

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav filosofie a religionistiky

Bakalářská práce

Alžběta Sadílková

Pragmatické pojetí významu a emocí v hudbě

A pragmatic conception of meaning and emotion in music

Poděkování

Tímto děkuji vedoucímu mé bakalářské práce prof. PhDr. Vojtěchu Kolmanovi, Ph.D. za konzultace, doporučení a rady, které mi během jejího psaní poskytl.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala 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 27. 11. 2023

.....

Alžběta Sadílková

Abstrakt

Cílem předložené bakalářské práce je vymezit možnou podobu pragmatického pojetí hudebního významu.

Pro naplnění tohoto cíle pracujeme se třemi teoretickými složkami, jež analyzujeme a následně je vrstvíme na sebe takovým způsobem, aby daly dohromady logický celek. První z těchto složek je pragmatická maxima formulovaná Charlesem S. Peircem, která vymezuje význam skutečnosti jako souhrn jejích možných praktických důsledků. Za tyto důsledky se v oblasti hudby rozhodneme označit emoce posluchače a druhou ze složek tak tvoří teorie Johna Deweyho, prostřednictvím jíž charakterizujeme emoce za prvé jako sestávající z vnitřního a vnějšího dílu a za druhé jako vznikající na základě určitého konfliktu. Třetí složkou, s níž v rámci práce operujeme, je pak vztáhnutí zmíněného konfliktu na fenomén hudebního očekávání a snahy o jeho rozbor s pomocí poznatků Davida Hurona a Leonarda B. Meyera. Poslední jmenovaný se problémem propojení emocí, pragmatismu a hudby taktéž zabýval. Jeho studii proto využíváme jako inspiraci a zdroj možných myšlenkových postupů a v poslední fázi práce hodnotíme, nakolik se naše závěry týkající se pragmatického pojetí hudebního významu a emocí překrývají.

Klíčová slova

Pragmatismus, pragmatická maxima, hudba, teorie významu, hudební význam, ITPRA teorie, emoce, očekávání, Peirce, Dewey, Meyer, Huron

Abstract

The aim of the presented bachelor thesis is to define a possible form of pragmatic conception of musical meaning.

To accomplish this goal, we work with three theoretical components, which we analyze and then layer on top of each other in such a way as to form a logical whole. The first of these components is the pragmatic maxim formulated by Charles S. Peirce, which defines the meaning of a fact as the sum of its possible practical consequences. In the field of music, we choose to identify the listener's emotions as these consequences, and thus the second of our components is John Dewey's theory through which we characterize emotions as consisting, first, of internal and external parts, and secondly as arising from a certain conflict. The third component, which we operate with in the framework of the thesis, is the application of the mentioned conflict to the phenomenon of musical expectation and the attempt to analyse it with the help of the insights of David Huron and Leonard B. Meyer. The latter also dealt with the problem of the connection between emotions, pragmatism and music. We therefore use his study as inspiration and a source of possible procedure methods and in the last stage of the paper we evaluate to what extent our conclusions regarding pragmatic conceptions of musical meaning and emotion overlap.

Keywords

Pragmatism, pragmatic maxim, music, theories of meaning, musical meaning, ITPRA theory, emotion, anticipation, Peirce, Dewey, Meyer, Huron

Obsah

Úvod	7
1. Problém hudebního významu	8
2. Pragmatická teorie významu	13
2.1. Základní pragmatická východiska.....	13
2.1.1. Kritika Descarta a redefinice pochybnosti	13
2.2. Význam jako souhrn důsledků – pragmatická maxima	15
2.3. Shrnutí	16
3. Deweyho teorie emocí	17
3.1. Upřesnění Jamese	17
3.2. Emoce jako vyrovnávání se s nepoměrem	20
4. Emoce jako hudební důsledek	22
4.1. Původ hudebních emocí	22
5. Očekávání	24
5.1. ITPRA teorie	26
5.2. The preparatory set	27
5.3. Očekávání v kontextu harmonie	29
5.4. Očekávání v kontextu struktury a formy	31
5.4.1. Překvapení.....	33
5.5. Vliv a záměr autora	34
6. Pragmatická teorie hudebního významu.....	36
Závěr.....	39
Použitá literatura	41
Internetové zdroje.....	44

Úvod

Pragmatismus, směr vznikající na počátku dvacátého století poněkud stranou od centra filosofického dění, má jasnou ambici. Formulovat takovou filosofickou metodu, která by byla aplikovatelná nejen v rámci teoretické roviny, ale i (a především) v rámci roviny praktické. Vymezuje se proti metodě univerzální pochybnosti a nahrazuje ji metodou orientovanou primárně na zakusitelné a zkušenostně uchopitelné. Činí symbolický krok do ústraní od toho, co je obsahem metod základních směrů zastoupených kontinentální a analytickou filosofií a nabízí nový způsob vědeckého uchopení skutečnosti. Tento způsob uchopení má oproti těm, jež jsou užívány v rámci dvou zmíněných směrů, tu výhodu, že je schopen kombinovat prvky obou z nich a konstruovat v jistém smyslu komplexnější závěry. Díky tomu je možné jej uplatnit na takové skutečnosti, jejichž analýza by v kontextu jednoho nebo druhého z uvedených směrů nikdy nemohla být úplná. Naše soustředění proto bude směřovat právě tímto směrem – aplikujeme pragmatickou metodu zkoumání na oblast, která vzhledem ke své rozmanitosti není plně filosoficky postihnutelná jedním ani druhým z dvou hlavních směrů dvacátého století – na hudbu.

Jelikož je hudba sice velice komplexním logickým celkem, ale zároveň jakousi transcendentní duchovní entitou, snaha o její vyčerpávající uchopení bývá často poněkud bezvýhodná. Čistě logické zkoumání hudby jako systému zcela opomíjí kulturní a duchovní rozměr, v rámci esteticko-sociologického zkoumání mezitím nezbyývá prostor pro rozbor aspektu logického. Pragmatismus, vzhledem ke své koncepci významu, nabízí uchopení hudby za dosud nevídaný konec a umožňuje nám vydat se v procesu zkoumání zcela obráceným směrem – nezačínat komplexní analýzou prvků, od které následně přejdeme k jejich vztahům a jejich možnému smyslu jako celku, nýbrž nejprve pozorovat konkrétní důsledky, které v sobě obsahují jak logickou, tak duchovní stránku věci, a ty následně analyzovat a propojovat.

Než se zaměříme na konkrétní podobu, kterou by pragmatické pojetí významu v rámci hudby mohlo nést, pokusíme se vymezit problém hudebního významu obecně. Následně budeme postupovat po jednotlivých pojmech, z nichž sestává ústřední teze pragmatického pojetí významu a pokusíme se je vztáhnout na konkrétní oblasti hudební zkušenosti tak, aby výsledkem byla pragmatická teorie významu hudebního.

1. Problém hudebního významu

Hovořit o významu věci veskrze znamená počítat s faktem, že tato věc odkazuje k něčemu mimo sebe a určitým způsobem se k tomuto vztahuje. Ve filosofii bývá fenomén významu nejčastěji spojován s naukou o jazyku – se zkoumáním jazykových a mimojazykových entit, jejich povahy a vzájemných vztahů. Pokud bychom přemýšleli ve formálně-sémantickém rámci, který vymezili např. Frege, Montague či Tarski, význam by pro nás byl aplikovatelný pouze na systémy, jimž lze přisoudit referenci a smysl. Jedině na základě takových systémů totiž lze provádět jednoznačné soudy a označovat tvrzení za pravdivá či nepravdivá. V tomto kontextu by teorie hudebního významu byla jen velmi obtížně formulovatelná. Širší rámec analytické filosofie však poskytuje množství rozličných způsobů pojmání významu a umožňuje zkoumat významovost na základě aspektů zcela nezávislých na tom, zda zkoumaný objekt jednoznačně odkazuje či neodkazuje k něčemu konkrétnímu mimo sebe sama.¹

S postupným rozšiřováním pole možností zkoumání významu bylo možné zabývat se tímto problémem i mimo striktní hranice logiky a lingvistiky a otázky významu začaly být aplikovány na ostatní systémy, hudbu nevyjímaje. Otázka, zda je možno postihnout význam hudby a z čeho při zkoumání tohoto významu vycházet (Z hudby samé? Z notového zápisu? Ze zážitku posluchače či interpreta? Ze záměru autora?) byla, obzvláště s rozvojem hudební vědy jako samostatného oboru, čím dál diskutovanější. Vzniknuvší teorie by bylo možné rozčlenit podle různých klíčů na základě jejich ústředních tvrzení a metod. Jedním z možných členění je to, se kterým na sklonku sedmdesátých a osmdesátých let přichází český muzikolog Jaroslav Jiránek:

„Současný stav bádání o významu v hudbě se dá v ohledu synchronním schematicky utřídit na dvě základní kategorie: 1. badatelé přiznávající význam a obsah v hudbě, 2. badatelé neuznávající význam a obsah v hudbě. Toto hrubé dělení je možno dále diferencovat a upřesnit. Badatelé první kategorie se zhruba člení na a) badatele především filosofujícího zaměření, b) muzikology naopak spíše pragmatického ražení, c) sémantiky psychologické orientace, d) strukturalisty různé provenience, e) tzv. hudební lingvisty, f) ostatní zastávající obsahové koncepce hudby. Badatelé druhé kategorie se opět zhruba člení na: a) absolutní formalisty, neuznávající význam a obsah

¹ Srov. CROSS, Ian, and TOLBERT, Elisabeth, 'Music and meaning', In: HALLAM, Susan, CROSS, Ian and THAUT, Michael H. (eds), *Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford Library of Psychology.

v hudbě vůbec, b) různé odpůrce sémantické koncepce hudby, kladoucí do nepřekonatelného protikladu „sémiotické“ a „estetické“.²

Badateli spadajícími do **druhé** kategorie má Jiránek na mysli ty, kteří svým učením obecně navazují na formalismus Eduarda Hanslicka. Ten odmítne možnost shledávat hudební význam kdekoli jinde, než přímo v hudbě samé³ a prohlásí ji za „čistou formu, tj. abstraktní, prázdnou časovost“.⁴ Za jeho pokračovatele lze považovat např. amerického hudebního psychologa C. C. Pratta, jenž taktéž popírá možnost konotačních hudebních významů (za což je kvůli nepřilíživé logické výstavbě své teze terčem muzikologické i filosofické kritiky). Dalšími hanslickiány, jejichž jména lze v kontextu Jiránkova rozdělení uvést, jsou například N. E. Ringbom, který významový formalismus vystupňuje ad absurdum a kompletně odmítne možnost hudebního významu a obsahu jako takovou, či T. Kneif a P. Faltin, kteří své teze ohledně asémantického pojetí hudby založí na kritériích obecnějšího rázu a před hledisko sémantické staví hledisko estetické. Kneifovo kritérium je opřeno a přírodovědecký materialismus a spočívá v popření hudební účelovosti, která by podle něj mohla být jediným možným zdrojem hudebního porozumění. Teorie slovenského muzikologa Petera Faltina stojí v kontextu naší práce za zmínku už jen z toho důvodu, že se pokouší zohlednit prvky pragmatismu. Faltin se hlásí k tzv. pragmatické *gebrauchsteorii*⁵, od níž si slibuje jak překonání dosavadních úskalí ryzeho formalismu, tak úskalí strukturalismu. Pragmatismus podle Faltina umožňuje poodstoupit od fenoménu hudebního znaku a zcela jej vypustit. Rozumění hudbě podle tohoto autora nespočívá v rozklíčování hudebního sdělení, ale v automatickém chování, které souvisí se správným intuitivním uchopením daného hudebního kusu. Svou teorii představuje na příkladu smutečního pochodu. Vysvětluje, že ti, kdo jsou na základě poslechu části smutečního pochodu schopni jej sami jako smuteční pochod dokončit, došli k správnému hudebnímu rozumění založenému na intuitivním uchopení. Faltinova teorie je prokazatelně značně problematická, a to už jen z toho důvodu, že ačkoli postuluje tezi týkající se možnosti úplného upuštění od fenoménu znaku, sama s tímto fenoménem pracuje jako se svým ústředním prvkem. Právě na tento fakt (poměrně explicitně) upozorňuje i Jiránek:

„Proč si však k takovému experimentu vybírá smuteční pochod, když je to tak evidentně znakově předznamenáný hudební projev, že ho – právě pro to znakové předurčení – rozpozná téměř malé dítě, které nemusí přitom ani

² JIRÁNEK, Jaroslav. (1979). *Tajemství hudebního významu*. Academia, Praha. str. 37

³ Srov. HANSLICK, Eduard. (1973). *O hudebním krásnu*. Editio Supraphon, Praha.

⁴ Tamtéž, str. 34

⁵ Pojmem *Gebrauch* se odkazuje na Wittgensteinova *Filosofická zkoumání*.

