
Nelineární čas v post-cageovské hudbě¹



Iva Oplištilová

Abstract: The main focus of the study is the issue of non-teleological listening strategies for music. They are described based on a phenomenological approach from the first person perspective. Phenomenological reduction is suggested as a method of work with phenomena for which classical tools of musical theory have proven insufficient. Non-teleological compositions are related to J. T. Fraser's theory of temporalities, specifically to non-linear temporalities. The characteristic phenomena in non-linear temporalities are described as experiences, i.e. phenomenologically, as well as from the viewpoint of the material utilized, i.e. as compositional procedures. The concept of duration is explored.

Keywords: listening strategies, phenomenology, non-linear time, temporality, duration, John Cage

Úvodem vysvětlím pojmy použité v titulu mé studie.

Post-cageovská hudba: John Cage byl první, kdo se mediálně distancoval od tradice evropské vážné hudby a systematicky zkoumal možnosti, jež se mu tak předestřely.

„...začínám slyšet ony staré zvuky – které jsem pokládal za opotřebené, za opotřebené zintelektualizováním – začínám slyšet staré zvuky jako by byly neopotřebené. Samozřejmě, že nejsou opotřebené. Dají se poslouchat stejně jako nové zvuky. Myšlení je opotřebovalo. A když o nich přestaneme přemýšlet, jsou náhle opět svěží a nové. ‚Pokud si myslíš, že jsi duch, potom se jím také staneš‘. Myšlenka, že zvuky jsou opotřebený, je opotřebila.“ (CAGE 2010: 117)

Nelineární čas: během svého studia jsem se zabývala především soudobou hudbou. Příprava k mé bakalářské práci, kde jsem zkoumala barvu zvuku coby nositele zodpovědné vazby, mě dovedla k pochybám nad nezbytností do té doby neotřesitelných požadavků na skladby. Jedním z nich byla zaměřenost, směřování k cíli. Teleologický² typ kompozice jsem považovala za jediný možný, aby byl uspokojivý z hlediska skladatele, interpreta a posluchače. Ovšem jsou tu například pozdní skladby Mortona Feldmana, jejichž ohromné časové rozměry jasně přesahují schopnosti naší paměti, tedy schopnosti registrovat průběh změn po dobu celé skladby, bez nichž nelze prožívat směřování a dosažení cíle. Začala jsem hledat možnost, jak se s takovou hudbou vyrovnat z hlediska hudební teorie.

Postupně vyplývaly nové a nové vlastnosti „jiné“ hudby, kterou jsem z výše uvedených důvodů nazvala post-cageovskou. Většinou negovaly nějakou samozřejmou vlastnost tradiční klasicko-romantické evropské hudby. Jako nejpodstatnější se mi jeví poměr subjektivní a objektivní složky, nebo stručněji, podíl vkladu posluchače.

Hudební teorie se, alespoň u nás, vždy úzkostlivě snažila pracovat metodami exaktními, rozuměj metodami přírodních věd. Hudební analýzy spočívaly v rozboru především notového zápisu, sluchem se někdy nacházely, ale spíš ověřovaly, potvrzovaly souvislosti viditelné v notách. Ovšem soudobé skladby se takové analýze vzpírají. Skladatelé počítají s aktivní účastí posluchače, některé efekty, jevy ani jinde než v mysli a těle posluchače nenastanou. Od objektivního analytického postoje třetí osoby se stále víc přesunuje těžiště k prožívání první osobou. Tento postoj ovšem nelze srovnat s požadavkem exaktnosti, tak jak se chápe v přírodních vědách. Po jistém hledání jsem dospěla k názoru, že

požadavek exaktnosti – ovšem z pozice první osoby, je splněn fenomenologickým popisem. Fenomenologie je prvním východiskem mých úvah.

Většina skladeb s problematickou formou se nějakým způsobem vymyká poslecho-
vým strategiím, které máme naučené z klasicko-romantické hudby. Převažuje subjektivní
prožívání nad objektivním porovnáváním a nejnápadněji se mění vnímání času. Neteleo-
logická hudba mne přivedla k možnosti existence jiného než lineárního času (ve kterém
prožíváme většinu svého života). Pro své zdánlivě divoké úvahy jsem nacházela stále
více podpory u autorů vědeckých studií z různých oborů (filozofie, lingvistiky, fyziky, psy-
chologie, psychiatrie, etnomuzikologie, antropologie atd.). Široký záběr začal po urči-
té době nabírat hranice a objevila jsem existenci Mezinárodní společnosti pro studium
času (International Society for the Study of Time), kterou založil v roce 1966 J. T. Fraser.

Fraser shrnul výsledky mezioborových konferencí, které se pravidelně konají po dobu
již více než třiceti let, ve své knize *Time and Time Again* (2007). Jeho teorie temporalit
se pro mne stala druhým východiskem úvah.

Stavím tedy na jedné metodě (Varelova fenomenologická redukce) a jedné teorii
(Fraserova teorie temporalit). Považuji je za axiomatické, tedy jejich tvrzení a postupy
nepodrobují dalšímu zkoumání ani diskusi.

Neurofenomenologie

Tuto metodu plně rozvinul v polovině devadesátých let minulého století kognitivní
neurovědec Francisco Varela. Kombinace neurověd a fenomenologie poskytla prostře-
dek ke studiu prožívání, mysli a vědomí. Hlavní důraz je kladen na mysl závislou na for-
mě těla (*embodied*). Zastánci **vtělesněné mysli** tvrdí, že všechny aspekty kognice, jako
například myšlenky, představy, pojmy a kategorie, jsou determinovány vlastnostmi kon-
krétního těla. Mezi vlastnosti těla patří percepční systém a intuice, umožňující člověku
se pohybovat, být aktivní v interakci s okolním prostředím a poskytující podvědomé chá-
pání světa.

Během posledních 15 let se začala zvažovat možnost, že základnou myslí je **tělo
v propojené akci**, tj. že sensoricko-motorické obvody nastavují organismus tak, aby
byl v daném kontextu životaschopný. Z této perspektivy se mozek jeví jako dynamic-
ký (nikoliv syntaktický) proces reálných časových proměnných, s velkou sebe-pořádající

schopností (nikoliv mašinérie reprezentací). Tedy v tomto smyslu není mysl v hlavě, protože její kořeny sahají do těla jako celku a také do rozšířeného okolí, kde se daný organismus právě nachází.³

Výchozím bodem fenomenologického přístupu je neredukovatelnost mentálního obsahu. Snaží se vrátit zpět k prvotnosti lidské zkušenosti a její přímé, prožívané kvalitě. Jde o zkušenost světa, jak je prožívána v pocíťované bezprostřednosti.

Fenomenologická metoda je založena na **fenomenologické redukci**.⁴ S její pomocí je naivní zkušenost převedena na reflexivní. Varela (1996) popisuje její čtyři aspekty: postoj redukce, intuici, popis a výcvik. Zaujmout postoj redukce znamená odstranit předsudky, představy, filtr vnímání (vzávorkování). Fenomenologická redukce se zaměřuje na **vznik** myšlenek. Například se snaží odhalit automatické myšlenkové vzorce, zaujmout k nim odstup a zjistit jejich zdroj. Krok intuice spočívá ve snaze připustit možnost více horizontů. Tím, že si člověk představuje různé varianty, má možnost dospět k nové fázi pochopení. Aby bylo možné zjištěné sdílet s dalšími lidmi, je třeba prožitek popsat. Varela doporučuje nejen slovní popis, ale i schematický – pomocí vhodných symbolů. Výcvikem se má dosáhnout dovednosti stabilizovat a prohloubit kapacitu redukce, intuice a popisování.

Varela v citované studii upozorňuje na nebezpečí zaměňování fenomenologické analýzy a introspekce. Obojí staví na reflexním zdvojení (já pozorující a já prožívající), ale fenomenologická redukce se nesnaží nahlédnout „dovnitř“ (to není možné), jen pozdržet tvorbu závěrů. Tak vyvstanou nové aspekty. Fenomenologická redukce se nedrží duality subjekt – objekt, hranice mezi nimi mizí **otevřením se jevu**. V hudbě se v tomto směru dostal zatím pravděpodobně nejdál Thomas Clifton (1983).

