

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Katedra Elektronické kultury a sémiotiky

Bc. Lucia Čemanová

**Semiotická analýza dance-popovej hudby v roku
2013**

Diplomová práca

Vedúci práce: Mgr. Martin Švantner, PhD.

Praha 2015

Prehlásenie

Prehlasujem, že som diplomovú prácu vypracovala samostatne. Všetky použité pramene a literatúra boli riadne citované. Práca nebola využitá k získaniu iného alebo rovnakého titulu.

V Prahe dňa: 5. januára 2015

.....

Bc. Lucia Čemanová

Podakovanie

Na tomto mieste by som rada poďakovala vedúcemu práce Mgr. Martinovi Švantnerovi, PhD. za cenné rady a doporučenú literatúru, takisto ako Janovi Adamovičovi za morálnu podporu, gramatickú a muzikologickú korekciu.

Obsah

Anotácia.....	5
Úvod – metóda a hypotéza.....	6
1. Dance-pop ako sub-žáner populárnej hudby.....	8
1.1 Populárna hudba: od vzniku až po 21. storočie.....	9
1.2 Tanec a populárna hudba.....	12
1.3 Žáner dance-pop a elektronická tanečná hudba (EDM).....	13
2. Semiotika ako metóda výskumu populárnej hudby	16
2.1 Hudba ako sémantický znakový systém	19
2.2 Polysémantický charakter hudby	22
2.3 Hudobná signifikácia.....	23
2.4 Muzéma	24
2.5 Hudobný pattern.....	25
2.6 Tri úrovne hudobnej signifikácie.....	27
2.7 Hudobná intertextualita a hypertextualita.....	28
3. Hudobná komunikácia v dance-popovom žánri.....	31
3.1 Komunikačné modely a ich aplikácia na hudbu	33
3.1.1 Hudobný kontext.....	35
3.1.2 Hudobný kód.....	37
3.1.3 Hudobné kompetencie poslucháčov.....	39
3.1.4 Funkcie hudobnej komunikácie.....	40
3.1.5 Middletonov model hudobnej komunikácie.....	41
3.1.6 Cyklický komunikačný model Stuarta Halla.....	44
3.1.7 Model rovnocennej hudobnej komunikácie (Heargreaves, MacDonald a Miellová).....	46
4. Semiotická analýza dance-popovej hudby v roku 2013	48
4.1 Polysémantickosť dance-popového žánru	48
4.2 Intertextualita vo forme samplingu.....	49
4.3 Základné patterny dance-popového žánru.....	50
4.4 Muzémové vlákna v dance-popovom žánri.....	51
4.5 Analýza.....	52
Feel This Moment (Pitbull feat. Christina Aguilera).....	53
Play Hard (David Guetta feat. Ne-Yo, Akon).....	55
Wake Me Up (Avicii feat. Aloe Blacc).....	57
How I Feel (Flo Rida).....	59
Atmosphere (Kaskade).....	65
I Need Your Love (Calvin Harris feat. Ellie Goulding).....	66
Clarity (Zedd feat. Foxes)	67
Don't You Worry Child (Swedish House Mafia).....	69
Scream & Shout (will.i.am feat. Britney Spears).....	70
Applause (Lady Gaga).....	72
Výsledok analýzy.....	74
Záver.....	77
Prílohy.....	80
Bibliografia.....	96

Anotácia

ČEMANOVÁ, Lucia. *Semiotická analýza dance-popovej hudby v roku 2013*. [Diplomová práca]. Univerzita Karlova v Praze. Fakulta humanitných štúdií; Katedra Elektronickej kultúry a sémiotiky. Školiteľ: Mgr. Martin Švantner, PhD. Stupeň odbornej klasifikácie: Magister. Praha: FHS UK, 2015.

V predkladanej diplomovej práci sa pokúsime analyzovať vybrané dance-popové nahrávky vydané v roku 2013, pričom využijeme semiotickú metódu. Cieľom práce je potvrdenie alebo vyvrátenie tvrdení o izomorfности tohto žánru. Práca sa delí na dve časti, teoretickú a praktickú. V teoretickej definujeme pojem populárna hudba, formovanie semiotiky hudby a hudobnej komunikácie. V praktickej časti priblížime fungovanie dance-popového žánru v hudobných komunikačných modeloch. Následná analýza desiatich vybraných ukážok bude vychádzať zo štruktúry nahrávok a ich textov, pričom si tiež budeme všímať prítomnosť muzémových vlákien a intertextuálne citácie z iných nahrávok.

This Magister thesis is an attempt at analysis of ten chosen dance-pop songs released in the year of 2013 using semiotic method. The purpose of this thesis is to find out whether the statement that this genre is isomorphic is right or wrong. The thesis is divided into two parts. In the theoretical part we will define the term popular music and its evolution. Then we will focus on functioning of semiotic method in the musical analysis and communication of music. The second part will be dedicated to semiotic analysis itself where we will analyze the structure and lyrics of chosen dance-pop songs and we especially will focus on the most used strings of musemes and intertextual quotation of other popular records.

Kľúčové slová: dance-pop, semiotika hudby, hudobné patterny, hudobné komunikačné modely, muzéma, muzémové vlákno, intertextualita

Úvod – metóda a hypotéza

Predkladaná diplomová práca je konvenčnou analýzou nekonvečnej oblasti tanečnej populárnej hudby, resp. jedného z jej žánrov - *dance-popu* v roku 2013. Konvenčná, pretože bude využívať praktiky semiotiky, poňatej mnohokrát až štrukturalisticky, a nekonvenčná, pretože týmito metódami budeme analyzovať žáner, ktorého hlavným účelom je zábava.

Pri posluhu modernej populárnej hudby, nielen v roku 2013, máme v mnohých prípadoch pocit akéhosi *déja-vù*, často doprevádzaného poznámkami typu „veď to znie rovnako“. Práve túto izomorfnosť¹ sa budeme snažiť v práci analyzovať prostredníctvom rozloženia skladieb podľa ich štruktúry. Popíšeme aké základné hudobné *patterny* producenti v týchto skladbách využívajú a aké najčastejšie konotácie vyvolávajú ich texty. Predpokladáme, že v závere budeme môcť potvrdiť alebo vyvrátiť vyššie uvedené námietky proti tomuto hudobnému žánru.

Stručný vývoj populárnej hudby až do súčasnosti priblížime v prvej kapitole, kde takisto vymedzíme nástup nových sociálnych a technologických mechanizmov, ktoré tento vývoj ovplyvnili. Definujeme aj vznik *dance-popového* žánru a jeho súčasnú podobu - elektronickú tanečnú hudbu.

Druhá kapitola sa bude venovať formovaniu hudobnej semiotiky, fungovaniu hudobnej signifikácie a jej základným pojmom. Dôležitým momentom tejto diplomovej práce bude definovanie pojmu *muzéma*, ktorý sa v českom a slovenskom vedeckom prostredí zatiaľ nevyskytuje. Pôvodný termín z angličtiny, *museme*, sme sa rozhodli preložiť ako muzému, teda termín, ktorý môže svojim znením evokovať hovorové slovo „muzika“. Ďalším pojmom, ktorý budeme v práci často aplikovať je hudobný, čiže melodický alebo rytmický, *pattern*. Keďže prácu koncipujeme ako semiotickú a nie muzikologickú, budeme sa snažiť vyhýbať odborným muzikologickým pojmom. Napriek tomu sme sa rozhodli niektoré termíny, s ktorými pracujeme, vysvetliť v prílohe - slovníku hudobných pojmov.

Tretia kapitola je venovaná hudobnej komunikácii a komunikačným modelom aplikovaným na *dance-popový* žáner. Zistíme teda, ako funguje tento žáner v znakovej

¹ Izomorfizmus je termín vyjadrujúci zhodu, paralely alebo podobnosti vo vlastnostiach, vzoroch alebo vzťahoch dvoch rôznych štruktúr. CHANDLER, Daniel. *Semiotics. The Basics*. 2002. London: ROUTLEDGE. s. 252

komunikácii. Pôjde o *Schému komunikácie Romana Jakobsona*², pričom bližšie popíšeme v súvislosti s hudbou dva subjekty tohto modelu, kód a kontext. Ďalšími modelmi budú *Model hudobnej komunikácie Richarda Middletona*³, *Cyklický komunikačný model Stuarta Halla*⁴ a *Model rovnocennej hudobnej komunikácie*⁵, ktorý predstavili Hargreaves, MacDonald a Miellová.

Samotnej hudobnej analýze vybraných nahrávok sa budeme venovať v štvrtej časti. Najprv si povieme čo je základným prvkom tohto žánru – *pattern buildup-drop*. Postupne popíšeme štruktúru jednotlivých skladieb s umiestnením tohto *patternu*, pričom sa budeme snažiť objaviť a určiť aké ďalšie vnútorné mechanizmy figurujú v skladbách tohto žánru. Pre každú skladbu vytvoríme pomocou *softvérového* programu *GoldWave* snímku vlnovej amplitúdy, ktorá je ideálnym zobrazením hudobnej stopy nahrávok. Takisto budeme venovať našu pozornosť aj textom nahrávok, ktoré síce v dance-popovom žánri nemajú primárnu úlohu, ale ich prostredníctvom je možné pozorovať určité tendencie tohto žánru.

Záver venujeme výsledku predkladanej analýzy, kde definujeme základné znaky nahrávok, porovnáme štruktúru skladieb a vymedzíme texty nahrávok, pričom sa budeme snažiť zistiť či súvisia s významami hudobných prvkov.

Počas bibliografického výskumu na tejto diplomovej práci nás zaujalo, že pomerne málo textov hudobnej semiotiky sa venuje populárnej hudbe. V našom česko-slovenskom vedeckom prostredí sme dokonca neobjavili ani jeden. Preto sa pri písaní tejto diplomovej práce a následnej analýze budeme odvolávať hlavne na semiotické analýzy umeleckej hudby a práce dvoch zahraničných autorov, muzikológov Philipa Tagga a Richarda Middletona.

Na záver by sme ešte chceli upozorniť, že v predkladanej práci sa nebudeme snažiť diskreditovať či podceňovať analyzovaný žánr aj keď sa do jeho poslucháčskej skupiny nezaradujeme.

² JAKOBSON, Roman. *Closing Statement: Linguistics and poetics*. In SEBEOK, Thomas. *Style and Language*. 1960. Cambridge (USA): M.I.T. PRESS. s. 351-377

³ MIDDLETON. *Studying Popular Music*. 1990. Philadelphia: MILTON KEYNES. 328 s. ISBN:978-0335152759

⁴ HALL, Stuart. *Encoding/Decoding*. In *Centre for Contemporary Cultural Studies: Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972*. London: HUTCHINSON. s. 128-138

⁵ MIELL, Dorothy. MACDONALD, Raymond. HARGREAVES, David J. (eds.) *Musical communication*. 2005. Oxford: OXFORD UNIVERSITY PRESS.

1. Dance-pop ako sub-žáner populárnej hudby

„Každá hudba je populárna: populárna pre niekoho.“

Richard Middleton, 1990⁶

Predtým ako predstavíme samotný hudobný žáner dance-pop, mali by sme v krátkosti priblížiť zrod populárnej hudby a oddelenie žánru elektronickej tanečnej hudby v 21. storočí.

1.1 Populárna hudba: od vzniku až po 21. storočie

Definovať termín *populárna hudba* nie je také jednoduché, ako by sa mohlo zdať. Existuje totiž niekoľko rôznych definícií a ani jedna nie vo všeobecnosti považovaná za dostačujúcu. Jednou z nich je napríklad definícia na základe kvantitatívneho merítka pojmu populárny, čiže „najpredávanejší“. Čo však v prípade situácie, ktorá nastala v roku 2009, kedy relatívne malá sub-kultúra fanúšikov alternatívneho rocku posunula kapelu Rage Against the Machine⁷ až na vrchol vianočnej hitparády, čo sa stalo aj napriek tomu, že v tom období oveľa väčšia skupina ľudí podporovala finalistov *X-factoru*⁸? Pojem najpredávanejší tak vôbec nemusí byť ekvivalentným pojmu najpopulárnejší. Ďalšia častá definícia je normatívna, ktorá považuje populárnu hudbu za niečo „menejcenné“. Sociologická definícia tvrdí nasledovné: „populárna hudba je spojená a produkovaná určitou a pre určitú sociálnu skupinu“⁹, čo by mohla byť pravda až na to, že umelecká hudba by v tom prípade nebola produkovaná pre určitú skupinu. Známa je aj definícia Theodora Adorna, ktorý ju stotožňuje s „kultúrnym priemyslom“.¹⁰

Ak chceme zistiť čo vlastne pojem populárna hudba znamená, najjednoduchšie bude, ako upozorňuje muzikológ Richard Middleton, lokalizovať jej meniaci sa význam historicky.

¹¹ Podľa Ľubomíra Dorůžku bola predchodcom populárnej hudby hudba ľudová, ktorá

⁶ MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. 1990. Milton Keynes: OXFORD UNIVERSITY PRESS. s. 3

⁷ americká rep-metalová kapela

⁸ talentová televízna súťaž

⁹ MIDDLETON, Richard. 1990. s. 4

¹⁰ ADORNO, Theodor W. *On Popular Music*. In *Studies in Philosophy and Social Science*. 1941. New York: INSTITUTE OF SOCIAL RESEARCH IX, s. 17-48

¹¹ MIDDLETON, Richard. *Articulating Musical Meaning/Re-constructing Musical History/Locating the "Popular"*. In *Popular Music 5*. 1985. s. 6

postupne začala vymierať s rozpadom feudálnej spoločnosti.¹² Vo vymedzení jej zrodu sa zhodujú viacerí hudobní teoretici. Je to nástup priemyselnej revolúcie v 18. až 19. storočí, ktorý znamenal rozšírenie trhového hospodárstva. Následná profesionalizácia znamenala rozštiepenie na hudobných tvorcov, obecnstvo a sprostredkovateľov, presnejšie hudobné vydavateľstvá, organizátorov koncertov, promotérov a manažérov. Postupne sa tak hudba začínala kupovať a stával sa z nej tovar, ktorý už nebol vyrobený „sám pre seba“.¹³ Ďalší dôležitý zlom pri formovaní populárnej hudby prichádza s koncom 19. storočia a s oddelením masovej a globalizovanej kultúry. Nielenže sa pôvodne európska hudba stala medzinárodnejšou, čím máme na mysli prienik do Spojených štátov amerických a vznik jazzu, ragtime či nových tanečných foriem, ale došlo tiež k novým metódam masovej produkcie, reklamy a distribúcie¹⁴. Túto zmenu hudobný semiotik Philip Tagg definuje pojmom „tranzistorizácia“¹⁵. Smerovanie hudobného vývoja tak začali určovať masmédiá a stav technickej civilizácie. Dôležitou vlastnosťou populárnej hudby sa preto podľa Dorůžku stala jej bezprostredná orientácia na prítomnosť, na životné podmienky a prostredie.¹⁶ Najlepším príkladom sú autori newyorského vydavateľstva *Tin Pan Alley*, ktorí všetky svoje skladby tvorili v charakteristickej štruktúre¹⁷ s predpovedateľnými tónmi, zvyčajne v 32-taktovej forme. Navyše, texty ich skladieb boli obmedzené zvyčajne na sentiment s pomerne tradičným spracovaním a alegorickými odkazmi na sex a spoločenské problémy.¹⁸ Práve to dokazuje ako autori dokázali zachytiť široké spektrum poslucháčov, od detí až po starších ľudí, čo Adorno kriticky zhodnotil vo svojom článku *On Popular Music* v roku 1941.¹⁹

Tretím momentom pri vzniku populárnej hudby, ktorý uvádza Middleton, je situačná zmena po druhej svetovej vojne, kedy došlo k jej „skutočnému vývinu“ spoločne so

¹² DORŮŽKA, Ľubomír. *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*. 1978. Bratislava: OPUS. s.

¹³ MIDDLETON. 1990. s. 12-13

¹⁴ najprv vynález fonografického zariadenia, s čím súvisel vznik gramofónových spoločností, rádia a filmu

¹⁵ TAGG, Philip. *Analysing popular music: theory, method and practice*. 1982. In *Popular Music*, 2. s. 2

¹⁶ DORŮŽKA. 1978.

¹⁷ zvyčajne AABA

¹⁸ PETERSON, Richard A. BERGER, David G. *Cycles of Symbol Production. The case of Popular Music*. 1975. In FRITH, Simon (ed.) *On Record, Pop, and the Written Word*. 1990. New York: PANTHEON BOOKS. s. 143-147

¹⁹ Adorno v ňom tvrdí, že celá štruktúra populárnej hudby je štandardizovaná, narozdiel od vážnej hudby, ktorá je jedinečná. Všetci poslucháči populárnych hudobných žánrov tak na ne reagujú rovnako. ADORNO, Theodor W. *On Popular Music*. In *Studies in Philosophy and Social Science*. 1941. New York: INSTITUTE OF SOCIAL RESEARCH IX, s. 17-48

vznikom žánru rock'n'roll. „Od neskorších 60. rokov 20. storočia boli do reorganizovaného hudobno-priemyselného systému asimilované podstatne novšie sociálne vzorce, technológie a hudobné štýly...“²⁰. Tým myslí Middleton nástup elektrických gitár, univerzálny vývoj masového rádia a televízie, takisto ako hudobnej publicistiky. Do popredia sa od tohto obdobia dostávajú hitparády, vystúpenia na štadiónoch či diskotéky, čím sa vytvára tzv. *hudobná scéna*. Kritik Richard Mabey ju definuje ako „zložitú sieť inštitúcií, foriem, činností aj vplyvov určujúcich spoločný vkus i spoločné názory veľmi širokých vrstiev obyvateľstva“²¹. Postupne sa tiež vyčleňujú ďalšie hudobné žánre ako určité kolektívne tendencie. Dôvodom tohto oddelenia boli podľa Philipa Tagga posuny v triednej štruktúre, ktoré viedli k príchodu nových socio-kultúrne definovateľných skupín, akými sú napríklad mladí ľudia v študentskom až nezamestnaneckom „limbe“, čiže prechode medzi detstvom a dospelosťou, a ich potreba kolektívnej identity.²² Táto mládež zvyčajne revoltuje proti meradlám vkusu predchádzajúcej generácie, na čo najčastejšie používa populárnu hudbu.

Okrem týchto zmien sa v 50. rokoch 20. storočia, spolu s vynájdením elektrického mikrofónu, stávajú dôležitým hudobným elementom vokály. Práve mikrofón môže podľa Davida Buxtona za zrod charakteristického hlasu a teda aj hudobných „hviezd“, keďže sa pri oddychovom štýle spievania môže naplno rozvinúť osobnosť jednotlivého interpreta.²³ Ten už nie je len súčasťou kapely, ale je kapelou iba doprevádzaný. Do 50. rokov 20. storočia bolo hudobné nahrávanie dobre štruktúrovaným procesom, ktorý zabezpečovali ľudia s rôznymi rovnocennými rolami. A&R agenti²⁴ „objavovali“ potencionálne talenty a podpísali s nimi zmluvu, autori skladieb poskytli umelcovi nový materiál a štúdiovní zvučári kontrolovali mechanizmy a zabezpečovali, že zvuk naplní očakávania marketérov. Ako však uvádza Patrik Wikström vo svojej knihe *The Music Industry*, počas 50. a 60. rokov bola táto štruktúra úplne pozmenená, pretože sa do štúdia dostali nové technológie, hlavne nahrávanie pomocou prístroja *multi-track*.²⁵ Dovedy musela byť pri akejkoľvek

²⁰ MIDDLETON. 1990 . s. 15

²¹ MABEY, Richard. *Connexions: Behind the Scenes*. 1968. London: PENGUIN. 64 s.

²² TAGG. 1982. s. 2

²³ BUXTON, David. *Rock Music, Star System and the Rise of Consumerism*. In FRITH, Simon (ed.) *On Record, Pop, and the Written Word*. 1990. London: ROUTLEDGE. s. 430 a 435

²⁴ zo skr. artists and repertoire

²⁵ WIKSTRÖM, Patrik. *The Music Industry. Digital Media and Society Series*. 2009. Cambridge: POLITY PRESS. s.121 ISBN-13: 978-0-7456-4389-2

chybe v nahrávaní pieseň nahraná znovu alebo bola nakoniec pôvodná chyba akceptovaná. *Multi-tracky* však zabezpečili, že jednotlivé nástroje a hlasy mohli byť nahrávané osobitne, takže aj po nahraní mohla byť skladba kompletne pozmenená. Jedným z hlavných výhod sa tak stala korekcia chýb, ktoré vznikajú pri nahrávaní. Napríklad, keď spevák netrafí vysoké tóny môže použiť systém na korekciu vysokých tónov, tzv. *auto-tune*. Vzniká tak perfektný zvuk s perfektným tempom a zafarbením. Vynález elektronických úprav a zvukových korekcií mal za následok vyčlenenie dôležitého subjektu v hudobnom priemysle - hudobného producenta.²⁶

Ako sme spomínali vznikom rocku začala terajšia „vlastná pop music“. Aj keď tento žáner vyviera ako niečo primitívne s búrlivými reakciami publika, výtržnosťami a dokonca demoláciami sál, spätný pohľad dokazuje, že jeho nástup znamenal pre pop veľkú zmenu. Rovnako ako prenikanie nových hudobných prvkov rocku do populárnej hudby, tak sa podľa Dorůžku spočiatku zdali byť „barbarskými“ aj iné nové prvky.²⁷ Za všetky spomeňme punk alebo hip-hop. Zvyčajne sa pre širšiu spoločnosť nové hrany týchto žánrov postupne otupujú až nakoniec nadobudnú podobu síce provokujúcej, no vcelku prijateľnej módy. Tá sa časom a ďalšou asimiláciou s tradičnými modelmi stáva novou, všeobecne prijatou konvenciou. Pôvodne sub-kultúrne žánre ako napríklad hip-hop alebo latino sa tak stávajú hlavným prúdom. Môže sa tiež stať, že uprostred žánrových okruhov ďalšej generácie nastupuje nová vlna so zmesou už asimilovaných prvkov a nových netradičných, protikonvenčných nánosov. Takéto postupovanie prvkov má teda podľa Dorůžku v našej kultúre cyklický priebeh. Dejiny popu sú teda „skôr simultánnym vývinom niektorých relatívne samostatných prúdov, ktoré sa približujú, vzdávajú, prepletajú a odrážajú na povrchu hlavného prúdu“²⁸. Je preto potrebné odlišovať stálejšie a významnejšie prúdy, lebo môžu byť plodmi neočakávaného stretnutia popu s etnickou oblasťou či náhodného nápadu, triku. Tak sa vytvorili napríklad žánre ako country rock, folk metal, či elektroswing.

Uviedli sme, že populárna hudba má svoje korene v európskej hudbe a že čoraz viac sa do nej dostáva aj vplyv mimoeurópskych kultúr. V súčasnosti tak podľa Tagga dochádza k mohutnému difúznemu procesu hudobných žánrov, ktorý okrem unifikácie prináša aj

²⁶ WIKSTRÖM, 2009. s. 122

²⁷ DORŮŽKA. 1978.

²⁸ DORŮŽKA. 1978.

ferment, vznikajúci miešaním rôznorodých hodnôt.²⁹ V mnohých prípadoch tak môže klesať alebo úplne absentovať presvedčivosť zámeru jednotlivých skladieb či ich autorov.

1.2 Tanec a populárna hudba

Podľa Bena Malbona je tanec módou správania, ktorého centrom je vzťah medzi pohybom a myšlienkami. Môže mať formu sexuálneho rituálu, výrazu, individualizácie, ale aj jednoty, druhu cvičenia či netextuálneho jazyka. V súčasnosti sa tanec stáva významným aspektom konzumu populárnej hudby, pretože je vo všeobecnosti centrom pubertálnej skúsenosti a voľného času mladých ľudí.³⁰ Tanec okrem toho funguje aj ako ukazovateľ významných bodov v dennej rutine, ako akási sloboda počas sobotnej noci. Aktivitu v tanečných kluboch môžeme rozčleniť na výrazovú formu myslenia, zmyslov, pocitov a procesov, ktoré sú konštituované cez vzťahy medzi návštevníkom a davom tanečného klubu.³¹ Tanec v tanečnom klube tak môže byť zábavou, potešením a únikom z reality. Frith uvádza, že je preto bežné vnímať čas cez hudbu, teda časový úsek, ktorý je zaujímavejší a príjemnejší ako „obyčajný čas“.³² Ideálne počúvanie populárnej hudby je práve tancom, aj keď len „vnútorným“. Preto sa podľa neho tanec delí na fyzický, keďže sa v hudbe človek dokáže stratiť a teda uvoľniť, a takisto psychický, pretože pri tanci musí človek aj premýšľať, musí hudbu počuť s určitým stupňom koncentrácie.³³

1.3 Žáner dance-pop a elektronická tanečná hudba (EDM)

Tanečnú hudbu môžeme jednoducho definovať ako zmes žánrov populárnej hudby, na ktoré sa dá tancovať. Najčastejšie teda zahŕňa žánre ako disko, či dance-pop.³⁴ Tanečná hudba vstúpila do všeobecného povedomia už na začiatku 20. storočia, pričom k jej popularizácii značne dopomohol vynález rádia. Spočiatku tanečné swingové kapely (tzv. *Big Bands*) vystupovali hlavne v hoteloch a kluboch. Práve popularizácia rádia preniesla tanec aj do domácností.

²⁹ TAGG. 1982. s. 4

³⁰ SHUKER, Roy. *Understanding Popular Music*. 2001. London: ROUTLEDGE. s. 204

³¹ MALBON, Ben. *The Dancer from the Dance: The Musical and Dancing crowds of clubbing*. 1999. In FRITH, Simon. *Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies. Vol 1*. 2004. London:ROUTLEDGE. s. 322

³² FRITH, Simon *Performing Rites. On the Value of Popular music*. 1998. Cambridge: HARVARD UNIVESITY PRESS. s. 156 ISBN: 0674661966

³³ FRITH. 1998. s. 142

³⁴ SHUKER, Roy. *Popular Music: The Key Concepts*. 1998. Oxon: ROUTLEDGE. s. 74-75

Vývoj technológií spôsobil, že od 70. rokov 20. storočia sa do popredia dostala elektronická tanečná hudba sprevádzaná dôležitým posunom k vizuálnej zložke interpretov³⁵ (ako napríklad David Bowie, Gary Numan či The Human League). Na tento posun mala vplyv doznievajúca sexuálna revolúcia, rúcanie spoločenských tabu a provokácia staršej generácie.³⁶ Neskôr, v 80. rokoch 20. storočia, vznikol vplyvom nemeckej kapely Kraftwerk a funku v americkom Detroitu hudobný žáner techno. Počas 90. rokov 20. storočia sa techno začalo spájať hlavne s *raveovou* klubovou scénou vo Veľkej Británii, avšak stále zostával undergroundovým hudobným žánrom, pričom jeho najpopulárnejším sub-žánrom bol acid-house.³⁷ Základnými znakmi tohto žánru sú podľa Roya Shukera: „otrocká oddanosť beatu a využitie rytmu ako hypnotického nástroja (väčšinou s tempom 115-160 bpm³⁸), často s absenciou vokálov“³⁹. Techno, hlavne vďaka vývoju technológií, používaniu samplingu, hudobnému eklektizmu a spojeniu s klubovými scénami, postupne zmutovalo aj do iných elektronických hudobných žánrov a stalo sa tak meta-žánrom. Oddelili sa napríklad sub-žánre ako drum'n'bass, house, dubstep, ktoré v neskoršom období dostali súhrnný názov elektronická tanečná hudba (EDM).

Ako tvrdí Sachan, postupne sa, aj vďaka masívnym tanečným festivalom, z pôvodne nezávislých producentov EDM stali hudobné hviezdy. Týmto vývinom EDM tak bola úplne rozmazaná hranica medzi tanečnou a populárnou hudbou.⁴⁰ V súčasnosti získava tento žáner čoraz dominantnejšie postavenie v rebríčkoch predajnosti a obľúbenosti, čím vytvára akýsi protiklad k pop-rockovej scéne.

