

# Řeč hudby a řeč o hudbě\*

FRANTIŠEK DANĚŠ

## The speech of music and speech about music

ABSTRACT: This essay discusses several topics concerning the relations between language (linguistics) and music (musicology). The first section deals with the problems of the semiotic interpretation of music (instrumental and absolute) and finds that the difficulties in arriving at clear-cut solutions to them follow from the problematic and unclear status of the *signatum* of musical works. In the following section, the question of “musical content” is discussed on the basis of two classically opposing standpoints: aesthetic autonomy and aesthetic heteronomy. A further issue examined is the existential mode of musical works (with emphasis on their interpretive essence) and the position of “text” in musical discourse. A small set of established Italian and Czech terms indicating the manner of execution are examined and their semantic vagueness and heterogeneity stated. The final section briefly comments on the various manners and genres of talking and writing about music. In particular, several texts from sleeve notes are critically examined and the usefulness as well as the problematic musicological status and mixed linguo-stylistic qualities of various concert guides, program booklets, etc. are examined.

*Hudba sice „říká“ věci o světě, avšak ve specificky hudebních termínech. Jakýkoli pokus reprodukovat tato hudební sdělení „svými slovy“ je nutně odsouzen k nezdaru.*

Aldous Huxley (1937, s. 46)

Asi by se slušelo, abych napřed vymezil pojem „hudby“. I když vlastně všichni víme, oč jde, jak už tomu bývá u mnoha jiných termínů/pojmů/jevů, hlubší zkoumání často ukazuje jejich složitost i vágnost, a tedy i obtížnou definovatelnost – jak to ostatně připomíná většina hudebních encyklopedií. Spokojím se proto s jednoduchým (a tudíž povrchním) výměrem, jakýmsi ukázáním na předmět: *hudba je umění, jehož výrazovými prostředky jsou tóny a jejich kombinace*. Nebudu se tu ovšem zabývat hudbou v celé její šíři a omezím se tu jen na hudbu *i n s t r u m e n t á l n í* (vokální zůstane stranou) a pokud možno jen na tu, které se říkává *a b s o l u t n í*, na rozdíl od *p r o g r a m n í*. Tato distinkce se však pro svou vágnost dnes opouští. (Termín „programní hudba“ pochází z 19. stol. a jde o takovou hudbu, která líčí přírodní jevy, události, povahy osob apod., tedy tzv. mimohudební obsahy pojmově vyjádřitelné. Ovšem ve skutečnosti je patrně každá hudba více nebo méně „obsahová“, i když její obsah není slovy konkretizován (někdy jen názvem).)

Nabízí se tu srovnání odborného přístupu k hudbě s pohledem jednoho významného skladatele, Arthura Honeggera (1960, s. 52): „Hudba jediná nekopíruje, nýbrž ve zvláštním světě vytváří hodnoty rovnocenné tomu, co vidíme nebo slyšíme v hmotném světě ... Hudba je nejen největší z umění, ale i sama o sobě úplnější než všechna umění dohromady, protože jí navíc patří celá nesmírná oblast toho, co se dá tlumočit jenom hudebně.“

\* Tato stať je rozšířeným zněním přednášky, kterou její autor proslavil při příležitosti svého životního jubilea v Jazykovědném sdružení ČR a v Pražském lingvistickém kroužku 7. října 2004.

Jako každé umění má i hudba s e m i o t i c k ý, znakový charakter. Ale tento její charakter není snadné jednoznačně charakterizovat v obvyklých termínech. W. Nöth (1990) uvádí, že první strukturalistický přístup k tomuto problému načrtl R. Jakobson r. 1932 v stati *Musikwissenschaft und Linguistik* (Jakobson, 1971a). Jenže ve skutečnosti je to jen krátký novinový příspěvek v *Prager Presse*, v němž autor nadšeně referoval o přednášce R. Beckinga z Pražské německé univerzity, přednesené v Pražském lingvistickém kroužku (PLK) 30. 12. 1932 s názvem *Musikwissenschaft und Phonologie*.<sup>1</sup> Jakobson zároveň připomněl, že už na fonetickém kongresu v Amsterdamu v červnu téhož roku upozornil van Ginneken na „nápadný paralelizmus mezi základními problémy fonologickými a hudebněvědními“. Sám Jakobson pak upozorňuje, že na rozdíl od fonologického systému jazyka v hudbě neexistuje „žádná etymologická distribuce fonémů, tedy žádná slovní zásoba“, a dodává, že i pro hudební vědu by byla užitečná distinkce příznakovosti a bezpříznakovosti.

K problematice jazyka a hudby se Jakobson vrátil r. 1968 v přednášce *Language in relation to other communicative systems* (Jakobson, 1971b). Mimo jiné tu řadí jazyk a hudbu do kategorie čistě auditivních a temporálních znaků. Ty mají diskontinuální („granulární“) strukturu, skládají se totiž z konečných elementů (na rozdíl od sémiotických systémů prostorových a nečasových). Navíc pak Jakobson srovnává hudbu s poezií. Jak známo, poetickou funkci zakládá na projekci principu ekvivalence na osu kombinační a uvádí, že N. Ruwet (1972) – zřejmě pod vlivem Jakobsonovým – soudí, že právě hudební syntax je syntaxí ekvivalence. Z toho pak vyvozuje odpověď na složitou otázku hudební sémiózy: hudba místo aby mířila na nějaký vnější objekt, jeví se jako jazyk, který označuje sám sebe. Dodejme, že tím se Ruwet a Jakobson řadí do kategorie „autonomické“, asémantické interpretace povahy hudby. (Ještě se k této záležitosti vrátím.)

Budu se nyní na chvilku věnovat vztahu jazyka/jazykovědy a hudby/hudební vědy. Úvahy o tomto vztahu mají velmi starou tradici a ukazuje se, že hudební věda si leckdy vypůjčovala a aplikovala lingvistickou terminologii/pojmosloví, i naopak. Je to však věc poněkud choulostivá. Tak např. významný myslitel T. W. Adorno (1997, s. 649) soudí: „Musik ist sprachähnlich ... Aber Musik ist nicht Sprache ... Wer Musik wörtlich als Sprache nimmt, den führt sie irre ... Sie bildet kein System aus Zeichen.“ Také další známý badatel, C. Dahlhaus (1973), říká: „Der Topos, dass Musik eine Sprache sei, ist oft missbraucht worden.“ – Úsilí současných muzikologů o stanovení specifčnosti hudby výstižně shrnul G. Gruber (2004, s. 236):

Všechny významy a diference dobře zjištělné v každém verbálním textu jsou v hudbě nejasné, vzájemně do sebe vplývají nebo nabízejí mnohознаčnou interpretaci ... Odkazy k realitě ve verbální řeči zůstávají hudbě odepřeny. Stejně lze od sebe oddělit označované a označující, reálný a hudební čas, nativní a faktický čas. Hudbě chybějí pojmy nebo ekvivalenty pro slova a věty.

Dodejme k tomu, že o pokusech určit, co by byl v hudbě „foném“ nebo „morfém“, říká muzikolog V. Karbusický (1987, s. 236), že analyticky nikam nevedou. Tuto slepou uličku dokládá na několika příkladech a ptá se, zda je vůbec možné mluvit o hudební gramatice a syntaxi.

<sup>1</sup> O tři léta později, 14. 1. 1935, navázal na toto téma v PLK přednáškou *Musik und Zeichen*. Muzikologická tematika má však v Pražské škole ještě starší tradici. V 1. sv. *Travaux du Cercle Linguistique de Prague* byla otištěna rozsáhlá studie Miloše Weingarta (1929) o výzkumu souvislé mluvy z hlediska hudby. Je založena na neobyčejně bohatém materiálu, převážně z oblasti české hudby. Myslím, že nebyla dosud doceněna.

Vraťme se po tomto exkurzu k obecnějším otázkám sémiotiky hudby. Shrnující charakteristiku různých řešení podal Nöth (1990, s. 429). Jde podle něho o to, zda zvuky lze studovat jako znaky, skladby jako sdělení a hudbu jako sémiotický systém. Někteří badatelé znakovost hudby odmítají (např. Benveniste, 1985), mnozí jiní znakovost předpokládají. Nadto někteří pokládají hudbu za asémantickou (srov. Ruwet a Jakobson), jiní ji charakterizují zase jako asémiotickou (Benveniste). Avšak Nöth moudře dodává, že tyto rozdíly v pojetí jsou zčásti povahy terminologické.