Je nutno si uvědomit, že jde o pochopení jinou cestou než zdůvodněním. Jde o nastolení takové zřetelnosti, jaká plně přesvědčí. Intuice nestojí proti uvažování a vyvozování. Fenomenologický postoj jde za oddělování subjektu od objektu, protože přijímá fakt, že nejsou oddělitelné. Vědomí je vždy spjaté s tím, co je mimo ně (Husserlovo transcendentní), vědomí je vždy vědomí **něčeho**.

Fenomenologické zkoumání je určeno k tomu, aby je druzí ověřovali (intersubjektivně). To je možné jen za předpokladu, že lidský prožitek sleduje základní strukturální principy, které určují povahu toho, co nazýváme obsahem.

Vědomí je zde tedy chápáno jako základ, osvětlující, jak vůbec mohou vzniknout odvozené pojmy (typu subjektivní, objektivní). V tom se fenomenologie rozchází s postojem empiriků. Pojmy subjektivní – objektivní nabývají tvar v závislosti na metodě a užitém kontextu. Toto je zanedbáváno redukcionalisty a funkcionalisty – a hudebními teoretiky. Prožitek je osobní, ale ne soukromý. Neprožívá ho izolovaný subjekt v předem daném objektivním světě. Tedy je chybné proti sobě stavět 1. a 3. osobu (kdo je 3. osoba?). Místo toho Varela považuje za relevantní otázku, zda je popis založen na jasné metodologii, která vede ke sdílenému ověření a poznání. Nejde o metodu postavenou proti objektivismu, ale o formu jeho rozšíření.

Zvládnutí fenomenologické redukce vede ke zrušení normy: co je „normální prožitek“. Tato změna postoje je možná ovšem jen pokud se změní i styl a hodnoty výzkumu. Varelovy požadavky přenáším na pole hudební teorie. Navrhuji použít pro zkoumání problematiky nelineárních temporalit fenomenologický popis v kombinaci s rozbořením kompozičních prostředků, kterými se popisovaných jevů dosáhne.

Fraserovy temporality

Podle Fräsera (coby popularizátora výsledků Mezinárodní společnosti pro studium času) není čas neměnný (2007). Vyvíjí se v souvislosti se stále vzrůstající komplexností světa. Fraser rozlišuje pět temporálních úrovní – zkráceně **temporalit**. Jsou stabilní a tvoří hierarchii vnořených úrovní (*nested hierarchy*). To znamená, že každá vyšší úroveň si zachovává i všechny vlastnosti úrovní nižších. V pořadí od nejnižší do nejvyšší jsou to atemporalita, prototemporalita, eotemporalita, biotemporalita, a nootemporalita. V přírodě se vyskytují různé složité formy řádu a co do míry své složitosti se navzájem liší skokem. Jevy v přírodě tak vytvářejí zřetelně odlišné, stabilní úrovně, které opět tvoří hierarchii vnořených úrovní. Liší se nejen složitostí, ale i uspořádáním a typem relativní nezávislosti prvků. Jednotlivým úrovním komplexnosti v přírodě lze přiřadit úrovně temporální⁵.

Pro představu charakteru jednotlivých temporalit výborně poslouží metafora šípu.

V **atemporalitě** je vazba mezi prvky velice slabá. Prvky buď existují zároveň nebo ne. Nelze tedy uvažovat jakoukoli kauzalitu. Je to vlastně (prvotní) chaos, prostor bez času. Obraz šípu ještě nedává smysl, metaforou je nepopsaný list papíru.

Prototemporalita je o stupeň uspořádanější. Pro dvojice událostí lze uvažovat v pojmech před a po. Souvislost prvků v rámci celku sice ještě zvažovat nelze, ale dá se vyjadřovat pravděpodobnost jejich výskytu na dané časové pozici. Odpovídajícím obrazem jsou zlomky těla šípů.

Eotemporalitu si již můžeme představit lépe, existuje v ní čas, se kterým pracují fyzikové. Tento čas je ovšem zvrtný, bez směru, newtonovský, měřitelný. Prvky jsou svázány deterministickou kauzalitou. Existuje zde již kontinuita, ale nezaměřená. Metaforou této temporality je plné tělo šípů, ovšem bez hrotu.

Biotemporalita nastupuje s živým organismem. Ten je natolik složitý, že udržení všech cyklů musí být koordinováno novým způsobem – vzniká „ted“, přítomný okamžik. Díky tomu dávají smysl i pojmy minulost a budoucnost. Ovšem pouze krátkého dosahu; souvisí s intencionalitou jednání, které vede k uspokojení jen základních potřeb organismu, aby přežil. Čas je již nezvratný, jednosměrný. V této temporalitě již má kontinuita směr, odpovídá jí šíp s hrotem, ale ne zcela jasným.

Poslední uvažovaná temporalita, **nootemporalita**, je vlastní jen lidem. Nastupuje s jasným vědomím sebe. Intencionalita lidského konání je delší, díky symbolickým reprezentacím (myšlení). Novou kvalitou, která vstupuje do hry, je svobodná volba, vůle, záměr. Obraz šípů je zřetelný, kontinuita má jasný směr. Pro úplnost uvádím i **sociotemporalitu**, kde přesahuje intencionalita délku života jedince.

Uvedené charakteristiky shrnuje Tabulka 1:

| temporalita | vztahy mezi událostmi | kauzalita | šíp |
|-------------|--|--|---|
| a- | koexistence zároveň ano/ne | nelze | |
| proto- | před-po (pro dvojice událostí) | pravděpodobnost | - - - - fragmentace |
| eo- | fyzikální t bez směru newtonovský, měřitelný, zvrtný | determinismus | — bez hrotu kontinuita bez směru |
| bio- | má TEĎ přítomnost ⁶ nezvratnost, jednosměrnost | intencionalita krátkodobá | šíp s nejasným hrotem (nejasný začátek a konec) kontinuita se směrem |
| noo- | jasné teď, vědomí sebe jen lidé | intencionalita dlouhodobá až ~ symbolické reprezentace | zřetelný šíp jasný začátek a konec kontinuita se směrem, ale ovlivněná svobodnou vůlí – záměrem |
| socio- | | intencionalita přesahující délku života jedince | |

Tabulka 1: Charakteristika Fraserových temporalit

Princip rozšířeného *umweltu*

Důležitým pojmem pro další úvahy je *umwelt*. Podle Jakoba von Uexküll a Thomase A. Sebeoka je *umwelt* (v němčině „prostředí“ nebo „okolní svět“, v češtině nejlépe Patočkovo „osvětí“) ta část prostředí, která obklopuje organismus, dává mu smysl a má dopad na daný živočišný druh. Její význam se mění v závislosti na operačním nastavení organismu v daném momentě⁷, na jeho receptorech a orgánech, kterými působí na své prostředí. Podle toho reaguje jen na určité podněty a provádí jen omezené akce. Fraser (a Michon) vychází z tohoto pojmu a pracuje s tzv. rozšířeným principem *umweltu*, který vyjadřuje vztahy mezi stabilními integrativními úrovněmi v přírodě a mezi úrovněmi temporality. Rozšíření spočívá v aplikaci nejen na organismy, ale i na vědomosti. Tento princip zachycuje skutečnost, že každý jev vyžaduje vždy vlastní oblast, kde se dá chápat, a mimo ni není vhodné se jím zabývat.

V současné době byla v diskusích o metateoretických základech psychologie přiznána nutnost osvětlit, co přesně pozorovatel pozorovanému systému přisuzuje. Zde se konečně dostávám k souvislosti s hudební teorií. V klasicko-romantické hudbě silně převládá sdílené, objektivně (symboly) zachytitelné dění nad subjektivním. Podle mého názoru hudba, kterou se chci ve své práci zabývat, naopak natolik počítá s aktivním subjektem, že jeho roli již nelze zanedbávat (což se, často vědomě, dělo v hudebně-teoretických studiích klasicko-romantické hudby). Klasická evropská hudba staví na objektivně postižitelných kvalitách diskrétních tónů – na jejich výšce, délce, intenzitě. Skladatel provádí operace na těchto „vnějších“ vlastnostech tónu. Dění v těchto dimenzích má zhruba stejný dopad na všechny posluchače, kteří v dané kultuře vyrostli. Probíhá v rovinně symbolických reprezentací. Prožitky jednotlivých posluchačů se samozřejmě liší, ale ne diametrálně. Hudba, kterou jsem si pracovně nazvala post-cageovskou, ovšem pracuje přímo s percepcí, s „vnitřními“ vlastnostmi, které zvuku (již nejen tónům) dá až posluchač sám. Proto je podle mne nemožné, snažit se zachytit jevy, které zde nastávají, stávajícími hudebně teoretickými nástroji.