Dance-pop vznikol v skorých 80. rokoch 20. storočia zo žánru post-disko. Štruktúra skladieb tohto žánru je vyvinutejšia, keďže narozdiel od klubovej tanečnej hudby zahŕňa aj vokály. Jeho základným znakom je, aby sa naň dalo tancovať a zároveň bol aj hrateľný v masových rádiách.⁴¹ Rádio podľa Shukera naďalej zostáva hlavným zdrojom stretu

³⁵ hlavne výrazný mužský make-up a excentrické kostýmy

³⁶ DORUŽKA. 1978.

³⁷ SHUKER. 2001. s.153

³⁸ skratka beats per minute = počet taktov za minútu

³⁹ tamtiež

⁴⁰ SACHAN, Shreya. *Electronic Dance Music, Drugs and Audience Reception*. [online]. 2014. [cit. 09-11-2014] Dostupné na serveri www.academia.edu

⁴¹ SFETCU, Nicolae. *Dance Music. ebook*. [online]. 2014. [cit. 24-10-2014] Dostupné na: http://books.google.cz/books?id=_JaKAwAAQBAJ&pg=PT88&dq=dance+pop&hl=sk&sa=X&ei=sXmAVLjhJcvEygOfloDoAw&redir_esc=y#v=onepage&q=dance%20pop%C2%A8&f=false

poslucháčov a populárnej hudby aj napriek tomu, že sa toto počúvanie vo všeobecnosti chápe ako nazaujaté.⁴²

Dance-popová scéna bola a je producentským prostredím. Subjekt producenta sa však vplyvom vývinu EDM posilnil natoľko, že dance-popové skladby už nie sú „oficiálnym dielom“ vokalistov, ako to v minulosti dokazovali nahrávky od Kylie Minogue, Madonny či Georgea Michaela. Súčasný trend, kedy EDM nie je veľkým zdrojom inšpirácie pre dance-popový žáner, ale dance-popový žáner sa transformoval na EDM, vyvinuli fenomén tzv. *featuringu*⁴³. Ide o spojenie producenta a vokalistu, pričom producent vokalistu na svojej nahrávke len „predstavuje“ či uvádza.

Komplexné rytmy a syntetické orchestrácie z rôznych zdrojov tak dávajú dance-popovým skladbám základnú textúru a sú rovnocenné popovým či hip-hopovým vokálom. Keď sa EDM stal v komerčnej tanečnej hudbe majoritným žánrom, ovplyvnilo to aj jeho samotný vývin. Tomu, že EDM urobila skok z klubového prostredia do komerčného rádia a hudobných prehrávačov sa prispôsobila minútáž tanečných skladieb a aj ich celková štruktúra.

⁴² SHUKER. 2001. s. 203

⁴³ z angl. doslova „predstavuje“

2. Semiotika⁴⁴ ako metóda výskumu populárnej hudby

„Zatiaľčo za posledných 150 rokov si lingvisti vytvorili prepracovanú disciplínu jazyka o jazyku, muzikológovia neurobili nič pre jazyk o hudbe“.

Charles Seeger, 1977⁴⁵

Semiotika sa na prvý pohľad môže zdať celkom netradičnou metódou hudobného výskumu. Prečo aj my volíme pre našu analýzu inú metódu, keď existuje muzikologická?

Jedným z problémov tradičnej muzikológie bola však jej tendencia vyhýbať sa ponímaniu hudby ako znakového systému, ktorého štruktúry sú odkazmi či interpretáciami skúseností, ktoré však nemusia mať nutne, a v populárnej hudbe ani často nemajú, hudobný charakter. Tento odpor je viditeľný v názoroch niektorých tradičných muzikológov, ktorí odmietli komunikačný charakter hudby. Konkrétne, jedným z predstaviteľov tejto muzikologickej vetvy bol nemecký muzikológ Eduard Hanslick, ktorý zavrhol znakovosť hudby, pretože ju označoval za „čistú umeleckú formu“ a predpokladal, že v nej nie sú prítomné žiadne emócie, ale jej obsah závisí iba na poslucháčovej subjektívnej interpretácii.⁴⁶ Na jeho teóriu nadviazal aj americký hudobný psychológ a estetik Carroll C. Pratt, ktorý v diele *The Meaning of Music. A Study in Psychological Aesthetics* poprel možnosť konotatívnych významov v hudbe.⁴⁷ Tvrdil dokonca, že medzi asociáciami poslucháča a skutočnou podstatou počutého zvuku nie je nič spoločného.⁴⁸ Zástancom podobných názorov je aj behaviorista Peter Faltin, v ktorého hudobnej teórii úplne absentuje sémantický fenomén znaku, čím popiera možnosť porozumenia hudbe v rámci rozšifrovania vypovedaného. Známym je tiež jeho experiment so smútočným pochodom, pri ktorom tvrdí, že tí, ktorí dokážu v počutom smútočnom pochode sami

⁴⁴ Semiotika = teória signifikácie, čiže komunikácie pomocou znakov. Zaoberá sa hlavne tým, ako vzniká význam a čo robí výpovede významovými takisto ako produkciou znakov a ich pochopením. MARTIN, Bronwen. RINGHAM, Felizitas. *Dictionary of Semiotics*. 2000. London: CASSELL. s. 117-118. ISBN: 0-304-70635-3

⁴⁵ SEEGER, Charles. *Studies in Musicology. 1935-1975*. 1977. Berkeley: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS. s. 38

⁴⁶ HURON, David. *Eduard Hanslick*. [online]. 2001. [cit. 04-11-2014] Dostupné online: <http://csml.som.ohio-state.edu/Music829D/Notes/Hanslick.html>

⁴⁷ PRATT, Carroll C. *The Meaning of Music. A Study in Psychological Aesthetics*. 1931. New York: MCGRAWHILL. 268 s.

⁴⁸ PRATT. 1931. s. 168

pokračovať, porozumeli mu od začiatku ako smútočnému pochodu bez akéhokoľvek dekódovania.⁴⁹ Väčšina z tejto vetvy muzikológov teda považovala estetickú funkciu hudby za niečo vyššie ako jej hudobný význam.

Postupom času a špecializovaním vied v 20. storočí sa podobné názory začali vytrácať, čo dokazuje aj vznik samotnej hudobnej semiotiky v 50. a 60. rokoch 20. storočia, ako aj vyčlenenie a definovanie jej základných pojmov. Ako prvý sa začal zaoberať využitím lingvistických metód v muzikológii v roku 1958 etnomuzikológ Bruno Nettl, ovplyvnený semiológiou Ferdinanda de Saussurea⁵⁰. Postupne sa k nemu pridávali popredné muzikologické mená ako Jean Jacques Nattiez, Eero Tarasti, Leonard Meyer či Morten Levy, ktorý čerpajúc z Hjelmslevovej koncepcie „systém za každým procesom“ a koncepcie „výrazu a obsahu jazyka“ tvrdil, že hudbu treba chápať „ako jazyk s určitým konkrétnym obsahom, ktorý poukazuje k určitému emocionálnemu významu“⁵¹. Jean Jacques Nattiez v texte *The Contribution of Musical Semiotics to the Semiotics Discussion in General* definuje cieľ semiotickej metódy: „Cieľom hudobnej semiotiky je zoradiť typy a modality symbolickej referencie, ktoré hudba vyvoláva a vypracovať vhodnú metodológiu, ktorá by opísala ich symbolické fungovanie“⁵².

Dodnes však problémom muzikológie, a aj hudobnej semiotiky samotnej, ostáva jej nezáujem o štúdium populárnej hudby, ktoré plynie z predsudkov voči nej. Populárna hudba sa vo vedeckých kruhoch nevníma ako kritický koncept. Napriek jej rozsiahlemu spoločenskému prijatiu sa touto tematikou zaoberá len malé množstvo súčasných autorov na čele s profesormi Phillipom Taggom a Richardom Middletonom. Tí si však uvedomujú, že jej poslucháči vytvárajú veľkú socio-kultúrnu heterogénnu skupinu, a jej diela sú považované skôr za komodity ako za kultúrne artefakty. Keďže populárna hudba nie je prvotne spísaná, ale iba prepisovaná do notového zápisu až potom ako je predvedená, väčšina výskumníkov na čele s Taggom a Susan McClaryovou odmieta prikladať hlavný

⁴⁹ FALTIN, Peter. *Widersprüche bei der Interpretation des Kunstwerkes als Zeichen*. In *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 3. 1972. s. 60

⁵⁰ Pojem semiológie bol predstavený francúzskym lingvistom Ferdinandom de Saussureom v diele *Cours de linguistique générale* v roku 1916. Semiológia je štúdiom znakových systémov v procesoch ako sú napríklad kódy, vrátane tých týkajúcich sa lingvistických znakov. Dlhé obdobie bola semiológia využívaná v kontinentálnom európskom prostredí po boku americkej tradície semiotiky. BROWEN, Martin. RINGHAM, Felizitas. *Dictionary of Semiotics*. 2000. London: CASSELL. s. 116. ISBN: 0-304-70635-3

⁵¹ LEVY, Morten. *On the Problem of Defining Musical Units*. 1975. In *Actes du Premiere Congrès International de Sémiotique Musicale, Belgrad 17-21. Octobre 1973*. s. 135-149

⁵² NATTIEZ, Jean Jacques. *The Contribution of Musical Semiotics to the Semiotics Discussion in General*. In SEBEEK, Thomas A. (ed.). *A Perfusion of Signs*. 1977. London: INDIANA UNIVERSITY PRESS. s. ix-x

dôraz na analýzu notového zápisu. Narozdiel od toho presadzujú holistickejší⁵³ prístup, ktorý do analýzy začleňuje predovšetkým už nahratý zvuk.⁵⁴ Je teda zrejmé, že populárna hudba nemôže byť analyzovaná využitím iba tradičných metód muzikológie, ktoré vznikli vo vzťahu s európskou hudobnou kultúrou klasického obdobia. Súčasné obdobie so sebou totiž prináša úplne nové charakteristiky, v ktorých je moderná hudba koncipovaná hlavne pre masovú distribúciu socio-kultúrnej variabilnej skupiny poslucháčov. Podľa mnohých pesimistov je možná iba v priemyselnej peňažnej ekonomii, kde je subjektom kapitalistického voľného trhu, podľa ktorého je ideálnym predaj čo najviac čo najväčšej skupine. To znamená, že hudba vytvorená v takýchto podmienkach často žiada použitie ľahko rozoznateľných stereotypov hudobných kódov, ktoré sú základom pre vypovedanie určitých správ.

2.1 Hudba ako sémantický⁵⁵ znakový systém

Ak chceme analyzovať hudobné diela prostredníctvom semiotickej metódy musíme a priori pripustiť tézu, že hudba je otvorený znakový systém plný významov. Názor, že hudba tvorí systém sa poprvýkrát objavil už v myšlienkach gréckeho filozofa Pytagora. Pytagoras presadzoval teóriu, že hudba je závislá na matematických princípoch, ktoré považoval za božské. Známa je jeho teória hudobných sfér, inak nazývaná *musica universalis* či *musica mundana*. Nechápal však hudbu ako niečo doslova počuteľné, ale ako harmonický, matematický či náboženský koncept svetovej harmónie.⁵⁶ Proti hudbe ako takémuto vyššiemu princípu sa neskôr postavil Aristoteles. V jeho učení o hudobnom étose sa prvýkrát objavujú zárodky hudobnej semiotiky vyčlenením hudby ako špecifického druhu hudobnej komunikácie. Hudbu Aristoteles v 8. knihe svojej *Politiky* opisuje ako špecifický nástroj spoločenského sveta človeka a jeho morálne politických potrieb, ktorú treba využívať vo vzdelávacom procese.⁵⁷

⁵³ Holistický prístup = zdôrazňuje skúmanie celku a nie jednotlivých častí.

⁵⁴ TAGG. 1982. s. 20

⁵⁵ V teórii semiosis Charlesa Morrisa sa sémantická dimenzia fungovania znakov týka vzťahov znakov k ich objektom, na ktoré sú znaky aplikovateľnými. Štúdiom tejto dimenzie sa zaoberá práve sémantika. V lingvistickej teórii sa sémantika považuje za jeden z jej komponentov (okrem syntaktiky a pragmatiky), ktorý pojednáva o význame mimo kontextu. VERSCHUEREN, Jef. *Semantics*. In COBLEY, Paul (ed.) *The Routledge Companion to Semiotics and Linguistics*. 2001. London:ROUTLEDGE.s. 258

⁵⁶ Gabriela Ilntchi (2002). *MUSICA MUNDANA, ARISTOTELIAN NATURAL PHILOSOPHY AND PTOLEMAIC ASTRONOMY*. *Early Music History*, 21, pp 37-74. doi:10.1017/S0261127902002024.

⁵⁷ ARISTOTELES. *Politika*, VIII.,1339a . [online]. 2002. [cit. 24-10-2014] Dostupné na: <<http://classics.mit.edu/Aristotle/politics.8.eight.html>>

V období stredoveku a na začiatku novoveku nemala hudba žiadny základný ontologický status, ktorý by bol vnímateľný zmyslami, čiže pre filozofiu predstavovala len niečo transcendentálne^{58, 59}. Dokonca sa pri vzniku samotného pojmu semiotika, ako ho prvýkrát vyslovil John Locke, hudba a jej fungovanie v znakovom procese vôbec nevyskytuje. Samozrejme, hudba bola stále objektom tradičnej muzikológie, ale ako sme uviedli vyššie, tá s jej významovými a emocionálnymi charakteristikami nedokázala pracovať. Zmena vnímania hudby prišla podľa muzikológa Eera Tarastiho až s Arthurom Schopenhauerom, ktorý vo svojom traktáte *Die Welt as Wille und Vorstellung* z roku 1819 napísal, že hudba ako najmocnejšie umenie dosahuje svoje ciele čiste vlastnými prostriedkami. Keďže podľa neho bola hudba priamo reprezentovaná samotnou vôľou (*Will*), mala tak bezprostredný dopad na poslucháčovu vôľu a emócie, vášne a afekty.⁶⁰

Z muzikológov na túto tradíciu, ktorú presadzoval už Aristoteles, nadviazal až neskôr v 50. rokoch 20. storočia americký hudobný teoretik Leonard B. Meyer, ktorý vo svojom najvýznamnejšom diele *Emotion and Meaning of Music* z roku 1956 napísal, že hudba je „cieľavedomá tvorba špecifických emočných podnetov“⁶¹. Okrem toho pripísal hudbe dôležitú vlastnosť konotácií a vo svojej teórii sa odvolával na psychologické aspekty hudby, napríklad aj tým, že skúmal narušovanie platných noriem, ktoré so sebou priniesla jazzová hudba ako zdroj estetických emócií. Ako uviedol, hudba má jednak význam sama v sebe, teda absolútny význam, ale odpovedá aj vonkajším faktorom - konceptom, akciám, emóciám alebo charaktere, čím formuje referenčný význam.⁶² Meyer tiež opísal citové a emocionálne stavy v poslucháčovi, ktoré sú podľa neho odpoveďami na hudobné stimuly, a tak na základe psychologického prúdu Gestalt⁶³ a jeho princípov vnímania, nachádzal odmietnutie alebo uspokojenie očakávaných štruktúr, ktoré sa stávajú základom zmysluplnej hudobnej komunikácie.

Narozdiel od Meyera, americký etnomuzikológ Steven Feld, ktorý sa venoval výskumu kmeňa Kaluli v Papui Novej Guiney, tvrdí, že okrem psychologických konštánt ako hlbokých

⁵⁸ Transcendentálne = nadzmyslové

⁵⁹ TARASTI, Eero. *Semiotics of Classical Music: How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us*. 2012. Berlin: DE GRUYTER. s. 11. e-ISBN: 978-1-61451-141-0

⁶⁰ TARASTI. 2012. s. 13

⁶¹ MEYER, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. 1956. Chicago: UNIVERSITY OF CHICAGO. s. 275-276.

⁶² taktiež

⁶³ Gestalt psychológia, ktorú reprezentovala Berlínska škola na čele s Kurtom Koffkom a Wolfgangom Köhlerom, poskytla základ pre moderné štúdium ľudského vnímania.

zdrojov, ktoré dovoľujú hudbe vyjadriť emócie, musíme tiež pripustiť sociálnu skúsenosť, prostredie, zručnosť, túžby a nevyhnutnosť. „...Musíme spoznať sociálny charakter procesu hudobnej komunikácie: poslucháč je implikovaný ako sociálne a historicky situovaná bytosť, nie iba ako nositeľ orgánov, ktorý prijíma a odpovedá na stimuly“⁶⁴.

Ďalším významným muzikológom, ktorý sa zaoberá aj semiotikou hudby je už vyššie spomínaný Jean Jacques Nattiez. Takisto ako Meyer odtrhol hudobný význam od zmyslu, pretože hudobný zmysel je podľa neho nevýslovný a nevyjadriteľný.⁶⁵ Nattiezova semiotická teória tiež predpokladá, že symbolická forma ako napríklad báseň, film či hudobné dielo, je výsledkom komplexných procesov tvorby, ktoré sa týkajú oboch - formy aj obsahu diela, a zároveň sú tiež východiskom pre komplexné procesy recepcie týchto diel, ktorý rekonštruuje správu.⁶⁶ Jeho rozdelením hudobnej signifikácie sa budeme zaoberať nižšie.

Neskorším autorom, ktorý hudbe prisudzuje význam, je hudobný teoretik Raymond Monelle. Vo svojom diele *Linguistics and Semiotics in Music* tvrdí: „Keďže hudba sa zdá byť zmysluplná – dokonca omnoho viac než to, nepochybne jej fyzické zvuky môžeme považovať za znaky.“⁶⁷

Ako dokazujú uvedené vedecké práce muzikológov a semiotikov modernej éry, môžeme tvrdiť, že hudba ako znakový systém funguje, usporiadanie jej prvkov význam má, a ten dokáže ovplyvňovať emócie poslucháča. Hudbu teda v tejto práci budeme považovať za určitý druh komunikačného myslenia, ktoré závisí na procesoch signifikácie a je schopné ikonickosti⁶⁸. Guerino Mazzola vo svojej práci *Semiotic Aspects of Musicology: Semiotics of Music* dokonca tvrdí, že hudba je jedným z najvyvinutejších nejazykových systémov znakov.⁶⁹

⁶⁴ FELD, *Communication, Music, and Speech about Music*. In FELD, Steven. KIEL, Charles. *Music Grooves*. 1994. FENESTRA. s. 84

⁶⁵ NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musical Discourse. Toward a Semiology of Music*. 1990. Princeton: PRINCETON UNIVERSITY PRESS. s. 37

⁶⁶ NATTIEZ. 1990. s.16-17

⁶⁷ MONELLE, Raymond. *Linguistics and Semiotics in Music. Vol. V*. 1992. Chur: HARWOOD ACADEMIC PUBLISHERS. s.1 ISBN: 3-7186-3208-0

⁶⁸ Ikonicitá je koncipovaná ako podobnosť či analógia medzi formou znaku (lingvistického alebo iného) a jeho významom. Je jedným z troch módov Peircovho triadického modelu znaku (okrem ikonu ešte index a symbol). CHANDLER. 2002. s. 37

⁶⁹ MAZZOLA, Guerino. *Semiotic Aspects of Musicology: Semiotics of Music. Art. 154*. 1997. In POSNER, Roland. ROBERING, Klaus. SEBEOK, Thomas A. *Semiotics*. 2004. Berlin: DE GRUYTER. s. 5 [online]. [cit. 12-11-2014] Dostupné na <http://repmus.ircam.fr/_media/mamux/documents/mazzola-musiksemiotik.pdf>

2.2 Polysémantický⁷⁰ charakter hudby

Polysémantickosť znamená signifikovanie, značenie, viacerých vecí v tom istom čase. Teda možnosť, pri ktorej má jeden označujúci niekoľko rôznych označovaných. Jean Jacques Nattiez zdôrazňuje, že polysémantickosť je najviac prítomná práve v hudbe „...pretože pri počúvaní hudby, významy ktoré nadobúda, či emócie, ktoré evokuje sú mnohonásobné, rôzne a zmätené“⁷¹. Tvrdí tiež, že ak dáme voľnosť asociáciám medzi hudbou a tým čo evokuje, už nemôžeme s určitosťou povedať čo konštituuje expresívnu, prirodzenú, konvenčnú, analogickú či arbitrárnu asociáciu.

Hudobné diela tak uvoľňujú mnoho významov, ktoré podľa Monella môžu byť denotatívne alebo konotatívne. Denotáciu a konotáciu definuje Umberto Eco vo svojej práci *Teorie semiotiky* (v orig. *A Theory of Semiotics* z roku 1978). Charakteristickým rysom konotatívneho kódu je podľa Eca fakt, že pozdejšia signifikácia sa konvencionálne opiera o pôvodnú. „Rozdíl mezi konotací a denotací tedy existuje pouze kvůli kódové konvenci, bez ohledu na fakt, že konotace jsou často méně stabilní než denotace.“⁷² Keď už však je konvencia zavedená, konotácia sa stáva stabilnou.

Denotatívny význam v hudbe je prítomný vtedy, keď je imitovaný alebo citovaný prirodzený zvuk, prípadne sa v nej vyskytuje citácia z iného hudobného diela či žánru. Príkladom je podľa Monella zvuk imitujúci kukučku v hudobnej suite Camilla Saint-Saënsa *Carnival des animaux* z roku 1886. V populárnej hudbe je to napríklad skladba *Autobahn*⁷³ od nemeckej kapely Kraftwerk, kde sa nachádza pasáž, v ktorej počuť zvuk klaksóna na aute, čo zjavne denotuje prichádzajúce auto. Väčšina hudobných diel však obsahuje mnoho konotatívnych významov.⁷⁴ Na konotatívnej rovine by sme tento zvuk klaksóna mohli chápať ako prejav modernity. Denotatívny význam je teda chápaný v bežnom zmysle, zatiaľčo pre sekundárnu úroveň, konotáciu, je nutné mať znalosť kultúrnych významov daných znakov.

⁷⁰ z gr. poly (mnoho) + séma (znak).

⁷¹ NATTIEZ. 1990. s. 37

⁷² ECO, Umberto. *Teorie Sémiotiky*. 2004. Brno: JANÁČKOVA AKADEMIE MUZICKÝCH UMĚNÍ. s. 69

⁷³ z rovnomenného albumu vydaného vo vydavateľstve Phillips v roku 1975

⁷⁴ MONELLE. 1992. s. 15

2.3 Hudobná signifikácia

Pri definovaní hudby a jej fungovania v sémiosis⁷⁵, vyvstáva primárne otázka čo vlastne považujeme za hudbu alebo presnejšie, ktorý zvuk už môžeme považovať za hudbu, a ktorý iba za obyčajný hluk. Zjednodušene, ako teda funguje hudobná signifikácia, ktorá spôsobuje realizáciu znakov.

René Chocholle považuje hluk za „akýkoľvek zvuk, ktorý má nepríjemný a afektovaný charakter, ako niečo neprijateľné.“⁷⁶ Hluk je teda v jeho poňatí vnímaný hlavne subjektívne. Nattiez však zdôrazňuje, že medzi hlukom a hudbou neexistuje stabilný základ na vymedzenie. Určité zvuky, ktoré môžu byť akceptované skladateľom ako muzikálne, môžu byť považované za nepríjemné z pohľadu poslucháča. Príkladom by mohli byť Stockhausenove punktualistické diela ako *Kreuzspiel*, či avantgardný jazz. Prijmime teda fakt, že hluk, ktorý môžeme považovať sa hudbu pôsobí ako znak. Český hudobný semiotik Jaroslav Jiránek definuje hudbu ako: „umělé, jen v konkrétně smyslově znějící podobě komunikovatelné a fungující zvukové prostředí, které klade člověk mezi sebe a obklopující ho objektivní realitu za účelem jejího specifického osvojování a imaginativního řešení základního intervalu jeho bytí“⁷⁷, pričom dodáva, že každý zvuk je teda potencionálne hudobným.

Otázkou však ostáva, ako funguje hudobná signifikácia. Existujú v hudbe nejaké všeobecné znaky, ktorých proces signifikácie môžeme považovať za objektívny? Psychológ Dane Harwood, ktorý sa zaoberá hudobnou psychológiou v diele *Universals in Music: A Perspective from Cognitive Psychology* vymedzuje určité hudobné univerzálie, ktoré poslucháči vnímajú s rovnakou odozvou. Ide napríklad o „odozvy na vnímanie vysokých tónov, zovšeobecňovanie oktáv, rozlišovanie medzi rôznymi stupnicami či rozdeľovanie melódie na menšie jednotky...“⁷⁸. Dôraz na určité časti stupnice v melódii alebo akorde tak môžu vyvolať špecifický psychický stav, odpoveď. Napríklad zmenšený siedmy akord môže vyjadriť pocit úzkostlivého očakávania a evokovať neurčitosť, odchýlku či problém. Ak však siedme akordy nasledujú po sebe v sekvencii dochádza k zvyšovaniu napätia. Tieto vnemy

⁷⁵ Semiosis ako ju definoval Ch. S. Peirce je akcia znakov, vrátane ich vzniku, a komunikácia medzi nimi. COBLEY, Paul. *The Routledge Companion to Semiotics and Linguistics*. 2001. London: ROUTLEDGE. s. 259

⁷⁶ NATTIEZ. 1990. s. 45

⁷⁷ JIRÁNEK, Jaroslav. *Tajemství hudebního významu*. 1979. Praha: ACADEMIA. s. 11

⁷⁸ HARWOOD, Dane. *Universals in Music: A Perspective from Cognitive Psychology* In *Ethnomusicology*. Vol. 20, No. 3. 1976. s. 521

sú podľa Harwooda založené na konvencii, preto napríklad pre grécku či židovskú hudbu sú tieto asociácie úplne prevrátené.

Pre poslucháčov populárnej hudby je podľa Simona Fritha najjednoduchšie signifikovaný rytmus, na ktorý poslucháči často odpovedajú pravidelným pohybom tela.⁷⁹

Samotná nota je podľa mnohých teoretikov bezvýznamová, čo sa Philip Tagg, ako uvedieme nižšie, pokúša vyvrátiť. Všetci sa však zhodujú v tom, že intervaly, *patterns*, zmeny hlasitosti, tempa, zafarbenia či rytmu, sú priamymi nositeľmi hudobnej signifikácie vo fundamentálnom význame.

Existuje ale nejaká minimálna významová jednotka, ktorá už nesie hudobný význam? Tagg rozlišuje objekt, štruktúru a muzému. Objekt je podľa neho „hudobné dielo v počitateľnej forme“⁸⁰, štruktúra je sada zvukov vo fyzickej forme a muzéme sa budeme venovať v nasledujúcej časti.

2.4 Muzéma

Termín muzéma⁸¹ prvýkrát definoval muzikológ Charles Seeger. Podľa neho ide o „celok zložený z troch častí - troch tónových dôb. Tie predstavujú dva rady, ktoré už spĺňajú požiadavky pre kompletný nezávislý celok hudobno-logickej formy alebo spôsobu v oboch smeroch a rozšíreniach...“⁸² Phillip Tagg Seegerovu definíciu upravuje. Hovorí, že muzéma nie je zložená z troch tónových dôb, ale nôt, a dokonca dodáva, že význam môže niesť dokonca aj jedna nota. Uvádza príklad zvuku zvončeka, ktorý na začiatku série *Monty Python's Flying Circus* predeľuje úvodnú scénu so zvučkou.⁸³ Každá muzéma však musí zodpovedať určitej kultúrnej špecifickej štruktúre, ktorú rôzni členovia rovnakej komunity, ktorá tvorí hudbu, musia identifikovať a produkovať. Muzéma tak musí byť rozpoznateľná podľa svojej konzistentne podobnej funkcie.