Určování znakových kategorií (v systému Peirceově/Jakobsonově) není jednoduché, a to hlavně proto, že hudba (či lépe jednotlivé skladby) má několikanásobnou strukturaci (skladatel, notový zápis, výkonný umělec, posluchač) a jako by se jednoznačné interpretaci v těchto termínech vzpírala. Obávám se však, že hlavní potíž záleží v tom, že sice zhruba víme, co je v hudbě *signans*, ale dost dobře nevíme, co je *signatum*, tedy „obsah“ hudby.

Zpravidla se hudební znaky chápou někdy jako indexy, jindy jako ikony. Soudívá se, že zvuky indikují převážně duševní stavy, takže v hudbě převažují kvality indexové. O ikonech se mluví v případech reference k mimohudebním („exosémantickým“) zvukovým jevům a někdy též vzhledem k tomu, že emocionální reakce posluchačů lze chápat jako ikonickou korespondenci s biorytmem. (Mimochodem: tělesné reakce na hudbu zkoumal experimentálně už O. Zich, 1910.) Pokud jde o oblast „endosémantickou“, tedy o intratextové a intertextové vztahy mezi hudebními strukturami (neboli o intramuzikální a intermuzikální referenci – obojí reference jsou v hudbě významné), jedná se na jedné straně o indexy, ale z pohledu vztahu podobnosti jde o ikony. – Zjednodušené řešení předložil známý německý lingvista M. Bierwisch v obsáhlé studii z r. 1979: Hudba ukazuje emoce, ale nevytváří je. Proto je jejich ikonickým znakem.

Symbols mají v hudbě jen okrajové uplatnění, podobně jako signály, které uvádí ve svém výčtu typů znaků též Sebeok (1976) a Jakobson (1971b). Jejich interpretace bývá rozličná a často se řadí k indexům/symptomům. Napadá mě však, zda by se „signál“ v definici Sebeokově, totiž jako „exemplář znaku, který spouští (triggers) mechanicky nebo konvenčně nějaké reakce u příjemce“, nemohl užít i při sémiotické interpretaci hudby: vyvolává citové a podobné reakce.

V každém případě musíme mít ovšem na mysli známý poznatek o odstupňované „všudypřítomnosti“ všech typů znaků při dominanci jednoho z nich. Zajímavé osobité řešení naznačil Karbusický (1987, s. 234): „Tajemství ‚průběžného znakového‘ působení hudby záleží spíše v *neurčité indexálnosti*...“ Jednotlivé hudební elementy „indikují nějaké nálady, napětí, duševní stavy.“<sup>2</sup>

V dosavadním výkladu jsem se několikrát (nutně) dotkl toho, co vlastně tvoří obsah hudby a jaká je její podstata. Avšak dříve než se pustím do tohoto tématu, pojednám o dnes živě diskutovaném problému „hudba a text“.

O pojmu *t e x t* ve vztahu k hudbě se v posledních letech nejen dost psalo, ale věnovala se mu i dvě vědecká zasedání: Mezinárodní kongres Musik und Text ve Freiburgu r. 1993

---

<sup>2</sup> Sluší se poznamenat, že k studiu sémiotiky hudby významně přispěli čeští muzikologové, především Jaroslav Jiránek, Jaroslav Volek, Vladimír Karbusický a další.

(tiskem Danuser – Plebuch, 1998) a některé referáty věnované tomuto tématu na symposiu Text und Kontext (Vídeň 2002, referoval o něm P. Kaderka, 2003; tiskem vyšel sb. referátů: Panagl – Wodak, 2004). Referáty z první konference chápou text víceméně jako notový, grafický záznam hudebního díla, a ten bývá srovnáván s textem literárním. Najde se tam i zajímavý referát italského skladatele Luciana Beria (1998). Ten váhá vůbec mluvit o „hudbě a textu“, upozorňuje, že oba druhy textu mají málo společného, a vysvětluje, že „hudební partitura je prostředkem, který poskytuje profesionálnímu hudebníkovi informaci potřebnou k provedení díla“, přičemž ovšem si je skladatel plně vědom toho, že „hudbu, kterou píše, nemůže oddělovat od její zvukové realizace“ (s. 6). V druhém sborníku pak G. Gruber (2004) upozorňuje na nejnovější tendenci chápat hudební text mnohem šířeji, zřejmě pod vlivem širokého chápání pojmu „text“, a uvádí názor jednoho z badatelů, který vidí text jako kategorii nikoli jen „mediální“, zprostředkující, ale také jako kategorii „konceptuální“. Připomínám, že v pozadí tu je velmi široké chápání textu u Bachtina, Uspenského aj. „Text“ se tu chápe jako primární danost lidského poznání, jako elementární, základní jednotka kultury. Jako text se zkoumají velmi různé kulturní jevy, nikoli jen verbální sdělení. Objevují se i fráze jako „svět jako text“, „příroda jako text“ apod. (Já sám jsem k tomuto chápání poněkud skeptický: rozměšuje pojem textu, textovosti.)

K těm, kteří neztotožňují hudební text s notovým zápisem, se významně řadí (bohužel už zesnulý) český muzikolog Jaroslav Jiránek, který, mimo jiné, už r. 1988 ve sborníku referátů o komunikaci a interpretaci (a rovněž ve stati 1988b) jednoznačně pověděl, nejen že písemný záznam není existenční podmínkou hudby a že jej nelze číst jako literární výtvar, nýbrž též že „*vlastním hudebním textem je vždy jen hudba živě provozovaná a slyšená*“, k níž je notový záznam jen pomocným nástrojem. Vyjádřeno sémiotickou terminologií, vlastním *znakem* hudební kreace je vždy jen živý hudební projev, kdežto notový záznam při tom funguje jako *metaznak* (znak znaku)“ (Jiránek, 1988a, s. 65). Z toho pak vyvozuje další důležitý poznatek, totiž že „*hudba je uměním interpretačním*“ (tamtéž). Tato formulace vystihuje podle mne fenomén hudby velmi dobře. Zde jen dodám, že pozici zápisu v hudbě formuloval už O. Zich (1931, s. 17). Napsal, že hudební díla sice také čteme, ale že notové písmo do hudebního díla nepatří.

Na závěr diskuse o hudebním textu jednu doplňující poznámku: Není snad textem svého druhu i elektronický záznam (hypotext) nějakého hudebního provedení na nosiči?

Dříve však, než se budu podrobněji zabývat záležitostmi interpretace, uvedu několik poznámek k *h u d e b n í n o t a c i*. Hudba na rozdíl od přirozeného jazyka nemá pojmovou strukturu. A lze říci, že právě notový zápis je nejen prostředek vizualizační, ale i diskretizační a pojmotvorný. Tradiční notace – všichni ji známe – převádí hudební pohyb na statickou entitu, a to tím, že zavádí pevný systém koordinát s horizontální a vertikální osou. Podstatným parametrem partitury je sled tónových výšek, členěný na základě *diskrémních* jednotek („not“) v lineárním uspořádání. Patrně tu spolupůsobil vzor textů jazykových (srov. Jakobsonovu „granulární“ strukturaci na konečné, nejmenší diskrétní elementy). Diskretizace hudebního pohybu se projevuje i v údajích tempa, metra, trvání, tónové výšky, intenzity ap. (jde ovšem o výběr – srov. podrobněji dále). Předností této notace je, že umožňuje rychle přehlednout ony hlavní koordináty hudebního útvaru. Jejím nedostatkem je, jak se

dnes shledává, že nezachycuje přesný zápis některých podstatných aspektů, především *kontinuální hudební pohyb*. (Kontinuální aspekt má ovšem i mluvená řeč, a to nejen v oblasti zvané nevýstižně „suprasegmentální“.) Vznikají dnes různé nové, tzv. hudební grafiky, které nepočítají s klasickými diskretními notačními elementy a časoprostorovými koordinátami. Vyhlízejí hodně jinak a jsou to systémy otevřené, které nepředpisují, nestanovují, nýbrž jen podněcují a umožňují hudebníkovi (bez zřetele k nějakým precizním značkám) volně okem třehtat neřádkovou grafikou. Nová grafika je otevřená, odpovídá novým skladatelským směrům a interpretačním způsobům. O reálné zvukové podobě rozhoduje sám výkonný umělec, popř. v součinnosti s posluchači, resp. spoluhráči, a velký prostor je ponecháván improvizaci.

