

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Teologická fakulta

Katedra filosofie a religionistiky

Disertační práce

**Dílo Johanna Sebastiana Bacha
v sémiotické perspektivě**

Autor práce: Mgr. Jana Jarolímová, DiS.

Vedoucí práce: prof. Jaroslav Vokoun

Studijní program: Filosofie

2024

Prohlašuji, že jsem autorkou této kvalifikační práce a že jsem ji vypracovala pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu použitých zdrojů.

V Českých Budějovicích dne 22. 3. 2024

Mgr. Jana Jarolímová, DiS.

Děkuji vedoucímu disertační práce prof. Jaroslavu Vokounovi za cenné rady, připomínky, podnětné nápady, metodické vedení práce a za podporu v průběhu celého studia. Děkuji také své rodině a svým třem synům za vstřícnost, trpělivost a inspiraci.

Obsah

ÚVOD	6
1 HUDEBNÍ ZNAK A JEHO VLASTNOSTI	8
1.1 Virtuální znaková objektivace a vlastnosti znaku.....	8
1.2 Významovost znaku.....	11
1.3 Znakové funkce.....	14
1.4 Tvorba a recepce uměleckého díla.....	16
1.5 Tvůrce uměleckého znaku	18
1.6 Vnímatel uměleckého znaku.....	20
1.7 Interpret uměleckého znaku	23
1.8 Zhodnocení a rozšíření Zvěřinovy sémiotické koncepce	25
2 HUDEBNÍ ZNAKOVOST PODLE PEIRCE	31
2.1 Dyadický vs. triadický model znaku.....	31
2.2 Vlastnosti znaku dle Peirce.....	32
2.3 Ikon, index a symbol v hudbě.....	40
2.3.1 Hudební ikon.....	41
2.3.1.1 Notace jako diagramatický model	45
2.3.2 Hudební index a afektivní teorie	50
2.3.2.1 Afektivní teorie a její vývoj	52
2.3.2.2 Interval, motiv a tónina jako nositel afektu	57
2.3.2.3 Znárodnění hudebního afektu v rámci referenčního trojúhelníku	72
2.3.2.4 Zhodnocení afektivní teorie v praxi	73
2.3.2.5 Dobové filosofické pozadí vlivu hudby na duši	76
2.3.3 Hudební symbol a Bachova teologická promluva	80
2.3.3.1 Ekstasis jako Dar Boží.....	81
2.3.3.2 Typy hudebního dialogu	82

2.3.3.3 Náboženská umělecká zkušenost.....	84
2.3.3.4 Bach jako „hudební kněz“ luterské teologie.....	85
2.3.3.5 Bachova symbolická promluva dle Peirce.....	102
2.3.3.6 Význam, smysl a fikční svět hudby	105
2.4 Shrnutí a zhodnocení Peircovy triády v hudbě	110
3 MONADOLOGIE V HUDEBNÍM ZNAKU	113
3.1 Úvod do Leibnizova myšlení o monádách	113
3.2 Monáda a její charakteristika	114
3.2.1 Vznik a zánik	114
3.2.2 Odlišnost a změna.....	115
3.2.3 Percepce a poznání.....	116
3.2.4 Boží harmonie.....	117
3.2.5 Záhyb	118
3.3 Estetické principy monadologie.....	120
3.4 Analogie mezi monádou a hudebním dílem	124
3.5 Monadologie v díle J. S. Bacha	129
3.5.1 Bachův testament z pohledu monadologie	129
3.5.2 Vliv umělé inteligence na hudbu	140
3.6 Shrnutí monadologie v hudbě.....	145
Závěr	148
Seznam zdrojů.....	154
Seznam příloh	162

ÚVOD

Téma disertační práce *Dílo Johanna Sebastiana Bacha v sémiotické perspektivě* bylo zvoleno ze dvou hlavních důvodů. Jedním důvodem je autorčin zájem o hudbu a hudební teorii coby učitelky hry na klavír. Druhým důvodem je návaznost na diplomovou práci, která nesla název *Hudba jako znak* a byla zaměřena především na obecné problémy hudební sémiotiky.

Tato práce je rozdělena do tří hlavních kapitol. První kapitola je tematicky zaměřena na znakovost hudebního díla, a to především z pohledu jeho komunikativní funkce. Východiskem je dílo Josefa Zvěřiny, který se zaměřoval jak na sémiotiku výtvarných děl, tak sémiotiku umění obecně. Jako pocta tomuto českému autorovi je v této práci jeho dílo podrobena zkoumání, nakolik jsou Zvěřinovy poznatky uplatnitelné v rámci hudební sémiotiky. Zvolena je metoda komparace sémiotických vlastností hudebních a výtvarných uměleckých děl.

Druhá kapitola práce představuje nejčastěji používanou triádu znaků, totiž ikon, index a symbol dle teorie Charlese Sanderse Peirce. Objasněna je Peircova obecná charakteristika znaku, ale také klasifikace deseti tříd znaků. Cílem této části práce je zjistit, v jaké podobě a jakým způsobem funguje Peircova triáda znaků v hudebním umění, tedy jak funguje hudební ikon, hudební index a hudební symbol a jak se konkrétně v hudebním díle mohou tyto znaky objevovat či projevovat. Pro tento účel je provedena hlubší analýza několika děl J. S. Bacha. V rámci ikoničnosti hudebních znaků je pozornost věnována hudební notaci a jejímu sémiotickému označení pomocí sémiotických pojmů L. Faltuse a W. Nötha. U hudebního indexu je velký prostor věnován afektové teorii a sémiotickému uchopení hudební emoce. Hudební symbol je objasněn na Bachově teologické hudební promluvě a rozboru symbolicky bohatých míst v jeho dílech.

Sémioticko-hudební analýzy jsou ve třetí kapitole přeneseny do filosofického kontextu monadologie. V tomto ohledu se velmi často uvažuje o propojení Bachovy hudby a Leibnizovy teorie monád. Hlavní podobnosti jsou vnímány při porovnávání podstaty monád a témat fugy nebo při komparaci principů předzjednané harmonie a Bachovy kompoziční polyfonické práce. Z toho důvodu bude představena Leibnizova

teorie monád, charakteristické znaky monády a možné estetické přesahy této teorie. Cílem bude zjistit, jaké analogie a odlišnosti z provázanosti Bachovy tvorby a Leibnizovy monadologie vyplývají.

V práci jsou uvedeny jak primární zdroje, tak aktuální studie, které nabízejí přesahy do současnosti. To reflektuje i jedna z posledních podkapitol, která je věnována umělé inteligenci a úvahám na základě studií o tom, jak se proměňuje celá oblast umění, hudby a sémiotických vztahů. Závěrečná část práce pak nabízí shrnutí přínosu této disertační práce.

1 HUDEBNÍ ZNAK A JEHO VLASTNOSTI

V první části práce se zaměříme na specifické vlastnosti hudebního znaku. Postupovat budeme poněkud netradičně, a to metodou komparace hudebního znaku s výtvarným znakem. Vycházet budeme především z díla *Výtvarné dílo jako znak* od Josefa Zvěřiny, který se pokouší o obecnou charakteristiku sémiotiky umění, již následně aplikuje na výtvarná díla. My se pokusíme zjistit, do jaké míry může být Zvěřinova charakteristika sémiotických principů umění přínosná pro aplikaci na hudební umělecké dílo. Zvěřinovy úvahy využijeme ještě v dalším kontextu, a to teologickém přesahu hudebního znaku a při charakteristice teologického uměleckého prožitku.

V rámci sémiotiky se Zvěřina zabývá tím, jakým způsobem fungují sémiotické pojmy v oblasti umění a zda je potřeba vymezit pro znakovost uměleckého díla specifický „slovník“. Abychom se mohli ptát na smysl uměleckého (potažmo hudebního) díla, je potřeba nejprve prozkoumat, které sémantické pojmy jsou funkční a potřebné pro interpretaci znakovosti uměleckého díla. Na základě toho budou vyložena specifika znakovosti hudebního díla. Pozornost bude věnována především termínům *znak*, *význam*, *označování*, *reprezentace*, *sdělení*, *komunikace*, tvůrčí a vnímající *subjekt* a *interpretace* díla.

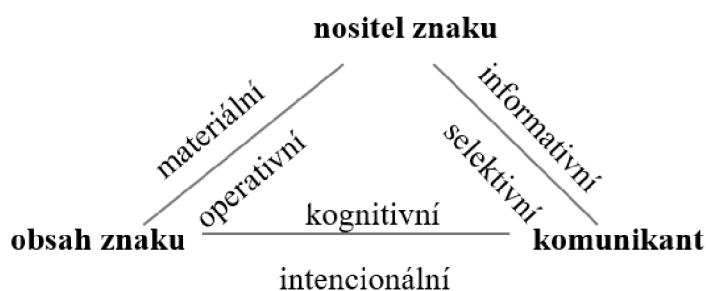
1.1 Virtuální znaková objektivace a vlastnosti znaku

Zvěřina objasňuje pojem znaku pomocí geneze znaku, kterou odlišuje od fungování znaku. Jakým způsobem znak vzniká? Jednoznačně lidskou činností, která objektivuje cosi subjektivního, niterného. Tato zvláštní *objektivace* dodává materiální stránce znaku nový ontologický status, a díky tomu je ona niternost předložena ke komunikaci. Jelikož ke komunikaci v posledku vůbec nemusí dojít, Zvěřina přisuzuje této objektivované niternosti pouze znakovou *virtuálnost*, tedy schopnost a potenci značit.¹ Možnost komunikace je podstatná, protože znak nezůstává zřejmý pouze svému tvůrci. To lze považovat za poměrně důležitý požadavek, který je kladen na umělce (hudebního skladatele).

¹ ZVĚŘINA, J. *Výtvarné dílo jako znak*. Praha: Obelisk, 1971. Orientace (Obelisk), sv. 7, s. 19.

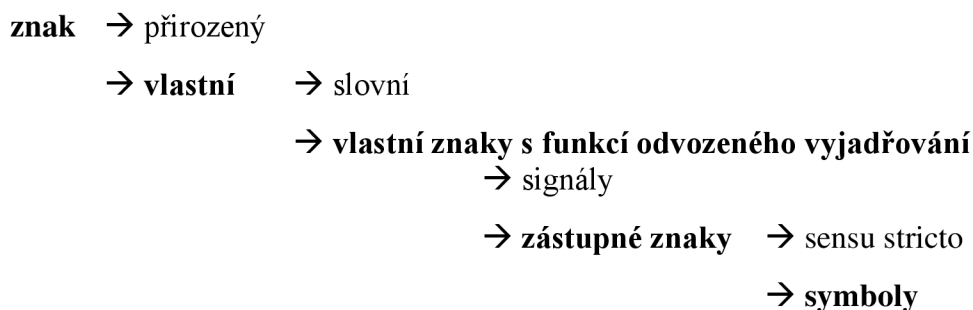
Oproti Zvěřinovi například Charles Sanders Peirce nebo Charles S. Morris neztotožňují znak s jeho genezí, ale s jeho funkcí. Aby znak fungoval, musí existovat nositel znaku, subjekt tvořící a přijímající (komunikant) a sdělení (obsah) znaku. Vztahy mezi těmito prvky znaku popisuje Zvěřina následovně: „Vztah mezi komunikantem a nositelem znaku je informativní a selektivní, vztah mezi komunikantem a obsahem znaku funguje jako poznání, kdežto vztah mezi nositelem znaku a obsahem je vzhledem k předmětu materiální, vzhledem k značení obsahu tvořivý, činný.“ Znaková funkce má v takovém případě trojí podobu dle vztahů mezi prvky znaku:

Obr. 1 Trojnásobná znaková funkce²



Dělení znaků je poměrně komplikované, což dokazuje více než šedesát tříd znaků, které rozlišil Ch. S. Peirce. Zvěřina vychází ze zjednodušené typologie Adama Schaffa³. Ten dělí znaky na přirozené (příznaky) a umělé (vlastní znaky), ty dále na slovní znaky a znaky s funkcí odvozeného vyjadřování, mezi nimiž rozlišuje signály a zástupné znaky, jež dále dělí na zástupné znaky sensu stricto (na základě podobnosti nebo úmluvy) a symboly.

Obr. 2 Dělení znaků dle Adama Schaffa



² srov. ZVĚŘINA, J. *Výtvarné dílo jako znak*. Praha: Obelisk, 1971. Orientace (Obelisk), sv. 7, s. 20.

³ SCHAFF, A. *Úvod do sémantiky*. Praha: Nakladatelství politické literatury, 1963.

Umělecký znak je dle tohoto schématu znakem *vlastním*, protože se předpokládá zásah člověka, má funkci *odvozeného vyjadřování* (u vokální či vokálně-instrumentální hudby ale toto odlišení od jazykového znaku není tak striktní), je *zástupným* znakem, který působí zprostředkovaně, nikoli bezprostředně jako signál. Poslední dělení rozlišuje materiální a abstraktní předmět znakem označovaný. I toto odlišení je u uměleckého díla problematické, protože umělecký znak může odkazovat k obojímu, nicméně u hudebního znaku hovoříme spíše o abstraktním (tedy symbolickém) obsahu, na rozdíl od výtvarného umění, které dokáže vyobrazit materiální věc. Vyznačená „umělecká“ linie (tučným písmem na obr. 2) je aplikovatelná i na hudební dílo, nicméně zvláštní důležitost zde získává ona „zprostředkovanost“ zástupného znaku, jak bude osvětleno v části týkající se hudebního interpreta (*1.7 Interpret uměleckého znaku*).

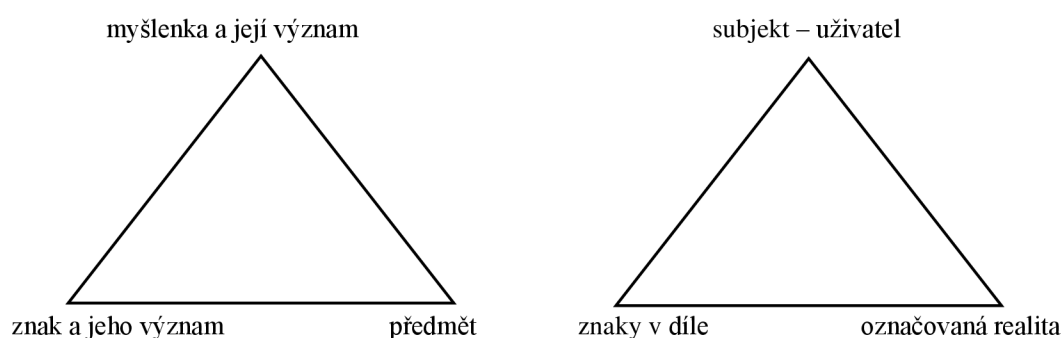
Zvěřina stanovuje tyto filosofické vlastnosti znaku: znak je *hmotný i nehmotný*, *aktivní i pasivní* a má *vlastní dimenzi času a prostoru*. To přesněji znamená, že znak je při svém vzniku hmotný a pasivní, protože přijímá od svého tvůrce funkci značení a obsah, což jsou nehmotné, ale aktivní aspekty, protože vyvolávají komunikaci s vnímatelem. Znak je zároveň schopen zpřítomnit minulé, budoucí i to, co není přítomné, čímž překonává hranice času a prostoru. Co znamená u hudebního díla, že je hmotné i nehmotné? Odpověď je komplikovanější než například u výtvarného díla, protože hudební dílo nemusí mít pevný, hmotný nosič. Hudební dílo může vzniknout aktuální improvizací, invencí, která není zapsaná do not. Na druhou stranu to, že je hudební dílo zaznamenáno do partitury, ještě neznámá, že funguje jako hudební znak. Je potřeba interpreta, který je schopen tento zapsaný metaznak, ale i mnohé další „nezapsané“ informace potřebné pro interpretaci, realizovat. Do té míry lze o notovém podkladu hovořit jako o pasivním i aktivním znaku zároveň, jelikož pasivně „čeká“ na provedení, ale zároveň aktivně interpreta (a posléze i posluchače) oslovuje, inspiruje. Co se týče času a prostoru, hudba je časové umění, ale pracuje i s prostorem. K objasnění použijeme pojmy Ch. S. Peirce ikon (vztah podobnosti) a index (vztah části a celku či kauzality), kterými se budeme hlouběji zabývat ve 2. kapitole této práce. Zde alespoň nastíníme, že k času a prostoru se každé hudební dílo vztahuje indexikálně, tedy každé dílo je indexem doby svého vzniku (což do jisté míry omezuje interpreta, který by měl zvážit adekvátnost své interpretace a např. neprovádět Bachova preludia a fugy s romantizujícími tendencemi apod.), ale i ikonicky (např. při nápodobě plynutí času jako veličiny). Tím se dostáváme k otázce toho, co může hudební dílo jako znak označovat či sdělovat.

1.2 Významovost znaku

Význam lze charakterizovat jako to, co znak vyjadřuje. V rámci obecné sémiotiky se jedná spíše o racionální obsah, který nabízí vnímajícímu subjektu určité poznání. Význam uměleckého díla ale nemá pouze *racionální*, respektive *kognitivní* obsah. Jako další kategorie se nabízí *emocionální* a *estetický* účinek. Je toto vymezení ale dostačující? S významem se pojí ještě jiný pojem jazykové sémantiky, totiž informace. Je pojem informace aplikovatelný na umělecké dílo? D. M. MacKay⁴ popsal informaci jako zpodobnění reality skrze *znak, který podněcuje k reprodukci*. Právě toto podněcování k dalšímu šíření, respektive aktivitě je schopnost, kterou disponují i umělecké znaky. Umění je pak dle Šabouka „*prostředkem jednak vytváření, jednak přenosu zvláštního typu informace, která není jiným způsobem formulovatelná a sdělitelná. Specifičnost této informace tkví v tom, že reorganizuje celek psychických sil člověka a vytváří novou harmonii jeho myslí, citu a vůle; umění tedy zasahuje celého člověka, a tím se podobá životní interakci života a světa.*“⁵

Zvěřina vychází z Ogden-Richardsova schématu⁶ znakové situace, která zahrnuje předmět, myšlenku a znak (viz obr. 3). Znak a jeho význam není chápán pouze v jazykovém vyjádření, ale jako soustava znaků v uměleckém díle. Umělecké dílo odkazuje k *realitě*, jejíž povaha bude upřesněna později.

Obr. 3 Ogden-Richardsovo schéma aplikované na umělecké dílo



Nedílnou součástí znakové situace je subjekt, tedy uživatel uměleckého znaku. Ten nemusí být jeden, respektive jednotného typu. V případě hudební díla je potřeba rozlišit autora, interpreta a posluchače, čímž se schéma znakové situace komplikuje.

⁴ MacKay, D. M. *Information, Mechanism, and Meaning*. Cambridge: MIT Press, 1970.

⁵ FUKAČ, J., JIRÁNEK, J. et al. *Základy hudební sémiotiky I*. Brno: Masarykova univerzita, 1992, s. 144.

⁶ RICHARDS, I. A. a C. K. OGDEN *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*. London 1923, s. 11.

Do hry navíc vstupuje mnohdy ještě dirigent nebo sbormistr jako nepostradatelný subjekt znakové situace, který může vyplňovat roli interpreta, posluchače i autora. Narážíme zde na problém typický pro hudební znak. Vrcholy Ogden-Richardsova referenčního trojúhelníku (subjekt-znak-designát) totiž „trpí“ multiplikací, neostrotí či neurčitostí.

Co se týče multiplikace, na straně subjektu ke znásobení dochází v podobě autora, interpreta (tj. hráče, dirigenta, sbormistra, DJ aj.) a posluchače⁷. Na straně znaku se multiplikace projevuje jako synonymita, přičemž k plné synonymitě u hudebních děl nedochází, ale částečná se objevuje v rámci žánru nebo opusu jednoho autora. U designátu multiplikaci pocítujeme jako homonymitu, tedy že tentýž hudební znak má vícero designátů. Tato víceznačnost je u hudebního znaku oproti vědeckému (jazykovému) znaku vnímána pozitivně, jak můžeme pozorovat například u Poledňáka: „*Tato nejednoznačnost (víceznačnost) vyvolává sémantické napětí, aktivizuje subjekt, tj. rozdmýchává fantazii, přispívá k individualnosti výběru z různých nabízených významů.*“⁸

Neostrost u subjektů souvisí s tím, že jsou si sice všechny subjekty vystupující v sémiotické (umělecké) situaci antropologicky podobné, přesto se v tvorbě, provedení, interpretaci nebo recepci liší vzhledem k odlišným *referenčním strukturám*, tedy získaným zkušenostem, znalostem apod. Neostrost hudebního znaku vyplývá z jeho nejasného ohraničení, jelikož se skládá ze subznaků, ale zároveň může fungovat jako součást většího superznaku. Neostrost u designátu je vnímána stejně jako u multiplikace pozitivně. V rámci tzv. sémantického pole vznikají různě relevantní významy, ze kterých si subjekt vybírá.

Neurčitost na rozdíl od multiplikace a neostroti představuje degradující prvek znakovosti. Příkladem neurčitosti na straně subjektu může být únava, nepřipravenost, nedostatek zkušeností či znalostí, na straně znaku vnější narušení (šum) při vnímání a na straně designátu nejasný záměr autora nebo využití hudebního znaku např. pro cvičné účely bez potřeby zpřesnit designát.

⁷ Dodejme, že posluchačem je především osoba fyzická, nicméně po velkém rozvoji umělé inteligence kolem roku 2023 je nutné zahrnout i tento subjekt, který je schopen naslouchat a analyzovat veškerá dosud vyprodukovaná hudební díla, ale také na základě ověřených postupů a algoritmů vytvořit dílo vlastní. O tom, nakolik dokáže umělá inteligence naplnit požadavek invence a originality, se vedou velké diskuze, ke kterým se vrátíme v poslední kapitole této práce.

⁸ POLEDŇÁK, I. *Hudba jako problém estetiky*. Praha: Karolinum, 2006, s. 65.

Zastavme se ještě krátce u problematiky designátu a významu hudebního znaku. K čemu může hudební znak odkazovat, co může označovat? Ivan Poledňák vnímá designát jako dialektickou vazbu *denotace* a *konotace*. Denotace je charakterizována jako předmětný význam a konotace jako význam, který si představujeme. Jak se denotace a konotace projevuje v hudebním znaku? Tento vztah představuje nekončící spor mezi zastánci programní a absolutní hudby. U absolutní hudby se pracuje s hudebními znaky, které nemají tendenci odkazovat mimo sebe, a tak bychom mohli říci, že v takovém případě je denotace nulová. Pro význam hudebního znaku jsou ale velmi podstatné konotace, ve kterých se odráží specifickým způsobem celá zkušenostní osobnost subjektu a které jsou, jak uvádí Poledňák, „*hlavním zdrojem neuzavřenosti a nevyčerpatelnosti obsahu a zdrojem jedinečnosti uměleckého díla či vůbec projevu*“⁹. Douglas Worthen přisuzuje konotacím pouze abstraktní existenci na základě kolektivní zkušenosti a shody, přičemž denotativní význam hudebních frází zcela odmítá.¹⁰ Mezi tzv. puristy je hudba obecně chápána jako nereprezentativní umění. Eduard Hanslick vnímá hudbu pouze jako strukturu tónů, bez významů a příběhů. Podobně i Peter Kivy hovoří o hudbě jako o umění čistého zvuku („*pure sonic design*“).¹¹ Na opačné straně stojí Kendal Walton, který se snaží dokázat reprezentativnost hudby prostřednictvím existence fiktivního světa. Ten se v případě hudebního díla odlišuje od fiktivních světů reprezentativních umění tím, že neobsahuje postavy či události, ale pouze noty, harmonie, melodie, rytmické motivy. Nicméně instrumentální hudba je vnímána jako nápodoba vokální hudby, která je nápodobou verbálního projevu, a to nejen obsahu, ale i tónu hlasu, barvy, intonace, přičemž u expresivní hudby je tato nápodoba patrnější. Za expresivním chováním, které hudba napodobuje, pak dle této úvahy vždy stojí určitý jednající, takže i fiktivní svět hudby v posledku reprezentuje postavy – sice ne předmětně, ale *metaforicky* ano.¹² Více se tomu, co hudba může reprezentovat, zobrazovat či ukazovat, budeme věnovat v kapitole 2.3.3.6 *Význam, smysl a fikční svět hudby*.

⁹ POLEDŇÁK, I. *Hudba jako problém estetiky*. Praha: Karolinum, 2006, s. 67.

¹⁰ WORTHEN, D. Understanding Semiotics in Music. *Faculty Papers*. Paper 1. Southern Illinois University Carbondale, 2010. Dostupné na WWW: <http://opensiuc.lib.siu.edu/safmusicpapers_faculty/1>.

¹¹ KIVY, P. Is Music an Art? *Journal of Philosophy* 88 (October 1991): 553.

¹² WALTON, K. Listening With Imagination: Is Music Representational? In: Robinson, J. *Music And Meaning*. Ithaca: Cornell University Press, 1997, s. 57-82.

1.3 Znakové funkce

Nyní se zaměříme na to, do jaké míry jsou funkce, které nese jazykový znak, přenositelné na znak umělecký. B. Russell¹³ odlišuje funkci *vyjadřovací* a *sdělovací*. Zatímco schopnost něco vyjadřovat souvisí s emocionálním prožitkem dle určité úrovně racionality, funkce sdělovací se týká přenosu zpráv. Může umělecké dílo něco sdělovat i vyjadřovat? U obojího můžeme odpovědět kladně. Obě funkce bychom ale měli u uměleckého díla odlišovat, například při interpretaci. Umělecké dílo může také *značit*, což souvisí se schopností „mít smysl“, ale může i *označovat*, což souvisí s objektem, ke kterému odkazuje.

Jelikož je umělecké dílo společenským jevem, nelze opomenout jeho funkci *komunikovat*. Komunikaci uměleckého díla lze analyzovat na třech úrovních: syntaktické (dílo jako soubor znaků), sémantické (možnost přiřazovat jednotlivým složkám celku význam a dobrat se významu uměleckého díla jako celku) a pragmatické (postoj subjektu).

Se schopností komunikovat se pojí několik otázek: Jak a co vlastně dílo komunikuje? Zvěřina při odpovědi na tuto otázku upíná pozornost na znakové a vyjadřovací prostředky typické pro umělecké dílo a také specifickou působivost¹⁴ díla. Jakým způsobem se umělecké dílo účastní komunikace? Jedná se v podstatě o prostředek, skrze který tvůrce díla komunikuje s vnímatelem. Je ale potřeba upřesnit, v čem se tato umělecká konverzace liší od běžné, jazykové. Zvěřina nabízí tyto odlišnosti:

1. Subjekty, účastníci se znakové situace s uměleckým dílem, *nemají společný jazyk* (na rozdíl od jazykové konverzace).
2. *Nejedná se o dialog*, ale spíše o jednostrannou komunikaci od tvůrce směrem k vnímatelem.
3. *Vztahy autora k dílu a vnímatele k dílu nejsou ekvivalentní*.
4. Jedná se o *komunikaci zprostředkovanou*.

Z toho Zvěřina vyvozuje, že *„umělecké dílo není prvotně sdělením, ale svobodnou realizací, objektivací, která ve svém působení je spíše výzvou ke komunikování než*

¹³ RUSSELL, B. *The Scientific Outlook*. London: George Allen and Unwin, 1931.

¹⁴ Tento pojem používá Zvěřina proto, aby se vyhnul nejednoznačným sémantickým termínům, jako je přenos zprávy nebo informace.

komunikací v běžném smyslu“.¹⁵ Se třetím a čtvrtým vymezením lze souhlasit, nikoli však s prvním a druhým. To, že tvůrce a vnímatel nemají stejný jazyk, není tak úplně pravda. Jde pouze o jiný, umělecký jazyk, který se liší od běžné komunikace. Pokud chce vnímatel porozumět dílu, musí přistoupit na jeho „hru“, tedy nebude vnímat obraz jako tapetu či hudební dílo jen jako shluk zvuků o určité frekvenci. Přichází s určitou předpřipraveností, tj. chce vnímat dílo jako umělecké. Podobně hovoří i Douglas Worthen, když uvažuje o tom, jak je vnímatel schopen dobrat se celkového významu, pokud s autorem sdílí společné (před)porozumění významům jednotlivých znaků.¹⁶ Toho je vnímatel schopen, pokud s autorem sdílí porozumění uměleckému jazyku. S tím souvisí druhý bod: autor myslí na vnímatele a částečně mu uzpůsobuje podobu svého sdělení. Sám se navíc stává prvním vnímatelem svého díla a může sám vést „vnitřní“ dialog ohledně toho, zda zrealizoval svou invenci tak, jak skutečně chtěl. Nicméně nelze opomenout umělecká díla, která vyzývají recipienta k tak vysoké míře spolutvorby (významu i podoby díla – např. v rámci happeningů), že se tento subjekt stává zároveň autorem i interpretem.

Na rozdíl od jazykové komunikace, která užívá znaky poměrně uzavřené, hotové, jde v umělecké komunikaci spíše o neustálé objevování nových způsobů objektivace, přetváření matérie, protože pravidla nejsou daná, ale spíše nehotová. Tvůrce je sice původcem znaku, avšak dialog s vnímatelem vede spíše dílo samo. Vnímatel sdělení pouze nepřijímá, na rozdíl od běžného sémantického komunikanta. Navíc první, co vnímatel musí rozklíčovat, není znak jako takový (nebo soubor znaků), ale *estetický prožitek*. Zdá se tedy, že umělecké dílo se nejprve prožívá a až poté poznává. Tím se také zcela zásadně odlišuje umělecký znak od jazykového.

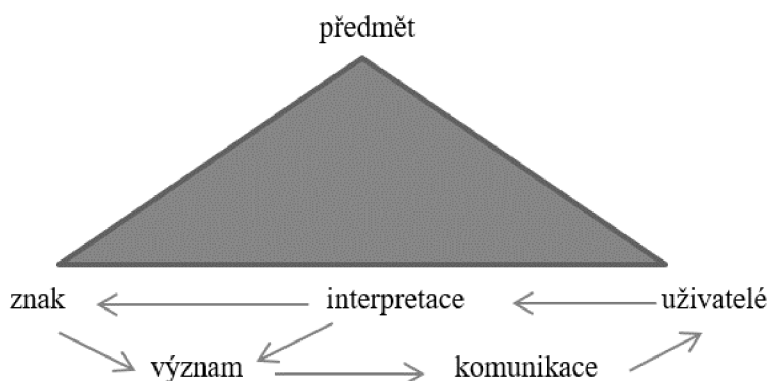
U hudebního znaku v této fázi vstupuje mezi tvůrce, dílo a vnímatele ještě *interpret*. Pokud existuje hudební dílo v notovém zápisu, ze kterého interpret vychází, nutně se setkává se souborem znaků, respektive metaznaků, které svou interpretační schopností převede do estetického prožitku, kterým pak dílo může působit na vnímatele. Co vše vstupuje do interpretačního procesu vnímatele? Dle Zvěřiny je nedílnou součástí interpretace rovina syntaktická, sémantická i pragmatická v tom smyslu, že je potřeba respektovat všechny roviny díla (formovou, materiální, typologickou, historickou,

¹⁵ ZVĚŘINA, J. *Výtvarné dílo jako znak*. Praha: Obelisk, 1971. Orientace (Obelisk), sv. 7, s. 42.

¹⁶ WORTHEN, D. Understanding Semiotics in Music. *Faculty Papers*. Paper 1. Southern Illinois University Carbondale, 2010. Dostupné na WWW: <http://opensiuc.lib.siu.edu/safmusicpapers_faculty/1>

estetickou...) i složitost tvůrčího a vnímajícího subjektu (citlivost, představivost, vůle, socio-kulturní podmíněnost...). Interpretaci uměleckého díla tak chápe „jako střetnutí ducha s hmotnou skutečností, již duch vloží nový smysl, a tím povýší její materiální relativitu do duchovní intencionality. Ten, kdo takový znak přijímá, je aktivizován, aby dotvářel znakovou hodnotu díla, a tak hmotný předmět znovu oživil bohatším životem pro člověka.“¹⁷ Zvěřina na základě toho upravuje referenční trojúhelník, do kterého zahrnuje i problematiku komunikace, významu a interpretace:

Obr. 4 Rozšířený referenční trojúhelník uměleckého znaku



1.4 Tvorba a recepce uměleckého díla

Nejdůležitějším prvkem znakové situace je dle Zvěřiny umělecké dílo samotné a jeho struktura, kterou v případě výtvarného díla tvoří námět, látka a forma. Umělecké dílo je specifickým znakem proto, že se v něm prolínají vrstvy kognitivní, emocionální a estetické, přičemž právě estetické hodnoty umocňují všechny ostatní. Za sémanticky nejaktivnější vrstvu díla považuje Zvěřina právě estetické kvality. Zároveň ale poznání není uměleckým znakem pouze zprostředkováno, nýbrž podněcováno. Podobně dílo nesdílí estetické významy, ale vyvolává estetický prožitek, skrze který je možné dosáhnout určitého druhu poznání. Souhrnně lze říci, že zvláštnost uměleckého znaku spočívá v jeho vzniku, formě, obsahu, sdělení, působivosti, ontologické analogii a objektivaci vnější i vnitřní reality či samostatné komunikaci díla s vnímatelem, během které se mohou vyjevit i takové významy, které tvůrce uměleckého znaku ani nezamýšlel.

¹⁷ ZVĚŘINA, J. *Výtvarné dílo jako znak*. Praha: Obelisk, 1971. Orientace (Obelisk), sv. 7, s. 49.

Pro hudební znak jsou stěžejní tóny. Tyto tóny jsou rozdílně strukturovány a právě strukturace je zdrojem odlišného významu hudebního znaku. Struktury daného hudebního znaku lze objektivně analyzovat. Hudební sémantika se nejprve zajímá o význam – výraz a až poté o způsoby strukturace. V dějinách evropské hudby lze vysledovat, že zaměření na obsah a jeho sdělení se postupně stávalo intenzivnějším a zřetelnějším. Lze uvést příklad práce s textem ve vokálních nebo vokálně instrumentálních barokních skladbách, ve kterých se oproti renesančnímu způsobu práce preferovala zřetelnost obsahu textu, aby se sdělení neminulo účinkem. Na druhou stranu lze jmenovat i takové hudební způsoby tvorby, ve kterých bylo cílem se jakékoli obsahovosti vyhnout, jak tomu bylo v případě minimalismu či dodekafonní techniky 20. století.

Námět je část reality, která vstupuje do tvůrčího procesu. Může se jednat o vnitřní realitu (téma, syžet) i vnější realitu (volba a způsob zpracování autora). Látka je hmotná část uměleckého díla. V případě výtvarného díla je tato hmotná stránka zjevná. U hudebního díla již méně. Hmotnou podobu má notový materiál (příp. další nosiče jako CD, LP), který je pouze východiskem pro interpretaci a vnímání uměleckého díla. Formu považuje Zvěřina za nejdůležitější složku, protože formuje látku do nového modu existence: „*co není ve formě, umělecky neexistuje*“¹⁸. Námět, látka a forma spoluutvářejí hodnoty uměleckého díla, jejichž souhrn a souhrn sémantických významů konstituují obsah díla.

Tím se dostáváme k rozlišení vnitřních a vnějších členů uměleckého díla jako znaku:

Obr. 5 Rozlišení vnitřních a vnějších členů uměleckého díla

VNĚJŠÍ ČLENY	X	VNITŘNÍ ČLENY
tvůrce		znakové prostředky
vnímatel		vyjadřovací způsoby
interpret		obsah – realita díla
objektivní realita		působivost (komunikace)

¹⁸ ZVĚŘINA, J. *Výtvarné dílo jako znak*. Praha: Obelisk, 1971. Orientace (Obelisk), sv. 7, s. 79.

Členy vnější představují tvůrce, vnímatel, interpret (dirigent) a objektivní realita. Členy vnitřní pak tvoří znakové prostředky, vyjadřovací způsoby, obsah díla a působivost (komunikace) díla. Pozornost nyní bude věnována především vnějším znakům, tedy všem subjektům vystupujícím ve vztahu k hudebnímu znaku, uměleckému dílu jako znaku, ale také realitě, ke které dílo odkazuje.

1.5 Tvůrce uměleckého znaku

Tvůrce uchopuje objektivní realitu oproti běžnému komunikačnímu značení „hlouběji“ a s prožitkem, ze kterého vyvěrá potřeba objektivace. Záleží na subjektivní volbě tvůrce, jak objektivaci pojme. Objektivní realita se stává subjektivní, niternou skutečností autora. Během procesu objektivace tvůrce vytváří znak v podstatě „z ničeho“, respektive z látky, která má jen *potenciální* uměleckou znakovost (nultou). Vytvořené umělecké dílo je jednak projevem subjektivní intence tvůrce, ale také odrazem doby – do té míry lze na umělecké dílo klást požadavek racionálního sdělení.

Tvůrce hudebního znaku, předmětu komunikace s recipienty, je skladatel. Skladatel představuje subjekt, prvopočátek komunikačního vztahu, který dává podobu objektu, předmětu tohoto komunikačního vztahu. Je nutné, aby se skladatel při své „svobodné“ tvorbě řídil sémiotickými pravidly? Neznamenají tato pravidla nutná omezení? Leoš Faltus na to odpovídá, že „*nerespektuje-li skladatel (výtvarník, literát) omezení, o nichž poučuje sémiotika i sémantika, je značně pravděpodobné, že nebude úspěšný, že může pracovat zbytečně*“.¹⁹ O jaká omezení ale přesně jde?

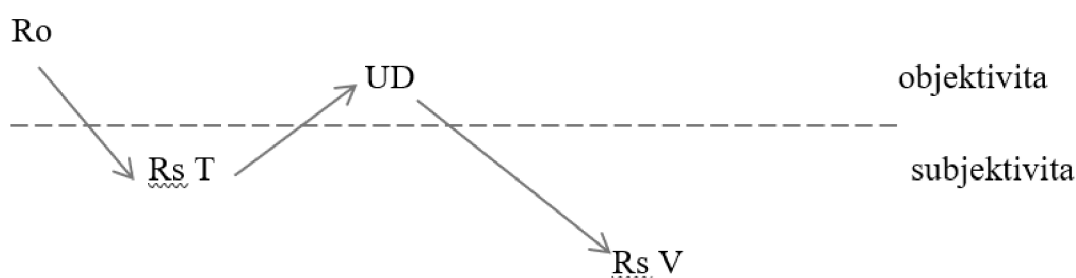
V umělecké komunikaci nejde jen o to zprostředkovat sdělení, které by bylo včetně užitých prostředků totožné s některým z minulých sdělení a prostředků. V umění je velmi podstatný požadavek originality autorství, proto je potřeba „*uvážít obsah, který nebude totožný s něčím, s čím jsme se stokrát setkali, a tomu podřídít prostředky – až k těm tónovým terénům; neboť dříve použité prostředky s sebou nesou i své dřívější (původní) významy a obsahy; [...] pak bychom vytvářeli jen mírně modifikované ‚zprávy‘ z minulosti, sotva lépe napsané, než ty dochované, ty v průběhu času selektované,*

¹⁹ FALTUS, L. *Hudební sémiotika pro skladatele*. Brno: Janáčkova akademie umění, 2000, s. 1.

nejzdařilejší ‚zprávy‘ původní. Tady někde probíhá hranice od epigonství ke skutečnému autorství.“²⁰

Zaměříme se nyní na to, jak vypadá tvůrčí akt, tedy jakým způsobem se objektivní (vnější) realita otiskne do znakovosti díla. Zvěřina nabízí k objasnění tohoto procesu *princip objektivace*: Objektivní realita (Ro) je uchopena tvůrcem a stává se jeho subjektivní realitou (Rs T), následně je objektivována v uměleckém díle (UD), které oslovuje vnímatele, takže se tato skutečnost stává subjektivní realitou vnímatele (Rs V), ač má odlišný charakter než u tvůrce (viz obr. 6).

Obr. 6 Realita jako východisko v přístupu k uměleckému dílu²¹



Zvěřina blíže nepopisuje proces, jakým dochází ke zvnitřnění objektivní reality. Je potřeba, aby autor ztvárňované emoce sám plně prožíval? Nebo je potřeba pro adekvátní objektivaci určitého odstupu? Možné řešení můžeme nalézt v teorii psychické distance Edwarda Bullougha, který popisuje nutnost odosobnění zážitků či emocí, které chce umělec zpodobnit v uměleckém díle: „*Umělecky se [umělec] nejlépe prokáže vyjádřením nějaké silně osobní zkušenosti, ale umělecky ji může vyjádřit pouze pod podmínkou, že od ní odhlédne jako od zkušenosti osobní. Odtud pramení tvrzení celé řady umělců, že umělecké vyjádření pro ně bylo určitým druhem katarze, prostředkem, jak se zbavit pocitů, představ, jejichž naléhavost pociťovali téměř jako nějaký druh obsese.*“²² Psychická distance připouští určité odstupňování, které je závislé na povaze objektu a na schopnostech subjektu, a to na straně tvůrce i vnímatele. Jak již bylo zmíněno a jak předpokládá i Zvěřina, než se vnímatel dostane k obsahu sdělení uměleckého znaku, dílo prožívá. V tomto okamžiku mohou nastat dva způsoby

²⁰ FALTUS, L. *Hudební sémiotika pro skladatele*. Brno: Janáčkova akademie umění, 2000, s. 4.

²¹ ZVĚŘINA, J. *Výtvarné dílo jako znak*. Praha: Obelisk, 1971. Orientace (Obelisk), sv. 7, s. 78.

²² BULLOUGH, E. „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*, No. 1, 1995, s. 14.

ztráty psychické distance, která znemožní následné estetické porozumění a hodnocení. První možností je *pod-distancování*, které bývá většinou spojeno s neschopností na straně subjektu. Druhou možností je *pře-distancování*, které bývá naopak spjato s určitou chybou v objektu, tedy uměleckém díle. Obecně lze říci, že tzv. distanční limit, který odděluje vnímání estetické od neestetického, mají umělci nastavený poměrně nízko. Navíc jsou umělci schopni tento distanční limit dále snižovat, na rozdíl od běžného recipienta. Tato rozdílnost může být důvodem k neshodám mezi umělcem a publikem.

1.6 Vnímatel uměleckého znaku

Vnímatel přijímá umělecké dílo jako znak skrze prožitek. Zvěřina tvrdí, že není podstatné, zda vnímatel prožívá takový prožitek, jaký tvůrce znaku zamýšlel. Nedochozí pak k lhostejnosti při interpretaci i recipování díla? Není estetický prožitek naopak nezbytnou součástí autorovy intence a záměru? Na druhou stranu Zvěřina přiznává vnímatelovu prožitku vysokou míru tvůrčí činnosti, která se zásadně liší od tvorby při dešifraci jiných (neuměleckých) znaků. Zároveň má vnímatel velký vliv na tvorbu díla jako takového v tom smyslu, že skrze dílo se autor často snaží vymezit vůči určitým idejím společnosti, již je vnímatel součástí, nebo se naopak snaží vyjít vstříc požadavkům vnímatele coby objednavatele. Tím lze modifikovat Zvěřinovo tvrzení, že komunikace mezi tvůrcem a vnímatelem je jednosměrná, protože tvořivá činnost autora nutně zahrnuje i předpoklad porozumění ze strany vnímatele – nejde tedy pouze o monolog, ale jakýsi vnitřní dialog autora se sebou samým coby prvním vnímatelem vytvořeného díla. Nicméně podporou tvůrčí činnosti na straně recipienta se může rozvíjet další rovina dialogičnosti.

Popišme nyní, jakým způsobem dochází k odhalování významu hudebního díla jako znaku i dílčích subznaků, které dílo obsahuje. Interference jednotlivých znaků i sémantémů probíhá jak synchronně, tak diachronně. Důležitou roli při odhalování obsahu hraje aktivita recipienta, jeho paměť a časová proporce jednotlivých znaků. Četnost výskytu má vliv na zdůraznění určitého atributu tónu (i více atributů najednou), a to jak *častým opakováním* na principu očekávání a pravděpodobnosti výskytu, kdy sémantická funkce znaku vzrůstá při opakování dané znakové struktury, její metamorfóze či při konfrontaci s jinými strukturami, tak i *inverzně* na principu neočekávanosti, jak uvádí Faltus: „*Jestliže je statistický aspekt východiskem strukturních vazeb na základě*

četnosti, případně pravděpodobnosti výskytu, pak velice nepravděpodobný, nepředpokládaný a osamělý prvek na sebe strhuje pozornost a dosahuje (momentální) důležitosti (významnosti).“²³ Paměť nám umožňuje rozeznat, zda slyšíme něco úplně nového, co jsme nikdy neslyšeli, nebo něco podobného tomu, co už jsme někdy slyšeli. Douglas Worthen v této souvislosti hovoří o známých a neznámých znacích (familiar – unfamiliar), které tvoří určitý vzorec, jenž dodává hudbě syntax. Nicméně v otázce přesného dopátrání významů jednotlivých znaků je Worthen – řekněme oprávněně – skeptický. Vychází totiž z přesvědčení, že každý vnímatel disponuje odlišnou kombinací posluchačské paměti, zkušenosti a emoční reakce, která není vědecky testovatelná.²⁴

Složitý proces sémiózy neprobíhá při recepci každého znějícího díla, jelikož k tomu musí být dílo uzpůsobeno. Je na skladateli, do jaké míry usnadní recipientovi či interpretovi pochopení obsahu díla tím, že vhodně vyselektuje významy prezentované ve znacích, aby daným řazením a strukturací dovedly vnímatele k požadovanému cíli. Sémantickou aktivitu vnímatele lze rozdělit do tří rovin: syntaktické, sémantické a pragmatické.

Základní rovina je *syntaktická*, kdy autor jednotlivým tónům (subznakům) přiřazuje určitou funkci a strukturu, aby vedly k určitému významu či výrazu. Recipient je pak schopný si tuto logiku výstavby uvědomit, nechává na sebe působit výraz znaků v rámci syntaxe a s určitým zpožděním dochází k pochopení významu.

Rovina syntaktická je úzce propojena s rovinou *sémantickou*. Autor pomocí dané struktury znaků míří k významům jednotlivých znaků, potažmo sémantémů, které interferují a dovádí vnímatele k obsahu díla, který autor zamýšlel. Specifikem hudebního díla je to, že je proces sémiózy ovlivněn časem znění díla. V tomto čase vnímatel porovnává nové znaky s již slyšenými, postupně si vytváří představu o obsahu díla a musí se soustředit na aktuálně znějící i již zaznělé. Postupná sumarizace denotátů částečně končí s koncem skladby, ale ještě nějaký čas poté může docházet k dalším interferencím a výslednému formulování obsahu díla. Pokud není ale vnímatel dostatečně aktivní, nepřejde do obsahové roviny a nechá na sebe pouze působit znaky co do výrazu, aniž by uvažoval nad logikou struktury díla, nebo naopak struktura skladby vybudí

²³ FALTUS, L. *Hudební sémiotika pro skladatele*. Brno: Janáčkova akademie umění, 2000, s. 18.

²⁴ WORTHEN, D. Understanding Semiotics in Music. *Faculty Papers*. Paper 1. Southern Illinois University Carbondale, 2010. Dostupné na WWW: <http://opensiuc.lib.siu.edu/safmusicpapers_faculty/1>

u vnímatele asociace, díky kterým začne recipient znakům přiřazovat vlastní významy, které ale se skladbou souvisí jen velmi vzdáleně nebo vůbec. Namísto sledování syntaxu skladby a možného obsahu se recipient věnuje dennímu snění či přemýšlení.

Pragmatická rovina souvisí se smyslem díla, který stojí nad samotným obsahem. Objasňuje, proč vůbec dílo vzniklo, co autora inspirovalo či proč použil daný způsob sdělení. Nezajímá nás pouze, *co* se skrze dílo sděluje, ale také *jakým* způsobem. Recipient si odpovídá na otázku, k čemu je mu dosažené pochopení obsahu, zda získal nějakou novou zkušenost nebo zda v něm dílo zarezonovalo takovým způsobem, že si odnáší nový náhled i do mimouměleckého života. Pokud byl vnímatel adekvátně aktivní a přesto se nedobral ke smyslu díla, může být chyba na straně autora. Ten totiž mohl přecenit význam sdělení, nebo zvolit téma již dříve lépe řešené či ho nedostatečně přesvědčivě ztvárnit. V takovém případě dílo nenaplnuje všechny možnosti reference. Na druhou stranu nemusí jít o chybu, ale záměr autora, aby si smysl díla plně sestavil sám recipient během estetického vnímání díla.

Problematicke procesu utváření smyslu či významu uměleckého díla se věnoval S. C. Pepper²⁵, který odmítá názor, že by se posuzování uměleckého díla mělo zakládat pouze na bezprostředním zakoušení (emocionálním prožitku). Tím podporuje Faltusovu i Zvěřinovu myšlenku, že hudební dílo je sice nejprve prožíváno, ale s určitým zpožděním by měl recipient, pokud je dostatečně aktivní²⁶, dojít i ke smyslu sdělení díla. Během vnímání uměleckého díla lze dle Peppera rozlišit dva kontinuanty, které přetrvávají ve své existenci i mimo okamžik recepcce. Na jedné straně stojí vnímající subjekt, na druhé straně fyzický objekt, tedy umělecké dílo. Tyto dva kontinuanty se setkávají během první percepcce (P1). Pepper hovoří o kumulující se percepcční řadě, která sestává z po sobě jdoucích percepcí (P1 + P2 + ... + Pn), u kterých není stanovena délka ani počet. Během každé percepcce se setkává subjekt s objektem, přičemž subjekt přichází do každé další percepcce obohacený o předchozí percepcce, a tedy s pozměněnou imaginací a pamětí. Podobně roste i význam, který se tvoří v průběhu kumulující percepcční řady. Dodejme, že v případě hudby je fyzický kontinuant několikanásobný. Pepper považuje notový záznam za shluk symbolů, které lze dešifrovat pomocí kulturního kontinuantu. Zároveň díky existenci mnoha kopií téhož díla dochází k snazšímu zachování uměleckého díla

²⁵ PEPPER, S. C. Supplementary Essay. In: *The Basis of Criticism in the Arts*. Cambridge: Harvard University Press, 1945.

²⁶ Co všechno spadá pod aktivitu recipienta, ponechme v tuto chvíli stranou.

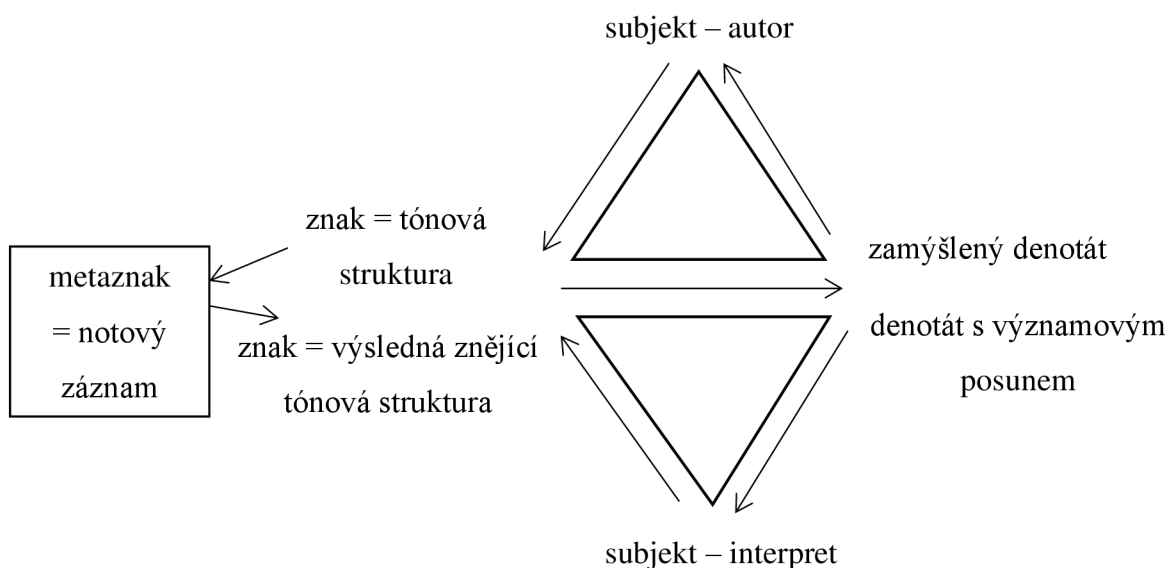
(oproti např. výtvarným dílům ohroženým v tomto smyslu zničením originálu). Za další fyzické kontinuanty lze považovat ještě hlasový či nástrojový projev interpreta, který umožňuje recipientovi kontakt s hudebním uměleckým dílem. Podle Peppera se v tomto případě estetické hodnocení rozděluje na hodnocení partitury a hodnocení interpretace. V hudebním díle jsou nicméně podle Peppera „*směr a cesta percepčního uchopení přísně stanoveny*“²⁷, jelikož u časových umění probíhá syntéza jednotlivých percepcí v rámci percepční řady jednosměrně – většinou nelze dílčí momenty vnímat opakovaně (tak jako např. u obrazu). Pepper předpokládá, že na konci percepční řady stojí završující percepcce se všemi detaily významu, která se může stát předmětem estetického hodnocení. Tento předpoklad je ale problematický, vzhledem k tomu, že není jasné, kolik percepcí má být součástí této umělecké percepční řady, protože pak nelze s jistotou určit, která recepcce je skutečně ta poslední.

1.7 Interpret uměleckého znaku

Subjektem, který vstupuje do hudební sémiotické situace, může být autor, interpret a recipient, jak již bylo řečeno. Je samozřejmé, že všechny jmenované typy subjektů se mohou prolínat, a to dokonce všechny v jedné osobě. Nicméně referenční vztah mezi autorem a interpretem je specifický. Pro znázornění tohoto vztahu použijeme schéma Leoše Faltuse, který vychází z Ogden-Richardsova referenčního trojúhelníku:

²⁷ PEPPER, S. C. Supplementary Essay. In: *The Basis of Criticism in the Arts*. Cambridge: Harvard University Press, 1945, s. 159.

Obr. 7 Referenční vztah mezi subjektem autora a interpreta²⁸



Ze schématu je patrné, že autor dodává zamýšlenému významu (denotátu) určitou podobu ve formě znaku (tónová struktura), kterou převede do metaznaku v podobě notového záznamu. Z tohoto metaznaku vychází interpret, který se svou interpretací snaží dobrat denotátu. Vzhledem k tomu, že vychází z metaznaku, může dojít při jeho interpretaci k významovému posunu a na základě toho také k odlišně znějící tónové struktuře (tedy podobě hudebního znaku), než z jaké vycházel autor.

Hudební znak je typický svou víceznačností. Lze říci, že na pragmatické rovině zkoumáme, proč a jak hudební znak zastupuje danou část reality, jsoucna. Toto jsoucno, ke kterému je odkazováno, je konkretizováno až při realizaci díla, tedy při recepci znějícího díla subjektem. V tomto smyslu se zdá být konkretizace, vztahování jsoucna k představám, ke konkrétní životní situaci, zcela subjektivní. Vnímající subjekt v podobě interpreta může díky tomu, že zvýrazní nebo potlačí určité obsahové vrstvy, které při konkretizaci vnímá jako více či méně důležité, pozměnit vyznění obsahu díla, a to v pozitivním i negativním smyslu. Dle Fukače je míra možného dotváření interpretem dána systémem díla, způsobem řazení znaků, které dílu vtiskl autor (pokud se této systematizace záměrně nezřekne, jak je charakteristické pro aleatorickou hudbu fungující na principu náhody). Na recipientovu podobu konkretizace pak má vliv nejen interpret, ale i recipientova zkušenostní báze, momentální rozpoležení i opakované setkávání s dílem, kdy si začne všimnout i významově méně výrazných znaků v díle. Skrze tuto

²⁸ FALTUS, L. *Hudební sémiotika pro skladatele*. Brno: Janáčkova akademie umění, 2000, s. 10.

subjektivní zkušenost lze dojít k poznání, že zastupovaná konkrétní jsoucna určitým způsobem odkazují k celé realitě bytí, jak již bylo několikrát zmíněno.

