíhá i na poměrně krátkém úseku značně složitě a není rozhodně pravidelný. Intonaci mění mluvčí v rámci mluvního taktu slova, v rámci slova, celé věty, někdy i jednotlivé slabiky (představme si, jak lze naznačit obsah slova klouže

i patřičnou klouzavou intonací na slabice klou-). Intonací rovněž naznačujeme, zda chceme vypovědět větu oznamovací, tázací, nebo rozkazovací. Věta tázací má ve svém závěru výrazně stoupavou intonaci, u vět zvolacích je tomu naopak. Výraznějším poklesem intonace naznačujeme konec věty. Pro některé jazyky znamená intonační průběh zásadní vlastnost. Například čínština za pomoci rozličné intonace téhož výrazu mění obsah slova.

Rozdílnou intonací také mluvčí vyjadřuje (ať už úmyslně, nebo neúmyslně) svůj emoční stav a to jak v poměru k promluvě, kterou právě provádí, tak i v poměru ke svému emočnímu naladění obecně. Intonace hlasu umí na mluvčího prozradit, že není klidný, ač to třeba předstírá, nebo že daný obsah svého vyjádření myslí jinak, apod.

Dalším fonetickým jevem, který při mluvním projevu můžeme pozorovat, jsou pozitivní či negativní pocity, které jednotlivé promluvy díky své akustické libozvučnosti nebo nelibozvučnosti mohou konkrétní výpověď doprovázet. Z tohoto hlediska můžeme hodnotit i jednotlivé hlásky - libozvučnými se jeví samohlásky, přičemž nejlibozvučnější jsou nízké a otevřené (hláska „a“). V pomyslné řadě hlásek od nejlibozvučnější k nejméně libozvučné pak můžeme za sebou řadit vysoké a zavřené samohlásky i, u, dále sonanty (l, r, m, n, ŋ), znělé (b, d, d'), neznělé (p, t, t') a nakonec neznělé „ch“ a sykavky „s“ a „c“. U slabik považujeme za zvukově příjemnější otevřené. S libozvučností, či nelibozvučností pracují hojně umělecké texty, zejména poezie.

Z hlediska libozvučnosti lze hodnotit i celé jazyky. Jejich libozvučnost lze objektivně prokázat poměrem frekvencí „příjemných“ a „nepříjemných“ hlásek, počtem kumulace souhlásek, apod.

Fonologie

Stále se zdokonalující metody fonetického průzkumu jazyka vedly k mnoha poznatkům, které prokazovaly, že tradiční fonetika nestačí při průzkumu zvukové podoby jazyka, zejména v poměru k obsahu vyjadřovaného. Tak se zrodila fonologie, jejímž průkopníkem byl ruský lingvista Nikolaj Trubeckoj, a která se zejména od 60. let 20. století velmi výrazně uplatňovala jak v lingvistice, tak i v jiných společenských vědách.

Fonologie samozřejmě ví, že počet variant, jimiž může disponovat každá hláska ve své zvukové podobě je neomezený, ale zajímá jí hlavně, které z těchto nekonečných možností jsou rozhodující pro rozlišení významu. Proto přišli fonologové s pojmem foném, označujících minimální jednotku, která sama o sobě není nositelem významu, ale je schopna tento význam rozlišit. Jednoduchá metoda zjišťování fonému je taková, že porovnáváme dvojice podobných slov lišících se jednou hláskou a zjišťujeme, zda jejich výměnou dojde ke změně významu. Takovými dvojicemi jsou třeba pes - les,

hrabě - hrábě. Takto dojde fonolog ke zjištění, že hlásky p, l, a, á, jsou součástí fonologického systému češtiny bez ohledu na množství jejich zvukových variant. Z fonologického hlediska jakákoliv zvuková změna hlásky neznamena změnu fonému.

Tímto způsobem dospěli čeští fonologové k teorii, že čeština se skládá z 25 souhláskových a 10 samohláskových fonémů (zde se rozlišují krátké a dlouhé samohlásky jako odlišné fonémy).

Gramatika

Gramatikou rozumíme souhrn pravidel, kterými se řídí příslušný jazyk. Dělí se na morfologii - pravidla vytváření tvarů slov a syntax - pravidla stavby slovního vyjádření.

Základním pojmem morfologie je morfém. Gramatickým morfémem rozumíme ohebné koncovky slov, pomocná slovesa, apod. Dále se morfologie zabývá paradigmaty - vzorci, podle kterých se chovají příbuzné skupiny slov.

Hlavní zájem morfologie směřuje ke kategoriím rodu, čísla, pádu a substantiv, osoby, čísla a času a způsobům sloves. Každý jazyk má svou, často i velmi odlišnou morfologii, byť právě podle gramatické obdobnosti, či podle obdobného gramatického systému můžeme jazyky k sobě řadit podle příbuznosti.

I syntax - stavba věty se mezi jednotlivými jazyky liší. Všechny jazyky však mají ve své syntaxi rovněž společné prvky. Jedním z důležitých je skutečnost, na kterou upozornil Saussure: sestava textu má lineární charakter, tj. nelze ho řadit jinak, než jeden za druhým. Autor promluvy i její příjemce odesílají a vnímají obsah textu postupně. Samotný obsah sdělované a přijímané myšlenky však lineární není. Odlišnost jazyků pak spočívá mj. v tom, jak danou celistvou myšlenku rozřadí do jednotlivých monémů. Z tohoto hlediska se pak jazyky liší také mírou volnosti, kterou při slovosledu mohou uplatnit. Čeština je v tomto smyslu velmi tolerantní.

V teoriích syntaxe převažuje názor, že základní jednotkou je zde větný celek, i když někteří lingvisté jsou zastánci teorie, že základní jednotkou výpovědi je text - došli k tomuto pohledu na základě studia vět vytržených z kontextu, které bez znalosti okolí nedávaly jasný smysl. (Např: „A tak mu nezbývalo, než odejít.“)

V psané podobě se větný celek odděluje velkým písmenem na začátku a tečkou na konci, v mluveném projevu patřičnou intonací. Větný celek může být tvořen jednou větou, nebo několika větami propojených různými vztahy. V zásadě existuje pět typů větných celků: věta jednoduchá, juxtaopozice, souřadné souvětí, podřadné souvětí a složité konstrukce obsahující několik vět hlavních a vedlejších.

Naprostá většina jednoduchých vět obsahuje podmět a přísudek, říkáme jim věty dvoučlenné. Někdy některý z těchto článků chybí, pak jim říkáme věty jednočlenné. (Např.: Sněží.) Podmětná i přísudková část pak mohou být rozšiřovány dalšími doplněními (předmět, příslovecné určení, rozvíjející větný člen).

Juxtapozicí rozumíme přiřazení dvou vět, které nejsou spojeny spojkou – stojí prostě vedle sebe. V psaném textu je nejčastěji oddělujeme středníkem, v mluveném textu menší mírou poklesu hlasu, než je tomu u konce věty. (Příklad: „Nebudu to dělat; půjdu pryč“.)

Souvětí souřadné je velmi blízké juxtapozici, rozdíl je jen v tom, že jsou dvě rovnocenné a v zásadě samostatné věty spojeny slovesnou spojkou. („Nebudu to dělat a půjdu pryč“.) Podle obsahového smyslu spojených vět, který se projeví také v použité spojce rozeznáváme věty slučovací (spojky a, nebo ani, ani), odporovací (ale, avšak) a vylučovací (nebo).

Souvětí podřadné má zcela jinou „filosofii“ než souvětí souřadné. Jedna z vět je větou řídicí a nezávislou, druhá (případně druhé) je na ní závislá. Podřadné souvětí vzniká z jedné věty jednoduché, kdy se jeden z jejích větných členů rozvine do té míry, že se v rozvinutí objeví nový přísudek, který se stane jádrem nové věty. Podle toho, který větný člen věty hlavní vedlejší věta rozvíjí, rozeznáváme podřadná souvětí podmětná, předmětná, přívlastková, příslovecná (zde dále ještě rozlišujeme věty příslovecné časové, místní, důvodové, podmínkové, přípustkové, důsledkové, účelové), vztažná a přísudkové.

U složitých větných konstrukcí nejčastěji při analýze stačí zjistit počet přísudků a tím zjistíme počet vět, které pak musíme podle jejich povahy kategorizovat.

Jestliže jsme konstatovali, že souvětí podřadná vznikají na základě rozvinutí některého z větných členů, můžeme v jazycích též pozorovat opačný jev: původní myšlenka je „zkondenzována“ do kratšího vyjádření. Tak například za spojením „slunečný den“ můžeme hledat původní větu: „Ten den svítilo slunko“. V mnoha jazycích existují takzvané polovětné vazby, kdy je účelová vedlejší věta nahrazena větnou konstrukcí bez přísudku (sloveso se nahradí neosobní vazbou). Např. v němčině lze říci: „Ich muss ein Flugzeug nehmen, um rechtzeitig dort zu sein“, zatímco čeština musí tuto myšlenku opsat vedlejší větou: „abych tam byl včas“, a tuto polovětnou vazbu nezná.

Syntaxi jazykové promluvy také ovlivňuje kontext v němž je daná věta pronášena. Díky tomu dochází v praktickém jazyce k řadě odchylek od „vzorné“ syntaxe. V dané větě, která by sama o sobě byla nesrozumitelná, její příjemce vše dobře pochopí díky souvislosti s větami předchozími, ale také díky situaci, v které je pronášena, apod. Díky těmto jevům lze jednu a tutéž myšlenkovou větu pronést v mnoha variantách.

Lexikologie a lexikografie

Vedle zvukové podoby jazyka a jeho gramatiky je důležitou složkou slovní zásoba. Tou se zabývá lexikologie a lexikografie, v podstatné míře i sémantika. Lexikologie zkoumá inventář jazykových znaků, který má daný jazyk k dispozici a popisuje uspořádání, vztahy odvozenost, vznik nových tvarů, atd. u celku slovní zásoby. Lexikografie pak vytváří praktické slovníky.

Celek slovních výrazů, které má jazyk pro pojmenování osob, předmětů, jevů, událostí, je vnitřně velice složitě hierarchizován. Pro tuto složitost lze na slovní zásobou vztahovat řadu dělicích a hierarchizačních pohledů.

Kvantitativní dělení slovní zásoby zkoumá frekvenci jednotlivých slov. Toto navenek jednoduché dělení slovní zásoby začne být komplikovanější, když kvantifikaci provádíme v různých typech jazyka (hovorová mluva, „oficiální“ jazyk, odborný jazyk, různá nářečí, jazyk různých epoch atd.).

Zdánlivě nepřeborný počet slovních výrazů se zjednoduší, použijeme-li „klíč“ slov základních a odvozených. Při analýze slovních pojmů zjistíme, že celé skupiny slov mají společný základ, který také spoluurčuje příbuznost významu. Při tomto procesu se v češtině výrazně uplatňují předpony a přípony. Tento systém umožňuje z jednoho slovního základu vytvářet na stovky odlišných slov a jejich tvarů. Z tohoto hlediska lze konstatovat, že jazyky bývají ve své podstatě neobyčejně úsporné.

Jazyky se také ovlivňují navzájem - běžné je přebírání řady nejen slov z jiného jazyka (jejichž cizí základ je upravován do podoby navyklé v jazyce, který výraz přijímá), ale i jeho částic, jako jsou předložky (např.: anti-, post-, apod.).

Sémantika jazyka

Sémantika se zabývá významovou složkou jazykového znaku. K základním pojmům této vědy patří synonymie (dvě slova mají stejný význam), polysémie (jedno slovo má dva významy), hyponymie (nadřazený a podřazený pojem - zvíře/pes), antonymie (dvě slova graduálního vztahu - vysoký/nízký), komplementárnost (jedno slovo popírá druhé - živý/mrtvý), solidárnost (souvislost dvou pojmů - uši/slyšet), příčinnost (jeden pojem příčinou druhého - zabít/zemřít), inverse (dvě slova převráceného vztahu - kupovat/prodávat), homonymie (dvě slova mají stejný tvar - bílí/bílí).

