

hudební struktura jako znak a hudba jako znakový systém

(Dokončení)

VIII. třídění znaků v hudbě

Předchozí řádky upozornily již na důležitost správného a nosného třídění znaků. Tato problematika je bohužel snad nejvíce zanesena buď nedbalou povrchností nebo přílišnou touhou po „originalitě“ nebo i neschopností klasifikátora provést dělení skutečně čisté a úplné v soustavě různých hledisek, ale bez jejich nekontrolovatelného mísení.⁵⁰⁾ Zřejmě lze znaky třídit podle mnoha kritérií, ale i v těchto kritériích je nutno si předem určit pořádek podle jejich povahy (klasifikovat sama kritéria) a tak se z nahodilých nápadů pozvednout na nivó skutečné *taxonomie* znaků. Tak např. kritéria *ontická* si mohou všimnout „fyzické“ povahy znaku (materiální či nikoliv, statický či kinetický, stálý nebo přechodný), k jakému smyslu se znak obrací — vizuální, audiální, taktilní, olfaktorický atp. Kritéria *onto* — a *fylogenetická* přihlížejí ke zrodu a konstituci znaku (přírodní — umělé, spontánní — konvenční, motivované — arbitrární), různé psychosociální podmínky; kritéria *funkční* posuzují okolnosti působení znaku, což je ovšem velice závislé na dané znakové situaci, nicméně jistě má své oprávnění distinkce konstatací otázek a apelací nebo určení té psychické oblasti, na kterou znak — opět podle okolností — především působí, zda je to sféra senzuační, fantazijní, emocionální, intelektuální, konativní, zda znakem hodnotíme či nikoliv a různé kombinace těchto určení. Hovoříme-li ovšem o funkcích znaku podle tohoto výčtu, nelze v žádném případě k nim přiřazovat samotnou sémantickou funkci či tzv. referenci, neboť ta je ke všem ostatním nutným předpokladem (jde tedy vlastně o metafunkce, o různé funkce jedné a téže základní — sémantické — funkce).⁵¹⁾

Všechna tato určení (a ještě další, *Sebeokovy* [54] „kanály“ a „zdroje“, *Ecovy* [7] „kontinua“ a „typy produkce“ (labors) jsme vzali v úvahu, nutno však dodat, že vůči vlastní funkci znaku představují klasifikace relativně *vnější*, netýkají se designace, ale podmínek či efektů designace. K *vnitřním* distinkcím semiózy se však hlásí dvě známé „triády“, jejichž původcem je *Peirce* [47]. První z nich rozlišuje „type“, „token“ a „tone“. Znakem — typem je např. slovo „stůl“, resp. množina těchto slov, ať jsou jakkoli napsána, tištěna, vyslovena atp., zatímco „token“ je konkrétní zaznění či jiné vyjádření slova „stůl“. Relace „token“ k „type“, odhlédneme-li pro zjednodušení od komplikací, jež tu vznikají na ose paradigma (type) a syntagma (token), je relací člena třídy k třídě. Naproti tomu vztah „token“ k „tone“ (zabarvení) je relací celku k části a proto je tato triáda heterogenní směsí dvou různých určení. *Peirce* ovšem v další, pomocné triádě (sinsign, qualisign, legisign) poukázal na tři různé možnosti odvození „token“ od „type“ a naopak, z nichž třetí představuje situaci, kdy samo „token“ ve své celosti a jedinečnosti představuje „type“. To je zajisté případ hodnotného uměleckého díla, i když se tím netvrdí, že by — jako znak — nemohlo mít s jinými podobnými znaky společné rysy, není však rozhodně, jak říká *Peirce* — ve své poloze „token“ — jen „replikou“ obecného a pro ně závazného „type“. Přesto vše lze i v umění a zvláště v hudbě modelovat relaci „type-token“ v poněkud posunuté fázi: ne jako vztah skladby k nějakému schématu, ale jako vztah určité konkrétní interpretace, provedení kompozice (token) k dílu jako takovému (type). V rámci „token“, tj. u konkrétní sensualitě znaku není bez užítku připomenout si ještě další nuanci (*Carnap* [4]), jež liší tzv. „sing-de-

„ikonická“ formulace). Kromě toho však lze u Hegela nalézt i kontakt s jinou velmi starou tradicí (mystickou, pythagorejskou, plotinskou, kabalistickou atd.), kde symbol je určen jako znak s nějakým tajemným, nebo transcendentním nebo nadpřirozeným nebo aspoň kosmologickým významem. Tak chápe, jako kdyby neexistovala jiná uzanec, symbol i „syntetický“ sémantický Schaff [56] a ovšem i symbolistní estetika a hermeneutika. Styčné plochy jsou dány u Hegelově vnitřní klasifikační symboliky: a) nevědomé (fantastika), b) vznešeného (transcendence) a umělecké (bajky, alegorie, „obrazy“, metafory, přirovnání).