Velmi stručně se ještě vyjádřeme ke specifickému subjektu, který představuje dirigent či sbormistr. Bylo by zajímavé prozkoumat, jaká je pozice tohoto subjektu v referenčním trojúhelníku. Dirigenta lze do jisté míry vnímat jako interpreta, který udává pokyny k interpretaci. On sám ale interpretaci nerealizuje. Jeho pokyny vychází z hlubokého pochopení autorova záměru, ale částečně také z jeho osobního přístupu k interpretaci. Během provedení „předznamenává“ hudební výraz, jeho gesta (ikonického a indexového charakteru) časově předcházejí reálné zaznění. Tato gesta jsou často přehnaná, tedy do té míry neodpovídají metaznakům – partituře. Nicméně je to proto, aby výsledek, tedy provedení hráčů či zpěváků, byl „tak akorát“, tedy svou mírou odpovídal zadání v partituře. Vhodné označení pro tento subjekt hudebního znaku by mohlo být „metainterpret“, který může (v případě orchestrálního díla), ale nemusí (v případě sólové hry) být součástí znakové situace. Jaroslav Volek volí pro dirigenta označení „metaznak“, který je v jeho pojetí poměrně široký, jelikož zahrnuje „*dirigentovo gesto a vůbec pohyby každého hráče při provádění hudby, vzhled nástrojů, vzhled prostředí záměrně připraveného k produkci [...], ale také výraznější projevy reakce na hudbu*“²⁹.

Jak je patrné, v případě hudebního díla vstupuje mezi autora a recipienta mnoho mezičlánků v podobě metaznaků, interpretů, případně metainterpretů, které jsou potřebné pro to, aby se posluchač vůbec s hudebním dílem setkal. Otázka po významu či „správném“ pochopení autorova záměru na straně recipienta je proto v hudebním umění o to intenzivnější, jelikož do celého komunikačního procesu mezi dílem a recipientem může zasáhnout mnoho vnějších vlivů a zkreslení.

1.8 Zhodnocení a rozšíření Zvěřinovy sémiotické koncepce

Ač se Josef Zvěřina věnuje výtvarnému umění, jeho koncepce sémiotiky umění vyhovuje v mnoha ohledech i hudebnímu uměleckému dílu. Zvěřina se v rámci své strukturální analýzy zaměřuje především na umělecké dílo jako takové, takže subjekty účastníci se znakové situace stojí mírně v pozadí.

²⁹ FUKAČ, J., JIRÁNEK, J. et al. *Základy hudební sémiotiky I*. Brno: Masarykova univerzita, 1992, s. 142.

Zvěřina se snaží zdůraznit jedinečnost a zvláštnost znakovosti uměleckého díla a vymežit slovník umělecké sémiotiky oproti pojmům chápaným obecnou sémiotikou. Tak se pojem denotace zdá být v rámci umělecké sémiotiky nepoužitelný a pojem informace jen částečně co do funkce „šíření“. Komunikace mezi tvůrcem a příjemcem uměleckého znaku je také specifická, protože není tak transparentní jako běžná komunikace. V případě hudebního uměleckého znaku je pak potřeba vyzdvihnout multiplikaci, neostrost a neurčitost vrcholů referenčního trojúhelníku coby sémanticky aktivní a přínosné složky díla.

Strukturu uměleckého díla Zvěřina pojímá jako jednotu námětu, formy a látky, přičemž za nejdůležitější složku považuje formu, která dodává látce nový ontologický status. Látka jakožto hmotná část díla je na rozdíl od výtvarného díla v hudbě poměrně problematická. Jedná se o sluchově vnímatelné tónové kvality, jako je dynamika, délka tónu či témbra. Umělecký znak je dle Zvěřiny zároveň hmotný i nehmotný, aktivní i pasivní a má vlastní dimenzi času a prostoru. Tyto vlastnosti lze aplikovat na hudební dílo, s upřesněním hmotné stránky hudebního díla (partitura, CD nosič, znějící tón apod.). Ve struktuře uměleckého díla pak Zvěřina rozlišuje vnitřní a vnější členy, které jsme v případě hudebního díla museli doplnit o interpreta (vnější člen).

Zajímavého privilegia se dostává uměleckému dílu jako takovému, které dle Zvěřiny samo komunikuje s vnímatelem, respektive ho vyzývá ke komunikaci. Toto tvrzení platí pro hudební dílo plnou měrou, protože je to právě znění hudebního díla, které vnímatel musí vyslechnout od začátku do konce, bez možnosti zvolit si odlišnou percepční řadu, jak upozorňuje S. C. Pepper. Nicméně za hudebním dílem vždy stojí interpret, proto L. Faltus rozšiřuje klasický Ogden-Richardsův referenční trojúhelník o interpreta a metaznak v podobě notového záznamu. Tuto rozšířenou variantu popisuje na obecné rovině i Zvěřina (mezi vrcholy „znak“ a „uživatelé“ vkládá pojmy interpretace, význam a komunikace; třetím vrcholem je označován „předmět“).

Typologie znaků A. Schaffa, ze které Zvěřina vychází a na základě které umělecké dílo charakterizuje jako umělý, zástupný znak s funkcí odvozeného vyjadřování ve formě symbolu, není pro hudební dílo vhodná, protože v případě vokální či vokálně-instrumentální hudby nelze oddělit odvozené vyjadřování od textové složky. Podobně je tomu u rozlišení materiálního a abstraktního předmětu, který hudební znak označuje.

V rámci hudební sémiotiky se osvědčilo spíše Peircovo dělení znaků na ikon, index a symbol, kterému se budeme věnovat v následující kapitole podrobněji.

Umělecké dílo jako znak dle Zvěřiny vzniká tvůrčí objektivací části vnější reality, která se stává realitou niternou, s virtuální schopností a potencií značit a komunikovat s vnímatelem. Zvěřina už ale neobjasňuje, jak k této objektivaci dochází. Podstatným aspektem objektivace se na straně tvůrčího subjektu zdá být psychická distance, jak ji popisuje E. Bullough. Realita ve Zvěřinově pojetí nevystupuje jako pouhý designát, ale jako aktivní člen znakového pole.

Ač Zvěřina přisuzuje vnímatelovu prožitku vysokou míru tvůrčí činnosti, zároveň připouští, že vnímatel nemusí dosáhnout takového prožitku, jaký tvůrce zamýšlel. Faltus v takovém případě hovoří o neschopnosti na straně autora či vnímatele realizovat všechny možnosti reference, kterými dílo disponuje. Pepper odmítá, že by se posuzování uměleckého díla mělo zakládat pouze na bezprostředním zakoušení, a tvrdí, že hudební dílo je sice nejprve prožíváno, ale s určitým zpožděním by měl recipient dosáhnout smyslu sdělení díla při syntéze kumulující percepční řady.

Zvěřina jako jeden z prvních v českém prostředí ve svém díle interpretoval výtvarné umění pomocí sémiotických principů. Jeho obecná charakteristika uměleckého díla jako znaku vychází z intencí strukturalismu, který je propojen s psychologickou estetikou. Při aplikaci na hudební dílo je Zvěřinův koncept přínosný především ve zdůraznění aktivní funkce vnějších i vnitřních členů struktury uměleckého díla. Nedostatečný je kvůli absenci role interpreta, důležitého subjektu hudební znakové situace. Podobnou strukturalistickou analýzu na poli české hudební sémiotiky nalézáme u Faltuse či Poledňáka. Obdobné vyzdvižení estetických kvalit a funkcí nad ostatními nacházíme u Mukařovského; zdůraznění a popis procesu estetického prožitku pak obsahují koncepce Peppera nebo Romana Jakobsona.

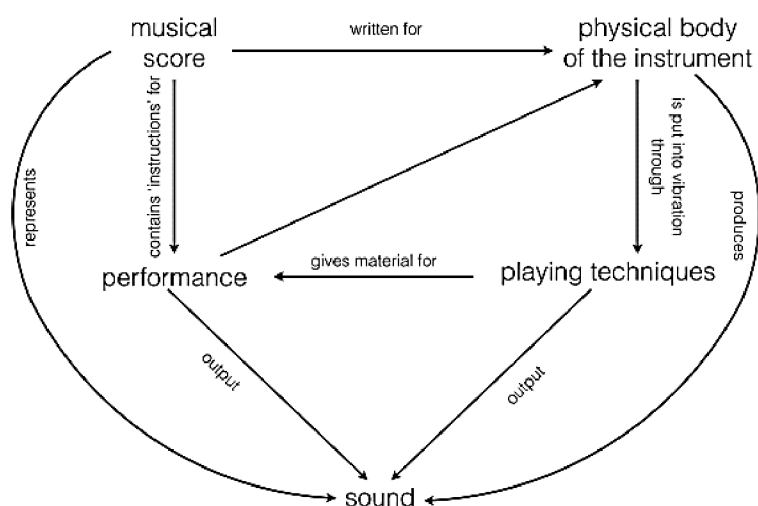
Pro doplnění a rozšíření Zvěřinovy sémiotické teorie uveďme současnou zahraniční studii od M. Mannone a F. Favali³⁰. Tito autoři se zabývají vztahem a přesahem mezi hudební a výtvarnou uměleckou oblastí. Ve studii *Categories, Musical*

³⁰ MANNONE, M., FAVALI, F. *Categories, Musical Instruments, and Drawings: A Unification Dream*. Květen 2019. [cit. 24. 4. 2023]. Dostupné na WWW: <https://www.researchgate.net/publication/333700840_Categories_Musical_Instruments_and_Drawings_A_Unification_Dream>

Instruments, and Drawings: A Unification Dream se věnují teorii gest, která jsou specifická pro hudební interpretaci. Tato gesta jsou vázána na několik skutečností.

Prvním předpokladem, který umožňuje a určuje hudební gesto, je hudební nástroj. Tím Mannone a Favali nemyslí pouze fyzické tělo nástroje, ale také hrací techniky – druhý předpoklad hudebního gesta. Hrací techniky jsou závislé na možnostech daného hudebního nástroje. Pak tedy, co se týče kompozice gest, se zdá nemožné zkomponovat gesta pro různé hudební nástroje, která by nebyla již zahrnuta v „repertoáru gest“ daného nástroje. V tomto bodě lze namítnout, že pro dosažení požadovaného efektu si může interpret hrající na jeden nástroj představit hru a tomu odpovídající kvalitu zvuku na jiném nástroji. V rámci možností pak může napodobit pohyb specifický pro tento druhý hudební nástroj a převést ho na ten svůj, na který aktuálně hraje. Jako konkrétní příklad uveďme situaci, kdy chceme při hře na klavír dosáhnout jemného legata a při hře na sebe prsty plynule navazují tak, jako by byla melodie hrána na housle při plynulém tahu smyčce. Třetím předpokladem je hudební partitura. Notový záznam vychází z možností hudebního nástroje (tomu např. odpovídá volba houslového či jiného klíče nebo volba tóniny dle ladění nástroje). Notový záznam podává instrukce k hudebnímu provedení. Vztah těchto předpokladů hudebního gesta, potažmo hudebního zvuku znázorňuje následující schéma:

Obr. 8 Předpoklady hudebního zvuku³¹



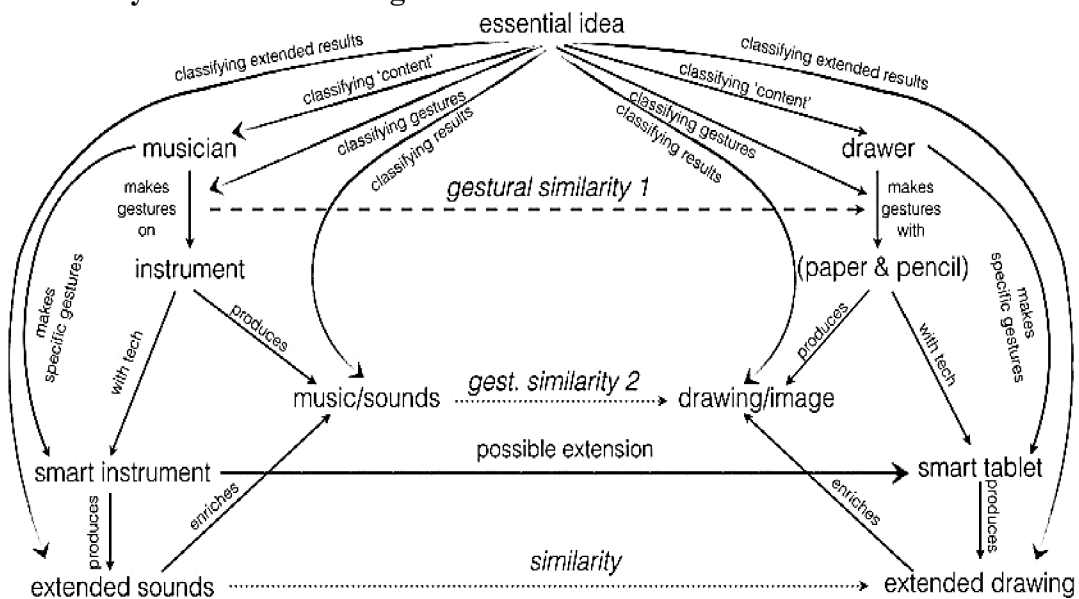
³¹ MANNONE, M., FAVALI, F. *Categories, Musical Instruments, and Drawings: A Unification Dream*. Květen 2019. [cit. 24. 4. 2023], s. 6.

Vztah hudebního nástroje (fyzického těla) a hracích technik je kvalitativní, nikoli jen formální, a Mannone ho přirovnává k dualistickému vztahu hudební partitury a jejího hudebního provedení. Jak je patrné na obrázku výše (obr. 8), na jedné úrovni stojí hudební nástroj a noty a na druhé hrací techniky a hudební provedení. To, co tyto úrovně, které jsou ale vzájemně napříč propojené, odlišuje, je typ dimenze. Hudební nástroj a noty spadají do *statické* dimenze, zatímco hra a hrací techniky do *dynamické* dimenze, která umožňuje změny, proměny, jistou míru individuálnosti.

Všechny prvky dohromady vytváří hudební zvuk (hudbu). Noty hudbu reprezentují, hudební nástroj ji produkuje. Noty dávají pokyny k interpretaci a jsou určeny pro daný hudební nástroj. Aby mohla interpretace zaznít, je potřeba nástroj rozeznít pomocí hracích technik a možností, které nástroj nabízí. Výsledkem interpretace a hracích technik je hudební zvuk, zahraná skladba.

Pokud stejným způsobem provedeme rozbor výtvarného gesta, objevíme předpoklady, které buď mají analogii v hudební oblasti, nebo mohou hudební gesta obohatit. Ve velmi komplexním schématu na následujícím obrázku berou autoři studie navíc v potaz i technologické možnosti, které mohou nabídnout např. elektronické hudební nástroje či tablety. Díky tomu dochází k velkému rozšíření možností toho, jak bude vypadat výsledný produkt – umělecký výstup, ať už na straně hudby či výtvarného umění.

Obr. 9 Výtvarná a hudební gesta³²



³² MANNONE, M., FAVALI, F. *Categories, Musical Instruments, and Drawings: A Unification Dream*. Květen 2019. [cit. 24. 4. 2023], s. 9.

Jedním z důvodů, proč se Mannone a Favali tématem podobnosti gest zabývají, je rozvoj umělé hudební inteligence. Umělá inteligence se v současné době rychle rozšiřuje a učí, a je proto přínosné prozkoumat, na jakém základě bude postupovat při své vlastní (umělecké) tvorbě. Jelikož jde o velmi aktuální téma, které má velký přesah jak do oblasti umění, tak do oblasti sémiotiky, vrátíme se k problematice tvorby hudebního umění umělou inteligencí v závěru této práce v samostatné podkapitole (3.5.2 *Vliv umělé inteligence na hudbu*).

2 HUDEBNÍ ZNAKOVOST PODLE PEIRCE

Druhá kapitola práce je zaměřena na sémiotiku Charlese Sanderse Peirce. Nejprve budou pro porovnání stručně představeni zástupci dyadického a triadického pojetí znaku. Následně bude pozornost věnována charakteristice znaku podle Peirce, členům znaku a typologii. Nejvíce se zaměříme na triádu znaků ikon, index a symbol. Nejprve bude objasněno fungování těchto typů znaků z pohledu obecné sémiotiky. Cílem této části práce je zjistit, v jaké podobě a jakým způsobem funguje Peircova triáda znaků v hudebním umění. Pro tento účel bude proveden rozbor několika děl J. S. Bacha.

2.1 Dyadický vs. triadický model znaku

Jedním z kritérií, jak kategorizovat znaky, je počet členů. V dyadickém modelu vystupují dva členy, které vyjadřují vztah výrazu a jeho obsahu. V triadickém modelu se objevuje ještě třetí člen, kterým je referent – objekt. Oba modely mají své zastánce napříč historií filosofie a sémiotiky.

První dyadické uvažování o znaku nacházíme u sv. Augustina, který také jako první přichází s definicí znaku jako takového. Eugenio Coseriu proto považuje sv. Augustina za skutečného zakladatele sémiotiky. Problematikou znaku se Augustin zabývá v dílech *De magistro*, *De doctrina Christiana* a *Principia dialecticae*. Augustin navazuje na epikurejské chápání znaku jako smyslového dojmu, který je zapříčiněn něčím, co aktuálně není přítomno ve vědomí recipienta. Definici znaku Augustin uvádí ve druhé knize *De doctrina Christiana*: „*Signum est enim res, praeter speciem quam ingerit sensibus, aliud aliquid ex se faciens in cogitationem venire.*“³³ Znak je něco, co určitým způsobem působí na smysly, ale co v mysli vyvolává něco jiného jakožto důsledek svého působení. Augustin se nezaměřuje na znak jako takový, ale na to, co znak označuje. Vzniká tak dyadický vztah znaku a označovaného objektu, přičemž oba tyto fenomény patří do stejné ontologické třídy.

Mezi další hlavní představitele dyadického pojetí znaku patří Albert Veliký a na něj navazující scholastická tradice, která pracuje s podobnými pojmy jako Augustin,

³³ De doctrina Christiana 2.1.1

tedy *aliquid* neboli *vox* označující *aliquo* neboli *res*. Thomas Hobbes ve znaku rozlišuje antecedent a konsekvent. John Locke v prvním pojetí znaku uvažuje o vztahu ideje a věci a ve druhém o vztahu slova a ideje. Ferdinand de Saussure poprvé užívá pojmů *signifiant* a *signifié*, které v lingvistickém paradigmatu vyjadřují vztah pojmu a jeho akustického obrazu. Podstatné u Saussurovy koncepcce znaku je to, že pozornost je vrácena zpět ke znaku. Tedy na rozdíl od Augustina není důležité jen označované, ale sám znak se stává označovaným a stojí tak ve středu zájmu. Ernst Cassirer hovoří o symbolické formě, která zahrnuje konkrétní vnímatelný znak a jeho obsah (význam). Roman Jakobson používá v rámci znaku pojmy *signans* a *signatum*. Nelson Goodman se věnuje symbolu, který představuje slova či obrazy, které odkazují k denotátu (objektu).³⁴

Uvedme nyní hlavní představitele triadického pojetí znaku. Znak pro Platóna znamená jméno, které se projevuje jako zvuk (výraz) a míří k určité myšlence (smysl) a objektu. Aristotelés podobně pracuje se zvukem a věcí (*pragma*), na které znak odkazuje, ale třetím členem modelu je u něj afekt. Francis Bacon taktéž v rámci znaku používá výraz – slovo, které spojuje pojem a věc. Dvojice autorů Ogden a Richards přichází s referenčním trojúhelníkem, ve kterém je výraz symbolem, který nese myšlenku (referenci) a odkazuje k referentu. Charles Morris rozlišuje ve znaku znakové vehikulum, *significatum* a *denotatum*, ale k procesu semiózy přidává ještě interpreta a kontext. Jeho hlavní snahou bylo definovat sémiotiku jako empirickou vědu. Jednu z nejpracovanějších sémiotických teorií nacházíme u Charlese Sanderse Peirce, kterému bude nyní věnována naše pozornost, jelikož právě jeho triáda znaků ikon – index – symbol je v rámci hudební sémiotiky nejužívanější. Podrobně se zaměříme na členy jeho modelu znaku a také na další triády, které mohou posloužit k interpretaci hudebního díla.

2.2 Vlastnosti znaku dle Peirce

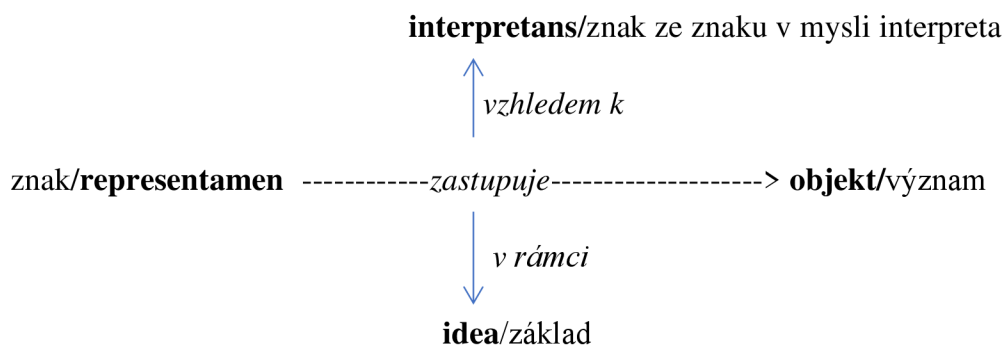
Peirce pojímá znak jako něco, co pro někoho z určitého hlediska či funkce něco zastupuje.³⁵ Jiný název pro znak je *representamen* nebo znakové vehikulum, které zastupuje určitý objekt a nese určitý význam. Znak ale nezastupuje objekt ve všech jeho ohledech, nýbrž jen v některých, a to v rámci ideje. Peircův znak je vícevrstevnatý.

³⁴ NÖTH, W. *Handbook of Semiotics*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, s. 84-88.

³⁵ *Collected Papers* (dále CP) 2.228

V myslí interpreta znaku totiž vzniká tzv. *interpretans* jakožto výsledek rozumového poznání representamenu (znaku). Interpretans představuje složitější znak, který u interpreta vyvolává komunikační účinek. Hlavními prvky znaku jsou tedy representamen, objekt (význam), idea a interpretans. Obecnou strukturu znaku lze znázornit následovně:

Obr. 10 Schéma znaku dle C. S. Peirce



Zdroj: vlastní

Na základě toho, jak se representamen pojí se třemi zmíněnými prvky znaku, rozlišuje Peirce tři odvětví sémiotiky. První představuje čistou gramatiku (*gramatica speculativa* dle Dunse Scota) zabývající se pravidly pro representamen, aby nesl daný význam. Vlastní logika se zabývá podmínkami pravdivosti, a tedy vztahem representamenu a jeho objektu. Čistá rétorika se věnuje zákonitostem, dle kterých z jednoho znaku vznikne další.

Prvky znaku nemají jednotný ontologický status. Peirce rozlišuje tři úrovně. V rámci triadického vztahu se na První (původní) úrovni nachází representamen odkazující k Druhému – objektu a dává vzniknout Třetímu – interpretans.

Jeden znak může mít i více než jeden objekt (význam). Zároveň ale platí, že znak svůj objekt (význam) pouze reprezentuje a nedokáže zprostředkovat jeho poznání – to dokáže a nabízí pouze objekt sám.³⁶ Dodejme, že význam nemá v Peircově sémiotice přesné systematické zakotvení. Peirce často spojuje význam s interpretans nebo objektem – v takovém případě by význam spadal do třetí nebo druhé úrovně. Zároveň můžeme u Peirce najít důrazné odlišení významu od interpretantu, když se o významu hovoří jako o formě reprezentace. Winfried Nöth ujasňuje tuto názorovou roztržičnost následovně:

³⁶ CP 2.231

„Rozdíl mezi významem, který je bezprostředním objektem znaku, a významem, který se vztahuje k jeho interpretantu, může být objasněn pomocí reference k odlišným aspektům procesu semiózy. Význam jako bezprostřední objekt znaku zahrnuje předchozí znalosti, které musí být předpokládány pro porozumění znaku jako takovému, zatímco význam související s interpretantem se vztahuje k teleologické síle znaku, a tedy je orientován na budoucí význam vznikající v interpretantu.“³⁷

Nyní se zaměříme na Peircovo triadické členění znaků. Nejprve stručně představme dvě trichotomie, které se na hudbu aplikují jen zřídka. Jedná se o qualisignum, sinsignum a legisignum, které se liší tím, „zda znak sám je pouhou kvalitou, nebo skutečným faktem, nebo obecným zákonem“³⁸. *Qualisignum* je vlastnost, která je znakem, ovšem pouze tehdy, pokud je ztělesněna v jednotlivině. Toto ztělesnění ale nemá vliv na vlastnosti qualisigna jakožto znaku. *Sinsignum* je existující jednotlivina (věc, událost...), která značí jakožto znak díky svým kvalitám, tedy díky qualisignům (sinsignum tak neexistuje bez qualisigna a obráceně). *Legisignum* je zákon stanovený lidskou dohodou, který značí jakožto obecný typ skrze své jednotlivé výskyty. Je to právě legisignum, které způsobuje, že jednotlivé sinsignum nese konkrétní význam a je schopno značit (sinsignum se tedy neobejde ani bez legisigna). Může být toto členění přínosné pro hudební interpretaci? Na to si odpovíme níže (2.3.3.5 *Bachova symbolická promluva dle Peirce*).

Druhou trojicí je *réma*, *dicent* a *argument*. Réma je druh znaku, který nese informaci o kvalitě objektu, nicméně nelze ji využít při interpretaci znaku. Réma reprezentuje svůj objekt jen v jeho rysech. *Dicent* zastupuje skutečnou existenční vlastnost objektu a představuje specifický druh rémy jako svou součást, kterou využívá k popisu faktu, na které v rámci interpretace odkazuje. *Argument* je znakem zákona, který reprezentuje objekt svým charakterem. Tuto trojici později Peirce přirovnal k tradičnímu

³⁷ „The distinction between the meaning which is the immediate object of the sign and the meaning that pertains to its interpretant can be explained with reference to different aspects of the process of semiosis. Meaning as the immediate object of the sign comprises the previous knowledge which must be presupposed for a sign to be understood as a sign at all, whereas the meaning associated with the interpretant pertains to the teleological force of the sign as it is oriented towards its future meaning resulting in the interpretant (...).“ NÓTH, W. *Representation and Reference According to Peirce*. International Journal of Signs and Semiotic Systems 1(2): s. 39, červen 2011. [cit. 22. 5. 2023]. Dostupné na WWW: <https://www.researchgate.net/publication/220452176_Representation_and_Reference_According_to_Peirce#fullTextFileContent>

³⁸ CP 2.243

rozlišení termínu, propozice a argumentu. Jelikož tato trojice se týká spíše jazykových znaků, nebude mít dále pro nás uplatnění.

Nejznámější Peircovou trichotomií je ikon – index – symbol, u které je podstatné, *„zda vztah znaku k jeho objektu spočívá v tom, že znak má nějaký charakter sám o sobě, nebo spočívá v nějakém existenčním vztahu k příslušnému objektu, nebo v jeho vztahu k nějakému interpretantu“*³⁹.

Ikon odkazuje k objektu díky svým vlastním rysům, ať už objekt ve skutečnosti existuje, či nikoli. Ikon je znak, který funguje na základě podobnosti se svým objektem.⁴⁰ Index je ovlivněn svým objektem, je jím modifikován, proto index nemůže být qualisignum, ve kterém existují kvality nezávisle na čemkoli. Pokud se index vztahuje ke svému objektu kvalitativně, zahrnuje v sobě určitý typ ikonu – ovšem nejde o podobnost, jde o modifikaci znaku objektem⁴¹ (index tedy neexistuje bez ikonu). Symbol se vztahuje ke svému objektu na základě určitého zákona, asociace obecných idejí. Tedy symbol i jeho objekt jsou legisigna, zároveň jsou nepřímo ovlivněny jednotlivými výskyty legisigna, tedy sinsignem. Z tohoto lze vyvodit, že symbol v sobě zahrnuje určitý druh indexu, který však nemá vliv na schopnost symbolu značit⁴² (symbol tedy neexistuje bez indexu, potažmo bez ikonu).

Ač jsme znaky představili izolovaně, z jejich charakteru vyplývá, že jsou na sobě funkčně závislé. S tím souvisí i míra jejich sémiotického potenciálu: samotný ikon a index nepřináší žádnou informaci.⁴³ Je to proto, že ikon je sémioticky příliš vágní, nabízí jen mnoho možností a v tomto smyslu není konkrétní. Bez indexu není ikon spjat se světem existujících faktů. Index pouze odkazuje k objektu a zdůrazňuje toto odkazování i objekt, nicméně s objektem musíme být seznámeni mimo index pro plné pochopení, protože index zviditelňuje společnou kvalitu s objektem, ale neumožňuje poznání tohoto objektu. Na jednu stranu neexistuje naprosto čistý index, ale ani znak absolutně zproštěný indexikální povahy, protože index vyniká tím, že se vztahuje k jednotlivinám. Symbol sám také nepřináší žádnou novou informaci, jelikož vzniká na základě lidské dohody

³⁹ CP 2.243

⁴⁰ CP 2.247

⁴¹ CP 2.248

⁴² CP 2.249

⁴³ CP 2.291

a nový symbol vyrůstá z dříve ustanovených symbolů či z ikonů, přičemž „[b]ez použití nějakého znaku sloužícího jako index nemůže být konstatována žádná skutečnost“⁴⁴.

Co se stane u zmíněných typů znaků, když z nich zmizí objekt (význam)? Ikon zůstává ikonem, protože signifikantní je rys, který má společný s objektem nezávisle na jeho existenci. Index přestává být znakem kvůli interpretantu, jelikož by nebylo bez objektu možné identifikovat jejich společnou kvalitu přesně. Symbol by také ztratil svůj signifikantní rys. Na důležitosti tak získává interpretant. Ikon vyvolá analogickou představu v mysli interpreta mezi svými rysy a rysy objektu, se kterými ale nemá žádné dynamické spojení. Na spojení indexu a jeho předmětu se interpretující mysl nijak nepodílí, pouze zaznamenává jejich fyzickou vazbu. Symbol je existenčně závislý na mysli interpreta, protože je se svým objektem spojen jen díky ideji v mysli užívající symbolů.⁴⁵

Pokud se zaměříme na dokonalost znaku, Peirce se k ní vyjadřuje ve dvou ohledech: zaprvé, v mysli interpreta se tvoří stále nové znaky – interpretans z předchozích znaků myslí uchopených, a to ad infinitum, ale pokud tato řada končí, znamená to nedokonalost znaku;⁴⁶ zadruhé, dokonalost znaku zajistí účast ikonu, indexu i symbolu, přičemž nejdokonalejší je takový znak, ve kterém se ikonické, indexikální a symbolické prolínají rovnoměrně.⁴⁷

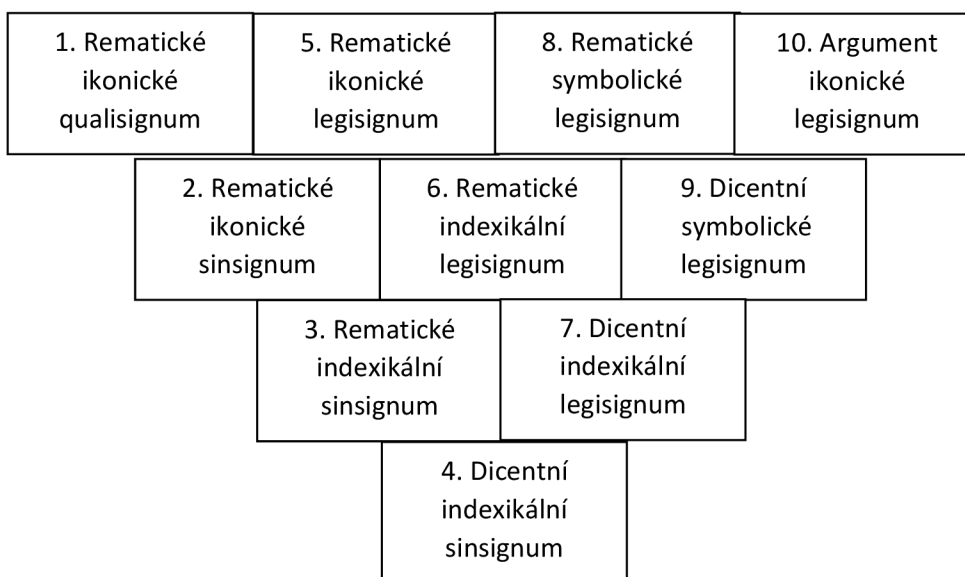
⁴⁴ CP 2.305

⁴⁵ CP 2.299

⁴⁶ CP 2.303

⁴⁷ CP 4.448

Obr. 11 Deset tříd znaků dle Peirce⁴⁸



Peircovo vyčlenění deseti tříd znaků představuje možné kombinace výše zmíněných triád. Jak je ze schématu (na obrázku 14) patrné, qualisignum má pouze ikonický charakter, jelikož jde o znak označující na základě kvality či podobnosti. Tato kvalita může být i jen logickou možností, proto je qualisignum propojeno s rémou. Jako příklad lze uvést *červenost*.

Druhá třída obsahuje sinsignum, tedy konkrétní projev ideje objektu. Jelikož je ikonem, je znakem díky podobnosti stejně jako v předchozím případě. Může být znakem v podstatě čehokoli, čemu se podobá. Pak je ikonické sinsignum interpretováno jako znak podstaty, tedy rémy. Zároveň v sobě obsahuje qualisignum. Příkladem může být *individuální diagram*.

Třetí třída již obsahuje indexikální kauzalitu. Takový znak odkazuje na objekt, který způsobil jeho existenci. Jde o přímou zkušenost – například *spontánní výkřik*. Rematické indexikální sinsignum zahrnuje i specifické ikonické sinsignum, které je zvláštní tím, že přímo odkazuje na denotovaný objekt.

Čtvrtá třída místo rémy obsahuje dicent. Opět se jedná o přímou zkušenost, která poskytuje informaci o svém objektu. Dicentní sinsignum je ovlivněno svým objektem, proto je indexikální a poskytuje informaci o něčem skutečném (není rémou). Tato třída znaků zároveň zahrnuje kombinaci ikonického sinsigna pro ztělesnění informace

⁴⁸ VIŠŇOVSKÝ, E. a MIHINA, F. *Malá antológia filozofie 20. storočia*. Zväzok 1., Pragmatizmus. Bratislava: IRIS, 1998, s. 150.

a rematického indexikálního signa pro denotaci objektu, ke kterému se informace vztahuje. Jako příklad uveďme *větrník*.

Pátá třída obsahuje ikonické legisignum, které představuje obecný zákon, jehož každý konkrétní výskyt nese určitou kvalitu, která vyvolává v mysli ideu o objektu. Ikon indikuje rému. Příkladem rematického ikonického legisigna je *diagram jako obecný typ*.

Rematické indexikální legisignum tvoří šestou třídu. Tento obecný zákon je v individuálním projevu ovlivňován svým objektem tak, že svůj objekt staví do popředí zájmu. Příkladem tohoto znaku jsou *ukazovací zájmena*.

Sedmou třídu představuje dicentní indexikální legisignum, které na rozdíl od předchozího případu o svém objektu již částečné informace poskytuje. Tento znak v sobě kombinuje ikonické legisignum pro označení informace a rematické indexikální legisignum pro denotaci předmětu této informace. Jako příklad uveďme *pouliční vyvolávání*.

Rematický symbol v rámci osmé třídy spojuje znak se svým objektem na základě asociace a zvyku. Symbol je spjat s legisignem vzhledem ke své všeobecnosti. Příkladem je proto *všeobecný pojem či jméno*.

Devátou třídu tvoří dicentní symbolické legisignum, které se od předchozího případu odlišuje tím, že je reálně ovlivněno svým objektem, se kterým je spjat zákon vyvolaný znkem v mysli. Tento znak v sobě obsahuje rematický symbol, díky čemuž je zároveň pro interpretanta ikonickým legisignem, jelikož tímto způsobem vyjadřuje informaci. Zároveň obsahuje rematické indexikální legisignum k indikaci označovaného předmětu danou informací. Dicentní symbol zajišťuje označení skutečnosti. Lze říci, že tento typ znaku odpovídá *propozici*.

Poslední třídě vévodí argument. Tento typ znaku představuje pravidlo, podle kterého vede vztah premis a závěrů z nich k pravdivosti. Jeho objekt je obecný, jelikož je argument zároveň symbolem, a tedy i legisignem.⁴⁹

Pro přehlednost zastoupení druhů znaků v deseti třídách dle Peirce poslouží následující tabulka:

⁴⁹ Rozdělení znaků do tříd, schéma i příklady srov. Logika jako sémiotika: teória znakov. In: VIŠŇOVSKÝ, E. a MIHINA, F. *Malá antológia filozofie 20. storočia*. Zväzok 1., Pragmatizmus. Bratislava: IRIS, 1998, s. 131-151.

Obr. 12 Zastoupení typů znaků v 10 třídách dle Peirce

	ikonický tone	ikonický token	ikonický type	indexikální tone	indexikální token	indexikální type	symbolický tone	symbolický token	symbolický type
réma	•	•	•		•	•			•
dicisignum					•	•			•
argument									•

Zdroj: vlastní

Dodejme poznámku ohledně přirozenosti znaků. Lze ikon a index považovat za přirozené znaky a symbol za znak konvenční, arbitrární, jak by se na první pohled nabízelo? Zdá se, že toto rozdělení neodpovídá skutečné povaze těchto znaků, jak upozorňuje D. S. Clarke⁵⁰, který tvrdí, že indexy jsou podmíněny určitou konvencí, nejčastěji jazykovou. To, že jsme schopni spojit si kouř s ohněm, a tedy považovat kouř za index – kauzální znak ohně, je možné dle Clarka proto, že ovládáme jazykové zobecnění „příčinou kouře je oheň“ nebo „oheň způsobuje kouř“. Podobně jsme schopni vnímat ikonicitu na základě selektivního výběru vlastností, které jsou prezentovány ikonem. Ikon jako znak nic přirozeně nenapodobuje. Je to naše schopnost vnímat podobnosti a dešifrovat znakovost ikonu, co tento znak zastupuje, s čím je významově spjat, co je obsahem jeho výrazu. Problém tedy nastává při snaze popsat přirozenost, která by měla být podstatou ikonu a indexu. Pak bychom ale mohli říci, že všechny znaky jsou konvenční, že vztah výrazu znaku a toho, co označuje, je vždy závislý na dohodě, tedy že přirozené znaky v podstatě neexistují.

Jiránek, zabývající se hudební sémiotikou, rozděluje znakové systémy do dvou skupin. Semióza první skupiny znakových systémů je podmíněna *objektivně* danou skutečností mezi znakem a jeho významem. Tato souvislost může být vnitřní – strukturní na základě homomorfie, které odpovídá Peircův ikon, nebo vnější, na základě časoprostorové koexistence, které odpovídá Peircův index. Semióza druhé skupiny znakových systémů je umožněna jen díky *subjektivním* – arbitrárním propojením znaku a významu na základě společenské konvence, čemuž vyhovuje Peircův symbol.⁵¹ Nakolik

⁵⁰ CLARKE, D. S. *Principles of Semiotic*. London: Routledge & Kegan Paul, 1987.

⁵¹ JIRÁNEK, J. *Hudební sémantika a sémiotika*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1996, s. 33.

je ikon skutečně objektivní co do schopnosti sémioticky spojit znak a označující, je na samostatnou diskuzi, kterou pro tuto chvíli necháme stranou.⁵²

2.3 Ikon, index a symbol v hudbě

Vztáhněme nyní Peircovu teorii znaků k hudbě. V každé podkapitole vždy uvedeme bližší charakteristiku ikonu, indexu a symbolu a následně se zaměříme na to, jak se daný typ znaku projevuje v hudbě, v jaké podobě ho lze v hudebním umění nalézt a čím je pro hudbu přínosný.

Tuto taxonomickou triádu zajímavým způsobem Vladimír Godár aplikoval na dějiny hudby. Godár vnímá semiózu jako proces, v jehož základu nestojí konkrétní ikony, indexy či symboly, ale aktivní činnost semiózy v podobě ikonizace, indexace a symbolizace.⁵³ Kulturní vývoj prochází různými fázemi kumulace, transformace, růstu, úpadku a tomu odpovídá i proces semiózy, který dle Godára není univerzální, mimočasový, ale také prochází obdobími hybridizace významu, jeho růstu nebo destrukce v závislosti na vývoji obsahu lidského vědomí. V rámci lidského umění Godár objevuje specifické místo pro index. Zatímco ikon a symbol představují primární rovinu, index dle něj spadá do roviny sekundární, jednak proto, že je existenčně na prvních dvou typech znaků závislý, a pak také proto, že v rámci umění dodává primární rovině dodatečnou intencionální hodnotu.⁵⁴ Z toho důvodu Godár rozlišuje dvě syntetické znakové kategorie: symbol-index a ikon-index. Ikon Godár chápe jako znak, u kterého je možné dobrat se významu na základě smyslové verifikace; symbol k odhalení významu vyžaduje znalost tradice a racionální úvahu; index disponuje imperativem a nevyhnutelností mezi označujícím a označovaným. Hudba historicky vyrostla ze sejetí se sedmerem svobodných umění, přičemž na úrovni zvuk-číslo byla spojena s kvadriviem a na úrovni zvuk-slovo s triviem. U kvadrivia převažuje symbolický charakter, proto Godár v tomto spojení hovoří o *musica symbolica*, která dala základy evropské hudbě. Následně hudba

⁵² Proti přirozenosti ikonu se kriticky vyslovil mimo jiné Umberto Eco (v *Teorii sémiotiky*), který upozorňuje na naučené, tedy konvencionálně podmíněné vnímání ikoničnosti – ikon se učíme poznávat a tím i tvořit. O vágnosti ikonicity se zmiňuje Goodman (v díle *Způsoby světatvorby* a podrobněji v článku *Sedm výhrad proti podobnosti*), který se ptá, čeho je vzorek vzorkem a jaká je podstata exemplifikace. Dochází k závěru, že cokoli se může podobat čemukoli, proto podobnost může být dána nejen vnějšími – zjevnými vlastnostmi, ale také vlastnostmi vnitřními, které nemusí být na první pohled patrné. Lze tedy říci, že u jakýchkoli dvou entit lze vždy nalézt nějaké podobné vlastnosti.

⁵³ GODÁR, V. *De musica*. Zväzok 2. Bratislava: AEPRESS 2014, s. 359.

⁵⁴ GODÁR, V. *De musica*. Zväzok 2. Bratislava: AEPRESS 2014, s. 361.

začala přenášet vnější svět (přírodu) do světa zvuku, proto období renesance Godár označuje za *musica iconica*. Poté se hudba z vnějšího světa obrátila do nitra člověka, čemuž v baroku odpovídá rozvoj afektové teorie a *musica rhetorica*.⁵⁵ Po symbolizaci a ikonizaci tak přichází na řadu indexace. Uvedené tři typy hudební semiózy se v dějinách prolínaly, hierarchicky střídaly, ale vždy koexistovaly. Stejně jako u Peircovy znakové triády ani zde nelze o schopnosti semiózy hovořit izolovaně. To se potvrdí i v následujících rozborech.

2.3.1 Hudební ikon

Ikon je takový znak, který disponuje schopností označovat, i když objekt či interpretans znaku neexistuje. Reprezentativní kvalita ikonu je jeho Prvostí, tedy jde o kvalitu, která způsobuje existenci ikonu jako znaku. V rámci ikonických znaků Peirce rozlišuje obrazy, diagramy a metafory, které se odlišují podle modu Prvosti, na kterém se podílejí. „*Tie, ktoré sa podiel'ajú na jednoduchých kvalitách alebo prvej prvosti, sú obrazy; tie, ktoré reprezentujú vzťahy, hlavne dyadické (...) medzi část'ami jednej věci prostredníctvom analogických vzťahov medzi svojimi vlastnými část'ami, sú diagramy; tie, ktoré reprezentujú reprezentatívny charakter representamena tým, že reprezentujú paralelizmus v niečom inom, sú metafory.*“⁵⁶

Charles Morris⁵⁷ se k ikonicitě vyjadřuje v tom smyslu, že znak je tím více ikonický, čím jsou si podobnější výraz a zastupovaný objekt. V tomto smyslu ale ideální ikon přestává být znakem. Nicméně pokud bychom princip podobnosti z Peircova ikonu aplikovali na dyadický model znaku, tedy vztah výrazu a obsahu, můžeme rozlišit tři typy podobnosti: 1. výraz jednoho znaku se bude podobat výrazu jiného znaku, 2. podobat se budou obsahy různých znaků nebo 3. výraz bude podobný svému obsahu.

V prvním případě jsou si podobné u odlišných znaků výrazové složky obsahově. Typickým příkladem jsou homonyma nebo slova, která shodně zní, ale něco jiného značí. Jak velká může být odchylka, abychom ještě hovořili o podobnosti? V případě melodické linky například stačí, aby se pomocí jedné odrážky změnil jeden tón, který zapřičiní

⁵⁵ GODÁR, V. *De musica*. Zväzok 2. Bratislava: AEPRESS 2014, s. 618.

⁵⁶ VIŠŇOVSKÝ, E. a MIHINA, F. *Malá antológia filozofie 20. storočia*. Zväzok 1., Pragmatizmus. Bratislava: IRIS, 1998, s. 137.

⁵⁷ MORRIS, Ch. W. *Signs, Language and Behavior*. New York: Prentice-Hall, 1946.

změnu tónorodu, tedy přechod z dur do moll a opačně, což radikálně změní vyznění takové fráze. V barokní hudbě můžeme v tomto ohledu hovořit o tzv. hudební manýře, která se projevuje tím, že se v závěru mollové skladby často objeví posuvka, která změní tónorod a např. místo rozloženého akordu g moll zazní radostnější G dur, čímž se přepíše celkové vyznění skladby do pozitivnějšího naladění. Specifickým problémem je autocitace či citace děl jiných skladatelů⁵⁸. Sám Bach musel produkovat velké množství skladeb pro odlišné účely. Často se tak stávalo, že přepracovával svá dřívější díla, kantáty, nebo si jen vypůjčil určitý motiv, který rozpracoval do odlišného hudebního útvaru. Jako příklad uveďme *Vánoční oratorium* BWV 248, v jehož úvodu zaznívají tympány, což pro duchovní oratorium není typické, nicméně jedná se o parodickou část z dřívější Bachovy honorační kantáty.

Ve druhém případě se jedná o výrazově odlišné znaky s obdobným obsahem. Typickým příkladem jsou na jazykové úrovni synonyma. Na rovině hudební by tomu mohlo odpovídat přesunutí motivu do jiné tóniny, oktávy, nástrojového obsazení, dynamiky či témbu. Jako příklad můžeme uvést fugu, se kterou Bach coby kontrapunktický génius často pracoval. Fuga je hudební útvar založený na přebírání shodného či mírně upraveného tématu různými hlasy. Tím, že se fugové téma objeví v jiném hlasu, může být pozměněn jeho tónorod, takže se tím pádem bude tato řada not výškově lišit od prvního uvedeného vzoru. Nicméně obsah bude více či méně podobný. Konkrétnějším příkladem hudební synonymity může být programní tvorba nebo tvorba na zadané téma, kdy např. skladba určená ke korunovaci panovníka vždy vyzní slavnostně a výraz s funkcí předurčují použití určitých souzvuků či nástrojové obsazení, ale samozřejmě obsahově se bude každá taková skladba lišit.

Ve třetím případě se podobá výraz a obsah různých znaků. Z jazykových znaků lze jmenovat onomatopoeia. Obecně jde o problém realistického zpodobnění skutečnosti. Takovou snahu lze samozřejmě nalézt i v hudbě, která se svými specifickými prostředky snaží vyobrazit přírodní výjev (zpěv ptáka pomocí trylkování ve vysoké poloze, bouři za pomoci bicích apod.), napodobit řeč (obdobnou intonací např. stoupající melodie jako při otázce) či zobrazit duševní stavy (problémem vztahu hudby a emocí se velmi podrobně

⁵⁸ Dnes tento postup není snadné ospravedlnit kvůli copyrightu a ochraně duševního vlastnictví, ale mnohdy citace cizího díla vyjadřovala úctu a obdiv k danému autorovi. Bacha lze označit za „nekonečnou studnici vlastních nápadů“, nicméně i on rád přepracovával vlastní motivy např. z mladších let. Typickým příkladem cizí citace může být úprava díla *La Campanella* Franzem Lisztem pro klavír, ačkoli původním autorem tohoto díla je Niccolò Paganini.

zabývala afektivní teorie, které se budeme věnovat níže v kap. 2.3.2 *Hudební index a afektivní teorie*). Ač by se mohlo zdát, že jsou onomatopoeia do jisté míry přirozenými znaky, není tomu tak, jak můžeme vidět na příkladu, kdy pes „štěká“ v různých jazycích odlišně. Tedy jazykový výraz pro psí štěkot je znakem umělým. Podobně i hudba pracuje s lépe rozeznatelnými nápodobami reálného, všem známého světa (zvukový projev nepotřebuje ke svému výrazu slov, proto bychom mohli hovořit opět o přirozeném znaku – bez dalších znalostí jsme schopni identifikovat trylkování flétny jako trylkování ptactva), nicméně je schopna skrývat i propracovanější znaky, které napodobují např. pomocí notace a které nelze z provedení poznat. Příkladem může být několikeré zpodobnění kříže v díle J. S. Bacha, ať jako křížení hlasů, nebo jako znaménko křížku u noty, kde se zpívá o kříži:

Obr. 13 Křížení hlasů v úvodu kantáty *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*



Obr. 14 Vedení melodie v Matoušových a Janových pašijích tvořící kříž

Obr. 15 Kantáta BWV 56 Ich will den Kreuzstab gerne tragen



Při ikonografickém rozboru uměleckých děl hrozí jedno riziko, totiž že bude dílo vnímáno pouze jako souhrn odkazů na podobnosti. Na tento problém poukazuje Michael Alec Rose v díle *Audible Signs*⁵⁹, který odmítá redukovat hudební zvuk na pouhý znak a připouští, že vztah formy a obsahu (předmětu) je v hudbě specifický: „*Hudba představuje nejsilnější rozpuštění konvenčního rozlišování mezi formou a předmětem. V hudbě je zvuk – resp. forma, kterou na sebe zvuk bere – předmětem; ničím více, ničím méně.*“⁶⁰ Rose rozlišuje dva základní typy znaků, které lze v hudebním díle rozpoznat. Jeden typ znaků se vztahuje k ikonicitě tím způsobem, že jsme schopni je identifikovat a dekodovat i sami. Jako příklad Rose uvádí populární píseň *Somewhere over the rainbow*, na které vysvětluje oktávový skok na prvních dvou slabikách písně.⁶¹ Duhý či hvězdy vždy hrály důležitou roli napříč časem a kulturami, co se transcendentní síly týče. Náš fyzický pohyb má podobu pohledu vzhůru, a právě onen vzestupný oktávový skok v písni znázorňuje vzdálenost mezi námi a zmíněnými nebeskými objekty. Druhý typ představují znaky zakódované do skladeb tak, že potřebujeme často dodatečnou informaci, abychom je mohli odhalit a ocenit, jak si autor se znaky pohrál. Tedy musíme se je naučit slyšet.⁶²

Lze zobecnit, že první typ znaků, o kterých Rose hovoří, jsou ikony přirozené, které odhalíme snadno na základě vlastních psychofyzických zkušeností. Druhý typ znaků jsou ikony umělé, pro jejichž recepci potřebujeme určitou formu předpřipravenosti.

⁵⁹ ROSE, M. A. *Audible Signs: Essays from a Musical Ground*. Bloomsbury Academic & Professional, 2010.

⁶⁰ „Music stands as the most powerful dissolution of the conventional distinction between form and subject-matter. In music, the sound — the form that the sound takes — is the subject matter, nothing more or less than that.“ In: *An Intimate Iconography of Music*. In: ROSE, M. A. *Audible Signs: Essays from a Musical Ground*. Bloomsbury Academic & Professional, 2010, s. 4.

⁶¹ *An Intimate Iconography of Music*. In: ROSE, M. A. *Audible Signs: Essays from a Musical Ground*. Bloomsbury Academic & Professional, 2010, s. 5.

⁶² *An Intimate Iconography of Music*. In: ROSE, M. A. *Audible Signs: Essays from a Musical Ground*. Bloomsbury Academic & Professional, 2010, s. 6.

Přesto, že ikonicko-sémiotický rozbor nás může informačně obohatit, Rose se vyjadřuje poměrně skepticky ohledně emocionálního prožitku, který by se měl od tohoto předrozboru odvíjet. Používá k tomu přiléhavý popis „shut down emotional shop“. Na co Rose naráží, je rozdíl mezi analýzou díla a emočním prožitkem hudby, respektive kontrastem mezi rozumem a srdcem. Ideálně by mohlo jít o spolupráci, tedy pomocí rozumové analýzy a poznatků dojít k hlubšímu emočnímu prožitku. Jenže mnohdy nás hudebně-sémantická terminologie dovede k zúžení prožívání už jen tím, že byly vytyčeny určité významové mantinely. Rose tak nepřímou naráží na omezenost estetického soudu, skrze který nebudeme nikdy schopni sdělit bohatost a plnost svého estetického prožitku z hudebního díla.⁶³

2.3.1.1 Notace jako diagramatický model

Pozornost nyní zaměříme na specifický typ hudebního znaku, který hojně ikonicitu využívá. Jedná se o hudební notaci. V minulé kapitole jsme v této souvislosti použili pojem „metaznak“. Představíme si nyní rozbor jiného pojmu, který by mohl charakteristice notace jako znaku odpovídat. Jedná se o „model“, na který se zaměřil peircovsky orientovaný badatel Winfried Nöth. Zjistíme, jak lze hudební notaci charakterizovat z pohledu peircovské sémiotiky a do jaké třídy znaků patří.

Nöth ve svém článku *The semiotics of models*⁶⁴ objasňuje koncept modelu v běžném jazyce i vědecké oblasti z pohledu Peircovy sémiotiky. Nabízí obecný peircovský rámec pro definici všech druhů modelů, včetně mentálních modelů. Nöth vychází z pěti definic pojmu model: 1. model jako trojrozměrná reprezentace osoby nebo věci, většinou v malých rozměrech (př. architektonický model); 2. osoba nebo plán, které je vhodné následovat jako vzor (model otce); 3. zjednodušený popis (př. matematický – statistický model); 4. osoba předvádějící módní oblečení; 5. verze produktu (př. model automobilu). Společným rysem těchto definic je to, že model něco reprezentuje, je

⁶³ „Of all the technical jargons in the world, the arid vocabulary of music theory is the worst kind of jargon, for it seems to be in such deplorable conflict with the expressive power of music and its exalted position in the human heart. And from the other side, it is the emotional significance of music in our lives that seems to paralyze our reasonable capacity to speak or write with any sort of lucidity or specificity about it.“ An Intimate Iconography of Music. In: ROSE, M. A. *Audible Signs: Essays from a Musical Ground*. Bloomsbury Academic & Professional, 2010, s. 9.

⁶⁴ NÖTH, W. The semiotics of models. In: *Sign System Studies* 46(1), 2018.

něčemu podobný, něco napodobuje, je ukázkou či typem něčeho, a to fyzicky (model domu), nebo mentálně (slovní popis).

Okomentujme nyní uvedenou pěti definic z hudebního pohledu. Co se týče bodu 1, o notaci nelze říci, že by byla plnohodnotnou trojrozměrnou reprezentací hudební skladby. Z určitého pohledu ale můžeme říci, že je notace zploštělou reprezentací, ochuzenou o znějící složku. Ve 2. bodě můžeme použít notaci jako vzor, který je hodný následování, a to v tom smyslu, že notace udává pokyny pro interpretaci. V partituře najdeme zaznamenanou výšku not, pomocí dynamického označení sílu tónu, dle tempového označení i délku. Nicméně všechny tyto údaje jsou orientační. Samotné kouzlo hudby se odehrává při interpretaci, při hře. Dynamické označení je taktéž relativní, protože hrát *piano* (tj. potichu) v Bachově skladbě znamená něco jiného než například ve Wagnerově opeře apod. Ve 3. bodě nacházíme blízkou shodu. O notaci lze rozhodně říci, že je zjednodušeným zápisem – na diagramatičnost se více zaměříme níže. Ve 4. bodě bychom mohli hovořit o hudebním modelu, který předvádí skladbu skladatele, ve smyslu interpreta (stejně jako osoba v módním průmyslu předvádí uměleckou tvorbu návrháře). I 5. bod lze vztáhnout na hudební notaci. Různé verze jedné skladby mohou zapříčinit odlišný výraz. Často se pátrá po původní verzi díla, aby byl lépe objasněn dílčí nebo celkový význam a výraz skladby. U děl J. S. Bacha mnozí interpreti vycházejí z tzv. urtextu, což je zápis bez dynamického a výrazového značení, která do děl přidávali později různí editoři.

