

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra muzikologie

JIŘÍ KUBÍČEK

Magisterská diplomová práce



Meze a možnosti hudební analýzy
ve vztahu k elektroakustické hudbě a noise music

Vedoucí práce: Mgr. Jan Blüml, Ph. D.

Olomouc 2020

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci *Meze a možnosti hudební analýzy ve vztahu k elektroakustické hudbě a noise music* vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Souhlasím, aby tato práce byla uložena a zpřístupněna ke studijním účelům na Univerzitě Palackého v Olomouci.

Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci dne.....

Podpis.....

Na tomto místě bych chtěl poděkovat vedoucímu diplomové práce Mgr. Janu Blümlovi, Ph. D. za cenné připomínky v průběhu tvorby této práce i za četné a plodné diskuse na různá témata. Dále bych rád poděkoval své rodině a především své ženě za všestrannou podporu během celého studia.

Obsah

Úvod.....	1
Předmět.....	1
Základní terminologie.....	2
Tradiční hudba.....	2
Elektroakustická hudba.....	2
Noise Music.....	3
Cíle práce.....	4
Metoda.....	4
Stav bádání a použité zdroje.....	5
Post-kermanovská diskuse o hudební analýze.....	5
Analýzy <i>EA hudby</i>	5
Formální analýza skladby žánru <i>noise music</i>	6
Jiné přístupy k <i>noise music</i>	6
How We Got into Analysis.....	7
O analýze <i>EA hudby</i>	14
Obecné poznámky.....	14
Modes of listening.....	17
Narrative modes.....	25
Některé nástroje pro analýzu <i>EA hudby</i>	28
O analýze <i>noise music</i>	33
Merzbow - příklad analýzy.....	35
Problémy analýzy.....	40
<i>Music</i> či <i>musicality</i> ? Poznámky k ontologii <i>noise</i>	43
Další možné přístupy k <i>noise music</i>	46
Závěr.....	51
Použitá literatura.....	54
Knihy a studie.....	54
Internetové zdroje.....	56
Hudba.....	57
Příloha 1 – Ukázky spektrogramů.....	58
Summary.....	62
Résumé.....	63
Anotace.....	64

Úvod

V této práci budeme prověřovat možnosti analýzy a interpretace hudebních děl, jejichž charakter vylučuje použití tradičních a zavedených analytických metod. Jako úvodní konceptuální rámec nám k tomu poslouží diskuse, která probíhala především v anglo-americké muzikologii v době kolem přelomu tisíciletí a za jejíž výchozí bod budeme považovat Kermanovu kritiku hudební analýzy, formulovanou v 80. letech.

Jednou z oblastí, kde bylo použití tradiční analýzy obtížné, byla již od poloviny 20. století elektroakustická hudba. Jak v 90. letech v souvislosti s rozvojem počítačových technologií ztrácela tato hudba svůj výlučný akademický charakter, vystupovala do popředí otázka jejího výkladu a nalézání vhodných posluchačských strategií. Ukážeme si různé možnosti přístupu k této hudbě ve vztahu k jejím specifickým a také některé nástroje, které jsou k tomuto účelu k dispozici. V poslední části textu se zaměříme na konkrétní příklad jednoho okrajového žánru – tzv. *noise music*, či v užším vymezení *japanoise*. Ve svém vrcholném období v 90. letech se jednalo o zvukovou produkci patrně nejvíce vzdálenou tomu, co si obvykle představíme pod pojmem *hudba*. Na příkladě analýzy vybrané skladby ukážeme limity tradičního analytického přístupu a některé možnosti, jak takovou hudbu uchopit. V samotném závěru zmíníme některé aktuální konsekvence, které s našimi úvahami souvisejí nebo z nich vyplývají. Ty jsou zaměřené především na úkoly a cíle muzikologické práce v oblasti okrajových žánrů a kategorií, v neustále se vyvíjejícím dění na samém okraji pojmu *hudba*.

Nejprve zde ovšem stručně nastíníme předmět práce, na což naváže podkapitola věnující se definici hlavních pojmů; ta se tak zároveň stane přesnějším a detailnějším vymezením daného předmětu. Následovat bude vytyčení cílů práce a předběžný popis metod, které budeme v jednotlivých částech práce používat.

Předmět

Předmětem této práce je oblast elektroakustické hudby a *noise music* (oba termíny budou definovány v následující podkapitole), v užším slova smyslu pak hudební analýza těchto typů hudby a další možnosti jejich teoretického uchopení.

Základní terminologie

Cílem těchto odstavců je vymezit pojmy pro potřeby této práce, nikoliv vymýšlet obecné definice. Je při tom neustále nutné mít na paměti, že hranice zde vymezených oblastí jsou neostré. Specifické termíny budeme v textu uvádět kurzívou.

Tradiční hudba

Jelikož elektroakustická i noisová hudba, jimiž se budeme v této studii převážně zabývat, jsou v jistém smyslu protipólem běžné, obvyklé hudby, hudby bez přívlastků, bylo by dobré si zkraje upřesnit, co takovou běžnou hudbou rozumíme a jaké jsou její základní atributy. Shodněme se zde bez nároku na přesnost na tom, že budeme mít na mysli hudbu, již jsme všeobecně nejvíce vystaveni – ať už jako historickému dědictví, či aktuální přítomnosti. Proto bychom do této skupiny (alespoň v našem kulturním okruhu) zařadili jak tzv. vážnou hudbu především klasicko-romantického typu, tak většinu běžné pop music. Klíčové vlastnosti této hudby lze stručně shrnout takto:

- Základními jednotkami jsou diskrétní tóny, mající určité ladění a délku; jejich ladění není libovolné, ale je omezeno na množinu frekvencí odpovídajících použitému tónovému systému. Z těchto základních jednotek (tónů) se dále tvoří složené struktury na různých hierarchických úrovních a s různou mírou komplexity: melodie, souzvuky, kinetické vztahy, na vyšší úrovni pak funkční harmonie, tonalita a hudební formy opět o různé míře složitosti – od periody přes strofickou píseň po sonátovou větu.

Takovou hudbu budeme v textu dále označovat termínem **tradiční hudba**¹; stejně tak činí i autoři hesla *Electroacoustic Music* v *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Emmerson a Smalley 2001, s. 3).

Elektroakustická hudba

The New Grove Dictionary of Music and Musicians definuje elektroakustickou hudbu takto: „Music in which electronic technology, now primarily computer based, is used to access, generate, explore and configure sound materials, and in which loudspeakers are the prime medium of transmission“ (Emmerson a Smalley 2001, s. 1).

1 Naše použití tohoto termínu nemá nic společného s jeho etnomuzikologickým významem, označujícím hudbu tradičních společenství.

Tato definice je ovšem příliš všeobjímající a navíc se zabývá hudbou pouze z pohledu zdrojů zvuku. Pro naše účely ji proto ještě rozšíříme ve dvou směrech:

- Zahrneme do ní pouze takovou hudbu, pro niž je použití elektronických technologií zásadní – nebylo by ji tedy možné vytvářet ani prezentovat v žádném případě a v žádné podobě bez nich.
- Budeme uvažovat pouze takovou hudbu, která zcela nebo ve značné míře postrádá výše popsané atributy *tradiční hudby* a nejsou pro ni podstatné.

Na hudbu, která je sice elektroakustická z hlediska původu zvuků, ale tradiční atributy v hojně míře má, lze totiž aplikovat zavedené metody analýzy a proto leží mimo oblast zájmu této práce.² V potaz naopak vůbec nebereme, zda je hudba primárně určena k plnění estetické či jiných funkcí; podstatné není ani to, zda jde o hudbu tzv. umělé či nikoliv.³ Elektroakustickou hudbu budeme v tomto textu dále označovat termínem **EA hudba**.⁴

Noise Music

V této studii se nebudeme zabývat všemi významy značně širokého pojmu *noise*. Také hudební oblast, nazývaná *noise*, je příliš všeobsáhlá a velmi neostře ohraničená⁵; pro naše potřeby budeme používat termín **noise music** pro specifickou hudbu, jejíž těžiště leží v období 90. let a geograficky primárně v Japonsku. Bývá nazývána též *japonoise* či *harsh noise* a je spojována s projekty či performery jako Merzbow, Incapacitants, CCCC či Hiroshi Hasegawa. Toto úzké vymezení jsme zvolili z toho důvodu, že zde je extrémní charakter tohoto typu hudby nejpatrnější, což se nám pro

2 Pro úplnost je vhodné dodat, že nemalá část soudobé vážné hudby leží v šedé zóně mezi hranicemi pojmů *tradiční* a *elektroakustická* hudba, jak jsme je zde pracovním vymezení.

3 Na webových stránkách EARS (EARS 2004), zabývajících se *EA hudbou*, je uvedeno přes 70 žánrů a kategorií elektroakustické hudby od *Musique Concrète* po *techno*.

4 Leigh Landy v úvodu své knihy (Landy 2007, s. 9–19) diskutuje možnosti využití některého z osmi existujících termínů, označujících hudbu, jež je primárně založena na zvucích a nikoliv tónech (mj. *organised sound*, *sonic art*, *electronic music*, *electroacoustic music* a další). V závěru se rozhoduje mezi dvěma možnostmi – buď používat některý ze zavedených (ale pro jeho účely ne zcela vhodných) termínů a nebo své vlastní označení *sound-based music* (jako opozitum k termínu *note-based music*); nakonec jeho argumenty hovoří ve prospěch druhé varianty. My ovšem zůstaneme u zaužívaného pojmu *elektroakustická hudba* (*EA hudba*) ve smyslu výše uvedené zpřesněné definice.

5 Co vše lze pojmem *noise* z hlediska žánrů označit: „Noise‘ not only designates the no-man’s-land between electro-acoustic investigation, free improvisation, avant-garde experiment, and sound art; more interestingly, it refers to anomalous zones of interference between genres: between post-punk and free jazz; between musique concrète and folk; between stochastic composition and art brut.“ (Brassier 2009, s. 62)

naše zkoumání hodí. Podrobnější popis tohoto druhu zvukové produkce uvedeme později.

Cíle práce

Ze všeho, co jsme až doposud napsali, vyplývají hlavní dva cíle této práce:

- Ověřit, zda platí, že pro *EA hudbu* existují nástroje, které umožňují provést analýzu a interpretaci hudebních děl v této oblasti.
- Teoreticky i prakticky prověřit, zda jsou tyto nástroje vhodné i pro analýzy natolik extrémních žánrů, jako je *noise music*, případně zda pro ně existují jiné metody a přístupy.

K zodpovězení těchto otázek se propracujeme prostřednictvím dílčích cílů, mezi něž patří:

- Stručné přiblížení vybraných aspektů post-kermanovské diskuse od konce 80. let.
- Popis nástrojů, metod a posluchačských strategií, umožňujících smysluplné uchopení skladeb z oblasti *EA hudby*.
- Obecná charakteristika *noise music* a její dopad na možnosti analytické práce.
- Provedení praktické analýzy části konkrétní skladby z oblasti *noise music*.
- Nástin a diskuse dalších možností přístupu k *noise music*.