„umět pokračovat“? Takový experiment není průkazný, protože se zde s fenoménem znaku mlčky pracuje, ať už si to autor sám uvědomuje či nikoli (tím ovšem hůře!)“⁶

Mezi pozdější zastánce nereferenčního přístupu v hudbě by bylo dále možné zařadit např. i Daviese či Scrutona, kteří usilovali o takové pojetí, které by bylo postaveno především na hudebním prožitku a na uchopení metaforického rozměru hudby.⁷

První skupina badatelů, tedy ti, kteří v hudbě připouštějí možnost významu a obsahu, je značně rozsáhlejší, a pokusíme se proto o stručnější představení. Mezi filosoficky zaměřenými badateli Jiránek uvádí jména S. Langer a L. B. Meyera (viz níže), mezi pragmaticky zaměřenými H. Mersmanna, přičemž je třeba mít na zřeteli, že Jiránkova operace s termínem *pragmatismus* nese známky zobecnění a pragmatismus dle všeho pojímá zkrátka jako *nauku obsahující prvky orientace na praxi* (během jeho výkladu se výrazu *pragmatismus* místy dostává až pejorativních konotací). Jako tyto prvky orientace na praxi Jiránek u zmíněného Hanse Mersmanna patrně vnímá jeho snahy o rozbor jednotlivých hudebních forem z hlediska posluchače. Z těch, kteří dále pracovali s pragmatismem (a podle Jiráňka jej pozdvihli na novou úroveň) považuje autor za vhodné zmínit českého muzikologa K. Janečka, dále představitele anglosaské školy hudební analýzy, mezi něž patří H. Keller, R. Réti a konečně D. Cooke. Posledně jmenovaný je autorem teorie, jež hudební význam vyvozuje z konceptu „hudby jako řeči“. Zabývá se rolí hudby v celku ostatních uměleckých disciplín a poukazuje na fenomén „hudebního materiálu“. Tvrdí, že podobně, jako např. architektura, proměňuje hudba nic nereprezentující materiál v materiál, který nese význam a zdůrazňuje, že hudební obsah je současně nutně hudební i mimohudební. Nelze jej totiž vyjmout z hudební struktury, zároveň jej ale nelze kompletně redukovat pouze na prvky, jimiž je v hudbě zprostředkováván (podobně, jako je např. obsah poezie současně „slovní“ i „mimoslovní“).⁸ Mezi autory pojímajícími hudební význam z hlediska psychologického je možno zmínit jména R. Francèse a M. Imberty, kteří sémantické vlastnosti hudby zkoumají na základě vlivu konkrétních hudebních forem na vnímání posluchače.⁹ Jinou možností psychologické koncepce

⁶ JIRÁNEK, Jaroslav. (1979). *Tajemství hudebního významu*. Academia, Praha. str. 39-40

⁷ Srov. např. SCRUTON, Roger. (1997). *The Aesthetics of Music*. Oxford University Press, Oxford.

či SCRUTON, Roger. (2009). *Understanding Music*. Philosophy and Interpretation, Continuum, London.

či DAVIES, Stephen. (1994). *Musical meaning and expression*. Cornell University Press, Ithaca, NY.

⁸ Srov. COOKE, Deryck. (1989). *The Language of Music*. Oxford University press, Oxford.

⁹ Srov. JIRÁNEK, Jaroslav. (1979). *Tajemství hudebního významu*. Academia, Praha. str. 40-45

hudebního významu je pak ta, pro niž význam tkví v procesu sebevyjádření.¹⁰ Dalšími vlivy působícími na zkoumání hudebního významu jsou bezpochyby strukturalismus a lingvistické proudy. Strukturalismus je zmiňován především v souvislosti s představiteli *Pražského lingvistického kroužku*. Proudů lingvistiky se pak v hudební sémiotice odráží rozdílně, v závislosti na tom, z jakých základů vycházejí. Hovořit můžeme např. o M. Levym, který hudbu pojímal striktně jako jazyk, jenž má konkrétní obsah a odkazuje k určitému emocionálnímu významu. Ze základů tzv. *francouzské školy* vycházejí například N. Ruwet, C. Deliège či J. J. Nattiez. Jiránek považuje za hodné pozornosti především dílo J. J. Nattieze, který se soustředil na rozlišení hudebního *smyslu* a *významu*. Třetím směrem, který ovlivnil vývoj hudební lingvistiky je bezpochyby *americká škola* v čele s N. Chomskym. Z jejich poznatků vychází např. O. E. Laske.¹¹

Celá řada teorií hudebního významu přesahuje rámec filosofie a muzikologie a pracuje se sociologickými, matematickými či psychologickými daty, která se pouze snaží zasadit do filosoficko-muzikologického rámce.¹² Hudební význam je současně možno zkoumat i na základě pouze jednoho konkrétního aspektu. Z takto úžeji zaměřených teorií je možno zmínit např. *intencionalismus*, který chápe význam jako skutečnost, která je plně determinována autorem konkrétní hudební skladby a jeho záměry či takzvaný *kontextualismus*, podle něž je z hlediska významu u hudebního díla podstatný především jeho dobový a kulturní kontext.

Jedním z dalších možných dělení hudebně-významových koncepcí je pak to, se kterým přichází L. B. Meyer. Je vymezeno skrze formulaci dvou základních dichotomií:

absolutismus vs. referencialismus

a

*formalismus vs. expresionismus*¹³

¹⁰ Srov. LANGEROVÁ, Susanne K. (1998). *O významovosti v hudbě. Genéza umeleckého zmyslu*. Bratislava. str. 14-18

¹¹ Srov. JIRÁNEK, Jaroslav. (1979). *Tajemství hudebního významu*. Academia, Praha. str. 46-52

¹² Srov. CROSS, Ian, and Elizabeth Tolbert, 'Music and meaning', in HALLAM, Susan, CROSS, Ian and THAUT, Michael H. (eds), *Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford Library of Psychology (2008; online edn, Oxford Academic, 18 Sept. 2012)

¹³ Srov. MEYER, Leonard B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*, Chicago University Press, Chicago. str. 1-3

První dvojice zohledňuje problém „umístění“ významu. Pro *absolutismus* je význam přítomný přímo v hudbě jako takové, podle *referencialistického* pojetí se význam odkazuje k mimohudební sféře sestávající z „konceptů, jevů, emočních procesů a charakteru“.¹⁴ Druhá dvojice je charakterizována na základě způsobu uchopení významu. Pro *formalisty* spočívá význam ve vnímání a porozumění vztahům nacházejícím se v hudbě a povaha významu je tak ryze intelektuální. *Expresionisté* oproti tomu věří, že hudební vztahy jsou přímo propojeny s emocemi, které v posluchači vyvolávají, a význam je tudíž ukryt právě v emocích. V následujících kapitolách bude stále zřejmější, že ačkoli se v různých fázích významového zkoumání hudby některým ze zmiňovaných směrů přibližujeme více než jiným, nejkompexněji lze hudební význam pojímat právě tehdy, když bereme v potaz každý z nich a hledáme způsoby, jak je propojit a místa, ve kterých na sebe navazují a doplňují se.

O podobné propojení koncepcí hudebního významu (především absolutismu a expresionismu) usiloval právě zmiňovaný americký filosof, muzikolog a hudební skladatel Leonard B. Meyer, autor studie nesoucí název *Emotion and meaning in music*. Meyer vychází z podobných poznatků jako např. Suzanne K. Langer¹⁵ a staví na jejich bázi teorii, jejímiž základními pilíři jsou pragmatické vnímání skutečnosti a jeho propojení s psychologickými a muzikologickými principy. V Meyerově pojetí již lze pragmatismus zkoumat z komplexnějšího hlediska, nikoli pouze jako jakousi obecně prakticky orientovanou nauku. U jeho teorie se proto, vzhledem k cíli naší práce, pozastavíme, pokusíme se rekonstruovat a analyzovat některé z jejích nosných argumentů a na základě výsledných poznatků vystavíme co možná nejpřesnější závěr týkající se role pragmatismu v hudebním významu. V rámci následujících kapitol budeme postupně odkrývat jednotlivé vrstvy, z nichž by mohla výsledná teze o pragmatickém pojetí hudebního sestávat a prozkoumáme jejich vzájemnou provázanost. Jako první bude třeba představit pragmatismus jako takový. Podoba pragmatismu, z níž vychází Meyer, je z největší části formována samotným zakladatelem tohoto filosofického proudu Charlesem Sandersem Peircem, proto se nyní zaměříme právě na stručné nastínění kontextu vzniku směru, Peircovy metodologické vize a základních východisek.

¹⁴ Tamtéž, str. 1

¹⁵ Srov. např. LANGEROVÁ, Susanne K. (1998). *O významovosti v hudbe. Genéza umeleckého zmyslu*. Bratislava.

2. Pragmatická teorie významu

Jak je známo, v základním vymezení filosofických škol po 2. světové válce obvykle rozlišujeme dva proudy: filosofii *kontinentální* a *analytickou*. Toto rozdělení je založeno na poněkud netradiční kombinaci dvou aspektů – metody výzkumu a geografické polohy. Tuto nesrovnalost lze buď přijmout a zdůvodnit pomocí faktů plynoucích ze situace po válce, případně se řídit příkladem Richarda Rortyho, který nahradil pojem *kontinentální* podle něj výstižnějším pojmem *konverzační* a dále pracoval s ním:

„Zatímco rozlišování mezi kontinentální a analytickou filosofií má primárně zeměpisný a sociologický charakter, distinkce mezi analytickou a konverzační filosofií, kterou bych chtěl tu předchozí nahradit, spočívá v odlišném náhledu filosofie na sebe samotnou, který vychází z odlišných metafilosofických postojů“¹⁶

Jako samostatný proud vznikající v téže době a neméně důležitý je možné chápat americký pragmatismus. Zatímco analytická filosofie klade jakožto na podmínku poznání důraz na *jazyk* a konverzační (kontinentální) filosofie v čele s fenomenologií na *vědomí*, pragmatismus považuje za východisko svého zkoumání *jednání* a praktické důsledky.

2.1. Základní pragmatická východiska

Pragmatismus v určitém smyslu funguje jako pojítka dvou zbylých zmiňovaných směrů, ačkoli v sobě (vzhledem k povaze tehdejší americké filosofie) nese především mnohé znaky toho, co je dnes nazýváno filosofií analytickou. I přes to, jak bude zmíněno níže, není ve svém základu brán jako samostatné filosofické učení (minimálně jedním z jeho zakladatelů Ch. S. Peircem), ale jako pouhé zpřesnění metody poznání, které se vyznačuje kombinací důrazu na praktické využití a důsledky a potřeby přesně vymezené metody.

Aby bylo možné pochopit, z čeho výše zmíněná orientace na praktično pramení, přiblížíme nejprve okolnosti Peircova nutkání pro formulaci nové filosofické metody.

2.1.1. Kritika Descarta a redefinice pochybnosti

Jedním ze základních prvků Peircova filosofického myšlení byla již od jeho rané fáze kritika Descarta. Šlo především o kritiku metody univerzální pochybnosti, kterou Peirce nepovažoval za vědeckou metodu, ale za „sebeklam“, jak se nechal slyšet v jedné ze svých esejí.¹⁷ Tvrdil,

¹⁶ RORTY, Richard. *Analytická a konverzační filosofie*. In: Filosofický časopis, č. 6/2012. Praha: Filosofický ústav Akademie věd. ČR. ISSN: 0015-1831 str. 809

¹⁷ PEIRCE, Charles Sanders., (1998). Proem. *The Rules of Philosophy*. In: *Love, Chance and Logic*. Philosophical Essays. Lincoln and London, University of Nebraska Press, str. 2

že by měla být podrobena důkladnější reflexi a pojem pochybnosti by měl být zpřesněn. Filosofické zkoumání podle něj nelze stavět na pochybnosti jako na svém základu, neboť pochybnost musí vždy vycházet z živého vnitřního pnutí a nelze si ji uměle navozovat. Svou skepsi vůči karteziánské metodě dává Peirce najevo například ironickým konstatováním, že v karteziánském pojetí pochybnosti se jako pochybnost chápe už jen to, když napíšeme na kus papíru, že pochybujeme.¹⁸ Zásadní úskalí, které Peirce na metodě univerzální pochybnosti shledává, je fakt, že i v případě, že je naše pochybnost živá a pravdivá, se jedná pouze o výsledek introspekce jedince, nikoli společnosti a lidstva jako celku a není zde bráno v potaz kolektivní vědění a poznatky, což by podle Peirce mělo být základem každého bádání.¹⁹ Poznání je v jeho pojetí kontinuálním procesem (což souvisí i s jeho pojetím znaku jako prostředku k poznání). Teprve když bereme v potaz rozličné teorie a přesvědčení, je možné se proti nim vymezovat.²⁰

Pochybnost by měla přirozeně vést k touze po *přesvědčení* (belief). Toho se pokoušíme dosáhnout bádáním. „Pochybnost nás stimuluje k jednání, dokud není odstraněna,“ tvrdí Peirce.²¹ Důležité však je, aby se nejednalo o výše zmíněnou „pochybnost pro pochybnost“, ale o pochybnost založenou na určitých poznacích, které leží i mimo subjekt. V tomto kontextu Peirce rozvíjí teorii *fallibilismu*, tedy nauky, podle níž je běžné zastávat chybná a zpochybnitelná stanoviska, neboť jsou pravděpodobně zpochybnitelné i veškeré vědecké poznatky.²²

Rozdíl mezi uvažováním jeho a uvažováním Descartovým spočívá v tom, že podle Peirce je třeba s vědomím této zpochybnitelnosti vědeckých stanovisek pracovat a na základě jejich kritiky se pokoušet dále bádát, nikoli je kategoricky odmítnout a více se jimi nezabývat. Fakt, že vše, čeho bylo vědou dosaženo, je pravděpodobně principiálně zpochybnitelné, je potřeba vnímat s ohledem na lidskou zkušenost. Věda nemá být pouhým souborem logických definic, nýbrž má stavět i (a především) na úvahách vycházejících z praxe. Jinými slovy: dokud v procesu poznání nedocházíme k přímé potřebě pochybovat, je přirozené naše poznatky

¹⁸ Srov. PEIRCE, Charles Sanders. (1905). *What Pragmatism Is*. The Monist 15 (2): str. 161-181.

