hudební struktura jako znak a hudba jako znakový systém

V. Tři subdisciplíny hudební sémiotiky

(Pokračování z minulého čísla)

Základní sémantickou relaci nutno všude, i v hudbě, respektovat i při členění sémiotické aktivity na tři známé *Morrisovy* [36] dimenze (či „roviny"): *sémantickou* — v níž jde o vztah Z-D, *syntaktickou* — jejímž zájmem je relace „znak-znak" (tedy: Z-Z) a *pragmatickou* — která podchycuje zpětný vliv znaku na uživatele. V sémiotické literatuře se totiž — a nejvíce právě u „logicistů (např. u *Carnapa* [4]) — objevuje často logický „lapsus" (psychologicky pochopitelný, neboť jeho efekt vede k absolutizaci právě onoho aspektu, který je doménou logiky, totiž syntaxe), jenž jakoby na tuto relaci „zapomněl". Filozoficky stojí za takovýmito simplifikacemi agnosticismus a metafyzický formalismus. Protože tyto interpretace vzájemných vztahů všech tří „rovin" sémiotiky by náramně vyhovovaly i hudebnímu formalismu, stojí za to si jich kriticky povšimnout. Jde o to, že pod záminkou „přechodu" od pragmatiky k sémantice a nakonec až k „čiré" syntaxi se tu vlastně postupně likviduje celý TR. Ten ve své celosti údajně reprezentuje jen pragmatická „rovina": eliminujeme-li v ní subjekt uživatele znaku, zůstane nám „k dispozici" rovina sémantická a učiníme-li ještě další krok a abstrahujeme-li dále ještě od významu znaků (tedy od relace Z-D), zbude v našem zorném poli již pouze syntaxe. Defektnost tohoto výkladu a odtud idealistická a metafyzická deformace celé sémiotiky jsou zřejmé: uživatele (producenta i recipienta) znaku nelze totiž „vyloučit" ani ze sémantické ani ze syntaktické relace (dimenze); proto jsme také nedefinovali pragmatickou dimenzi jako sféru *jakéhokoliv* vztahu znaku a uživatele, ale pouze jako sféru *zpětného* vlivu užívání znaku na tohoto uživatele. Existence a funkce znaku je bez zprostředkující role subjektu absurdní ve *všech* rovinách, nejen pragmatické. Rovněž tak nelze od sebe odtrhnout syntaktickou a sémantickou stránku semiózy: i syntaxe *má* totiž *význam,* týká se významů a je jejich nositelem. Designaci (Z-D) nelze ze syntaxe (Z-Z) eliminovat: nejde v ní totiž o interrelaci blíže neurčených entit, ale o interrelaci *znaků,* a jestliže znaků, tedy i *významů.* Kdyby v nějaké „čisté" syntaxi byly její prvky, tj. znaky, zcela zbaveny významů,[18]) nemohli bychom nikdy zjistit, čeho se předložené syntaktické vzorcetýkají, zdali jsou zde nějaké formule a pravidla smysluplná nebo zda je celý nějaký ten tzv. „sémanticky neinterpretovaný" kalkul korektní čili nic a bylo by záhadou, proč se o nich píše a pojednává. V celé této abstrakci je racionálním prvkem pouze zjištění, že význam znaků lze do značné míry redukovat za účelem přehlednějšího poznání a „rozpoznání" syntaktické struktury či infrastruktury superznaků nebo paradigmat; totální „odříznutí" sémantiky od syntaxe však znamená „odchod ze scény" sémiotiky a přechod k jakési volné hře, v logické „domino". Opačně nesmíme dopustit ovšem ani podcenění syntaxe a kontextu vůbec: uvědomujeme si vždy závislost významu znaků na kontextu s jinými znaky. Stopy tohoto vlivu nelze vyloučit ani u znaků uplatněných zcela izolovaně a jednorázově, např. u tzv. přírodních znamení a na druhé straně ani u znaků s maximální lexikální fixací významu. Sémiotika může tedy odhlédnout do jisté míry od dimenze pragmatické, pro-

tože tím — aspoň v našem pojetí — nijak nevylučuje subjekt jako nutného činitele ze znakové situace, ale vždy musí respektovat reálnou jednotu sémanticko-syntaktické kooperace.

Povaha hudebního znaku, jeho nesnadné sémantické a naopak relativně snazší orientačně-syntaktické „dekódování" vytváří u nedomyšlených konceptů jistou inklinaci k právě popsané deformaci sémiotických relací: jde o tendenci nejen začít, ale také *skončit* veškerou analýzu hudby u syntaxe. Zapomíná se zde, že mj. i výběr a *způsob organizace* znakových elementů v superznaku je sám „znakem" sui generis a že (či „protože") odkazuje k nějaké mimohudební skutečnosti a to navíc nejčastěji i pomocí strukturní homomorfie, čili v podstatě *ikonicky*. Nesprávné je tedy tvrzení, že např. po „odečtení" *všech* významů hudby stále ještě zůstane „cosi" ve hře a to její „hudebně-logická souvislost". Vždyť i tato souvislost je nositelem významu a ukazuje se, že zmíněné „odečtení všech významů" je iluzí nedialektického sémiotického atomismu.[19]) Dávný spor hudebního formalismu s „obsahovostí" (nebo „výrazovostí" — podle *V. Štěpána* [61]) se zde tedy přenáší, nevyřešen, na půdu sémiotiky. Ačkoliv sémiotický přístup je „ex definitione" obsahový, jak vyplývá z definice znaku i ze vztahu P-R, právě popsaná vnitřní deformace „pašuje" do jeho výkladu a uplatnění znovu formalismus, někdy maskovaný, někdy dokonce i zjevný.

Nesprávné je rovněž někdy se objevující směšování pragmatického efektu s *praxí* v terminologii teorie poznání. To je zase, sit venia verbo, „úchylka" na druhou stranu. Pojem „praxe" je něco daleko širšího a důsažnějšího jak ve výsledcích činnosti, kterou reflektuje, tak i v tom, že je orientován hlavně na přetváření objektivní reality a jen sekundérně na změny v subjektu (např. v praxi pedagogické). V hudbě lze pragmatickou stránku znakovosti dobře znázornit na případu *emocionality* hudby. Dejme tomu, že hudební struktura vyjadřuje nějaký cit, čili že je znakem určité emoce. K pochopení jejího významu i k naprosto adekvátnímu a event. i velmi hlubokému zážitku stačí tuto její reprezentaci „vyčíst", realizovat sémanticko-syntaktické „pole" designátu. Jestli nyní v důsledku takového „užívání" znaku, v němž hraje subjekt svoji obvyklou roli, dojde ještě navíc i k přenosu (transferu) designované citové kvality na recipienta, půjde již o účinek pragmatický. Bylo by ovšem bláhové vázat sémantiku situace právě jen na takový *rezonanční* efekt: ostatně při rychle se střídajících referencích tohoto typu v nějaké symfonii, sonátě nebo opeře by to nebylo psychologicky ani únosné ani snad vůbec možné. Zastáváme tedy názor, že hluboký hudební zážitek z *Chopinova* smutečního pochodu ze Sonáty b moll není ani podmíněn ani oslaben uvedenou emocionální rezonancí. Pragmatickým efektem je ovšem i *opak* bezprostřední a souhlasné resonance, např. právě budování určité emocionální *distance* (již někteří psychologové, např. *Bullough*[20]) pokládají dokonce za symptom estetického postoje k dílu), pouze je méně nápadný. Důležitým katalyzátorem rozdílu mezi sémantickým a pragmatickým působením téhož znaku je tedy možnost shody v designaci a neshody v rezonanci u dvou přibližně stejně disponovaných recipientů hudby, nebo i u jednoho a téhož konsumenta v různých jeho životních situacích.[21]) Do pragmatické roviny vyúsťuje z pouhého aktu „pozorumění" (dekódování) — a popř. i z „věcnosti" sémanticko-syntaktické analýzy díla — i tzv. *„nová"* hermeneutika.[22])

VI. Vnitřní skladba znaku a významu v hudbě

Další důležitou kapitolou prolegomen hudební sémiotiky je „skladba" hudebního znaku à — do značné míry na této skladbě nezávislá nebo aspoň nikoli mechanicky, „otrocky" závislá — skladba hudebního významu. Až dosud jsme do základní sémantické relace (TR, resp. Z-S-D) kladli její stěžejní faktory tak, jakoby se jednálo o určité „standardní" jednotky, byť třebas i v „komplikacích" s vrcholy a hranami TR tím či oním způsobem dekomponovanými. Ve skutečnosti však znak, designát, i vztah mezi nimi, o subjektu nemluvě, jsou zpravidla také značně složité struktury i samy o sobě a bez ohledu na tyto dekompozice, resp. projevuje se tu ještě jiný typ „komplikací", který spočívá v podstatě na jednoduché relaci „celek—část".