Závěrem celé práce bude vyhodnocení cílů a případné návrhy na zaměření dalšího výzkumu.

Metoda

První část práce bude kompilace vybraných zdrojů. Východiskem budou stati Josepha Kermana a Roberta P. Morgana a na ně navazující diskuse, doplněné dalšími příspěvky tak, abychom získali přehledný pohled na vybraná témata.

V části o *EA hudbě* budeme kombinovat kompilaci, výklad pojmů a jejich aplikaci na daný typ hudby, v části o *noise music* k tomu přidáme i vlastní analytickou práci, popis použitých nástrojů a reflexi vlastních posluchačských zkušeností. Součástí těchto prací bude i aplikace nástrojů, vyvinutých původně pro jiné typy hudby.

Stav bádání a použité zdroje

Tato práce má převážně syntetický charakter. Většina kapitol je tvořena pomocí přístupu, v němž převládá výběr, interpretace a syntéza různých zdrojů a pohledů, které budou stručně popsány v této kapitole. Výjimkou je praktická ukázka analýzy jedné skladby z oblasti *noise music*, která bude od základů mým vlastním příspěvkem, protože dosavadní analýzy tohoto typu hudby prakticky neexistují.

Post-kermanovská diskuse o hudební analýze

Tato část práce se zabývá některými aspekty anglo-americké muzikologické diskuse kolem přelomu tisíciletí. Východiskem je kontroverzní stať Josepha Kermana *How We Got into Analysis, and How to Get out* (Kerman 1980). Shrnutí akademického diskursu, který následoval po Kermanově vystoupení lze nalézt v úvodu Nicholasem Cookem a Markem Everistem sestavené knize *Rethinking Music* (Cook a Everist 2010). Zvláštní pozornost jsme věnovali především dvěma debatám z tohoto období. První z nich se týkala úlohy historického kontextu při interpretaci hudebního díla (míněna interpretace ve vědeckém, nikoliv v hudebním významu – tedy jako *pochopení* či *vysvětlení*, nikoliv jako *provedení*) a vztahu mezi tímto kontextem a analýzou díla a vedli ji Lawrence Kramer (1992) a Gary Tomlinson (1993). Druhou diskusi rozpoutal Robert P. Morgan svým článkem *The Concept of Unity and Musical Analysis* na stránkách *Music Analysis* (Morgan 2003), v níž se kriticky vyjadřoval k analýzám pěti významných muzikologů. Ti všichni reagovali v následujícím číslem téhož odborného periodika, pro naše potřeby jsme využili tři z nich (Agawu 2004, Dubiel 2004, Kramer 2004). Odpověď Kofi Agawu se svým obsahem i názvem (*How We Got out of Analysis, and How to Get Back in Again*) spíše než k Morganově útoku vrací k výše zmiňované Kermanově stati.

V kapitole jsme využili i některé další stati, na něž je v textu náležitě odkazováno. Důležitým zdrojem k úvahám o hudební analýze byla též kniha *A Guide to Musical Analysis* Nicholase Cooka (1987).

Analýzy EA hudby

Prvním významným a dodnes citovaným dílem o analýze EA hudby bylo spis Pierra Schaeffera *Traité des objets musicaux*, vydaný v originále již v roce 1966 (Schaeffer 2017).

V současné době nacházíme hlavní centra výzkumu nejvíce v Británii, především na těchto třech univerzitách:

- De Monfort University Leicester (prof. Emerson, prof. Landy a množství jejich studentů); Leigh Landy je zároveň editorem žurnálu *Organised Sound*, který se tímto typem hudby soustavně zabývá.
- University of Huddersfield (prof. Clarke – autor konceptu *Interactive Aural approaches to the analysis of music*).
- City, University of London (Denis Smalley – skladatel a autor analytického konceptu *Spectromorphology*).

Jmenované osobnosti (a jejich žáci jsou) jsou autory jak mnoha teoretických statí, tak konkrétních analýz (Clarke 2012, Emmerson 2007, Emmerson a Landy 2016, Landy 2007, Smalley 1997). Emmerson a Smalley jsou mj. též autoři hesla *Electroacoustic Music* v GMO (Emmerson a Smalley 2001).

Ukázku různých přístupů k analýzám *EA hudby* shromáždila Mary Simoni (2006). Na De Monfort University Leicester vznikla též webová stránka, na níž jsou shromážděny jak analýzy *EA hudby* různých autorů, tak odkazy na analytické metody a nástroje, vhodné pro tento typ hudby (OREMA 2016).

Formální analýza skladby žánru *noise music*

Analýz *noise music* je jako šafránu. Před dvanácti lety dokonce prof. Landy napsal: „Although I have had students attempt to analyze noise music, I am not aware of published analyses thus far.“ (Landy 2007, s. 129). V tomtéž roce se pokouší Hegarty slovně popsat průběh některých skladeb Merzbow, což vzhledem k absenci vhodné terminologie vyznívá rozpačitě (Hegarty 2007, s. 158-163). Mně se podařilo nalézt pouze jedinou skutečnou (strukturální) analýzu *noise music* (Amelides 2012).

Jiné přístupy k *noise music*

V této kapitole vycházím především ze své vlastní bakalářské práce (Kubíček 2017), ve které je uvedeno množství zdrojů k tomuto tématu. Vzhledem k poněkud odlišnému úhlu pohledu byly využity i některé nové zdroje (Kramer 1981, Hegarty 2013).

How We Got into Analysis...

...and How to Get out – to je název studie Josepha Kermana (Kerman 1980), jejíž hlavní ideou byla kritika formalismu a konceptu organicismu v hudební analýze. Kerman zde poukazuje na to, že hudební analýza v posledních letech (před vydáním jeho eseje) se snaží působit jako exaktní věda, zabývající se pouze formálními vztahy a nikoliv hodnotami a jejich kritérii. Hodnota mistrovských děl kánonu klasické evropské hudby se mlčky předpokládá. Kerman ovšem tvrdí, že ve skutečnosti analýza žádnou exaktní vědou není, nýbrž je založena na ideologii, kterýžto pojem definuje jako „a fairly coherent set of ideas brought together not for strictly intellectual purposes but in the service of some strongly held communal belief“ (Ibid., s. 314). Touto vírou byla v případě analýzy víra v „overriding aesthetic value of the instrumental music of the great German tradition“.

Kerman poté použije historický pohled k tomu, aby ukázal, jak se v teoretických dílech Forkelových, Hanslickových či později Schönbergových postupně vyvíjel koncept organické jednoty; zároveň přitom ukazuje, jak se analýza stala prostředkem, sloužícím k odkrývání této skryté jednoty jakožto fundamentální síly, o níž se mělo věřit, že právě ona zajišťuje mistrovským dílům jejich hodnotu. Idea organicismu a analýza se tak propojily do nerozlučného svazku ve kterém analýza „[...] exists to articulate the concept of organicism, which in turn exists as the value system of the ideology“ (Ibid., s. 318) Mezi ideologií, analýzou, organicismem a hodnotou Kerman vidí zřetelnou souvislost: „From the standpoint of the ruling ideology, analysis exists for the purpose of demonstrating organicism, and organicism exists for the purpose of validating a certain body of works of art.“ (Ibid., s. 315)

Koncept organické jednoty se tak stal jakýmsi implicitním kritériem estetické hodnoty hudby všeobecně. Na to poukazuje Kerman, když v závěru citované studie říká: „What is important is to find ways of dealing responsibly with other kinds of aesthetic value in music besides organicism.“ (Ibid., s. 331)

Není divu, že takový pohled na analýzu vyvolal ostré spory a kontroverze. Nicholas Cook ho později nazval „cruel caricature of analysis“ - aniž by ovšem upíral oprávněnost názoru, že „analysis was seen as suspect because it attempted to provide ‚purely musical‘ (that is to say, formalistic) explanations for what were in reality socially mediated meanings [...]“ (Cook a Everist 2010, s. xi).

I když nechceme význam Kermanova útoku přeceňovat, přinejmenším můžeme říci, že stál u počátku procesu, v němž muzikologie v období kolem přelomu tisíciletí rozšiřovala různými směry způsoby svého nahlížení na hudbu. Jak se tyto diskuse, odehrávajícími se pod různými hesly – ať už to byl *postmodernismus*, *New Criticism* či *New Musicology* – dotýkaly hudební analýzy?

Lze patrně souhlasit s Kermanovými vývody, že v jakési kontrapozici k „romantickému“ 19. století s jeho hledáním ideje atd. v hudbě se v průběhu 20. století hudební analýza přiklonila mnohem více ke konceptu autonomního hudebního díla a jeho interpretaci na základě jeho formální vnitřní struktury. V námi sledovaném období, tedy na konci 20. na počátku 21. století, pak můžeme být svědky snahy překonat tyto tendence. Do popředí zájmu se dostává snaha najít význam díla prostřednictvím interpretace díla v jeho kontextu. Na příkladu debaty mezi Lawrence Kramerem (Kramer 1992) a Gary Tomlinsonem (Tomlinson 1993) lze ukázat rozdílnou míru ochoty opustit při hledání významu skladbu samu a zabývat se více širokým historickým a kulturním kontextem jejího vzniku. Na rozdíl od Kramera, který usiluje o nalezení mimohudebních významů prostřednictvím kontextů vytvářených výkladem samotného hudebního díla, pro Tomlinsona je kulturní kontext, v němž dílo vzniklo, tím co umožňuje co nejúplnější pochopení jeho významu.

Meanings arise from the connections of one sign to others in its context; without such a cultural context there is no meaning, no communication. [...] Every attempt at understanding involves an act of translation, the entangling, so to speak, of slightly or greatly differing webs [...] (Tomlinson 1984, s. 351)

Tomlinson zároveň zdůrazňuje, že metody, pomocí nichž jsme schopni kulturní kontext poznávat „are not predictable and cannot be productively generalized; they are defined anew by the events and meanings of each context we construct.“ (Ibid., s. 352) Explicitní zdůraznění faktu, že metody výzkumu jsou závislé na kulturním kontextu, jímž se bádání zabývá, úzce souvisí s rozšiřováním předmětného pole muzikologického bádání v oborech jako etnomuzikologie či pop culture a pop music studies; neméně inspirativní je v tomto směru i studium hudby prizmatem takových sociologických pojmů, jako je vztah hudby a formování individuální i skupinové identity, genderu atd. Toto téma je však značně všeobsáhlé a dalece přesahuje cíle i

možnosti této práce; pro nás má naopak pouze okrajový a orientační význam, proto se jím nebudeme detailněji zabývat.