Co se týká vztahu znaku a reprezentace, v Peircově díle se jedná téměř o synonyma (CP 8.191). Pak lze říci, že model, který je reprezentací, je také znakem. Znak dle Peirce reprezentuje objekt, ale objekt není referentem znaku. Representamen je označující, konkrétní podoba znaku (slovo, výstražný signál policejního vozu, melodická linka ve skladbě apod.), který označuje určitý objekt. Na základě interpretace znaku prvního pak v mysli člověka vzniká označovaný význam, tj. interpretans, který tvoří druhý znak. Tento nový znak může být předmětem další interpretace čili interpretans se může stát representamenem nového znaku, čímž lze dojít k nekonečnému opakování, tedy nekonečné sémióze, jak upozorňuje U. Eco. Interpretans je navíc oproti prvotnímu znaku informativně rozvinutější, což je dle Peirce přirozená funkce myšlenky během interpretace.

Z Peircovy triadické klasifikace Nöth vylučuje pro modely indexy, které nereprezentují svůj objekt a pouze ho označují. Reprezentace je ale podmínka pro model jako znak. V úvahu tedy zůstávají ikon a symbol. Nöth pomocí Peircovy sémiotiky dokládá, že kladení symbolického a ikonického myšlení do protikladu je mylné.⁶⁵ Modely nemohou naplnit svou rétorickou funkci jako pouhé symboly. Symbol musí být mentálně asociován v interpretantu s ikonem a indexem, aby byl smysluplný. Samotné symboly jsou totiž příliš abstraktní a obecné na to, aby byly schopné přinášet nějakou novou informaci. Modely potřebují mentální obrazy a indexy k propojení symbolu s představou a zkušeností. Zaměříme se nyní více na ikoničnost modelů.

Peirce rozlišuje tři druhy ikonicity, a to obraz, diagram a metaforu, a tak lze rozlišit i tři druhy ikonických modelů, přičemž platí, že modely zahrnují ikonicitu, ale ne každý ikon je modelem (např. obrázek, odraz v zrcadle, gesto). Do jaké kategorie nejlépe spadá hudební notace?

1. Obrazový model – obrazy jsou ikony, které se podílejí na jednoduchých kvalitách předmětu, který zobrazují. Kvalitami je myšleno cokoli, co vyvolává možnost fyzického pocitu (sensation) a co má účinnost jakožto vlastnost smyslového objektu. Tato charakteristika odpovídá modelu, jako je maketa či módní model. Nicméně Peirce ještě dodává, že čistý ikon nepřenáší žádné pozitivní či faktické informace, tedy neposkytuje žádné ujištění, že by něco takového v přírodě existovalo. To je pro Nötha argument, proč nemůže obraz sloužit jako model.⁶⁶
2. Diagramatický model – diagram je druh ikonu, který reprezentuje některé prvky svého předmětu a některé charakteristické vztahy mezi těmito prvky. Peircova definice diagramu je poměrně široká, a pokud Peirce hovoří o diagramu jako o representamenu, který je převážně ikonem vztahů, stává se dle Nötha tento pojem synonymním pro pojmy *system* a v podstatě i *struktura*,

⁶⁵ NÖTH, W. The semiotics of models. In: *Sign System Studies* 46(1), 2018, s. 39.

⁶⁶ NÖTH, W. The semiotics of models. In: *Sign System Studies* 46(1), 2018, s. 21.

jak ho používají strukturalisté ve vztahu k jazyku⁶⁷ (jazyk je systém, tedy jazyk je v podstatě diagramatický).⁶⁸

3. Metaforický model – metafora se stává ikonickou dle Peirce tehdy, když reprezentuje reprezentativní charakter representamenu reprezentací paralelismu v něčem jiném. Tuto poměrně složitou charakteristiku lze objasnit pomocí tří mentálních oblastí, které rozlišili Lakoff a Johnson: mentální prostor zdrojový (oblast znaku či representamenu), cílový (oblast něčeho jiného) a smíšený (oblast rozpoznatelného paralelismu). Metaforické modely pak objasňují cílovou oblast, která nám není příliš známa, pomocí pojmů ze zdrojové oblasti, která je nám známa. Obě oblasti jsou předmětem znaku, který se stává sám metaforickým modelem. Metaforický model je tedy teoretický model, který sestává z koherentního systému metafor reprezentujících komplexní oblast jevů.⁶⁹

Model nemusí mít nutně podobu grafického znázornění, ale může mít formu komplexního slovního vyjádření pomocí symbolů, jako je metafora, která vyvolává mentální obraz. Peirce tuto vlastnost rozšiřuje i na matematické symboly, přičemž matematickou rovnici považuje za ikon. Taktéž všechny diagramy jsou ikonem, ačkoli postrádají smyslovou podobnost se svým předmětem – jde totiž o vztah analogičnosti. Pokud jsou matematické vzorce ikonické, pak jsou ikonické i formální, symbolické a teoretické modely – ovšem v jiném slova smyslu, jak upozorňuje Nöth. Znak v těchto modelech má formu symbolu a ikonicitu nese interpretant. Symbol samotný nemá moc spojovat znak s jeho předmětem – to činí interpret. Odkazování k předmětu, ať už vnějšímu či mentálnímu, vyžaduje index, ale význam mu může být přiřazen prostřednictvím ikonu.

Dle charakteristiky uvedené výše odpovídá hudební notace nejvíce diagramatickému modelu. Diagramatický model je smíšeným obecným znakem, který je především ikonem, ale obsahuje také prvky indexu a symbolu:

⁶⁷ Peirce pojímá jazyk jako mentální diagram, ke kterému má blízko Lotmanovo pojetí řeči coby ikonického modelového systému. Oba pohledy pracují s ikonickým vztahem mezi jazykem a předmětem reference, ale Lotman zdůrazňuje pevnou korespondenci prvků ve struktuře a Peirce hovoří o živé formě korespondence mezi koncepty a jimi zastupovanými objekty.

⁶⁸ NÖTH, W. The semiotics of models. In: *Sign System Studies* 46(1), 2018, s. 21.

⁶⁹ NÖTH, W. The semiotics of models. In: *Sign System Studies* 46(1), 2018, s. 22.

- Dle Peirce je ikonickou složkou predikát propozice, konkrétně v případě diagramu jde o ikon nebo schematický obraz ztělesňující význam obecného predikátu. Předmět, který doplňuje propozici, je indexikální povahy. Nöth uvádí příklad s mapou, kdy např. název oblasti zobrazené pomocí mapy (tj. ikonu) je index. U hudební notace se může objevovat programní název (např. Bachovo *Capriccio na odjezd milovaného bratra B dur BWV 992*), který také vymezuje část reality, kterou zobrazuje, v tomto případě především indexikálně.
- Některé symbolické prvky mohou být indexikální v interpretantu. Na příkladu mapy jde o značky pro kostel nebo autobusovou zastávku, které odkazují ke konkrétnímu reálnému umístění. Samotné značky jsou obecné. Zkonkréťují se až indexikálním vztahem k realitě. V rámci notace se využívají různé značky a označení, jako například křížek, který samostatně znamená obecné zvýšení o půl tónu. Před danou notou zvyšuje konkrétní tón a celé označení má svůj konkrétní název (např. křížek před notou f znamená, že se zahraje a zazní tón fis).
- Diagramy často obsahují vnitřní indexy, které slouží k vizualizaci vztahu indexikality mezi názvem a ikonickou reprezentací. V případě mapy jde o šipky nebo spojovací čáry. U notace má tuto funkci notová osnova, tedy pět linek a čtyři mezery (a další pomocné linky nad a pod osnovou), které ukotvují výšku tónu. Značka pro tón mimo notovou osnovu je jen obecné označení „nota“. V rámci notové osnovy má jednoznačné pojmenování podle klíče na začátku osnovy (např. u houslového klíče je nota napsaná na první lince e¹, u basového se na stejné lince nachází G). To, zda je nota napsaná výš nebo níž, odpovídá ikonicky zpívané nebo zahrané výšce tónu. Kromě notové osnovy a klíče může mít funkci vnitřního indexu označení pro oktávový posun nebo značka pro dynamickou změnu (např. *crescendo* – zesilování), které je platné pro určité takty nebo jejich část.
- Dalším typem indexů jsou ty, které spojují diagram s interpretovou zkušeností s reálným světem. Znak samotný ale takového sdělení není schopný. Je potřeba tzv. *kolaterální zkušenosti s předmětem znaku*, která dle Peirce toto pochopení přináší. Interpret potřebuje tuto kolaterální zkušenost, aby pochopil správně, co znak denotuje – jde vlastně o určité předpochopení prvků

ve znaku, které interpret zná z reálného světa. V případě hudby se jedná o psychické přednastavení před percepcí uměleckého díla, kdy předem tušíme, co můžeme očekávat (s tímto očekáváním záměrně pracuje skladatel a připravuje posluchači momenty překvapení, které zvyšují pozornost), jak se při poslechu chovat, tedy vyslechnout si dílo až do konce, jelikož význam se utváří v průběhu času – trvání skladby atp.

Diagramatický model se stává informativním díky symbolům a indexům. Pokud bychom z diagramu odebrali popisky a spojovací čáry, zůstal by obecným a neinformativním. Zbývá grafická reprezentace by sdělovala pouze to, že se něčemu podobá bez zpřesnění čemu. Samotný diagram by byl znakem jen možných, nikoli reálných kvalit a vztahů.⁷⁰

Docházíme tak ke stručnému shrnutí sémiotické možnosti ikonu, indexu a symbolu: Dle Peirce index může jen označovat předmět, se kterým ale musíme být seznámeni předem, nezávisle na indexu, protože index sám nedokáže nést žádnou informaci. Symboly taktéž samy nemohou přinášet žádnou novou informaci, protože jsou založeny na konvenci. Čisté ikony jsou zase příliš nejasné, vágní, jelikož nabízí až příliš možností, takže bez prvku indexovosti by zůstaly bez spojitosti s prvky v reálném světě. V tomto smyslu jsou ikonické modely vždy smíšené, protože bez prvků indexu a symbolu by zůstal ikon nesrozumitelným. Na sémiotické možnosti indexu se nyní zaměříme v následující kapitole.

2.3.2 Hudební index a afektivní teorie

Index je znak, který si ponechává svůj charakter i v případě neexistence interpretantu – není tomu tak při neexistenci objektu. Peirce uvádí příklad s jamkou v zemi, která je znakem střely. Bez střely by nebyla jamka, nicméně jamka jako taková může existovat, i když jí nikdo nepřipíše střele.⁷¹ Pro index je typické dynamické propojení mezi znakem a jeho objektem či smysly a pamětí dané osoby. Index není se svým objektem spjat na základě podobnosti či analogie. Objekt indexu má konkrétní charakter a index na něj ihned obrací pozornost. Index odpovídá úrovni Druhosti, což souvisí s existenční relací.

⁷⁰ NÖTH, W. The semiotics of models. In: *Sign System Studies* 46(1), 2018, s. 26.

⁷¹ VIŠŇOVSKÝ, E. a MIHINA, F. *Malá antológia filozofie 20. storočia*. Zväzok 1., Pragmatizmus. Bratislava: IRIS, 1998, s. 136.

Součástí indexu může být určitý druh Prvosti, tedy ikoničnosti, vzhledem k tomu, že každé individuum disponuje určitými rysy, které mohou nést formu analogičnosti (ale nemusí). Ikoničnost se velmi zřetelně objevuje i v rámci hudebních indexů, na které nyní zaměříme pozornost. Konkrétně se budeme věnovat vztahu hudby a emocí, který bude osvětlen pomocí mnoha hudebních příkladů.

Hudba emoce vyvolává, na emoce působí, emoce přenáší, zobrazuje, reprezentuje. Je to právě emocionální prožitek, který odlišuje hudební „sdělení“ od jiných uměleckých projevů, ale i informačních (jazykových) sdělení, jak uvádí Kresánek: „*Jedným zo základných východisk je poznanie, že hudba nie je bezprostredne schopná prenášať kognitívne informácie (i keď ich neneguje, je k nim skôr indiferentná) a zároveň, že hudba komunikuje umelecké zážitky, ktoré sú citovej povahy.*“⁷²

Na problematiku emocí v hudbě se nejvýrazněji zaměřila barokní afektová teorie (z latinského *afficiere* – působit). Ačkoli se vztahovala k období mezi roky 1600 až 1750, tento hudebně-estetický pojem byl zaveden německými muzikology a estetiky až ve 20. století (*Affektenlehre*). Učení o afektech zdůrazňuje schopnost hudby ztvárňovat a vyvolávat u posluchače konkrétní afekty za použití konkrétních hudebních prostředků.

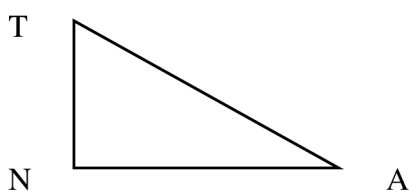
Naším cílem v této části práce bude zjistit, jakým způsobem lze znázornit hudební znak pracující s afektem, jak fungují a v jakém jsou vztahu jednotlivé členy tohoto znaku a čím se hudební afektový znak odlišuje od jazykového – informačního znaku. Zároveň se pokusíme ověřit teoretické principy afektové teorie na praktických hudebních ukázkách. Výsledkem bude umělecko-sémantické zhodnocení funkčnosti afektové teorie.

Výchozí model afektového hudebního znaku, který upravíme v závislosti na dalších úvahách, vychází z Ogden-Richardsova referenčního trojúhelníku. V tomto případě platí, že:

- T = tvůrce, autor hudební skladby,
- A = afekt, který tvůrce komunikuje s posluchačem,
- N = je nosič, hudební prostředek, který afekt zobrazuje.

⁷² KRESÁNEK, J.: *Hudba a člověk. Hudobné myslenie – sociálna funkcia hudby – hudobná psychológia*. Bratislava: Hudobné centrum, 2000, s. 11.

Obr. 16 Hudební afektový znak – výchozí verze



Zdroj: vlastní

Nejprve se zaměříme na afekty, které mohly být hudebně zobrazovány. V tomto ohledu můžeme zaznamenat vývoj, a to v závislosti na požadavcích kladených na hudební umění a umění obecně. Zatímco v antice a středověku byly preferovány eticky „dobré“ afekty, v renesanci a posléze v baroku došlo k odklonu od těchto požadavků a přijímány byly všechny afekty stejně. Bez jejich přítomnosti jako by dokonce hudba nebyla hudbou.

2.3.2.1 Afektová teorie a její vývoj

Barokní úvahy o afektu mají své kořeny v antickém pojetí *ethosu*, se kterým byla hudba úzce propojena: „*Hudba byla chápána jako pozemská reflexe vyššího kosmického řádu i mravnosti a skrze teorii ethosu, čísel a proporcí byla i provozována.*“⁷³ Pojem *ethos* dnes chápeme ve smyslu mravnosti jako takové. Původně *ethos* souvisel s praxí rétorů, kteří se snažili svým co nejdůležitějším výstupem přesvědčit své publikum. Jak Aristotelés uvádí v díle *Rétorika*, *ethos* je nejdůležitější přesvědčovací princip, ale řečník musí ovládat i další principy, kterými jsou *logos* a *pathos*.

Otázka toho, co hudba zprostředkovává, jaký vliv má na naše emoce a jaké psychické stavy v nás hudba vyvolává, souvisí s tím, jak je vykládána podstata hudby. První úvahy nacházíme u Pythagora, který hovoří o souvislosti mezi hudbou a matematikou. V 5. století př. n. l. pak Pindaros začal používat pojem „techné musiké“ ve smyslu „múzické“, přičemž o múzickém umění se uvažuje jako o jednotě umění básnického, hudebního a tanečního. Hudba jakožto múzické umění tradičně sloužila vedle gymnastiky k výchově mladých Řeků. Platón na začátku III. knihy *Ústavy* stanovuje, které prvky múzického umění je třeba odstranit z výchovy jako škodlivé a nemorální, aby hudba vedla posluchače ke kráse a dobru. Aristotelés v VIII. knize

⁷³ GEORGIEVA, S. *Barokní afektová teorie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013, Hudební pedagogika, sv. VI., s. 18.

Politiky na rozdíl od Platóna přisuzuje hudbě kromě funkce vzdělávací také funkci očištnou, zábavnou a regenerační. Tomu, jakým způsobem dochází k psychické očištění působením umění, se Aristotelés věnuje v *Poetice*. V tomto díle také jmenuje jedenáct afektů, které jsou kombinací libosti a nelibosti. Jedná se o žádostivost, hněv, bázeň, odvahu, závist, radost, lásku, nenávisť, touhu, žárlivost a soucit. Toto dělení nacházíme v téměř totožné podobě ještě v 18. století u jezuitů France Langa⁷⁴. Aristotelés negativní afekty neodmítá, protože připouští možnost přirozeného očištění se od těchto emocí prostřednictvím umělecké katarze.

Jak je patrné, Platón i Aristotelés si uvědomovali, že hudba zprostředkovává a vyvolává emoce. „*Tito autoři potvrzují starou pravdu, že zvuk umí zprostředkovat přenos afektu z interpreta (pěvce) na posluchače. Předpokládají, že prostřednictvím hudebního sdělení mezi interpretem a posluchačem dochází k harmonii duše a těla.*“⁷⁵ A právě zde nacházíme kořeny afektové teorie a barokního pojmu afekt. Antičtí myslitelé nepředpokládali, že by posluchač byl schopný zaujmout určitý odstup od slyšeného, proto vymezili jen přijatelné harmonie či rytmy, které zprostředkují „žádoucí“ emoce.

O bezprostředním vztahu hudby a duše uvažoval také Ptolemaios, který porovnal některé intervaly s částmi či funkcemi lidského těla (oktávu s rozumem, kvintu s orgány citu, kvartu s vegetativním systémem) a dělení oktávy na jednotlivé intervaly pak přirovnal k představivosti, intelektu, paměti, přemýšlení, názoru, rozumu a vědě.⁷⁶

Dodejme, že v Římě se afektová teorie objevuje především při použití konkrétních metod rétoriky k ovlivnění posluchačů. Cicero i Quintilianus, kteří propracovali systém rétorických figur (přes 180), zdůrazňovali hudební vzdělání rétorů, jelikož hudba i řeč mají společné vlastnosti – rytmiku, formu, sdělení a přednes, takže díky studiu a pochopení hudebních principů může mít řečový projev na posluchače mnohem působivější efekt.

Hudba ve středověku byla respektována spíše jako didaktická pomůcka k výchově lidské duše, nejlépe směrem k Bohu. Sv. Augustin byl přesvědčen, že hudba by měla vést

⁷⁴ V díle *Theatrum affectum humanorum* z roku 1717.

⁷⁵ MERSENNE, M. Harmonie universelle. Paris, 1627. Překlad in: GEORGIEVA, S. *Barokní afektová teorie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013, Hudební pedagogika, sv. VI., s. 181.

⁷⁶ MERSENNE, M. Harmonie universelle. Paris, 1627. Překlad in: GEORGIEVA, S. *Barokní afektová teorie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013, Hudební pedagogika, sv. VI., s. 181.

k dosažení štěstí, ale ke štěstí z *poznání boží pravdy* ukryté v hudební harmonii. Duchovním zpěvům přiznává schopnost podnítit v posluchači radost, rozplakat ho nebo dokonce dovést k pokání, nicméně nejdůležitější je samotné slovo Boží, jehož smysl může hudba pouze podpořit.

S vývojem křesťanství se měnilo i pojmání hudby, která se z podřadného funkčního umění proměnila ve svobodné umění (*artes liberales*) a na konci 8. století dokonce získala mezi ostatními svobodnými uměními primát díky svému propojení s aritmetikou a astronomií. Hudba měla odrážet vesmírné jevy a pomocí propočtů a matematických rozborů se mělo dosáhnout hudby sfér, která by harmonizovala duši člověka nadpozemskou silou. Přichází systematické členění hudby přejaté z antiky na *musica mundana*, *musica humana* a *musica instrumentalis*. Toto původně pythagorejské pojetí hudby sfér převedl sv. Augustin do náboženské roviny, kdy hovoří o harmoniích vedoucích k Bohu. Boëthius pak jednotlivé druhy hudby charakterizoval tak, že *musica mundana* je nejdokonalejší, ale neslyšitelná; *musica humana* představuje harmonii duše a těla, ale také je neslyšitelná; *musica instrumentalis* je jako jediná slyšitelná a má odrážet harmonii v přírodě.⁷⁷

Důležité místo v úvahách středověkých teoretiků zastávaly církevní stupnice a jejich působnost na posluchače. Konkrétně Quido z Arezza, který jako první zavedl notovou linku, spojoval jednotlivé mody s těmito afekty: dórský modus s vážností a ušlechtilou vznešeností; frygický modus s ohnivostí, bouřlivostí, rozpustilostí; lydický pak s odvahou a jasností; mixolydický s veselostí a světskostí; hypolydický s erotičností; hypomixolydický s veselostí.⁷⁸ Specifické postavení měl modus lokrický, který v sobě skrýval „d'ábelský“ prvek v podobě tří celých tónů, tzv. tritonus. Tento *diabolus in musica* měl podobu intervalu zvětšené kvarty a jeho použití podléhalo přísným pravidlům. Měla-li hudba příznivě působit na duši věřícího člověka, nesměl se vyskytnout tento *d'ábel* ve skladbě samostatně (pokud ano, šlo spíše o výjimku nebo vědomý záměr).

Hudba renesance již není spjata s božskými proporcemi a dodržováním matematických poměrů mezi intervaly a souzvuky. Na hudbu má velký vliv humanismus, to znamená, že se hudba obrací k člověku, vyjadřuje jeho pocity a posluchač tak může

⁷⁷ MORAWSKI, J. *Teorie hudby ve středověku*. Olomouc: Centrum Aletti, 2012, s. 26.

⁷⁸ HRČKOVÁ, N. *Dějiny hudby I. Evropský středověk*. Praha: Euromedia Group, k. s., 2005, s. 49.

smyslovou krásu (esteticky) prožívat. Hudba se tak začíná oddělovat od vědeckého i teologického základu a více se přibližuje lidskému subjektivismu. Johannes de Grocheo upozorňuje, že hudba už není subdisciplínou matematiky, Glareanus hovoří o hudebním umění jako o lidské činnosti a Gioseffo Zarlino zdůrazňuje roli lidského sluchu, který dokáže posoudit obsah hudby, jenž se nemusí řídit metafyzickými pravidly.

Jakým způsobem je propojena renesanční hudba s afekty? Zarlino ztotožňuje malé intervaly s tísní a velké s rozmachem. Účinkům hudby se věnoval také Johannes Tinctoris v díle *Complexus effectuum musices*, kde vyzdvihl (podobně jako Aristotelés v *Politice*) terapeutický účinek hudby a tezi „*musica movet affectus*“. „*V afektech byl spatřován přístup k hudbě, neboť byly jakýmsi vnitřním prostředníkem mezi hudbou a nitrem člověka.*“⁷⁹ Subjektivismus se ale objevuje pouze na straně recipienta. Skladatel jako takový nemá být afekty pohnut, spíše si od nich drží určitý odstup, ale o to lépe je dokáže znázornit (*affectus exprimere*), a to jakožto „typ“, nikoli jako svůj osobní prožitek.

Shrňme si na tomto místě, jaké afekty byly doposud zmíněny:

Tab. 1 Afekty přenášené hudbou od antiky po renesanci

Autor	Podoba afektu či jeho působnost
Platón	vše morální; klid, krása, dobro
Aristotelés	libost, nelibost; žádostivost, hněv, bázeň, odvaha, závist, radost, láska, nenávisť, touha, žárlivost a soucit
Ptolemaios	intervally působící na tělo: oktáva-rozum, kvinta-orgány citu, kvarta-vegetativní systém, další intervaly ovlivňují představitivost, intelekt, paměť, přemýšlení, názor, rozum a vědeckost
Sv. Augustin	šťěstí, radost, pokání, pláč
Quido z Arezza	v módech: vážnost, vznešenost, ohnivost, bouřlivost, rozpustilost, odvážnost, jasnost, veselost, světskost, ďábelskost
Zarlino	malé intervaly – tíseň, velké intervaly – rozmach

Zdroj: vlastní

⁷⁹ RACEK, J. *Slohové problémy italské monodie*. Praha–Brno, 1938, s. 37.

V 17. a 18. století se afektivní teorie stala nedílnou součástí hudební estetiky. Hlavním cílem hudby bylo dojmout posluchače, jak zdůrazňoval například Johann Matheson: „*Hudba musí dojimat, jinak za nic nestojí.*“⁸⁰ Afektivní teorii dále rozpracovali Athanasius Kircher, Andreas Werckmeister, René Descartes, Johann Kuhnau nebo Friedrich Wilhelm Marpurg. Z českého prostředí jmenujme Tomáše Baltazara Janovku či Mauritia Vogta.

Nezbytnou podmínkou pro rozvoj barokní afektivní teorie bylo dur-mollové cítění, které umožňuje různé stupně hudebního napětí, a tedy vyvolání specifických emocí. Důležitou roli hrála i tzv. terasovitá dynamika, která ale nebyla součástí notového zápisu. Dle Georgievoy však dynamika, daná možnostmi dobových nástrojů, závisela především na tématu. Z tohoto pohledu kritizuje například mylnou interpretaci Bachových fug s vývojem z pianissima do konečného fortissima: „*téma [fugy] udává afekt, a tím se stanoví i dynamika*“.⁸¹ Tedy síla dynamiky závisí na podobě tématu a neroste automaticky s přibývajícím hlasem, jak se ovšem někdy v praxi Bachovy fugy interpretují. Dle Georgievoy, zabývající se barokní afektivní teorií, je ústředním nositelem afektu motiv (téma), podpořený harmonií a následně dynamikou. K této myšlence se ještě vrátíme níže v části týkající se nosičů afektů.

Barokní teoretikové se snažili vytvořit systém afektů a hudebních figur, které by jednoznačně určovaly, jakými prostředky lze dosáhnout konkrétních afektů. Dostáváme se tak k dalšímu členu hudebního afektivního znaku, totiž nosiči. Již výše jsme některé nosiče zmínili, například modus, interval či harmonii. Z období baroka si podrobně představíme klasifikaci vztahu intervalů a afektů dle Johanna Philippa Kirnbergera, kterou porovnáme s některými příklady motivických afektů dle interpretace Alberta Schweitzera. Následně si představíme klasifikaci vztahu tónin a afektů dle Johanna Matthesona, kterou se pokusíme aplikovat na Bachova preludia a fugy odpovídajících tónin. Otestujeme tak funkčnost afektivní teorie v praxi. Pokusíme se také vyhodnotit, zda je to skutečně motiv, který je nejdůležitějším nositelem afektu, jak tvrdí Georgieva.

⁸⁰ „*Musik muss bewegen; sonst taugt sie nicht.*“ In: MATTHESON, J. *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der Tüchtigsten Capelmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler &c. Leben, Wercke, Verdienste &c. erscheinen sollen.* Berlin: Leo Liepmannssohn, 1910, s. 491, 204-205. [cit. 13. 12. 2018]. Dostupné na: <<https://www.archive.org/stream/grundlageinerreh00matt#page/n489/mode/2up>>

⁸¹ GEORGIEVA, S. *Barokní afektivní teorie.* Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013, Hudební pedagogika, sv. VI., s. 82.

2.3.2.2 Interval, motiv a tónina jako nositel afektu

Afekty mohou být vyjádřeny jednoduchými intervaly, jak už bylo zmíněno u několika autorů výše. Johann Mattheson přisuzuje „široké“ radosti větší intervaly, „staženému“ smutku pak intervaly malé.⁸² Podrobnou charakteristiku uvádí Johann Philipp Kirnberger:

Tab. 2 Afekty intervalů dle J. P. Kirnbergera⁸³

interval stoupající	afekt	interval klesající	afekt
<i>prima</i>	předimenzovaně		
<i>velká sekunda</i>	příjemně, pateticky	<i>velká sekunda</i>	vážně, klidně
<i>malá tercie</i>	smutně, žalostně	<i>malá tercie</i>	klidně, radostně
<i>velká tercie</i>	radostně	<i>velká tercie</i>	pateticky, melancholicky
<i>zmenšená kvinta</i>	půvabně, prosebně	<i>zmenšená kvinta</i>	prosebně
<i>čistá kvinta</i>	vesele, odvážně	<i>čistá kvinta</i>	spokojeně, uklidněně
<i>malá sexta</i>	žalostně, lichotně	<i>malá sexta</i>	sklíčeně
<i>velká sexta</i>	zábavně, prudce	<i>velká sexta</i>	bázlivě
<i>zmenšená septima</i>	bolestně	<i>zmenšená septima</i>	úpěnlivě
<i>malá septima</i>	něžně, nerozhodně	<i>malá septima</i>	strašlivě
<i>oktáva</i>	vesele, odvážně	<i>oktáva</i>	velmi uklidňující

Problém této klasifikace spočívá v tom, že intervaly nestojí ve skladbě samostatně (tedy rozhodně ne v barokní hudbě – byla by to spíše otázka experimentů v hudbě 20. století apod.). Intervaly nicméně hrají důležitou roli v motivické práci. Motiv je vystavěn v podstatě z intervalů na sebe navazujících. Pokusme se proto Kirnbergerovu

⁸² MATTHESON, J. *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der Tüchtigsten Capelmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler &c. Leben, Wercke, Verdienste &c. erscheinen sollen*. Berlin: Leo Liepmannsohn, 1910.

⁸³ GEORGIEVA, S. *Barokní afektová teorie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013. Hudební pedagogika. Sv. VI, s. 91.

klasifikaci propojit a porovnat s poznatky Alberta Schweitzera, který se podrobně věnoval vztahu afektů a konkrétních motivů v díle J. S. Bacha.

Dle Schweitzera se Bach k afektové hudbě přikláněl, což dokládá programní sonáta *Capriccio na odjezd milovaného bratra B dur BWV 992*. Toto capriccio je z hlediska sémiotiky velmi zajímavé. Dlouho se totiž předpokládalo, že tuto skladbu Bach složil pro svého bratra Jacoba, který odešel roku 1704 do Švédska coby hobojsista do královské vojenské kapely. Christoph Wolff považuje tento úsudek za sporný. Italský název díla zní *Capriccio sopra la lontananza de il fratro diletissimo*, přičemž pojem „frater“ lze dohledat v různé Bachově korespondenci, tedy lze uvažovat o jiném významu než pouze o pokrevním bratrství. Wolff upozorňuje, že oslovení „vzácný bratře“ se objevuje např. v dopise směřovaném blízkému kamarádovi z dětství a spolužákovi Georgu Erdmannovi: „*Skladba, jež i hudebně lépe odpovídá období před rokem 1704 a pochází možná dokonce z Lünebergu, je ve skutečnosti věnována Erdmannovi a vznikla u příležitosti nějaké školní závěrečné slavnosti mezi přáteli.*“⁸⁴ Co to pro sémiotický rozbor znamená? Je zde jedna partitura, jeden název, ale zcela odlišný význam. V lingvistice bychom mohli hovořit o homonymii, kdy zcela shodné výrazy mají odlišný význam dle kontextu (př. kohoutek, koruna apod.). Zde ovšem o homonymii nemůže být řeč. Zdá se, že pochopení významu je zde primární pro to, aby byl tento význam adekvátně výrazově ztvárněn. Homonymní jazykové výrazy neodlišuje způsob vyslovení, ale kontext. V případě hudebního díla je důležitý nejen kontext významu, ale právě jeho hudební „vyslovení“. Otázkou ovšem zůstává, zda toto hudební ztvárnění postačí k tomu, aby posluchač neznalý problematiky pochopil, že se nejedná o skladbu vojenskou, ale spíše vzpomínkovou. Nabízí se odpověď, že takovou moc hudba bez slovního dovyjádření bohužel nemá.

Schweitzer označil Bachovu hudbu za deklamační, a to kvůli úzkému sepejetí hudby a textu.⁸⁵ Dle jeho názoru totiž Bach komponoval hudbu vždy s ohledem na plynutí textu, případně si libreta, která nebyla podle jeho představ, upravoval ke svým potřebám. Témata a motivy tak byly vystavěny deklamačně, dle počtu slov a slabik v textu. Tento názor ohledně absolutní závislosti hudby na textu není v současné době akceptován (kritiku lze nalézt už u Zavorského), nicméně pro naše účely se zaměříme na některé

⁸⁴ WOLFF, Ch. *Johann Sebastian Bach*. Praha: Vyšehrad, 2011, s. 95.

⁸⁵ SCHWEITZER, A. *Johann Sebastian Bach*. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1965, s. 406.

příklady teologických znaků, které Schweitzer identifikoval v Bachových chorálech a kantátách. Následující ukázky mají zobrazovat biblické motivy, radost, utrpení, duchovní klid nebo samotného ďábla a je na nich patrná ikonicko-sémantická spjatost s afekty:

- Motiv kráčení v chorálu *Jesus Christus unser Heiland* BWV 626 je spjat s Poslední večeří Páně.⁸⁶ V taktech se objevuje zmenšování intervalů (decima, oktáva, sexta), které působí sbíhavě.



- Jinou podobu motivu kráčení lze nalézt v chorálu *Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf* BWV 617, kde přichází unavený poutník k bráně věčnosti.⁸⁷ Únava je znázorněna ligaturou, díky které zní motiv „kulhavě“. Zároveň v motivu zůstává oktávový „povznášející“ skok.



- Hluboký bas v chorálu *Christ lag in Todesbanden* BWV 625 dle Schweitzera vyjadřuje hloubku smrti, smrtelnost.⁸⁸



- Bolest je zpodobněna repetovanými tóny nebo chromatickým postupem, jako například v chorálu *O Gott, du frommer Gott* BWV 767.⁸⁹



- Naopak radost lze u Bacha nalézt ve spojení s opakujícím se rytmem, např. v podobě metrické stopy daktyl (jedna doba přízvučná a za ní dvě nepřízvučné), jak je tomu hned v několika chorálech: *Puer natus in Bethlehem* BWV 603, *Gottes*

⁸⁶ SCHWEITZER, A. *Johann Sebastian Bach*. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1965, s. 439.

⁸⁷ SCHWEITZER, A. *Johann Sebastian Bach*. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1965, s. 440.

⁸⁸ SCHWEITZER, A. *Johann Sebastian Bach*. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1965, s. 441.

⁸⁹ SCHWEITZER, A. *Johann Sebastian Bach*. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1965, s. 443.

Sohn ist kommen (BWV 608), *In dir ist Freude* BWV 615 nebo *Erstanden ist der heilige Christ* (BWV 628).⁹⁰



- Jednoduchý motiv, který se v chorálu *Dies sind die heiligen zehn Gebot* BWV 635 opakuje desetkrát, má dle Schweitzera poukazovat k Desateru. Navíc se zde na jednom místě prolíná deset rozpracovaných hlasů, ale bez řádu rytmického či melodického, což má představovat chaos bez dodržování Desatera.⁹¹
- Element vody je znázorněn pomocí sekundových intervalů, obloučků, rozkladů kvintakordu, triol apod. V kantátě *Meine Seel erhebt den Herrn* BWV 10 se motiv vody objevuje v okamžiku, kdy Abraham dostává slib od Boha, že množství jeho potomků bude dosahovat množství zrnek písku v moři.⁹²



- V případě kantáty *Mein liebster Jesus ist verloren* BWV 154 jsou zobrazeny rozbouřené vlny plné hříchů, o kterých promlouvá Ježíš.⁹³ Tento motiv hrají smyčce.



- Smyčce dokážou zahrát pizzicato, které v kantátě *Nun komm, der Heiden Heiland* BWV 61 velmi výmluvně připomíná klepajícího člověka (konkrétně v recitativu *Siehe ich stehe vor der Tür und klopfe an*).⁹⁴

⁹⁰ SCHWEITZER, A. *Johann Sebastian Bach*. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1965.

⁹¹ SCHWEITZER, A. *Johann Sebastian Bach*. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1965, s. 437-438.

⁹² SCHWEITZER, A. *Johann Sebastian Bach*. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1965, s. 453.

⁹³ SCHWEITZER, A. *Johann Sebastian Bach*. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1965, s. 453.

⁹⁴ SCHWEITZER, A. *Johann Sebastian Bach*. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1965, s. 454.



- Smích Bach vypořádává pomocí repetovaných tónů nebo dvou tónů pod obloučkem, jak je tomu v tématu árie *Man nehme sich in acht, wenn das Gelücke lacht* v kantátě *Wo gehest du hin* BWV 166.⁹⁵



- Motiv d'ábla je u Bacha spojen se starozákonním hadem a jeho vlnivým pohybem. V kantátě *Darzu ist erschienen der Sohn Gottes* BWV 40 se nachází pasáž, kde je v horní osnově patrné vlnění hada, ale zároveň v druhé osnově zaznívá rytmické zdůraznění dupnutí patou, které má rozdrtit hadovi hlavu.⁹⁶



- Pád je vyobrazen pomocí velkého intervalového skoku, kdy po sekundovém výstupu následuje septimový sestup. Typickým příkladem je pasáž v basu v chorálové předehře *Durch Adams Fall* (v kantátě *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes* BWV 76).⁹⁷



- Andělský motiv je spjat se specifickým metrem (často tečkovaným):⁹⁸

⁹⁵ SCHWEITZER, A. *Johann Sebastian Bach*. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1965.

⁹⁶ SCHWEITZER, A. *Johann Sebastian Bach*. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1965, s. 455.

⁹⁷ SCHWEITZER, A. *Johann Sebastian Bach*. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1965, s. 458.

⁹⁸ SCHWEITZER, A. *Johann Sebastian Bach*. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1965, s. 456.



- Strach vyjadřuje seskupení repetovaných šestnáctinových not, po kterých pro větší dramatičnost následuje pauza (pomlka – odmlka, vyčkávání). Příkladem může být věta „Erschrecket, ihr verstockten Sünder“ v kantátě *Wachet, betet* BWV 70.⁹⁹



- Kantáta *Schauet doch und sehet* (BWV 46) navíc obsahuje chromatický postup v basové lince, který představuje očekávání konce.¹⁰⁰



Uvedené příklady nyní převedeme do přehledné tabulky. První tři příklady v tabulce se týkají rytmické stránky, čtvrtá se vztahuje pouze k výšce tónu. Zajímat nás budou příklady pátý až jedenáctý, které přímo odkazují k intervalům. Tyto příklady porovnáme s Kirnbergovou klasifikací intervalů a afektů. Číslo devět, deset, dvanáct a třináct (vyznačené kurzívou) pracují ještě s dalším sémiotickým prvkem, totiž ikonicitou – např. vlnění je nejen slyšitelné, ale také viditelné v notovém zápisu.

⁹⁹ SCHWEITZER, A. *Johann Sebastian Bach*. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1965, s. 475.

¹⁰⁰ SCHWEITZER, A. *Johann Sebastian Bach*. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1965, s. 476.

Tab. 3 Význam motivů v díle J. S. Bacha dle A. Schweitzera

Motiv	Význam
1. repetovaný rytmus – daktyl	radost
2. tečkovaný rytmus	andělé
3. pizzicato	klepání na Boží bránu
4. hluboké tóny	smrt
5. prima, malé intervaly	smích
6. repetovaná prima s pomlkou	strach, odmlka
7. repetovaná prima zvyšovaná o sekundu	očekávání konce
8. sekunda, rozklad kvintakordu	element vody
9. oktáva nahoru s ligaturou	skok, kulhání
10. velký intervalový skok dolů	pád hříšného člověka
11. chromatika – malá sekunda nebo prima	bolest
12. zmenšující se intervaly	Poslední večeře Páně – sbíhavost
13. vlnivý motiv z různých intervalů	vlny plné hříchů, starozákonní had

Zdroj: vlastní

Z tabulky vyplývá, že interval primy může nabývat naprosto kontrastních významů. Na jedné straně může značit smích, na druhé smrt či očekávání konce. Kirnberger hovoří pouze o předimenzovanosti primy. Malá sekunda (půltón), která použita opakovaně vytváří chromatický postup, má dle Schweitzera značit bolest. Kirnberger rozlišuje afekty pouze pro velkou sekundu (celý tón), která jako stoupající evokuje příjemnost a patetičnost, zatímco klesající značí klid a vážnost. Rozklad kvintakordu může u Bacha označovat element vody. Kvintakord sestává z velké a malé tercii. Kirnberger udává téměř shodnou charakteristiku pro stoupající malou tercii a klesající velkou tercii – smutek, melancholii a pro klesající malou a stoupající velkou tercii – radost, klid. To nám nijak neřeší otázku rozkladu kvintakordu, který bude vždy kombinací v tomto případě protichůdných afektů – např. stoupající kvintakord bude smutný a žalostný a klesající v podstatě taktéž. Shodu bychom mohli nalézt alespoň u oktávového skoku směrem vzhůru, který je dle Kirnbergera veselý a odvážný, což by odpovídalo interpretaci Bachova motivu, ve kterém má člověk „dokulhat“ k nebeské bráně. Oktávový skok směrem dolů sice Kirnberger hodnotí jako velmi uklidňující, ale u Bacha byl tento motiv spjat s pádem hříšného člověka.

Odlišnost výsledků se může zdát být zarážející, ale problém spočívá v tom, že zatímco Kimberger zmiňuje intervaly stojící samostatně, u Bacha jsme interpretovali intervaly v konkrétním motivickém užití. Narážíme zde na problém vztahu teorie a praxe. V hudební praxi intervaly nestojí samostatně, ale naopak ve vzájemném vztahu, ať už hovoříme o malém motivu nebo tématu většího rozměru. Zdá se tedy, že se tím potvrzuje Georgievvy důraz na motiv jakožto hlavního nositele afektu. Nelze totiž spojovat afekt s každým nalezeným intervalem ve skladbě. Afekt se odvíjí právě od motivu či tématu a předurčuje další postup při interpretaci.

Dodejme, že přístup A. Schweitzera je často hodnocen jako příliš romantizující a problematický v tom, že se zabývá detaily, které nemusí mít v daném díle velký sémantický význam. Ačkoli Bach jistě promýšlel své kompozice z různých úhlů pohledu, a jeho díla jsou tedy sémanticky bohaté po hudební i teologické stránce, Schweitzerovy uvedené příklady nelze zobecnit, jelikož podobné nebo dokonce stejné motivy se mohou na jiném místě objevit jen z důvodu praktického, kompozičního – bez sémantické nosnosti, nebo s naprosto odlišným významem v rámci jiného hudebně-sémantického kontextu.

Přejdeme nyní k dalšímu důležitému nositeli afektu, kterým je tónina. Johann Mattheson ve svém díle *Das Neueröffnetes Orchestre* přiřadil téměř ke všem mollovým a durovým tóninám afekt, respektive hned několik afektů. Matthesonovu afektovou teorii otestujeme na příslušných preludiích a fugách ze souborného díla *Dobře temperovaný klavír* J. S. Bacha. Toto dílo bylo zvoleno proto, že obsahuje preludia a fugy pro všechny tóniny, a to hned dvakrát (tedy dvakrát 24 preludií a fug). Vycházet budeme z klavírní interpretace klavíristy Sviatoslava Richtera. Po poslechu daného preludia a fugy zaznamenáme do třetího sloupce tabulky afekt, který jsme ze skladeb pocítili. Výsledek pak porovnáme s předpoklady J. Matthesona¹⁰¹.

¹⁰¹ Charakteristika tónin vychází z překladu: GEORGIEVA, S. *Barokní afektová teorie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013, Hudební pedagogika, sv. VI., s. 85-88.

Tab. 4 Projev afektů tónin dle J. Matthesona v *Dobře temperovaném klavíru*

tónina	afekt dle Matthesona	afekt preludia a fugy dle poslechu
C dur	drzý, troufalý, radostný	zářivý, jemný, odvážný
c moll	šarmantní, milý, žalostný, zarmoucený, unavený	průrazný, odhodlaný, energický až ostrý
D dur	trubky, bubny, živý, zarputilý, povzbudivý, jemný, bojovný	rázný, slavnostní, bojovný
d moll	slavnostní, pobožný, zábavný, klidný	zarmoucený, niterný, nábožný, nerozhodný
Es dur	patetický, ne vážný či plačtivý	rozjímavý, teskný
E dur	zoufalá láska, smrtelný smutek, ostrost, oddělení duše od těla	radostný, zasněný
e moll	hluboké zamyšlení, zmatek, hledání útěchy, zármutek	zoufalý, hledající cestu ven, zkormoucený
F dur	jistota, pevnost, síla i lehkost, velkomyslnost	jasný, pevný, sebejistý, otevřený
f moll	strach, pochybnost, odevzdanost, tíha, zoufalství	opatrný, smutný, zdrženlivý, bolestný
fis moll	osamělost, milostné strasti	zmatený, rozjímající, hledající odpověď
G dur	brilantnost, upovídánost	čirá radost, činorodost
g moll	šarm, něžnost, radost, stížnost – nejkrásnější tónina	nejistý, melancholický
A dur	pronikavost, plačtivost	nařikavost, stížnost
a moll	mírnost, ospalost, flexibilita	zřetelnost, naléhání, tíha
B dur	zábava, skromnost	upovídánost, brilantnost
H dur	tvrdost, nepříjemnost, nelibost	něžný, zasněný, drobný, rozhodný
h moll	melancholie, pochmurnost	zarmoucenost, odstup, opuštění, vzpomínka

Zdroj: vlastní

Z tabulky vyplývá, že Mattheson překonává prakticky dodnes přetrvávající dělení tónin na veselé durové a smutné mollové (např. plačtivost A dur, zoufalost Es dur či slavnostní d moll). U tóniny h moll dodává, že byla kvůli své charakteristice některými staršími Řeky zakázána, respektive vykázána z jejich chrámů.¹⁰² Zajímavé v této

¹⁰² MATTHESON, J. *Das neueröffnete Orchestre*. Hamburk, 1713, s. 251. [cit. 14. 12. 2018]. Dostupné na WWW: <https://archive.org/details/bub_gb_kCJDAAAACAAJ/page/n251>

souvislosti je, že mezi Bachova největší díla patří *Mše h moll*. Některá jeho díla byla dokonce transponována do jiné tóniny, například část z kantáty *Weinen, Klagen* (BWV 12) původně v f moll zaznívá v části *Crucifixus* ve *Mši h moll* v tónině e moll, čímž by dle Matthesonovy charakteristiky afektů mělo dojít k mírnému odlehčení ze stavu odevzdanosti, tíhy a zoufalství do stavu hlubokého zamyšlení, zármutku a snahy nalézt útěchu.

Co se týká afektů tónin v *Dobře temperovaném klavíru*, je potřeba upřesnit, že v prvním a druhém díle se u některých tónin nacházejí mírné odchylky, jak je patrné z výsledků v tabulce (např. u jedné skladby má C dur jemný charakter, u druhé spíše odvážný apod.). Lze také namítnout, že zhodnocení díla pomocí jednoho afektu je chybné, protože estetický soud i estetický zážitek jsou mnohem komplexnější. Navíc specifická uměleckého zážitku mnohdy spočívá v odpoutanosti od reálnosti všeobecných citů. Tyto připomínky nechme na tomto místě stranou a přistupme ke zhodnocení funkčnosti Matthesonova systému afektové teorie v Bachově díle.

Tónina C dur v Bachově pojetí rozhodně nepůsobí drze či troufale, ale zářivě a odvážně. Taktéž c moll není unavená či zarmoucená, ale spíše energická a odhodlaná. Další odlišnosti nacházíme u tóniny d moll, která není zábavná či slavnostní, ale spíše niterná až (shodně uvedeno) pobožná. Es dur není patetická, ale rozjímavá, teskná. U E dur nenacházíme smrtelný smutek, jinak zbytek charakteristiky odpovídá. V g moll postrádáme radost, jinak jsou zjištěné afekty podobné. A dur nepůsobí příliš průrazně, a moll není vůbec ospalá a pro H dur není typická tvrdost či nepříjemnost. Shodu můžeme vyzdvihnout u tónin e moll, F dur, f moll, fis moll, G dur, B dur a h moll.

Lze říci, že jen u sedmi tónin se Matthesonova afektová teorie projevuje adekvátně v Bachově díle. To je poměrně málo, vzhledem k tomu, že by afektová teorie měla být univerzální. Vysvětlení nabízíme následující: Každé preludium či fuga nesetrvává pouze v základní tónině, ale podle pravidel harmonie se téma objevuje v tónině dominantní, subdominantní apod., nicméně vždy se nakonec navrací tónina základní. Setrvání v jedné tónině by znělo unyle a dílo by bylo ochuzeno o přirozené harmonické napětí. Právě vzrůst a klesání napětí je jedním z hlavních zdrojů uměleckých zážitků, jak uvádí Kresánek¹⁰³ (nechme stranou pozdější experimenty s atonalitou apod.). Hodnocení

¹⁰³ KRESÁNEK, J. *Hudba a člověk. Hudobné myslenie – sociálna funkcia hudby – hudobná psychológia*. Bratislava: Hudobné centrum 2000, s. 31.

Bachových preludií a fug zaznamenané do tabulky lze považovat pouze za subjektivní a bylo by proto přínosné zjistit, zda by i další podobně zkušeni posluchači uvedli stejné či podobné afekty, aby se tím potvrdila všeobecnost estetického soudu. Na hodnocení mělo ale velký vliv i to, jaké pro danou tóninu Bach zvolil tempo, dynamický vývoj a především motiv, který zde jednoznačně sehrává hlavní sémantickou úlohu. Tím opět potvrzujeme tezi Georgievvy ohledně významnosti motivu při určování afektu a následné interpretaci.

Lze tedy shrnout, že nejdůležitějším nositelem afektu je motiv, který sestává z intervalů, má určitý rytmus, dynamiku a tempo a je podpořen harmonickými změnami tónin. Pokusme se nyní toto pravidlo ověřit mimo barokní hudbu a barokní afektovou teorii. Pokud v rámci tématu nahlédneme do naprosto odlišné sféry, a to do oblasti moderní marketingové hudby, zjistíme, jak jsou zmíněné hudební prvky účelně používány v neumělecké funkční sféře. Vycházet budeme z analýzy Theo van Leeuwena, který se v článku *Sonic Logos* zabývá zvukovými logy.

Zvuková loga se vyznačují tím, že jsou krátká, snadno zapamatovatelná, reprezentují určité vlastnosti dané značky či jejich produktů. Ze sémiotického hlediska logo jakožto konvenční znak upoutává pozornost na sebe, aby zdůraznilo to, co reprezentuje. Theo van Leeuwen se zaměřuje na nejúspěšnější zvuková loga na poli marketingu (vytvořená pro společnosti Microsoft, Intel apod.). Analyzuje, jakým způsobem je možné firemní hodnoty a principy přeměnit do zvuku, tedy jakým způsobem hudební logo dokáže reprezentovat nehudební principy.

Zvuková loga mají dle Leeuwena dvě základní funkce: 1. heraldickou (znakovou) funkci přitáhnout posluchačovu pozornost k tomu, čeho je logo logem (produkt, služba, firma, organizace, televizní program), a 2. identifikační funkci vyjadřující hodnoty a principy, které produkt, služba apod. zastává.¹⁰⁴

Hudební logo projevuje svou heraldickou funkci pomocí melodie a rytmu. Melodii určuje výškový pohyb tónů a rozsah intervalů. Pokud melodie stoupá, značí to aktivitu a dynamičnost. Podle Cooka je to proto, že při zpěvu je potřeba značného úsilí pro zazpívání vysokých tónů.¹⁰⁵ Z toho důvodu písně, které mají aktivovat a spojovat lidi

¹⁰⁴ LEEUWEN, T. van. *Sonic Logos*. In: *Music as multimodal discourse: semiotics, power and protest*. Ed. Lyndon C. S. Way a Simon McKerrell. New York: Bloomsbury Academic, 2016, s. 120.

¹⁰⁵ COOKE, D. *Language of Music*. Oxford University Press, 1989.

za určitým účelem (např. hymna), obsahují stoupající melodii. Podobně je tomu s intervaly. Pokud melodie obsahuje velký vzestupný interval, jedná se o silný až heroický motiv. Navíc heraldické melodie nekončí na tónice (základním tónu dané tóniny), takže vyvolávají pocit nezakončenosti, čímž do jisté míry zvyšují pozornost a vyžadují nějaké pokračování (např. v podobě další epizody seriálu či uskutečnění nákupu zákazníkem). Co se týká rytmu, dynamické melodie bývají spjaty s rychlejším tempem a často s tečkovaným rytmem. Značí přesné načasování a disciplínu. Všechny zmíněné atributy mohou být v různém vztahu a kombinaci, nicméně nejvýraznějším momentem zvukového loga bude vždy ta část, ve které melodie míří vzhůru – zde se často nachází vrchol sdělení.

Identifikační funkce je úzce spjata s kvalitou tónu či hlasu. Z výrazu lidského hlasu lze totiž vyčíst sociální postavení, věk, pohlaví, původ apod. Takového výrazu jsou schopné i hudební nástroje. Toho jsou si vědomi marketingoví specialisté, kteří na základě těchto (sémiotických) znalostí vytvářejí seznamy vokálních vlastností a jejich významových možností. Dle Leeuwena je nutné vyjít z možností lidského hlasu, který hudební nástroje napodobují, přičemž „*schopnost něco znamenat závisí na fyzické, tělesné zkušenosti vokalizace, kterou sdílíme se všemi lidskými bytostmi, a o kterou se lze opřít při interpretaci hudebních zvuků, zvukových efektů a ambientních zvuků, včetně těch elektronických.*“¹⁰⁶

Jako příklad lze uvést *napětí* v hlase, které se projevuje tím, že hlas má vyšší polohu, je ostřejší a zároveň jasnější oproti uvolněnému hlasu. Toto napětí je přirozeně způsobeno určitým rozrušením nebo obavou, ale můžeme ho použít k tomu, abychom takové napětí vyjádřili, ačkoli ho aktuálně nepocítujeme. Obdobným způsobem jsme schopni rozeznat napětí, i když je ztvárněno hudebním nástrojem – vysokými, ostrými a jasnými tóny. Záleží pak na kontextu, jak bude toto napětí interpretováno (zda jde jen o momentální vzrušení, nebo o obvyklou dispozici; zda charakterizuje jedince či kulturu apod.).

Leeuwen jakožto představitel sociální sémiotiky spojuje další hlasové atributy a tónbr s tělesnými zkušenostmi jedince i sociální skupiny. Hlasitost propojuje se

¹⁰⁶ „... their ability to make meaning rests on the physical, bodily experience of vocalization which we share with all human beings, and that this Experience can also be brought to bear on our interpretation of musical sounds, and of sounds effects and ambient sounds, including electronic ones.“ LEEUWEN, T. van. Sonic Logos. In: *Music as multimodal discourse: semiotics, power and protest*. Ed. Lyndon C. S. Way a Simon McKerrell. New York: Bloomsbury Academic, 2016, s. 122.

vzdáleností, a to především sociální – na člověka od nás vzdálenějšího musíme mluvit hlasitěji, k člověku blízkému promlouváme šeptem. Díky mikrofonům či zesilovačům ale došlo ke změně sémiotických prostředků k vyjádření vztahů, jelikož pomocí této techniky lze šeptat i ke vzdálenému davu.

Výška hlasu bývá znakem genderu a věku, tedy hlubší hlas obvykle patří mužům a vyšší ženám a dětem, ovšem k sebeprosazení používají muži často vyšší polohu v rámci svého rozsahu hlasu a ženy nižší. Vibrato je spjato s určitým emocionálním nábojem, ať už strachem nebo láskou. Dech v hlase je slyšitelný po námaze nebo při nadšení, přičemž jemně zadýchaný hlas může značit intimitu a smyslnost, čehož využívají tvůrci reklam i hudebníci. Hrubost v hlase může být způsobena vyčerpáním, stresem či nějakým nátlakem. Hrubý hlas bývá obohacen kromě tónu hlasu o další prvky, jako chrapot, skřípění, drsnost apod. Oproti tomu jemný hlas je naprosto čistý, bez jakékoli zkreslující „příměsí“.