Nejdříve se budeme zabývat vnitřním složením *znaku*. Existují ovšem i nesložené, tzv. *elementární* znaky, nebo, lépe řečeno: jsou postulátem mnohého znakového systému, ačkoliv leckdy není snadné přesně určit, co takový elementární znak vlastně je, resp. co je již nebo ještě tímto znakem. Tak je tomu „bohužel" i v hudbě: o tom, jaký tónový nebo zvukový útvar nebo jaká složka této útvarnosti[23]) nejčastěji nebo v daném kontextu, obsazuje roli znakového elementu se bude vést ještě mnoho diskusí, přestože obecný výměr „role" není nejasný. Takový znak má být poslední instancí na cestě rozkladu od libovolně velkých superznaků a první „stanicí" na cestě k jejich rekonstrukčnímu „skládání": má být nejmenším nositelem ještě relativně samostatného významu. Tyto podmínky splňuje v hudbě, na kterou jsme nejvíce zvyklí (u nás), nejlépe asi drobný motivek nebo třeba i „odsazený" (v kontextu nějak izolovaný, ozvláštněný) harmonický spoj (jakým je např. ona dvourázová akordická „tečka" po ppp a rallentandu postupného „uplývání vln" v závěru *Smetanovy Vltavy*), někdy však také i náhlá změna barvy, dynamiky, rytmu, metra atp. Analyzujeme-li však sémanticky (i syntakticky, resp. morfologicky) nějaké delší, přesto však plynulé a jakoby z jednoho kusu „ulité" téma, třeba „dolce espressivo" z Moderato con calore ve *Smetanově Šárce* nebo téma fugy z *II. kvartetu* D dur Vítězslava *Nováka,* nebude již rozhodování nijak lehké a budeme se musit smířit s určitými ambivalencemi i v tomto ohledu.

Daleko častěji se tedy v hudbě i v jiných uměních obracíme primérně spíše k *seskupením* znaků, k tzv. *superznakům,* které mají zpravidla navíc tu výhodu, že snáze určíme jejich vnější hranice a že tedy máme méně starostí s neostrostí znaku. Relace „znak-superznak" je ovšem zase mnohdy velmi posuvná; se změnou zorného úhlu a měřítka, hlavně ale díky historickému vývoji se mění i tato označení. Bývaly doby, kdy samotné umístění tritonu („diaboli in musica") do melodického duktu neslo pregnantní samostatnou znakovou funkci, díky které se pak celý duktus dostával chtěnechtě do pozice superznaku. Dnes je tomu jinak: proslulý motiv „hlasu surem" ze *Sukovy* hudby ke hře *„Radúz a Mahulena",* ač zajisté hudební znak par excellence (i s „leitmotivickým" a symbolickým účinkem) za superznak pokládán nebude, i když operuje hned se dvěma melodickými tritony (a vlastně se pouze z jejich spojení skládá). Můžeme však nabídnout i opačný příklad: dirigent „vytáhne" z relativně nenáročného doprovodu melodie malý zárodek „protihlasu" nebo zvýrazní figuraci: co se tu stalo? Znak, melodický úryvek se svým nenápadným doprovodným pozadím, se proměnil v superznak, v němž „proti" melodii (a v souhře s ní) vystupuje ještě něco jiného jako nositel relativně samostatného významu hudebního.

Uvažujeme-li o superznaku, nesmíme zapomenout na prostopravdu, že i superznak je znakem: máme tu tedy co činit s dvojím významem slova „znak" v dané poloze: ten obecný, generický, zakládá polaritu „znak-význam" a ten specifický, který akcentuje opozici k superznaku, (asi ve smyslu „prostý", „nesložený" znak), nebo ještě lépe: neutrální polohu vůči aspektu složenosti či jednoduchosti znaku. V této souvislosti upozorníme ještě na další zajímavou jazykovou uzanci v sémiotice, plně však vystihující „stav věci". Předponu „super-" používáme jen u znaků, nikoli u významů. Superznak tedy je nositelem významu, nikoli snad „super-významu". Tím narážíme jednak na princip *dvojí artikulace:* členění znaků nemusí odpovídat členění významů,[24]) jednak na funkci předpony „super", která není s to vyjádřit hierarchii významů v analogickém smyslu jako se vcelku hodí k vyjádření skladu elementárních znaků v superznak. Jakékoliv další (a také zcela normální) sdružování superznaků v ještě objemnější a „vyšší" struktury vede opět jen k superznakům, není tedy zvykem vršit k sobě předpony „super-" tak, jako se to děje (viz kap. IX.) u substantiva „znak" s předponou „meta-". Toto zjednodušení je umožněno právě posuvností relace „znak-superznak", můžeme tedy sémantickou analýzu začít u jednotek, které nazýváme znaky (vzhledem k „jejich" superznakům), aniž bychom se starali o to, že z detailnějšího pohledu by také ony mohly být určeny jako superznaky.

Protikladem k superznaku je to, co lze nejlépe pojmenovat „subznakem" (u *Hjelmsleva* [19] tzv. figura). Jde o takový segment elementárního znaku, který již nenese ani re-

lativně samostatný význam (jak je tomu podmínkou u znaku), a není tedy znakem, přestože jsme termín vytvořili analogicky jako slovo „superznak", který znakem je. Předpona „sub-" zde tedy nesměřuje k nějakému typu, druhu či formě znaku, ale naznačuje, že jev, kterého se týká, funguje sémanticky ještě „pod prahem" znakovosti, analogicky je třeba adjektivum „subatomární" jasně indikuje, že se týká dějů, jež nemají povahu dějů v atomu. Nicméně je tento segment pro výzkum znaku relevantní, jinak řečeno, o významu znaku, který skládá, spolurozhoduje. Takovým subznakem je např. ve většině přirozených jazyků každá hláska ve slově a někdy i její obměny jako kvantita samohlásky, aspirace nebo diftongisace souhlásky; v rozvinuté melodii je subznakem zpravidla každý interval, v harmonickém pásmu každý spoj či akord, v tempovém a metrorytmickém „zobrazení" pohybu i každá kvantita trvání tónu atp. Nicméně víme dobře, že i jedna hláska může za určitých okolností býti slovem, tedy „hotovým" znakem (např. spojka „a"). Podobně se např. někdy připisují fixní symbolické významy i jednotlivým hudebním intervalům, pak se tyto intervaly (jindy třeba jednotlivé akordy) stávají — přinejmenším v mysli takových jejich exegetů — již svébytnými elementárními znaky, nejčastěji symbolického charakteru.[25])

Skladbou znaků v superznaky se odedávna zabývaly tzv. syntaktické disciplíny jako např. gramatika a stylistika v jazykovědě nebo jako logika v teorii poznání. Analogii k tomu nalezneme u hudby v naukách o harmonii, kontrapunktu, event. i o melodice, rytmu, tektonice, instrumentaci atd., prakticky tedy v disciplínách hudebně teoretických. Vše, čemu učí hudební teorie, lze pokládat za výsledky syntaktické analýzy hudebního superznaku a jeho substruktur (základ syntaxe, vztah „znak-znak" je tu konstitutivním faktorem pro vznik, sklad i rozklad superznaku). Je tu však i určitý rozdíl. Tyto hudebněteoretické disciplíny velmi často „sestupují" i pod úroveň elementárních znaků a meritorně pojednávají i o subznacích — a to z hlediska sémiotického. V jazykovědě však bývaly úlohy rozděleny jinak: skladbou subznaků v elementární znak se zabývala tzv. *morfologie* (se základní subznakovou jednotkou morfémem) a teprve sklad znaků v superznak (např. slov ve větu) byl předmětem „syntaxe". Dnes se však prosazuje tendence [19] rozdíly mezi morfologií a syntaxí i při studiu přirozených jazyků překlenout: tzv. morfologie se včleňuje do syntaxe jako její součást, opačně lze přirozeně i na syntax pohlížet jako na „morfologii" superznaku. Není tedy zrovna příhodné (a už vůbec ne „objevné"), když se v hudbě naopak zase proklamuje nějaká zvláštní perspektiva „hudební morfologie", kterou se zase míní vše, od vztahů subznaku ke znaku až k relacím „znak-superznak".

V každém případě náleží jak „morfologie", tak „syntaktika" do druhé „syntaktické" roviny *Morrisovy:* i zmíněná již relevance subznaků pro sémantiku a funkci znaku vystupuje v analýze jako koexistenční relace mezi dvěma či více znaky, kterou odhalujeme komparací. To se týká i segmentů ještě „menších" než jsou morfémy, např. sémantickou relevanci hlásky „a" vidíme názorně na srovnání významu znaků — slov „klad" — „klid". relevanci vzestupného intervalu ve srovnání s inverzí téhož motivu atp. Stírání rozdílu mezi morfologií a syntaktikou v jejich užším „starším" pojetí, resp. více dialektické chápání jejich vzájemných vztahů velice vyhovuje situaci v hudbě, kde se často „morfologické" a „syntaktické" momenty mísí, kde více než v jazyku záleží na volbě rozlišovací úrovně, abychom daný sklad pokládali za jedno či druhé. Tak např. dnes inklinujeme k tomu, že vztahy tónů v akordu chápeme spíše „morfologicky", zatímco v době, kdy evropská akordická soustava vznikala, šlo o typické produkty syntaxe (v užším smyslu slova), o resultanty vedení hlasů ve vokální polyfonii, v níž každý hlas mohl nabýti váhy aspoň elementárního znaku. Proto také se hudební teorie, jak již bylo řečeno, pohybuje volně po celém diapason „subznak(figura)-superznak".