Podle Fräsera i Michona se dají temporality sledovat i ve struktuře mysli – jako její „vrstvy“. Ovšem tyto vrstvy jsou propojené a vzájemně se ovlivňující, opět jde o hierarchii do sebe zanořených úrovní. Reprezentace jakékoli události závisí na tom, jak rozumíme celému kontextu a jak rozsáhlý je náš *umwelt*. Interpretace je pak chápána jako souhrn pravidel fungujících jako filtr, ale filtr aktivní, který se sám uspořádává tak, jak se mění požadavky prostředí, a podle osobní historie organismu. Výběr temporality závisí na té charakteristice situace, která pozorovatele nejvíc zaujme. Jinými slovy – na jeho schopnosti nebo ochotě zaujmout vůči události specifický intencionální postoj. Ještě jinak – rozeznat určitý rozšířený *umwelt*.

V dosavadním textu jsem uvedla klíčová tvrzení, na kterých stavím. Podle mne tkví mnohé nepochopení soudobé hudby ze strany posluchačů v jejich nevhodných poslouchových strategiích, v nesprávných očekáváních vyplývajících z nesprávně nastavené temporality. V dalším textu se pokusím nastínit, jaké temporality se mohou v hudbě objevit, jejich nejcharakterističtější projevy a také vyplývající (nutné?) vlastnosti kontextu.

Projevy temporalit v hudbě

První články, ve kterých jsem se setkala s termínem **nelineární čas**, byly od Jonathana D. Kramera (např. KRAMER 1981). Později jsem zjistila, že i on patří mezi účastníky konferencí Mezinárodní společnosti pro studium času, ale na rozdíl od Michona nepřijímá plně Fraserovu terminologii. Proto je následující výčet jen pokusem skloubit zdroje, protože především rozlišení atemporality a eotemporality považují za obtížné.

Pro **atemporalitu** je charakteristická ztráta orientace. Posлуhač nedokáže rozlišit víc, než zda je mu skladba příjemná nebo není, což plně závisí na momentálním obsahu jeho mysli. Chaos ovšem může navodit i paniku. Jde o enormně roztažený přítomný okamžik, jehož začátek i konec zanechá tak nepatrnou stopu, že ticho (nebo zvuky okolí či vnitřní představy posluchače) převáží a trvání skladby je nevyhraněné. Jinak řečeno – cykly vnímané v průběhu skladby se stále zvětšují, až splynou s cykly prostředí posluchače.

Prototemporalita se projevuje jako sled fragmentů. Kramer zavádí termín **momentový čas** (KRAMER 1981: 546) – analogicky ke Stockhausenově momentové formě. Začátek i konec jsou opět nevyhraněné, skladba sice začne, ale tak, jako by běžela i před tím, a stejně i končí. Jednotlivé momenty nejsou nijak propojeny. Podle Kramera je jejich hlavní vlastností soběstačnost (*self-containment*). Moment může být i procesem, který dojde cíle, ale musí být dokončen v rámci tohoto momentu. Spíš jde ale o stáže než o procesy.

Jako extrémní případ momentového času uvádí Kramer mobilní formu, kde se díly skladby mohou řadit jakkoli. Dokonce zvažuje, zda se dá hovořit o formě skladby psané v momentovém času, a tvrdí, že ano; spočívá v poměrech a/nebo pořadí sledů momentů (KRAMER 1981 : 549).

O úroveň výš je **eotemporalita**. V té probíhají skladby kontinuální, ale nesměřující k nějakému cíli. Vzniká zvukový objekt, statický, zvukově hmotný. V tom spatřuji rozdíl oproti atemporalitě. Kramer používá pro popis tohoto jevu termín **vertikální čas**. Cykličnost převáží nad novostí informací v čase – vstupem do vertikálního času skladby posluchač pochopí její hranice a „tvar“.

Většinou posloucháme teleologicky (návyk z tonální hudby), ve skladbě hledáme i do hudby promítáme implikaci a progresi, i když víme, že se tak daná skladba poslouchat nemá. Nahromadíme postupně možné implikace, ale logicky očekávané se

neobjevuje. Posлуhač přetřžený nesplněnými očekáváními má dvě možnosti. Buď se vzdát očekávání a vstoupit do vertikálního času kompozice (kde implikace, očekávání, příčina, následek, předvěti ani závěti neexistují), nebo propadnout nudě. Forma sestává ze vztahů mezi stále přítomnými vrstvami hustého zvuku, zatímco forma v lineární hudbě sestává ze vztahů mezi následnými událostmi. Většinou jde o hustotu na základě komplikovaných polyrytmů nebo vrstvených patternů.

Jiným typem vertikální skladby je zvukový objekt pracující spíše s barvou. Zde bych ráda odkázala na zajímavé články Makise Solomose (1998) a Pierra Truchota (2006), kde je velice podrobně pojednáván problém prostoru a času v hudbě. Kramer přirovnává poslech takové vertikální skladby k prohlížení sochy.

Uvedené temporality jsou nelineární. Skladby v nich psané se samozřejmě dají poslouchat i lineárním poslechem. Dokonce se mu posluchač ani nevyhne, pokud skladbu dobře zná, zvláště když opakovaně poslouchá záznam a ne živé provedení. Prožitek nelineárního času závisí na zkušenosti. Kdo nepřistoupí na hru, má méně voleb. Poslech v nelineárních temporalitách je dovednost, které se lze naučit.

Stejně jako existuje polystylovost v kompozici, v postmoderní době tak oblíbená, existuje také možnost klást vedle/nad sebe různé temporality. Nejde o postup, který by byl skladatelům před 20. stoletím neznámý (například Scarlattiho sonáty), ale používali ho jen na velice malých plochách, spíše jako ozvláštňující prostředek ve skladbách lineárních. Dřív byla linearita kontextem, dnes je jen jednou z alternativ.

V závěru své studie Kramer přiznává, že kategorizace na vysvětlení temporalit soudobé hudby nestačí, je nutné v každém jednotlivém případě vycházet z percepce a posoudit, kdy probíhá která, protože většina skladeb je kombinuje. Problém, na nějž Kramer upozorňuje, lze podle mne velice dobře vysvětlit vnořenou hierarchií temporalit v mysli, jak ji chápe Michon. Žádnou nelineární temporalitu nevnímáme jako čistou. Při poslechu běží lineární čas vždy ve dvojitým smyslu: posluchač v něm žije a zvukový proud (včetně tich) v něm plynule teče. Ovšem kromě lineárního času může posluchač prožívat ještě navíc temporalitu nelineární. Jde-li o vnořenou hierarchii temporalit v mysli, lineární je vždy aktivní, ale může být překryta jinou, na kterou se zaměří pozornost.

Z předchozích úvah pro mne jako hudebního teoretika vyplývá, že do analýzy soudobé skladby je nutné přidat nový (první?) krok – rozhodnout, v jakých temporalitách

skladba probíhá a podle toho vybrat vhodné prostředky k jejímu pochopení (nebo spíš se vyvarovat prostředků nevhodných). Zvolit správný rozšířený *umwelt* v Michonově pojetí. Tedy je-li to nutné, vzdát se popisu z pozice 3. osoby (kde je oporou notace) a přejít do popisu v 1. osobě (výhodiskem je percepce). Temporality soudobé hudby se blíží vnitřním myšlenkovým procesům člověka, které jsou často nelineární.

Fenomenologický popis jednotlivých temporalit

V popisu budu používat několik pojmů, které považuji za vhodné upřesnit.

Percepce je popisována pomocí Husserlových pojmů. **Retence** a **protence** jsou momenty „ted“, které nejsou nikdy čistě bodové, ale zahrnují v sobě to, co bezprostředně minulo (retence) a co bezprostředně očekáváme (protence). Je důležité retenci odlišit od vzpomínky, která je něco zcela uplynulého a pak znovu vyvolaného, a podobně protenci od očekávání, což je zaměření na něco vzdálenějšího, co v aktuálním ted není nijak přítomno. Podle množství zadržené retence se dá hovořit o určité **tloušťce ted** (přítomného okamžiku).