Za druhé můžeme vidět snahu znovu promýšlet koncepty a metody hudební analýzy. V první řadě se to týká konceptu jednoty. Odhalování organické jednoty skryté hluboko pod povrchem skladby bylo po dlouhou dobu hlavním smyslem a cílem hudební analýzy; i umírněné pokusy některých muzikologů zpochybnit ve svých analýzách takové pojetí způsobily rušnou výměnu názorů.⁶ První nesnáz, která se zdála problematizovat jak samotný koncept, tak i debatu o něm, byla nejasnost samotného pojmu jednoty. Tak například Jonathan D. Kramer píše, že je nutné vést diskusi „of just what unity is and where it resides - in the score, in the performance, in the composer's mind, in the listener's mind, or elsewhere“. Rozlišuje přitom mezi „textual unity“, seeming to emanate from the music“ a „perceptual unity“, being part of the listener's cognitive process“ (Kramer 2004, s. 365). Povšimněme si zde úkroku od jednoty, obsažené v samotné kompozici, k jednotě zažívané posluchačem; s potřebou rozlišení mezi obsahem skladby a posluchačovým prožíváním se budeme v této práci setkávat opakovaně. Téhož problému se dotýká též Fred E. Maus: „[...] when one has an experience of musical unity, *what is it* that is unified?“ (Maus 2010, s. 178, kurzíva FEM). Jádrem tohoto problému podle něj spočívá „in the assumption that compositions are the primary bearers of unity.“ Co když se ovšem rozhodneme tento předpoklad nepřijmout? Co by pak mělo být oním nositelem jednoty, když ne kompozice? V první řadě „an experience, a musical experience“⁷ - dále pak specifický „world“, svět hudební skladby, oddělený od každodenního světa a nakonec ještě hudbou konstituovaný příběh, „story“:

An experience, according to Dewey, is both ‚demarcated from‘ the ‚stream of experience‘ or other individual experiences, hence separate, and ‚integrated within‘ experience, hence somehow continuous with, or in contact with, the rest of one's life. [...] A listener may have a unified

6 Viz například debatu na stránkách časopisu *Music Analysis*, kdy na kritiku R. P. Morgana (Morgan 2003) ohledně pojetí jednoty v konkrétních analýzách pěti autorů zareagovali hned v následujícím čísle všichni dotčení.

7 Maus se zde odkazuje na dílo Johna Dewey (DEWEY, John. *Art as Experience*. New York 1980). Autor zde rozlišuje mezi *prožíváním* („experience“), které tvoří souvislý proud v běhu každodenního života, a *prožitkem* („an experience“), jenž je na jedné straně integrován do proudu prožívání, ale na druhé straně ohraničen vnitřní jednotou, odlišnou od okolního proudu prožívání. Tyto prožitky mají svůj tvar a individuální kvality, mohou se stávat významnými milníky a referenčními body v proudu prožívání. Umělecký zážitek, např. poslech hudební skladby, je jedním z příkladů takového ohraničeného, vnitřně jednotného prožitku.

experience, and that experience may include the imagining of a fictional world, and the events within that fictional world may form a story. (Ibid., s.178–183)

Nepříliš uctivě se na adresu konceptu unity vyjádřil i Joseph Dubiel v citované diskusi s Morganem, když jeho přístup k analýze označuje jako „odhalování podobností“ (discovery of resemblances) a poté dodává:

Unity is simply the story that can be told to make this rather narrow activity look as significant as possible. Similarity is inflated to relatedness, to preparation, to coherence, to motivation - to unity. [...] The effect of a resemblance between two passages is not always an effect of logic or order or preparation or consequence. It may also be incongruity or paradox or anything else. Resemblance, like any other property, is open to interpretation in context whenever it arises. (Dubiel 2004, s. 381)

Jistě není třeba zdůrazňovat, že podobnost je vždy doprovázena nepodobností a jednota nejednotou (disunity) – a to jak horizontálně v čase, tak vertikálně na úrovni jednotlivých složek hudby. Kramer používá analogii s dvojicí pojmů ‚konsonance‘ a ‚disonance‘ - kdy druhý jmenovaný je samostatnou hodnotou a nikoliv jen nedostatkem prvního. Obdobně platí: "Disunity needs to be appreciated not only as the absence of unity, but also as a musical experience in and of itself." (Kramer 2004, s. 362). A Kramer rozvíjí tuto analogii ještě dále a ukazuje, že obdobně jako ve 20. století význam disonance radikálně vzrostl na úkor konsonance, tak v soudobé hudbě vzrůstá význam nejednoty (disunity) na úkor unity (Ibid., s. 362). Což ovšem staví analytiku před novou výzvou, neboť „[...] analyses that seek to understand the means and purposes of musical disunity [...] do indeed offer listening strategies to deal meaningfully with the experiences of musical conflicts and inconsistencies.“ (Ibid., s. 366). Kramer na závěr upozorňuje, že pro leckteré analytiku toto může být bolestné:

Analysts who utilise traditional unity-based methodologies may well feel threatened by exhortations to pay attention to disunity, irrationality, illogicity, non sequiturs, etc. Their feeling of being threatened is understandable. After all, such analysts have invested years honing their

skills. Indeed, analysts have operated within the paradigm of unity for generations. (Ibid., s. 369)

To nás přivádí ke třetímu a poslednímu tématu, jímž se chceme v tomto stručném exkurzu zabývat, a to je hledání smyslu a cílů analýzy.

Pokud bychom chtěli najít sjednocující ideu, která by charakterizovala změny v náhledu na podstatu hudební analýzy v době kolem přelomu tisíciletí, mohli bychom ji snad jen s mírnou nadsázkou definovat jako *úsilí vnímat analýzu méně jako vědu a více jako umění či hru*.⁸

Analýza jakožto věda měla přinášet jednoznačné výsledky. Tento pozitivistický úhel pohledu by znamenal, že „správně“ provedená analýza by měla dát „správné“ pochopení daného kusu. K tomu bylo nutné, aby analytik pomocí „správné“ formalistické techniky, vycházející z detailního čtení notového zápisu, odhalil celé hierarchie hlubinných strukturálních souvislostí a tonálních, motivických či jiných vztahů.⁹ Poučený posluchač se pak měl ponořit do těchto hlubin skrze strukturální poslech (*structural listening*). Nicholas Cook ukazuje, jak se výsledky analýzy, obdařené zdáním vědecké závaznosti, staly kritériem pro posuzování estetické hodnoty. To je ovšem z několika důvodů problematické. Taková estetika totiž zdůrazňuje strukturální vztahy na úkor „nepodstatných“ ozdob a přeceňuje to, co je skryto v hlubinách, na úkor toho, co slyšíme na povrchu; důraz na organickou jednotu pak může vést až k falešnému předpokladu jakési nevyhnutelnosti, s níž si určité uspořádání některých strukturálních vazeb ve skladbě „vynucuje“ určité uspořádání dalších, pokud nemá dojít k deficitu estetické hodnoty skladby.

Další problém, který Cook nazývá *estetický determinismus*, spočívá ve snaze odvodit estetické vlastnosti přímo z hudební struktury, uložené ve formalizovaném notovém zápisu.¹⁰ Důsledkem je „the ‚deletion of the listener‘ as a free agent; he is replaced by

8 N. Cook ovšem v této souvislosti upozorňuje na to, že takový přístup nemá nic společného se svévolí a nevázaností a nabízí kritéria, jak odlišit dobrou analýzu od špatné; hlavním (byť nikoliv jediným) kritériem je, nakolik taková analýza dokáže svému čtenáři hudební skladbu skutečně přiblížit (Cook 1987, s. 229 a násl.).

9 Schenkerovská metoda není jediným, zato však nejnázornějším příkladem takové techniky. Více ke vztahu povrchu skladby a jejích hierarchických hlubinných struktur v souvislosti se Schenkerovou metodou i o jejím ideologickém pozadí viz (Fink 2010).

10 Noty ovšem obsahují pouze specifickou část informace o skladbě. Cook upozorňuje i na to, v jak velké míře transkripce hudby ovlivňuje to, co jsme schopni v ní následně slyšet (Cook 1987, s. 225 a násl.).

a theory which correlates the material properties of the music with the appropriate aesthetic response [...]“ (Cook 1987, s. 223).¹¹ Tak se znovu setkáváme s jednou z nejčastějších myšlenek v těchto diskusích: jak uzpůsobit hudební analýzy tak, aby v nich výraznější roli sehrál posluchač – a to jednak jako její doposud často opomíjený příjemce a jednak jako její součást.

V neposlední řadě je též nutné nezapomínat na fakt, že takto odvozená estetická kritéria odpovídají určité epoše, kultuře, stylu či žánru a je přinejmenším neplodné a zavádějící, aplikovat je mechanicky na hudbu jiných epoch či kultur, stylů a žánrů. Toto tvrzení by se zdálo až příliš triviální – kdybychom často nebyli svědky snahy více či méně zjevně aplikovat pravidla, získaná strukturální analýzou mistrovských děl klasické tradice evropské hudby, na posuzování estetické hodnoty jiných druhů hudby, ať už se jedná např. o hudbu z oblasti rocku a popu a nebo o hudbu pocházející ze zcela jiného etnického a kulturního okruhu.¹²

Všechno se ale změní, pokud odmítneme úvodní premisu – že totiž existuje jakési „správné“ pochopení skladby, kterého se lze dobrat „správně“ provedenou analýzou, popřípadě sérií stále se zpřesňujících analýz, z nichž každá vychází z nakumulovaných výsledků svých předchůdkyň. Proti pozitivismu (jehož nepřiznaným podhoubím je podle Kofi Agawu přesvědčení, že v moderním ekonomickém systému musí i akademické aktivity vždy přinášet jednoznačné a měřitelné výsledky) rázem stojí jiná, hravější představa: analýza je vždy novou interpretací díla, nezávislou na předchozích analýzách téhož díla, opakovaným znovuvynalézáním kola (Agawu 2004, s. 275). Analytik a posluchač dohromady hrají hru s nenulovým součtem – a s otevřeným koncem:

[...] analysis sharpens the listener's ear, enhances perception and, in the best of cases, deepens appreciation. Detailed and intensive scrutiny of a

11 Podobné hlasy ovšem samozřejmě zaznívaly i dříve. Kupříkladu již ke konci 20. let – tedy v době, kdy hudební vědy a hudební teorie (a konec konců hudba vůbec) prodělávaly překotný vývoj a kdy mimo jiné H. Schenker precizoval v rámci své *Schichtenlehre* svoje učení o vrstvách a jejich hierarchiích – Boris V. Asafjev nabádal, abychom se vyvarovali „abstraktního postihování formy jako schématu vizuální analýzou *neslyšných* horizontál a vertikál“; takovéto abstrahování je podle něj výplodem „slepé víry, že se celá hudba dá vtěsnat do schémat“ (Asafjev 1965, s. 125, kurzíva JK).