¹⁹ Srov. PEIRCE, Charles Sanders., Proem. *The Rules of Philosophy*. In: *Love, Chance and Logic*, c.d., str. 2

²⁰ Srov. HROCH, Jaroslav. *K filosofickému myšlení Charlese Sanderse Peirce*. Masarykova Univerzita, Brno. In: *Filosofický časopis*. Praha: ČSAV, 12.2010, 58(6), str. 805-825. ISSN 0015-1831.

²¹ PEIRCE, Charles Sanders, (1998). *Love, Chance and Logic. Philosophical Essays*. Lincoln and London, University of Nebraska, Nebraska Press, str. 15

²² Srov. MARGOLIS, Joseph. (1998). *Peirce's Fallibilism*. *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, vol. 34, no. 3, str. 535-69. *JSTOR*.

považovat za pravdivé a lze s nimi pracovat v dalším zkoumání. Pokud bychom v praxi pochybovali o všem, neměly by vědy žádný smysl. Příčinou pochybnosti tedy může být až střet našeho přesvědčení s realitou, neboli určitá neshoda mezi naším očekáváním, které plyne z nabytých poznatků a novými poznatky, které se od těch původních liší.

2.2. Význam jako souhrn důsledků – pragmatická maxima

Peircova odpověď na otázku významu spočívá v uchopení souhrnu praktických důsledků. Tuto *pragmatickou maximu*, jak ji nazýváme, autor představuje v několika svých článcích, pro ilustraci např. formulace ze článku *How to make our ideas clear*:

„Uvažujme, jaké důsledky, které by mohly mít praktický význam, u našeho objektu vnímáme. Naše koncepce těchto důsledků je pak celkovou koncepcí objektu.“²³

(u Williama Jamese např.: „Efektivní význam jakékoli filosofické propozice může být vždy převeden na určitý konkrétní důsledek v naší budoucí praktické zkušenosti.“²⁴).

Všimněme si, že Peirce v uvedené citaci uvažuje o důsledcích jako o něčem potenciálním. Popisuje naši koncepci objektu jako shrnutí *možných* praktických důsledků, které tento objekt následují. Naše chápání významu objektů (naše přesvědčení) tedy spočívá v určitém předvídání vlastností, které se u daného objektu objeví v akci a v jejich následném porovnání s tím, co bylo očekáváno. Pracujeme zde tedy v podstatě se dvěma významy objektu. S tím, který objektu připisujeme, když předvídáme jeho další působení a s tím, který pozorujeme během akce či konfrontace s jiným objektem, který prvnímu objektu umožní určitým způsobem projevit jeho vlastnosti. Po nabytí poznatků o tom, co plyne z působení daného objektu, je možné je jednak porovnávat s očekáváním a jednak zkoumat další okolnosti či zkušenosti ostatních pozorovatelů. Naše výsledné přesvědčení o významu objektu (který ale v určitém smyslu nikdy není definitivní) sestává z výsledků pozorování, zhodnocení očekávaných i reálných důsledků a případného dalšího dopadu. Pokud ve složkách tvořících naše přesvědčení neshledáváme přímý důvod k pochybnosti, lze je v pragmatickém smyslu slova považovat za pravdivé. Pokud se pochybnost objeví, povede nás k jednání a snaze naše poznání zpřesnit.

²³ PEIRCE, Charles Sanders. (1878). *How to make our ideas clear*. In: *Popular Science Monthly* 12 (Jan.): 286-302., str. 293

²⁴ JAMES, William. (2011). *Philosophical Conceptions and Practical Results*. In Robert B. Talisse & Scott F. Aikin (eds.), *The Pragmatism Reader: From Peirce Through the Present*. Princeton University Press. str. 66-78.

2.3. Shrnutí

Pro pragmatického filosofa je zkoumání významu zkoumáním praktických důsledků a jejich porovnáváním s důsledky potenciálními. Jedině taková metoda, která je založena na přímém pozorování a zakoušení působení daného objektu, nám dává možnost přiblížit se jeho významu. Význam je ale zároveň nekonečným procesem, a tak jej nelze nikdy zcela uchopit.

Jak jsme zmiňovali v úvodu, výše uvedená koncepce významu je výjimečná mimo jiné proto, že je jednou z těch, které nám umožňují zkoumat význam i u takových skutečností, u nichž by to jinak nebylo možné. Jednou z těchto skutečností je hudba. Abychom mohli přistoupit k aplikaci pragmatické teorie na oblast hudby, je nutné nejprve určit, v čem tkví ony praktické důsledky, s nimiž by bylo možné pracovat pro vymezení celku významu. Pro tyto účely se vydáme stejnou cestou, kterou se při zkoumání daného problému vydal i Leonard B. Meyer a praktickým důsledkem hudby nazveme *emoce*, jež hudba vzbuzuje v posluchači. Vnímat jako důsledek právě emoce, je z hlediska pragmatické teorie příhodné, neboť je lze přímo zakoušet, vzhledem k jejich rozmanitosti a šíři dopodrobna zkoumat a výsledky zkoumání takřka neustále zpřesňovat. Otázkou nyní zůstává, jakou koncepci emocí pro náš výzkum zvolíme. Je žádoucí, aby se námi zvolená teorie dbala v rámci emocí na jejich praktickou uchopitelnost a zároveň pracovala s nějakým typem vnitřního členění emoce v různých okolnostech, aby ji bylo možné zahrnout do pragmatického procesu porovnávání možného a skutečného. Teorií, jež by mohla daná kritéria splňovat, je například ta od amerického pragmatického filosofa Johna Deweyho. V následující kapitole se pokusíme zmíněnou teorii představit a ověřit, zda je pro naše záměry vhodná, tj. že ji bude možné zakomponovat do pragmatické teze o významu hudby.

3. Deweyho teorie emocí

Ústředním prvkem pragmatické teorie emocí je orientace na *tělesný prožitek* jako na nedílnou součást emoce. Pragmatictí filosofové chápou emoce jako způsob, prostřednictvím něž lidský organismus reaguje a adaptuje se na rozličná prostředí a životní situace. Na to, že emoce nejsou pouhým stavem mysli, nýbrž i tělesným prožitkem vznikajícím v reakci na určitou skutečnost, jako první poukazuje William James²⁵, americký psycholog, jehož jméno je v souvislosti se vznikem pragmatismu často citováno. Propojení pragmatismu s psychologíí není ničím nesamozřejmým. Orientace na praxi a vnímanou realitu s sebou nutně nese lidskou složku a osobní prožívání skutečnosti v pragmatické teorii hraje nezanedbatelnou roli. Pragmatismus byl proto s psychologíí propojen od svého samého počátku.

John Dewey, jehož pojetí emocí se budeme na následujících stranách věnovat, z teorie zmiňovaného Williama Jamese vychází, zčásti ji přejímá, ale od jistého bodu ji přepracovává a dává jí řád.

3.1. Upřesnění Jamese

Jamesova teorie je založena na inverzi tradičního schématu, kdy *stimul* způsobuje *emoci*, a ta následně dává vzniknout *chování*. James mění sled výše uvedených prvků a postuluje tezi, že to není emoce, co způsobuje tělesnou reakci, nýbrž tělesná reakce, co způsobuje emoci. Tímto vcelku radikálním a ne zcela srozumitelným tvrzením se autor pravděpodobně pokouší vyjádřit především neoddelitelnost tělesné a netělesné složky emoce. Právě takto si Jamesovu teorii vykládá i John Dewey. O početné skupině Jamesových kritiků prohlásí, že si nesrovnalosti v Jamesově teorii do značné míry vytvářejí sami,²⁶ ale jelikož uznává, že se James v určitých částech své nauky nevyjadřuje zcela přesně,²⁷ rozhodne se ji za účelem zpřístupnění systematicky vyložit a rozšířit. Předně zcela vypustí kauzální charakter Jamesova výkladu emoční struktury a nahradí jej charakterem eidetickým.²⁸ Podle tohoto modelu není jedna složka emoce příčinou druhé, ale obě složky stojí na stejné úrovni a obě jsou nezanedbatelnou součástí emoce. Dewey se tak distancuje od pojetí emoce jakožto výsledku kauzálního působení a namísto toho ji charakterizuje jako celek dvou rovnocenných částí – tělesné a intelektuální.

²⁵ Srov. JAMES, William. (1890). *The Principles of Psychology*, Holt, New York.

²⁶ Srov. DEWEY, John. (1895). *The Theory of Emotion: The Significance of Emotions*, Psychological Review 2, str. 15

²⁷ Srov. Tamtéž, str. 15

²⁸ Srov. KOLMAN, Vojtěch. (2017). *O čem se nedá mluvit, o tom se musí zpívat*, Filosofia, Praha. str. 173

Tím také upřesňuje nejasnou strukturu Jamesovy úvahy, kdy byla emoce chápána zároveň jako celek a zároveň jako pouhá část celého emočního procesu. Jak vysvětluje v jednom ze svých článků pro *Psychological review*, emoci je nutno pojímat jako řetězec koordinovaných aktivit, které se vzájemně podmiňují. Tento fakt vysvětluje na příkladu setkání člověka s medvědem. Strach, který přirozeně provází člověka při setkání s medvědem, se týká (a sestává ze) dvou rovnocenných událostí. Těmi jsou 1) spatření medvěda a 2) útěk. Dewey tvrdí, že první i druhá událost nejsou nezávislými prvky spojenými pouhou kauzální návazností, nýbrž strukturálními složkami určité transcendentní jednoty. Vjem medvěda má v sobě podle Deweyho prvek strachu rovnou, nikoli až tom, co dojde k reálné konfrontaci. Děsuplný objekt a emoce strachu jsou dle něj dvěma termíny označujícími tutéž skutečnost a spatření medvěda je tak pouze jedním z prvků konstituujících v dané situaci přirozený řetězec koordinovaných aktivit, jejichž vzájemná provázanost je předem dána a které v Deweyho pojetí tvoří emoci jakožto celek.²⁹

Dewey se výslovně distancuje od užívání pojmu „projev“ (expression) a prohlásí, že „nic takového, jako je vyjádření či projev, v kontextu emocí neexistuje.“³⁰ To se může zdát poněkud zarážející vzhledem k tomu, že emoce jsou pro běžného člověka pozorovatelné právě skrze svá rozličná vyjádření v podobě tělesných projevů a v obecném narativu se s tělesným projevem jakožto *vyjádřením* emoce běžně pracuje. Pokud však s tímto tvrzením nakládáme v již nastíněném kontextu, je nám Deweyho sdělení srozumitelné. Tělesný projev není *vyjádřením* emoce, nýbrž její součástí a měl by být chápán jako neméně hodnotný. Rozličné tělesné úkony jsou přirozeně propojeny s úkony mentálními, což lze v některých případech zdůvodnit evolučními aspekty, v jiných ale není důvod propojení daného emočního prožitku s fyziologickým jevem příliš zřejmý. Autor každopádně považuje za více než žádoucí se právě na tělesnou složku emoce důkladně zaměřit, neboť bývá složkou mentální obvykle zcela zastíněna a zkoumání emocí pak nemůže být komplexní, často se dokonce stane zcela bezvýchodným. Podle Deweyho by to měla být právě tělesná složka emoce, která bude zkoumána jako první:

„(...) postupujeme nesprávným a beznadějným směrem, pokud začínáme u emoce a pokoušíme se uchopit pohyb jako její vyjádření,“³¹