Hudební dění je popisováno pomocí tří základních vrstev: hudební popředí jako nejdrobnější dění, střední vrstva jako rovina menších celků (motivy, polověty, drobné věty) a hudební pozadí jako kontext, řád. Toto dělení úzce souvisí s typy paměti – operační, krátkodobou a dlouhodobou.

Lineární temporalita (bio-, nootemporalita):

- hudební popředí: ostře vymezené úzké ted, pravidelně se posunující „okénko“, sled zanikajících a nově přichozících vjemů probíhá plynule, ve stále stejném tempu, pozornost na ně vlastně není zaměřena
- střední vrstva: delší přítomný okamžik, opakování a podobnosti jsou ukládány do paměti a stále porovnávány
- hudební pozadí: mimočasové – z registrovaných vztahů vzniká očekávání, jeho splnění nebo nesplnění je stále vyhodnocováno, následně je „obarvováno“ prožívání střední vrstvy a popředí, základem je zaměření na cíl
- obr.: biotemporalita se od nootemporality liší menším počtem navázaných retenčních a protenčních vjemů.

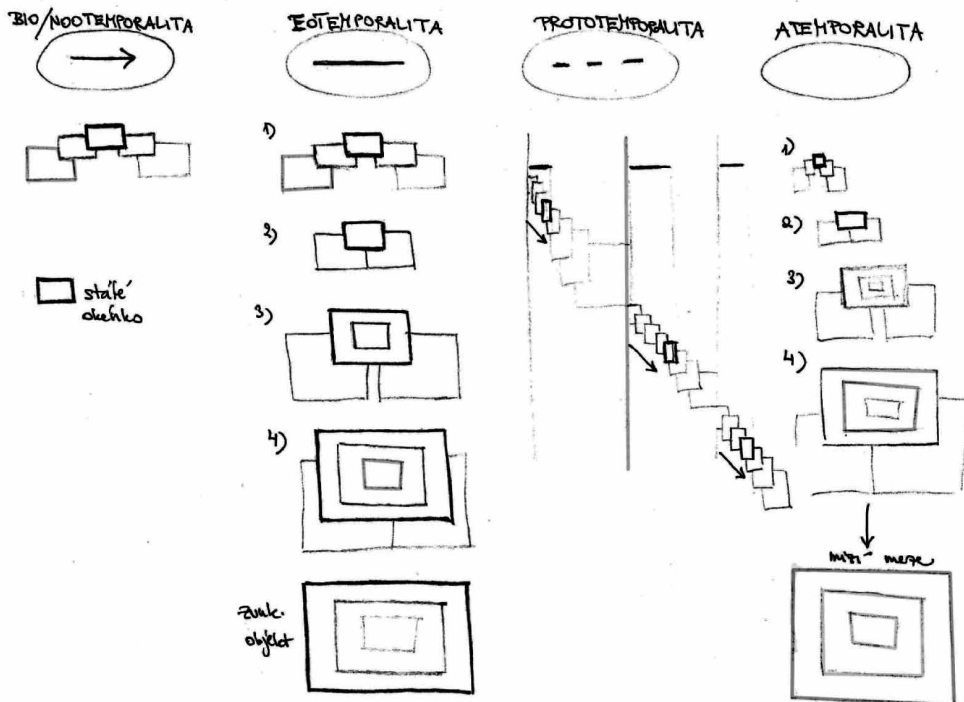
Rozšířené teď (eo- nebo atemporalita):

- popředí: určitou dobu důležité, průběh jako v lineární temporalitě, postupně ubývá na důležitosti, ale stále běží
- střední vrstva: registrováno málo změn, po určité době přestanou být vztahy vnímány jako jednotlivě důležité, spíš jako stálé součásti trvajících dění
- pozadí: postupně převládne coby objekt, vlastně neměnný, protože změny nejsou podstatné → zastavení „okénka“, a i když zároveň probíhá protence a retence, tak nemizí, spíš se nabaluje, pohled je obohacován o nové a nové aspekty
- podle poměru vědomí hranic objektu jde o eotemporalitu (stále pevnější objekt) nebo atemporalitu (na pomezí transu – hranice objektu postupně mizí, až objekt (i subjekt) splyne s okolím.
- Obr.: eotemporalita začne jako bio/nootemporalita, ale po určité době nastává fáze 2) zastavení okénka, ve fázi 3) se okénka přítomného okamžiku, retence i protence zvětšují, ale ve třetí dimenzi (nabalování), až ve fázi 4) dosáhne okénko mezí daného hudebního objektu
atemporalita probíhá jako eotemporalita s tím rozdílem, že od fáze 3) se okénka nejen zvětšují, ale i slábnou jejich meze, až splyne hudební objekt s okolním zvukovým prostředím, až *umweltem* posluchače.

Fragmentace (momentový čas – prototemporalita)

- popředí: podstatné, ostrá teď s navázanou protencí a retencí, díky kontrastním předělům (šoky nebo naopak ticha) retence přerušena a protencí k novému teď vznikají ostrůvky souvislostí
- střední vrstva: ostrůvky souvislostí
- pozadí: problematické, buď se jím stane ticho, nebo si posluchač vytvoří několik vrstev, mezi nimiž přepíná.
- Obr.: přerušovaná čára znázorňuje oddělené tři fragmenty (momenty) hudebního dění, zlom – začátek nového fragmentu – nastavuje situaci bez retence (podobnou začátku skladby).

Pro ilustraci přikládám nákras popsaného vnímání (obr. 1). Biotemporalita a prototemporalita jsou zakresleny v čase (zleva doprava), eotemporalita a atemporalita v druhém kroku vyžadují od čtenáře představu třetího rozměru, kolmého na plochu nákrasu. Nejvýraznější okénko znázorňuje přítomný okamžik, ostatní jsou retenční nebo protenční vjemy, lišící se v síle vlivu.



Obr. 1: Ilustrace k fenomenologickému popisu temporalit. Bio/nootemporalita a prototemporalita probíhají zleva doprava, eo- a atemporalitu je od kroku 2) nutno číst v 3D (tvar trychtýře).

Kompoziční postupy

I když není pojem *temporalita* běžně používán, mnozí skladatelé nebo analytici *temporality* často popisují (hlavně ty nelineární) zároveň s popisem kompozičních postupů, jakými jich lze dosáhnout.

Například Timothy Koozin (1993) uvádí v rozboru Messiaenových skladeb jeho prostředky, jakými navozuje stázi – u Messiaena metaforu věčnosti. Jsou to všechny rytmické, ale i melodické tvary, které jsou omezeně hierarchické⁹. Tedy izorytmy, nonretrogradní rytmy a symetrické výběry výšek – mody omezených transpozic, především celotónový a osmitónový modus (1212). Jejich používání stírá možnost rozeznat začátky a konce, směřování. Rytmy s přidanými hodnotami, izorytmické cykly a další rytmicko-číselné prostředky Messiaen chápe jako prostředky osvobození se od kauzálních svazků, které tradičně spojují rytmické procesy se strukturami výše. Opouštění kauzality souvisí s opouštěním lineární temporality.

Při dostatečně dlouhém opakování jakéhokoli patternu se dosáhne atemporality nebo eotemporality (Reich, Rzewski, Glass). Zastavený čas (tentokrát prototemporalita) podrytím kontinuity nastává i při rychlé segmentaci (La Monte Young). V našem hudebně teoretickém prostředí pro tyto jevy zavádí prof. Tichý (2002) a doc. Vlastislav Matoušek (2004) termín „třetí čas“.