Složenost významu (designátu i designace) je rovněž závažným problémem jak v obecnosti, tak v hudbě. Ze sématické analýzy podstatných a vlastních jmen v přirozeném jazyce a některých jednoduchých aritmetických rovnic bylo již koncem minulého století u *Fregeho* [10] „odstartováno" a poté dále tradováno, obměňováno, osvětlováno i zase zatemňováno — a hlavně různými jmény a opozicemi podchycováno — rozlišení dvou

objektivně existujících a navzájem se doplňujících složek designace, kterým dnes říkáme (po zvážení všech výhod a nevýhod jiných označení) podle původní dichotomie J. S. *Milla* [33] „denotace" a „konotace". Analogicky určujeme „denotát" a „konotát" jako komponenty designátu. Terminologická difúze v meritu věci je značná: nejen že pro tytéž jevy se používá synonymicky ještě řada dalších slov (význam, smysl, indikace, signifying atd.), ale také zvolená slova „denotace" a „konotace" se zase homonymicky uplatňují v řadě jiných významů, např. denotace někdy znamená celou, „kompletní" designaci jako takovou, jindy se jí míní pravdivostní hodnota věty atp. Ještě horší je to s nejméně čtyřmi—pěti dalšími vyznamy slova „konotace" (jako význam kontextu, jako asociace k významu znaku přidružené,[26]) jako interference dvou významů, jako „obal" jádrového významu), které ještě jakžtakž s původním významem rámcově souvisí a dalším, naprosto již odlišným smyslem, kterým termín obdařil *R. Barthes* [2] (i další) v teorému o tzv. konotační sémiotice jakožto strukturním protikladu metajazyka: konotací se zde míní fakt, který zajisté existuje, že totiž sám způsob označování (znamenání, sémantické spojení mezi Z a D, typ reference) může něco signalizovat, být znakem něčeho.[27])

Přesto vše lze říci, že pojetí, pro které jsme se rozhodli, je nejen v dané spleti syno- a homonymit nejvíce funkční, protože se týká těch nejpodstatnějších okolností ve skladbě významu, ale že je také dnes nejfrekventovanější uzancí, zejména v anglosaské odborné literatuře. U řečených substantiv (ve výchozí „modelové" situaci problému) je tedy denotací určení *třídy* jevů a denotátem slova je každý jednotlivý člen třídy (i libovolně jejich kongruence až do třídy jako takové, pokud pro nás existuje jako pouhá suma svých prvků), zatímco konotace je určením *vlastností,* predikátů, které tuto třídu konstituují a umožňují nám u jakéhokoli jevu rozhodnout, zda do třídy náleží nebo ne (to v případě „ostré" kategorizace) či *do jaké míry* k ní přináleží (v případě „fuzzy" sémantiky). Z toho plyne, že denotace souvisí s rozsahem, konotace s obsahem pojmu a že denotace je tím užší, čím je konotace bohatší a naopak. Konotací je zpravidla vždy více, dokonce celá řada: panuje mezi nimi tu pevná, tu variabilní *hierarchie* od konotací rozhodujících, které samy již stačí k vytčení třídy, přes konotace tzv. „silné", které příslušnost k denotátu garantují většinovým výskytem (určení tzv. typologické, rovněž souvislost s *Wittgensteinovými* „family resemblances" [67] či tzv. řetězovou konsistencí pojmu [65]) až ke konotacím „slabým", spíše jen povrchovým a akcidentálním nebo vůbec jen nepatrně relevantním. V designaci může převládat ta či ona složka: na vhodných příkladech lze ukázat, že existují znaky s téměř nulovou konotací (např. popisné číslo domu nebo lístek od šatny) a podobně i s nulovou denotací, např. slovo „anděl" nebo „jednorožec". Nicméně takto vyhraněná opozice u sice významného, ale zdaleka nikoliv jediného druhu znaků — to jest u substantiv verbálního jazyka — počíná silně slábnout, jakmile vezmeme v potaz i složitější nebo jiné znakové situace nebo jiný znakový systém. Je to tedy faktor velice speciální. Všechny vlastnosti (přesněji řečeno: tzv. L-vlastnosti, vyjádřitelné jakýmkoliv predikátem, nejen tedy určení spadající pod filozofickou kategorii „vlastnosti" jako projevu kvality ve vnějších vztazích),[28]) které vystupují jako „jasné" konotace v jedné designaci (u substantiva) se totiž mohou dostat do pozice celého designátu, bereme-li v úvahu jejich vlastní slovní označení: v této „nové" designaci je nyní nutno hledat nové rozložení „konotace-denotace" (defacto jakési konotace původních konotací) a to je čím dále tím obtížnější. Po dvou nebo třech takových explikativních krocích zjistíme, že konotát a denotát znaku splývá. Tentýž úděl čeká i všechny složitější superznaky, počínaje již pouhou konstatující větou (např. sdělením o nějaké události). Snaha za každou cenu uchovat tuto opozici vedla *Fregeho* [10] (u věty) k neuvěřitelnému a z hlediska sémiotiky i logického „reasoning" nonsensovému přenosu denotace na zcela jiný fakt, než je sama designace (reference), totiž na pravdivostní hodnotu věty, čímž se zároveň „dokonale" propletly jazyková a metajazyková rovina sdělení. Přesto však lze jistě říci, že v umění a zejména pak v hudbě je *dominující složkou* významu *konotace,* čili, že na vlastnostech a vztazích tu záleží více než na faktografické deskripci a na označení (a existenci) konkrétních osob, věcí, lokalit, událostí atd., jak

by tomu bylo v dokumentární zprávě.[29]) Nevadí tedy, že tento typ denotátu je u uměleckého znaku často „nulový". Jakmile se však přesuneme přes toto patro víceméně dosti naivního pohledu třeba na příběh prózy nebo na děj opery, nic nám nebrání, abychom právě ony charakteristiky osob a jejich jednání, ony typické situace a okolnosti, onu atmosféru prostředí a mezilidských vztahů etc., což vše v „přízemním" kontaktu s obsahem díla nabývalo konotačního rázu, nechápali jako denotáty díla. Pak ovšem nutně vystoupí do popředí, resp. jako „nové" konotace se uvedou ještě hlubší charakteristiky těch prvních určení. A právě toto stále hlubší odhalování smyslu uměleckého superznaku v přechodu k „meta-konotacím", které by se i v nejnáročnějších vědeckých textech brzy počaly stáčet „do kruhu" nebo by se proměnily ve spekulativní balast, jsou specifikou umělecké tvorby i recepce. Jsou i důvodem nevyčerpatelnosti obsahu díla konečným, jakkoliv velkým počtem vět (tvrzení) non-umělecké povahy (tedy: v mimoumělecké transkripci), ale i v jiném „médiu", byť umělecky využitém, a zaručují tak jeho konotační hegemonii.

Mezi konotacemi v umění rovněž existuje zmíněná již výrazná hierarchie a strategie na ní založená, jež tvoří spektrum od konotací „silných" až ke konotacím zanedbatelným (rozhodující konotace se vyskytují jen sporadicky a jejich logická striktnost není v souladu s noetickým statutem umění). Je však — na rozdíl od konotací, které nám determinují „třídu" v běžné řeči nebo dokonce v matematice atp. — velmi proměnlivá a daleko „subjektivnější". Taková konotační hierarchie se — i u jednoho a téhož superznaku — v umění různí nejen podle toho, jak je subjekt uživatele znaku disponován, jaké má vzdělání, životní i odborné zkušenosti, jaké sociální a kulturní zázemí, ale také podle nahodilejších momentů znakové situace (prostředí, nálada, apod.). Přesuny v hierarchii konotací vedou leckdy až k překvapivým obratům nebo anomáliím při vnímání hudby nebo při srovnání funkce téhož znaku u jednoho producenta na jedné a různých jeho recipientů na druhé straně, aniž bychom však většinou mohli tvrdit, že došlo k zásadnímu nepochopení významu.[30]) Díky tomu se také mohou objevovat i u značně již obehraných skladeb stále nová jejich interpretační pojetí: v tomto případě ovšem jde již přesunům v konotační hierarchii vstříc i „úprava" hudebního znaku v některých jeho složkách a detailech. Jinak řečeno: v tom, jak interpret skladbu zahraje.