Přecházím k podrobnějšímu výkladu o *interpretacní povaze hudby* a její *existenční modu*. Jiránkův významný poznatek, že hudba je uměním interpretačním, má ovšem platnost širší, obecnější. Shodou okolností byl v témže sborníku jako jeho stať (Jiránek, 1988a) otištěn i můj výklad (Daneš, 1988) o předpokladech a mezích interpretace textů verbálních (grafických i akustických), především uměleckých. Shrnu zde nyní svoje výklady, abych ukázal evidentní období s interpretací děl hudebních:

Interpretace není něco, co by bylo autorem předem dáno, jím do díla/textu jednoznačně zakódováno, a tedy něco, co interpret má či může zjišťovat, odhalovat, identifikovat, nýbrž je to něco, co interpret na základě textu sám *konstruuje*. Text sám, jakožto sled optických nebo akustických znaků, má hodnotu struktury nesoucí informaci jen pro toho, kdo chce a dovede tento sled interpretovat. Vzat sám o sobě text smysl nemá. Smysl a vůbec interpretace jsou entity povahy mentální, existují v interpretově mysli. (V hudbě jde jak o výkonného umělce, který ji zároveň zvukově realizuje, tak o posluchače, který ji zase ukládá do paměti.) Protože však nutně mezi interprety existují individuální rozdíly různé povahy, nelze očekávat, že všichni zkonstruují k danému textu touž interpretaci (týž interpretát), ba že ani jeden a týž interpret sestrojí vždy týž interpretát při opakované recepci téhož textu. A nadto nelze ani předpokládat, že je nějaká interpretace totožná s tím, co měl autor díla původně na mysli. A i kdybychom měli náhodou možnost se ho optat, nebyla by asi jeho odpověď jednoznačná. (Teoretický podklad těchto relativistických závěrů je tuším nasnadě.)

Pokusme se nyní v tomto světle ozřejmit problém *existenčního modu hudby*. Na počátku položím zdánlivě jednoduchou otázku: Mějme na mysli nějakou známou skladbu – třeba Dvořákovu Humoresku č. 7 – a ptejme se, kde a jak tato skladba existuje jako jistá integrální entita, věc, předmět. Neboli jaký je její existenční modus, jakým způsobem (či způsoby) vlastně existuje. Táž otázka se týká ovšem i dalších umění založených na principu temporálním, tedy i textů verbálních a umění pohybových a též umění múzických (smíšených, jako jsou opera, drama, melodram). Je zajímavé, že tuto otázku položil a snažil se zodpovědět už O. Zich ve své *Estetice dramatického umění*.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Nöth (1990, s. 361) uvádí tuto rozsáhlou monografii jako první explicitně sémiotickou studii divadla. Vyšla v téže sérii v Melantrichu (redigované V. Mathesiem a J. B. Kozákem) jako o rok později sborník Spisovná čeština a jazyková kultura. Má dodnes co říci badatelům analyzujícím dialog, a to nejen jevištní. Zich patřil do okruhu PLK a přednášel v něm 17. 1. 1933 (rok před svým úmrtím) na téma Tempo v básnickém jazyce. Nöth mohl své hodnocení opřít o názor významného teoretika dramatu J. Veltruského (1978, s. 555): „Pokud vím, prvním učencem, který se pokusil jasně rozlišit *signans* a *signatum* na poli jevištního jednání, byl Otakar Zich.“

Zich soudil, že jednotlivá provedení nějakého dramatu nebo opery za různých podmínek (na různých divadlech, v různých dobách, v různé režii, s různými herci/zpěváky) není „totéž“ dílo, nýbrž díla různá, byť ne úplně, tvořící ovšem skupinu. „Říci, jak je zvykem, že to byla jenom ‚různá provedení‘ téhož díla, znamená – doslova – mhouřiti oči pro vše ostatní“ (kromě jakéhosi společného „holého textu“; Zich, 1931, s. 21). Partitura „není uměleckým dílem samým, nýbrž jen jeho možností“ (tamtéž). A v knížce o typech básnických (Zich, 1937, s. 12) napsal: „Básní‘ rozumím báseň mluvenou, deklamovanou, recitovanou, vypravovanou apod., to je její p r a v á f o r m a e x i s t e n č n í“ (proložil F. D.).

Na tázání po identitě hudebního díla lze odpovědět i po jakobsonovsku, a říci, že tuto identitu lze vidět v *invariantu* (tedy *společném jmenovateli*) všech možných variantních interpretací. To se mi však jeví jako řešení jen teoretické. (Ostatně i foném lze chápat, komplementárně, jako množinu hláskových variant, nejen jako jejich invariant.) Není mi jasné, jak tento invariant hudebního díla uchopit, nakonec by to možná mohla být jakási „minimální partitura“ (Zichův „holý text“?), snad základní melodie. I tak se jeví jako problematické kupř. případy typu radikálního džezového přepracování nějaké Bachovy skladby nebo fenomén variací.

Z pojetí hudby jako umění interpretačního vyplývá několik věcí. Skladatel nekomunikuje s posluchačem bezprostředně, nýbrž jen prostřednictvím interpreta (kterým může někdy být i on sám). Je tu jistá, byť neúplná analogie s dramatem, popř. recitací. Lze mluvit o *komunikačním modelu hudby*, zahrnujícím fáze produkce (skladatel), reprodukce (interpret) a percepce (posluchač). Mluvívá se o „trojčlánkové totalitě“ fenoménu hudby. Přitom se interpret-výkonný umělec neomezuje na čistě mechanickou produkci notového zápisu, nýbrž skladbu zvukově realizuje jedinečným, tvůrčím způsobem, a stává se tak spolutvůrcem díla. Platí to ovšem obdobně i pro interpretaci u posluchače.

V této souvislosti je nasnadě otázka, v čem záleží, resp. čím je umožněna ona interpretační volnost, neboli, řečeno v duchu Zichova lišení mezi kvalitami danými textem, tj. zvukovými parametry „předepsanými“ v partituře, a kvalitami, které lze v různé míře volně realizovat, modifikovat. (Platí to i o recitaci a dramatu.) Řečeno slovy Jaroslava Zicha (v Knize o hudbě, 1962, s. 241): „Každé hodnotné umělecké dílo má řadu rozmanitých rysů, někdy i v jistém smyslu protichůdných. Jeho interpretační proměny pak vznikají podle toho, které rysy výkonný umělec svým podáním zdůrazní a které odsune spíše stranou.“ Uvádívá se, že přesně určeny partiturou jsou vlastně jen dva parametry, totiž výška tónu (ale ani ta nebývá realizována fyzikálně přesně, jak bylo několikrát experimentálně zjištěno) a jeho relativní délka (trvání). V partituře nacházíme ovšem mnohé další údaje (některé vyjádřené ustálenými značkami, jiné slovně). (Vůbec se soudí, že v hudbě „estetično spočívá častěji v odchylce od fyzikálních zákonitostí než v jejich naplnění“; Sychra, 1965, s. 32. Blížkost k názorům Mukařovského je zřejmá.)

Vezměme třeba *t e m p o* (jeden z časových parametrů vedle *r y t m u*). Bývá indikováno jednak slovně, jednak fyzikálně přesným údajem metronomu. Tak např.: *andante 63*, *moderato 88*, *allegro 132*, *presto 184*. Existuje ovšem i řada mezistupňů a dále průběžné změny tempa (*ritardando*, *accelerando*...) a jemné tempové výkyvy a odstíny (protahování nebo zkracování noty apod.) neboli odstíny *a g o g i c k é*. A většinou tyto pokyny

nemají přesný význam, jsou spíše orientační, takže interpret má volnost, byť v jistých mezích a podle charakteru skladby nebo některé její pasáže.