12 Jeden příklad za všechny. Roger Scruton považuje rockovou skupinu U2 za „nezpůsobitou“ a její hudbu za „méněcennou“ a „prázdnou“, což odůvodňuje následujícími slovy: „Ak má popová pieseň statickú basovú líniu, okyptený vnútorný hlas, mechanicky generovaný rytmus a vokálnu líniu, v ktorej niet synkop ani prízvukov, tak ju môžeme bez všetkého, výlučne na základe uvedených dôvodov, pokládať za menejcennú.“ (Scruton 2009, s. 247)

work brings one into close contact with the musical material, leaving the analyst permanently transformed by the experience. (Agawu 2004, s. 270)

Musical analysis can be seen as a way that analysts work on themselves to understand and improve their experiences of music they have chosen, as well as offering the possibility of musical self improvement to their readers. (Guck 2006, s. 207)

Agawu zachází dokonce ještě dál, když vlastní cíl analýzy vidí nikoliv v jejím výsledku, ale v samotném procesu: „[...] the more fundamental motivation lies in the desire to inhabit temporarily a certain sonic world – and to enjoy the sensuous pleasure of so doing.“ (Agawu 2004, s. 274–275)

O analýze *EA hudby*

Obecné poznámky

Doposud jsme se věnovali spíše obecným pohledům na analýzu, která navíc vycházela z kánonu hudby 18. a především 19. století. Nyní je již na čase věnovat se konkrétněji analýzám hudby, která se od *tradiční hudby* v mnoha ohledech liší – totiž *EA hudby*, přes niž se postupně dopracujeme až k *noise music* jakožto jejímu extrémnímu subžánru.

Tak jako u jiných činností i při tvorbě hudební analýzy bychom si měli na začátku práce udělat jasno ve třech otázkách: o *co* jde, *proč* o to jde a *pro koho* to děláme.¹³ Na tyto otázky budeme odpovídat u *tradiční* a *EA hudby* různě, vzhledem k jejich odlišné povaze. Proto bude dobré začít tím, že si připomeneme důležitá specifika *EA hudby*. Ta jsou dána třemi zásadními příčinami:

- rozdíly v charakteru a klíčových atributech u *tradiční* a *EA hudby* – vlastnosti podstatné pro *tradiční hudbu* (především vztahy harmonicko-tonální a melodicko-tematické, jež společně byly základem ustálených formových útvarů) buď v *EA hudbě* nejsou vůbec přítomné nebo ztrácejí svůj prioritní význam; místo nich nastupují nové klíčové atributy: tembrální a spektrální vlastnosti zvukových objektů¹⁴ včetně jejich změn v čase, horizontální i vertikální vzájemné vztahy zvukových objektů, vztah zvukových objektů k spektrálnímu, akustickému a v procesu reprodukce i fyzickému prostoru ad.
- rozdílný rozsah jejich historie (včetně na dosavadních analýzách založené historie formulování jejich teorií a estetik); relativně krátká historie *EA hudby* se navíc cele odehrává v době, když již neexistují žádné obecně závazné kompoziční a hudebně teoretické systémy, normy a pravidla, na kterých by bylo možné založit víceméně univerzálně použitelné analytické metody

13 Ke klasifikaci typů analýz a analytických přístupů viz například heslo *Analysis* v *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, třetí kapitola - *The role of method in musical analysis* (Bent a Pople, 2001).

14 Budeme nadále používat český překlad termínu *sound object* (ve francouzském originále *Objet sonore*, vyskytuje se i překlad *sonic object*), který v kontextu *EA hudby* zavedl Pierre Schaeffer. Blíže viz dále v této kapitole.

- rozdíl mezi stylovou jednotou na straně jedné (dokonce i *tradiční hudba* různých epoch stále sdílí některé základní principy) a pestrou směsí značně diferencovaných žánrů na straně druhé

Přistoupíme-li k provádění analýzy *EA hudby*, budeme determinováni tím, že jejím médiem (a také ontologickou podstatou díla) pravděpodobně nebude notový zápis. Notace (či obecně jakákoliv zástupná reprezentace hudby) využívaná v rámci určité kultury se podílí i na vytváření obecného hudebního paradigmatu dané kultury – tedy na mentální reprezentaci, pomocí níž je hudba příslušníky této kultury uchopována a vnímána.¹⁵ Konkrétně běžná evropská notace ovlivňuje poslech (v případě různých typů *structural listening* vědomě, v případě běžného poslechu spíše nevědomě), komponování i analyzování *tradiční hudby* dvojím způsobem: jednak tím, že rozděluje plynulý zvukový proud na diskrétní prvky, a jednak tím, kterými vybranými vlastnostmi hudby se primárně zabývá a které téměř nebo zcela opomíjí.¹⁶ Není proto příliš vhodná k zaznamenávání zvukové podoby hudby¹⁷, zato se ovšem velmi dobře hodí k zachycení abstraktních vztahů a struktur i k jejich následnému odhalování a zkoumání.

Na rozdíl od *tradiční hudby* je u *EA hudby* zvuková zkušenost primární a různé pokusy o grafickou reprezentaci hudby jsou až sekundární. Pokud chce analytik i zde zkoumat strukturální vztahy, musí si určit, které vlastnosti a prvky ve skladbě budou nositelem těchto vztahů; ty, které tuto funkci plnily v *tradiční hudbě*, zde pravděpodobně nebude mít k dispozici.¹⁸ Vedle toho musí najít způsob, jakým bude tyto vlastnosti a prvky ve skladbě identifikovat a izolovat a jak bude vyhledávat a

15 Můžeme si představit celou síť vzájemných vztahů mezi grafickou reprezentací hudby na straně jedné, konceptualizací hudby při poslechu, kompozicí i hudební teorií na straně druhé a výběrem atributů, které jsou pro hudbu v rámci určité kultury považované za prioritní, na straně třetí.

16 Tento paradigmatický koncept hudby jakožto množiny strukturálních vztahů mezi diskrétními elementy, reprezentujícími vybrané vlastnosti hudby, má dopad i na vnímání takové hudby, která pomocí not komponována nebyla a vůbec v nich nemusí být zapsána (jako třeba většina populární a rockové hudby). Jsme s tímto konceptem natolik sžití, že se ho mnohdy podvědomě pokoušíme aplikovat dokonce i na zcela neadekvátní typy hudby.

17 Viz např. Smalleyho poznámku, že „notation can be a very misleading guide to the lowest level of structure, when the written note is not heard as a discrete unit but as part of a collective gesture or texture.“ (Smalley 1997, s. 114). Cook upozorňuje na rozdíl mezi čtením not hudebníkem a analytikem (Cook 1987, s. 227)

18 Tak kupříkladu Smalley upozorňuje na to, že *EA hudba* „is not necessarily composed of discrete elements; nor can we find that (consistent) measure of minimum movement density. Therefore it cannot be conveniently segmented, and indeed often resists segmentation.“ (Smalley 1997, s. 114) A dále: „It is wrong to seek in electroacoustic music the same kinds of structural hierarchies as tonal music. [...] There is no permanent type of hierarchical organisation for all electroacoustic music, or even within a single work.“ (Ibid., s. 114, kurzíva DS).

popisovat vztahy mezi nimi.¹⁹ Analytika může ovšem předmět nebo účel analýzy přivést k tomu, že na zkoumání strukturálních vztahů ve skladbě předem rezignuje.

Měli bychom se ještě zmínit o tom, že specifičnost *EA hudby* se neprojevuje pouze na úrovni formálních struktur – nové problémy se objevují i při hledání významu určité skladby. Zde se projevuje dopad již zmiňované krátké tradice ve srovnání s *tradiční hudbou*. Svou roli hraje i různorodá povaha zvukových objektů, každopádně odlišná od důvěrně známého instrumentálního zvuku *tradiční hudby* (zvukové objekty mohou být *akusmatické* nebo naopak až hmatatelně reálného původu, mohou odpovídat gesturám přirozených zvuků nebo ji mohou záměrně popírat apod.). Veškeré analýzy *EA hudby* budou také značně závislé na žánru. Je to dáno nejen tím, že obecně je publikum u *EA hudby* jaksi více „ezoterické“ než u starší *tradiční hudby* (u soudobé „vážné“ hudby je tomu ovšem podobně) – ale též tím, že kolem jednotlivých žánrů *EA hudby* mohou být shromážděny specifické posluchačské komunity nebo subkultury. Analýzu je pak ovšem možné vidět buď z pozice *insidera* nebo z pozice *outsidera*²⁰. Totéž se týká i rozhodnutí o podobě *výstupu* – zda bude více či méně formalizován, zda bude reprezentace spíše grafická, symbolická či slovní, zda bude použita více či méně specifická odborná terminologie atd. I zde hraje roli fakt, že některé žánry *EA hudby* na sebe mohou vázat společenství či subkultury s mimořádně hlubokými a detailními insider znalostmi, včetně žargonu těžko srozumitelného nezasvěcencům.

Jedním z důsledků všech popisovaných specifíků je pak to, že pro *EA hudbu* neexistuje žádná analytická metoda, které by svým rozšířením a významem odpovídala např. schenkerovské analýze.²¹ Nicméně pokusy o vytvoření vhodné terminologie a grafické reprezentace i v oblasti *EA hudby* probíhaly a probíhají prakticky od jejich počátků v polovině minulého století. Ještě než se na některé z nich podrobněji

19 Některým nástrojům pro podporu tohoto zkoumání se budeme stručně věnovat v závěru této kapitoly.

20 U Emmersona a Landyho se v tomto kontextu setkáváme také s pojmy *etic* a *emic*, užívanými častěji v etnomuzikologickém výzkumu. Odlišný přístup v rámci těchto termínů popisují takto: „*Etic* refers to a measurable difference, *emic* to a significant difference. Thus the idea of *emic* is based on salient features as defined by the community of practice.“ (Emmerson a Landy 2016, s. 18)

21 Gatt v této souvislosti poznamenává: „This lack of a general consensus might be viewed as a negative attribute of electroacoustic music, when in fact it is a positive one. Although it does not provide solid grounding for a singular methodology it does allow for many different perspectives on a particular work.“ (Gatt 2014, s. 13). Tedy ne že by v „klasické“ analýze neexistovala možnost mnoha různých perspektiv – rozdíl je zde spíše kvantitativní, v míře této volnosti, dané absencí opracovaných (a do značné míry zavazujících) metod hudební analýzy v oblasti *EA hudby*.

podíváme, seznámíme se v následujících dvou kapitolách se dvěma soubory užitečných nástrojů.