²⁹ Srov. DEWEY, John. (1895). *The Theory of Emotion: The Significance of Emotions*, Psychological Review 2, str. 19-20

³⁰ DEWEY, John. (1894). *The Theory of Emotion: Emotional Attitudes*, Psychological Review 1, str. 555

³¹ Tamtéž, str. 564

Autor se v tomto smyslu zaměřuje například na fenomén smíchu. Není zcela jasné, proč je to právě tento druh zvuku a s ním spojených tělesných jevů, který je propojen s prožíváním příjemného pocitu. Dewey soudí, že tělesná stránka emoce je teleologicky determinována, tedy že je spojena s určitým účelem, přičemž specifické zvuky a jevy daný pocit automaticky provázejí podle povahy onoho účelu.³² U některých tělesných složek emocí může být účel až překvapivě podobný, ne-li shodný. Dewey vysvětluje, že jak v případě smíchu, tak i procesů, které jsou propojeny např. se zármutkem, tedy s emocí zcela opačného rázu než toho, jaký je spojován se smíchem, je zásadním činitelem *odbourání tenze*. Jak smích, tak pláč, či například povzdech spojený s úlevou, jsou reakcemi na ukončení určitého napětí. Veškeré tělesné procesy s tímto spojené (změny krevního tlaku, rychlosti dechu apod.) jsou mechanickými odpověďmi a jakýmsi vypuštěním toho, co se nahromadilo ve spojitosti s nejistotou a očekáváním. I proto jsou, obzvláště pokud jsou vyvedeny do extrému, tělesné podoby radosti a zármutku do značné míry identické – jsou totiž přímým důsledkem téhož obecného jevu. Jejich diferenciaci je až druhotnou záležitostí spojenou s konkrétními okolnostmi.³³ Specifika jednotlivých emocí mohou být více či méně uchopitelná. Skrze smích například podle autora vyvěrá na povrch (breaks out) určitá vnitřní živost a potěšení.³⁴ Zásadní je v této formulaci především volba slovesa. Ono sloveso „to break out“ totiž patrně nejlépe vyjadřuje roli fyziologického jevu v kontextu emoce. Emoce se skrze fyziologický jev „neprojevuje“, nýbrž se určitým způsobem „dere ven“, a to vždy tou nejsnazší možnou cestou. Uvedená formulace však zároveň opět svádí k vnímání určité následnosti mezi aspekty emoce, jíž je potřeba se vyvarovat. Vnitřní a vnější aspekt emoce se vzájemně provází a je nutné je vnímat jako rovnocenné složky celku. O tomto celku by šlo říci, že existuje mimo jednu či druhou složku a pouze se skrze ně určitým způsobem realizuje. Viz např. Deweyho obecnou formulaci (již posléze podrobněji rozpracuje) z druhého z jeho článků pro *Psychological review*:

„Emoce, ve své celistvosti, je způsob chování, který je účelový nebo má intelektuální obsah a odráží se v pocitu či afektu jakožto subjektivní hodnocení toho, co je objektivně vyjádřeno v myšlence nebo účelu.“³⁵

³² Srov. DEWEY, John. (1895). *The Theory of Emotion: The Significance of Emotions*, Psychological Review 2, str. 14

³³ Srov. DEWEY, John. (1894). *The Theory of Emotion: Emotional Attitudes*, Psychological Review 1, str. 559-563

³⁴ Srov. Tamtéž, str. 556

³⁵ Srov. DEWEY, John. (1895). *The Theory of Emotion: The Significance of Emotions*, Psychological Review 2, str. 14

Z pohledu toho, koho se emoce týká, je možné pozorovat nejprve jev vnitřní a až následně jev fyziologický, pořadí ale může být i opačné – subjekt nejprve pocítí jev fyziologický a až následně si díky němu uvědomí jev vnitřní. Praktickým příkladem, v němž je tento opačný sled uplatněn, může být například „nakažlivost“ emocí – proces, který je častý zejména ve větších skupinách lidí propojených určitým situačním fenoménem a který má za následek hromadné prožívání emocí. Ona nakažlivost se povětšinou týká primárně fyziologického projevu, kdy dochází k zrcadlení a následnému prohloubení fyzického prožitku v prožitek psychický.³⁶ Princip nakažlivosti je zároveň projevem komunikační funkce emocí. Dotyčný se například směje, aby dal ostatním, kteří se také smějí, najevo sounáležitost. Pobavení jako takové může přijít až po tomto projevu jako důsledek provázanosti obou emočních složek. Libovolná zaměnitelnost tělesné a mentální stránky emoce je pro Deweyho důkazem toho, že pořadí těchto prvků je zcela irelevantní a není třeba jej brát v potaz. Toto odstranění důrazu na rozdělení a striktní následnost emoce a jejího projevu a nahrazení tohoto rozdělení a následnosti úzkým propojením vnitřního a vnějšího jevu, je jedním ze dvou klíčových bodů, k nimž se v rámci této teorie v naší práci budeme vracet. Pro určení hudebního významu v rámci pragmatismu je totiž podstatné věnovat se i takovým emocím, jež nejsou pocíťovány primárně vnitřně a k nazírání jejich povahy docházíme právě skrze jejich vnější stránku (viz níže).

3.2. Emoce jako vyrovnávání se s nepoměrem

Dewey pojme tělesnou složku emoce jako její nedílnou součást a původ emočního vzruchu vidí v přizpůsobování se určitým protikladným změnám. Emoce je, jak ve své intelektuální, tak i v tělesné formě, reakcí na tření plynoucí z nepoměru.³⁷ Právě tento bod Deweyho teorie, kdy emoci chápe jako proces vyrovnávání se s určitým konfliktem, je odrazovým můstkem pro Leonarda B. Meyera (a následně i Davida Hurona). Ten výše uvedený model specifikuje na problematiku procesu očekávání a jeho možného naplnění či nenaplnění a role tohoto fenoménu v oblasti hudebního významu.

Deweyho teorie je pro Meyera (a pro nás) příhodná nejen proto, že pracuje s tenzí, nepoměrem a očekáváním, což jsou prvky, jež lze na oblast hudby velmi jednoduše aplikovat a docházet k uspokojivým závěrům, ale i díky svému zvláštnímu důrazu na tělesný prožitek. Právě poslech hudby je jednou z činností, která je provázána řadou bezprostředních tělesných

³⁶ Srov. např. LE BON, Gustave. (2016). *Psychologie davu*. Vydání čtvrté, v Portále první, revidované. Přeložil Ladislav HOFMAN, přeložil Zdeněk ULLRICH. Portál, Praha. str. 78

³⁷ Srov. DEWEY, John. (1894). *The Theory of Emotion: Emotional Attitudes*, Psychological Review 1, str. 559

reakcí propojených s emocemi. Takových činností je pochopitelně celá řada a hudba proto nemusí být nijak unikátní. Co ji ale od ostatních emočních stimulů odlišuje a zároveň pravděpodobně poskytuje Leonardu Meyerovi impuls ke snaze o její propojení s pragmatismem, je velice častá zkušenost v podobě tělesného prožitku, který není ihned převoditelný na prožitek psychický. Jinak řečeno: při poslechu hudby dochází k množství fyziologických jevů, jako jsou například výše zmiňované změny tepu a dechové frekvence, smích, pláč, husí kůže apod., přičemž původ těchto jevů často nemusí být známý a stává se jím až po důkladnější analýze. Meyer je zastáncem názoru, že emoce ve svém základě nejsou diferenciovány a že jsou specifikovány až na základě bližšího zkoumání okolností a spouštěčů. Obecný základ mají podle něj emoce společný.³⁸ Na rozdíl od povahy psychického prožitku je povaha prožitku fyzického mnohem zřetelnější a jev může být celkově intenzivnější. Právě tato úloha tělesné reakce na různé hudební prvky je jedním z hlavních pojítek, která využijeme ve zkoumání hudebního významu z hlediska pragmatismu.

³⁸ Jedná se o jeden z poznatků, které přejímá právě od Johna Deweyho.

4. Emoce jako hudební důsledek

Doposud byla tato práce zaměřena na představení dvou výchozích teorií. Nejprve jsme hovořili o pragmatické teorii významu, která spočívá ve zkoumání praktických důsledků, které pozorovaný objekt má a jejich následném vyhodnocení a porovnání s tím, co jsme od objektu očekávali. Význam objektu je pak ukryt v souboru poznatků, které z důsledků a jejich porovnání s očekáváním vzešly a může se neustále rozvíjet. Zmínili jsme, že orientace na praktické důsledky je velmi příhodná pro zkoumání takových skutečností, jimž nelze jednoznačně přisoudit odkaz a označit je tak za pravdivé či nepravdivé, a že jednou z takových skutečností může být například hudba. Krátce jsme nastínili, že důsledky, které hudba působí, mohou být například emoce posluchače.

Následně jsme se pokusili přiblížit pragmatickou teorii emocí, konkrétněji teze postulované Williamem Jamesem, a především jejich následné přepracování a rozšíření, o něž se postaral John Dewey. Výsledná nauka je založena na vnímání emoce jako celku sestávajícího ze dvou rovnoměrných složek: tělesné a intelektuální, přičemž ani jedna není vyjádřením druhé, nýbrž na sobě obě vzájemně závisí a doplňují se. Emoce jsou v Deweyho pojetí snahou o vyrovnaní se s určitým vnějším nepoměrem, často je jejich základem nakumulovaná tenze, která je náhle uvolněna. V rámci propojení pragmatismu a hudby se zabýváme právě touto emoční teorií za prvé kvůli její orientaci na to, co je tělesné, a tedy prakticky pozorovatelné, za druhé pak kvůli faktoru vyrovnávání se s konfliktem. Podobně jako Leonard B. Meyer totiž vnímáme souvislost mezi očekáváním, které od hudby máme a které dává vzniknout nepoměru; emocí, která z tohoto nepoměru vychází a jež je tedy přímým důsledkem hudby a zastřešujícím pragmatickým konceptem významu jako celku praktických důsledků. Jak lze tedy výše rozebrané oblasti propojit?

4.1. Původ hudebních emocí

Hudebních prvků, které podněcují emoce posluchače, je pochopitelně celá řada a lze je rozlišovat podle různých aspektů. Dvě obecné kategorie, v jejichž oblasti se budeme při zkoumání hudebních emocí pohybovat se týkají: *harmonie* a *struktury a formy*. V rámci obou uvedených kategorií je možné velice dopodrobna zkoumat jednotlivé prvky a jejich propojení s lidskou psychikou. Bylo by možné například detailně rozebrat fenomén durového

a mollového modu a jejich zažitého vnímání jako modu veselého a modu smutného³⁹ či se zaměřit na společenské příležitosti a rituály, které jsou hudbou provázeny a zkoumat její úlohu a působení na posluchače v nich. Jelikož jsme se rozhodli pro definici emocí od Johna Deweyho, budeme zmíněné kategorie pojímat ve velmi specifickém smyslu. Jsme v bodě, kdy máme vymezenou podobu emoce jakožto řetězce rovnocenných koordinovaných aktivit, k jehož spuštění dochází v důsledku zakoušení určitého nepoměru. Abychom mohli zkoumat hudební emoce, je nutné soustředit se na takový hudební jev, který je na nepoměru založen a vycházet právě z něj, jakožto z potenciálního emočního původce. Fenomémem, který splňuje dané požadavky, a navíc Deweyho teorii propojuje s Peircovou pragmatickou maximou, je proces *očekávání*.⁴⁰ Z dosud uvedených poznatků je patrné, že červenou nití obou zmiňovaných teorií je právě otázka naplnění či nenaplnění určitého potenciálu a forma vyrovnávání se s nepoměrem. Pragmatická teorie obecně pracuje s možnými a skutečnými praktickými důsledky, Deweyho nauka o emocích pak s konfliktem plynoucím z probíhajících protikladných změn a se snahou o nastolení rovnováhy. Pokud zmíněné principy uchopíme jako celek a aplikujeme na vnímání hudby, jsme postaveni před unikátní způsob zkoumání hudebního významu vycházející z přirozené lidské potřeby odhadovat budoucí vývoj událostí a reagovat na formy jeho uskutečnění.

V následující kapitole se nejprve zaměříme na fenomén očekávání v obecné rovině. Zevrubně popíšeme povahu tohoto jevu, možné okolnosti jeho vzniku a průběhu, a následně se zaměříme na jeho úlohu v jednotlivých vrstvách hudby. Prozkoumáme dílčí jevy, které s hudebním očekáváním souvisí, abychom byli v závěru schopni zhodnotit, jakou roli v pragmatické významové teorii očekávání hraje a byli s to jej s jistotou zasadit do kontextu našeho zkoumání.

³⁹ Pro více viz např. PARCUTT, Richard. (1989). *Harmony: a psychoacoustical approach*. Berlin: Springer-Verlag.