Podľa Tagga navyše existuje pojem muzémových vlákien, čiže akýchsi reťazí muzém, ktoré môžu vytvárať hudobné motívy, frázy, ostinátové *patterns* či rify. Dobré platným

⁷⁹ FRITH. 1998. s. 142

⁸⁰ TAGG, Philip. *Music's meaning. A modern musicology for non-musos*. 2012. New York & Huddersfields: MASS MEDIA MUSIC SCHOLAR'S PRESS. s. 230 ISBN 978-0-9701684-5-0

⁸¹ z angl. *museme*

⁸² SEEGER, Charles. *On the moods of a musical logic*. 1960. In *Journal of the American Musicological Society*, XXII. Reprinted in *Studies in Musicology*. Berkeley: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS. s. 76

⁸³ TAGG. 2012. s. 232.

muzémovým vláknom spojeným s elektronickou hudbou je opakujúce sa prehrávanie krátkej melodickej figúry popri vysoko posadenom zvuku syntetizátora, podporeného pulzujúcim monotónnym elektronickým rytmom. Tagg takisto hovorí o existencii muzémových kôp, ktoré sú kompozičnými vrstvami simultánne znejúcich muzém.⁸⁴ Dôležitým faktom tiež je, že aj najmenšia zmena muzémy mení celú hudobnú signifikáciu.

Charles Seeger muzémy porovnával s lingvistickými morfémi, odtiaľ aj meno *musical morpheme - museme*. Toto prepojenie s lingvistikou niektorí muzikológovia ako Nattiez či Imberty kritizujú. Avšak Seeger aj Tagg upozorňujú, že prozódia a sociálne pravidlá jazykového prejavu ako napríklad intonácia a dikcia, majú práve podobné vlastnosti ako muzikálne prejavy. Dve rovnaké vety prednesené s rôznym dôrazom majú odlišný dopad na poslucháča, čo je podobné ako pri hudobnom prevedení. Tagg uvádza vtipný príklad, keď je národná hymna predvedená symfonickým orchestrom a keď je jej melódia prespievaná opitými cudzincami pozerajúcimi futbalový zápas v bare.⁸⁵ Monell navyše tvrdí, že niektoré hudobné výrazy majú charakter podobný ako lingvistické ukazovatele, tzv. *shiftery*. Napríklad mollová triáda na E vo *Vltave*, druhej časti symfonickej básne Bedřicha Smetanu *Má Vlast* z roku 1874, je tónickým akordom, ktorý primárne poukazuje na jednoduchú vznešenosť s nádychom smútku.⁸⁶

Podľa Mottiho Regeva, autora knihy *Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*, môžu muzémové vlákna napríklad spôsobovať extatické tancovanie typické pre raveovú a klubovú kultúru 90. rokov⁸⁷. Bližšie sa tejto problematike budeme venovať v štvrtej kapitole.

2.5 Hudobný *pattern*⁸⁸

Termín *pattern* pochádzajúci z angličtiny definuje hudobný semiotik Morten Levy dvojako. Môže ísť o *pattern* ako celok, ktorý je charakteristický opakovaním a symetriou, akýmsi ornamentálnym dizajnom. Ide o tzv. *makropatterny*, ako napríklad formy populárnych skladieb definované *patternom* sloha-refrén-prechod. Za časový *pattern*

⁸⁴ TAGG. 2012. s. 235

⁸⁵ TAGG, Philip. *Musical meanings, classical and popular. The case of anguish*. [online] 2005 [cit. 26-10-2014]. Dostupné na <<http://www.tagg.org/articles/xpdfs/musemeuse.pdf>>

⁸⁶ MONELL. 1992. s. 16

⁸⁷ REGEV, Motti. *Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*. 2013. Cambridge: POLITY PRESS.

⁸⁸ z angl. vzor, vzorec

môžeme považovať napríklad priemerné tempo klasickej populárnej skladby, ktoré má približne 110 bpm. Takéto druhy *patternov* sú teda univerzálnymi vzorcami, ktoré sú schopné, ako vidíme v populárnej hudbe, vytvárať určité formy paradigiem. Na teóriu hudobných *patternov* ako paradigiem nadviazal aj Jean Jacques Nattiez. Mnoho muzikológov podľa neho zdôrazňuje existenciu takýchto univerzálnych štrukturálnych princípov v hudbe ako sú napríklad zrkadlové formy v téme, variácii, opakovaní a binárnej forme.⁸⁹

Pattern môže byť podľa Levyho ďalej definovaný aj ako štruktúra tradície, model, príklad. Takýmito príkladmi v hudbe sú podľa neho tonálna kadencia či kanonický princíp.⁹⁰ Deryck Cooke, ktorý je autorom jedného zo zakladateľských diel hudobnej semiotiky *The Language of Music*, rozoberá takéto hudobné *patterny* a tvrdí napríklad, že durový akord 5-1-3 zdôrazňuje čistú a jednoduchú radosť ak je mierený práve na posledný tretí tón⁹¹. Narozdiel od toho, ak je tento melodický *pattern* prevedený vo verzii s jedným zníženým tónom a podobnou dynamikou, môže vyjadrovať tragédiu. Cooke to dokladá na dielach od Mozarta, Schuberta, Wagnera či Berliozu. *Patternom* v štruktúre môže byť aj *ostinato*, ktoré je základom západnej hudobnej formy, a o ktorom sa bližšie zmienime v štvrtej kapitole. Steve Larson v knihe *Musical Forces: Motion, Metaphor, and Meaning in Music* hovorí takisto o určitej hudobnej „zotrvačnosti“ ako o tendencii *patternu* pokračovať v rovnakej podobe, čo je podľa neho základným prejavom hudobného rytmu.⁹² Dochádza tak k tomu, že po reťazi napríklad ôsmich nôt nás zotrvačnosť núti k očakávaniu ďalších ôsmich nôt. Očakávame teda, že nasledujúca hudobná sekvencia bude mať rovnaké trvanie.

2.6 Tri úrovne hudobnej signifikácie

Hudobná signifikácia, ktorú sme definovali vyššie, prebieha podľa Jeana Jacquesa Nattieza na troch úrovniach.

Prvou úrovňou je *poetická úroveň*, ktorá zastupuje proces tvorby, čiže rekonštituovanie

⁸⁹ NATTIEZ. 1990. s. 62

⁹⁰ LEVY, Morten. *Music and Pattern*. 1977. [online] [cit. 05-09-2014]. Dostupné na: <http://dvm.nu/files/musik_forskning/1977/mf1977_08.pdf>

⁹¹ COOKE, Deryk. *The Language of Music*. 1959. Oxford: OXFORD UNIVERSITY PRESS. s. 24-25

⁹² LARSON, Steve. *Musical Forces: Motion, Metaphor, and Meaning in Music*. 2012. Bloomington: INDIANA UNIVERSITY PRESS.

a výber skladateľa. Poetickú úroveň Nattiez opisuje ako „spojenie medzi zámerom tvorcu, jeho kreatívnymi procedúrami, mentálnymi schémami a výsledkom kolekcie týchto stratégií, čiže komponentami, ktoré vkladá do materiálneho diela samotného“⁹³. Stotožňuje ju tiež s tvorbou kódov, pri ktorej skladateľ rozlišuje hudobný zvuk od nemuzikálneho hluku.

Druhou Nattiezovou úrovňou signifikácie je *estetická úroveň*, ktorá znamená, že prijímateľ priraduje jeden alebo viacero významov k určitej symbolickej forme. Tým sa konštruuje význam v priebehu aktívneho percepčného procesu, ktorý značne závisí na reálnych skúsenostiach prijímateľa. Estetická úroveň neimplikuje iba „kritické“ počúvanie muzikológa, ale aj správanie určitej populácie poslucháčov. Ide v podstate o úroveň totálneho hudobného faktu. Estetickú úroveň môžeme stotožniť s vnímaním správy, pri ktorom poslucháč rozlišuje medzi subjektívne príjemným a nepríjemným zvukom.⁹⁴

Poslednou úrovňou, ktorú Nattiez definuje je tzv. úroveň stopy⁹⁵, ktorá zastupuje fyzicky a materiálne stelesnenú formu. Popisuje sa tiež ako „*neutrálne niveau*“ čiže *neutrálnu úroveň* alebo „*niveau materiel*“ ako ho nazýva Jean Molino⁹⁶. Neutrálnu úroveň môžeme definovať ako „pohyb medzi poetickými a estetickými pólmi hudobnej komunikácie. Niektoré stopy môžu byť počuté aj nezámerne, kým ostatné môžu byť zámernými a zároveň nepočutými“⁹⁷. Tento imanentný level zahŕňa organizáciu, štruktúry, konfigurácie, zvuky alebo zápisy, ktoré definujú zážitkovosť diela. Steven Feld opisuje neutrálnu úroveň ako autonómnu úroveň materiálnej štruktúry, ktorá znamená, že hudba sa sama stáva textom.⁹⁸ Hudobné dielo sa teda chápe na základe svojich vlastných podmienok a je posudzované podľa svojich vlastných vnútorných meradiel, ktoré nezdieľa so žiadnym iným dielom.⁹⁹ Centrom celého semiotického procesu a teda aj našej analýzy bude práve táto neutrálna úroveň.

Fungovanie úrovni hudobnej signifikácie môžeme demonštrovať na analýze diela Fryderyka Chopina. Poetickou úrovňou hudobnej signifikácie je to, že Chopin zložil svoju

⁹³ NATTIEZ. 1990. s. 92

⁹⁴ NATTIEZ. 1990. s. 94

⁹⁵ v angl. trace

⁹⁶ napríklad v diele *Musical Fact and the Semiology of Music* z roku 1990

⁹⁷ NATTIEZ. 1990. s. 96

⁹⁸ FELD. 1994. s. 80

⁹⁹ DAHLHAUS, Carl. *Esthetics of Music*. 1982. New York: CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS. s. 90

Revolučnú etudu okolo roku 1831, čo ho ovplyvnilo pri kombinovaní zložitých technických prvkov s novou melodikou. Neutrálnou úrovňou je Chopinova tvorba sama, jej korekcia a následné publikovanie zápisu, ktorý reprezentuje tempo, štýl, dynamiku, noty a rôzne iné informácie, a takisto fakt, že túto kolekciu venoval Francovi Lisztovi. Estetickou úrovňou hudobnej signifikácie sú generácie študentov a muzikantov, ktorí praktikujujú, experimentujú, študujú, nahrávajú a komentujú niekoľko prevedení tohto diela. Takisto ako poslucháči a hudobní kritici počúvajú, kritizujú a odpovedajú na kritiku tohto diela.

Dôležitosť formulovania neutrálnej úrovne hudobnej signifikácie dokladá podľa Petera Dunbar-Halla existencia žánrov populárnej hudby ako soul, reggae či heavy metal a ich použitie pri špeciálnych hudobných vystúpeniach, ako aj ich odlišné rytmické články, harmonické motívy, typy basových liniek, hudobné procesy alebo špecifickú farbu zvuku, ktoré dávajú týmto vystúpeniam zmysel.¹⁰⁰

2.7 Hudobná intertextualita a hypertextualita

Semiotický pojem intertextuality ako prvýkrát predstavila v 60. rokoch 20. storočia literárna teoretička Julia Kristeva s odvolaním sa na svojho učiteľa Michaila Bachtina¹⁰¹. Kristeva uviedla do postštrukturalistických výskumov textu dva nové subjekty, horizontálnu a vertikálnu os textu. Práve vertikálna os podľa nej spája texty s inými textami a tým pripúšťa obeh a vzájomné pôsobenie významov naprieč mnohými procesmi označovania. Tvrdí teda, že „každý text je od svojho začiatku pod jurisdikciou iných diskurzov, ktoré naň prevádzajú svoje vlastné univerzum.“¹⁰² Zjednodušene by sme mohli povedať, že intertextualita je akási transpozícia znakov, čiže zahrnutie znakov predchádzajúcich textov v inom, aktuálnom, texte. Keďže aj hudbu považujeme za text, takisto ako v literatúre, aj v nej nájdeme intertextuálne presahy. Marcel Cobussen napríklad zavádza nový pojem hudobnej intertextuality, tzv. intermuzikality¹⁰³, ktorý

¹⁰⁰ DUNBAR-HALL, Peter. *Semiotics as a Method for the Study of Popular Music*. In *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Vol. 22. No. 2. Dec. 1991. s. 130

¹⁰¹ Podľa Bachtina sa výpovede netýkajú iba ich hovorca. Ten predpokladá nielen existenciu jazykového systému, ktorý používa, ale aj predošlých výpovedí - svojich alebo cudzích - s čím jeho dané výpovede vstupujú do rôznych vzťahov. „Každá výpoveď je spojená vo veľmi komplexne organizovanej reťazi s inými výpoveďami.“ BACHTIN, Michail M. *Speech Genres and Other Late Essays*. 1986. Austin: UNIVERSITY OF TEXAS PRESS. s. 69

¹⁰² KRISTEVA, Julia. *The Word, Dialogue and Novel*. In MOI, Toril. (ed.) *The Kristeva Reader*. 1986. New York: COLUMBIA UNIVERSITY PRESS. s. 37

¹⁰³ z angl. intermusicality

pojednáva o vzťahu medzi hudbou, mimohudobnou realitou a hudobnými elementami medzi sebou.¹⁰⁴

Delenie intertextuálnych hudobných postupov uvádza Serge Lacasse v článku *Intertextuality and Hypertextuality in Recorded Popular Music*. Ide o dve formy citácií¹⁰⁵, *allosonické* a *autosonické*. *Allosonické* citovanie, ako určitá abstraktná štruktúra, sa často vyskytuje napríklad v jazzovej hudbe, keď sa hudobník, ktorý predvádza sólo rozhodne zacitovať útržok z iného známeho diela. *Autosonické* citovanie je čiste spojené s procesom nahrávania diel a práve tento intertextuálny postup je pre nás dôležitý, pretože sa týka najmä modernej populárnej hudby. *Autosonické* citovanie má formu *samplingu*, čiže importovania istej vzorky, *samplu*, napríklad basovej linky, priamo z jednej nahrávky do druhej.¹⁰⁶

Hypertextualitu Lacasse odvodzuje od teórie transtextuality Gérarda Genettea. Genette považuje intertextualitu za podkategóriu transtextuality, popri paratextualite, architextualite, metatextualite a hypertextualite. Hypertextualitu definuje ako „akýkoľvek vzťah spájajúci text B (hypertext) k predošlému textu A (hypotext), ktorý nevznikol spôsobom komentára“¹⁰⁷. Hypertext je teda výsledkom určitej transformácie alebo imitácie hypotextu. Ide o postup, ktorého cieľom je produkcia nového textu z už aktuálne existujúceho.

Hypertextuálne hudobné postupy podľa Lacassea zahŕňajú *paródiu*, čiže presmerovanie subjektu pri zachovaní pôvodných štylistických vlastností¹⁰⁸, *travestiu*, čiže prepis určitého „vznešeného“ textu na nový text, ktorý zachováva základný obsah, ale prezentuje ho v inom štýle, čím ho znehodnocuje. Pri travestii dochádza často k dezinterpretácii poslucháčov modernej hudby, ktorý považujú hypertextuálne diela za pôvodné. To sa napríklad stalo so skladbou producenta s umeleckým menom Tiesto s názvom *Adagio for*

¹⁰⁴ COBUSSEN, Marcel. In ANTONOVIC, Mihailo. *Towards the Semantics of Music: the 20th Century, Language and History*. [online]. [cit. 11-10-2014]. Dostupné na: <http://www.mihailoantovic.com/Papers/Antovic_Towards%20the%20Semantics%20of%20Music.pdf>

¹⁰⁵ skutočné vloženie textu, v našom prípade hudobného, do iného textu

¹⁰⁶ LACASSE, Serge. *Intertextuality and Hypertextuality in Recorded Popular Music*. In TALBOT, Michael (ed.) *The Musical World. Reality or Invention?*. 2000. Liverpool: LIVERPOOL UNIVERSITY PRESS. s.38

¹⁰⁷ GENETTE, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. 1997. Lincoln: UNIVERSITY OF NEBRASKA PRESS. s. 5

¹⁰⁸ Príkladom sú nahrávky „Weird Al“ Jankovica ako *Fat* hudobne odkazujúca na skladbu Michaela Jacksona s názvom *Bad* alebo *Word Crimes* čerpajúca zo skladby Robina Thickeho *Blurred Lines*.

*Strings*¹⁰⁹, pôvodne od amerického skladateľa Samuela Barbera. Ďalším hypertextuálnym príkladom je *koláž* alebo tzv. *pastis*, pri ktorom autor paródie či travestie transformuje určitý text podľa sémantického zámeru alebo ho mechanicky premiestni do iného štýlu. Skladateľ *pastis* sa drží štýlu a tento štýl potom diktuje celému textu. *Kopírovanie* je hudobné prevedenie, ktoré sa snaží byť čo najvernejším spodobením už existujúceho diela. Najvernejšie kopírovanie zabezpečujú tzv. *revival bandy*, ktoré prevezmú celý repertoár známych interpretov, ktorí sa väčšinou už umelecky neprezentujú. *Hudobná coververzia* je zase prevedenie už nahratého diela, ktoré zobrazuje zvyčajné stylistické usporiadanie pôvodného umelca iným umelcom. *Translácia* je *allosonická* alebo *autosonická* translácia textu piesne, ale aj hudby či zvuku. *Inštrumentálny cover* je *allosonické* prevedenie predošlého nahraného diela, kde je hlavná hlasová linka nahradená inštrumentálne melodickou. Posledným príkladom hudobnej hypertextuality je *remix*, čiže technologicky upravená verzia známej skladby. Existuje aj *inštrumentálny remix*, ktoré je remixom originálnej piesne, z ktorej sú ale vynechané hlavné vokály.¹¹⁰

¹⁰⁹ skladbu obsahuje album *Just Be* vydaný vo vydavateľstve Magik Musik v roku 2005

¹¹⁰ LACASSE. 2000. s. 41-50

3. Hudobná komunikácia v dance-popovom žánri

V nasledujúcej kapitole sa budeme venovať problematike fungovania hudobnej komunikácie, pričom ju aplikujeme na dance-popový žánr.

Stotožňujúc sa s Phillipom Taggom ani my nebudeme považovať hudbu len za otvorený znakový systém, ale aj za formu medziľudskej komunikácie, pretože „v hudbe sú individuálne prežité citové stavy a procesy chápané a vysielané ako ľudsky organizované neverbálne zvukové štruktúry k tým, schopným dekódovania ich správy vo forme adekvátnej citovej a asociačnej odpovede“¹¹¹. Bruno Nettel dodáva, že hudba je vo svojej najfundamentálnejšej podobe všeobecne prijímaná ako umenie kombinovať zvuky, forma komunikácie a nastavenie fyziologických procesov.¹¹² Hudobná komunikácia môže prebiehať buď v skladateľovi samom, ďalej medzi skladateľom a poslucháčom, skladateľom a skupinou, menej častejšie skupinou a poslucháčom, hudobníkmi v rovnakej skupine či členmi jednej skupiny s členmi inej.

Podľa Leonarda Meyera nie je nevyhnutné, aby poslucháč v komunikácii rozumel kreatívnemu hudobnému procesu, pretože skladatelia sa pri tvorení vkladajú do myslí ich určených poslucháčov a vyberajú si hudobné procesy ktoré by mohli generovať určité odpovede. Tieto typy významu sa odzrkadľujú v dvoch analytických princípoch, jeden sa zameriava na poslucháčove kognitívne odpovede na hudbu, druhý na hudbu samotnú.¹¹³ Hudba teda odkazuje samú na seba, ale zároveň súvisí so spoločnosťou. Philip Tagg preto vyčleňuje medzikultúrne *univerzáliá* hudobného kódu, ktoré nazýva bioakustickými. Aj keď väčšina hudobnej komunikácie je kultúrne špecifická, existujú vzťahy medzi hudobným zvukom a ľudským telom, ktoré sú všeobecné. Takéto *bioakustické univerzáliá* hudobného kódu môžeme sumarizovať nasledujúcimi vzťahmi:

1. vzťah medzi hudobným tempom a tlkotom srdca (rýchlosťou dýchania, chodenia, behania a iných pohybov tela).

2. vzťah medzi hudobnou hlasitosťou či farbou a určitým typom fyzickej aktivity.

¹¹¹ TAGG, 1982. s 18

¹¹² NETTL, Bruno. *Music in Primitive Culture*. 1969. Cambridge: HARVARD UNIVERSITY PRESS. s. 136

¹¹³ MEYER. 1956. s. 41

3. vzťah medzi rýchlosťou a hlasitosťou tónových dôb a akustickým prostredím.¹¹⁴

4. vzťah medzi dĺžkou hudobnej frázy a kapacitou ľudských pľúc.¹¹⁵

Vzťahom hudby, ľudského tela a sociálneho prostredia sa zaoberá aj filozof Henri Lefebvre vo svojom diele *Éléments de rythmanalyse* z roku 1992. Tvrdí, že rytmus je stálou súčasťou tam, kde dochádza k interakcii medzi miestom, časom a spotrebou energie.¹¹⁶ Takže aj v ľudskom tele sa nachádza niekoľko druhov rytmu, ako je napríklad dýchanie, krvný obeh či tlkot srdca. Tým vytvára akúsi prítomnú *polyrytmiu*, ktorá dokáže „analyzovať samú seba“¹¹⁷.

Aj keď hudobná a verbálna komunikácia nefungujú rovnako, majú určité spoločné základné vzory, ktorými môžeme napríklad vysvetliť prečo v opere, populárnej hudbe alebo iných typoch orálnej hudby, slová a hudba nielen patria k sebe, ale ideálne sa dopĺňajú. Perlman a Greenblatt takisto zdôrazňujú štrukturálnu podobnosť medzi hudbou a jazykom, napríklad v homológii medzi improvizáciou v jazze a hovorením viet.¹¹⁸

Hudobná komunikácia môže byť monologická alebo dialogická. Monologická smeruje od autora k poslucháčom, príkladom je západná klasická hudba. Dance-popový žáner, často predvádzaný naživo, je založený na dialogickej komunikácii, pretože dovoľuje poslucháčom poselať autorovi, v našom prípade producentovi, určitú odozvu, ktorou je tanec. Hudobná komunikácia je tiež špecifická v tom, že aj keď existuje hudobný text (v tomto prípade v jeho fundamentálnom význame ako notácia), ten neopisuje priamo správu, ktorú sa skladateľ snaží dostať k poslucháčovi. Poslucháč obvykle nesedí a nečíta hudobný zápis pre potešenie, ale preferuje zažiť hudbu sluchom. Pre našu analýzu je teda dôležité, aby sme najprv zistili kto je hovorcom, pre koho je určená jeho správa a aký je kontext jeho výpovede, čiže aký efekt sa snaží dosiahnuť.

¹¹⁴ Preto majú niektoré živé vystúpenia upravený akustický priestor, čím robia priestor autentickjším a dodávajú mu tak, môžeme povedať, že až „Benjaminovskú auru“ o ktorej píše v diele *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* z roku 1936.

¹¹⁵ TAGG. 1999. s. 9

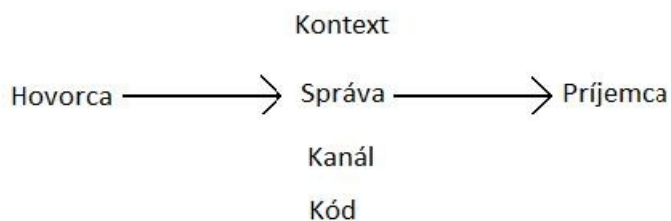
¹¹⁶ LEFEBVRE, Henri. *Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life*. 2004. London: CONTINUUM. s. 15

¹¹⁷ LEFEBVRE. 2004. s. 16

¹¹⁸ PERLMAN, Alan. GREENBLATT, Daniel cit. In JARRETT, Michael. *Drifting on a Read: Jazz as a Model for Writing*. 1999. New York: STATE UNIVERSITY OF NEW YORK PRESS. s. 78

3.1 Komunikačné modely a ich aplikácia na hudbu

Základným komunikačným modelom, z ktorého budeme vychádzať je schéma komunikácie z článku *Lingvistika a poetika*¹¹⁹ od lingvistu Romana Jakobsona.



Obr. 1 Jakobsonova schéma komunikácie

Známa Jakobsonova schéma sa skladá zo šiestich subjektov, z ktorých každý jeden má v komunikácii určitú funkciu. Podľa nich potom vyčleňuje *expresívnu* (hovorca), *konatívnu* (prijemca), *referenčnú* (kontext), *fatickú* (kanál), *metasemiotickú* (kód) a *poetickú* funkciu (správa).

Túto Jakobsonovu schému je možné aplikovať aj na hudobnú komunikáciu. Phillip Tagg tvrdí, že v hudbe je hovorcom, teda vysielateľom správy, každý hudobník a skladateľ. V dance-popových nahrávkach ide o DJ-a, producenta či vokalistu. Kanálom sa rozumie spôsob, ktorým hudbu počúvajú samotní vysielajúci, v našom prípade ide väčšinou o digitálny kanál, čiže správa prichádzajúca z reproduktorov alebo slúchadiel. Samotnou správou je to, čo chce hovorca vyjadriť, teda hudobná skladba, ktorá predstavuje „správne zvuky v správnom čase v správnom poradí, vytvárajúce určitý pocit“¹²⁰. Túto vetu by sme mohli upraviť „na správne zvuky, ktoré dokážu vytvoriť správny rytmus a donútiť tak poslucháča k tancu“. Hudobný kontext a hudobný kód si predstavíme v osobitných častiach.

3.1.1 Hudobný kontext

David Brackett v úvode svojej knihy *Interpreting Popular Music* píše, že zatiaľčo muzikológovia študujú hudobný text, sociológovia a semiotici študujú hudobný kontext.¹²¹ Rozdiel medzi nimi je, že hudobný text môže byť relatívne autonómny, čo sa nedá

¹¹⁹ JAKOBSON, Roman. *Closing Statement: Linguistics and poetics*. In SEBEOK, Thomas. *Style and Language*. 1960. Cambridge (USA): M.I.T. PRESS. s. 351-377

¹²⁰ TAGG, Philip. *Introductory notes to Semiotics of Music*. [online]. 1999. [cit. 30-10-2014]. Liverpool/ Brisbane. s 11-12.

¹²¹ BRACKETT, David. *Interpreting popular music*. 2000. Cambridge: CAMBRIDGE UNIVESITY PRESS. s. 17

povedať o kontexte, ktorý vychádza zo spoločenských predpokladov.

Kontext a jeho dôležitosť v hudobnej komunikácii spočíva v tom, že aj keď hudba zodpovedá samej sebe, pretože je samostatným symbolickým systémom, je tiež napojená na spoločnosť. To znamená, že bez pochopenia sociálneho kontextu, v ktorom hudba vzniká, nedochádza k dostatočnému pochopeniu významu danej hudby. Tento pohľad podporuje aj sociológ a kultúrny teoretik Stuart Hall, ktorý skúma procesy kódovania a dekódovania správ v komunikačných procesoch, ktoré si predstavíme nižšie.¹²²

Tým, že hudobná komunikácia má prevažne kolektívny charakter, v nej podľa Tagga musí byť prítomná určitá intersubjektivita medzi hudobnými štruktúrami. To znamená, že poslucháči alebo hudobníci vo všeobecnosti súhlasia na význame týchto hudobných štruktúr, akými sú napríklad aj spomínané muzémy. Táto intersubjektivita znamená, že je možné skúmať rôzne hudobné diela, najsť spojitosť medzi nimi a vidieť, ktoré vedú k akým odpovediam. Aby sa vytvorili metadáta, ktoré zodpovedajú poslucháčovým požiadavkám, pravidelne sa tento kontext mení, čo opisuje semiotik Gunther Kress ako „neustále posúvanie toku významov, ktoré je spôsobené intertextualitou“¹²³.