Podle jazykovědného strukturalismu jazykový znak má dvě neoddělitelné součásti: prvou je konkrétní sled hlásek, jejich forma, tvar (tuto část označuje strukturalismus jako signifikant) a druhou je to, co daný sled hlásek, tento slovní tvar znamená (signifié). Základními vlastnostmi jazykového znaku pak jsou: 1) skutečnost, že jazykovou výpověď je možné uskutečnit jen řaze-

ním jednoho znaku za druhým, 2) fakt, že výše popsané dvě součásti jazykového znaku k sobě byly až na výjimky přiřazeny „lidským rozhodnutím“ a neří mezi nimi (až na zmiňované výjimky) žádný vztah. Výjimku zde tvoří takzvaná onomatopoická slova, jejichž zvuková podoba má souvislost s obsahem slova (chrchlát, kukačka, tleskat, apod. 3) každý slovní tvar se vyznačuje „ohraničeností“, tj. evidentně se liší od jiných výrazů. Zatímco první dvě vlastnosti jsou společné všem jazykům, u třetí vlastnosti je třeba konstatovat, že myšlenka ohraňivosti platí sice všeobecně, ale v každém jazyce se u konkrétních výrazů tato ohraňivost liší. Tak například francouzské „bois“, neznamená jen „dřevo“ (běžný český překlad), ale také malý les (česky nejpodobněji: lesík), v eskymáčtině je řada výrazů pro sníh (rozlišujících jeho různé typy a podoby), zatímco v češtině jen jeden, atd. apod.

Stylistika

Jak bylo výše řečeno, jedna a tatáž myšlenka může být vyřčena díky mnohosti jazyka mnoha způsoby. Touto otázkou se zabývá stylistika. Stylistiku zajímají – a zkoumá je – individuální promluvy a její vlastnosti, zajímají jí emoční vlivy na způsob promluvy, zajímají jí jazykové přesahy běžných norem. Všimá si rozdílů mezi mluveným a psaným jazykem. Odlišnost užitého jazyka jednotlivými spisovateli a básníky je tak očividně přesvědčivá a objektivně prokazatelná, že lingvistické analýzy slouží mimo jiné k odhalování plagiátorství.

V současné době stylistika používá teorii funkčních stylů. Podle ní každý mluvčí nebo pisatel vládne řadou jazykových stylů, které používá podle okolností, prostředí, podle situace, v které je jazyk užíván, podle cíle, kterého má být promluvou nebo psaným projevem dosaženo, podle předcházejícího kontextu, podle typu komunikace (v dialogu, na přednášce, telefonem, telegramem, mailem, dopisem...) apod. Hovoří se pak o jazykovém stylu slavnostním, kultivovaném, zkostnatělém, formálním, úředním, středním (neutrální, blíže nedefinovatelný styl jazyka), hovorovém, lidovém, familiárním, intimním, odborném, atd.

Zatím v poměrně menším rozsahu je zkoumána stylistika velkých celků, i když i zde byly provedeny jisté výzkumy. Například počátky a konce delších textů či promluv užívají určitý typ vět často daných konvencí (např. začátky a konce dopisů, úředních žádostí, přednášek, projevů, apod.). Při zkoumání větších textových celků se také sleduje míra návaznosti a přetržitosti jednotlivých vět a užívání takzvaných anafor (lingvisté užívají tento termín v jiném významu, než jak ho užívají analýzy poezie, kde anafora znamená opakování stejných slov na začátku veršů nebo odstavců), tj. slov, která umožňují odkazy k osobám, místům a jevům obsaženým v kontextu celého textu (např.: ten, on, tam, to, který, když, apod.).

Závěr

Jazyk je fenomén, který je nadále zkoumán nejrůznějšími metodami, což vede k vydělování dílčích lingvistických disciplín, jako jsou matematická lingvistika, algebraická lingvistika, paralingvistika (zkoumání mimiky a gest, které řeč doprovázejí a ovlivňují tak smysl výpovědi), neurolingvistika, sociolingvistika (zkoumání řeči na základě sociologické analýzy společnosti), etnolingvistika, atd. Jsou tak získávány stále nové a hlubší poznatky o lidské komunikaci, o vlivu jazyka na vývoj a vlastnosti člověka i o fungování jazyka samotného.

Hudba a její jazyk

(Materiál hudebního vyjadřování)

Obecná definice hudby konstatuje, že hudba je organizovaný systém zvuků. Výběr těchto zvuků není v zásadě ohraničen, jediné omezení spočívá ve schopnosti lidského ucha vnímat jen určitou (byť podstatnou a základní) výšeč zvuků. (Například psi jsou schopni vnímat zvuky o frekvencích, které jsou lidskému uchu nedosažitelné.) Přes nekonečné možnosti výběru zvuků je v hudbě užívána vždy jen zlomková část z celkových možností. Tato výšeč je podmíněna dobově a je pro každé údobí vývoje hudby a pro každou – většinou done dávna samostatně se vyvíjející hudební kulturu – typická.

Prvopočátky vzniku systémů, které vyčleňovaly pro tu neb onu kulturu okruh zvuků užívaných v hudbě, jsou historicky vzdáleny tak, že zde nemáme žádné přesnější údaje. Pro evropskou hudbu jsou nejstaršími podklady, na jejichž základě můžeme usuzovat o historické podobě hudby, teoretické spisy Pythagorovy ukazující nám velmi přesně tónový systém řecké hudby, dále zmínky v dílech filosofů, spisovatelů, dramatiků a archeologické nálezy s vyobrazeními dobových hudebních nástrojů, podle nichž můžeme usuzovat na zvukovou podobu hudby. Konkrétní hudební výtvoři však až na nepatrné výjimky (Seikilova píseň) neznáme.

I když ne nějak překotně, okruh zvuků používaných v evropské hudbě se postupně rozšiřoval, přičemž mnohé zvukové kvality byly třeba na čas i opouštěny, zůstaly však v množině možných použitých prostředků a některé z nich po určitém čase byly zase vráceny do běžnější praxe.

Evropská hudební kultura postupně vykristalizovala do dnešní podoby systému zvuků, který je vlastní celé hudební produkci. Po celou dobu zde převažovaly v užití zvuky vyznačující se při fyzikální analýze pravidelným vlněním, pro které se vžil termín tóny. Vedle toho byly užívány zvuky charakterizované nepravidelným vlněním nazývané v praxi šramotem, hlukem, apod. Tyto

zvuky s nepravidelným vlněním díky své složitosti není dost dobře možné přesně hierarchizovat, nanejvýš je možné konstatovat porovnáním dvou takovýchto zvuků, že jde o zvuk relativně hlubší či vyšší, světlejší či tmavší, hustší či řidší, apod. Přes nemožnost zařadit exaktně ve zvukovém spektru tento typ zvuků má lidské ucho schopnost přesně charakteristiku takového zvuku rozpoznat a udržet v paměti.

Svět zvuků s pravidelnou pulsací, nazývaný někdy tónový terén si lze pro názornost představit jako dvou-, za určitých okolností i třírozměrný prostor. Díváme-li se na tento prostor zvenčí, vidíme zleva doprava časovou osu - to, jak jednotlivé zvuky plynou za sebou, a odzdoila nahoru jako osu výškovou, tj. to, kde jsou z hlediska výšky jednotlivé tóny umístěny. Tyto dva základní „rozměry“ tónového terénu lze doplnit o osu popředí - pozadí: za určitých okolností a za použití určitých prostředků má posluchač při vnímání zvukového proudu pocit, že některé jeho pásmo je v popředí a některé jakoby za ním. Tohoto pocitu lze docílit různými prostředky. Nejčastěji je to silou předváděných zvuků, kdy existence slabších zvuků je pocíťována tak, jako by byly v pozadí, lze však tohoto rozvrstvení docílit i jinými prostředky - například rozdílnou hudební závažností jednotlivých pásem (hraje-li interpret takzvané doprovodné pásmo silněji než pásmo hlavní, jen trochu poučený posluchač si z celku vybere správně myšlenkově hlavní pásmo do pomyslného popředí), nebo stylistikou, fakturou, apod.

Výškový parametr hudby

Obě hlavní osy tónového terénu jsou v evropské hudbě (a nejen v ní) zřetelně hierarchizovány. I když v průběhu staletí díky různým systémům ladění byly jednotlivé tóny mírně posouvány, v zásadě lze konstatovat, že je evropské hudbě vlastní výškový systém členěn oktávovým intervalem a oktávový interval pak rozdělen s drobnými odchylkami umístění jednotlivých tónů podle typu užitého ladění na 12 tónů buď zcela rovnoměrně rozprostřených (temperované ladění), nebo s vzdálenostmi mírně nepravidelnými, avšak lidským uchem stále pocíťovanými jako identickými (ladění ostatní). Díky skutečnosti, že existují různé systémy rozdělení konstantní oktávy (vedle matematicky přesného, leč vlastně umělého, temperovaného ladění existují ladění mírně nepravidelná postavená však na přirozenější akustické bázi) v praxi dochází k tomu, že se celá množina tónů při konkrétní interpretaci různě posouvá podle hudebního smyslu. Hudebníci touto praxí (samozřejmě na nástrojích, které to umožňují) podtrhují a zvýrazňují obsah předváděné hudební myšlenky. Dalo by se i říci, že jí touto činností dávají smysl - osvětlují ji. Hovoří o tom praxe záměrného posouvání takzvaných citlivých tónů ve snaze na ně posluchače (byť třeba v podstatě podprahově) upozornit. Toto vychylování tónů je na druhé straně

možné díky tomu, že si posluchači - vyrostlí v prostředí evropského tónového systému a mající tento systém zažitý - většinou analyzují správně slyšené „vychýlené“ tóny ne jako tón nový, ale jako tón posunutý.

Existence tohoto systému tónů je povětšinou odůvodňována existencí alikvotní řady, i když právě různost ladění prokazuje, že objektivní existence alikvotní řady neskýtá zcela jednoznačný důkaz o „správnosti“ evropského tónového systému. Velmi zpochybňujícím elementem je zde například 7. alikvotní tón, který nezapadá do evropského tónového systému. Je zde proto třeba zdůraznit skutečnost, že tento tónový systém je do jisté míry také věcí „lidské dohody“, tj., že se právě takto ustálil před mnoha staletími a současná hudební kultura ho v podstatě s jistými rozšiřujícími momenty převzala z minulosti. Existence některých lidových subkultur na evropském území, která používala jiný tónový systém - například díky tomu, že se v patřičné lokalitě po léta dědil z generace na generaci stejný model výroby píšťalových nástrojů se stejně navrtnými otvory -, ukazuje, že lidské ucho je schopno přijmout díky „zvyklosti“ i jiný tónový systém.

Hudba, v níž se neustaví jeden z tónů jako centrální, ke kterému by se pak ostatní tóny distančně vztahovaly (mnohé neevropské kultury, v evropské hudbě takzvaná atonální hudba, ale i občasné úseky hudby tonální), užívá tento tónový terén v podstatě bez jakékoliv další hierarchizace a v tomto smyslu zachází s tóny do jisté míry obdobně jako se zvuky s nepravidelným vlněním: pracuje s relativností jednotlivých tónů mezi sebou ve smyslu vyšší - nižší, ovšem s tím, že díky kodifikovanému 12ti tónovému dělení oktávy můžeme vzdálenost jednotlivých tónů kvantifikovat (lze tedy říci: tyto následné tóny byly vzdálené o čistou kvartu, velkou nónu, a to směrem vzhůru, nebo dolů, apod.).

V evropské hudbě (a nejen v ní) se velmi brzy ustálil princip centra, kdy se jeden z tónů stal bodem, ke kterému se vztahuje vzdálenost dalších tónů. Tento princip nazvaný tonalitou pracuje v oblasti výšky se složitějšími vztahy. Jednak poměřuje tóny mezi sebou, jak to bylo charakterizováno u hudby bez ustaveného centra, jednak také každý tón poměřuje vzdáleností k tónu centrálnímu, pro který se ustálil termín tónika. Při užití konkrétní sestavy zvuků, která se vyznačuje svými vztahy, je velmi podstatné, kde je z hlediska centrálního tónu tato sestava zvuků umístěna. Představme si např. motiv: tón, pak m.2 dolů a poté zm. kvarta vzhůru - slavné Beethovenovo *Muss es sein*? Není jedno, je-li (díky předchozím skladatelovým operacím, kterými se ustavil některý z tónů jako tón centrální) tónikou v popsaném motivu tón první, druhý, třetí, nebo i kterýkoliv jiný, v motivu neznějící. Pokaždé dostane daný motiv jiný obsah, jiné vyznění.

Existence alikvotní řady vnáší do výškového parametru ještě jeden vztah. Interval, který vytvářejí mezi sebou první alikvotní tóny jsou pocíťovány jako

blíží, než intervaly tvořené vyššími alikvotními tóny. O oktávě (1. alikvotní tón, poměr kmitů 1:2) jako základní míře evropského tónového terénu zde bylo již psáno. Další intervaly alikvotní řady jsou: kvinta (3:2), kvarta (4:3), velká tercie (5:4), malá tercie (6:5). Z určitého hlediska jsou pak tóny vzdálené o tyto „základní“ intervaly pocíťovány jako blíží, než tóny stojící bezprostředně vedle sebe. V tonální hudbě je vzdálenost čisté kvinty pocíťována jako blízký interval, jehož blízkost je větší, než s tónikou sousedící interval malé sekundy. Existence popisovaných vztahů v tonálním cítění tonálního spektra vedla v evropské hudbě k harmonickému myšlení, které se stalo velmi podstatnou součástí hudební řeči.