Jiným typem složenosti významu je ona stratifikace jeho vrstev, která se dotýká designace jako celku a která prochází polem denotací a konotací napříč. Zde se mluví nejčastěji o *významových vrstvách.* Již od dob antiky se v rétorice, poetice a teorii interpretace rozlišuje význam tzv. doslovný a význam přenesený (metaforický a metonymický v nejširším smyslu). V našem století vzbudila pozornost *Ingardenova* stratifikace významových vrstev v literárním díle [23], rozdíl a vzájemné sepětí ikonografie a ikonologie v pojetí *E. Panofského* [45], dále metody psychoanalytického odhalování stále hlubších a vědomím blokovaných motivací v průběhu snů a projevech neuróz a fóbií,[31]) různé sémioticky exploatované teorie archetypů (*Frye* [11]) a tzv. hlubinné psychologie, vícevrstevné interpretace rituálů, mýtů, totemů a tabu v pracích etnografů [27a] a konečně znovu z hlediska již vyspělé sémiotiky pojednávaná problematika tropů, figur, alusí, parodií, ironií atd. v krásné literatuře i běžné řeči [24]. Ačkoliv tyto stratifikace jsou většinou podloženy též odlišnou ontickou povahou dílčích designátů, přece jen sledují i obecně pohyb jakoby od prvního plánu významu k druhému až entému, od kontextu k podtextu, od „popředí" k „pozadí" či od povrchu do hloubky, id est: od jevu k podstatě. Proto, nezávisle na nich, i v hudbě samé musíme počítat s potřebou analýzy vrstevní významů a významových „plánů" i se sekundárními podtexty. Někteří linguisté, u nás např. *K. Horálek*[32]) s přihlédnutím k stále stoupající náročnosti tzv. kompetence (viz [22] a pozn.), vytypovali jiné třídění významových vrstev: první nazývají slovem *„význam"*, druhou *„obsah"* a třetí *„smysl"*. Kompetencí pro význam je znalost řeči (kódu), kompetencí pro obsah je již navíc i znalost „věcná" odborná, kompetencí pro „smysl" je pak i osvojení příslušného kulturněideologického pozadí a kontextu. Ruku v ruce s tím jde i distribuce těchto vrstev na různé objemy segmentů jazyka: např. že u slova a ještě spíše u pouhé koncovky či předpony lze mluvit (v češtině) o významu, nikoliv ale o „obsahu", podobně, že jedna—dvě věty sice nesou „obsah", nikoliv ale ještě onen hlubší „smysl", který se realizuje teprve spíše v obsáhlejších promluvách. Stojíme nyní před otázkou, do jaké míry lze takto uvažovat i v hudbě a ovšem též, zdali i v jazyce a literatuře taková distribuce plně obstojí. Naše námitky po stránce meritorní spočívají v tom, že distance první vrstvy od druhé má jinou povahu než event. distance druhé od třetí a že druhá vrstva může být dokonce přeskočena.[33]) Hlavní závada však tkví v nevhodném označení vrstev. Vždyť termín „význam" nutně potřebujeme k vyjádření úhrnné sémantické funkce znaku (čili do nerozlučné dvojice „znak—význam"). Nelze tedy omezit působnost tohoto slova jen na detaily (na znakové elementy a morfémy), nýbrž je nutné připisovat význam i nejsložitějším superznakům. Ještě ošidnější je homonymie slova „smysl". Tohoto slova se používá — a to běžně — v ne méně než *sedmi* odlišných referencích, od fyziologie až po teleologii a axiologii. V sémiotice, ve svém sémantickém významu, plní toto slovo svoji optimální funkci jen tehdy, je-li jím míněna *míra koherence* a *uspořádanosti významu* (tedy jako označení kvality významu), protože existují významové struktury, které buď dávají nebo nedávají „dobrý" smysl, aniž bychom tím mínili výsledek empirické verifikace, resp. potvrzení či pochyby o jejich pravdivosti. Všechny ostatní významy slova „smysl" — počínaje: zrak, sluch atd. a konče „smyslem života" — pak pokládáme za mimosémantické, i když případně i v sémantice intervenující. Slovu „smysl" se však někdy dává dokonce i význam *antisémantický,* např. v tvrzení, jež metafyzicky od sebe odtrhává celkový dojem z hudby a souhru prostředků, které jej vyvolaly (a u nichž není analýzy a určení této jejich role a potence zrovna snadná) a zní asi tak, že hudba má smysl, ale nemá význam.[34])

Také s označením „obsah" je potíž, protože si zde pro sémantické názvosloví vypůjčujeme filozofickou kategorii z dialektické jednoty protikladů „obsah—forma", jež má platnost daleko přesahující horizont sémiotiky, ba i noetiky. Samo slovo „význam" má ovšem rovněž ještě částečně mimosémantické uplatnění, pokud je používáme třeba na místě výrazu „důležitost". Kdykoli tedy potřebujeme tuto okolnost zdůraznit i v sémiotickém textu, (důležitost významu jako význam významu), doporučuje se použít raději termínu „import".[35])

Aniž bychom chtěli předbíhat dalším výzkumům, zdá se nám, že v hudbě musíme počítat minimálně se dvěma významovými rovinami (a je možné, že takový názor by se osvědčil i u jiných systémů). Je tu tedy:

a) vrstva dílčích, neintegrovaných významů,

b) vrstva významů integrovaných, v objemu také globálnějších.

Pro b) lze po náležitém vysvětlení použít označení „obsah", např. v obratu „obsah hudby", „obsah díla". Dochází tím zajisté k sémantické konfrontaci, resp. k homonymii, která v češtině může někdy být i příčinou nedorozumění: z obecně filozofického hlediska, kde slovo „obsah" vystupuje jako protiklad „formy" (forma = nositel a způsob existence obsahu) je samozřejmě jakýkoliv význam a každá jeho vrstva „obsahem", zatím co znak je „formou". Pokud budeme tyto relace metajazykově kontrolovat, můžeme však zde vyjít vstříc značně rozšířené a historicky zakotvené tradici. Navíc, v němčině se lze i této kontaminaci vyhnout tím, že pro filozofickou kategorii se použije slovo „Inhalt" a pro vrstvu integrovaných významů hudebních slovo „Gehalt".

Uvedená stratifikace, která může býti ještě dále zjemňována, nabývá značné důležitosti pro metodiku hudebně-sémantického rozboru. Po první fázi primární rekognoskace a pokud možno úplné registrace víceméně *intersubjektivních* dílčích, neintegrovaných významů nastoupí — v druhé etapě — jejich frekvenční a relační vyhodnocení a na jeho bázi — ve třetí fázi — vytvoření určitého „předobrazu" vrstvy b) = obsahové. Poslední etapa exegeze, konkrétní interpretace obsahu bude pak již realizována s větší účastí analytikova subjektu a jeho osobitého postoje k dané skladbě i k hudbě vůbec. Metodikou těchto postupů a jejich vzájemných propojením se u nás intenzivně zabývá zejména *J. Jiránek.*[36])

VII. Syntagma a paradigma v hudbě

Nesmírně důležité pro sémiotiku hudby je i zvládnutí náročné problematiky vztahu tzv. syntagmatické a paradigmatické roviny, resp. osy (nebo „os"). F. *de Saussure* [52] a jeho škola přínosně formulovala *„language"* jako řeč (někdy se překládá též: „mluva"), *„langue"* jako dispoziční pozadí řeči — překládáno: „jazyk" — a konečně tzv. *„paroles"* (promluvy) jako konkrétní akty jazykové komunikace. Tyto polohy je možné i potřebné zobecnit na všechny znakové soubory a na všechny způsoby sdělování, nejen jazykové. Rozdíl mezi „parole" a „langue" též odpovídá vazbě mezi konkrétní zprávou a kódem v teorii informace (a komunikace) a mezi dílem a repertoárem tzv. výrazových prostředků, což je termín oblíbený ve starší estetické literatuře (zejména v aplikaci na hudbu), ale poněkud zavádějící, protože „výraz" není jedinou dimenzí uměleckého sdělování. V poslední době počíná převládat pro entity v zóně „langue" označení *„paradigma"*, resp. adjektivum „paradigmatický" (z řeckého „vzor") a pro takové jevy, které v rovině „paroles" jsou složením aspoň dvou elementárních znaků, označení *„syntagma"* (řecky: sklad, složení, příp. také shromáždění, sněm atp.); tato dvojice má tu výhodu, že není závislá na konotacích směrem k jazyku a „hodí se" tak i pro znakové systémy non-jazykové.[37]) V pozadí relace „syntagma—paradigma" však stojí ještě univerzálnější vztah, nezávislý dokonce i na znakovosti: je to protiklad „produktu" jakékoliv aktivity (i práce, výroby, organizování atd.) na jedné a toho, co bylo k dané produkci k dispozici dáno předem: materiál, prefabrikované součásti, osvědčené technologické postupy, zkušenosti producenta atp. Proto také budeme paradigmatickou rovinu a jevy k ní příslušné nazývat i obecnějším ještě termínem: *„dispoziční univerzum"* (DU). Hudební syntagma je tedy seskupení hudebních znaků — většinou superznaků — v aktuálním použití a uplatnění, tedy zejména v hudební komunikaci; je to — za normálních okolností — hudební *komunikát*. Znaky, ba i subznaky a jakákoliv jejich seskupení, jež mají relativně zafixovaný charakter (z toho vyplývá, že nemůže, na rozdíl od syntagmatu, jít o superznaky příliš velkého rozsahu a dosahu) a fungující v povědomí uživatelů znaku jako něco, co je k dispozici, co tvoří repertoár možností a „nabídek", jmenujeme hudebními paradigmaty. Od té doby však, co do produkce skladeb vnikly silně kombinatorické a aleatorické metody, lze za paradigma pokládat i takové seskupení znaků (či subznaků), které nemůže být individuálně uloženo v povědomí uživatele znaku (tvůrce či konsumenta), ale které je dáno obecným rámcem stylu nebo kompoziční techniky a prvkem ve třídě „povolených" kombinací.

Do syntagmatické (nejen tedy do paradigmatické) roviny však náleží podle své funkce i *elementární znaky*, příp. též subznaky. Zatím co z dispozičního charakteru paradigmatu nevyplývá žádný sémantický konflikt významu slova s nesložeností znaku či ještě „podprahovou" elementárností „figury", zde by nebylo vhodné nazývat je „syntagmaty", i když v syntagmatické rovině hrají také svou nespornou roli a je lépe formulovat situaci tak, že syntagmatickou „osu" vytváří samozřejmě hlavní syntagmata, tj. znaky složené, ovšem za účasti — v té či oné formě — i jednotek elementárních a výjimečně — i za jejich převahy nebo *pouze* díky takovým jednotkám. K tomu dochází, když konkrétní použití znaku ke sdělení obstará jediný znak, viz např. bílá hůl slepce nebo signál „hoří" (někdy se zde mluví o absenci artikulace). A tak je důležité uvědomit si tuto asymetrii co do úlohy elementárních znaků v obou rovinách: mezi „paroles" jde o výjimky, v „langue" naopak o *fundament* repertoáru.