Dôležitým aspektom kontextu je tiež jeho schopnosť vytvárať hudobné kódy, ktoré poslucháči uplatňujú v určitých situáciách posluchu. Ako uvádza Brackett: „čím viac vieme o tom aká je percepcia hudobnej skladby, ako ju poslucháči hodnotia, čo s ňou robia a o type významov, ktoré jej prisudzujú, tým máme lepšiu predstavu čo je primerané danému textu“¹²⁴.

V našej analýze teda nebudeme skúmať jednotlivé dance-popové skladby v kontexte napríklad barokovej hudby, ale v kontexte súčasnej tanečnej populárnej hudby, ktorej poslucháčmi sú hlavne mladí ľudia, ktorí radi tancujú. Kontext teda dovoľuje poslucháčom stotožniť sa s hudobným kódom, čo v súčasnom heterogénnom type spoločnosti znamená, že každý jej člen sa môže prakticky zaradiť do určitého žánru. Avšak Leonard B. Meyer tvrdí, že komunikácia nastáva iba v prípade, že hudba má rovnaký význam pre

¹²² HALL, Stuart. *Encoding/Decoding*. In *Centre for Contemporary Cultural Studies: Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies*, 1980. London: HUTCHINSON.

¹²³ KRESS, Gunther. *Linguistic Processes in Sociocultural Practice*. 1985. Victoria: DEAKIN UNIVESITY PRESS. s. 18

¹²⁴ BRACKETT. 2000. s. 18

osobu, ktorá ju skladá alebo predvádza ako aj pre poslucháča¹²⁵, s čím si dovoľujeme nesúhlasiť, pretože v tomto prípade by dekodovanie správy síce bolo chybné, čo ale neznamená, že komunikácia by neprebiehala. Aj tento Meyerov názor iba zdôrazňuje priepasť, ktorá sa vytvorila v hudobnej semiotike klasickej a populárnej hudby.

3.1.2 Hudobný kód

Podľa Bracketta môže byť hudobný kód vysvetlený ako aspekt hudobnej komunikácie, ktorý opisuje vzťah sémantického k syntaktickému systému, teda vzťah obsahu k výrazu. Hudobný kód tak poskytuje príležitosť na pochopenie spojitostí medzi zvukom a „extra-hudobnými faktormi ako sú mediálny imidž, biografické detaily, nálady či historické a sociálne asociácie“¹²⁶. Dekodovanie týchto vzťahov pomáha stanoviť význam, ktorý by mal byť dôsledkom informácii o spôsobe organizovania populárnej hudby.¹²⁷

Formy hudobných kódov sú teda žánre, sociálne pravidlá, na ktorých sa zhodli sociálne skupiny, a ktoré môžu byť rozpoznávané v odkazoch na tieto sociálne skupiny.¹²⁸ Dance-popový žánr chápeme ako kód, ktorý dáva zmysel vzťahom medzi hudobnou udalosťou, v tomto prípade tanečnou, a jej dôležitosťou.¹²⁹ Simon Frith dodáva, že „poslucháč tanečnej hudby jej „rozumie“ a tancuje na ňu, a tento tanec je vlastne jeho rytmickou interpretáciou“¹³⁰. Táto idea hudobného kódu bola kritizovaná muzikológmi „starej školy“, napríklad aj Jeanom Jacquesom Nattiezom, ktorý ho odmietol pre redukcionizmus a štrukturalistické poňatie.¹³¹

Pri dekodovaní určitej správy môže dôjsť ku kódovej neschopnosti. Tá napríklad vzniká, keď tvorca a poslucháč nezdieľajú rovnaký slovník hudobných symbolov. Tagg uvádza príklad gregoriánskeho chorálu vysielaného v lokálnom rozhlase v centrálnej Amerike. Naopak, keby bol tento chorál *zmixovaný* napríklad s hudobným žánrom country, kód by sa sprístupnil.¹³² Takéto kódové rušenie môže vzniknúť aj v prípade, že tvorca a poslucháč

¹²⁵ MEYER. 1956. s. 40-42

¹²⁶ BRACKETT. 2000. s. 9

¹²⁷ tamtiež

¹²⁸ INSKIP, C., MacFARLANE, A. RAFFERTY, P. *Meaning, communication, music: Towards a revised communication model*. In *Journal of Documentation*, 64(5). 2008. s. 23.

¹²⁹ DUNBAR-HALL. 1991.

¹³⁰ FRITH. 1998. s.142

¹³¹ NATTIEZ, Jean Jacques. *Linguistics: a New Approach for Musical Analysis?* In *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 4 (1). 1973. s. 51-68

¹³² TAGG. 1999. s. 10

síce zdieľajú rovnaký základný fond hudobných symbolov, ale majú úplne odlišné socio-kultúrne normy a očakávaná. Znamená to, že na zvuky, ktoré sú síce zrozumiteľné a v základe „pochopené“, môže byť „adekvátne odpoved“ zablokovaná inými faktormi ako napríklad poslucháčov všeobecný hudobný vkus a to, čo si myslí, že reprezentuje. Vieme, že tanečná hudba má mať mnoho repetitívnych *patternov* pričom nečakáme, že bude vytvorená v pomalom tempe, čiže jej „rozumieme“. Avšak kódový ruch môže vzniknúť ak bude vnímaná striktným poslucháčom klasickej hudby s úplne inými socio-kultúrnymi normami. Kvalitu hudobného kódu môžu tiež poškodiť vizuálne, naračné a sociálne kontexty hudby. Častými sú napríklad reklamy využívajúce známe skladby, pri ktorých sa môže (už) predošlá konotácia narušiť obrazovým dojmom.¹³³ Kódová neschopnosť vzniká napríklad aj dôsledkom nevhodného priestoru, kde je určité hudobné dielo prevedené.¹³⁴ Pre správne dekódovanie elektronickej hudby je napríklad potrebný veľmi citlivo pripravený akustický priestor, aby došlo k správnej odozve, tancu. Správnou odozvou je ale aj sedenie v tichosti a pozorné sledovanie koncertu klasickej hudby.

Do vnímania hudobnej správy môžu niekedy zasahovať aj texty nahrávok. Príkladom by mohla byť známa skladba od The Beatles, *Maxwell's Silver Hammer*¹³⁵, v ktorej Paul McCartney do klasického pop-rockového pozadia s bezstarostnými vokálmi opisuje vraždy spôsobené kladivom:

*„Bang, bang, Maxwell's silver hammer
Came down upon her head
Bang, bang, Maxwell's silver hammer
Made sure that she was dead“*¹³⁶

Naopak hudobný kód sa môže do textov populárnych skladieb aj premietiť. Konotácie ich textov sú často konvenciami hudobného kódu ovplyvnené.¹³⁷ V prípade dance-popového žánru sú to hlavne príkazy k tancu či opis klubovej zábavy.

Richard Middleton predkladá troj-pólový model možných vzťahov hudby a textu v populárnej hudbe.¹³⁸ Sú to *afekty*, čiže slová, ktoré sú výrazmi spájajúcimi sa s melódiou.

¹³³ Tak ako keď sme pred pár rokmi boli svedkami Straussovho valčíku v reklame na zeleninu

¹³⁴ TAGG. 1999. s 11-12.

¹³⁵ Skladba sa nachádza na albume *Abbey Road* vydanej vydavateľstvom Apple Records v roku 1969

¹³⁶ „Bum, bum, Maxwelllove strieborné kladivo dopadlo na jej hlavu. Bum, bum, Maxwelllove strieborné kladivo zaistilo, že je mŕtva“

¹³⁷ BRACKETT. 2000. s. 30

¹³⁸ MIDDLETON. 1990. s. 228-231

Druhou možnosťou tohto vzťahu je *príbeh*, kde slová fungujú ako narácie a majú tendenciu vládnuť nad rytmikou a harmóniou. Treťou možnosťou je *gesto*, pri ktorom slová vytvárajú zvuky a majú tendenciu byť hudbou absorbované. Rozhodne môžeme povedať, že v dance-popovej hudbe je prevažujúcim vzťahom slov k hudbe ich afekt, čiže dopad na poslucháča.

3.1.3 Hudobné kompetencie poslucháčov

Ako sme spomínali, hudobná signifikácia sa uskutočňuje prostredníctvom kódu, ktorý je niekým posielaný. Komu je posielaný, tým sa zaoberá Gino Stefani vo svojom článku *A Theory of Musical Competence*, kde prezentuje päť úrovní *hudobnej kompetencie*. Sú to:

1. *Všeobecné kódy*, ktoré sú základnými konvenciami. Prostredníctvom nich poslucháč vníma, konštruuje alebo interpretuje každú zvukovú skúsenosť.
2. *Sociálne praktiky*, ktoré sú kultúrnymi inštitúciami. Môže ísť o jazyk, náboženstvo, priemyselné diala, technológie a vedu, ktoré zahŕňajú aj hudobné praktiky ako koncert, balet, opera atď.
3. *Hudobné techniky*, ktoré sú teóriami metód a zariadení. Sú viacmenej špecifické a exkluzívne pre hudobné praktiky¹³⁹.
4. *Štýly*, ktoré sú historickými obdobiami, kultúrnymi hnutiami alebo autormi. V štýloch sú konkrétne realizované hudobné techniky, sociálne praktiky a všeobecné kódy.
5. *Opus* je hudobným dielom alebo vystúpením vo svojej konkrétnej kvalite.¹⁴⁰

Rôzni poslucháči podľa svojej životnej skúsenosti tieto úrovne vnímajú rôzne. Preto Stefani rozlišuje medzi *vysokou kompetenciou* a *populárnou kompetenciou*.¹⁴¹ Poslucháči s vysokou kompetenciou sa sústreďujú na samotné diela, zatiaľčo poslucháči s populárnou kompetenciou vnímajú skladby skôr cez spomínané všeobecné kódy a sociálne praktiky. Ak je dielo interpretované na všetkých úrovniach dochádza k maximálnemu efektu signifikácie. Naopak k minimálnemu efektu dochádza, ak je dielo interpretované buď len na úrovni všeobecných kódov alebo aj opačne, ak je dielo vnímané ako autonómne (*opus*), bez žiadneho sociálneho či konotatívneho významu.

¹³⁹ môže ísť napríklad o inštrumentálne techniky, stupnice

¹⁴⁰ STEFANI, Gino. *A Theory of Musical Competence*. In *Semiotica* 66: 1-3. 1987. s. 7-22

¹⁴¹ tamtiež

3.1.4 Funkcie hudobnej komunikácie

Ak by sme mali čerpať z Jakobsonovej schémy, v hudobnej komunikácii by prevažovala poetická, emotívna a v dance-popovej hudbe hlavne konatívna funkcia, ktorá funguje ako príkaz k tancu.

Základné funkcie hudby však približuje Alan P. Merriam v diele *Anthropology of music*. Podľa neho ide o emocionálny výraz, estetický pôžitok, zábavu, komunikáciu, symbolickú reprezentáciu, fyzickú odpoveď, presadzovanie prispôsobenia sa sociálnym normám, oprávnenosť sociálnych inštitúcií a náboženských rituálov, príspevok do kontinuity a stability kultúry a príspevok do integrácie spoločnosti.¹⁴² Posledné dve sú podľa Blackinga hlavnými funkciami, keďže zahŕňajú ľudí do zdieľaných skúseností v rámci ich kultúrnych zážitkov. To ovplyvňuje aj formu hudby, či už je to balada chlapčenskej kapely alebo africká rituálna pieseň.¹⁴³

3.1.5 Middletonov model hudobnej komunikácie

Ďalší komunikačný model predstavil Richard Middleton v knihe *Studying Popular Music*¹⁴⁴, v ktorom navrhuje dve metódy signifikácie, čiže dve úrovne kódovania: *primárnu* (denotatívna), ktorá zahŕňa syntaktické vzťahy, a *sekundárnu* (konotatívna). Obe sa premietajú do niekoľkých „všeobecných kódov“, ktoré tvoria *langue, normy, sub-normy, dialekty, štýly, žánre, sub-kódy, idiolekty, diela a vystúpenia*.

Vezmime si jeden príklad z nižšie analyzovaných ukážok, skladbu *Wake Me Up* od producenta Aviciiho. *Langue*¹⁴⁵ tejto skladby je západná hudba. Jej *normy* by sme mohli opísať ako všeobecnú konvenciu, ktorá vládne od vzniku populárnej hudby, kde sa dodržiavajú určité pravidlá. *Sub-normy* sú konvencie spojené s určitou érou, v tomto prípade ide o začiatok druhého desaťročia 21. storočia v populárnej hudbe a dôležitosť zapamätateľných melodických *patternov* a ich vzťah k rytmu. *Štýl* tejto skladby je dance-pop, avšak produkováný členmi hard-rockovej kapely, naspievaný soulovým spevákom. *Dialekt* je európsky a afro-americký a *idiolektom* bude práve zvláštnosť soulových vokálov

¹⁴² MERRIAM, Alan P. *Anthropology of music*. 1964. Evanston: NORTHWESTERN UNIVERSITY PRESS. s. 219 - 227

¹⁴³ BLACKING, *How Musical Is Man*. 1976. London: FABER. s. 118

¹⁴⁴ MIDDLETON. 1990. s. 174

¹⁴⁵ Ferdinand de Saussure definoval v diele *Cours de linguistique générale* z roku 1916 *langue* ako určitý abstraktný súbor pravidiel a konvencií, ktorý patrí (spolu s *parole*) do jazyka (*language*). BRONWEN, RINGHAM. 2000. s. 79

Aloe Blacca.

Middletonova primárna signifikácia má tri formy. Ide o *význam*, *auto-reflexiu* a *situačnú hodnotu*.¹⁴⁶ K *významu* dochádza medzi verbálnymi označujúcimi a hudobným označujúcim procesom. *Auto-reflexia* je spôsobom, akým štrukturálne ekvivalentné jednotky odkazujú samy na seba. To zahŕňa citácie, štylistické alúzie či paródiu. *Situačnou hodnotou* je hodnota elementu na základe jeho syntaktickej pozície. Táto úroveň korešponduje s metajazykom hudobnej analýzy. Primárnou signifikáciou je teda spôsob usporiadania hudobných prvkov a ich vzťah k textu piesne *Wake Me Up*, napríklad dôraz na frázu *Didn't know I was lost*¹⁴⁷. Auto-reflexia spôsobuje, že melodický *pattern* je podobný inej skladbe a poslucháč je tak schopný dekodovať žáner nahrávky (častým je napríklad tvrdenie „*Táto nahrávka znie ako dielo Davida Guetta*“).

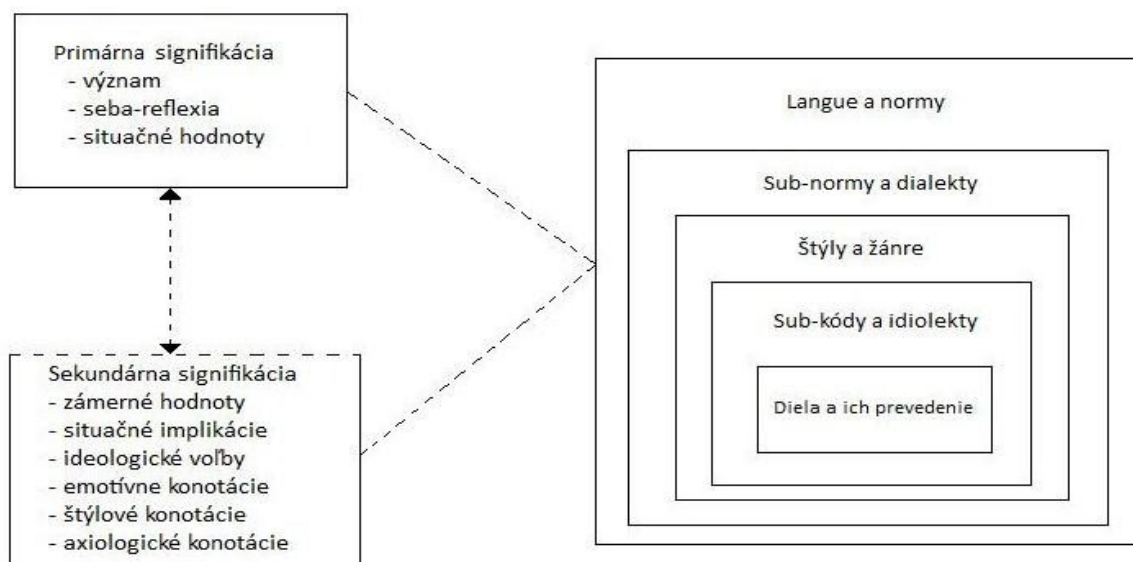
Sekundárna signifikácia priamo nadväzuje na primárnu signifikáciu a nemôže fungovať samostatne. Zahŕňa faktory ako *zámerné hodnoty*, čiže tie, ktoré sú rozpoznané, pretože ich špecifické štrukturálne konotácie sú mienené. *Situačné komplikácie* sú podľa Middletona konotácie, ktoré vyvstávajú zo štrukturálnej pozície ako napríklad zapamätateľná melodická linka alebo harmonická sekvencia. *Ideologické voľby* sú preferované významy vybrané z rôznych možností interpretácie. Skladba *Wake Me Up* je dielom heterogénneho producentského tímu, čím evokuje to, že bola vytvorená prvotne ako produkt, zatiaľčo napríklad dielo Leonarda Cohena¹⁴⁸ evokuje určitú výpoveď tohto interpreta. *Emotívne konotácie* odkazujú na dohodnuté citové implikácie hudobných udalostí. Napríklad tým, že skladba *Wake Me Up* obsahuje vokály soulového speváka, implikuje určitý „rešpekt“ poslucháčov dance-popového žánru k tejto skladbe. *Štýlové konotácie* sú asociácie zahrnuté kódovaním na všeobecnej rovine. Dance-popový žáner napríklad znamená mladých ľudí zabávajúcich sa v klube, väčšinou poslucháčky atď. *Axiologické konotácie* odkazujú na morálne alebo politické hodnotenia hudobných skladieb či žánrov. Text skladby *Wake Me Up* sa dá interpretovať ako kritika uponáhľanej spoločnosti, pretože si interpret želá, aby ho zobudili, keď sa všetko skončí.¹⁴⁹

¹⁴⁶ MIDDLETON. 1990. s. 220-222

¹⁴⁷ „Nevedel som, že som stratený.“

¹⁴⁸ kanadský spevák a básnik

¹⁴⁹ MIDDLETON. 1990. s. 232



Obr. 2 Middletonov model hudobnej komunikácie

3.1.6 Cyklický komunikačný model Stuarta Halla

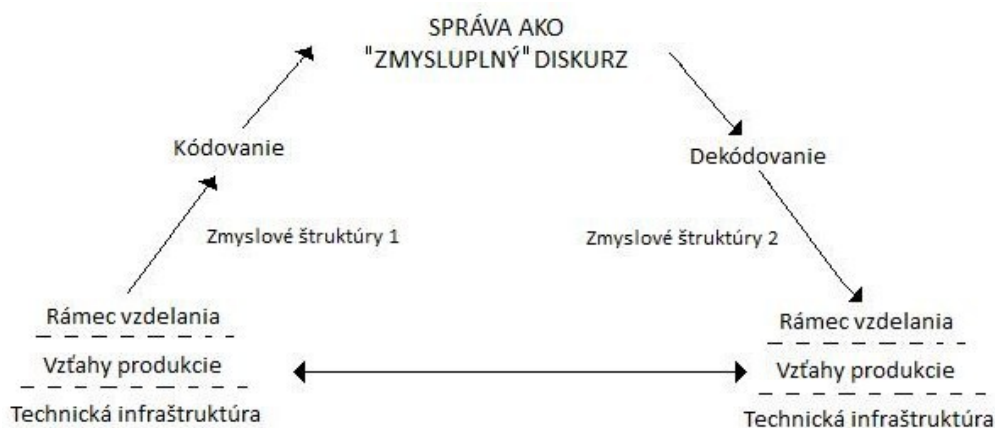
Ďalší adaptovaný komunikačný hudobný model predstavil Stuart Hall v texte *Encoding/Decoding in Culture, Media, Language* z roku 1972. Podľa neho môže publikum ovplyvňovať správu, ktorá je vytváraná, takisto ako určovať čo správa znamená. Správu Hall definuje ako „znakové vehikulum, ktoré je špeciálne organizované,...,cez operácie kódovania v syntagmatickej reťazi diskurzu“¹⁵⁰. Cirkulácia správy alebo presnejšie produktu, ako ju Hall nazýva, prebieha v diskurzívnej forme, v ktorej sa uskutočňuje aj distribúcia tejto správy rôznym poslucháčom. Ak je táto akcia hotová, diskurz musí byť preložený a opäť transformovaný do sociálnych praktík, v prípade, že je obeh kompletný a efektívny. Ak sa z tohto procesu neuvolňuje žiadny význam, nedochádza ku „konzumu“ správy a ani k jej následnému efektu na, v našom prípade, poslucháča. V populárnej hudbe je dekódovanie podstatné, prijatie správy poslucháčom je v mnohých prípadoch pre jeho tvorca najdôležitejšie. Procesy kódovania a dekódovania správy tak Hall považuje v komunikačnom procese za určujúce.

Aj tento model môžeme aplikovať na dance-popovú scénu. Inštitucionálne štruktúry tímu producentov, ktorí tvoria určitú tanečnú nahrávku, sú ovplyvnené *praktikami ich produkcie, rámcom vzdelania*, takisto ako aj *organizovanými vzťahmi a technickými*

¹⁵⁰ HALL, Stuart. *Encoding/Decoding*. In *Centre for Contemporary Cultural Studies: Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies*, 1972. London: HUTCHINSON. s. 128

infraštruktúrami. Ich tvorbou vzniká správa - skladba, ktorá je ovplyvnená procesom produkcie a má teda to, čo Hall nazýva „diskurzívnym aspektom“, čiže je orámovaná významami, ktorými sú napríklad aj predpoklad vkusu poslucháčov. Avšak táto správa, v našom prípade skladba, nie je uzatvorený systém, pretože napríklad svojim textom poskytuje témy s emočnými či kognitívnymi dôsledkami, ktoré potom príjemcovia správy, poslucháči, dekodujú. Toto dekodovanie je tiež procesom istej produkcie, a jeho výsledok tak ovplyvňuje samotnú vyslanú správu a tým praktiky produkcie ďalších tvorcov. Tento model preto nazývame cyklickým. Povedzme, že producent XY vytvorí na základe svojho rámca vzdelania či technickej infraštruktúry „chytľavú“ tanečnú nahrávku, ktorou chce ale upozorniť na problémy tretieho sveta. Publikum však dekoduje správu hlavne na základe jej rytmu a melodického *patternu*, takže vôbec nevníma jej lingvistický obsah. Skladba znie v diskotékových kluboch a večierkoch, kde poslucháči vôbec nevnímajú jej spoločenský odkaz. Správa teda úplne zmenila svoj obsah.

Hall preto hovorí o troch úrovniach, na ktorých môže dekodovanie prebiehať. Prvou možnosťou je, že poslucháč úplne akceptuje pozíciu vysielateľa a význam správy je tak rovnaký pre príjemcu aj vysielateľa. Túto možnosť nazýva dominantnou resp. *hegemonickou*.¹⁵¹ Druhou možnosťou je *dohodnutá* úroveň dekodovania, keď medzi prijímateľom a vysielateľom funguje vzájomná dohoda. Treťou úrovňou je *protichodná pozícia*, keď sa poslucháč sa stavia proti vysielateľovi a interpretuje správu podľa seba, čo sa stalo aj v nami spomínanom prípade.

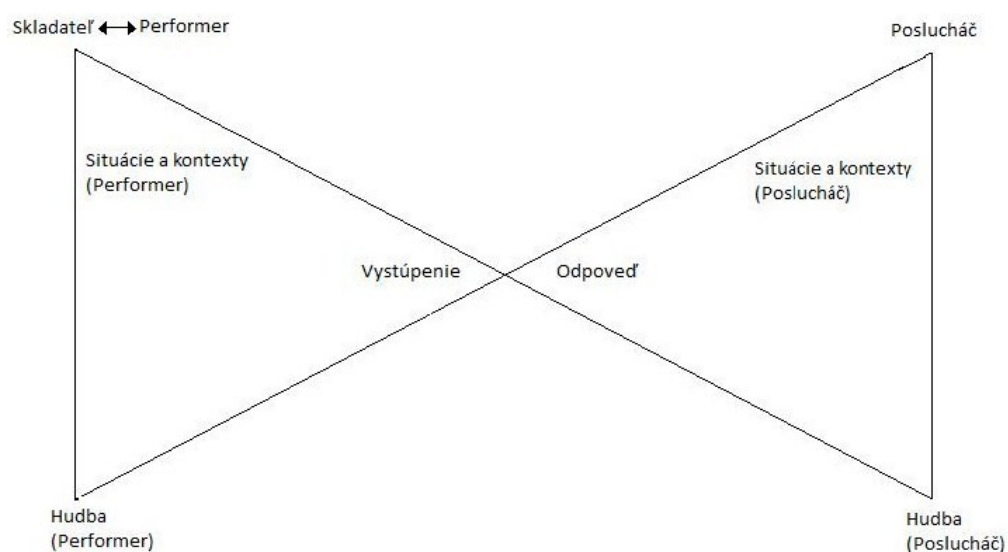


Obr.3 Cyklický komunikačný model Stuarta Halla

¹⁵¹ HALL. 1980. s. 136

3.1.7 Model rovnocennej hudobnej komunikácie (Heargreaves, MacDonald a Miellová)

Štvrtým modelom, ktorý v tejto práci predstavíme, je model hudobnej komunikácie založený na obojstrannej spätnej väzbe, ktorý predstavili David J. Hargreaves, Raymond MacDonald a Dorothy Miellová v knihe *Musical Communication* v roku 2005¹⁵². Autori v nej skúmajú ako, prečo, kto a kde je hudba využívaná na komunikáciu a navrhujú, že spojenie medzi hudobným vystúpením a odpoveďou naň je základnou vlastnosťou hudobnej komunikácie. Ich model sa pokúša reflektovať sociálny kontext, s cieľom aplikovať ho na situácie, pri ktorých je odozva dôležitým procesom hudobnej tvorby (predvedenie skladby-odozva) ako je hudobná terapia, voľná improvizácia a iné nehudobné kontexty čiže hudba v obchodných centrách alebo zvonenie telefónu.¹⁵³ Tvrdia, že hudba je využívaná ako zdroj zvládania každodenných situácií a hudobná identita je dôležitým elementom sociálnych identít, ako dokazujú výskumy internetových serverov ako last.fm či iLike.com¹⁵⁴. Vytvárajú tak svoj model rovnocennej hudobnej komunikácie:



Obr. 4 Model rovnocennej hudobnej komunikácie

¹⁵² MIELL, Dorothy. MACDONALD, Raymond. HARGREAVES, David J. (eds.) *Musical communication*. 2005. Oxford: OXFORD UNIVERSITY PRESS.

¹⁵³ INSKIP, C., MaCFARLANE, A. RAFFERTY, P. s. 36

¹⁵⁴ systémy internetových rádii a webových služieb na sťahovanie hudby, ktoré na základe informácií o skladbách, ktoré poslucháč v minulosti počúval, resp. si zakúpil, vytvára profil jeho vlastného hudobného vkusu.

Oba triangle modelu reprezentujú troj-dimenzionálnu pyramídu, pričom prvá predstavuje komunikačný proces vystúpenia a druhá odpoveď. K vzájomnej hudobnej komunikácii teda dochádza v mieste ich stretu. Faktory, ktoré podľa nich ovplyvňujú hudobné vystúpenie sú *hudba samotná* (referenčné systémy, žánre), *situácie a kontexty* (politické, národné), *vystúpenie* (parametre akustického vystúpenia - živého, vysielaného či nahratého), *interpret* (inštrumentálny či vokálny, jeho vek, pohlavie, vnútorný stav - motivácia, hnev) a *skladateľ* (expresívne zámery - hudobné, estetické, sociálne, politické atď.). Na druhej strane, faktory, ktoré ovplyvňujú poslucháča sú opäť *hudba samotná* (referenčné systémy, žánre, štýly), *situácie a kontexty* v akých sa poslucháč nachádza (v práci, vo voľnom čase), *poslucháči* samotní a individuálne rozdiely medzi nimi ako sú pohlavie, vek, osobnosť, hudobné vzdelanie a to aké *patterny* preferujú čiže ich celková hudobná identifikácia. Odpoveď poslucháča môže byť *fyziologicalká*, tanec v dance-popovom žánri, *kognitívna*, hlavne v klasickej hudbe ako hodnotenie, a *afektívna*, čiže emočná odpoveď, prípadne zmena nálady pri posluchu romantickej skladby.