V nejrozvinutější podobě si tedy můžeme výškový parametr evropské hudby představit jako rastr, který je v základu dělen na jednotlivé tóny (s možností jejich drobných posunů a případného dalšího dělení), a dále je rozčleněn ustavením tóniky, kdy tónika se stane jakýmsi bodem gravitace, ke kterému se vztahují ostatní tóny. Tóny vzdálené od tóniky o malou sekundu mající tendenci „do ní padat“ jsou označeny jako citlivé tóny. Největší samostatnost vůči gravitaci tóniky si udržuje tón vzdálený o čistou kvintu od tóniky, další intervaly pak již mají tuto samostatnost menší a menší.

Časový parametr hudby

I časovou osu hudební řeči lze hierarchizovat. Základní, přírodně danou rovinou časového průběhu hudby je astronomický čas. I když je v lidské civilizaci dávno ustaveno přesné měření času, lidská psychika vnímá tento obecný průběh času podle vnitřních dispozic a lze konstatovat, že lidskému vědomí není zcela bezpečně dáno přesné měření času. (Právě hudebníci vědí, jak je těžké zafixovat ve vědomí přesné tempo skladby, například při střihu v procesu studiového natáčení.) V této rovině můžeme na hudbu vztáhnout kategorie obdobné poměřování zvuků s neurčitou amplitudou chvění: nekvantifikované pojmy delší - kratší můžeme chápat jako obdobu obecného nižší - vyšší.

V evropské hudbě (a opět lze konstatovat, že nejen v ní) dávno došlo k procesu, kdy autoři hudby jistými operacemi (a následně tedy i interpreti s cílem přenést tyto operace na posluchače) docílí toho, že v předváděném toku hudby pocíťujeme pravidelný tep, kterým můžeme poměřovat délku jednotlivých slyšených tónů v jistých matematických poměrech. Rychlost tepových jednotek v poměru k obecnému času určuje takzvané tempo. Tep pak je nejčastěji - opět můžeme konstatovat, že jistými operacemi - hierarchizován do metra, tj. je rozčleněn po dvou, třech, čtyřech, případně v jiném počtu rázů. Tak vzniká jednotka, nazývaná nejběžněji takt. (Tato jednotka však vizuálně může být zapsána v jiném grafickém taktu: Například může nastat situace, že jedno pásmo hudby člení doby po 2 rázech a jiné po třech. Z praktických

důvodů bývá celek zapsán v jednom taktu.) Tento druh rozčlenění časového průběhu hudby představuje jakýsi rastr (obdobný rastru výškovému, členěnému na jednotlivé tóny a hierarchizovanému ustavením centra), na jehož pozadí se odehrává hra konkrétních kratších a delších hodnot jednotlivých zvuků - v tomto případě hovoříme o rytmu.

Obdobně, jako hovoříme o atonálním průběhu hudby, kdy se neustaví tonální hierarchizace tónových výšek, existuje ametrický průběh hudby: skladatel předepisuje průběh časových hodnot jednotlivých následujících zvuků tak, aby nedošlo k fixování ani tempa, ani metra. V případě neustavení ani tempa, ani metra se dají délky jednotlivých následujících zvuků poměřovat v obecné rovině jako delší a kratší bez možného matematického porovnávání jednotlivých délek těchto zvuků. Lze zde shledávat analogii porovnávání výšek u zvuků s nepravidelnou amplitudou. V případě ustavení tempa, ale ne metra je možné hledat analogii práce s výškami v atonální hudbě: Můžeme porovnávat kvantifikačně jednotlivé délky zvuků, které se odehrávají na pozadí „nekončeného“, nijak nehierarchizovaného pomyslného pulsu měrných jednotek - dob. Nejbohatší možnosti v hudebním vyjádření svými složitějšími vztahy umožňuje hudba fixovaná do metrického průběhu. Zde pak posluchač vyhodnocuje při vnímání díla nejen vzájemné poměry délek jednotlivých zvuků, ale také jejich umístění na pozadí rastru čítajících dob. V tomto typu rytmického členění zvukového proudu je důležité též umístění v poměru v první, hlavní době taktu, takzvané těžké době. Tatáž hudba exponovaná jednou dejme tomu od první doby tříčtvrtového taktu a podruhé o dobu později, kdy se zcela přesunou akcenty hlavních dob může pokaždé vyznít zcela jinak. Jde zde opět o analogii práce v oblasti tónových výšek v rámci tonální hudby. Zde také posunutí o jeden stupeň vyvolá zcela jinou podobu předváděné hudby.

Časové členění hudby souhrou tempa, metra a konkrétních rytmických hodnot zdaleka nekončí. Hudební obsah probíhající v čase je rozčleněn do mnoha vrstev. Menší úseky se sdružují do větších, ty pak opět do větších, až je vytvořena celá pomyslná pyramida jednotlivých bloků hudby. Na dně této pyramidy je prostá myšlenka složená často z několika málo tónů dále už dělitelná jen „laboratorně“, tj. tak, že jednotlivé díly nedávají již samostatný smysl, na konci jsou celky jednotlivých vět cyklických kompozic, ba i celky několika-večerních scénických děl. Dělicí kritéria těchto jednotlivých bloků jsou velmi rozmanitá. Mírou jsou zde například myšlenková stavba a její členění, barevné změny, dynamické změny, výrazné změny stylizace ploch, prudké kontrasty všeho typu, atd. Zářezy jednotlivých bloků se z různých hledisek nemusí krýt. Dejme tomu si představme malou skladbičku o dvou drobných dílech, kdy ale nápadná dynamická změna nastane až v polovině druhého dílu. Zde se tedy nekryje zářez formální (členění podle smyslu hudebních myšlenek) a zářez dynamický. Toto jednoduchý příklad možností, které umožňuje souhra různých

ných typů bloků hudby což umožňuje vytvářet neobyčejně zajímavé a hluboce promyšlené hudební vyjádření.

Při popisu možností časové osy hudebního vyjadřování je také nutné připomenout jev, který umožňuje souhra metrického rastru s konkrétním průběhem hudebního toku. Skladatelem nastíněné metrum ustavené jím v počátku zaznívajícího hudebního díla určí posluchači pomyslný vnitřní tep rychlosti, s jakou pro jeho vědomí po sobě nastupují jednotlivé časově „měrné“ tóny. Dochází tak k tomu, že například při ustavení pomalého tepu vnímáme „astronomicky“ stejně dlouhé noty jinak, než při tepu rychlém: V nastíněném případě vnímáme rychlý pohyb jednotlivých zvuků jako drobný, „výplňový“ v poměru vůči základním tepům, zatímco v opačném případě (při nastínění tepu rychlého) tytéž stejně dlouhé zvuky vnímáme jako základní. Toto vše je pak ještě měřeno (nikterak přesně - v posluchačově vědomí tento proces probíhá relativně a pocitově) vůči obecnému - astronomickému času. Tak může krátká věta působit na posluchače jako delší díky většímu počtu vyposlouchaných měrných časových jednotek, než věta fakticky delší, ale o menším počtu těchto jednotek: Ač jsme poslouchali delší dobu, „dozvěděli“ jsme se méně. S touto možností rovněž skladatelé velmi umně pracují.

Jako jsme konstatovali u parametru výšky dobovou podmíněnost konkrétního užití výběru tónů, musíme totéž konstatovat u parametru časového. Různé etapy vývoje se vyznačovaly užíváním jen určitých možností, obecně lze opět konstatovat, že vývoj směřoval k složitějšímu.

Posluchačské vnímání vždy drobně pokulhávalo za praxí těch autorů, kteří přicházeli v jakékoliv oblasti s novými, pro danou dobu nedešifrovatelnými prvky. Vývoj hudby ve 20. století a jeho následná recepce však upozorňují, že lidské vědomí má v možnosti rozlišení a vnímání stále složitějších prvků pravděpodobně svá omezení. Je-li překročena určitá mez přehlednosti nebo rozlišitelnosti, je daná struktura vnímána jako nehierarchický „zmatek“ (případ velmi složitých rytmů, mikrointervalů jsou pociťovány více jako špatně intonované tradiční intervaly, než jako nové kvality apod.). Případná snaha tento jev korigovat výchovným procesem rovněž může narazit na hranice lidských možností nebo přinejmenším na obtížnost takového procesu.

Barva a síla hudebního vyjadřování

Zvuky užívané v popsáném tónovém prostoru mají kromě výšky, ať již přesně určené, nebo jen relativně zařaditelné a délky (obé je složitěji, nebo jednodušeji hierarchizováno) a případného třetího rozměru popředí pozadí svou konkrétní barvu a konkrétní sílu - dynamiku.

Barva je určována složením alikvotních řad, kterými se vyznačují jednotlivé zvuky konkrétních nástrojů či lidského hlasu. Způsob vytváření zvuku, a to

nejen daný stavbou nástroje a ústní dutiny, ale také způsob, jak se z něj zvuk vyluzuje určují jeho nezaměnitelnou barvu. Rovněž hráčova, pěvcova technika, kterou zvuk vytváří, ovlivňuje barevnost nástroje. Proto lze na mnohých nástrojích vytvořit rozdílné barvy zvuku a také se liší barva zvuku u různých hráčů a zpěváků, byť tato odlišnost se odehrává v rámci „základní barvy“ jednoho nástroje a lidského hlasu a je tudíž mnohými jedinci méně (např. pro nepřilíš školené ucho) postřehnutelná. Kromě těchto základních elementů barvu ovlivňuje též užitá tónová výška v poměru k velikosti nástroje. Tentýž tón zahráný ve flétně a na malé flétně - piccole má odlišnou barvu. Tentýž tón zazpíváný sopranistkou a basistou je velmi odlišný - např. d 1 je pro soprán hlubokým tónem, zatímco pro bas poměrně vysokým - a jen trochu poučený posluchač tento rozdíl dobře cítí. Příkladů by bylo bezpočet. Jednotlivé barvy skladatelé mezi sebou kombinují, sdružují je. Moderní technické vymoženosti umožnily uměle vytvářet nekonečnou množinu barev a jejich kombinací.

Dalším parametrem zvukového vyjádření hudby je síla zvuku. Jak síla, tak barva je fyzikálně měřitelná (pro sílu máme jednotku decibel, pro barvu lze užít na patřičném přístroji spektrální analýzu). Přesto, na rozdíl od výšky zvuku a jeho délky, není lidské ucho schopné tyto vlastnosti tónu kvantifikovatelně poměřovat. Jak v oblasti barev, tak v oblasti síly zvuku rozlišuje posluchač jen relativně s jistotou, nepřesnou a subjektivní přibližností pomyslné míry. Lidské ucho umí porovnat dva zvuky a bezpečně určit, který je silnější a který je slabší. Je schopné určit stupnici několika zvuků a srovnat je do stupnice podle zvyšující se, nebo snižující se intenzity zvuku. Je schopné i říci, že ten či onen zvuk je na pomyslné úsečce hodně silově vzdálen od několika ostatních. Ale o kolik jsou tyto tóny silou vzdáleny, říci neumí. Totéž je v oblasti barev. Lze konstatovat, že zvuk lesního rohu a trubky jsou si bližší, než zvuk lesního rohu a houslí. Ale kvantifikovat tuto vzdálenost neumíme.

Opět je nutné u parametru barvy a zvuku konstatovat historické podmínění, tj. že určitá údobí měla svůj okruh zvuků, s kterými pracovala, a že se tento okruh postupně rozšiřoval.

V porovnání s parametrem výšky a délky tónu, měla barva (a v určitém historickém údobí i síla zvuku) do jisté míry „doplňkovou“ roli. Zatímco výšky a délky tónů byly fixovány naprosto jednoznačně a byly hlavním kritériem pro rozpoznání konkrétního titulu, barva hrála koloristickou úlohu a mohla být zaměňována bez rizika, že bychom tím ohrozili podstatu sdělení konkrétního díla. Výrok Antonína Dvořáka „dobrá hudba musí i na pianě znít“ znamená v podstatě charakteristiku barvy jako vedlejšího doplňkového parametru. I když postupně faktor barvy nabýval na důležitosti, nestal se až do 20. století rozhodujícím prvkem. Roli zde hrálo mnoho skutečností: barva není kvantifikovatelná jako výška a čas, možnosti mnohých hudebních nástrojů byly

značně menší než dnes, počet dosažitelných barev nebyl zdaleka tak bohatý, hudební praxe běžně (v mnoha žánrech evropské hudby je tomu ostatně dodnes) zaměřovala jednu barvu jinou v případě potřeby, či nemožnosti dosažitelnosti původně předepsané barvy.

