

**Univerzita Karlova**  
**Filozofická fakulta**  
**Katedra estetiky**

**Bakalářská práce**

Štěpán Hurník

**Scrutonovo pojetí hudebního významu**

**Scruton's Concept of Musical Meaning**

Praha 2021

Vedoucí práce: doc. PhDr. Roman Dykast, CSc.

## Poděkování

*Na tomto místě bych rád poděkoval vedoucímu práce doc. PhDr. Romanu Dykastovi, CSc. za jeho cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce.*

## Prohlášení

*Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

*V Praze, dne 20. května 2021*

.....

*Štěpán Hurník*

## **Abstrakt**

Předmětem předložené bakalářské práce je Scrutonovo pojetí hudebního významu. Výzkum je založen na analýze Scrutonových kritik sémiotických přístupů k problematice hudebního znamenání. Hudba je ze sémiotického hlediska chápána jako znak. Její význam je na tomto základě vysvětlován relačně: hudba znamená prostřednictvím odkazu k něčemu, co je vůči ní vnější. Hudební sémiotika tak zkoumá podoby této sémantické relace a usuzuje z toho povahu hudebního znamenání. Scrutonova koncepce je budována v opozici vůči tomuto pojetí. Jejím předpokladem je asémantický způsob hudebního znamenání, který má svůj základ v metaforickém hudebním prožitku posluchače. Hudební význam zde není dán sémantickou relací, ale je posluchačem slyšen v hudbě samotné. Na základě toho Scruton tvrdí, že význam hudby lze hledat pouze v hudební struktuře. Aby mohlo dojít k úplné formulaci této Scrutonovy koncepce, je třeba analyzovat jednotlivé Scrutonovy kritiky sémiotických přístupů. Jejich prostřednictvím se z jedné strany ozřejmí důvody, proč Scruton odmítá sémiotický přístup k výzkumu hudebního znamenání, ze strany druhé dojde k představení a vyjasnění jeho asémiotického pojetí významu v hudbě. Cílem práce je tedy prostřednictvím sledování těchto kritik ukázat, jak Scruton uvažuje o problematice hudebního znamenání, a formulovat jeho vlastní koncepci významu v hudbě. Samotný text je rozčleněn do čtyř tematických oblastí. První oblast je zaměřena na výklad obecné sémiotiky a vztahu, který k ní Scruton zaujímá. Druhá oblast se zabývá Scrutonovou teorií hudebně estetického prožitku. Třetí oblast sleduje Scrutonovu argumentaci proti vybraným hudebně sémiotickým teoriím a určuje, jaký vliv mají tyto kritiky na Scrutonovu vlastní koncepci. V poslední oblasti je shrnut dosavadní výklad a vyloženo Scrutonovo pojetí hudebního významu.

### **Klíčová slova**

exprese, forma, hudební význam, metafora, obsah, sémantika, sémiotika, znak

## **Abstract**

The subject of the presented paper is Scruton's concept of musical meaning. The research is based on analysis of Scruton's critique of semiotic attitudes towards the problem of musical significance. From the semiotic point of view, music is regarded as a sign. On this basis, the meaning of music is described as a relation: music signifies by reference to something other than itself. Musical semiotics analyzes forms of this semantic relation and determines the nature of musical significance. Scruton's concept is built in opposition to this theory. Its presupposition is an a-semantic relation of musical significance, which is grounded in the listener's metaphorical experience of music. The musical meaning is not to be given by semantic relation but it is heard by the listener in the music itself. Thanks to this, Scruton states the meaning of music is found only in the musical structure. In order to achieve successful formulation of Scruton's concept, it is necessary to analyze his particular critiques of the semiotic attitudes towards meaning of music. In this analysis, on the one hand Scruton's reasons why he denies semiotic approach towards research of musical significance will be clarified, on the other hand his asemiotic concept of the meaning of music will be presented and illuminated. The main aim of the paper is to show how Scruton thinks about the problem of musical significance by following these critiques and formulates his own concept of musical meaning. The paper is divided into four thematic sections. The first section is focused on explanation of general semiotics and Scruton's attitude towards that. The second section deals with Scruton's theory of aesthetic experience in music. The third section follows Scruton's arguments against selected semiotic theories and determines how these critiques affect Scruton's own concept. The last section summarizes and explains Scruton's concept of musical meaning.

## **Key words**

content, expression, form, metaphor, musical meaning, semantics, semiotics, sign

# Obsah

Úvod .....	7
1. Teorie sémiotiky a Scrutonova kritika sémiotického přístupu k hudebnímu významu .....	9
1.1. Teorie sémiotiky a význam jako sémantický obsah.....	9
1.2. Scrutonova kritika sémiotického přístupu k významu .....	12
1.3. Sémiotické pojetí hudebního významu a problém Scrutonovy kritiky.....	13
1.4. Tři hudebně sémiotické koncepce jako předměty Scrutonovy kritiky .....	15
2. Metaforické vnímání hudby .....	17
2.1. Estetický prožitek a logika dvojí intencionality .....	17
2.2. Estetický prožitek v hudbě .....	21
2.3. Problém hudebního prostoru a pohybu v perspektivě estetického prožitku .....	22
3. Symbolická teorie hudebního významu .....	26
3.1. Goodmanova sémantika hudebního díla .....	27
3.2. Scrutonova kritika Goodmanovy symbolické teorie .....	29
3.3. Vliv kritiky symbolické teorie na Scrutonovu koncepci hudebního významu .....	33
4. Lingvistické uchopení problematiky hudebního významu .....	35
4.1. Scrutonův pohled na vztah hudby a jazyka .....	35
4.2. Nattiezova a Cookova lingvistická koncepce hudební syntaxe a sémantiky .....	37
4.3. Scrutonova kritika lingvistické sémiotiky hudby .....	40
4.4. Vliv kritiky lingvisticky hudební sémiotiky na Scrutonovu koncepci hudebního významu ...	42
5. Hudební význam z pohledu ikonické sémiotiky .....	44
5.1. Kivyho pojetí hudebního významu jako ikonické reprezentace .....	44
5.2. Scrutonova kritika Kivyho ikonické reprezentace v hudbě .....	46
5.3. Hudební exprese z pohledu ikonické sémiotiky a Scrutonova kritika .....	48
5.4. Vliv kritiky ikonické sémiotiky na Scrutonovo pojetí hudebního významu .....	50
6. Scrutonovo pojetí hudebního významu ve světle kritiky hudební sémiotiky .....	52
6.1. Shrnutí Scrutonovy kritiky sémiotických přístupů k hudebnímu významu .....	52
6.2. Exprese jako asémantický význam .....	53
6.3. Vazba exprese k hudební formě a Scrutonovo pojetí hudebního významu .....	56
6.4. Posluchačův vztah k hudební expresi .....	60
6.5. Shrnutí a formulace Scrutonova pojetí hudebního významu.....	61
6.6. Poslední slovo o hudební sémiotice .....	61
Závěr .....	63
Seznam použité literatury .....	65

## Úvod

Téma hudebního významu je v hudební estetice anglického filosofa Rogera Scrutona silně frekventované a tvoří její neodmyslitelnou součást. Hudební význam je dle Scrutona signifikantním prvkem struktury hudební kompozice.<sup>1</sup> Je tím, s čím se posluchač setkává v momentě, kdy se dostává do styku se znějícím hudebním dílem, je tím, čemu posluchač rozumí, když esteticky vnímá jednotlivé prvky a momenty hudební struktury.<sup>2</sup> Zkoumání hudebního významu, analýza způsobů, jakým se může v hudbě vyskytovat a jak jej lze vnímat a rozpoznávat, je tak ze Scrutonova pohledu nepostradatelným momentem hudební estetiky. V této práci nám půjde právě o toto Scrutonovo pojetí hudebního významu. Naším cílem bude na základě zvolené metody přesně formulovat Scrutonovu koncepci hudebního znamenání.

Scruton své zkoumání významu v hudbě staví z velké části na kritice určitých přístupů, které souhrnně označujeme jako sémiotické. Přítomnost této kritiky ve Scrutonově díle tím vytváří ústřední metodický předpoklad práce: jestliže chceme přijít s uceleným konceptem, ve kterém by byl vyličen Scrutonův vhléd do problematiky hudebního významu, musíme se zaměřit právě na tuto kritiku. Analytický rozbor Scrutonovy kritiky je tímto představen jako nástroj pro hlubší pochopení jeho vlastního pojetí hudebního znamenání. Umožní nám z jedné strany lépe pochopit, jaká je hranice mezi Scrutonovým a sémiotickým chápáním významu v hudbě, ze strany druhé sledovat, jak se z ní postupně rodí jeho vlastní a originální pojetí. Postup předložené práce tudíž bude na základě analýzy této kritiky určit Scrutonovu filosoficko estetickou teorii hudebního znamenání.

Jak bylo naznačeno, volba metody pro úplné vyložení Scrutonova pojetí hudebního významu je do určité míry vynucená vlastním Scrutonovým postupem. Scruton svou teorii buduje pomocí neustálého kritického dialogu s vybranými sémiotickými přístupy. Podíváme-li se do jeho knih *Umění a imaginace*,<sup>3</sup> *Estetika hudby*<sup>4</sup>, *Hudební porozumění*<sup>5</sup> a dalších menších textů věnovaných estetice,<sup>6</sup> nalezneme množství kritických výpadů proti hlediskům usilujícím

---

<sup>1</sup> Srov. SCRUTON, Roger. Analytical Philosophy and the Meaning of Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1987, roč. 46, s. 169.

<sup>2</sup> Srov. tamtéž, s. 169-170.

<sup>3</sup> Mluvíme zde zejména o kapitolách *Representation, Expression a Symbolism*. Srov. SCRUTON, Roger. *Art and Imagination: A Study in the Philosophy of Mind*. South Bend, Indiana: St. Augustine's Press, 1997.

<sup>4</sup> Zejména kapitoly *Representation, Expression, Language a Content*. Srov. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997.

<sup>5</sup> Kapitoly *Wittgenstein on Music a Expression*. Srov. *Understanding music: philosophy and interpretation*. London: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing, 2016.

<sup>6</sup> Z těchto textů se Scrutonovy kritiky objevují nejvíce v *Analytical Philosophy and the Meaning of Music. The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1987, roč. 46. Dále pak v textech, jež tvoří obsah knihy SCRUTON, ROGER. *The Politics of Culture and Other Essays*. South Bend, Indiana: St. Augustine's Press, 2016.

o podchycení významu v hudbě (a umění) pomocí sémantických nástrojů. Na tomto vyložení kritickém podhoubí pak vyrůstá Scrutonova teorie. Výpady proti jednotlivým hudebním sémiotikám tak ve Scrutonově díle nejsou jednostrannou kritikou, nýbrž nástrojem pro vystavění nové, původní koncepce. Výběr metody, skrze níž chceme dojít k formulaci Scrutonova pojetí hudebního významu, tudíž není náhodný, ale vychází z jeho vlastního postupu.

Práce bude rozdělena na čtyři tematické oblasti. První oblast bude tvořena první kapitolou, v níž stručně představíme obecnou teorii sémiotiky a nastíníme postoj, který k ní Scruton zaujímá. Důraz bude kladen na sémiotické pojetí významu a na Scrutonovu obecnou kritiku sémiotických přístupů k problematice hudebního znamenání.

Druhá tematická oblast se zaměří na Scrutonovo pojetí hudebního vnímání, respektive hudebního prožitku. Celý Scrutonův pohled na hudbu, a tudíž i na její význam, je totiž filosoficky zakotven v problematice vnímání hudebního díla, které je případem estetického prožitku (*aesthetic experience*), v němž hraje výraznou roli hudební porozumění (*musical understanding*) posluchače.<sup>7</sup> Pro výzkum Scrutonova pojetí hudebního významu je proto nezbytné vyjasnit tyto momenty a na jejich základě pak sledovat jeho vlastní kritiky sémiotických přístupů k hudbě. Pomocí představení Scrutonovy koncepce estetického hudebního prožitku tedy budou vystavěny předpoklady pro analýzu Scrutonovy kritiky, která se bude postupně překlápět v jeho vlastní pojetí hudebního významu.

Třetí tematická oblast se bude skládat ze tří kapitol, jež charakterizujeme jako kapitoly kritické. Jejich předmětem bude Scrutonova kritika sémiotických přístupů k hudebnímu významu. Kapitoly budou postaveny na dvou základních pilířích. První pilíř bude tvořen jednak stručným výkladem dané sémiotické teorie, jednak analýzou kritického postoje, který k ní Scruton zaujímá. Těžištěm druhého pilíře bude výklad vlivu, který tato kritika měla na utváření Scrutonova vlastního pojetí hudebního významu. Je-li totiž cílem práce formulace Scrutonovy koncepce významu v hudbě, je potřeba metodicky směřovat každou kritickou kapitolu k jednoznačnému určení toho, jak každá kritika argumentačně přispěla k její výsledné podobě.

Poslední tematická oblast, tvořená závěrečnou kapitolou, se z jedné strany zaměří na shrnutí výsledků kritických kapitol, ze strany druhé na Scrutonovu vlastní koncepci hudebního významu. Bude zde názorně předvedeno, jak Scruton na základě své kritiky dochází k formulaci svého vlastního pojetí hudebního znamenání.

---

<sup>7</sup> Srov. SCRUTON, Roger. *Understanding music: philosophy and interpretation*. London: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing, 2016, s. 50.



# 1. Teorie sémiotiky a Scrutonova kritika sémiotického přístupu k hudebnímu významu

Před tím, než dojde ke studiu konkrétních Scrutonových kritických výpadů proti sémiotickým pohledům na hudební význam, je třeba podniknout určité kroky, které nám umožní lepší orientaci v celé problematice této práce. Je proto třeba:

1. ve stručnosti uvést samotnou sémiotickou teorii s ohledem na její centrální předmět – znak;
2. ozřejmit povahu sémiotického pojetí hudebního významu;
3. představit Scrutonův postoj k sémiotice jako takové a sémiotickému pojetí významu v hudbě.

Prostřednictvím rozpracování těchto bodů budou utvořeny předpoklady pro hlubší teoretické ponoření se do Scrutonových postupů, jež budou precizovány v průběhu celé práce. Prezentovaná kapitola tedy v obecné a celkové podobě nastíní tematickou problematiku práce, předloží teze, které budou v dalších kapitolách detailněji rozpracovávány a podpořeny konkrétní argumentací.

## 1.1. Teorie sémiotiky a význam jako sémantický obsah

Na úvod je třeba poznamenat, že nám v následujícím výkladu nepůjde o celkové a vyčerpávající vymezení sémiotiky jako takové. Zaměříme se pouze na ty aspekty, jež sehrávají důležitou roli ve Scrutonově kritice sémiotických přístupů k hudbě. Konkrétně se jedná o:

1. definici znaku;
2. sémiotické pojetí významu.

Obě témata budou zkoumána na obecné úrovni. Konkrétní povaha (hudebního) znaku a významu se bude postupně vyjevovat v rámci explikace jednotlivých, Scrutonem kritizovaných teorií. Následujících pár odstavců tak bude sloužit toliko k obecnému nastínění tématu, k jehož konkretizaci a precizaci bude docházet v dalších částech práce.

Sémiotika, jež je taktéž občas nazývána jako sémiologie,<sup>8</sup> se již od svého oficiálního vzniku prezentuje coby obecná teorie znaků.<sup>9</sup> Jak píše Umberto Eco v knize *Teorie sémiotiky*,

---

<sup>8</sup> Pojem sémiologie se vyskytuje zejména ve frankofonních oblastech, v nichž dominuje vliv švýcarského lingvisty Ferdinanda de Saussura, který poprvé oficiálně představil teorii znaku. Jelikož je Saussure vedle toho zakladatelem i strukturalismu, je sémiologie, na rozdíl od sémiotiky, spojována s tímto strukturalistickým myšlenkovým paradigmatem. Za zakladatele sémiotiky se považuje americký filosof a logik Charles S. Peirce. Přestože lze nalézt určité rozdíly mezi sémiologií a sémiotikou, je jejich společným jmenovatelem výzkum znaku. Scruton sám, byť si je vědom tohoto rozdílu, odmítá jak sémiotiku, tak sémiologii z těch samých důvodů. Jeho postoj k obecné teorii znaků je tedy jednotný, a proto si v našem výkladu můžeme dovolit smísit oba pojmy do jednoho celku. Srov. SCRUTON, Roger. *The Impossibility of Semiotics. The Politics of Culture and Other Essays*. South Bend, Indiana, 2016. Dále srov. MICHALOVIČ, Peter a Vlastimil ZUSKA. *Znaky, obrazy a stíny slov: úvod do (jedné) filozofie a sémiologie obrazů*. Praha: Akademie múzických umění, 2009, s. 33-36.

<sup>9</sup> Srov. SAUSSURE, Ferdinand de. *Kurs obecné lingvistiky*. Praha: Odeon, 1989, s. 52-53. Dále srov. PEIRCE,

předmětem jejího zájmu je vše, co může být chápáno jako znak.<sup>10</sup> Sémiotika jako teorie znaku si činí za cíl vyzkoumat povahu a jednotlivé aspekty znaku jako takového, v neposlední řadě rovněž studuje, kdy a za jakých podmínek se nějaká věc stává znakem.<sup>11</sup>

O tom, co je to znak, bylo napsáno mnoho. Klasická sémiotická literatura<sup>12</sup> se však shoduje na tom, že znak je strukturou, jež za určitých okolností pro někoho, nějaký subjekt, něco zastupuje.<sup>13</sup> Cokoli, co je někým vnímáno jako to, co zastupuje něco jiného, je nazýváno znakem. Situaci, v níž se něco stává znakem, lze tedy vymezit jako korelaci tří momentů. V první řadě je zde předpokládána existence nějakého subjektu, vůči němuž něco vystupuje jako znak; díky tomu, že někdo vnímá něco jako zástupce něčeho jiného, je možné hovořit o znaku. Zbylé dva momenty tvoří dvě strany znaku samotného, jež jsou v Saussurově terminologii nazývány jako označující a označované.<sup>14</sup> Všechny tři momenty jsou nezbytnými podmínkami pro existenci znaku.<sup>15</sup>

Jeden ze základních problémů, jímž se sémiotika zabývá, je otázka významu.<sup>16</sup> Co nás musí vzhledem k předmětu a cíli této práce nejvíce zajímat, je to, jakou povahu má význam, když jej zkoumáme ze sémiotického hlediska. O významu sémiotika uvažuje vždy v relačním smyslu.<sup>17</sup> K této relaci dochází mezi dvěma stranami znaku samotného, tj. mezi označujícím a označovaným. Na jejím základě pak vzniká to, co nazýváme významem. Jakmile se nějaký předmět ocitá v pozici, v níž něco označuje – to jest odkazuje k něčemu jinému, než je on sám – vzniká relace, na jejímž základě se tvoří význam. Tuto relaci lze nazvat jako relaci sémantickou. Například shluk určitých fonémů neznamena sám o sobě nic. Teprve ve chvíli, kdy začne být

---

Charles Sanders. *Grammatica speculativa*. BOHUMIL, Palek. *Sémiotika*. 2. přeprac. vyd. Praha: Karolinum, 1997, s. 36. Dále srov. MORRIS, Charles William. *Základy teorie znaku*. PALEK, Bohumil. *Sémiotika*. 2. přeprac. vyd. Praha: Karolinum, 1997.

<sup>10</sup> Srov. ECO, Umberto. *Teorie sémiotiky*. Praha: Argo, 2009, s. 15.

<sup>11</sup> Srov. tamtéž, s. 11.

<sup>12</sup> Pokud Scruton píše o obecné (nikoli hudební) sémiotické teorii, odkazuje výhradně k autorům, kteří jsou spojeni se vznikem sémiotiky jako oficiální vědní disciplíny. Nejčastěji se tak zmiňuje o Saussurovi, Peirceovi, Morrisovi nebo Barthesovi. Z mladších sémiotických autorů hovoří takřka výhradně o Umberto Ecovi. Náš výklad o obecné sémiotice tedy bude vycházet – až na výjimky, kdy bude potřeba detailnějšího rozpracování nějakého konkrétní momentu – z těchto autorů.

<sup>13</sup> Pro Peirce je znakem „něco, co pro někoho v nějaké úloze něco zastupuje z nějakého hlediska nebo v nějaké úloze.“ PEIRCE, Charles Sanders. *Grammatica speculativa*. BOHUMIL, Palek. *Sémiotika*. 2. přeprac. vyd. Praha: Karolinum, 1997, s. 37. U Eco se setkáme s podobnou definicí. „Navrhují definovat jako znak *cokoli*, co na základě dříve stanovené společenské konvence může být chápáno jako *něco, co zastupuje něco jiného*.“ ECO, Umberto. *Teorie sémiotiky*. Praha: Argo, 2009, s. 27.

<sup>14</sup> SAUSSURE, Ferdinand de. *Kurs obecné lingvistiky*. Praha: Odeon, 1989, s. 97.

<sup>15</sup> S ohledem na to byly v sémiotické literatuře vypracovávány trojúhelníkové diagramy, které měly za cíl osvětlit vztahy mezi těmito jednotlivými momenty znaku. Eco v *Teorii sémiotiky* zmiňuje trojúhelníky Ogdena a Richardse, Peirce a Frega. Srov. ECO, Umberto. *Teorie sémiotiky*. Praha: Argo, 2009, s. 77-78.

<sup>16</sup> Srov. tamtéž, s. 84.

<sup>17</sup> Srov. MORRIS, Charles William. *Základy teorie znaku*. PALEK, Bohumil. *Sémiotika*. 2. přeprac. vyd. Praha: Karolinum, 1997, s. 204.

vnímán jako něco, co označuje něco jiného, například určitou věc, začíná být nositelem určitého významu. Slovní výraz „auto“ je takovýmto shlukem fonémů, který se díky sémantické relaci stává verbálním znakem pro jistý předmět, který známe z běžné zkušenosti. Onen předmět je v tomto případě tím, co znak znamená. Proto jej můžeme pokládat za význam neboli sémantický obsah znaku. Sémiotickou subdisciplínou zabývající se problematikou významu je potom, podle členění Charlese Morrisa, sémantika.<sup>18</sup> Jejím předmětem je analýza vztahů existujících mezi znakem a tím, co je jím zastupováno, tj. k čemu znak odkazuje.

Vzhledem k samotné Scrutonově kritice je nutné zdůraznit jeden důležitý aspekt sémiotického zkoumání významu: sémiotika se zabývá významem pouze v kontextu znaku.<sup>19</sup> Nikdy nemůže v rámci sémiotického zkoumání dojít k tomu, že by byl význam analyzován v nezávislosti na znaku. Znak a význam jsou od sebe neoddělitelné. Logik a sémantik Ladislav Tondl tento axiom formuluje následovně: „[...] nemohou existovat znaky, které by neměly význam, a naopak vše to, co lze zahrnout do pojmu významu, lze oddělit pouze prostřednictvím znaku spjatého s daným významem“.<sup>20</sup> Podobně muzikolog a sémioticky orientovaný hudební estetik Ivan Poledňák tvrdí, že „význam nelze odtrhnout od znaku“.<sup>21</sup>

Bytostná vazba znaku a významu nám tak odhaluje jeden důležitý aspekt celého sémiotického projektu, jenž hraje, jak dále budeme moci zjistit, výraznou úlohu ve Scrutonově kritice. Jestliže je znak explicitně představován jako pojem, bez něhož nelze myslet pojem významu, pak veškerá snaha o poznání významu musí být součástí sémiotického rámce. Sémiotika skrze pojem znaku podmiňuje přítomnost významu. Tato subsumpce významu pod znak poukazuje k tomu, že jakmile označíme něco za nositele významu, musíme s ním zacházet jako se sémiotickým faktem. Sémiotika nám tedy říká, že jestliže se chceme zabývat významem, musíme přijmout jeho znakovou, tj. relační povahu; musíme vzít v úvahu, že význam je sémantickým obsahem, jenž existuje díky relaci mezi označujícím a označovaným. Sémiotika se tak ukazuje jako teorie, jež zkoumá vše, co je významovou jednotkou.<sup>22</sup>

Jestliže se sémiotika zabývá vším, co lze označit za významovou jednotku (znak), je okruh předmětů, které se mohou stát předmětem jejího zájmu, značně rozsáhlý. Může se jednat jak o takové elementární formy znamenání, jako jsou např. signální gesta, dopravní značky, jídlo,

---

<sup>18</sup> Srov. tamtéž, s. 204.

<sup>19</sup> Srov. SCRUTON, Roger. *The Impossibility of Semiotics. The Politics of Culture and Other Essays*. South Bend, Indiana, 2016, s. 32-33.

<sup>20</sup> TONDL, Ladislav. *Mezi epistemologií a sémiotikou: deset studií o vztazích poznání a porozumění významu*. Praha: Filosofia, 1996, s. 24.

<sup>21</sup> POLEDŇÁK, Ivan. *Hudba jako problém estetiky*. Praha: Karolinum, 2006, s. 63.

<sup>22</sup> Srov. ECO, Umberto. *Teorie sémiotiky*. Praha: Argo, 2009, s. 15.

oblečení, nábytek, tak o vyšší kulturní fenomény, jako je třeba jazyk, umění nebo mýtus.<sup>23</sup> Všechno to jsou významové jednotky nebo komplexy, a proto je na ně nutno pohlížet jako na znaky, které jsou analyzovatelné sémantickými prostředky. Sémiotika si tímto vyhrazuje privilegované právo zkoumat problematiku významu. To, co legitimizuje tento krok, je redukce všech významových jednotek na sémanticky relační entity složené z označujícího a označovaného. Tento aspekt je první vzpruhou pro Scrutonovu kritiku celého sémiotického projektu.