Modes of listening

Rozvoj *EA hudby* a přenesení akcentu na úlohu posluchače a jeho prožitku („experience“) v procesu komunikace mezi autorem (případně performerem), dílem a jeho příjemcem vedl ke zvýšení zájmu o možné poslechové strategie a přístupy, nejčastěji označované jako „modes of listening“ (způsoby poslechu, poslechové módy)²². Z výše popsaných rozdílů mezi *tradiční hudbou* a *EA hudbou* plyne, že přístupy k poslechu (a tedy i k analýze) *tradiční hudby*, založené primárně na tonálních a motivicko-tematických vztazích, u *EA hudby* ve většině případů nebude možné aplikovat.

Na tomto místě si uvedeme alespoň stručný přehled *modes of listening* tak, jak je nabízejí někteří významní teoretici i skladatelé *EA hudby*. Domníváme se, že jde o důležité (a podle mého soudu v naší akademické literatuře ne zcela doceněné) téma nejen ve vztahu k analyzování soudobé hudby, zvláště pak pokud je orientovaná více na zvuk a méně na tradiční vztahy a atributy – ale i všeobecně ke kultivaci schopnosti poslouchat nové typy hudby. V tomto smyslu má otázka způsobů poslechu i významnou pedagogickou hodnotu a zasloužila by si hlubší rozpracování.

V této kapitole se budeme věnovat systémům šesti autorů, z nichž jeden (Tuuri a Eerola 2012) je do jisté míry završením a shrnutím některých ostatních. Z této stati vycházíme i při formulování několika obecnějších úvodních myšlenek.

Nejprve bude vhodné vymezit pojem „poslech“ („listening“). Autoři uvedené stati ho definují jako „intentional and attentional creation of meanings on the basis of the sonic experience“ jako protiklad k pouhému „slyšení“ („hearing“), které označují jako „passive receiving of a sound“ či „exporing oneself to the sonic experience“ (Ibid., s. 137). Přestože poslech je podle autorů aktivní a cílevědomý proces, zaměřený na hledání či utváření smyslu v tom, čemu je nasloucháno, nejedná se o proces jednoznačný a přímočarý. Pozornost je v neustálém pohybu a okamžik od okamžiku se proměňuje i to, čemu a jakým způsobem je nasloucháno. Proto ani jednotlivé *modes of listening* nelze považovat za uzavřené a vzájemně oddělené

22 V této kapitole budeme používat jak zaužívaný anglický termín, tak jeho české ekvivalenty: „způsoby poslechu“ nebo „poslechové módy“.

vzorce posluchačského chování. Jde spíše o abstraktní a uměle zavedené kategorie, jejichž cílem je pokusit se pojmově uchopit a popsat dynamický a obtížně zachytitelný proces poslechu. Jednotlivé mody se proto mohou překrývat, doplňovat, probíhat synchronně; je též jasné, že různé mody se budou uplatňovat různě podle konkrétního posluchače, jeho aktuálního zájmu a cíle poslechu jakož i podle typu poslouchané hudby, resp. obecněji zvukového prostředí. To je též jedním z důvodů, proč můžeme v návrzích jednotlivých autorů vidět nemalé rozdíly.

Jak autoři uvedené stati explicitně zdůrazňují, jejich pojetí poslechové zkušenosti je založeno na ekologickém přístupu k vnímání („ecological approach to perception“), jenž je součástí širěji pojaté teorie *embodied cognition*. Tento přístup vychází z předpokladu, že percepce má zkušenostní charakter a zakládá se na předchozích interakcích mezi prostředím a lidským subjektem, přičemž tyto interakce jsou skutečné fyzické akce, skrz něž svět a jeho prostředí získává význam:

According to this paradigm, rather than perceiving structural features of sound first, we are naturally sensitive to action-relevant values of the environment. Our ecological knowledge of action–sound couplings provides a perceptual basis for various action-relevant meanings, such as sound sources, gestural signatures in actions (manifesting affect), and conditioned/learned associations. [...] In other words, our cognition, including sound-meaning structures, is integrally coupled with an ongoing world and embodied experiences of interaction. In addition to the 'natural world', these adaptive couplings extend also to interactions with the social and cultural environment [...] (Ibid., 138–139).²³

Jakýmsi logickým předstupněm poslechových strategií a modů poslechu je rozlišení různých úrovní pozornosti poslechu, jak je navrhuje skladatel a teoretik *EA hudby* Barry Truax (Truax 2001, s. 21–27). Ten upozorňuje na to, že pozornost je aktivní a dynamický, proměnlivý proces; na různých úrovních se jednak neustále sleduje a vyhodnocuje zvukové prostředí, pozornost se může zaměřit na určitý zvukový objekt

23 „Embodied cognition“ v oblasti hudby je sice téma mimořádně zajímavé, ale pro nás v tuto chvíli nemůže být středem našeho zájmu. Detailní informace k tomuto tématu lze nalézt například v (Clarke, Eric F., 2005. *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. Oxford: Oxford University Press.) a (Cox, Arnie, 2016. *Music and embodied cognition: listening, moving, feeling, and thinking*. Indianapolis: Indiana University Press.) Základní pojetí celé teorie pak ve (Varela, F., Thompson, E., & Rosch, E., 2016. *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience. Revised edition*. Cambridge, MA.)

či proces a zároveň se ustanovují dynamické vztahy mezi popředím a pozadím. Představu, že podstata pozornosti spočívá v zaměření pouze na konkrétní objekt v popředí považuje za nedostačující a zdůrazňuje, že součástí pozornosti je i nenápadný proces, v němž „familiar or redundant sounds are 'recognized' and ignored with minimal attention being paid until the moment when these sounds are deemed to have some significance (or, more dramatically, when they suddenly change or stop, thereby drawing attention to themselves).“ (Ibid., s. 22) Podstata pozornosti vůči zvukovému prostředí spočívá podle něj v přepínání mezi různými úrovněmi pozornosti:

- *listening-in-search* – soustředění především na určitý detail a vyloučení ostatních
- *listening-in-readiness* – posluchač aktivně vyhledává podněty ve zvukovém prostředí, ale není soustředěn konkrétně na určitý detail, "scanuje" celou scénu
- *background listening* – stav, ve kterém posluchač své zvukové prostředí vědomě nevnímá, ale přesto zvuky pasívně eviduje a je schopen si je zpětně uvědomit

Přejdeme již nyní k jednotlivým systémům *modes of listening*, tak jak je navrhují různí autoři. Již jsme se zmínili, že zvýšení zájmu o problematiku poslechových strategií souviselo s nástupem *EA hudby* a proto není žádným překvapením, že stejně jako v mnoha jiných ohledech i v tomto směru je klíčovou zakladatelskou osobností Pierre Schaeffer. Ve druhém díle svého monumentálního teoretického spisu (Schaeffer 2017) definuje čtyři úrovně či fáze slyšení; mluví zde o sluchovém vnímání (*ouïr, to percieve aurally*), poslouchání (*écouter, listening*), slyšení (*entendre, to hear*) a porozumění (*comprendre, to understand*) (Ibid., s. 73–83). Mnohem významnější pro další teoretické úvahy a mnohokrát později citovaný, oceňovaný i kritizovaný je jeho pojem *redukovaný poslech* (*écoute reduite, reductive listening*), při němž má posluchač vnímat zvuk skutečně jako pouhý zvuk a „uzávorkovat“ zájem o jeho původ, význam, místo ve struktuře skladby atd.²⁴ Cílem tohoto postupu je fenomenologicky popisovat a klasifikovat zvukové objekty výhradně na základě jejich sónických vlastností a vyvázat je z jakýchkoliv jiných

²⁴ Podobnost s Husserlovým postupem, zvaným *epoché*, není náhodná. Schaeffer se na Husserla a jeho filozofii výslovně odvolává (Schaeffer 2017, s. 206–210).

vztahů. Vůči takovému postupu je možné mít námitky, zvláště když se pojme jako jediný možný. Toho se Schaeffer nedopustil; nicméně z mnoha důvodů věnoval ve svém stěžejním teoretickém díle *redukovánému poslechu* na mnoha místech zvýšenou pozornost. Díky tomu byl tento pojem mnohými pozdějšími teoretiky kritizován a považován za přeceňovaný. Je ovšem třeba vidět, že v době, kdy byla Schaefferova akusmatická hudba novým fenoménem, vyžadujícím zcela nové teoretické uchopení, byl takový přístup ke zvuku průkopnickým činem. Ukázalo to jednu z možných a plodných cest, jak do zkoumání této hudby vnést řád a navzdory kritice má tento přístup i o dekády později v teoretických dílech stále své opodstatnění, i když již jen jako jeden z mnoha.²⁵

Schaefferovým pokračovatelem a do jisté míry i vykladačem byl skladatel a teoretik Michel Chion. Ten navrhl tři mody poslechu: *causal listening*, *semantic listening* a *reduced listening* (Chion 1994, s. 25–34). *Causal listening* spočívá v „listening to a sound in order to gather information about its cause (or source).“ (Ibid., s. 25). Je to nejrozšířenější mód poslechu. Může vycházet z vizuální informace o zdroji zvuku (a může ji zároveň rozšiřovat) nebo z předchozích znalostí (identifikujeme zpěv ptáků, i když je nevidíme). Také se ovšem může snadno nechat zmást. *Causal listening* potřebuje kontext, aby mohl být zdroj zvuku identifikován individualizovaně (slyším *tohoto* psa, kterého vidím). Často je ovšem zdroj zvuku v různé míře zobecněný, buď méně (slyším *nějakého* psa), či více (slyším něco, co by patrně mohlo být vrčení nějakého stroje) atd. Je jasné, že jeden slyšený zvuk může pocházet z více zdrojů zároveň. V takovém případě buď více zdrojů splyne neoddělitelně v jeden „zvukový objekt“ (například zvuk mnoha houslí ve smyčcové sekci orchestru) a nebo zvuky z více zdrojů sice zaznívají synchronně, ale jsme schopni je v procesu vnímání oddělit. Druhý z Chionových módů, *semantic listening* „[...] refers to a code or a language to interpret a message.“ (Ibid., s. 28). *Causal* a *semantic listening* se vyskytují často společně. Pokud jde o *reduced listening*, je Chionovo pojetí v principu shodné se Schaefferovým. Zdůrazňuje, že „reduced listening takes the sound as [...] the object to be observed instead of as a vehicle for something else.“ (Ibid., s. 29). A poté znovu opakuje, že právě tato izolace umožní zvuky jednak klasifikovat a jednak vyvinout názvosloví pro jejich popis, s čímž ostatně začal již Schaeffer a pokračovali

25 Například Denis Smalley je jeden z významných teoretiků a skladatelů, který tento pojem kritizuje a zároveň na něj ve své hojně citované teorii navazuje, jak ještě dále uvidíme.

mnozí další. Chionovy mody jsou užitečné při úvahách o propojení zvuku s obrazem (to je také hlavní téma citované knihy) nebo ve vztahu k některým typům *EA hudby*. Naopak je zjevné, že se příliš nehodí k vnímání *tradiční hudby*.