Teprve hudební styl některých autorů 20. století znamenal snahu o emancipaci barvy. V oblasti barvy zvuku jsou v posledních letech prováděny vědecké výzkumy s cílem nalézt objektivní, vědecky zdůvodněnou stupnici pro její kvantifikaci ve snaze dosáhnout v oblasti barvy těchž možností, které umožňují složky kvantifikovatelné (a jak jsme viděli mnohonásobně kvantifikovatelné) – výšky a délka. Tyto výzkumy jsou na počátku a i když jsou jejich výsledky užívány i v praktické tvorbě, lze konstatovat, že bohatosti možností parametru výškového a časového barva v kombinaci s dynamikou zatím nedosahuje. Jestli tomu tak bude stále, je těžké prorokovat. Proces lidského osvojení vnímání kvantifikace výšky a délky do možností daných vyspělou evropskou hudbou trval značně dlouho. Je-li tedy snem některých hudebníků dosáhnout u tónového projevu jakéhosi zrovnoprávnění (ba dosažení dominance) možností barvy v porovnání s možnostmi výšky a délky, půjde s největší pravděpodobností o proces velmi pozvolný a dlouhý a není zcela vyloučeno, že nakonec cíle dosaženo nebude.

Celek prostředků hudebního vyjadřování

Na pozadí popisovaného rastru výškového a časového s jejich možnostmi hierarchizace, s možnostmi rozměru třetího (popředí, pozadí) a za použití konkrétní síly zvuku a konkrétních barev se odehrává vývoj předváděné kompozice. Jednotlivé vlastnosti předváděných zvuků, jejich umístění v tónovém terénu ať na ose výškové, tak na ose časové, případná hierarchizace pásem hudebních zvuků do popředí a pozadí, užití (relativně) předepsaného stupně síly a užití určitých barev, to vše se navzájem složitě ovlivňuje a skládá do jedinečného celku. Autor prostřednictvím interpretů, případně technického zařízení vysílá své hudební tvary, svá zvuková „umístění“ následující jedno za druhým posluchači, který slyšené zvuky dešifruje, uchovává podle svých zkušeností, svých schopností a také podle momentální vnitřní dispozice v paměti a postupně si ve vědomí skládá celek kompozice. Toto skládání v posluchačově vědomí není zdaleka ideální. Mnohé posluchač není schopen analyzovat, mnohé neudrží v paměti. Prvý dojem ze složitější skladby je nutně povrchní (záleží zde také na složitosti vyjádření – prosté útvary či díla vyznačující se především většinou slyšenými obraty jsou pochopitelné samozřejmě mnohem rychleji, dost často i na první poslech), pro hluboké pochopení sofistikovaného díla je nutné se k němu vracet, poslouchat znova a objevovat nové a nové vztahy, které jsou ve struktuře skladby umístěny.

Materiálové možnosti jazyka a materiálové možnosti hudby

Psaná podoba jazyka a psaná podoba hudby

Jak mluva, tak hudební vyjadřování mají svou zvukovou a písemnou podobu. Hudební písmo - notopis se vyvíjelo obdobně složitě (byť mnohem později) jako písmo zachycující řeč. Cesta k jeho dnešní podobě byla dlouhá. A podobně jako je tomu u řeči, nezachycuje notové písmo zdaleka přesně zvukovou podobu hudebního vyjádření. Mnohé pokyny dává hudební písmo jen velmi přibližně a obecně. Vzpomeňme na tak nepřesné pokyny, jako jsou dynamické značky, pokyny pro výraz interpretace (*rabbioso*, *dolce*, apod.). Dlouhou dobu bylo i velmi vágní zachycení tempového předpisu. Vynález metronomu přinesl v této oblasti značnou výhodu, nicméně ani metronomické značky neumějí zachytit drobné tempové nuance, které hudebníci běžně v praxi užívají (respektive neužívá se jich v této funkci - představme si metronomickými značkami zachycené *ritardando*: na každé době, ba notě by musel být nový předpis tempa). Relativně nejpřesnější záznam dává notové písmo v oblasti tónových výšek (i zde však nezachycuje hudebníky běžně užívané drobné intonační výchylky) a s jistými drobnými výhradami (*ritardando*, *stringendo*, *rubato*, apod.) je notové písmo přesné v zachycení relativních rytmických hodnot.

Přes nedokonalost notového písma je nutné konstatovat, že jeho vynález a postupné vylepšování v přesnosti zápisu umožnilo evropské hudbě ohromný rozvoj pro schopnost fixace delších hudebních úseků. Bez notového písma by nemohly vzniknout velké hudební stavby evropské hudby. A podobně, jako u písma literárního, umožnilo notové písmo mnohem širší uplatnění hudby, než tomu bylo v dobách, kdy se hudební projev šířil jen osobním předáváním.

Podobně, jako v písmu zachycujícím mluvní projev dochází sice značně pomalu, ale přece jenom ke změnám (opouštění některých znaků, v češtině je to třeba *w*, některé pravopisné změny - srovnej dřívější *vyssavač* a dnešní *vyšavač*, nebo dřívější *syryp* a dnešní *sirup*, naopak např. nový znak „zavináč“ - @), tak dochází k tomuto procesu i v písmu notovém. Podněty autor-ských výzkumů druhé poloviny 20. století ve všech oblastech hudebního vyjadřování sebou přinesly mnoho nových značek např. pro nejvyšší a nejnižší možný zvuk nástroje, pro zrychlování, či zpomalování hudební figury (rozšiřující se nebo zužující se trámce) apod. Zatímco byla již před lety opuštěna praxe generálbasových značek, rozšířily se v posledních desetiletích pro určité oblasti hudby takzvané kytarové značky. Příkladů je možné uvést mnoho.

U vokální hudby se upouští od zvyku psát drobné noty (osminové a menší) praporky a užívá se přehlednější notace trámcové s tím, že užití jedné textové

slabiky je vyznačeno tak, je to bývalo značeno u větších rytmických hodnot legatových obloučkem.

Notové písmo vokální hudby má pro svou nutnost kombinovat písmo hudební a písmo „literární“ některá specifika: Běžné jsou zde při repetičích nebo při užití několika jazykových variant dva i více textových řádků pod sebou, přičemž nezřídka bývají odchylky jednotlivých textových řádků naznačeny v notovém písmu drobnějšími notovými znaky. Běžné je také uvádění dynamických a výrazových příkazů namísto obvyklého umístění u instrumentální hudby pod notami na opačnou stranu zápisu nad noty.

Jestliže se u písma zachycujícího lidskou mluvu časem vyvinul jistý rozdíl pro text mluvený a písemný, je u hudby ctizádostí písemného zápisu co nejpřesněji fixovat to, co má být slyšeno. I když hudebně „gramotný“ jedinec umí ze zápisu vyčíst smysl zapisované hudby (podle obtížnosti zapisovaného buď zcela vše beze zbytku, anebo alespoň částečně), není v hudbě zvykem psát notový zápis s tím, že by neměl být „pouhým“ prostředníkem k slyšenému. (Některé jevy takzvaných grafických partitur – tj. partitur s užitím značné části novodobých notových značek, u nichž je smyslem jejich vzniku být pozorována a ne zvukově provozována, – zařazují osobně do sféry výtvarného a ne hudebního umění.) Jestliže se tu a tam potkáme ve složitých partiturách s jevem, který praktičtí hudebníci pejorativně označují výrazem „to je jen pro oko, a ne pro ucho“, tj. s něčím, co sice v zápise vidíme, ale v praxi neslyšíme (jde například o některá zvukově nevýhodně postavená pásma, třeba o slabý part harfy překrytý zvukově silným předivem dalších hlasů, může jít i o nešťastně posazený zpěvní hlas v nevýrazné poloze zcela překrytý masou doprovodných nástrojů), lze hovořit spíše o autorském omylu, než o nějakém promyšleném úmyslu. Je však nutné na tomto místě konstatovat, že existují i případy, kdy takovéto pásmo „pro oko“ je komponováno úmyslně (opravdový profesionální hudebník tyto autorovy záměry většinou rozpozná) s tím, že má být posluchačem vnímáno na prahu podvědomí.

Evropské hudební písmo se rozvíjelo ruku v ruce s potřebami evropské hudby. Neevropské hudební kultury buď nedospěly k písemnému zachycení hudby vůbec, nebo je jejich písmo mnohem méně dokonalé. Dnešní snahy zachytit mimoevropskou hudbu evropským notovým písmem jsou dosti problematické. Zapisovatel zde stojí před řadou obtíží při zachycování rytmických i intonačních nuancí mimoevropské hudby. Naštěstí dnešní technika umožňuje tuto hudbu šířit bez problémů v podobě zvukového záznamu.

Hudebních kultur disponujících každá svým „kódem“ je mnoho, přece však na rozdíl od mluveného projevu lze i při dnes značně intenzivním setkávání se a míšení mnoha kulturních oblastí konstatovat, že hudební jazyk je mnohem více internacionální než je tomu u mluvních projevů. Přes jednotlivé nuance jednotlivých národních kultur je evropská hudba srozumitelná po celém kon-

tinentu a všude jinde tam, kam pronikla evropská civilizace s její kulturou. Zmiňované nuance jednotlivých evropských národních kultur lze považovat za jev podobný jednotlivým nářečím, a to ještě těm, která si nejsou příliš vzdálená.

Mnohem spíše bychom mohli v evropské hudbě shledávat jevy podobné jednotlivým sociolingvistickým členěním lidského jazyka. Jednotlivé sociální skupiny obyvatelstva „slyší“ na jednotlivé hudební styly, žánry a druhé mívají, nebo i přímo programově odmítají. Zde je naopak vzdálenost jednotlivých kultur mnohem větší, než je tomu u jednotlivých sociolingvistických druhů jazyka. A také je těchto kultur větší počet. Srovnajme sociální skupiny holdující rocku, technu, popu, folku, lidové hudbě, dechovce, vážné hudbě, etnu a to ještě s tím, že u těchto skupin existují nejrůznější specifikace (hardrock, softrock, folkrock, bluegrass apod.) a dále existují nejrůznější přesahy mezi jednotlivými styly. V rámci jednotlivých stylů pak existují žánrové rozdíly v užitém jazyce. Například hudební prostředky operetní hudby bývají rozpoznatelné velmi zřetelně, existují nuance mezi symfonickým a komorním žánrem, mezi stavbou výsostně symfonickou a suitovou atd.

Porovnání systému struktury jazyka mluvního a hudebního

Struktura mluvního jazyka a jazyka hudebního má mnohé podobné rysy, rozhodně však nejsou shodné. Můžeme zde proto hovořit pouze o určitých analogiích.

Jako má jazyk morfém - hlásku, má hudba tón. A podobně, jako výměna jedné hlásky může znamenat výraznou změnu monému - slova, tak výměna jednoho tónu může znamenat důležitou, ba zásadní změnu hudebního smyslu daného místa, fráze, intonace. Prvé čtyři takty lidové písně Já do lesa nepojedu (předvětí) se od druhých čtyř hudebně liší jediným - závěrečným tónem. Tento jediný tón zcela bezpečně určí (díky evropské tradici periodické výstavby hudby), v jakém pořadí mají být obě čtyřtaktí hrána.

Analogie hlásky s tónem je dosti přesvědčivá. Jako je množina hlásek „zásobárnou“ pro vyšší celky, kterými jsou slabiky, slova, věty, atd., tak jsou tóny zásobárnou pro vyšší hudební celky.

Méně jasné jsou další možné analogie vedené mezi strukturou jazyka a hudby. Zde je několik možných srovnání jednotlivých prvků lidské a hudební řeči:

1) Za obdobu slova bychom mohli považovat motiv, nebo jeho vyšší pojem - intonace ve smyslu, v kterém jej razil B. Asafjev a v české muzikologii pak rozvíjeli zejména A. Sychra a J. Jiránek. Pojmem intonace se míní nějaký drobný ucelený úsek hudby, který je charakterizován souhrnem všech parametrů hudby. Nejde tedy jen třeba o melodicko-rytmické vlastnosti motivu, ale

také o jeho harmonické vybavení, o jeho konkrétní zvukovou podobu, o jeho zasazení do celku atd. Zatímco slovo, moném, lexikální jednotka je však velmi přesně vymezený pojem, u motivu, intonace tomu tak zdaleka není. Především nelze motiv charakterizovat jako slovo, a to tím, že je nositelem nějakého konkrétního obsahu, že by byl ve smyslu Saussurova strukturalismu signifié. Dále často nebývají motivy, intonace zcela jednoznačně ohraničitelné. Svědčí o tom i terminologie užívající termínů motiv, submotiv, motivek, kdy hranice mezi užitím jednoho či druhého termínu není exaktně stanovitelná. Dosti často je motiv určitelný až na základě dalšího průběhu hudby – skladatel vytváří hudební proud záměrně tak, aby se určitý obrat, sled tónů, jejich kombinace za pomoci všech složek hudby v posluchačově vědomí stal motivem teprve ve zpětné analýze již slyšeného. Jedná se o proces takzvané motivace. Tento proces mluva nezná – snad bychom mohli hledat analogii takového postupu v tom, když promlouvající užívá pro příjemce komunikace neznámý termín a teprve na základě slyšeného kontextu příjemce význam dosud neznalého slova dešifruje. Termín motiv je vhodné navíc užívat jen u hudby určitých stylových epoch. Zejména v hudbě středověké, renesanční a moderní se velmi často setkáme se situací, že nelze motiv z celku hudební výstavby vyčlenit. Ani jiné termíny (buňka – česká obdoba ve francouzské terminologii užívaného cellule nebo impuls – termín C. Kohoutka) zde nejsou oporou při hledání analogií mezi mluvou a hudbou.