4. Semiotická analýza dance-popovej hudby v roku 2013

„...uvědomte si, že veškerou hudbu je možné rozložit na součástky, které již někdo předtím použil. Každý hit Číslo jedna se skládá z kousků jiných songů. Není žádný ztracený refrén, žádné neobjevené cesty. Nikdy neobjevíte nový tón na stupnici nebo skrytou dobu v taktu. Pídit se po originalitě nemá smysl.“

Jimmy Cauty a Bill Drummond, 1988¹⁵⁵

Predtým, ako prejdeme k analýze vybraných nahrávok, by sme mali definovať ako bude fungovať signifikácia v tomto žánri založenom na melodických a rytmických *patternoch*, ktoré vytvárajú muzémové vlákna a aké sú jeho základné charakteristické prvky.

4.1 Polysémantickosť dance-popového žánru

Tanečná populárna hudba so sebou nesie veľké množstvo rôznych významov, od rytmu, ktorý je označujúcim pre tanec, až po texty piesní, ktoré môžu vyvolávať v poslucháčoch variácie emócií. Môžeme teda povedať, že denotatívna rovina bude čiste záležitosťou intenzívneho tempa skladby a jej rytmu, ktorý sa neopiera o žiadny pôvodný význam, a signifikuje len význam „tancuj“. Konotatívna rovina je komplikovanejšia, pretože pri posluchu dance-popového žánru môže dôjsť k rôznym významovým prvkom. Prvou, veľmi častou možnosťou, je rozpoznanie známej melodickej sekcie, ktorá má často intertextuálny, resp. intermuzikálny presah. Využitie *samplingu* ako *autosonického* citovania je v modernom dance-pope základným stavebným prvkom skladieb.

Dôležité konotatívne významy tiež nesú texty nahrávok populárnej hudby. Simon Frith hovorí, že pri posluchu textov populárnej hudby vnímame tri dimenzie. Jednak sú to *slová*, ktoré dávajú skladbe nezávislý zdroj sémantického významu. Ďalším elementom je *rétorika*, v prípade, že sú slová používané v špeciálnom hudobnom zmysle, čím zvyšujú pozornosť k črtám a problémom prehovoru, a *hlasy*, čiže slová hovorené alebo spievané ľudskými tónmi, ktoré už samé osebe sú významové tým, že sú znakmi osôb a osobností.¹⁵⁶ Medzi akademikmi dochádza k stretu názorov v tom, či sú texty piesní

¹⁵⁵ CAUTY, Jimmy. DRUMMOND, Bill. *KLF Manuál (Jak se dostat na vrchol hitparády)*. 2010. Praha: BŘEZINA JANĎOUREK. s. 56

¹⁵⁶ FRITH. 1998. s. 159

základným významom popových skladieb, o čom by sa dalo dlho polemizovať. Frith však dokazuje, že slová skladieb sú bez hudby nezapamätateľné, pretože si ich pamätáme len prostredníctvom ich melodického a rytmického usporiadania. Základné „nepísané“ pravidlo pri tvorbe dance-popu teda znie, že texty nesmú zatieniť *groove*¹⁵⁷, čiže dominantnú sekciu skladby s plnou basovou linkou a bicími nástrojmi.

Okrem toho môže byť ďalšou rovinou konotatívneho významu modernej populárnej hudby aj vizuálna stránka interpretov a prezentácia skladieb cez videoklipy. Analýza dance-popových hudobných videí by mala určite zaujímavý výsledok, predpísaný rozsah tejto práce nám však nedovoľuje, aby sme ju do predkladanej analýzy zahrnuli.

4.2 Intertextualita vo forme samplingu

Ako sme spomínali v druhej kapitole, *sampling* je *autosonickým* citovaním. Niektoré žánre, ako aj dance-pop, využívajú *samplovanie*, aby začlenili hudobné témy alebo texty do svojich originálnych nápadov, čím potom vytvárajú úplne nové štruktúry nahrávok.

David Metzger rozlišuje dve formy *samplovania* v populárnej hudbe. Jednak ide o *samplovanie*, skladanie vzoriek, ktoré vytvorí sám hudobník prostredníctvom živých nástrojov, ktoré potom upraví a spojí dokopy. Druhou, pomerne častou možnosťou, je že hudobníci, často hudobní producenti, pracujú so *samplo*, ktorý prevzali z inej skladby. Táto tvorba podľa Metzera nie je skladaním určitých anonymných hudobných blokov, ale tieto *sample* stoja akoby mimo skladbu, v ktorej sa nachádzajú, a vytvárajú tak asociácie medzi originálnym zdrojom a novým prostredím.¹⁵⁸ Nové technológie na reprodukovanie, tzv. *sampling*, sú masívnym úložiskom informácií. To spôsobuje, že obraz čistého skladateľského diela je v súčasnosti len určitým simulákom.

4.3 Základné *patterny* dance-popového žánru

Základným, dá sa povedať, že vždy využívaným *patternom* modernej tanečnej hudby a dance-popového žánru vôbec je *pattern buildup-drop*¹⁵⁹. *Buildup* je sekcia, v ktorej sa

¹⁵⁷ Groove sa slangovo používa v slovnom spojení „cítiť groove“ v zmysle príjemného hudobného zážitku s adekvátnou odpoveďou ako je napríklad tanec. Groove je teda hlavným prvkom tanca alebo ako tvrdí Tiger C. Roholt v knihe *Groove: A Phenomenon* „zámerného motorického zapojenia do rytmických elementov hudby“. ROHOLT, Tiger C. *Groove: A Phenomenon*. 2014. New York: BLOOMSBURY PUBLISHING.

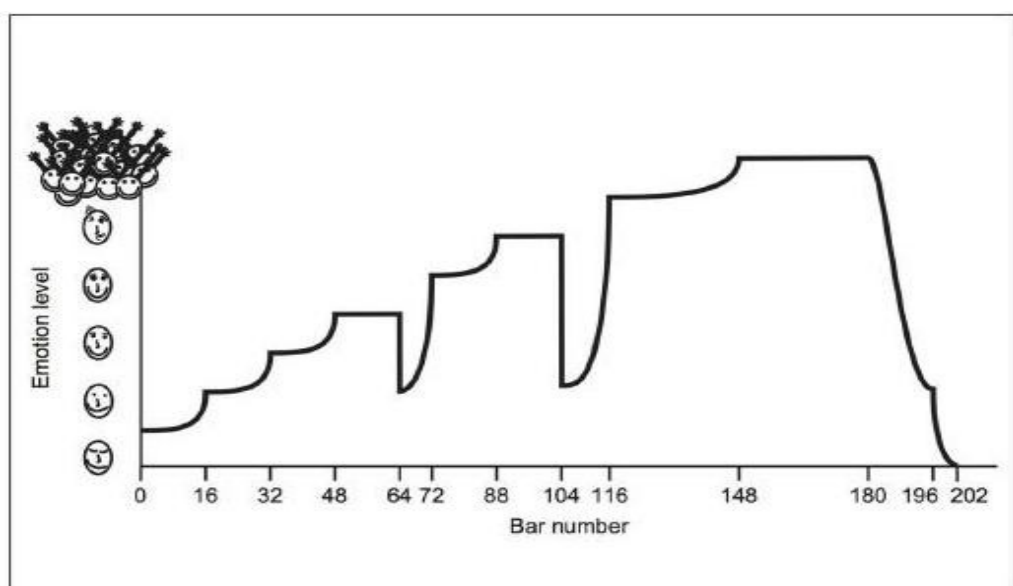
¹⁵⁸ METZGER, David. *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*. 2003. Cambridge: CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS. s. 163

¹⁵⁹ z angl. = narastanie-pád

zvyšuje frekvencia, tempo skladby, čím vzniká určité napätie, ktoré potom vrcholí *dropom*, čiže celkovým zostupom všetkých hudobných elementov skladby. Po *drope* je predstavený základný *groove* skladby, v dance-popovom žánri často doplnený o základný melodický motív. V prípade správneho dekódovania by hlavnou odozvou po *drope* mala byť postupná strata kontroly nad svojím telom, ktorá ústi do extatického tanca. *Buildup* tak vytvára dojem, že skladba sa nachádza vo svojej najdôležitejšej časti. Väčšinou je *pattern buildup-drop* použitý už v prvej minúte dance-popovej skladby.¹⁶⁰

Ďalším častým prvkom je filtrovanie *buildupu*. V čase, keď sa skladba dynamicky stupňuje sa tento filter otvára, čo spôsobuje, že hudba je počuteľná z pozadia, pričom po *drope* sa tento filter zatvára a hudba sa dostáva do popredia.

Elektronická tanečná skladba sa podľa Ricka Snomana, ktorý je autorom knihy *Dance music: Manual*, skladá z dvoch *buildupov* a dvoch *dropov*, pričom, druhý *buildup-drop* je často intenzívnejší ako ten prvý.¹⁶¹ Prvok „napätia“ tak pramení z toho, že poslucháč nevie kedy presne sa tieto *dropy* objavia. Snoman vytvoril schému, ktorá znázorňuje štruktúru tanečných nahrávok. V ľavej časti je znázornená emočná úroveň a spodná linka predstavuje počet taktov. Znamená to teda, že prvý *drop* prichádza často v 64. takte a druhý v 104. takte.



Obr. 5 Štruktúra elektronickej tanečnej nahrávky s dvoma *dropmi* podľa Ricka Snomana

¹⁶⁰ SNOMAN, Rick. *Dance music: Manual*. 2009. Burlington: FOCAL PRESS. s. 225

¹⁶¹ SNOMAN. 2009. s. 223

Makropatternom tohto žánru ako sme ho definovali vyššie je, že dance-popový žáner je všeobecne charakterizovaný silnými beatmi v jednoduchých hudobných štruktúrach s dôrazom na melódiu a nahrávky sú väčšinou tvorené producentským tímom.

4.4 Muzémové vlákna v dance-popovom žánri

Najzákladnejšou muzémou v dance-popovom žánri je tzv. *loop*, čiže zvuková slučka, ktorá sa opakuje, pričom vytvára hlavný hudobný motív, melodický *pattern*. Takéto polyrytmické slučky môžu vytvárať aj *groove*. Keďže hudobné štruktúry a muzémové vlákna tohto žánru sú vysoko repetitívne, nahrávky sledujú formálny princíp, pri ktorom sa najmenšie jednotky, často pozostávajúce z dvoch až štyroch taktov, opakujú a neskôr rozvíjajú počas celej piesne, s niekoľkonásobným opakovaním hlavného *groovu*.¹⁶²

K zavedeniu takýchto štandardizovaných variácií muzémových vlákien v dance-popových skladbách došlo už v 90. rokoch 20. storočia s nástupom žánru eurodance. V úspešných skladbách ako *Blue (Da Ba Dee)*¹⁶³ od Eiffel 65, či *Boom, Boom, Boom, Boom!!*¹⁶⁴ od Vengaboys sú tieto variácie muzémových vlákien hrané v pozadí vokálov a inštrumentálneho refrénu. V súčasnosti sa s vývinom technológií a globalizáciou posunula aj možnosť dopĺňovania jednotlivých muzémových vlákien o rôzne mechanické úpravy či repové vokály.

Veľmi podstatným muzémovým vláknom je rytmické a melodické opakovanie, v muzikológii nazývané aj *ostinato*. Jedným z najznámejších príkladov rytmického prvku *ostinato* v klasickej hudbe je orchestrálna skladba *Boléro* Mauricea Ravela premiérovaná v roku 1928. Naopak, melodické *ostinato* môžeme počuť v *Kánone v D-dur* skladateľa Johanna Pachelbela z roku 1680. V žánri folkovej a rockovej gitarovej hudby je často prítomné harmonické *ostinato*, zatiaľčo popové nahrávky sú charakteristické vokálnym *ostinatom*, ktoré spôsobuje, že poslucháč má tendenciu ľahšie si zapamätať slová nahrávky.

Taggovými muzémovými kopami by sme mohli nazvať rôzne hudobné elementy ako *groove* či vokálne *ostinato*, postavené vrstva na vrstve a často predstavené, zmenené a

¹⁶² HAWKINS, Stan. *Feel the beat come down: house music as rhetoric*. [online] [cit. 23-11-2014]. Dostupné na <<http://www.tagg.org/others/Hawkins/HawkHouse.html>>

¹⁶³ Nahrávka sa nachádza na albume Europop vydanom vo vydavateľstve BlissCo v roku 1998

¹⁶⁴ Nahrávka sa nachádza na albume The Party Album vydanom vo vydavateľstve Breakin' Records v roku 1999

odstránené po dvoch, štyroch, ôsmich, šestnástich a tridsiatich dvoch taktach.

Ako sme spomínali, muzémy musia byť rozpoznateľné podľa svojej konzistentne podobnej funkcie, ktorá patrí do všeobecnej hudobnej kultúry, do ktorej patrí hudobník produkujúci túto hudbu. Neočakávame teda, že muzémy či muzémové vlákna dance-popu budú správne dekodované poslucháčmi, ktorí s modernou tanečnou hudbou neprichádzajú do kontaktu, napríklad príslušníci staršej generácie preferujúci jazz.

4.5 Analýza

V predkladanej semiotickej analýze budeme vybrané nahrávky považovať za určité systémy. Tie podľa štruktúry rozdelíme na jednotlivé prvky, ktorých umiestnenie a význam sa budeme snažiť zdôvodniť. Dá sa teda povedať, že táto analýza je akýmsi „mapovaním“ daných skladieb, pričom ku každej skladbe pridáme fotografiu jej vlnovej amplitúdy, kde vyznačíme umiestnenie *patternu buildup-drop*.

Pri značení štruktúry budeme používať skratky:

A = sloha

B = refrén

C = zosilnený tanečný *groove*

D = prechod

- = *drop*

V analýze sa budeme pokúšať definovať špecifické hudobné elementy, ktoré v danom žánri fungujú ako muzémy a muzémové vlákna. Takisto si budeme všímať intertextuálne *autosonické* citovanie a budeme sa snažiť zdôvodniť jeho použitie.

Druhá časť analýzy sa bude týkať textov nahrávok. Aj keď, ako sme spomínali vyššie, texty dance-popového žánru nesmú zatieniť hlavný melodický *pattern* či *groove*, predpokladáme, že vo výsledku analýzy budeme schopní definovať opakujúce sa témy nahrávok.

Pre predkladanú semiotickú analýzu neutrálnej úrovne hudobnej signifikácie bolo vybraných desať hudobných ukážok vydaných v roku 2013. Ich výber bol založený na základe predajnosti, výsledkov v hudobných oceneniach (Grammy, MTV Video Music Awards) a obľúbenosti na sociálnych sieťach (Spotify, Last.fm).

Feel This Moment (Pitbull feat. Christina Aguilera; 3:49)

Skladba *Feel This Moment* (Cíť tento moment) je dielom producentského tímu - Nasri Atweh, Chantal Kreviazuk, Adam Messinger, Sir Nolan, DJ Buddha, Armando C. Perez (Pitbull) a Christina Aguilera. Nachádza sa na albume *Global Warming*, ktorý vyšiel vo vydavateľstve Polo Grounds. V skladbe je použitý sample známej melodickéj slučky z nahrávky *Take on Me*¹⁶⁵ z roku 1985 v originále od nórskej kapely A-ha:



Obr. 6 Melodický *pattern* z nahrávky *Take on Me* od kapely A-Ha.

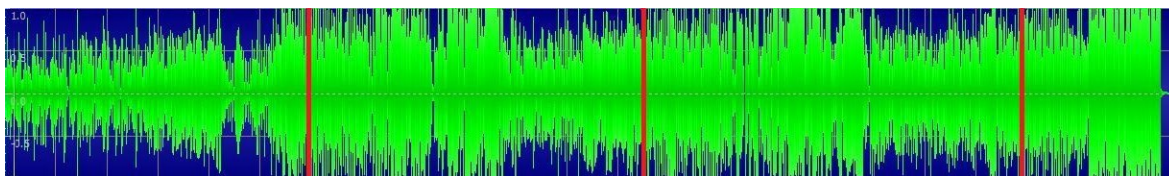
Skladba sa stala 36. najpredávanejšou nahrávkou v roku 2013 podľa Billboard Chart a získala nomináciu na MTV Video Music Awards v kategórii Najlepšia hudobná spolupráca.

Tempo skladby je 136 bpm. Je napísaná v 4/4 takte v štyroch akordoch Am, D, G, Em.

Štruktúra

Skladba nemá úvodnú sekciu a začína hneď prvou slohou, repovou sekciou v podaní Pitbulla, ktorá je dopĺňaná veľmi obľúbenou „romantickou“ klavírnou muzérou. Na ňu sa „nabaľuje“ refrén Christiny Aguilery (00:15). V 42. sekunde prichádza prvý *buildup-drop*, ktorý ústi do predstavenia základného motívu skladby, melodického *patternu* zo skladby *Take On Me*. Druhý *buildup-drop* (00:55) prináša tanečný *groove* doprevádzaný základným melodickým *patternom*. Obom *buildupom* predchádza rytmická sekcia pripomínajúca periodický potlesk, čo evokuje klubovú atmosféru. Druhá tretina piesne má rovnakú formu: sloha (01:11) - refrén (01:39) - *buildup-drop* (02:06) - *groove* + základný melodický *pattern*. Tretia časť skladby tento *pattern* opakuje: sloha (02:20) - refrén (02:50) - *buildup-drop* (03:16) - *groove* + základný melodický *pattern*. Skladba má teda štruktúru: AB-CAB-CAB-C.

¹⁶⁵ Z albumu *Hunting High and Low* z vydavateľstva Warner Bros.



Obr. 7 Vlnová amplitúda skladby Feel This Moment s umiernením *dropov*

Text

Motívom textu nahrávky *Feel This Moment* je zábava a tanec ako únik z reality a nekončiaca zábava pod heslom YOLO¹⁶⁶, čiže „žijeme len raz“. Dôležitým prvkom textu je binárny protiklad rebelantský reper/krehká speváčka. Zatiaľčo Pitbull vyzdvihuje svoj spoločenský status, ktorý mu dovoľuje užívať si a zabávať sa („*Now make dollars, I mean billions, I'm a genius, I mean brilliance*“¹⁶⁷ či „*But time is money. Only difference is I own it. Now let's stop time and enjoy this moment*“¹⁶⁸), refrén, ktorého vokály naspievala Christina Aguilera vyznieva narozdiel od neho až stereotypne „nežne“ žensky. Tento refrén by sme mohli interpretovať ako zdôraznenie, že kým bude brána do speváčkinho „zlatého zámku“ otvorená¹⁶⁹, dovedy sa bude zabávať:

*One day while my light is glowing
I'll be in my castle golden
But until the gates are open
I just wanna feel this moment (ohhh)
I just wanna feel this moment (ohhh)
I just wanna feel this moment*¹⁷⁰

Play Hard (David Guetta feat. Ne-Yo, Akon; 03:30)

Skladba *Play Hard* (Hrať tvrdo) je dielom producentského tria David Guetta, Giorgio Tuinfort a Frédéric Riesterer. Okrem nich sa na nahrávke autorsky podieľali aj Shaffer Smith (Ne-Yo) Aliaune Thiam (Akon). Nachádza sa na albume *Nothing but the Beat 2.0* z vydavateľstva Parlophone. Skladba *Play Hard* bodovala v hitparáde britských singlov (UK Singles) a na popredných umiestneniach v hitparádach vo viac ako štyridsiatich krajinách.

Tempo skladby je 130 bpm, je napísaná v 4/4 takte v akordoch: C, G, Em, D.

¹⁶⁶ skratka z angl. „You Only Live Once“

¹⁶⁷ "Teraz zarábam doláre, tým myslím - milióny. Som génius, tým myslím, že žiarim"

¹⁶⁸ "Ale čas sú peniaze. Jediným rozdielom je, že ja ich mám. Tak zastavme čas a užívajme si tento moment"

¹⁶⁹ predpokladáme, že tým myslí život po smrti

¹⁷⁰ "Jedného dňa, kým moje svetlo sieti, budem vo svojom zlatom zámku. Ale kým sú brány otvorené, chcem cítiť tento moment..."

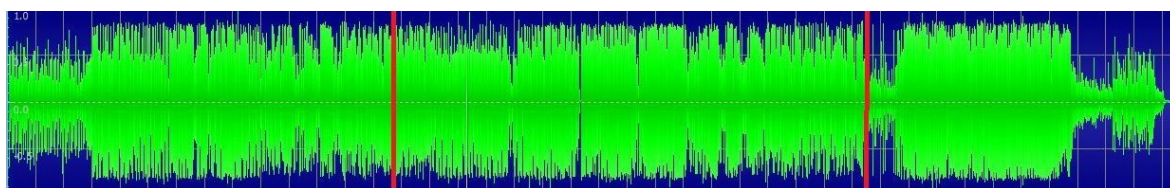
Základný motív skladby je tvorený samplom z nahrávky *Better Off Alone*¹⁷¹ z roku 1999 od tanečného projektu Alice DeeJay:



Obr. 8 Melodický *pattern* z nahrávky *Better Off Alone* od projektu Alice DeeJay

Štruktúra

Hneď v úvode skladby je predstavený základný melodický *pattern* (*sample Better Off Alone*) s doprovodom rytmickej muzémy, signifikujúcej potlesk. Nasleduje prvá sloha (00:15) v podaní repera Akona, na ktorú sa postupne v pozadí nabaľujú zvukové prvky pripomínajúce zvuk sirén, signifikujúce stres a zhon z práce, ktorý ústi do základného motívu s prvým refrénom spievaným Ne-Yom. Prácu tak strieda zábava, čo korešponduje s názvom skladby. Prvý *buildup-drop* prichádza v 77. sekunde (01:17) a prechádza do základného *groovu* skladby, v ktorej je pred druhou slohou načrtnutý štvortónový úryvok z motívu. Po nej nasleduje druhá sloha (01:30), refrén, opäť *buildup-drop* (02:30) a trochu pozmenený *groove* spojený znovu s štvortónovým pripomenutím motívu a refrénom. V závere (03:10) je predstavený nový melodický *pattern*, do ktorého sa ozýva refrén v echu. Štruktúra skladby je teda AB-CAB-CD.



Obr. 9 Vlnová amplitúda skladby *Play Hard* s umiestením dvoch *dropov*

Text

Interpreti skladby Akon a Ne-Yo chcú v texte zdôrazniť svoju, podľa vlastných slov, jedinú schopnosť. Tou je schopnosť roztancovať svojich poslucháčov („*We makin' it 'cause we make it move. The only thing we know how to do. Said it's the only thing we know how to do*“¹⁷²). Rep Akona v nahrávke funguje ako určitá motivácia „tancuj a neprestávaj“, spolu

¹⁷¹ nachádzajúcej sa na albume *Who Needs Guitars Anyway?* vydaného vo vydavateľstve Universal

¹⁷² „Robíme to, pretože to vieme rozhýbať. Jediná vec, ktorú vieme. Hovoria, že je to jediná vec, ktorú

s vokálmi od Ne-Ya, v ktorých charakterizuje životný štýl interpretov („*We work hard, play hard*“¹⁷³), s čím sa veľmi ľahko môžu stotožniť aj poslucháči tohto žánru.

Wake Me Up (Avicii feat. Aloe Blacc; 04:02)

Autormi skladby *Wake Me Up* (Zobuď ma) sú producent Tim Bergling (Avicii), spevák Aloe Blacc, speváčka Aileen Quinn a gitarista rockovej kapely Incubus, Mike Einzinger. Skladbu produkoval Avicii spolu s Arashom Pournourim a Mikeom Shinodom z kapely Linkin Park. Nachádza sa na albume *True* vydanom vo vydavateľstve Universal Island. Skladba sa stala 19. najpredávanejším singlom v rebríčku Billboard 100 za rok 2013 a druhou najhranejšou nahrávkou na serveri Spotify v roku 2013. Avicii sa stal vďaka tejto nahrávke ôsmym najhranejším interpretom na sociálnej sieti last.fm.

Skladba je skomponovaná v 4/4 takte v akordoch: Bm, G, D, A, s tempom 124 bpm.

Štruktúra

Veľmi neobvykle na dance-popovú nahrávku má skladba *Wake Me Up* gitarový úvod s odkazom na žáner country, ktorý je s nástupom prvej slohy filtrovaný do pozadia. Spočiatku poslucháč vôbec nemá pocit, že bude počúvať tanečnú skladbu, čomu dopomáhajú aj soulové vokály Aloe Blacca. Od 40. sekundy majú však nástup prvé *beaty*, opäť s dojmom potlesku, spolu s gitarovým doprovodom a refrénom. Po posledných slovách refrénu nasleduje hneď hlavný melodický *pattern* skladby, pripomínajúci tóny elektrickej gitary:



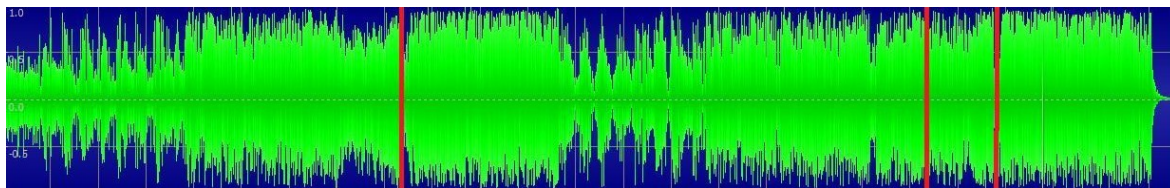
Obr. 10 Hlavný melodický *pattern* skladby *Wake Me Up*

V 82. sekunde prichádza prvý *buildup-drop* ústiaci do *groovu* spojeného s melodickým *patternom*. Druhá sloha (01:56) je pre zmenu doprevádzaná klavírnymi akordami. Refrén

vieme“.

¹⁷³ „Pracujeme tvrdo, zabávame sa tvrdo“.

(02:27) s rovnakou štruktúrou ústi do repetície frázy „*Didn't know I was lost*” (6x) pričom rytmus skladby prechádza do pozadia, kde ho počujeme narastať až končí *dropom* (03:13). Po „vypustenom“ *groove* prichádza netradične ďalší *buildup-drop* ústiaci opäť do toho istého *groovu*. Štruktúra skladby je teda AB-CAB-C-C.



Obr. 11 Vlnová amplitúda skladby Wake Me Up s umiestením *dropov*

Aj napriek tomu, že skladba Wake Me Up je nevšedným spojením producentskej hviezdy s alternatívnejším soulovým spevákom Aloe Blacc, jej štruktúra, motív a rytmus nie sú ničím výnimočné. Každopádne môže svojím dojmom „jedinečnosti“ prebrať fanúšikov aj z alternatívnejších žánrov. Tento fenomén dokazuje aj jej vysoké postavenie v hudobných rebríčkoch.

Text

Text skladby je výpoveďou interpreta (Aloe Blacc), ktorý je stratený v realite („*I tried carrying the weight of the world. But I only have two hands*”¹⁷⁴) a má pocit, že je príliš mladý. Sníva o tom, aby porozumel svetu, a preto metaforicky prosí, aby ho zobudili, keď bude starší a rozumnejší. Presná príčina jeho problémov nie je vyjadrená, môže to byť láska či existenciálne problémy, čo je nesmierne fungujúca konotácia, keďže sa so skladbou môže stotožniť veľká časť poslucháčov.