⁴⁰ Meyer ve snaze o rozlišení těchto dvou přístupů k mapování hudebního prožitku doporučuje v hudbě rozlišovat *náladu* (mood) jakožto obecné a trvalé působení daného celku a *emoce* jako konkrétní důsledky způsobené vlivem dílčích hudebních prvků. (Srov. MEYER, Leonard B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*, Chicago University Press, Chicago. str. 7)

5. Očekávání

Proti tomu, že předvídání je základním procesem ovlivňujícím lidské rozhodování a jednání, nelze mnoho namítat. Schopnost vyhodnotit situaci a připravit se na možné důsledky je pro jedince i v přírodě zdrojem mnoha výhod pramenících z možnosti efektivněji odrazit případný útok či vyhnout se nebezpečí. U člověka je hodnocení situace a předvídání důsledků běžnou součástí každodenního uvažování a propisuje se do jeho vnímání nejrůznějších skutečností, včetně takových, jako je umění.

Jak již bylo načrtnuto v předchozí kapitole, hudební stimul, z nějž vycházejí emoce, je propojen s určitou tendencí posluchače. Melodické, rytmické a další prvky se v hudebním projevu zpravidla objevují na základě předem daného stylu a z něj vycházejícího řádu a pro posluchače je přirozené očekávat jeho dodržení, což vychází z automatické tendence založené na udržování stability a pravidelnosti. Podle Meyera (vycházejícího z poznatků gestalt psychologie) je základním principem lidského estetického cítění snaha o zpravidelnění toho, co je nepravidelné, zkompletování toho, co není kompletní atd., jinými slovy: vyvarování se nepoměru. Nepravidelnost podle něj nekoresponduje s tím, co člověk obecně vnímá jako krásné. Očekávání určitého řádu a utváření představy o jeho konkrétní podobě je tak samozřejmou součástí vnímání umění. Na základě toho, jaké poznatky o možném řádu má posluchač předem a jaké se utváří až během konfrontace s konkrétním uměleckým prožitkem, a především pak na tom, jak je či není domnělý řád dodržen, se rozvíjí následný proces reakce. S pravidelností a stabilitou souvisí reakce pozitivní, s narušením řádu a nepravidelností pak reakce negativní.

Právě na tomto základě je vystavěna i Meyerova teorie hudebních emocí. Jejím jádrem je tvrzení, že pro vyvolání emoce je zásadní potlačení či zablokování stimulu, který byl předtím aktivován (což je tvrzení v podstatě totožné s tím, které formuloval John Dewey).⁴¹ Aby Meyer toto tvrzení představil v praxi, uchyluje se k následujícímu příkladu:

„Pokud má notorický kuřák chuť na cigaretu, sáhne do kapsy a cigaretu v ní najde, není zde žádná afektivní odpověď. Tendence je zde naplněna bez zpoždění, a nedochází tak k žádné emocionální odpovědi. Pokud ale v kapse žádnou cigaretu nenajde, následně zjistí, že jiné cigarety nemá ani jinde v domě a všechny obchody v okolí

⁴¹ Srov. MEYER, Leonard B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*, Chicago University Press, Chicago str. 25

jsou navíc zavřené, velmi pravděpodobně začne emocionálně reagovat. Bude pociťovat bezmoc, rozrušení, frustraci a vztek⁴²

V hudbě je pak princip stejný. Pokud je dodržen očekávaný řád a sled událostí, posluchač není ničím vyveden z míry a konstantně pociťuje příjemné emoce. Předpokládá význam v podobě pravděpodobných důsledků plynoucích z dodržení domnělé struktury. Jakmile je struktura narušena, dochází u posluchače k vytržení z jeho dosavadního prožívání daného hudebního celku a při narušení radikálnějšího charakteru může dojít i k překvapení, které je přirozeně provázáno řadou dalších emočních (vnitřních i vnějších) projevů (viz kap. 5.4.1). Jak je zřejmé z pragmatické teorie významu, může se stát, že posluchač strukturu odhadl mylně, například se zaměřil na jiné prvky než na ty, které ji doopravdy utvářely, nebo se nedostatečně soustředil. Zároveň je možné, že autor skladby strukturu narušil záměrně, ať už čistě z estetických důvodů, či aby vyburcoval posluchačovu pozornost a dosáhl momentu překvapení. Ve všech uvedených případech dochází ze strany posluchače k vědomé emocionální reakci. Tato reakce bývá veskrze spojena s negativním prožitkem, neboť dochází k určitému zboření dosavadního přesvědčení a ke konfrontaci s prvkem neznáma, což přerůstá v nejistotu a ve strach z budoucího. Negativní emoce mohou být následným vývojem skladby ještě umocněny, například pokud se posluchači i přes veškerou snahu nedaří nalézt důvod odchylky a není schopen uvažovat jinou strukturu než tu, kterou vnímal na začátku.⁴³

Jak upřesňuje David Huron, důležitější než samotná skutečnost, že narušení očekávání v člověku vzbuzuje nepříjemnou emoci v podobě zklamání, je fakt, že pokud po tomto narušení či prodloužení očekávání nakonec dojde k tomu, co bylo zprvu očekáváno, pozitivní emoce, které tuto situaci provázejí, budou násobně intenzivnější než v případě, kdy by k naplnění očekávání došlo bez jakékoli odchylky od původního řádu. Pokud se posluchači podaří pochopit smysl, který daná změna v systému skladby jako celku měla, jsou negativní emoce opět vystřídány emocemi pozitivními, a to v násobně větší míře, než v jaké byly pociťovány, když byla struktura hudebního díla bez větších odchylek dodržována. Zůstaneme-li u Meyerova příkladu s notorickým kuřákem, tuto tezi lze vztáhnout k situaci, kdy kuřák po záchvatu vzteku a zoufalém hledání náhle nalezne krabičku cigaret v zásuvce nočního stolku. Pozitivní emoce, které následují jeho objev, jsou jistě vyšší, než kdyby krabičku našel ihned po tom, co chuť na

⁴² Tamtéž, str. 13-14

⁴³ Srov. MEYER, Leonard B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*, Chicago University Press, Chicago.

cigaretu pocítil poprvé.⁴⁴ Jako jednoduchý hudební příklad lze uvést situaci, kdy je pasáž s doposud pravidelnou harmonickou strukturou narušena sérií (neočekávaných) disharmonických souzvuků, které ale v samotném závěru opět přejdou v libozvučný akord korespondující s předešlým řádem. Zmiňovaný David Huron se problematikou hudebního očekávání intenzivně zabývá, především pak ve studii *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation* z roku 2006. V uvedené studii mimo jiné formuluje obecnou teorii očekávání nesoucí název ITPRA. Skrze tuto teorii je možné výše uvedené poznatky spojené s hudebním očekáváním zařadit do logického celku a uvažovat o nich systematicky.

5.1.ITPRA teorie

Huronova ITPRA teorie se týká očekávání jakožto procesu, který spouští emoce. Je formulována obecně a je uplatnitelná na jakoukoli oblast lidského soustředění. Sám autor ji demonstruje právě na hudbě, a to kvůli vysoké míře názornosti a možnosti přiřadit jednotlivé složky konkrétním jevům.

Očekávání spouští podle Hurona emoce pěti různými způsoby. Ty jsou vymezeny následovně: *imagination, tension, prediction, reaction* a *appraisal*⁴⁵ (první písmena uvedených pojmů utváří akronym užitý v názvu) Jedná se o pět způsobů emoční odpovědi, která ve vztahu k očekávání vzniká a zároveň fungují jako fáze celého procesu. První z nich, *imagination response*, souvisí s představováním si možného vývoje a průběhu události. Nastává (pochopitelně) před jejím uskutečněním a nese s sebou ve slabší míře prožívání toho, co by bylo v silnější míře zakoušeno tehdy, kdy by došlo k naplnění představovaných predikcí. Jedná se tedy v podstatě o jakési „předprožívání“ možných důsledků. Druhá ze zmiňovaných emočních odpovědí, *tension response*, souvisí s napětím bezprostředně předcházejícím dané události a psychickou a fyzickou přípravou na ni. Jedná se o snahu co možná nejvíce redukovat možnou nepřipravenost na nadcházející situaci a přizpůsobit pravděpodobnému vývoji jak fyzické nabuzení (arousal), tak i pozornost (attention). Pocity, které provází fázi napětí, jsou podle Hurona pouhými případy (artifacts) nutně souvisejícími s fyziologickými změnami, které v rámci snahy o vyrovnaní napětí nastávají. Dalším typem emoční odpovědi spojené s očekáváním je takzvaná *prediction response*. Ta nastává ihned po uskutečnění očekávané

⁴⁴ Srov. HURON, David. (2006). *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*, The MIT Press, Cambridge, MA. str. 2

⁴⁵ HURON, David. (2006). *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*, The MIT Press, Cambridge, MA. str. 15

události a souvisí s porovnáním očekávaného s nastalým (je vlastně oním klíčovým momentem pragmatické významové teorie). Pokud se očekávané s nastalým shoduje, je emoční odpověď kladná, a to nehledě na to, zda byla daná událost pro subjekt skutečně pozitivní či nikoliv. Podstatné je, že došlo k naplnění toho, co bylo předvídáno. V opačném případě je odpověď záporná. To, zda byla daná událost pro subjekt libá či nelibá, je zhodnoceno až formou dalšího typu emoční odpovědi, kterou je *reaction response*. Ta se odvíjí od skutečného zabarvení toho, co se stalo. Pokud se jednalo o negativně zabarvenou zkušenost, emoce budou v rámci *reaction response* negativní, pokud se jednalo o zkušenost zabarvenou pozitivně, bude tomu naopak. Posledním typem emoční odpovědi souvisejícím se závěrečnou fází mechanismu očekávání, je *appraisal response*, tedy odpověď spojená s celkovým zhodnocením události a toho, co jí předcházelo. Toto konečné zpracování události může být v kontrastu s reakcemi, které událost bezprostředně následovaly, pokud například racionálně zhodnotíme, že naše reakce na danou událost byla ukvapená či že jsme událost vnímali bez znalosti informací potřebných k jejímu správnému zhodnocení.⁴⁶

Právě v této fázi může také docházet ke zmíněnému umocnění pozitivní emoce, způsobenému prvotním potlačením stimulu a jeho následným obnovením. Podle Hurona je tento mechanismus zásadním faktorem lidského vnímání hudby a s ním spojených příjemných či nepříjemných emocí. Ona *kontrastní valence* (contrastive valence), jak tento princip Huron nazývá⁴⁷, může být způsobena jak potlačením stimulu a jeho následným obnovením (viz Meyerův příklad s kuřákem), tak i zmíněným zpětným přehodnocením situace. Při poslechu hudby je to podle Hurona z velké části právě tento princip, co nám umožňuje ji dynamicky prožívat. Vytvoření kontrastu mezi dvěma póly podporuje posluchačovu tendenci přiklonit se k jednomu z nich a intenzivně vnímat i ty nuance, kterým by jinak nevěnoval pozornost. K tomuto procesu u posluchače dochází jak vědomě, tak nevědomě, což je se odvíjí od množství faktorů.

5.2. The preparatory set

Jak jsme uvedli na začátku této kapitoly, hudební očekávání posluchače má svůj základ v domnělém řádu, který posluchač v určitém hudebním celku shledává. Důvody, které stojí za

⁴⁶ Srov. HURON, David. (2006). *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*, The MIT Press, Cambridge, MA. str. 16-17

⁴⁷ Srov. Tamtéž, str. 21

předpokládáním tohoto řádu, vychází buď ze zkušenosti (nejčastěji), nebo z jiného zdroje (okolnosti poslechu, biologicky determinované procesy v lidské mozku atd.).

Tento „balíček“, jenž si posluchač do poslechu hudby přináší, sestávající z jeho minulých hudebních zkušeností, obecných okolností, estetických preferencí, ale například i znalostí, Meyer nazývá jakýmsi *přípravným souborem* (the preparatory set).⁴⁸ Od povahy tohoto souboru úvah, s nimiž posluchač do hudební události vstupuje, se odvíjí povaha jeho očekávání a v návaznosti na to pak také emoce, které v něm hudba vyvolává.