## 1.2. Scrutonova kritika sémiotického přístupu k významu

V textu s příznačným názvem *Nemožnost sémiotiky* se Scruton snaží narušit představu, že by problematiku významu šlo uspokojivě vyložit pomocí jedné teoretické disciplíny.<sup>24</sup> Upozorňuje, že význam jako takový nelze vyčerpat poukazem k sémiotickému pojmu znaku, jelikož povaha všech významových jevů je natolik rozmanitá a rozdílná, že není možné hovořit o jejich společné sémantické povaze. „Sémiologie nás obrací k jazyku, silničním značkám, výrazům na tvářích, jídlu, oblečení, fotografii, architektuře, heraldice, vázání košíků, hudbě. Jedná se o ‚znaky‘, které je třeba chápat ve stejném, nebo v různém smyslu? Slovo ‚znak‘ znamená mnoho věcí a poukazuje k mnoha funkcím. Máme se potom domnívat, že mrak znamená (*signifies*) déšť v tom samém smyslu, jako *Je m'ennuie* ‚Nudím se‘? Samozřejmě že ne, neboť žádný mrak nemá funkci věty. Z vědeckého hlediska tak máme důvod k podezření, že nestojíme před jednou a tou samou věcí, nýbrž před tisíci věcmi [...] Pokud zde existuje podstata (*essence*) společná všem ‚znakům‘, je jisté, že bude nikoli – jak předstírá sémiologie – hlubokého, nýbrž mělkého charakteru.“<sup>25</sup> Význam se zde Scrutonovi jeví jako složitá a komplexní entita, již není možné neproblematicky uchopit a filosoficky udržitelně vyložit v rámci sémiotické teorie, která s jakýmkoli nositelem významu zachází jako se znakem. Povaha všech významových jevů je na takovýto sjednocující počin příliš rozmanitá a členitá. Scruton tímto předestírá první krok mající vést k podrytí tohoto univerzálního momentu sémiotiky. Jestliže totiž Scruton pochybuje o jednotném přístupu ke všem významovým jevům, jistým způsobem tím zasahuje do její legitimacy.

Toto stručné vymezení Scrutonovy kritiky jistě nelze vnímat jako stěžejní argument, jímž je s konečnou platností vyvrácena sémiotika jako taková, ale spíše jako skeptický pohled

---

<sup>23</sup> Srov. tamtéž, s. 85-86.

<sup>24</sup> Srov. SCRUTON, Roger. *The Impossibility of Semiotics. The Politics of Culture and Other Essays*. South Bend, Indiana, 2016.

<sup>25</sup> Tamtéž, s. 32-33.

na pokus uchopit téma významu na půdě jedné disciplíny. To, co je třeba si z tohoto Scrutonova skepticismu vzít, je jistá nesamozřejmost a problematičnost nároku sémiotiky na ryze sémantické zdůvodnění všech znamenajících jevů. Skutečně lze zkoumat význam Bachovy kompozice způsobem, jakým přistupujeme k významu dopravní značky?<sup>26</sup> Nejedná se o zcela odlišné druhy jevů? Scruton tu jednoduše upozorňuje na to, že mnohost a rozdílnost všech významem obdařených skutečností nemůže vést k jejich nekritickému podřazení pod jednu teorii a jeden pojem, nýbrž k hlubšímu porozumění jejich rozdílů a specifik. Právě umění a zejména pak hudba se Scrutonovi jeví jako nanejvýš problematičné předměty pro sémantickou analýzu.<sup>27</sup>

V dalších pasážích kapitoly budeme moci zjistit, že Scruton v souvislosti s hudbou užívá pojem významu ve zcela jiném smyslu, než implikuje sémiotická teorie.

### 1.3. Sémiotické pojetí hudebního významu a problém Scrutonovy kritiky

Hudební význam je v hudební estetice chápán jako obsah, jež na jedné straně nelze přímo ztotožňovat s hudební formou<sup>28</sup> či strukturou tvořenou zvukovými, obvykle tóny konstituovanými hudebními rysy, který ale na straně druhé s touto formou velmi úzce souvisí.<sup>29</sup> Tento obsah je obvykle spojován s emocemi, city, pocity, náladami, ale i určitými událostmi, situacemi či objekty; tak se často můžeme setkat se soudy, že hudba vyjadřuje smutek, radost,

---

<sup>26</sup> V tomto momentě by mohla čtenáře napadnout námitka, že uměnovědná sémiotika nikdy neklade rovnítko mezi uměleckým dílem a elementárním znakem, jako je třeba ona dopravní značka. Ku příkladu Nelson Goodman vždy hovoří o uměleckém díle jako o specifickém druhu znaku, jehož (sémiotické) vlastnosti, které jej právě činí uměleckým dílem, nelze nacházet v jiných znacích. Scruton se k tomuto argumentu nijak nestaví zády. Už ve třetí kapitole této práce, zabývající se právě filosofií Nelsona Goodmana, budeme moci zjistit, že Scruton odmítá variantu, že by umělecké dílo šlo vymezit jako svébytný typ znaku, který se svou povahou liší od ostatních druhů znaků. Jinými slovy, je-li umělecké dílo definováno jako znak, je třeba na něj pohlížet jako na jakýkoli jiný znak. Z toho je pak třeba vyvodit důsledky a ptát se, zdali je sémiotické uvažování o umění skutečně relevantní.

<sup>27</sup> Srov. SCRUTON, Roger. *Art and Imagination: A Study in the Philosophy of Mind*. South Bend, Indiana: St. Augustine's Press, 1997, s. 169. Dále srov. SCRUTON, Roger. *Analytical Philosophy and the Meaning of Music. The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1987, roč. 46, s. 169.

<sup>28</sup> Zde je potřebné rozptýlit možné nedorozumění ohledně pojmu hudební formy. Scrutonovo zacházení s tímto pojmem se nekryje s tím, jak je mu běžně rozuměno zejména v pedagogickém či muzikologickém kontextu. Zde se totiž pojmem hudební forma označují různé podoby složenosti a uspořádání jednotlivých částí hudební skladby jako celku, jež mají svůj historicky zmapovatelný původ. Tak hovoříme ku příkladu o sonátové formě, rondy, fuze atd. Scrutonovo užívání termínu hudební formy má své kořeny jinde. Jeho pojetí má nejbližší k Hanslickově estetice, v níž je hudební forma chápána jako z tónů utvořená struktura, jež se principiálně odlišuje od obsahu. Hudební forma je tedy u Scrutona hanslickovskou organizací (strukturou), v níž existují pouze tóny a pohyb mezi nimi. Srov. HANSLICK, Eduard. *O hudebním krásnu: příspěvek k revizi hudební estetiky*. Praha: Supraphon, s. 60-61. Dále srov. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 340-342.

<sup>29</sup> K tématu obsahu v hudbě srovnej kapitolu *Cesty k obsahu* v POLEDŇÁK, Ivan. *Hudba jako problém estetiky*. Praha: Karolinum, 2006, s. 209-224. Dále srov. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 341.

bezvýchodnost, napodobuje zvuk řeky, bouře, zobrazuje krajinu apod.<sup>30</sup> Hudba, její zvuková a případně tónová forma, navazuje kontakt s takovými skutečnostmi a jevy, jež původně nejsou její součástí, a které se tím stávají jejím významem. Hudební estetika jakožto teorie pak studuje možnosti hudby něco znamenat, zabývá se charakterem vztahu formy a obsahu, v neposlední řadě také způsobem, jakým se posluchač k významu vztahuje.

Sémiotika existenci hudebního významu vysvětluje, jak je zřejmé z předešlého výkladu, sémanticky: hudební forma (struktura) je označujícím, obsah označovaným.<sup>31</sup> Záleží pak na konkrétní podobě dané sémiotické teorie, jak je vztah mezi označujícím a označovaným vysvětlen a jaká povaha je hudebnímu významu připisována. Jak dále uvidíme, těchto podob lze v rámci Scrutonovy kritiky nalézt několik. Navzdory této mnohosti je však jejich společným jmenovatelem jednotný přístup k povaze hudebního významu: na úrovni hudebního díla se nacházejí sémantické vztahy, jež strukturně propojují hudební formu s jejím obsahem.

Jakkoli se tento přístup k hudebnímu významu může zdát jako odpovídající přirozené lidské intuici, Scruton důsledně odmítá jeho filosofická stanoviska a buduje svou vlastní koncepci, nezávislou na sémiotickém, tj. konkrétně sémantickém uvažování. „Hudba [...] není obdařena žádnou sémantikou: neexistuje zde nic, co by (kromě jí samotné) hudba znamenala.“<sup>32</sup> Tímto tvrzením z knihy *Umění a imaginace* se Scruton explicitně distancuje od sémioticky relačního pojetí hudebního významu a předznamenává důsledně asémantickou teorii, již později rozvinul v *Estetice hudby*<sup>33</sup>. Hudba v jeho pojetí sémanticky neodkazuje k něčemu, co je jí vnější; její význam spočívá v ní samotné. Hudební znamenání je tak vymezeno jako nerelační.<sup>34</sup> Říká-li dále Scruton, že hudba může znamenat pouze samu sebe, je nutno jejímu významu rozumět jako něčemu, co spočívá v samotné, tóny konstituované struktuře. Jak Scruton píše v textu *Analytická filosofie a hudební význam*: „Hudební obsah je obsahem slyšeným v tónech.“<sup>35</sup>

Scruton činí to, co se z hlediska sémiotiky zdá jako nemožné. Odtrhává význam od

---

<sup>30</sup> Srov. tamtéž, s. 118-120. Dále srov. POLEDŇÁK, Ivan. *Hudba jako problém estetiky*. Praha: Karolinum, 2006, s. 209-214.

<sup>31</sup> Srov. POLEDŇÁK, Ivan. *Hudba jako problém estetiky*. Praha: Karolinum, 2006, s. 72.

<sup>32</sup> SCRUTON, Roger. *Art and Imagination: A Study in the Philosophy of Mind*. South Bend, Indiana: St. Augustine's Press, 1997, s. 169.

<sup>33</sup> SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997.

<sup>34</sup> Toto nerelační pojetí významu Scruton nachází ve filosoficko-estetické koncepci Ludwiga Wittgensteina. Jak Scruton píše v knize *Hudební porozumění*, hudba podle Wittgensteina neznamená způsobem, že by odkazovala k něčemu, co je jí vnější. Význam je tak i podle Wittgensteina třeba chápat v jiném smyslu než jako sémantickou relaci. Srov. SCRUTON, Roger. *Understanding music: philosophy and interpretation*. London: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing, 2016. s. 33.

<sup>35</sup> SCRUTON, Roger. Analytical Philosophy and the Meaning of Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1987, roč. 46, s. 169.

znaku. Hudební význam podle něj není podmíněn sémantickou relací označujícího a označovaného. Scruton se tak staví proti sémiotickému paradigmatu, jež od dob svého oficiálního vzniku kolonizuje pojem významu tím, že jej vsazuje do kontextu znaku. Tímto odštěpením se od tradice, ve které je „znamenat“ nahraditelné za „být znakem“, a zavržením sémantického pojetí hudebního významu, se však Scruton ocitá ve zvláštní a silně problematické pozici. Objevuje se zde totiž legitimní otázka, jak jinak lze uchopit význam v hudbě, než že jej vměstnáme do sémiotické duality označujícího a označovaného? Jinými slovy, jak jinak lze vysvětlit hudební význam než skrze sémantickou relaci? Řekneme-li, že nějaký objekt něco znamená, ihned se nám nabízí sémiotické řešení: význam dopravní značky není barvami a tvary pokrytá plechová tabulka, ale až určitý zákon, který je touto značkou zastupován; význam slova „ahoj“ není shluk fonémů, nýbrž to, k čemu tento shluk odkazuje, to jest k určité formě pozdravu. Společným rysem těchto jevů je sémantická relace; neznamenaají samy sebe, nýbrž odkazují k něčemu, co je vůči nim vnější. Pokud tedy také hudbě přiznáváme schopnost znamenat, sémiotická teorie nám velí, abychom ji označili za znak obdařený sémantickou relací. Jednoznačnost a (zdánlivá) neproblematičnost tohoto pojetí tak zapřičiňuje, že se Scrutonovo tvrzení o asémantické povaze hudebního znamenání jeví jako paradoxní. Neboť z hlediska sémiotické teorie musí být jakýkoli jev, který něco znamená, znakem. Pokud jím není, nemůžeme jej chápat jako nositele významu. Jak tedy může hudba podle Scrutona znamenat, když sémanticky neodkazuje k něčemu, co je jí vnější? Jakou povahu má potom hudební význam? A jak vůbec odlišit hudební formu od jejího obsahu?

Přes tyto problémy je nutno říci, že Scruton v rámci svého filosoficko-estetického systému předkládá teorii, kterou lze brát jako jistou alternativu k sémiotické koncepci hudebního významu. V této práci bude skrze analýzu Scrutonovy kritiky sémiotických přístupů k hudebnímu znamenání názorně předvedeno, jak Scrutonova koncepce překonává paradoxy a nejasnosti, které s sebou přináší odmítnutí hudební sémiotiky, a jak tvoří nosné řešení problematiky významu v hudbě.

#### **1.4. Tři hudebně sémiotické koncepce jako předměty Scrutonovy kritiky**

Z hlediska Scrutonovy kritiky můžeme rozlišit tři hudebně sémiotické teorie. Kritérium pro jejich rozlišení spočívá ve způsobu, jakým nahlízejí na problematiku významu, a jak na úrovni díla samotného vysvětlují sémantický vztah mezi hudební formou a obsahem, tj. mezi hudebním označujícím a mimohudebním označovaným.

1. *symbolická teorie*. Tato koncepce je postavena na předpokladu konvencionální vazby

mezi hudebním dílem a jejím obsahem. Sémantický obsah hudby je zde vysvětlován na základě společenského zvyku. Coby hlavní reprezentant této teorie vystupuje ve Scrutonově kritice Nelson Goodman.

2. *lingvistická teorie*. Jejím teoretickým východiskem je předpoklad analogie mezi hudbou a jazykem. Na základě toho je pak na hudbu aplikována lingvistická dvojice syntaxe a sémantiky. Hudební forma je zde uchopována jakožto soubor pevně ohraničených částí, mezi nimiž dochází k navazování syntaktických vztahů, skrze které je pak generován sémantický obsah. Proponenty lingvistické teorie jsou muzikolog Jean-Jacques Nattiez a hudební teoretik Derryck Cooke.

3. *ikonická teorie*. Jejího zastánce Scruton nachází zejména v díle amerického estetika Petera Kivyho. Kivyho argumentace ve prospěch této koncepce spočívá v nacházení podobnostních (ikonických) relací mezi hudební strukturou a mimohudebním obsahem.



## 2. Metaforické vnímání hudby

Jde-li nám o to podchytit Scrutonovu argumentaci proti sémiotickým přístupům k hudebnímu významu, a chceme-li projasnit jeho vlastní koncepci hudebního významu, musíme v první řadě vyložit to, co ze Scrutonova hlediska tyto problémy a témata samotná podmiňuje. Proto je ústředním předmětem této kapitoly problematika Scrutonova pojetí hudebního vnímání.

V kapitole bude nejdříve poukázáno na podmínky, jež Scruton vyhrazuje pro estetický prožitek. Na úrovni vnímajícího subjektu budou určeny základní předpoklady pro existenci estetického prožitku, skrze nějž subjekt přistupuje z jedné strany k estetickým objektům<sup>36</sup> jako takovým, ze strany druhé ke znějícímu hudebnímu dílu. Celý tento výklad bude postaven na Scrutonově filosofii mysli. Tímto bude utvořen dostatečný prostor pro vysvětlení Scrutonova pojetí hudebního poslechu jakožto specifického případu estetického prožitku. Předložíme zde Scrutonovo pojetí role metafory v hudebním vnímání. Na základě toho se ukáže hudba jako metaforicky existující fenomén.

### 2.1. Estetický prožitek a logika dvojí intencionality

Podmínky pro existenci estetického prožitku Scruton systematicky rozpracovává ve své knize *Umění a imaginace*. Tyto podmínky Scruton nachází v lidské mysli (*mind*),<sup>37</sup> na jejíž úrovni se vyskytují předpoklady pro rozličné momenty lidské myšlenkové aktivity; vedle estetického prožitku se jedná rovněž o poznání a etické jednání. Tyto tři aktivity se liší v tom, jaká oblast mysli je organizuje a strukturuje. Zatímco etickému jednání a poznání odpovídá oblast přesvědčení (*belief*) a případně soudnosti (*judgement*),<sup>38</sup> estetický prožitek náleží imaginaci (*imagination*).<sup>39</sup> Přesvědčení a imaginace jsou ve Scrutonově filosofii mysli protikladnými myšlenkovými oblastmi.<sup>40</sup> Kritérium jejich odlišnosti tkví v jejich rozdílném zacházení s myšlenkou, což Scrutonovi dovoluje hovořit o nich jako o modech myšlení (*modes of*

---

<sup>36</sup> Scruton v knize *Umění a imaginace* užívá pojmu estetický objekt pro označení všech jevů a předmětů, na které vnímatel pohlíží z perspektivy svého estetického zájmu. Sám se vymezuje vůči takovým možným pohledům, jež by tento pojem tlačily do fenomenologických vod, v nichž je estetický objekt definován jako intencionální objekt. Jelikož Scruton v určitých ohledech vychází z fenomenologické filosofie, je potřebné na tento terminologický aspekt upozornit. Srov. SCRUTON, Roger. *Art and Imagination: A Study in the Philosophy of Mind*. South Bend, Indiana: St. Augustine's Press, 1997, s. 11.

<sup>37</sup> Srov. tamtéž, s. 1-2.

<sup>38</sup> V dalších částech budeme mluvit již pouze o dualitě přesvědčení a imaginace. Scruton totiž chápe soudnost jako myšlenkovou oblast podřízenou přesvědčení. K vymezení základní distinkce, o níž nám v této části kapitoly jde, nám tedy postačí odstínit vůči imaginaci pouze přesvědčení. Srov. tamtéž, s. 88.

<sup>39</sup> Srov. tamtéž, s. 84.

<sup>40</sup> Srov. tamtéž, s. 76.

thought).<sup>41</sup> Tyto mody se nevyznačují povahou myšlenek, které do nich vstupují, ale způsobem, jakým jsou v nich tyto myšlenky strukturovány. Jedna a táž myšlenka tedy může nabýt různého charakteru podle toho, je-li strukturovaná přesvědčením nebo imaginací.<sup>42</sup> Oba myšlenkové mody dle Scrutona zkrátka udělují myšlenkám jejich strukturu, a tudíž i určují jejich výslednou povahu; jsou zodpovědné za to, jaký poměr navazují ke skutečnosti a jaký vztah k nim subjekt zaujímá. Podívejme se v následujících několika odstavcích na to, jak přesně Scruton tyto myšlenkové modalities uchopuje. Jejich pochopení je totiž, jak se budeme moci dále přesvědčit, nezbytnou podmínkou k porozumění Scrutonově koncepci hudebně estetického prožitku.

Myšlenka, která je strukturovaná přesvědčením, se podle Scrutona vždy vztahuje k pravdivostním podmínkám (*truth conditions*).<sup>43</sup> Tento typ vztahu Scruton nazývá tvrzením (*assertion*).<sup>44</sup> Myšlenka je tedy v rámci přesvědčení vždy tvrzena, tzn. vztahována k jistým podmínkám, které určí, zda je pravdivá či nepravdivá. Takovouto myšlenkovou operací je obdařen jak určitý způsob víry v nějaký princip, tak přesvědčení o nějakém subjektivním názoru nebo vědecké teorii. Vedle těchto intelektuálních, čistě racionálních případů sem dle Scrutona patří i běžné smyslové vnímání.<sup>45</sup> Pravdivost tak může být samotným obsahem myšlenky, jak tomu je v případě víry či poznání, nebo může působit pouze jako kritérium pro vnímající subjekt, jenž smyslově zakouší nějaký předmět, nějakou skutečnost. Člověk, který je o něčem

---

<sup>41</sup> Srov. tamtéž, s. 88.

<sup>42</sup> Srov. tamtéž, s. 89-90.

<sup>43</sup> Nyní je třeba upozornit na terminologický problém, který souvisí s překladem slova „belief“. Tento anglický výraz nejčastěji označuje dva významy: 1. přesvědčení, 2. víru. I když jej Scruton ve svých textech užívá v obou těchto rozdílných významech, je jejich společným rysem to, že se vždy nějakým způsobem vztahují k pravdivostním podmínkám. Přesvědčení a víra v tomto smyslu znamenají pokládat něco za pravdivé nebo nepravdivé. Ať už se tedy jedná o víru v nějaký morální princip nebo o přesvědčení o správnosti nějakého názoru, vždy je zde přítomen vztah k nějakým podmínkám, které svědčí o jejich pravdivosti (případně nepravdivosti). Člověk nemá přesvědčení ani víru bez toho, aniž by tyto pravdivostní podmínky alespoň nepředpokládal. Objeví-li se tudíž v našem výkladu oba tyto výrazy, jedná se vždy o překlad slova „belief“, jenž je ve Scrutonově pojetí důsledně propojen s pravdivostními podmínkami. Srov. tamtéž, s. 87.

<sup>44</sup> Zde je záhodno upozornit na překladatelský problém se slovem „assertion“. To, co jím Scruton míní, by se v souladu s výrokovou logikou – z níž Scruton velice často vychází – dalo asi nejlépe přeložit jako „výrok“. Tak ku příkladu Vojtěch Kolman s Vitem Punčochářem definují v knize *Formy jazyka* výrok jako každou větu, o níž můžeme jednoznačně prohlásit, že je pravdivá nebo nepravdivá. Jak víme, Scruton výraz „assertion“ spojuje s mentální oblastí přesvědčení, vztahující se k pravdivostním podmínkám. Jakmile něco tvrdím, vynáším soud o pravdivosti nebo nepravdivosti. Scrutonovo napojení tohoto logického usuzování na filosofii myslí však znemožňuje přeložit výraz „assertion“ jako „výrok“, neboť ve chvíli, kdy Scruton hovoří o přesvědčení a imaginaci, používá sousloví „asserted thought“ a „unasserted thought“, a ty nelze přeložit jinak než jako „tvrzená“ a „netvrzená myšlenka“. Podobné zacházení s termínem tvrzení ostatně můžeme najít u Alfreda Tarského, který ve svém *Úvodu do logiky* mluví o tzv. „asserted sentences“, jež definuje jako věty, které přijímáme za pravdivé. Překladatel tohoto spisu Pavel Materna pak tento termín překládá jako věta – tvrzení. Srov. tamtéž, s. 87-88. Dále srov. KOLMAN, Vojtěch a Vít PUNČOCHÁŘ. *Formy jazyka: úvod do logiky a její filosofie*. Praha: Filosofia, 2015, s. 58. Dále srov. TARSKI, Alfred. *Introduction to Logic and to the Methodology of the Deductive Sciences*. Fourth Edition. New York: Oxford University Press, 1994, s. 3. Český překlad srov. TARSKI, Alfred. *Úvod do logiky a metodologie deduktivních věd*. Praha: Academia, s. 19.

<sup>45</sup> Srov. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 88.

přesvědčen, něčemu důvěřuje nebo zkrátka tvrdí určitou skutečnost, vždy předpokládá nějaký soubor pravdivostních podmínek, který toto jeho přesvědčení podporuje. Podobně se tomu děje i v případě každodenního smyslového vnímání. Vidím-li před sebou například psa, jsem přesvědčen o tom, že jej skutečně vidím. Myšlenka zahrnutá v tomto přesvědčení je tedy opět tvrzená a opírá se o mou empirickou zkušenost jakožto o svou pravdivostní podmínku.

Myšlenky a propozice strukturované imaginativní oblastí lidské mysli se zcela vyvazují ze závislosti na těchto pravdivostních podmínkách.<sup>46</sup> Místo toho, aby nacházely své kritérium v něčem, co určí, zda jsou pravdivé nebo nepravdivé, jsou daným subjektem brány pouze v úvahu (*entertain*), tj. jsou postaveny před mysl, aniž by se na ně vztahovala nějaká jim vnější okolnost.<sup>47</sup> Scruton se o těchto módech myšlení vyjadřuje takto: „Existují zde módy myšlení, které neobsahují tvrzení *p*, nýbrž prchavou (*elusive*) schopnost jednoduše postavit propozici *p* před mysl člověka a chápat ji jako pouhou možnost nebo předpoklad (*supposition*).“<sup>48</sup> Propozice a myšlenka v imaginaci setrvávají v netvrzeném modu. Tím, že zde nefiguruje jako určující princip logika pravdivosti, nevyčerpává se tato netvrzená myšlenka (*unasserted thought*) poukazem ke své potenciální pravdivosti, ale je postavena před mysl jako takovou. Mysl zde tedy k myšlence nepřistupuje jako k něčemu, co primárně směřuje mimo ni, tj. k okolnostem, které stojí za její pravdivostí či nepravdivostí, ale jako k entitě, jež je součástí jí samotné. S imaginativně strukturovanou myšlenkou tak mysl nezachází jako s nutností, která musí být vztažena k pravdivostním podmínkám, nýbrž jako s pouhou možností.