Polarizace právě uvedená má zásadní vliv i na podvojný význam slova „hudba", odmyslíme-li si všechny metaforické deviace nebo takové koncepty hudby ve starších dobách (až do renesance), v nichž dominovala konotace „řád" nad konotací „zvuk" nebo „tón".[38]) Syntagmaticky lze hudbu pojímat jako úhrn všech hudebních struktur, které kdy zněly, znějí nebo budou znít (patrně s připuštěním nejen reálného znění, ale i „znění" v lidské představě, v tzv. vnitřním slyšení). Paradigmaticky je však hudba *„systémem v pozadí"*, něčím, co stojí „za" a také „před" těmito aktuálními, realizovanými projevy a produkty, pozadím, jehož prvky a složky mají statut relativně fixované potenciality na rozdíl od relativně „volné" kombinační procesuality hudebních „promluv".[39])

Mezi oběma rovinami existuje ovšem čilá a činorodá výměna a neustálý pohyb. Zaprvé: žádné „paradigma" nevzniká jinak než „sedimentací" (včetně procesů teoretické generalizace, redukce a částečné abstrakce) a zase na každém generování znakového syntagmatu i znaku samého jako „zprávy" se podílí paradigmatická báze: hudební struktury aktuálně znějící vznikají na základě znalosti systému, „kódu", reálných kombinačních možností (nejen ovšem na nich, abychom zase nepodceňovali momenty invence a tvůrčí imaginace), jinak hrozí nebezpečí, že syntagma nebude působit v dostatečné míře ani jako znak, ani jako skutečně *hudební* struktura. Za druhé se ale také některá syntagmata jako celek „paradigmatizují", tj. stávají se sama „hotovými", připravenými „výrazovými prostředky" k použití do skladu ve vyšší celek, v superznak. V hudbě jsou to např. ustálené melismatické figury, závěry a ozdoby nebo — z druhé strany — akordy a i rutinní akordické spoje; za takové druhotné paradigma lze pokládat dokonce i některé dynamické „formule" (např. pravidelné střídání fortové a pianové dynamiky po dvoutaktích v předklasické hudbě). V literatuře se jedná zase o řadu ustálených básnických obratů (viz i název jednoho z nich: epiteton *constans*) nebo o zevšednělé metafory a metonymie, v baletu o určitá spojení kroků a póz, nesoucí svá přesná označení atp. Současně však mnohá paradigmata a mnohé ustálené „vzorce" a postupy se pomocí „ozvláštnění" často znovu „syntagmatizují", tedy jakoby oživují do konkrétního významu a tím ze své paradigmatické role ad hoc uvolňují: za jistých okolností (zvláštní zvukový, rytmický, harmonický kontext) se může i stupnice stát „krásnou" melodií. Všude zde tedy narážíme na nezrušitelnou dialektiku obecného, kolektivního (= dispoziční univerzum) a individuálního, aktuálního (= produkce syntagmat).

Co všechno náleží nyní do dispozičního univerza, do „kódu" hudby? Především tedy, jak jsme již uvedli, elementární znaky (i s jejich artikulací na subznaky) a některá jejich ustálená seskupení (paradigmatické superznaky). Této složce „kódu" se často říká „materiál".[40]) Dále — *vztahy* mezi znaky v této rovině, což konec konců znamená i vnitřní strukturu, organizaci této roviny jako celku. Čili: *paradigmatické vztahy* mezi znaky. Jejich prototypem jsou abecedy, slovníky, palety, spektra, tónové systémy, repertoáry stupnic a modů, zásobníky akordů a spojů, úhrn dynamických odstínů, ale i zvukově barevná „paleta" nějakého stylu či instrumentáře. Že se tato uspořádání mohou i v hudbě přenášet z jedné roviny do druhé, o tom svědčí již zmíněný příklad „zmelodizované" stupnice, ale také např. expresivní využití motorického rytmu nebo rozložený akord jako téma skladby či fanfára. Naopak zase zobecněním jednosměrného sekundového postupu (jako nejčastějšího) vzniká např. v diatonické heptatonice paradigma škály. Paradigmatickým vztahem je např. i opozice dur-moll nebo soprán-bas, víme ovšem dobře jak lze střídání dur a moll na témže základním tónu v konkrétním hudebním tvaru využít k efektu tzv. „Klangschattierung" nebo jak lze opozici diskant-bas uplatnit v imitaci či ozvláštnit tím, že melodii z její obligátní pozice „nahoře" přeneseme do spodního hlasu. Pokud však nejde o takto nebo podobně uskutečněnou posloupnost či simultánnost uvedených „znaků" v hudební struktuře, ale o obecné povědomí o jejich protikladnosti, jedná se o vztahy paradigmatické.

Třetí složkou dispozičního univerza hudby jsou generalizované *syntagmatické vztahy* mezi znaky: všechna možná *pravidla*, „gramatická" či stylistická jak pro spojování, tak pro rozmístění znaků v syntagmatickém superznaku. Patří sem však nejen pravidla a normy, ostatně dobově a slohově velmi proměnlivé, ale také každá *preference* a reponence, každé negentropické rozložení pravděpodobností, že po znaku X bude nebo nebude následovat znak Y. To vše jsou syntagmatické relace, které — v abstrakci od konkrétních případů výskytu v „živé" hudbě — vejdou do dispozičního univerza, do hudby jako „systému v pozadí" v podobě relativně samostatného souhrnu (defacto: subsystému) těchto pravidel, preferencí, pravděpodobností.

Konečně čtvrtou složkou paradigmatické roviny jsou vztahy, do nichž v ní vstupují tyto zobecnělé, sedimentované syntagmatické relace. Jde tedy o *vztahy vztahů*, ale v paradigmatické rovině (vztahy vztahů fungují přirozeně i v syntagmatech, něčím takovými je již např. výrazový kontrast dvou hudebních myšlenek v navázání na jejich tématic-

kou jednotu). Až k nim se nakonec musí „prokopat" každá schopná hudební teorie, protože v nich se přečasto ukrývají rozpory a opozice, které jsou hybnou silou vývoje. Uvedeme jako příklad paradigmatického vztahu vztahů kolizi dvou „směrnic": zákazu kvintového paralelismu v klasické harmonii a polyfonii a naopak jeho doporučení ve stylové faktuře impresionismu nebo v některých formách modality. Jiné typy takových metavztahů mají zase ráz vzájemné podpory, souladu, např. vazby průběhu melodie na harmonické „dno" skladebné fráze nebo vazba dynamických změn (akcentů) na rytmickou stránku hudby.[41])

Všechny čtyři typy zobecnělé hudební zkušenosti netvoří ovšem ještě zcela vyčerpávající přehled dispozičního univerza hudby, protože v něm zřejmě vznikají ještě další typy a kumulace metavztahů, ale zajisté představují jeho základní bázi a co do objemu nejpodstatnější náplň.[42])

Okolnost, že hudební struktury podléhají taxonomické klasifikaci [65] je příčinou i toho, že každý hudební taxon má také své příslušné, byť neostré DU. Kromě toho má relace „syntagma-paradigma" kardinální důležitost pro otázky pochopení nebo nepochopení, resp. estetického přijetí nebo nepřijetí struktury recipientem. Lze totiž říci, že — napříč taxonomickým vrstvením paradigmat — každý jedinec a každá sociální skupina disponují trochu jiným „kódem", že, obrazně řečeno, jako ve verbálním jazyku uplatňují se tu vedle globálu znakového systému i dialekty a idiolekty. Pak ovšem se i jejich vlastní recepční univerza navzájem liší a liší se též paradigma posluchače od DU tvůrce nebo interpreta, pokud s ním nejsou tzv. kongeniální.

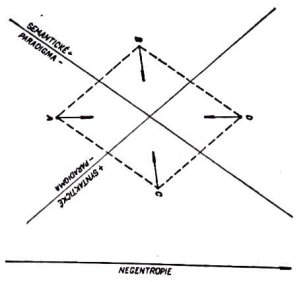
Pojímáme-li hudbu paradigmaticky jako systém, musíme si nyní uvědomit omezenost tohoto zařazení ve dvou směrech. Za prvé, že ne všechna taková DU v sémiotice mají charakter vyspělého, syntakticky dobře propojeného a vybudovaného systému. Vedle izolovaných „samoznaků", které ponecháváme (jako krajní případ souboru o 1 znaku a který tudíž nemůže mít žádné vnitřní uspořádání) stranou, zřejmě existují:

A) *volné* znakové *soubory* s nehomogenním, nekoordinovaným a neselektivním „materiálem" a nahodilými vztahy při vytváření „syntagmat" — vzpomeňme zde na zvuky nočního lesa nebo velkoměstské ulice,

B, C) *polosystémy,* a to ve dvou protilehlých formách: 1. *„stavebnice",* kde je materiál homogenizován, ale „sestavy" jsou prakticky libovolné 2. *„kalkulu",* kde naopak jsou syntaktické vazby přísně stanoveny, ale lze do nich vložit libovolný „materiál", lze je různě sémanticky „interpretovat".