Zajímavé jsou úvahy o čase Gérarda Griseyho. Ve svém článku *Tempus ex machina* (1987), v oddílu *Paměť a eroze*, konstatuje dva možné způsoby kompozice s ohledem na vnímání času posluchačem. Jeden se opírá o operační paměť, kde je základním principem emanace, posluchač si buduje případnou hierarchii v mysli zdola nahoru. Druhý postup staví na kognitivní paměti, která chápe celek a priori a skrze něj jednotlivé detaily, shora dolů⁹. Grisey se zamýšlí nad tím, co může skladatel použít proti zkreslení zvuku v (kognitivní) paměti. Uvádí čtyři prostředky: opakování, práci s mírou nápadnosti, „nulovou“ změnu v procesu a využití začátku a konce, tedy bodů setkání běžného času s hudebním jako strategických bodů paměti. Opakováním se v paměti upevňuje tvar, který jinak přirozeně slábne až mizí, případně časem podléhá postupné deformaci. Nápadná událost zanechává v paměti dlouhodobou stopu, mění se (zkracují se) subjektivní časové intervaly k ní vztažené. Na tom spočívá role kontrastů v hudbě. Velmi pomalá změna, která je za hranicí schopnosti posluchače rozlišovat a postřehnout ji, vede

ke „ztrátě paměti“. Posluchač přestává být schopen předvídat (podle Griseyho „*se stupeň předslýšitelnosti blíží nekonečnu*“). Nepostřehnutelný začátek a konec skladby také mění percepční nastavení posluchače.

Na jiném místě Grisey dokonce přímo hovoří o práci s více temporalitami v jedné skladbě, jen používá jiná slova – předvídá do budoucna kompozice, jejichž „*struktury již nebudou vázány na jediný typ percepce*“ (1987 : 268).

Dva typy změn

Sledované jevy úzce souvisejí s popisem změn, které v toku hudební skladby probíhají. Jeff Pressing (1993) vymezil dva zásadně odlišné typy změn. Vyšel z analogie v přírodních vědách. Jde o pohyb buď v makro- nebo v mikroúrovni. První nastává, když základní částice podlehnou pohybu a přeuspořádání, takovou změnu nazval **změnou přerážením** (*rearrangement change*). V druhém případě jde o **změnu jen určitého parametru**, vlastnosti (*attribute change*).

V hudbě se dá posuzovat typ změny, ke které dojde, až v závislosti na kontextu. Přesněji na tom, co se rozhodneme pokládat za „základní částici“. Při analýze z notového zápisu se za neměnné zvukové objekty většinou považují tóny, někdy i opakovaně se objevující zvukové komplexy. Čas je pak vyjádřen pohybem nebo změnou jejich pozice. Takové změny jsou v partituře zřejmé. Méně často může i změna tónu v rámci souzvuku nebo melodie být vnímána jako změna v atributu a analytik tento fakt může nebo nemusí zachytit.

Mikrovariace parametrů tónů (agogická práce s časem, výběr barvy, nasazení tónu, poměry hlasů, vrstev apod.) v klasické evropské hudbě většinou již skladatel nenotuje, nechává na interpretovi, jak s nimi bude pracovat. To záleží částečně na jeho citu a částečně se cit pro tyto nuance předává z učitele na žáka v osobním kontaktu, čímž jsou zachovávány určité tradice v rámci stylu. Přitom změny v mikroúrovni významně ovlivňují hudební efekt. Soudobí skladatelé vstupují naopak často i do této domény, a dokonce opouštějí rovinu makro-, rovinu uspořádávání tónů. Snaží se mikrozměny zapsat. Jde o hudbu, kde nefigurují tolik diskrétní základní jednotky, ale spíš soustavná změna a tok v parametrech zvuků. Tehdy je čas vyjádřen parametrickou změnou kvality zvuku. Oba póly jsou ve skladbách samozřejmě většinou kombinovány.

Vyjdeme-li z tvrzení, že čas si uvědomujeme jen díky své mysli, jeho pojetí staví na prožitku změny – smyslové, nebo jiné. Čas je tedy důsledkem inference. Rozdíly subjektivního (hudebního) a objektivního (fyzikálního) času tedy spočívají v základních časových prožitcích, které lze přesně popsat jedině z pozice 1. osoby, fenomenologicky. Pressing uvádí jako základní časové prožitky simultaneitu, sled, subjektivní přítomnost a trvání. Vrátime-li se k popisu jednotlivých temporalit, je zřejmé, že právě tyto prožitky jsou pro různé temporality různé, především díky odlišnému vnímání přítomného okamžiku, teď. Vše je vázáno na typ změn, rovinu, ve které probíhají.

V Tabulce 2 stavím vedle sebe Pressingovu stupnici časových rozměrů; Fraserovy cykly a Havlovy vrstvy prožívání času v závislosti na měřítku objektivního času (HAVEL 2006 : 170-171).

Pressingova data dobře ilustrují, jak ohromné je rozmezí, v němž mohou probíhat změny, na které je posluchač schopen reagovat, tedy které se mohou stát kompozičními nástroji. Je diskutabilní, nakolik je vhodné zařazovat úroveň jedné vlny, ale vezmeme-li intuici jako podvědomé zpracovávání všech vstupujících dat, z nichž jen zlomek je pak dál přístupný zpracování ve vědomí, není vyloučeno, že i tato úroveň do úvah patří. Rovina jednoho tónu by měla být podle Pressingova výkladu hraniční rovinou mezi změnou přeřazením a změnou parametru.

Zde se dostávám k problému **zorného úhlu**. Je zřejmé, že posluchač zaměřený na vnímání změn parametrů zvuků nemůže zároveň vnímat také změny v rovině velkých dílů skladby. Má možnost jedině oscilovat mezi dvěma přístupy, což je již dávno známý fakt. V české terminologii se používá pojem pozorovacího versus proživacího zaměření, jak je prosadil Otakar Zich. Ovšem oscilace ruší, proto skladatelé pravděpodobněji přizpůsobí používané prostředky možnému zornému úhlu pozorovatele. Opět vyvstává dualita hudby zaměřené spíše na změny v parametrech zvuku a hudby pracující se změnami přeřazením. Hraniční se jeví jednotlivé tóny v délce tisícín nebo setin sekundy.

Ivan Havel se ve své studii věnuje hraničnímu prožívání a analyzuje hranice jednotlivých modalit. Jednou z modalit je smysl pro čas a trvání, neboli temporalita (vedle smyslu pro prostor, pro strukturu scény, pro zápletku, pro působení, pro aktéra atd.). Rozlišuje perspektivu 1. osoby (ta odpovídá fenomenologickému popisu) a 3. osoby (ve vědě, pozorování). Rozlišuje prožívání jako krátkodobé a zkušenost jako dlouhodobou. Buď

prožívá JÁ, nebo je subjektem situace ON. Obojí jsou nedosažitelné póly, vždy subjekt osciluje mezi nimi. Havel vyslovuje ale hypotézu, že v momentech hraničního prožívání se tyto dvě perspektivy sblíží. Takovou situaci nazývá liminální, nastává v blízkosti horizontu nějaké modalitě, na horizontu vědomého prožitku. Horizontem je prožívání časových úseků v řádu desítek ms.

Ze srovnávací tabulky je zřejmá shoda údajů týkající se přechodu od změny v atributu na změnu přeřazením (Pressing) nebo z jiného pohledu – přechod od subjektu 3. osoby do subjektu 1. osoby (Havel). Má to ovšem háček: Havel přiřazuje subjekt 3. osoby mikroúrovni a subjekt 1. osoby makroúrovni.

Proč došlo k rozporu? Havel předpokládá v obou případech vědomé zacházení s daty. V hudbě jsou přichozí data zpracovávána vždy zároveň jak intuicí, tak intelektem. Také jsme zvyklí si tvořit v mysli hierarchie a přeskakovat v jejich rovinách. Vědomí se zaměřuje na určitou rovinu, tam analyzuje, a zbytek „pod“ touto úrovní je ponechán intuitivnímu sledování a podvědomé analýze. Tedy rovina změny v atributu je v hudebním slova smyslu nepřístupná analytické mysli (nejsme schopni rozlišovat vědomě tvary, grupovat a postřehnout transformace tohoto typu), ale intuitivně změny sledujeme. To je doména, která se dá (v přírodních vědách) analyzovat z perspektivy 3. osoby, ale fenomenologicky popisovat jen z pozice 1. osoby. Havel se zabývá výhradně epizodickými situacemi – definuje je jako elementární prožitkové situace. V hudbě je slovo elementární ošemetné – závisí na tom, kterou hierarchickou úroveň máme v daném momentě na mysli. Pozměnila bych tedy Havlovo tvrzení v tom smyslu, že oblast liminálního prožitku je tím, co se týká lidských schopností – jde o mez vědomého rozlišování. Nemohu jít pod tuto mez analyticky v 1. osobě, ale v závislosti na stavu mysli mohu naopak posouvat svou „neschopnost“ zpět k větším celkům, posunovat mez – což se děje při vstupu do nižších temporalit.