Rekordmanem v počtu navržených modů je David Huron. Jeho výčet (o němž autor říká, že není míněn jako vyčerpávající) obsahuje 21 typů poslechu. Ačkoliv v názvu příspěvku je uvedeno *Listening Styles and Listening Strategies*,²⁶ dále se již hovoří o „some simple possible listening modes“; *listening mode* je zde definován jako „a distinctive attitude or approach that can be brought to bear on a listening experience“. Vzhledem k jejich počtu je zde nebudeme ani vyjmenovávat, zájemce odkazujeme na odkazovaný zdroj. Nutno říci, že jednotlivé mody vesměs nejsou založeny na nějakém hlubším psychologickém podkladu a popisují spíše více či méně běžné poslechové situace; rozhodně však svědčí o dobrých praktických pozorovatelských schopnostech a zkušenostech autora a jako takové mohou být inspirativní. Tuuri a Eerola vedle toho citují ještě Huronovu „six-component theory of auditory-evoked emotion“²⁷ – a to především proto, že ji následně použijí k zastřešení své vlastní klasifikace poslechových modů. Tyto tzv. aktivační systémy se ve své souhře podílejí na evokování emočních a dalších stavů, které napomáhají k vytvoření či pochopení významu určitého prožitku. Huron jich vyjmenovává šest:

- *reflexive system* – souhrn okamžitých automatických fyziologických reakcí
- *denotative system* – souhrn procesů, které posluchači umožňují identifikovat zdroje zvuku
- *connotative system* – vyvolání nižších, získaných asociací a prvotní odhad fyzických vlastností zdroje zvuku
- *associative system* – vyvolání vyšších, vědomě naučených asociací
- *empathetic system* – procesy, které umožňují posluchači vnímat podněty, jež vyjadřují stav mysli druhých osob

26 Jedná se o příspěvek na konferenci Society for Music Theory 2002 Conference v Columbus, Ohio. Dostupné z <https://www.scribd.com/document/270305231/Listening-Styles-and-Listening-Strategies>

27 HURON, David, 2002. A six-component theory of auditory-evoked emotion. In *Proceedings of ICMPC7*, Sydney, s. 673–676., citováno dle Tuuri a Eerola 2012, s. 140–141.

- *critical system* – sebereflexe, posuzující správnost vnímání a zároveň řídící případnou odpověď

Tuuri a Eerola – vycházejíce z uvedených prací a systémů – deklarují osm módů (Tuuri a Eerola 2012, s. 141–142). S výjimkou typu *functional listening* se všechny vyskytly v některém z předchozích výčtů (ovšem nikoliv všechny dříve deklarované jsou použity zde). Všechny kromě *functional listening* a *reduced listening* jsou namapovány na některý z Huronových aktivačních systémů. Tato klasifikace je dvouúrovňová:

- Pre-attentive modes
 - *reflexive listening* – automatické a převážně vrozené reakce, primordiální základ vyšších afektivních a významotvorných procesů – například úlek, obrana apod; vzhledem k tomu, že jde o reakce mimo vědomou kontrolu, je zařazení tohoto typu reakce do kategorie poslechových módů sporné.
 - *connotative listening* – zaměřuje se na prvotní asociace a mentální obrazy, jež vznikají samovolně při posluchačském prožitku. Tyto asociace jsou založeny na dřívějších zkušenostech a zážitcích posluchače a projevují se ještě předtím, než vstoupí do hry jakékoliv racionální denotace. Těchto asociací a obrazů může proběhnout velmi rychle i více a ne vždy jsou plně uvědomované; mohou zásadně ovlivnit náladu („background“) následného plně uvědomovaného prožitku. Posluchačova schopnost zachytit tyto konotace a jejich vliv se dá cíleným způsobem poslechu zdokonalovat.
- Source-oriented modes
 - *causal listening* – odpovídá *causal listening* u Chiona a je namapován na *denotative system* u Hurona. Umožňuje racionálně identifikovat zdroj zvuku.
 - *empathetic listening* – slouží k poznání stavu mysli jiné osoby; tento typ je blízký kauzálnímu a konotačnímu poslechu. Kombinuje se v něm snaha identifikovat zdroj zvuku a zároveň gesture, typ chování, které vedlo k vygenerování zvuku (rozdíl mezi klidným a nervózním hlasem či

klidnou a nervózní hrou na housle, rozdíl mezi zavřením dveří a prásknutím dveřmi apod.).

- Context-oriented modes
 - *functional listening* – snaží se identifikovat účel zvuku, k čemu může sloužit. Je založen na kontextu nebo prostředí.
 - *semantic listening* – slouží k odhalení či konstruování významů, které může zvuk reprezentovat. Tento mód se úzce váže na kulturní a sociální kontext, konvence a konstrukce. Je namapován na Huronův asociativní systém.
 - *critical listening* – způsob poslechu, kdy je posluchač schopen kriticky vyhodnocovat a řídit svůj vlastní poslech; možným vrcholným projevem tohoto typu poslechu čistě estetické vnímání hudby (zvuku).
- Quality-oriented mode
 - *reduced listening* – zde platí obdobně to, co již bylo řečeno u Schaeffera a Chiona.

Francouzský teoretik François Delalande je posledním autorem, kterým se zde budeme zabývat. Jeho návrh typů poslechu je výsledkem praktické analýzy, či přesněji řečeno meta-analýzy, jednoho konkrétního díla *EA hudby*. Celá citovaná stať (Delalande 1998) je tak zajímavým příkladem kombinace analýzy a teoretického výzkumu. Skladbu *Sommeil* Pierre Henryho zde rozebírá několik expertních posluchačů, kteří co nejpřesněji popisují své prožitky při poslechu; ty pak autor logicky třídí a zobecňuje. Výsledkem jsou tři hlavní a tři méně významné typy poslechu.

- Hlavní typy poslechu
 - *taxonomic listening* – tento typ poslechu je charakteristický čtverou posluchačovou tendencí:
 - rozlišit dostatečně rozsáhlé morfologické jednotky a mít je k dispozici v podobě jakéhosi „mentálního seznamu“ pro další použití

- vnímat dostatečně jasně rozdíly mezi těmito jednotkami
 - zaznamenat, jak jsou tyto jednotky zaranžovány ve vzájemných vztazích
 - snažit se zapamatovat si všechna tato data
- *empathic*²⁸ *listening* – tento typ poslechu se zabývá vjemy („sensations“), které posluchač vnímá jako „fyziologický“ produkt zvuku, jako pocity. Jsou popisovány jako „blows, impacts, slides“ – a to nikoliv tak, jako by člověk byl jejich svědkem z dálky, ale jako by se jich sám účastnil. Z tohoto pohledu je pochopitelné i časové prožívání tohoto typu poslechu; autor zdůrazňuje, že „attention is concentrated on the *present instant*, without seeking to establish relations with previous moments“ (Ibid., s. 38, kurzíva FD). Cílem zde – na rozdíl od taxonomického poslechu – není vyhodnocovat hudbu ze strukturálního hlediska, provádět segmentaci apod., nýbrž téměř až fyzicky přijmout účast na aktuálním dění.
 - *figurativisation* – „oživování“ zvuků v posluchačových představách. Zvuk se tak stává reprezentací jakési „bytosti“, má svůj vlastní život – na rozdíl od jiných případů, kdy může plnit odlišnou funkci (dekorace, signál, scéna). Delalande říká: „Form is interpreted as narrative.“ (Ibid., s. 47) A ještě přímočařeji: „Form becomes narrative.“ (Ibid., s. 49). Uplatňuje se zde proces, jež autor nazývá *metaphorisation*; jde v něm o obrazný popis celého příběhu, který si posluchač snová okolo daného zvuku či zvukového prostředí.
- Vedlejší typy poslechu
 - *Search for a Law of Organisation* – hledání modelu, kódu, řádu, určujícího konkrétní rozmístění prvků ve skladbě. Hledání tajenky, kterou skladatel do skladby vložil.
 - *Immersed listening* – strategie, jejímž prostřednictvím je hudba vnímána „[...] as a surrounding milieu, as a sensorial bath (metaphor for immersion

28 Autor skutečně uvádí termín „empathic“ na rozdíl od výše uvedených případů (Huron, Tuuri et al), kteří používali termín „empathetic“. Tím se patrně nechal zmást i L. Landy, který o poslechovém modu F. Delalande referuje též jako o „empathetic“ – viz (Landy 2007, s. 94).

in water). [...] the music in its totality is perceived as exterior, in contact with the body via the skin, via the senses.“ (Ibid., s. 62)

- *Non-listening* – což zde je míněno spíše jako dočasná ztráta pozornosti při jinak pozorném poslechu; to je samozřejmě jiný případ, než nevěnování pozornosti (ne-poslech) vůči hudbě použité jako kulisa.

Tuto poslední skupinu poslechových modů považuji ze všech zde uvedených za nejvíce použitelnou pro potřeby analýzy a interpretace děl *EA hudby*. Nepochybně to pramení z toho, že za svůj vznik vděčí zobecnění výsledků prakticky prováděné analýzy.

Celkově lze za těmi *modes of listening*, o nichž jsme zde referovali, vidět snahu teoretiků a skladatelů z oblasti *EA hudby* vytvořit si nástroje pro lepší uchopení tohoto typu zvukového dění. Tyto nástroje vznikaly převážně zobecněním praktických zkušeností a úvah, spojených s komponováním a analyzováním daného typu hudby, a nejsou založeny na hlubší analýze psychologického a kognitivního podkladu svého fungování. To by mohl být směr, kde se dají předpokládat plodné výzkumy.

Naším záměrem zde ovšem bylo spíše jen ukázat diverzitu možných přístupů ke zvukovému prostředí, k hudbě a zvláště pak k *EA hudbě*. Při interpretaci významu a analýze konkrétní skladby můžeme vycházet z jednoho či více poslechových modů, případně na základě zde uvedených příkladů generovat své vlastní, které budou nejlépe vyhovovat našemu záměru. Vzhledem k tomu, že oblast *EA hudby* je neustále se proměňujícím a z teoretického pohledu stále poměrně málo prozkoumaným terénem, mohou být takové podpůrné nástroje, jako jsou *modes of listening* nebo *narrative modes* (o nichž budeme referovat v následující kapitole), nadmíru užitečné.

