

Hudební čas

V průběhu 20. století dochází v hudbě k postupné změně ve vnímání hudebních teleologických struktur. V důsledku technické revoluce vzrůstá vliv působení mimoevropských kultur. Především vynálezem záznamu zvuku bylo umožněno cizorodým hudebním vlivům prosadit se v celé západní kultuře. Díky tomuto faktu se mění myšlení celé společnosti. V hudbě se vlivy neevropských národů, především vlivy afro-americké hudby (blues, jazz), na evropské myšlení, resp. slyšení, projevují také změnou chápání hudebního času. Dřívější chápání Západního myšlení jako něčeho vývojově vyššího, se ve světle globalizačního přibližování kultur jeví jako omezené. V souladu s postmoderním myšlením, které klade důraz na relativnost a interpretativní charakter každého pohledu, je posunuje se také chápání západní hudby jakožto nevyšší formy globální hudební kultury.

Uvědoměním si své příslušnosti mezi ostatní kultury světa, vstřebává do sebe hudba západní v průběhu 20. století mnohé vlivy mimoevropské. Jedním z projevů takového ovlivnění je také nové zacházení s hudebním časem jak v hudbě artificiální, tak i v hudbě populární. Samozřejmě se budeme v naší práci zabývat pouze hudbou artificiální.

Při následujících analýzách budeme operovat s pojmy charakterizujícími různé druhy hudebního času. Tedy přesněji druhy časového vnímání posluchače způsobené působením dané hudby. Při těchto úvahách se budeme opírat především o terminologii a chápání hudebního času, tak jak jej ve své knize *The Time of Music* nastínil Jonathan D. Kramer¹.

Kramer v hudbě sleduje dva protikladné principy, které ovlivňují vnímání hudebního času. Jsou to **linearity** (princip lineární) a **nonlinearity** (princip nelineární). „Linearity and nonlinearity are the two fundamental means by which music structures time and by which time structures music“² Dále přesně definuje tyto strukturální síly: **linearity** jako „*the determination of some characteristic(s) of music in accordance with implications that arise from earlier events of the piece.*“ Tedy linearity je síla procesuální, progresivní (ve smyslu implikovaného vývoje), jednotlivé elementy jsou vždy nutným důsledkem předchozího dění. Typickým příkladem linearity v hudbě je tonalita, resp. funkční harmonie (především klasická), ve které musí být vždy sledována pravidla pro rozvod disonancí apod. Jen díky lineárnímu principu je myslitelná práce s očekáváním posluchače. Dovoluje skladatelům , oddalovat předpokládané rozvedení disonance, klenout melodie (i v atonální hudbě) apod. A oproti tomu **nonlinearity** definuje Kramer jako „*the determination of some characteristic(s) of music in accordance with implication that arise from principles or tendencies governing an entire piece or section.*“ Hudba je tedy strukturována na základě působení minohudebních sil. Je zřejmé, že jako nonlinearity nemůže být

¹ Johnatan D. Kramer: *The Time of Music (New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies)*, New York, London, 1988 (=Kramer-Time of music)

² Kramer-Time of music, str. 20

spojována pouze s atonální hudbou, tak se ani lineární princip neobjevuje jen u hudby tonální. Ve veškeré tvorbě jsou tyto síly zastoupeny, ovšem v různé míře a na různých stupních strukturální hierarchie. Důsledkem interakce a různými stupni linearity a nelinearity mohou vznikat různé druhy vnímání hudebního času.

Samozřejmě, že následující výčet druhů hudebního času neoznačuje striktně oddělené kategorie časového vnímání. Jedná se spíše o přehled možných typů chápání času na základě slyšené hudby. Děla pracujících s jedním druhem času v čisté podobě je velice málo. Je naopak pochopitelné, že v rámci jednoho díla často vstupují tyto síly do vzájemné souhry a navzájem se ovlivňují a doplňují.