Především vycházíme-li při hledání domnělého řádu ze zkušenosti a jeho podobu stavíme na základě projevů, které jsme slyšeli v minulosti a nějakým způsobem si s nimi aktuálně vnímaný projev spojujeme, dochází při poslechu hudby k řadě automatických reakcí. Vzhledem k souvislosti, kterou mezi danými projevy vnímáme, odhadujeme podobu vzorce, podle něž jsou vystavěny a očekáváme, že se skladba, kterou aktuálně posloucháme, bude rytmicky či melodicky od tohoto vzorce odvíjet (ostatně, podle Meyera je právě tento mechanismus základem diferenciací hudebních *stylů*⁴⁹). Pokud je struktura skladby v souladu s předpokládaným vzorcem a drží se jej bez větších časových prodlev a harmonických odchylek, automaticky zakoušíme příjemné emoce a přirozeně tak reagujeme na dodržení kontinuity, aniž bychom si to nutně uvědomovali. V takových případech nám mohou být náповědou právě fyziologické projevy našeho těla, které často mohou být jediným pozorovatelným aspektem emoce (alespoň v danou chvíli). Typickým příkladem může být pravidelný rytmus korespondující s rytmem tepu lidského srdce (pravidelný rytmus lze pochopitelně pozorovat u skladeb většiny hudebně-historických období, obzvláště markantně ale ve skladbách barokních a klasicistních – viz např. *III. větu (Allegro) 4. symfonie F dur J. A. Bendy*). Takový rytmus člověk podvědomě hodnotí jako příjemný, aniž by příčinu tohoto pocitu nutně uměl pojmenovat. Kromě pravidelnosti rytmu, která souvisí s biologicky danými skutečnostmi, lze uvést i takové aspekty, které jsou stanoveny společensky, což by byl například sklon uzavírat fráze určitým způsobem (více viz později). Právě ty emoční reakce, které následují automaticky, bývají často nevědomé. K jejich zvědomení může přispět již zmíněné pozorování fyzické složky emoce, která, jak jsme rozebrali v rámci Deweyho teorie, je její plnohodnotnou součástí a napomáhá její diferenciaci.

⁴⁸ Srov. MEYER, Leonard B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*, Chicago University Press, Chicago. str. 73

⁴⁹ Srov. Tamtéž, str. 55

Pokud je struktura výrazněji narušena, očekávání se stává vědomějším. Posluchač je vytržen z dosavadní plynulosti a je nucen pokusit se hudební vzorec intelektuálně uchopit, analyzovat a přesněji definovat jeho možnou strukturu, aby byl schopen zdůvodnit postup, který je použit a předvídat možné další směřování hudebního projevu. Reakce na hudební stimul je možné záměrně zvědomovat, a to jak tréninkem v rámci poslechu, tak i rozšiřováním vzdělání v oblasti hudební teorie a analýzy.⁵⁰

5.3. Očekávání v kontextu harmonie

To, co je očekáváno v kontextu harmonie a kontrapunktu, se v nezanedbatelné míře odvíjí od kulturních a dobových standardů, které se v průběhu času mohou měnit. Jako příklad změny poměrně zásadního charakteru lze uvést například rozdílné způsoby stavby a užití modů v jednotlivých historických obdobích (antické mody byly sestupné, mody systematizované ve středověku a dodnes používané mají vzestupný charakter; mimo jiné se značně proměňoval i způsob jejich užití v konkrétních hudebních kusech) či odlišné vnímání užití paralelních kvint a oktáv v rámci hudební kompozice (v rámci klasických harmonických pravidel vnímáno jako nepřijatelné, dříve proto zcela zapovězeno, v současné populární hudbě se však jedná o poměrně běžnou praxi). Očekávání se zároveň přirozeně různí v kontextu jednotlivých hudebních stylů a forem.

Příkladů by bylo pochopitelně možné uvést nespočet, ať by se týkaly akordových postupů, užitých stupnic či kompozice frází. Zvyklost však hraje roli nejen v kompoziční a harmonické výstavbě díla, ale i v druhu asociace, kterou v posluchači vzbuzuje. David Huron poukazuje na skutečnost týkající se velkého množství „skladatelských klišé“, která jsou v hojném počtu užívána například ve filmové hudbě, kde je cílem jednoznačně vykreslit kýženou atmosféru. Jedná se o prvoplánové postupy, jež fungují jako zaručený spouštěč předem známé reakce. Huron jako příklad uvádí užití mollových akordů a hutných basů ve snaze o ilustraci tragédie či zmenšeného septakordu s rychlým tremolem pro vyvolání napětí.⁵¹ Ačkoli je každý zkušenější muzikant schopen tyto postupy jednoduše odhalit a je si jejich přítomnosti a autorova pravděpodobného záměru vědom, jejich účinnost v určité míře stále přetrvává (přestože intenzivněji působí na toho, kdo si účelovost těchto postupů neuvědomuje).

⁵⁰ Srov. MEYER, Leonard B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*, Chicago University Press, Chicago 1956. str. 31

⁵¹ Srov. HURON, David. (2006). *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*, The MIT Press, Cambridge, MA. str. 21

Z výše uvedených informací lze vyvodit, že základním faktorem podněcujícím hudební očekávání je jakási série zakořeněných zvyklostí, jež jsou propsány do mysli člověka žijícího v dané době na daném místě. Tato obecná pravidla vycházející z rozličných kultur se pak samozřejmě dále rozvíjejí v závislosti na podobě jednotlivých hudebních žánrů a směrů. V souvislosti s tímto faktem je možné zkoumat i problematiku tzv. *hudební pravděpodobnosti*. Tou se zabýval například americký hudební skladatel a pedagog Walter Piston, který v jednom ze svých výzkumů zmapoval četnost výskytu jednotlivých stupňů tónové řady a jejich následnosti a na základě svých závěrů sestrojil tabulku, v níž shrnuje nejčastější tónové postupy.⁵² Princip očekávání založeného na pravděpodobnosti je podle Meyera při poslechu hudby běžně uplatňován a jeho podoba a průběh se odvíjí především od množství a druhu hudebních zkušeností posluchače (očekávání méně zkušeného posluchače bude z hlediska pravděpodobnosti zohledňovat primárně právě poslouchanou skladbu a četnost výskytu tónů a postupů v ní obsažených, očekávání zkušenějšího posluchače oproti tomu zohledňuje pravděpodobnost i vzhledem k ostatním hudebním zkušenostem a jeho „repertoár“ možných postupů je tak přirozeně širší).⁵³

Některé hudební jevy se nacházejí na tenké hranici mezi zvyklostí a biologickou daností. V tomto kontextu nelze nezmínit fenomén tzv. *citlivého tónu*. Citlivý (někdy také směrný) tón je takový tón, který v určitém harmonickém prostředí vzbuzuje očekávání týkající se povahy tónu, který by po něm měl následovat. Toto očekávání se konkrétně týká rozvodu do o půltón výše nebo níže (v případě očekávání sestupu hovoříme o tónu *sestupném*) položeného cílového tónu, nejčastěji do tóniky. Mezi citlivým a cílovým tónem se tedy nachází malá sekunda. V durové stupnici je citlivým tónem její sedmý stupeň vzhledem ke stupni osmému, v méně intenzivní míře pak i třetí stupeň vzhledem ke stupni čtvrtému. V mollové stupnici se nenachází citlivý tón ve vztahu k tónice, jako tomu bylo u stupnice durové, může však být uměle vytvořen stupnicí melodickou a harmonickou, kdy je sedmý stupeň zvýšen. V aiolské stupnici lze v kontextu citlivosti tónů hovořit pouze o sestupné tendenci šestého stupně ke stupni pátému.⁵⁴

Důvodem tenze, kterou určité tóny v posluchači přirozeně vytvářejí, je tzv. *nestabilita tritonu*. Každý citlivý tón je v rámci akordu či stupnice, v nichž je užit, součástí intervalu

⁵² Srov. PISTON, Walter. (1987). *Harmony*, Fifth Edition. W. W. Norton, Scranton, Pennsylvania

⁵³ Srov. MEYER, Leonard B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*, Chicago University Press, Chicago. str. 55-58

⁵⁴ Srov. např. KOFROŇ, Jaroslav. (2002). *Učebnice harmonie*. 10., upr. vyd., (V Editio Bärenreiter Praha vyd. 1.). Editio Bärenreiter Praha.

zvětšené kvarty, kterou svírá s jiným tónem. Zvětšená kvarta (*triton*) působí v rámci daného celku disonantní nestabilitu. Například ve stupnici G dur svírají tento interval tóny c a fis, přičemž fis přirozeně tenduje k rozvodu v g a tón c k tónu h.⁵⁵

Citlivý tón je tedy jedním ze základních mechanismů vyvolávajících v rámci harmonické výstavby hudebního díla v posluchači přirozené očekávání jeho nastávajícího vývoje. Tenze, na níž je založen, je základem mnoha dalších harmonických fenoménů, koneckonců i zmiňovaného paradigmatu „přirozené nálady“ modů dur a moll (zde se tenze netýká zvětšené kvarty, ale malé tercie). Jako jeho opak je možné chápat stabilní prvky tónové řady, tedy tóniku a dominantu, k nimž se často vztahuje. Obecnou tendenci očekávat ve skladbě vývoj určitého rázu Meyer nazývá *zákonem dobrého pokračování* (the law of good continuation). Tento zákon vychází z gestalt psychologie (kde je nejčastěji označován termínem *law of continuity*) a jeho obecný princip spočívá v lidské tendenci dokončovat to, co není dokončeno (např. v rámci určitého typu obrázku vnímat přerušovanou čáru jako souvislou za účelem uchopení obrázku jako celku). Meyerův zákon dobrého hudebního pokračování v sobě zahrnuje množství jakýchsi anticipačních vzorců, například sklon očekávat, že po melodickém postupu, kde byly užity intervaly většího rozsahu, bude následovat obrácení jeho směru, a při užití méně rozsáhlých intervalových skoků zůstane směr melodie naopak zachován.⁵⁶

5.4. Očekávání v kontextu struktury a formy

Mimo očekávání týkajícího se harmonické kompozice a rytmické výstavby, lze pozorovat řadu dalších jevů, které podněcují očekávání specifického rázu. Tato očekávání jsou výrazně ovlivněna tematicko-motivickou prací autora daného hudebního díla. Právě způsob, jakým je v hudebním díle nakládáno s jeho jednotlivými myšlenkami (tj. tématy a motivy), je určující pro potenciální očekávání posluchačů a emoce s ním spojené. Posluchač skladby, v níž je plynule dodržen řád, a z jejíž struktury není výrazněji vybočeno (viz např. známou *I. větu (Vivace) Bachova houslového dvojkonzertu d moll, BWV 1043*) bude jistě prožívat emoce odlišného typu a míry než posluchač takového kusu, v němž dochází k významnější motivické změně (viz např. *III. větu (Rondeau, Tempo di minuetto) Mozartova houslového koncertu č. 5 A dur, K.219* kdy je ve 132. taktu dosavadní struktura narušena začátkem periody zcela odlišného rázu, než je ten, jaký byl přítomen doposud) či posluchač díla, kde je obtížné vůbec

⁵⁵ Srov. MACEK, Petr. (1997). *Slovník české hudební kultury*. Editio Supraphon, Praha.

⁵⁶ Srov. MEYER, Leonard B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*, Chicago University Press, Chicago str. 93-100

nějaký řád shledávat (viz např. *I. větu (Adagio – Allegro risoluto, ma non troppo) Mahlerovy 7. symfonie e moll*, atd.). V rámci základních operací, jež jsou v rámci práce s tématy a (především) motivy díla aplikovány, což mohou být například transpozice, inverze, augmentace či diminace, je pro naše účely nejjásadnější operací *opakování*.

Opakování tónu či motivu (neboli *ostinato*) je typickým příkladem záměrného vzbuzování tenze (hojně využívaným např. i v rámci filmové hudby). Pokud je ve skladbě několikrát zopakována stejná fráze, v posluchači je budováno napětí pramenící z očekávání gradace, změny a dokončení pasáže. Pro udržení pozornosti posluchače je velice podstatný motiv změny. Neustálé opakování určité pasáže může pozornost značně oslabit, pokud je však aplikováno s citem (viz např. *Scarlattioho sonátu K. 455, G dur (L. 209)*) a kupříkladu vyhnáno až do extrému (viz např. *Reichovu Music for 18 musicians*), může být jeho účinek opačný. S každým dalším zopakováním může v posluchači vzrůstat neklid a jeho vnímání, stejně jako emoce, se mohou vyostřovat. Opakování může být pochopitelně spojeno i se změnami dynamiky, jež ho mohou ještě umocnit. Posluchačova tendence očekávat dokončení pasáže po tom, co je její dílčí motiv několikrát zopakován, pramení nejen ze zvyku, ale i z přirozeného logického nastavení lidské mysli, které předpokládá, že autor skladby pracoval ve shodě se základním principem jakéhokoli procesu, což je posun od jednoho prvku k druhému, plynoucí v následné uzavření. Toto uzavření může autor provést buď příjemnou cestou, kdy posluchači konečně „dá“ to, co celou dobu očekával (posluchač očekává závěrečný kvintakord vystavěný na tónice, který také zazní, což je následováno intenzivním pocitem uspokojení), či částečně příjemnou cestou, kdy se závěr pasáže částečně podobá tomu, co bylo očekáváno, pouze s jistou odchylkou (posluchač očekával durový kvintakord vystavěný na příslušném stupni, a úsek je místo toho zakončen kvintakordem mollovým). Taková odchylka může částečně zklamat, zároveň ale nutí k další analýze a může posluchačův zážitek činit rozmanitějším, zapamatovatelnějším⁵⁷ a ve výsledku i příjemnějším a intenzivnějším (viz Meyerův příklad s kuřákem). Poslední možnou cestou dokončení dané pasáže je cesta zcela nečekaná (posluchač očekával specifický souzvuk a nedostal nic).