Zmíněné kvality mohou být v různém poměru a vztahu a jejich sémantický potenciál je přehledně uveden v následující tabulce:

Tab. 5 Sémantika hlasových kvalit v rámci heraldické a identifikační funkce zvukového loga

1. Heraldická funkce zvukového loga	Význam
vzestupná melodie	aktivita, dynamičnost, stoupající úsilí
velké intervalové skoky vzhůru	síla, asertivita, hrdinství
melodie nekončící na tónice	otevřenost, nezakončenost
tečkovaný rytmus	přesnost, disciplína
2. Identifikační funkce zvukového loga	Význam
napětí v hlase – vyšší, ostré, jasné tóny	rozušení, obava
vzdálenost	hlasitá blízkost, tichá vzdálenost
výška tónu hlasu	hluboká mužská, vysoká ženská či dětská
	vysoká mužská, nízká ženská – sebeprosazení
vibrato, chvění hlasu	emoce – láska, strach
dech v hlase	jemně – intimita, smyslnost; více – vyčerpání, námaha
hrubý hlas	hrubost, drsnost
jemný hlas	čistota

monofonie – jednohlas	sociální jednota, soudržnost, sounáležitost
polyfonie – vícehlas	sociální harmonický pluralismus
homofonie	sociální dominance

Zdroj: vlastní

Leeuwen hovoří také o kvalitách, které souvisejí s určením sociální identity. Hudba totiž může spojovat odlišné hlasy a nástroje různými způsoby, od čehož lze odvozovat možný význam. *Monofonie*, kterou lze označit za sociální unisono, je jednohlas, ze kterého nevystupuje žádný individuální hlas a značí sociální soudržnost, jednotu a sounáležitost. *Polyfonii*, kterou lze pojímat jako sociální pluralismus, tvoří odlišné melodie zpívané odlišnými hlasy či hrané různými nástroji, které ovšem zaznívají simultánně, rovnocenně a v harmonii. *Homofonie* je tvořena jedním dominantním hlasem, proto lze hovořit o sociální dominanci, přičemž tento hlavní hlas je doprovázen dalšími hlasy, jež by měly s hlasem dominantním souznít v harmonii. Jednotlivé party ale nemusí vždy zaznívat současně, proto můžeme ještě rozlišit styl zvolání a odpovědi (call-response pattern) mezi sólistou – lídrem a sborem či ansámblem – skupinou odpovídajících (typické pro reklamní znělky i kantáty).

Užití specifických nástrojů či jiných prvků může mít intertextuální odkazy, se kterými se ve zvukových logách pracuje záměrně. Leeuwen provádí analýzu původní znělky pro zprávy na ABC (Australian Broadcasting Corporation):

Obr. 17 Původní znělka ABC zpráv¹⁰⁷



Tato znělka má formu zvolání a odpovědi s výzvou k akci, kterou dokládá stoupající melodie, větší intervaly, tečkovaný rytmus, durová tónina, pochodové tempo a závěrečný nerozvedený tón nestojící na tónice. Co tyto atributy říkají o identitě ABC? Znělka byla hrána trubkami, které evokují vojenské pochody, ve svižném tempu s tečkovaným rytmem značícím disciplínu, sjednocujícím způsobem (jednohlasně), autoritativně (nahlas), sebevědomě (s velkými intervaly) a optimisticky (v durové tónině).

¹⁰⁷ LEEUWEN, T. van. Sonic Logos. In: *Music as multimodal discourse: semiotics, power and protest*. Ed. Lyndon C. S. Way a Simon McKerrell. New York: Bloomsbury Academic, 2016, s. 127.

Jiným příkladem je vstupní znělka pro Microsoft:

Obr. 18 Vstupní znělka pro Microsoft z roku 1995¹⁰⁸



Tato znělka začíná na hlubším tónu, odkud vystoupá ve formě glissanda o kvartu výš a poté zazní o oktávu výš čtyři stejné tóny. Znělka tak zůstává bez rozvedení jakoby nezakončena, ale na tónice. Pod posledními čtyřmi tóny ještě zesiluje syntetizér, který náhle ustane. Tedy heraldická funkce loga je zde opět spjata se vzestupnou melodií s otevřeným koncem. Témbr je ale jiný než v předchozí ukázce. Namísto trubek zde zaznívá zvonivá zvonkohra, která navozuje klidnou náladu, přičemž elektronický zvuk syntetizéru značí technologickou dokonalost. Není zde patrný náznak skupinové identity, naopak spíše pocit tichého místa kdesi v přírodě, kde člověk pracuje u laptopu naprosto sám a v klidu.

Leeuwen uvádí ještě další příklady slavných zvukových log a shrnuje, že zvuková loga kombinují praktickou funkci a výraz identity, přičemž strukturou melodie se snaží upoutat pozornost cílové skupiny – taková melodie má většinou stoupající charakter, obsahuje větší intervalové skoky, tečkovaný rytmus a nerozvedený závěr, který vyzývá k další akci. Identifikační funkce je o něco méně stabilní a je dána především ténbrem, který obsahuje směs zvuků s různými významovými (intertextuálními) odkazy. Zvuková loga sestávají dle Leeuwena z tzv. *kompozit konotací* a obsahují jak kontinuitu, tak změnu, homogenitu i rozmanitost.

Ve světě marketingu musí sémiotika hudby fungovat velmi přímočaře a průhledně. Loga musí být originální, většinou vyznívat pozitivně (ladění v dur) a vyzývat k akci (ať už má být dle zastupovaného produktu jakákoli). Zároveň se pracuje s velmi krátkým motivem, jelikož na dlouhá sdělení nemá zákazník „čas“ či by pro něj bylo příliš těžké si celé logo zapamatovat (a to je hlavním marketingovým cílem – aby si zákazník snadno a natrvalo spojil dané logo se zastupovaným předmětem či službou). Jak Leeuwen upozorňuje, metoda zkoumání významového potenciálu různých kvalit zvuků

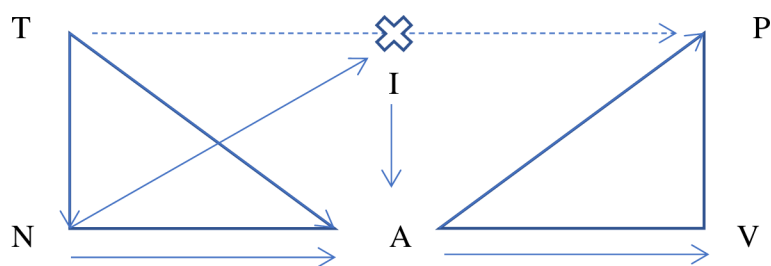
¹⁰⁸ LEEUWEN, T. van. Sonic Logos. In: *Music as multimodal discourse: semiotics, power and protest*. Ed. Lyndon C. S. Way a Simon McKerrell. New York: Bloomsbury Academic, 2016, s. 129.

je u marketingových specialistů podobná jako u sémiotiků, dokonce často bývají výzkumy marketérů napřed oproti zjištěním sémiotiků.¹⁰⁹

2.3.2.3 Znázornění hudebního afektu v rámci referenčního trojúhelníku

Vraťme se nyní k úvodní otázce, jak znázornit hudební znak záměrně pracující s afektem. Do referenčního trojúhelníku uvedeného na začátku je potřeba zanést několik prvků. Nejdůležitější je vztah afektu a významu, který by v rámci afektové teorie měl být neměnný, jednoznačný, univerzální. Afekt tedy směřuje k jednotnému významu. Tvůrce, který chce komunikovat tento afekt s dalšími subjekty hudebního znaku – posluchači, sdílí afekt v určité podobě, skrze nosič, kterým může být interval, tónina, motiv atd. Tento nosič ale nedešifruje sám posluchač. Je potřeba ještě třetího subjektu hudebního znaku, totiž interpreta. Předpokládá se, že interpret bude schopen dekodovat nosič tak, jak to zamýšlel autor (což sice není možné často nijak ověřit, ale vychází se z univerzálnosti zobrazovaných afektů), a proto pak ve své interpretaci sdílí totožný afekt i s posluchačem. Skrze interpreta tedy tvůrce nepřímou působí na posluchače a komunikuje s ním afekt a jeho přesný význam. Pokusíme se nově specifikované prvky zanést do referenčního trojúhelníku, kde T = tvůrce, N = nositel afektu, A = afekt, I = interpret, P = posluchač, V = význam afektu:

Obr. 19 Referenční trojúhelník afektového hudebního znaku – rozšířená verze



Zdroj: vlastní

V obecných sémiotických úvahách o hudebním znaku nastává problém se správnou interpretací významu a výrazu hudebního znaku. Z Faltusova schématu (uvedeného v kap. 1.7) vyplývá, že autor dodává zamýšlenému významu (denotátu) určitou podobu ve formě tónové struktury – znaku, který autor převede do metaznaku v podobě notového záznamu. Z tohoto metaznaku vychází interpret, který se svou

¹⁰⁹ LEEUWEN, T. van. Sonic Logos. In: *Music as multimodal discourse: semiotics, power and protest*. Ed. Lyndon C. S. Way a Simon McKerrell. New York: Bloomsbury Academic, 2016, s. 132.

interpretaci snaží dobrat denotátu. Vzhledem k tomu, že vychází z metaznaku, může dojít při jeho interpretaci k významovému posunu a na základě toho také k odlišně znějící tónové struktuře (tedy podobě hudebního znaku), než z jaké vycházel autor.

V případě barokní afektové teorie je tomu jinak. Hudební dílo jako znak se má stát velmi přehledným, jelikož se předpokládá jakási intuitivní shoda mezi autorem, interpretem a posluchačem, z čehož vyplývá schopnost prožívat a rozpoznávat slyšené afekty stejně shodně s ostatními (to se týká i interpretační schopnosti odhalit tyto afekty v notovém zápisu). Barokní afektová teorie se snaží prezentovat všeobecné emoce, které shodně prožívají všichni lidé. Charakteristiku afektů, se kterými pracovala barokní estetika a afektová teorie, uzavřeme a shrneme společně s Georgievou:¹¹⁰

- Afekty jsou jasně definované a ohraničené, netýkají se tedy komplexní oblasti citů.
- Přiřazení vyjadřovacích prostředků k daným afektům je závazné pro skladatele a vychází z korelace mezi hudebními a psychickými pohnutkami.
- Posluchači a interpreti by měli být schopni afekty identifikovat a respektovat je.
- Pokud dochází k odlišným reakcím na tutéž skladbu a hudební afekt, pouze se tím potvrzuje rozdílnost temperamentu, ale nevyvrací se platnost afektové teorie.

2.3.2.4 Zhodnocení afektové teorie v praxi

Naším cílem bylo objasnit funkci afektu v rámci hudebního znaku. Využili jsme k tomu historicky nejsilnější teorie pracující s hudebními emocemi – barokní afektové teorie. V úvodu byl znázorněn afektový hudební znak pomocí referenčního trojúhelníku, jehož vrcholy tvořil *autor* znázorňující *afekt* pomocí určitého *nosiče*. Tyto tři prvky byly následně upřesněny.

Nejdůležitějším prvkem je samotný označovaný afekt, který byl prozkoumán z historického hlediska. Lze říci, že v každé době byly vyžadovány jen určité afekty. Zatímco v antice byly preferovány etické afekty a zároveň rétorické postupy k co nejpřesvědčivějšímu zapůsobení, ve středověku se vyzdvihovaly afekty teologicky zaměřené. V renesanci došlo k určitému uvolnění požadavků, nicméně můžeme

¹¹⁰ GEORGIEVA, S. *Barokní afektová teorie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013, Hudební pedagogika, sv. VI., s. 61.

konstatovat, že i v barokním umění se upřednostňovaly jen žádoucí emoce – v tomto případě ty, které měly hudebně-estetickou působnost na posluchače. Hudba měla především dojímat. Pojítkem mezi všemi zmíněnými obdobími je předpoklad bezprostředního působení na posluchače, který není schopen odstupu, jako by se nedokázal hudebním emocím ubránit. Moc hudby tak spočívá v bezprostředním emocionálním ovládnutí posluchače. O jisté formě psychické distance, jak o ní hovoří E. Bullough¹¹¹, se uvažuje v období renesance, ale pouze u autora, který nemá být afekty pohnut, aby je mohl o to lépe znázornit, a to nikoli subjektivně, ale typově.

Mezi nosiči afektů byly zmíněny módy, tóniny, intervaly, harmonie a motiv (téma). Pro úplnost ještě přidejme krátkou zmínku o hudebních nástrojích, pro které mohou být některé motivy záměrně zvolené, kdy například varhany mají evokovat duchovnost či zbožnost nebo lesní roh loveckou tematiku. Tato spjatost vychází z praktické funkce nástrojů (varhany v kostele, roh při lovu apod.).

Právě na vztahu nosičů a afektů jsme testovali funkčnost barokní afektové teorie. Nejprve jsme využili klasifikace vztahu intervalů a afektů dle J. P. Kimbergera, kterou jsme porovnali s konkrétními příklady Bachovy motivické práce dle interpretace A. Schweitzera. Následně jsme otestovali charakteristiku tónin dle J. Matthesona na stejnojmenných preludiích a fugách z Bachova *Dobře temperovaného klavíru* (porovnali jsme př. afekty tóniny C dur s afekty vycházejícími z preludia a fugy C dur). Ani v jednom případě se nepotvrdila univerzálnost označovaných afektů. Narazili jsme na problém subjektivního prožívání a estetického hodnocení. Zjištěné, velmi odlišné výsledky potvrdily odtrženost barokní afektové teorie od praxe a zároveň potvrdily předpoklad Georgievy, že motiv je tím nejdůležitějším nositelem afektu, od kterého se odvíjí další roviny interpretace.

Z charakteristiky afektů v rámci uvedených klasifikací barokní afektové teorie vyplynuly požadavky na další prvky afektového hudebního znaku, které jsme zanesli do schématu. Toto schéma afektového hudebního znaku jsme porovnali se schématem L. Faltuse, který zdůrazňuje problém interpretace kvůli metaznaku v podobě notového záznamu. Chybná interpretace může vést ke ztvárnění odlišného významu, než jaký autor zamýšlel. V případě afektové teorie by měl být hudební znak mnohem přehlednější. Zdá

¹¹¹ BULLOUGH, E. „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, No. 1, 1995.

se, že skladatel, interpret a posluchač s podobným temperamentem budou vnímat afekty hudebního díla totožně a dojdou snadno ke kýženému (jednoznačnému) významu.

Z čeho vychází předpoklad všeobecné shody v estetickém prožitku? Vysvětlení se nabízí dvojí a obojí by vyžadovalo další hlubší prozkoumání:

- Zprv se předpokládá antropologická shoda mezi subjekty hudebního znaku,
- zadruhé se od skladatele vyžaduje, aby v podstatě komunikoval jen „žádoucí“ afekty, které budou ostatní participanti hudebního znaku schopni dešifrovat.

Druhý požadavek znamená tvůrčí omezení pro skladatele v mnoha směrech. Snahami o systematizaci se hudební teorie začala vzdalovat od hudební praxe. Navíc zcela ojediněle v tomto případě nevychází hudební teorie z praxe, ale naopak teoretická pravidla předchází umělecké tvorbě. Netypická je také jednoznačnost významu. Požadavek ostrosti designátu platí pro jazykové – vědecké vyjádření. Neostrost a multiplikace designátu je v případě hudby, potažmo celého umění naopak vnímána pozitivně a přínosně. Hovoří se o tzv. sémantickém poli s různými více či méně relevantními významy, ze kterých si lze vybrat. V tomto smyslu hudební vyjádření pod vlivem kánonu afektové teorie klesá na úroveň „pouhého“ informačního sdělení.

Problémem prvního důvodu je to, že se uvažuje pouze o bezprostředním zažívání hudebních afektů, jak už jsme zmínili. Hudební teorie ale hovoří o specifické kategorii prožívání, totiž o estetické emoci a estetickém zážitku, které jsou zvláštní právě svou odpoutaností od praktického bytí a prožívání. Kresánek k tomu dodává: *„Hudba odráža zo života akoby esenciu pohybovosti aj z oblasti citov, dokonca bez nevyhnutnej konkretizácie a motivácie – cez umelecký zážitok, nie bezprostredne, ale okľukou a iba náznakom. Oslovuje tak skôr fantáziu než ratio, lenže v tom je práve jej špecifická sila.“*¹¹²

Jaké filosofické pozadí má předpoklad antropologické shody a bezprostředního působení hudby na recipienta? Na tomto místě bude vhodné stručně představit přední teorie o hudebním slyšení, které mohly mít vliv na podobu barokní afektové teorie.

¹¹² KRESÁNEK, J. *Hudba a člověk. Hudobné myslenie – sociálna funkcia hudby – hudobná psychológia*. Bratislava: Hudobné centrum 2000, s. 36.

2.3.2.5 Dobové filosofické pozadí vlivu hudby na duši

Problematika vlivu hudby úzce souvisí s fungováním sluchu, což bylo důležité téma 17. století v anglickém prostředí, ačkoli se nedochovala žádná odborná kniha řešící pouze sluch. Tato oblast totiž nebyla předmětem zájmu jako celek, ale byla součástí jiných samostatných témat, ať už šlo o fungování smyslových orgánů, teologicko-lékařský vztah těla a duše, kosmologii a přírodní procesy z pohledu přírodní filosofie a přírodní magie nebo spisy týkající se vzdělání, politiky, filosofie a hudby.¹¹³ Objevuje se pět základních témat vztahujících se k (nejen hudebnímu) sluchu: 1. jakým způsobem se šíří zvuk, 2. jak vzniká hudební konsonance – libozvuk, 3. jak je zvuk vnímán uchem a mozkiem, 4. jak zvuk ovlivňuje mysl, duši a tělo, 5. jak zůstává zvuk uchován v paměti. Těmto tématům se v prekarteziánském období věnoval Francis Bacon (1561-1626), Thomas Wright (1561-1623) a Helkiah Crooke (1576-1635). Přínosné byly později také úvahy Reného Descarta. Uvedme zde nejdůležitější myšlenky zmíněných autorů týkající se afektů a hudby, které objasní filosofické pozadí barokní afektové teorie.

Baconovy myšlenky ohledně sluchu lze nalézt na mnoha různých místech jeho spisů, nicméně nejobsáhlejší diskuze na toto téma se nachází v díle *Sylva sylvarum* z roku 1626, kde se zabývá hudební konsonancí, vlivem hudby na tělo a duši a fyzikálním šířením zvuku. Ačkoli podobné otázky řeší i v díle *Historia de sono et auditu* z roku 1608, speciální kapitolu o sluchu Bacon nenapsal. Bacon se mimo jiné věnoval i záhadě alikvótních tónů, kdy při vibraci jednoho tónu zaznívají spolu s ním tóny další.¹¹⁴ Dlouho byla problematika alikvótních tónů považována za okultní či mysteriózní fenomén, jehož příčiny nebyly dostupné lidským smyslům a nebylo možné ho fyzikálně objasnit. Východiskem Baconova zkoumání tohoto jevu bylo rozlišení hmotné a duchovní substance, které jsou při hudební rezonanci v interakci. Neživá věc, jako je hudební nástroj, dle Bacona může rezonovat proto, že zvuk ze své podstaty prochází vzduchem a je provázán se svou duchovní částí. To, jaký má hudba vliv na posluchače, je zapříčiněno obdobným mechanismem. V otázce hudební konsonance Bacon odmítá tradiční

¹¹³ GOUK, P. Some English Theories of Hearing in the Seventeenth Century: Before and After Descartes. In: *The Second Sense. Studies in hearing and musical judgement from antiquity to the seventeenth century*. Ed. Charles Burnett, Michael Fend and Penelope Gouk. The Warburg Institute, University of London, 1991, s. 95.

¹¹⁴ Vyšší harmonické tóny zaznívají proto, že část nástroje vibruje nejen na základní frekvenci, ale zároveň na násobcích této základní frekvence (lineárně). Barva daného hudebního nástroje je pak dána tím, jak moc intenzivně jsou zastoupeny jednotlivé alikvótní tóny.

pythagorejskou teorii, že konsonanci tvoří poměr malých celých čísel, a tvrdí, že vzniká pouze jako reakce na umělecké požadavky, nikoli přirozeně.

Crookova *Microcosmographia* z roku 1615 je první teorií sluchu z anatomické perspektivy. Ve svých úvahách navazuje na přední anatomy, konkrétně při popisu ucha na Eustachia či Casseria aj. Na základě toho odmítl Aristotelovu představu, kterou mimo jiné sdílel Bacon, že orgánem sluchu je vnitřní vzduch ve středním uchu.¹¹⁵ Byl to Casserio, který poprvé přišel s myšlenkou (kterou uvádí i Crook), že pravým orgánem sluchu je zakončení sluchového nervu. Pro objasnění podstaty zvuku si vypůjčil několik ilustrací z knihy Caspara Bauhina *Theatrum anatomicum*. Mimo jiné se věnuje i myšlence našeho „znovustvoření“ prostřednictvím sluchu. Věci, které slyšíme, mají totiž na naši mysl větší vliv než ty, které například vidíme (čehož využívá umění divadla či vyprávění). V otázce vlivu hudby na posluchače odmítá Platónovu myšlenku podvědomé harmonie mezi duší a hudbou a následuje Scaligerovo vysvětlení, že hudba rozechvívá duchy srdce (spirits about the heart).

Wright ve svém díle *Passions of the Mind* věnuje kapitolu „*How passions are moved with musicke and other instruments*“¹¹⁶ tomu, jak hudba působí na lidské city, jak zvuk vzniká a jak ho vnímá lidské ucho. Wright v návaznosti na Fracastara, Ficina a Pica rozlišuje tři aktivity duše: vnitřní nemateriální činnost důvtipu a vůle, vnější materiální činnost smyslů a činnost vášní a afektů, které leží mezi rozumem a smysly, ale blíže mají ke smyslům. Vášně lze rozpoznat z vnějšího pohybu těla – z chování, způsobu oblékání, z gest, mluvy či mravů. Právě hudba je jedním z prostředků, který dokáže emoce nejen vzbuzovat, ale také mírnit. Navíc dokáže hudba povznést mysl ke zbožnosti a navodit extatický stav. Na druhou stranu může vyvolat pocit frivolnosti či zhýralosti, což ovšem dle Wrighta není vina hudby jako takové, která je ze své podstaty dokonalá, nýbrž nedokonalosti lidské mysli (autora nebo recipienta). Bezbožnost hudebníků či používání hudby pro lascivní účely nijak dle Wrighta nezmenšuje výsostný status hudby.¹¹⁷ Wright shrnuje čtyři podoby působení hudby:

¹¹⁵ Aristotelés, *De anima*, II. 8, 420a.

¹¹⁶ Z rozšířeného druhého vydání z roku 1604.

¹¹⁷ GOUK, P. Some English Theories of Hearing in the Seventeenth Century: Before and After Descartes. In: *The Second Sense. Studies in hearing and musical judgement from antiquity to the seventeenth century*. Ed. Charles Burnett, Michael Fend and Penelope Gouk. The Warburg Institute, University of London, 1991, s. 102.

1. hudba je schopna nastolit soulad mezi duší a hudbou;
2. hudba je projevem boží prozřetelnosti a umocňuje skrze afekty spiritualitu člověka;
3. hudba není ničím jiným než umělým chvěním vzduchu, které se skrze ucho dostává k srdci, na něž má vliv;
4. hudba zprostředkovává radost či smutek.

Jako poslední uveďme úvahy Reného Descarta. Descartes vysvětluje působení hudby na člověka pomocí vlnivého pohybu, kterým se hudební impulz dostává do ucha, naráží na bubínek a putuje dál sluchovým nervem do mozku a odtud dalšími nervy do celého těla. „...*duše má své hlavní sídlo v malé šišince uprostřed mozku, odkud působí na celé tělo prostřednictvím duchů¹¹⁸, nervů a krve; (...) tato šišinka přiměje duchy k uvedení údů do pohybu.*“¹¹⁹ Inervované svaly, do kterých přichází tento impulz, díky tomu reagují spontánním pohybem. Pomocí pojmů mechaniky Descartes objasňuje i princip alikvótní rezonance, přičemž vychází z poznatků Mersenna a Galilea, kteří jako první odhalili, že výška tónu produkovaná hudebním nástrojem je závislá na frekvenci vibrace tohoto tónu (přímouměrně). Pokud mají tóny podobně pravidelnou frekvenci (i když rozdílnou amplitudu), vznikají tím konsonantní (libozvučné) intervaly. Z tohoto předpokladu vyplývá, že nejpříjemnějším intervalem je prima (unisono), kde se frekvence tónů naprosto shodují. Další v pořadí je oktáva, která vzniká v poměru frekvencí 2:1 a kvinta s poměrem 3:2. Daný interval přenáší určitý afekt, kterým pak působí na naši duši – rozvibruje ji ve stejné frekvenci. Afekt přichází do duše zevnějšku: „...*afekty [jsou] všechny druhy vjemů či poznatků, které se v nás nacházejí, neboť naše duše je často nedělá tím, čím jsou, ale vždy je přijímá od věcí, které jsou jimi představovány.*“¹²⁰ Díky tomu se může duše působení afektu bránit, pokud se ovšem nejedná o příliš silný afekt. Tím lze vysvětlit to, proč jsme po vyslechnutí některých hudebních skladeb v určitém emocionálním rozpoložení déle než po recepci děl méně emocionálních (nechme na tomto místě stranou otázku obecné shody v estetickém soudu či subjektivního vkusu):

¹¹⁸ Co Descartes míní oněmi „duchy“ popisuje na jiném místě: „...*to, co zde nazývám duchy, není nic jiného než tělesa, která mají pouze tu vlastnost, že jsou velice malá a že se pohybují velice rychle, (...) proto se také nezastavují na žádném místě, a jak několik z nich vstoupí do dutin mozku, tak jich také několik jiných vylétne póry, které jsou v mozkové hmotě. Tyto póry je pak vedou do nervů a odtud do svalů prostřednictvím čehož pohybují tělem všemi různými způsoby...*“ In: DESCARTES, R. *Vášně duše*. Praha: Mladá fronta, 2002. Myšlenky (Mladá fronta), s. 37-38.

¹¹⁹ DESCARTES, R. *Vášně duše*. Praha: Mladá fronta, 2002. Myšlenky (Mladá fronta), s. 54-55.

¹²⁰ DESCARTES, R. *Vášně duše*. Praha: Mladá fronta, 2002. Myšlenky (Mladá fronta), s. 44.

„...všechny afekty [jsou] doprovázeny určitým vzruchem, který vzniká v srdci a udržuje se pak ve vsí krvi a ve všech hybných duších, což má za následek, že dokud tento vzruch neustane, zůstávají afekty přítomny v naší mysli, stejně jako jsou tam přítomny smyslové orgány.“¹²¹ Aby se tedy duše ubránila, respektive zbavila velkých a prudkých afektů, musí nejprve ustat ono rozrušení v srdci (v krvi a duchách). Je to otázka zvyku a schopnosti vůle, aby se duše dokázala oprostít od nechtěných afektů, což by ovšem v případě hudebního prožitku znamenalo ochudit se o podstatný efekt, který mohl autor, potažmo interpret zamýšlet.

U Descarta je východiskem pro objasnění vlivu hudby proces slyšení, při kterém zaznívající interval působí na duši. Ta rozlišuje, zda je interval libý či nelibý, a to v závislosti na vzdálenosti tónů (šířce intervalu). Zároveň silnější tón vyvolává silnější afekt a opačně. Rychlost tempa má také vliv na intenzitu a druh afektu. Descartes v díle *Compendium Musicae* spojuje pomalé tempo se „zpomalenými“ pocity (smutek, strach) a rychlé tempo s pocity živými (radost). Rčení *musica movet affectus* je zde aktualizováno mechanickým způsobem, jelikož se předpokládá, že frekvence intervalu zarezonuje v duši a naladí ji na podobnou frekvenci – afekt.

Východiskem vzniku vášní či afektů je pro Descarta dualismus těla a duše. Místo, kde se projevuje psychosomatická interakce, má být šišinka mozková – tím se Descartes vymezuje proti starší tradici, která spojovala žádostivost s vnitřnostmi v břiše, vznětlivost (hněv) se srdcem a rozum s mozkem. Podle Descarta nemohou být projevy jedné myslící substance umístěny různě po těle, ale do jednoho centra, kde duše ovlivňuje tělo, aniž by se v tomto místě přímo nacházela.¹²² Jak afekt vzniká? Podrážděním nervových zakončení je signál veden do mozku, z čehož vzniká imprese na šišince. Ta v duši vyvolá myšlenku či emoci. Duše může pomocí tzv. hybných duchů vyvolat skrze šišinku pohyb v těle (svalech). Vášně duše jsou rozněcovány *esprit animaux* (životním duchem). Afekty způsobují jednotu chtění v duši, reakce v těle a cílem jednání vyvolaného afektem.

Descartes mezi afekty řadí údiv, lásku, nenávisť, touhu, radost a smutek.¹²³ Tyto afekty považuje za základní a všechny ostatní pouze za odvozeniny. Detailně se věnuje

¹²¹ DESCARTES, R. *Vášně duše*. Praha: Mladá fronta, 2002. Myšlenky (Mladá fronta), s. 62.

¹²² ŠVEC, O. *Předmluva překladatele*. In: DESCARTES, R. *Vášně duše*. Praha: Mladá fronta, 2002. Myšlenky (Mladá fronta), s. 62.

¹²³ DESCARTES, R. *Vášně duše*. Praha: Mladá fronta, 2002. Myšlenky (Mladá fronta), s. 77.

fyziologickým změnám při daných emočních stavech a také se zabývá tím, zda lze afekty plně opanovat vůlí. Přínos Descartova zájmu o afekty spočívá v jistém anti-stoicismu, kdy není cílem se od vášně osvobodit či distancovat, nebo je přemoci rozumem, ale umět je pomocí moudrosti správně používat ku prospěchu. Tedy ve výsledku lze dosáhnout stoické svobody duše, ale procesem, jehož součástí jsou afekty coby zdroj překážek i podnětů k osvobození se.

Zmíněné teorie spojuje myšlenka hybných duchů, na které navázal i Athanasius Kircher (silně ovlivněný Descartem). V roce 1650 vyšlo jeho dílo *Musurgia universalis*, které představuje encyklopedický přehled vývoje hudebního myšlení. Lze shrnout, že podle výrazu hudby se aktivují hybní duchové a přivádí tělo a mysl recipienta do adekvátního afektu. Tito hybní duchové se do těla dostávají chvěním vzduchu dle pohybu hudby a vyvolávají nejprve fyzickou reakci a poté pomocí životních duchů (jemných částíček krve) afekt v mysli. Právě na základě této představy o hybných a životních duších dochází v rámci afektové teorie ke zjednodušení hudby na psychický mechanismus, kdy se hudba stává kvalitnější, nakolik věrně je schopna napodobit a vybudit lidské afekty.

2.3.3 Hudební symbol a Bachova teologická promluva

Nejprve si zde upřesníme, co je to symbol a co vše se podílí na jeho vzniku. Následně se budeme zabývat mnoha praktickými příklady a rozborů hudebních děl J. S. Bacha, na kterých objasníme, jak funguje a jakou podobu může mít hudební symbol.

Symbol je znak, který ztratí svůj charakter při neexistenci interpretantu. Symbol se stává pravidlem, které přímo určuje svůj interpretant, nicméně není spjat s konkrétní věcí. Symbol totiž nedenotuje individuum, ale druh, a navíc je sám druhem. Pro symboly je typické, že jejich počet narůstá, a to především proto, že se symboly stávají často součástí smíšených znaků. Nové symboly nejčastěji vznikají z ikonů nebo ze smíšených znaků, které obsahují ikon a symbol.

Zásadní vliv na spojení symbolu a jeho objektu má idea v mysli interpreta, který symbol používá a bez kterého by takovéto spojení neexistovalo. V hudební oblasti v tomto smyslu hovoříme o skladatelově stylu, řeči či promluvě. Co zapříčiňuje fakt, že někteří autoři projdou tzv. testem času, a jiní zůstanou jen poplatní své době a další

generaci již nejsou známí? Jedním z hlavních důvodů je originalita či genialita autora, která tkví právě v osobité ideji a práci se symboly a jejich objekty.

Jak bylo naznačeno, nové symboly vyvstávají ze smíšených znaků, ve kterých figurují další symboly a ikony. Nyní se proto zaměříme na interpretaci Bachových teologických děl z pohledu symbolické sémantiky. Nejvíce symbolů nalezneme v Bachových teologických dílech, která často ztělesňují Bachův vnitřní dialog s božským principem. Zjistíme, jak Bach pracoval s teologickými symboly v rámci své hudební promluvy a zda se skutečně jedná o symboly, či jde o jiný typ znaků (ikon, index).

2.3.3.1 Ekstasis jako Dar Boží

„Tvořit – to je Dar Boží. Tvořit – to je jediné: být Božím tlumočником, knězem Umění. Tvořit – to je tedy být v Bohu, být mimo sebe (extasis). A tvorba – to není pouze Dar Boží tvůrci, ale i Dar druhým lidem. Tvorba je extází tvůrce i posluchače. Není-li tvorba extází, přestává být tvorbou. Extáze má tisíc podob – od nadšení po zoufalství, od vytržení po pohlcení – a přece jenom podobu jednu: nenechává ‚v sobě‘, vytrhává ‚mimo sebe‘.“¹²⁴

V citaci Petra Kofroně můžeme rozkrýt několik vrstev hudebního sdělení. Na počátku stojí tvůrce, respektive Tvůrce. Vytvoření hudebního sdělení není běžným úkonem mysli. Jde o zvláštní uchvácení, božskou extázi, při které vzniká „iónský“ magnétský řetězec¹²⁵, ve kterém se božské nadšení přenáší na umělce a dále na recipienty. V extázi se nenachází pouze tvůrce, autor sdělení, ale také příjemce uměleckého díla (UD), recipient umění, který je tak účasten tvořivého aktu. Extatický stav je podmínkou tvorby, kdy naše praktické já zůstává stranou, což je možné díky specifické psychické distanci či vytržení mimo sebe, jak píše Kofroň.

Obr. 20 Cesta tvůrčího nadšení

umělecké dílo

Dar Boží (ekstasis) -----> tvůrci -----> druhým lidem (recipientům umění)

¹²⁴ KOFROŇ, P. *Signum*. Brno: Host, 2018, s. 65.

¹²⁵ PLATÓN. *Ión*. 533d 2

O Bachově hudbě se mnozí odborníci vyjadřují jako o promluvě či dialogu. Alex Pontvik v díle *Grundgedanken zur psychologischen Heilwirkung der Musik unter besonderer Berücksichtigung der Musik von J. S. Bach* z roku 1948 hovoří o Bachově díle jako o rozhovoru s Bohem (ovšem myšleno dle C. G. Junga – se svědomím). Naše pozornost bude proto zaměřena nyní na to, jakým způsobem je božské skryto v hudebním uměleckém díle, jaké konkrétní teologické významy mají hudební znaky v díle J. S. Bacha a jak může posluchač dekódovat tato hudební sdělení a tím participovat na božském.

2.3.3.2 Typy hudebního dialogu

Doubraová rozlišuje několik podob hudebního dialogu, totiž „*historicky konkrétní dialog tvůrců s tvůrci-současníky a hlavně předchůdci neboli tradicí, tvůrců s kritiky, muzikology, estetiky, resp. politiky, a konečně tvůrců s posluchači*“¹²⁶. Takové typy dialogu můžeme označit jako *extrovertní*. Jedná se o dialog s tradicí, kritiky či posluchači, který je ze své podstaty historický, a tím pádem také pomíjivý. „*Změní se doba a kulturní osvětí, Umwelt, a my přestaneme jako potomci vůbec i jen tušit, že o dialog šlo.*“¹²⁷

V díle samotném lze nalézt také dialog, jednak mezi postavami (např. v operních áriích), který můžeme označit za *sémantický*, jelikož je součástí obsahu díla, ale také mezi částmi skladby. Uvedme konkrétní příklad vztažený k Bachově hudbě: Tennenbaum přichází se zajímavou myšlenkou o dramatičnosti fug, přesněji říká, že „*Bachovy fugy jsou dramata*“¹²⁸. Jednotlivé hlasy připodobňuje k postavám v Shakespearově hře, které svým nástupem mění celý dosavadní děj, ale také ho posouvají vpřed. Zároveň objasňuje specifickou harmonii v Bachových dílech, která spočívá v tom, že každý nastupující *hlas mění způsob vnímání ostatních hlasů*. Když tedy začne ve fuze téma v basu, sopránový hlas, který se objeví jako druhý, pozmění vyznění a význam basu. Tím vzniká dialogičnost a dramatičnost mezi hlasy. Jednotlivé hudební „promluvy“ nestojí izolovaně, ale reagují na sebe a vytváří tak specifické napětí. Je ale důležité, aby byly hlasy

¹²⁶ DOUBRAVOVÁ, J. *Sémantické gesto*. Praha: Karolinum 2001, s. 19.

¹²⁷ DOUBRAVOVÁ, J. *Sémantické gesto*. Praha: Karolinum 2001, s. 19.

¹²⁸ TENNENBAUM, J. Bach, Kepler, Leibniz – And the Crisis in Russia Today. In: *Fidelio Magazine: Journal of Poetry, Science and Statecraft* [online]. 2000, vol. IX, no. 2-3. [cit. 1. 1. 2021], s. 49. Dostupné na WWW: <https://archive.schillerinstitute.com/fidelio_archive/2000/fidv09n02-03-2000SuFa/fidv09n02-03-2000SuFa.pdf>

transparentní a zřetelně slyšitelné, aby bylo dialogu dobře rozumět (na základě tohoto požadavku byly dle Tennenbauma konstruovány i dobové varhany). V Bachových fugách lze nalézt naplnění principu křížených hlasů (cross-voice principle), kdy nové hudební myšlenky vznikají právě v prostoru mezi jednotlivými hlasy. Pokud Tennenbaum hovoří o dramatu, co si hlasy ve fugách mezi sebou říkají? Podle Tennenbauma nelze tento obsah vyjádřit slovně, ani v symbolické formě zakódované zprávy, pocitů či jako nápodobu lidské konverzace. Význam totiž neleží v samotných notách, ale v lidské mysli. Nejde o doslovný význam, jaký bychom hledali u slov, ale o myšlený objekt. Tento myšlený objekt bychom mohli ztotožnit s estetickým objektem, který se stává předmětem našeho estetického prožívání a hodnocení (ne fyzické dílo či konkrétní noty a zvuky).

Dialog však vzniká i mezi těmi, kteří dílo ztvárňují. Nemusí se jednat přímo o operní dílo, kde se střetávají „monology“ režiséra, výtvarníka, scénáristy, skladatele a dirigenta, ale postačí orchestr s dirigentem snažící se o sjednocení svých uměleckých představ a „monologů“. Zde bychom spíše použili termín *syntakticko-pragmatický dialog*, jelikož je kladen důraz především na uspořádání znaků, aby měly žádoucí výpověď a působnost na příjemce.

Doubravová ještě specifikuje tzv. *skryté dialogy*, které jsou vytvářeny „*citacemi, využitím a vytvářením symbolů a strukturními vlastnostmi hudby jako organizovaného zvuku v prostoru a čase*“¹²⁹. Pro odhalení tohoto typu dialogu musí být posluchač znalý věci. Někdy může být velmi těžké citaci vůbec odhalit, protože může splývat s okolním hudebním materiálem (např. citace Bachova chorálu *Est ist genug* v druhé větě *Houslového koncertu* Albana Berga působí jako protiklad k až agresivnímu tématu, a dialog tak vzniká nejen ve struktuře, ale také v barvě či dynamice hudby). O *introvertním* typu dialogu, který by představoval rozhovor autora se sebou samým, se svým svědomím, Múzami či Bohem, se Doubravová nezmiňuje. Nicméně výsledkem takového dialogu je onen skrytý dialog, při kterém vznikají různě bohaté hudební znaky. Na tento skrytý, nepřenosný typ zkušenosti v podobě vnitřního rozhovoru s Bohem, který Bach přenesl do svého hudebního sdělení, se nyní zaměříme.

¹²⁹ DOUBRAVOVÁ, J. *Sémantické gesto*. Praha: Karolinum 2001, s. 21.

2.3.3.3 Náboženská umělecká zkušenost

Zvěřina popisuje obecně zkušenost jako „*bezprostřední setkání osoby s konkrétní skutečností*“¹³⁰. Součástí této zkušenosti je subjektivní prožitek, který uniká objektivnímu ověření, ale který je spjat se snáze popsatelem poznáním. Toto poznání je širší než rozumové poznání, jelikož zahrnuje obsah vůle, smyslů a emocí. Na rozdíl od rozumového poznání je zkušenostní poznání převážně syntetické, současné a intuitivní (nikoli postupné – diskurzivní) a zakládá osobní (nikoli věcný) vztah. Cílem je prožitek samotného setkání (nikoli konstatující popis a definice), jehož součástí může být nejen pravda, ale také tajemství – něco neodhaleného, něco, co zůstává skryto ve své existenci nebo významu. Důležitým aspektem zkušenostního poznání je aktivní subjekt, který určuje a udává smysl. Jeho vztah ke skutečnosti je živý a oslovující, což je důležitý předpoklad pro vztah k objektu, kterým je druhá osoba. Co když touto druhou osobou je Bůh?

V rámci náboženské zkušenosti Zvěřina odmítá pouhé působení neosobní moci. Zdůrazňuje blízkost i vzdálenost Boha, který se zjevuje a zároveň zůstává tajemným. Člověk je schopen nejen určitého poznání, ale zároveň prožívá oddanost, důvěru, bázeň, pochybnost i jistotu. Neméně důležitý je aspekt společenský, jelikož člověk na základě této zkušenosti pocituje úctu ke světu a druhým. Tato zkušenost lidí stmeluje do náboženského společenství, ve kterém se „*pěstuje*“ kult a umění. Bůh tedy není prostá vzdálená metafyzická skutečnost, ale uchvacující přítomnost, na kterou člověk odpovídá poznáním a uznáním: „*Cítí, že se v tomto vztahu naplňuje jeho bytí, které zná původ, cestu a cíl. Skutečnost Boží dokonává skutečnosti člověka.*“¹³¹

Zvěřina se vyjadřuje tak, že každé pravé umění je božské, je cestou k Bohu. Co ale myslí tímto pravým uměním? Přesnou definici u něj nenacházíme, pouze náznak v podobě vyzdvižení velkých děl, která obsahují speciální hodnoty odkazující k transcendentnu, a tedy umožňují setkání s Bohem. Tohoto setkání může v rámci umělecké zkušenosti dosáhnout tvůrce i příjemce uměleckého díla. Nezáleží tolik na syžetu, protože i protináboženská tematika může nakonec vést k božskému. Zvěřina preferuje způsob zpracování, přičemž zdůrazňuje tradiční spojení uměleckého s pravdou,

¹³⁰ Náboženská zkušenost. In: ZVĚŘINA, J., POLÁKOVÁ, J., ed. *Pět cest k radosti*. Praha: Zvon, 1995. Sofia, sv. 2, s. 19.

¹³¹ Náboženská zkušenost. In: ZVĚŘINA, J., POLÁKOVÁ, J., ed. *Pět cest k radosti*. Praha: Zvon, 1995. Sofia, sv. 2, s. 21.

krásou a dobrem. Zásadně se ovšem vymezuje vůči kýči, který dokáže náboženskou tematiku vyobrazit velmi přesvědčivě a líbivě, ale jaksi prázdně.

Umělecká zkušenost je pro Zvěřinu více prožitkem než poznáním. Platí totéž pro hudební umění nabízející setkání s Bohem? Setkání s Bohem je dle Zvěřiny možné díky víře, a především daru milosti od sebesdílejícího Boha. Umělecké dílo je ale lidským výtvořem a mohlo by se zdát, že hmotná – smyslová forma zastírá ono duchovní a transcendentní. V tomto bodě Zvěřina přechází k zdůraznění znakovosti uměleckého díla, která tento problém řeší, jelikož umělecké dílo jakožto lidský znak dokáže značit mnohem více než kolik toho fyzicky zobrazuje. Samotný umělec si přitom ani nemusí být vědom, co vše ve vytvořeném uměleckém znaku značí. „*Je to setkání tvůrce s Tvůrcem, nazírajícího člověka s tajemstvím, hodnoty s Absolutním.*“¹³² To zajišťuje živost a aktualitu velkých děl, která jsou schopna komunikovat takové sdělení s příjemci uměleckého díla z různých období. Předpokladem je, že příjemce disponuje schopností účastnit se této komunikace. Co tento široký pojem „schopnost“ ve skutečnosti zahrnuje? Co musí příjemce při recepci uměleckého díla splňovat, aby Platónův magnetický řetězec fungoval i na jeho úrovni? V našem případě při poslechu Bachových děl recipientovi napomůže pro interpretaci i recepci díla určité předporozumění (jaká je předloha chorálních předeher, co které výrazové prostředky ve skladbě značí a k jakému teologickému významu odkazují apod.). Intelektuální nasycenost k prožitku setkání s Bohem v uměleckém díle ale nestačí. Je také potřeba jisté umělecké vnímavosti, estetického postoje i ztišení, abychom uslyšeli „sebesdílejícího Boha“ k nám skrze dílo promlouvat. Dokonce by se zdálo, že první (intelektuální) znemožňuje druhé (božské) a při interpretaci znaku tak může být pozornost odváděna různými směry. V následující části sémiotického rozboru vybraných Bachových děl ale zjistíme, že zaujetí různých postav k témuž znaku ve výsledku stupňuje prožitek božského (ekstasis) i pochopení hudebního sdělení.

2.3.3.4 Bach jako „hudební kněz“ luterské teologie

Bach nebyl teolog, ale hudebník, který byl v teologii zblhlý díky svému studiu. Bach se setkal s různými teologickými koncepcemi teologů 16. a 17. století, z nichž se nakonec

¹³² Umělecká zkušenost a přístup k Bohu. In: ZVĚŘINA, J., POLÁKOVÁ, J., ed. *Pět cest k radosti*. Praha: Zvon, 1995. Sofia, sv. 2, s. 30.

rozhodl přiklonit k luterské ortodoxii. Před nástupem do funkce kantora u sv. Tomáše shromáždil velké množství teologických textů ve své knihovně a jeho znalost teologie (resp. protestantské liturgie) byla vyžadována a kontrolována.

Luther ve snaze oživit evangelickou bohoslužbu, která pro něj byla srdcem církevního života¹³³, složil desítky duchovních písní.¹³⁴ „*Lutherova duchovní písňová tvorba zůstala po desetiletí (...) nedostižná v tom, že spojovala neobyčejnou věcnost a duchovní sílu se zcela bezstarostným, až lidovým charakterem*.[.]“¹³⁵ Bachovo hudební myšlení naopak vynikalo vícevrstevnatostí. Jeho genialita coby hudebního skladatele spočívala mimo jiné v tom, že dokázal propojit různé hudební styly, postupy, symboly, emoce, i polyfonii s textem, čímž dosáhl jedinečného uměleckého (potažmo i teologického) sdělení.

Gerd Rienäcker¹³⁶ se zamýšlí nad tím, jakého Boha v Bachově díle nacházíme. Bach vychází z Lutherových poznatků, stejně jako z politické a společenské krize přelomu 17. a 18. století. Obraz Boha hrozícího trestem, odvracejícího se od skrz na skrz hříšného člověka (např. v Janových pašijích) nelze správně pochopit bez uvědomění si kontextu 30leté války. Bach pro své sdělení využívá síly polyfonie, tedy víceznačnosti a možnosti propojit radost i smutek či chválu a zatracení zároveň. Nicméně ústředním tématem pro Bacha zůstává utrpení Ježíše, na které se zaměříme v následujících příkladech. Ze sémiotického pohledu nás bude zajímat, jaké prvky skrytého dialogu, jak ho popisuje Doubravová (citace, symboly, strukturace), lze ve vybraných dílech nalézt a jakým způsobem se v nich (na první poslech skrytě) odkazuje k teologické rovině.

a) Odkazování textem: Kantáta BWV 106 Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit

Kantáta zřejmě pochází z mühlhausenského období. Důvodů ke složení této kantáty se nabízí hned několik: smrt Bachova strýce, smrt starosty Mühlhausenu, nebo

¹³³ BEUTEL, A. *Martin Luther. Uvedení do života, díla a odkazu*. Praha: KALICH, 2017, s. 114.

¹³⁴ Nejvíce jich sepsal v letech 1523 a 1524, kdy vyšly první protestantské církevní zpěvníky včetně Lutherových příspěvků. V Norimberském osmipísňovém zpěvníku byly čtyři Lutherovy písně, v Erfurtském enchiridionu jich bylo osmnáct a ve Wittenberském zpěvníku pro pěvecký sbor dokonce dvacet čtyři.

¹³⁵ BEUTEL, A. *Martin Luther. Uvedení do života, díla a odkazu*. Praha: KALICH, 2017, s. 115.

¹³⁶ RIENÄCKER, G. *Stichworte zu Bachs musikalischer Theologie*. Philosophische Fakultät III, Humboldt Universität zu Berlin, duben 2004. Dostupné na WWW: <<https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/10052>>

neděle církevního roku zaměřená na téma smrti.¹³⁷ Dílo je určeno pro komorní orchestr tvořený dvěma barokními flétnami, které Bach často obsazoval do kompozic pojednávajících o smrti, dvěma violami da gamba a bassem continuum, který vytváří intimní atmosféru. Sestává ze čtyř částí: úvodní sonatiny, dvou vět a závěrečného chorálu a fugy pro sbor. Hlavní sdělení se nachází uprostřed (sbor „Es ist der alte Bund“), což umocňuje symetričnost formy¹³⁸. Harmonicky skladba klesá z tóniny Es dur do b moll a pak postupně stoupá zpět do Es dur. V stěžejní části „Es ist der alte Bund“ (část 2d) se harmonie dostává do f moll a poté právě do b moll, ve které pokračuje následující altové sólo „In deine Hände“ (část 3a). Bachovi se v textu kantáty podařilo propojit tři citace ze Starého Zákona se čtyřmi z Nového Zákona a několika odkazy na pohřební zpěvy (viz Příloha 1).

Daniel Johansson poukazuje na to, že tato kantáta je příkladem Lutherova *ars moriendi*, ve kterém je zdůrazněna rozdílnost zákona a evangelia. Sdělení kantáty dle Dürra či Chafeho spočívá ve vyobrazení smrti dle Starého Zákona a evangelia. Martin Petzoldt v první části rozpoznává vztah člověka k smrti z hlediska Božího času, zatímco druhá část se dle něj týká vztahu Krista ke smrti, který je demonstrován na člověku.¹³⁹ Rozlišení mezi Starým a Novým Zákonem zůstává stranou. Johansson se snaží vnímat oba aspekty zároveň: praktický v podobě zkomponované hudby na slova určená umírající osobě a duchovní v podobě příkladů ze Starého a Nového Zákona.

Na pozadí stojí luterská teologie, která považuje rozlišování mezi zákonem a evangeliem za „nejvyšší umění křesťanství, které musí každý, kdo se považuje za křesťana, znát“¹⁴⁰. V čem spočívá toto umění? Zákon hovoří o člověku jako o hříšníkovi pod Božím hněvem, který je hoden věčného zatracení. Evangelium vyzdvihuje Ježíšovu oběť na kříži, kterou zajistil člověku věčné spasení, odpuštění hříchů

¹³⁷ JOHANSSON, D. Law and Gospel in Johann Sebastian Bach's Cantata 106: A Fundamental Lutheran Theme Set to Music. In: *Celebrating Lutheran Music. Scholarly Perspectives at the Quincentenary*. Ed. Maria Schildt, Mattias Lundberg, Jonas Lundblad. Uppsala Universitet, Ödeshög 2019, s. 155-156.

¹³⁸ 1. věta má formu sonatiny; 2. věta obsahuje a) sbor, b) sólo, c) sólo, d) sbor *Es ist der alte Bund*, sólo a chorál; 3. věta obsahuje a) sólo, b) sólo a chorál; 4. věta zahrnuje chorál a fugu. Stěžejní část 2d je obklopena dvěma sóly z každé strany a ta jsou obklopena sborovými částmi.

¹³⁹ JOHANSSON, D. Law and Gospel in Johann Sebastian Bach's Cantata 106: A Fundamental Lutheran Theme Set to Music. In: *Celebrating Lutheran Music. Scholarly Perspectives at the Quincentenary*. Ed. Maria Schildt, Mattias Lundberg, Jonas Lundblad. Uppsala Universitet, Ödeshög 2019, s. 161.

¹⁴⁰ srov. JOHANSSON, D. Law and Gospel in Johann Sebastian Bach's Cantata 106: A Fundamental Lutheran Theme Set to Music. In: *Celebrating Lutheran Music. Scholarly Perspectives at the Quincentenary*. Ed. Maria Schildt, Mattias Lundberg, Jonas Lundblad. Uppsala Universitet, Ödeshög 2019, s. 161.

a milost u Boha. Johansson upozorňuje, že Luther neztotožňoval zákon se Starým Zákonem a evangelium s Novým Zákonem. Prvky zákona i evangelia lze nalézt v obou Zákonech, přičemž vše, co poukazuje na hříšnost člověka, je zákon a odpuštění hříchů skrze Krista spadá pod evangelium. Tentýž text může působit jako zákon i jako evangelium, jak upozorňuje Jaroslav Vokoun: „*Nejnápadnější je to na ústřední zvěsti o kříži: ta k nám přichází jako zákon (kříž jako soud nad našimi hříchy) i jako milost (Kristus naplnil zákon, Kristus vzal náš trest na sebe).*“¹⁴¹ Rozlišení evangelia a zákona je ale podstatné i pro samotný vztah ke Kristu: „*zde má toto rozlišení podobu rozlišení Krista jako daru milosti (donum – evangelium) a Krista jako příkladu (exemplum – zákon)*“¹⁴². Pokud budeme vnímat pouze stránku zákonní, která volá po odpovědnosti, hrozí převaha moralismu. Tímto rozlišováním ovšem nezmizí jednota, která mezi evangeliem a zákonem zůstává: „*Evangelium dává to, co zákon žádal. Zákonem mluví Bůh proti mně, evangeliem pro mě.*“¹⁴³

Johansson předpokládá, že Bach záměrně využívá rozlišování mezi zákonem a evangeliem, aby tento kontrast pocítili i posluchači. Toto tvrzení dokládá na příkladech hudebního myšlení i organizace textu.¹⁴⁴ Za zásadní považuje pasáž (2d), ve které je vypočteně konfrontace zákona a evangelia v několika překrývajících se vrstvách. Fugové téma, o které se dělí tři spodní hlasy, obsahuje zmenšenou kvintu, která se tradičně nazývá *diabolus in musica* (ďábel v hudbě) kvůli silnému nelibozvuku a přísným pravidlům při použití v klasickém kontrapunktu. Tento nelibozvučný interval zůstává beze změny v celé fuze a má ukazovat na přísnost a závažnost zákona. Tuto přísnost podporuje užití fugy ve starém stylu, kdy po dvojí expozici se jakoby z jiného světa ozve zvolání v sopránů: „Ja, komm, Herr Jesus!“ Dle Johanssona jde o zvolání umírajícího, jelikož v předchozí árii (2c) bas pronáší „Bestelle dein Haus; denn du wirst sterben und nicht lebendig bleiben!“ a následně zaznívá instrumentálně provedený chorál „Ich hab mein Sach' Gott heimgestellt“ (notace je v Příloze 2).

¹⁴¹ VOKOUN, J. *Luther – finále středověké zbožnosti*. Praha: Karmelitánské nakladatelství, 2017, s. 106-107.

¹⁴² VOKOUN, J. *Luther – finále středověké zbožnosti*. Praha: Karmelitánské nakladatelství, 2017, s. 103.

¹⁴³ VOKOUN, J. *Luther – finále středověké zbožnosti*. Praha: Karmelitánské nakladatelství, 2017, s. 102.