*„Feeling my way through the darkness
Guided by a beating heart
I can't tell where the journey will end
But I know where to start
They tell me I'm too young to understand
They say I'm caught up in a dream
Well life will pass me by if I don't open up my eyes
Well that's fine by me”*¹⁷⁵

¹⁷⁴ „Chcel som niesť bremeno celého sveta, ale mám predsa len dve ruky.“

¹⁷⁵ „Cítim, že kráčam temnotou, sprevádza ma tlkot srdca. Nevieť povedať kedy moja cesta skončí, ale viem kde ju začať. Hovoria, že som príliš mladý, aby som pochopil. Hovoria, že stále snívam. Ale život bude plynúť aj keď neotvorím oči, čo mi nevadí“

How I Feel (Flo Rida; 02:49)

Skladba *How I Feel* (Ako sa cítim) *sample*uje známy hit *Feeling Good*¹⁷⁶ z roku 1965, ktorého autormi sú pôvodne Leslie Bricusse a Anthony Newley. Vokály patria jazzovej speváčke Nine Simone. Autorom textu skladby *How I feel* je Tamar Dillard (Flo Rida) a producenty sa na nej podieľali Sermstyle a Justin Franks (DJ Frank E). Nachádza sa na albume *The Perfect 10*, ktorý vyšiel vo vydavateľstve Atlantic. Nahrávka sa umiestnila na popredných miestach v svetových hitparádach. Dostala sa na 8. miesto v singlovom rebríčku vo Veľkej Británii a skončila na 25. mieste v americkej hitparáde Mainstream Top 40.

Nahrávka je v 4/4 takte v akordoch: Cm#, E, B, A. Jej tempo je 128 bpm.

Štruktúra

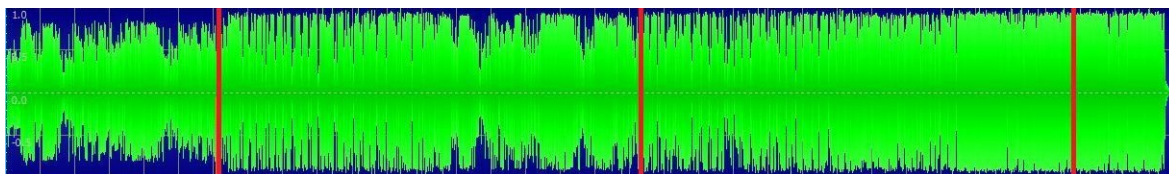
Základným prvkom skladby je *sample* zo skladby *Feeling Good*, ktorá tvorí refrén nahrávky a takisto aj základný melodický motív, tvorený zvukom dychových nástrojov:



Obr. 12 Hlavný motív skladby *Feeling Good*

Celistvú štruktúru nahrávky predeľuje ešte jeden krátky *sample* tvorený sláčikovými nástrojmi. Tieto prvky zvyšujú exkluzivitu skladby a navodzujú luxus, vyššiu spoločnosť a sú príkladom hypertextuálnej *travestie*, ktorú sme predstavili vyššie. Skladba začína refrénom s melodickým *patternom*. V 30. sekunde prichádza prvý *buildup-drop*, ktorý však nevrcholí do „vypustenia“ hlavného *groovu*, ale do prvej repovej slohy, ktorú doprevádza ďalší *beat* pripomínajúci iné dychové nástroje. Nasledujúci refrén je opakovaním prvej časti skladby a *buildup-drop* prináša druhú slohu. Zvláštnosťou skladby je aj následný prechod končiaci *buildup-dropom* prinášajúci hlavný *groove* spojený s motívom. Štruktúra skladby je teda A-BA-BC-D.

¹⁷⁶ z albumu *I Put a Spell on You*, ktorý vyšiel vo vydavateľstve Philips



Obr. 13 Vlnová amplitúda skladby How I Feel s umiestením troch *dropov*

Text

Refrénová vokálna zložka, ktorá je *samplom* známej piesne, interpretuje radosť nad novým dňom „*Birds flying high. You know how I feel. It's a new day. You know how I feel. Sun in the sky. You know how I feel. It's a new day. You know how I feel*“¹⁷⁷. Repová zložka Flo Rida ho dopĺňa, pretože vysvetľuje jeho ekonomický a sociálny status, ktorý je podľa interpreta veľmi exkluzívny. Rep tak korešponduje s nadnesenou atmosférou vokálnej časti, resp. reper je spokojný so svojim životom a neznámy poslucháč tak „vie ako sa cíti“.

*„I don't ever look at the prices
My super boutique is a wiseless
You know who the king of the night is
Beautiful music for you to go lower”¹⁷⁸*

Atmosphere (Kaskade; 03:51)

Atmosphere (Atmosféra) je skladba amerického producenta vystupujúceho pod pseudonymom Kaskade, na ktorej sa autorsky podieľali aj producenti Finn Bjarnson, Nate Pyfer a McKay Stevens. Nachádza sa na albume *Kaskade* vydanom vo vydavateľstve Ultra. Skladba bola okrem umiestnenia na 1. mieste v americkej tanečnej hitparáde nominovaná aj na ocenenie Grammy ako Najlepšia tanečná nahrávka roku 2013.

Skladba má tempo 128 bpm, jej slohy sú písané v akordoch F, G, C, F, Em a refrén - F, Am, G v 4/4 takte.

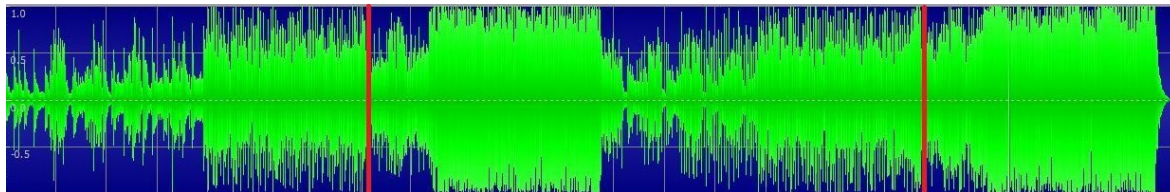
Štruktúra

Úvod skladby tvorí pokojná klavírna muzéka, opäť v romantickom duchu, v ktorej sa objavuje prvá sloha. Tá je v štýle pop-rockovej balady. Podstatným prvkom skladby je tiež fakt, že autorom vokálov je sám Kaskade, ktorý je uvádzaný aj ako hlavný producent nahrávky. Refrén prichádza priamo s nástupom rytmickej sekcie (00:39) a postupným

¹⁷⁷ „Vtáky lietajú vysoko a ty vieš ako sa cítim. Je nový deň a ty vieš ako sa cítim. Slnko na oblohe a ty vieš ako sa cítim. Je nový deň a ty vieš ako sa cítim.“

¹⁷⁸ „Nikdy sa nepozierám na ceny. Môj super šatník tak nedáva zmysel. Viete kto je kráľom noci. Nádherná hudba, ktorá Vás prinúti ísť do kolien.“

buildup-dropom (01:11), ktorý je ukončený *groovom*. Druhá časť skladby má rovnakú štruktúru (viď vlnová amplitúda nižšie) začínajúca druhou slohou s refrénom končiacim *buildup-dropom* (03:15) a *groovom* s melodickým motívom. Štruktúra skladby je teda AB-CAB-C.



Obr. 14 Vlnová amplitúda skladby How I Feel s umiestením dvoch *dropov*

Text

Text skladby má lyrický charakter, v ktorom interpret opisuje svoje osamelé detstvo, v ktorom sníval o vesmíre („*The lights in the sky weren't that far away Living in the vastness of outer space*“¹⁷⁹). Refrén, v ktorom tvrdí, že celý život je hviezdou, ktorá udržuje svetlo aj v tme, čo ho chráni pred „všetkými vlnami v (tvojej) atmosfére“, je tiež veľmi efektívna konotácia pre populárnu nahrávku, pretože môže byť teoreticky dekódovaný akokoľvek.

I Need Your Love (Calvin Harris feat. Ellie Goulding; 03:54)

I Need Your Love (Potrebujem tvoju lásku) je skladba škótskeho producenta Calvina Harrisa. Vokály na nahrávke patria populárnej speváčke Ellie Goulding. Nachádza sa na albume *18 Months* vydanom vo vydavateľstve Columbia. Veľmi úspešná nahrávka sa umiestnila do piateho miesta v singlových hitparádach vo viacerých štátoch (Veľká Británia, Austrália, Švédsko...) a bola celkovo 56. najpredávanejšou v roku 2013 podľa Billboard Charts. Získala tiež nomináciu na *Britský singel roka* na oceneniach BRIT Awards a na *Spoluprácu roka* na MTV Video Music Awards. Okrem toho bola 10. najhranejšou skladbou na serveri Spotify v roku 2013.

Tempo nahrávky je 128 bpm s 4/4 taktom v akordoch Bm, G, D, A.

Štruktúra

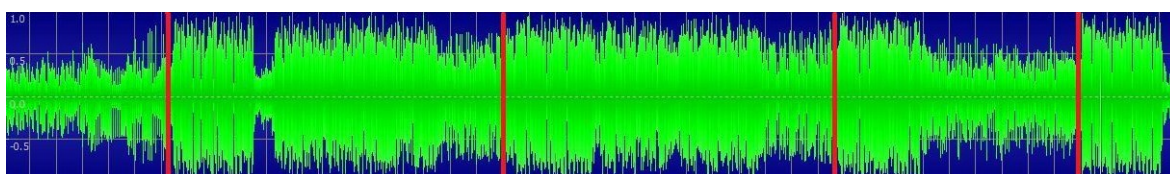
Hneď v úvode skladby je predstavený refrén spolu s klavírnou sekciou a v pozadí melódiou tvorenou zvončekmi. Ten ústi do základného melodického *patternu*:

¹⁷⁹ „Svetlá na oblohe neboli tak ďaleko. Život v rozľahlom vonkajšom vesmíre.“



Obr. 15 Základný melodický *pattern* skladby I Need Your Love

Tento hlavný motív už hneď v 30. sekunde prechádza do *buildup-dropu* končiaceho vypusteným *groovom* s melodickým *patternom*. Prvá sloha nadväzuje na muzematickú prechodovú sekciu so zvukovým filtrom, pri ktorom má poslucháč pocit, že zvuk k nemu prichádza zďiaľky, ktorá je veľmi obľúbeným zvukovým prvkom žánru french house. Druhá repetícia refrénu je sprevádzaná iba klavírnymi akordami. Ústi do *buildup-dropu* (01:36), ktorý vypúšťa *groove*. Doplnkom tretej slohy je sláčikový *sample*, ktorý zvyšuje „vážnosť a exkluzivitu“ skladby pričom v pozadí počuť melodické zvončeky. Refrén je opäť doprevádzaný klavírnymi akordami ústiacimi do *buildup-dropu*. Špecialitou skladby je prechod (02:56) za zvukov zvončekov a gitarového *vibrata*, spolu s posledným *buildup-drop* prvkom. Štruktúra skladby je B-CAB-CB-CD-C.



Obr. 16 Vlnová amplitúda skladby I Need Your Love s umiestnením štyroch *dropov*

Text

V textovej významovej rovine je nahrávka vyznaním interpretky, ktorá potrebuje lásku „anonymnej osoby“. Z textu sa neskôr dozvedáme, že ide o bývalého partnera.

*„I take a deep breath every time I pass your door
I know you're there but I can't see you anymore
And that's the reason
You're in the dark*

*I've been a stranger ever since we fell apart*¹⁸⁰

Aj napriek tomu, že očividne ich vzťah ochladol, speváčka naňho stále spomína ako na toho, ktorý jej pomáhal, keď zažívala ťažké životné situácie. („*I need your love. I need your time. When everything's wrong. You make it right*“¹⁸¹). Nakoniec skladby, v melodickom prechode, si speváčka uvedomuje, že žiadna hádka nevznikla partnerovou chybou a priznáva, že je pre ňu ten „pravý“ („*You have never been to blame. And now my eyes are open. And now my heart is closing*“¹⁸²).

Clarity (Zedd feat. Foxes; 04:29)

Clarity (Jasnosť) je nahrávka nemecko-ruského producenta Antona Zaslavkeho (Zedd), na ktorej sa spolupodieľala britská speváčka Holly Hafermann (Skylar Grey), takisto ako Matthew Koma a Porter Robinson. Vokály v skladbe patria Louise Rose Allen známej ako Foxes. Nachádza sa na albume *Clarity* vydanom vo vydavateľstve Interscope. Skladba vyhrala ocenenie na 56. ročníku Grammy v kategórii Najlepšia tanečná nahrávka roku 2013 a je tiež 24. najpredávanejším singlom v roku 2013 podľa Billboard Charts.

Tempo skladby je 128 bpm, je písaná v akordoch Am, D, Em, Bm, C v 4/4 takte.

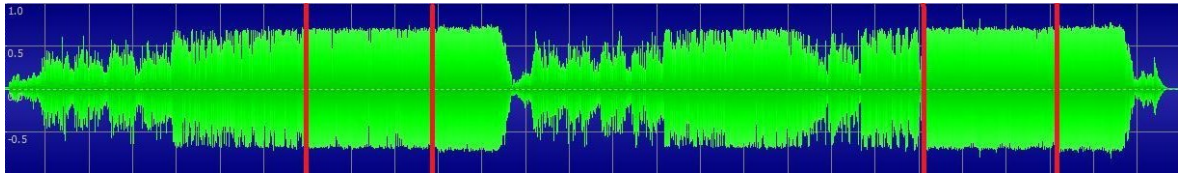
Štruktúra

Skladba začína klavírnym melodickým *patternom*, na ktorý nadväzuje prvá sloha. Postupné zvyšovanie tempa s nástupom refrénu (00:40) a vokálnym zborovým echom ústi do *buildup-dropu* v 70. sekunde. Základný melodický *pattern*, ktorý nasleduje, ho prepája so zintenzívneným *groovom*. Prekvapivo nastáva ďalší *buildup-drop* (01:37) s opakovaním refrénu a následným *dropom*, dokonca s pomlčkou. Druhá časť skladby je v podstate opakovaním tej prvej, čo je viditeľné aj na snímke vlnovej amplitúdy nižšie. Postupné zvyšovanie tempa a nástup refrénu je vystriedané rytmickým *buildupom* (03:02) opäť s vokálnym zborovým echom, ktorý znie ako vokály žánru world music, čo navodzuje pocit „transcendencie“. *Drop* (03:30) prichádza s ozvenou poslednej vety refrénu („*Why are you my clarity?*“). Základný motív so slučkou refrénového echa strieda ďalší *buildup-drop* a skladba ústi do „vypusteného“ *groovu*. Štruktúra skladby je teda AB-C-BA-C-C.

¹⁸⁰ „Vždy sa zhlboka nadýchnem, keď prejdem okolo tvojich dverí. Viem, že si doma, ale viac ťa už nevidím. A to je dôvod prečo si v tme. Bola som cudzinec odkedy sme sa rozišli.“

¹⁸¹ „Potrebujem tvoju lásku. Potrebujem tvoj čas. Keď sa všetko rúca, ty to napraviš.“

¹⁸² „Nikdy to nebola tvoja vina. Ale teraz mám oči otvorené. A moje srdce sa zatvára...“



Obr. 17 Vlnová amplitúda skladby Clarity s umiestením štyroch *dropov*

Text

Text skladby interpretuje konfliktné partnerstvo. Speváčka muža miluje, aj keď to kvôli neustálym hádkam nechce („*Cause you are the piece of me I wish I didn't need. Chasing relentlessly, still fight and I don't know why*”¹⁸³). Napriek tomu však stále končí v „jeho náručí”, pretože si uvedomuje, že ho potrebuje.

"If our love is tragedy, why are you my remedy?

*If our love's insanity, why are you my clarity?"*¹⁸⁴

Don't You Worry Child (Swedish House Mafia; 03:32)

Skladba *Don't You Worry Child* (Neboj sa dieťa) je dielom švédskej tanečnej skupiny Swedish House Mafia¹⁸⁵. Vokály naspieval švédsky spevák John Martin Lindström (John Martin). Nachádza sa na albume *Until Now*, ktorý vyšiel vo vydavateľstve Polydor. Nahrávka bola 26. najpredávanejším singlom v roku 2013 podľa Billboard Chart Top 100 a takisto získala nomináciu na ocenenie Grammy v kategórii Najlepšia tanečná nahrávka.

Jej tempo je 128 bpm, je napísaná v 4/4 takte v troch akordoch: Am, F, G.

Štruktúra

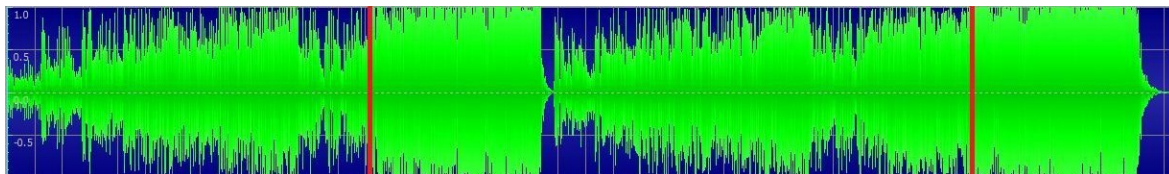
Skladba, podobne ako aj niektoré iné analyzované nahrávky, začína gitarovým melodickým *patternom*, pripomínajúcim klavírne úvody predošlých skladieb a prvou slohou. Stupňujúci rytmus ústi do refrénu (00:54) s echom („*Don't you worry, don't you worry child...*”). Nástup *buildupu* s *dropom* (01:07) rozvíja základný *groove* s melodickým *patternom* a refrénovou slučkou. *Drop* s pomlčkou uvádza opakovanie gitarového melodického *patternu* s druhou slohou. Stupňujúci rytmus, na ktorý sa nabaľuje refrén, je tentoraz v echu iba v doprovode akustickej gitary. Skladba končí *buildup-dropom* (02:55) s

¹⁸³ „Lebo ty si moja súčasť ktorú si želám, aby som nemala. Neúnavne sa naháňame, stále bojujeme, a ja neviem prečo.”

¹⁸⁴ „Ak je naša láska tragédiou, prečo si potom ty môj liek. Ak je naša láska šialenosť, prečo si potom ty moja jasná myseľ”

¹⁸⁵ členovia: Axel Hedfors, Steve Angello, Sebastian Ingrosso, Michel Zitron

vypuknutím do základného *groovu* s melodickým *patternom* a refrénovou slučkou. Skladba sa skladá z dvoch homogénnych častí a jej štruktúra je teda AB-CAB-C.



Obr. 18 Vlnová amplitúda skladby Don't You Worry Child s umiestnením dvoch *dropov*

Text

Text je venovaný spomienkam na detstvo („*Upon a hill across a blue lake, That's where I had my first heartbreak*“¹⁸⁶) a dospievanie interpreta, kedy mu otec hovorieval, aby sa nebál, pretože „nebo“ má preňho ešte plán („*Don't you worry, don't you worry, child. See heaven's got a plan for you*“¹⁸⁷). „Nebo“ môže signifikovať vyššiu silu alebo aj hudobnú scénu. Neskôr s plynutím skladby sa dozvedáme, že spoznáva dievča, o ktorom si myslel, že je to „pravé“. Aj napriek tomu, že ju, ako predpokladáme, stratil, stále si pripomína svoje detstvo a vetu svojho otca, ktorá mu pomáha „prekonať starosti“.

Scream & Shout (will.i.am feat. Britney Spears; 04:43)

Skladba *Scream & Shout* (Krič a volaj) je dielom Williama Adamsa (will.i.am), Jefa Martensa (Lazy Jay) a Jeana Baptista. Producentsky sa na nej podieľali Jef Martens a will.i.am. Nahrávka obsahuje vokálny *sample* („*Britney, bitch*“) *autosonickú* transláciu zo skladby Britney Spears *Gimme More*¹⁸⁸ z roku 2007. Je celá naspievaná pomocou hlasového korektora vysokých tónov, *auto-tune*. Nachádza sa na albume *#willpower*, ktorý vyšiel vo vydavateľstve Interscope. Skladba sa umiestnila na vrcholných pozíciách v hitparádach v mnohých krajinách a dosiahla na top 10 v Austrálii, Švédsku a Južnej Kórey. Taktiež sa umiestnila na prvom mieste v americkej hitparáde Dance/Electronic Songs.

Jej tempo je 133 bpm, napísaná je v 4/4 takte v akordoch Gm, Bb, F a C.

Štruktúra skladby

Naprieč celou skladbou znie jeden rytmický *pattern*, ktorý je predstavený hneď na jej začiatku:

¹⁸⁶ „Na kopci na druhej strane modrého jazera, tam kde som mal prvýkrát zlomené srdce.“

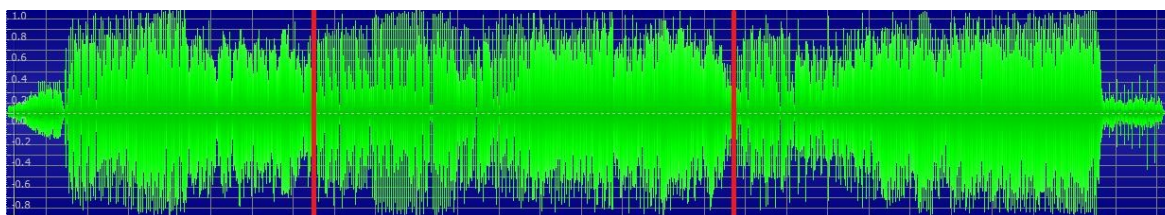
¹⁸⁷ „Neboj sa, neboj sa, dieťa. Uvidíš, že nebo má pre teba plán.“

¹⁸⁸ Nahrávku obsahuje album *Blackout* vydaný vo vydavateľstve Jive



Obr. 19 Vlnová amplitúda rytmického *patternu* skladby Scream and Shout

Prvá sloha je uvedená elektronickou „robotickou“ vokálnou sekciou („*Bring the Action*“). Repetitívne vokály americkej speváčky Britney Spears, ktorá vyslovuje jednotlivé slová s britským prízvukom, majú za cieľ zvýšiť exkluzivitu nahrávky. Interpretka sa snaží pôsobiť „bristkým aristokratickým“ dojmom. Refrén skladby (00:43) je doprevádzaný základným rytmickým *patternom*. Netradične je rola speváčka-reper obrátená, pretože vokalistom refrénu je will.i.am, ku ktorému sa až postupne pridáva Britney Spears. Repový *sample* so záverečným „*Britney, bitch*“ prináša *drop* (01:14), ktorý ústi do základného melodického *patternu*, ktorý ale nie je dynamicky intenzívnejší ako je to v ostatných analyzovaných dance-popových nahrávkach. Druhá sloha je reverziou prvej, pretože začína repovou zložkou will.i.ama, takisto v *auto-tune*, čo je známou komerčnou značkou tohto interpreta. V nej sa vyskytuje niekoľko príkladov muzematických klišé vokálov v dance-popovom žánri, ako napríklad zníženie hlasitosti a spomalenie tempa pri vyslovení slova *down* či repetitívne zvýraznenie slova *blow*. Na druhú slohu sa následne nabaľuje celý úvod skladby v podaní Britney Spears. Druhé opakovanie refrénu (02:30) ústi opäť do samplu s *dropom* (02:56) a základným melodickým *patternom* s vokálnou vsuvkou („*Oh, yeah*“). Zvláštnosťou skladby je 30 sekundový prechod, ktorý spolu s prízvukom na posledných dvoch slabikách slova *forever* (ever-ever-ever) „vybuchuje“ do refrénu. V závere skladby je ešte raz použitý citovaný *sample* a posledné sekundy vo veľmi pomalom tempe fungujú ako určité „uzatváranie“ skladby. Celá produkcia skladby obsahujúca rôzne zvukové technické elementy má navodiť dojem „zvuku budúcnosti“. Štruktúra nahrávky vytvára schému AB-CAB-CDC.



Obr. 20 Vlnová amplitúda skladby Scream and Shout s umiestnením dvoch *dropov*

Text

Skladbu môžeme zaradiť do kategórie typu „zabávaj sa“. will.i.am a Britney Spears interpretujú vplyv práve hranej nahrávky na poslucháčov („*When you hear this in the club. You gotta turn turn it up*“¹⁸⁹). Dopredu ich ženie to, že si uvedomujú, že sú stredobodom pozornosti („*All eyes on us*“¹⁹⁰). Refrén je opisom extatického stavu v tanečnom klube, kedy chcú interpreti „*kričať a volať*“¹⁹¹ a dať tak von všetku svoju energiu. *Sample* skladby „*You are now now rocking with will.i.am and Britney bitch*“¹⁹² poslucháčom pripomína, koho majú tú česť počúvať. Dôraz na „*Britney, bitch*“ ako hlavnej vokálnej črty skladby nie je jedinečným. Táto vsuvka je základným rysom komunikácie speváčky Britney Spears ku svojmu (nielen) ženskému publiku. Toto familiárne oslovenie sa prvýkrát vyskytlo v skladbe *Gimme More* a v roku 2013 aj v ďalšej speváčkinej dance-popovej nahrávke produkovanej will.i.amom - *Work, bitch*¹⁹³. Druhá sloha funguje konatívne a opisuje klasickú situáciu v tanečnom klube („*Hey yo, hear the beat and let's hit the floor. Drink it up and drink some more*“¹⁹⁴). Interpreti tak chcú poukázať na katarzickú funkciu tanečných klubov a zábavy („*Cause I was feeling down, now I'm feeling better*“¹⁹⁵) a želajú si, aby zábava pokračovala donekonečna.

Applause (Lady Gaga; 03:30)

Skladba *Applause* (Potlesk) je dielom Stefani Germanotti (Lady Gaga) a veľkého autorského a producentského tímu (Paul Blair, Dino Zisis, Nick Monson, Martin Bresso, Nicolas Mercier, Julien Arias, William Grigahcine). Nachádza sa na albume *Artpop* z vydavateľstva Interscope. Skladba sa dostala na vrcholné pozície v singlovom rebríčku v Spojených štátoch amerických a bola do hitparády Billboard Hot 100 nasadená na štvrtom mieste. Okrem toho sa stala číslom jedna v hitparádach v Grécku, Maďarsku či Španielsku a dostala sa do top piatich najhranejších skladieb vo Veľkej Británii, Kanade, Nemecku a Francúzsku.

Tempo skladby je 140 bpm, je písaná v akordoch Em, D, C, Am v 4/4 takte.

