

Položí-li si někdo otázku - "Jaké jsou to vlastně mechanismy, kterými dokážeme odlišit dvoudobé metrum od třídobého, jak vznikají tyto mechanismy a jak je používáme" -, pak navozuje tázání, které by mělo především zajímat sémiotiku. Sémiotiku jako disciplínu, která se právě snaží řešit otázky mechanismů, kterými dáváme smysl obklopujícímu nás světu. A je možno dodat: i onu světu hudebnímu.

Zdá se, že i smysl hudební teorie, toho ostrůvku racionality v hudebním světě, je možno vysvětlit z hlediska semiotického. Hudební teorie je totiž již svým založením velmi výrazně semiotická disciplína. Vždyť například hudební teorie převádí možné či platné a působící hudební zákonitosti do formalizovaného jazyka. Snaží se nacházet skryté formy, které mají umožňovat komunikoli přesnější orientaci ve světě hudby, který sám o sobě je pouze přibližný. Snahy hudební teorie můžeme chápat také tak, že jde o jakési hledání ideálních hudebních tvarů, forem, které mohou být kdykoli a kýmkoli takzvaně projektovány do znějící /či fixované, zapsané/ hudby.

Hudební teorii ve spojitosti se svým předmětem můžeme chápat jako znakový systém. Mluví se o hudebním jazyku. Ten však nesmíme chápat jako nějakou substanci, ale jako formu. Hudba stejně jako celý svět kolem nás je povahy kontinuální, spojitě, nediferencované. Ale hudební jazyk je nespojitý: rozlišuje a odlišuje. Dovoluje nám tedy hudbu strukturovat. Pro lepší představu si hudební jazyk můžeme představit jako určitý rastr, schéma či mřížku. Tomuto rastru se ale musíme naučit stejně, jako se musíme učit Morseovu abecedu, abychom s ní mohli pracovat. Musíme tedy znát onen zvláštní způsob kódování, který v případě zápisu morseovkou nám umožní pochopit skrytý význam - pokud neznáme kódovací mechanismus, vnímáme pouze různý sled teček a čárek bez možnosti proniknutí do smluvených významů.

Podobný rastr s kódovacím principem nám v hudbě představuje například taktová čára. Tímto rastrem překrýváme kontinuální proud hudby, je to jeden ze způsobů, jak hudbu můžeme diferencovat. Taktéž pro pochopení vztahů mezi taktovými čarami musíme znát způsoby kódování. Jen rozlišení dvoudobosti a trojdobosti může činit značné obtíže bez správně zažitého metrorhythmického schématu, kterým časový tok hudby překrýváme.

Naskýtá se otázka: "Jak hudební jazyk, znalost tohoto jazyka může ovlivňovat to, co slyšíme a jak to slyšíme". Mluvili jsme o způsobu překrývání /či projekce/ hudebního dění vytvořenými rastry. Pokud ale použijeme rastr evropského harmonického systému, evropského metrorhythmického rozměřování při překrývání mimoevropské hudby, zcela určitě to bude znamenat, že tuto hudbu již zásluhou tohoto aktu budeme vnímat rozdílně od posluchače, který v dané mimoevropské kultuře přímo vyrůstal. Řečeno jinak - budeme tutéž hudbu odlišně diferencovat.

To však ale má své důsledky pro moment poznání. Odlišné poznatky významně zasahují do sféry rozumění, chápání. A v neposlední řadě i celá oblast hodnocení vyrůstá ze schopnosti určitým způsobem poznávat, rozumět či nerozumět, přijímat či odsuzovat. Proto hudební teorie i jako zobecňující složka hudebního jazyka tvoří tak podstatný rámec celkové hudební kultury. Hudební teorie se svými disciplínami neplní ovšem jen úlohu reflexivní, reagující na to, co se odehrálo či odehrává nebo má odehrávat v hudební praxi. Jejím podstatným rysem je i výchovná funkce. Za tímto účelem je samozřejmě nutno stále podrobovat kritice zjištění, kterých bylo v hudební teorii dosaženo. Je to i kritika systému terminologie jakož i metod, kterými jsou tato zjištění prezentována. Jde o to, aby si hudební teorií vypracovaný hudební jazyk osvojil co největší počet hudebníků, posluchačů. Vždyť například pro mnoho posluchačů určitá hudba skutečně představuje jen těžko diferencovatelnou substanci, protože neovládají hudební jazyk jako tu strukturu, kterou lze tuto substanci překrývat, a tím ji i diferencovat. Obecně tedy problém spočívá v různých možnostech diferenciaci hudby u jednotlivých lidí podle znalos-