Narrative modes

Pojmem *narativ* můžeme obecně označit snahu pochopit význam nějaké události či série událostí (případně do nich význam vložit) prostřednictvím příběhu, získaného výběrem, zdůrazněním nebo spojováním určitých aspektů dané události.²⁹ V našem

29 Dle slovníku Meriam-Webster je narativ „a way of presenting or understanding a situation or series of events that reflects and promotes a particular point of view or set of values“ (<https://www.merriam-webster.com/dictionary/narrative>). V *The Key Concepts in Musicology* se říká: „Narrative describes events that have unfolded in time; narrativizing is the attempt to give meaning to such events by accounting for them in terms of plot [...]“ (Beard a Glog 2016, s.169).

případě bude touto událostí hudební skladba, již lze vhodnou segmentací rozdělit na sled dílčích událostí. Akcentací určitých typů těchto dílčích událostí, případně zdůrazněním pouze některých jejich vlastností, můžeme získat jeden či více možných významů dané skladby. Skladatel James Andean, z jehož návrhu budeme vycházet v této kapitole, definuje narativ jako „our experience of a temporal development, and of a succession of events“ a zdůrazňuje jeho subjektivní stránku, když jej pojímá „[...] as a function of the act of reception, rather than as some autonomous quality residing in a 'work' that is somehow independent of human construction or contact.“ (Andean 2016, s. 192). Předkládá celkem deset různých narativních modů. Pro větší přehlednost jsem je rozdělil do tří skupin:

- **Narativní mody zabývající se významem zvuků a jejich vztahem k posluchači** – *material narrative, mimetic narrative a embodied narrative*. *Material narrative* je spojen s představami reálných objektů a prostředí, které jsou předpokládaným zdrojem slyšených zvuků. Může se jednat o zvuky různého rozsahu od drobných detailů až po celé zvukové krajiny. *Mimetic narrative* se více zabývá chováním těchto reálných objektů než jimi samotnými. Autor uvádí velmi jednoduchý příklad dopadajícího míče – v materiálním narativu jde o představu míče, v mimetickém o zvuk jeho opakovaného zrychlovaného dopadání. Rozpojení vztahu mezi materiálním a mimetickým módem může vést k zajímavým kombinacím („dopadající kočka“ či „mňoukající míč“). V případě *embodied narrative* jsou objektem posluchačova zájmu jeho vlastní fyzické projevy a prožívání poslouchané hudby jako součást posluchačského prožitku. U všech tří těchto narativů platí, že jejich možnosti jsou u *EA hudby* větší než u tradiční hudby díky více „doslovnému“ propojení zdrojů zvuku s reálným světem.
- **Narativní mody zabývající se vztahem zvuků mezi sebou navzájem** – *formal narrative, structural narrative, parametric narrative*. *Formal narrative* spočívá ve vyhledávání formálních útvarů vyšší hierarchické úrovně, jako je např. trojdílná forma. Tento narativ funguje u *EA hudby* analogicky jako u tradiční hudby. Autor ovšem varuje před statickým a mechanickým pojetím forem: „Form at this level is too often treated as a largely technical architecture, or as simply ‘boxes to be filled in’; this misses its crucial role as

an essential musical ‘storytelling’ device, for which it has received so much attention in musical narratology. For example, at its broadest level, ternary form is a narrative of ‘the return’, which, depending on the details of its development, can be further specified as, for example, ‘the triumphant return’, or ‘the nostalgic return’, etc.“ (Ibid., s. 194). *Structural narrative* přistupuje k hudbě prostřednictvím jejího „jazyka“, syntaxe. To je obecně pro nové typy hudby problém, protože zde není dostatek ustálených (stylových, žánrových) syntaktických pravidel. V této souvislosti autor píše, že akusmatická hudba „lacks the kind of clearly defined, unified syntax that makes this mode so effective in tonal music [...] While there are syntactical elements to Schaeffer’s initial framework, the genre has evolved and branched out significantly since these early roots – a complex process that has resulted, in fact, not so much in a loss of syntax, but in its multiplication.“ (Ibid., s.195–196) Z uvedených důvodů se oba tyto módy se uplatní lépe v *tradiční hudbě* než v *EA hudbě*. Existují i žánry, u nichž vůbec nelze o formálním či strukturálním narativu mluvit. Jak uvidíme dále, může to být způsobeno např. extrémní fragmentací hudebního proudu, kdy jednotlivé částice mezi sebou nemají žádný vztah a hudba se tak stává principiálně nepředvídatelnou – tím se oslabuje spojení mezi minulým, přítomným a budoucím průběhem skladby a narůstá význam právě probíhajícího *nyní*. Poslední z těchto tří módů, *parametric narrative* se zabývá exkluzivním sledováním jednoho parametru (např. rytmus nebo tónbr); nejlépe je použitelný v případě, kdy je skladba převážně nebo zcela vystavěna právě na tomto jediném parametru a jeho vývoji.

- **Zbývající narativní módy** – *spatial narrative, studio narrative, textual narrative, extramusical narrative*. *Spatial narrative* se zabývá tím, co skladba říká o prostoru, v němž se zvuky odvíjejí. Běžně považujeme prostor spíš jen za samo o sobě nepodstatné prostředí pro vytváření, šíření a vnímání zvuku – ale priority lze obrátit, což se v akusmatické hudbě nezřídka záměrně děje. Autor k tomu říká: „Every recorded sound tells two stories simultaneously: one about source, and one about space – about a source object or action that might have caused the sound we hear, and, at the same time, about the space that surrounded that object or action. As a result, while an acousmatic work

can be thought of as a series of sound events, with space serving as simply one parameter among many, the reverse can also be true: *the acousmatic work as a series of spaces, in which the sound serves only to illuminate or activate those spaces.*“ (Ibid., s.197–198, kurzíva JK). Je zjevné, že tento narativ bude typický pro *EA hudbu*, stejně jako *studio narrative*, který zkoumá primárně technické detaily zpracování zvuku a je běžný u posluchačů, jež se sami zabývají tvorbou *EA hudby* (což je poměrně častým jevem). Autor o něm říká, že posluchač se při něm věnuje nikoliv „listening to the work“, nýbrž „listening to the making of work“ či ještě lépe „listening to the (percieved or imagining) making of work“ (Ibid., s. 198). *Textual narrative* se soustředí na význam lidského hlasu, pokud je ve skladbě použit. Podle autora je každé použití lidského hlasu ve skladbě výrazným narativním prvkem; ještě silnější roli může hrát lidský hlas v případě, kdy umožňuje personifikaci – hlas souvisí s nějakou (byť abstraktní) postavou, která hraje ve skladbě nějakou (byť abstraktní) roli. A samozřejmě největší význam má lidský hlas tehdy, kdy je nositelem nějakého textu, jakkoli abstraktního, rozbitého atd. Posledním modeem je *extramusical narrative*, díky němuž posluchač nalézá (popřípadě si vytváří) význam skladby z mimohudebních zdrojů, jako je název díla a popisující texty od autora, kritické analýzy apod.

O těchto narativních modech platí zcela analogicky to, co jsme řekli již o způsobech poslechu – že se totiž může jednat o užitečné podpůrné nástroje pro cestu doposud málo prozkoumaným a neustále se měnícím terénem *EA hudby*.

Některé nástroje pro analýzu *EA hudby*

Již jsme se zmiňovali o tom, že pro *EA hudbu* neexistuje žádná jednoznačně přijímaná analytická metoda. Pokusy o vytvoření vhodné terminologie a grafické reprezentace i v oblasti *EA hudby* ovšem probíhaly a probíhají prakticky od jejich počátků v polovině minulého století dosud.

Pierre Schaeffer zkomponoval první elektroakustické skladby již na konci čtyřicátých let. Téměř o dvacet let později, v roce 1966, vyšel jeho největší teoretický spis – *Traité des objets musicaux*. Je to monumentální dílo, čítající v originále na sedm set stran, spojující dohromady hudbu, akustiku a technologii zpracování zvuku, jakož i

filozofii a psychologii; není proto divu, že na čtenáře klade značně vysoké nároky.³⁰ To vedlo v 80. letech Schaefferova žáka a asistenta Michela Chiona (jinak též významného skladatele a teoretika *EA* hudby) k sepsání zhuštěného průvodce tímto kolosálním Schaefferovým spisem (Chion 2009).³¹ Jednou z předností tohoto průvodce je skutečnost, že zatímco v Schaefferově původním spise byly některé termíny vysvětlovány z různých úhlů pohledu na různých místech knihy, je v Chionově výkladu jejich definice a popis koncentrován vždy na jednom místě (a obsahuje odkazy na všechny dotčené strany v původní francouzské verzi Schaefferova díla). Proto se i zde přidržíme spíše Chionovy verze. Vzhledem k tomu, co zde bylo řečeno, je zjevné, že není možné pokoušet se o shrnutí Schaefferova teoretického díla v celé jeho komplexitě. Naší skromnou ambicí bude zastavit se alespoň u tří důležitých pojmů.

O prvním z nich jsme již referovali v kapitole o *modes of listening*. Je to pojem *écoute reduite*, resp. *reductive listening*; jedná se o způsob poslechu, pře němž je „uzávorkováno“ vše kromě zvuku samotného – a to jak pokud jde o jeho zdroj, tak pokud jde o jeho význam, kontext, jeho role v rámci skladby atd. Podrobnější diskuse se nachází v uvedené kapitole – zde tento pojem jen připomínáme proto, že jde o přístup, jehož využití je podmínkou pro zavedení dalších termínů.

Jedním z nejdůležitějších je pojem *zvukový objekt* (*objet sonore, sound object*). Schaeffer ho poněkud maimonidovsky vymezuje negativně pomocí toho, čím není (Schaeffer 2017, s. 67–68). Nicméně u Chiona nalezneme i poměrně vyčerpávající pozitivní definici: „It is a sound unit perceived in its material, its particular texture, its own qualities and perceptual dimensions. On the other hand, it is a perception of a totality which remains identical through different hearings; an organised unit which can be compared to a ‚gestalt‘ in the psychology of form.“ (Chion 2009, [12]). Jedna z možných (a častých a ovšem také poněkud zjednodušujících) interpretací tohoto pojmu je ta, že se jedná o jakousi základní jednotku ve struktuře *EA skladby*,

30 Důkazem toho je i fakt, že přestože se jedná o jedno ze stěžejních děl teorie experimentální hudby druhé poloviny 20. století, po celé půlstoletí nebylo přeloženo do angličtiny. Samotné práce na překladu trvaly několik let a vedle dvou hlavních překladatelů – Christine North a John Duck – se na něm podílelo několik dalších expertů v roli konzultantů. (Schaeffer 2017, xviii)

31 Toto dílo vyšlo v originále v roce 1983 s předmluvou samotného Schaeffera. Překlad do angličtiny z pera týchž autorů, kteří později překládali i Schaefferův spis, byl pořízen v roce 2009. Anglický překlad nebyl oficiálně vydán a je ke stažení na stránkách EARS. Vzhledem k tomu, že citace překladu se nevztahují k žádnému oficiálnímu vydání, budeme se držet zavedeného uzů a uvádět v hranatých závorkách odkazy na čísla kapitol, nikoliv na čísla stran.

o období motivu u *tradiční hudby*. Zavedení tohoto pojmu bylo nutným prvním krokem, aby vůbec bylo možné mluvit o struktuře *EA hudby* a pokusit se do ní vnést v dalších krocích řád.