¹⁴⁴ JOHANSSON, D. Law and Gospel in Johann Sebastian Bach's Cantata 106: A Fundamental Lutheran Theme Set to Music. In: *Celebrating Lutheran Music. Scholarly Perspectives at the Quincentenary*. Ed. Maria Schildt, Mattias Lundberg, Jonas Lundblad. Uppsala Universitet, Ödeshög 2019, s. 162-165.

V tomto chorálu se opakuje v sekvenci téma v sopránu, ale postupně dochází ke zkracování frází, což vytváří pocit vzrůstající intenzity, naléhání. Po poslední expozici se navíc harmonie dostává z tóniny f moll do nejnižší tóniny b moll. To odpovídá vzrůstajícímu napětí mezi zákonem a evangeliem. Zákon nakonec ustupuje v nejostřejším okamžiku, kdy zaznívá dominantní tónina k b moll, melodie najednou končí na třetím stupni akordu F dur (tón a), soprán zůstává bez doprovodu a zakončuje sólově na slově „Ježíš“ (viz obr. 22). Atmosféru dosaženého klidu a míru podporuje následující část (3a) „In deine Hände befehl ich meinen Geist; du hast mich erlöset, Herr, du getreuer Gott“.

Obr. 21 Sopránové sólové zakončení na slovo „Jesu“ v BWV 106

The image shows a page of a musical score for BWV 106. It features a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and ends with the word "Jesu". The piano accompaniment is in B minor and features a fugue-like texture. The word "Jesu" is circled in red in the original image. The score includes dynamic markings such as "piano", "pianissimo", and "pianississimo". The tempo marking "tasto solo" is also present.

Zhudebnění luterské doktríny Johansson komentuje následovně: „*Hříšník zrcen zákonem konečně nachází mír skrze víru v evangelium, skrze Ježíše samotného. Slovo ‚Ježíš‘ je to jediné, co zde na konci zůstává. Všechna káravá fugová témata a všechny nástroje jsou zticha.*“¹⁴⁵ Tomu odpovídá i vývoj harmonie. Tonalita klesá až k nejnižšímu bodu, kde dochází k obratu, nad zákonem vítězí evangelium, hříšník je zachráněn a „zachráněna“ je i tonalita, která stoupá směrem vzhůru zpět k Es dur. Dodejme, že tato tónina není úplně typická pro *ars moriendi*. Spíše by se dala očekávat mollová tónina. Nicméně právě Es dur dodává Bachovu sdělení na vážnosti, až majestátnosti. Klesání

¹⁴⁵ „A sinner crushed by the Law finally finds peace through trust in the Gospel, through Jesus alone. The word ‚Jesus‘ is the only think left here in the end. All reproving fugue themes and all instruments are quiet.“ In: JOHANSSON, D. Law and Gospel in Johann Sebastian Bach’s Cantata 106: A Fundamental Lutheran Theme Set to Music. In: *Celebrating Lutheran Music. Scholarly Perspectives at the Quincentenary*. Ed. Maria Schildt, Mattias Lundberg, Jonas Lundblad. Uppsala Universitet, Ödeshög 2019, s. 164.

tóniny můžeme interpretovat ještě z jiného úhlu, pomocí Lutherovy představy mystické cesty sjednocení člověka a Krista. Tato cesta nevede směrem vzhůru k Bohu, ale má podobu klesání, které lze vyložit jako sestoupení Boha k člověku (descendence)¹⁴⁶, nebo sestoupení do hlubin s Bohem (kondescendence)¹⁴⁷.

b) Odkazování bez textu k textu v chorálních předeherách

V souboru tzv. „lipských“¹⁴⁸ chorálních předeher nacházíme čtyři, které vycházejí z chorálů Martina Luthera. Oproti předešlému příkladu zde bude interpretace náročnější, jelikož se jedná o instrumentální díla bez textu. Odkazování k luterské teologii se ale neděje pouze na úrovni citace melodie chorálu, který je pro posluchače snadno odhalitelný. Pomocí rozdílných interpretací se pokusíme odkrýt teologické znaky, které nemusí být na první poslech patrné. V některých případech postačí analyzovat notový zápis, jindy pro úplný sémantický výklad nepostačí jen vyslechnutí jednoho hudebního díla a napomůže až odhalení analogie s jinými skladbami pojednávajícími o totožném tématu.

- ***Komm heiliger Geist, Herre Gott BWV 651, 652***

Text stejnojmenného chorálu Luther přeložil z původní latinské antifony *Veni, Sancte Spiritus, reple tuorum corda fidelium* pocházející z 15. století od neznámého autora. Melodii i sloku středověkého textu Luther zachoval, přeložil a přidal k ní další dvě sloky. Poprvé všechny tři Lutherovy sloky vyšly tiskem roku 1524 ve Wittenbergu.

Tento chorál se stal v Sasku a Durynsku ústřední písní slavnostních dní Letnic. Bach použil části chorálu v dalších svých dílech, například první sloku v kantátě *Wer mich liebet, der wird mein Wort halten* (BWV 59) pro účely Letnic a třetí sloku v motetu *Der Geist hilft unser Schwachheit auf* (BWV 226). Chorál byl velmi inspirativní i pro některé pozdější skladatele, jako je tomu v případě Felixe Mendelssohna-Bartholdyho: „*Náladovým malířstvím tohoto (...) chorálu byl Mendelssohn natolik*

¹⁴⁶ VOKOUN, J. *Luther – finále středověké zbožnosti*. Praha: Karmelitánské nakladatelství, 2017, s. 33-34.

¹⁴⁷ VOKOUN, J. *Luther – finále středověké zbožnosti*. Praha: Karmelitánské nakladatelství, 2017, s. 101.

¹⁴⁸ Název sbírce nedal sám Bach, ale pozdější editoři. Manuskript má označení P271 v berlínské Staatsbibliothek. Kromě chorálových předeher se ve sbírce nachází šest triových sonát (BWV 525-530) a kanonické variace (BWV 769a). Dodnes není jasné, kolik děl měla sbírka obsahovat (zda 17, 18 či více). Přízvisko „lipské“ má sbírka proto, že díla sice vznikla již v raném výmarském období, ale ve vrcholném tvůrčím období v Lipsku Bach mnoho ze svých děl revidoval (některá méně, některá zcela zásadně), což se týká i těchto chorálních předeher.

*uchvácen, že se Schumannovi vyjádřil těmito slovy: „kdyby mu život vzal naději i víru, tento jediný chorál by mu všechno znovu vrátil“.*¹⁴⁹

Obsahově se text týká Letnic a sestoupení Ducha svatého na zem. Luther zdůrazňuje slavnostní rozměr letnic a sestoupení Ducha svatého vnímá jako dar. Konkrétně v první sloce se pěje chvála na Ducha svatého, druhá sloka se zaměřuje na správné učení Slova a ve třetí je vyzdvížena síla samotného Boha.

Mnoho interpretů se snažilo ve skladbě identifikovat zpodobnění ohně souvisejícího s Letnicemi. Například Albert Schweitzer nachází ohnivě jazyky v podobě rozložených akordů. Ohledně zhudebnění slok chorálu nepanuje jednota. Hans Luedtke preferuje první sloku – ohlašování sestoupení Ducha svatého, Charles Sanford Terry naopak sloku druhou – silné zdůraznění melodie chorálu v cantu firmu v basu a poletující šestnáctinové noty jako plamínky ohně.¹⁵⁰ Ann Leahy se ve své interpretaci snaží odhalit, jakým způsobem chorální předehra skutečně koresponduje s textem chorálu a zda například všudypřítomné poletující šestnáctinové noty zobrazují jen jeden řádek textu, nebo jednu sloku, nebo dokonce celý chorál. Zjišťuje, že takový způsob interpretace je značně omezený, jelikož lze nalézt i další textové – biblické odkazy nejen k ohnivým jazykům.

Ve verzi **BWV 651** pohyb šestnáctinových not hned od počátku skladby zřejmě skutečně zobrazuje letnicový oheň, jelikož podobný kompoziční postup lze nalézt i v úvodní části v houslovém partu *Janových pašijí* nebo na začátku moteta *Der Geist hilft unser Schwachheit auf* (BWV 226). Zajímavé je místo, kde se v taktu 19 objevuje zhudebnění slova „Gnade“ (milost). Zdá se, že Bach hudebně zobrazuje opačný afekt (objevuje se synkopový rytmus). Synkopy nalzáme v Bachově tvorbě ve spojení s Duchem svatým (např. ve výše zmíněném motetu BWV 226). Leahy hovoří o „sighing motive“ a nabízí teologické opodstatnění tohoto hudebního povzdechu, sestupujícího krokem v paralelních terciích. Tento motiv nalzáme na dalších místech Bachovy tvorby ve spjatosti s Duchem svatým (např. v kantátě *Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten!* BWV 172). Jak si tedy vysvětlit pochmurný výraz na místě, kde se původně zpívá o Boží milosti? Leahy nabízí odpověď ve dvojí Lutherově interpretaci Letnic, na jedné

¹⁴⁹ SCHWEITZER, A. *Johann Sebastian Bach*. Praha: Editio Karez, 2017, s. 204.

¹⁵⁰ LEAHY, A. J. S. *Bach's „Lepzig“ Chorale Preludes. Music, Text, Theology*. Contextual Bach Studies, No. 3. United Kingdom: Scarecrow Press, Inc., 2011, s. 8.

straně spojených se strachem, na druhé s radostí. U Bacha se objevuje zhudebnění tohoto strachu v podobě synkop, disonancí (parrhesia) a „sighing“ motivu. Radost vypodobňují všudypřítomné šestnáctinové noty a libozvučné paralelní tercie a sexty.¹⁵¹ Šestý řádek textu hovoří o víře jakožto stěžejním pojmu Letnic. Bach použil stejný hudební postup jako v taktu 20, kde se objevuje zmenšený septakord a kadencí se přechází do tóniny F dur. Tato kadence ale nevyznívá příliš pozitivně, jelikož Bach vyjadřuje pocit něčeho nejistého, nevyřešeného. Sedmý řádek začíná v taktu 74 a zhudebňuje dle textu sjednocení lidí ve víře. Závěrečné radostné Aleluja je umocněno paralelními terciemi a sextami, které podporují triumfální a extatický efekt od taktu 99, kde Bach rozšiřuje part ze čtyř do pěti hlasů.

Druhá verze **BWV 652** má naprosto odlišný charakter. Se 199 takty je nejdelší chorální předehrou v celém souboru. Objevuje se zde rytmus sarabandy, který je u Bacha spjat s eschatologickými tématy věčnosti a spásy. Co se týče vazby hudby na text, Schweitzer hovoří o mystičnosti chorální předehry BWV 652 (podobně jako u BWV 654) a předpokládá, že je vyzdvižen slavnostní charakter přijímání a „zabydlení“ Ducha svatého v srdcích věřících. Luedtke poukazuje na ozdoby a hovoří také o zobrazení atmosféry přijímání. Dle Luedtkeho tato chorální předehra zhudebňuje třetí sloku chorálu, s čímž souhlasí i Peter Williams a dodává, že v BWV 652 Bach mnohem lépe vystihl náladu daného tématu. Dle S. de B. Taylora se zde Bach zaměřil na mystické aspekty sestoupení Ducha svatého. Russell Stinson se vyjadřuje k závěrečné codě, která dle něj přeměňuje prosbu v extázi zhudebněním závěrečné formule Aleluja.¹⁵²

Leahy podrobnou analýzou dochází k závěru, že tato chorální předehra zhudebňuje třetí sloku chorálu, která je zaměřena na laskavou stránku Ducha svatého, který napomáhá člověku na cestě za věčností. S tím souvisí užití paralelních tercií a sext, které se objevují u Bacha v souvislosti s tématem lásky a něhy (např. v úvodu kantáty *Ich freue mich in dir* BWV 133). Na druhou stranu se v závěru vyskytují paralelní tercie se synkopami, což vyjadřuje protiklad života a smrti, o kterém se hovoří v textu. Také užití velké zdobnosti lze dle Leahy objasnit z teologického hlediska. Bach se tím snaží navodit atmosféru důvěry a dobrého pocitu z toho, že se lidská duše stává chrámem

¹⁵¹ LEAHY, A. J. S. *Bach's „Lepzig“ Chorale Preludes. Music, Text, Theology*. Contextual Bach Studies, No. 3. United Kingdom: Scarecrow Press, Inc., 2011, s. 12.

¹⁵² LEAHY, A. J. S. *Bach's „Lepzig“ Chorale Preludes. Music, Text, Theology*. Contextual Bach Studies, No. 3. United Kingdom: Scarecrow Press, Inc., 2011, s. 19.

Ducha svatého. Dlouhá ozdoba se ale objevuje na místě slova „Trübsal“, což dle Leahy souvisí s vyjádřením toho, že žal a zármutek vždy trvají dlouho.

- ***Nun komm der Heiden Heiland BWV 659, 660, 661***

Text tohoto chorálu Luther přeložil z latinského vánočního hymnu *Veni redemptor gentium* ze 4. století zřejmě pro využití během Adventu roku 1523. Autorem latinského textu byl pravděpodobně biskup Ambrosius z Milána (334-397), v jehož době křesťanská církev Advent ještě neslavila tak, jako v době Bachově. Chorál *Nun komm der Heiden Heiland* se zpíval o všech čtyřech adventních nedělích a bylo možné ho nalézt ve většině zpěvníků kolem roku 1600. Bach chorál zpracoval hned několikrát. V kantátě BWV 36 zhudebnil sloky 1, 6 a 8, v kantátě BWV 61 použil sloku první a v kantátě BWV 62 sloky 1 a 8. Luterské zpěvníky 16. a 17. století začínaly vždy tímto chorálem, stejně tak je tomu v případě Bachovy *Varhanní knížky*.

Dle M. Petzoldta se v tomto adventním chorálu podařilo Ambrosiovi propojit stěžejní myšlenky Starého a Nového Zákona. První sloka oslovuje Ježíše, aby přišel na tento svět. Druhá a třetí sloka se zabývají mystičností narození Ježíše. Ve čtvrté a páté sloce se hovoří o tom, jak Kristus opustil nebe, aby naplnil svůj úděl na zemi a po smrti se opět navrátil ke svému Otci. V šesté sloce je zdůrazněna rovnost Otce a Syna a jeho vítězství. V sedmé sloce stojí v kontrastu světlo Kristovo proti temnotě zla a zdůrazněno je vítězství dobra nad zlem díky víře (Luther ve svých kázáních spojoval světlo s vírou a temnotu s nevírou podněcovanou ďáblem). Osmá sloka obsahuje doxologii.

Ve verzi **BWV 659** je plynulost skladby zajištěna ostinátním basem v pedálu a melodickým stylem zdobného cantu firmu i doprovodných hlasů. Melodie chorálu je zřetelná v cantu firmu vždy jen na prvních čtyřech tónech. V případě první sloky jde o čtyři slabiky „Nun komm der Heid-“ a další část je hůře zřetelná ve změti pasážových melismat. Dle Leahy je to proto, že Bach tímto způsobem chtěl zdůraznit, co paradoxně není úplně jasně slyšet, totiž „Heiden Heiland“. S. de B. Taylor poukazuje na čtvrtou notu chorálu, která s tónem předchozím vytváří interval zmenšené kvarty nesoucí pocit smutku. Navíc opěrné tóny, které se u melodie nacházejí, mají vyjadřovat vnitřní strach či pokání. Samotná melodie je ale plná radosti a důvěry, což vytváří hudební paradox.

V taktu 5 lze v koloratuře sopránu nalézt symbol kříže (mezi notami g-a-g-fis-g, a-b-a-g-a), respektive pohyb ze středu, nahoru, ke středu, dolů a zpět na střed připomíná řecké písmeno Chí (Χ), kterým se odkazuje na Krista. Na tento takt vychází v melodii

chorálu slovo „Heiden“. Na další takt vychází slovo „Heiland“ (Spasitel), kde se přidává synkopický rytmus a *passus duriusculus* nesoucí teologický význam utrpení na kříži, které je zjemněno *figurou corta* nesoucí opačný afekt důvěry v Boha a ve věčnou spásu. V taktu 14 zaznívá nejvyšší tón skladby (c³). Nálada je na tomto místě pozitivní, jelikož melodie odpovídá textu „der Jungfrauen Kind erkannt“ (dítě panny rozpoznáno) - naděje světa na spasení závisí právě na tomto dítěti. Třetí fráze od taktu 19 je o něco expresivnější než předchozí dvě. Melodie je opakována o tón výš, aby byl zdůrazněn význam toho, jaký zázrak je zrození Ježíše pro celý svět („dass sich wunder‘ alle Welt“). V taktu 21 se objevuje jediné sólové místo z celé skladby v „sighing“ motivu, kde slyšíme dvě šestnáctinové noty v sopráně, čímž se má opět zdůraznit sdělení textu chorálu. Jelikož poslední fráze je shodná s první, nezdá se, že by v ní Bach zobrazoval čtvrtou část textu chorálu („Gott solch Geburt ihm bestellt“). Naopak se Bach zřejmě vrací ke slovu „Heiland“, které zde podtrhuje závěrečná třítaktová coda s chromatickým sestupem v melodii. Tento chromatický sestup ale může také znázorňovat sestup od božského k pozemskému, z nebe na zem, zrození dané lidem od Boha – a o tom přesně hovoří čtvrtá část textu chorálu.

Bach pracuje s luterským výkladem narození Ježíše, které v sobě nese radost, ale zároveň smutek z údělu Krista. Smrt Ježíše na kříži v sobě kromě utrpení skrývá i pozitivní aspekt, totiž naději na věčné spasení. Tento luterský teologický paradox se jednoznačně odráží ve výrazových prostředcích, které Bach použil nejen v této chorální předešle.

Ve verzi **BWV 660** je chorál zdořen v sopráně, který je doprovázen dvěma basovými hlasy. Triová podoba je poměrně neobvyklá a v žádné jiné chorální předešle se neobjevuje. Harvey Grace a Schweitzer vyjadřují v tomto smyslu názor, že se může jednat např. o část nějaké ztracené kantáty. Navíc v taktech 15 a 42 se objevuje akordová sazba v horním basu, k čemuž Roswitha Bruggaier dodává, že původně byla tato skladba zamýšlena s doprovodem violy da gamby (výmarská verze BWV 660a), na kterou by tyto akordy zněly mnohem lépe než zahráné na varhany.¹⁵³ Je také možné, že se jednalo o kantátovou árii pro sólový soprán – melodie je zdořená, ale velmi dobře zřetelná

¹⁵³ LEAHY, A. J. S. *Bach's „Lepzig“ Chorale Preludes. Music, Text, Theology*. Contextual Bach Studies, No. 3. United Kingdom: Scarecrow Press, Inc., 2011, s. 152.

(na rozdíl od BWV 659, kde se po čtyřech úvodních notách melodie ztrácí v pasážových figurách).

H. Grace označil tuto skladbu za nejzvláštnější ze všech chorálních předeher kvůli jejímu temnému (až odpudivému)¹⁵⁴ výrazu díky zmenšeným kvartám, sestupným septimám, dvojímu basu a harmonickým střetům. Zmenšenou kvartu v úvodu interpretuje Jacques Chailley jako snažnou prosbu ke Spasiteli, aby sestoupil na zem. Samotný příchod Krista na zem dle něj zobrazují klesající melodické linky v basu. Závěrečný akord pak má značit Boha, který se vzdal a opustil svého jediného Syna. S těmito názory zásadně nesouhlasí P. Williams. Hermann Keller se vyjadřuje ke dvojímu basu v tom smyslu, že by mohl reprezentovat sestup Krista do pekla.

Jak vidno, toto dílo vyvolává rozporuplné reakce a zanechává nezodpovězené otázky ohledně samotného vzniku: Jedná se o transkripci? Šlo původně o árii doprovázenou violou da gamba? Leahy nabízí podrobný rozbor kompozice a hledá spojitost s textem a luterskou teologií, které by mohly na některé otázky odpovědět. Charakteristickým znakem BWV 660 je kanonická imitace dvou spodních hlasů. Dle Waltera Blankenburga Bach používá kánon jako nápodobu Bohem stvořeného řádu. V tomto případě by tedy bylo možné vyložit použití kanonické imitace jako Ježíšovo naplnění Otcovy vůle, kdy sestoupí na zem, aby svým sebeobětováním zachránil všechny lid a po smrti se vrátil zpět ke svému Otci. Proto přichází v úvahu sloky 4-6, přičemž Leahy preferuje sloku šest z několika důvodů: Basové hlasy v kanonické imitaci si jsou rovny – podobně se ve sloce 6 hovoří o rovnosti Boha a Ježíše („Der du bist dem Vater gleich“). Prvních pět tónů koresponduje s částí z Matoušových pašijí, kde sbor zpívá „Laß ihn kreuzigen“ a postupně dochází k podobnému nástupu a křížení hlasů. Motiv kříže je významově umocněn nejen křížením hlasů, ale postupem tónů v jednotlivých hlasech. Akordy, které se tak náhle vyskytují v taktech 15 a 42, Leahy spojuje se slovem „Gewalt“ (moc) ze 6. sloky. Interval zmenšené kvarty se v BWV 660 objevuje celkem 19krát, což není náhodné – umocňuje to celkově napjatou atmosféru, kterou završuje v posledních taktech držený tón G v pedálu. Ten má značit věčnost a nezvratnost Ježíšova údělu,

¹⁵⁴ LEAHY, A. J. S. *Bach's „Lepzig“ Chorale Preludes. Music, Text, Theology*. Contextual Bach Studies, No. 3. United Kingdom: Scarecrow Press, Inc., 2011, s. 154.

z kterého měl on sám poměrně velký strach, jak můžeme vyčíst v Matoušovi 26:36-46 z Ježíšovy modlitby k Otci.¹⁵⁵

Ve třetí verzi **BWV 661** Bach kombinuje ritornel, fugu a cantus firmus „in organo pleno“. Mnozí autoři se zdráhají přiřadit k BWV 661 konkrétní sloku či text chorálu. Schweitzer vyzdvihuje slavnostní charakter skladby zřejmě zkomponované pro první adventní neděli. S. de B. Taylor také mluví o skladbě plné radosti z příchodu Spasitele, ačkoli se v ní vyskytují intervaly zmenšené kvarty aj. Luedtke spojuje kompozici se sedmou slokou chorálu, H. Keller s poslední, osmou slokou oslavující vykoupení člověka. S Kellerem souhlasí U. Meyer, který ale zvažuje i sloku 5, kde se hovoří o pohybu od Otce a navrácení k němu, kvůli technice inverze. J. Chailley spojuje tercie v taktech 32 a 34 s mateřskými prsy a klesající pohyb v taktech 70-75 s pohybem levé ruky a v taktech 75-78 s pohybem pravé ruky, proto preferuje sloku jedna. Ač nepanuje jednota ohledně vztahu textu a hudby, slavnostní ráz skladby vnímají všichni podobně.

Dle Leahy je možné, že Bach uvažoval o jakémisi minicyklu sestaveného z několika verzí *Nun komm der Heiden Heiland*. Pokud první verze zobrazuje sloku 1 a druhá sloku 6, zdálo by se logické, aby tato třetí verze vše uzavřela se slokami 7 a 8. To Leahy prozkoumává pomocí důležitých znaků, jakými jsou v této skladbě organo pleno, všudypřítomný cantus firmus, fugové zpracování, zdůraznění inverze a změna taktu z původního čtyřčtvrtového na dvoučtvrtový. K čemu tyto znaky odkazují? Díky tomu, že varhany zní „naplno“, je melodie zřetelná a jasná, tedy není zatemněná. Spojitost světla a víry ve spasení lze nalézt v Janovi 8:12¹⁵⁶. Změna taktu s sebou přináší mimo jiné změnu tempa na pomalejší. Tak lépe vyzní každá nota a její textový podklad. Bach tím chtěl vyzdvihnout a zdůraznit závažnost textu. Fugové téma se poprvé v inverzi objevuje prakticky v polovině skladby, od taktu 45. Pokud budeme uvažovat o sloce 7, pak by

¹⁵⁵ Modlitba v Getsemane: 36 Tu s nimi Ježíš přišel na místo zvané Getsemane a řekl učedníkům: „Počkejte zatím zde, já půjdu dál, abych se modlil.“ 37 Vzal s sebou Petra a oba syny Zebedeovy; tu na něho padl zármutek a úzkost. 38 Tehdy jim řekl: „Má duše je smutná až k smrti. Zůstaňte zde a bděte se mnou!“ 39 Poodešel od nich, padl tváří k zemi a modlil se: „Otče můj, je-li možné, ať mne mine tento Kalich; avšak ne jak já chci, ale jak ty chceš.“ 40 Potom přišel k učedníkům a zastihl je ve spánku. Řekl Petrovi: „To jste nemohli jedinou hodinu bdít se mnou? 41 Bděte a modlete se, abyste neupadli do pokušení. Duch je odhodlán, ale tělo slabé.“ 42 Odešel podruhé a modlil se: „Otče můj, není-li možné, aby mne ten Kalich minul, a musím-li jej pít, staň se tvá vůle.“ 43 A když se vrátil, zastihl je opět spící; nemohli oči udržet. 44 Nechal je, zase odešel a potřetí se modlil stejnými slovy. 45 Potom přišel k učedníkům a řekl jim: „Ještě spíte a odpočíváte? Hle, přiblížila se hodina, a Syn člověka je vydáván do rukou hříšníků. 46 Vstaňte, pojd' me! Hle, přiblížil se ten, který mě zrazuje.“

¹⁵⁶ Ježíš k nim opět promluvil a řekl: „*Já jsem světlo světa; kdo mě následuje, nebude chodit ve tmě, ale bude mít světlo života.*“

v této pasáži zaznívala část „die Nacht gibt ein neu Licht dar“ (noc přináší nové světlo). Bach by tím chtěl zřejmě zdůraznit kontrast mezi světlem a tmou, dobrem a zlem.¹⁵⁷ Inverze pokračuje i přes další část, které by odpovídal text „Dunkel muss nicht kommen drein“ (tma nemusí vejít). Poslední část chorálu zaznívá v račím postupu s inverzí na text „der Glaub bleibt immer im Schein“ (víra vždy zůstává v záři). Atmosféra těchto částí je v souladu s uvedeným textem, proto lze souhlasit s předpokladem minicyklu, který je zakončen hudebním vypočtením předposlední sloky chorálu.

- ***Jesu Christus unser Heiland BWV 665, 666***

Předlohou Lutherova chorálu byla latinská píseň *Jesus Christus nostra salus*, jejíž autorství bývá připisováno Janu Husovi, nebo pražskému arcibiskupovi Janu z Jenštejna. Luther provedl několik teologických úprav během překladu, například v původním textu se hovoří o chlebu a jídle, Luther přidal víno a pití.¹⁵⁸ Text se v první sloce zaměřuje na vykoupení člověka skrze umučení a smrt Krista. Druhá sloka pak hovoří o přijímání těla a krve Krista. Tento chorál doporučoval Luther zpívat během mše, ale také ve školách při společných zpěvech. Stal se jedním ze sedmi nejčastěji zpívaných chorálů během přijímání.¹⁵⁹ Dodnes se melodie tohoto chorálu používá při promócích na Univerzitě Karlově.

U obou provedení Bach zvolil tóninu e moll. Tato tónina je u Bacha spjata s umučením Krista i v dalších dílech (např. v úvodu *Matoušových pašijí*, v části *Crucifixus* ve *Mši h moll* nebo v kantátě *Christ lag in Todesbanden*).

Verze **BWV 665** je charakteristická raným způsobem Bachovy kompozice, kdy basový part není hrán pouze pedalizací nohama, ale částečně také rukama. Pouze šest taktů z celkového počtu 52 neobsahuje odkaz k chorálu. Hudební styl se v každé části liší.

¹⁵⁷ Ve Vánočním oratoriu v první části v recitativu altu č. 3 můžeme nalézt souvislost Ježíše a světla, potažmo zářící hvězdy: „Nun wird den Stern aus Jacob scheinen, sein Strahl bricht schon hervor.“ vycházející z čtvrté knihy Mojžíšovy Numeri 24:17 „Vidím jej, ne však přítomného, hledím na něj, ne však zblízka. Vyjde hvězda z Jákoba, povstane žezlo z Izraele. Protkne spánky Moába, téměř všech Šétovců.“ Touto hvězdou, jak vysvětluje Luther, je Mesiáš, který bude tím pravým vládcem Izraele a bude vládnout v míru, nikoli pomocí válek. Jiným příkladem je Matouš 2:2 „Když se narodil Ježíš v judském Betlémě za dnů krále Heroda, hle, mudrci od východu se objevili v Jeruzalémě a ptali se: „Kde je ten právě narozený král Židů? Viděli jsme na východě jeho hvězdu a přišli jsme se mu poklonit.“

¹⁵⁸ Zajímavé v tomto kontextu je to, že Bach si v Calovově Bibli podtrhnul mimo jiné Lutherovy komentáře k Janovi 19:34, kde se hovoří o vojákově, který probodl kopím Ježíšovi bok, ze kterého vyšla voda a krev.

¹⁵⁹ LEAHY, A. J. S. *Bach's „Lepzig“ Chorale Preludes. Music, Text, Theology*. Contextual Bach Studies, No. 3. United Kingdom: Scarecrow Press, Inc., 2011, s. 220.

Po klidnější úvodní části vyniká druhá část skoky v basu, výkřiky v altu a synkopami ve třech hlasech. Třetí část obsahuje dramatické chromatické sestupy, které zaznívají i v inverzi. Poprvé se zde téma objevuje v sopránů. Pro čtvrtou část je typický výskyt dvaatřicetinových not. Jaký mají tyto výrazné kompoziční postupy teologický význam?

Ch. S. Terry spojuje Bachovu motivickou práci v první části s pojmem vykoupení, Luedtke s dobrem Spasitele. Téma chorálu začíná intervalem čisté kvinty, který dle Leahy značí Spasitele, následné zmenšené akordy a intervaly pak umučení a smrt Krista. Skákavý motiv ve druhé části Schweitzer přirovnává k pasáži v *Matoušových pašijích*, kde se zpívá o bičování Ježíše. Luedtke hovoří o ukřižování Krista (v taktech 15-25 dokonce identifikuje roztažení paží Krista na kříži podle analogické pasáže v *Matoušových pašijích*). Fritz Dietrich interpretuje velké skoky jako vzdálení se člověka Bohu, které má analogii ve vzdálenosti mezi prvotním hříchem Adama a spásou skrze Krista. Ch. S. Terry shledává v basu ránu Božího hněvu, po němž ale nakonec následuje vykoupení člověčenství. Synkopy v této části Leahy interpretuje jako odvrácení Boha od člověka. Chromatický motiv¹⁶⁰ ve třetí části dle Schweitzera zobrazuje hořké utrpení, které je zjemněno dvaatřicetinami v poslední části. Ve stoupající melodii 38. taktu spatřuje Terry vzkříšení, díky kterému člověk unikl pekelným bolestem (podobně se vyjadřuje i H. Keller a Leahy, čím je potvrzeno zhudebnění první sloky chorálu, ve které se o tomto doslovně hovoří „half er uns aus der Höllen-Pein“). Na několika místech Bach kombinuje tragickou chromatickou melodii s veselou *figurou corta*, která byla ovšem do skladby přidána po lipské revizi. Schweitzer mluví ve výsledku o radostném motivu, ale podívejme se, jaké vysvětlení nabízí luterská teologie. Luther mluví o duši jako o nevěstě a o Kristu jako o ženichovi. Tím, že Kristus sňal z duše všechny hříchy (svým ukřižováním), ji osvobodil a spasil. A to je ona dualita radosti v utrpení – chromatika odpovídá ukřižování, *figura corta* nadějí na spasení. Poslední část s dvaatřicetinovými notami ještě více umocňuje dvojí výklad ukřižování. Schweitzer hovoří o výrazném

¹⁶⁰ Chromatický postup ve třetí části lze u Bacha nalézt např. už v raném díle BWV 4 *Christ lag in Todesbanden*, v kantátě *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* BWV 12, ze které Bach hojně čerpal v části *Crucifixus* ve své monumentální *Mši h moll*. Sestupné chromatické téma se ale objevuje také ve vánoční kantátě *Christen, ätzet diesen Tag* BWV 63, což by se na první pohled mohlo jevit poněkud zvláště, ale v luterské teologii začíná cesta ke kříži už v jesličkách, a proto lze nalézt odkazy k umučení Krista i v některých vánočních dílech.

motivu vzkříšení, Keller o osvobození od pekla a Leahy o velikonoční naději a radosti¹⁶¹ (notace odlišných částí je v Příloze 3).

Bach ve verzi **BWV 666** znovu zobrazuje 1. sloku chorálu, což je zcela výjimečné. Navíc zřejmě BWV 666 zkomponoval dříve než BWV 665. Vysvětlení lze nalézt v teologické důležitosti tohoto chorálu pro Bacha, potažmo Poslední večeře pro Luthera, jak tvrdí Leahy.¹⁶² V úvodu se objevuje přísná imitativní fugová technika. Ta má být analogií k dodržování zákona s odkazem na Krista, který přišel spasit člověka, aby naplnil zákon (viz Galatským 4:4-5¹⁶³ a Matouš 5:17-18¹⁶⁴). Luther v této souvislosti vyzdvihuje dvojí podstatu Krista – boží a lidskou – syna Božího zrozeného z ženy. Teologický význam má 12/8metrum, které Renate Steiger spojuje s Bohem Pastýřem a Spasitelem. Své tvrzení opírá o mnohé příklady kantát s tematikou spasení se stejným metrem. V taktu 18 dochází k překvapivé motivické změně a metrickému zrychlení v podobě šestnáctinových not. Motiv, který se objevuje v altu v taktu 18 (viz Příloha 4), lze nalézt i v dalších Bachových dílech tematicky spjatých se spasením. To, že se motiv následně v taktu 19 objevuje v tenoru v inverzi, Leahy vnímá jako naznačení odvrácení se od Božího hněvu (melodie se obrací stejně jako pohled směrem od božího hněvu). V taktu 23 se vyskytuje synkopický rytmus a *figura corta*, která je uvedena pouze v tomto taktu a hned dvakrát. Následuje *figura anabasis* přesahující tři oktávy. Zdá se, že zde dochází k hudebnímu paradoxu, kdy hudební figury rozporují text. Této části odpovídá text „durch das bitter Leiden sein“. Obě zmíněné figury přinášejí radostný afekt na pozadí synkop značících bolest. Změna notových hodnot z osmin na šestnáctiny umocňuje pocit dramatičnosti. Teologický výklad byl zmíněn již výše v podobě Lutherova dvojího pohledu na ukřižování, které je na jedné straně plné bolesti a utrpení a na straně druhé je znakem naděje a radosti z věčného spasení. První tři řádky textu chorálu zaznívají vždy dvakrát. Pouze poslední řádek zaznívá čtyřikrát, což značí, že jeho smysl chtěl Bach opravdu zdůraznit. Na posledním tónu čtvrtého opakování vzniká negativní afekt, jelikož

¹⁶¹ LEAHY, A. J. S. *Bach's „Lepzig“ Chorale Preludes. Music, Text, Theology.* Contextual Bach Studies, No. 3. United Kingdom: Scarecrow Press, Inc., 2011, s. 232-233

¹⁶² LEAHY, A. J. S. *Bach's „Lepzig“ Chorale Preludes. Music, Text, Theology.* Contextual Bach Studies, No. 3. United Kingdom: Scarecrow Press, Inc., 2011, s. 238.

¹⁶³ „Když se však čas naplnil, Bůh poslal svého Syna, narozeného z ženy, narozeného pod Zákonem, aby vykoupil ty, kdo byli pod Zákonem, abychom přijali právo synovství.“

¹⁶⁴ „Nedomnívejte se, že jsem přišel zrušit Zákon nebo Proroky; nepřišel jsem zrušit, nýbrž naplnit. Amen, pravím vám: Dokud nepomine nebe a země, nepomine jediné písmenko ani jediná čárka ze Zákona, dokud se všechno nestane.“

Bach se namísto očekávané kadence navracející se k tónice odvrací od tóniny e moll a následnými zmenšenými intervaly a chromatikou jako by chtěl naposledy zdůraznit pekelná muka, ze kterých nakonec Ježíš na kříži svou obětí lid vysvobodil.

- ***Komm Gott Schöpfer heiliger Geist BWV 667***

Předlohou této chorální předlohy je stejnojmenný chorál Martina Luthera, který vznikl překladem latinského chorálu *Veni Creator Spiritus*. Autorem chorálu pocházejícího z 9. století byl po textové i hudební stránce zřejmě benediktinský teolog a mohučský arcibiskup Rabanus Maurus. Melodii chorálu, který je úzce spjat s Letnicemi, Luther upravil tak, aby odpovídala německému překladu a dobře se zpívala při hromadném zpěvu. Dále Luther zaměnil pořadí 3. a 4. sloky a 6. úplně vynechal, čímž vznikl logický celek tří dvojic veršů a doxologie na závěr. První dvě sloky obsahují invokaci Ducha svatého, aby naplnil srdce věřících. Třetí a čtvrtá sloka hovoří o darech Ducha svatého, šestá a sedmá pak o víře.

Toto dílo se nese ve 12/8taktu, v tanečním rytmu gigy, v tónině G mixolydické s mnoha diatonickými kadencemi. Poprvé zaznívá melodie chorálu v první části v sopránů. Alt a tenor doplňují sopránový cantus firmus třemi osminami, v basu v pedálu zaznívá povětšinou jen každá třetí osmina (notace je v Příloze 5). První sloka končí v taktu 8, následuje mezihra až do taktu 12, která spojuje první a druhou část skladby a uvádí nový motivický materiál přetrvávající do druhé části a obsahující vlnění šestnáctinových not. V taktu 13 začíná druhá sloka a melodie chorálu tentokrát v basu v pedálu. Oproti první části je zde harmonie často chromatická a použity jsou mnohem více průtahy a další disonance. V posledních dvou taktech probíhá závěrečná kadence nad drženou tónikou v basu (tón G).

Schweitzer interpretuje vlnivé téma první části skladby jako Ducha svatého vznášejícího se nad vodou na počátku. V první části chorálu se bas v podstatě nehýbe, na rozdíl od středních hlasů, což je dle Schweitzera Bachův záměr. Nicméně v této první části není zobrazen celý text. Ve druhé části se Bach zřejmě zaměřuje na druhou sloku hovořící o hořících plamenech. Dle Schweitzera se Bach snažil vystihnout spojitost Ducha svatého ze Starého a Nového Zákona – to Leahy odmítá. Zmínka v první sloce o Stvořiteli nemá co do činění se stvořením světa (Starý Zákon), ale s oslovením Boha na nebesích před sesláním Ducha svatého na zem (Nový Zákon). Leahy nenachází žádnou staro-novozákonní dichotomii v tomto díle. Ch. S. Terry předpokládá, že Bach

v díle zobrazuje část z Bible – konkrétně Skutky 2:2-4.¹⁶⁵ Místem, kde se ozývá hluk z nebes, by mohl být devátý takt, kde se objevuje zmenšený akord a změna harmonická i rytmická, jak komentuje S. de B. Taylor. Od taktu 13 začíná druhá část skladby, kde se cantus firmus objevuje v basu v pedálu. Tuto skutečnost H. Keller interpretuje tak, že Duch svatý již sestoupil na zem (vyznačení v notaci je v Příloze 6). Dále se vyjadřuje k mollové subdominantě na konci skladby, která nemá znamenat ohromný zármutek, ale naopak závěrečné umocnění radosti a důvěry. P. Williams vnímá druhou část skladby jako odpověď Ducha svatého na invokaci v první části. R. Stinson se vyjadřuje k použití notace v pedálu. To, že se v tomto partu objevují vždy dvě osminové pomlky a pak jedna osminová nota, má mít spojitost s třetí osobou Svaté Trojice, tedy Duchem svatým. Rychlé šestnáctinové běhy pak mají značit poryvy větru. Rudolf Steglich poukazuje na skryté znaky kříže, který hned v prvním taktu tvoří střední hlasy (tóny e-c-f/c-a-d). Leahy spojuje taneční 12/8metrum s oživujícím charakterem Ducha svatého, o kterém se hovoří v Janovi 6:63.¹⁶⁶ Toto metrum Bach často používal také ve spojení s věčným spasením, jak již bylo zmíněno výše. S tím souvisí i role Ducha svatého, který umožňuje poznání Krista, skrze které lze dosáhnout spasení: „*I nám je z boží milosti dáno, že umíme vykládat Písmo a poznáváme Krista, což by bez Ducha svatého nebylo možné.*“¹⁶⁷ V tomto smyslu není v této skladbě 12/8metrum zvoleno náhodně – po této chorální předehře totiž v souboru následuje už jen závěrečný chorál *Vor deinen Thron tret' ich* BWV 668, kterému BWV 667 připravuje půdu se všemi eschatologickými přesahy.

Rozdílný styl dvou částí skladby (takty 1-12 a 13-26) skutečně vybízí k interpretaci pomocí dvou různých slok. Duch svatý je ale zmíněn téměř v každé sloce, takže nelze jednoznačně říct, že Bach zobrazuje přesně tuto nebo jinou sloku.¹⁶⁸ V první části je Duch svatý pojímán jako Stvořitel, který je pozván z nebe (soprán) na zem – to odpovídá první sloce chorálu. Následně je zobrazeno jeho sestoupení z nebes na zem v podobě plamenů – pasážového motivu v šestnáctinových notách (viz druhá sloka). Tento předpoklad podporuje dosazení slov dané sloky, kdy k „sestoupení“ dochází

¹⁶⁵ „Náhle se z nebe ozval hukot, jako by se řítíl prudký vítr, a naplnil celý dům, kde seděli. ³Ukázaly se jim jakoby ohnivé jazyky, které se rozdělily a spočinuly na každém z nich. ⁴Všichni byli naplněni Duchem svatým a začali mluvit jinými jazyky, jak jim Duch dával promlouvat.“

¹⁶⁶ „Co dává život, je Duch, tělo samo nic neznamená. Slova, která jsem k vám mluvil, jsou Duch a jsou život.“

¹⁶⁷ LUTHER, M. *Menší a Větší katechismus*. Praha: KALICH, 2017, s. 185.

¹⁶⁸ LEAHY, A. J. S. *Bach's „Lepzig“ Chorale Preludes. Music, Text, Theology*. Contextual Bach Studies, No. 3. United Kingdom: Scarecrow Press, Inc., 2011, s. 257.

po „Denn du bist der Tröster genannt“ (neboť jsi zván utěšitelem) před slovy „des Allerhöchsten Gabe teu'r“ (drahým darem Nejvyššího). Podobně v první sloce vychází na pátý takt důležitý pojem Letnic „Gnade“ (milost), který je vyobrazen paralelními terciemi a sextami a hudební *figurou corta*. Milost úzce souvisí s rolí Ducha svatého, jak Luther píše ve *Velkém katechismu*: „*Bůh poslal na svět svého syna Krista, našeho Pána, aby nás vykoupil a osvobodil z moci ďáblovy, (...) A tak prosíme, aby (...) také u druhých lidí tato milost vítězila a pronikala světem, aby mnozí, přiváděni Duchem svatým, došli k jejímu království a byli účastni vykoupení – a abychom pak všichni dohromady zůstávali v tomto království od nyníška až navěky.*“¹⁶⁹ Text chorálu neodporuje výrazu, naopak ho podporuje. Nedochází zde tedy k žádnému hudebnímu paradoxu, jak tomu bylo v předešlých případech.

2.3.3.5 Bachova symbolická promluva dle Peirce

Pro objasnění Bachovy hudební řeči použijeme nejprve Peircovu méně užívanou triádu znaků, totiž qualisignum, sinsignum a legisignum. Sinsignum můžeme vnímat jako konkrétní výrazový prvek, který nese určitou kvalitu, a proto funguje jako znak. Touto kvalitou je například vyobrazení utrpení pomocí chromatického postupu či zmenšených intervalů. Qualisignum se projevuje skrze jednotlivé výskyty, skrze sinsigna v rámci jedné skladby či napříč dílem. Jelikož se tato kvalita vyskytuje v různých skladbách opakovaně a spojuje shodný výrazový prvek s významem, vzniká tím legisignum, pravidlo Bachovy hudební řeči. Opakující se konkrétní výskyty qualisigna skrze sinsignum zakládají legisignum, přičemž lze postupovat i opačně, tedy na základě identifikovaného legisigna napříč různými skladbami je možné zpřesnit sémantickou rovinu skladby (např. spojení 12/8metra s oživujícím charakterem Ducha svatého může být klíčové pro odhalení toho, jakou sloku chorálu zřejmě Bach v instrumentální skladbě zhudebnil).

Během hudebně-sémiotické analýzy jsme interpretovali znaky, které nyní přehledně zařadíme v tabulce k jejich významu a příslušnému typu znaku dle Peirce:

¹⁶⁹ LUTHER, M. *Menší a Větší katechismus*. Praha: KALICH, 2017, s. 159.

Tab. 6 Forma, význam a typ znaků v Bachových skladbách

HUDEBNÍ ZNAK	VÝZNAM	VE SKLADBĚ	TYP ZNAKU
rychlý pohyb šestnáctinových not	plamenné jazyky (Letnice)	BWV 651, Janovy pašije, BWV 226	ikon (pohyb)
synkopy	Duch svatý	BWV 226	index
paralelní tercie sestupující krokem	motiv povzdechu	BWV 651, BWV 652, BWV 172, BWV 133	ikon (imitace lidského hlasu)
paralelní tercie a sexty	radost, Aleluja, láska, něha	BWV 651, BWV 133	index
metrum sarabandy	eschatologie, věčná spása	BWV 652	index
paralelní tercie se synkopami	protiklad života a smrti	BWV 652	index
zdobnost	důvěra v Ducha svatého	BWV 652	index
dlouhá ozdoba	dlouhé trvání	BWV 652	ikon (délka)
zmenšená kvinta	přísnost a závažnost Zákona	BWV 106	index
zkracování frází	naléhání	BWV 106	ikon (zrychlený dech)
tónina Es dur	vážnost, majestátnost	BWV 106	index
klesání tóniny	hříšník pod tíhou Zákona	BWV 106	ikon (skleslost)
stoupání tóniny	víra ve spasení	BWV 106	ikon (směr k Bohu)
rozložené akordy	ohnivé jazyky	BWV 651	ikon (dlouhé plameny)
sestupný motiv	sestoupení Boha k člověku	BWV 106	ikon (směr dolů)
zmenšený septakord	nejistota	BWV 651	index
zmenšená kvarta	pocit smutku, napětí	BWV 659, BWV 660	index
opěrné tóny	vnitřní strach a pokání	BWV 659	index
křížení hlasů	Kristus	BWV 659	symbol
passus duriusculus	afekt utrpení na kříži	BWV 659	index
figura corta	afekt důvěry v Boha a ve věčnou spásu	BWV 659	index
sólové tóny	zdůraznění textu	BWV 659	symbol
klesající melodie	sestup na zem (Krista, Ducha svatého) nebo do pekla	BWV 660	ikon (směr dolů)
kánon	Boží řád	BWV 660	ikon (pravidlo)
držený poslední tón	věčnost, nezvratnost Ježíšova údělu	BWV 660	ikon (doba trvání)
organo pleno	jasnost, zřetelnost	BWV 660	symbol
zpomalení tempa	zdůraznění textu	BWV 660	symbol
račí postup	návrat (světla)	BWV 660	ikon (pohyb zpět)
tónina e moll	umučení Krista	BWV 665	index
čistá kvinta	Spasitel	BWV 665	index
zmenšené intervaly a akordy	umučení a smrt Krista	BWV 665	index
skoky v basu	bičování, vzdálení člověka Bohu, vzdálenost mezi hříchem Adama a spásou skrze Krista	BWV 665	ikon (vzdálenost)
synkopy	odvrácení Boha od člověka, bolest	BWV 665, BWV 666	index
chromatický postup	utrpení	BWV 665, BWV 666	index

stoupající melodie	vzkříšení, únik pekelným bolestem	BWV 665	ikon (pohyb vzhůru)
12/8metrum	Bůh pastýř a Spasitel, živý charakter Ducha svatého, spasení	BWV 666	index
motiv v inverzi	odvrácení se od Božího hněvu	BWV 666	ikon (převrácení)
rychlejší noty	dramatičnost	BWV 666	ikon (zrychlený dech)
vlnivé téma	Duch svatý nad vodou	BWV 667	ikon (vlny vody)
zmenšený akord	hluk z nebes	BWV 667	index
cantus firmus ze sopránu do basu	sestoupení Ducha svatého na zem	BWV 667	ikon (směr dolů)
mollová subdominanta	radost, důvěra	BWV 667	index
nota po dvou pomlkách	třetí osoba Svaté Trojice	BWV 667	ikon (třetí prvek)
šestnáctinové noty	poryv větru	BWV 667	ikon (rychlý pohyb)
paralelní tercie a sexty, figura corta	milosrdenství	BWV 667	index

Zdroj: vlastní

Jak je patrné, v tabulce mezi uvedenými znaky převažují ikony a indexy. O symbolu hovoříme jen v několika málo případech, které by ale bylo možné převést na ikon nebo index (např. křížení hlasů odkazující ke Kristu – ikoničnost kříže; zdůraznění textu za sólovými či zpomalujícími notami – indexově směřovaná pozornost k ojedinělému, následujícímu). Lze shrnout, že v případě indexu jde většinou o spojení tóniny, intervalu, akordu, rytmické hodnoty, metra či figury s konkrétním afektem. V případě ikonu jde většinou o nápodobu pohybu (vzhůru, dolů, zpět, na druhou stranu, skoky, rychlost, vlnění), počtu (třetí osoba), délky (dlouhá ozdoba – věčnost), vokálního projevu (povzdech), tělesného projevu (naléhání – zrychlené dýchání – kratší fráze).

Převaha ikonů a indexů potvrzuje Godárovu myšlenku (v kapitole 2.3) historicky proměnlivé semiózy, která v období baroka akcentuje indexaci. Na druhou stranu ona imperativnost, která je charakteristická pro indexy, se zde projevuje především na úrovni emocí – vyvolání afektu u posluchače. Spojení znaku s afektem je ale čistě symbolické, protože historickou analýzou jsme odhalili odlišné afekty u totožných intervalů či tónin.

Při sémioticko-hudební analýze jsme na několika místech narazili na problém hudebního paradoxu, kdy Bach použil hudební výraz odporující textu. Nejde o Bachův omyl, nedůslednost či snahu jít proti proudu afektové teorie. Podstatou hudebního paradoxu je dvojitá povaha některých teologických jevů: Slovo „Gnade“ (milost) vyznívá se strachem proto, že Luther vnímá dvojitou povahu Letnic – na jedné straně spjaté se strachem (tomu u Bacha odpovídá užití synkop, disonancí a „sighing“ motivu), na druhé straně spojené s radostí (tu zobrazují šestnáctinové noty a libozvučné paralelní tercie

a sexty); melodie o narození Ježíše je radostná i smutná zároveň, jelikož v radosti z narození Ježíše Luther vnímal zároveň smutek z jeho údělu (proto ve veselé melodii Bach použil zmenšené kvarty či opěrné tóny nesoucí afekt smutku); v utrpení Krista Luther spatřuje naději na věčné spasení (chromatické postupy či synkopy odkazují na bolest a utrpení, veselá *figura corta* a *figura anabasis* je u Bacha spojena s nadějí a radostí).

Estetické vysvětlení hudebního paradoxu nabízí Joachim Ringleben v rámci svého christologického chápání estetiky křesťanského umění. Vychází z J. G. Hamanna, který už v roce 1762 hovořil o estetické poslušnosti kříži a génia označil za trnovou korunu a vkus za purpurový plášť, který zakrývá rozedraná záda.¹⁷⁰ V tomto smyslu Ringleben předpokládá teologický koncept krásna, který v sobě vždy zahrnuje aspekt kříže i vzkříšení. Tato krása vzniká skrze utrpení i překonání smrti. Teologická estetika tak chápe krásu z pohledu skrytého zmrtvýchvstání. Christologický estetický ideál má podobu harmonie, která spojuje nekonečnou bolest, oběť a zároveň oddanost a vede k hlubokému smíření.¹⁷¹ Tento ideál krásy vzniká z negativity, z něčeho, co by v klasickém pojetí krásna bylo odmítnuto jako nedokonalé, nevzhledné, ošklivé. Již Aristotelés sice v *Poetice* hovořil o ošklivém, které může být ve výsledku krásné, ale v křesťanském umění je tato myšlenka radikalizována. Christologické pojetí krásy se jednoznačně odráží v Bachově díle a pomáhá nám objasnit místa, která jsme označili za hudebně-luterské paradoxy.

2.3.3.6 Význam, smysl a fikční svět hudby

Je potřeba ještě z pozice třetího článku „magnétského řetězce“ upřesnit, jak hudba sděluje svůj význam a jak ho recipient odhaluje. Hudba nás do jisté míry sama oslovuje, sama se ukazuje zahráním, jak říká Osolsobě: „*Ostenze má sice charakter poznání zprostředkovaného – je zprostředkována někým jiným, tím, kdo nám ukazuje -, ale zároveň poznání přímého – to, co poznáváme, poznáváme ‚přimo‘ prostřednictvím*

¹⁷⁰ RINGLEBEN, J. *Dornenkrone und Purpurmantel. Theologische Betrachtungen zu Bildern von Grünwald bis zu Paul Klee*. Insel-Bücherei Nr. 1159. Insel Verlag, Frankfurt am Heim, Leipzig 1996, s. 9-11.

¹⁷¹ RINGLEBEN, J. *Dornenkrone und Purpurmantel. Theologische Betrachtungen zu Bildern von Grünwald bis zu Paul Klee*. Insel-Bücherei Nr. 1159. Insel Verlag, Frankfurt am Heim, Leipzig 1996, s. 14.

*vlastních smyslů, z bezprostředního vlastního kontaktu s poznávaným předmětem.*¹⁷² Co se hudební ostenzí vlastně odkrývá, co nám hudební interpret svým zhudebněním díla zprostředkovává? Nejde jen o význam, obsah díla určený např. programním nadpisem. Frege od významu odlišuje smysl, který v umění hraje velkou roli. Zatímco na význam je kladen požadavek pravdivostní hodnoty a verifikace v realitě, u smyslu tento požadavek ztrácí na důležitosti: „*Otázkou po pravdivosti bychom ztratili požitek z umění a zvrátili bychom vše ve vědecké pojednání.*“¹⁷³ Smysl představuje určitou perspektivu – do jisté míry subjektivní, nakolik je spjat s vlastní představou. Představa není přenosná a u každého se může lišit, ač vychází z jednotného smyslu, jelikož zahrnuje rozličný soubor emocí a případně vzpomínek na smyslové vjemy (pokud je smysl a význam vztážen k smyslově vnímatelnému předmětu).¹⁷⁴ Smysl je zároveň intersubjektivní, jelikož „*nelze popřít, že lidstvo má společný poklad myšlenek, který přenáší z jednoho pokolení na další*“¹⁷⁵, tedy je sdílený, pochopitelný, naučitelný.

Pokud bychom se zaměřili pouze na význam ve fregovském pojetí, dosáhli bychom omezeného poznání, že umění a hudba jsou nepravdivé. V tomto smyslu vzniká diskuze, zda hudba skutečně něco zobrazuje, či nikoli, tedy zda je absolutní, či vždy v určitém smyslu programní co do vzniku i sdělení. „*Všechny druhy, formy a žánry uměleckých děl, všechna umění, ať už pracují s tóny, s kamenem nebo s jazykem, se sdělují ostenzí: malíř obraz vyvěsí, herecký ansámbl své dílo převede pomocí ostenzivně sdělovacího zařízení, kterému se říká jeviště, divadlo. Hudba se ‚ukazuje‘, zvukově prezentuje našim uším v rozhlase nebo – s mimouměleckou přílohou ostenze interpreta – v koncertním sále.*“¹⁷⁶ To, že se umění takto sděluje ostenzí, Osolsobě označuje za „minimální program“. Tento program splňují všechna umělecká díla. Může být tedy hudba vůbec absolutní? Tato otázka je aktuální v tomto případě proto, že právě Bachova hudba (např. fuga) bývá označována za absolutní, tedy postrádající jakýkoli

¹⁷² OSOLSOBĚ, I. Ostenze aneb zpráva o komunikačních reformách na ostrově Balnibarbi; Ostenze po pětatřiceti... letech. In idem: *Ostenze, hra, jazyk*. Brno: Host, 2002, s. 20.