Slovní tempové údaje (podobně jako některé další) jsou zajímavé z hlediska lexikálně sémantického. Vypsal jsem si z několika slovníků pár příkladů. Všimněte si, jakých různých adverbii se v nich v češtině užívá: *adagio* – zvolna, zdlouha, pomalu, volně, vážně; *lento* – pomalu, zvolna, zdlouhavě, rozvláčně; *moderato* – mírně, umírněně; *allegro* – rychlým pohybem, rychle, vesele; *presto* – rychle, velmi rychle, úprkem; *allegro appassionato* – rychle a náruživě, vášnivě, zaníceně; *allegro con brio* – rychle, velmi živě a ohnivě. Interpretační volnost italských termínů ukazuje namátkou vzatý příklad, v němž Beethoven připojuje k termínu *adagio ma non troppo con affetto* (tedy „ne zvlášť zdlouhavě a s citem“) německé znění *langsam und sehnsuchtvoll* (tedy doslova: „pomalu a roztouženě“), které nepochybně vyjadřuje skutečný skladatelův záměr. I bez hlubší analýzy užitých adverbii se ukazuje několik věcí: vedle nejednotnosti je to významová vágnost, neurčitost, až rozplizlost, umožňující interpretovi onu tvůrčí volnost, a ta skutečnost, že se tu pokyny týkající se tempa pojí s pokyny, které se hlásí do sémantických oblastí jiných.

V hudebních slovnících apod. a v partiturách („notách“) nacházíme velké a různorodé množství výrazů – italských nebo domácích –, kterým se česky říká „přednesová označení“. Pocházejí převážně od skladatelů (někdy i od vydavatelů nebo upravovatelů) a naznačují jejich představu žádoucí interpretace (a patrně většinou i pocity, představy, resp. záměr skladatele samého během jeho tvorby).

Vypsal jsem si jich náhodně několik desítek a některé tu uvedu i s jejich zjištěnou definicí: *amoroso* – líbezně, něžně, láskyplně, milostně, zamilovaně; *affanato* – neklidně, žalostivě, úzkostlivě; *agevolo* – hbitě, obratně; *frivolo* – lehkomyšlně, necudně; *imponente* – okázale, velkolepě; *iratemente* – rozzlobeně, rozhněvaně, hněvivě, se zlobou. – Německých označení tohoto typu prý hojně užíval G. Mahler. Najdou se u něho výrazy jako *keck* (směle, vyzývavě), *frech* (drze), *übermütig* (bujně).

I když jde o významy implikující v té či oné míře jistý citový odstín, jejich sémantické jádro patří do jiné oblasti. Snad bychom ji mohli charakterizovat jako „způsoby chování“. A pro interpreta není patrně příliš snadné tyto přednesové charakteristiky zvukově předvádět (např. „obratně“, „necudně“, „roztomile“). Mé pochybnosti (spíše než kritika) nemíří ovšem na skladatele ani na interprety, nýbrž na omezenou schopnost přirozeného jazyka reflektovat a slovně rozlišit to nesmírné bohatství různých a jemně diferencovaných složek či momentů našeho duševního světa. Jinak pověděno, slovy V. Karbusického (1987, s. 245): „Takzvaný ‚sound‘ zůstává dosud neuchopitelným parametrem hudebna [des Musikalischen]. V podstatě je sdělitelný jen ostenzivně: předvedením, ukázáním na samotné zvukové realie.“ – Za povšimnutí stojí i to, že i v oblasti hudby elektronické bývají typy generovaných zvukových struktur charakterizovány slovním označením obdobného typu.

Jestliže jsem konstatoval, jak je pro interpreta obtížné hudebně předvést skladatelovy pokyny, musím hned dodat, že ony zvukové kvality, i ty dříve zmíněné, realizuje každý mluvčí ve své řeči bez větších problémů, podvědomě i vědomě. Je to pro něj přirozené. Z tohoto pohledu se lidská řeč jeví jistým druhem hudby a umělecká hudba jako jev sekundární, odvozený. V zásadě jde o to, že hudební melodie a rytmus se ukazují ve srovnání s melodií a rytmem řeči podstatně jako jednodušší, vypracovanější, vytříbenější. V téhle

souvislosti se hodí připomenout vztah Janáčkových zápisků „nápěvků mluvy“ k jeho hudebním kompozicím, především k operám. Sám Janáček se o tom vyjádřil v tom smyslu, že odposlouchaná hudební materie „je zárodkem našich vlastních motivů ... Originály těchto motivů vrývají se mi hluboko do duše, do skladeb svých však jich nevkládám“. (Cituji podle Sychry, 1965, s. 56, který dodává, že Janáček se snažil postihnout skryté zákonitosti hudební stránky mluvy a transformovat je v uměleckou hudbu. Zásadní postřehy týkající se „nápěvků mluvy“ se najdou u P. Trosta, 1941.)

Mezi další relevantní parametry patří vedle probraného tempa (včetně agogiky) modifikace délky tónu a způsob hry/zpěvu (*staccato*, *tenuto*, *legato* aj.). Soudí se, že „kratší tón působí *ostré*, *úsečně*, ve forte *útočně*, kdežto delší působí *zpevně*, *vláčně*, ve forte *těžce*“, a mluví se o „stupnici výrazových odstínů od *plíživého legáta* přes *měkce kladené portamento* až po *perlivé staccato*“ (J. Zich, 1962, s. 235). Všimněte si jazykově vynalézavých označení, často rázu metaforického, což je pro řeč o hudbě příznačné (podobně jako v dalších oblastech jeví povahy).

V této souvislosti se hodí dodat, že mnohé metaforické názvy užívané v hudbě jsou založeny na ustálené nebo aktualizované *s y n e s t é z i* neboli splyvání počítků z dvou různých smyslových oblastí, např. akustické a optické. Nejnověji o tom psal Panagl (2004, s. 248–252), ale v češtině máme starší významné studie od Otokara Fischera (v souboru 1929). Jako příklady lze uvést spojení *barva tónu/hlasu*, *tóny/hlasy/akordy jasné, temné, tvrdé, ostré, drsné, měkké, jemné, sladké* apod. Synestézie ovšem prostupuje celý hudební proces. Do oblasti vizuálních představ zasazují své skladby přímo i někteří skladatelé, což vyznačí jejich pojmenováním. Např. *Obzory* (Vítězslav Novák), *Oblaka* (Debussy), *Přívěťivá krajina* (Smetana). Nakonec se nabízí otázka, zda bychom neměli chápat jako splyvání počítků (v širokém smyslu) vlastně všechny případy vizuálních nebo i jiných představ neakustické povahy, které v mysli posluchače vyvolává poslech hudebních děl. Vymezení synestézie jako procesu, při němž jeden typ stimulu vyvolává sekundární subjektivní vjem jiného typu, takovéto chápání napovídá.

Poněkud jiným jevem je hudební *n a p o d o b o v á n í* přírodních a jiných nehudebních zvuků, jako např. tekoucí vody, ptačího zpěvu či válečné vřavy. Setkáváme se s ním hlavně v hudbě programní, zejména v symfonických básních. Ani zde ovšem nejde o nějakou věrnou kopii.

Významná je pro interpreta *d á l e d y n a m i k a*, tj. silové odstiňování úseků skladby: *forte*, *piano* a jejich stupně, průběhové *crescendo*, *diminuendo* apod. – Uplatňuje se též *různá b a r v a* zvuku (tónu, hlasu) a některé další prostředky jemnější povahy.

A nejen to, relevantní bývají i akustické kvality daného koncertního prostoru a posluchačova pozice v něm po stránce sluchové i zrakové a rovněž i vzhled a chování interpreta (to hlavně při hodnocení estetickém). Má tu tedy posluchačova interpretace ráz akusticko-optický, komplexní.

Pro tvůrčí realizaci díla má tedy výkonný umělec k dispozici značně bohatou paletu jevů a takřka neomezené možnosti kombinační. Proto také lze říci, že např. Dvořákových *Humoresek č. 7* je tolik, kolik bylo, je a bude jejich různých provedení. Hudební vědci a kritici mají pak možnost více nebo méně podrobně jednotlivé interpretace analyzovat, charakterizovat, porovnávat a hodnotit.