Navrhuji tedy pro hudební teorii, aby používala fenomenologii právě tam, kde nemůže používat analýzu diskrétních prvků, protože, i když nejsou změny v atributu zachytitelné analytickou mysli 1. osoby, na gesta, kterými se projevují a která nesou význam, reagujeme.

| Pressing | | | Fraser | | Havel | | PERSPEKTIVA | |
|----------|-------|-----------------|--------------------|----------------------------|-------------------|---|-------------------|---------------------------|
| JEV | ZMĚNA | ČASOVÉ ROZMEZÍ | FREKVENČNÍ ROZMEZÍ | BIOLOGICKÉ CYKLY | FREKVENČNÍ ÚROVEŇ | VRSTVY PROŽÍVÁNÍ ČASU | | MĚŘÍTKO OBJEKTIVNÍHO ČASU |
| | | | | ultrafialové záření – kůže | 10 16 Hz | fyzikální | mikrosekundy → | 3. osoby |
| | | | | světlo – sítnice | 10 15 Hz | | | |
| | | 0,00005- 0,05 s | 20-20 000 Hz | tepelné záření | 10 4 Hz | subliminální (neuronální, fyziologické, neuvědomované) | ms → mikrosekundy | přechodná |
| | | 0,0005-10 s | 0,1-2 000 Hz | | | | | |
| | | 0,001-10 s | 0,1-1 000 Hz | | | liminální | 10 ms | 1. osoby |
| | | 0,05-10 s | 0,1-20 Hz | | | | | |
| | | 0,1-0,5 s | 2-10 Hz | | | | | přezněním |
| | | 0,1-5 s | 0,2-10 Hz | | | | | |
| | | 0,5-5 s | 0,2-2 Hz | rytmický vzorec | s | supraliminální čas (narativní) = přítomný moment = TED vždy s polaritou re/protence i když bez extenze | 1-10 s | 1. osoby |
| | | 3-30 s | 0,03-0,3 Hz | | | | | |
| | | 5-100 s | 0,01-0,2 Hz | melodie | mnoho s | | | léta, dny... |
| | | 30-1 000 s | 0,001-0,03 Hz | | | | | |
| | | 30-30 000 s | 0,00003-0,03 Hz | skladba | hodiny | autobiografický čas | | léta, dny... |
| | | | | denní rytmy (24 hod) | 10 -5 Hz | | | |
| | | | | měsíční a roční cykly | 10 -7 Hz | | | |

Tabulka 2: Srovnání Pressingovy stupnice časových rozměrů, Fraserových cyklů a Havlových vrstev prožívání času.

Na tomto místě považuji za vhodné upřesnit, co chápu pod pojmem hudební analýza a kde pocítuji její omezení. Analýza – rozbor, rozklad. Součástí hudební analýzy je většinou i nějaké schematické zachycení souvislostí pomocí symbolů, zastupujících zvuky a vztahy mezi nimi. Slovně jsou popisovány spíše procesy, možná i vztahy mezi vymezenými prvky, ale prvky samy by měly být přesně rozlišitelné a zachytitelné symboly.

Změna v atributu je

zachytitelná v podobě průběhu akustické vlny

vnímatelná jen celistvě jako barva

(percepčně vědomě neanalyzuji parametry zvuku)

nedokážu se zaměřit na aktivní parametr

kognitivní vědci vypracovávají percepční mapy, ale na základě slovních výpovědí.

Změna přeřazením je

zachytitelná notací

mohu ji vnímat celistvě (akordy jako barvy, změna tóniny jako posun nálady)

mohu ji vnímat ale i analyticky

rozklad při poslechu v podstatě odpovídá notaci

mohu se zaměřit na aktivní prvek (agens).

Analytický poslech je aktivní, vyžaduje cvik. Ale podle mne nemůžeme ani cvikem překonat hranici tónu. Existují jedinci, kteří dokáží překonat hranici fundamentál – alikvot, ale tato poslechová strategie je velice únavná a tak ojedinělá, že ji neuvažuji jako relevantní.

Z uvedeného vyplývá, že fenomenologický popis lze použít na úrovni jakékoli změny, i tam, kde lze zároveň používat analýzu diskrétních prvků. Naproti tomu při fenomenologickém popisu prožitku ze změny atributu nemohu analyzovat – co budou ty prvky, na které dění rozložím? Analyzovaná struktura jsou zvuky, a ty umíme rozložit jen jako vlny v čase, ovšem naše percepce neprobíhá v matici frekvence \times intenzita \times čas. Nebudu schopna najít nějaký izomorfismus mezi strukturou popisovaného prožitku a strukturou zvuku. Když, tak velmi nepřesný.

Navíc plynulá změna (u změny v atributu častá) se vzpírá segmentaci. Analýza takové změny může být zase jen slovní popis procesu, na jehož aktivní parametr se nedokážu zaměřit, jen na srovnání začátku a konce určitého časového segmentu – nebo na průběh akustické vlny. Mohu najít dva póly = dvě slova, odkud kam změna probíhala (sémantickým diferencialem), ale tato cesta výzkum podle mne příliš redukuje a je závislá na kontextu (hudebním, jazykovém, osobním, kulturním atd.). Použitelnost analýzy souvislostí mezi diskrétními prvky je omezena našimi percepčními mezemi. Fenomenologický popis coby zachycování celistvého vjemu, prožitku, na tuto hranici nenarazí.

Rozpor mezi mým a Havlovým pohledem přesně poukazuje na problém hudby – analýza prvků na mikroúrovni nás vede pryč OD toho, co hudba je. V soudobé hudbě, která na změně atributu staví, byla překročena hranice, kde se stala dosud skrývaná hudebně-teoretická zanedbávání zřetelnými a netolerovatelnými. Při redukci a abstrakci je nutné brát v potaz citlivost daného kontextu.

Sled?

Oscilace mezi perspektivou první a třetí osoby a nejasná pozice na ose trvání ↔ sled vede ke zdánlivě paradoxním prožitkům. Ve své studii *Ke srovnání intuitivního a vědeckého popisu hudby* uvádí Thomas Clifton (1975 : 96–105) dva jevy velice časté v soudobé hudbě. Nazval je pohybuující se trvání a statický sled. Oba se vztahují spíše na trvání významu nějaké hudební události než na akustické trvání podle zápisu v notových hodnotách a oba vycházejí z prožitku dvou a více rytmických úrovní.

Vjem **pohybuujícího se trvání** vzniká díky tvarům, které se pohybují jako celky. Zároveň je ale prožíváno i jejich setrvávání. Změny polohy, například šestnáctiny v průběhu sledu (kurthovská představa melodie jako pohybu jednoho tónu), jsou slyšeny jako jeden zvuk nebo variace dlouhého zvuku. Rozeznávání tohoto jevu napomáhá cirkularita hudebního dění nebo introspekce posluchače. Pravděpodobně dochází k situaci, kdy se nakloní střední vrstva k posluchači, popředí je jí pohlčeno. To vysvětluje, proč někdy skladatel použije pro dosažení pocitu tichosti raději nakomponovanou pasáž *pp* než sled pomlk.

Naopak **statický sled** postupně vymaže nejen rozlišování, ale vůbec myšlenku rytmických úrovní a nastane prostá „přítomnost“, stav zvuku, který se zdánlivě nepohybuje,

ale dost spokojeně se nechá nahradit dalším zvukem. Statický sled není nikdy absolutně statický, „protože ani prostý držený tón se nechová jako barva na zdi – je stále ve stavu stávání se (ne bytí)“. V obou případech jde o prožitek mezi trváním a rytmem.