¹⁷³ O smyslu a významu. In: FREGE, G. O smyslu a významu. In idem: *Logická zkoumání. Základy aritmetiky*. Praha: Oikoymenh, 2011, s. 24.

¹⁷⁴ O smyslu a významu. In: FREGE, G. O smyslu a významu. In idem: *Logická zkoumání. Základy aritmetiky*. Praha: Oikoymenh, 2011, s. 20.

¹⁷⁵ O smyslu a významu. In: FREGE, G. O smyslu a významu. In idem: *Logická zkoumání. Základy aritmetiky*. Praha: Oikoymenh, 2011, s. 21.

¹⁷⁶ OSOLSOBĚ, I. Ostenze aneb zpráva o komunikačních reformách na ostrově Balnibarbi; Ostenze po pětatřiceti... letech. In idem: *Ostenze, hra, jazyk*. Brno: Host, 2002, s. 38.

mimohudební program. Jenže zde je potřeba odlišit programovost obsahovou – vnitřní, kdy fuga zdánlivě o ničem nevypráví na rozdíl např. od *Matoušových pašijí*, a programovost vnější, o které hovoří Osolsobě, ve smyslu „*sloužit k ostenzivnímu sdělování, být věci na ukazování*“¹⁷⁷. Důležitou podstatou ostenze je totiž ukazování se (navenek) – nikoli ukazování na něco (dovnitř).

Co se hudbou vlastně ukazuje, může objasnit teorie fikčního světa Kendala Waltona (o které jsme již hovořili v kap. 1.2). Fikční svět se v případě hudebního díla odlišuje od fikčních světů reprezentativních umění tím, že neobsahuje postavy či události, ale pouze noty spojené v harmonii, melodii a rytmických motivech. Instrumentální hudba je pak vnímána jako nápodoba vokální hudby (tak je tomu i v analyzovaných skladbách, kdy instrumentální chorální předehry citují vokální chorál, který stojí jako předloha). Ve vokální hudbě pak lze vysledovat imitaci verbálního projevu, přičemž u expresivní hudby je tato nápodoba patrnější. Fikční svět hudby tak v posledku obsahuje předměty či postavy, ale ne předmětně – jen metaforicky.¹⁷⁸ Pokud jsme zde zmínili nápodobu, mluvíme v podstatě o ikončnosti fikčního světa ve vztahu k reálnému světu, přičemž metafora je jeden z podtypů Peircova ikonu (vedle diagramu a obrazu – viz kap. 2.3.1).

K popisu naší hudební zkušenosti využíváme různé metafory (např. *rostoucí* či *klesající* melodie, *klidná* nebo *nervózní* pasáž, *šeptající* melodie, *pospíchající* rytmus). Tyto pojmy spouští naši představivost. Hudba tak může být impulzivní, jemná, živá, žertovná, chladná nebo mrzutá. A to dle Waltona nemohou popřít ani puristé – abychom dokázali ocenit hudbu, je potřeba dle něj prožít napětí a rozřešení, představit si pohyb a klid. Ačkoli fikční svět je nekompletní a může obsahovat jen náznak obecné představy některých metafor (např. fráze přichází se zpožděním – představujeme si, že se něco nebo někdo zpožďuje, ale neprožíváme význam obecného pojmu, tedy kvalitu zpoždování jako takovou), přesto může být reprezentativní.

Hudební fikční svět je vystaven na jiných principech než například fikční svět malby, i když do jisté míry lze také hovořit o prostorovosti, která ale postrádá perspektivu. Pokud vnímáme stoupající melodii, představujeme si něco stoupajícího, ovšem bez upřesnění, jestli se toto děje přede námi, za námi či pod námi. Podobně

¹⁷⁷ OSOLSOBĚ, I. Ostenze aneb zpráva o komunikačních reformách na ostrově Balnibarbi; Ostenze po pětatřiceti... letech. In idem: *Ostenze, hra, jazyk*. Brno: Host, 2002, s. 39.

¹⁷⁸ WALTON, K. Listening With Imagination: Is Music Representational? In: ROBINSON, J. *Music And Meaning*. Ithaca: Cornell University Press, 1997, s. 57-82.

vnímáme pohyb z jedné tóniny do jiné bez upřesnění, zda jde o pohyb zprava doleva nebo opačně apod. Z toho Walton usuzuje, že hudba vytváří svůj vlastní specifický prostor, který není propojen s reálným prostorem posluchače.¹⁷⁹ Při vnímání obrazu si představujeme toto vidění, ale při poslechu hudby si nepředstavujeme své slyšení nebo jiný druh vjemu. Pokud hudba reprezentuje nějaký zvuk, jako je bublající potok nebo zpěv ptáků, pak si posluchač představuje, že slyší takové zvuky. Často ale reprezentativní hudba nezastupuje zvuky jako takové. Například stoupající melodie značící nanebevzetí nezobrazuje zvuk stoupání jako takový. Vztah k hudebnímu světu není objektivní, ale silně subjektivní co do prožitku. Nejde jen o vztah k hudbě jako takové. Subjektivně prožíváme i všechno hudební napětí, nejistotu, váhání, zklidnění, tedy onen hudební svět. Nejedná se ale jen o prožitek s hudbou, nýbrž i prožitek hudby (*of music*). Neprožíváme pouze výsledek hudebního působení, my hudbu prožíváme už v jejím průběhu.

Hudba sama ale není schopna vytvořit fikční svět, který by obsahoval emoce. Emoce musí být prožity, a to posluchačem. Tedy je to právě posluchačova sluchová zkušenost, která vytváří fikční svět s prožitými emocemi (není to hudba, ale posluchač, kdo vytváří fikci prožitku smutku apod.) a v rámci tohoto fikčního světa lze participovat i na dialogu s Bohem.

My jakožto adresáti hudebního sdělení dekódujeme jeho obsah i způsob zakódování. „[O]bjekty – materiální i duchovní skutečnosti – pro nás znamenají právě jen tolik, kolik jsme s to zvýznamnit: osvojit si, porozumět, pochopit.“¹⁸⁰ Recipročně se přes dílo (interpreta) a autora můžeme zúčastnit na první pohled (poslech) skrytého dialogu s Bohem. Sémantika uměleckého díla se od sémantiky jazyka liší tím, že není jednosměrná nebo jednoznačně vypovídající o realitě, ale nutně zahrnuje i výpověď o subjektu dané umělecké výpovědi, který v díle představuje svůj pohled na ztvárněnou realitu, jak upozorňuje Jiránek: „[P]rávě v umění je ‚prezentace znaku‘ (tj. způsob, jak je skutečnost ztvárněna) neméně důležitá než vlastní ‚reprezentace znaku‘ (tj. co je z té skutečnosti a z jakého pohledu podáno a zobrazeno).“¹⁸¹ Nesmíme ovšem opomenout, že součástí hudební umělecké komunikace je hudební interpret skladby, který skladbu svou

¹⁷⁹ WALTON, K. Listening With Imagination: Is Music Representational? In: ROBINSON, J. *Music And Meaning*. Ithaca: Cornell University Press, 1997, s. 70.

¹⁸⁰ DOUBRAVOVÁ, J. *Sémantické gesto*. Praha: Karolinum, 2001, s. 100.

¹⁸¹ JIRÁNEK, J. *Hudební sémantika a sémiotika*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1996, s. 38.

hrou oživuje, ukazuje a částečně doutváří. Hudba coby interpretační umění se ztrojeným subjektem se vyznačuje tzv. trojstupňovostí hodnotícího aktu: „*Posluchač umělecké hudby si osvojuje, resp. přehodnocuje skladatelovy hodnoty nikoli bezprostředně, ale v interpretově před- resp. pře-hodnocení. Hodnotící akt jako esenciální, bytostný rys vší umělecké tvořivosti je takto v hudbě jako umění interpretačním ještě zmnožen (multiplikován jako akt hodnocení druhého stupně, tj. hodnocení hodnocení)*“.¹⁸² Jiránek proto v případě hudby hovoří o sémantice par excellence.

To, co hudba skutečně sděluje, je silně závislé na subjektu. I z toho důvodu je nemožné na hudbu klást objektivní požadavek pravdivostní hodnoty dle Fregeho pojetí významu, který hudba nemůže ze své podstaty splňovat, a odmítnutím programovosti hudby se vyhnout celé problematice hudebního obsahu. Teorie fikčního světa nabízí určité řešení. Hudební fikční svět se sice od fikčních světů jiných druhů umění zásadně liší, ale jedno s nimi má společné – metaforičnost, která spouští představivost a emocionální (estetický) prožitek. Subjekt tvůrčí, interpretující i přijímající (posluchač) participují na určité podobě fikčního světa, který sami doutváří tím, jak dekodují hudební znaky v rámci skladby. Hudba sama tedy nesděluje nic víc než tóny a harmonie, jimž smysl dodává až prožívající subjekt.

Lze shrnout, že k tomu, aby mohla *ekstasis* proudit od tvůrce přes umělecké dílo k příjemci, je potřeba aktivní recepce na straně recipienta. To potvrzuje Kofroňovu tezi, že Tvorba je extází tvůrce i posluchače. Bez jeho schopnosti metaforického uvažování a fiktivní výstavby hudebního světa (tedy vnímat a být „mimo sebe“) by zůstaly teologické hudební znaky pouze hudebními značkami se skrytým (potencionálním) obsahem. Platónův inspirační „magnétský řetězec“ tak získává nový, sémiotický rozměr. Zaznakováním je možné do uměleckého díla zakódovat dialog s Bohem, který zůstává skrytý, dokud ho recipient (prostřednictvím interpreta, který dílo svým zhudebněním aktualizuje) nedekóduje, neprožije a nenechá vyjevit. K dalšímu zkoumání se nabízí otázka, jakým způsobem u recipienta z dekodovaných hudebních znaků vyrůstá fikční svět, nakolik je odlišný od tvůrčovy předlohy a jakým způsobem do této odlišnosti promlouvá hudební interpret coby nezbytný zprostředkovatel hudebního sdělení.

¹⁸² JIRÁNEK, J. *Hudební sémantika a sémiotika*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1996, ISBN 80-7067-649-3, s. 41.

Na některé z otázek se pokusíme odpovědět v následující kapitole pomocí Leibnizovy teorie monád vztažené na hudbu.

2.4 Shrnutí a zhodnocení Peircovy triády v hudbě

Druhá část práce byla věnována sémiotické teorii Ch. S. Peirce, který je v rámci typologie hudebních znaků nejčastěji citován. Nejprve byl objasněn znak jako takový. Peircův znak je vícevrstevnatý. Na základní rovině je znak něco, co pro někoho z určitého hlediska či funkce něco zastupuje. Tedy znak nezastupuje svůj objekt (význam) ve všech ohledech, ale jen některých dle ideje. V mysli interpreta pak vzniká jako výsledek rozumového poznání interpretans, který vyvolává komunikační účinek. Pozornost byla tedy opět věnována komunikační funkci (tak jako v první části v případě Zvěřinovy sémiotické teorie). Prvky znaku mají dle Peirce odlišný ontologický status: znak (neboli representamen) stojí na 1. úrovni, objekt znaku (význam) na 2. úrovni, a to dává vzniknout interpretans na 3. úrovni. Podle vztahu mezi těmito prvky Peirce rozlišuje ikon, index a symbol.

Ikon byl stanoven jako znak, který disponuje schopností označovat, i když objekt či interpretans znaku neexistuje. Reprezentativní kvalita ikonu je jeho Prvostí, tedy jde o kvalitu, která způsobuje existenci ikonu jako znaku. Při ikonografickém rozboru uměleckých děl však často hrozí riziko, že bude dílo vnímáno pouze jako souhrn odkazů na podobnosti. Michael Rose tím naráží na omezenost takového estetického soudu oproti bohatému estetickému prožitku díla. V rámci prozkoumávání hudebních ikonů jsme se zastavili u specifického tématu hudební notace, která ikony hojně využívá. Nejprve byla hudební notace představena jako metaznak v rámci teorie Leoše Faltuse. S použitím Peircovy sémiotiky v úvahách Winfrieda Nötha byla pak hudební notace objasněna z jiného pohledu – jako diagramatický model. Zároveň se ukázalo, že ikonické modely jsou vždy smíšené, protože bez prvků indexu a symbolu by zůstal ikon nesrozumitelným. Čisté ikony jsou samostatně totiž příliš nejasné a vágní, jelikož nabízí až příliš možností, takže bez prvku indexovosti by zůstaly bez spojitosti s prvky v reálném světě.

Na sémiotické možnosti indexu jsme se zaměřili následně. Index sám nedokáže nést žádnou informaci. Je závislý na svém objektu, na který obrací pozornost, ale nezávislý na interpretantu. Abychom porozuměli indexu, musíme být seznámeni s objektem indexu mimo index. Nejsilnějším projevem hudebních indexů je práce

s emocemi, které byly vždy předmětem zájmu afektové teorie. Nejdůležitějším nositelem afektu je motiv, který sestává z intervalů, má určitý rytmus, dynamiku a tempo a je podpořen harmonickými změnami tónin, jak bylo doloženo na četných příkladech z Bachových děl a teoretických úvah Kirnbergera, Mathesona, Schweitzera, Georgievya a Leeuwena zpracovaných přehledně do tabulek. Na základě poznatků byla sestavena rozšířená verze referenčního trojúhelníku afektového hudebního znaku, ve kterém se předpokládá, že afekt směřuje k jednotnému významu, který je jednotně komunikován od tvůrce přes interpreta až k posluchači. Nedostatkem afektové teorie je předpoklad antropologické schody všech subjektů sémiotické umělecké situace a komunikace, často dobová specifikace žádoucích afektů pro tvorbu a požadavek významové jednoznačnosti, která odporuje umělecké významové neostrosti či multiplikaci, což odráží odtrženost teorie od hudební praxe. Na afektovou teorii v barokní hudbě měly vliv i dobové filosofické úvahy o působnosti hudby na duši a tělo, které zjednodušovaly vliv hudby na psychický mechanismus.

Posledním znakem Peircovy nejcitovanější triády je symbol, který ztrácí svůj charakter při neexistenci interpretantu (na rozdíl od indexu). Symboly se stávají často součástí smíšených znaků, čímž jejich počet narůstá. Osobitá práce se symboly je projevem skladatelské geniality a lze v této souvislosti hovořit o tvůrčí promluvě. Konkrétně u J. S. Bacha nalezneme nejvíce symbolů v rámci promluvy s Bohem v jeho teologických dílech, která byla podrobně analyzována. Výsledky byly zaznamenány přehledně do tabulky, která potvrdila předpoklad převahy smíšených znaků. Lze shrnout, že o čistý symbol se jednalo jen v několika málo případech (např. křížení hlasů odkazující ke Kristu – ikoničnost kříže; zdůraznění textu za sólovými či zpomalujícími notami – indexově směřovaná pozornost k ojedinelému, následujícímu); v případě indexu šlo většinou o spojení tóniny, intervalu, akordu, rytmické hodnoty, metra či figury s konkrétním afektem a v případě ikonu o nápodobu pohybu (vzhůru, dolů, zpět, na druhou stranu, skoky, rychlost, vlnění), počtu (třetí osoba), délky (dlouhá ozdoba – věčnost), vokálního projevu (povzdech), tělesného projevu (naléhání – zrychlené dýchání – kratší fráze).

Vladimír Godár aplikoval Peircovu triádu na dějiny a vnímá semiózu jako proces, v jehož základu nestojí konkrétní ikony, indexy či symboly, ale aktivní činnost semiózy v podobě ikonizace, indexace a symbolizace. Zatímco ikon a symbol představují primární rovinu, index dle něj spadá do roviny sekundární, jednak proto, že je existenčně

na prvních dvou typech znaků závislý, a pak také proto, že v rámci umění dodává primární rovině dodatečnou intencionální hodnotu. Období baroka dle Godára akcentuje indexaci. Ovšem imperativnost charakteristická pro indexy, která se zde projevuje na úrovni afektů, je čistě symbolická, jelikož historickým přehledem jsme odhalili odlišné afekty u totožných intervalů či tónin.

Při sémioticko-hudební analýze jsme na několika místech narazili na problém hudebního paradoxu, kdy Bach použil hudební výraz odporující textu. Podstatou hudebního paradoxu je dvojí povaha některých teologických jevů (např. spojení Letnic se strachem i radostí a na to reagující hudební vyjádření). Estetické vysvětlení hudebního paradoxu jsme našli u Joachima Ringlebena v rámci jeho christologického chápání estetiky křesťanského umění. Teologické krásno dle něj v sobě přirozeně zahrnuje aspekt negativního, totiž smrti, kříže i vzkříšení. Christologický estetický ideál má pak podobu harmonie, která spojuje nekonečnou bolest, oběť a zároveň oddanost a vede k hlubokému smíření.

Pro hudební interpretaci Bachovy hudební promluvy se vyjevila jako inspirativní ještě další Peircova trichotomie znaků, totiž sinsignum, qualisignum a legisignum. Sinsignum můžeme vnímat jako konkrétní výrazový prvek, který nese určitou kvalitu, a proto funguje jako znak. Touto kvalitou je například vyobrazení utrpení pomocí chromatického postupu či zmenšených intervalů (vnitřní stlačení). Qualisignum se projevuje skrze jednotlivé výskyty, skrze sinsigna v rámci jedné skladby či napříč dílem. Jelikož se tato kvalita vyskytuje v různých skladbách opakovaně a spojuje shodný výrazový prvek s významem, vzniká tím legisignum, pravidlo Bachovy hudební řeči. Opakující se konkrétní výskyty qualisigna skrze sinsignum zakládají legisignum, přičemž lze postupovat i opačně, tedy na základě identifikovaného legisigna napříč různými skladbami je možné zpřesnit sémantickou rovinu skladby (např. spojení 12/8metra s oživujícím charakterem Ducha svatého může být klíčové pro odhalení toho, jakou sloku chorálu zřejmě Bach v instrumentální skladbě zhudebnil).

3 MONADOLOGIE V HUDEBNÍM ZNAKU

Kolem roku 1920 se začíná uvažovat o propojení Bachovy hudby a Leibnizovy filosofie. Hlavní podobnosti jsou vnímány při porovnávání podstaty monád a témat fugy nebo při komparaci principů předzjednané harmonie a Bachovy kompoziční polyfonické práce.

V této kapitole bude představena Leibnizova teorie monád, na jaké metafyzické principy Leibniz v této teorii reaguje, jaké jsou charakteristické znaky monády, jaké estetické principy lze z teorie monád vyčíst a jak lze monádu pojímat jako (hudební) znak.

3.1 Úvod do Leibnizova myšlení o monádách

Učení o monádách je jedním z bodů Leibnizovy metafyziky, ve kterém se Leibniz staví proti Descartovu pojetí tělesné substance. Descartes užívá pojmů rozprostranělost a pohyb pro vysvětlení všech přírodních jevů. Descartův zákon zachování pohybu Leibniz vyvrací tím, že i když se těleso nehýbe, přesto stále představuje určitou formu síly. Namísto zákonu zachování pohybu tak Leibniz stanovuje zákon zachování síly, která pohyb způsobuje nebo je potencionálně stále přítomna. Descartovo pojetí rozprostranělé substance Leibniz kritizuje také z důvodu domnělé kontinuity a dělitelnosti, které jsou reálné v ideálním matematickém prostoru, nikoli však v reálném fyzickém světě.

Leibniz se ve svých metafyzických úvahách navrácí k antické teorii atomů. Mechanické pojetí atomu Leibniz propojuje s aristotelovským pojmem *entelechie*¹⁸³, tedy vnitřní síly směřující k danému cíli. Tím teorii atomů překračuje a transponuje ji do teorie monád.

Leibniz nereaguje pouze na Descarta, ale také na Malebrancheho theocentrismus, dle kterého stvořené věci nedisponují žádnou mohoucností. Stvořené věci jsou existenčně závislé na Boží vůli, a tedy nemohou mít vlastní mohoucnost. Tu má pouze Bůh. Leibniz nevyvrací, že prvotní silou je Bůh. Nicméně odmítá upírat stvořeným věcem substanciální formu a přirozenou účinnost. Tato vnitřní účinnost je do stvořených věcí vložena

¹⁸³ viz ARISTOTELÉS. *Metafysika*. IX. 8, 1050b.

od stvořitele: „*Pokud je Boží vůle vskutku účinná, pak musíme připustit, že určuje věci vnitřně (jakožto denominatio intrinseca), aby prováděly její záměry.*“¹⁸⁴

Tímto způsobem Leibniz pracuje se scholastickým pojmem přirozenosti, systémem substanciálních forem, který byl odmítnut karteziánským mechanicismem. Snahou bylo objasnit fenomény jen pomocí zákonů pohybu. Zákony pohybu ale implikují dle Leibnize pojem síly: prvotní síly vnímané jako entelechie představují princip pohybu v materii a podmínku kontinuity přirozených fenoménů.

Kdyby se navíc substancialita těles omezila na rozlehlost či rozprostranělost, jak o tom uvažoval Descartes, existovala by pouze stejnorodá masa bez prázdna neboli bez volného místa pro změnu. Leibniz proto uvažuje o hmotě jako o dynamické. Tuto dynamičnost je potřeba vnímat jako modifikaci vnitřního, nikoli vnějšího principu.

3.2 Monáda a její charakteristika

Monáda je jednoduchá svébytná substance, která není dělitelná na části. Sama se pak stává částí věcí složených. Jak monády vzniknou, čím se od sebe liší a jakým způsobem v nich probíhají percepce, rozebereme nyní podrobněji s odkazem na příslušné paragrafy Leibnizova díla *Monadologie*¹⁸⁵.

3.2.1 Vznik a zánik

Jednoduché substance – monády nemají přirozený počátek (složením), ani zánik. Mohou vzniknout a zaniknout pouze jednorázovým stvořením a zničením. Monády ale samy mohou být počátkem věcí, totiž substancí složených. Existence složených věcí je tedy na rozdíl od jednoduché substance závislá na složení z částí či rozložení na části.

Stvořené monády disponují soběstačností a do jisté míry obsahují dokonalost – entelechii, které zapříčiňují vnitřní dění v monádách. Monády vznikají neustálým vyzařováním božství. A právě Bůh je prapůvodní monádou, ze které jsou všechny ostatní monády odvozeny.

¹⁸⁴ MOREAU, J. *Světa Leibnizova myšlení*. Praha: Oikúmené, 2000, s. 146-147.

¹⁸⁵ LEIBNIZ, G. W. *Monadologie*. In: *Monadologie a jiné práce*. Praha: Svoboda, 1982, s. 156-176.

Boha Leibniz pojímá jako nejvyšší substanci, která je jediná, všeobsažná, nekonečně dokonalá a nutná. Obsahuje všechny možnosti skutečnosti a bytí, tedy *neexistuje* nic, co by na ní nebylo existenciálně závislé. Vše živé je na rozdíl od Boha nedokonalé svou přirozeností, která je v rozporu s neomezeným bytím. Bůh disponuje mocí, poznáním a vůlí v neomezené a dokonalé podobě. Odvozené monády dosahují pouze určité – omezené úrovně napodobenin těchto božských vlastností.

U člověka dochází ke spojení tělesné a duševní složky, přičemž *neexistuje* nic jako absolutní odloučení duše od hmoty – jedině Bůh je absolutně oproštěn od hmoty (§72). V důsledku toho Leibniz nehovoří o úplném zplození či smrti, které by značilo odloučení duše, ale používá pojmy jako vývoj (mohutnění) a degradace (zmenšování).

3.2.2 Odlišnost a změna

Monády jsou svébytné, čímž vyjadřují svou mnohost v jednotě. Tato svébytnost v tom, co se mění, a princip změny způsobují rozmanitost (odlišnost a jedinečnost) jednoduchých substancí. Jak může ke změně dojít? Leibniz odmítá vnější působení. Příčina změny není mechanická, tedy na základě tvaru a pohybu (§7). Jedna monáda nemůže ovlivnit druhou. Co tedy způsobuje kvalitativní odlišnost jednoduchých substancí, o kterých je možné díky tomu hovořit jako o jednotlivých jsoucnech, jinak by nebylo možné je od sebe odlišit a nedocházelo by ani k žádné změně? „[...] *za předpokladu, že prostor je veskrze vyplněn, by mohlo každé místo přijmout při pohybu vždy ekvivalent toho, co v něm bylo předtím, a jeden stav věci by byl nerozlišitelný od druhého*“ (§8). Leibniz tvrdí, že *neexistují žádné dvě identické monády, „neboť v přírodě nikdy neexistují dvě jsoucna, která by byla dokonale identická a v nichž by nebylo lze nalézt vnitřní nebo na vnitřním určení založený rozdíl*“ (§9). Tedy každá monáda se liší od jiné. Co je ale podstatou vnitřního určení?

Složené věci se mění přeskupením jednotlivých částí, tedy jednoduchých jsoucen. U stvořeného jednoduchého jsoucna – monády se změna děje kontinuálně dle vnitřního principu. Tímto principem je žádostivost v souladu s entelechií. Žádostivost je vnitřním pohonem k rozvoji poznání. Umožňuje různé stupně změny stavu, které Leibniz označuje pojmem *percepce* (§14).

3.2.3 Percepce a poznání

Lze říci, že vnitřní činnost jednoduchých substancí vychází z percepce a jejich změn díky žádostivosti. Ačkoli žádostivost míří k určité percepci, nedosahuje ji hned plně. Toto částečné dosahování tak vytváří další nové percepce. To znamená, že něco se mění, něco zůstává stejné, a to ukazuje na mnohotvárné vztahy (tzv. afekty) uvnitř monády, ačkoli monáda nemá části (§13). Zároveň percepci Leibniz důsledně odlišuje (na rozdíl od karteziánů a scholastiků) od apercepce neboli sebevědomí.

To, na jaké úrovni je monáda schopná percepce, vede Leibnize k odstupňování „jednodušších“ monád od duší, které jsou díky své žádostivosti schopné zřetelné percepce i rozpomínání. Je možné, že i duše má percepci nezřetelnou, což souvisí s neschopností rozlišování kvůli mdlobám či hlubokému spánku. Tento stav ale není v duších trvalý a po navrácení je duše schopná se rozpomenout na předchozí složitější percepce. To, co umožňuje duši nesetrvávat v nevědomém stavu, je jakási vyšší záliba (§24).

Přítomný stav substance je dán minulým stavem, ale zároveň je v tomto přítomném stavu již obsažen stav budoucí. Předchozí percepce si lze zpřítomnit díky paměti. Některé smyslové představy jsou tak silné, že na základě předchozí zkušenosti duše předpokládá a očekává to, co bylo s touto představou spojeno v předchozím případě.

U člověka pak Leibniz na rozdíl od ostatních živočichů zdůrazňuje rozumové – vědecké poznání, které člověku umožňuje poznání nutných a věčných pravd. Těchto reflexivních aktů je člověk schopen díky rozumné duši, kterou Leibniz označuje jako ducha. Lidské rozumové poznání vychází z *principu sporu a dostatečného důvodu*. První stojí na předpokladu, že to, co obsahuje spor, nemůže být pravdivé. Druhý princip pak umožňuje označit fakt za pravdivý, jsoucí či správný, pokud existuje (mnohdy nám neznámý) dostatečný důvod, proč tomu tak je. Díky své rozumné duši nebo duchu jsme schopni vědy, abstrakce, reflexivního poznání sebe samých a Boha (§29, 30). Tím, že si uvědomujeme své já, uvědomujeme si i to, co je v nás, bytí, substance. Reflexivní akty jsou hlavním předmětem rozumového poznání, a takto poznáváme, že to, co je v nás omezeně, musí být v Bohu neomezeně. Rozumové poznání nás vede ke dvěma druhům pravdy: *rozumová* pravda je nutná a její opak je nemožný; *faktická* pravda je nahodilá a její opak je možný. Důvod nutné pravdy lze dokázat analýzou, tedy rozkladem až na původní principy, axiomy, které nepotřebují a nejsou schopny důkazu. Protože analýzu nelze provádět donekonečna, Leibniz přechází k důkazu Boha: „*Tak musí tedy*

poslední důvod věcí spočívat v nutné substanci, v níž je obsažen zvláštní charakter změn pouze eminentním způsobem jako ve svém zdroji, a tu nazýváme Bohem.“ (§38 s odkazem na dílo *Theodicea* §7)

3.2.4 Boží harmonie

Leibniz Boha odvozuje *a priori* z reality věčných pravd a *a posteriori* z nahodilých jsoucn, která mají svůj dostatečný důvod v nutném jsoucnu, jehož důvod existence spočívá v něm samém (§45). Neexistuje nic, co by na Bohu bylo nezávislé. Bůh je nevyšší nutná substance, která v sobě zahrnuje všechnu možnou skutečnost a neobsahuje žádné omezení, proto je v této substanci dokonalost absolutně nekonečná (§41). Touto dokonalostí disponuje pouze Bůh, vše ostatní jím stvořené má různě vysokou míru nedokonalosti od své přirozenosti (stvořené, existenčně závislé substance). V Bohu je neomezeným a dokonalým způsobem přítomna moc, poznání a vůle. Ve všech stvořených monádách se objevují pouze napodobeniny s různou mírou dokonalosti.

Jak už bylo uvedeno výše, nic z vnějšku nemůže monádu ovlivnit či změnit. Leibniz hovoří o „ideálním“ vlivu jedné monády na druhou, což odkazuje k tomu, že monáda ovlivňuje druhou na základě božího uspořádání vlastností všech monád při počátku všech věcí. Počáteční uspořádání všech stvořených jsoucn souvisí se souladem, harmonií, která je tímto aktem *a priori* nastavena. Zároveň „*každá jednoduchá substance zahrnuje vztahy, jež jsou výrazem všech ostatních, a (...) je proto živým, neustálým zrcadlem vesmíru*“ (§56) Rozmanitost monád spočívá v různých hlediscích, ovlivněných jejich uspořádáním, a tedy i schopností zřetelných percepčí, jak na vesmír nazírají. Existuje tedy nekonečno hledisek, ale jen jeden, dokonalý vesmír.

Lidský „agregát“ sestává ze složky hmotné (tělo) a duchovní (duše), které se řídí vlastními zákony, a přesto fungují v harmonii: „*Duše jednají podle zákonů finálních příčin prostřednictvím žádostí, prostředků a účelů. Těla jednají podle zákonů působících příčin nebo pohybů. A obě tyto říše, říše působících a říše finálních příčin, jsou ve vzájemné harmonii.*“ (§79) A kam celý tento systém míří? Co je poslední zřetelnou percepčí duše? Finální příčinou je prvotní příčina, Bůh, který celý vesmír vytváří svým vyzařováním lásky. Tento vesmír je předem nastaven tak, že míří k rozpoznání boží milosti. V tomto smyslu vesmír funguje mechanicky. Finální příčina pak „*musí představovat veškerý cíl naší vůle a jediná může způsobit naše štěstí*“ (§ 90)

3.2.5 Záhyb

Celý prostor je dle Leibnize vyplněn a tím je hmota propojena. Pak je možné, aby každá monáda pociťovala, co se děje s jinou monádou, která se jí bezprostředně nedotýká, tedy aby každý organismus vnímal vše, co se odehrává v celém vesmíru. To je možné díky tomu, že každá část hmoty je dělitelná do nekonečna a bez konce. Jak je možné, aby v každé částice hmoty byl obsažen nějakým způsobem celý vesmír? Objasnění tohoto Leibnizova argumentu nabízí Deleuze, který nepracuje s lineární představou, ale hovoří o záhybu.¹⁸⁶

Záhyb je tvar, který Deleuze považuje za charakteristický pro barokní sloh. Záhyb se vyznačuje tím, že pokračuje donekonečna, a to jak směrem ven, tak i dovnitř: „*Když organismus umírá, tak nezaniká, ale svine se a rychle se přeskládá do znovu uspaného zárodku. (...) Rozkládat znamená zvětšovat, růst, a skládat znamená zmenšovat, redukovat.*“¹⁸⁷ Leibniz překonává chybu v atomistické hypotéze absolutní tvrdosti i karteziánské hypotéze absolutní tekutosti, která spočívá v předpokladu nejmenší oddělitelné částice, tím, že uvažuje o pružném tělese, které má koherentní části. Tyto části se formují právě do záhybu a donekonečna se člení na čím dál menší záhyby s určitou kohezí.¹⁸⁸ Zároveň ale monáda představuje pevný bod, ke kterému nekonečné dělení nikdy nedospěje.¹⁸⁹ Svět je tedy složený v monádách a rozkládá se pouze virtuálně jako společný horizont všech monád.

Záhyby lze nalézt nejen ve hmotě, ale také v duši. Deleuze proto odlišuje dva druhy nekonečen, která připodobňuje ke dvěma patřům budovy: jedno patro odpovídá přehybům hmoty a druhé záhybům v duši. Obě patra si odpovídají a komunikují spolu, jsou neoddělitelná, reálně odlišná a příslušná, kdy horní patro se přehýbá přes dolní. „*Leibniz provádí velkou barokní montáž mezi spodním patrem proděravěným okny a horním patrem, sice zaslepeným a uzavřeným, ale zato rezonujícím, jako hudební salón, který převádí na zvuky viditelné pohyby, odehrávající se dole.*“¹⁹⁰ Obě patra fungují v předzjednané harmonii. Dveře a okna hmoty se otevírají pouze na venkovní straně. Duše je nekonečně plná záhybů, ale uvnitř sebe jich může rozvinout jen malý počet

¹⁸⁶ DELEUZE, G. *Záhyb. Leibniz a Baroko*. Praha: Herrmann&synové, 2014.

¹⁸⁷ DELEUZE, G. *Záhyb. Leibniz a Baroko*. Praha: Herrmann&synové, 2014, s. 19.

¹⁸⁸ Srov. DELEUZE, G. *Záhyb. Leibniz a Baroko*. Praha: Herrmann&synové, 2014, s. 13.

¹⁸⁹ Srov. DELEUZE, G. *Záhyb. Leibniz a Baroko*. Praha: Herrmann&synové, 2014, s. 51.

¹⁹⁰ DELEUZE, G. *Záhyb. Leibniz a Baroko*. Praha: Herrmann&synové, 2014, s. 10.

vzhledem k uzavření do hmoty. Uzavřenost je podmínkou bytí ve světě a vztahuje se k nekonečnému otevírání konečného.¹⁹¹ Monádu pak Deleuze pojímá jako uzavřenou celou, která nemá dveře či okna a ve které probíhají veškeré činnosti pouze interně. „Živou bytostí tak prochází záhyb, ale jen aby oddělil absolutní interioritu monády jako metafyzický princip života a nekonečnou exterioritu hmoty coby fyzický zákon fenoménu.“¹⁹²

Deleuze do Leibnizova světa monád vkládá ještě další typický barokní prvek, totiž vztah světla a stínu, se kterým se v malířství začalo pracovat pro vyvolání patričné dramatickosti. Deleuzova interpretace staví do základu monády temno: „Každá monáda vyjadřuje celý svět, ale temně, zmateně, protože je konečná a svět nekonečný. Proto je základ monády tak tmavý.“¹⁹³ Z tohoto temna ale může vyvěrat i něco jasného: „(...) jasné vyvstává z temného genetickým procesem. Zároveň se jasné noří do temného, a noří se do něj neustále: je to přirozený temnosvit, je to rozvíjení temného.“¹⁹⁴ Světlo nemůže být bez temna podobně jako duše bez hmoty. Vše je zavínuto v záhybu, čím hlouběji, tím větší temno, čím rozvinutěji, tím větší světlo. Co znamená toto rozvinutí? Postup přes percepce, které jsou na nižší úrovni nezřetelné, na vyšších zřetelnější. Monáda obsahuje celou posloupnost těchto percepcí, ale jen část vyjadřuje jasně. Moc uskutečnit individuálně tuto část percepce ale v monádě není, ta je získaná od Boha. Celá posloupnost odráží celý svět – takto lze pochopit, jak je monáda celým vesmírem. Jak monáda participuje na nekonečnu, lze vyjádřit zlomkem, který ukazuje, že monáda je pravým opakem Boha:¹⁹⁵

$$\text{Bůh} = \infty$$

$$\text{Monáda} = \frac{1}{\infty}$$

Povznesením na úroveň rozumu se monáda rozsvěcuje. Deleuze ale dodává, že čím více světla vniká, tím větší stín a zastiňování se tvoří. Jasně se díky záhybu noří do temného a každá světlna stejně ustupuje temnému. Zcela jasné světlo lze tak hledat pouze u Boha, který není „zatížen“ temnou konečností. Nicméně duše se může přiblížit

¹⁹¹ Srov. DELEUZE, G. *Záhyb. Leibniz a Baroko*. Praha: Herrmann&synové, 2014, s. 47.

¹⁹² DELEUZE, G. *Záhyb. Leibniz a Baroko*. Praha: Herrmann&synové, 2014, s. 51.

¹⁹³ DELEUZE, G. *Záhyb. Leibniz a Baroko*. Praha: Herrmann&synové, 2014, s. 147.

¹⁹⁴ DELEUZE, G. *Záhyb. Leibniz a Baroko*. Praha: Herrmann&synové, 2014, s. 153.

¹⁹⁵ Srov. DELEUZE, G. *Záhyb. Leibniz a Baroko*. Praha: Herrmann&synové, 2014, s. 85.

většímu světlu tím, že postoupí od senzitivní duše k rozumné během dalšího zrození do hmoty. Monáda povolána k životu, rozumu, v sobě rozkládá tu oblast světa, která odpovídá v ní zahrnuté osvětlené zóně, aby rozvinula všechny své percepce coby svůj úkol.¹⁹⁶

Kromě záhybu a vztahu světla a stínu interpretuje Deleuze v analogii k Leibnizově monadologii ještě třetí barokní prvek, a to hudební harmonii. Estetickým (hudebním) principům v monadologii se budeme více věnovat v následující podkapitole. Na tomto místě uveďme alespoň jednu Deleuzovu myšlenku k tomuto tématu, která se týká záhybu. Deleuze se vyjadřuje k práci s tonalitou, která se podle jeho teorie záhybu mění tak, že se uzavřená harmonie a tonalita postupně otevírá do polytonality.¹⁹⁷ Na nejvyšším stupni tvoří monády dokonalý soulad, dokonalou harmonii. To, co neladí, tvoří disonance. Deleuze pak pokračuje v hudební interpretaci disonancí tak, že teorii zla u Leibnize pojímá jako metodu, jak rozpustit disonance (nelibozvuky) v univerzální harmonii. Teorii dobra a zla se ale více věnovat nebudeme.

3.3 Estetické principy monadologie

Leibnizovy estetické myšlenky lze nalézt roztržštěné v mnoha dílech. V jeho době došlo v oblasti estetiky ke kantovské dekonstrukci, kdy bylo tradiční spojení krásy a dobra rozbito (Kant oddělil estetické soudy od morálních a kognitivních).

V centru Leibnizovy metafyziky stojí monáda – substance, jejíž jednou z vlastností je zrcadlení všech ostatních substancí, kterými je vesmír zcela vyplněn. Tato schopnost percepce je určitou formou vnímání, ze kterého se odvíjí Leibnizovo estetické myšlení.

Estetický přístup k realitě předpokládá několik principů, které jsou přiblíženy na schématu (obr. 22), kde na začátku stojí tvůrce – autor díla, uprostřed stojí vytvořené dílo, ke kterému se vztahuje vnímající subjekt. Estetický vztah mezi objektem (dílem) a vnímajícím subjektem lze vyjádřit takto:

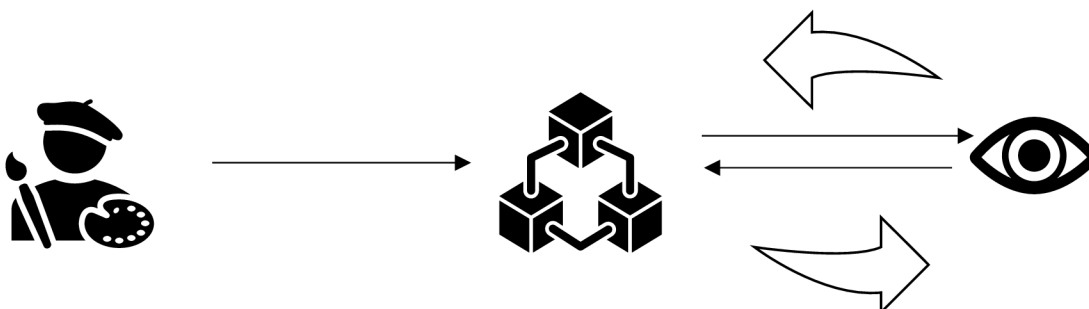
¹⁹⁶ Srov. DELEUZE, G. *Záhyb. Leibniz a Baroko*. Praha: Herrmann&synové, 2014, s. 129.

¹⁹⁷ Srov. DELEUZE, G. *Záhyb. Leibniz a Baroko*. Praha: Herrmann&synové, 2014, s. 142.

1. objekt svou vnitřní strukturou nebo jinými aspekty vybízí subjekt k estetickému vnímání a hodnocení (aktivní silná šipka od díla směrem k oku),
2. objekt se stává předmětem vnímání a hodnocení subjektu (pasivní tenká šipka od vnímatele směrem k předmětu),
3. subjekt disponuje vnitřní schopností estetického vnímání a soudu (tenká šipka od předmětu),
4. subjekt aktivně vnímá a esteticky hodnotí objekt (silná šipka k předmětu).

Druhý a třetí bod lze označit za pasivní principy (tenká šipka na schématu), první a čtvrtý za aktivní (silná šipka na schématu). Do estetické situace samozřejmě také patří autor, který objektu vnukne *estetický život* a hodnoty, kterými pak je objekt schopen upoutat pozornost subjektu a vybídnout ho k další estetické činnosti (estetickému přístupu, vnímání, hodnocení, soudu).

Obr. 22 Schéma estetické situace mezi vnímatelem, předmětem a tvůrcem



Zdroj: vlastní

Objekt estetického soudu má v Leibnizově metafyzice podobu uskupení monád, tj. agregátu z nekonečného množství monád, který má druhotný ontologický status. Každý takový objekt je unikátní, protože žádné dvě monády nejsou stejné kvůli svým vlastnostem, a tedy ani žádné dva agregáty nemohou být totožné. Monáda může podléhat změně, ale nikoli zvenčí. Ke změně estetického objektu tedy dochází na základě vnitřního principu. O jaký princip jde? Je to přirozená součást živé substance, která je možná na základě vnitřní rozmanitosti vztahů a afektů (tj. mnohosti v jednotě), jelikož sama již není dělitelná a neobsahuje žádné další části. Změny se v monádě dějí postupně a umožňují jednotlivé náhledy – percepce této změny.

V základu universa stojí oduševnělá substance, která je schopna činnosti, percepce. Prostřednictvím této schopnosti vzniká jednota z mnohosti, jelikož každá monáda percipuje všechny ostatní monády svým specifickým způsobem a tímto aktem se

uchopuje rozmanitost najednou, současně. Je to podobné jako při pozorování města – každý z jiné strany ho nahlédne odlišně, ale jde jen o rozličné percepcce téhož. Zde vyvstává zásadní estetický problém: Zůstávají percepcce rozdílné, nebo je možná shoda? Jakou podobu by pak měl estetický soud?

Leibniz důsledně odlišuje percepci od *apercepce*. Zatímco percepcce je schopnost nazírat okolní stav věcí, *apercepce* míří dovnitř a je reflexivním poznáním svého vnitřního stavu i schopnosti percepcce. Leibniz objasňuje stupně schopnosti percepcce, která u jednoduchých živých tvorů má podobu pouhého zrcadlení ostatních věcí a není příliš zřetelná (přirovnání k mdlobám), zatímco duše už je schopna *apercepce* i paměti a duch u člověka navíc disponuje rozumem. To, co umožňuje duši a duchu vytrhnout se z mdlob, je jakási „vyšší záliba“, žádostivost, díky které je monáda schopna přejít od jedné percepcce k druhé. Toto úsilí je zároveň příčinou samotné změny, čímž je zajištěn pohyb Leibnizova kosmu (jinak by měl podobu jen pasivního nahlížení rozmanitosti). Leibniz označuje monády na mnoha místech za entelechie, kterým je vlastní *samopohyb*. Monády totiž ze své přirozenosti usilují o dosažení jiné percepcce, než kterou aktuálně mají. Žádané percepcce ale dosahují vždy nedokonale, jinak by se pohyb zastavil. Monádám lze proto připsat stav *věčné nenasycenosti*.

To, že monáda přirozeně percipuje ostatní monády a usiluje o další neaktuální percepcce, je ovlivněno principem předzjednané harmonie. Každá monáda byla totiž stvořena tak, aby její percepcce odpovídala percepcím ostatních monád. V rámci této harmonie se uskutečňuje i ono usilování, takže vše stvořené tím přirozeně míří tam, kam „má“, kam je to Božím stvořením naplánováno.

Ačkoli percepcce jsou schopny všechny monády a všechny přirozeně touží po nových percepcích, jen vyšší stupeň – duch (člověk) – disponuje vědomými zřetelnými percepcemi, které je schopen si zapamatovat a rozumem o nich uvažovat, a je tedy schopen i estetického soudu. Je to právě samotná percepcce, která nahlíží shluk jiných monád jako jednotný objekt hodný estetického soudu. Co ale odlišuje „umělecký agregát“ od jiných shluků monád a co vybízí smysly člověka k aktivní percepci?

Každé dílo vytvořené člověkem je (více či méně) nedokonalou nápodobou Boží tvorby a participuje na boží dokonalosti. Člověk je vybaven schopností zřetelné percepcce, díky které může tuto dokonalost (částečně) nahlédnout a poznat. Pro estetické poznání je ovšem typická nezřetelnost, až zmatenost, Leibniz hovoří o *symbolickém* (slepém)

poznání, jelikož umělecké dílo neumožňuje nahlédnout všechny jednotlivé prvky zřetelně a současně. K tomu dochází při intuitivním (úplném) poznání.¹⁹⁸

Z toho lze vyvodit, že estetický soud a potažmo i vkus vychází ze zmatených percepčí. Nicméně do procesu vstupuje rozum a jeho zkušenost s dobrým, čímž se formuje vkus a estetické uvažování. Leibniz předpokládá klasické propojení umění s kontemplací krásného a dobrého, a tedy příjemného.¹⁹⁹ Krása dle Leibnize v eseji *O moudrosti*²⁰⁰ vyvolává v nás nebo v něčem jiném pocit dokonalosti, úplnosti a radosti, kterou vnímáme jako věčnou (omezená radost souvisí s omezenou dokonalostí). Podstatné je to, že Leibniz hovoří o kontemplaci (aktivní akt), nikoli o užívání krásy (pasivní akt). Příjemné pocity se tedy dostávají tím, že můžeme nahlížet krásný objekt, ale zároveň se řídí úrovní našeho vkusu (rozumu).

Každá monáda reprezentuje harmonii mnohosti v jednotě přímoúměrně své specifické síle. Nejdokonaleji harmonii reprezentuje Bůh. Člověk dokáže dokonale stvořený vesmír s harmonickými vztahy nahlédnout jen omezeně. Duch svou percepčí dokáže sjednotit mnohost v jednotu a vytvořit tak svou perspektivou jeden z nekonečna možných světů. Podstatné je, že toto vnímání krásného nemusí být zřetelné. Nahlížení nových vztahů mezi monádami, které se nám jeví jako příjemné a krásné, může být přechodem monády k další, nové percepci. Umění tak může způsobit změnu v naší duši a přechod ke zřetelnější percepci harmonie. Pak lze říci, že díky umění se stáváme dokonalejšími monádami, což jinými slovy potvrzuje i Leibniz: „*Kdo se hojně stýká s vynikajícími osobami a předměty, sám se stává znamenitějším.*“²⁰¹

Prožitek krásy a vkusu je potřeba od sebe odlišit. Vkus totiž může vycházet z přirozenosti a zvyků člověka a na základě toho může být dobrý nebo špatný. Krása je založena na percepci dokonalosti a harmonické jednoty v mnohosti, které mají reálný – objektivní základ. Estetický zážitek je podroben analýze rozumu, který smyslovou krásu

¹⁹⁸ LEIBNIZ, G. W. Úvahy o poznání, pravdivosti a idejích. In: *Monadologie a jiné práce*. Praha: Svoboda, 1982, s. 40.

¹⁹⁹ BEISER, F. C. *Diotima's Children: German aesthetic rationalism from Leibniz to Lessing*. Oxford: Oxford University Press, 2009, s. 137.

²⁰⁰ LEIBNIZ, G. W. *On Wisdom*. [online]. 1994 [cit. 20. 10. 2020] Dostupné na WWW: <https://archive.schillerinstitute.com/transl/trans_leibniz.html#wisdom>

²⁰¹ „(...) *whoever associates much with excellent persons and objects, becomes also more excellent.*“ In: LEIBNIZ, G. W. *On Wisdom*. [online]. 1994 [cit. 20. 10. 2020] Dostupné na WWW: <https://archive.schillerinstitute.com/transl/trans_leibniz.html#wisdom>

a harmonii nahlédne racionálně. Tak se od pocitu příjemnosti a dokonalosti přesouváme k pocitu blaženosti a odpoutáváme se od estetického objektu, protože rozumové poznání je zařazeno do celku zřetelných percepcí a vědomí univerzální harmonie ducha.

Ačkoli umělec disponuje rozvinutou představivostí, vycvičenou intuicí z praxe a má jisté poznání univerzální harmonie, aby mohl vytvořit krásné dílo, zřetelnější poznání a vysvětlení toho, proč je cokoli krásné, nalezneme dle Leibnize spíše u filosofa. Důležitou schopností dobrého umělce je nerozlišeně percipovat univerzální harmonii a krásu, které jsou imanentní všem stvořeným substancím. Vnímá umělec krásu subjektivně nebo objektivně? Krása ve své podstatě je objektivní, protože všechny monády jsou od Boha v univerzální harmonii, která stojí v základu krásy. Objektivně ji však vnímá pouze Bůh. Každý člověk bude tuto objektivní krásu nahlížet z jiné perspektivy, což je také přirozená vlastnost monád, které se všechny od sebe liší a vytváří těmito perspektivami nekonečně mnoho světů. Z tohoto principu vyplývá, že žádní dva lidé, ani umělec a recipient umění, nemohou vnímat tentýž estetický objekt shodně. Skrze subjektivní poznání krásy participujeme na univerzální harmonii, proto tato subjektivně vnímaná krásu obsahuje i krásu objektivní. Objekt sám o sobě není krásný nebo ošklivý. Tuto polaritu určuje až samotná více či méně zřetelná percepce ovlivněná více či méně kultivovaným racionálním vkusem.

3.4 Analogie mezi monádou a hudebním dílem

Analogii mezi Leibnizovou monadologií a hudebním dílem lze nalézt hned v několika bodech. Vycházet budeme z informační interpretace, kterou zastává Soshichi Uchii.²⁰² Nejprve shrneme charakteristické vlastnosti monád:

- a) Všechny monády jsou stvořeny Bohem. Monády jsou nedokonalou nápodobou dokonalého Boha.
- b) Svět monád podléhá předzjednané harmonii.
- c) Monády se liší na základě vnitřního principu žádostivosti a schopnosti zřetelných percepcí. Odlišnost monád je dána předem a v rámci harmonie (při stvoření Bohem).

²⁰² UCHII, S. *An Informational Interpretation of Monadology*. [online] 2009. [cit. 17.2.2023]. Dostupné na WWW: <<https://www.semanticscholar.org/paper/An-Informational-Interpretation-of-monadology-Uchii/a69e246179db9c11ce4186821746f89404643018?sort=is-influential>>

- d) Každá monáda je stálá i nestálá zároveň. Je zvnějšku neovlivnitelná a nezničitelná, zároveň však toužící po změně.
- e) Monády jsou organizovány do agregátů, které řídí jedna monáda hlavní – duše, entelechie. Shlukování do větších celků míří až do nekonečna – celého světa, který řídí nejvyšší substance – Bůh. Princip funguje ale i v opačném směru, totiž v nekonečném zavinutí se do sebe – záhybu.
- f) Ve světě monád není čas, ani prostor.
- g) Každá monáda odráží celý vesmír. Dle své předem dané úrovně je schopna ho adekvátně nazřít.

Soshichi Uchii²⁰³ odlišuje hudební dílo od konkrétní interpretace, která se může lišit dle hráče či dirigenta. Dílo reprezentuje *hudební zápis* – partitura, která je nositelem informace (kódu), jaké noty hrát a jakým způsobem. To, jakým způsobem skladbu hrát, ale není upřesněno natolik, aby každý hráč zahrál skladbu naprosto stejným způsobem. Interpret tedy disponuje svobodou, co se *konkrétního provedení* týče: tempo může být rychlejší či pomalejší, rytmus přesný či rozvolněný, zvuk jemnější či ostřejší apod.

Hudební dílo tedy nese informační hodnotu, která stojí mimo čas a prostor. Zároveň ale hudební provedení díla je zasazeno do konkrétního času a prostoru. Zde Uchii spatřuje první analogii. Hudební provedení dodržuje pořadí not, které bylo předem určeno skladatelem. Stejně tak je potřeba dodržet vztahy mezi hlasy (intervaly), aby nebyla porušena (hudební) harmonie. Kde ale budou jednotliví hráči představující jednotlivé hlasy dané skladby konkrétně sedět (v prostoru) a jaké zvolí hráči či dirigent výsledné tempo (časovost)²⁰⁴, případně interpretační odchylky v hudebním výrazu, upřesněno není.

Analogicky Uchii vnímá vztah hlasů k celku skladby a vztah jednotlivých monád k celému vesmíru. Konkrétní hudební provedení se v tomto smyslu podobá aktuálnímu stavu světa monád, uzávorkované časem a prostorem. Proces, který převádí kód do jeho

²⁰³ UCHII, S. *Monadology and Music*. [online] 2015. [cit. 17.2.2023]. Dostupné na WWW: <<https://www.semanticscholar.org/paper/Monadology-and-Music-Uchii/f98c5c37ed3a03def17c1df36f00e8f745a6e45e>>

²⁰⁴ Ve skladbách může být předepsáno orientační tempo, např. italským pojmem *andante* – krokem, nebo konkrétní číselným údajem, např. čtvrt'ová nota na 120 (takové tempo lze snadno udržet díky metronomu).

provedení, má na starosti ve světě monád Bůh, ale v hudebním díle je subjekt vícenásobný, protože kromě skladatele do hry vstupuje také dirigent (interpret).

K bodu a) lze doplnit ještě jednu analogii. Monády jsou nedokonalou nápodobou dokonalého Boha. Tak bychom mohli říci, že jednotlivá hudební provedení jsou nedokonalou nápodobou autorovy původní představy. Ale jak bylo zmíněno, v rámci hudební interpretace se nabízí prostor pro svobodu vyjádření, a tedy se předpokládá větší či menší odlišnost od skladatelova záměru. Nicméně výsledná interpretace samozřejmě může být hodnocena jako více či méně zdařilá (podle různých měřítek).

U bodu g) lze nalézt analogii v tom, jakým způsobem jsou různí hráči v rámci jednoho vystoupení (v rámci orchestru či ansámblu) schopni se sladit. Uchii²⁰⁵ předpokládá, že každý hráč zná ostatní party, a díky tomu je schopen sdílet stejnou interpretaci s ostatními. Uchii pracuje s tvrzením Leibnize v §61: „(...) *ten, jenž všechno vidí, dokázal by číst v každém individuu, co se děje ve vesmíru, ba i vše, co se dělo a bude dít, ...*“ Tuto schopnost mají dle Uchii všichni hráči, kteří jsou v každém okamžiku hry schopni náhledu na aktuální hudební provedení očima (ušima) ostatních hráčů, a proto jsou schopni sjednocené interpretace, čímž naplňují princip předzjednané harmonie. Odlišnost od monád tkví v tom, že každý hráč je omezenou stvořenou bytostí.²⁰⁶ Tuto svou časoprostorovou omezenost může hráč částečně překonat pomocí pravidelných zkoušek s ostatními hráči, při kterých důkladně studuje notový zápis, tedy dekóduje informace od tvůrce. Navíc ale přichází druhý krok, kterým se hráč odlišuje od „toho, který všechno vidí“ ve světě monád, kdy získané informace hráč transformuje do zvuků a snaží se přiblížit zamýšlené podobě. Proces transformace není dán tvůrcem, ale interpretem (hráčem, dirigentem).