Prvním a pro evropské slyšení neklasičtější typem hudebního času je čas lineární směřující k určitému cíli či smyslu. Kramer takový čas, stojící na jednom pólu „stupnice“ hudebních časů, kde nejsilněji působí princip linearity, nazývá **goal-directed linear time**. Za příklad takového času může sloužit většina klasicko-romantického repertoáru. Spojení tonálního pohybu vzbuzujícího naše očekávání (někdy vyplněná, jindy nikoli) a teleologických formálních struktur (např. sonátová forma) zcela zřetelně podává příklad převládajícího lineárního vývoje směrem k touženému cíli. V případě některého z druhů třídílné formy, jakým je i sonátová forma, je jím repríza.

Lineárně implikovaný hudební vývoj, ovšem bez jasného cíle, či ukotvení lze vysledovat už v některých dílech stále relativně vztahitelných k tonalitě (např. Wagnerova práce s rozvedem disonancí v slavné předehře k Tristanovi a Isoldě), ale především později v dílech dodekafonních, seriálních a také procesuálních (např. *Come out* Terry Rilleho ad.) Časovou strukturu takovýchto děl označuje Kramer **non-directed linear time**. V každém okamžiku víme sice co bude následovat, ale tak by se mohlo dít do nekonečna, protože tento vývoj nemá žádný cíl.

Multi-directed linear time, tak nazývá Kramer další z možných druhů hudebního času. Podle názvu je již zřejmé, že v případě kompozice využívající postupů odkazujících k multiply-directed linear time, se bude jednat o více víceméně oddělených hudebních bloků. Každá z těchto částí je ve svém obsahu směřující k vlastnímu cíli (goal-directed linear time), problémem ovšem je spojení více takovýchto do sebe uzavřených pasáží. Právě jejich konfrontací vzniká zvláštní smysl hudebního času. Kramer uvádí za příklad takových kompozic Debussyho *Jeux* (1913) či operu Harrisona Birtwistle *The Mask of Orpheus* (1970-1983)

Na obdobném principu je postaven také další druh časového vnímání. Jestliže se z předchozího typu vytratí princip linearity, zůstane pouze hudební kontinuum rozdělené na dílčí opět víceméně samostatně vystupující úseky, které K. Stockhausen nazývá momenty³. Podle Stockhausenovy techniky pojmenoval Kramer hudební čas takto komponovaných skladeb **moment time**. V takových dílech je možné sledovat určité kompaktní bloky hudby (momenty), které autor zpravidla řadí za sebe podle nelineárního principu. Kramerovy příklady jsou

³ Karlheinz STOCKHAUSEN: Momentová forma, in: *Nové cesty hudby* (E. Herzog, ed.), Praha 1970

pochopitelné, Stockhausenovy Momente (1961-1972), Mixtur (1964) či Available Forms I (1961) Earla Browna.

Druhým extrémem ve škále časových struktur je **vertical time**, nejsilněji determinován principem nonlinearity. Kompozice pracující na statickém principu zpravidla nevyvolávají žádné představy, kterým by bylo lze přiřadit jakýkoli narativní (lineární) smysl. Nejtypičtějšími příklady skladeb předpokládajících vnímání času „vertikálně“ jsou minimalistické, především ranné, radikální fáze amerického minimalismu. Statické skladby La Monte Younga, stejně jako eternická díla Feldmanova nepracují s žádným druhem kontrastu. Celká skladba je jeden jediný maximálně rozšířený moment (ve smyslu Stockhausenově) bez jakéhokoli vnitřního strukturování. Modus vnímání se přesouvá od vnímání času lineárního k jiným (ne-evropským) druhům prožívání času.

Pavel Zemek

Pavel Zemek (vlastním jménem Pavel Novák, nar. 1957 v Brně) studoval hru na hoboj a skladbu na Brněnské konzervatoři. Poté pokračoval ve studiu skladby na Janáčkově akademii múzických umění (JAMU) u Miloslava Ištvana (promoval 1988). Své hudební vzdělání si doplnil stipendijním pobytem v Londýně (studium skladby u G. Benjamina, 1992-3) a v Paříži (1997-98, u G. Griseye). Byl zaměstnán jako první hobojista v orchestru Janáčkova divadla v Brně. Nyní je profesorem skladby na Brněnské konzervatoři a JAMU.⁴

⁴ informace o autorovi převzaty z www.musica.cz
(<http://www.musica.cz/skladatele/zemek-novak-pavel.html>, 23.3.2010)