D) Teprve spojením výběrovosti a uspořádanosti jak znakového materiálu tak i syntaxe vzniká sémiotický *systém v pravém slova smyslu.* Systém se tak jeví jako jedna ze čtyř podtříd množiny znakových souborů. Přirozeně to, co bylo určeno jako *A, B, C, D,* jsou spíše jen ideální teoretické póly, které dané pole orientují: není tím řečeno, že reálné znakové soubory se neocitají spíše uvnitř takto orientovaného pole, tedy blíže či dále od jednotlivých „pólů", které by v grafickém znázornění tvořily jakýsi na hrot postavený kosodélník s *A* a *D* proti sobě ve vertikálním a s *B* a *C* proti sobě v horizontálními směru:[43])

Obr. č. 4



Nejde však jen o nějaké schéma: v tomto rámci se realizuje i neustálý *pohyb* po vytčených trasách. Např. je zřejmé, že každá tzv. „revoluce" v hudbě, ba i každý „experiment" znamenají pro kolektivní povědomí publika entropický výkyv z pozice systému směrem k některému polosystému (nové zvuky při zachování např. seriální techniky vedou k C, aleatorika v tradiční tónové látce k B), příp. i k volnému souboru znaků, spojí-li se obohacení či narušení stávajícího repertoáru znakových elementů s uvolněním (narušením) stávající syntaxe (*Cage*). Dojem všestranné inkoherence, který posouvá hudbu na ose „systém—volný soubor" k tomuto pólu, je ovšem po čase vystřídán zpětným pohybem k systémovosti jednak proto, že vývoj nových forem si vytváří svoji vlastní novou systémovost, jednak proto, že se v povědomí uživatele znaku „usazuje" tomuto vývoji odpovídající paradigma.[44]) To vše působí zase negentropicky. Nehledě na tyto oscilace, které jsou často hybnou pákou progresu v hudbě, je hudba vcelku stále v pozici fenoménu, který si zaslouží názvu „systém".[45])

Toto uznání však neznamená automaticky, že je také *jazykem.* Jazykem rozumíme totiž jen takový znakový systém, který má relativně *pevné lexikum,* tzn. že elementární znaky, přestože jejich význam se rovněž kontextem mění, koriguje, doplňuje atd. (ironický kontext jej dokonce obrací na ruby), přece jen do tohoto kontextu vstupují s relativně ustálenou designací.[46]) V ostatních znakových systémech, mezi něž patří i hudba, výtvarné umění, architektura, tanec i mnohé subsystémy ostatních umění (i těch, které používají verbálního jazyka) tomu však tak není. Význam elementů se tu v daném kontextu nejen dotváří, ale prakticky teprve vytváří. Znaky (vlastně teprve „budoucí" znaky, in spe) vstupují do rodícího se kontextu pouze s náznakovými inklinacemi a dispozicemi.[47]) Jazykem ovšem nemusí být vždy tak rozsáhlý systém jakým je přirozený jazyk v celé své uživatelské rozloze od idiolektu přes dialekty a slangy až po národní jazyk ani jako jeho — víceméně zredukované — náhražky: jazyky umělé (esperanto, ido hluchoněmých), formalizované jazyky (pro práci s počítači) nebo složitější soustavy značek a znamení (matematické, chemické znaky, resp. vlajkové signály). Jazykový charakter mají totiž i některé velmi jednoduché soustavy, splňují-li podmínku pevného „lexika", jako např. světelné dopravní signály. Statut jazyka mohou míti i metaznakové soustavy non-jazykových systémů jako třeba právě hudební notace. Kromě toho existuje mezi jazyky a non-jazyky rozsáhlé prolínání a oscilační dynamika. Tak např. radikální zvýšení účasti a váhy symbolických znaků vede zpravidla k větší „jazykovosti", jak je vidět na formách symbolického tance indonéského a to platí po výtce i o symbolice hudební. Naopak zase leckteré výrazové a zobrazivé složky třeba přirozeného jazyka, například intonace promluvy, expresivní, emocionální zabarvení atp., mohou směřovat k non-lexikálnímu typu sdělení s významem určeným v podstatě až kontextem (to je zřejmé např. na sémantickém efektu zvýšení nebo ztlumení hlasu, sám stupeň hlasitosti nenese žádný pevný, „lexikální" význam). Teze, že hudba není jazykem, nijak neoslabuje obsahovou estetiku hudby ani její noetiku.[48]) Neznamená ani v nejmenším nějaké popírání znakovosti hudby! Vždyť principiálně není nijak stanovena převaha a sémantická „vydatnost" jazyků nad sdělovacími systémy non-jazykového typu, jež v některém ohledu mohou míti i lepší podmínky k obohacení a prohloubení své sémantické funkce, jsou-li dostatečně vyvinuty [6]. Co však rozhodně sémantiku hudby oslabuje, je právě snaha traktovat ji otrocky podle vzoru jazyka, chápat ji jako pouhou analogii verbálních sdělení nebo uznávat v ní za sémantické pouze to, co se blíží vztahu slova a mimoslovní skutečnosti a tak vést muzikologii do područí linguistiky.[49]) Tyto tendence vedou k disproporcím v odhadu toho, co je „nosnou vlnou" hudebního významu a co pouze příležitostným doplňkem. Do pozice hlavních „garantů" hudební semiózy se díky jim dostávají relativně fixované, „lexikální" hudební „idiomy", předkontextové významy většinou symbolistní povahy a ty zatlačují do pozadí hlavní pilíř této semiózy, strukturní ikonicitu a výmluvnou indexovost hudebního tvaru (srv. k tomu příští kapitolu). To vše vede nakonec k nepřesvědčivým transgressím nebo ke skeptickému redukcionalismu, jenž činí pak z hudební sémantiky esteticky a muzikologicky periferní záležitost.

(Dokončení)

17/ V tomto ohledu tedy, odmyslíme-li si přehnané pretence a extrémní generalizace, které proklamovaly sémantiku jako všelék na veškeré problémy psychické, ekonomické, sociální, rasové atd. v tzv. „General semantics" (**Korzybski** [23a], **Hayakawa** [17], **Stuart Chase** [20] a další), byli stoupenci této sémantické „terapie" blíže pravdě (a také jednomu výroku K. **Marxe** o povaze řeči), než všichni sterilní „formalizátoři" sémantiky. Brali totiž v úvahu nesporný fakt, že užívání znaků v důsledku toho, že je vskutku významnou (a permanentní) interakcí člověka se světem, musí mít nějaké „následky", nějaký vliv na psychiku lidí i na chování a jednání člověka v „mimo-sémantické" sféře. Kromě toho: samo chování je zase též znakem a užívání znaků je způsobem chování.

18/ Významu nejsou přirozeně zbavena — a to i ve smyslu „externí" reference (směřující mimo sám znakový systém) — tzv. **syncategoremata,** která jinak plní hlavně „vnitřní" syntaktickou roli, jak to lze pozorovat na takových druzích slov jako jsou spojky, nebo na takových značkách jako jsou závorky: i ony „refereují" k nějakým vztahům ve „vnější" realitě, k níž se obrací daný superznak jako k svému designátu.

19/ Takový „mozaikový" atomismus, víceméně jen shrnující dílčí významy hudebního superznaku, není s to odhalit sémantiku hudebního tvaru v celé její šíři a hloubce. Navíc inklinuje ze své podstaty nebezpečně k preferenci symboliky a k hledání přímých analogií „hudba — (verbální) jazyk", neboť v nich takové dílčí významy nejsnadněji identifikujeme. Tím záslužnější je přístup literárněvědných analýz k významové výstavbě díla u většiny studií J. **Mukařovského** [39], neboť na „klasické" půdě materiálu rudimentárně **symbolické** povahy **(slova)** se nespokojil s takovou sumarizací významů jednotlivých vět a promluv, nýbrž kladl si za cíl určit, sémanticky interpretovat a typologizovat právě ony principy „v pozadí" díla, jimiž jsou jednotlivé významové elementy a složky uspořádány a ovlivněny a tak ukázat, jak celek umělecké výpovědi, často nezávisle na tzv. tématice díla, na syžetu, koresponduje s „atmosférou doby" tzv. **sémantickým gestem.** Oč významnější pak asi musí být podíl „sémantického gesta" na úhrnném významu hudební skladby, když v ní je daleko méně syžetovosti či přímé dílčí významovosti nějakých hudebních promluv?!

20/ Viz např. stať „Psychical Distance as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle" v British Journal of Psychology 1912, str. 87—118.

21/ Pragmatické účinky semiózy v oblasti umění mohou být jak u recipientů, tak i u producentů znaku využity k významným výchovným a dokonce i lékařsky motivovaným cílům. Pokud se těchto týká, vzniká na pomezí umění, resp. uměnověd a léčení, resp. mediciny tzv. **arteterapie** — v hudbě tedy **„muzikoterapie"** (viz například A. **Pontvik** „Heilen durch die Musik", Olten 1956) —, která se může pochlubit někdy až překvapivě dobrými výsledky medicinskými (**Morenovo** psychodrama) nebo i uměleckými (srv. k tomu publikace J. **Vinchona** „Umělecké projevy choromyslných", čes. překl. Praha 1931 a R. **Prinzhorna** „Bildnerei der Geisteskranken", Berlin 1922). Arteterapie je tedy vedle citové a mravní výchovy důležitou sférou pragmatické dimenze uměleckého znaku. Pragmatická dominace stojí též často i v pojetí tvorby tzv. **insitního** (naivního) umění.

22/ Jejím hlavním představitelem je Hans-Georg **Gadamer** [14]. Na rozdíl od „staré", tradiční hermeneutiky, jež sahá svými kořeny až do antiky a později byla významnou složkou náboženské aktivity a která se uplatnila i v umění (nejdříve při výkladu antických památek a písemností) a v psaní o hudbě představuje jednu z důležitých **předfází** sémantiky, je „nová" hermeneutika a na ní navazující tzv. „didaktická" interpretace daleko ambicióznější. Tradiční hudební hermeneutiku propagoval v teorii i praxi zejména H. **Kretzschmar** [24], čím dále tím více však byla problematizována její subjektivnost, empatická vágnost a „literární" nebo vizuální asociativnost; sémantická analýza vlastně má za úkol mj. překonat nedostatky, voluntarismus a omezený obzor hudební hermeneutiky, aniž by jí však odsuzovala nebo diskreditovala jako něco s hudbou neslučitelného (jak činí formalisté); a proto je schopna ji také metasémanticky „definovat". „Nová" hermeneutika, ovlivněná M. **Heideggerem,** však již ve svých premisách překračuje horizont jak tradiční hermeneutiky tak i sémantiky, a to směrem do pragmatické dimenze znaku. Styk recipienta (v hudbě: posluchače) s dílem chápe jako „hru", v níž „hrající", tj. posluchač, je současně také potím, s čím „se hraje", v níž má se rozplynout opozice „dílo—recepce" (resp. interpretace) ve smyslu jakési nové vyšší syntézy a v níž se má podstatně „omezit nárok" díla na to, aby jeho tvar byl determinující složkou recepce: subjekt interpreta vstupuje do této hry jako rovnocenný (v praxi spíše nadřazený) faktor a jeho vkladem do onoho žádoucího „Verschmelzung" O a S je celková, „hloubková" („existenciální") životní „zkušenost" („Erfahrung"), nikoliv paměť v běžném slova smyslu.