Poněkud odlišnou interpretaci souhry více hráčů nabízí Deleuze: „*Předpokládáme-li, že se souhra dělí na dva hudební zdroje, předpokládáme také, že každý slyší jen vlastní percepce, ale je v souladu (accord) s percepcemi druhého ještě lépe, než kdyby je vnímal, díky vertikálním pravidlům harmonie, jež spočívají zavímuty v jejich vzájemné spontánnosti. Soulady nahrazují horizontální spojení.*“²⁰⁷ Podstatné je

²⁰⁵ UCHII, S. *Monadology and Music 2: Leibniz's Demon*. [online] 2015. Dostupné na WWW: <<https://www.semanticscholar.org/paper/Monadology-and-Music-2%3A-Leibniz's-Demon-Uchii/d9324d9ec81da7f1d4f08bfa379f7c1672247c73>>

²⁰⁶ Další odlišnost spočívá v tom, že svět monád je neomezený, zatímco umělecké dílo je vymezené.

²⁰⁷ DELEUZE, G. *Záhyb. Leibniz a Baroko*. Praha: Herrmann&synové, 2014, s. 139.

to, že hráč nemusí znát ani studovat part svého spoluhráče, dokonce ho ani nemusí vnímat – slyšet. Východiskem souhry je vlastní percepce, vlastní hra a harmonie stanovená *a priori*. Deleuze ještě zpřesňuje pojem spontánnosti: „*monáda vytváří soulady, které vznikají a mizí, a přesto nemají začátek ani konec, přeměňují se jedny ve druhé nebo v sebe sama a směřují k rozvedení či modulaci*“²⁰⁸. Tyto spontánnosti se pak propojují při hudebním provedení, kdy dochází k souladu spontánností, tedy souladu mezi soulady, aniž by hráč (monáda) musel naslouchat tomu, co je obsahem hry druhého hráče (monády). Skrze aktivní percepce vnímají monády své zvukové vibrace a skrze ně pak ostatní. Monády coby zvukové zdroje se nespokojí s tím, že vydávají zvukové vibrace, ale skrze aktivní percepce svých vibrací dokážou vnímat i ostatní. Percepce přecházejí jedna v druhou a toto naplňování se percepce naplňuje monády radostí ze sebe sama.²⁰⁹

Shrnutí všech uvedených analogií nabízí následující tabulka:

Tab. 7 Analogie mezi světem monád a hudebním dílem

	Leibnizovy monády	Hudební partitura/provedení
Tvůrce	Bůh	skladatel
Nápodoba	nedokonalá ve vztahu k Bohu	nedokonalá ve vztahu ke skladatelovu záměru
Čas a prostor	ve světě monád není; konkrétní monáda omezena časem a prostorem	Informační hodnota díla stojí mimo čas a prostor; konkrétní provedení vázáno na prostor a čas (tempo)
Agregáty	nekonečná hierarchie mezi nekonečným shluků monád	konečné uspořádání partů s notami
Předzjednaná harmonie	mezi monádami	mezi hlasy ve skladbě, mezi interprety
Soulad	monády nahlíží/odráží celý vesmír	k souladu hráči potřebují trénink a informace o ostatních partech (Uchii), hráči mají soulad již v sobě (Deleuze)
Pořadí	stanoveno pořadí percepce	stanoveno pořadí not
Neměnnost struktury	dáno pořadí vnitřních změn a vztah k ostatním monádám	dáno pořadí not a vztah k ostatním částem
Proces změny	přechod od percepce k percepci na základě vnitřního nastavení (žádostivosti) – předem stanoveno včetně cíle, odchylka nemožná	možné odchylky v rámci interpretace

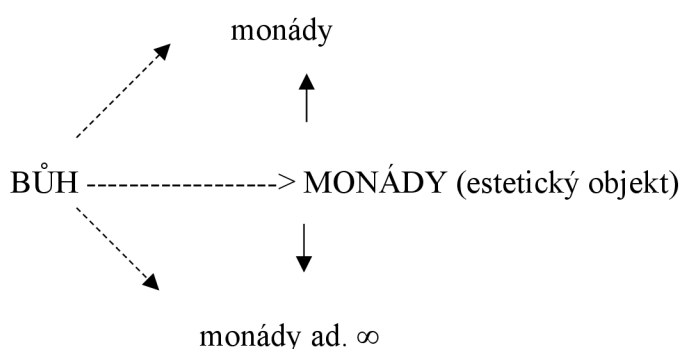
Zdroj: vlastní

²⁰⁸ DELEUZE, G. *Záhyb. Leibniz a Baroko*. Praha: Herrmann&synové, 2014, s. 218.

²⁰⁹ Srov. DELEUZE, G. *Záhyb. Leibniz a Baroko*. Praha: Herrmann&synové, 2014, s. 138.

Na základě předchozích poznatků a vytyčených analogií mezi monádou a hudebním dílem se nyní pokusíme o charakteristiku monády jako uměleckého znaku. Na počátku stojí dle Leibnize Bůh, který tvoří svět monád svou věčnou emanací. Přerušovaná šipka na schématu značí nápodobu, která je na straně monád nedokonalá, resp. omezená hmotou. Plná šipka označuje vztah mezi monádami – každá monáda odkazuje na celý vesmír, každá umožňuje do určité míry tento vesmír nahlédnout skrze percepci.

Obr. 23 Schéma vztahu monád



Zdroj: vlastní

Estetický objekt si lze představit jako shluk monád, který má tyto specifické vlastnosti:

- Je nedokonalou nápodobou Boha.
- Je tvořen nekonečnem monád (v záhybu).
- Je unikátní, jelikož neexistují dvě stejné monády.
- Je nedělitelný a neměnitelný vnější silou.
- Zároveň je proměnlivý díky vnitřnímu principu žádostivosti.
- Neustále je v samopohybu kvůli věčné nenasycenosti percepcí.
- Je nazírán jako jednotný skrze percepci.
- Vyvolává pouze nezřetelné (symbolické – slepé) estetické poznání.

Estetický objekt umožňuje nahlédnout nové vztahy mezi monádami skrze percepci, čímž vybízí k dalším percepcím a tím daný nazírající subjekt přivádí k vyššímu stupni dokonalosti. To, jak subjekt estetický objekt nahlíží, se ale u každého liší, tedy neexistuje shoda ve vnímání. Základem této myšlenky je odlišnost každého subjektu coby shluku monád a jeho úrovně percepcí. Co se týká estetického soudu, zde by mohla panovat shoda, jelikož se jedná o proces rozumu. Estetický objekt může ztělesňovat krásu, která je objektivní, jelikož v jejím základu stojí univerzální harmonie. Nicméně

jako objektivní vnímá krásu plně pouze Bůh, zatímco člověk je toho skrze percepci schopen jen částečně.

3.5 Monadologie v díle J. S. Bacha

Souvislostmi mezi dílem J. S. Bacha a Leibnizovou teorií o monádách se zabývalo mnoho autorů. Hans Heinrich Eggebrecht v díle *Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung der Gesellschaft für Musikforschung Leipzig* upozorňuje na určitá úskalí zjednodušené komparace filosofických vět se strukturací hudby. Dle autora nelze porovnávat ani obsah výroků o Leibnizově filosofii a Bachově hudbě. Nicméně ve způsobu uvažování Bacha a Leibnize lze nalézt analogie, jelikož oba kombinují matematický a organický přístup a svou představu dokonalosti budují od centrálního jádra (tématu nebo substance). John Butt ve své studii „*A mind unconscious that it is calculating?*“ *Bach and the rationalist philosophy of Wolff, Leibniz and Spinoza* opomíjí matematický aspekt racionalistické filosofie, nicméně nalézá úzké podobnosti mezi Bachovou hudbou a světovým názorem u Leibnize, Spinozy a Christiana Wolffa. Zkoumá například příklad dvojích hodinách, které fungují v perfektní shodě, v aplikaci na Bachovu hudbu. O Leibnizově principu „mnohosti v jednotě“ uvažuje Ulrich Leisinger, který se ve studii *Forms and function of the choral movements in J. S. Bach's St. Matthew Passion* věnuje analýze odlišných hudebních forem a jejich jednotě v Bachových *Matoušových pašijích*. Zoltán Göncz se v díle *Bach's testament: on the philosophical and theological background of The art of fugue* pokouší o rekonstrukci nedokončené části Bachova díla *Umění fugy* právě na základě Leibnizových principů nedělitelnosti, kontinuity, předzjednané harmonie a ideálního plánu tvorby monád. Na poslední jmenované dílo se nyní v rámci praktické analýzy zaměříme podrobněji.

3.5.1 Bachův testament z pohledu monadologie

Součástí Bachova souboru *Umění fugy*, které Bach rozpracoval ve 30. letech 18. století,²¹⁰ je unikátní fuga, která nese Bachův kryptogram (tóny b-a-c-h) a která zůstala nedokončena. *Umění fugy* obsahuje 14 fug a 4 kánony²¹¹ a představuje vrchol barokní

²¹⁰ Dílo bylo vydáno až rok po Bachově smrti (1751) zásluhou Bachových synů.

²¹¹ První vydání z roku 1751 obsahovalo tyto části: CONTRAPUNCTUS I (Čtyřhlasá fuga na téma v základním tvaru), CONTRAPUNCTUS II (Čtyřhlasá fuga na téma v základním tvaru),

práce s polyfonií. Cyklus se odvíjí od jednoho tématu, které Bach záměrně zvolil tak, aby bylo možné na něj uplatnit nejrůznější techniky kontrapunktu. Z toho důvodu bylo *Umění fugy* považováno pouze za teoretický spis, který měl sloužit především ke studiu. Čtyřhlasá sazba hlasů neobsahuje žádné zpřesnění ohledně tempa, dynamiky či jakýchkoliv dalších pokynů potřebných k interpretaci. Často se polemizuje o autenticitě a správném pořadí jednotlivých fug a kánonů a po mnoha zkoumáních zůstávají některé otázky nezodpovězeny. Problém s interpretací je navíc umocněn tím, že v rukopisu chybí konkretizace, na jakém hudebním nástroji by se fugy a kánony měly provést. Zprvu se usuzovalo dle způsobu notace na cembalo, později dle faktury některých fug na varhany. Prvního provedení se cyklus dočkal až v roce 1927 zásluhou Wolfganga Graesera, a to ve variantě pro více nástrojů.

Nejvíce otázek vyvstává kolem nedokončené fugy nesoucí Bachův kryptogram v notách. Bach uvedl téma ve třech hlasech, čtvrté již rukopis neobsahuje. Dle dobových pramenů Bach diktoval poslední část *Umění fugy* na smrtelné posteli²¹², ale existují i názory, že fugu měl rozpracovanou na jiném papíru, který se nedochoval. Po této fuze zaznívá vícehlasé zpracování chorálu *Vor Deinen Thron tret'ich hiermit (Před Tvůj trůn tímto předstupuji)*. Někteří odborníci proto zastávají názor, že Bach nechal fugu nedokončenou záměrně. Jiní s tímto názorem nesouhlasí a dodnes se pokoušejí hledat odpověď na to, jakou podobu by fuga měla, kdyby ji Bach dokončil.

CONTRAPUNCTUS III (Čtyřhlasá fuga na téma v inverzi), CONTRAPUNCTUS IV (Čtyřhlasá fuga na téma v inverzi), CONTRAPUNCTUS V (Čtyřhlasá fuga v protipohybu na obměněné téma), CONTRAPUNCTUS VI IN STILE FRANCESE (Čtyřhlasá fuga v protipohybu na obměněné téma ve dvou různých rytmických hodnotách), CONTRAPUNCTUS VII PER AUGMENTATIONEM ET DIMINUTIONEM (Čtyřhlasá fuga na obměněné téma a jeho inverzi ve třech různých rytmických hodnotách), CONTRAPUNCTUS VIII (Trojitá tříhlasá fuga na dvě nová témata a obměněné hlavní téma v inverzi), CONTRAPUNCTUS IX ALLA DUODECIMA (Dvojitá čtyřhlasá fuga na nové téma a téma hlavní v kontrapunktu převratném v duodecimě), CONTRAPUNCTUS X ALLA DECIMA (Dvojitá čtyřhlasá fuga na nové téma a inverzi hlavního tématu v kontrapunktu převratném), CONTRAPUNCTUS XI (Trojitá čtyřhlasá fuga na dvě nová témata, obměněné téma hlavní a jejich inverze), CONTRAPUNCTUS INVERSUS XII (Dvě čtyřhlasé zrcadlové fugy na varianty hlavního tématu), CONTRAPUNCTUS INVERSUS XIII a 3 (Dvě tříhlasé zrcadlové fugy na obměněné téma a jeho inverzi), FUGA A 2 CLAV. (Čtyřhlasá verze předchozí zrcadlové fugy pro 2 cembala), CANON PER AUGMENTATIONEM IN CONTRARIO MOTU (Dvojhlasý kánon v protipohybu a v augmentaci), CANON ALLA OTTAVA (Dvojhlasý kánon v oktávě), CANON ALLA DECIMA IN CONTRAPUNTO ALLA TERZA (Dvojhlasý kánon v kontrapunktu převratném v decimě), CANON ALLA DUODECIMA IN CONTRAPUNTO ALLA QUINTA (Dvojhlasý kánon v duodecimě), **FUGA A 3 SOGGETTI (Nedokončená čtyřhlasá fuga na tři nová témata)**, CHORAL *Vor Deinen Thron tret'ich hiermit (Před Tvůj trůn tímto předstupuji)*, BWV 668.

²¹² Tam, kde notový text končí, Bachův syn Carl Philipp Emanuel Bach dopsal: *Über dieser Fuge, wo der Name BACH im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfasser gestorben. (Nad touto fugou, kde bylo jméno BACH uvedeno v kontrasubjektu, skladatel zemřel.)*

Z řady hudebníků a muzikologů, kteří se pokusili o rekonstrukci a dokončení *Fugy a 3 soggetti*, lze jmenovat Huga Riemanna, Helmuta Walchu či Zoltána Göncze, jehož teorii si představíme blíže. V díle *Bachův testament*²¹³ uvádí filosofický a teologický kontext Bachovy tvorby a zasazuje *Umění fugy* do intelektuálního kontextu doby. Detailně prozkoumává Bachovu techniku kompozice fugy, přičemž se zaměřuje na práci s tématem, kontrastem, na princip inverze, a především uplatnění permutace a kombinatoriky v Bachových fugách. Pomocí těchto poznatků se pak sám pokouší o rekonstrukci nedokončené fugy, která podle něj má řešení na základě dříve užitých postupů v Bachových fugách.

Předně vychází z principů kombinatoriky a permutace, které byly za života J. S. Bacha velmi oblíbené a populární při aplikaci na umění. Göncz ukazuje, že užití permutací lze nalézt již v *Kabale v Knize Stvoření*²¹⁴ či v barokní poezii, dále v díle *Ars Magna* od Ramona Llulla, na kterého navázal Leibniz v díle *Dissertatio de arte combinatoria*²¹⁵. Leibniz se mimo jiné věnoval možným kombinacím varhanních rejstříků či permutacím všech písmen abecedy, čímž lze dojít ke všem podobám básní (na základě výpočtu pohyblivých slov apod.) a tedy „Knize knih“, která by zahrnovala všechny minulé i budoucí básně.

Permutací písmen b-a-c-h vzniká 24 možností vedení melodie, pokud namísto písmene dosadíme konkrétní notu. Göncz zjišťuje, že Bach velmi často ve svých fugách využíval principu cyklické permutace²¹⁶ a cyklickou strukturou disponuje i *Kontrapunkt XIV* (jak se často nazývá nedokončená Fuga a 3 soggetti v *Umění fugy*).

Nelze potvrdit ani vyvrátit, zda byl Bach s Leibnizovým spisem obeznámen. Nicméně vztahem hudby a matematiky, potažmo kombinatoriky se zabývala lipská hudební společnost *Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften*, která se často k Leibnizovým poznatkům vracela. Zakladatelem této společnosti byl Bachův

²¹³ GÖNCZ, Z., LAKI, P. *Bach's testament: on the philosophical and theological background of The art of fugue*. Lanham: Scarecrow Press, 2013.

²¹⁴ „In Chapter I, verse 13, six permutations of three Hebrew letters, chosen from 22-letter alphabet, serve to define directions in three-dimensional space (...)“ In: GÖNCZ, Z., LAKI, P. *Bach's testament: on the philosophical and theological background of The art of fugue*. Lanham: Scarecrow Press, 2013, s. 4.

²¹⁵ *Rozprava o umění kombinatoriky* vyšla v roce 1666 jako podklad pro doktorskou práci během Leibnizových studií na univerzitě v Jeně.

²¹⁶ Cyklická permutace 4 prvků a-b-c-d by vypadala následovně: nejprve by zaznělo pořadí Abcd, poté Bcda, Cdab a Dabc. Namísto prvků si v případě fugy lze představit jednotlivé hlasy (bas, tenor, alt, soprán) či témata.

přítel a žák Lorenz Christoph Mizler, který přeložil z latiny do němčiny zásadní metodické dílo o hudební kompozici *Gradus ad Parnassum* Johanna Josepha Fuxe, z něhož vycházel i sám J. S. Bach. Mizler k Leibnizovi odkazuje, když se zabývá tím, kolik možných melodií lze zkomponovat z osmitónové řady (stupnice c-d-e-f-g-a-h-c). Pomocí kombinatoriky lze při rozsahu jedné oktávy dojít k číslu 40 320 a při rozsahu dvou oktáv (16 tónů) pak 1,3 biliónu možných melodií. Hudební kompozice se tedy nezdá být v tomto směru vyčerpateľná (tím spíše, když vezmeme v úvahu ještě možnosti rytmické či dynamické).

Monády v Leibnizově filosofii představují samostatné miniaturní vesmíry, které nejsou jen pasivními prvky vesmíru. Leibnizovým přínosem je „zaktivnění“ těchto substancí, které svět reflektují aktivně. Získaly určitý význam na rovině fyzické, genetické, biologické i psychické. Aplikace na hudební oblast, konkrétně na fugová témata, není ale bezvýhradná, jak komentuje Göncz v díle *Bachův testament*.

Jednou z odlišností je princip dělitelnosti. Monády nejsou již dále dělitelné a představují nejmenší možné stvořené substance, které vyplňují celý vesmír. Téma fugy naopak lze rozdělit na jednotlivé party, které obsahují kontrastní nebo komplementární hlasy, a ty lze dále dělit až na nejjednodušší hudební substancí, kterou je zvuk jako takový. Johann Adolf Scheibe²¹⁷ se o „zvukové monadologii“ vyjádřil v roce 1730 takto: „*Je dobře známo, že zvuk je ve svém původním významu jednoduchou substancí. Protože ale z ní vzniká veškerá hudba, používají se různé znaky k upřesnění, jaký zvuk a jak dlouho by měl znít.*“²¹⁸ Johann Mattheson ve svém díle *Phthongologia systematica* z roku 1748 přirovnává hudbu k bytosti, jejíž podstatou je zvuk: „*Pokud si hudbu představíme jako bytost stvořenou uměním kompozice, pak mody a klíče tvoří tělo a maso, harmonie je srdcem a krví, melodie hlavou a nervy, a zvuk jako takový lze považovat za duši nebo ducha této bytosti.*“²¹⁹ Zvuková podstata je dle Matthesona již dále nedělitelná, podobně jako monády: „*Měřitelné vlastnosti jako počet či velikost se netýkají tónového zvuku kvůli*

²¹⁷ Německo-dánský hudební skladatel a hudební kritik žil v letech 1708 až 1776.

²¹⁸ „Daß der Klang im eigentlichen Verstande genommen, ein einfaches Wesen sey, ist bekant. Weil aber aus diesem die ganze Musik zusammen gesetzt wird, so gebraucht man verschiedene Zeichen, um zu bemerken, welcher und wie lang er klingen soll.“ In: BENARY, P. *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts: im Anhangt Johann Adolph Scheibe Compendium Musices*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1961. Část 1, kapitola 2, §1-2.

²¹⁹ §1: „Wenn man die Musik, wie einen nach der Setz-Kunst zubereiteteten Menschen, ansehen wollte, so würden die Geschlechter und Ton-Arten Leib und Fleisch überhaupt; (...) die Harmonie Herz und Blut; die Melodie Haupt und Nerven; der Klang aber allein Seele oder der Geist heissen können.“

jeho podle všeho duchovní podstatě; ten je a vždy bude nedělitelný.“²²⁰ Lze tedy zvuk jako takový přirovnat k monádám? V určitém ohledu ano. Takové hledisko zastává Göncz, který vysvětluje svůj postoj pomocí alikvótních tónů a binárního numerického systému. „Zvuk ve skutečnosti není pouze základem pro stupnice, melodie a harmonie, ale podobně jako monáda obsahuje miniaturní vesmír, celou historii hudby. Aby bylo možné toto pochopit, je nutné nahlédnout dovnitř.“²²¹ Co lze nalézt „uvnitř“?

Za určitých podmínek²²² se jeden tón skládá z celé řady tónů. Jak je to možné, když chceme zahrát nebo zazpívat právě jeden tón? Jedná se o vyšší harmonické tóny, které zní současně s tónem základním a vytváří řadu alikvótních tónů. Na základě toho, které alikvótní tóny převládají a jsou intenzivnější oproti ostatním alikvótním tónům, se mění barva zvuku. Různé tóny se od sebe liší frekvencí, na které vibrují. Tón na hudebním nástroji²²³ ale nikdy nevibruje pouze na základní frekvenci, nýbrž na celočíselných násobcích této základní frekvence. A právě tyto násobky představují alikvótní tóny, které se intervalově směrem vzhůru stále zmenšují. Vyšší oktáva má vždy dvojnásobnou frekvenci než ta předchozí, tedy frekvence oktáv roste exponenciálně, zatímco frekvence alikvótních tónů roste lineárně. „Hudba nás okouzluje, ačkoli její krása záleží toliko v číselných poměrech a v tom, že duše, aniž si toho jsme vědomi, počítá údery a kmity zvucících těles, jež v určitých intervalech souznějí.“²²⁴

Zde přichází na řadu Gönczovo tvrzení o binární struktuře zvuku v jeho přirozené podstatě. Pokud zazní tón c^1 , první alikvótní tón c^2 vzniká o oktávu výše od tónu základního, trojnásobnou frekvenci má pak tón g^2 atd. (tabulka 8). Základnímu tónu přiřadíme z binárního systému číslo 1 a s každou vyšší oktávou doplníme nulu. Pokud alikvótní tón zůstává v oktávě a nezasahuje do vyšší, přiřadíme další 1. Takto vzniká

²²⁰ §17: „Dieses vermuthlich geistige Wesen des Ton-Klanges nimmt ihn demnach von aller meßfähigen Eigenschaft, Zahl und Größe gänzlich aus, weil er untheilbar ist und bleibet.“

²²¹ „In fact, the sound is not only the foundation of scales, melodies, and harmonies; it also contains, like a monad, a universe in miniature, the entire history of usic. In order to understand this, however, one must look ‚inside‘.“ In: GÖNCZ, Z., LAKI, P. *Bach's testament: on the philosophical and theological background of The art of fugue*. Lanham: Scarecrow Press, 2013, s. 42.

²²² Princip alikvótních tónů nefunguje na elektronickém tónovém generátoru, který produkuje „zploštělé“, resp. „čisté“ sinus.

²²³ Alikvótní tóny nevznikají pouze při hře na hudební nástroj, ale také při zpěvu. Podstata alikvótního zpěvu spočívá v tom, že zpěvák zesílí alikvótní tóny přirozeně se nacházející v hlasívkách. Vzhledem k tomu, že první alikvótní tón vzniká o oktávu výše od tónu přirozeného, má zpěvák při produkci alikvótního zpěvu jen omezené možnosti.

²²⁴ LEIBNIZ, G. W. Principy přírody a milosti založené na rozumu. In: *Monadologie a jiné práce*. Praha: Svoboda, 1981, s. 153-154.

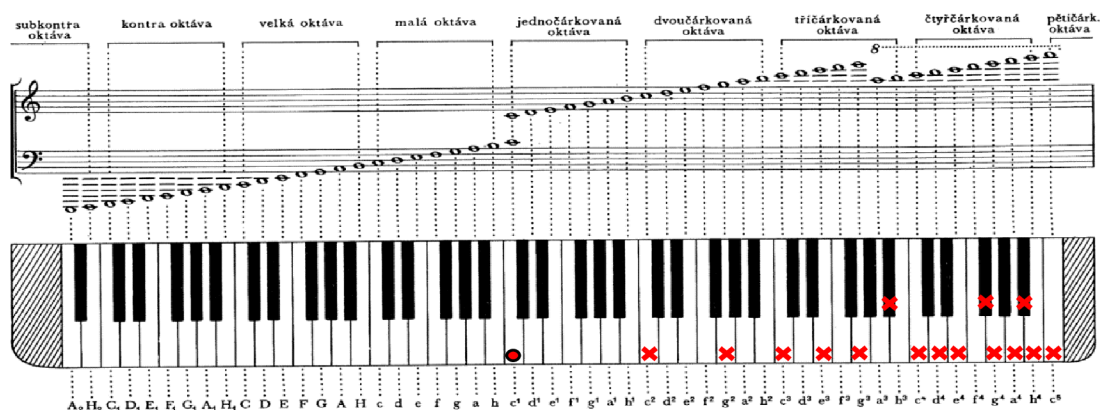
následující řada binárních číslic, která odpovídá 15 alikvótním tónům odvozených od základního tónu c^1 :

Tab. 8 Tónový a binární systém alikvótních tónů

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
tón	c^1	c^2	g^2	c^3	e^3	g^3	b^3	c^4	d^4	e^4	fis^4	g^4	a^4	b^4	h^4	c^5
binární číslo	1	10	11	100	101	110	111	1000	1001	1010	1011	1100	1101	1110	1111	10000

Pro lepší přehlednost zobrazíme alikvótní tóny ještě na klaviatuře, aby jejich zmenšující se intervaly směrem vzhůru (na klaviatuře se vyšší tóny nachází směrem doprava) byly zřejmé. Základní tón je označen kolečkem, alikvótní tóny křížkem:

Obr. 24 Základní a alikvótní tóny zobrazené na klaviatuře



Zdroj: vlastní

Hudební tón tedy není jednoduchý, ale složený ze základního tónu, který slyšíme, a alikvótních tónů, které dle intenzity vytváří barvu tónu. Souhrn alikvótních tónů tvoří spektrum složeného tónu, které má každý nástroj odlišné. Zároveň platí, že prvních šest alikvótních tónů tvoří konsonanci, libozvuk (v tomto případě tóny c - e - g - b dávají dohromady zmenšený septakord), a čím dále se vyšší harmonické tóny nachází, tím se zvětšuje disonance.²²⁵ S touto myšlenkou v rámci hudební teorie pracoval již Andreas Werckmeister, který v díle *Musicalische Paradoxal-Discourse* uvádí, že čím více se něco vzdaluje od svého zdroje (či unisona), tím více ztrácí na dokonalosti.²²⁶ Werckmeister

²²⁵ Ve 20. století byla tato vlastnost alikvótních tónů využita jako přednost pro hudební experimentování (např. mikrointervalová hudba a hudební nástroje).

²²⁶ WERCKMEISTER, A. *Musicalische Paradoxal-Discourse, oder ungemene Vorstellungen, wie die Musica einen hohen und göttlichen Ursprung habe, und wie hingegen dieselbe so sehr gemissbrauchet wird. Dann, wie dieselbe von den lieben Alten mit grosser Schwirig- und Weitläufftigkeit, welche uns zum*

spojuje teorii intervalů s proporcemi těla, přičemž za číselnou symbolikou vnímá teologický podklad. Příkladem může být interval oktávy, který má reprezentovat Boha v tom smyslu, že se jedná o dvě entity Otce a Syna, což odpovídá dvěma tónům v intervalu, které ale mají jednu substanci – např. dva tóny c (c^1 a o oktávu vyšší c^2). Od prvopočátků hudby byla snaha připodobnit hudební intervaly číselným proporcím vesmíru či postavení planet. Touto teorií se mimo jiných zabýval podrobně i Kepler, který došel dle svých propočtů k závěru, že intervaly netvoří jednoduchý libozvučný akord, stupnici či tóninu. Naopak se dle něj jedná o polyfonii s mnoha disonancemi a napětím.²²⁷ Velmi zajímavá je Keplerova myšlenka z díla *Harmonices mundi*, že důvodem, proč vnímáme hudbu jako krásnou, není akustické propojení základních tónů a částkových (aliquótních) tónů, nýbrž geometrie lidské mysli. Předpokládá se tím fyzická předpřipravenost a schopnost naladění mysli na slyšené zvuky, které jsou až díky fyzické dostupnosti hodnoceny jako krásné. Nabízí se otázka, jestli je možné hovořit obecně o krásné hudbě, když podstatné je subjektivní vnímání, které je u každého dané matematickým poměrem v těle (mysli).

Jak na disonance nahlíží Leibniz? V pravidlech hudební harmonie spatřuje Leibniz projev ideálního božského plánu. Hovoří o rostoucí radosti z poznání vesmírné dokonalosti od Boha, kterou ztotožňuje s radostí z krásy uměleckého hudebního díla, které zní „harmonicky“. Pro Leibnize je falešný či špatně rytmicky zahráný tón výchylkou z tohoto řádu, který snižuje míru příjemnosti. Na druhou stranu vnímá Leibniz disonance jako nedokonalosti, které ale přispívají k tomu, že specificky působí v rámci celku a tím přispívají k jeho ještě větší dokonalosti.²²⁸

Theil noch anhanget, ist fortgesetzt worden und wie man hingegen in vielen Stücken, in heutiger Musica practica eines nähern Weges und Vortheils sich bedienen könne, &c. So wohl denen, so ihre Music zur Ehre Gottes gedencken anzuwenden, auch andern Gott- und Kirchen-Music Liebenden zum weitem Nachdencken mathematicè, historicè, und allegoricè, durch die musicalischen Proportional-Zahlen entdeckt, und. Qvedlinburg: T. P. Calvisius, 1707, s. 13. Dostupné na WWW: <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b0/IMSLP620879-PMLP997402-werckmeister_Musicalische_Paradoxal-Discourse.pdf>

²²⁷ TENNENBAUM, J. Bach and Kepler: The Polyphonic Character Of Truthful Thinking. In: *Fidelio Magazine: Journal of Poetry, Science and Statecraft* [online]. 2000, vol. IX, no. 2-3 [cit. 2021-01-01], s. 53. Dostupné na WWW: <https://archive.schillerinstitute.com/fidelio_archive/2000/fidv09n02-03-2000SuFa/fidv09n02-03-2000SuFa.pdf>

²²⁸ „The imperfections which exist in the universe are like the dissonances in an excellent composition, which, in the opinion of those who well understand the connection, contribute to make this [the composition] more perfect.“ Z dopisu Nicolausu Hartsöckerovi kolem roku 1711. In: HELLENBROICH, A. J. S. Bach's Musical Revolution. In: *Fidelio Magazine: Journal of Poetry, Science and Statecraft* [online]. 2000, vol. IX, no. 2-3 [cit. 2021-01-01], s. 66. Dostupné na WWW:

Když se vrátíme k problému principu alikvótních tónů, lze říci, že Scheibe i Mattheson neměli ohledně „nedělitelnosti“ hudebního tónu pravdu. Lze vůbec uvažovat o *hudební monádě*? Lze hudební tón dělit a dobrat se nedělitelného základu? Zdá se, že jedinou možnou odpověď nalezneme při rozložení složeného tónu na jednotlivé frekvence. Toto pravidelné kmitání lze zobrazit jako sinusovku, kdy frekvence má vliv na výšku tónu, průběh kmitání na barvu tónu a hladina akustického tlaku na hlasitost. Ve složeném tónu se nachází těchto sinusovek několik. Zvukové vlnění je způsobeno kmitáním částic, a tak můžeme dělení posunout až na úroveň elementárních částic (kvarky apod.), kde se už o další dělitelnosti v rámci fyziky neuvažuje.

Narážíme zde na hranice hudební fenomenologie a tématu podstaty hudby. Alexej F. Losev v díle *Hudba jako předmět logiky* vylučuje, že by vzduch či jeho vlnění byly základem hudby. Podle Loseva nemá hudba fyzický základ, a ač se proces hudebního poslechu bez zvukových vln neobejde, nevnímáme při něm pouze zvukové vlny. Podstatou hudby dle Loseva není ani psychologický proces zahrnující asociace, percepce či emoce. Odosobňování umění ale Losev odmítá a uvádí, že hudbu nevnímá sluchový aparát, nýbrž subjekt svým „já“ skrze sluch. Na uvedených prvcích je hudba kauzálně i fakticky závislá, ale specifická podstata hudby spočívá v něčem jiném: základem je 1. mimoprostorové bytí (v hudebním bytí není žádný předmět, který by bylo možné pojmenovat); 2. amorfnost a chaotičnost (hudební bytí nelze nijak ztvárnit); 3. nezachytitelnost a všudypřítomnost (hudební bytí je v neustálém pohybu a směřování); 4. dynamická proměnlivost v jednotě. Dodejme, že hudební podstatu Losev odlišuje i od hudbou zobrazovaného předmětu, o kterém říká: „*Hudba zobrazuje to, kde nic neexistuje, kde není zlo ani urážlivé dobro, ani dobro, které se mění na zlo, kde není hořkost, kterou způsobují velké ztráty. Není tu ani štěstí, dané dobrým géniem, neboť dobro v hudbě je spojeno se zlem, hořkost je spojena s příčinou hořkosti, štěstí je spojeno s příčinou štěstí, ba dokonce sama hořkost a štěstí jsou slity do zcela nerozdělitelného a nerozlučitelného celku, ač v hudbě jsou přítomny v celé své podstatě.*“²²⁹ V rámci fenomenologického přístupu Loseva tedy není podstata hudby nic hmatatelného nebo materiálně dělitelného.

<https://archive.schillerinstitute.com/fidelio_archive/2000/fidv09n02-03-2000SuFa/fidv09n02-03-2000SuFa.pdf>

²²⁹ LOSEV, A. F. *Hudba jako předmět logiky*. Olomouc: Refugium Velehrad-Roma, 2006, s. 60.

Vraťme nyní pozornost k dalším principům, které sjednocují Leibnizův vesmír. Kontinuita je koncipována jako fraktálová struktura, která hustě vyplňuje prostor (Leibniz používá přirovnání k zahradě plné květin či rybníku plnému ryb, kdy každá část květiny či ryby je podobně zaplněná zahrada či rybník) a drží pohromadě jednotlivé prvky a odlišné substance. Hudební kontinuita je dosaženo v polyfonii tím, že jeden hlas navazuje na druhý, vzájemně se proplétají v kontrapunktickém prostředí, neobjevují se žádné ostré pauzy nebo rozvleklé harmonické kadence. Další princip, který lze u Bacha nalézt, je princip identity nerozlišeného (*principium identitatis indiscernibilium*), dle kterého neexistují dvě naprosto stejné věci, veškeré metafyzické rozdíly jsou esenciální a existují jen individua, kdežto obecné pojmy jsou jen abstraktní. Tento princip se v hudbě projevuje jako vyhýbání se opakování (např. repetice), rozmanitostí (*variety*) prolínání hlasů, modulací a vedení melodie. Právě principy rozmanitosti a kontinuity společně utváří hudební materiál, který podléhá neustálému vývoji a růstu.

Nejdůležitějším bodem umělecké tvorby je volba (hudebního materiálu) z nekonečného množství možností. Na jakém základě autor volbu realizuje? Dostáváme se k dalšímu principu Leibnizovy filosofie – principu předzjednané harmonie (*harmonia praeestabilita*). Volba hudebního materiálu podléhá nejlepšímu uspořádání, které je vůbec možné. Princip předzjednané harmonie je v podstatě určitý aspekt dokonalé harmonie. Modifikuje existující prvky, které se zdají být neslučitelné, a upravuje vztahy mezi nimi. Nejedná se o pasivní, automatickou vlastnost. Předzjednaná harmonie vyžaduje aktivitu tvůrce a realizuje se již v průběhu volby „nejlepšího uspořádání“. Tak jako Bůh stvořil vše podle nejlepšího možného plánu a tím umožnil, aby různorodost vytvořila harmonický celek, stejně i Bach ve svém díle, které vytvářel k oslavě Boha (*Soli Deo Gloria*) jako svůj životní cíl (*Endzweck*), používá rozmanité prvky, které sjednocuje do dokonalého celku. Hellenbroich doplňuje, že tím, jak Bach dokázal propojit kontrasty a rozdílné hudební postupy (v rámci polyfonie či konkrétních fug), dosahuje největšího efektu pomocí nejjednodušších postupů. Tím se tedy i v Bachově díle projevuje jednoduchost a jednota v rozmanitosti, stejně jako v Leibnizově Bohem stvořeném dokonalém vesmíru.²³⁰

²³⁰ HELLENBROICH, A. J. S. Bach's Musical Revolution. In: *Fidelio Magazine: Journal of Poetry, Science and Statecraft* [online]. 2000, vol. IX, no. 2-3 [cit. 2021-01-01], s. 64. Dostupné na WWW: <https://archive.schillerinstitute.com/fidelio_archive/2000/fidv09n02-03-2000SuFa/fidv09n02-03-2000SuFa.pdf>

Typickou vlastností Bachovy tvůrčí metody je na počátku určené „centrální jádro“ v podobě tématu nebo motivu. V procesu kompozice se pak vychází z potenciality tohoto jádra. Výběr možností je omezen pravidly kompozice. „*Dílo je výsledkem postupného vývoje a rostoucí koncentrace; představuje syntézu a optimální propojení možností hudebního materiálu a pravidel kompozice.*“²³¹ Göncz z toho usuzuje, že Bachova monotematická díla z jeho posledních let byla velmi precizně promyšlena a naplánována v jednotlivostech i jako celek. To bezesbýtku platí i pro *Umění fugy*, na kterém Bach pracoval velmi intenzivně poměrně dlouhou dobu. Göncz přichází s myšlenkou zpětné tvorby. Podle této myšlenky je nejprve stanoven základní plán a výsledná podoba, ke které se tvorbou míří. Veškeré úsilí je směřováno k dokonalému cíli. Takový princip je vlastní i stvořeným monádám, které dle svého vnitřního principu touží po změně, po další percepci, po nahlédnutí boží dokonalosti, kterou v sobě zároveň zrcadlí. Na základě této myšlenky se Göncz pokouší o rekonstrukci části z *Umění fugy*. Nedokončený *Kontrapunkt XIV* byl dle Göncze vytvořen pozpátku („composition’s past is listening’s future“). Tedy nejprve byl stanoven základní plán (co nejlepší uspořádání vycházející z principu permutace) a velké finále, ke kterému měla mířit celá skladba. Plán byl stanoven, ale skladba nebyla dle tohoto ideálního plánu (best possible design) dokončena. Pokud by Göncz tento základní plán blíže specifikoval, byl by na jeho základě schopen rekonstruovat nedokončenou pasáž.

Göncz nachází paralelu s *Knihou Zjevení* v použité číselné symbolice, především v čísle sedm (kniha je rozdělena do sedmi částí, přičemž v prvních pěti se objevuje např. sedm andělů, trumpet, bouří, hlav, korun, králů, hor, hvězd, svícňů, od šesté sekce se namísto sedmičky objevuje číslo dvanáct – např. dvanáct andělů, apoštolů, jmen, vzácných kamenů, perel, ovoce či rodů). První téma fugy sestává ze sedmi tónů a poprvé zaznívá v basu (celkem zazní v basu sedmkrát). Všechny vstupy mají svůj zvláštní význam: v první části se téma opakuje celkem 24krát, přičemž druhý basový vstup rozděluje tento celek na dvě poloviny po dvanácti. Může to značit 24 hodin za den, a tedy Boží oddělení světla od tmy a rozlišení dne a noci? Pak by basová strukturace odpovídala procesu stvoření v sedmi dnech. Navíc první dvanáctka může odkazovat k patriarchům

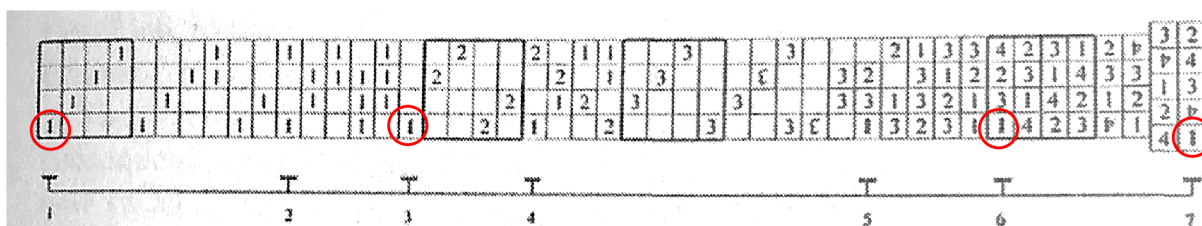
²³¹ „The work comes about as a results of gradual evolution and increasing concentration; it represents a synthesis and optimal merger between the potentialities inherent in the musical material and the rules of composition.“ In: GÖNCZ, Z., LAKI, P. *Bach's testament: on the philosophical and theological background of The art of fugue*. Lanham: Scarecrow Press, 2013, s. 51-52.

ze Starého Zákona a druhá k apoštolům z Nového Zákona. Ačkoli jsou tyto interpretace lákavé, je potřeba je kriticky prověřit.

Hned v první části fugy nalezneme téměř nepostřehnutelnou „chybu“ (takt 89). Běžně bývá tento moment vnímán jako variace nebo jen Bachova roztržitost. Jedná se o místo, kde zaznívají tři hlasy a jeden je zdeformován oproti předchozím uvedením. Podle Göncze nejde o Bachův omyl, ale záměr, jelikož jde o pasáž s druhou dvanáctkou, která by mohla odkazovat ke dvanácti apoštolům. Tento předpoklad je podpořen tímto momentem, jelikož záměrná „chyba“ by mohla zobrazovat hříšnost Jidáše (podobně jako v *Matoušových pašijích*, kde v reakci na Ježišovo zvolání o zrádci zaznívá 11krát dotaz „Herr, bin ich’s?“ a podvanácté z úst Jidáše až mnohem později).

Ač je struktura *Kontrapunktu XIV* složitá až do samého závěru, dochází zároveň k hudebnímu zjednodušení. Sedmá část končí akordem C dur, která v Bachově tvorbě představuje dokonalou harmonii (trias harmonica naturalis). Celou skladbou prostupuje symetričnost, která se projevuje na třech úrovních: „*první a poslední nota v prvním a posledním fugovém nástupu v první a poslední fugové části je identická*“²³², jak je vyznačeno níže na obrázku. Pokud zůstaneme u provázanosti s *Knihou Zjevení*, nelze v tomto případě neocitovat nabízející se analogii: „*Já jsem Alfa i Omega, první i poslední, počátek i konec.*“ (Zjevení Janovo 22,13)

Obr. 25 Contrapunctus 14 rozdělený basem na sedm částí²³³



Proti takové a dalším podobným snahám o rekonstrukci nedokončeného díla vystupuje mimo jiné Yelena Vyazkova. Vzhledem k tomu, že Bach diktoval své instrukce až do poslední chvíle, jak mu to zdravotní komplikace před smrtí dovolily, vnímá

²³² „(...) the first and last notes are identical in both the first and the last fugal entries of both the first and the last fugal sections.“ In: GÖNCZ, Z., LAKI, P. *Bach's testament: on the philosophical and theological background of The art of fugue*. Lanham: Scarecrow Press, 2013, 69.

²³³ GÖNCZ, Z., LAKI, P. *Bach's testament: on the philosophical and theological background of The art of fugue*. Lanham: Scarecrow Press, 2013, s. 63.

Vyazkova jakékoli úpravy jako porušení autorovy vůle.²³⁴ Po matematickém a monogramickém rozboru dochází k závěru (na základě tvrzení i dalších autorů), že tuto fugu Bach zanechal nezakončenou záměrně.²³⁵ Vychází předně z tvrzení Josepha Müller-Blattaua, dle kterého Bach nepokračoval v diktování dále, protože vnímal, že jeho osobní cesta je u konce. A tuto biografickou skutečnost vtělil do své poslední fugy. Vyazkova povznáší tuto myšlenku pomocí Leibnizovy teorie nesmrtnosti duše na filosofické pole. Leibniz nehovoří o reinkarnaci duše, ale o jisté metamorfóze, kdy se duše svými návraty do těla neustále zdokonaluje směrem k božskému. Analogii tak lze vnímat mezi cyklem *Umění fugy*, ve kterém se fugy stávají složitějšími, a vývojem duše dle Leibnize. Posledním krokem vývoje je návrat k božskému zdroji. „Právě v tomto okamžiku, kdy jsou neviditelné hlubiny věčnosti odhaleny, poslední fuga končí. Z toho důvodu je cyklus záměrně nedokončený. Je výrazem těchto neviditelných hlubin, před kterými je člověk bezmocný.“²³⁶ Tímto filosoficko-náboženským přesahem získává Bachovo dílo nový významový rozměr a je zřejmé, proč lze odmítnout všechny (povětšinou matematicky a numerologicky bohaté) pokusy o rekonstrukci nedokončené fugy jako zbytečné a popírající Bachův záměr.

3.5.2 Vliv umělé inteligence na hudbu

V souvislosti s rychlým rozvojem umělé inteligence (dále jako AI – artificial intelligence) ve všech odvětvích průmyslu se nabízí varianta, že by nedokončenou fugu dokonpovala AI. Göncz se pokoušel odhalit Leibnizovy slovy ideální plán díla a pomocí zpětné tvorby a znalostí předchozí Bachovy tvorby dílo zrekonstruovat. Tohoto úkolu by se v současné době s větší lehkostí zhostila umělá inteligence. Jelikož se tím otevírá mnoho dalších otázek, věnujme tomuto tématu alespoň jednu podkapitolu.

²³⁴ VYAZKOVA, Y. The Riddles and The Meaning of J. S. Bach's The Art of the Fugue. In: *Fidelio Magazine: Journal of Poetry, Science and Statecraft* [online]. 2000, vol. IX, no. 2-3 [cit. 2021-01-01], s. 74. Dostupné na WWW: <https://archive.schillerinstitute.com/fidelio_archive/2000/fidv09n02-03-2000SuFa/fidv09n02-03-2000SuFa.pdf>

VYAZKOVA, Y. The Riddles and The Meaning of J. S. Bach's The Art of the Fugue. In: *Fidelio Magazine: Journal of Poetry, Science and Statecraft* [online]. 2000, vol. IX, no. 2-3 [cit. 2021-01-01], s. 75. Dostupné na WWW: https://archive.schillerinstitute.com/fidelio_archive/2000/fidv09n02-03-2000SuFa/fidv09n02-03-2000SuFa.pdf

²³⁶ VYAZKOVA, Y. The Riddles and The Meaning of J. S. Bach's The Art of the Fugue. In: *Fidelio Magazine: Journal of Poetry, Science and Statecraft* [online]. 2000, vol. IX, no. 2-3 [cit. 2021-01-01], s. 76. Dostupné na WWW: https://archive.schillerinstitute.com/fidelio_archive/2000/fidv09n02-03-2000SuFa/fidv09n02-03-2000SuFa.pdf

Působení AI v hudebním odvětví má totiž vliv i na sémiotickou hudební situaci, proto bude vhodné toto téma v rámci této práce neopomenout.

Lze říci, že na vývoj nástrojů měla vliv technologie od nepaměti. Jako příklad lze uvést vývoj klavíru, který v dnešní podobě umožňuje širokou paletu barevnosti zvuku díky napnutým strunám či velké pancéřové desce. Počítačová AI se ale vyvíjí v naprosto odlišném tempu.

Pomocí AI lze v současné době vytvořit prakticky cokoli – od nápodoby hudebních nástrojů pomocí syntetizátorů, přes otextování a „zaspívání“, po vytvoření celé skladby včetně postprodukce a marketingu či unikátních 3D audiovizuálních efektů. Dokonce existuje i speciální soutěž pro skladby vytvořené AI.²³⁷ V hudebním průmyslu se používá AI v aplikacích, které jsou schopné analyzovat populární skladby a na základě použitých algoritmů vygenerovat posluchačsky úspěšnou skladbu „novou“. AI přispívá i k proměně paradigmatu hudební výchovy tím, že se zavádí neosobní metody výuky prostřednictvím online aplikací, které zefektivňují výuku studentům, kteří rádi používají moderní technologie, čímž roste i jejich zájem o dané téma, ale i pedagogům, kteří např. tvorbou online kurzu ušetří čas pro další kreativní tvorbu.²³⁸

Pro tvorbu AI platí v současné době především to, že se učí z minulosti. Podle toho, k jak velké databázi skladeb má přístup, je schopná se učit a rozvíjet vlastní tvorbu. Jelikož se v dnešní době velký objem hudby šíří přes streamovací služby, začíná se řešit problém s autorstvím. AI totiž streamované skladby snadno zkopíruje do své databáze pro vlastní analýzu. Na tuto situaci reaguje právo tím, že nositel práv k dané skladbě může odmítnout, aby bylo dílo jakkoli rozmnožováno za cílem automatizované analýzy a trénování AI.²³⁹ Na druhé straně se ale také v rámci copyrightu řeší právo na straně AI coby tvůrce uměleckého obsahu.²⁴⁰

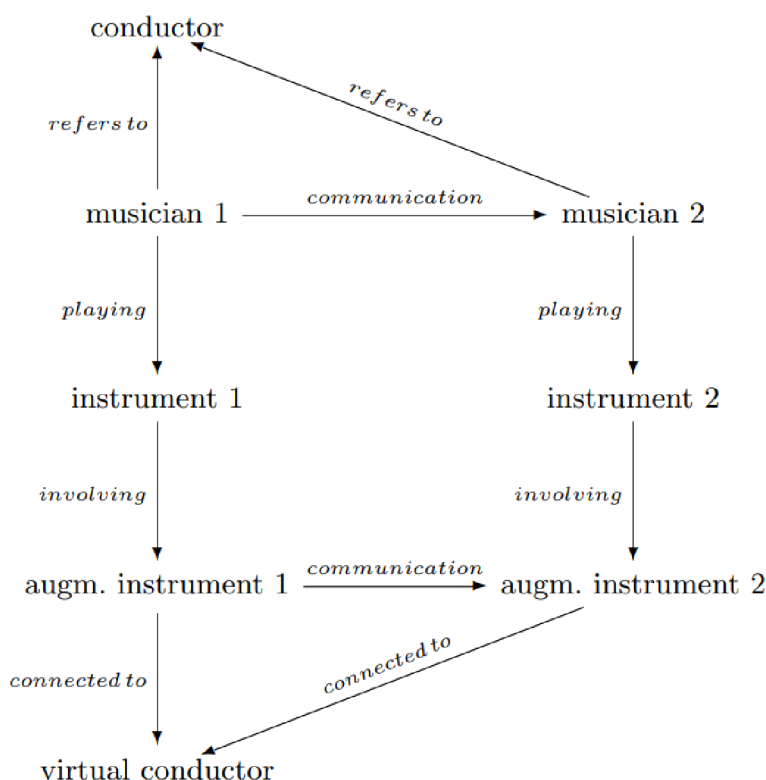
²³⁷ Informace o soutěži jsou dostupné na WWW: <<https://www.aisongcontest.com/>>

²³⁸ HAN, X. et al. *An evaluation of AI-based college music teaching using AHP and MOORA*. Springer Nature. [online]. 29. 6. 2023. Dostupné na WWW: <<https://link.springer.com/article/10.1007/s00500-023-08717-5>>

²³⁹ Více k tématu problematiky autorství a trénování AI na WWW: <<https://www.intergram.cz/umela-inteligence-v-hudbe-ii-autorskopravni-aspekty-trenovani/>>

²⁴⁰ Japonsko a Jižní Korea již v roce 2016 rozšířily zákon o duševním vlastnictví i na stroje. V rámci EU se o kategorii osobnost pro roboty a AI zatím jen debatuje. In: CLANCY, M. *Law You Can Call Me Hal: AI and Music IP*. In: *Artificial Intelligence and Music Ecosystem*. Ed. CLANCY, M. New York: A Focal Press Book, 2023, s. 101.

Obr. 26 AI si osvojuje vlastnosti nástrojů a vztahy mezi hudebníky²⁴¹



Hudební a obecně umělecká tvorba pracuje se dvěma aspekty lidské psychiky: na jedné straně je zde do jisté míry sebezáchovná odolnost vůči změně, přičemž každý má tuto rezistenci na jiné úrovni; a na druhé straně stojí touha objevovat něco nového, nový způsob sebevyjádření, který by recipienta mohl překvapit a kognitivně povznést. Toto je aspekt, který (prozatím) vyvyšuje lidskou tvorbu nad tvorbu AI.

O některých umělcích se říká, že tzv. předběhli svou dobu a nebyli za svého života plně pochopeni. Společnost a kultura se neustále proměňují, ale s AI toto tempo roste (tak jako s každou průlomovou technologií v historii). Může se tedy stát, že AI ve své tvorbě také předběhne svou dobu v tom smyslu, že ocenění jejích skladeb nastane až za několik (desítek) let. Nicméně dalším charakteristickým znakem tvorby AI je zásah člověka, který z výstupů AI učiní umělecké dílo. Jennifer Edmond vnímá rozdíl mezi tvorbou lidskou a AI v intenci: „Umění vytvořené člověkem je důležité ne proto, že nějakým způsobem vyjadřuje něco odlišného transcendentním, univerzálním způsobem, ale proto, že má

²⁴¹ MANNONE, M., FAVALI, F. *Categories, Musical Instruments, and Drawings: A Unification Dream*. Květen 2019. [cit. 24. 4. 2023], s. 3. Dostupné na WWW: <https://www.researchgate.net/publication/333700840_Categories_Musical_Instruments_and_Drawings_A_Unification_Dream>

pro nás význam. Pokud se vzdáme schopnosti tvořit pro nás smysl jen kvůli dojmu, že přístup či systém založený na datech nám může dát ‚lepší‘ odpověď, budeme jako vnímající druh v žalostném stavu.²⁴² Zároveň Edmond nevnímá hrozbu v tom, že se stroje naučí tvořit hudbu nerozeznatelnou od té, kterou vytvoří člověk. Podstatné je, aby lidská potřeba tvořit nebyla odmítnuta jako něco již nepotřebného při honbě za ještě dokonalejším tvořícím softwarem.²⁴³

Na druhou stranu AI umožňuje, aby se umělcem stal prakticky kdokoli. A to co do tvorby, tak i interpretace. V roce 1996 změnilo hudební průmysl zavedení Auto-Tune. Pomocí tohoto softwaru je od té doby možné upravit výšku tónu a doladit tak intonační nepřesnosti ve zpěvu či hře na nástroj. Lze říct, že se tím devaluje umění coby řemeslo.

Podstatným aspektem tvorby AI je vliv na posluchače. Již v době, kdy bylo počítačově možné napodobit zvuk hudebních nástrojů, někteří používali připodobnění k máslu (originální nástroje) a margarínu (počítačová kopie). Zdá se, že recipienti neocení dílo vytvořené AI tolik jako dílo vytvořené člověkem. Zaujatostí posluchačů vůči skladbám od AI se mimo jiných zabývala studie *AI composer bias: Listeners like music less when they think it was composed by an AI* z roku 2022.²⁴⁴ V této studii jsou zmíněny dvě technologie, které umí napodobit Bachovu tvorbu: DeepBach a Bachbot. Výstupy těchto technologií jsou tak věrné Bachovým chorálům, že pro posluchače není často jednoduché určit, zda se jedná o skutečné Bachovo dílo či dílo AI. Pro takovou technologii by tedy určitě nebyl problém dokončit výše zmíněnou Bachovu fugu. Studie se zaměřila na to, jak ovlivňuje estetický soud posluchače informace o tom, kdo je autorem díla (člověk vs. AI). Do studie byla zahrnuta počítačová i klasická hudba a mezi recipienty byli i hudební odborníci. Z různých testovacích hudebních vzorků a testovaných skupin vyplynulo, že posluchači hodnotí v různých ohledech lépe lidskou

²⁴² „Human-created art is important not because it somehow expresses something different in a transcendent, universal way but because it has meaning for us. Should we abdicate the ability to create meaning for ourselves merely because of the impression that a data-driven approach or system can give us a ‘better’ answer, we will be in a sorry state as a sentient species indeed.“ In: EDMOND, J. Data – A Quantified Quickening: Data, AI, and the Consumption and Composition of Music. In: *Artificial Intelligence and Music Ecosystem*. Ed. CLANCY, M. New York: A Focal Press Book, 2023, s. 89.