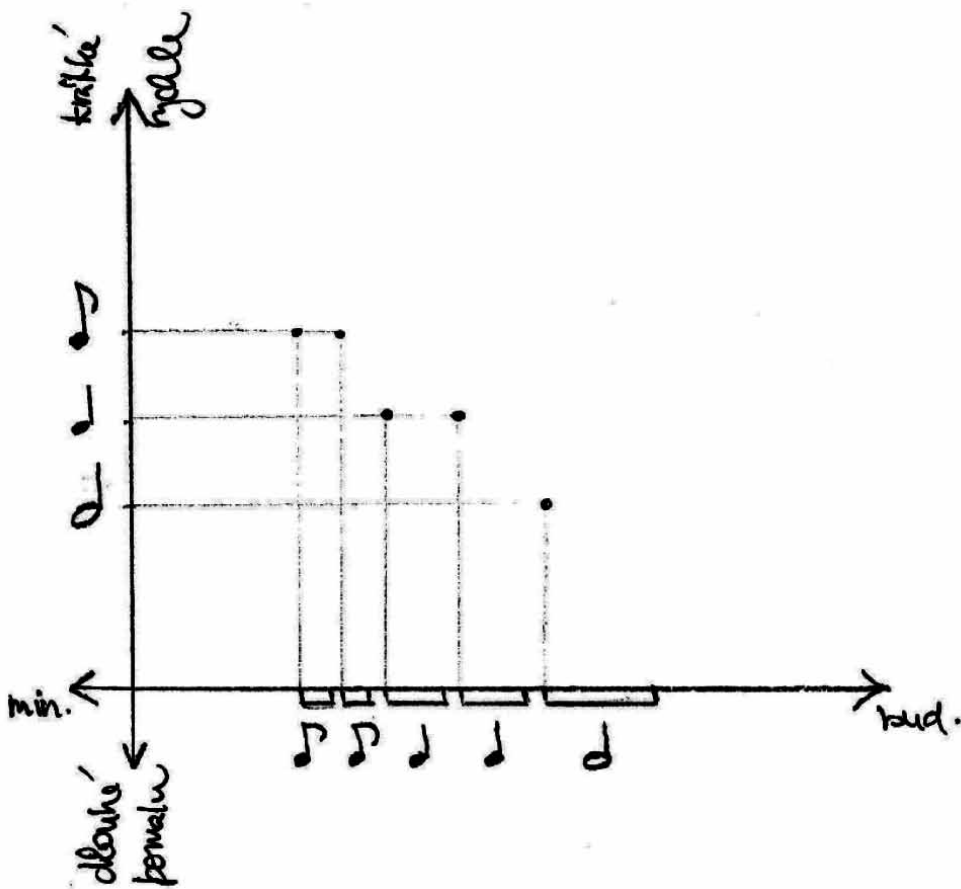
Clifton u těchto jevů zdůrazňuje prožitek dvou a více rytmických úrovní. Bielawski má ve své studii *Časové zóny* (1987) velice názorný graf. Zakresluje do něj rytmický sled. Na vodorovné ose, což je osa lineárního, žitého času, jsou zakresleny body různě daleko od sebe, podle rytmických hodnot jednotlivých not. Na druhé ose, logaritmické, se promítá jen jejich typ. Tak zleva doprava probíhá proměnlivý sled, ale ve vertikále se buduje velice konečný počet rovin – každá náleží jedné rytmické hodnotě. To je dvojrozměrný graf, poslech buduje většinou mnohem hierarchičtější dění. Ovšem pro vznik nižších temporalit je možná právě zdůraznění určitých rytmických rovin nebo rovin sledů – gest určitého rozměru podstatné.

Uvádím původní graf Bielawského a vlastní variaci, pro znázornění mé představy vzniku rovin gest určitého rozměru (obr. 2 a 3). V obou grafech se vynášejí na vodorovnou osu (minulost ↔ budoucnost) časové intervaly v lineárním čase a na svislou osu typy trvání časových intervalů (logaritmy 2 – rytmické hodnoty užívané v evropské notaci). Ve vlastním grafu vyznačuji tečkami začátky jednotlivých trvání, čtverečky puls čtvrtových not a kolečky (metrický) puls těžkých dob. Jako příklad jsem zvolila velice přehlednou metrickou situaci, která se dá graficky snadno zachytit. Podle mého názoru ale podobné vrstvy vznikají i při poslechu nemetrické hudby jako důsledek grupování událostí do větších celků.

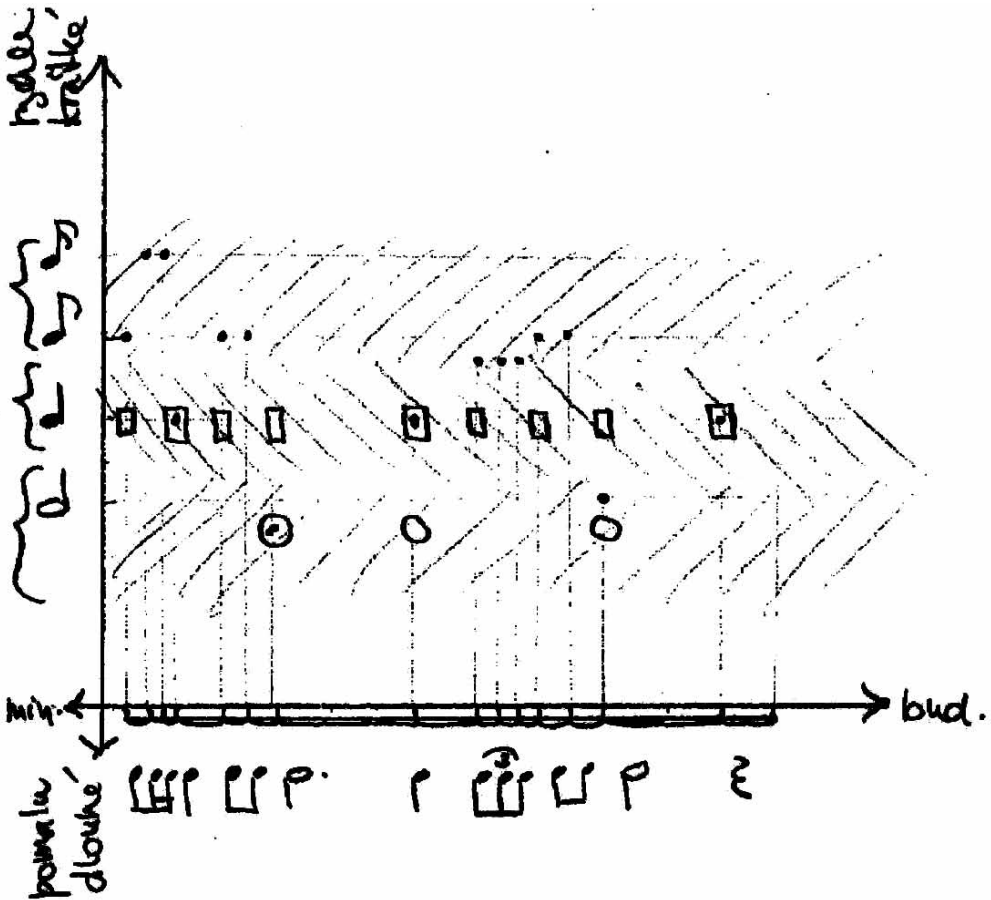
Při překročení určitých mezí kontrastu se z prožívaného trvání stane vnímaný sled diskrétních jednotek. Jejich studiem se zabývá běžná hudební analýza. Uvedu několik postřehů Griseyho, kde se ohrazuje proti postupům svých vrstevníků, které vypadají v notaci jinak, než fungují percepčně. Podle něj je nadhodnocován význam změn tempa, protože jsou jako takové často nerozeznatelné.

Narušování pravidelného běhu času, pulsu, lze podle něj dosáhnout lépe pomocí práce s celkem trvání sledu. Tedy s jeho stlačováním nebo roztahováním.

Sled je rozložitelný na diskrétní jednotky. To vede logicky k práci s těmi jednotkami, tedy se zvuky. Grisey ale upozorňuje na to, jak je účinná práce s ROZDÍLY MEZI NIMI, s jejich předvídatelností (předslýšitelností). Pracuje s přechody od známého



Obrázek 2: Graf znázorňující dva aspekty trvání časového intervalu. Vodorovná osa – lineární čas (minulost ↔ budoucnost), svislá osa logaritmičticky vyjádřená trvání (na lineárním čase nezávisle).