I když bylo v předešlých odstavcích řečeno, že estetický prožitek přináležející k imaginaci, nelze se domnívat, že by v něm přesvědčení nehrálo žádnou roli. Scruton tvrdí, že imaginace je v estetickém prožitku určujícím faktorem.<sup>49</sup> Je principem, na němž se každá recepce estetického objektu zakládá. Podle Scrutona však estetický prožitek potřebuje ke svému fungování zrovna tak i přesvědčení. Vnímatel recipující nějaké umělecké dílo totiž neuchopuje pouze to, co bychom nazvali vlastním uměleckým dílem – tedy v případě figurálního obrazu zpodobněné postavy, harmonickou kompozici barev, ladnou hru křivek apod. – ale také samotný materiální objekt. Vnímatelova pozornost, jeho intencionalita je tak v tomto Scrutonově modelu rozdvojena. Toto rozdvojení pak Scruton nazývá dvojí intencionalitou (*double intentionality*).<sup>50</sup> „Ke dvojí intencionalitě dochází ve chvíli, kdy stav mysli v sobě zahrnuje jak

---

<sup>46</sup> Srov. tamtéž, s. 88-89.

<sup>47</sup> Srov. SCRUTON, Roger. *Art and Imagination: A Study in the Philosophy of Mind*. South Bend, Indiana: St. Augustine's Press, 1997, s. 89.

<sup>48</sup> Tamtéž, s. 88.

<sup>49</sup> Srov. tamtéž, s. 77.

<sup>50</sup> Srov. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 88-89, dále

přesvědčení, tak imaginaci: první z nich se zaměřuje na reálné předměty, druhý na to, co v těchto předmětech může být představeno.“<sup>51</sup> Podle Scrutona je tedy vnímající subjekt v momentě, kdy vstupuje do estetického prožitku, zaměřen na dva simultánně přítomné objekty. První objekt je uchopován prostřednictvím tvrzené myšlenky, druhý je v něm za pomoci imaginativních schopností subjektu vnímán.<sup>52</sup> Scruton tuto imaginativně determinovanou zkušenost zobecňuje a analyticky formuluje jako zkušenost, ve které subjekt uchopuje X jako Y nebo kdy vnímá Y v X, přičemž zde musí platit, že X je předmětem přesvědčení a Y předmětem imaginace.<sup>53</sup> Objekt přesvědčení je vždy nějakým fyzicky definovatelným a reálným podkladem pro imaginativní činnost subjektu.<sup>54</sup> Samotný imaginativní objekt je tím, o co v estetickém prožitku jde především a na co je upínán estetický zájem subjektu.<sup>55</sup> Vidí-li vnímatel v barvách a liniích, jimiž je pokryto malířské plátno, postavu ženy, pak to, na co je zaměřován jeho estetický zájem, je právě tato postava. To, co vidí, je postava mající odlišný způsob existence než malířské plátno. Plátno je reálným předmětem, kdežto v něm vyobrazená postava je objektem nereálným; to, co před ním *ve skutečnosti* stojí, není postava, ale plátno. Způsob, jakým vnímatel přistupuje k plátnu, je tak zcela odlišný od způsobu, jakým přistupuje k postavě: o plátně ví, že reálně existuje, že jej může podložit sadou pravdivostních podmínek, o postavě naopak ví, že není z tohoto, pravdou opředeného světa. Estetický prožitek je tak ve své podstatě imaginaci příslušící činností, ve které není pravdivostní rozměr myšlenky vůbec patrný, neboť ta se zde nachází v netvrzeném modu.<sup>56</sup> Můžeme tedy říci, že estetično je jiného ontologického řádu, je světem jevů, nikoli skutečných, reálně určených věcí. Estetično je tudíž fenomenálním řádem, jenž se ukazuje pouze za podmínky vnímatelova imaginativního přístupu. „Estetický zájem je zájmem o jevy.“<sup>57</sup>

---

s. 227.

<sup>51</sup> SCRUTON, Roger. *Understanding music: philosophy and interpretation*. London: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing, 2016, s. 45.

<sup>52</sup> Srov. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 89.

<sup>53</sup> Srov. SCRUTON, Roger. *Art and Imagination: A Study in the Philosophy of Mind*. South Bend, Indiana: St. Augustine's Press, 1997, s. 120.

<sup>54</sup> Srov. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 89

<sup>55</sup> Srov. SCRUTON, Roger. *Art and Imagination: A Study in the Philosophy of Mind*. South Bend, Indiana: St. Augustine's Press, 1997, tamtéž, s. 226-227.

<sup>56</sup> Srov. s. 120-121.

<sup>57</sup> SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 5.

## 2.2. Estetický prožitek v hudbě

Logiku dvojí intencionality lze snadno přenést na hudbu. Ta je dle Scrutona založena na zkušenosti posluchače, jenž slyší tóny ve zvucích.<sup>58</sup> V této zkušenosti se tak setkáváme s výše zmíněnou formulí, která by v implementaci na hudbu vypadala takto: hudebně estetický prožitek spočívá ve slyšení imaginativního Y v přesvědčení podchyceném X. K bližšímu vymezení povahy hudebně estetického prožitku je třeba se hlouběji podívat na to, co Scruton míní pod pojmy zvuku a tónu. V následujících odstavcích se tedy postupně zaměříme na zvuk, tón a jejich vztah, jenž je určen logikou dvojí intencionality.

Scrutonovým referentem při zkoumání povahy zvuku je zkušenost.<sup>59</sup> Zvuk je neoddělitelný od zkušenosti posluchače. Člověk ví, co je zvuk jenom za té podmínky, má-li s ním poslechovou zkušenost. Scruton tak odmítá, že by byl zvuk identický s fyzikálními zvukovými vlnami.<sup>60</sup> Ačkoli jsou tyto vlny nositeli zvuku, nejsou tím, co slyšíme, když máme zkušenost s nějakým zvukovým jevem. Pro Scrutona z toho vyplývá, že je-li existence zvuku podmíněna posluchačovou zkušeností, jedná se o objekt čistě fenomenální, který má charakteristiky sekundárního objektu.<sup>61</sup> Tato charakterizace má své kořeny v lockovské empirické tradici, v níž je zvuk klasifikován jako sekundární proto, že je vnímatelný pouze jedním smyslem.<sup>62</sup> Vedle toho se ale Scrutonovo zařazení zvuku do třídy objektů naopak vymyká dané tradici, neboť Locke chápe zvuk jako kvalitu věci či předmětu.<sup>63</sup> Hlavní argument ve prospěch svého tvrzení spatřuje Scruton v tom, že zvuk je posluchačem identifikovatelný bez ohledu na znalost jeho zdroje.<sup>64</sup> Pokud trváme na závislosti zvuku na posluchačově zkušenosti, není vůbec nepředstavitelná situace, ve které bychom rozpoznali určitý zvuk, aniž bychom odhalili jeho příčinu. Podle Scrutona je tato situace zcela zásadní a je zakládajícím elementem esteticko-hudebního prožitku.<sup>65</sup> Jestliže totiž přestáváme brát ohled na příčiny a zdroje určitého zvukového fenoménu, začínáme se zaměřovat na něj samotný, a vytváříme tak

---

<sup>58</sup> Srov. tamtéž, s. 16–17.

<sup>59</sup> Srov. tamtéž, s. 1. Dále srov. SCRUTON, Roger. *Understanding music: philosophy and interpretation*. London: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing, 2016, s. 21-22.

<sup>60</sup> Srov. tamtéž, s. 5.

<sup>61</sup> Srov. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997. 5-6, dále s. 74-75.

<sup>62</sup> Scruton explicitně navazuje na Lockovo dělení percepčních kvalit. Je-li nějakému jevu přisouzen predikát primárnosti, znamená to, že je vnímatelný vícero smysly. Jako sekundární jsou oproti tomu označovány ty jevy, které jsou vnímatelné pouze jedním smyslem. Vedle barvy je do této třídy zařazen právě zvuk. Srov. tamtéž, s. 1-2.

<sup>63</sup> Srov. LOCKE, John. *Esej o lidském rozumu*. Praha: Svoboda, 1984, s. 95-96.

<sup>64</sup> Srov. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 2-3, dále s. 6-7.

<sup>65</sup> Srov. tamtéž, s. 16-17.

předpoklady pro nastolení estetického zájmu.<sup>66</sup> Chce-li posluchač vstoupit do hudebně estetického prožitku, je nucen opustit prostor fyzicky existujících věcí a vejít do prostoru čisté fenomenality, ve které existuje pouze sekundárně zvuková struktura a nic jiného.

Scruton ve svém výkladu pokračuje prohlášením, že jakmile je posluchač zacílen na zvuk samotný, je připravena podmínka pro konstituci tónu.<sup>67</sup> Jak se zvuk v posluchačově prožitku postupně emancipuje od svého zdroje, je doposud dominující přesvědčení podřizováno imaginaci. Tón je podle Scrutona slyšen ve zvuku a rodí se jako takový v imaginaci.<sup>68</sup> Vrací se nám tak výše rozpracované Scrutonovo tvrzení, že estetický prožitek spočívá na logice dvojí intencionality. Posluchač je v hudební zkušenosti zaměřen na dva simultánně přítomné objekty: první objekt je zvuk, který posluchač uchopuje prostřednictvím tvrzené myšlenky, druhý objekt je na tomto základě slyšen, a to za pomoci imaginativně nastavené mysli. „Tóny jsou tím, co slyšíme ve zvucích, jakmile posloucháme zvuky jako hudbu.“<sup>69</sup> Pro povahu tónu z toho pro Scrutona vyplývá, že mu nepřináleží atribut sekundárnosti, nýbrž terciárnosti.<sup>70</sup> Označení tónu za terciární objekt Scruton odůvodňuje tím, že je jeho existence odkázána nikoli pouze na posluchačovu zkušenost, ale zejména na imaginaci samotnou.<sup>71</sup> Tóny strukturovaná hudba tedy není něčím, co by autonomně obývalo materiálně konstituovaný svět; není součástí prostoru fyzicky ukotvených zvukových vln. Hudba je plně závislá na imaginativních možnostech lidské mysli. Pouze posluchačův esteticky hudební prožitek dokáže utvořit terciárně fenomenální objekt zvaný tón.<sup>72</sup> Opakujeme: fenomenální je proto, že se ukazuje a jeví pouze v určité formě zkušenosti; terciární proto, že vzniká toliko za pomoci imaginativní oblasti mysli.

### 2.3. Problém hudebního prostoru a pohybu v perspektivě estetického prožitku

Hudebně estetický prožitek, vycházející z posluchačova slyšení tónu ve zvuku, je podle Scrutona určen dvěma faktory. Jsou jimi 1. možnost identifikace pozice tónu ve výškovém spektru (*pitch spectrum*), 2. vnímání pohybu mezi tóny.<sup>73</sup> Scruton upozorňuje, že nutnou podmínkou těchto dvou faktorů je existence nějaké formy prostoru, kde by k hudebnímu

---

<sup>66</sup> SCRUTON, Roger. *Understanding music: philosophy and interpretation*. London: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing, 2016, s. 7-8.

<sup>67</sup> Srov. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 16-17.

<sup>68</sup> Srov. tamtéž, s. 94, dále s. 161.

<sup>69</sup> Tamtéž s. 161.

<sup>70</sup> Srov. tamtéž, s. 161.

<sup>71</sup> Srov. tamtéž, s. 161.

<sup>72</sup> Srov. tamtéž, s. 17.

<sup>73</sup> Srov. tamtéž, s. 14. Dále srov. kapitulu *Movement* v SCRUTON, Roger. *Understanding music: philosophy and interpretation*. London: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing, 2016.

pohybu docházelo.<sup>74</sup> Zároveň si je však vědom toho, že hudební prostor nenaplnuje kontury prostoru, s nímž se setkáváme v každodenní zkušenosti. Nejedná se totiž o prostor fyzikálně nebo reálně založený, ale – jak bezprostředně vyplývá z předchozího výkladu – fenomenální a imaginativní. Charakter takto určeného prostoru Scruton vymezuje na základě příkladu, v němž slyšíme určitý hudební nástroj vydávající nejdříve tón C a následně tón D.<sup>75</sup> Posluchačovo zakoušení vztahu mezi těmito tóny je elementární podobou hudebního pohybu. Prvním nabízejícím se vysvětlením tohoto jevu je, že se tón C přemístil na výškovou pozici, kterou tradičně pojmenováváme jako „tón D“. Podle této teorie by jednotlivé výškové úrovně byly oblastmi příslušnými k určitému prostorovému rámci, mezi kterými by se pohybovaly partikulární tóny. Scruton však namítá, že žádný tón nemůže být odtržen od pozice v, níž se nachází, tzn. od své výšky.<sup>76</sup> Když mluvíme o tónu, mluvíme zároveň o jeho výšce. Nelze tudíž tvrdit, že by jeden a ten samý tón přecházel z jedné výšky do druhé podobně, jako když se nějaké těleso přesune z bodu A do bodu B. Dle Scrutona je tomu spíše tak, že se na časové ose ukáže pokaždé jiný tón, tj. nejprve tón C, a potom tón D. Situace se nám tím ale značně komplikuje. Co bylo dříve pokládáno za pohyb, je nyní pouze statické vystřídání se dvou po sobě jdoucích tónů. Vyřazení pojmu prostoru rovněž podřívá základy pro samotnou výškovou identifikaci; neexistuje-li prostor, není utvořen předpoklad pro to, abychom něco identifikovali jako vysoké či nízké. Jak ale víme, pojmy, označující jednotlivé prostorové jevy, jsou nezbytné pro posluchačovu orientaci v tónové struktuře a celkově pro samotné hudební porozumění. Je vidět, že ačkoli se jedná o signifikantní pojem, který umožňuje samotné hudební porozumění, nelze jej na hudbu aplikovat takovým způsobem, jakým jej aplikujeme na fyzicky reálné věci.<sup>77</sup> Scruton tak dochází k závěru, že pojem prostoru nemůžeme v žádném případě aplikovat na hudbu doslovně, ale metaforicky.<sup>78</sup>

Scrutonova koncepce metafory je, stejně jako estetický prožitek, bytostně vázána na logiku dvojí intencionality.<sup>79</sup> Opět se zde zjevuje situace, v níž je nějaké Y simultánně vnímáno v nějakém X a opět se jedná o jev, který spadá pod imaginaci. Metaforu Scruton chápe jako určitou estetickou strategii, ve které je pojem (slovo) přenesen z oblasti svého doslovného

---

<sup>74</sup> Scruton tento názor ztotožňuje s – výše již naznačeným – tzv. fyzikalistickým pohledem, který nevnímá zvuk jako sekundární objekt, nýbrž jako zvukové vlny. Srov. tamtéž, s. 25.

<sup>75</sup> Srov. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 50.

<sup>76</sup> Srov. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Architecture*. London: Methuen & Co., 1979, s. 82. Podobný argument Scruton užívá i ve spisech přímo věnovaných hudbě. Srov. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 49-51.

<sup>77</sup> „Hudební prostor a hudební pohyb nejsou ani analogické prostoru a pohybu ve fyzikálním světě.“ Tamtéž, s. 51.

<sup>78</sup> Srov. tamtéž, s. 50.

<sup>79</sup> Srov. tamtéž, s. 87.

významu do oblasti jiné. Doslovnost je doménou přesvědčení, metaforická přenesenost doménou imaginace.<sup>80</sup> Řeknu-li o člověku, který pláče, že je smutný, užívám tohoto predikátu doslovně, neboť mohu poukázat na empiricky verifikovatelnou okolnost, na kterou se predikát smutný běžně vztahuje, to jest na psychické rozpoložení daného člověka. Označím-li krajinu jako smutnou, užívám predikát metaforicky, neboť je zřejmé, že krajina nemůže být doslovně smutná. Scruton zdůrazňuje, že tento metaforický přenos výrazně transformuje vnímatelův prožitek.<sup>81</sup> To, že je pojem užit v nové oblasti, totiž způsobuje, že je této oblasti rozuměno novým způsobem. Prostřednictvím takového metaforického přesunu se mi jeví krajina jinak, než se mi jevila předtím. Mé porozumění se zásadně proměnilo: tím, že krajinu vnímám skrze síto daného pojmu, že v ní vnímám smutnost, odhaluje se přede mnou její zcela nový charakterový obraz. Člověk v takové situaci nepřistupuje ke krajině pomocí přesvědčení, ale skrze imaginaci. Dochází zde k fúzi objektu, který je uchopitelný v rámci pravdivostních podmínek, a objektu, jenž rozkrývá prostor pro nové porozumění. Oba objekty jsou tedy simultánně přítomné v estetickém prožitku vnímajícího subjektu. Metafora je nástrojem pro porozumění vnímaného objektu, který se díky tomu začíná jevit zcela novým způsobem.<sup>82</sup>

Metaforicky estetické vnímání krajiny je však něco jiného než metaforické vnímání hudby. K porozumění krajině nepotřebujeme přítomnost metafor; estetický prožitek krajiny není na metafoře nijak závislý. Hudba oproti tomu metaforu k tomu, aby ji bylo rozuměno a aby vůbec byla vnímána jako hudba, potřebuje. Scruton proto tvrdí, že metafora je v hudebně estetickém prožitku nepostradatelná (*indispensable*).<sup>83</sup> Hudební zkušenost je bytostně strukturovaná imaginativně netvrzenými pojmy (myšlenkami), jež Scruton nazývá prostorovými metaforami (*spatial metaphors*).<sup>84</sup> Posluchač v rámci své hudební zkušenosti užívá pojmů, které čerpají svůj význam z prostorové, tj. přesvědčením koncipované významové oblasti. V momentě, kdy poslouchá určitý zvukový útvar – ku příkladu hudební kompozici – tyto pojmy prostřednictvím imaginace metaforicky aplikuje, díky čemuž se před ním objevují jak výšky tónů, tak mezi nimi se odehrávající pohyb. Hudebně estetický prožitek je tímto odkázán na existenci prostorových metafor, neboť podmiňují to, co slyšíme, když posloucháme zvuk jako hudbu.<sup>85</sup> Celý tento proces tak Scruton rámuje dvojitou intencionalitou, v níž posluchač

---

<sup>80</sup> Srov. tamtéž, s. 90.

<sup>81</sup> Srov. tamtéž, s. 86.

<sup>82</sup> Tím je mj. dokázána Scrutonova teze, že se metaforicky uzpůsobený estetický prožitek soustředí pouze na jevy. Metafora nemění nic na fyzikální konstituci předmětu, ale proměňuje to, jak se tento předmět vnímateli ukazuje, to jest, jak se mu jeví. Metafora určujícím způsobem modeluje vnímatelův prožitek.

<sup>83</sup> Srov. tamtéž, s. 91.

<sup>84</sup> Srov. tamtéž, s. 92.

<sup>85</sup> Srov. tamtéž, s. 96.



skrze prostorové metafory slyší tón ve zvuku.

Pokud posluchač užívá k hudebnímu porozumění prostorových metafor, je zcela zřejmé, že veškeré hudební momenty a tvary budou založeny na metaforách. Scruton rozlišuje tři hlavní hudební tvary (*Gestalt*): melodii, harmonii a rytmus.<sup>86</sup> Bez prostorových metafor bychom nikdy nemohli vnímat jejich bytostné vlastnosti: nemohli bychom mluvit o způsobech směřování a vývoje určité melodické linie nebo o pohybu harmonických a rytmických struktur.<sup>87</sup> Nemohli bychom určit, kde melodie začíná a kde končí a nešlo by hovořit o harmonickém vývoji mezi tónikou, subdominantou a dominantou.

Hudebně estetický prožitek, determinovaný logikou dvojí intencionality, lze tedy z pohledu posluchače souhrnně vyložit takto: v momentě, kdy posluchač esteticky přistupuje ke znějící hudební kompozici, vytrhává jednotlivé zvuky z reálného prostředí jejich zdrojů a příčin, aplikuje na ně prostorové metafory, čímž z nich utváří fenomenálně, tónově a pohybově založené tvary, které následně náležitě prožívá jako hudební formu.

Jestliže prostorové metafory hrají takovouto výsadní úlohu ve fungování hudebně estetického prožitku, bude jejich zohlednění důležitým momentem při zkoumání otázky hudebního významu. Abychom ale mohli s určitostí říci, jakou povahu bude mít tento význam, je třeba se detailně podívat na Scrutonovu kritiku sémiotických přístupů k hudbě. V dalších třech kapitolách představíme tři Scrutonovy kritiky sémioticky ukotvených teorií, na nichž bude ukázáno, jak Scruton uvažuje o problematice hudebního významu, a jak z nich postupně vyplývá původní koncepce, vysvětlující význam v hudbě nikoli sémanticky, nýbrž jako určitou součástí hudební formy (struktury).

---

<sup>86</sup> Srov. tamtéž, s. 46.

<sup>87</sup> Srov. SCRUTON, Roger. *Understanding music: philosophy and interpretation*. London: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing, 2016, s. 14.

### 3. Symbolická teorie hudebního významu

Prvním sémiotickým přístupem, jímž se v této práci budeme zabývat a který Scruton podrobuje kritice, je teorie koncipující hudební význam pomocí konvencionální reference. Tato sémantická relace, kterou by Charles S. Peirce nazval relací symbolickou,<sup>88</sup> charakterizuje význam znaku pomocí společenské konvence. Znamená to, že vztah označujícího a označovaného zde není určen přirozenou vazbou, nýbrž společensky zažitou uzancí. Význam je tak intersubjektivním majetkem jedinců, kteří jsou součástí určitého společenství. Příkladem systému takto fungujících symbolických znaků je jazyk. Výrazy jazyka – slova a věty – nesou určité a relativně stabilní významy pouze díky tomu, že jsou jejich uživatelé naučení a navyklí jim rozumět jako znakům pro jisté sdělení. Symbolicky uchopená hudba však nemusí mít stejné vlastnosti jako jazyk. To, co tyto dva typy symbolů spojuje, je pouze konvencionální sémantická relace mezi označujícím a označovaným. Za první aspekt symbolické teorie tudíž můžeme prohlásit tuto ryze konvencionální podobu sémantického obsahu. Druhý aspekt Scruton sledává v kognitivním rozměru symbolu.<sup>89</sup> Manipulace uživatelů se symbolickými znaky z tohoto pohledu nabývá formy kognitivních operací, v nichž jsou tyto znaky užívány jako prostředky pro získání určitého poznání. Tyto dva aspekty symbolismu budou sledovány v následujících odstavcích a bude na nich ukazováno, proč Scruton odmítá spatřovat v symbolické teorii klíč k problematice hudebního významu. Jako příklad symbolické teorie hudby bude užitá koncepce Nelsona Goodmana, kterou Scruton v mnoha svých textech podrobuje kritice.

Ke struktuře kapitoly. Nejdříve vyložíme Goodmanovu teorii uměleckého významu. Zde bude nejprve poukázáno na tři způsoby symbolické reference, jež Goodman v souvislosti se znamenáním uměleckých děl zmiňuje. Největší důraz bude kladen na ty způsoby, které bezprostředně souvisejí s významově hudební tematikou. Pozornost textu se poté přenese ke Scrutonově kritice, v níž dojde k podrobnému rozboru Scrutonových námitek vůči Goodmanovým teoretickým stanoviskům. Na konci celé kapitoly bude nabídnut pohled na to, jak se celá tato Scrutonova kritika zobrazuje v jeho vlastním pojetí hudebního významu.

---

<sup>88</sup> Srov. PEIRCE, Charles Sanders. *Grammatica speculativa*. BOHUMIL, Palek. *Sémiotika*. 2. přeprac. vyd. Praha: Karolinum, 1997, s. 65-66.

<sup>89</sup> Srov. SCRUTON, ROGER. *Art and Imagination: A Study in the Philosophy of Mind*. South Bend, Indiana: St. Augustine's Press: 1974, s. 188-189.

### 3.1. Goodmanova sémantika hudebního díla

Symbolická reference je pro Goodmana základní podobou znamenání uměleckého díla a dělí se na tři typy: denotaci, exemplifikaci a expresi.<sup>90</sup> Tyto referenční způsoby konstituují tři základní podoby sémantického fungování uměleckého symbolu. Určují, o jaký typ významu se jedná a v jakém vztahu je význam k uměleckému dílu. Umělecké dílo tak můžeme v Goodmanových intencích pojmenovat jako symbol, jemuž je vlastní alespoň jeden z těchto způsobů reference.<sup>91</sup> Hudba, jakožto svébytný umělecký druh, se rovněž podílí na tomto symbolickém znamenání. Jelikož v souvislosti s hudebním významem zmiňují Goodman se Scrutonem převážně expresi a denotaci, zaměříme se v našem výkladu primárně na tyto referenční způsoby.

Denotace je nejběžnější referencí, s jakou se v sémiotické oblasti můžeme setkat. Podle Goodmana je denotace zodpovědná za vše, co lze spojovat s reprezentací.<sup>92</sup> „zahrnuje jakékoli označení i jakoukoli aplikaci symbolu jakéhokoli druhu na libovolný typ předmětu, události nebo čehokoli jiného.“<sup>93</sup> Pro naše téma z toho můžeme vyvodit následující: jestliže je hudba Goodmanem chápána jako symbol, je v její možnosti denotovat jakoukoli událost, předmět, jev atp. To, co konkrétně může hudba denotovat, je určeno toliko konvencí. V tomto ohledu chápe Goodman symbol důsledně v Peirceově smyslu: je-li jistému jevu rozuměno jako symbolu nějakého jiného jevu, přičemž vztah mezi nimi je denotační povahy, je tomu tak díky společenské zvyklosti. Denotační způsob znamenání má však v hudbě – podle Goodmanových slov – okrajovou úlohu.<sup>94</sup> Případy, v nichž hudba něco skutečně reprezentuje, jsou v dějinách hudby skutečně velmi ojedinělé.<sup>95</sup> Základní podobou sémantického rozměru hudby je pak exprese.