Ačkoli se třetí zmiňovaná cesta může jevit absurdně, je třeba mít na paměti, že je to právě popření standartních principů, na jehož základech je postaveno umění ve většině jeho forem,

⁵⁷ Ačkoliv by tomu například podle Meyerovy teorie teoreticky mělo být naopak, neboť zastává názor, že čím organizovanější a systematictější hudební zážitek, tím spíše je mysl s to si jej zapamatovat. (viz MEYER, Leonard B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*, Chicago University Press, Chicago. str. 90)

nejen té hudební. Obcházení toho, co je logicky očekáváno, nacházení nových a překvapivých postupů a popírání známých struktur je něčím, co z umění činí to, čím je. Zaměříme se proto nyní důkladněji na jeden z jevů, jenž narušování zažitých postupů typicky provází.

5.4.1. Překvapení

Fenomén překvapení je klíčovým prvkem uměleckých projevů a jak bude uvedeno později, jedná se o podstatný stimul vyvolávající emoce. Podle Meyera je žádoucí rozlišovat mezi *překvapivým* (surprising) a *nečekaným* (unexpected).⁵⁸ Je rozdíl mezi situací, kdy ve skladbě (nebo jakémkoli jiném uměleckém projevu) dojde k jevu, který nebyl z hlediska dosavadního vyznění očekáván a pravděpodobnost jeho užití nebyla příliš vysoká – kupříkladu náhlý dynamický přechod z pianissima do fortissima (viz např. 16. takt *II. věty (andante) Haydnovy symfonie č. 94, G dur* – též zvané „Symfonie s překvapením“), či několikanásobná modulace (typická např. pro *R. Schumanna*) a situací, kdy je dosavadní struktura narušena takovým způsobem, jaký nebyl ani brán v potaz (například ukončení celé skladby náhlým tichem v polovině taktu – zde viz např. dílo *J. Cage* a jemu podobných). Zatímco nečekaný prvek může posluchače vést k již zmíněné snaze o redefinici dosavadní struktury a hledání principu, který byl pravděpodobně uplatněn, překvapení zpravidla nelze zdůvodnit, což může u posluchače vyvolat nepříjemné emoce vyústující ve stav zklamání, frustrace a ve snahu devalvovat celý vnímaný objekt. Fenomén hudebního *porozumění* je zásadním muzikologickým prvkem figurujícím v mnoha oblastech hudebního zkoumání. Jeho úloha je klíčová jak v rámci estetického hodnocení, psychologického výzkumu, tak i v otázce celkového vymezení obecných muzikologických otázek, jako je distinkce mezi hudbou a hlukem (noise) apod.⁵⁹

U Hurona je prvek překvapení rozebírán podrobněji. Autor se zaměřuje na fyziologické projevy, které překvapení provázejí (jako např. husí kůže, rozšíření zornic či smích – které, jak víme díky Deweyho teorii, jsou plnohodnotnou součástí dané emoční situace) a klade si otázku, jak je možné, že jsou lidé schopni zakoušet i něco jako „příjemné překvapení“, vzhledem k faktu, že překvapení je jakožto nesprávné vyhodnocení situace a z něj plynoucí nejistota, věci ryze nepříjemnou. Závěr je takový, že překvapení samo o sobě je vždy provázeno nepříjemným pocitem. Jedná se o narušení dosavadního běhu událostí, člověk se zmýlil ve svém odhadu budoucího dění a je vystaven potenciální hrozbě, na kterou není připraven. Příjemné pocity ty

⁵⁸ Srov. MEYER, Leonard B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*, Chicago University Press, Chicago str. 29

⁵⁹ Srov. např. NOVAK, David. (2015). 'Noise'. In: NOVAK, David. & SAKAKEENY, Matt. (Eds.), *Keywords in Sound* (str. 125–138). Duke University Press.

prvotní nepříjemné vystřídají ve chvíli, kdy je vyvrácena hrozba možného nebezpečí a situace je v nějakém smyslu osvětlena (*appraisal* fáze teorie ITPRA).⁶⁰

5.5. Vliv a záměr autora

Z uvedeného výkladu je patrné, že ten, kdo je autorem hudebního díla, má v procesu jeho následného vnímání a interpretace velmi specifické postavení. Jak již bylo zmíněno výše, autor sám má moc dílo koncipovat tak, aby v posluchači vyvolával určité emoce. Může záměrně pracovat s nečekanými a překvapivými prvky (např. se změnami dynamiky a rytmu), vzbuzovat tenzi (např. aplikováním klamných závěrů, umělých citlivých tónů apod.) měnit nastolený řád (např. za užití zmíněných operací tematicko-motivické práce) a znovu se k němu navracet. Mnoho emocí vycházejících z hudby tak může být (a je) předem plánováno při její tvorbě. Zároveň zdaleka nelze říci, že by všechny stimuly podněcující lidské tendence, byly do hudebního celku aplikovány s jasným záměrem. To, co bude skladba působit, závisí nejen na autorovi, ale i na množství dalších faktorů odvíjejících se i na jejím konkrétním provedení a na médiu, prostřednictvím kterého je posluchači přinášena. Reakce na hudební stimul se odvíjí od celé řady okolností, jež se do ní všechny určitým způsobem propisují. Ačkoli se posluchač může pokoušet o deautomatizaci některých procesů, jejich vědomou analýzu a přeměnu ryze afektivního hudebního zážitku v zážitek intelektuální, je třeba mít na paměti, že řada z těchto procesů je intelektem nepostihnutelná.

Podle Meyera souvisí výše uvedená myšlenka i s faktem, že snaha o formální rozbor hudebního díla může toho, kdo jej provádí, zavést k závěrům zcela odlišným od těch, jež do díla kladl jeho autor. Hudba má pro autora a posluchače komunikační rozměr. Tato komunikace je založena na určitém souboru hudebních „gest“, která mají význam pro obě strany (dezinterpretace významu gest v tomto případě vede k dezinterpretaci významu skladby jako celku). Meyer zdůrazňuje, že skladatel je zároveň posluchačem své hudby a sám je jí jistým způsobem pohnut. Je si proto vědom (alespoň rámcově) emocí, které má jeho dílo potenciál vyvolat, ať už do něj emoční stimuly aplikoval záměrně, či je v něm objevuje během tvorby. Skladatel píše hudbu pro určitého posluchače. A podle Meyera je to právě tento posluchač, kdo jí dokáže nejlépe porozumět. Dochází zde k unikátní formě komunikace, u níž není jasně vymezena hranice sdělovaného a sděleného, a přes to lze hovořit o výměně informace.

⁶⁰ Srov. HURON, David. (2006). *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*, The MIT Press, Cambridge, MA. str. 21

Technicko-formální rozbor hudby, jakkoli může být přesný, se podle Meyerovy teorie nutně odchyluje od významu díla a nikdy jej nemůže postihnout v plné šíři.⁶¹

⁶¹ Srov. MEYER, Leonard B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*, Chicago University Press, Chicago. str. 41

6. Pragmatická teorie hudebního významu

Na základě obsahu pěti předcházejících kapitol jsme nyní schopni vymezit možnou podobu pragmatické teorie hudebního významu. Pragmatická teorie významu, tak, jak je vystavěna Charlesem Sandersem Peircem, chápe význam události jako souhrn toho, co je spojeno s jejím potenciálním dopadem v porovnání s tím, co je spojeno s jejím dopadem reálným.⁶² V oblasti hudby lze jako její klíčový důsledek vnímat emoce, které v posluchači vzbuzuje. Pracujeme s emoční teorií, kterou formuloval John Dewey, a pojmáme proto emoce jako výsledek určitého nepoměru či konfliktu. A zdrojem tohoto konfliktu, který vyvolává emoce, jsme v hudbě shledali proces posluchačova očekávání. Výsledná teze tedy může znít následovně: *hudební význam podle pragmatické teorie spočívá v emocích plynoucích z posluchačova očekávání a jeho následného vývoje. Emoce jsou v tomto kontextu tvořeny celkem koordinovaných aktivit sestávajících jak z tělesné, tak netělesné složky.* Leonard B. Meyer dochází k podobnému závěru, viz shrnutí Jaroslava Jiráňka:

„Hudba se autorovi jeví jako cílevědomá (kulturní, tj. znalostí příslušných konvencí srozumitelná) tvorba specifických emočních podnětů, jako mnohvrstevný systém splňovaných či nesplňovaných očekávání, resp. dynamická soustava rozmanitých norem a jejich narušování. Emoce, jež při tom vznikají, mají specifický charakter emocí estetických, na něž nereagujeme otevřeným emočním chováním ani je nevztahujeme nutně ke konkrétním životním podnětům. Tím se vysvětluje, že hudebně emoční zážitky mají nerefereční povahu (nepřerůstají rámcem vnitřní nediferencovanosti afektů). Meyer proto klade těžiště své práce do konkrétního osvětlení esteticko-emocionální působnosti hudby (razí pojem „embodied meaning“ na rozdíl od „designative meaning“)⁶³

Meyer ve shodě s pragmatickou teorií rozlišuje tři typy (či stadia) významu, která souvisí s očekáváním. Povaha tohoto rozlišení přímo vyplývá z Peircovy koncepce významu, tedy té, která se zaměřuje na důsledky ve smyslu jejich odhadnutí, zakoušení a následného zhodnocení, a zároveň koresponduje se schématem výše rozebírané Huronovy teorie ITPRA. Meyer významy podle uvedeného klíče rozděluje za prvé na významy *hypotetické*, tedy takové, které během očekávání vyvstávají jako možná vysvětlení vnímaných hudebních jevů bez toho, aby bylo možné je v danou chvíli potvrdit. Hypotetických významů může být během očekávání formulováno i několik najednou, přičemž některé mohou být pravděpodobnější než jiné. Za druhé pak významy *evidentní*, jejichž povaha spočívá v jasném propojení stimulu a reakce na

⁶² PEIRCE, Charles Sanders. (1878). *How to make our ideas clear*. In: *Popular Science Monthly* 12 (Jan.): 286-302., str. 293

⁶³ JIRÁNEK, Jaroslav. (1979). *Tajemství hudebního významu*. Academia, Praha. str. 42

něj. O evidentních významech hovoříme, pokud je antecedent přímo následován konsekventem v podobě faktického fyzicko-psychologického jevu. Jakýkoli další vývoj kauzálního řetězce taktéž spadá do evidentních významů. Posledním typem významů jsou významy *pevné* či *konečné* (determinate meanings). Ty jsou určeny vztahem významů hypotetických s významy evidentními a s případným dalším vývojem hudební události.⁶⁴ U konečného významu hudební události je nutné brát v potaz veškeré minulé poznatky a komplexně uchopovat jejich vztahy se všemi poznatky současnými, čímž vznikne vyčerpávající celek. Něco jako definitivní význam hudební události je tak velice obtížně postihnutelné.

Jak je vidno, pragmatická teorie hudebního významu a emocí má zcela opačný charakter než některé z teorií, jež jsme zmiňovali v první kapitole. Příkladem výrazně odlišného uchopení problému je např. celek teorie Hanslickovy. Hanslick je oproti Meyerovi, kterého jsme v onom základním dichotomickém rozdělení významů zařadili do kategorie absolutista-expresionista, strůjcem teorie, již lze zvat absolutisticko-formalistickou. Striktně odmítá, že by provázanost hudby a emocí jakýmkoli způsobem souvisela s hudebním významem. Viz např. autorovo konstatování ze spisku *O hudebním krásnu*:

„O nějakém účelu hudby nemůže být v tomto smyslu ani řeči. Skutečnost, že hudební umění živě souvisí s našimi city, nikterak neopravňuje ke tvrzení, že právě v tom spočívá jeho estetický smysl“⁶⁵

Je otázkou, zda je onen nezastupitelný prvek subjektivity v pragmatické významové teorii spíše její výhodou, či naopak. Nepochybně svádí ke zjednodušení a možnému odklonu od centra problému. Zároveň je ale v teorii zahrnut takovým způsobem, který, pokud je zachována správná logická posloupnost jejích jednotlivých kroků, může přispívat k její komplexnosti. Podstatné je dodržet pořadí, v němž na sebe jednotlivé vrstvy pragmatické teorie stavíme, tj. nejprve se soustředit na podobu očekávání, které v souvislosti s poslechem daného hudebního díla vyvstávalo a určit roli, kterou v tomto očekávání hrál *preperatory set* posluchače. Tento celek, který je přirozeně subjektivně zabarven, je následně třeba zasadit do kontextu daného díla a konkrétních jevů jeho struktury a harmonické kompozice. Fáze zhodnocení daných hudebních jevů (vztahů mezi tóny, rytmické výstavby apod.) je potenciálním objektivním prvkem procesu stanovování významu v rámci pragmatické teorie. Po zasazení posluchačova očekávání do konkrétní hudební reality je třeba zhodnotit emoce, jež

⁶⁴ Srov. MEYER, Leonard B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*, Chicago University Press, Chicago. str. 37-38

⁶⁵ HANSLICK, Eduard. (1973). *O hudebním krásnu*. Editio Supraphon, Praha. str. 35

s tímto očekáváním souvisely a zmapovat jejich proměnu během procesu vývoje skladby (pro přehlednost je vhodné přidržovat se například jednotlivých fází Huronovy teorie ITPRA). Některé emoce mohly během očekávání i po něm setrvat, jiné se v jeho průběhu proměnily, povaha dalších vychází najevo až po výsledném zhodnocení. Posledním krokem je zohlednění všech výše zmiňovaných vrstev a analýza jejich role ve významu hudebního kusu jako celku. Pokud postupujeme ve výše uvedeném pořadí, máme možnost uchopit hudební význam takovým způsobem, jenž v sobě zahrnuje jak transcendentní stránku hudby (odrážející se v emocích jednotlivce), tak stránku logickou (spočívající v systému výstavby dané skladby).