A opět je tu na místě zmínit se o hudbě lidské řeči.<sup>4</sup> V běžných i uměleckých promluvách mluvíme někdy forte, jindy piano, užíváme crescenda i decrescenda, naše řeč je různě rychlá, zrychluje se (accelerando) nebo zpomaluje (ritardando), jisté úseky pronášíme staccato-vě, jiné vázaně (legato) a též někdy detaché, s důrazem na každém slově, měníme výšku i zabarvení hlasu a dovedeme využít (především v uměleckých výkonech) snad všech dalších nuancí tak jako v hudbě. Lidská řeč je vlastně podivuhodný hudební nástroj a má i své individuálně různé osobní zabarvení (témbr – může i připomínat nějaký hudební nástroj), podle kterého nás lidé poznají, neherce i herce. Asi vám teď právem přišla na mysl Čapkova povídka o dirigentu Kalinovi, který rozpoznal jenom ze zvukové podoby neznámé řeči náhodně zaslechnuté osoby, že chystá vraždu.

Jen na okraj poznamenávám, že existují pokusy analyzovat a popisovat řečovou intonaci v termínech hudebních intervalů. Pokus D. Gardinera (1980) vykládat takto intonaci češtiny jsem kriticky zhodnotil v čas. *Language in Society* (Daneš, 1984) a s kritikou se setkala i takto založená starší práce o intonaci ruštiny J. Buninga a C. H. van Schoonevelde (1961). Na značnou problematičnost tohoto přístupu výslovně upozornil už fonetik von Essen (1953) s tím, že mluvený projev vykazuje kontinuální tónový průběh bez setrvávání na jistých výškách.

A tak kladu otázku: Neměli by jiní příslušní odborníci a kritici věnovat obdobnou pozornost, jakou věnují muzikologové dílům hudebním, zvukové stránce interpretací jednotlivých děl verbálních, jazykových? I když řeč a hudba jsou jevy po nejedné stránce odlišné, jsou, jak víme, geneticky i fakticky příbuzné. Aplikovat, adaptovaným a porovnávacím způsobem, kritéria parametrů hudebních na projevy řečové se samozřejmě nabízí a významné teoreticko-metodologické podněty přinesla už práce O. Zicha z r. 1937. Kolika různými způsoby může herec zvukově (ovšem nejen zvukově) realizovat jistou divadelní postavu nebo i jen jedinou její výpověď, kolika odlišnými způsoby lze recitovat jedny a tytéž verše! Herci a recitátoři těchto rozsáhlých kombinačních možností zvukové realizace nepochybně, byť s různým zdarem, užívají – ale my jazykovědci tomu nevěnujeme dostatečnou, resp. ne dost podrobnou analytickou, porovnávací a hodnotící pozornost, ač jde o nezanedbatelné estetické hodnoty.

V předposledním oddíle své přednášky se dostávám konečně k otázce, která je sice základní, ale teoreticky nejproblematictější: **V č e m v l a s t n ě z á l e ž í o b s a h a v ý z n a m h u d b y.**

Už O. Zich ve své významné, obsáhlé a do jisté míry průkopnické experimentální studii z r. 1910 (její německé znění otiskl V. Karbusický) vysvětlil, že pokud jde o obsah hudby, existovaly a existují (dodnes) dva protichůdné přístupy: 1) City, nálady apod. tvoří podstatný a specifický obsah hudby, jejím úkolem je líčit, zobrazovat. 2) Obsahem hudby jsou tóny a jejich proměny (v širokém smyslu); city atd. jsou jen akcidents (Zich, 1910, s. 13). Dodejme, že tento druhý postoj velmi explicitně a radikálně formuloval skladatel Igor Stravinskij ve své autobiografii (1962, s. 53), a sice že „hudba nemá, svou podstatou, sílu vůbec něco vyjádřit, ať už je to cit, postoj myslí, duševní nálada, nějaký přírodní jev apod.“ Souhlasně

---

<sup>4</sup> Z experimentálního hlediska zkoumali vztah hudby a slova foniatr K. Sedláček a muzikolog A. Sychra (1962).

citoval obdobnou jeho formulaci i Jakobson (1971b, s. 704): „Veškerá hudba není ničím jiným, než sledem impulzů konvergujících ke zklidnění (repose).“ – Ovšem mezi oněmi dvěma vyhocenými názory, nazývanými dnes někdy „estetická heteronomie“ a „estetická autonomie“, existují mnohé přístupy mezi oběma póly (jak už to bývá).

Základní otázka „obsahu“ hudby je dost složitá. Lze k ní přistupovat minimálně z hlediska tří vztahů k hudební skladbě: skladatele, výkonného interpreta a posluchače.

Pokud jde o první vztah, o motivaci skladatele, uvedu jako příklad nejprve výrazně odlišné názory dvou skladatelů. První z nich, významný americký tvůrce 20. století Aaron Copland, napsal, že „skladatel píše proto, aby vyjádřil, sdělil a uložil v trvalém tvaru určité myšlenky, emoce a stavy bytí ... Jsou to hudební myšlenky, které se nesmějí zaměřovat s myšlenkami literárními“ (Copland, 1960, s. 11).

Proti tomuto běžnému a vlastně banálnímu pohledu stojí odlišná, hlubší zkušenost Igora Stravinského: Hovoří o citovém vzrušení, z něhož vyvěrá inspirace. Tento cit pak pokládá za „pouhou reakci tvůrce na zápolení s oním neznámem, které je dosud jen předmětem jeho tvoření a které se má stát dílem. Článek po článku, kus po kuse bude mu dáno je objevit. A právě tento řetěz objevů a každý objev sám o sobě vyvolává cit – reflex téměř fyziologický, jako hlad vyvolává slinu – cit, který provází stále a ruku v ruce úseky tvůrčího procesu. Každá tvorba předpokládá především jakýsi druh hladu, který vyvolává předtuchu objevu“ (Stravinskij, 1960, s. 25n.).

Muzikologické výklady vztahu skladatele k jeho dílu rekurují často ke konkrétním skladatelovým aktuálním psychickým stavům, zážitkům, životním osudům apod., jako by šlo o jakýsi panexpresionismus. Tento přístup je charakteristický kupř. pro výklady Romaina Rollanda o Beethovenovi. Ne že by takovéto vztahy neexistovaly, jsou patrně časté (ať už si je skladatel uvědomuje nebo ne) a u některých skladeb či skladatelů se tento výklad nabízí (třeba u expresionistického Janáčka, ale i u neexpresionistického Fibicha v jeho *Náladách*, *dojmech* a *upomínkách*). Tento výkladový přístup by se však neměl zevšeobecňovat pro všechny případy a je třeba se vyhýbat zjednodušenému, přímočarému, jednoznačnému vidění tohoto vztahu a prezentovat své závěry jen jako více nebo méně pravděpodobné konjektury či alternativy (případů alternativních výkladů skladeb se najde víc než dost).

To, co mám na mysli, výstižně pověděl „zasvěcený milovník vážné hudby“, náš bohužel už zesnulý kolega a přítel Karel Hausenblas. Na okraj Brahmsova koncertu pro housle a cello, jehož obsah někteří vykládají jako projev usmiřování dvou rozladěných přátel – Brahmsa a houslisty Joachima –, Hausenblas (1987) uvádí, že tu nejde o hudbu programní a že úkolem posluchače není, aby určitý věcně konkrétní význam z díla nutně vypo-slouchal. „Brahmsova představitost a kompoziční postupy jsou především ryze hudební. V jeho skladbách se pochopitelně nemůže neobrážet stav citového nebo volního rozpoložení, autor se může inspirovat i zcela konkrétními událostmi ... atp., avšak v díle samém může komplex podmínek a okolností jeho vzniku dojít zpracování velmi rozdílného, od přímé hudební ‚ilustrace‘ ... až k ztvárnění, které může být třeba záměrnou protikladnou reakcí na stav, od něhož se skladatel právě vytvořením skladby osvobodil.“

Obraty jako „obsah díla“ nebo „co dílo vyjadřuje“ jsou vlastně dvojznačné: může jít jednak o to, co skladatel do díla vložil, jednak co dílo říká posluchači neboli jaké psychofyzické stavy v něm vzbuzuje, vyvolává. Nám nyní půjde o tento druhý případ, o posluchače. Je

však třeba dodat, že u jisté skupiny posluchačů bývá vnímání hudby spojeno nejen s jejím působením, nýbrž i s intelektuální aktivitou, s rozumovým, odborným sledováním, popř. i hodnocením „technické“ stránky skladby a jejího provedení.