ti hudebního jazyka. Navíc různé znakové systémy /hudební jazyky/ mohou původně nerozlišenou hudební skutečnost členit různým způsobem. Termín "původně nerozlišená hudební skutečnost" není příliš přesný, protože jakákoli hudební skutečnost má v pozadí existenci nějakého hudebního jazyka. Nicméně ale může být tato hudební skutečnost diferencována i zcela odlišným hudebním jazykem.

Teorie praví, že jazyk /tedy i hudební jazyk/ je systém vzájemných diferencí. Jednotlivé prvky jazyka jsou definovány svými rozdíly, neboli význam jednoho prvku sahá tam, kde již začínají hranice významu jiných prvků. Je ale nutno připomenout, že znaky, pokud jsou uměle vytvořené, jsou arbitrární povahy, tzn., že jejich význam je dán určitou konvencí. Pokud si tedy máme vzájemně hudebně rozumět, musíme všichni používat stejný znakový systém, který hudební skutečnost člení stejným způsobem, musíme mít pro ono překrývání hudební skutečnosti pokud možno co nejpodobnější rastry, schémata. Nicméně by nás právě teď měla zajímat otázka, jestli takovéto vytváření hudebního jazyka pomocí modelování hudby vytvářením pevných struktur je záležitostí modelu uzavřeného systému, nebo jedná-li se spíše o systém otevřený. Každý systém se v čase mění, proměňuje /u de Saussura takto parole neustále nahlodává langue - systém jazyka/. Ovšem změny jsou možné pouze na pozadí systému a mají-li se stát součástí systému, musí být kolektivně sankcionovány. Hudební jazyk jako systém nás vlastně přímo zavazuje a mnohdy až nutí k určitému způsobu hudební mluvy. Je to tedy určitý nástroj organizace a klasifikace naší zkušenosti. Neboli je to určitá moc, která nám bez našeho vědomí vládne. Přesto ale právě v umění je tento monocenský monopol systému neustále porušován. Ukazuje se nám zde něco jako otevřená struktura. Umění je tedy příkladově oním místem, kde se neustále napadá skrytá moc systému. Umění je struktura, která je v pohybu, která se ustavičně děje. Tento pohyb se ale nějakým způsobem musí odrazit v reflektující teorii. Tato teorie buď musí mít natolik pružně vybudovaný systém, který je schopen přijmout změny způsobené vývojem, nebo musí v určitém bodě změnit celý podkladový, výchozí systém svého jazyka.

Z hlediska takovýchto sémiotických úvah se zdá, že právě tradiční hudební teorie svádí boj například o to, jestli lze nadále jako systémový podklad brát hledisko funkční harmonie, tónických systémů, systému metrrytmické organizace, nakolik lze vycházet ze systému klasického hudebního zápisu a nadále jej používat atd. Anebo jestli má přijmout východisko několika samostatných systémů, protože mnohé jevy hudební praxe již nelze vtěsnat pod představu jednoho systému. Sémiotika však upozorňuje - jak zajistit, aby člověk měl zažitých několik systémů a vždy takzvaně "přepínal" podle potřeby z jednoho systému do druhého, když každý ze své zkušenosti ví, jak obtížné je vystoupit z navyklé konvence a vstoupit do jiné. Čím více znakových systémů, hudebních jazyků, tím zřejmě i horší možnosti a podmínky pro hudební komunikaci.