¹⁸⁹ „Keď toto počujete v klube, musíte zvýšiť hlasitosť.“

¹⁹⁰ „Všetky oči sú na nás“

¹⁹¹ odtiaľ názov skladby

¹⁹² „Práve sa hýbete s will.i.amom a Britney, bitch“ (bitch v tomto prípade funguje ako oslovenie fanúšičiek)

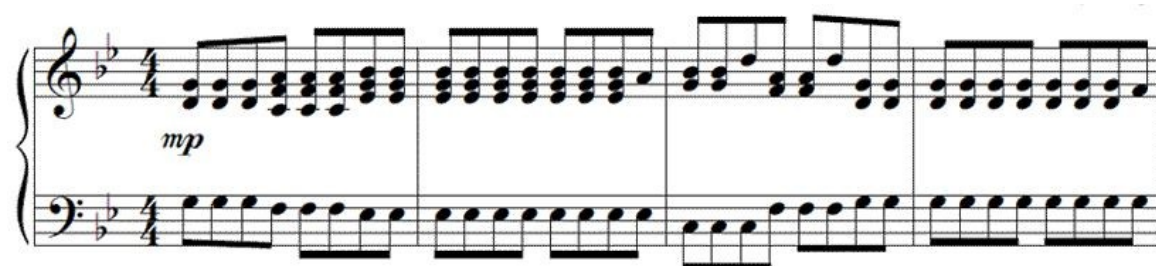
¹⁹³ Skladba sa nachádza na albume Britney Jean, ktorý vyšiel vo vydavateľstve RCA

¹⁹⁴ „Hej ty, počúvaj ten beat a choď tancovať. Vypi čo máš a napi sa ešte viac.“

¹⁹⁵ „Pretože som sa cítil zle, ale už sa cítim lepšie.“

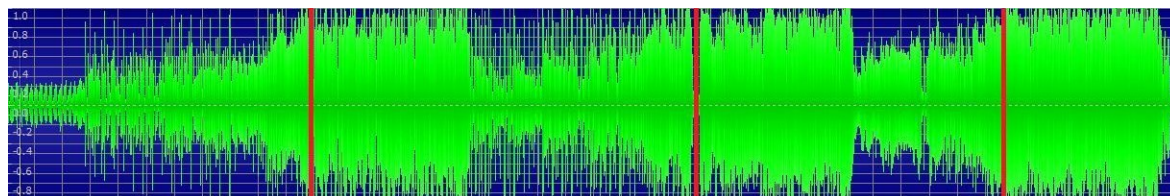
Štruktúra

V úvode skladby počuť veľmi jednoduchý základný melodický *pattern*, ktorý dominuje celej nahrávke:



Obr. 21 Hlavný melodický *pattern* skladby Applause

Vokály v prvej slohe (00:13) znejú „špinavo“, čo má podľa mnohých recenzentov tejto skladby navodiť pocit elektronických nahrávok z 80. rokov v podaní interpretov ako Eurythmics či David Bowie. Refrén začína rytmickým opakovaním slova Applause, s postupným stúpaním tempa a následným *buildupom* a *dropom* s pomlčkou (00:54), ktorý ústi do druhej časti refrénu so zintenzívnenou *groovovou* sekciou dopĺňanou zadnými vokálmi, ktoré hláskujú slovo A-P-P-L-A-U-S-E. Takéto hláskovanie je obľúbenou vokálnou muzemou populárnych nahrávok, ktoré núti poslucháčov k odlišnému typu dekódovania. Druhá sloha (01:23) má rovnakú formálnu štruktúru ako tá prvá, s rovnakým nástupom refrénovej časti a následným *buildup-dropom* (02:03) do druhej časti refrénu. Skladba obsahuje jeden prechod (02:30) s klavírnym pozadím, ktorý ústi do refrénu, kde je počuť *sample* potlesku a povzbudzovania. Následný tretí *buildup-drop* prináša *groovovú* sekciu. V závere ešte počujeme umelo upravený hlas speváčky hláskujúcej názov svojho albumu a aj štýlu, ktorý sa pokúša do hudby zaviesť: A-R-T-P-O-P. Skladba má štruktúru AB-CAB-CDB-C.



Obr. 22 Vlnová amplitúda skladby Applause s umiestením troch *dropov*

Text

Skladba je vyznaním speváčky, ktorá žije pre slávu a potlesk svojich fanúšikov („*Give me the thing that I love. I'll turn the lights on. Put your hands up, make 'em touch. Make it*

*real loud*¹⁹⁶), čo núti poslucháčov k akcii, tancu, aby potešili svoj „idol“. Jednoduchý úvod repetitívneho refrénu je typickým príkladom veľmi efektívneho memorizovania nahrávky:

*„I live for the applause, applause, applause
I live for the applause-please
Live for the applause-please
Live for the way that you cheer and scream for me
The applause, applause, applause“¹⁹⁷*

Podstatným prvkom druhej časti skladby je prezentácia tvorby Lady Gaga ako pop-kultúrneho umenia, čím sa odlišuje od bežnej prezentácie dance-popových umelcov. Speváčka sa dokonca prirovnáva k Jeffovi Koonsovi:

One second I'm a Koons, then suddenly the Koons is me
Pop culture was an art, now art's in pop culture in me¹⁹⁸

To korešponduje aj s pojmom *artpop*, ktorý, ako sme spomínali, je počas skladby speváčkou hláskovaný.

¹⁹⁶ „Dajte mi to čo milujem. Zapálím svetlá. Dajte ruky hore a aby sa dotýkali. Budte naozaj hlučný.“

¹⁹⁷ „Žijem pre potlesk, potlesk, potlesk. Žijem pre potlesk-lesk. Žiť pre potlesk-lesk. Žijem pre spôsob akým ma povzbudzujete a kričíte. Potlesk, potlesk, potlesk.“

¹⁹⁸ „Jednu chvíľu som Koons (pozn. Jeff Koons - konceptuálny umelec, ktorý vytvoril obal albumu *Artpop*) a hneď na to je Koons mnou. Pop kultúra bola umením, teraz je umenie pop kultúrou vo mne.“

Výsledok analýzy

Na základe analýzy textov vybraných nahrávok môžeme skladby rozdeliť do troch typologických skupín:

- Prvú najpočetnejšiu typologickú skupinu sme nazvali súhrnným pojmom *zábava*. Ide o nahrávky, ktorých texty majú za cieľ naplniť dieru, ktorú v poslucháčoch vyvoláva nuda a monotónny pracovný týždeň. Hlavným motívom je párty čiže určitý čas, ktorý plynie bez toho, aby o ňom poslucháči premýšľali. Skladby tak pôsobia ako akési zastavenie času.

Táto skupina je zároveň spojená aj s vyzdvihnutím sociálneho a ekonomického statusu interpreta.

- Druhú typologickú skupinu nahrávok podľa ich textov sme nazvali pojmom *lyrika*. Slová nahrávok tejto skupiny fungujú ako doplnok tanečných prvkov. Ich témou je strata v realite „uponáhľaného“ sveta, ktorá má rôzne konotatívne významy. Zaujímavým faktom je, že všetky tri skladby obsahujú mužské vokály, ktoré sú buď pop-rockové alebo soulové. Je tu teda značná snaha odlíšiť sa od vyššie uvedených klasických „prvoplánových“ nahrávok v tanečných kluboch. Takisto, všetky tri nahrávky obsahujú klavírne a gitarové úryvky, muzémové vlákna iných žánrov, navodzujúce dojem patetickosti a romantizmu korešpondujúce s ich obsahom.

- Tretiu a najmenšiu typologickú skupinu sme nazvali *lovesong*. Piesne o láske sú v populárnej hudbe najrozšírenejšie, avšak v dance-popovom žánri nie celkom spĺňajú svoju funkciu. *Lovesongy* sú väčšinou mierené na ženské poslucháčky, čo dokazujú aj ženské vokály v analyzovaných nahrávkach.

Záverečný výsledok analýzy štruktúry skladieb sme zachytili do nasledujúcej tabuľky:

Nahrávka	Minutáž	Tempo	Akordy	Buildup-drop (počet a minutáž)	Štruktúra	Text
Feel This Moment	03:49	136 bpm	Am,D,G,Em	1. drop - 0:55 2. drop - 02:06 3. drop - 03:16	AB-CAB-CAB-C	zábava
Play Hard	03:30	130 bpm	C,G,Em,D	1. drop - 01:17 2. drop - 02:30	AB-CAB-CD	zábava
Wake Me Up	04:02	124 bpm	Bm,G,D,A	1. drop - 01:22 2. drop - 03:13 3. drop - 03:30	AB-CAB-C-C	lyrika

How I feel	02:49	128 bpm	Cm#,E,B,A	1. drop - 00:30 2. drop - 01:30 3. drop - 02:19	A-BA-BC-D	zábava
Atmosphere	03:51	128 bpm	F,G,C,F,Em refrén - F,Am,G	1. drop - 01:11 2. drop - 03:15	AB-CAB-C	lyrika
I Need Your Love	03:54	128 bpm	Bm,G,D,A	1. drop - 00:30 2. drop - 01:36 3. drop - 02:38 4. drop - 03:25	B-CAB-CB- CD-C	lovesong
Clarity	04:29	128 bpm	Am,D,Em,Bm	1. drop - 01:10 2. drop - 01:37 3. drop - 03:02 4. drop - 03:30	AB-C-C-AB-C- C	lovesong
Don't You Worry Child	03:32	128 bpm	Am,F,G	1. drop - 01:07 2. drop - 02:55	AB-CAB-C	lyrika
Scream and Shout	04:43	133 bpm	Gm,Bm,F,C	1. drop - 01:14 2. drop - 02:56	AB-CAB-CDC	zábava
Applause	03:30	140 bpm	Em,D,C,Am	1. drop - 00:54 2. drop - 02:03 3. drop - 02:58	AB-CAB-CDB- C	zábava

V tabuľke je viditeľné, že minútáž skladieb sa značne líši, ale samozrejme, aby mohli byť vhodné do rádií, neprekračuje päť minút. Rovnaké tempo má až päť z desiatich analyzovaných skladieb, ide o 128 bpm, rozhranie je 124 bpm až 140 bpm. Rovnaké rozloženie akordov majú iba dve nahrávky, zhodou okolností najpredávanejšie. Ide o akordy v rozložení Bm, G, D a A. V ostatných prípadoch ide o variácie akordov, najčastejšie - G, D, Am a Em.

Ako sme spomínali v teoretickej časti, v bežných tanečných nahrávkach sa nachádzajú dva *patterny buildup-drop*, na ktorých je postavená celá štruktúra skladieb. Tento prvok je prítomný vo všetkých analyzovaných ukážkach, ich počet je však navýšený, dokonca aj dvojnásobne. Možným dôvodom je čo najefektívnejšie využitie priestoru, ktoré ponúkajú štyri minúty určené pre rádiá. Prvý *drop*, až na dve výnimky, prichádza tesne pred alebo po prvej minúte skladby.

Skladby sa mierne líšia vo svojej štruktúre, štyri z nich obsahujú prechodovú sekciu resp. záver. Ostatných šesť skladieb je výlučne variantou: sloha, refrén, *buildup-drop* a *groove*. Ďalším trendom skladieb je, že po *buildup-drope* dochádza k celkom predvídateľnému prepojeniu základného melodického *patternu* a rytmu skladby, ktoré

boli dovedy v podstate oddelené a postavené do osobitných rovín.

Štyri z desiatich analyzovaných nahrávok obsahovali priame intertextuálne *autosonické* citovanie. Dance-popové nahrávky v snahe zvýšiť exkluzivitu, čo je spojené aj so zdôraznením spoločenského statusu ich interpretov, využívajú *pastisové* hypertextuálne presahy, akými sú napríklad *sample* sláčikových nástrojov alebo príkladné priame citovanie jazzového melodického *patternu* v nahrávke *How I Feel*. Tento nový technologický vývoj spôsobuje, že v dance-pope a elektronickej tanečnej hudbe vo všeobecnosti, je možné viac ako v iných žánroch spochybníť autenticitu a identitu, s čím súvisí aj autorstvo skladieb.

Hlavným muzémovým vláknom v nahrávkach, ktoré sme v rámci ich obsahu definovali pod pojmom *zábava*, je rytmická sekcia tvorená *samplom* potlesku, ktorú identifikujeme so situáciou v tanečných kluboch, kde dotvára atmosféru. Na druhej strane v nahrávkach, ktoré majú charakter *lyriky* alebo sú *lovesongami*, sú často prítomné klavírne alebo gitarové muzémové vlákna, ktoré sú očividne pokusom „skvalitniť“ skladbu a získať si tak poslucháčov iných žánrov. Z analýzy vyplýva, že práve najinštrumentálnejšie nahrávky (*I Need Your Love*, *Atmosphere* a *Clarity*) získavajú aj najviac ocenení hudobných kritikov.

Bohužiaľ, rozsah tejto práce nám nedovolil zaradiť do analýzy aj ďalšie dance-popové nahrávky vydané v roku 2013 a uvedomujeme si, že vzorka desiatich skladieb nie je dostatočným dôkazom na popretie alebo vyvrátenie problematiky o izomorfnosti súčasnej dance-popovej scény. Analýza skladieb však potvrdila trend, že súčasnú dance-popovú tvorbu môžeme považovať za izomorfnú. Dokazuje to jednak podobná štruktúra, rovnaké muzémové vlákna, tempo, umiestnenie *buildup-drop patternov*, ktoré je až príliš podobné a takisto texty nahrávok, ktoré sme zaradili do troch homogénnych skupín.

Môžeme teda konštatovať, že súčasná dance-popová hudba funguje podľa určitého návodu, aj keď si občas hudobný producenti „dovolia“ malú obmenu. Môžeme konštatovať, že ďalšia kriticky úspešná dance-popová nahrávka by mohla mať minútáž 3 minúty 57 sekúnd, tempo 128 bpm, s umiestnením troch *buildup-drop patternov*, s najčastejšie používanými akordami G, D, Am a Em. Text tejto „dokonalejšej“ dance-popovej nahrávky by mal obsahovať rôzne možnosti konotatívnych významov, s ktorými sa môže stotožniť veľká skupina poslucháčov. S tým súvisia aj muzémové vlákna tvorené veľmi jednoduchými klavírnymi či gitarovými akordami. Hlavný melodický *pattern*, zvýraznený v

groovovej sekcii by tiež nemusel byť zvlášť zložitý. V prípade skladby, ktorá by mala byť určená výlučne do tanečného klubu by mohol byť základným motívom tejto skladby priamy *autosonický* sample z inej známej populárnej nahrávky.

Záver

V predkladanej diplomovej práci sme sa pokúsili o semiotickú analýzu vybraných dance-popových nahrávok vydaných v roku 2013.

V prvých troch teoretických častiach sme definovali fungovanie a pojmy semiotiky populárnej hudby, ktoré sme sa následne v praktickej štvrtej časti pokúsili aplikovať na desať vybraných nahrávok. Prvá časť bola venovaná vývoju populárnej hudby s dôrazom na žáner elektronickej tanečnej hudby (EDM), ktorá v súčasnosti dominuje tanečným nahrávkam a pohlcuje sub-žánre ako je aj nami skúmaný dance-pop. Zistili sme, že autorom dance-popových nahrávok už nie je popový vokalista či vokalistka, ako to bolo v minulosti, ale hlavným subjektom sa stáva hudobný producent, ktorý so sebou často nesie veľkú producenteskú skupinu. Jedinou výnimkou v nami analyzovaných nahrávkach je Lady Gaga, ktorá je okrem svojej tvorby autorkou skladieb aj iných populárnych interpretov. Jej nahrávka *Applause* je napriek tomu dielom veľkej autorskej a producentskej skupiny, ktorí však oficiálne ako autori nefigurujú, čo má za cieľ zdôrazniť „jedinečnosť“ speváčky a jej snahy o založenie hudobného žánru *artpop*¹⁹⁹.

V druhej časti práce sme priblížili formovanie hudobnej semiotiky až po súčasné teórie Phillipa Tagga a Richarda Middletona. Zdôvodnili sme prečo rozhodne stojíme za tvrdením o existencii hudobného významu a jeho vplyvu na emócie poslucháčov. Priblížili sme fungovanie hudby ako polysémantického znakového systému a pojmov denotatívna a konotatívna hudobná rovina. Dôležitým momentom v tejto časti bolo aj definovanie pojmu muzéma, čiže najmenšej hudobnej jednotky, ktorá už nesie hudobný význam. Sme ochotní pripustiť, že v niektorých prípadoch môže byť za muzému považovaný aj tón, avšak táto problematika si vyžaduje hlbšie štúdium. V práci sme preto radšej využívali pojem muzémových vlákien ako akýchsi reťazí muzém, ktoré sú rozpoznateľné určitou kultúrnou skupinou, a ktoré môžu vytvárať napríklad hudobné motívy, či v dance-popových nahrávkach *ostinátové patterny*. Definovali sme takisto čo je hudobný *pattern*, čiže v užšom slova zmysle melodický alebo rytmický vzor. Základným *patternom* dance-popových nahrávok, ktorý sme predstavili v tejto práci je *pattern buildup-drop*, čiže

¹⁹⁹ Podľa oficiálneho vyjadrenia Lady Gaga je artpop, ktorý sa snaží zaviesť „oslavou a poetickým hudobným výletom“. Snaží sa o vrátenie „warholizmu“ ako fenoménu populárnej kultúry, resp. populárnej hudby

postupné zvyšovanie tempa nahrávky doprevádzané zvukovými efektami a „pád“ všetkých hudobných elementov a následné uvedenie do *groovovej* tanečnej sekcie. V druhej časti práce sme tiež definovali pojem hudobnej intertextuality a hypertextuality, ktoré majú v dance-popových nahrávkach formu *samplingu*.

Tretia časť práce bola venovaná hudobnej komunikácii. Priblížili sme si základné subjekty komunikácie, čiže hovorcu (interpreta), správu (nahrávku), prijímateľa (poslucháča) a jeho kompetencie, ďalej kanál, kontext a nakoniec kód, ktorý má v hudbe podobu hudobného žánru. Aby táto časť nebola čiste teoretická, snažili sme sa o aplikovanie dance-popového žánru, resp. analyzovanej nahrávky *Wake Me Up*, na *Model hudobnej komunikácie Richarda Middletona*, *Cyklický komunikačný model Stuarta Halla* a *Model rovnocennej hudobnej komunikácie*, ktorý predstavili Hearn, MacDonal a Miellová.

V štvrtej kapitole sme sa pokúsili o samotnú analýzu vybraných dance-popových nahrávok vydaných v roku 2013, ktorá bola cieľom tejto práce. V úvode tejto kapitoly sme priblížili metódu analýzy štruktúry a používaných značiek. Nasledovala samotná analýza s dôrazom na výskyt *patternu buildup-drop*, muzémových vlákien a intertextuálnych či hypertextuálnych odkazov. Takisto bolo dôležitým aj tempo nahrávky a jej minútáž. Pre lepšiu demonštráciu štruktúr nahrávok sme pomocou *softvérového* programu *GoldWave* vytvorili fotografie vlnových amplitúd analyzovaných nahrávok, ktoré zachytávajú presnú zvukovú stopu.

Výsledok analýzy bohužiaľ potvrdil izomorfnosť dance-popových nahrávok, jednak v štruktúre skladieb, v ktorých autori využívajú veľmi podobné muzémové vlákna, priame *autosonické* citácie a *patterny buildup-drop* v podobnom rozložení, takisto ako aj v textoch nahrávok, ktoré sme boli schopní rozdeliť do troch typologických skupín (zábava, lyrika, lovesong). Tým, že dokážeme popísať takýto manuál tvorby súčasných dance-popových nahrávok, môžeme potvrdiť, že skladateľské aktivity producentov sa zdajú byť obmedzené ich orientáciou na predajnosť nahrávok a popularitu. Ich kritické štandardy sú preto založené na tradičných hudobných „klišé“, ktoré sme opísali vyššie. V snahe napodobniť normy úspešných porovnávaných producentov produkujú kompozície prakticky homogénne vo forme aj štruktúre, čím bohužiaľ posilňujú formálnu pevnosť takejto dance-popovej scény.

Meniace sa tendencie vývinu populárnej hudby, ktoré sme definovali v prvej kapitole, však sľubujú obmenu prvkov a možnú inšpiráciu dance-popového žánru aj inými žánrami, čo by mohlo túto izomorfnosť porušiť .

Prílohy

Slovník hudobných pojmov

akord - súzvuk minimálne troch rôznych tónov

auto-tune - počítačový systém na korekciu vysokých tónov, často využívaný pri tvorbe súčasnej populárnej hudby

beat - pravidelný hudobný diakritický pulz. Beaty sú rytmicky organizované taktmi a tempom

country - žáner americkej populárnej hudby, ktorý má korene v ľudovej hudbe bielych Američanov. Jeho skladby majú jednoduchú formu a sú doprevádzané strunovými nástrojmi ako banjo, akustická gitara, husle a dulcimer. Tento žáner, ktorého texty sú často venované životu ľudí na vidieku sa formoval v 20. rokoch 20. storočia v južnej a západnej časti Spojených štátov amerických.

disko - žáner populárnej tanečnej hudby populárny hlavne v 70. rokoch 20. storočia, charakteristický silne repetitívnymi basovými linkami a elektronicky produkovaným zvukom. Okrem tanečného účelu vznikol tento žáner aj ako reakcia na dominantné postavenie rockovej hudby.

DJ - (skratka z angl. slova *disc jockey*) osoba, ktorá mixuje a „skrečuje“ už nahranú hudbu na mixážnom pulte tak, aby vytvorila nový zvuk. DJ zvyčajne vystupuje v tanečných kluboch.

eurodance - žáner európskej tanečnej hudby tvorenej syntetizátorom, ktorý sa stal populárnym na začiatku 90. rokov 20. storočia. Reprezentujú ho interpreti ako Vengaboys, 2 Unlimited či Snap!.

folk - pôvodne žáner vyvinutý z americkej ľudovej hudby podobne ako country, avšak folk má charakter výlučnosti a nekonformnej spoločenskej angažovanosti bez „historickej autenticity“. Je väčšinou tvorený akustickou gitarou a textami, ktoré majú protestný spoločenský charakter. Jej interpret je akýmsi „ľudovým básnikom“.

funk - žáner vyvíjajúci sa od neskorých 60. rokov 20. storočia pôvodne v afroamerickej komunite. Je charakteristický kombinovaním elementov R&B, jazzu a soulovej hudby. Obsahuje perkusívny vokálny štýl, statické harmónie a silný rytmický groove tvorený basovou gitarou.

hip-hop - širšia forma „kultúry ulice“, ktorej súčasťou je rep, breakdance a graffiti.

house - štýl v súčasnej tanečnej hudbe, ktorý zahŕňa mix zvukových textúr z rôznych zdrojov. House vznikol v chicagských gay kluboch (v tzv. *Warehouse*) a rýchlo sa stal preferovaným štýlom po celom Chicagu. Je menej agresívnejší ako techno a často sa v ňom vyskytujú jemné vokály. Do tohto žánru patria aj sub-žánre ako acid house či french house.

hudobný motív - dominantná krátka rytmická alebo melodická pasáž, ktorá je opakovaná v rôznych častiach skladby.

groove - hudobný *pattern* tvorený rytmickou sekciou (basa a bicie)

- jazz** - žáner pôvodne afroamerickej hudby formovaný v neskorom 19. storočí a začiatkom 20. storočia. Vyznačuje sa rytmickými synkopami, polyfónnou súhrou, rôznou mierou improvizácie, a často úmyselným narúšaním výšky tónov a zafarbenia.
- latino** - hudba latinsko-amerických krajín ovplyvnená americkou populárnou hudbou, africkou hudbou, jazzom a R&B. Obsahuje štýly ako salsa, tango, bossa nova či reggae.
- loop** - zvuková slučka. Môže byť tvorená digitálnymi softwérom na samplovanie, syntetizátorom alebo prístrojom na vytváranie umelých bicích nástrojov – drum machine.
- pop-rock** - hudobný sub-žáner rocku kombinujúci elementy popovej (texty skladieb) a rockovej hudby (gitarová inštrumentácia).
- prechod** - hudobná kontrastná pasáž spájajúca dve kompozičné sekcie (väčšinou sloha a refrén)
- rave** - udalosť, kde sa hrá tanečná hudba žánru house alebo techno
- refrén** - sólová sekcia založená na hlavnej melódii populárnej skladby. Refrén často ostro melodicky, rytmicky a harmonicky kontrastuje so slohou a predstavuje vyššiu úroveň dynamiky a aktivity s často pridanou inštrumentáciou.
- rep** - tanečný žáner, ktorý vznikol v 70. rokoch 20. storočia spočiatku pestovaný afroamerickými teenagermi v New Yorku. Vyvinul sa z disko hudby so silnejším beatom ako doplnok k breakdancu. Repová zložka vzniká, keď do tejto hudby začali tzv. MCs recitovať svoje „básne z ulice“.
- riff** - opakovanie krátkej charakteristickej frázy často pod sólovou sekciou. Riff sa často používa ako melodická črta.
- rythm&blues (Rnb, R&B)** - hudobný žáner rozvíjaný Afroameričanmi od 30. rokov 20. storočia, ktorý kombinuje blues a jazz. Je charakteristický dôrazom na backbeat (v 4/4 takte dôraz na 2. a 4. dobe) a opakovanými variáciami inštrumentálnych fráz.
- rock** - žáner populárnej hudby, ktorý sa vyvíjal z ľudovej hudby, country, R&B a boogie woogie od 50. rokov 20. storočia. Rock sa vyznačuje silným prízvukom na rytmus a jednoduchou štruktúrou s opakujúcimi sa frázami. Rock rozšíril paletu o elektrickú amplifikáciu. Dominantnou postavou je spevák, ktorý zároveň hrá aj na gitare. Rock sa delí na sub-žánre ako napríklad folk rock, klasický rock, psychedelický rock či pop-rock.
- rytmus** - striedanie dlhých a krátkych dôb
- sampling** - nahrávanie zvukov (hudobných, prírodných, priemyselných atď.) do pamäte počítača, aby mohli byť následne použité v hudobnej kompozícii alebo vystúpení. V súčasnosti sa pojem sampling najviac využíva na zdôraznenie použitia hudobných zvukov už predtým použitých v inom diele.
- sloha** - je väčšinou spievanou pasážou v štruktúre populárnych skladieb, ktorá ústi do refrénu skladby. Populárna skladba môže mať dve až tri slohy, pričom každá má rovnakú melódiu. Text slohy zvyčajne obsahuje detaily skladby ako napríklad príbeh, udalosti či emócie.

techno - žáner populárnej tanečnej hudby, ktorý má svoje korene v experimentoch s elektrickou hudbou nemeckej kapely Kraftwerk v 70. rokoch 20. storočia. Zvukové a hudobné pasáže z ich skladieb boli neskôr v 80. rokoch využívané v mixoch od afroamerických DJov v Detroit, kde sa zrodil pojem techno.

tempo - rýchlosť hrania skladby. Meria sa v BPM (beats per minute), čiže 60 bpm určuje rýchlosť 60 úderov za minútu

tón - zvuk, ktorý vzniká pravidelným chvením hmoty. Má presne zmerateľnú výšku a štyri vlastnosti - dĺžku, silu, farbu, výšku

vibrato - roztrásený alebo pulzujúci efekt, ktorý vzniká chvením prstu na hmatníku strunových nástrojov. Vibrato je možné predviesť aj na dychových nástrojoch či pri speve.

Texty analyzovaných nahrávek

Feel This Moment (Pitbull feat. Christina Aguilera)

Ask for money, and get advice
Ask for advice, get money twice
I'm from the dirty but that chico nice
Ya'll call it a moment, I call it life

One day while my light is glowing
I'll be in my castle golden
But until the gates are open
I just wanna feel this moment (ohhh)
I just wanna feel this moment (ohhh)
I just wanna feel this moment

Mr. Worldwide
Christina Aguilera
Oye mamita, come on, darling, que la cosa esta rica

(I just wanna feel this moment)

[Beat break]

Feel this moment...

Reporting live from the tallest building in Tokyo
Long way from them hallways
Filled with "So"s and "Oh, yeah"s
Dade county always, 305 all day
Now baby we can parlay, or, baby, we can party.
She read books, especially about red rooms and tie ups
I got her hooked, cause she seen me in a suit with a red tie tied up
Meet and greet, nice to meet ya.

But time is money
Only difference is I own it,
Now let's stop time and enjoy this moment

One day while my light is glowing
I'll be in my castle golden
But until the gates are open
I just wanna feel this moment (ohhh)
I just wanna feel this moment (ohhh)
I just wanna feel this moment

[Beat break]

Come on, feel this moment...

I see the future but live for the moment.
Make sense, don't it? Ha.
Now make dollars, I mean billions, I'm a genius, I mean brilliance
This streets is what schooled 'em
And made 'em slicker than Slick Rick The Ruler
I've lost a lot, and learned a lot
But I'm still undefeated like Shula
I'm far from cheap, I break down companies with all my peeps
Baby we can travel the world
And I can give you all you can see

Time is money
Only difference is I own it,
Like a stop watch, let's stop time and enjoy this moment, darling.

One day while my light is glowing
I'll be in my castle golden
But until the gates are open
I just wanna feel this moment (ohhh)
I just wanna feel this moment (ohhh)
I just wanna feel this moment

Come on, feel this moment...