Obecně se říká, že hudba vyjadřuje a v posluchači vyvolává *city* či *emoce*, též *pocity* a *nálady*. Jde o formulace dosti úzké a vágní a pokládám proto za potřebné zařadit tu o problematice emocí, které jsem se už několikrát věnoval (srov. např. Daneš, 1990), ujasňující výklad.

Jde o dost rozsáhlé, neurčité či vágní pole jevů, jak ukazují obecné termíny jako *cit*, *pocit*, *emoce*, *nálada*, *sentiment*, *emocionální postoj*, mající ne dost vyhraněné významy.

Přítom *emoce* (budu tu užívat tohoto zástupného termínu) představují velmi elementární a podstatnou složku lidských bytostí, jak z hlediska fylogenetického, tak ontogenetického. W. Rost (1990) v knize o emocích tvrdí, že „emocionální mozek“ se vyvinul a fungoval dříve než „mozek intelektuální“ (což ovšem vrhá světlo na vztah *emoce* a řeči). *Emoce* nejsou nějakou přídatnou nástavbou – jak se to jeví v jazykovědném kontextu. Její postavení a význam v lidském organizmu vystihl v jednom časopiseckém rozhovoru český psychiatr Cyril Höschl. Podle něho *emoce* jsou výsledkem toho, jak interpretujeme události a jaký mají pro nás význam, a že záleží na kontextu, v němž k události dojde, na náladě, v jaké nás zastihne, a na naší předchozí zkušenosti. (Mohu zde připomenout své staré přesvědčení o „všudypřítomnosti“ emocí, emocionální hodnotě každé výpovědi a o emocionálním profilu textu.) Dodejme, že význam hudby pramení právě z toho, že je eminentním nositelem emocí.

Nasadě je ovšem otázka, jaký je poměr mezi *emocemi* a *poznáním*, a tím i mezi hudbou a řečí. Odpověď závisí na tom, v jakém smyslu budeme chápat výraz *poznání* (*cognition*). Přístup, který chápe *poznání* ve smyslu abstraktních pojmových strukturních entit, se jeví jako úzký či jednostranný. Ve skutečnosti není tento pojmově-propoziční modus kognitivních struktur jediným obsahem jazykových znaků a promluv, ba ani modus primární a dominantní. Příbuznost hudby a jazyka je v tomto světle očividná. Významná je pak ta skutečnost, že *emoce* a *poznání* interagují: *poznávání* je *emociogenní* a *emoce* naše *poznání* buď podporují, nebo naopak utlumují či potlačují. Naše zkušenost s hudbou to potvrzuje – hudba při práci je pro někoho příjemná a jistým způsobem inspirující, jiného naopak ruší.

Nejnesnadnější věcí při studiu a popisu emocí je jejich diferenciaci, klasifikaci, identifikaci, resp. názvosloví: kolik existuje emocí, které to jsou a jak se jmenují? Podle současných bohatých studií a monografií o emocích, většinou psychologických, též zaměřených interdisciplinárně, *emoce* se zpěčují explicitnímu popisu a do jisté míry jsou nepopsatelné, a proto se o nich vyjadřujeme často metaforicky. Jejich výrazové prostředky bývají z velké části „nadjazykové“ a mimojazykové a jejich názvy v jednotlivých jazycích mají charakter lidového názvosloví, nekonzistentního a nesystematického. Byla sice navržena celá řada klasifikací, podle různých kritérií, ale žádná z nich nebyla obecně přijata.

S touto nejasnou a komplikovanou situací se ovšem setkávají a prakticky vyrovnávají jak lingvisté analyzující řečové projevy, tak muzikologové při experimentálních výzkumech responzí posluchačů vyvolaných hudebními ukázkami. Nejpraktičtějším (i když značně zjednodušujícím, zhrubujícím) řešením je spokojit se s polární dimenzí „kladný“ – „záporný“, s nepřilíh jemnou škálou hodnot mezi oběma póly a s obdobnou vertikální škálou intenzity.

Muzikolog A. Sychra (1965, s. 135) hodnotil „obsahovou informaci“ hudby jako podstatně abstraktnější než v kterémkoli jiném druhu umění a soudil, že jde jen a jen o emocionální a představové impulzy. „Ty tvoří osnovu, ..., kterou si každý vnímatel naplňuje vlastními zkušenostmi a zážitky.“ Tento doplněk, spolu s uvedením složky představové, je velmi významný, neboť naznačuje, jak úzké je pojetí, které zná jen hudební informace citovou. Soustavněji a diferencovaně viděl obsah hudební informace Jiránek (1975, s. 29n.) v těchto čtyřech složkách: 1) mimohudební akustické jevy, 2) emoce, 3) synestetické a asociativní představy, 4) hudební významy sui generis (jinak nevyjádřitelné). Hodí se dodat, a je to pochopitelné, že se tato poslední složka hudby jeví jako dominantní mnohým umělcům a myslitelům. Tak kupř. Georges Duhamel (v knize *Hudba utěšitelka*, 1947, s. 155) napsal: „Hudba je nádherná mluva. A tato řeč vyjadřuje – nechť mi Stravinskij odpustí – duševní stavy, které běžný způsob vyjadřování nedovede vystihnout v jejich bezprostřednosti ... Co je tajemnější než tato mluva, která říká vše a nevysvětluje nic.“ A podobně, byť méně expresivně, vyjádřil totéž Aldous Huxley (v knize *Music at Night*, 1937, s. 20): „...hudba je ekvivalentem pro nejvýznamnější a nejnevyjádřitelnější prožitky člověka. Tajuplnou analogií vyvolává v mysli posluchače někdy vidinu těchto prožitků, jindy tyto prožitky samé v jejich plné životní síle.“ Takovéto úvahy se mohou pro přísně racionálně orientovaného vědce nacházet kdesi za jeho obzorem. Jsou však i jiné obzory lidské existence hodné naší pozornosti.

Obávám se, že lze stěží vypočítat a nějak přesněji specifikovat, co vše může hudba v posluchači vyvolávat. Působí na celou jeho osobnost po všech stránkách. (Např. O. Zich, 1910, podrobně zkoumal tělesné odezvy: pohyby, rychlost dechu, pulzu ap. – tu zkušenost má přece každý z nás a patří sem třeba i potlesk, mrazení v zádech nebo slzy v očích.) Táž hudba může ovšem působit na různé posluchače různě, záleží na mnoha vnějších okolnostech i osobních dispozicích, momentálním stavu apod. Zajímavý příklad uvádí Duhamel (1947, s. 27). Zjistil, že za války v jedné nemocnici dva mladí ranění vojáci „nadání odlišným cítěním“ hodnotili vyslechnuté Adagio z jedné Bachovy houslové sonáty každý jinak: pro jednoho bylo „bolestné a neobyčejně majestátní“, kdežto druhý prohlásil, že „nezná nic radostnějšího“. Nejde ovšem o nějaký ojedinělý případ. Už O. Zich (1910, s. 415) zjistil ve svých experimentech u úryvků několika klavírních skladeb, že „city, nálady a představy“, které tyto skladby vyvolávaly u skupiny zkoumaných osob, byly mnohdy individuálně odlišné, neshodovaly se. Např. u jedné Beethovenovy sonáty: veselost – touha – výčitky, nebo u jednoho Smetanova Českého tance: radostné city – vyznání lásky – stíznost na osud. Podobných příkladů se najde mnoho a existují různě zaměřené experimentální výzkumy v tomto směru, ve světě i u nás.

Kdybych měl charakterizovat působení hudby na člověka co nejobecněji, řekl bych asi, že její poslech může v posluchači a k t i v o v a t snad všechny jeho duševní i duchovní mohutnosti či schopnosti, jeho životní zkušenosti i momentální dispozice, v nerozlučné jednotě s odpovídajícími rezponzemi tělesnými. Neboli: hudbu prožíváme celou svou bytostí (být ne vždy se stejnou intenzitou a plností). Výstižná je i formulace Sychrova (1965, s. 139): podle něho impulzy hudby „maximálně podněcují fantazii a tvořivost posluchače a organizují tak jeho vlastní, často i ty nejosobnější zkušenosti a zážitky“. Neptejme se na to, co hudba vyjadřuje, ale na to, co pro člověka znamená v jeho životě. Její hodnota spočívá v zážitcích (globální povahy), v tom, co při jejím poslechu i následně prožíváme.