Hudební expresi neboli metaforickou exemplifikaci<sup>96</sup> chápe Goodman jako symbolické

---

<sup>90</sup> Srov. GOODMAN, Nelson. *Způsoby světatvorby*. Bratislava: Archa, 1996, s. 78.

<sup>91</sup> Symboličnost je pro Goodmana pouze jednou ze dvou podmínek uměleckého díla. Sémantický rozměr je však pouze podmínkou nutnou, o podmínku postačující se stará to, co Goodman nazývá *symptomy estetická*. Těchto symptomů je pět a pokud symbol obsahuje byť jen jeden z nich, lze jej označit za umělecké dílo. Jelikož je ale naším tématem umělecký význam, nebudeme se již těmito symptomy zabývat. Srov. tamtéž, s. 80-81.

<sup>92</sup> Srov. tamtéž, s. 12.

<sup>93</sup> GOODMAN, Nelson a Catherine Z. ELGIN. *Nové pojetí filozofie a dalších umění a věd*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2017, s. 59.

<sup>94</sup> GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007, s. 207.

<sup>95</sup> Byť je Goodman ve svém výkladu nikde nezmiňuje, můžeme jako příklady denotace v hudbě uvést skladby s určitým mimohudebním programem, jež se hojně komponovaly v období romantismu. Ztělesněním tohoto tvůrčího principu jsou pak symfonické básně a programní symfonie. Například *Alpská symfonie* Richarda Strausse by v goodmanovském teoretickém rámci denotovala (nebo lépe popisovala či reprezentovala) alpskou přírodu, velkolepost hor, bouři apod.

<sup>96</sup> Exemplifikaci Goodman vysvětluje jako takový sémantický vztah, v němž reference nesměruje, jako v případě denotace, od označujícího k označovanému, ale naopak od označovaného k označujícímu.

vyjádření toho, co hudba sama doslovně nemůže vlastnit; může se jednat např. o emoci, pocit nebo jakoukoli jinou vlastnost, které hudba není doslovným a skutečným nositelem.<sup>97</sup> Řekneme-li, že hudba něco vyjadřuje, znamená to, že je nositelem určité metaforické vlastnosti. Metaforu pak Goodman chápe jako označení či predikát užitý ve sféře, do níž původně nepřínáleží.<sup>98</sup> Tak například označení smutku obvykle neužíváme v oblasti umělecké, nýbrž psychické. Jakmile jej tedy užijeme ve vztahu k hudbě, která sama o sobě cítit smutek nemůže, je nutné ho označit za metaforu. Goodman toto expresivní znamenání pojímá jako sémantický proces, v němž hudba metaforicky exemplifikuje nějakou svou vlastnost, to jest, referuje k určitým metaforickým označením. Jestliže hudba něco vyjadřuje, je tomu tak díky sémantickému mechanismu metaforické exemplifikace; Goodmanův teoreticko-estetický projekt se tak snaží vysvětlit, co se ze sémantického pohledu děje ve chvíli, kdy hudba vyjadřuje smutek, veselost, něžnost atp. Hudební vyjádření je pro Goodmana sémiotickým faktem.

Stejně jako denotace je i exprese konvencionálně určená. To, co hudba (umělecké dílo) vyjadřuje, je dáno společenskou uzancí.<sup>99</sup> Jestliže rozpoznáváme v díle expresivní vlastnosti smutku nebo třeba veselosti, činíme tak za podmínky společensky stabilizovaného kódu, jenž dovoluje spojovat určitou hudební skutečnost (melodický úsek, harmonický tvar apod.) s jistým emocionálním obsahem. Exprese je tudíž Goodmanem koncipována jako jisté sdělení, které je na společenském pozadí určitým způsobem kodifikováno. Abychom jej mohli uchopit, je nutné se naučit danému kódu.

Přínos, který pro posluchače plyne z osvojení si takového kódu, je dle Goodmana kognitivního charakteru.<sup>100</sup> Hudební, metaforicky exemplifikovaný či denotovaný význam je zde pojímán jako určitý nástroj pro rozšíření poznávacích kapacit vnímatele. Naučit se vnímat hudební či obecně umělecký význam znamená získat podmínky pro určitý typ poznání.

Poslední věcí, které musíme v tomto oddíle věnovat pozornost, je netransparentní povaha hudebního a obecně uměleckého symbolu. Výše zmíněné příklady hudební exprese jako vyjádření smutku, radosti a jiných podobných vlastností podle Goodmana totiž v žádném

---

Exemplifikující symbol tak nic nedenotuje, nýbrž je sám něčím denotován. To, co jej denotuje, je vždy nějaký predikát nebo vzorek nějaké vlastnosti. Není to tedy předmět nebo událost, co se účastní onoho sémantického procesu, nýbrž samotné vlastnosti předmětu. Exprese funguje na stejném principu, ale v metaforické podobě. Srov. tamtéž, s. 54. Dále srov. tamtéž, s. 84.

<sup>97</sup> Srov. tamtéž, s. 48-49.

<sup>98</sup> Srov. tamtéž, s. 73.

<sup>99</sup> Srov. tamtéž, s. 88-89.

<sup>100</sup> Srov. tamtéž, s. 217. Ke Goodmanově pojetí kognitivního pojetí estetické recepce taktéž srov. text Tomáše Kulky *O filozofii Nelsona Goodmana*, sloužící jako předmluva ke knize GOODMAN, Nelson a Catherine Z. ELGIN. *Nové pojetí filozofie a dalších umění a věd*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2017, s. 9-20.

případě nevyčerpávají sémantický potenciál hudby. Goodman zdůrazňuje, že umělecké dílo jako takové je sémanticky natolik zahuštěné a složité, že pokus o úplnou formulaci jeho významu by šlo proti jeho sémantické povaze.<sup>101</sup> Uměleckému dílu tak Goodman rozumí jako takovému symbolu, jenž pro svou komplexnost vábí vnímatelovu pozornost k sobě samému a nikoli k tomu, k čemu konkrétně referuje (co metaforicky exemplifikuje nebo denotuje).<sup>102</sup> Složitá kompozice Bachova nebo Beethovenova může posloužit jako příklad takto „neprůhledného“<sup>103</sup> symbolu, v němž je úplná a vyčerpávající formulace významu nemožným úkolem. Přesto je ale nutno mít na paměti, že reference je v Goodmanově filosofickém systému stále nezbytnou podmínkou pro to, aby hudba mohla vůbec nějak znamenat.

### 3.2. Scrutonova kritika Goodmanovy symbolické teorie

První Scrutonova námitka, rámuující celou kritiku goodmanovského symbolismu, má své kořeny ve skutečnosti, že Goodman neříká nic, co by osvětlilo, *kdy* hudba metaforicky exemplifikuje určitý predikát, určitou vlastnost.<sup>104</sup> Jinými slovy zde není nabídnuto žádné vysvětlení, jak hudební struktura determinuje to, co je jejím prostřednictvím vyjadřováno. Tento Scrutonův kritický tah můžeme rovněž zformulovat pomocí otázky: jakým způsobem hudba sama – tzn. čistá struktura tvořená pouze tóny a pohybem mezi nimi – přispívá k tomu, že je v ní posluchač schopen rozpoznat a slyšet metaforickou vlastnost smutku, radosti apod.? Shodneme-li se na tom, že hudba něco vyjadřuje, že je obdařena expresivní schopností, je nutné se zkrátka ptát, v jakém vztahu se ocitá exprese k hudební kompozici.<sup>105</sup> Zodpovězení této otázky nám teprve může říci, co činí význam významem hudebním, tzn. v čem je jeho specifčnost a co jej odlišuje od jiných typů a nositelů významu. Goodman tento problém dle Scrutona obchází a místo toho se soustředí – jak bylo ukázáno výše – na průzkum samotného sémantického mechanismu hudby, to jest, táže se po způsobech jejího znakového znamenání. Goodman si prostě vůbec neklade otázku po povaze hudebního znamenání a neproblematicky mu připisuje symbolický status, který je vlastní mnoha jiným významovým, sémanticky fungujícím fenoménům (jazyk). Téma vlastní povahy významu v hudbě jej nechává zcela chladným. Scruton tuto ignoraci pro něj zcela zásadní otázky kritizuje; bez ní nelze vystavět nosnou koncepci hudebního

<sup>101</sup> Srov. GOODMAN, Nelson. *Způsoby světatorby*. Bratislava: Archa, 1996, s. 81-82.

<sup>102</sup> Srov. GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007, s. 81-82.

<sup>103</sup> Srov. tamtéž, s. 82.

<sup>104</sup> „Nic, co Goodman říká, nám neumožňuje určit, *kdy* umělecké dílo exemplifikuje ty predikáty, které na něj metaforicky aplikujeme.“ SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 143, dále s. 157.

<sup>105</sup> „Teorie exprese musí ukázat, jak organizace hudebního díla slouží artikulaci emocionálního obsahu.“ Tamtéž, s. 156.

významu.<sup>106</sup> Toto je tedy první vážný problém, který Scruton u Goodmana nachází. Druhým problémem, jenž s tím prvním úzce souvisí, se týká rozporu ukrývajícího se v samotné páteři Goodmanovy sémiotiky – v symbolické referenci.

Scruton odmítá, že by byl hudební a obecně umělecký význam – ať už denotační nebo exemplifikační povahy – nesen symbolickou referencí, a spatřuje v tomto pojmu Goodmanovo selhání určit, jakým způsobem hudba znamená.<sup>107</sup> Scruton se ve své kritice snaží poukázat na základní aspekty reference jako takové, přičemž je jeho cílem ukázat, že reference – tak jak je přítomna u Goodmana a jiných konvencionálně sémiotických teorií<sup>108</sup> – nemá v estetice žádné velké opory a že hudební (umělecký) význam nelze postavit na symbolických základech.

Přirozenou součástí reference je podle Scrutona možnost přeložitelnosti (*translatability*).<sup>109</sup> K určitému referentu lze odkazovat mnoha způsoby, a to bez překroucení jeho podstaty. Pokud například vidím, že hoří, mohu na to buď ukázat prstem, nebo zavolat „hoří“: v obou případech jsem použil jiného sémiotického systému, aniž bych změnil podstatu referentu. Scruton zdůrazňuje, že tento referent je pravdivostní podmínkou pro obě tato sdělení, starající se o možnost jejich vzájemné přeložitelnosti.<sup>110</sup> Jsou-li umělecká díla, jak tvrdí Goodman, referenčně strukturovaná a má-li symbolická teorie osvětlit povahu hudebního znamenání, musí zde podle Scrutona platit tento moment přeložitelnosti, směřující k pravdivostním podmínkám. Jak jsme ale výše viděli, Goodman hovoří o hudebním a obecně uměleckém díle jako o symbolu, který pro svou sémantickou komplexnost a hustotu centruje pozornost vnímatele nikoli k referentu, nýbrž k sobě samému. Rozpoznání, určení a verbální formulace toho, k čemu umělecký symbol referuje, je v Goodmanově koncepci v zásadě nemožné: přeložení významu do běžného jazyka – tzn. převedení jednoho sémiotického systému do druhého – a určení, co je tímto významem, by šlo proti vlastní sémantice díla. Umělecká díla jako taková tudíž Goodman chápe jako jedinečné symboly, nesdílející žádné výrazné analogie s jinými symboly.<sup>111</sup> Scruton se v návaznosti na to ptá, v čem je tedy

---

<sup>106</sup> Za účelem lepšího pochopení tohoto Scrutonova kroku využijme této analogie: stejně, jako se povaha významu malby zkoumá na základě vztahu mezi plátnem, které je pokryto barvami, a vyobrazeným předmětem – tedy mezi významem a jeho nositelem – je třeba hledat povahu hudebního významu v hudební struktuře.

<sup>107</sup> Srov. tamtéž, s. 223. Dále srov. SCRUTON, Roger. *Art, Language and Nelson Goodman. The Politics of Culture and Other Essays*. South Bend, Indiana: St. Augustine's Press, 2016, s. 60.

<sup>108</sup> Scruton v kontextu své kritiky konvencionálně orientované uměnovědné sémiotiky zmiňuje kromě Goodmana rovněž díla Susanne Langer. Srov. SCRUTON, Roger. *Art and Imagination: A Study in the Philosophy of Mind*. South Bend, Indiana: St. Augustine's Press, 1997, s. 208.

<sup>109</sup> Srov. tamtéž, s. 224-225.

<sup>110</sup> Srov. tamtéž, s. 224.

<sup>111</sup> Srov. tamtéž, s. 225.

symbolicky referenční teorie přínosná, když nedovoluje určit, k čemu umělecká díla referují?<sup>112</sup> Pojem reference nám přeci dovoluje říci něco o povaze uměleckého významu pouze tehdy, když můžeme prohlásit – jako v jiných případech symbolicky referenčního znamenání – k čemu, tj. k jakému předmětu ona reference směřuje. Na co by nám byl pojem reference, kdyby neplnil svou základní funkci, tzn. určení, k čemu znak odkazuje? Scruton proto musí takovéto pojetí uměleckého významu zavrhnout, poněvadž nesplňuje svou nejzákladnější podmínku.

Z toho, co bylo řečeno, je jasné, že Scruton nachází v Goodmanově aplikaci konvencionální reference na umělecké dílo určitý rozpor. Buď je pojem konvencionální reference užít ve smyslu, jakým se užívá v souvislosti s běžným symbolem, a tudíž nám říká něco o povaze uměleckého znamenání, nebo ve smyslu úplně jiném a neříká nám o něm vůbec nic.<sup>113</sup> Jednoduše řečeno: prohlásit jedním dechem, že dílo obsahuje význam díky své symbolické referenci a že je tento jeho význam (referent) nepřeložitelný – neboť umělecké dílo jako takové je něčím zcela jedinečným – je pro Scrutona projevem vnitřní rozpornosti symbolické teorie použité na uměleckou oblast. Snaha o využití pojmu reference k vynesení soudu o povaze uměleckého významu se tak jeví jako naprosto marné úsilí. Jestliže umělecké dílo nevykazuje vlastnosti, jež jsou dohledatelné u jiných symbolů, jestliže se vymyká určení, která činí běžný symbol symbolem, není podle Scrutona důvod pokračovat ve zkoumání jeho významu prostřednictvím referenčně podmíněné denotace nebo exemplifikace. Goodmanův pojem symbolické reference nám nakonec říká jenom to, že umělecké dílo něco znamená a že je k němu jeho význam v nějakém vztahu.<sup>114</sup> Povaha tohoto vztahu je ale stále ponechána bez vysvětlení.

Scrutonova kritika tak nakonec ukazuje, že teze o jedinečnosti uměleckého díla stojí v přímém protikladu k tezi o jeho symbolickém znamenání. Jestliže Goodman trvá na jejich vzájemné provázanosti a implikaci, Scruton mezi ně klade nepřeklenutelnou propast; buď je způsob znamenání uměleckého díla referenčně symbolický, a postrádá tudíž atribut jedinečnosti, nebo není, a lze jej tedy za jistých okolností označit za jedinečný. Goodmanovo trvání na symbolické povaze a jedinečnosti díla tak obsahuje rozpor, neboť tím, že připisuje uměleckému dílu status symbolu, vylučuje ho zároveň ze třídy jedinečných objektů. K důsledkům tohoto Scrutonova argumentačního tahu se dostaneme na konci této kapitoly.

Když výše vyloženou diskusi obrátíme směrem k hudbě, můžeme ve Scrutonových intencích prohlásit, že Goodmanova koncepce uměleckého symbolu nenabízí nic, co by

---

<sup>112</sup> Srov. tamtéž, s. 222-223.

<sup>113</sup> Srov. tamtéž, s. 225.

<sup>114</sup> Srov. tamtéž, s. 225-226.

hudební znamenání nějak výrazně osvětlilo.<sup>115</sup> Jestliže totiž nelze prostřednictvím pojmu reference usoudit, co hudební dílo znamená, a přeložit tak jeden sémiotický systém do druhého, jsou již překročeny hranice, v nichž je možno vysvětlit hudební význam pomocí denotace a exemplifikace. Goodmanova konvencionálně založená reference dle Scrutona nemůže být způsobem, jakým se vyskytuje význam v hudbě; ani denotace, v níž by hudba reprezentovala určitou událost nebo předmět, ani metaforická exemplifikace, prostřednictvím které by referovala k jistým citovým a emocionálním obsahům, nevysvětluje problematiku hudebního významu, poněvadž obecný pojem symbolické reference nenachází v umění signifikantního teoretického uplatnění.

Scrutonův předchozí argument vrhá světlo rovněž na kognitivní pojetí uměleckého, potažmo hudebního díla. Scruton tvrdí, že vnímání exprese jako symbolu nutně vede k teorii, v níž posluchač nepřistupuje k hudbě a jejímu významu jako k objektu, jehož kontempluje pro něj samotného (*for its own sake*), ale jako ke zdroji poznání.<sup>116</sup> Goodman tak překračuje Kantem započatou a Scrutonem následující tradici,<sup>117</sup> ve které jsou od sebe estetická a poznávací oblast důsledně oddělovány.<sup>118</sup> „Břímě Goodmanovy teorie [...] leží v teorii exemplifikace, podle které se učíme z uměleckých děl podobně, jako se učíme z barevných karet. V opozici ke Kantově tradici, explicitně rozlišující estetický zájem od zájmu kognitivního, Goodman oba tyto zájmy spojuje. A toto spojení tvoří pozadí k jeho obecné sémantické teorii umění, jejíž součástí je i pojem exprese.“<sup>119</sup> Scrutonovo odmítnutí tohoto spojení lze vysvětlit na základě argumentace, již jsme sledovali v předchozích odstavcích. Bylo v nich ukázáno, že se na umělecká díla nevztahuje pravidlo přeložitelnosti, které je jinak přirozenou součástí běžné symbolické reference. Pro Scrutona to znamená, že se na umělecká díla a jejich význam nemohou vztahovat žádné pravdivostní podmínky.<sup>120</sup> Pokud totiž není jednou ze základních vlastností významu uměleckého díla jeho přeložitelnost, odpadá tím nutnost existence nějakého kritéria či pravidla – pravdivostních podmínek – které by usměřňovalo a regulovalo správnost překladu. Podle Scrutona tak kognitivní moment Goodmanovy teorie selhává, poněvadž je zde odstraněna podmínka jakéhokoli poznání, tzn. předpoklad pravdivosti. Jakmile je uznáno, že

---

<sup>115</sup> Srov. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 209.

<sup>116</sup> Srov. tamtéž, s. 141.

<sup>117</sup> O Scrutonově inspiraci Kantovou filosofií, zejména v otázkách estetického prožitku, se lze přesvědčit ku příkladu v jeho kantovské monografii. Srov. SCRUTON, Roger. *Kant*. Praha: Argo, 1996.

<sup>118</sup> Srov. KANT, Immanuel, KOBLÍŽEK, Tomáš, ed. *Kritika soudnosti*. Praha: OIKOYMENH, 2015, s. 20, dále s. 46.

<sup>119</sup> Srov. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 141.

<sup>120</sup> Srov. SCRUTON, Roger. *Art and Imagination: A Study in the Philosophy of Mind*. South Bend, Indiana: St. Augustine's Press, 1997, s. 225.



hudební význam je vyvázán z pravdivostních podmínek, nelze se již na něj dívat z kognitivního hlediska.<sup>121</sup>

### **3.3. Vliv kritiky symbolické teorie na Scrutonovu koncepci hudebního významu**

Začneme oním rozporem, který Scruton nachází v symbolické teorii. Jak jsme viděli, Scruton postavil do protikladu dvě tvrzení, která Goodman chápe jako bytostně souvztažná. Scruton zde odmítl, že by teze o symbolické povaze díla jakýmkoli způsobem směřovala k tezi o jeho jedinečnosti a naopak. Pokud zkrátka uchopíme umělecké dílo jako jedinečné, nezaměnitelné za jiné nositele významu, nemůžeme mu připisovat symbolickou povahu, kterou by sdílelo s jinými znaky a kterou bychom mohli snadno popsat pomocí symbolické sémiotiky. Goodman tedy podle Scrutona selhává v určení povahy hudebního znamenání tím, že význam v hudbě nekriticky podřazuje pod obecnou kategorii symbolu. Scruton z toho usuzuje, že jestliže chceme vysvětlit vlastní povahu hudebního významu, je třeba zkoumat samotné vlastnosti a rysy hudby jako takové, tzn. musíme se zaměřit na to, co činí hudbu hudbou. Bez toho nelze určit povahu hudebního významu. Jak víme z předchozí kapitoly, základním charakteristickým momentem hudby je tón, který je stavebním kamenem pro hudební formu neboli strukturu. Scruton zdůrazňuje, že jestliže je naším cílem určit, jakou povahu má hudební význam, není možné ho nekriticky a neproblematicky redukovat na symbolický typ znamenání, ale ukázat jej ve vztahu k této hudební struktuře, tvořené tóny a pohybem mezi nimi.<sup>122</sup> Přesné určení toho, jakým způsobem hudební struktura souvisí s významovým obsahem, je tím, co Scruton vyžaduje od každé teorie, jež si činí za cíl určit povahu významu v hudbě. Pokud tedy Goodman ve své teorii nevysvětluje, jak hudební struktura determinuje to, co dílo znamená, nelze ji chápat jako udržitelnou koncepci hudebního znamenání.

V minulé kapitole bylo předloženo, že Scruton zkoumá problematiku hudební formy (struktury) z perspektivy posluchačova estetického prožitku. Ukázalo se, že tóny a pohyb mezi nimi jsou ve své existenci na tomto hudebně-estetickém prožitku závislé. Pokud tedy Scruton v rámci své kritiky Goodmanovy symbolické teorie objevil, že je k vysvětlení povahy hudebního znamenání třeba přesně vyjasnit vazbu významu k hudební formě, je nutné tento výklad vztáhnout k pojmu hudebního prožitku; jestliže má být hudební význam vysvětlen s ohledem na hudební formu (strukturu), je potřeba provést analýzu estetického prožitku

---

<sup>121</sup> Pro doložení tohoto „anti-kognitivního“ pojetí estetického prožitku lze rovněž uvést Scrutonovo, v předchozí kapitole analyzované rozlišení imaginace a přesvědčení jakožto dvou oblastí lidské mysli.

<sup>122</sup> Srov. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 155.

posluchače, to jest přesunout pozornost z díla jako takového k vnímajícímu subjektu.<sup>123</sup> Neboť hudební význam se dle Scrutona ukazuje pouze v momentě esteticky strukturovaného poslechu, v němž je – jak je již zřejmé z minulé kapitoly – na úrovni vnímatelovy imaginace transformován zvuk do terciárního tónu, elementárního předmětu estetické recepce posluchače. „Hudební obsah je obsahem slyšeným v tónech.“<sup>124</sup> Scruton tím přímo váže hudební význam na tónovou strukturu (formu) díla a akcentuje roli posluchače, jenž význam v díle slyší a patřičně mu také rozumí. Proti Goodmanovi tak klade tezi, že povahu hudebního významu je třeba odvozovat jedině z povahy hudebně estetického prožitku. Pouze pomocí takovéto metody lze zkoumat hudební význam jako takový, tj. bez redukce na symbolicky orientovanou sémiotiku.

Kritika goodmanovského symbolismu dále Scrutonovi odhalila nekognitivní podobu hudebně estetického prožitku. Jak již bylo ostatně zdůrazněno v předchozí kapitole, Scruton přiřazuje estetický prožitek k imaginativní oblasti lidské mysli, která je, v opozici vůči přesvědčení, nezávislá na pravdivostních podmínkách. Rozpory Goodmanovy teorie jenom podpořily tuto Scrutonovu premisu.

Vedle všech těchto výhrad však Scruton Goodmanovi přiznává, že hudební význam musí mít co do činění s metaforou.<sup>125</sup> Význam v hudbě nemůže být doslovnou součástí hudební struktury. Jak píše Goodman, hudba není doslovně smutná nebo veselá. Pokud ale Scruton odmítl představu o symbolicky referenčním základu hudebního znamenání, nelze využít Goodmanovu teorii. Koncept metaforicky konstituovaného hudebního významu je tak třeba vystavět mimo kontext symbolické sémiotiky. Scrutonovo vlastní pojetí této teorie se bude ozřejmovat v průběhu práce.

Scrutonova kritika přítomnosti pravdivostních podmínek a konvencí řízené reference v hudebním významu je prvním krokem k odmítnutí hudebně sémiotického projektu. Symbolická sémiotika podle Scrutona selhává v pokusu o vysvětlení povahy hudebního znamenání. V dalších dvou kapitolách uvidíme, jak Scruton z jedné strany vylučuje další sémiotické způsoby, snažící se kolonizovat oblast hudebního významu, a jak se ze strany druhé začíná nasvětlovat jeho původní koncepce hudebního znamenání.

---

<sup>123</sup> Srov. SCRUTON, Roger. Analytical Philosophy and the Meaning of Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1987, roč. 46, s. 169. Při zkoumání hudebního významu „musíme v první řadě odhlédnout od hudebního díla a místo toho se zaměřit na posluchačovu responzi (*response of the listener*).“ SCRUTON, Roger. *Understanding music: philosophy and interpretation*. London: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing, 2016, s. 51.