4. Exkluze. Symbol zde není znakem, stává se vůči znaku do protikladu. Většinou jde o zúžená pojetí znaku, která se pak takto kompenzují. V hudbě se tento postoj týká Scheringa, představitele duchovně hermeneutiky (viz pozn. 22) a jeho „musikalische Symbolkunde“ [57]. Podle něho pouze symbol je nositelem „smyslu“, kdežto znak je naopak nositelem „významu“. Hudba pak nemá význam, ale pouze smysl (viz též kap. VII.). Schering nabízí symbol jako duchovní jádro a tvůrčí důvod hudby k odhalení jejího „smyslu“ (Sinn).

54/ To si neuvědomil Umberto Eco ve svém „massivním“ útoku na ikonicitu [7]. Jeho postoj ovšem logicky plyne z absolutizace „kódů“ (vše záleží na tom, na co jsme si zvykli, na tzv. kulturních jednotkách) a z nechtu přiznat nějakou váhu objektivnímu denotátu znaku. Jak averzí vůči denotátu, který rád (a zneužívaje Peircova omylu s „interpretantem“ coby znakem) nahraňuje subjektivní „perceptum“, tak i adorací subjektivnosti v referenční struktuře semiózy stojí ovšem v cestě právě ikonický znak. Neboť ten jednak odkazuje na designát „nejnaléhavěji“ (podobnost je nápadná) a bezprostředněji než symbol a i mnohý index, jednak sama forma reference je co nejméně závislá na nějakých apriorních usancích, které Ecovi div nepadají s nebe jako Descartovy vrozené ideje. Eco ve všech argumentech „proti“ staví věc tak, jakoby neexistoval faktor znakové situace, který umožňuje znamenání, dané předem a objektivně ve faktu similarity nebo sdílení stejné vlastnosti (mezi Z a D), teprve realizuje, samozřejmě též díky referenčním strukturám v subjektu uživatele znaku. Takže přirozeně ne každá homomorfie, ba ani Isomorfie (obojí si Eco plete), ba ani totální duplicita ještě nemusí vést a přecasto též vůbec nevede k semióze. Kromě toho se Eco dopouští v polemice jak řady nepřesností, tak i příliš průhledných „triků“ (zaměňování příčin za následky a naopak). Soudný čtenář však, když si přečte jak tu mezi „naivními“, „ikonicitisty“ defilují Peirce, Morris, implicate i Jakobson, jenž v Ikonicitě hledal protiváhu k desaussurovské arbitrérnosti dokonce i v systému verbálního jazyka, založeném vskutku na symbolech, i třeba Panofsky, Read (Icon and Idea), Wittgenstein a dokonce i konstruktéři analogových počítačů, usoudí, že je spíše naivní očekávat, že několika kaménky lze překlopit horu.

55/ Lze říci, že slovo „výraz“ (l'expression) je tu spíše určeno syntakticky než sémanticky. To, čemu tedy se v matematice, jazykovědě atd. někdy říká výraz, je ponejvíce symbolem (v peircovské trichotomii). Jiný typ nedorozumění a konfúze přináší pokus strukturalistů (v muzikologii používat této distinkce Sychra [59], [60]) v disjunkci výrazu a významu. Je tím míněno, že v umění a hudbě je „pravým“ významem pouze význam symbolu (např. slova, citátu atd.), kdežto výraz je zase významem „citovým“ či „obrazovým“. Taková falešná dichotomie nahrávala tendencím, že hudba povětšinou nemá význam a že hudební znaky mohou být znaky bez významu (!), ale s výrazem.