23/ Útvarnost nelze podle našeho názoru, podepřeného jak vývojem hudby ve 20. století směrem k sonoristice, tak i např. teorií intonace (a komplexností pojmu „intonace") — viz např. [26] —, omezovat jen na ty složky hudebních struktur, které generuje parametr tónové výšky (melodie, akordika, harmonie) a nepřiznávat ji třeba dynamice, agogice, barvě a témbru, jak to činí J. **Zich** v jinak záslužné hudebně-semiotické studii [70] a implicite též J. **Kresánek** v „Základech hudobného myslenia", Bratislava, 1977.

24/ Máme tu na mysli artikulaci znaku na segmenty podle jeho ontické, např. fyzikální povahy (materiál, časové či prostorové rozložení etc.), s níž nemusí být v souladu (mechanickém) členění, které vyvolávají nebo do znaku „vtiskují" elementy významu. Stojí tak proti sobě ve slově např. fonémy a morfémy (slovo „vstoupila" rozdělíme akusticky a podle toho, jak se vyslovuje na slabiky „vstou-pi-la", ale podle morfémů na části: „v-stoup-il-a"). Jiné pojetí (také dvojí, resp. první a druhé artikulace) sleduje rozklad superznaku na elementární znaky a pak rozklad těchto na subznaky. Pro všechny jazyky se reklamuje možnost této (i té první) „dvojí artikulace", existují však systémy, které mají buď jen první nebo jen druhou artikulaci. Na hudbu se názory v této otázce různí, ve většině hudebních kultur, slohů, technik atd. se však dá dvojí artikulace prokázat, i když hudba jazykem sensu stricto není (viz k tomu kap. VIII.).

25/ U nás — pod vlivem antroposofie — připisoval jednotlivým intervalům fixní symbolické významy Alois **Hába,** viz např. „Souměrnost evropského tónového systému", Rytmus 1943/44.

26/ Konotace ztotožňuje mylně s asociacemi C. C. **Pratt** a pak popírá (a i to sotva právem) sémantickou závaznost takových „konotací" vůči slyšené hudbě [48].

27/ Např. jde o informaci, kterou nese fakt, že někdo mluví dialektem, slangem, idiolektem, nebo co prozrazuje „úřední řeč", „rétorický styl" atp. Je zřejmé, že tato „konotační" semiotika se úzce dotýká vztahu mezi **uměleckým** (i hudebním) **stylem** a tím v realitě doby, prostředí, v povaze autora atd., k čemu sám tento fakt stylu, bez ohledu na tématiku díla odkazuje. A — v návaznosti na to — i k významné kategorii strukturalistické estetiky, k tzv. **sémantickému gestu.**

Jiná je otázka názvu pro tuto sémantickou skutečnost. z Barthesových schémat pro „konotaci":

$$\overbrace{E}^{\overbrace{E\,R\,C}} - R - C$$

a pro metaznak:

$$E - R - \overbrace{C}^{\overbrace{E\,R\,C}}$$

kde E znamená „expression" (defacto: znak), C „content" (designát) a R sémantickou relaci mezi nimi, plyne, že obě znakové „nadstavby" jsou v jistém smyslu zrcadlově symetrické: tuto okolnost by jistě lépe vyjádřil i takový název první z nich, jenž by před slovo „znak" předsunul rovněž nějakou řeckou předponu, k předponě „meta-" významově opoziční. V rovině metaznakovosti samotné tvoří ovšem vnitřní opozici k metaznaku „metavýznam", význam významu, např. podobenství. Viz k tomu více v kap. IX.

28/ L-vlastností může být např. časoprostorové umístění: „býti jižně od Prahy", původ: „býti synem pana X", funkce: „působit na paní Y" etc.

29/ Zde se semiotika dotýká prastarého umělecko-estetického problému „pravdivosti" umělecké fikce nebo herecké role, která někdy vede i k rovnici umění = = lež, umělec (herec) „klame". Příčina tkví v tom, že se do umění vnáší neadekvátní kritérium „pravdy".

30/ Na rozdílnost znakových situací při podstatně odlišných dispozicích uživatelů znaku podivně reagovali

J. J. **Nattiez** [42] a Jean **Molino** [35]. Oba se domnívají, že „symbolizace" hudby (sic!) má tři „roviny": autorskou, tzv. neutrální (též: „materiální" či propedeutickou) a posluchačskou, jež spolu tvoří tzv. „tripartici" (kupodivu je vynechána rovina interpreta hudby). Neexistuje však žádná „neutrální" semiologie díla samotného, byť se za tímto účelem i dílo (nesprávně ovšem) ztotožnilo s partiturou, s notami, tedy se svým metaznakem (viz kap. IX). Má-li totiž i v této „materiální propedeutice" něco fungovat jako znak, je nutno určit a jmenovat subjekt jeho uživatele. Je-li uživatelem znaku analytik („semiolog"), není jeho semióza o nic více neutrální než autorova nebo posluchačova. Pro každého uživotele v sémantickém kontaktu s hudební strukturou, jíž ani nemusí být vždy tzv. dílo, je tedy nezbytné formulovat jeho vlastní znakovou situaci (ZS), jeho „vlastní" TR. A nyní zajisté mohou nastat různé míry vzájemné shody a neshody. Při identitě znaku — hudebního tvaru — mohou být dispozice autora, interpreta, posluchače, analytika i jiné, vnější podmínky tak dalece podobné či shodné, že všechny takto vzniklé semiózy lze pojmout jako **varianty,** resp. exemplifikace **jedné a téže** „hromadné" ZS. Nebo je tomu jinak a pak je třeba modelovat příslušný počet rozdílných ZS. A přirozeně: mezi těmito krajními body existuje plynulé spektrum typu „více—méně", ale žádná „tripartice". Jistě známe řadu hudebních produkcí, kdy rozdíly dispozic mezi producentem a konzumentem znaku se rozklenou přímo v propast, kterou sotva odstraní nějaké dodatečné, verbální vysvětlování konstrukčních principů kompozice. Málo má autor multiseriální hudby společného s posluchačem, který nejenže nezná, ale není vůbec schopen „uchopit" extra-sensuální konstrukční vazby, maje k dispozici pro prvotní „příjem" zprávy právě jen sensuální vybavení, tj. svůj hudební sluch. Na druhé straně jistě existuje hudba, u níž vůbec není důvodu, abychom předpokládali nějaký odstup autora od interpreta a obou od posluchače, což se třeba projevuje v tom, že v průběhu produkce si její účastníci tyto role vyměňují, jako je tomu v autentickém **folkloru.**

31/ Zhodnocení kontaktů mezi psychoanalýzou a semiotikou podává velmi informativně Neal **Bruss** v [1].

32/ Vycházím tu z jedné přednášky **Horálkovy** v ÚTDU ČSAV v Praze v r. 1979 a částečně též z jeho stati „Bedeutung, Inhalt, Sinn" v Actes du Xème Congress International des Linguistes", Bucarest 1970.

33/ Příklad: demagogický řečník nebo fanatický kazatel zaktivizuje davy, které pochopí výsledný, k činu nabádavý „smysl" řeči či kázání, aniž rozuměly „odborné", např. teologické argumentaci.

34/ Analogicky se klade proti sobě obsah hudby (s komentářem: ne!) a smysl hudby (s komentářem: ano!), což výslovně odmítá i **Eggebrecht** [40].

35/ C. K. **Ogden** a I. A. **Richards** ve své klasické knize „The Meaning of Meaning" [43] uvádí, jak známo, přes dvacet různých významů slova „význam" (meaning); od té doby se však situace zjednodušila, i když jistá polysémie stále trvá. Snažíme se ji rozčlenit na relativně mimo-sémantickou a sémantickou. Akcent relativnosti je motivován tím, že je-li něco důležité, soustřeďuje to na sebe i sémantickou pozornost a naopak, je-li něco sémanticky „vydatné", nabývá to též i na důležitosti. Pokud se týká ryze sémantických „významů významu", počítáme s tím, že kontext ozřejmí, zda se významem míní 1. vztah znaku k designátu, onu „cestu" od Z k D přes subjekt 2. designát sám 3. responzi subjektu na vjem znaku: zde je pak významem příslušný obsah vědomí, např. pojem jako „jádrový" význam slova, jako mezičlánek mezi znakem a třídou, kterou znak zastupuje a pojem „vyjadřuje". Všechny tyto rozdíly však tvoří jen distribuční či „fázový" rozptyl okolo správné fundamentální polarity „znak—význam", kdežto např. Peircovo pojetí „Interpretanta" ve vědomí uživatele jako **současně** významu i znaku vede k nereálné představě „nekonečné" semiózy. Potíže se vztahem významu a pojmu v alternativě 3. má také **Schaff** [56].