V poslední části své eseje se budu krátce zabývat tím, jak se o hudbě mluví a píše. G. Duhamel má jistě svým způsobem pravdu, že „se nemáme pokoušet hudbu vysvětlovat, jestliže se nevysvětluje sama ze sebe“ (1947, s. 155). Jenže bylo by jistě nepochopitelné, kdyby lidé o tak významném fenoménu, jakým je hudba, nehovořili a nepsalí. Naopak, o hudbě existuje velmi bohatá literatura, žánrově rozrůzněná a její lingvisticko-stylistická analýza představuje lákavý badatelský úkol. Inspirativní příspěvek k této tematice představuje čerstvá studie rakouského lingvisty O. Panagla Reden über Musik (2004), založená na rozsáhlém německém textovém materiálu.

Já se tu musím spokojit jen několika ukázkami z českých textů snažících se o výklad některých skladeb. Zvláštní postavení mají výklady rázu vědeckého, pracující převážně s terminologií a pojmoslovím muzikologickým. Jako příklad uvedu úryvek z analýzy Janáčkovy opery Šárka z pera brněnského muzikologa-strukturalisty V. Helferta (1924):

*Janáček již v tomto díle ukazuje, v poměru k současné naší hudbě, neobyčejnou rytmickou uvolněnost. Již zde se objevuje záliba v kvintolách, které se mu takřka pod rukou mění v takt 5/8. Rád zde v taktu 2/4 píše celotaktové trioly [následuje notový zápis], takže tím dochází k současnosti taktů 2/4 a 3/4 ... Podobných případů polyrytmiky je v Šárce hojnost, a to je dokladem, že toto polyrytmické cítění patří k základním znakům Janáčkovy umělecké osobnosti.*

Zajímavě problematičtější jsou texty typu hudebních průvodců, výkladů v koncertních programech, na obalech gramofonových desek (tzv. sleeve notes) apod. Hlásí se sem i mluvené komentáře k televizním a rozhlasovým koncertům a operám. Vyjděme od základní myšlenky A. Huxleyho (srov. motto tohoto článku), že jakýkoli pokus reprodukovat tuto hudební sdělení „vlastními slovy“ je odsouzen k nezdaru. Sice rozborů na programech vám to řeknou velmi přesně, ale až příliš přesně, a v tom je ta potíž. Každý analytik má svou verzi. To jediné, co můžeme rozumně udělat, je velmi obecně naznačit povahu dané estetické pravdy – soudí Huxley.

Pochybuji, že významná muzikoložka J. Doubravová znala tuto úvahu, přesto však ve své analýze pozoruhodného houslového koncertu Albana Berga (Doubravová, 1995) charakterizovala tuto skladbu způsobem, jaký mohl mít Huxley na mysli:

*Neřešitelný rozpor mezi vědomím zániku a vědomím vlastních kvalit.*

Obdobně se vyjádřil skladatel Dmitrij Šostakovič o své 7. symfonii „Leningradské“:

*Nevím, jak bych charakterizoval tuto hudbu. Snad jsou v ní slzy matek, anebo spíše ten pocit, kdy trýzeň je tak velká, že už nejsou ani slzy.*

Shodou okolností o téže symfonii byl na téže obálce desky s její nahrávkou otištěn následující literární „skvost“, jehož anonymní autor ví až přespříliš jasně, co nám tato skladba chce říci:

*První tóny jsou čisté a radostné. Nasloucháš jim žíznivě a udiveně – hle, jak jsme to kdysi žili, jak jsme byli šťastni, jak jsme byli volni, kolik tu prostoru a ticha bylo vůkol. Bez konce by se chtělo poslouchat tuto moudrou, sladkou hudbu ... [Nepřítel] hrozí zkázou. Trouby hučí a piští. Záhuba? Nu jakže? My se nebojíme. My neustoupíme, nevydáme se nepříteli v plen. Hudba zuřivě buší. Soudruzi, to je o nás, to je...*

Myslím, že si jazykově stylistickou analýzu této kreace můžeme klidně odpustit. Jistě jste se dovzpíčili, že byla vytvořena v 50. letech minulého století. – Je to ovšem příklad extrémní. Existují pochopitelně i expresivně a subjektivně pojaté výklady hudebních děl,

kteře mají nepoměrně vyšší stylistickou i myšlenkovou úroveň a některé z nich skutečnou uměleckou literární hodnotu, jako např. beethovenovské rozboru Romaina Rollanda. Alespoň jednu ukázkou (je vzata z analýzy jedné ze sonát) (Rolland, 1957, s. 126):

*A duch si počíná jako šílený, přechá klopýtáje a nemoha vzdorovat síle, která ho táhne ke svahu. Řítí se po něm stupeň po stupni, marně se snaže zachytit na každém výstupku tohoto srázu, až se dostane do hlubiny, kde čeká Pán.*

I když si myslím, že Huxleyho přísný názor má své teoretické opodstatnění, přece jen, na druhé straně, není možné přehlížet, že výklady skladeb jsou potřebné, přibližují posluchači danou skladbu, usnadňují mu orientovat se v ní, přinášejí mu informaci o skladateli a dalších relevantních okolnostech, vzdělávají ho. Slouží rovněž žádoucí popularizaci hudby. Množství a kvalita těchto informací bývá ovšem různá, záleží též na žánrovém charakteru, a nestejně bývají i požadavky čtenářů-posluchačů. Kdybych měl uvést základní speciální požadavky na dobrý hudební výkladový text, jmenoval bych alespoň tyto: solidní odborná znalost vykládané hudby, stylizační uměřenost (s převahou věčnosti, bez přemíry emocionálnosti a metaforičnosti) a podávání výkladu explicitně na pozadí muzikologické analýzy hudební formy díla. Podle mé zkušenosti takové autory máme. Svědčí o tom i text z přebalu nahrávky výše zmíněného Bergova koncertu (autorkou textu je H. Vlčková):

*Koncert, komponovaný seriální technikou, je dvouvětý (I. Andante, II. Allegro. Adagio). Skladatel užil série odvozené z tonálního trojzvuku, durové a mollové tercie. Řazení tercové akordiky a výsledné zaznívání pro nás klasických durových a mollových trojzvuků i sled celotónových stupnic umožňuje, že je koncert přes svoji vysokou náročnost dostatečně přístupný všem posluchačům. Berg dává dílu nasmírně mnoho hlubokého prožitku, opravdového citu a pevného záměru, které jsme často ochotni skladbám novějších směrů upírat. Zejména pomalé části koncertu dojmají bolestným lyrizmem a velkou vroucností. Koncert byl psán s hlubokým prožitkem náhlého skonu blízkého člověka.*

## LITERATURA

- ADORNO, T. W. (1997): Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren. In: T. W. Adorno, *Gesammelte Schriften, Band 16: Musikalische Schriften, I–III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, s. 649–664.
- BENVENISTE, É. (1985): The semiology of language. In: R. E. Innis (ed.), *Semiotics: An Introductory Anthology*. Bloomington: Indiana University Press, s. 226–246.
- BERIO, L. (1998): Text of texts. In: H. Danuser – T. Pleblich (eds.), *Musik als Text: Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung, Freiburg in Breisgau 1993, Bd. 1*. Kassel: Bärenreiter, s. 6–7.
- BIERWISCH, M. (1979): Musik und Sprache. In: *Jahrbuch Peters 1978*. Leipzig: Edition Peters, s. 9–102.
- BUNING, J. – SCHOONEVELD, C. H. VAN (1961): *The Sentence Intonation of Contemporary Standard Russian as a Linguistic Structure*. The Hague: Mouton.
- COPLAND, A. (1960): Moderní umělec brání moderní hudbu. In: I. Vojtěch (ed.), *Skladatelé o hudební poezii 20. století*. Praha: Československý spisovatel, s. 9–15.
- DAHLHAUS, C. (1973): Das „Verstehen“ von Musik und die Sprache der musikalischen Analyse. In: P. Faltin – H.-P. Reinecke (eds.), *Musik und Verstehen: Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*. Köln: Volk, s. 37–47.
- DANEŠ, F. (1984): D. B. Gardiner: Intonation and Music: The Semantics of Czech Prosody (recenze). *Language in Society*, 13, s. 113–117.
- DANEŠ, F. (1988): Předpoklady a meze interpretace textu. In: K. Hausenblas – P. Mareš (eds.), *Slavica Pragensia, XXXII: Fungování textu ve společenské komunikaci*. Praha: Univerzita Karlova, s. 85–110.