56/ Připomínáme ještě dvě jiné manipulace s pojmem „výrazu“, resp. indexu. Morris uznává jen dva typy znaků: ikon a symbol; o výrazu mluví jen jako o způsobu reprezentace a působení znaku. Expresivní znak je tedy nutkavý, naléhavý, výrazný. To souvisí jistě s etymologií slova a jistě nelze nic namítat proti tomu, aby se adjektivum „výrazný“ (na rozdíl od „výrazový“) uplatňovalo např. v obratu „výrazný symbol“,

nebo „nevýrazný“ index. Není tím však vůbec řešena otázka, kam patří indexy — a mezi nimi výrazy v našem pojetí —, zda to jsou ikony nebo symboly? Ať bude odpověď taková či onaká, vždy bude krajně neuspokojivá: Peircova triáda se na dvojici zredukovat nedá. Povážlivější je „výklad“ Maxe Benseho [3], v němž se index definuje — zcela „willkürlich“ — jako znak, který „na to, co má být zprostředkováno, jen poukazuje“ (ukazatel cesty např.). Tím se vnáší do Peircovy klasifikace, z níž Bense naoko vychází, zcela jiné, cizorodé hledisko, které jí úplně rozvrátí: index pak může být třeba ikonem či symbolem, jak je u cestních ukazatelů pravidlem. Výsledkem distribuční mánie Benseovy je, že přisoudil — bez ohledu na jejich sémantickou povahu — ikonu funkci „kódující“, indexu „komunikativní“ a symbolu „realizující“ (sic!), kódování pak sémantickou, realizaci syntaktickou a komunikaci pragmatickou „dimenzi“. Ne dosti na tom: designatum symbolu je materiál, ikonu význam a indexu hodnota!!! Tak byla Peircova triáda nesmyslně a disjunktivně ověšena různými neadekvátními charakteristikami: na první pohled je totiž zřejmé, že všechny typy znaku něco realizují, něco kódují, něco komunikují, že všem patří všechny „dimenze“ a že všechny mají nějaký význam, existují v nějakém materiálu a všechny mohou, je-li to třeba, designovat i hodnotu. Toto pozoruhodné vzvednutí Benseovy odvažné duše není ovšem zdaleka jediným trapným extempore jeho méněcenné, u nás ale sul temporis přičinlivě citované publikace.

57/ To se obrátí i ve faktu, že např. Václav Štěpán [61], jeden z průkopníků naší hudební sémantiky (viz též můj článek v Opus musicum 1979, č. 9), staví proti formalismu (ve smyslu ryze syntaktické analýzy) nikoli obsahovost, ale „výrazovost“ a usiluje o překlenutí metodické propasti mezi nimi.

58/ Viz k tomu [65] a také již zmíněný Mukařovského pojem sémantického gesta [39]. Na souhře a propojení všech tří typů znakové reprezentace staví a zajímavými novými typy vazeb i různými nuancemi ji — částečně v návaznosti na odkaz Otakara Zicha — doplňuje J. Zich [70]. Terminologicky se však od nás liší mj. ve dvou ohledech: nepodstatně, když zobrazení nazývá „zpodobněním“ a podstatněji, když styčnost formuluje jako koexistenci, což je daleko širší pojem, protože právě styčnost polarizuje všechny koexistence na „sousedící“ (v nějakém rozměru, vlastnosti atd.) a ostatní.

59/ Strukturní ikonicitu i malých hudebních tvarů předpokládá a vysvětluje ji na případu tzv. figur H. H. Eggebrecht [39].

60/ Z takové „slepoty“ vznikla i teorie „sémantických enkláv“ (Kneif [22], [40] i Faltn [40]). Podle ní se „sem tam“ sice objeví v toku hudby něco, co je bezesporu znakem (právě jen tím izolovaným a s nějakou fixní denotací) a jinak „nic“. Hudba se tím jako celek staví do role „kosmické výjimky“, protože zřejmě podle Kneifa i se svou bohatou strukturností nemůže konkurovat ani krabici od bot, o západu slunce na hoře Fudži ani nemluvě. Mechanický izolacionismus v teorému sémantických „enkláv“ opět jednou „vyhrál“ nad dialektikou strukturnosti a vzájemné interference jevů.

61/ Velmi podnětně pojednala o citátu i v jeho sémantické roli Z. Lissa [28].

62/ V žádném případě však nelze notaci, noty, partituru atd. zbavit jejího metazvahu vůči hudbě a dosazovat ji namísto hudby do nějaké „tripartice“, jak to činí Nattiez [42], viz též kap. VI.