2) To, co v jazyce znamená slabika – morfém, by mohl znamenat v hudbě termín stopa nabízený v učebnici hudebních forem Emilem Hlobilem. Tento termín se však nevžil, není ho užíváno a při analýzách hudebního textu se jednotka podobná slabice nehledává.

3) Lidská řeč zná jeden typ promluvy, který je z hlediska metrického velmi blízký hudebnímu jazyku: veršovaný text. Básnictví užívá odedávna kromě specifického druhu řeči jistý rytmický systém, kdy jsou slova z hlediska jejich přízvučných a nepřízvučných slabik řazena ve stejných drobných jednotkách. Každý jazyk užívá tento systém jinak, protože zatímco například český verš má slabiky rozložené podle přízvuku a počtu slabik (pak jde o verš sylabotonický), ve francouzském verši záleží pouze na počtu slabik (verš slabický) – čeština má tedy z tohoto hlediska veršovou stavbu komplikovanější. V průběhu vývoje básnického jazyka vykryštovala některá ustálená schémata rytmické stavby: trochej (dvě doby – přízvučná a nepřízvučná), daktyl (tři doby – přízvučná a dvě nepřízvučné), jamb (obrácený trochej: dvě doby s druhou přízvučnou – pro češtinu ne příliš výhodný rytmus, protože čeština má v drtivé většině případů přízvuk na první slabice slova), anapest (tři doby, přízvučná poslední), amfibrach (tři doby, přízvučná prostřední), spondej (dvě nepřízvučné doby). Některé jazyky používají střídání slabik dlouhých a krátkých, takzvanou časomíru. O to, zda veršovat českou poezii časomírou nebo

přízvučně, byly v době národního obrození svedeny ostré spory – zvítězila myšlenka přízvučnosti.

Rytmicky vázaná básnická řeč je velmi blízce srovnatelná s metrickou organizací hudebního projevu. Je zde však zásadní rozdíl: Zatímco rytmické struktury verše tvoří sama slova, u hudby je takovéto schéma jen rastroem na pozadí, na jehož podkladě se odehrává vlastní rytmický průběh dané hudební plochy. Jen zřídka nalezneme pravidelnou rytmickou strukturu analogickou veršovým schématům: Některé středověké umělé hudební kompozice užívaly záměrně stále se opakující rytmické modely (isorytmický motet, truvérské písně), např. v třídobém metru pravidelně se střídající půlová a čtvrtěová, tedy časová hodnota střídaná hodnotou poloviční. V novějších skladbách nalezneme takováto řešení jen zřídka kdy. (Např. začátek scherza z Beethovenovy 3. symfonie, „toccátová“ 3. věta 8. symfonie D. Šostakoviče, začátek 2. věty 4. symfonie P. I. Čajkovského – jde zde o záměr navození pocitu prudce vpřed běžícího „strojového“ pohybu – prvé dva příklady, nebo o dojem neenergetické melancholické nálady – Čajkovskij). Často používá takovýto „strojový“ rytmus dnešní minimalmusic. Jedná se však o výjimky. Takovéto plochy hrozí v hudbě poměrně rychlým oposloucháním a posluchačskou únavou vedoucí ke ztrátě pozornosti, a proto jsou užívány jen na určitých místech hudebního vyjadřování.

Příbuznost rytmické stavby verše a hudebního metra má při symbióze slova a hudební řeči své výhody, které s úspěchem užívaly celé generace hudebních skladatelů i autorů textů určených ke zhudebnění.

4) Termín „věta“ je užívány jak v gramatickém rozboru jazyka, tak v hudební analýze. Jejich příbuznost spočívá v tom, že jde o prvý, nad slovem či motivem vyšší relativně samostatný útvar. I dělení gramatické věty na část podmětnou a přísudkovou může připomínat polověty periodické stavby hudební věty. Opět je zde ale velký rozdíl v tom, jak věta mluvní a věta hudební vznikají a čím jsou určeny. Věta gramatická je určena funkcí toho kterého slova v celku slova. Věta hudební je dána zcela jinými faktory: u tonální hudby harmonickou stavbou, dále symetrií (byť často narušenou – narušení je však měřeno vůči nevyslovenému „ideálnímu“ symetrickému tvaru) obou polovin věty, dalšími členícími prvky, jako jsou identita a kontrast, tonální stabilita nebo nestálost apod. U gramatických rozborů se neposuzují až na výjimky (v případě extrému) poměry velikostí podmětné a přísudkové části, u hudební věty je tato symetrie jedním ze základních měřících prvků. Jazyk nezná ani v rámci věty, ani u vyšších celků dvojlomnost tektoniky a formy.

5) Může vzniknout otázka, zda hudební věta zná něco obdobného hierarchii důležitosti jednotlivých segmentů celku jazykové věty. Jinými slovy: zda lze v hudbě vytvářet takzvané věty holé odstraněním „vedlejších“ prvků. Jisté typy analýz vycházející ze Schenkerovy metody hledávají takzvanou „Urli-

nii“ melodického tvaru. Relativně snadné je to u melodických linií „kolorovaných“, kdy je melodická linie nesena množstvím melodických tónů známých z učebnic harmonie: průchodů, střídavých tónů atd. (K. Janeček říká takovýmto melodiím figurační.) Odstraněním těchto melodických tónů obdržíme nekolorovanou základní linii. Velmi snadno tento proces odhalíme při analýze takzvaných ornamentálních variací běžných v klasicismu, když budeme postupovat od variací zpět k tématu. (Např. u volné věty z Beethovenovy klavírní sonáty f moll, op. 57 nebo ze symfonie č. 5.) Proces zjednodušování může pokračovat i dále. Nalezneme tak základní směřování melodické linie (například směrem vzhůru, nebo se vyznačující statickými prvky, různě prolamované linii apod.). Opěrnými body tohoto zjednodušování bývají těžké doby, delší rytmické hodnoty, krajní výškové body melodické linie, případně dynamické akcenty či nápadné harmonický obraty. Takovýmto teoretickým pokusem zjednodušit původní melodickou linii (případně jiný prvek hudby – souzvukovou stránku, kontrapunktické předivo, barevné vybavení plochy) na zmiňovanou urlinii můžeme odhalit podstatné z dané hudební myšlenky, ale můžeme tak také zcela překroutit původní autorův úmysl. Záleží vždy na konkrétním případě a na hudební citlivosti toho, kdo ono zjednodušování provádí.

6) I jazyk i hudba znají přístavování vět. V jazyce se jedná a souvětí, která dělíme na souřadná a podřadná. Více vět za sebou v hudebním projevu je základ větších celků. Kdybychom hledali hudební analogii větě souřadné a podřadné, snad bychom mohli uvést případ dvojperiody jako obdoby souvětí souřadného a dvoudílnou formu jako obdobu souvětí podřadného. V druhém případě je však srovnání dosti volné, protože i dvoudílná forma s reprízou s nestabilním dílem b (díl b je vlastně rozlomen na necelistvý kontrastní díl a necelistvou reprízu dílu prvního) působí ve svém celku stabilně a uzavřeně a díl b z pohledu celku není „přivažkem“ k dílu a v tom smyslu, jak je tomu u vedlejší věty zcela závislé na větě hlavní. Přesvědčivější analogií vedlejšího souvětí by mohla být dvoudílná forma, kdy druhý díl je oproti prvnímu méně samostatný (z nejrůznějších příčin: kratším rozměrem, méně závažným hudebním obsahem apod.). Jak bylo výše řečeno, v některých jazycích existují takzvané polovětne vazby, kdy je vedlejší věta zcela konstrukčně závislá na větě hlavní. Obdobu tohoto jevu bychom mohli u hudby hledat v nerozvinutých přístavcích k hlavním periodám (různé cody, nebo například zlomkovitě opakovaná závětí, apod.).

7) Básnický jazyk užívá kromě rytmu takzvanou veršovou výstavbu. V básnictví se tomuto jevu říká metrum (zde je tento termín užíván na rozdíl od hudby v jiném významu). Verše se opticky většinou v písemné podobě oddělují tak, že je každý tištěn na samostatném řádku. Tyto řádky jsou pak nositelem určitého systému rýmování, tj. takového systému řazení slov, že poslední slabiky řádků – veršů jsou shodné. Každý řádek má pak svou pravidelnou ryt-

mickou stavbu (je třeba sestaven z několika daktylů, nebo se zde pravidelně střídají daktyl a trochej apod.). Systém rýmů bývá různý, buď se prostě rýmují řádky sousední, nebo obkročně sudé a liché, existují však i velmi komplikované systémy veršové výstavby. Celky bývají dělené do takzvaných slok, v optickém sdělení jsou sloky odděleny mezerou. Jednotlivé sloky mají většinou stejnou jak rytmickou, tak metrickou stavbu. Jsou ale i případy, kdy se jednotlivé sloky metricky i rytmicky liší, tato odlišnost pak bývá organizována nějakým systémem. V této oblasti existuje celá řada ustálených básnických schémat. Například Villanella začíná trojverším, kdy se rýmuje první a třetí řádek. Oba řádky jsou pro další stavbu Villanelly důležité, neboť jsou pak doslova střídavě užívány v dalších slokách jako poslední řádky následujících trojverší. Prvé řádky druhého a dalších trojverší se tedy musí rýmovat s prvním a třetím řádkem trojverší vstupního. Prostřední řádek, v prvé sloce zdánlivě rýmově opuštěný se v této básnické formě musí rýmovat se všemi druhými řádky následujících slok. Poslední sloku u Villanelly – jakousi její pointu – tvoří čtyřverší, kdy první verš se rýmuje s prvými a třetími řádky ostatních slok, druhý verš se rýmuje se všemi prostředními řádky předchozích slok a třetí a čtvrtý řádek tvoří doslovné opakování prvního a třetího verše vstupní sloky. Za ideální se považuje, když každou sloku Villanelly tvoří celistvá věta. Tato věta musí být tedy vytvořena tak, aby dávala smysl i bez prostředního verše, neboť tak bude citována v sloce závěrečné. Tento popis ukazuje, jak složitých útvarů se dopracovala poezie.

Máme-li hledat hudební analogii takovýchto tvarů, můžeme jí hledat na úrovni malých, případně velkých dvou- a třídílných hudebních forem, variací a ronda. I zde jednotlivé fráze nejrůznějším způsobem korespondují (například polověty lze považovat za jednotlivé verše, v případě jejich příbuznosti v tom můžeme shledávat analogii s rýmovou stavbou), jednotlivé díly jsou různým způsobem střídány a opakovány (jak v básnictví, tak v hudbě existuje forma ronda, kdy se nějaká plocha obkročmo opakuje střídána plochami alternativními).

8) Jak hudba, tak poezie užívají výše popsaná formová schémata jako segmenty větších celků. Například velká dvoudílná forma může být součástí sonátové formy, Villanella může být součástí většího básnického eposu. Zatímco hudební formy mají pro tyto vyšší útvary svá schémata (forma sonátová, fuga, cyklické formy), básnictví je nezná. V básnictví se v tomto případě k sobě řadí další a další plochy svázané logickým významovým pokračováním, nanejvýš se tu a tam objeví nějaká „reprisa“ v podobě opakování nějakého verše, spojení slov, sloky apod. Velké symetrie hudebních forem básnictví běžně neužívá. Některé náznaky v hudbě běžně používaného reprízového sepětí (například poslední kapitola románu končí analogií kapitoly vstupní) jsou rozhodně v literatuře méně běžné. Jako drobný příklad může posloužit stavba obrovitého románu R. Rollanda Jan Kryštof, který začíná a končí motivem řeky.