36/ Učinil tak mj. v referátu na zmíněném brněnském kolokviu (viz pozn. red.) a v [26], kde demonstruje možnost těchto postupů i určité formalizace fáze a/ — na rozboru houslového koncertu A. **Berga. Jiránek** kromě toho využívá i podnětů **Asafěvovy** teorie intonace, kterou pozitivně sémanticky interpretuje a začleňuje do naší týmové práce.

37/ K označení a charakteristice týchž „os" se používá ještě dalších termínů a adjektiv. Tak **Jakobson** [24] mluví o (paradigmatické) selekci a (syntagmatické) kombinaci a promítá je i na pozadí opozice „metafora-metonymie". Méně vhodné je striktní spojení „langue" se simultánností a „paroles" se sukcesivitou, viz simultánní ráz tzv. „vertikálních" paradigmat v hudbě (třeba „originálního" akordu); na druhé straně i paradigma podléhá vývoji a nese v sobě momenty diachronie. Značně rozšířený je dnes také **Chomského** [22] dualismus „competence—performance", ale jeho nevýhodou, jako celé generativní gramatiky, je jednosměrnost vztahu a příliš formální syntaktičnost obou členů relace.

38/ Na závažné aspekty této problematiky jsem upozornil ve stati: „Hudobná veda ako dynamická štruktúra a otvorený systém", Musicologica slovaca IV., Bratislava 1973.

39/ Tím není řečeno, že i hudební syntagma nemůže mít statut systému (ne ovšem v pozadí), jak to i pro dosti „malé" struktury (intonace) postuluje **Jiránek** [25]; u větších celků (věta, skladba) však jde o samozřejmost.

40/ Vzniká tím však nežádoucí kontaminace s „legálním" významem slova v obecné teorii umění. Materiálem zde nazýváme — v návaznosti na pojem formy díla — ontický, nejčastěji hmotný předpoklad formy, „látku", z níž jsou elementární složky formy teprve utvářeny. V teorii komunikace se někdy totéž jmenuje „médiem". Materiál umění tedy existuje před dílem, podobně jako producent díla nebo příslušné paradigma apod. Odlišit materiál od těchto ostatních faktorů ve sféře geneze díla definicí není snadné, není však nebezpečí záměny. Často se však zaměňuje — a to se týká zmíněné kontaminace — materiál s elementy formy. Materiálem je pro malíře barva (na paletě), ale barevná tečka na plátně je již prvkem formy. Z tohoto hlediska elementární znaky v umělecké struktuře jsou již také prvky formy a nikoli „materiálem" a správně by si měly tuto svoji ontologickou určenost podržet i při formulaci jednotlivých zón v paradigmatu: nedostatek slov a termínů nás však někdy nutí k jejich ambivalentnímu využívání.
Dosti nevhodné a sémanticky neúnosné je však rozšíření pojmu „materiál" do ještě vyšších poloh, na veškeré syntaktické struktury, i ty nejsložitější, jak to vyplývá z usance, kterou zavedli v muzikologii — v rozporu s terminologií obecné uměnovědy i v němčině — **Adorno,** Hans **Eisler** a jiní (o těchto tendencích zevrubně pojednal G. **Mayer** [30]. Materiálem se míní vlastně forma a formotvorné složky díla (v relaci „obsah—forma"). Tak se stírá zásadní rozdíl mezi materiálem a strukturou z něho utvořenou, problematizuje se sám proces tvorby apod. Byl-li motivací k tomuto postupu „strach" ze slova „struktura", je to jen dokladem toho, že tabuizací jistých termínů se nikdo daleko v pojmosloví estetiky a uměnovědy nedostane.

41/ Kromě první složky paradigmatu představují tedy všechny ostatní nějaké vztahy a vazby, event. i vztahy vztahů. Definujeme-li ale syntax, syntaktičnost, ve shodě s Morrisem [37] jako dimenzi danou relací Z—Z, pak není důvodu, proč bychom ve všech těchto složkách (nebo aspoň ve složce 2. a 3.) nemluvili o syntaktických vztazích, i když je nalézáme a třídíme v paradigmatu. Nelze tedy syntax zužovat jenom na složku 3 nebo ji ztotožňovat se „syntagmatičností". Syntagmatické vztahy jsou „aktuální" (kombinační) syntaxí v „parole", ostatní, paradigmatické, existují a fungují také jako syntaktické, jako zázemí aktuální syntaxe, v „langue".

42/ K tomu ještě jednu terminologickou marginálii: slova „paradigma" používáme, jako i jiní autoři, i v tom významu, že se jím — zkratkově — míní právě celý kód znakového systému, tedy u nás určitého typu hudby. Jedině tímto rozšířením se umožňuje použití předložky „v" (v paradigmatu) nebo „do" ve vyjádřeních, které jsou náhradou za obrat „v paradigmatické rovině" („ose"). Tuto usanci lze tolerovat, jestliže kontextem kontrolujeme rozdíly mezi tím, kdy slovem míníme nějaký prvek, složku, „náplň" zóny a tím, kdy se tím míní tato zóna samotná.

43/ C je posunuto ve srovnání s B poněkud blíže k úrovni D, protože systematika syntaxe je náročnější formou uspořádanosti než homogenizace a selekce „materiálu".

44/ Nepopíráme ale, že velmi často tento zpětný negentropický posuv zůstává jen zbožným přáním producenta znaku (např. skladatele) a různých jeho reklamních propagátorů a vykladačů.

45/ Semiotické systémy se ovšem spojují a propojují s jinými a začleňují se do jiných kulturních systémů stejně jako polosystémy a volné soubory znaků. Vliv systémů znakových na své „partnery" je však zásadně vyšší a někdy nabývá překvapivé síly. Tak B. L. **Whorf** [66] po výzkumu jazyka a života Indiánů kmene Hopi se spolu se **Sapirem** počal dívat na jazyk jako na něco, co ovlivňuje celé vidění skutečnosti, myšlení, chování lidí. Etnografa **Levi Strausse** přivedlo k sémantice zkoumání příbuzenských vztahů, totemů a rituálů u primitivních komunit [27a] a konečně J. **Lotman** [29] a celá tzv. moskevsko-tartuská škola buduje tzv. **sémiotiku kultury** jako vzájemné propojení znakových systémů typu „jazyk" nebo „umění" s ostatními (které rovněž chápe sématnicky), až vzniká supersystém všech možných aktivit člověka, opět víceméně za víceméně primérní dominace přirozeného jazyka.

46/ **Hjelmslev** [19] vliv kontextu nedialekticky absolutizuje a vlastně žádné lexikální významy neuznává, a to v rozporu s empirií i „střízlivými" linguistickými sémiotiky, jaké představuje např. **Ullmann** [63]. Dochází tak paradoxně opět k setření hranic mezi verbálním jazykem a uměním: ne „lexikalizací" hudby či malířství, ale kontextualizací řeči.

47/ Tyto rudimentární inklinace podchytil a materialisticky interpretoval např. J. **Ujfalussy** v [62].

48/ Slogany à la „Musiksprache", „řeč hudby" apod. jsou ovšem příliš populární, než abychom nepřipustili, že je možno se takto **metonymicky** též (a třeba i ze stylistických důvodů) vyjádřit, ale s vědomím určité nepřesnosti (viz též [6]). V hudbě celou situaci silně komplikují velmi silné vazby hudby a slova v nejrůznějších reálných podobách (viz [30], [31], [41]), které vesměs indikují možnosti přechodu od konceptu „hudba a řeč" ke konceptu „hudba **jako** řeč" a které byly i z hlediska hudební historiografie velmi fundovaně prozkoumány [13].
Dokladem toho, jak se jazykové a nonjazykové systémy všelijak mísí, je E. **Cassirer** [5], který s pojmem „Sprache" pracuje hned na několika zcela různorodých úrovních. Jednou je to „symbolismus" vůbec, univerzální princip bytí člověka jako „symbolického živočicha", jednou jen jedna ze **symbolických forem**, a to intuitivní na rozdíl od mýtu (expresivní) a vědy (konceptuální formy). Jindy se umění a jazyk staví proti rituálu (příliš těsný vztah Z a D) na jedné a proti matematice (příliš vzdálený) na druhé straně. Potřetí zase jazyk a věda realitu redukují, umění ji intenzifikuje. A konečně umění jednou je jazykem a jindy, jak jsme viděli, je něčím jiným. Je očividné, že všechny „symbolické" formy nelze vůbec dostat do jedné řady a roviny, např. vědu nelze dost dobře nazvat jazykem a přitom se jazykem vyjadřuje, její znakový systém je na jazyku, byť upraveném, odborném, beze zbytku založen.

49/ Nejvíce vyhraněným hudebním „linguistou" je dnes N. **Ruwet** [51], ale dosti se k této linii přiklání, přes některé výhrady, i **Nattiez** [42]. Výtku přílišné odvislosti na linguistice lze adresovat i A. **Sychrovi** [59], [60], jenž se jinak v mládí a na sklonku života poctivě snažil o prozkoumání sémantických možností hudby. Sychrovu tendenci k statické (a spíše symbolické) analýze a k atomizaci kontextu kritizoval u nás mj. též **Jiránek** [25], [26]. Kromě toho přecenil Sychra efekt etiketování jednotlivých témat a úseků v symfonické hudbě pomocí tzv. žánrových intonací, jak o tom svědčí tabulky jeho intonačních rozborů u symfonií A. **Dvořáka.**