63/ Více o této problematice přináší moje stať „Hudební znaky a metaznaky“ z bulletinu hudebně semuotického týmu ÚDU ČSAV, Praha duben 1979, č. 6, o níž obšírně referoval J. Bajer v referátu na brněnském kolokviu v říjnu 1979 (otištěno v Hudební vědě 1980, č. 3). Velmi intenzivně se zabývá u nás metaznaky v hudbě Jiří Fukač, jenž uveřejnil v tomtéž čísle bulletinu stať „K výzkumu hudebních znaků a metaznaků“ a v Hudební vědě 1980, č. 3 svůj referát z téhož kolokvia. [12].

Literatura:

- 1/ Bailey R. W., Matějka L., Steiner P.: The Sign. Semiotics around the world, Ann Arbor 1962.
- 2/ Barthes R.: Základy semiologie, čes. překl. Praha 1967 (franc. orig. 1964).
- 3/ Bense M.: Theorie textů, čes. překl. Praha 1967 (něm. orig. 1960).

- 4/ Carnap R.: Introduction to Semantics, Cambridge (Mass.) 1948.
- 5/ Cassirer E.: Philosophie der symbolischen Formen I.—III., Berlin 1923—29.
- 6/ Dufrenne M.: L'art, est-il langage? v: „Esthétique et Philosophie“, Paris 1967.