Závěr

Cílem práce bylo vztáhnout pragmatickou teorii významu na oblast hudby, analyzovat teorie, které se touto problematikou zabývaly (zejména teorii Leonarda B. Meyera) a z nabytých poznatků následně formulovat vlastní ucelený výklad týkající se dané problematiky.

Obsah práce byl strukturován následovně: po úvodním obecném představení hudebního významu jako filosofického problému jsme se přesunuli k postupnému odkrývání jednotlivých složek, které by dohromady mohly vytvořit celek pragmatické hudební teorie. Nejprve jsme charakterizovali pragmatismus jako filosofický směr, vyjmenovali jeho základní východiska a metodu práce s vědeckými poznatky. Na základě tohoto jsme následně vymezili pragmatický způsob chápání významu (tzv. *pragmatickou maximu*). Jelikož se jako nejzásadnější prvek tohoto způsobu chápání ukázalo být porovnání možných a praktických důsledků, stáli jsme před otázkou, co lze pojímat jako praktický důsledek hudby. Po vzoru Leonarda B. Meyera jsme se rozhodli do role tohoto důsledku jmenovat emoce posluchače. Aby byl do tohoto konceptu zahrnut i aspekt porovnávání možného a skutečného, hledali jsme takové pojetí emocí, které by určitým způsobem pracovalo s tímto vymezením, minimálně aby pro něj učinilo vhodnou půdu. Jako nejvhodnější se nám zdálo být pojetí Johna Deweyho, který u emocí za prvé zohledňuje jejich tělesnou složku (což se v rámci pragmatismu a jeho důrazu na praktičnostjevilo příhodně) a za druhé vidí podstatu emocí ve snaze vyrovnat se s určitým konfliktem (což v sobě, stejně jako pragmatická významová teorie, nese princip konstituce celku ze vztahu mezi dvěma dynamickými kategoriemi). Deweyho teorii jsme tímto způsobem rozebrali a rozhodli se v našem dalším bádání využít primárně onen aspekt nepoměru jakožto zdroje emocí. Nepoměr, s nímž se posluchač musí vyrovnávat při poslechu hudby je jistě ten, jenž sestává z toho, co od konkrétní hudební události očekával v porovnání s tím, co skutečně dostal. Náš zájem se proto dále ubíral tímto směrem. Pokusili jsme se postihnout možné zdroje hudebního očekávání, a emoce, které by toto očekávání, jakožto nepoměr, v posluchači mělo vyvolávat. Jednotlivé fáze očekávání jsme definovali za použití tzv. teorie ITPRA, s níž ve studii *Sweet anticipation* (2006) přichází David Huron. Zdroje očekávání jsme rozdělili na dvě kategorie: ty, které vycházejí z harmonické výstavby skladby a ty, které vycházejí z její struktury a formy. V rámci druhé kategorie jsme dále pracovali s fenoménem překvapení a úlohou autora jakožto toho, kdo má možnost prvky vzbuzující očekávání do svého díla zakomponovat. Očekávání se ukázalo být zásadním konstituentem hudebních emocí, a jeho zkoumání nám poskytlo možnost rozdělit emoce na ty, které vyvstávají během něj a na ty, které vznikají následnou konfrontací posluchače s hudební realitou. Takto rozdělené emoce bylo již možno zasadit do ústřední teze

pragmatického pojetí významu jakožto souhrnu možných a reálných praktických důsledků skutečnosti. Emoce spojené s očekáváním jsou vyjádřením *možného* důsledku hudby. Emoce vyvolané konfrontací s tím, jak se hudební událost skutečně vyvinula jsou důsledkem *reálným*. Hudební význam v pragmatickém slova smyslu je tedy souhrnem těchto dvou typů emocí.

V průběhu výzkumu jsme několikrát operovali se jménem Leonarda B. Meyera, jakožto autora studie, jež se s naší prací tematicky překrývá. Meyerovo dílo se pro náš výzkum ukázalo jako velmi zásadní zdroj poznatků, především co se týče konkrétních příkladů možných emocí spojených s hudebními jevy. Zároveň je ale třeba konstatovat, že Meyer pracuje poměrně nesystematicky a při studiu jeho textu není příliš zřejmé, z jakých informací vychází a jakým způsobem z nich vyvozuje závěry. Na podobnou skutečnost reagovala i většina Meyerových kritiků, kteří (patrně právem) hodnotili jako velmi problematickou onu lehkost, s níž klade na jednu úroveň pojmy *emoce*, *očekávání* a *význam*, aniž by respektoval jejich určené role a logickou návaznost. Výsledná teorie proto postrádá pevné základy a působí spíše jako seznam zajímavostí týkajících se hudebních emocí, očekávání a významu. Podle Davida Hurona Meyer navíc podcenil důležitost možných konotativních a denotativních aspektů zvuku a hudební emoce pojímal striktně z hlediska anticipace.⁶⁶ Na Meyerovu obhajobu lze v tomto smyslu podotknout, že pokud se pohybujeme v rámci pragmatické teorie, je pro nás celek *možného* a *skutečného*, jakožto základních prvků očekávání, skutečně kruciální a je více než vhodné se hudbou zabývat právě z tohoto hlediska. Zda to tak skutečně zamýšlel či nikoli, se bohužel nedozvíme, a to právě kvůli nedostatečnému představení metody postupu jeho filosofického zkoumání.

Právě z tohoto hlediska by bylo možné chápat přínos naší práce. Nabídla systematický postup při formulaci pragmatické teorie hudebního významu se zvláštním přihlédnutím k emocím posluchače, analyzovala povahu jednotlivých prvků, z nichž tato teorie sestává, charakterizovala jejich přesnou úlohu v problému, shrnula možné přístupy a utvořila z nich celek, s nímž je možné dále filosoficky pracovat.

⁶⁶ HURON, David. (2009). *Meaning and emotion – notes on Leonard Meyer – Part I*. Hugo Ribeiro, Bibliotheca. Digital.

Použitá literatura

- COOKE, Deryck. (1989). *The Language of Music*. Oxford University press, Oxford.
- DAVIES, Stephen. (1994). *Musical meaning and expression*. Cornell University Press, Ithaca, NY.
- DEWEY, John. (1834). *Art as Experience*, Perigree Books, New York.
- DEWEY, John. (1894). *The Theory of Emotion: Emotional Attitudes*, Psychological Review 1, str. 553–569.
- DEWEY, John. (1895). *The Theory of Emotion: The Significance of Emotions*, Psychological Review 2, str. 13–32.
- HANSLICK, Eduard. (1973). *O hudebním krásnu*. Editio Supraphon, Praha.
- HROCH, Jaroslav. *K filosofickému myšlení Charlese Sanderse Peirce*. Masarykova Univerzita, Brno. In: *Filosofický časopis*. Praha: ČSAV, 12.2010, 58(6), str. 805-825. ISSN 0015-1831.
- HURON, David. (2010). *Musical Expectancy and Thrills*. In: JUSLIN, P. N. SLOBODA, J. A. (eds.), *Handbook of Music and Emotion*, Oxford University Press, Oxford. str. 575-604.
- HURON, David. (2006). *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*, The MIT Press, Cambridge, MA.
- JAMES, William. (2011). *Philosophical Conceptions and Practical Results*. In Robert B. Talisse & Scott F. Aikin (eds.), *The Pragmatism Reader: From Peirce Through the Present*. Princeton University Press. str. 66-78.
- JAMES, William. (1907). *Pragmatism, a New Name for Some Old Ways of Thinking Popular Lectures on Philosophy*. Longmans, Green, and Co.
- JAMES, William. (1890). *The Principles of Psychology*, Holt, New York.
- JIRÁNEK, Jaroslav. (1979). *Tajemství hudebního významu*. Academia, Praha.
- JUSLIN, Patrik N. (2019). *Musical emotions explained: unlocking the secrets of musical affect*. Oxford: Oxford University Press, ISBN 0-19-106776-8.
- JUSLIN, Patrik N. a SLOBODA, John A. (2011). *Handbook of music and emotion: theory, research, applications*. Oxford University Press, Oxford. ISBN 978-0-19-923014-3.

- KOFRONĚ, Jaroslav. (2002). *Učebnice harmonie*. 10., upr. vyd., (V Editio Bärenreiter Praha vyd. 1.). Editio Bärenreiter Praha.
- KOLMAN, Vojtěch. (2017). *O čem se nedá mluvit, o tom se musí zpívat*, Filosofía, Praha.
- LANGEROVÁ, Susanne K. (1998). *O významovosti v hudbe. Genéza umeleckého zmyslu*. Bratislava
- LE BON, Gustave. (2016). *Psychologie davu*. Vydání čtvrté, v Portále první, revidované. Přeložil Ladislav HOFMAN, přeložil Zdeněk ULLRICH. Portál, Praha.
- MACEK, Petr. (1997). *Slovník české hudební kultury*. Editio Supraphon, Praha.
- MEYER, Leonard B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*, Chicago University Press, Chicago.
- RORTY, Richard. *Analytická a konverzační filosofie*. In: Filosofický časopis, č. 6/2012. Praha: Filosofický ústav Akademie věd. ČR. ISSN: 0015-1831 str. 809
- SCRUTON, Roger. (1997). *The Aesthetics of Music*. Oxford University Press, Oxford.
- SCRUTON, Roger. (2009). *Understanding Music*. Philosophy and Interpretation, Continuum, London.
- PARCUTT, Richard. (1989). *Harmony: a psychoacoustical approach*. Springer-Verlag, Berlin.
- PEIRCE, Charles Sanders. (1931–1935). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Harvard University Press, Cambridge, MA.
- PEIRCE, Charles Sanders. (1878). *How to make our ideas clear*. In: *Popular Science Monthly* 12 (Jan.): str. 286-302.
- PEIRCE Charles Sanders., (1998). *Love, Chance and Logic. Philosophical Essays*. Lincoln and London University of Nebraska, Nebraska Press.
- PEIRCE, Charles Sanders., (1998). *Proem. The Rules of Philosophy*. In: *Love, Chance and Logic*. Philosophical Essays. Lincoln and London, University of Nebraska Press.
- PEIRCE, Charles Sanders. (1905). *What Pragmatism Is*. *The Monist* 15 (2): str. 161-181.
- PISTON, Walter. (1987). *Harmony*, Fifth Edition. W. W. Norton, Scranton, Pennsylvania

THOMAS, Downing A. (1995). *Music and the origins of language: theories from the French Enlightenment* Cambridge University Press, Cambridge.

Internetové zdroje

CROSS, Ian, and TOLBERT, Elisabeth. (2008). *'Music and meaning'*, in Susan Hallam, Ian Cross, and Michael H. Thaut (eds), *Oxford Handbook of Music Psychology*, Oxford Library of Psychology (online edn, Oxford Academic, 18 Sept. 2012),

Dostupné na: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199298457.013.0003>, [cit. 18.8. 2023]

HURON, David. (2009). *Meaning and emotion – notes on Leonard Meyer – Part I*. Hugo Ribeiro, Bibliotheca Digital.

Dostupné na: https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Huron-Notes_on_Meyer-Emotion_Meaning_Music-Cap01.html, [cit. 17.9. 2023]

MARGOLIS, Joseph. (1998). *Peirce's Fallibilism*. *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, vol. 34, no. 3, str. 535–69.

Dostupné na: <http://www.jstor.org/stable/40320713>, [cit. 14.6. 2023]

NOVAK, David. (2015). *'Noise'*. In: NOVAK, David. & SAKAKEENY, Matt. (Eds.), *Keywords in Sound* (str. 125–138). Duke University Press.

Dostupné na: <https://doi.org/10.2307/j.ctv11sn6t9.14>, [cit. 3. 11. 2023]