(Ohhh) I just wanna feel this moment
(Ohhh) I just wanna feel this moment

Play Hard (David Guetta feat. Ne-Yo and Akon)

Hey, said a hustler's work is never through
We makin' it 'cause we make it move
The only thing we know how to do
Said it's the only thing we know how to do

[2x]

Work hard, play hard
Work hard, play hard.
We work hard, play hard
Keep partyin' like it's your job

Come on baby and drop it (OK)
Scrub the floor or just mop it (OK)
Show these gangsters how you pop lock it (OK)
Don't care what you got in your pocket (OK)
I get the way that you rockin'
Flip that thang thang don't stop it
Wanna just bang bang and pop it
While the club crowded just watch you (work it out)

Got a gang of cash and it's going all on the bar (now work it out)

And it's going fast cause I feel like a superstar (now work it out)
And you may not have it, I might have just broke the law (now work it out)
It's your turn to grab it, now make this whole thing yours (now work it out)

Hey, said a hustler's work is never through
We makin' it 'cause we make it move
The only thing we know how to do
Said it's the only thing we know how to do

[2x]

Work hard, play hard
Work hard, play hard.
We work hard, play hard
Keep partyin' like it's your job

Some pressure that flicking plush (OK)
Ladies can't get enough (OK)
Got my fitness, all looking buff (OK)
And all my people with me, I trust (OK)
Holdin' down for my city
If they askin' you, I'm not guilty
All the thing that I'm guilty of is making you rock with me (work it out)
Got a gang of cash and it's going all on the bar (now work it out)
And it's going fast cause I feel like a superstar (now work it out)
And you may not have it, I might have just broke the law (now work it out)
It's your turn to grab it, now make this whole thing yours (now work it out)

Hey, said a hustler's work is never through
We makin' it 'cause we make it move
The only thing we know how to do
Said it's the only thing we know how to do

[2x]

Work hard, play hard
Work hard, play hard.
We work hard, play hard
Keep partyin' like it's your job

Hey, said a hustler's work is never through
We makin' it 'cause we make it move
The only thing we know how to do
Said it's the only thing we know how to do

[2x]

Work hard, play hard
Work hard, play hard.
We work hard, play hard
Keep partyin' like it's your job

Wake Me Up (Avicii feat. Aloe Blacc)

Feeling my way through the darkness
Guided by a beating heart
I can't tell where the journey will end
But I know where to start
They tell me I'm too young to understand
They say I'm caught up in a dream
Well life will pass me by if I don't open up my eyes
Well that's fine by me

So wake me up when it's all over
When I'm wiser and I'm older
All this time I was finding myself, and I
Didn't know I was lost

So wake me up when it's all over
When I'm wiser and I'm older
All this time I was finding myself, and I
Didn't know I was lost

I tried carrying the weight of the world
But I only have two hands
Hope I get the chance to travel the world
But I don't have any plans
Wish that I could stay forever this young
Not afraid to close my eyes
Life's a game made for everyone
And love is a prize

So wake me up when it's all over
When I'm wiser and I'm older
All this time I was finding myself, and I
Didn't know I was lost

So wake me up when it's all over
When I'm wiser and I'm older
All this time I was finding myself, and I
I didn't know I was lost

I didn't know I was lost
I didn't know I was lost
I didn't know I was lost
I didn't know

How I Feel (Flo Rida)

Birds flying high
You know how I feel (ooh)
It's a new day

You know how I feel (ooh)
Sun in the sky
You know how I feel (ooh)
It's a new day
You know how I feel (ooh)
Yeah, I'm a new man, baby
Your other men probably should follow my blueprint, baby
Strap on your seat, and get ready to go
You know I've been filling BeatPort
3 million feed up in the sky full diamonds
I'm only beginning and I get the feeling
I'm behind the beat for the nighters
I got a few Miami Viaces
I don't ever look at the prices
My super boutique is a wiseless
You know who the king of the night is
Beautiful music for you to go lower
And when girl go work, this for life
Think I'm bipolar

Birds flying high
You know how I feel (ooh)
It's a new day
You know how I feel (ooh)
Sun in the sky
You know how I feel (ooh)
It's a new day
You know how I feel (ooh)

Where the feeling I get the throw up my pistols
From party, and bigger than life
50 bottles of Luminis
24 kick, pop my dollars, wake up for the night
Cameras flicking, I see me
You're fixing, I'm fixing my color
My natural height
She can get it, my whole click with it
No question, we are on the champion flight
This I roll ride, my passenger fly
We take off in London and land in the Dubai
This is a marriage, the music my ride
My life is so lavish, you don't recognize
So let's toast to a new day in Rochan
80 million they still rollercoasting
What's the recipe to this devotion?
I got the melody, sober like couches

Oh-eh-oh
Who told y'all the party's over?
Oh-eh-oh

Well, it ain't over till I told y'all
I fill my cup on and over
Tonight I won't might be sober
But oh, tonight, I'm like

Baby, I
It's a new day
You know how I feel
Sun in the sky
It's a new day
And you know how I feel

Atmosphere (Kaskade)

When I was young, I would stand alone
With visions of worlds that were all my own
The lights in the sky weren't that far away
Living in the vastness of outer space

All my life I've been a star
Holding a light up in the dark
While I try to keep clear
Of all the waves in your atmosphere

All my life I've been a star
Holding a light up in the dark
While I try to keep clear
Of all the waves in your atmosphere

Of all the waves in your atmosphere
Of all the waves in your atmosphere
Of all the waves in your atmosphere

When I was young I could hear the sound
A melody pure and a rhythm loud
Oh the sound took me away
Carried through the vastness of outer space

All my life I've been a star
Holding a light up in the dark
While I try to keep clear
Of all the waves in your atmosphere

All my life I've been a star
Holding a light up in the dark
While I try to keep clear
Of all the waves in your atmosphere

Of all the waves in your atmosphere
Of all the waves in your atmosphere

Of all the waves in your atmosphere
Of all the waves in your atmosphere
Of all the waves in your atmosphere

I Need Your Love (Calvin Harris feat. Ellie Goulding)

I need your love
I need your time
When everything's wrong
You make it right
I feel so high
I come alive
I need to be free with you tonight
I need your love

I need your love

I take a deep breath every time I pass your door
I know you're there but I can't see you anymore
And that's the reason
You're in the dark
I've been a stranger ever since we fell apart
And I feel so hopeless here
Watch my eyes are filled with fear
Tell me do you feel the same
Hold me in your arms again

I need your love
I need your time
When everything's wrong
You make it right
I feel so high
I come alive
I need to be free with you tonight
I need your love
I need your love
Now I'm dreaming, will I ever find you now?
I walk in circles but I'll never figure out
What I mean to you, do I belong?
I try to fight this but I know I'm not that strong
And I feel so hopeless here
Watch my eyes are filled with fear
Tell me do you feel the same
Hold me in your arms again

I need your love
I need your time
When everything's wrong
You make it right
I feel so high
I come alive

I need to be free with you tonight
I need your love

I need your love
All the years
All the times
You have never been to blame
And now my eyes are open
And now my heart is closing
And all the tears
All the lies
All the waste
I've been trying to make a change
And now my eyes are open

I need your love
I need your time
When everything's wrong
You make it right
I feel so high
I come alive
I need to be free

Clarity (Zedd feat. Foxes)

High dive into frozen waves where the past comes back to life
Fight fear for the selfish pain, it was worth it every time
Hold still right before we crash 'cause we both know how this ends
A clock ticks 'til it breaks your glass and I drown in you again

'Cause you are the piece of me I wish I didn't need
Chasing relentlessly, still fight and I don't know why

If our love is tragedy, why are you my remedy?
If our love's insanity, why are you my clarity?

(Hey-ay, hey-ay-ay. Hey-ay, hey-ay-ay. Hey-ay, hey-ay-ay. Hey-ay, hey)

If our love is tragedy, why are you my remedy?
If our love's insanity, why are you my clarity?

Walk on through a red parade and refuse to make amends
It cuts deep through our ground and makes us forget all common sense
Don't speak as I try to leave 'cause we both know what we'll choose
If you pull then I'll push too deep and I'll fall right back to you

'Cause you are the piece of me I wish I didn't need
Chasing relentlessly, still fight and I don't know why

If our love is tragedy, why are you my remedy?

If our love's insanity, why are you my clarity?

(Hey-ay, hey-ay-ay. Hey-ay, hey-ay-ay. Hey-ay, hey-ay-ay. Hey-ay, hey)

Why are you my clarity?
Why are you my remedy?
Why are you my clarity?
Why are you my remedy?

If our love is tragedy, why are you my remedy?
If our love's insanity, why are you my clarity?

Don't You Worry Child (Sweedish House Mafia)

There was a time
I used to look into my father's eyes.
In a happy home
I was a king, I had a golden throne.
Those days are gone,
Now the memory's on the wall.
I hear the songs
From the places where I was born.

Upon a hill across a blue lake,
That's where I had my first heartbreak.
I still remember how it all changed.

My father said,
"Don't you worry, don't you worry, child.
See heaven's got a plan for you.
Don't you worry, don't you worry now."
Yeah!

"Don't you worry, don't you worry, child.
See heaven's got a plan for you.
Don't you worry, don't you worry now."
Yeah!

There was a time
I met a girl of a different kind.
We ruled the world,
I thought I'd never lose her out of sight.
We were so young,
I think of her now and then.
I still hear the songs
Reminding me of a friend.

Upon a hill across a blue lake,
That's where I had my first heartbreak.
I still remember how it all changed.

My father said,
"Don't you worry, don't you worry, child.
See heaven's got a plan for you.
Don't you worry, don't you worry now."
Yeah!

Oh, oh, oh!
Oh, oh, oh!

See heaven's got a plan for you
[Live version repetitions:]
See heaven's got a plan for you
See heaven's got a plan for you

"Don't you worry, don't you worry, child.
See heaven's got a plan for you.
Don't you worry, don't you worry now."
Yeah!

Oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh! *[3x]*
Yeah!

Scream and Shout (will.i.am feat. Britney Spears)

Bring the action...
When you hear this in the club
You gotta turn turn it up
You gotta turn turn it up
You gotta turn turn it up
When we up in the club
All eyes on us
All eyes on us
All eyes on us
See the boys in the club
They watching us
They watching us
They watching us
Everybody in the club
All eyes on us
All eyes on us
All eyes on us

I wanna scream and shout and let it all out
And scream and shout and let it out
We saying oh wee oh wee oh wee oh
We saying oh wee oh wee oh wee oh
I wanna scream and shout and let it all out
And scream and shout and let it out
We saying oh wee oh wee oh wee oh

You are now now rocking with Will I Am and Britney bitch

Oh yeah..

Oh yeah..

Oh yeah..

Bring the action...

Rock and roll, everybody let`s lose control

All the bottom we let it go

Going fast, we ain`t going slow, no, no

Hey yo, hear the beat and let`s hit the floor

Drink it up and drink some more

Light it up and let`s let it blow, blow, blow

Hey yo, rock it out, rock it now, if you know what were talking about

Turn it up, and burn down the house, yeah, house

Hey yo, turn it up and turn it down

Here we go, we gonna shake the ground

Cause everywhere we go we BRING THE ACTION

When you hear this in the club

You gotta turn turn it up

You gotta turn turn it up

You gotta turn turn it up

When we up in the club

All eyes on us

All eyes on us

All eyes on us

See the girls in the club

They looking at us

They looking at us

They looking at us

Everybody in the club

All eyes on us

All eyes on us

All eyes on us

I wanna scream and shout and let it all out

And scream and shout and let it out

We saying oh wee oh wee oh wee oh

We saying oh wee oh wee oh wee oh

I wanna scream and shout and let it all out

And scream and shout and let it out

We saying oh wee oh wee oh wee oh

You are now now rocking with Will I Am and Britney bitch

Oh yeah..

Oh yeah..

Oh yeah..

It goes on and on and on and on

When me and you party together

I wish this night would last forever
Cause I was feeling down,now I`m feeling better
And maybe it goes on and on and on and on
When me and you party together
I wish this night would last forever,ever,ever,ever

I wanna scream and shout and let it all out
And scream and shout and let it out
We saying oh wee oh wee oh wee oh
We saying oh wee oh wee oh wee oh
I wanna scream and shout and let it all out
And scream and shout and let it out
We saying oh wee oh wee oh wee oh
We saying oh wee oh wee oh wee oh
I wanna scream and shout and let it all out
And scream and shout and let it out
We saying oh wee oh wee oh wee oh

You are now now rocking with Will I Am and Britney bitch

Applause (Lady Gaga)

Stand here waiting for you to bang the gong
To crash the critics saying
Is it right or is it wrong?
If only fame had an IV
Baby could I bear,
Being away from you, I found the vein, put it in here

I live for the applause, applause, applause
I live for the applause-plause
Live for the applause-plause
Live for the way that you cheer and scream for me
The applause, applause, applause

Give me the thing that I love
(I'll turn the lights on)
Put your hands up, make 'em touch
(Make it real loud)
Give me the thing that I love
(I'll turn the lights on)
Put your hands up, make 'em touch
(Make it real loud)

A-P-P-L-A-U-S-E
Make it real loud
Put your hands up, make 'em touch, touch
A-P-P-L-A-U-S-E
Make it real loud
Put your hands up, make 'em touch, touch
I've overheard your theory

"Nostalgia's for geeks"

I guess sir, if you say so

Some of us just like to read

One second I'm a Koons, then suddenly the Koons is me

Pop culture was an art, now art's in pop culture in me

I live for the applause, applause, applause

I live for the applause-please

Live for the applause-please

Live for the way that you cheer and scream for me

The applause, applause, applause

Give me the thing that I love

(I'll turn the lights on)

Put your hands up, make 'em touch

(make it real loud)

Give me the thing that I love

(I'll turn the lights on)

Put your hands up, make 'em touch

(make it real loud)

A-P-P-L-A-U-S-E

Make it real loud

Put your hands up, make 'em touch, touch

A-P-P-L-A-U-S-E

Make it real loud

Put your hands up, make 'em touch, touch

Touch touch

Touch touch now

I live for the applause, applause, applause

I live for the applause-please

Live for the applause-please

Live for the way that you cheer and scream for me

The applause, applause, applause

Give me the thing that I love

(I'll turn the lights on)

Put your hands up, make 'em touch

(Make it real loud)

Give me the thing that I love

(I'll turn the lights on)

Put your hands up, make 'em touch

(Make it real loud)

A-P-P-L-A-U-S-E

Make it real loud

Put your hands up, make 'em touch, touch

A-P-P-L-A-U-S-E

Make it real loud

Put your hands up, make 'em touch, touch

A- R -T- P- O- P.

Bibliografia

Monografické publikácie:

BAKHTIN, Michail M. *Speech Genres and Other Late Essays*. 1986. Austin: UNIVERSITY OF TEXAS PRESS. 208 s. ISBN: 0-292-72046-7

BLACKING, *How Musical Is Man*. 1976. London: FABER. 132 s. ISBN: 0-571-10803-2

BRACKETT, D. *Interpreting popular music*. 2000. Cambridge: CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS. 256 s. ISBN: 0-521-47337-3

BUXTON, David. *Rock Music, Star System and the Rise of Consumerism*. In FRITH, Simon (ed.) *On Record, Pop, and the Written Word*. 1990. London: ROUTLEDGE. 512 s. ISBN: 0-978-041505306-8

CAUTY, Jimmy. DRUMMOND, Bill. *KLF Manuál (Jak se dostat na vrchol hitparády)*. 2010. Praha: BŘEZINA JANĎOUREK. 176 s. ISBN: 0-978-802546529-5

COBLEY, Paul. *The Routledge Companion to Semiotics and Linguistics*. 2001. London: ROUTLEDGE. 352 s. ISBN: 0-978-041524313-1

COOKE, Deryk. *The Language of Music*. 1959. Oxford: OXFORD UNIVERSITY PRESS. 1990. 304 s. ISBN: 0-978-019816180-6

DAHLHAUS, Carl. *Aesthetics of Music*. 1982. New York: CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS. 128 s. ISBN: 0-978-052128007-5

DORŮŽKA, Ľubomír. *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*. 1989. Bratislava: OPUS. 258 s.

ECO, Umberto. *Teorie Sémiotiky*. 2004. Brno: JANÁČKOVA AKADEMIE MUZICKÝCH UMĚNÍ. 440 s. ISBN: 0-978-802570157-7

FRITH, Simon. *Performing Rites. On the Value of Popular music*. 1998. Cambridge: HARVARD UNIVERSITY PRESS. 360 s. ISBN: 0674661966

GAMMOND, Peter. *The Oxford Companion to Popular Music*. 1991. New York: OXFORD UNIVERSITY PRESS. 739 s. ISBN: 0-19-311323 - 6

GENETTE, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. 1997. Lincoln: UNIVERSITY OF NEBRASKA PRESS. 508 s. ISBN: 0-978-080327029-9

HALL, Stuart. *Encoding/Decoding*. In *Centre for Contemporary Cultural Studies: Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies*. 1972-79. London: HUTCHINSON. S. 128-138

CHANDLER, Daniel. *Semiotics. The Basics*. 2002. London: ROUTLEDGE. 328 s. ISBN: 0-203-01493-6

ILNITCHI, Gabriela. *Musica Mundana, Aristotelian Natural Philosophy and Ptolemaic Astronomy*. In FENLON, Iain (ed.) *Early Music History 21*. 2002. Cambridge: CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS. 300 s. ISBN: 0-978-052181887-2

JAKOBSON, Roman. *Closing Statement: Linguistics and poetics*. In SEBEOK, Thomas. *Style and Language*. 1960. Cambridge (USA): M.I.T. PRESS. 470 s.

JIRÁNEK, Jaroslav. *Tajemství hudebního významu*. 1979. Praha: ACADEMIA. 164 s.

LACASSE, Serge. *Intertextuality and Hypertextuality in Recorded Popular Music*. In TALBOT, Michael (ed.) *The Musical World. Reality or Invention?*. 2000. Liverpool: LIVERPOOL UNIVERSITY PRESS. 260 s. ISBN: 0-978-085323825-6

LARSON, Steve. *Musical Forces: Motion, Metaphor, and Meaning in Music*. 2012. Bloomington: INDIANA UNIVERSITY PRESS. 390 s. ISBN: 0-978-025300549-6

KRESS, Gunther. *Linguistic Processes in Sociocultural Practice*. 1985. Victoria: DEAKIN UNIVERSITY PRESS. 116 s. ISBN: 0-978-019437156-8

KRISTEVA, Julia. *The Word, Dialogue and Novel*. In MOI, Toril. (ed.) *The Kristeva Reader*. 1986. New York: COLUMBIA UNIVERSITY PRESS. 340 s. ISBN: 0-978-063114931-6

LEFEBVRE, Henri. *Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life*. 2004. London: CONTINUUM. 112 s. ISBN: 0-978-082646993-9

- MABEY, Richard. *Connexions: Behind the Scenes*. 1968. London: PENGUIN. 64 s.
- MALBON, Ben. *The Dancer from the Dance: The Musical and Dancing crowds of clubbing*. 1999. In FRITH, Simon. *Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. Vol 1. 2004. London: ROUTLEDGE. 1752 s. ISBN: 0-978-041529905-3
- MARTIN, Bronwen. RINGHAM, Felizitas. *Dictionary of Semiotics*. 2000. London: CASSELL. 192 s. ISBN: 0-304-70635-3
- MAZZOLA, Guerino. *Semiotic Aspects of Musicology: Semiotics of Music*. Art. 154. 1997. In POSNER, Roland. ROBERING, Klaus. SEBEOK, Thomas A. *Semiotics*. 2004. Berlin: DE GRUYTER. 534 s.
- MERRIAM, Alan P. *Anthropology of music*. 1964. Evanston: NORTHWESTERN UNIVERSITY PRESS. 358 s. ISBN: 0-978-081010607-9
- METZER, David. *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*. 2003. Cambridge: CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS. 240 s. ISBN: 0-978-052103658-0
- MEYER, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. 1956. Chicago: UNIVERSITY OF CHICAGO. 315 s. ISBN: 0-978-022652139-8
- MIDDLETON. *Studying Popular Music*. 1990. Philadelphia: MILTON KEYNES. 328 s. ISBN: 978-0335152759
- MIELL, Dorothy. MACDONALD, Raymond. HARGREAVES, David J. (eds.) *Musical communication*. 2005. Oxford: OXFORD UNIVERSITY PRESS. 456 s. ISBN: 0-978-019852936-1
- MONELLE, Raymond. *Linguistics and Semiotics in Music*. Vol. V. 1992. Chur: HARWOOD ACADEMIC PUBLISHERS. 366 s. ISBN: 3-7186-3208-0
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musical Discourse. Toward a Semiology of Music*. 1990. Princeton. 288 s. ISBN: 0-978-069102714-2
- NATTIEZ, Jean Jacques. *The Contribution of Musical Semiotics to the Semiotics Discussion in General*. In SEBEOK, Thomas A. (ed.). *A Perfusion of Signs*. 1977. London: INDIANA UNIVERSITY PRESS. 224 s. ISBN: 0-978-025334352-9

NETTL, Bruno. *Music in Primitive Culture*. 1969. Cambridge: HARVARD UNIVERSITY PRESS. 218 s. ISBN: 0-978-067459000-7

PERLMAN, Alan. GREENBLATT, Daniel cit. In JARRETT, Michael. *Drifting on a Read: Jazz as a Model for Writing*. 1999. New York: STATE UNIVERSITY OF NEW YORK PRESS. 250 s. ISBN: 0-978-079144098-8

PETERSON, Richard A. BERGER, David G. *Cycles of Symbol Production. The case of Popular Music*. 1975. In FRITH, Simon (ed.) *On Record, Pop, and the Written Word*. 1990. New York: PANTHEON BOOKS. 512 s. ISBN: 978-0415053068

PRATT, Carroll C. *The Meaning of Music. A Study in Psychological Aesthetics*. 1931. New York: McGRAWHILL. 268 s. ISBN: 0-978-143258308-8

REGEV, Motti. *Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*. 2013. Cambridge: POLITY PRESS. 224 s. ISBN: 0-978-074567090-4.

ROHOLT, Tiger C. *Groove: A Phenomenon*. 2014. New York: BLOOMSBURY PUBLISHING. 192 s. ISBN: 0-978-144110138-9

SEEGER, Charles. *Studies in Musicology. 1935-1975*. 1977. Berkeley: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS. 357 s. ISBN: 0-978-052002000-9

SHUKER, Roy. *Popular Music: The Key Concepts*. 1998. London: ROUTLEDGE. 324 s. ISBN: 0-415-34770-X

SHUKER, Roy. *Understanding Popular Music*. 2001. London: ROUTLEDGE. 286 s. ISBN: 0-415-23509-X

SNOMAN, Rick. *Dance music Manual*. 2009. Burlington: FOCAL PRESS. 528 s. ISBN: 0-978-024052107-7

TAGG, Philip. *Music's meaning. A modern musicology for non-musos*. 2012. New York & Huddersfields: MASS MEDIA MUSIC SCHOLAR'S PRESS. 702 s. ISBN: 0-978-097016845-0

TARASTI, Eero. *Semiotics of Classical Music: How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us*. 2012. Berlin: DE GRUYTER. 493 s. ISBN: 0-978-161451141-0

VERSCHUEREN, Jef. *Semantics*. In COBLEY, Paul (ed.) *The Routledge Companion to Semiotics and Linguistics*. 2001. London: ROUTLEDGE. 352 s. ISBN: 0-978-041524313-1

WIKSTRÖM, Patrik. *The Music Industry. Digital Media and Society Series*. 2009. Cambridge: POLITY PRESS. 204 s. ISBN-13: 978-0-7456-4389-2

Seriálové publikácie:

ADORNO, Theodor W. *On Popular Music*. In *Studies in Philosophy and Social Science*. 1941. New York: INSTITUTE OF SOCIAL RESEARCH IX, s. 17-48

ARISTOTELES. *Politika*, VIII,.1339a Dostupné online na:
<http://classics.mit.edu/Aristotle/politics.8.eight.html>

DUNBAR-HALL, Peter. *Semiotics as a Method for the Study of Popular Music*. In *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Vol. 22. No. 2. (Dec. 1991). s. 127-132

ETZKORN, Peter. K. *Social Context of Songwriting in the United States*. In *Ethnomusicology VII (2)*. 1963. s. 96-106

FALTIN, Peter. *Widersprüche bei der Interpretation des Kunstwerkes als Zeichen*. In *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music 3*. 1972. s. 199-215

FELD, *Communication, Music, and Speech about Music*. In *Music Grooves*. 1994. s. 84
Dostupné online na:
http://www.hf.uio.no/imv/forskning/prosjekter/norgesmusikk/musikkhistarkiv/norgesmusikk/underv/Tmp/MUS4212/Feld_Communication.pdf

HARWOOD, Dane. *Universals in Music: A Perspective from Cognitive Psychology* In *Ethnomusicology*. Vol. 20, No. 3. 1976. s. 521-533. Dostupné online na [jstor.org](http://www.jstor.org).

INSKIP, C., MacFARLANE, A. RAFFERTY, P. *Meaning, communication, music: Towards a revised communication mode*. In *Journal of Documentation 64(5)*. Dostupné online na:
<http://openaccess.city.ac.uk/1717/1/Meaning%20communication%20music%20towards%20a%20revised.pdf>

LEVY, Morten. *On the Problem of Defining Musical Units*. 1975. In *Actes du Premiere Congrès International de Sémiotique Musicale, Belgrad 17-21. Octobre 1973*. s. 135-149

MIDDLETON, Richard. *Articulating Musical Meaning/Re-constructing Musical History/Locating the "Popular"*. In *Popular Music Vol. V*. 1985. s. 5-43

NATTIEZ, Jean Jacques. *Linguistics: a New Approach for Musical Analysis?* In *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 4 (1). 1973. s. 51-68

SEEGER, Charles. *On the moods of a musical logic*. 1960. In *Journal of the American Musicological Society, XXII. Reprinted in Studies in Musicology*. Berkeley: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS. s. 224-261

STEFANI, Gino. *A Theory of Musical Competence*. In *Semiotica 66: 1-3*. 1987. s. 7-22

TAGG, Philip. *Analysing popular music: theory, method and practice*. 1982. In *Popular Music Vol. 2*. s. 37-67.

Neperiodické publikace a elektronické zdroje:

COBUSSEN. Marcel. In ANTONOVIC, Mihailo. *Towards the Semantics of Music: the 20th Century, Language and History*. [online]. [cit. 11-10-2014]. Dostupné na: http://www.mihailoantovic.com/Papers/Antovic_Towards%20the%20Semantics%20of%20Music.pdf

HAWKINS, Stan. *Feel the beat come down: house music as rhetoric*. [online] [cit. 23-11-2014]. Dostupné na: <http://www.tagg.org/others/Hawkins/HawkHouse.html>

HURON, David. *Eduard Hanslick*. [online]. 2001. [cit. 04-11-2014] Dostupné online: <http://csml.som.ohio-state.edu/Music829D/Notes/Hanslick.html>

LEVY, Morten. *Music and Pattern*. 1977. [online] [cit. 05-09-2014]. Dostupné na: http://dvm.nu/files/musik_forskning/1977/mf1977_08.pdf

SACHAN, Shreya. *Electronic Dance Music, Drugs and Audience Reception*. [online]. 2014. [cit. 09-11-2014] Dostupné na serveri www.academia.edu

SFETCU, Nicolae. *Dance Music. ebook* [online]. 2014. [cit. 24-10-2014] 348 s. Dostupné na http://books.google.cz/books?id=JaKAwAAQBAJ&pg=PT88&dq=dance+pop&hl=sk&sa=X&ei=sXmAVLjhJcvEygOfloDoAw&redir_esc=y#v=onepage&q=dance%20pop%C2%A8&f=false

TAGG, Philip. *Introductory notes to Semiotics of Music*. [online]. 1999. [cit. 30-10-2014] Liverpool/Brisbane. 49 s. Dostupné na: <http://tagg.org/xpdfs/semiotug.pdf>

TAGG, Philip. *Musical meanings, classical and popular. The case of anguish*. [online]. 2005. [cit. 26-10-2014]. Dostupné na: <http://www.tagg.org/articles/xpdfs/musemeuse.pdf>