- 7/ Eco U.: *Theory of Semiotics*, Bloomington—London 1976.
- 8/ Eggebrecht H. H.: *Zum Figur-Begriff der Musica poetica* v: „Archiv für Musikwissenschaft“ 1959, str. 57—69.
- 9/ Eggebrecht H. H.: *Musik als Tonsprache*, ibidem 1961, str. 73—100.
- 10/ Frege G.: *Über Sinn und Bedeutung* (1892), přetištěno ve „*Funktion, Begriffe, Bedeutung*“, Göttingen 1962.
- 11/ Frye N.: *Anatomy of Criticism*, Princeton 1957.
- 12/ Fukač J.: *Znaky a metaznaky v hudební komunikaci* v: „*Hudební věda*“, 1980, str. 211—20.
- 13/ Georgiades Th.: *Musik und Sprache*, Berlin 1974 (2. vyd.).
- 14/ Gadamer H.-G.: *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1965.
- 15/ Goodman N.: *Languages of Art*, Indianapolis 1976.
- 16/ Hanslick E.: *O hudebním krásnu*, čes. překl. Praha 1973 (něm. orig. 1859).
- 17/ Hayakawa S. I.: *Language in Thought and Action*, New York 1949.
- 18/ Hegel G. F.: *Ästhetik* (1835, 1842), Berlin 1955 (krit. vyd.).
- 19/ Hjelmslev L.: *O základech teorie jazyka*, čes. překl. Praha 1972 (dáns. orig. 1943).
- 20/ Chase St.: *The Tyranny of Words*, New York 1938.
- 21/ Cherry C.: *On Human Communication*, New York 1957.
- 22/ Chomsky N.: *Syntactic Structures*, Hague 1957.
- 23/ Ingarden R.: *Das literarische Kunstwerk*, Halle 1931.
- 24/ Jakobson R.: *Selected Writings*, Hague 1971.
- 25/ Jiránek J.: *Sémantické možnosti a meze hudby*, v: „*Estetika*“, 1975, č. 2.
- 26/ Jiránek J.: *Tajemství hudebního významu*, Praha 1979.
- 27/ Katz J. J. a Fodor J. A.: *The Structure of Language*, Englewood Cliffs 1964.
- 28/ Katz J. J.: *Semantic Theory*, New York 1972.
- 22a/ Kneif T.: *Musik und Zeichen*, v: „*Musica*“ 1973, str. 9—12.
- 23a/ Korzybski A.: *Science and Sanity*, Lancaster (Penns.) 1941.
- 24a/ Kretschmar H.: a) *Anregungen*, b) *Neue Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik*, v: „*Jahrbuch Peters für a) 1902, b) 1905*“.
- 25a/ Langerová S. K.: *The Philosophy in a New Key*, Cambridge, Mass. 1957 (III. vyd.).
- 26a/ Langerová S. K.: *Feeling and Form*, New York 1953.
- 27a/ Lévi-Strauss C.: *Myšlení přírodních národů*, čes. překl. Praha 1971 (franc. orig. 1962).
- 28/ Lissa Z.: *Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats*, v: „*Sign, Language, Culture*“, Hague, str. 674 až 689.
- 29/ Lotman J. M.: *The Dynamic Model of a Semiotic System* v: „*Semiotica*“ 1977, str. 193—210.
- 30/ Mayer G.: *Weltbild—Notenbild*, Leipzig 1978.
- 31/ Mayer G.: *Semiotik und Sprachgefüge der Kunst* v: „*Beiträge zur Musikwissenschaft*“ 1967, č. 2.
- 32/ Meyer L. B.: *Emotion and Meaning in Music*, Chicago 1956.
- 33/ Mill J. S.: *System of Logic*, London 1875.
- 34/ Moles A.: *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris 1968.
- 35/ Molino J.: *Fait musical et sémiotique de la musique* v: „*Musique en Jeu*“ 1975, str. 37—62.
- 36/ Morris Ch.: *Foundations of the Theory of Signs*, Chicago 1938.
- 37/ Morris Ch.: *Signs, Language and Behavior*, New York 1946.
- 38/ Mukařovský J.: *Studie z estetiky*, Praha 1966.
- 39/ Mukařovský J.: *Kapitoly z české poetiky I.—II.*, Praha 1948.
- 40/ *Musik und Verstehen* (sborník, ed. H.-P. Reinecke a P. Faltin), Köln 1973.
- 41/ *Music and Word* (Musik und Wort), protokol ka lokvia v Brně 1969, ed. R. Pečman, Brno 1973.
- 42/ Nattiez J. J.: *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris 1975.
- 43/ Ogden C. K.—Richards I. A.: *The Meaning of Meaning*, New York 1923 (1. vyd.).
- 44/ Osgood Ch., Suci G. J., Tannenbaum P. H.: *The Measurement of Meaning*, Urbana 1957.
- 45/ Panofsky E.: *Meaning in the Visual Arts*, New York 1955.
- 46/ Poledňák I.: *Ke vztahu reprezentace a prezentace v hudebním sdělování* v: „*Hudební věda*“ 1980, str. 202—210.
- 47/ Peirce Ch. S.: *Collected Papers*, Cambridge (Mass.) 1931—38.
- 48/ Pratt C. C.: *The Meaning of Music*, New York 1968.
- 49/ Quillian M. R.: *Semantic Memory* v: „*Semantic Information Processing*“ (ed. M. Minsky), Cambridge (Mass.) 1968.
- 50/ Ringbom N. E.: *Über die Deubarkelt der Kunst*, Helsinki 1955.
- 51/ Ruwet N.: *Langage, musique, poésie*, Paris 1972.
- 52/ Saussure F. de: *Cours de linguistique général*, Paris 1916.
- 53/ Saussure F. de: *Grundlagen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, Berlin 1967.
- 54/ Sebeok Th.: *Perspectives in Zoosemiotics*, Hague 1972.
- 55/ Shannon C. E.—Weaver W.: *The Mathematical Theory of Communication*, Urbana 1949.
- 56/ Schaff A.: *Úvod do sémantiky*, čes. překl. Praha 1963 (pols. orig. 1960).
- 57/ Schering A.: *Das Symbol in der Musik*, Leipzig 1941.
- 58/ Stein G.: *The Ways of Meaning in The Arts*, New York 1970.
- 59/ Sychra A.: *Hudba a slovo v lidové písni*, Praha 1948.
- 60/ Sychra A.—Sedláček K.: *Hudba a slovo z experimentálního hlediska*, Praha 1962.
- 61/ Štěpán V.: *Novák a Suk*, Praha 1945.
- 62/ Ujfalušy J.: *Hudební obraz skutečnosti*, čes. překl. Praha 1967 (maď. orig. 1962).
- 63/ Ullmann S.: *Principles of Semantics*, Oxford 1957.
- 64/ Volek J.: *Otázky taxonomie umění* v: „*Estetika*“ 1970, č. 3, 4, 1971, č. 1, 2.
- 65/ Volek J.: *Základy obecné teorie umění*, Praha 1968.
- 66/ Whorf B. L.: *Language, Thought and Reality*, Cambridge (Mass.) 1956.
- 67/ Wittgenstein L.: *Tractatus logico-philosophicus*, London 1933.
- 68/ Wittgenstein L.: *Philosophical Investigations*, Oxford 1953.
- 69/ Zadeh L. A.: *Outline of a New Approach to the Analysis of Complex Systems and Decision Processes* v: „*The Transactions of Systems, Man and Cybernetics*“ 1973, str. 28—36.
- 70/ Zich J.: *Sdělovací schopnost hudby* v: „*Hudební věda*“ 1965, str. 31—56.