<sup>124</sup> Srov. SCRUTON, Roger. Analytical Philosophy and the Meaning of Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1987, roč. 46, s. 169.

<sup>125</sup> Srov. SCRUTON, ROGER. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 141.

## 4. Lingvistické uchopení problematiky hudebního významu

V minulé kapitole bylo řečeno, že hudební význam nemůže být chápán jako něco, co lze prostřednictvím hudby poznávat, co nemůžeme vysvětlit pomocí pojmu konvencionální reference a co má své vlastní charakteristické rysy. Dalším sémiotickým přístupem, snažícím se vysvětlit fungování hudebního významu, a se kterým Scruton v rámci svého hudebně estetického zkoumání kriticky polemizuje, je lingvisticky zaměřená hudební teorie. Ta koncipuje hudební význam jako sémantický obsah, jenž je systematicky a pomocí pravidel generován skrze syntakticky determinovanou hudební strukturu a který se v podstatných rysech podobá jazykovému významu. Její základní teoretický předpoklad Scruton spatřuje v součinnosti a korespondenčním vztahu mezi formální, tóny tvořenou organizací a významově obsahovou stránkou hudebního díla.<sup>126</sup> Na tento vztah je pohlíženo prizmatem lingvistických kategorií syntaxe a sémantiky. Z pohledu obecné sémiotiky tak lze konstatovat, že lingvistický přístup k hudbě nahlíží na vztah označovaného a označujícího pomocí strukturních, sémanticko-syntaktických pravidel. Tato pravidla pak rovněž určují povahu posluchačova porozumění významu: posluchač rozumí významu v momentě, kdy porozumí pravidlům, která vážou význam k hudební formě (struktuře). Hudba se tak ukazuje jako struktura, jež je v mnoha ohledech analogická struktuře jazykové.

V kapitole bude nejdříve předložen Scrutonův pohled na vztah hudby a jazyka. Výklad se poté detailně zaměří na lingvistické hudební teorie, reprezentované J. J. Nattiezem a Deryckem Cookem. Prostřednictvím toho se pak text bude moci zacílit na Scrutonovo vymezení vztahu pravidel a hudebního významu. Na závěr bude předložen vliv této Scrutonovy kritiky na jeho vlastní výzkum problematiky hudebního významu.

### 4.1. Scrutonův pohled na vztah hudby a jazyka

Scruton přiznává, že hudba vykazuje určité rysy, které by mohly svědčit o její analogičnosti s jazykem.<sup>127</sup> Tyto rysy naznačují, že hudbu lze po vzoru jazyka uchopit pomocí syntaxe a sémantiky. Scruton si v první řadě všimá toho, že hudba je stejně jako jazyk utvořená z od sebe odlišitelných a identifikovatelných prvků, mezi nimiž dochází k různým vztahům.<sup>128</sup> Tyto vztahy se pak v jistém smyslu podobají syntaktickým a sémantickým jazykovým vztahům a pravidlům. Zůstává však otázkou, nakolik hluboká a významná je tato podobnost, abychom

---

<sup>126</sup> Srov. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 198.

<sup>127</sup> Srov. tamtéž, s. 171.

<sup>128</sup> Srov. tamtéž, s. 172.

mohli přiznat hudbě skutečně lingvistický charakter. Podívejme se nyní na to, jaké konkrétní podobnosti mezi hudbou a jazykem Scruton nachází a jaké podmínky by musela podle něj lingvistická teorie splňovat, aby dokázala úspěšně argumentovat ve prospěch lingvisticko-sémantické povahy hudebního znamenání.

V jazyce můžeme rozlišovat jednotlivá slova a jednotlivé věty. Scruton ukazuje, že v hudbě lze zase hovořit o jednotlivých melodických frázích, na sebe navazujících melodických celcích, rytmických či harmonických tvarech apod.<sup>129</sup> Z hlediska možné hudební syntaxe bychom tudíž mohli říci, že podobně jako jsou slova pomocí syntaktických pravidel skládána v celé věty, jsou jednotlivé fráze, melodie, rytmy a harmonie skládány podle syntaktických pravidel do hudebních celků. Scruton ve svém výkladu pokračuje s tvrzením, že předpokládáme-li syntaktickou povahu daného předmětu, musíme rovněž předpokládat existenci jeho sémantické struktury.<sup>130</sup> Tak jako nelze syntakticky uspořádaná slova chápat jako prázdné, bezvýznamné a čistě formální prvky, nelze ani o prvcích tvořících možný hudební syntax uvažovat bez zřetele k jejich významu. Scruton zde upozorňuje na to, že rozumíme-li syntaktickému uspořádání nějakého jevu, musíme primárně vědět, *co* je takto uspořádáno, tzn. musíme znát význam prvků, z nichž se tento jev skládá.<sup>131</sup> Jestliže bychom tedy připustili, že hudba má s jazykem společnou syntaktickou organizaci svých prvků, je rovněž logicky nutné hovořit o jejím sémantickém obsahu. Tento obsah by pak byl pomocí pravidel generován skrze hudební syntaktickou strukturu a bylo by mu pomocí těchto pravidel také rozuměno. Scruton z toho vyvozuje závěr, že syntax a sémantika musí být vzájemně propojeny ve smyslu, že syntax na sémantice závisí.<sup>132</sup> Na tomto podloží pak představuje teoretický princip, který bere v potaz úzký vztah syntaxe a sémantiky a který jako jediný umožňuje udržitelným způsobem zkoumat lingvisticky určený význam. Tento princip čerpá od německého matematika a filosofa Gottloba Frega a formuluje jej následovně: „Význam jakéhokoli komplexního znaku je funkcí významu jeho částí. Sémantická teorie ukazuje, jak přesně odvodit význam komplexních znaků z významu jejich komponentů.“<sup>133</sup> Toto musí platit i pro lingvistickou teorii hudebního významu: jestliže podle Scrutona chceme chápat hudební skladbu jako sémantickými pravidly determinovanou strukturu, musíme vysvětlit, jak je její celkový význam odvozen z významu

---

<sup>129</sup> Srov. tamtéž, s. 181-182.

<sup>130</sup> Srov. tamtéž, s. 198.

<sup>131</sup> Srov. tamtéž, s. 198.

<sup>132</sup> „Idea syntaxe je ideou potenciálního významu v tom smyslu, že syntaktická pravidla musí záviset na sémantické interpretaci.“ SCRUTON, Roger. *The Impossibility of Semiotics. The Politics of Culture and Other Essays*. South Bend, Indiana, 2016, s. 34. K tomuto vztahu dále srov. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 198.

<sup>133</sup> Tamtéž, s. 203.

jejích, syntakticky propojených, částí. To znamená, že je nutné rozumět jednotlivým hudebním prvkům jako nositelům partikulárních významů, jež se systematicky a podle striktně uložených pravidel skládají do celkového významu komplexního hudebního znaku. To, co má takto utvořená teorie zformulovat, jsou právě pravidla tohoto fregovsky sémantického odvozování.<sup>134</sup> Scruton tím klade jistý nárok na lingvisticky sémiotickou teorii. Pokud si totiž klade za cíl vysvětlit hudební znamenání lingvistickou cestou, musí naplnit požadavky Fregova principu.<sup>135</sup> Jestliže jím neprojdou, nelze je pokládat za filosoficky udržitelné koncepce hudebního významu.

Scrutonova studie možných spojnic mezi jazykem a hudbou začala prohlášením, že v hudbě existují určité identifikovatelné a od sebe odlišitelné prvky. Tyto prvky jsou tedy prvním bodem, u něhož se dle Scrutona musí sémiotická teorie opírající se o lingvistiku zastavit. Lingvistická teorie hudebního významu musí zkrátka předpokládat, že se hudba skládá z natolik stabilních a identifikovatelných prvků, aby se dalo hovořit z jedné strany o podobně stabilních a identifikovatelných významech, ze strany druhé o hudebně sémantických a syntaktických pravidlech. Pokud by totiž došlo k přehlédnutí či nenalezení těchto stabilních prvků, nešlo by dostát Fregovu principu, v němž se významy jednotlivých znaků striktními pravidly řízeným způsobem skládají do významu celé hudební kompozice. Vedle toho by ani nebylo možné hovořit o syntaktických vztazích; jak lze hledat syntax tam, kde není dostatečně stabilních jednotek – jako jsou v jazyce na příklad slova – mezi nimiž by mohlo docházet k navazování syntaktických vztahů? Sémiotické přístupy J. J. Nattieze a Derycka Cooka takovéto stabilní hudební prvky předpokládají. Podívejme se na jejich teorie detailněji.

#### 4.2. Nattiezova a Cookova lingvistická koncepce hudební syntaxe a sémantiky

Nattiezova hudební sémiotika je z velké části založena na strukturalistické tradici, vycházející z díla švýcarského lingvisty Ferdinanda de Saussura.<sup>136</sup> Ke zkoumání problematiky hudebního

---

<sup>134</sup> Scruton zdůrazňuje, že v případě sémantického zkoumání jazyka se požadavky Fregova kompozicionálního principu podařilo naplnit mj. v díle polského logika Alfreda Tarského. Tarski dokázal dostát požadavkům fregovského principu tím, že matematickými prostředky určil povahu pravidel, jimiž se odvozuje význam celé věty z významů jejích částí. Tarskému se dále podle Scrutona podařilo skloubit problém syntaxe a sémantiky. Je-li toto vše možné určit rovněž v případě hudby, je – jak dále uvidíme – věc sporná. Srov. tamtéž, s. 199. Dále srov. SCRUTON, Roger. *Art and Imagination: A Study in the Philosophy of Mind*. South Bend, Indiana: St. Augustine's Press, 1997, s. 60.

<sup>135</sup> Tento princip nazývá Vojtěch Kolman principem kompozicionality. Srov. KOLMAN, Vojtěch. *Idea, číslo, pravidlo: prolegomena k analytické filozofii, která se nechce stát přísnou vědou*. Praha: Filosofia, 2011, s. 105.

<sup>136</sup> Srov. kapitolu *A Theory of Semiology* v knize NATTIEZ, Jean Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. New Jersey: Princeton University Press, 1990. Dále srov. SCRUTON, Roger. *The Semiology of Music. The Politics of Culture and Other Essays*. South Bend, Indiana: St. Augustine's Press,

významu a hudební syntaxe Nattiez hojně využívá strukturalistického pojmového aparátu. V momentě, kdy se snaží vysvětlit syntaktické vztahy v hudbě, sahá ke strukturalistické dualitě syntagma – paradigma.<sup>137</sup> Syntagmatický vztah Nattiez chápe jako způsob reference, jež se odehrává v rámci hudebního díla samotného.<sup>138</sup> Hudební syntagma je zde v Saussurových intencích chápáno jako stabilní a identifikovatelný prvek hudební struktury (fráze, melodie, harmonický tvar apod.), který v rámci ní navazuje vztah s dalšími takovými syntagmaty. Každá hudební skladba je tak dle Nattieze složena z mnoha syntagmat, jež za sebou časově následují.<sup>139</sup> Syntagma je v tomto ohledu základní jednotkou hudební syntaxe. Jeho fungování probíhá na bázi substituce.<sup>140</sup> Díky jeho charakteru stabilní a ohraničené jednotky jej lze totiž nahradit jiným syntagmatem, které je mu v základním ohledu podobné a které nenaruší syntaktické uspořádání dané skladby. To, jaké syntagma je vhodné k dosazení za stávající syntagma, je určeno tzv. paradigmatickým, to jest „zásobnicí“ možných syntagmat.<sup>141</sup> Paradigma je zodpovědné za to, jaká syntagmata lze dosadit, aniž by se tím změnila (hudební) syntax; z toho rovněž vyplývá, že paradigma brání libovolnému dosazování syntagmat do jazykové či hudební struktury. Jako příklad si můžeme představit jistou skladbu, jejíž melodii chceme nějakým způsobem variovat (substituovat). Tato melodie obsahuje jednotlivé části, melodické fráze, které lze ve strukturalistickém žargonu nazvat právě syntagmaty. Jelikož melodii nelze variovat, aniž bychom si nebyli vědomi její syntaxe – tzn. její celkové stavby a konkrétní podoby vztahů, které se v ní nacházejí – musíme mít představu o tom, jak nahradit jedno syntagma za druhé. K tomu je zapotřebí paradigmatického, zajišťujícího možnosti výběru správného

---

2016, s. 75.

<sup>137</sup> Aplikaci těchto strukturalistických termínů Nattiez přebírá od Ruweta, dalšího lingvisticky orientovaného autora. Srov. NATTIEZ, Jean-Jacques a Katharine ELLIS. Reflections on the Development of Semiology in Music. *Music Analysis*. 1989, roč. 8, 1/2, s. 30. Dále srov. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 173-174.

<sup>138</sup> O této referenci Nattiez mluví rovněž jako o vnitřním významu (*intrinsic meaning*), jehož staví do protikladu k vnějšímu významu (*extrinsic meaning*). Vnitřní označuje referenční vazbu v rámci díla samotného, vnější zase referenci vně tohoto díla. Vnitřní význam tak lze snadno chápat jako syntax, vnější jako sémantický obsah. Srov. NATTIEZ, Jean Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. New Jersey: Princeton University Press, 1990, s. 117-118.

<sup>139</sup> Hudební struktura se tímto silně podobá struktuře jazykové. Syntagma je dle Saussura ustálené spojení dvou a více slov (např. „lidský život“ nebo „Bůh je dobrý“). Toto syntagma se lineárně, na časové ose řetězí s dalšími syntagmaty, a tvoří tak větu či jiné delší sdělení. Hudba je podle Nattieze podobnou syntagmatickou strukturou, v níž se místo slov spojují hudební prvky, tj. melodické fráze, melodické celky, harmonické útvary apod. K výkladu Saussurovy koncepce syntagmatu srov. MICHALOVIČ, Peter a Vlastimil ZUSKA. *Znaky, obrazy a stíny slov: úvod do (jedné) filozofie a sémiologie obrazů*. Praha: Akademie múzických umění, 2009, s. 29-31.

<sup>140</sup> Srov. tamtéž, s. 30. Dále srov. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 174.

<sup>141</sup> Srov. MICHALOVIČ, Peter a Vlastimil ZUSKA. *Znaky, obrazy a stíny slov: úvod do (jedné) filozofie a sémiologie obrazů*. Praha: Akademie múzických umění, 2009, s. 29-31.

syntagmatu. Důležité je si zde uvědomit, že substituce jednoho syntagmatu za druhý se děje bez jakékoli obměny syntaktického uspořádání dané hudební kompozice; ať nahradíme jakýkoli prvek díla jiným prvkem, nedojde k obměně jeho syntaktického řádu. Poslední věcí, již je třeba zmínit, je sémantický rozměr hudebního syntagmatu. Stejně jako je jazykové, Saussurem explikované syntagma významovou jednotkou, je takovouto jednotkou i syntagma Nattiezovo.<sup>142</sup> Scrutonova kritika, jak dále uvidíme, si však bude klást za cíl vyzkoumat, zda je vůbec možné hovořit o takovýchto stabilních, syntagmatických jednotkách. Pokud se totiž ukáže, že tyto jednotky nelze v hudbě nalézt, padá s tím představa jak o hudební syntaxi, tak o lingvisticky určené sémantice.

Hudebně lingvistická teorie Derycka Cooka sice nevyužívá strukturalistického pojmosloví, avšak staví na obdobném základu jako Nattiezova sémiotika. Cooke předpokládá, že hudba obsahuje slovník, jehož skladatelé využívají ke sdělení určitého emocionálního obsahu.<sup>143</sup> Tento slovník je univerzálním vlastnictvím hudby a je přítomen v kterémkoli historickém období. Například skladatel chtějící v klasicismu vyjádřit cit stesku nebo radosti použil stejných hudebních prostředků jako v baroku; každému, hudbou vyjádřitelnému citu a emoci odpovídá jistý hudební postup, jehož se skladatelé chápou napříč hudebními dějinami. Hudbu lze tedy rozdělit na jednotlivé melodické či harmonické motivy a prvky, sloužící jako znaky pro jistou emoci (význam). Cooke tak přistupuje k hudbě jako k jazyku, v němž lze rozlišit samostatné, stabilní významové jednotky.<sup>144</sup> Cookovo trvání na přítomnosti takovýchto prvků je tudíž podobného rázu jako v případě Nattieze. Je však možné mluvit o hudbě jako o takto rozparcelované struktuře, v níž každému prvku odpovídá určitý význam? A je možné u Cooka a Nattieze nalézt nějaké tendence k naplnění Fregova sémantického principu? Nachází se v jejich koncepcích formulace pravidla pro odvozování významu celé kompozice z jejich partikulárních významových prvků?

Připomeňme, že základním společným bodem obou výše probíraných autorů je předpoklad, že hudba obsahuje stabilní, zřetelně ohraničené prvky, které fungují jako nositelé určitého významu. Hudba je tím nazírána coby s jazykem příbuzná struktura, vykazující rysy jak syntaxe, tak sémantického obsahu.

---

<sup>142</sup> Srov. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 174.

<sup>143</sup> Srov. tamtéž, s. 203.

<sup>144</sup> Srov. tamtéž, s. 203.

### 4.3. Scrutonova kritika lingvistické sémiotiky hudby

Možnost syntaktického a sémantického uchopení hudby se podle Scrutona rozpadá ve chvíli, kdy si uvědomíme, že hudba nevlastní žádné prvky, které by na způsob jazykových jednotek šlo považovat za natolik stabilní, aby k sobě mohly upoutat stejně stabilní význam.<sup>145</sup> Scruton tvrdí, že žádný hudební prvek nemá povahu slova, syntagmatu nebo jiného lingvistického prvku, neboť nefunguje jako soběstačná jednotka a není vyjmutelný z kontextu celého díla.<sup>146</sup> Všechny hudební prvky a tvary – melodie, harmonie, fráze apod. – podle Scrutona existují a získávají svou jedinečnou povahu pouze v rámci kontextu celé tonální hudební organizace; jejich povaha není konstantní a stabilní, ale plně závislá na vztazích panujících v rámci celku daného konkrétního díla. Situaci lze lépe přiblížit, když si představíme, že před sebou máme jeden melodický motiv. V momentě, kdy bychom jej dosazovali do různých skladeb nebo také na jiná místa téže skladby, pokaždé by se podle Scrutona jednalo o zcela jiný prvek, pokaždé by plnil jinou funkci.<sup>147</sup> Jestliže bychom třeba osamostatnili první takt melodické linie Holky modrooké, a učinili tak z něj samostatnou melodickou frázi, kterou bychom následně dosazovali do různých skladeb, pokaždé by se role této fráze diametrálně lišila, pokaždé by se jednalo o jiný melodický prvek. A pokud bychom naopak do prvního taktu Holky modrooké dosadili jinou melodickou frázi, jež by plynule navazovala na zbytek písně, vznikla by zcela jiná skladba, neboť by se všechny vztahy mezi jejími melodickými částmi radikálně proměnily. Promění-li se vnitřní vztahy hudební kompozice, promění se i její jednotlivé prvky.<sup>148</sup> Vnímatel poslouchající Holku modrookou s melodickou obměnou prvního taktu rozumí zbytku melodie zcela jinak než v případě, že by skladba zůstala v původním stavu. Změna v prvním taktu by totiž proměnila způsob, jakým je posluchačem nahlíženo na další melodický vývoj skladby. Změnu jakéhokoli hudebního prvku tedy nutně doprovází změna všech ostatních prvků a každému prvku je rozuměno na základě všech prvků, které se vyskytují v konkrétním hudebním

---

<sup>145</sup> Srov. tamtéž, s. 182-183. Dále srov. SCRUTON, Roger. *The Semiology of Music. The Politics of Culture and Other Essays*. South Bend, Indiana: St. Augustine's Press, 2016, s. 76-77.

<sup>146</sup> Srov. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 202, dále s. 337.

<sup>147</sup> Ten samý kontextuální princip – který má svůj původ opět u Frega – Scruton rovněž ukazuje na příkladu s harmonií. Akord je jednotka spolutvořící harmonickou podobu hudební kompozice. Jeho identita není dána sama o sobě, nýbrž tonálním kontextem celé kompozice. Jako takový není – jako v případě syntagmatu či slova – v žádném případě nahraditelný. Jakmile dojde k jeho proměně či přesunu, radikálně se tím mění tonální kompozice jako taková. Samotný akord tak rovněž může plnit všelijaké role, a měnit tak stále svou identitu: „Jeden a ten samý akord se může v tom samém díle objevit dvakrát a pokaždé být dvěma odlišnými harmoniemi.“ Tamtéž, s. 292. Proto se akord nemůže stát natolik stabilní jednotkou, aby mohl být nositelem jednoho stabilního významu. K Fregovu kontextuálnímu (holistickému) principu srov. KOLMAN, Vojtěch. *Idea, číslo, pravidlo: prolegomena k analytické filozofii, která se nechce stát přísnou vědou*. Praha: Filosofía, 2011, s. 104-105.

<sup>148</sup> Srov. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 182-183.



celku. Podle Scrutona tak nelze o hudebních jednotkách hovořit ve stejném smyslu, jako o jednotkách jazykových.

Ve Scrutonově teoretickém systému se tedy povaha hudební jednotky ukazuje nikoli jako stabilní, nýbrž jako ryze proměnlivá.<sup>149</sup> Proto nelze nikdy hudbě přiřknout její syntagmatickou a paradigmatickou úroveň, a z toho pak vysvětlovat hudební syntax a sémantiku. Nattiezovo strukturalistické chápání celé problematiky je pro Scrutona nepřijatelné z důvodu předpokladu oné syntagmatické substituce: jak lze uvažovat o paradigmatické rovině, nabízející sumu jednotlivých substitučních možností, když každý takový prvek má v různých kontextech zcela jinou úlohu? Má-li totiž hudební prvek bytostně proměnlivou povahu a měnil se jeho identita a podoba v závislosti na změně kontextu, nelze jej v žádném případě užít k Nattiezově substituční operaci. Každý prvek v díle je jedinečný a nelze jej změnit, aniž by se tím podstatným způsobem neproměnil charakter celého díla; jakmile změníme jednu část díla, promění se tím celá jeho „syntax“. To má samozřejmě závažné důsledky pro sémantický rozměr lingvistického pojetí hudebního významu. Cookova sémiotická strategie se tím dle Scrutona zcela rozpadá. Nemí-li stabilních a konstantních hudebních jednotek, není ani stabilních a konstantních znaků pro určitou emoci nebo cit.<sup>150</sup> Cooke ze Scrutonova pohledu nemohl dostat Fregovu principu, protože hudba nevykazuje nic podobného jako slova. Nattiezova strukturalistická sémantika taktéž nenaplnuje Fregův postulát.<sup>151</sup> Pokud je hudební syntax nevysvětlitelná saussurovskou pojmovou dvojicí syntagma – paradigma, není ani možné vystavět strukturalistickou sémantiku hudebního znamenání a pokusit se naplnit Fregův princip.

I když je podle Scrutona nepochybné, že hudba v nějakém ohledu vykazuje známky přítomnosti syntaktické organizace, v níž je uloženo, jaký melodický, harmonický nebo rytmický postup je správný a jaký nikoliv, nelze přesto o hudbě uvažovat jako o struktuře, v níž dochází k syntakticko sémantickým vazbám mezi „slovníkovými“ či syntagmatickými prvky. Je tomu tak právě kvůli bytostně kontextuální povaze všech hudebních prvků a tvarů. Analogie jazyka a hudby tím zůstává pouze na prvoplánové úrovni.

---

<sup>149</sup> Srov. tamtéž, s. 182.

<sup>150</sup> Scruton tvrdí – s odkazem na Fregovo pojetí významu –, že Cookův hudební slovník „nepředkládá žádnou funkcionální diferenciaci: nejsou zde žádné ‚části řeči‘ (*parts of speech*) a tudíž žádná jasná procedura, která by dovolila sémantickou interpretaci, v níž by celá fráze či věta (*movement*) byla interpretována prostřednictvím svých částí.“ Tamtéž, s. 206.

<sup>151</sup> Srov. SCRUTON, Roger. *The Semiology of Music. The Politics of Culture and Other Essays*. South Bend, Indiana: St. Augustine's Press, 2016, s. 77.

#### 4.4. Vliv kritiky lingvisticky hudební sémiotiky na Scrutonovu koncepci hudebního významu

Přínos z kritiky lingvisticky orientované hudební teorie lze rozlišit na dvě části. První se týká problematiky hudební syntaxe, druhá hudební sémantiky. V obou případech bylo ukázáno, že Scruton odmítá redukovat hudbu na pravidla a principy, které jsou vlastní jazykové struktuře. Lingvisticky uchopená syntax a sémantika, jež spolu musí být vždy ve vzájemném a těsném vztahu, nemohou být podle Scrutona klíčem k problematice hudebního významu.