9) Jestliže básnictví svými veršovými systémy dospělo k větším hierarchickým celkům, postaveným ovšem na systému souznění koncovek veršů, tj. svým způsobem na vnějškovém znaku, prozaické vyjadřování je ve svých velkých celcích děleno na odstavce, případně kapitoly, díly románu, jednání dramatu apod., ale systém tohoto dělení není na rozdíl od hudby nijak teoreticky uchoopen (alespoň prozatím). Pro tvorbu velkých literárních celků existují obecné postupy vzniklé na půdě reflexe dramatu charakterizované pojmy expozice, krize, kolize, katarze. Tyto pojmy můžeme za určitých okolností vztáhnout i na hudbu, například u děl s výrazně gradační tektonikou se zřetelným klimaxem, vrcholem a antiklimaxem (typ přede hry k Tristanovi a Isoldě, 1. věty mnohých symfonií, například 6. Čajkovského, 5. Šostakoviče apod.). Zcela jistě pak s nimi operujeme u hudebně scénických děl. Sem přešly ovšem tyto pojmy z dramatu a týkají se více stavby libreta a stavby děje, než hudby samé, i když hudební ztvárnění takovýchto děl musí samozřejmě na stavbu dramatu patřičně reagovat. Jistou analogií mezi stavbou povídek, románů apod. by v hudbě mohl být typ stavby, který je velmi nepřesně a vágně v učebnicích hudebních forem nazýván jako volná stavba, případně pro který E. Hlobil ve své učebnici hudebních forem razí termín volný motivický vývoj. Hudební stavby tohoto typu sdružují hudební věty, ať už periodické, nebo častěji neperiodické do větších celků oddělených zřetelnými myšlenkovými zářezy, tyto větší plochy pak tvořívají celek jednotlivých cyklických částí. V tomto typu stavby můžeme shledávat období stavby literárního díla, kdy jednotlivé věty jsou sdružovány do odstavců, několik odstavců tvoří kapitolu, kapitoly pak tvoří případné díly atd.

10) Jestliže jsme u hudby konstatovali dialektickou souhru formy a tektoniky, může vzniknout otázka, zda něco takového zná i jazykové vyjádření. Kromě větné stavby jazykové promluvy a případného sdružování do vyšších celků v podobě několikavětí můžeme jazykovou promluvu dělit i jinými způsoby. Ústní promluva je přirozeně členěna lidským dechem, nadechnutí tvoří přirozené cesury mezi celkem této promluvy. Cesury bývají užívány i bez nádechů s vyloženým úmyslem rozdělit časově celek promluvy. I když jde o znak vnějškový, který nemá s obsahem promluvy nic společného, může promlouvající svým osobitým členěním za pomoci dechových pauz pozměňovat smysl vyřčeného. Běžné je nadechovat se mezi myšlenkově uzavřenými celky, lze tak ale činit jak neúmyslně, tak úmyslně. Známý je například gag ze seminářů Divadla Jára Cimrmana, kdy promlouvající poslechově tentýž text čte jednou: „Nebude tvář lidu jasná“ – tedy bez nádechu či cesury a podruhé „Ne, bude tvář lidu jasná“ – tedy s nádechem, cesurou, čímž významově obrátí výrok do jeho protikladu. Obdobu tohoto ústního členění je pak v písemném projevu členění do řádek. Opět zde lze namísto navyklého členění podle obsahově logických celků volit záměrně řádkování jiné, s úmyslem pozměnit nebo

ozvláštnit danou myšlenku. Tohoto prvku užívá běžně básnictví. Veršová a rytmická stavba nemusí zdaleka odpovídat obsahové stránce řeči. Tomu pak odpovídá i psaná podoba básní. Mnozí básníci (Majakovskij, slavná „hadí“ báseň z Lewisovy Alenky v říši divů) s výtvarnou podobou textu pracují velice sofistikovaně.

Jiným způsobem členění textu může být intonační stránka promluvy. Toto umění ovládají hlavně herci (ale mohou to být i různí řečníci, politici atd.), kteří za pomoci zvyšování či snižování hlasu, za pomoci rozličné dynamické úrovně užívaného hlasu, za pomoci mluvního tempa tu některé pasáže textu zvýrazní a zase jiné odsunou jakoby do pozadí. Toto členění nemusí (samozřejmě, že může, a také nejčastěji tomu tak je) odpovídat členění textu z hlediska řazení myšlenek. Tento způsob členění promluvy může připomínat v hudbě instrumentaci včetně dynamického vybavení jednotlivých ploch, ale i agogiku, harmonickou stránku projevu, kontrapunktickou složitost, či naopak jednoduchost atd.

Lze tedy konstatovat, že i jazyk zná souhru různých složek celku promluvy. Tyto složky se navzájem ovlivňují a svým vzájemným působením jsou ve svém celku nositelem nezaměnitelného konkrétního sdělení, obdobně, jako je tomu u hudby.

II) Co není jazykové promluvě vlastní je skutečnost, že hudba může proudit v několika liniích současně. Až na některé výjimky uměleckého typu (Burianův Voice band) se předpokládá, že bude znít samostatně vždy jen jedna promluva. Lidské řeči tedy není vlastní něco, kde bychom mohli hledat obdobu hudebního harmonického nebo kontrapunktického myšlení. Nanejvýše může promlouvající za pomoci intonačních prostředků řeči naznačovat jednotlivá pásma postupně (třeba napodobuje ve své řeči různé osoby, přičemž se je snaží charakterizovat za pomoci nápodoby jejich typických intonačních obrátů). Rovněž tak zná pouze jako hříčku (tu a tam užívanou v básnictví) jev jako je račí postup (dětské hry s převrácením slov). I u procesu augmentace a diminuce musíme být ve snaze přenášet je do lidské řeči obezřetní. Tempové změny u promluvy jsou běžné, málokdy ale dosáhnou alespoň v hudbě běžných dvojnásobných časových hodnot. V písemné podobě jazyka můžeme analogii augmentace a diminuce hledat ve zvýrazňování textu za pomoci zvětšování, či naopak zmenšování písma).

Zatímco hudbě je vlastní opakování a symetrie, jazyk „běží“ stále vpřed a případné opakování slov je jen zřídkakdy užívaným prostředkem (většinou u mluvního projevu ve snaze daný výraz zdůraznit).

Jak vidno z výše řečeného, systém struktury lidské řeči, lidského jazyka a hudebního jazyka mají mnoho společného či analogického, což umožňuje jejich kooperaci, mají však také mnoho rozdílného, což způsobuje při „soužití“ lidské řeči a hudebního vyjadřování různé obtíže, které musí být všemi zúčast-

něnými (tj. skladatelem, interpretem, případně autorem textu uvažuje-li od prvního momentu, že jeho text má být užit v hudebním vyjádření, a rovněž i posluchačem a divákem - ten musí díky kompromisům nutným pro kooperaci hudby a slova přistoupit na „pravidla hry“) vzaty na vědomí.

Gramatika jazyka, jazyková fonetika a fonologie, lexikografie a jejich ekvivalenty v hudbě

Podobně jako má jazyk svou gramatiku, má hudba též svou gramatiku. Gramatika hudební je ovšem jiného druhu, i když zde lze opět shledávat určité podobnosti. I hudba má v určitém údobí (proměnnost je v této oblasti u hudby rychlejší, než u jazyka) svá pravidla, která můžeme nazvat gramatickými. Je to určitý soubor pravidel, podle kterých se skladatelé v dané epoše pohybovali v tónovém terénu. Jde o množinu příkazů, zákazů, doporučení, zvyklostí. Těmto pravidlům se učili a vycházeli z nich ve své práci. Tento obecně přijímaný soubor pravidel zaručoval komunikaci v hudbě. Nezřídka porušení jistých pravidel bylo pocítováno jako vykročení mimo rámec hudebního sdělování.

V hudbě jednoho stylového období můžeme například hledat jisté rodiny příbuzných obrátů (třeba různé tvary některého z dobově podmíněných melodických chodů - třeba rozloženého kvintakordu, stupnicového chodu, dodekafonické řady; hledat lze i v ostatních složkách: harmonii, instrumentaci, apod.) a tak vytvořit celistvou gramatiku jistého slohového údobí, stejně jak to činí morfologie s jejím sledováním různých tvarů jednoho slova. Takováto „gramatická“ pravidla můžeme hledat v dobových klišé, v určitých stabilních návodech na vytváření hudebního vyjádření (jde třeba o určité harmonické postupy, o jistá schémata, jak postupovat - například nezdvojovat citlivý tón, zákaz paralelních oktáv a kvint, jindy zase zákaz paralelních tercií, v dodekafonii vyhýbání se oktávě a trojzvuku, o určitá pravidla vytváření expozic fugy, i o určité melodické obraty). Přesto zde analogie není přesná, protože hudební pravidla, hudební gramatika té které doby mají až na jednotlivosti mnohem obecnější ráz a umožňují užití nesčetného množství variant. U hudby je mnohem spíše cílem nalézat stále nové a nové tvary, a to často (zejména v hudbě 20. století) tvary „nesystematizované“. (Jiná věc je záměrné citování nějakého obecně kodifikovaného obrátu s účelem konkrétního sdělení.)

V hudbě nenalezneme něco podobného jazykovému systému rodin slov, kdy jsou varianty tvořené změnou koncovky, předpony apod., zatímco kmen zůstává, a tím zaručuje základní obsahovou jednotu všech tvarů - tedy morfologickou stránku jazykové gramatiky. Snad bychom mohli obdobu takovýchto postupů hledat v mnoha variantách základních stylových postupů, například

v obměňování harmonických kadencí v tonálně podmíněné hudbě, v obměnách dodekafonických řad apod., anebo v obměnách motivů – zde je však tvůrcem „gramatiky“ sám skladatel: sám určí, co je motiv (při užití paralely s jazykovou gramatikou tedy skladatel vymyslí nové slovo) a sám vytváří jeho obměny (tedy různé varianty tohoto „slova“).

Při všech těchto srovnáních a hledáních analogií cítíme jistou umělost, chtěnost a nepřesvědčivost. Mnohem bližší srovnávání můžeme vést mezi jazykovou syntaxí a hudební stavbou. Zde lze odkázat na předchozí kapitolu, zejména na texty pod body 4 a dále.

Pod oddíl gramatika můžeme zahrnout rovněž systém pravopisných pravidel. I hudba takový systém má. Není jedno, jak se mnozí hlouběji neuvažující hudební praktici občas domnívají, jak jsou hudební myšlenky zapsány. Tonální hudba měla svá jasná pravidla, jak konkrétní hudební vyjadřování zapisovat. Systém citlivých tónů, ať přirozených, nebo umělých byl jasně písmem naznačován. Notové písmo zřetelně rozlišuje mezi enharmonicky zaměnitelnými tóny. Tak například v rámci tóniny C dur je jasně řečeno, že tón des je citlivým tónem směřujícím dolů k tónu c, zatímco tón cis je citlivým tónem směřujícím směrem vzhůru k tónu d. Slavný motiv z Requiem Antonína Dvořáka f – ges – e – f kromě gramaticky správného zápisu v rámci tóniny b moll (později je tento motiv v rámci mnoha užitých variant užíván i na jiných stupních, než jak je tomu při vstupním exponování na kvintě tóniny) svou zmenšenou tercií ges – e naznačuje výrazové směřování: jde o navození pocitu stísněnosti, totální absence nějaké stopy energie. Hráči hrající na nástroje schopné minuciézního doladování (a rovněž pěvci) by měli patřičně směřování citlivých tónů zvyšováním nebo snižováním daného tónu naznačovat.

I hudební rytmika má svá pravopisná pravidla. Jde například o správné členění u delších taktů (třeba u taktu 6/8 členěním na 2 x 3, zatímco u zdánlivě stejného 3/4 na 3 x 2, u takzvaných nepravidelných taktů naznačujeme zápisem užitých rytmických hodnot jejich členění – třeba u 7/8 na 3, 2, 2 apod.). Zápis mnohdy upřesňuje hudební myšlenku. Známy je případ z Beethovenovy Velké fugy, kde je jeden z motivů zapsán ligaturou přivázanými osminovými hodnotami. Pro povrchního pozorovatele je zvukovým výsledkem řada čtvrtových not. Tato zdánlivá skladatelova libůstka však naznačuje, že ona držaná čtvrtová nota má být v polovině svého průběhu nepatrně akcentována. Myšlenkou je zde tedy sled útvarů, z nichž každý je tvořen dvěma, těsně bez přerušování na sebe navazujícími stejnými tóny.

Myšlenky hudebníků proboujávajících atonalitu a její následné dodekafonické a seriální organizování přinesly nejen zrovnoprávnění temperovaně laděných tónů bez ustavení centra – tóniky s jejím pomyslným rastrovým pozadím, ale též odstranění dualismu enharmonicky zaměnitelných tónů. Než nějaké pravidlo „zastaralé“ tonální hudební gramatiky bylo při zápise této hudby

důležité způsobem zápisu naznačit patřičnou příslušnost k řadě či sérii a rovněž zde bylo myšleno na praktickou čitelnost zápisu.