- DANEŠ, F. (1990): Cognition and emotion in discourse interaction: A preliminary survey of the field. In: *Proceedings of the XIVth Congress of Linguists in Berlin 1987*. Berlin: Akademie-Verlag, s. 168–179.
- DANUSER, H. – PLEBUCH, T. (eds.) (1998): *Musik als Text: Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung, Freiburg in Breisgau 1993, Bd. 1*. Kassel: Bärenreiter.
- DOUBRAVOVÁ, J. (1995): Alban Bergs Violinkonzert aus interpersoneller Sicht. *S – European Journal for Semiotic Studies*, 7, s. 467–502.
- DUHAMEL, G. (1947): *Hudba užšíitelka*. Praha: Symposion.
- ESSEN, O. VON (1953): *Allgemeine und angewandte Phonetik*. Berlin: Akademie-Verlag.
- FISCHER, O. (1929): Splývání počítků. In: O. Fischer, *Duše a slovo*. Praha: Melantrich, s. 51–72.
- GARDINER, D. B. (1980): *Intonation and Music: The Semantics of Czech Prosody*. Bloomington: Phylssardt.
- GRUBER, G. (2004): Text und Kontext in der Musik: Zum „Gesang der Geister über den Wassern“ (Goethe/ Schubert). In: O. Panagl – R. Wodak (eds.), *Text und Kontext: Theoriemodelle und methodische Verfahren in transdisziplinären Vergleich*. Würzburg: Königshausen und Neumann, s. 235–242.
- HAUSENBLAS, K. (1987): Cesty k hudbě Johanna Brahmsa. (Otištěno v příbalovém textu ke gramofonové desce Supraphonu „Géniové světové hudby, XI: Johannes Brahms“.)
- HELFFERT, V. (1924): Janáčkovy neznámé opery. *Hudební rozhledy*, 1, s. 48–55.
- HONEGGER, A. (1960): *Zařkání zkamenělin*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.
- HUXLEY, A. (1937): *Music at Night*. Leipzig: The Albatross.
- JAKOBSON, R. (1971a): Musikwissenschaft und Linguistik. In: R. Jakobson, *Selected Writings, 2: Word and Language*. The Hague – Paris: Mouton, s. 551–553.
- JAKOBSON, R. (1971b): Language in relation to other communicative systems. In: R. Jakobson, *Selected Writings, 2: Word and Language*. The Hague – Paris: Mouton, s. 697–708.
- JIRÁNEK, J. (1975): The development and present situation of the semiotics of music in Czechoslovakia. In: *Proceedings of the 1st International Congress of Semiotics of Music*. Pessaro: Centro di iniziativa Culturale, s. 28–38.
- JIRÁNEK, J. (1988a): O interpretaci hudebního textu. In: K. Hausenblas – P. Mareš (eds.), *Slavica Pragensia, XXXII: Fungování textu ve společenské komunikaci*. Praha: Univerzita Karlova, s. 65–68.
- JIRÁNEK, J. (1988b): On the nature of musical sign. In: T. Sebeok – J. Umicker-Sebeok (eds.), *The Semiotic Web 1987*. The Hague – Paris: Mouton de Gruyter.
- KADERKA, P. (2003): Text a kontext (Víteň 14.–15. 11. 2002). *Slovo a slovesnost*, 64, s. 157–160.
- KARBUSICKÝ, V. (1987): Zeichen und Musik. *Zeitschrift für Semiotik*, 9, s. 227–250.
- NÖTH, W. (1990): *Handbook of Semiotics*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press.
- PANAGL, O. (2004): Reden über Musik. In: O. Panagl – R. Wodak (eds.), *Text und Kontext: Theoriemodelle und methodische Verfahren in transdisziplinären Vergleich*. Würzburg: Königshausen und Neumann, s. 243–265.
- PANAGL, O. – WODAK, R. (eds.) (2004): *Text und Kontext: Theoriemodelle und methodische Verfahren in transdisziplinären Vergleich*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- ROLLAND, R. (1957): *Beethoven: Velká tvůrčí období: Od Eroiky k Appassionatě*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.
- ROST, W. (1990): *Emotionen: Elixiere des Lebens*. Berlin – Heidelberg – New York – London – Paris – Tokyo – Hong Kong – Barcelona: Springer.
- RUWET, N. (1972): *Langage, musique, poésie*. Paris: Seuil.
- SEBEOK, T. A. (1976): *Contributions to the Doctrine of Signs*. Lanham: University Press of America.
- SEDLÁČEK, K. – SYCHRA, A. (1962): *Hudba a slovo z experimentálního hlediska: příspěvek ke studiu fyziologických, psychologických a estetických předpokladů vnímání melodie hudby a řeči*. Praha: Státní hudební nakladatelství.
- STRAVINSKIJ, I. (1960): O hudební skladbě. In: I. Vojtěch (ed.), *Skladatelé o hudební poetice 20. století*. Praha: Československý spisovatel, s. 23–36.
- STRAVINSKY, I. (1962): *An Autobiography*. New York: Norton.
- SYCHRA, A. (1965): *Hudba očima vědy: pět kapitol o hudební estetice pro hudebníky i nehudebníky*. Praha: Československý spisovatel.

- TROST, P. (1941): O nápěvcích mluvy. *Slovo a slovesnost*, 7, s. 49.
- VELTRUSKÝ, J. (1978): Contribution to the semiotics of acting. In: L. Matejka (ed.), *Sound, Sign and Meaning: Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle*. Ann Arbor: The University of Michigan, s. 553–606.
- WEINGART, M. (1929): Étude du langage parlé suivi du point de vue musical avec considération particulière du tchéque. In: *Travaux du Cercle Linguistique de Prague, 1: Mélanges linguistiques dédiés au Premier congrès des philologues slaves*. Prague: Jednota československých matematiků a fyziků, s. 170–242.
- ZICH, J. (1962): Výkonné umění. In: V. Holzknecht – V. Poš – M. Nedbal (eds.), *Kniha o hudbě*. Praha: Orbis, s. 230–244.
- ZICH, O. (1910): Estetické vnímání hudby: psychologický rozbor na podkladě experimentálním. *Česká mysl*, 11, s. 6–21, 250–265, 330–347, 390–421.
- ZICH, O. (1931): *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Melantrich.
- ZICH, O. (1937): *O typech básnických*. Praha: Orbis.

---

## SUMMARY

### The speech of music and speech about music

This essay discusses several topics concerning relations between language (linguistics) and music (musicology). The first section deals with the problems of the semiotic interpretation of music (instrumental and absolute) and finds that the difficulties in arriving at clear-cut solutions to them follow from the problematic and unclear status of the *signatum* of musical works. In the following sections, the question of “musical contents” is discussed on the basis of two classically opposing standpoints: aesthetic autonomy and aesthetic heteronomy (in recent wording). According to the author, music does not, *sensu stricto*, express emotions etc., but rather, evokes them, and not them alone. It simply activates the entirety of the listener’s psychological and spiritual faculties, life experiences, momentary dispositions, and stimulates his or her imagination and creativity. This is all in integral unity with the corresponding physical responses. Thus the process of musical comprehension has an outspoken synesthetic character. In this context, the evasive nature of the phenomenon of emotion has also been touched upon. A further issue discussed is the existential mode of musical works and the position of “text” in musical discourse. The author agrees with Jiránek’s (1988a) statement that it is the live performance and perception of musical works which represent the musical text itself, and that music is an interpretive kind of art. This approach implies two relevant points. The first is that identity of a musical composition is realized through the set of all possible various interpretations (by particular performing artists), and the second is that the features in the rather complex structure of a composition enable the performer to interpret it, in a creative way, rather freely (within the limits given by a relatively few fixed values at the core). In this essay, a small set of established Italian and Czech terms indicating the manner of execution are examined and their semantic vagueness and heterogeneity stated. The final section only briefly comments on the various manners and genres of talking and writing about music. In particular, several texts from sleeve notes are critically examined and the usefulness as well as the problematic musicological status and mixed linguo-stylistic qualities (esp. immoderately emotional and metaphorical style) of various concert guides, program booklets, etc., are examined.

Ústav pro jazyk český AV ČR  
Letenská 4, 118 51 Praha 1