Scrutonova kritika pojetí hudby jakožto syntaktické struktury se vztahuje k tomu, co bylo řečeno v druhé kapitole. Hudba je vytvořena na základě logiky dvojí intencionality, ve které jsou posluchačem slyšené sekundární zvuky transformovány do terciárních tónů, mezi nimiž pak dochází k – opět metaforicky založenému – pohybu. Posluchač nerozumí hudebnímu dílu prostřednictvím uchopení jeho (syntaktických) pravidel. Tato pravidla jsou podle Scrutona až *ex post* odvozována z tohoto elementárního prožitku hudebního pohybu.<sup>152</sup> Scruton tím ukazuje, že hudební pravidla nejsou podmínkou hudebního porozumění, ale naopak jeho následkem. Výše zkoumané prvky hudební struktury nejsou skládány a nevyplývají z nějakého předem kladeného syntaktického pravidla. Jejich povaha je dána jejich participací na hudebním pohybu, jehož zdrojem není syntax, nýbrž metaforické operace dějící se v posluchačově imaginativní mysli. Plynulý přechod z jedné melodické fráze do druhé a porozumění celé melodické linii je dáno díky představě pohybu, která umožňuje posluchači identifikovat vnitřní vývoj dané hudební kompozice.<sup>153</sup> Hudba tudíž pro Scrutona není strukturou determinovanou syntaktickými pravidly.

Nelze-li na hudbu aplikovat lingvistickou kategorii syntaxe, odpadá tím i možnost hovořit v hudební souvislosti o lingvistické kategorii sémantiky. Hudební význam podle Scrutona není řízen žádnými sémantickými pravidly.<sup>154</sup> Charakter posluchačova porozumění pravidly neřízenému hudebnímu pohybu se tímto přelévá do charakteru hudebního znamenání. Jak bylo řečeno v minulé kapitole, téma významu v hudbě musí být odvozováno z povahy

---

<sup>152</sup> Srov. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 340.

<sup>153</sup> Tento proces přecházení jednoho hudebního prvku do druhého, ve kterém posluchač rozpoznává, že jedna melodická fráze nenuceně přechází do druhé, a kdy na základě představy pohybu posluchač pojímá jednu frázi jako začátek melodie a druhou jako její konec, Scruton označuje jako virtuální kauzalitu (*virtual causality*). Virtuální je proto, že jejím základem není pravdou opředené přesvědčení (*belief*), nýbrž imaginace. Kauzalitou Scruton myslí onen proces vyplývání, tj. nenuceného a kontinuálního přecházení jednoho prvku (ať už melodického, harmonického či rytmického) v druhý. Posluchač tyto události vnímá jako jedinečný proces, u kterého je nepředstavitelné, aby probíhal nějakým jiným způsobem, aby byl jeden jeho prvek (syntagmaticky) nahrazen jiným. Virtuální kauzalita má svou logiku, neredukovatelnou na jazykovou syntax. Srov. tamtéž, s. 75-76.

<sup>154</sup> Srov. tamtéž, s. 169. Dále srov. s. 207.

hudebně estetického prožitku. Jestliže je tvrzeno, že posluchač se v momentě hudebního prožitku setkává s kontextuálně určenými prvky, musí i povaha porozumění tomuto významu spočívat na kontextuálním základě. Má-li totiž být význam slyšen v hudební struktuře (formě), tj. má-li být význam nějak navázán na hudební prvky a stát se součástí hudebně estetického prožitku, musí být taktéž závislým na konkrétní podobě daného, aktuálně slyšeného díla. Hudební význam v tomto smyslu vykazuje podobné vlastnosti jako hudební forma. Scruton ukazuje, že stejně jako je dílo jedinečným případem mezi tóny probíhajícího pohybu, je i jeho význam jedinečnou instancí, které posluchač rozumí v průběhu poslechu.<sup>155</sup> Tím se význam stává bytostně závislým na celé strukturální výstavbě konkrétní hudební kompozice; daný konkrétní způsob, jakým jsou jednotlivé prvky v rámci této struktury usouvztažněny, rozhoduje o významu skladby. Jakmile by došlo k sebemenší proměně tonální výstavby díla, změnil by se tím jeho význam. Scruton může na základě tohoto prohlásit, že hudební forma a obsah jsou od sebe neoddělitelné.<sup>156</sup>

Jak jsme viděli, ani lingvistická hudební sémiotika neposkytuje dle Scrutona uspokojivé vysvětlení problematiky hudebního významu. Přestože se tedy nejedná o koncepci, které bychom se měli při zkoumání hudebního znamenání nadále držet, je nutné zdůraznit, že Scruton díky její kritice dospěl k odhalení důležitých teoretických momentů, jež sehrávají důležitou roli při snaze o formulaci jeho pojetí významu v hudbě.

---

<sup>155</sup> Srov. SCRUTON, Roger. *Understanding music: philosophy and interpretation*. London: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing, 2016, s. 54.

<sup>156</sup> Srov. tamtéž, s. 54.

## 5. Hudební význam z pohledu ikonické sémiotiky

Po tom, co byl v předcházejících kapitolách vyložen pohled na Scrutonovo kritické zacházení se sémiotickými koncepty pohlížejícími na hudební význam buďto jako na referenčně konvencionální instanci, nebo jako na obsah generovaný syntakticko-sémantickou strukturou, se náš výklad zaměří na poslední Scrutonem kritizovanou sémiotickou koncepci, která vysvětluje hudební význam prostřednictvím ikonického vztahu mezi označujícím a označovaným. Tato teorie se dívá na význam hudební skladby jako na obsah, jenž vstupuje do hudební organizace prostřednictvím toho, že vykazuje rysy, které jsou v podstatných ohledech této organizaci podobné. Sémantická relace hudebního znaku k významovému obsahu tak nabývá podoby, již by Charles S. Peirce nazval jako podobu ikonickou.<sup>157</sup> Máme-li z této ikonicko sémiotické perspektivy přisoudit hudební skladbě její význam, musíme tak činit na základě nalezení takových rysů, jimiž se tento významový obsah podobá dané hudební organizaci.

Na začátek je nutno zmínit, že se Scrutonova kritika ikonicity hudebního významu odehrává na dvou úrovních: 1. hudební reprezentace, 2. exprese. Hudba je podle ikonické sémiotiky schopna nejen vyjadřovat emocionální obsahy, ale také reprezentovat jisté mimohudební skutečnosti. Reprezentace a exprese jsou tak představovány jako dva způsoby hudebního významu, jejich společným momentem je peirceovsky ikonický vztah mezi označujícím a označovaným.

V kapitole bude nejprve předloženo reprezentační pojetí ikonického hudebního významu. V návaznosti na to bude vyložena Scrutonova kritika. Dále se zaměříme na výklad a Scrutonovu kritiku ikonické sémiotiky hudební exprese. Příkladem, na němž budou ukazovány nedostatky dané teorie, budou myšlenky a teoretická východiska estetika a filosofa Petera Kivyho. V závěrečné fázi kapitoly bude poukázáno na vliv, který má kritika ikonické reprezentace a exprese na Scrutonovu vlastní koncepci hudebního expresivního významu.

### 5.1. Kivyho pojetí hudebního významu jako ikonické reprezentace

Ikonické podchycení reprezentace v hudbě je silně patrné v díle Petera Kivyho. Scruton jej ve své *Estetice hudby* užívá jako příklad teorie, na níž lze dobře poukázat na neudržitelnost a problematičnost ikonické hudební reprezentace.<sup>158</sup> Kivy svou teorii staví na příkladech, které

---

<sup>157</sup> Srov. PEIRCE, Charles Sanders. *Grammatica speculativa*. BOHUMIL, Palek. *Sémiotika*. 2. přeprac. vyd. Praha: Karolinum, 1997, s. 58.

<sup>158</sup> Srov. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 131.

podle něj dostatečně podporují tvrzení o reprezentačním hudebním znamenání. Těmito příklady – jež zmiňuje ve své kritice rovněž Scruton<sup>159</sup> – jsou jednak reprezentace zpěvu kukačky v Beethovenově 6. symfonii (*Pastorální*), jednak Honeggerova symfonická věta *Pacific 231*.<sup>160</sup> Dle Kivyho jsou tyto kompozice hudebními obrazy (*musical pictures*), jejichž mimohudební obsahy posluchač rozpoznává pomocí zvukové podobnosti a k jejichž identifikaci není zapotřebí žádných dalších, hudbě samotné vnějších informací. Jádrem jeho argumentačního postupu tedy spočívá v neproblematičnosti vnímatelova uchopení těchto reprezentačních obsahů: posluchač Beethovena a Honeggera pouhým poslechem rozpoznává, k čemu obě skladby odkazují a co tudíž jakožto reprezentující znaky označují, tj. konkrétně zpěv kukačky a zvukové rysy parní lokomotivy.<sup>161</sup> Posluchač je schopný identifikovat zpěv kukačky, aniž by znal Beethovenovy intence, podobně je schopen bez znalosti názvu určit, že Honegger svou skladbu sémioticky váže na zvuk jedoucího vlaku. To, co slouží jako prostředek a podmínka pro tuto posluchačovu identifikaci, je zvuková podobnost (*resemblance*) mezi hudebně formální organizací skladby a reprezentovaným obsahem.<sup>162</sup> Kivyho pojetí reprezentačního hudebního významu je tedy vystavěno na základě předpokladu o zvukově strukturální podobnosti hudebního označujícího a mimohudebního označovaného.

Kivyho užití oněch dvou příkladů odpovídá distinkci v povaze obou hudebních obrazů. Kukaččí zpěv má diametrálně odlišné zvukové vlastnosti než zvuk lokomotivy. To se ukazuje na samotné kompoziční práci skladatelů: zatímco Beethoven pouze včleňuje již hotovou melodii zpěvu kukačky do hudby, Honegger transformuje hrubý, neopracovaný a hudebně nestrukturovaný zvuk do hudební podoby. Povaha obou kivyovských hudebních obrazů je tedy zásadně odlišná: ptačí zpěv je svým způsobem již hudební formací, kdežto strojový zvuk je hudbě radikálně vzdálený. Podle této distinkce lze rozdělit Scrutonovu kritiku Kivyho koncepce hudební reprezentace. V našem výkladu se nejdříve zaměříme na Scrutonovu polemiku s možností hudby reprezentovat mimohudební zvuky, poté se přesuneme k problematice hudební reprezentace původně nehudebního, avšak melodického tvaru.

---

<sup>159</sup> Srov. tamtéž, s. 129, dále srov. tamtéž, s. 125.

<sup>160</sup> Srov. KIVY, Peter. *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1991, s. 33.

<sup>161</sup> Srov. tamtéž, s. 33, dále srov. tamtéž, s. 158.

<sup>162</sup> Srov. tamtéž, s. 35. Scruton v tomto smyslu hovoří o zvukově podobnostním vztahu (*sounds like relation*). Srov. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 125.

## 5.2. Scrutonova kritika Kivyho ikonické reprezentace v hudbě

Scrutonova kritika je ve své podstatě obrácena proti Kivyho nerespektování ontologického rozdílu mezi zvukem a tónem.<sup>163</sup> Již v druhé kapitole jsme kladli důraz na Scrutonovo rozlišení dvou tříd objektů, jejichž distinkce je klíčem k pochopení estetického prožitku v hudbě. Zvuk je sekundárním objektem, tón objektem terciárním, jehož posluchač za pomoci svých imaginativních schopností slyší ve zvuku. K tomu, abychom mohli nazvat zvukový tvar hudbou, musíme vždy odkázat k tomuto prožitku, v němž nejde o zvuky, ale pouze o tóny. Důležité je si zde uvědomit, že tóny mezi sebou navazují vztahy, jež nelze hledat na úrovni zvuků; hudební tvary mají svébytnou, na nic neredukovatelnou organizaci. Kritéria a vlastnosti tónu tudíž nelze nacházet ve zvuku jako takovém, neboť se jedná o ontologicky odlišné objekty. Z toho vyplývá, že Kivyho ikonicky sémiotická premisa o možnosti rozpoznání podobnosti mezi ryze zvukovým jevem a tónovým útvarem vystupuje proti samotné estetické povaze hudebního poslechu. Hledání ikonických vazeb mezi zvukovým a tónovým objektem zkrátka dle Scrutona není možné, neboť jakmile vnímáme hudbu jako takovou, dostávají se před naši estetickou pozornost nikoli zvuky, nýbrž pouze tóny a pohyb mezi nimi.<sup>164</sup> Pokud by hypoteticky posluchač změnil nastavení své mysli a místo imaginativně konstituovaných tónů obrátil svou pozornost na přesvědčením podchycené zvuky, dostal by se mimo estetickou oblast, a tím i mimo oblast hudební. Posluchač nemůže překročit tuto tóny tvořenou mez, poněvadž by tím odstranil podmínku, jež jako jediná dovoluje vnímat hudbu, totiž estetický prožitek.<sup>165</sup> „Hudební umění [...] nemůže existovat bez estetického prožitku, skrze nějž jej vnímáme.“<sup>166</sup> Proto může Scruton prohlásit, že nikdy nelze říct, zda posluchač rozpoznává (mimohudební) zvuk v tóny vybaveném hudebním celku.<sup>167</sup> Honeggerův záměr zobrazit zvuk parní lokomotivy zůstává posluchači, nezná-li název skladby, skryt. Jeho intence je toliko vnější inspirací, rozhodující o výsledné podobě díla. Tato podoba však vykazuje pouze hudební, na tónech založené rysy; dílo je zde čistě hudební strukturou, tvořenou nikoli zvukovou, nýbrž bytostně tónovou logikou. Mimohudební zvuk je transformován do tónu, čímž mizí jakýkoliv

---

<sup>163</sup> Srov. tamtéž, s. 125.

<sup>164</sup> Srov. tamtéž, s. 124-125.

<sup>165</sup> V tomto smyslu lze jednoznačně souhlasit s Kolmanovou tezí, že Scrutonova hudební estetika je svého druhu transcendentálním projektem. I v kritice ikonické reprezentace Scruton sahá k podmínce, za níž lze vnímat hudbu – k estetickému prožitku. Reprezentace není v hudbě možná, protože neprochází touto podmínkou. Srov. KOLMAN, Vojtěch. *O čem se nedá mluvit, o tom se musí zpívat: od formy zobrazení k formám života*. Praha: Filosofia, 2017. s. 169.

<sup>166</sup> SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 478.

<sup>167</sup> „I kdyby byla pravda, že Honeggerova skladba zní jako (*sounds like*) pára vycházející z vlaku, nevyplývá z toho, že hudební posluchač bude slyšet tuto páru v hudbě.“ Tamtéž, s. 125.

(ikonický) odkaz k němu.<sup>168</sup>

Skladatelovo začlenění mimohudební, avšak melodicky či jinak hudebně strukturované skutečnosti do hudební skladby taktéž nelze chápat jako příklad hudební reprezentace. Scruton zde proti Kivyho pojetí hudebního znamenání zavádí určité kategoriální pročištění opírající se o estetický prožitek rozumějícího posluchače: podle Scrutona to, co Kivy v souvislosti s Beethovenovou kompozicí nazývá hudební reprezentací, je ve skutečnosti hudební imitací.<sup>169</sup> Imitace se od reprezentace liší rozdílnou podobou porozumění. Zatímco v reprezentaci jde primárně o to, aby vnímatel upřel svůj estetický zájem k reprezentovanému předmětu, tj. aby k němu vztáhl své myšlenky, v imitaci se vnímatel zaměřuje na dílo samotné. Porozumění dílu, které znamená reprezentačním způsobem, je dle Scrutona podmíněno pojmovým uchopením reprezentovaného obsahu,<sup>170</sup> pokud nedojde k tomuto uchopení, pokud vnímatel nepronikne skrze reprezentující k reprezentovanému, nelze říct, že by dílu porozuměl.<sup>171</sup> V případě hudby by toto pojetí významu mělo určující konsekvence. Jestliže by totiž onen Beethovenův poukaz na zpěv kukačky byl případem reprezentace, musel by k němu posluchač proniknout skrz čistě hudební strukturu a učinit jej předmětem svého estetického zájmu. Logikou takového výkladu bychom pak dospěli k tomuto tvrzení: jestliže posluchač ignoruje hudbou reprezentovanou skutečnost, nepřistupuje k dílu esteticky, a tudíž mu ani adekvátně nerozumí. Podle Scrutona toto jde ale proti samotné podstatě hudebně estetického prožitku. Beethovenově melodické frázi totiž rozumíme i bez toho, aniž bychom rozpoznali zpěv kukačky nebo jakoukoli jinou mimohudební skutečnost.<sup>172</sup> K jejímu porozumění není zapotřebí hledat – jako v případě obrazu nebo sochy – reprezentovaný obsah. Posluchač si k hudebnímu porozumění vystačí s dílem samotným, nemusí odskakovat k mimohudebnímu objektu. Proto Scruton může tvrdit, že Beethovenova melodická fráze nereprezentuje ptačí zpěv, nýbrž že jej imituje. V imitaci posluchač nesoustřeďuje své myšlenky k mimohudebnímu obsahu, nýbrž pouze k hudbě samé.<sup>173</sup> Imitace začleňuje imitované do hudební struktury. Posluchač tak neposlouchá ikonicky zprostředkovaný zpěv kukačky, ale pouze hudbu jako takovou. Hudba zde neslouží jako

---

<sup>168</sup> Srov. tamtéž, s. 126.

<sup>169</sup> Srov. tamtéž, s. 120. Dále srov. tamtéž, s. 125. Dále srov. SCRUTON, Roger. *Analytical Philosophy and the Meaning of Music. The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1987, roč. 46, s. 172.

<sup>170</sup> „K porozumění reprezentujícímu uměleckému dílu musím uchopit reprezentovaný obsah.“ SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 131.

<sup>171</sup> Tak tomu je u takových uměleckých druhů, které jsou reprezentační ze své podstaty, tj. u výtvarného umění a literatury. Obrazu není porozuměno, pokud není uchopen reprezentovaný obsah (v případě figurativního obrazu by se jednalo o zobrazené postavy nebo předměty). Stejně tomu je v případě literatury, jejíž porozumění se odvíjí od bytostně symbolicky sémantické povahy jazyka. Srov. tamtéž, s. 122-123.

<sup>172</sup> Srov. tamtéž, s. 129.

<sup>173</sup> Srov. tamtéž, s. 127.

médium podržující sémiotickou dualitu označujícího a označovaného; posluchač ji nevnímá jako prostředek k uchopení sdělovaného významu, ale jako organizaci danou samu o sobě, již lze porozumět pouze cestou estetického zájmu o tóny a pohyb mezi nimi.

Tímto bylo ukázáno, že Scrutonova estetika znemožňuje uvažovat o hudebním významu jako o ikonické reprezentaci. S ohledem k tomu, co ukázaly předchozí kapitoly, můžeme rovněž učinit prohlášení, že hudba podle Scrutona není takovým uměleckým druhem, který by znamenal reprezentačním způsobem.<sup>174</sup> I kdyby byla přítomnost reprezentace v hudbě obhajována pomocí pojmu denotace (Goodman), není možné takové tvrzení přijmout.<sup>175</sup> Posluchačův hudební prožitek nemůže probíhat skrze myšlenkové uchopení reprezentovaného významu, neboť by se jednalo o odskok od hudby samotné. Takovéto pojetí by nerespektovalo povahu hudebně estetického prožitku. Estetický prožitek hudby je něco jiného než estetický prožitek malby či literárního díla; hudební význam je něco jiného než význam (figurativní) malby nebo dramatu.<sup>176</sup> K tomu, abychom hudebnímu významu adekvátně porozuměli, je třeba držet se tóny tvořené hudební struktury. Jak již bylo ostatně řečeno v předchozí kapitole: forma a obsah (význam) jsou v hudbě neoddelitelné. Scruton tak chápe hudbu jako důsledně nereprezentační umělecký druh, přičemž jediným možným typem znamenání zůstává exprese.<sup>177</sup>

### 5.3. Hudební exprese z pohledu ikonické sémiotiky a Scrutonova kritika

Ikonické zdůvodnění hudebního znamenání se netýká pouze reprezentace, ale také – jak bylo řečeno na počátku kapitoly – exprese. Scruton upozorňuje, že v různých filosoficko sémiotických koncepcích jde o velice silný proud. Vedle Kivyho jmenuje rovněž Susanne Langer nebo Wilsona Cokera.<sup>178</sup> Například již probíraný Kivy explicitně hovoří o emočních ikonech nesoucích strukturální podobnosti s prvky hudební organizace.<sup>179</sup> Společným rysem všech daných teorií je právě tento ikonický vztah mezi emocionálním stavem člověka a hudební strukturou. Znějící hudební kompozice prostřednictvím podobnostní relace odkazují k určitým emocím, které vyjadřují a expresivně sdělují posluchači. Řekne-li se, že hudba vyjadřuje třeba

---

<sup>174</sup> Srov. SCRUTON, Roger. Analytical Philosophy and the Meaning of Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1987, roč. 46, s. 172.

<sup>175</sup> Viz. třetí kapitola této práce.

<sup>176</sup> Srov. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 131-132.

<sup>177</sup> Srov. SCRUTON, Roger. Analytical Philosophy and the Meaning of Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1987, roč. 46, s. 172.

<sup>178</sup> Srov. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 147.

<sup>179</sup> Srov. KIVY, Peter. *Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions, including the complete text of The Corded Shell*. Philadelphia: Temple University Press, 1989, s. 53.



smutek, je tomu tak proto, že se některými svými rysy podobá emocionálnímu naladění smutného člověka; je zkomponována v molové tónině, pomalém tempu, její melodická linka neobsahuje velké intervalové skoky, jsou v ní patrné chromatické postupy apod. Mezi hudbou a emocí zde tedy dochází k určitému strukturálnímu protnutí: jejich struktury jsou si navzájem podobné nebo jsou dokonce shodné.<sup>180</sup> Nacházení podobnostních rysů mezi hudebním označujícím a emocionálním označovaným, toť podmínka ikonicky orientované teorie exprese.

Scruton zde spatřuje zásadní problém v tom, že pouhé využití pojmu podobnosti v žádném případě nenabízí úplné a vyčerpávající vysvětlení, jakým způsobem hudba znamená.<sup>181</sup> Říct, že hudba je podobná struktuře určité emoce, je samo o sobě vágním prohlášením, neboť se nám tím neříká nic o tom, jak konkrétně by takováto hudebně ikonická sémantika měla vypadat. Jak se vůbec může hudba podobat nějaké emoci? Kde lze najít podobnostní rysy mezi hudební formou, složenou toliko z tónů a pohybu mezi nimi, a emocionálním obsahem? Vyřešit tento problém tvrzením, že hudba zní podobně jako emoce, je pro Scrutona zcestné, neboť emoce nijak nezní, tj. nemá žádné zvukové vlastnosti.<sup>182</sup> Emoce může být pocíťována a vyvolávána jistými impulzy. Takovýmto impulzem může být samozřejmě hudba, ale to nám přirozeně nedává odpověď na dané otázky. Scruton dále ukazuje, že pojem ikonické relace nemá takový explanační potenciál, abychom jeho pomocí mohli určit, jakou emoci hudba napodobuje.<sup>183</sup> Jestliže bychom jej totiž skutečně přijali za vysvětlení hudebního znamenání, museli bychom také přijmout, že hudba stejně tak napodobuje i jiné věci a jiné emoce.<sup>184</sup> Prostý pojem podobnosti nám nabízí příliš široké spektrum jevů, na něž by se mohla hudba ikonicky napojit. Ukažme si oba Scrutonovy argumenty na příkladu. Seznámili v Schönbergových *Pěti kusech pro orchestr* pokus o vyjádření hrůzy nebo zoufalství, nemohu si vystačit s vysvětlením, že se skladba svou strukturou těmto pocitům podobá. Schönbergovo dílo nezní jako hrůza nebo zoufalství, poněvadž hudba a pocit jsou zcela odlišnými oblastmi, tj. oblastmi tónů a lidského pocíťování (prožívání), jež na sebe nemohou být nijak převoditelné. Se stejnou razancí je třeba odmítnout, že by konkrétní hudební vlastnosti skladby byly těmto emocím podobné, neboť by se klidně mohlo jednat o nápodobu něčeho zcela jiného, tj. nějaké jiné emoce nebo pocitu. Pojem podobnosti je pro Scrutona chabým nástrojem pro určení hudebního znamenání. Jelikož tedy ikonická teorie neřeší dané problémy, jelikož se spokojí s

---

<sup>180</sup> Srov. tamtéž, s. 52, dále srov. tamtéž, s. 77.

<sup>181</sup> Srov. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 147.

<sup>182</sup> Srov. tamtéž, s. 147-148.

<sup>183</sup> Srov. tamtéž, s. 147.

<sup>184</sup> Srov. tamtéž, s. 147.

obecným a vágním prohlášením, že onu evidentní vazbu lidských emocí k hudbě lze osvětlit pomocí pojmu podobnosti, není ji možné dle Scrutona vnímat jako nosnou koncepci hudebního významu.

#### **5.4. Vliv kritiky ikonické sémiotiky na Scrutonovo pojetí hudebního významu**

V první řadě Scruton pomocí kritiky ikonické sémiotiky ukázal, že reprezentace, ať již v ikonické či jiné podobě, není způsobem, jímž by hudba znamenala. Porozumění reprezentaci se zcela rozchází s tím, jak je rozuměno hudbě: vyžaduje-li reprezentovaný význam od vnímatele, aby jej skrze své myšlenky uchopil a identifikoval, hudebnímu dílu rozumíme bez toho, aniž bychom v něm nacházeli jeho možný reprezentační rozměr. To, co se může jevit jako hudební reprezentace, je ve skutečnosti imitací. Toto má pro Scrutonovo pojetí hudebního významu určující vliv, protože se tím hudba stává expresivním uměleckým druhem. Estetika hudby se tudíž musí primárně zaměřit na výzkum exprese.