Zřetel praktičnosti byl příčinou toho, že i v hudbě starších epoch docházelo k porušování zápisových gramatických pravidel. Zejména tam, kde by striktní dodržení pravidel vedlo k obtížné čitelnosti (u tónin vyznačujících se užitím mnoha posuvek – jednak u tónin s četnějším předznamenáním, ale také u hudby silně chromaticizované) se velmi často užívalo „čitelnějšího“, byť „nespisovného“ zápisu. Ostatně existence nástrojů o jiném ladění, než je ladění C, kde se part zapisoval více pro hráčovy prsty než pro výsledný zvuk (tímto způsobem zápisu se usnadňovala hráčům skutečnost, že například tón c se vyluzuje na klarinetu B a na klarinetu A jiným hmatem, zapsaná nota byla tedy spíše značkou pro hmat, než pro konkrétně znějící notu) odjakživa jednotný zápis partitur komplikovala. Nežádka bývaly party některých nástrojů zapisovány v enharmonické záměně – například pasáž v H dur nebyla klarinetu in B zapsána v Cis dur, ale v čitelnější Des dur. Ohledy na praktické možnosti harfy podmíněné její stavbou vedly u tohoto nástroje ke zcela „nepravopisnému“ zápisu.

Tyto léta v praxi užívané licence jistě vedly k tomu, že na rozdíl od jazyka se u hudby dodržoval zápisový pravopis mnohem benevolentněji.

Jen okrajově lze zmínit při srovnávání prostředků řeči a hudby fonetiku, i když právě u interpretace vokální hudby je řada problémů obdobných s problémy mluvního projevu a ideální posazení vokálního partu bere ohled i na fonetické problémy, zejména pokud jde o fonetiku artikulační.

Zajímavá srovnání mluvního jazyka a hudební řeči můžeme zaznamenat při studiu mluvní intonace. Tomuto tématu bude věnována jedna z dalších kapitol.

Fonologií stanovený počet hlásek (v češtině 35) může být shledán analogický počtu základních užívaných tónů. Přesný počet je však u hudby těžké určit, neboť krajní polohy zvukového spektra jsou zřídka užívány a přechod od běžněji k neběžně užívaným tónům není nikterak definovatelný. Svou roli tu hrají i konkrétní sluchové možnosti každého jedince. Rozsah klavírní klaviatury, který přibližně ohraničuje běžněji užívaný počet tónů, činí 90 stabilně užívaných rozdílných výšek. Lze zde však také uvažovat o systémech mikrointervalových, případně i jiných děleních oktávy a o zcela jiném systému fixace intervalových vzdáleností.

Fonologie se svým hledáním počtu zvukových variant téže hlásky a hranice přechodu k hlásce jiné může být inspirativní i pro bádání v oblasti hudby. Zajímavá témata tu jsou:

- 1) Hranice toho, kdy intonační výchylky chápeme ještě jako výrazový prostředek a kdy již jako disintonaci.
- 2) Hranice toho, od jakého momentu pocituje posluchač intonačně vychýlený tón jako tón jiný.

3) Ve „vyšším patře“ úvah lze zkoumat, kdy chápat výměnu jednoho či více tónů ještě jako variantu původní intonace a kdy již jako změnu vedoucí k jinému významu a jinému hudebnímu obsahu.

4) Lze zkoumat, kdy výměna jednoho či více tónů znamená opuštění stylového rámce, tedy ve smyslu výše naznačených úvah o hudební gramatice, kdy tato výměna vzhledem k okolnímu kontextu znamená vykročení mimo styl.

Další oblastí zkoumání jazyka je lexikologie a lexikografie. Zde lze těžko hledat analogii pro bádání v oblasti hudebního jazyka vzhledem k předestřeným skutečnostem o základní „filosofii“ vytváření hudby, tj. o snaze hledat nové a nové tvary. Hledání hudební slovní zásoby by představovalo nadlidský úkolu všechny kdy použité melodické, rytmické, souzvukové, barevné a dynamické tvary navíc ještě s jejich kombinacemi (i když jistě mnohé by se v různých dílech opakovaly) umístit do jednoho velkého slovníku. V této oblasti lze nanejvýš hledat ony zmíněné opakované tvary pro jejich typičnost v užívání určitého historického stylu, stylového proudu, stylu konkrétní národnosti, nebo etnika či stylu konkrétního skladatele. Zde existuje řada studií na toto téma se snahou vyhledat, popsat a utřídit některé hudební postupy zkoumaného objektu – jde tedy o jistou obdobu nějakého dílčího slovníku.

Sémantika a semiologie jazyka a hudby.

Na závěr obecného srovnání mluvního a hudebního jazyka jsme ponechali nejsložitější otázku – otázku významu hudebního sdělení jako analogii sdělení mluvního. U jazyka mluvního nepochybuje nikdo o tom, že jeho hlavní funkcí je komunikace a sdělování informací včetně funkce pojmenovavací. Funkce estetická a emotivní, jakkoliv jsou rovněž důležité, jsou přece jen funkcemi přidruženými.

Jestliže jazykovědný strukturalismus rozlišuje signifikant (konkrétní sled hlásek) a signifié (obsah, který dané sdružení hlásek vyjadřuje), můžeme poměrně bezpečně vést analogii mezi slovním a hudebním signifikantem a jejich základními vlastnostmi: jak výpověď jazykovou, tak hudební je možné uskutečnit jen řazením znaků za sebou, každý slovní (hudební) tvar se liší od druhého svou ohraničeností, tj. evidentně se od sebe liší.

Mnohem složitější jsou u hudby odpovědi na otázky spjaté s jejím významem. Existuje zde řada často si protiřečících teorií. Obecně panuje shoda v tom, že hudba je nějakým vyjádřením a tudíž má obsah. Neshoda se týká toho, jaký je tento obsah, co je jeho smyslem a jak ho popsat.

Krajní póly rozličných pohledů na hudbu stran jejího obsahu lze vymezit na jedné straně názorem, že hudba neznamená nic jiného, než sama sebe, na druhé straně, že je jen jakýmsi prostředníkem k vyjádření obecných i konkrétních myšlenek ležících mimo hudbu, tj. myšlenek filosofických, poetic-

kých, popisných, apod. I když tyto protikladné pohledy existovaly v hudební reflexi odedávna (již v teoriích řeckých filosofů lze najít náznaky obou tendencí), k jejich vyhocení došlo v době vrcholného romantismu. V hudební tvorbě druhé poloviny 19. století se vyhranily tvůrčí postoje zastánců „klasické“ linie hudby upřednostňujících (i když ne ortodoxně) svébytnost hudby (Schumann, Mendelssohn a hlavně Brahms, značnou částí své tvorby A. Dvořák) proti zastáncům názoru, že hudba má vyjadřovat nějakou mimohudební skutečnost (hlavně takzvaná Novoněmecká škola – Liszt, Wagner, ale též Berlioz a další, u nás nejpodstatnější částí své tvorby linie Smetana, Fibich). V teoretických spisech na jedné straně argumentoval hlavně E. Hanslick ve svém spise *O hudebním krásnu*, na druhé straně často vysvětlovali své postoje sami skladatelé (Liszt i Wagner) a řada teoretiků (u nás například A. W. Ambros).

Oba protikladné názory z doby 2. poloviny 19. století nevyšly najednou. Obě názorové linie měly své předchůdce. A i když prudké polemiky na toto téma nahradily ve 20. století více spory o modernost, novost, konzervativnost umění, v rovině teoretické se obě linie vyvíjely dále, noví autoři vnášeli nové argumenty a nové pohledy na jimi zastávané názory a lze konstatovat, že dodnes oba názorové póly pohledu na obsah hudby mají své zastánce.

Zastánci názoru o svébytnosti hudby, neznamení nic jiného, než sama sebe, přirovnávají hudbu k takovým vyjádřením, jako je arabeska, ornament. V pozdějších letech si mohli posloužit porovnáním s abstraktním výtvarným uměním. „V hudbě existuje význam a děj, avšak děj hudební. Hudba je řeč, kterou mluvíme a které rozumíme, kterou však neumíme přeložit“. Tato Hanslickova slova byla v době jejich vzniku hlavně opozicí proti tehdy velmi rozšířenému názoru, že posláním hudby je vzbuzovat v posluchači city. („Hudba jazyk citu, slovo myšlenky“ praví Bedřich Smetana při poklepu na základní kámen Národního divadla v Praze.) Hanslick nepopírá, že hudba city silně vzbuzuje, je to nedílná součást provázející neodlučitelně posluchačovo přijímání zvukových ploch dané kompozice. Pokud však zůstane posluchač jen u tohoto způsobu vnímání hudby (a takto vnímá hudbu mnoho posluchačů), nikdy se nedozví nic o jejím obsahu, bude nanejvýš vnímat nějaké odlesky jemu utajeného komponistova sdělení. Proto Hanslick nabádá k aktivnímu poslechu, takovému, kdy si posluchač ve vědomí postupně skládá za sebou předváděné plochy do pomyslného „děje“ díla, jednotlivé plochy porovnává a snaží se co nejvíce vstřebat ze všech předváděných zvuků a jejich vztahů. Není to proces jednoduchý a vyžaduje školení. Proto se celé generace učitelů snaží vymyslet co nejúčinnější způsob, jak navést neškolené posluchače k tomu, aby byli schopni co nejkvalitněji vnímat hudební sdělení. A ač se to příliš nezdůrazňuje, je třeba konstatovat, že nejen ke komponování a interpretaci hudby, ale i k jejímu vnímání je zapotřebí talentu.

Smysl absolutní hudby, tj. takové, která byla autorem zamýšlena od prvotního zrodu koncepce jako čistě hudebně poslechová záležitost bez jakýchkoliv vazeb na mimohudební realitu, je tedy ve vnímání předváděných zvuků, pochopení jejich složení jak ve vertikální, tak horizontální ose tónového terénu. Toto samo již dává onen Hanslickem zmiňovaný hudební smysl. S představou takového ideálu hudby bylo napsáno množství hudby. Násilím v takto utvářeném díle hledat nějaký mimohudební program je někdy naivitou (různé staré výklady vnášející do absolutní hudby pomyslné mimohudební děje), někdy teoretickou konstrukcí (některé dnešní semiotické výklady).

K názorům o svébytnosti hudebního vyjadřování bychom mohli přičíst názor, že smyslem vytváření hudby je uspokojení tvůrčovy radosti ze hry, při které kombinuje jednotlivé složky hudebního vyjadřování. Tato „kombinatorika“, která může připomenout mnohohrstevnou křížovku, mívá v různých dobách svůj ideál, jehož požadavkům se snaží skladatel co nejlépe vyhovět (např. klasicismus), jindy naopak skladatel vidí ideál v narušování zaběhnutých pravidel a v záměrném porušování dobového ideálu. Výsledek této autorské hry posleze posluchač (za pomoci interpreta) dešifruje a má z této dešifrace svůj specifický požitek. I když mnohé prvky skladatelova vyjádření mají ráz hry, zábavy (různé typy kánonů, kontrapunktické hříčky, záměrná překvapení v průběhu hudebního toku apod.), jde o zjednodušený pohled na smysl uměleckého díla. Existují jistě díla, která jsou zamýšlena jako hříčka (do jisté míry lze za takovou hříčku považovat i kompoziční veledílo, jeden z vrcholů skladatelského umu - Umění fugy: Hle, co všechno lze z jednoho tématu vytvořit), přece jen ale s tímto pohledem nevystačíme na celek hudební tvorby. Jistá „riskantnost“ takového pohledu na tvorbu hudby pak spočívá v tom, že zde může velmi snadno dojít k přetržení spojnice skladatel - (interpret) - posluchač. Jestliže autor pracuje podle libovolných pravidel hry, tj. hraje si při vytváření nového díla podle svých osobnostních „choutek“, nemůže vyloučit, že jeho hru nebude chtít nikdo dešifrovat, že nebude nikoho dešifrace „záhadného“, nerozluštitelného systému bavit.

V souvislosti s myšlenkou o vyhovění ideálu je nutné zmínit další možný pohled na smysl hudebních struktur: jde o názor, že ideálem hudby je naplnění pomyslného ideálního zákona, který je nejpříbuzněji vyjádřitelný vztahovými poměry - nejčastěji matematickými vzorci, může jít ale také o výtvarné zpodobnění takovýchto vztahů v podobě schématu. Skutečností je, že matematika a hudební jazyk mají mnoho společného. I matematika i hudba pracují s relativností měřitelných poměrů. V hudbě velmi často porovnáváme velikost jednotlivých ploch, sledujeme symetrii. Už sám poměr rytmických hodnot je určován matematickými poměry, alikvotní řada je vyjádřitelná matematickými zlomky. Ideál rovnováhy vztáhnutelný na řadu možných pohledů na hudební řeč je základem myšlení některých autorů, ba i stylových epoch. Jmenujme pro

příklad hudební myšlení B. Bartóka, nebo celého klasicismu. W. A. Mozart se ve volných chvílích rád zaobíral matematickými hříčkami, rébusy apod. a na jeho klasicky stavebně vyvážené hudbě je to znát.