²⁴³ EDMOND, J. Data - A Quantified Quickening: Data, AI, and the Consumption and Composition of Music. In: *Artificial Intelligence and Music Ecosystem*. Ed. CLANCY, M. New York: A Focal Press Book, 2023, s. 90-91.

²⁴⁴ SHANK, D. B. et al. *AI composer bias: Listeners like music less when they think it was composed by an AI*. *Journal of Experimental Psychology Applied* 29(3), 2022. Dostupné na WWW: <https://www.researchgate.net/publication/362961007_AI_composer_bias_Listeners_like_music_less_when_they_think_it_was_composed_by_an_AI>

tvorbu. Výsledek mohl souviset s tím, že hudbu, která se nám nelíbí, nebo které nerozumíme, často hodnotíme negativně. Toto se týkalo především tvorby klasické hudby. U počítačové nebo např. atonální hudby nebyly rozdíly až tak velké. Zároveň byly výsledky rozdílnější v případě, že měli recipienti záměrně porovnat dílo od člověka a od AI – díky tomu se ale recipienti spíše zaměřovali na identitu autora než na kvality díla jako takového. Ze studie také vyplývá, že lidé nejsou připraveni na tvorbu AI v tom smyslu, aby si poslech užili stejně plnohodnotně jako tvorbu člověka. Tento poznatek lze generalizovat i na ostatní druhy umění. Nicméně v případě, že AI nebude napodobovat lidskou tvorbu, ale bude tvořit něco naprosto originálního s využitím svých unikátních zvuků, budou recipienti vůči takovému dílu vstřícnější.²⁴⁵

Zapojením AI do hudební tvorby se mění celá sémiotická situace. Na straně subjektu dochází k další multiplikaci, která vypadá následovně:

Lidský autor → AI jako metaposluchač → AI jako tvůrce → recipient

V tomto schématu je zahrnuto, jak se AI učí z již vytvořených děl, které naposlouchává a analyzuje pro svou vlastní tvorbu. Na tomto prvním kroku a dalších výše zmíněných je (prozatím) AI závislá, aby byla pro posluchače srozumitelná. Dalším krokem zřejmě bude vygenerovat unikátní vzorec pro vlastní tvorbu, která může být pro současné posluchače zatím nepochopitelná.

Aspekt, který nebyl doposud v tomto kontextu zmíněn, je aristotelovský princip radosti z rozpoznání známého a sdílené katarze. Soucítění nebo naladění se na prožitky AI může být dalším z aspektů, který snižuje ohodnocení tvorby AI a vede k dalším otázkách: Má AI emoce či duši? Pokud ano, v jaké podobě? Recipient v díle kromě prožitku může hledat i poznání, pochopení, soucítění s prožitky autora, obohacení o kreativní způsob vyjádření se aj. Umělecká inspirace často vyvěrá z nevědomé části psychiky či potlačovaných zážitků. Lze tyto požadavky klást na tvorbu AI?

AI se prozatím učí od lidí, z jejich tvorby. Provádí analýzu osvědčených postupů, na kterých staví vlastní tvorbu. Nepracuje s polaritou a kreativním napětím mezi vědomím a podvědomím, neodráží ve své tvorbě své unikátní prožitky, se kterými by se

²⁴⁵ SHANK, D. B. et al. *AI composer bias: Listeners like music less when they think it was composed by an AI*. *Journal of Experimental Psychology Applied* 29(3), 2022, s. 14. Dostupné na WWW: <https://www.researchgate.net/publication/362961007_AI_composer_bias_Listeners_like_music_less_when_they_think_it_was_composed_by_an_AI>

lidský posluchač mohl konfrontovat. Posluchač zároveň nechce být oklamán pouhou nápodobou lidské tvorby. Od AI přijímá její originální způsoby kreativní práce s využitím počítačových zvuků. Honba za dokonalým dílem (a dokonalým softwarem, který by jej vytvořil) ale prozatím zůstává ve fázi ocenění lidské nedokonalosti v lidské tvorbě.

Tak, jako tomu bylo v případě rozvoje fotoaparátu a kamery, mohou úvahy snadno sklouznout k apokalyptickým závěrům o konci pravého umění. Z historické praxe ale tušíme, že svět umění může být technologií otřesen, ale redefinicí toho, co všechno vlastně může být uměním, zase (na čas) zachráněn.

3.6 Shrnutí monadologie v hudbě

Filosofické a teologické přesahy sémioticko-hudební analýzy Bachových děl nás dovedly k tématu hudební monadologie. Nejprve byla provedena obecná charakteristika monády a jejích vlastností: Všechny monády jsou stvořeny Bohem. Monády jsou nedokonalou nápodobou dokonalého Boha. Svět monád podléhá předzjednané harmonii. Monády se liší na základě vnitřního principu žádostivosti a schopnosti zřetelných percepcí. Odlišnost monád je dána předem a v rámci harmonie (při stvoření Bohem). Každá monáda je stálá i nestálá zároveň. Je zvnějšku neovlivnitelná a nezničitelná, zároveň však toužící po změně. Monády jsou organizovány do agregátů, které řídí jedna monáda hlavní – duše, entelechie. Shlukování do větších celků míří až do nekonečna – celého světa, který řídí nejvyšší substance – Bůh. Princip funguje ale i v opačném směru, totiž v nekonečném zavnutí se do sebe – záhybu. Ve světě monád není čas, ani prostor. Každá monáda odráží celý vesmír. Dle své předem dané úrovně je schopna ho adekvátně nazřít.

Na provedený rozbor jednotlivých vlastností monád navázalo porovnání s hudebním dílem pomocí informační interpretace, kterou zastává Soshichi Uchii. Hudební dílo je stvořeno skladatelem jako nedokonalá nápodoba ke skladatelovu záměru. Hudební partitura sama o sobě stojí mimo čas a prostor, ale konkrétní provedení je již vázáno na místo a čas (tempo). Dílo představuje konečné uspořádání partů s notami (což je rozdíl oproti nekonečné hierarchii mezi nekonečným shluků monád (agregátů). Přednastavená harmonie funguje mezi hlasy v díle, ale také mezi interprety (dirigent, hráči...), kteří k tomuto souladu potřebují trénink a informace o ostatních partech (podobně monády nahlíží a odráží okolní vesmír monád. Dle Deleuze ale vnitřní soulad už mají hráči v sobě přirozeně. Co se týká proměny, je možná odchylka v rámci různé

interpretace díla – ve světě monád odchylka není v podstatě možná, protože je předem stanoveno, jakým způsobem budou probíhat změny percepcí včetně cíle, ke kterému tím míří.

Estetický objekt pak v rámci hudebního znaku představuje shluk monád s výše uvedenými vlastnostmi, je unikátní, neustále v samopohybu kvůli věčné nenasycenosti percepcí a nazírán jako jednotný skrze percepci. Vyvolává však pouze nezřetelné (symbolické – slepé) estetické poznání.

Teorie monád byla využita při pokusu o rekonstrukci Bachovy nedokončené *Fugy a 3 soggetti* (neboli *Kontrapunktu XIV*), což je unikátní dílo, které nese Bachův podpis (testament) v tématu: tóny b-a-c-h. Zoltán Göncz využil pro dokončení tohoto díla poznatky z dříve užitých postupů v Bachově tvorbě a Leibnizových principů (např. cyklické permutace). Při hledání analogií mezi Bachovou a Leibnizovou tvorbou jsme narazili na několik odlišností, např. princip dělitelnosti, respektive nedělitelnosti monád či zvuku, což nás posunulo k tématu podstaty hudby, na který jsme jen krátce nahlédly fenomenologickou teorií Alexeje F. Loseva. S tím souvisel i problém vzniku disonance a vnímání nelibosti z hudby. Göncz hojně pracoval s principem předzjednané harmonie a pokusil se určit centrální jádro fugy, která dle něj byla Bachem vystavěna na principu zpětné tvorby dle ideálního plánu. V opozici k těmto rekonstrukčním pokusům stojí Vyazkova, která umělé dokončování něčeho nedokončeného (možná záměrně, vzhledem k Bachově brzké smrti) vnímá jako porušení autorovy vůle. Povznáší tuto myšlenku pomocí Leibnizovy teorie nesmrtelnosti duše na filosofické pole. Leibniz nehovoří o reinkarnaci duše, ale o jisté metamorfóze, kdy se duše svými návraty do těla neustále zdokonaluje směrem k božskému. Analogii tak lze vnímat k cyklu *Umění fugy*, ve kterém se fugy také postupně stávají složitějšími.

V závěru jsme si dovolili přemostění do současnosti k rychlé proměně uměleckého, potažmo hudebního průmyslu a sémiotických vztahů kvůli rozvoji a rozšiřování umělé inteligence (AI). Ačkoli by nedokončenou fugu AI snadno dokončila, protože již existují programy na generování bachovské hudby, ze současných studií vyplývá, že na straně posluchačů není tato iluze přijímána pozitivně. Pro tvorbu AI platí tato pravidla: AI se prozatím učí od lidí, z jejich tvorby. Provádí analýzu osvědčených postupů, na kterých staví vlastní tvorbu. Nepracuje s polaritou a kreativním napětím mezi vědomím a podvědomím, neodráží ve své tvorbě své unikátní prožitky, se kterými by se

lidský posluchač mohl konfrontovat. Posluchač zároveň nechce být oklamán pouhou nápodobou lidské tvorby. Od AI přijímá její originální způsoby kreativní práce s využitím počítačových zvuků. Honba za dokonalým dílem (a dokonalým softwarem, který by jej vytvořil) tak prozatím zůstává ve fázi ocenění lidské nedokonalosti v lidské tvorbě. Dodejme, že do sémiotických vztahů tímto technologickým rozvojem přibývá nový prvek na straně subjektu – dochází zároveň k multiplikaci, jelikož AI funguje jako posluchač, tvůrce a interpret zároveň. Bude zajímavé sledovat teoretické studie i uměleckou praxi, které budou odrážet to, jak se budou pravidla umělecké tvorby a hudební sémiotika v dalších letech proměňovat.

Závěr

Tato disertační práce byla zaměřena na sémiotický potenciál díla J. S. Bacha. Tvorba jednoho autora byla zvolena proto, aby bylo konkrétně ukázáno, jaké všechny sémiotické roviny lze u tvůrce odhalit. Konkrétní hudební příklady a jejich interpretace byly uvedeny průběžně ve všech kapitolách.

První část práce byla zaměřena na znakovost hudebního díla a jeho komunikativní funkci s odkazem na sémiotickou uměleckou teorii Josefa Zvěřiny. Pozornost byla věnována vlastnostem uměleckého znaku, znakovým funkcím, a především subjektům vystupujícím v sémiotické hudební komunikaci: tvůrci, vnímátele a interpretovi. Cílem první části bylo charakterizovat stěžejní sémiotické hudební pojmy pro další části práce a také zhodnotit přínos Zvěřinovy koncepce pro hudební sémiotiku. Zvěřina jako jeden z prvních v českém prostředí ve svém díle interpretoval výtvarné umění pomocí sémiotických principů. Jeho obecná charakteristika uměleckého díla jako znaku vychází z intencí strukturalismu, který je propojen s psychologickou estetikou. Při aplikaci na hudební dílo je Zvěřinův koncept přínosný především ve zdůraznění aktivní funkce vnějších i vnitřních členů struktury uměleckého díla.

Dle Zvěřinovy teorie je pro znak důležitá jeho geneze, tj. lidská činnost, která **objektivuje** do díla subjektivní prožitek reality. Tato niternost je objektivací předložena ke komunikaci s potencií značit. Tedy objektivní realita je uchopena tvůrcem, stane se jeho subjektivní realitou, následně je objektivována v uměleckém díle, které osloví vnímátele, aby se tato realita stala subjektivní realitou vnímátele, ale s odlišným charakterem než u tvůrce. Zvěřina ale neupřesňuje, jak k této objektivaci přesně dochází, což lze považovat za slabinu jeho teorie. Není zřejmé, zda tvůrce realitu má prožívat plně, nebo s určitým odstupem, aby došlo k adekvátní objektivaci. Na straně plného prožitku stojí platónská „iónská“ představa iracionálního zachvácení. Na straně druhé stojí Bulloughova teorie psychické distance a práce s distančním limitem, který jsou tvůrci schopni snižovat mnohem více než běžné publikum.

Zvěřina vychází z typologie znaků A. Schaffa, proto výtvarné dílo charakterizuje jako vlastní znak se zásahem člověka, s funkcí odvozeného vyjadřování, působící jako zástupný znak zprostředkovaně se symbolickým obsahem. Pro hudební dílo vše uvedené platí, nicméně specifická je **zprostředkovanost**, kterou na rozdíl od výtvarného díla má na starosti subjekt, který je nedílnou součástí hudební sémiotické komunikace, totiž

interpret. Tomu se Zvěřina z tohoto pohledu příliš nevěnuje. Mezi autora a vnímatele v rámci hudební sémiotické komunikace vstupuje mnoho mezičlánků, které lze označit za „metaznaky“ (např. partitura). Pro subjekt dirigenta či sbormistra jsme použili nově označení „metainterpret“, který je interpretačním prostředníkem, tedy je součástí interpretace, ale hudební provedení sám nerealizuje, jen ho nonverbálně gesty předznačí.

Za filosofické vlastnosti znaku Zvěřina považuje to, že znak může být **hmotný i nehmotný, aktivní i pasivní, s vlastní dimenzí času a prostoru**. U hudebního díla jsou některé tyto vlastnosti na rozdíl od výtvarného díla komplikovanější: hudební dílo nemusí mít hmotný nosič, jelikož může vzniknout chvilkovou improvizací či invencí, která není zapsána do not. Zároveň zapsaný notový materiál je nosičem pasivním i aktivním zároveň, jelikož pasivně „čeká“ na zhudebnění, ale aktivně inspiruje interpreta. Vztah k času je u hudby několikanásobný: hudební dílo probíhá v čase, má určitou dobu trvání, tedy ohraničený začátek a konec; zároveň coby index odkazuje k době svého vzniku, což může mít vliv na interpretaci; v neposlední řadě může ikonicky odkazovat k plynutí času coby veličině. Hudba zároveň také pracuje s prostorovostí, a to psychofyzicky (s čímž pracuje afektová teorie) i významově.

Dle Zvěřiny je umělecké dílo výzvou ke komunikaci, která je ale **jednosměrná** (od tvůrce k vnímateli), zprostředkovaná, **bez společného jazyka**. Jednosměrnost umělecké komunikace lze považovat za tradiční pojetí, které zproblematizovala umělecká praxe, která klade velký důraz na vnímatele coby spolutvůrce (např. happeningy, v literatuře hnutí Nové kritiky, experimentální hudba 20. století apod.). S absencí společného jazyka také nelze úplně souhlasit, spíše se lze přiklonit k předpokladu určitého předporozumění, se kterým vnímatel vstupuje do umělecké sémiotické komunikace s autorem díla (postoj také D. Worthena).

Ač jsme vyšli (stejně jako Zvěřina) z Ogden-Richardsova znakového schématu, u hudebního znaku jsme narazili na multiplikaci, neostrost a neurčitost. V rámci **multiplikace** subjektů hudební sémiotické komunikace je v současné době nutné počítat s novým subjektem, který představuje **umělá inteligence** (AI). Ze současných zkoumání byla proto zmíněna studie autorů Mannone a Favali, kteří se zabývají **přesahem mezi výtvarnou a hudební** uměleckou oblastí, čemuž byla věnována celá první kapitola této práce, a aktuálním tématem rozvoje umělé inteligence. Přínosná je jejich teorie uměleckých **gest**, přičemž hudební gesto zahrnuje hudební nástroj a notový zápis

spadající do statické dimenze, možné hrací techniky a výsledné hudební provedení během interpretace patří do dynamické dimenze. AI si umělecká gesta velmi rychle osvojuje. V závěru práce jsme se k tomuto tématu vrátili v souvislosti s nedokončenou Bachovou fugou, kterou by AI byla schopna snadno dotvořit. J. Edmond v tomto smyslu vyjadřuje obavu, aby nebyla lidská tvorba postupně odsunuta kvůli dokonalejšímu produktu AI. Tvorba AI v současné době vychází z již vytvořených děl člověka a z analýz dostupných databází, vyžaduje lidský zásah, ale zároveň umožňuje, aby se umělcem s dokonalým softwarem stal prakticky kdokoli. Rozhodující slovo mají ale recipienti. Z výzkumu D. B. Shank vyplynulo, že lidé v mnoha ohledech hodnotí lépe lidskou tvorbu a typicky lidskou nedokonalost, pokud mají informaci o tom, kdo je autorem (produkty technologií DeepBach či Bachbot při absenci této informace nebyli schopni rozpoznat od skutečných děl J. S. Bacha). Zároveň by více ocenili díla, která by tvořila AI originálně, bez napodobování lidské tvorby. Otázkou je, nakolik je člověk (posluchačsky) připraven na tuto dost možná prozatím nesrozumitelnou tvorbu. Ve hře totiž zůstává aristotelský princip radosti z rozpoznání něčeho známého a také sdílené katarze. Zvěřina předpokládá, že při vnímání uměleckého díla nastupuje nejprve prožitek, poté až kognice. A tak se můžeme společně se Zvěřinou ptát, jak u AI probíhá objektivace vnější reality do vnitřní, kterou pak skrze dílo prožívá i recipient? Může AI předávat v díle svůj prožitek? Může tedy prožívat emoce? AI již nelze ignorovat jako pokusný software, ale je potřeba ji přijmout v rámci multiplikace subjektu sémiotické umělecké komunikace. Další zkoumání proto mohou směřovat k těmto otázkám.

Druhá část práce byla zaměřena na to, v jaké podobě a jakým způsobem fungují v hudební oblasti znakové triády Ch. S. Peirce. Peircova trichotomie **qualisignum**, **sinsignum** a **legisignum** se na hudbu aplikuje zřídka, přesto jsme se o to pokusili při rozboru děl J. S. Bacha. *Qualisignum* jako vlastnost, která je znakem, pokud je ztělesněna v jednotlivině, má ikonický charakter. Tato kvalita se může vyskytovat v rámci jedné skladby nebo napříč dílem a spojovat výrazový prvek s významem. *Sinsignum* jako existující jednotlivina značí jakožto znak díky svým kvalitám, tedy díky qualisignům. Příkladem může být vyobrazení utrpení pomocí chromatického postupu či zmenšených intervalů (vnitřní stlačení). *Legisignum* jako zákon stanovený lidskou dohodou značí jakožto obecný typ skrze své jednotlivé výskyty a způsobuje, že jednotlivé sinsignum nese konkrétní význam a je schopno značit. Opakující se konkrétní výskyty qualisigna skrze sinsignum zakládají legisignum a opačně lze na základě

identifikovaného legisigna napříč skladbami zpřesnit sémantickou rovinu skladby (např. spojení 12/8metra s oživujícím charakterem Ducha svatého může být klíčové pro odhalení toho, jakou sloku chorálu zřejmě Bach v instrumentální skladbě zhudebnil).

V rámci přenosu triády ikon-index-symbol na hudbu se jeví jako přínosná interpretace V. Godára, který akcentuje roli indexu. Zatímco o hudbě před renesancí hovoří Godár jako o *musica symbolica*, v renesanci se přenášením vnějšího světa do zvuku rozvíjela *musica iconica*. Období baroka pak spojuje s **indexací**, čemuž odpovídá i barokní důraz na afektovou teorii.

V rámci ikonografického rozboru hudebních děl jsme narazili na problém autocitace, synonymity, onomatopoií a nápodoby nehudebních zvuků, ale zároveň i na riziko dle M. A. Rose, že bude dílo vnímáno pouze jako **souhrn odkazů na podobnosti**. Přirozené ikony jsme schopni odhalit sami na základě psychofyzických zkušeností, ale ikony umělé vyžadují předpřipravenost. Tím se otevírá celá debata o tom, kolik informací potřebujeme znát, než začneme dílo recipovat. Ač by se mohlo zdát, že rozumové analýzy (biografie, záměru autora, porovnání s dalšími díly apod.) by mohly prohloubit estetický prožitek, může tomu být přesně naopak kvůli tomu, že se předem vytyčí významové mantinely, a recipient je tak ochuzen o svobodnou tvorbu estetického předmětu, prožitku i soudu. Zvláštní místo v rámci ikonicity hudby představuje notace. Tu jsme v první části práce označili společně s Faltusem za metaznak. Z pohledu peircovské sémiotiky prostřednictvím Nöthovy teorie modelů jsme se pokusili specifikovat notaci ještě dalším způsobem, a to jako **diagramatický model**, který je především ikonický (př. výška tónu ukotvená v notové osnově), ale stává se informativním díky symbolům (př. hudební značky a označení) a indexům (př. kolaterální zkušenost se světem a přednastavení před samotnou recepcí).

V rámci hudebního indexu byla pozornost zaměřena na hudebně-sémiotické uchopení vztahu hudby a **emoce**, kterému se nejvýrazněji věnovala barokní afektová teorie. Poznatky jsme shrnuli do přehledných tabulek (např. afekty přenášené hudbou od antiky po renesanci, vztah intervalů a tónin dle Kimbergera vs. motivické afekty dle Schweitzera, projev tónin dle Matthesona a dle testovacího poslechu Bachových fug a preludií ve všech tóninách). Dle Georgievvy je ústředním nositelem afektu **motiv** (téma), podpořený **harmonii**, **tempem** a **dynamikou**. Tím můžeme vysvětlit, proč se afekty intervalů u Kimbergera odlišují od afektů bachovských motivů zkoumaných

Schweitzerem. Zatímco Kirnberger uvažuje o intervalech samostatně, u Schweitzera jsou interpretovány intervaly v konkrétním motivickém užití. Nicméně ani Schweitzerovy příklady nepovažujeme za hodné zobecnění, protože ty samé motivy se mohou objevit v jiném hudebně-sémantickém kontextu, a tedy s jiným afektem a interpretací. Při testovacím poslechu Bachových preludií a fug jsme zjistili, že shoda s Matthesonovou charakteristikou tónin nastává jen v sedmi případech (u tónin e moll, F dur, f moll, fis moll, G dur, B dur a h moll), což nepodporuje požadavek afektové teorie na univerzálnost. Uvědomujeme si, že toto hodnocení může být subjektivní, proto se otevírá prostor pro další testování. Na hodnocení Bachových děl mělo kromě tóniny vliv i tempo, dynamický vývoj a harmonický postup, čímž se potvrdila Georgievvy teze. Tu jsme dále ověřovali při sémiotickém rozboru zvukových log dle T. Leeuwena, který z pohledu sociální sémiotiky zkoumá propojení hlasových atributů se sociální identitou či tělesnou zkušeností jedince. Leeuwen analyzuje některá slavná zvuková loga (př. pro Intel, Microsoft aj.) z pohledu propojení jejich praktické funkce a výrazu identity, kterými se logo snaží upoutat pozornost cílové skupiny (melodie má většinou stoupající charakter, obsahuje větší intervalové skoky, tečkovaný rytmus a nerozvedený závěr, který vyzývá k další akci). Marketingová loga musí být krátká, originální a zároveň přímočará a průhledná. V tom lze spatřovat shodu s požadavkem afektové teorie na jednoznačnost: Afekt by měl směřovat k jednotnému významu a subjekty hudebního znaku by měly shodně komunikovat afekt skrze nosič. Tento požadavek jsme zanesli do rozšířené verze referenčního trojúhelníku afektového hudebního znaku (obr. 19), ale hodnotíme ho jako odtržený od hudební umělecké praxe. Stejně tak i předpoklad antropologické shody mezi subjekty (podpořený dobovými filosofickými úvahami o hudebním slyšení a hybných duších, zjednodušujícími hudbu na psychický mechanismus) a požadavek na autora, aby hudebně komunikoval jen „žádoucí“ afekty, které budou pro ostatní subjekty dešifrovatelné. Tím se silně omezuje tvůrčí svoboda autora i interpretační schopnost dalších subjektů hudebního znaku.

Při zkoumání fungování symbolu v hudbě jsme předpokládali, že Bachovo dílo je bohaté na **hudební symboly**, proto byla pozornost zaměřena na konkrétní projevy (teologických) symbolů v rámci Bachovy hudební promluvy. Hudebně-sémantická analýza byla provedena na kantátě BWV 106 (v interpretaci Johanssona) a „lipských“ chorálních předebrách (v interpretaci především Leahy). Poznatky z těchto analýz jsme přehledně převedli do tabulky (Tab. 6 Forma, význam a typ znaků v Bachových

skladbách), ze které vyplynulo, že analyzované znaky jsou smíšené a nesou převahu ikoničnosti a indexovosti, zatímco o čisté symboly šlo jen v několika málo případech (což podporuje Godárovu myšlenku o barokní indexovosti). Dále jsme při analýze narazili na problém hudebního paradoxu, kdy Bach použil hudební výraz, který jako by odporoval textovému podkladu. Vysvětlení můžeme najít v Lutherově dvojitě pojatých některých teologických pojmech (např. Letnice spjaté se strachem i radostí, utrpení Krista spojené s nadějí na věčné spasení apod.). V tomto smyslu můžeme přijmout estetické christologické vysvětlení Ringlebena, který předpokládá teologický koncept krásna zahrnující aspekt kříže i vzkříšení, tedy krásno vzniklé skrze utrpení i překonání smrti. Christologický ideál v podobě harmonie, která propojuje oběť i oddanost a vede ke smíření, se na uvedených příkladech odráží v Bachově díle i teologickém smýšlení.

Třetí část byla zaměřena na provázanost Leibnizovy monadologie a Bachovy tvorby. Nejprve byla provedena hlubší charakteristika **monád**, následně jsme se pokusili o **estetický** přesah (sám Leibniz se estetice systematicky nevěnoval). Leibniz předpokládá klasické propojení umění s kontemplací krásného a dobrého, a tedy příjemného. Zároveň hovoří o symbolickém (slepém), nezřetelném poznání, jelikož umělecké dílo neumožňuje nahlédnout všechny jednotlivé prvky zřetelně a současně (jak je tomu při intuitivním – úplném poznání). Zároveň ale může umění způsobit změnu v duši a přechod ke zřetelnější percepci harmonie na základě nenasycené vnitřní žádostivosti. Estetické vnímání ale zůstává subjektivní, jelikož objektivně může krásu vnímat pouze Bůh. Hodnocení pak není součástí objektu, ale percepce kultivované racionálním vkusem. Analogie mezi hudebním dílem a monádou byly vyvozeny z informační teorie Uchii, Deleuzovy teorie záhybu (souhrn nabízí tab. 7) a Gönczova pokusu o rekonstrukci nedokončené Bachovy fugy, při které jsme narazili na problém dělitelnosti „hudební monády“, která nás dovedla k přesahu do fyziky a fenomenologie. Téma podstaty hudby a tónu by si zasloužilo další hlubší zpracování.

Cílem práce bylo prozkoumat dílo J. S. Bacha ze sémiotické perspektivy. Tento cíl byl naplněn z pohledu sémiotiky (Zvěřina, Peirce, Nöth), filosofie (Leibniz, Deleuze) i hudební praxe (Johnsson, Leahy, Göncz). V každé části práce se zároveň objevuje přesah do současného diskurzu konkrétní problematiky (Mannone, Favali, Leeuwen, Uchii), včetně nových otázek pro (hudební) sémiotiku ohledně rozvoje umělé inteligence. Součástí práce jsou přehledné tabulky a vytvořená schémata, která mohou posloužit k dalším zkoumáním.

Seznam zdrojů

ARISTOTELÉS. *De anima*.

ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: GRYPF, 1993.

AUGUSTIN. *Křesťanská vzdělanost: De doctrina christiana*. Přeložila Jana NECHUTOVÁ. Reflexe. Praha: Vyšehrad, 2004. ISBN 80-7021-740-5.

BEISER, F. C. *Diotima's Children: German aesthetic rationalism from Leibniz to Lessing*. Oxford: Oxford University Press, 2009. ISBN 978-0-19-957301-1.

BENARY, P. *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts: im Anhangt Johann Adolph Scheibe Compendium Musices*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1961.

BEUTEL, A. *Martin Luther. Uvedení do života, díla a odkazu*. Praha: Kalich, 2017. ISBN 978-80-7017-236-0.

BULLOUGH, E. „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip. In: *Estetika*, No. 1, 1995.

CLANCY, M. Law You Can Call Me Hal: AI and Music IP. In: *Artificial Intelligence and Music Ecosystem*. Ed. CLANCY, M. New York: A Focal Press Book, 2023. ISBN 978-0-367-40578-6.

CLARKE, D. S. *Principles of Semiotic*. London: Routledge & Kegan Paul, 1987. eBook ISBN 9781315533773.

COOKE, D. *Language of Music*. Oxford University Press, 1989. ISBN 9780198161806.

DELEUZE, G. *Záhryb. Leibniz a Baroko*. Praha: Herrmann&synové, 2014. ISBN 978-80-87054-38-3.

DESCARTES, R. *Vášeň duše*. Praha: Mladá fronta, 2002. Myšlenky (Mladá fronta). ISBN 80-204-0963-7.

DOUBRAVOVÁ, J. *Sémantické gesto*. Praha: Karolinum 2001. ISBN 978-80-246-0180-9.

EDMOND, J. Data – A Quantified Quickening: Data, AI, and the Consumption and Composition of Music. In: *Artificial Intelligence and Music Ecosystem*. Ed. CLANCY, M. New York: A Focal Press Book, 2023. ISBN: 978-0-367-40578-6.

FALTUS, L. *Hudební sémiotika pro skladatele*. Brno: Janáčkova akademie umění, 2000. ISBN 80-85429-14-4.

FREGE, G. O smyslu a významu. In idem: *Logická zkoumání. Základy aritmetiky*. Praha: Oikoymenh, 2011. ISBN 978-80-7298-319-3.

FUKAČ, J., JIRÁNEK, J. et al. *Základy hudební sémiotiky I*. Brno: Masarykova univerzita, 1992. ISBN 80-210-0373-1.

GEORGIEVA, S. *Barokní afektivní teorie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013, Hudební pedagogika, sv. VI. ISBN 978-80-7331-255-8.

GODÁR, V. *De musica*. Zväzok 2. Bratislava: AEPress 2014. ISBN 978-80-89678-04-4.

GÖNCZ, Z., LAKI, P. *Bach's testament: on the philosophical and theological background of The art of fugue*. Lanham: Scarecrow Press, 2013. ISBN 9780810884489.

GOUK, P. Some English Theories of Hearing in the Seventeenth Century: Before and After Descartes. In: *The Second Sense. Studies in hearing and musical judgement from antiquity to the seventeenth century*. Ed. Charles Burnett, Michael Fend and Penelope Gouk. The Warburg Institute, University of London, 1991. ISBN 0 85481 082 X. ISSN 0266-1772.

HAN, X. et al. *An evaluation of AI-based college music teaching using AHP and MOORA*. Springer Nature. [online]. 29. 6. 2023. Dostupné na WWW: <<https://link.springer.com/article/10.1007/s00500-023-08717-5>>

HELLENBROICH, A. J. S. Bach's Musical Revolution. In: *Fidelio Magazine: Journal of Poetry, Science and Statecraft* [online]. 2000, vol. IX, no. 2-3 [cit. 2021-01-01]. Dostupné na WWW:

<https://archive.schillerinstitute.com/fidelio_archive/2000/fidv09n02-03-2000SuFa/fidv09n02-03-2000SuFa.pdf>

HRČKOVÁ, N. *Dějiny hudby I. Evropský středověk*. Praha: Euromedia Group, k. s., 2005. ISBN 80-249-0524-8.

JIRÁNEK, J. *Hudební sémantika a sémiotika*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1996. ISBN 80-7067-649-3.

JOHANSSON, D. Law and Gospel in Johann Sebastian Bach's Cantata 106: A Fundamental Lutheran Theme Set to Music. In: *Celebrating Lutheran Music. Scholarly Perspectives at the Quincentenary*. Ed. Maria Schildt, Mattias Lundberg, Jonas Lundblad. Uppsala Universitet, Ödeshög 2019. ISBN 978-91-513-0809-8.

KIVY, P. Is Music an Art? *Journal of Philosophy* 88 (October 1991): 553. ISBN 0022362X.

KOFROŇ, P. *Signum*. Brno: Host, 2018. ISBN 978-80-7577-611-2.

KRESÁNEK, J.: *Hudba a člověk. Hudobné myslenie – sociálna funkcia hudby – hudobná psychológia*. Bratislava: Hudobné centrum, 2000. ISBN 80-88884-18-7.

LEAHY, A. J. S. *Bach's „Lepzig“ Chorale Preludes. Music, Text, Theology*. Contextual Bach Studies, No. 3. United Kingdom: Scarecrow Press, Inc., 2011. ISBN 9780810881815.

LEEUEWEN, T. van. Sonic Logos. In: *Music as multimodal discourse: semiotics, power and protest*. Ed. Lyndon C. S. Way a Simon McKerrell. New York: Bloomsbury Academic, 2016. ISBN 9781474264426.

LEIBNIZ, G. W. *On Wisdom*. [online]. 1994 [cit. 20. 10. 2020] Dostupné na WWW: <https://archive.schillerinstitute.com/transl/trans_leibniz.html#wisdom>

LEIBNIZ, G. W. *Monadologie a jiné práce*. Praha: Svoboda, 1982. Přeložil Jindřich HUSÁK.

LOSEV, A. F. *Hudba jako předmět logiky*. Olomouc: Refugium Velehrad-Roma, 2006. ISBN 80-86715-63-9.

LUTHER, M. *Menší a Větší katechismus*. Praha: KALICH, 2017. ISBN 978-80-7017-237-7.

VIŠŇOVSKÝ, E. a MIHINA, F. *Malá antológia filozofie 20. storočia*. Zväzok 1., Pragmatizmus. Bratislava: IRIS, 1998. ISBN 80-88778-45-X.

MANNONE, M., FAVALI, F. *Categories, Musical Instruments, and Drawings: A Unification Dream*. Květen 2019. [cit. 24. 4. 2023]. Dostupné na WWW:
<https://www.researchgate.net/publication/333700840_Categories_Musical_Instruments_and_Drawings_A_Unification_Dream>

MATTHESON, J. *Das neueröffnete Orchestre*. Hamburk, 1713, s. 251. [cit. 14. 12. 2018]. Dostupné na WWW:
<https://archive.org/details/bub_gb_kCJDAAAACAAJ/page/n251>

MATTHESON, J. *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der Tüchtigsten Capelmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler &c. Leben, Wercke, Verdienste &c. erscheinen sollen*. Berlin: Leo Liepmannssohn, 1910, s. 491, 204-205. [cit. 13. 12. 2018].

Dostupné na:

<<https://www.archive.org/stream/grundlageeinereh00matt#page/n489/mode/2up>>

MORAWSKI, J. *Teorie hudby ve středověku*. Olomouc: Centrum Aletti, 2012. ISBN 978-80-7412-110-4.

MOREAU, J. *Světa Leibnizova myšlení*. Praha: Oikúmené, 2000. ISBN 978-80-7298-008-6.

MORRIS, Ch. W. *Signs, Language and Behavior*. New York: Prentice-Hall, 1946.

NÖTH, W. *Handbook of Semiotics*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press. ISBN 9780253209597.

NÖTH, W. *Representation and Reference According to Peirce*. International Journal of Signs and Semiotic Systems 1(2): s. 39, červen 2011. [cit. 22. 5. 2023]. Dostupné na WWW:

<https://www.researchgate.net/publication/220452176_Representation_and_Reference_According_to_Peirce#fullTextFileContent>

NÖTH, W. The semiotics of models. In: *Sign System Studies* 46(1), 2018.

OSOLSOBĚ, I. Ostenze aneb zpráva o komunikačních reformách na ostrově Balnibarbi; Ostenze po pětatřiceti... letech. In idem: *Ostenze, hra, jazyk*. Brno: Host, 2002.

PEIRCE, Ch. S. *Collected Papers*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1960. Dostupné na WWW: <<https://archive.org/details/collectedpapers0007peir>>

PEPPER, S. C. Supplementary Essay. In: *The Basis of Criticism in the Arts*. Cambridge: Harvard University Press, 1945.

PETZOLDT, M. *Bach-Kommentar: theologisch-musikwissenschaftliche Kommentierung der geistlichen Vokalwerke Johann Sebastian Bachs*. Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart. Kassel: Bärenreiter, 2018. ISBN 978-3-7618-1743-8.

PLATÓN. *Ión*.

POLEDŇÁK, I. *Hudba jako problém estetiky*. Praha: Karolinum, 2006. ISBN 80-24-1215-1.

RACEK, J. *Slohové problémy italské monodie*. Praha–Brno, 1938.

RIENÄCKER, G. *Stichworte zu Bachs musikalischer Theologie*. Philosophische Fakultät III, Humboldt Universität zu Berlin, duben 2004. Dostupné na WWW: <<https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/10052>>

RINGLEBEN, J. *Dornenkrone und Purpurmantel. Theologische Betrachtungen zu Bildern von Grünewald bis zu Paul Klee*. Insel-Bücherei Nr. 1159. Insel Verlag, Frankfurt am Heim, Leipzig 1996.

ROSE, M. A. *Audible Signs: Essays from a Musical Ground*. Bloomsbury Academic & Professional, 2010. ISBN 9781441180506.

RUSSELL, B. *The Scientific Outlook*. London: George Allen and Unwin, 1931. ISBN 9781315085289.

SHANK, D. B. et al. *AI composer bias: Listeners like music less when they think it was composed by an AI*. *Journal of Experimental Psychology Applied* 29(3), 2022.

Dostupné na WWW:

<https://www.researchgate.net/publication/362961007_AI_composer_bias_Listeners_like_music_less_when_they_think_it_was_composed_by_an_AI>

SCHAFF, A. *Úvod do sémantiky*. Praha: Nakladatelství politické literatury, 1963.

SCHWEITZER, A. *Johann Sebastian Bach*. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1965.

SCHWEITZER, A. *Johann Sebastian Bach*. Praha: Editio Karez, 2017. ISBN 978-80-905117-4-3.

TENNENBAUM, J. *Bach and Kepler: The Polyphonic Character Of Truthful Thinking*. In: *Fidelio Magazine: Journal of Poetry, Science and Statecraft* [online]. 2000, vol. IX, no. 2-3 [cit. 2021-01-01]. Dostupné na WWW:

<https://archive.schillerinstitute.com/fidelio_archive/2000/fidv09n02-03-2000SuFa/fidv09n02-03-2000SuFa.pdf>

TENNENBAUM, J. *Bach, Kepler, Leibniz – And the Crisis in Russia Today*. In: *Fidelio Magazine: Journal of Poetry, Science and Statecraft* [online]. 2000, vol. IX, no. 2-3. [cit. 1. 1. 2021], s. 49. Dostupné na WWW:

<https://archive.schillerinstitute.com/fidelio_archive/2000/fidv09n02-03-2000SuFa/fidv09n02-03-2000SuFa.pdf>

UCHII, S. *An Informational Interpretation of Monadology*. [online] 2009. [cit. 17.2.2023]. Dostupné na WWW:

<<https://www.semanticscholar.org/paper/An-Informational-Interpretation-of-monadology-Uchii/a69e246179db9c11ce4186821746f89404643018?sort=is-influential>>

UCHII, S. *Monadology and Music*. [online] 2015. [cit. 17.2.2023]. Dostupné na WWW:

<<https://www.semanticscholar.org/paper/Monadology-and-Music-Uchii/f98c5c37ed3a03def17c1df36f00e8f745a6e45e>>

UCHII, S. *Monadology and Music 2: Leibniz's Demon*. [online] 2015. Dostupné na WWW: <<https://www.semanticscholar.org/paper/Monadology-and-Music-2%3A-Leibniz's-Demon-Uchii/d9324d9ec81da7f1d4f08bfa379f7c1672247c73>>

VOKOUN, J. *Luther – finále středověké zbožnosti*. Praha: Karmelitánské nakladatelství, 2017. ISBN 978-80-7195-890-1.

VYAZKOVA, Y. The Riddles and The Meaning of J. S. Bach's The Art of the Fugue. In: *Fidelio Magazine: Journal of Poetry, Science and Statecraft* [online]. 2000, vol. IX, no. 2-3 [cit. 2021-01-01]. Dostupné na WWW: <https://archive.schillerinstitute.com/fidelio_archive/2000/fidv09n02-03-2000SuFa/fidv09n02-03-2000SuFa.pdf>

WALTON, K. Listening With Imagination: Is Music Representational? In: ROBINSON, J. *Music And Meaning*. Ithaca: Cornell University Press, 1997. ISBN 9780801483677.

WERCKMEISTER, A. *Musicalische Paradoxal-Discourse, oder ungemeyne Vorstellungen, wie die Musica einen hohen und göttlichen Ursprung habe, und wie hingegen dieselbe so sehr gemissbraucht wird. Dann, wie dieselbe von den lieben Alten mit grosser Schwürig- und Weitläufftigkeit, welche uns zum Theil noch anhanget, ist fortgesetzt worden und wie man hingegen in vielen Stücken, in heutiger Musica practica eines nähern Weges und Vortheils sich bedienen könne, &c. So wohl denen, so ihre Music zur Ehre Gottes gedencken anzuwenden, auch andern Gott- und Kirchen-Music Liebenden zum weitem Nachdencken mathematicè, historicè, und allegoricè, durch die musicalischen Proportional-Zahlen entdeckt, und*. Quedlinburg: T. P. Calvisius, 1707. Dostupné na WWW: <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b0/IMSLP620879-PMLP997402-werckmeister_Musicalische_Paradoxal-Discourse.pdf>

WOLFF, Ch. *Johann Sebastian Bach*. Praha: Vyšehrad, 2011. ISBN 978-80-7601-505-0.

WORTHEN, D. Understanding Semiotics in Music. *Faculty Papers*. Paper 1. Southern Illinois University Carbondale, 2010. Dostupné na WWW: <http://opensiuc.lib.siu.edu/safmusicpapers_faculty/1>.

ZVĚŘINA, J. *Výtvarné dílo jako znak*. Praha: Obelisk, 1971. Orientace (Obelisk), sv. 7.

ZVĚŘINA, J., POLÁKOVÁ, J., ed. *Pět cest k radosti*. Praha: Zvon, 1995. Sofia, sv. 2.

ISBN 80-7113-136-9.

Seznam příloh

Příloha 1 Text kantáty v němčině a angličtině s podtrženými citacemi z Bible

Příloha 2 Zmenšené kvinty v části „Es ist der alte Bund“ v BWV 106

Příloha 3 Odlišnost částí BWV 665

Příloha 4 Změna charakteru v 18. taktu v BWV 666

Příloha 5 Vlnivé téma, v basu hraná třetí osmina, 12/8 takt v BWV 667

Příloha 6 Hluk a sestoupení Ducha svatého – téma do basu v BWV 667

Příloha 1 Text kantáty v němčině a angličtině s podtrženými citacemi z Bible²⁴⁶

1. Sonatina	1. Sonatina
2a. Chor Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit. <i>In ihm leben, weben und sind wir</i> , solange er will. In ihm sterben wir zur rechten Zeit, wenn er will. (Acts 17:28)	2a. Chorus God's time is the best of all times. <i>In Him we live, move and are</i> , as long as He wills. In Him we die at the appointed time, when He wills.
2b. Arioso T Ach, Herr, <i>lehre uns bedenken, daß wir sterben müssen, auf daß wir klug werden.</i> (Psalm 90:12)	2b. Arioso T Ah, Lord, <i>teach us to consider that we must die, so that we might become wise.</i>
2c. Arie B <i>Bestelle dein Haus; denn du wirst sterben und nicht lebendig bleiben!</i> (Isaiah 38:1)	2c. Aria B <i>Put your house in order; for you will die and not remain alive!</i>
2d. Chor und Arioso S <i>Es ist der alte Bund: Mensch, du mußt sterben!</i> (Ecclesiasticus 14:17) <i>Ja, komm, Herr Jesu!</i> (Revelation 22:20) (Instrumental Chorale: Ich hab mein Sach' Gott heimgestellt Er mach's mit mir wie's ihm gefällt Soll ich all hier noch länger leb'n Nicht wider strebn Seim Willn tu ich mich ganz ergebn.) ("Ich hab mein Sach' Gott heimgestellt," verse 1)	2d. Chorus and Arioso S <i>It is the ancient law: human, you must die!</i> <i>Yes, come, Lord Jesus!</i> (Instrumental Chorale: I have brought my affairs home to God, He does with me as it pleases Him, if I should live yet longer here, I shall not struggle against it; rather I do His will with total devotion).
3a. Arie A <i>In deine Hände befehl ich meinen Geist; du hast mich erlöset, Herr, du getreuer Gott.</i> (Psalm 31:6)	3a. Aria A <i>Into Your hands I commit my spirit, You have redeemed me, Lord, faithful God.</i>
3b. Arioso und Choral B A <i>Heute wirst du mit mir im Paradies sein.</i> (Luke 23:43) Mit Fried und Freud ich fahr dahin In Gottes Willen, Getrost ist mir mein Herz und Sinn, Sanft und stille. Wie Gott mir verheißen hat: Der Tod ist mein Schlaf worden. ("Mit Fried und Freud," verse 1)	3b. Arioso and Chorale B A <i>Today you will be with Me in Paradise.</i> With peace and joy I depart in God's will, My heart and mind are comforted, calm, and quiet. As God had promised me: death has become my sleep.
4. Chor Glorie, Lob, Ehr und Herrlichkeit Sei dir, Gott Vater und Sohn bereit', Dem Heiligen Geist mit Namen! Die göttlich Kraft Mach uns sieghaft Durch Jesum Christum, Amen. ("In dich hab ich gehoffet, Herr," verse 7)	4. Chorus Glory, praise, honor, and majesty be prepared for You, God the Father and the Son, for the Holy Spirit by name! The divine power makes us victorious through Jesus Christ, Amen.

²⁴⁶ Dostupné na WWW:

http://www.emmanuelmusic.org/notes_translations/translations_cantata/t_bwv106.htm

Příloha 2 Zmenšené kvinty v části „Es ist der alte Bund“ v BWV 106

Soprano.

Alto. (Sirach Cap. 14, V. 18.)

Tenore.

Basso.

Es ist der alte Bund: Mensch, du musst sterben, du musst sterben, du musst, da Es ist der.

sterben, du musst sterben, da musst, du musst! es ist der alte Bund: Mensch, du musst sterben, du musst sterben, da musst! es

al te Bund: Mensch, du musst sterben, du musst, du musst, Mensch, du musst

Příloha 3 Odlišnost částí BWV 665

1. část – v úvodu čistá kvinta, zmenšené intervaly

The first system of the musical score for Part 1 of BWV 665. It consists of three measures. The bass clef staff is the primary focus, with a red circle highlighting the interval between the first and second notes, which is a pure fifth. The treble clef staff contains a melodic line, and the bass clef staff contains a rhythmic accompaniment.

The second system of the musical score for Part 1 of BWV 665. It consists of three measures. The bass clef staff continues the rhythmic accompaniment, and the treble clef staff continues the melodic line.

The third system of the musical score for Part 1 of BWV 665. It consists of three measures. The bass clef staff continues the rhythmic accompaniment, and the treble clef staff continues the melodic line.

The fourth system of the musical score for Part 1 of BWV 665. It consists of three measures. The bass clef staff continues the rhythmic accompaniment, and the treble clef staff continues the melodic line.

2. část – skoky, synkopy



First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a red oval highlighting a specific rhythmic pattern in the final measure. The bass clef staff contains a supporting line. The key signature has one sharp (F#).



Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff continues the supporting line. The key signature has one sharp (F#).



Third system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff continues the supporting line. A measure rest is present in the second measure of the bass staff. The key signature has one sharp (F#).



Fourth system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff continues the supporting line. The key signature has one sharp (F#).

3. část – chromatika, zdvojený výstup

First system of a musical score in G major, 3/4 time. The right hand features a melodic line with chromaticism, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. The system consists of three measures.

Second system of the musical score. A red oval highlights a specific chromatic passage in the right hand of the second measure.

Third system of the musical score, continuing the melodic and harmonic development.

Fourth system of the musical score, showing further chromatic movement in the right hand.

Fifth system of the musical score. A red oval highlights a complex chromatic passage in the left hand of the second measure.

4. část – figura corta, dvaatřicetinové noty

The image displays a musical score for piano, organized into five systems of staves. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation is highly rhythmic, featuring many sixteenth and thirty-second notes. In the second system, a red circle highlights a complex passage in the right hand, characterized by rapid sixteenth-note runs and intricate chordal textures. The score concludes with a double bar line and repeat signs at the end of the fifth system.

Příloha 4 Změna charakteru v 18. taktu v BWV 666

The image displays six systems of musical notation for BWV 666. Each system consists of a piano (piano) staff and a choral (Choral) staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 12/8. The piano parts feature intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. The choral parts are more melodic and often feature rests. The fifth system contains a red circle around a specific passage in the piano staff, which appears to be a change in texture or rhythm. The word "Choral" is printed above the second and fourth systems.

Příloha 5 Vlnivé téma, v basu hraná třetí osmina, 12/8 takt v BWV 667

The image displays a musical score for the 'Wavering Theme' (Vlnivé téma) in BWV 667, originally from the Notebook for Anna Bach. The score is written in 12/8 time and features a waltz-like melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The first system includes two red circles: one around the treble clef and another around the first eighth note in the bass line. The second system continues the piece, and the third system shows the final measures, including a double bar line and a repeat sign.

Příloha 6 Hluk a sestoupení Ducha svatého – téma do basu v BWV 667

The image displays five systems of musical notation for a piece in BWV 667. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system features a red circle around a passage in the right-hand part of the second measure. The second system shows a complex texture with many sixteenth notes in both hands. The third system has a red circle around a passage in the right-hand part of the second measure. The fourth system has a large red oval around the entire first measure of the bass line. The fifth system continues the intricate texture of the previous systems.

Seznam obrázků

- Obr. 1 Trojnásobná znaková funkce
- Obr. 2 Dělení znaků dle Adama Schaffa
- Obr. 3 Ogden-Richardsovo schéma aplikované na umělecké dílo
- Obr. 4 Rozšířený referenční trojúhelník uměleckého znaku
- Obr. 5 Rozlišení vnitřních a vnějších členů uměleckého díla
- Obr. 6 Realita jako východisko v přístupu k uměleckému dílu
- Obr. 7 Referenční vztah mezi subjektem autora a interpreta
- Obr. 8 Předpoklady hudebního zvuku
- Obr. 9 Výtvarná a hudební gesta
- Obr. 10 Schéma znaku dle C. S. Peirce
- Obr. 11 Deset tříd znaků dle Peirce
- Obr. 12 Zastoupení typů znaků v 10 třídách dle Peirce
- Obr. 13 Křížení hlasů v úvodu kantáty Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen
- Obr. 14 Vedení melodie v Matoušových a Janových pašijích tvořící kříž
- Obr. 15 Kantáta BWV 56 Ich will den Kreuzstab gerne tragen
- Obr. 16 Hudební afektivní znak – výchozí verze
- Obr. 17 Původní znělka ABC zpráv
- Obr. 18 Vstupní znělka pro Microsoft z roku 1995
- Obr. 19 Referenční trojúhelník afektivního hudebního znaku – rozšířená verze
- Obr. 20 Cesta tvůrčího nadšení
- Obr. 21 Sopranové sólové zakončení na slovo „Jesu“ v BWV 106
- Obr. 22 Schéma estetické situace mezi vnímatelem, předmětem a tvůrcem
- Obr. 23 Schéma vztahu monád
- Obr. 24 Základní a alikvótní tóny zobrazené na klaviatuře
- Obr. 25 Contrapunctus 14 rozdělený basem na sedm částí
- Obr. 26 AI si osvojuje vlastnosti nástrojů a vztahy mezi hudebníky

Seznam tabulek

- Tab. 1 Afekty přenášené hudbou od antiky po renesanci
- Tab. 2 Afekty intervalů dle J. P. Kirnbergera
- Tab. 3 Význam motivů v díle J. S. Bacha dle A. Schweitzera
- Tab. 4 Projev afektů tónin dle J. Matthesona v *Dobře temperovaném klavíru*
- Tab. 5 Sémantika hlasových kvalit v rámci heraldické a identifikační funkce zvukového loga
- Tab. 6 Forma, význam a typ znaků v Bachových skladbách
- Tab. 7 Analogie mezi světem monád a hudebním dílem
- Tab. 8 Tónový a binární systém alikvótních tónů

JAROLÍMOVÁ, J. Dílo Johanna Sebastiana Bacha v sémiotické perspektivě. České Budějovice 2024. Disertační práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Teologická fakulta. Katedra filosofie. Vedoucí práce J. Vokoun.

Klíčová slova: hudební znak, sémiotika, afektivní teorie, monadologie, ikon, index, symbol, Zvěřina, Peirce, Leibniz, Bach.

ABSTRAKT

Tato disertační práce se zabývá sémiotickým potenciálem díla J. S. Bacha. Téma navazuje na diplomovou práci *Hudba jako znak* a autorčinu pedagogickou hudební praxi. První část práce je zaměřena na znakovost hudebního díla a jeho komunikativní funkci s odkazem na sémiotickou uměleckou teorii Josefa Zvěřiny. Pozornost je věnována vlastnostem uměleckého znaku, znakovým funkcím, a především subjektům vystupujícím v sémiotické hudební komunikaci: tvůrci, vnímátele a interpretovi. Cílem první části je charakterizovat stěžejní sémiotické hudební pojmy pro další části práce a také zhodnotit přínos Zvěřinovy koncepce pro hudební sémiotiku. Druhá část práce je zaměřena na nejpoužívanější znakovou triádu ikon – index – symbol v pojetí Ch. S. Peirce. V rámci ikoničnosti hudebního znaku je pozornost věnována hudební notaci a jejímu sémiotickému označení. U hudebního indexu je velký prostor věnován afektivní teorii a sémiotickému uchopení hudební emoce. Hudební symbol je objasněn na Bachově teologické promluvě a rozboru symbolicky bohatých míst v jeho dílech. Cílem druhé části je provázání Peircovy znakové triády s konkrétními hudebními příklady a zjištění, jak se tyto typy znaků chovají v hudební oblasti. Třetí část práce je zaměřena na tvrzení, že Bachovu hudební tvorbu lze provázat s Leibnizovou monadologií. Cílem je objasnit, jaké analogie a odlišnosti z této provázanosti vyplývají. Závěrečná část práce obsahuje přesah do aktuální problematiky umělé inteligence, která ovlivňuje hudební sémiotiku, a také shrnutí přínosu této práce.

The art of Johann Sebastian Bach in semiotic perspective

Keywords: musical sign, semiotics, affect theory, monadology, icon, index, symbol, Zverina, Peirce, Leibniz, Bach.

ABSTRACT

This dissertation deals with the semiotic potential of J.S. Bach's work. The topic follows on from the diploma thesis *Music as a sign* and the author's pedagogical musical practice. The first part of the thesis is focused on the semiotic nature of the musical piece and its communication function with reference to the semiotic art theory of Josef Zverina. It is focused on the characteristics of the artistic sign, the sign functions, and above all to the subjects appearing in semiotic musical communication: the creator, the perceiver, and the performer. The aim of the first part is to characterize key semiotic musical concepts for the next parts of the thesis and also to evaluate the contribution of Zverina's concept to musical semiotics. The second part of the thesis is focused on the most used semiotic triad of icons – index – symbol in the concept of Ch. S. Peirce. As part of the iconicity of the musical sign, attention is paid to musical notation and its semiotic marking. In the music index, a large space is devoted to affect theory and the semiotic insight of musical emotions. The musical symbol is clarified in Bach's theological utterance and the analysis of symbolically rich places in his pieces. The aim of the second part is to link Peirce's sign triad with specific musical examples and to find out how these types of signs function in the musical discourse. The third part of the thesis is focused on the claim that Bach's musical artwork can be related to Leibniz's monadology. The goal is to clarify what analogies and differences result from this interdependence. The conclusion of the thesis contains an overlap into the current problems of artificial intelligence, which influences musical semiotics, as well as a summary of the contribution of this thesis.