Dalším přínosem dané Scrutonovy kritiky je potvrzení a podložení předpokladu, že hudební význam musí mít co do činění s metaforou. Její roli v hudebním znamenání jsme již naznačili ve třetí kapitole v souvislosti s Nelsonem Goodmanem. Připomeňme, že Scruton s Goodmanem souhlasil v tom, že hudba není smutná či veselá ve stejném smyslu, jako je smutný a veselý člověk. Exprese v hudbě je vždy určena metaforou.<sup>185</sup> Hledání doslovné, sémioticky ikonické podobnosti mezi hudebním označujícím a emocionálním označovaným proto již v principu není dle Scrutona udržitelné. Pokud posluchač slyší tragiku, hrůzu, smutek nebo radost v hudbě, nachází v ní nikoli emoce, které se svou strukturou podobají hudbě, nýbrž pouhé metafory emocí. Scruton tak touto svou kritikou podpořil a potvrdil svůj předpoklad o metaforické povaze hudební exprese. V následujících odstavcích se pojdme podívat na to, jaké důsledky s sebou toto propojení metafory s expresí přináší.

Metaforické pojetí exprese usouvztažňuje hudební význam s logikou dvojí intencionality. Tato logika totiž – jak jsme viděli v druhé kapitole – podle Scrutona odhaluje princip, na němž funguje metafora a její porozumění ze stran vnímatele. Na základě dvojí intencionality tedy posluchač nejen transformuje slyšené zvuky do tónů, ale také v nich slyší a esteticky prožívá expresivní významy.<sup>186</sup> Výklad Scrutonova pojetí hudebního významu tak musí být veden v úzkém sepětí s tímto principem estetického prožitku. Jak přesně je dvojí intencionalita spojena s významem v hudbě, bude vylíčeno v následující kapitole.

---

<sup>185</sup> Srov. tamtéž, s. 149.

<sup>186</sup> Srov. tamtéž, s. 227.

Přiřknutí metaforické podstaty hudebnímu znamení s sebou dále přináší závažné důsledky pro povahu posluchačova porozumění, které plynou z povahy metafory jako takové. Scruton upozorňuje na to, že smysl metafory nelze jednoduše přeformulovat za pomoci jiných slov.<sup>187</sup> Pokus o přenesení metaforického smyslu na jeho doslovné ekvivalenty by znamenalo jeho destrukci. Základním určením metafory je právě to, že se vymyká doslovnému uchopení. Z toho vyplývá, že porozumění takto konstituovanému hudebnímu významu (expresi) bude plně závislé na situaci, v níž posluchač esteticky zakouší hudební dílo; význam se objevuje teprve v momentě, kdy lze metaforu adekvátně uchopit, to jest v estetickém prožitku.<sup>188</sup> Po ukončení této situace, kdy se přeruší posluchačův kontakt s dílem, se exprese začíná vytrácet. Následný posluchačův pokus o její verbální formulaci tudíž bude vždy pouze nedokonalým a nedostatečným aktem, jenž ji nikdy nebude moci plně vystihnout. Proto může Scruton nazvat expresi významem estetickým, jehož základním povahovým rysem je to, že je reálný, ale přesto nevyslovitelný.<sup>189</sup> Hudební význam je reálnou součástí hudebního poslechu, skutečností, již nelze nikdy s úplností vyslovit.

Výkladem této poslední scrutonovské kritiky se charakter předložené práce začíná definitivně stáčet k reflexi Scrutonovy vlastní koncepce hudebního významu. Jak je patrné z předchozích odstavců, Scrutonovo pojetí významu v hudbě již začíná doznávat zřetelnějších a jasnějších kontur. Víme, že hudbě není vlastní reprezentace a že jediný její způsob znamení je shodný s expresí. Exprese je pak navázána na dvojí intencionalitu, která sídlí v imaginativním prostoru lidské mysli, což rovněž koresponduje s faktem, že exprese je svou povahou metaforickým jevem. K dosažení našeho cíle nám tedy zatím brání jednak shrnutí celé kritické fáze prezentované práce, jednak vyložení vlastní Scrutonovy koncepce hudebního znamení.

---

<sup>187</sup> Srov. tamtéž, s. 85.

<sup>188</sup> Srov. SCRUTON, Roger. Analytical Philosophy and the Meaning of Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1987, roč. 46, s. 169-170. Dále srov. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 169.

<sup>189</sup> Srov. SCRUTON, Roger. Analytical Philosophy and the Meaning of Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1987, roč. 46, 1987, s. 170. Dále srov. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 159.

## **6. Scrutonovo pojetí hudebního významu ve světle kritiky hudební sémiotiky**

V předchozích kapitolách, jež jsme nazvali jako kapitoly kritické, bylo ukázáno, jak se Scruton vypořádává s různými typy sémiotických přístupů k hudebnímu významu. Bylo v nich řečeno, jakými cestami se zkoumání hudebního znamenání dle Scrutona nemá vydávat a jaké problémy s sebou nesou sémioticky orientované teorie hudby. V souladu s tímto jejich částečně negativním naladěním bylo jejich cílem vytvořit podmínky pro formulaci nového a originálního pojetí hudebního významu. Jak totiž bylo zmíněno na samém počátku této práce, Scruton využívá kritiku jako nástroj pro výstavbu své vlastní koncepce významu v hudbě. Kritika je u Scrutona předpokladem pro vlastní uchopení problematiky hudebního znamenání. Kapitoly mapující tuto kritiku tak z jedné strany prokázaly neudržitelnost sémiotických teorií, ze strany druhé poukázaly na směr, jenž má sledovat filosoficko-estetické bádání, které se zaměřuje na problematiku hudebního významu. Jelikož v předchozí kapitole došlo k uzavření tohoto výzkumu scrutonovských kritik, můžeme nyní přistoupit k určení toho, jak přesně se tyto kritiky zobrazují ve Scrutonově pojetí hudebního významu a jakou povahu tento význam vykazuje. Finálním cílem prezentované kapitoly – a potažmo celé této práce – je tedy na základě již řečeného formulovat Scrutonovo vlastní pojetí ryze asémiotického, tj. sémanticky neukotveného hudebního významu.

Kapitola se bude skládat ze dvou částí. V první dojde ke shrnutí výsledků oněch třech kritických kapitol. Budou zde zopakovány teze, jež poukazují ke Scrutonovu pojetí hudebního významu. Tím bude utvořen prostor pro formulaci Scrutonovy původní koncepce. Druhá část kapitoly se zaměří na určení toho, co ze Scrutonovy kritické práce vyplývá pro samotný hudební význam a jak lze tento význam definovat.

### **6.1. Shrnutí Scrutonovy kritiky sémiotických přístupů k hudebnímu významu**

K následujícímu shrnutí přistupme ze dvou úhlů pohledu. Nejprve vyložíme, co Scruton odmítá na daných sémiotických přístupech, poté určíme, co z dané kritiky vplynulo pro Scrutonovu vlastní koncepci.

První Scrutonova kritika měla za předmět symbolickou teorii Nelsona Goodmana. Její ústřední teze můžeme shrnout do následujících dvou bodů. 1. Podstatu hudebního významu nelze udržitelně vysvětlit prostřednictvím konvencionální reference: ani denotace, ani exemplifikace nejsou klíčem k poznání povahy významu v hudbě. 2. Významu sídlícímu v hudbě není rozuměno kognitivním způsobem. Z této kritiky si poté Scruton bere to, že 3.

hudební význam je zcela specifického rázu, jenž vyplývá a je metodicky odvozen z povahy hudebně estetického prožitku a že 4. do problematiky hudebního znamenání je třeba nějakým způsobem zapojit pojem metafory.

Druhou sémiotickou teorií byla teorie lingvistická, vysvětlující hudební význam jako entitu generovanou pomocí sémantických pravidel pro syntakticky determinovanou hudební strukturu. Výsledky Scrutonovy kritiky zde lze shrnout následovně. 1. Hudební význam není generován žádnými sémantickými pravidly. 2. Hudebnímu významu není rozuměno skrze uchopení pravidel. Pro povahu scrutonovského významu z toho pak vyplývá, že je 3. jedinečným typem znamenání, 4. že jej nelze oddělit od díla samého, a že 5. je jeho povaha odvislá od konkrétní podoby hudební kompozice, tzn. od její tónové struktury neboli formy.

Třetí sémiotická teorie vysvětlovala existenci hudebního významu ikonickou relací. Scrutonova kritika podobnostního vztahu mezi hudebním označujícím a mimohudebním označovaným odhalila následující. 1. hudební znamenání není určeno ikonicky doslovným vztahem, v němž je hudební struktura podobná svému významu. 2. Hudební význam nemůže mít reprezentační povahu. Scruton z toho následně vyvozuje, že 3. hudební význam musíme chápat jenom ve smyslu exprese, a že 4. hudební expresi nelze porozumět jinak než v rámci metaforického, dvojí intencionalitou strukturovaného estetického prožitku. S tím dále souvisí, že 5. hudební význam je možné zachytit toliko v přímém kontaktu s dílem; po jeho pominutí je význam nezachytitelný a neformulovatelný. Expresivní význam v hudbě je tak 6. reálný, ale nevyсловitelný.

Z předešlého výkladu můžeme učinit závěr, že pro Scrutona je hudební význam metaforicky určená exprese, která je bezprostředně vázána na dvojí intencionalitou strukturovaný estetický prožitek, v němž se posluchač zaměřuje na dílo samotné, tj. na hudební formu tvořenou terciárními tóny. Toto berme jako základ, z něhož nyní musíme vyvodit důsledky a určit, jak přesně Scruton rozumí hudebnímu významu.

V následujících podkapitolách je třeba 1. představit Scrutonovu úplnou koncepci hudební exprese, 2. vysvětlit povahu vazby hudební formy a obsahu, 3. vymezit povahu posluchačova vztahu k expresivnímu obsahu.

## 6.2. Exprese jako asémantický význam

Scrutonovo pojetí exprese je nejlépe vyložitelné pomocí jejího odstínění od reprezentace. Odlišnost těchto dvou typů uměleckého znamenání<sup>190</sup> jsme již částečně naznačili v předchozí

---

<sup>190</sup> Toto rozlišení Scruton přejímá z estetiky B. Croce. Srov. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New

kapitole, stačí tedy, když se zde omezíme pouze na jejich nejvýraznější momenty.

Scruton diferenci exprese a reprezentace vymezuje na pozadí rozdílného způsobu vnímatelova porozumění (*understanding*).<sup>191</sup> Zatímco je reprezentovanému obsahu rozuměno prostřednictvím vnímatelových stabilizovaně strukturovaných myšlenek, jež mají povahu pojmů, expresi nelze rozumět pomocí pojmového aparátu.<sup>192</sup> Myšlenková aktivita probíhající na úrovni vnímatelovy imaginace je v reprezentaci určena pojmovou identifikací reprezentovaného obsahu (vyprávěného příběhu či na malbě zobrazené postavy). Vnímatel tak zde při estetické recepci proniká skrze reprezentující k reprezentovanému. Oproti tomu exprese není konstituována takovouto relací, neboť vnímatel tu pojmově neidentifikuje nějaký vyjadřovaný obsah, to jest, neproniká „vyjadřujícím“ k „vyjadřovanému“.<sup>193</sup> Expresi je dle Scrutona rozuměno pouze prostřednictvím prožitku, v němž nedochází k pojmové identifikaci.<sup>194</sup> Exprese jakožto specifický druh významu tak Scrutonem není vymezena skrze referenční relaci, jež by – jako v případě reprezentace – směřovala ke konkrétnímu obsahu, nýbrž jako gesto (*gesture*).<sup>195</sup> Gesto v tomto Scrutonově pojetí není něčím, co vnímateli nabízí konkrétní, pojmově uchopitelný významový obsah, ale co lze zachytit pouze v okamžiku, kdy jej vnímatel prožívá. Význam gesta se pak podle Scrutona nezakládá na odkazu, tj. na relaci, ale spočívá v něm samém.<sup>196</sup> V důsledku toho je možnost jeho porozumění omezena pouze na bezprostřední kontakt s ním; jelikož skrze něj nelze proniknout k pojmově uchopitelnému

---

York: Oxford University Press, 1997, s. 119.

<sup>191</sup> Srov. SCRUTON, Roger. Analytical Philosophy and the Meaning of Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1987, roč. 46, s. 172.

<sup>192</sup> Srov. tamtéž, s. 172.

<sup>193</sup> Toto „nerelační“ pojetí exprese nazývá Scruton, v návaznosti na Wittgensteina, intransitivním. Jestliže pojem transitivní exprese implikuje možnost identifikace vyjadřovaného obsahu, intransitivní exprese takovouto možnost přímo vylučuje. Z tohoto důvodu Scruton v souvislosti s hudbou preferuje užívat pojem exprese v jejím intransitivním smyslu. Pokud bychom chtěli tento Scrutonův krok usouvzažnit s jeho kritikou sémiotiky, tranzitivní pojetí exprese má blízko k Peirceovu indexovému znaku, jenž je často nazýván jako výraz. Index obsahuje referenci řízenou kauzálním zákonem. Tranzitivní exprese jako index by potom jako ke své příčině odkazovala k určitému pojmově identifikovatelnému obsahu. Srov. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 346. K expresi jako indexu srov. POLEDŇÁK, Ivan. *Hudba jako problém estetiky*. Praha: Karolinum, 2006, s. 69-70.

<sup>194</sup> Srov. SCRUTON, Roger. Analytical Philosophy and the Meaning of Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1987, s. 173.

<sup>195</sup> Srov. tamtéž, s. 173. Dále srov. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 333-334.

<sup>196</sup> Pojem gesta zde Scruton nechápe v tranzitivním, nýbrž v intransitivním smyslu (viz poznámka č. 4). Nabízí příklad malby, v níž je vyobrazen dav, z něhož zřetelně vystupuje člověk s překvapeným gestem. Ačkoli neznáme předmět tohoto gesta, tj. nevíme, k čemu gesto odkazuje, rozumíme mu a dokážeme jej náležitě prožít. Gesto před námi prezentuje určitou expresi, význam, jenž nelze popsat, ale silně se nás dotýká a nutí nás u něj setrvat. Jakmile ale přerušíme tento bezprostřední kontakt s ním, nedokážeme uchovat tento prožitek a naše porozumění pro něj se vytrácí. K opětovnému porozumění tohoto gesta je proto nutné obnovit tento kontakt, který nám dovoluje jej (esteticky) prožít. Srov. SCRUTON, Roger. Analytical Philosophy and the Meaning of Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1987, s. 173.

obsahu, jenž by byl na něm do jisté míry nezávislý, není možné jej verbalizovat, a tím pádem i osamostatnit od onoho aktuálního a bezprostředního kontaktu. Gesto je tak ve Scrutonově pojetí způsobem, jakým exprese v umění a hudbě znamená. Na základě toho se exprese ukazuje jako význam, jenž není konstituován (sémantickou) relací a jehož nelze uchopit doslovně, nýbrž – jak je již zřejmé z rekonstrukce Scrutonových kritik – metaforicky.<sup>197</sup> Exprese není jednoznačným sémantickým odkazem, nýbrž metaforicky určeným gestem, ukazujícím se pouze v situaci aktuální estetické recepce díla. Hudební exprese je pak gestem něčeho, co posluchač zažívá a metaforicky uchopuje v hudebně estetickém prožitku. Tato gestická, náznaková povaha hudebního významu je prvním bodem, jenž nám osvětluje, jak Scruton chápe expresi.

Scrutonova exprese se rovněž vyznačuje šíří svého pole působnosti. Z předchozích kapitol již vyplynulo, že hudební exprese je obvykle spojována s nějakým emocionálním obsahem.<sup>198</sup> Podle Scrutona se ovšem hudebně expresivní gesta neomezují jenom na tuto oblast lidského psychického prožívání. Jejich pole působnosti je mnohem širší. Expresivní význam hudebního díla Scruton nachází v životě jako takovém: v lidských zkušenostech, morálních hodnotách, emocích, pocitech atd.<sup>199</sup> Když Scruton ku příkladu interpretuje význam druhé věty Schubertova smyčcového kvartetu G-dur, nachází v ní gesta úzkosti, beznaděje, hrůzy či smrti.<sup>200</sup> Tyto, původem mimohudební obsahy jsou tím, co posluchač dokáže v Schubertově kompozici zakusit a esteticky prožít. Jsou to aspekty života, s nimiž se během svého jednání ve světě běžně setkává.<sup>201</sup> Můžeme tedy prohlásit, že hudební znamenání spočívá ve schopnosti metaforické gestikulace jistých aspektů života, jež posluchač hudebně esteticky prožívá. Nutno ale zdůraznit, že se stále jedná o metafory, které nemají pojmenovávat a tvrdit, co hudba doslovně sémioticky označuje.<sup>202</sup> Výrazy jako úzkost, beznaděj, smrt apod. jsou pouze verbální přiblížení se k tomu, co posluchač v momentě setkání se znějící kompozicí esteticky prožívá,

---

<sup>197</sup> Srov. tamtéž, s. 153.

<sup>198</sup> Tak například Kivy a Goodman ve svých spisech explicitně hovoří o expresi výhradně v souvislosti s pocity, emocemi, náladami apod.

<sup>199</sup> Srov. tamtéž, s. 174. Dále srov. SCRUTON, Roger. *Understanding music: philosophy and interpretation*. London: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing, 2016, s. 55.

<sup>200</sup> Srov. SCRUTON, Roger. Analytical Philosophy and the Meaning of Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1987, roč. 46, s. 174. Zde je třeba připomenout, že tato scrutonovská gesta nejsou něčím, co posluchač pomocí pojmu uchopuje. Gesto není ve Scrutonově pohledu relačním významem, tj. sémantickým obsahem. Nazval-li Scruton Schubertovu skladbu jako plnou beznaděje či smrti, není to soud o její referenci, ale výpověď o estetickém a bytostně metaforickém prožitku, vznikajícím v momentě kontaktu s dílem samotným.

<sup>201</sup> Srov. tamtéž, s. 173-174.

<sup>202</sup> „Avšak to, co slyšíme, neobsahuje žádnou referenci ke smrti. Jedná se pouze o gesto.“ Tamtéž, s. 175.

tj. co slyší v tónech samotných.<sup>203</sup> Jsou to pouhé nedokonalé pokusy o to říci, co skladba znamená, co gestikuluje.

Tímto můžeme ukončit zkoumání Scrutonova pojetí pojmu exprese. Expresse nemá povahu znakové a reprezentační reference, je verbálně neuchopitelným gestem dotýkajícím se vnímatelova prožitku aspektů života jako celku. Posluchač tak v hudebně estetickém prožitku nerozumí pouhým terciárním tónům a pohybu mezi nimi, ale taktéž gestům života naplněného emocemi, pocity a jinými lidskými zkušenostmi a hodnotami.

### **6.3. Vazba exprese k hudební formě a Scrutonovo pojetí hudebního významu**

Jelikož již bylo několikrát dokázáno, že významu se daný posluchač může dobrat jenom za toho předpokladu, že se ve svém prožitku esteticky vztahuje k hudebnímu dílu – tzn. že v imaginaci metaforicky transformuje sekundární zvuky do terciárních tónů – musí být tento obsah rovněž součástí tohoto esteticky metaforického prožitku, a tudíž také musí nějak souviset s hudebně tónovou formou. Problém, na který se nyní musíme zaměřit, je charakter vazby mezi hudební formou a jejím expresivním obsahem.

Společného jmenovatele formy a obsahu je třeba dle Scrutona hledat v pohybu, který metaforicky vzniká v posluchačově estetickém prožitku, tvořeném logikou dvojí intencionality.<sup>204</sup> Nejdříve si tedy připomeňme, co bylo o metafoře řečeno a propojme to s tématem hudebního pohybu. Z druhé kapitoly víme, že smysl metafory se utváří na základě procesu, který přesouvá určitý výraz z oblasti přesvědčení do oblasti imaginace. Dvojí intencionalita však neodstraňuje oblast přesvědčení, ale simultánně ji podržuje jako podklad pro oblast imaginace. Doslovný význam, na nějž se upíná tvrzená, přesvědčením strukturovaná myšlenka, je tak stále v metafoře patrný. Scruton sám zdůrazňuje, že smyslu metafory je nutné rozumět skrze její doslovný význam; bez něj by metafora nebyla nijak významově ukotvená.<sup>205</sup> Smysl metafory je tedy výsledkem simultánního splývání doslovného a přeneseného významu do jednoho nedělitelného celku. K tomuto splnutí dochází v estetickém prožitku vnímatele. Z toho lze usoudit, že v hudebním prožitku – v němž je klíčovým pojmem metaforický pohyb – musí nutně docházet k plynulému přecházení běžné zkušenosti pohybu do pohybu hudebního.<sup>206</sup> Posluchač totiž nemůže porozumět metafoře hudebního pohybu, nemá-li již zkušenost s doslovným pohybem jako takovým. Hudba tedy bude stmelovat jak to, co vzniká

---

<sup>203</sup> Srov. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 141.

<sup>204</sup> Srov. tamtéž, s. 341.

<sup>205</sup> Srov. tamtéž, s. 85-87.

<sup>206</sup> Srov. tamtéž, s. 96.



metaforickým přenosem, tj. formu tvořenou tóny a pohybem mezi nimi, tak původní, doslovný význam použitých metafor; v našem případě doslovný význam pohybu.

Hudební pohyb se nevztahuje k doslovnému, z naší běžné zkušenosti vycházejícího pohybu referenčně sémantickým způsobem. Jelikož je hudební pohyb bytostně metaforický, nemůže se k doslovnému pohybu vztahovat jako k něčemu určitému a pojmem uchopitelnému. Nemůže ku příkladu, jak již víme, ikonicky napodobovat pohyb lokomotivy nebo letícího ptáka. Metaforická povaha celé věci zapříčiňuje to, že hudební pohyb je metaforicky odvozován ze zkušenosti, jež zakládá jakoukoli představu prostoru a pohybu jako takového, to jest ze samotného lidského jednání. V tomto smyslu tak Scruton o metafoře hudebního pohybu prohlašuje, že je „čistým fenomenálním zbytkem našeho běžného prožitku prostoru. A co jiného je tímto fenomenálním zbytkem než povaha světa odporující naší vůli a naše, ve světě aktivně jednající bytí?“<sup>207</sup> Lidské bytí je zapuštěno do světa, v němž se aktivně realizuje. V rámci této realizace se člověk emocionálně angažuje, získává představu o sobě samém a vytváří si hodnoty, jimiž se pak ve svém jednání řídí. Ve všech těchto případech máme co do činění s prožitkem pohybu. Jednání je samo o sobě pohybem, v němž se střetáváme se světem samým; z této zkušenosti tedy dle Scrutona získáváme základní představu o pohybu a prostoru jako takovém.<sup>208</sup> Metaforicky strukturovaný hudební prožitek, v němž je prezentovaný pouze pohyb mezi tóny, tak musí být propojen s tímto základním pohybem lidského jednání. Scruton tvrdí, že i takové elementární případy pohybu, jako je stoupaní a klesání, můžeme bytostně prožít ve smyslu dřiny (*toil*) a námahy (*strain*), které nevyhnutelně doprovázejí toto naše jednání ve světě.<sup>209</sup> Pokud tedy ku příkladu posluchač v díle identifikuje stoupající a klesající melodickou tendenci, činí tak za podmínky oné základní zkušenosti pohybu, lidského jednání, v níž jsou tyto typy pohybu propojeny s životním aspektem námahy a dřiny. Do hudebního prožitku se tak propisuje životní aspekt, jenž posluchač zná ze svého každodenního jednání: komplikovaný rozměr lidského života spočívající v namáhavém střetávání se se světem jako takovým. Nejedná se ale o námahu konkrétní, neboť hudba nemůže zobrazit (reprezentovat) třeba horolezcův výstup do hor, nýbrž o gesto námahy jako takové. Neboť expresivní gesto je ve své podstatě metaforickým významem.

Můžeme tak shrnout, že je-li metaforickému hudebnímu pohybu rozuměno na základě zkušenosti běžného pohybu, musí posluchač v okamžiku estetického vnímání hudby vejít v

---

<sup>207</sup> Tamtéž, s. 96.

<sup>208</sup> Scruton tento poznatek čerpá z fenomenologie. Ta nám říká, „že náš každodenní pojem prostoru není geometrické, ale fenomenální povahy: je odvozen ze zkušenosti pohybu a smyslu světa odporujícího naší vůli.“ Tamtéž, s. 96.

<sup>209</sup> Srov. tamtéž, s. 96.

kontakt s touto hlubokou zkušeností, s tímto prožitkem života jako celku; hudební pohyb se musí stát životem samotným, musí v sobě obsahovat výpověď o bytí člověka, jež je určeno jeho jednáním.<sup>210</sup> Tato výpověď však nebude sémantická, nýbrž ryze gestická, prožitelná toliko v přímé konfrontaci s hudebním dílem.