Tento pohled na hudbu, který má své oprávnění, nese v sobě jisté riziko: může pomíjet výrazovou stránku hudby a tím vytvořit sice abstraktně ideální tvar, avšak velmi neživotný a suchý. Toto riziko v sobě nese svým způsobem celá absolutní hudba: může se stát pouhým vyplňováním schémat na všech úrovních. Tímto rizikem také mohou trpět mnohá hudební vyjádření, která vznikala tak, že jejich konkrétní hudební ztvárnění byla pouhým, avšak důsledným převedením nějakého jiného kódu – nejčastěji matematického, přičemž nebyl ve výsledném tvaru brán zřetel na požadavky tónového materiálu, na požadavky lidské psychiky i konec konců na obecné zákony a schopnosti lidského vnímání.

Vedle takzvané absolutní hudby existuje hudba snažící se zpodobnit mimohudební jevy. Existence vokální hudby, která od prvopočátků hudebního sdělování spojuje slovo s konkrétním významem a systémem zvuků a jejíž autoři se v rozličné míře snažili slovní obsah nějak v hudbě vyjádřit je toho důkazem. I sama instrumentální hudba nevládnoucí používáním slovních významů se ale za pomoci mnoha prvků mnohdy snaží postihnout okolní svět. Sama povaha hudebních vyjadřovacích prostředků připomíná mnohé obecné skutečnosti: jde například o míru rychlosti pohybu, jde o osu výška – hloubka, na níž se mohou odehrávat drobné krůčky nebo vzdálené skoky, jde o sílu zvuku, v které můžeme shledávat analogii se silou obecně, nebo také s mírou energie. Za dlouhá léta své existence si evropská hudba vypracovala jistý kodex symbolů, které díky obecnému přijetí usnadňují mimohudební vyjadřování. Barokní afektová teorie přímo přisuzovala některým hudebním figurám mimohudební významy. I když později takovéto sdružené dvojice – do jisté míry návody pro skladatele typu: chceš-li vyjádřit to a to, použij tuto figuru – byly stylovým vývojem opuštěny, mnohé konvencionalizované prvky z hlediska snahy vyjádřit mimohudební skutečnosti v hudbě byly nadále užívány. Namátkou: dudácké kvinty pro pastorální nálady, zvuk lesního rohu jako symbol lesa a lovu, vysoký tónový registr ve slabé dynamice jako zpodobnění „andělského“, „bouřlivá“ faktura pro vyjádření bouře atd.

U mnoha výsostně programních děl musíme však přes tyto objektivní schopnosti hudby znát autorův výklad. Jde zejména o ty případy, kdy chce hudba zpodobnit něco konkrétního. Bez znalosti literárního podkladu bychom ztěží odhadli o čem je Smetanova Vltava či o čem je Straussův Tak pravil Zarathustra. Mnozí vykladači hudby také posluchače upozorňovali na jistou vágnost mimohudebních výkladů kompozic tím, že záměrně předváděli některá obecně známá programní díla s jiným výkladem (Bernsteinovy slavné pořady pro mládež), přičemž nový výklad nebyl vzhledem ke konkrétní hudbě nijak méně pravděpodobný.

Spory 19. století o programnost či abstraktnost hudby byly ve své době velmi ostré, je třeba si však uvědomit, že autoři sami zdánlivě neprostupnou hranici mezi oběma typy hudby ve své praxi překračovali. Existence vokální hudby, kterou pěstovali všichni autoři zmiňovaného období znamenala, že skladatel musí připustit spojení čistě hudebního a mimohudebního obsahu daného zhudebňovaným textem. Na druhé straně i autoři – zastánci programní hudby museli ctít požadavky, které vyžadovalo samo hudební vyjádření a které stály mimo sféru mimohudebního námětu – jde o požadavky hudební stavby ať v detailu i celku na různých úrovních. Z tohoto hlediska tedy ctíli zákony autonomního hudebního vyjadřování.

Dohady o programnost či absolutnost hudby byly ve 20. století vystřídány polemikami jinými. Přesto například ještě v 50. letech minulého století v české muzikologii pod vlivem dobových hesel probíhaly snahy dokázat, že programní hudba je cennější, a nad absolutní hudbou se občas vznášely pochybnosti jako nad pouhým formálním vyjádřením. Odsud pak pramenily až křečovitě snahy do hudby autorem míněné jako onu výše zmiňovanou „hru tónů“ (byť třeba se závažným – ale čistě hudebním – sdělením), jako hanslickovský ornament vnášet mimohudební programnost.

Vývoj ukázal, že jsou tyto snahy pošetilé, byť byly zamýšleny třeba i pozitivně (např. za snahami vnést konkrétní mimohudební příběhy do Dvořákových symfonií byla vlastně obhajoba tohoto díla proti námitkám o jeho zastaralé „abstraktní“ bezcennosti). Ať už čistě fantazijní, nebo „vědecky podložené“ výklady hudebních děl za pomoci analogií s mimohudební skutečností byly vystřídány objektivní analýzou užitého materiálu daného uměleckého díla. Tyto analýzy opřené o bezpečné rozeznání a popis všech hudebních složek se věnovaly hlavně nacházení analogií, obměn základního „urmateriálu“, jejich kombinací, jejich následnosti a jejich vztahům, nacházely v dílech spojitosti nejen autorem zamýšlené, ale i instinktivně užitě, hledaly jednotu, či disparátnost. Měly výhodu v objektivnosti analýzy na rozdíl od často velmi vágně fantazijního „literátského“ výkladu analyzovaného díla. Přes svou objektivitu a přesnost (někdy i vykonstruovanou) se ale často svou pozorností pouze k užitému materiálu, a ne k jeho obsahu, nepřiblížily tyto analýzy k obsahu díla o nic více, než staré snahy vysvětlovat hudbu za pomoci mimohudebních analogií.

Zatím poslední model výkladu hudebních děl přináší semiotika. Semiotika nejprve vznikla na půdě literární vědy. V české kulturní oblasti semiotické myšlení navazuje na práce lingvistického kroužku, který pracoval v Praze v letech 1. republiky. Semiotika je si vědoma toho, že v případě semiotické analýzy hudby dělá pouze „překlad“ hudebního obsahu do jiné řeči, do slov, a to se značnou překladatelskou nepřesností a nedokonalostí. Slovní popis hudebního díla může z tohoto pohledu připomínat slovní popis výtvarného díla.

Hlavními termíny semiotiky jsou znak a dvojice prezentace a reprezentace. Znakem můžeme přibližně z hlediska semiotické terminologie označit jev v hudební teorii označovaný slovem intonace. Celek hudebního díla je tedy souhrnem znaků. Každý znak má pak svou prezentaci a reprezentaci. Svým způsobem dvojice může připomenout lingvistickou dvojici signifikant – signifié. Prezentací míníme prostou existenci samotných hudebních struktur, tedy to, co bezprostředně slyšíme, nebo vidíme zapsané v notovém zápisu. Reprezentací pak míníme „nadstavbu“, to co vlastně daná struktura vzhledem k vysoce rozvinutému systému asociací v evropské hudební kultuře znamená. S tím souvisí takzvaná ikoničnost (další lingvistický a semiotický termín), která znamená schopnost hudby napodobit obecné jevy. Jak bylo řečeno výše, hudba svou materiálovou povahou umí napodobit plynutí času, pohyb v prostoru, nebo i vlny lidských psychických reakcí. Na rozdíl od prezentace, která je analyticky velmi přesně stanovitelná, reprezentace je velmi proměnlivá vzhledem k subjektu přijímatele. I když se vědecká semiotika snaží o co nejobjektivnější analýzu, nemůže nikdy překročit hranice subjektivních pohledů daných zkušenostmi každé individuality. V těchto zkušenostech se totiž odráží doslova celý dosavadní život jedince s jeho vzděláním, jeho hudebními zkušenostmi, jeho životními peripetemi. Objektívni semiotika se snaží při svých analýzách abstrahovat co nejvíce od subjektivních pocitů a dobrat se objektivních nálezů. Musí však pracovat i s další vlastností znaků: takzvanou indexovostí. Tou se míní skutečnost, že každé sdělení myšlenky, tedy i myšlenky hudební má svou emoční, výrazovou stránku. Tato emoční stránka ovlivňuje vlastní obsah myšlenky a může mít i velmi podstatný podíl na jejím konkrétním vyznění. A právě emoce vzbuzené uměleckým dílem (indexovost) bývají velmi individuálně rozrůzněné.

Semiotické analýzy jsou vzhledem k množství skutečností, které ovlivňují obsah konkrétního uměleckého díla a jeho přijetí příjemcem, velmi složité a obsažné. Je to další krok ve snaze přiblížit nějak obsah hudebních děl. Nemožou však v žádném případě nahradit recepci díla samého. Jde stále o výše zmiňovaný nedokonalý překlad, který může ale v určitých situacích urychlit posluchačovo pochopení celku předváděného uměleckého díla.

Problematika obsahu hudební struktury má své důležité místo při úvahách o smyslu hudby. A zcela nepominutelná je při analýze vokálních děl, kde se stýkají dva druhy řeči, dva druhy komunikačních kódů: slova a hudby.

Literatura

- Černý, Jiří: *Úvod do studia jazyka*. Rubico, Olomouc 1998.
- Eco, Umberto: *Téorie sémiotiky*. JAMU, Brno 2004.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: *Hudba a krásno*. NLN, Praha 2001.
- Hanslick, Eduard: *O hudebním krásnu*. Supraphon, Praha 1973.
- Hostinský, Otakar: *O umění*. Československý spisovatel, Praha 1956.
- Hrdlička, František: *Průvodce po literárním řemesle*. Votobia, Praha 2004.
- Janeček, Karel: *Tektonika*. Supraphon, Praha - Bratislava 1968.
- Jiránek, Jaroslav: *Hudební sémantika a sémiotika*. Univerzita Palackého, Olomouc 1996.
- Jiránek, Jaroslav: *Tajemství hudebního významu*. Academia, Praha 1979.
- Kohoutek, Ctirad: *Hudební kompozice*. Supraphon, Praha 1989.
- Mukařovský, Jan: *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. Fr. Borový, Praha 1936.
- Poledňák, Ivan: *Hudba jako problém estetiky*. Karolinum, Praha 2006.
- Risinger, Karel: *Hierarchie hudebních celků*. Panton, Praha 1969.
- Saussure, Ferdinand: *Kurs obecné lingvistiky*. Academia, Praha 1996.
- Schönberg, Arnold: *Styl a idea*. Arbor vitae, Praha 2004.
- Sychra, Antonín: *Hudba a slovo v lidové písni*. Svoboda, Praha 1948.
- Tichý, Vladimír: *Úvod do studia hudební kinetiky*. H & H, Jinočany 1994.
- Vičar, Jan - Dykast, Roman: *Hudební estetiky*. AMU, Praha 1998.
- Zouhar, Vít: *Postmoderní hudba?* Univerzita Palackého, Olomouc 2004.

Poznámka

- 1 Následující text je výňatek - první tři kapitoly ze zamýšlených skript na téma *Hudba a slovo*. Formu a styl práce určilo její zacílení: je jimi čtenáři mají být hlavně praktičtí hudebníci. Zde uveřejněné texty jsou úvodními kapitolami, které rozebíranou látku popisují v obecnosti. Kapitoly následující, vlastní „tělo“ práce, budou z různých pohledů probírat vztah slova a jeho hudebního ztvárnění v konkrétnosti.

Résumé:

Music and Words

This text is a segment of the first three chapters from a planned larger work on the relationship between music and words. The first two chapters focus on spoken language and the language of music, exploring their various properties, structure, scope and paradigms. The third chapter compares the structure of language and music, both from a structural perspective and in terms of grammar and actual content. It offers parallels between the moneme and the tone, and between verse structure, metre in poetry and the structure of small musical passages. Questions are posed regarding the possibility of comparing the word with the traditional motif in music, of comparing the structure of a sentence and that of a movement in music, of seeking a parallel in the creation of a simple sentence with the search for the Schenkerian *Urfinie*, and regarding the possibility of creating large musical passages. In its conclusion, the third chapter seeks to explain the comparison between spoken speech and the possibility of the spoken expression of musical content.