Obrázek 3: Vrstvení hudebních událostí podle jejich trvání. Body odpovídají začátkům trvání, obdélníčky zachycují puls v délce čtvrtových not, kolečka puls tří čtvrtek. Šrafování naznačuje vrstvy.

k neznámému a množstvím informace, které každá nová událost přinese. Pak se „komponuje přímo hudební čas“. Jinak řečeno – jde o práci se subjektivním, prožívaným časem posluchače, založenou na znalosti percepčních klamů a hranic, kde se ztratí orientace, možnost ukládat do paměti a porovnávat. Samozřejmě se také pracuje se zvuky v čase. Ale oproti klasické hudbě vezme skladatel posluchači oporu referenčního rastru, který se kryl s lineárním žitým časem, takže ho může snáz mást. Převáží lokální dění mimo kontext.

Stavím na předpokladech, které nejsou všeobecně známé. Ve své práci čerpám z mnoha vědeckých studií, na které odkazuji. Jako svůj přínos chápu určitý směr úvah, vymezení problému a výběr zdrojů informací. Jde o příčný řez mnoha disciplinami. Text není pojat jako explicitní výklad, ale jako konfrontace myšlenek.

Cílem mé studie je upozornit na význam pochopení percepčních pochodů při hudební analýze děl uvedeného typu a na nedostatečnost až možnou chybnost analýzy jen notového zápisu. Navrhují rozšířit dosavadní hudebně-teoretické prostředky o popis z pozice 1. osoby založený na fenomenologické redukci. Podle mého názoru je vědomá práce s temporalitami nejen doménou skladatelů, ale ideálně i pedagogů. Je na nich, aby přivedli studenty ke schopnosti používat více než jednu strategii poslechu. Informovaný interpret, který ví, že chce dosáhnout určitého typu prožitku, může mít usnadněnou volbu prostředků, jak ho dosáhnout. Vidím zde možnost překlenout existující propast mezi skladateli soudobé hudby a běžnými posluchači. Nejde o zavržení tonální hudby. Naopak je třeba, aby se student (posluchač) v nějakém typu poslechové strategie dostal co nejhluběji, tonální hudba je evropskému posluchači nejdostupnější. Ale paralelně musí být vystavován i hudbě, kde tato strategie nefunguje, a být si vědom, že jde jen o jednu strategii z mnoha. První strategií může být ovšem stejně dobře poslech se zaměřením na identifikaci patternů, na rozlišování barvy nebo čistě horizontální myšlení atd. Po zkušenostech s hudbou neteleologickou má posluchač zpětně možnost bohatšího prožívání i hudby teleologické.

Poznámky:

- ¹ Studie je částí diplomové práce *Nelineární čas a ticho v post-cageovské hudbě*.
- ² Teleologie – *filoz.* učení o účelnosti všech přírodních a společenských jevů, které jsou výsledkem působení sil zaměřených k cíli předem určenému (KRAUS 2006 : 791).
- ³ <http://www.neurophenomenology.com>
- ⁴ Varelaův pojem fenomenologické redukce není totožný s Husserlovým. Varela přesunuje pozornost od toho *co* vnímáme na to *jak* vnímáme. Převádět obsahy vědomí na operace vědomí by byl pro Husserla nepřijatelný psychologismus (HUSSERL 2004 : §§56nn, zejména §61).
- ⁵ kapitola 1
- ⁶ **Fyziologické „ted“** je fenomenologický svědek potřeb, které existují zároveň a musejí se udržovat, pokud má být udržena identita organismu (FRASER 1982 : 30).
- ⁷ **Psychologické „ted“** je nutné „vyladění“ mezi sledem událostí ve vnějším světě a událostmi v simulovaném, vnitřním světě (MICHON 1978); toto vyladění je nutné pro přežití.
- ⁸ kapitola 3
- ⁹ v Risingerově terminologii polohierarchické
- ¹⁰ tyto dva směry podrobně rozebral ve své knize o hudební analýze Eugéne Narmour (1990)

Bibliografie:

- BIELAWSKI, L. The Zones of Time in Music and Human Activity. *The Study of Time IV*. Ed. Fraser, J. T. New York: Springer-Verlag, 1981, s. 173–179.
- CAGE, J. *Silence* (přeložili Jaroslav Šťastný, Matěj Kratochvíl a Radek Tejkal). Praha: Tranzit, 2010.
- CLIFTON, T. Some Comparisons between Intuitive and Scientific Descriptions of Music. *Journal of Music Theory*, 1975, Vol. 19 : 1, s. 66–110.
- *Music as Heard: Study in Applied Phenomenology*. Yale University Press, 1983, ISBN – 10: 0300020910.
- FRASER, J. T. Temporal levels and reality testing. *International Journal of Psycho-Analysis*, 1982, Vol. 62, s. 3–26.
- FRASER, J. T. The Art of the Audible Now. *Music Theory Spectrum*, 1985, Vol. 1, s. 181–184.
- FRASER, J. T. *Time and Time Again. Supplements to The Study of Time*. Leiden, Boston: Brill, 2007.
- GRISEY, G. Tempus ex Machina: A composer's reflections on musical time. *Contemporary Music Review*, 1987, Vol. 2, s. 239–275.
- HAVEL, I. M. Prožívání epizodických situací – modalita a hraniční případy. In: *Kognice a umělý život VI*. Opava: Slezská universita v Opavě, 2006, s. 167–180. ISBN 80-7248- 355-2.
- HUSSERL, E. *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1970.
- HUSSERL, E. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2004.

- CHOUVEL, J. M. *Analyse Musicale Semiologie Et Cognition Des Formes Temporel*. Paris: L'HARMATTAN, 2006.
- KOOZIN, T. Spiritual-temporal imagery in music of Olivier Messiaen and Toru Takemitsu. *Contemporary Music Review*, 1993, Vol. 7 : 2, s. 185–202.
- KRAUS J. et al. *Nový akademický slovník cizích slov*. Praha : Academia, 2006.
- KRAMER, J. D. Moment Form in Twentieth Century Music. *The Musical Quarterly*, 1978, Vol. 64 : 2, s. 177–94.
- KRAMER, J. D. New Temporalities in Music. *Critical Inquiry*, 1981, Vol. 7 : 3, s. 539 – 556.
- MATOUŠEK, V. *Rytmus a čas v etnické hudbě*. 1. vyd., Praha: Togga, 2004. 158 stran, ISBN 80-902912-2-8.
- MICHON, J. A. The making of the present: A tutorial review. In: *Attention and Performance VII*. Ed. J. Requin. Erlbaum: Hillsdale, N. J., 1978, s. 89–111.
- MICHON, J. A. J. T. Fraser's 'levels of temporality' as cognitive representations. In: *Time, Science, and Society in China and the West*. Ed. Fraser and Lawrence, and Haber. Amherst: University of Massachusetts Press, 1986, s. 51–66.
- NARMOUR, E. *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990. 443 stran, ISBN: 9780226568454.
- PRESSING, J. Relations between musical and scientific properties of time. *Contemporary Music Review*, 1993, Vol. 7 : 2, s. 105–122.
- SOLOMOS, M. L'espace-son. In : *L'espace: Musique-Philosophie*. Ed. Jean-Marc Chouvel et Makis Solomos. Paris: L'Harmattan, 1998, s. 211–224.
- TICHÝ, V. *Úvod do studia hudební kinetiky*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění, hudební fakulta, katedra teorie a dějin hudby, 2002. 176 stran, ISBN 80-7331-897-0.
- TRUCHOT, P. Une approche bergsonienne de la spatialité en musique. [online] *Astérior*, No. 4., 2006 [cit. 2008-04-17]. Přístup z: <<http://asterion.revues.org/document573.html>>.
- VARELA, F. Neurophenomenology: A Methodological Remedy for the Hard Problem. *Journal of Consciousness Studies*, „Special Issues on the Hard Problems“, 1996, Vol. 3 : 4, s. 330–344.

Poděkování:

Děkuji Mgr. Janu Freiovi, PhD. z Centra pro teoretická studia UK v Praze za podnětné otázky a trpělivou diskusi nad mou prací.

Iva Oplištilová (1964) vystudovala klavír na Státní konzervatoři v Praze a hudební teorii na HAMU. Nyní je doktorandem na Katedře hudební teorie a dějin HAMU v Praze, kde působí od roku 2010 i jako pedagog.