Z výše řečeného vyplývá, že hudební dílo a expresivní gesto se v estetickém prožitku stávají součástmi jednoho nedělitelného celku.<sup>211</sup> Rozumíme-li totiž metafoře hudebního pohybu prostřednictvím našeho jednání ve světě, musíme v hudebním prožitku slyšet nikoli pouze formu, ale také obsah, tedy aspekty života jako takového; pokud posluchač vnímá hudební pohyb, nachází v něm expresivní gesta aspektů života, na které naráží během svého jednání ve světě. Prožitek hudebního pohybu se tak v posluchačově imaginativní mysli simultánně mísí s prožitkem života jako celku. Oba jsou v takovémto těsném vztahu díky imaginativní dvojí intencionalitě: životní aspekty – zakotvené v lidském jednání, to jest v základní zkušenosti pohybu – jsou vnímatelem prožívány a slyšeny v hudbě.<sup>212</sup> Díky tomu může Scruton říci – jak víme již ze čtvrté kapitoly –, že forma a obsah jsou v hudbě neoddělitelné, že srůstají v jeden celek.<sup>213</sup> Jakmile posluchač ve svém prožitku rozumí hudebnímu pohybu, rozumí gestům, jež tento pohyb obsahuje. Porozumění jednomu implikuje porozumění druhému. Je proto nemožné chápat vazbu hudební formy a významu sémiotickým způsobem, tedy jako relaci označujícího a označovaného. Forma a obsah nemají žádnou rozeznatelnou hranici, jsou nedělitelným celkem. Ve Scrutonově hudební estetice je forma obsahem a obsah formou.

Připuštění existence gestického významu v hudbě je do důsledku dovedeným tvrzením, v němž je hudba charakterizována jako imaginativně metaforický útvar.<sup>214</sup> Přijmeme-li toto jako nezbytný filosofický předpoklad, nebude již tolik obtížné porozumět Schubertově kompozici, již Scruton interpretuje jako nositele metaforicky expresivních gest smrti, beznaděje a úzkosti. Podle Scrutona v situaci, kdy esteticky přistupujeme k takovéto skladbě a prožíváme její, skrze hudební tvary (*Gestalt*) vyvíjející se, pohyb, jsme schopni „zakusit (*taste*) ten samý prožitek 'poznání' a 'rozuzlení', jako když se účastníme představení nějaké tragédie“.<sup>215</sup> Pohybu

---

<sup>210</sup> Srov. tamtéž, s. 365.

<sup>211</sup> Srov. tamtéž, s. 155-156.

<sup>212</sup> Srov. SCRUTON, Roger. Analytical Philosophy and the Meaning of Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1987, roč. 46, s. 169.

<sup>213</sup> Scruton zde navazuje na estetiku Hegela a Croceho. Oba formulovali filosofické přesvědčení, že obsah a forma jsou od sebe neoddělitelné. Srov. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 151-152.

<sup>214</sup> Srov. tamtéž, s. 364.

<sup>215</sup> Tamtéž, s. 358.

Schubertovy skladby posluchač rozumí na základě toho, že na úrovni jeho imaginace dojde k simultánnímu propojení slyšeného se zkušeností pohybu, jež má svůj původ v lidském jednání jako takovém. Člověk se ve svém jednání setkává s různými podobami tragiky, beznaděje, úzkosti a zoufalství. Schubertova skladba obsahuje gesta těchto životních aspektů díky tomu, že vykazuje parametry pohybu, které jsou vlastní lidskému jednání v tragických či zoufalých situacích. Jelikož je hudební pohyb tím, co vzniká metaforickým způsobem, a neobsahuje tak pojmově uchopitelný sémantický odkaz, je umožněno odhalení aspektu, který tkví v jádru každého jednání, které má co do činění s tragikou, zoufalstvím či úzkostí. Schubertova kompozice se tak dotýká hluboké lidské zkušenosti, jež je ve své čisté podobě nabízena posluchačově estetickému prožitku. Skrze konkrétní podobu svého hudebního pohybu předkládá posluchači životní aspekty tragiky a smrti.<sup>216</sup> Způsob, jakým se vyvíjí tento pohyb, je poté možno nalézt i v jiných (estetických) zkušenostech – jako např. v estetickém prožitku Sofoklovy tragédie. Možnost nalezení takovýchto analogií je však podmíněna tím, že v Schubertovi jsou obsažena metaforicky expresivní gesta smrti a tragiky jako takové.

Propojíme-li tento výklad se čtvrtou kapitolou této práce, můžeme říci, že povaha hudebního expresivního obsahu bude vždy odvislá od konkrétní formální stavby díla. Co dílo znamená, jaká gesta obsahuje, záleží na tom, jak je zkomponováno: jak skladatel pracuje s melodikou, jak buduje harmonickou stránku díla a jak koncipuje jeho rytmickou strukturu.<sup>217</sup> Vždy záleží na díle samotném, na konkrétní podobě jeho pohybu, jaká gesta se dostanou před esteticky nastavenou mysl posluchače, a tedy jaký význam bude posluchač v díle prožívat. A jelikož je každé dílo vždy jedinečné, ukazující jedinečnou práci svého autora, je nutné považovat hudební význam za nepřenositelný; nelze nalézt stejný význam ve dvou rozdílných

---

<sup>216</sup> Interpretace významu druhé věty Schubertova kvartetu G-dur, již Scruton provádí ve vztahu k popisu čistě hudebního dění v partituře, zní konkrétně takto: „V pomalé větě ... je tremolová pasáž, kterou by šlo popsat jako předtuchu. Znenadání se ze šumícího moře úzkosti objeví jako prodloužená ruka tonoucího člověka děsivé gesto čisté beznaděje a hrůzy. Nikdo nemůže tuto pasáž poslouchat bez naléhavého tušení tohoto předmětu hrůzy – bez vědomí, že smrt sama vystoupala na neviditelný horizont. Avšak co slyšíme, neobsahuje žádnou referenci ke smrti. Je to pouhé gesto.“ SCRUTON, Roger. *Analytical Philosophy and the Meaning of Music. The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1987, roč. 46, s. 174.

<sup>217</sup> Srov. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 156-157. Zde by mohla vyvstat kritická myšlenka, že Scrutonova teorie významu je koncipována na základě komunikace mezi autorem a posluchačem. V souladu s předchozím výkladem však můžeme tvrdit, že se nejedná o komunikaci v sémiotickém slova smyslu, protože zde zkrátka není co komunikovat. Jestliže totiž bylo řečeno, že hudebně expresivní gesto není reprezentací, které by posluchač rozuměl pomocí pojmů, není zde prostor pro přenos nějakého komunikačního sdělení, zprávy, již by autor záměrně vložil do díla. Scruton ve své *Estetice hudby* takového pojetí explicitně zavrhuje. Přesto ale musíme říci, že zde k určité formě komunikace dochází. Pokud totiž Scruton trvá na existenci hudebního významu, jehož konkrétní, byť nevyslovitelnou podobu lze odůvodnit analyzovatelnou podobou hudební struktury, je možné se na tento význam dívat jako na obsah, který autor skrze svou kompoziční práci, třebaže neuvědomovaně, sděluje posluchači. Srov. tamtéž, s. 144-145.

dílech.<sup>218</sup> Význam Schubertova kvartetu bude determinován tím, jak je zkonstruován jeho hudební vývoj a jakou konkrétní podobu má pohyb v něm obsažený. Jestliže přiznáme jedinečnost Schubertovu kompozičnímu řešení, musíme rovněž přiznat, že expresivní význam tohoto jeho díla nelze přenést na dílo jiné.

#### 6.4. Posluchačův vztah k hudební expresi

Nyní je potřebné podívat se na to, jaký vztah má vnímající subjekt k hudební expresi. Jestliže je totiž významem hudby expresivní gesto, metaforicky směřující k životním aspektům, které posluchač zná ze své běžné zkušenosti, tzn. ze svého jednání ve světě, je nutné určit, jakým způsobem se vztahuje k těmto aspektům a jakou roli pro něj tento význam hraje. Pro Scrutona je povaha posluchačova vztahu k hudebnímu dílu klíčovým, a dalo by se říci, uzavírajícím momentem otázky hudebního znamení.<sup>219</sup>

Bylo již na několika místech této kapitoly naznačeno, že podle Scrutona vnímání metaforického hudebního pohybu způsobuje, že posluchač dokáže prožít, co je samo o sobě nevyslovitelné.<sup>220</sup> Hudební dílo tím, že obsahuje expresivní gesta pocitů, emocí, hodnot a jiných životních aspektů, umožňuje posluchači prožití a poznání<sup>221</sup> toho, co by nemohl konceptuálně uchopit. Podmínkou tohoto prožití je dle Scrutona sympatie (*sympathy*).<sup>222</sup> „Rezonance na expresi je sympatetickou rezonancí (*sympathetic response*).“<sup>223</sup> Sympatie posluchači umožňuje skrze recepci hudebního pohybu prožití expresivních gest dotýkajících se nepojmenovatelného poznání podstatných aspektů lidského bytí, tj. života jako celku.<sup>224</sup> Tyto aspekty jsou v běžné

---

<sup>218</sup> Srov. tamtéž, s. 162-163.

<sup>219</sup> Srov. SCRUTON, Roger. *Understanding music: philosophy and interpretation*. London: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing, 2016, s. 51.

<sup>220</sup> Srov. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 359-360.

<sup>221</sup> Nejedná se ovšem o poznání kognitivního charakteru, s nímž jsme se setkali ve třetí kapitole v souvislosti s Goodmanem. Životní aspekty nelze uchopit pojmově, je možné je pouze (esteticky) prožít. Stále se tak jedná o nekonceptuální prožití něčeho podstatného z lidského života jako takového.

<sup>222</sup> Srov. tamtéž, s. 355. Dále srov. SCRUTON, Roger. *Analytical Philosophy and the Meaning of Music*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1987, roč. 46, s. 174.

<sup>223</sup> SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 354.

<sup>224</sup> Pojem sympatie má své historické konotace, jež Scruton ve své filosofii do jisté míry reflektuje. Svou významnou roli v dějinách estetického myšlení tento pojem sehrál v psychologicko-estetických konceptech na přelomu 19. a 20. století. Sympatie zde byla chápána jako psychický proces, v němž subjekt vztahuje své emoce k emocím jiného subjektu. Součástí tohoto vztahu pak je vcítění (*Einfühlung*), tedy prožití emocionálního stavu druhého. Scrutonovo chápání sympatetické rezonance na hudbu zahrnuje jak emocionální naladění se k druhému, tj. k hudebnímu dílu, tak moment vcítění. Hudební pohyb, obsahující gesta životních aspektů, vtahuje posluchače do svého „gravitačního pole“, a utváří tak podmínky pro sympatetickou rezonanci. Srov. SCRUTON, Roger. *Understanding music: philosophy and interpretation*. London: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing, 2016, s. 54-55. Dále srov. MORPURGO-TAGLIABUE, Guido. *Současná estetika*. Praha: Odeon, 1985, s. 48-49.

zkušenosti člověka zastřeny jeho jednáním.<sup>225</sup> Člověk ve světě jedná prostřednictvím svých hodnot, emocí, pocitů apod. Životní aspekty samotné jsou tak vždy částečně zakryty jejich praktickou realizací; emoce jsou vyvolávány v perspektivě nějaké vnější motivace, nějakého objektu (tj. vůči určité osobě nebo události).<sup>226</sup> Rozpoznání samotné emoce úzkosti či bezvýchodnosti, prožití samotného aspektu hrůzy bez toho, aniž bych znal objekt svého strachu, je něco, čeho lze dosáhnout právě cestou sympateticky naladěného estetického prožitku.<sup>227</sup> Hudba a její pohyb svým bytostně netvrdícím a asémiotickým charakterem posluchačům umožňuje zapojení jejich sympatie; to znamená, že utváří prostor pro jejich sympatetickou, důsledně nekonceptuálně založenou responzi.<sup>228</sup> Důvod, proč je hudba schopna navodit posluchačův sympatetický vztah, v němž se mu odhaluje život ve své podstatě, je právě její bytostně pohybový základ. Hudba je složena pouze z imaginativního pohybu dějícího se mezi imaginativními tóny; bez něj by hudba byla statickým akustickým jevem. Díky této její povaze je jejím významem právě v pohybu zakořeněné lidské jednání. Posluchač prostřednictvím hudebně estetického prožitku sympateticky poznává tento základ lidského života.

## 6.5. Shrnutí a formulace Scrutonova pojetí hudebního významu

Závěrem se můžeme pokusit o takovouto formulaci Scrutonova hudebního významu: hudební význam je expresivním, metaforicky determinovaným gestem, jenž je zachytitelný pouze v okamžiku esteticky sympatetického prožitku hudebního pohybu a který nekonceptuálně upomíná posluchače na podstatné aspekty lidské existence. Hudební význam je bytostně asémiotickým a asémantickým gestem, který nelze explicitně vyslovit. Je odkryván jedině v rámci estetického setkání se s prováděným hudebním dílem, to jest jeho tónově pohybovou strukturou. Řekneme-li, že dílo obsahuje expresivní význam, míníme tím dle Scrutona jeho schopnost vztáhnout prožitek posluchače k pojmově neuchopitelným aspektům lidského života jako takového.

## 6.6. Poslední slovo o hudební sémiotice

Předešlý výklad ukázal, že Scrutonovo pojetí hudebního významu je dostatečně argumentačně podepřené, aby tvořilo jistý protipól sémiotického přístupu k hudbě. Uvažování o významu jako

---

<sup>225</sup> Srov. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 348.

<sup>226</sup> Srov. tamtéž, 347-348. Dále srov. tamtéž, s. 355.

<sup>227</sup> Srov. SCRUTON, Roger. *Art and Imagination: A Study in the Philosophy of Mind*. South Bend, Indiana: St. Augustine's Press, 1997, s. 129-130.

<sup>228</sup> Srov. SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997, s. 355.

o něčem, co není dáno sémiotickou dualitou označovaného a označujícího, se prokázalo jako plodné a udržitelné. Pokud se tedy v první kapitole jevílo Scrutonovo stanovisko, ve kterém hudba sémioticky neodkazuje k něčemu, co je jí vnější, ale znamená zkrátka sebe samu, jako paradoxní a problematické, lze nyní konečně říct, že se jedná o nosnou hudebně estetickou koncepci. Z perspektivy scrutonovské, v imaginaci zakotvené dvojí intencionality se hudební struktura a její význam neukazuje jako sémanticky modelovaná relace, ale jako jeden nedělitelný útvar. Rozumí-li posluchač hudební formě, musí z metaforické logiky estetická rozumět také obsahu. Obsah je formou a forma obsahem. Scruton tím ukazuje, že význam je neodmyslitelný od hudebně estetického prožitku: esteticky vnímající posluchač musí slyšet význam v hudbě. Jestliže přijmeme, že hudba je zachytitelná pouze za předpokladu estetického prožitku, a že je tento prožitek strukturován dvojí intencionalitou, musíme dle Scrutona odmítnout sémiotický přístup k hudbě a trvat na metaforickém, expresivně gestickém hudebním znamenání.

## Závěr

V této práci šlo o představení Scrutonova pojetí hudebního významu na základě jeho kritiky vybraných sémiotických přístupů k hudbě. Bylo zde ukázáno, že Scrutonova teorie úspěšně konkuruje sémiotickému pojetí a že představuje koherentní a nosné vysvětlení hudebního významu, jenž se vymyká sémantickému způsobu znamenání, a který posluchač v rámci svého metaforicky strukturovaného estetického prožitku nekonceptuálně prožívá. S vědomím toho, že Scruton z velké části buduje svou teorii pomocí kritiky hudebně sémiotických koncepcí, byla jako metoda pro ozřejmění a vyjasnění jeho pojetí hudebního významu zvolena analýza těchto Scrutonových kritik. Na základě toho pak bylo vyloženo, jak dané koncepce přispěly ke Scrutonovu pojetí hudebního znamenání. Samotným cílem práce se tak stala formulace Scrutonovy, od sémiotiky zcela oddělené teorie významu v hudbě.

Sémiotika přistupuje k významu jako k výsledku korelace označujícího a označovaného. Význam je tak vymezen coby sémantický obsah, jenž se pomocí různých druhů relací váže na určitý znak. Toto pojetí významu je v sémiotické teorii převedeno na oblast hudební. Hudba je tu nazírána jako znak, znamenající prostřednictvím sémantického odkazu k něčemu, co není jí samotnou. Z perspektivy Scrutonovy kritiky lze rozlišit tři sémiotické přístupy k hudebnímu významu. 1. symbolická teorie, vysvětlující význam skrze konvencionální referenci, 2. lingvistická teorie, kladoucí analogický vztah mezi jazyk a hudbu, přičemž hudba je nazírána jako syntaktická struktura, skrze niž je generován sémantický obsah, 3. ikonická teorie, v níž je význam nacházen pomocí podobnostní relace hudební struktury a jejího významu. Všechny tyto koncepce zacházejí s hudebním dílem jako se znakově významovým jevem, jemuž je vlastní sémiotické rozdělení na označující a označované.

Symbolická teorie, ve Scrutonově kritice reprezentovaná Nelsonem Goodmanem, se nemůže stát udržitelnou koncepcí hudebního znamenání, neboť z důvodu neproblematické aplikace symbolické reference na hudbu selhává ve vysvětlení jedinečné povahy hudebního díla, a mylně předpokládá, že významu je rozuměno kognitivním způsobem. Scruton pak ukazuje, že o hudebním významu je potřeba uvažovat v kontextu pojmu metafor, přičemž prožitek, v rámci kterého se posluchač dostává do kontaktu s tímto významem, není kognitivního, nýbrž estetického charakteru.

Lingvistická teorie, jejíž proponenti jsou ze Scrutonova pohledu J. J. Nattiez a Derryck Cooke, taktéž nedokáže naplnit požadavky na nosné uchopení hudebního významu, protože její předpoklad o existenci stabilních hudebních prvků, mezi nimiž by docházelo k syntaktickým vztahům a produkci sémantických obsahů, není kompatibilní s povahou hudby jakožto bytostně

kontextuální a pohybově založené struktury. V závislosti na tom Scruton odmítá, že by hudbě byly vlastní syntakticko-sémantická pravidla, a usuzuje, že hudební význam je závislý na konkrétní podobě hudební formy.

Ikonická teorie se rovněž ukazuje jako neudržitelná. Scrutonova kritika Petera Kivyho, chápající význam jako ikonicky zprostředkovanou expresi a reprezentaci, odhalila, že hudbě nemůže být vlastní reprezentace mimohudební skutečnosti nebo ikonické vyjádření emoce. Hudba nemůže nic reprezentovat, poněvadž způsob posluchačova rozumění významu se nekryje s porozuměním reprezentačních umění (malba, literatura apod.). Scrutonova kritika ikonického pojetí exprese má své jádro v tom, že emoce nemůže doslovně napodobovat hudební strukturu. Na základě toho pak Scruton ukazuje, že hudební exprese je bytostně určena metaforicky, v důsledku čehož je její povaha slovně neuchopitelná, tj. neverbalizovatelná. Metafoře nelze porozumět skrze její překlad do jiných slov, ale pouze prostřednictvím jejího estetického prožití.

Scrutonovo pojetí významu se tak nakonec ukazuje jako důsledně sémanticky nerelační. Obsah a forma jsou pro něj srostlým celkem, v němž není místo pro sémiotické členění na označující a označované. Význam v hudbě je součástí hudebně estetického prožitku posluchače, jenž rozumí hudebním tvarům (melodie, harmonie, rytmus), tzn. formě, na základě hluboké zkušenosti s pohybem, jehož podstata se nachází v samotném lidském jednání. Právě toto propojení hudební formy s lidským jednáním je způsobem, jakým dle Scrutona dochází ke vzniku hudebního významu. Celý tento proces, dějící se na úrovni posluchačova prožitku, je pak Scrutonem prezentován jako důsledně metaforický. Hudba je ve Scrutonově pojetí metaforickým útvarem, jenž existuje pouze díky posluchačově estetickému prožitku.

Hudba jako taková je výsledkem posluchačovy imaginativní aktivity, ve které jsou na znějící zvuk aplikovány prostorové metafory. Na základě toho pak dochází ke konstituci výškově fixovaných tónů a pohybu mezi nimi, které jako celek tvoří hudební formu. V tomto metaforicky tónovém prostoru se tvoří hudební tvary, jež posluchač vzápětí prožívá. Hudební obsah se wpisuje do této hudební formy právě pomocí tohoto metaforického procesu. Metafora zde chápána jako splynutí doslovného a přeneseného významu. Hudební obsah se na tomto metaforickém základě ukazuje jako onen pohyb, který zažíváme v momentě našeho jednání ve světě. A jelikož je toto jednání nasyceno emocemi, hodnotami a jinými životními aspekty, jsou to právě tyto aspekty, jež se projevují v okamžiku estetického prožitku hudebního díla a tvoří jeho význam. Scrutonova teze, že význam v hudbě je dán v ní samotné, je tím jasně vysvětlen: pokud metafora spojuje obsah a formu do jednoho celku, znamená to, že rozumí-li posluchač formě, rozumí také obsahu, to jest, slyší obsah ve formě.



## Seznam použité literatury

### Prameny

- GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1519-8.
- GOODMAN, Nelson a Catherine Z. ELGIN. *Nové pojetí filozofie a dalších umění a věd*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2017. ISBN 978-80-7308-737-1.
- GOODMAN, Nelson. *Způsoby světatvorby*. Bratislava: Archa, 1996. ISBN 80-711-5120-3.
- KIVY, Peter. *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1991. ISBN 0-8014-9946-1.
- KIVY, Peter. *Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions, including the complete text of The Corded Shell*. Philadelphia: Temple University Press, 1989. ISBN 0-87722-677-6.
- NATTIEZ, Jean Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. New Jersey: Princeton University Press, 1990. ISBN 0-691-02714-5.
- NATTIEZ, Jean-Jacques a Katharine ELLIS. Reflections on the Development of Semiology in Music. *Music Analysis*. 1989, roč. 8, 1/2, s. 21-75. ISSN 02625245. Dostupné z: doi:10.2307/854326.
- SCRUTON, Roger. Analytical Philosophy and the Meaning of Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1987, roč. 46, s. 169-176. ISSN 00218529. Dostupné z: doi:10.2307/431273.
- SCRUTON, Roger. *Art and Imagination: A Study in the Philosophy of Mind*. South Bend, Indiana: St. Augustine's Press, 1997. ISBN 978-1-58731-032-4.
- SCRUTON, Roger. Art, Language and Nelson Goodman. *The Politics of Culture and Other Essays*. South Bend, Indiana: St. Augustine's Press, 2016, s. 58-63. ISBN 9781587316647.
- SCRUTON, Roger. *Kant*. Praha: Argo, 1996. ISBN 80-857-9492-6.
- SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Architecture*. London: Methuen & Co., 1979. ISBN 0-416-85980-1.
- SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press, 1997. ISBN 978-0-19-816727-3.
- SCRUTON, Roger. The Impossibility of Semiotics. *The Politics of Culture and Other Essays*. South Bend, Indiana, 2016, s. 31-43. ISBN 9781587316647.
- SCRUTON, Roger. The Semiology of Music. *The Politics of Culture and Other Essays*. South Bend, Indiana: St. Augustine's Press, 2016, s. 75-79. ISBN 9781587316647.
- SCRUTON, Roger. *Understanding music: philosophy and interpretation*. London: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing, 2016. ISBN 978-1-4742-7017-5.

### Sekundární literatura

- ECO, Umberto. *Teorie sémiotiky*. Praha: Argo, 2009. ISBN 978-80-257-0157-7.
- HANSLICK, Eduard. *O hudebním krásnu: příspěvek k revizi hudební estetiky*. Praha: Supraphon, 1973.
- KANT, Immanuel, KOBLÍŽEK, Tomáš, ed. *Kritika soudnosti*. Praha: OIKOYMENH, 2015. ISBN 978-80-7298-500-5.

- KOLMAN, Vojtěch. *Idea, číslo, pravidlo: prolegomena k analytické filozofii, která se nechce stát přísnou vědou*. Praha: Filosofia, 2011. ISBN 978-80-7007-364-3.
- KOLMAN, Vojtěch. *O čem se nedá mluvit, o tom se musí zpívat: od formy zobrazení k formám života*. Praha: Filosofia, 2017. ISBN 978-80-7007-498-5.
- KOLMAN, Vojtěch a Vít PUNČOCHÁŘ. *Formy jazyka: úvod do logiky a její filosofie*. Praha: Filosofia, 2015. ISBN 978-80-7007-438-1.
- LOCKE, John. *Esej o lidském rozumu*. Praha: Svoboda, 1984.
- MICHALOVIČ, Peter a Vlastimil ZUSKA. *Znaky, obrazy a stíny slov: úvod do (jedné) filozofie a sémiologie obrazů*. Praha: Akademie múzických umění, 2009. ISBN 978-80-7331-129-2.
- MORRIS, Charles William. Základy teorie znaku. PALEK, Bohumil. *Sémiotika*. 2. přeprac. vyd. Praha: Karolinum, 1997, s. 197-253. ISBN 80-7184-356-3.
- MORPURGO-TAGLIABUE, Guido. *Současná estetika*. Praha: Odeon, 1985.
- PEIRCE, Charles Sanders. Grammatica speculativa. BOHUMIL, Palek. *Sémiotika*. 2. přeprac. vyd. Praha: Karolinum, 1997, s. 29-135. ISBN 80-7184-356-3.
- POLEDŇÁK, Ivan. *Hudba jako problém estetiky*. Praha: Karolinum, 2006. ISBN 80-246-1215-1.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Kurs obecné lingvistiky*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0070-6.
- TARSKI, Alfred. *Introduction to Logic and to the Methodology of the Deductive Sciences*. Fourth Edition. New York: Oxford University Press, 1994. ISBN 978-0195044720.
- TARSKI, Alfred. *Úvod do logiky a metodologie deduktivních věd*. Praha: Academia, 1966.
- TONDL, Ladislav. *Mezi epistemologií a sémiotikou: deset studií o vztazích poznání a porozumění významu*. Praha: Filosofia, 1996. ISBN 80-700-7076-5.