Dalším logickým krokem po zavedení pojmu *zvukový objekt* bylo navrhnout kritéria pro klasifikaci a popis zvukových objektů. Schaeffer k tomu přistoupil velkoryse návrhem programu hudebního výzkumu (Schaeffer 2017, s. 285 a násl., Chion 2009, [38]). Jeho součástí mělo být pět stupňů zkoumání zvukových objektů: typologie, morfologie, charakterologie, analýza a syntéza. Největší význam mají první dva stupně, často se v literatuře vyskytující pod souhrnným názvem *typomorfologie*. Cílem bylo navrhnout několik podstatných morfologických vlastností zvukových objektů a možných hodnot (kvantitativních či kvalitativních), které mohou tyto vlastnosti nabývat. To pak lze považovat za kritéria, podle nichž lze zvuky popisovat a třídit, slovy M. Chiona: „[...] the object is described as a structure of these criteria [...]“ (Chion 2009, [43]). Tato kritéria jsou založena na časovém průběhu zvukového objektu, jeho harmonickém obsahu, hustotě, zrnitosti a textuře ad. Výsledek výzkumu, zabírajícího v Schaefferově knize více než 150 stran (Schaeffer 2017, s. 309–476), je v nejvyšší stručnosti shrnut ve čtyřstránkovém schématu (*diagram of the theory of musical objects*, Schaeffer 2017, s. 464–467).

Překotný vývoj *EA hudby* ve všech možných žánrech a kategoriích v uplynulých několika dekádách způsobil, že tyto rané Schaefferovy výzkumy jsou z dnešního pohledu v mnoha ohledech překonané a příliš úzce zaměřené. Nic to ale nemění na tom, ve své době tyto průlomové teoretické úvahy – vedle Schaefferovy neméně originální kompoziční praxe – umožnily zcela nové uchopení zvukové zkušenosti a otevřely tak cestu dalším badatelům i skladatelům.

Jedním z nich je jeden ze žáků Oliviera Messieana na pařížské konzervatoři, v Anglii působící skladatel a teoretik Denis Smalley. Jeho systém, nazývaný *spectromorphology* (Smalley 1997) na Schaeffera vědomě navazuje především ve snaze vytvořit aparát, umožňující co nejpřesnější popis zvukových objektů na základě jejich akustických vlastností. „I have developed concepts and terminology of *spectromorphology*“ říká Smalley „as tools for describing and analysing listening experience.“ (Ibid., s.107) Smalley vnímá zvuky jako jednotu jejich vnitřních vlastností (*intrinsic features*), jež jsou tím hlavním předmětem jeho zájmu, a vnějších

vlastností (*extrinsic features*), které jsou nositelem významu. Tato jednota je realizována prostřednictvím *source-bonding*, které autor definuje jako

the *natural* tendency to relate sounds to supposed sources and causes, and to relate sounds to each other because they appear to have shared or associated origins. [...] Source bondings may be actual or imagined – in other words they can be constructs created by the listener; different listeners may share bondings when they listen to the same music, but they may equally have different, individual, personalised bondings [...] (Ibid., s. 110, kurzíva DS)

Source-bonding stojí také v pozadí pojmu *gesture*, jenž je v tomto systému zcela zásadní. Označuje samotný zvuk, jeho vlastnosti a průběh na straně jedné – ve vztahu k fyzickému aktu, který je jeho příčinou, na straně druhé. Díky tomuto propojení může posluchač odhadovat další vývoj aktuálního zvukového dění a následně konfrontovat svá očekávání se skutečností. Vidíme, že Smalley se tak snaží na témbrové vlastnosti zvukových objektů přenést funkci vnímání času prostřednictvím *retencí* a *protencí*, kterou u *tradiční hudby* zajišťovaly rytmické, melodické a harmonicko-tonální vztahy. K základním pojmům patří dále *texture*, což je zjednodušeně řečeno *gesture*, která je příliš dlouhá a málo výrazná a většinou se stává jakýmsi zvukovým pozadím pro ostatní *gestures* (sám Smalley ovšem uvádí i příklady jiných možných vztahů).

Praktickou část Smalleyho systému tvoří detailně propracovaná klasifikace všech představitelných vlastností zvukových objektů, *gestures* i *textures*, jejich vnitřního pohybu a struktury, vzájemných vztahů mezi nimi, jakož i rozložení, hustoty a pohybu ve spektrálním i fyzickém prostoru. Ve vztahu k analýze je takový podrobný popis přínosný jednak tím, že nám dává na výběr z rozsáhlé množiny atributů, jimiž může být libovolný zvukový objekt charakterizován, a jednak tím, že nás vybavuje potřebnou terminologií. Nemá ovšem ambici být analytickou metodou ve smyslu obecného „návodu“ k provádění analýzy EA hudby. Z našeho pohledu ještě může být zajímavá Smalleyho dvojí definice *noise*: jednak zvuky, jež jsou *noise* již samou svou povahou (nazývá je *granular noise* a přisuzuje jim *source-bonding* k takovým zvukům, jako je šumění vody či větru, statická elektřina, tření různých materiálů o sebe apod.) a jednak zvuky s vysokou spektrální hustotou, které lze chápat jako akumulaci původně jednodušších zvuků (*saturated noise*). Smalley upozorňuje, že všechny charakteristiky, týkající se pohybu, chování či vnitřní struktury lze u těchto

zvuků (jež jsou typickými texturami) aplikovat obdobně jako u jiných zvuků. (Ibid., s. 120)

Analýzu *EA hudby* komplikuje fakt, že se zde obvykle nepoužívá tradiční notový zápis. Roli grafické reprezentace *EA hudby* potom přebírají nejčastěji spektrogramy³². Existují programy, které umožňují využívat je nejen pro zobrazení zvukového obsahu skladby, ale i pro manipulaci s ním. Mezi takové nástroje patří AudioSculpt, vyvinutý v pařížském *Institut de recherche et coordination acoustique/musique* (IRCAM)³³ nebo Sonic Visualiser, což je free open-source aplikace vyvinutá na Queen Mary University of London; jedná se v principu o spektrogram, který je ovšem široce rozšiřitelný o nadstavbové analytické možnosti díky pluginům třetích stran. K manipulaci se zvukem (duplikování, přemísťování a jiné úpravy vybraných zvukových výřezů) na bázi spektrogramu se hodí například komerční software SpectraLayers od německé firmy Steinberg.

Závěrem ještě můžeme ještě uvést softwarově podporovanou metodologii, kterou na University Huddersfield vyvíjí Michael Clarke se svými kolegy (Clarke 2012) a s pomocí níž realizoval několik analýz *EA hudby*. Vychází v principu z Nattiezovy sémiotické analýzy, kdy se v *paradigmatické* fázi ze skladby izolují jednotlivé samostatné elementy podle vybraných atributů a sestaví se do *paradigmatické tabulky* (*paradigmatic chart*), načež se poté v *syntagmatické* fázi se zkoumá jejich rozmístění ve skladbě, četnost, proměny atd. Zatímco v *tradiční hudbě* roli těchto elementů hrají obvykle motivické částice, v *EA hudbě* jde spíše o témbrově a spektrálně definované zvukové objekty. Ty mohou samozřejmě zaznívat i synchronně, jsouce ve skladbě lokalizovány v různých místech fyzického i spektrálního prostoru. Software pak nabízí spektrogramu podobné grafické rozhraní, které pomáhá takové zvukové objekty ve skladbě izolovat (spoluúčast pozorného poslechu blízkého Schaefferovu *écoute reduite* je při tom ovšem nutná), propojit je s *paradigmatickou tabulkou* a poté je přehrávat izolovaně od okolního horizontálního i vertikálního kontextu, přeorganizovat je v rámci skladby, měnit jejich spektrální vlastnosti apod.

32 Spektrogram je třídímní graf, znázorňující vztah mezi frekvencí a amplitudou v čase. Na horizontální ose je znázorněn čas, na vertikální frekvence. Síla signálu na určité frekvenci a v určitém čase je znázorněna barvou v daném bodě. Praktickou ukázkou viz Přílohu 1.

33 IRCAM byl založen v roce 1974 Pierrem Boulezem na popud tehdejšího francouzského prezidenta G. Pompidoua. Dodnes se jedná o jedno z nejdůležitějších center všestranného výzkumu elektronické hudby.

O analýze *noise music*

Po tomto obecnějším expozičním textu můžeme nyní přistoupit k hlavnímu objektu našeho zájmu – k *noise music* a její analýze. Vydáváme se tím na neprobádanou půdu. Již v úvodních kapitolách jsme citovali výrok jednoho z významných teoretiků *EA hudby* L. Landyho, který si posteskl, že ačkoliv nabádá studenty k analýzám *noise music*, zatím neví o žádné, jež by byla publikována. Landy k tomu dodává: „I find this unfortunate, for we seem to be postponing gaining knowledge about music that is currently innovative.“ (Landy 2007, s. 129) Jediná analýza skladby Merzbow, kterou se podařilo najít mně (Amelides 2012), je dosti povrchní a nejzajímavější jsou na ní závěrečné otázky do diskuse, zpochybňující smysl analýzy v případě hudby jako *noise music*. K podobným otázkám se dostaneme i my, ovšem až po provedení vlastního pokusu o praktickou analýzu.

Základním principem produkce *noise music* je, že zvuk z libovolného zdroje (může to být hudební nástroj, libovolný jiný předmět, lidský hlas nebo jakýkoli přístroj produkující zvuk, hluk či šum) prochází zpětnovazební smyčkou a zesílením daleko za hranici zkreslení, dále je různě modulován a filtrován. K tomu bylo ještě v 90. letech využíváno převážně analogových zařízení (včetně např. kytarových krabiček), kdy performer mohl pomocí ovladačů dynamicky měnit hodnoty všech možných parametrů zvuku v reálném čase. Výsledkem je doslova záplava zvuku (či spíše v různé míře zkresleného šumu), z vertikálního hlediska zaplňující velmi komplexně podstatnou část frekvenčního spektra a z horizontálního hlediska procházející neustálými a povětšinou nepravidelnými a nepředvídatelnými změnami v různých frekvenčních pásmech. Vedle toho má zvuk i na mikroúrovni jakoby zrnitý, granulární charakter. Výjimečně do popředí vystoupí relativně izolovatelný zvukový objekt – tyto objekty jsou většinou také jakoby utopené v šumu, ale lze je poslechem (a většinou i vizuálně na spektrogramu) vydělit z proudu šumu. Původní zdroj zvuků je díky extrémnímu zkreslení a další modulaci málokdy dešifrovatelný. Konkrétně ve skladbě, kterou budeme dále analyzovat, by se místy dalo usoudit, že zdrojem je lidský hlas, místy lze identifikovat pravděpodobně úder kovových předmětů. Některé zvuky působí, jako by měly původ v činnosti nějakého pracovního nástroje jako je bruska apod., ale může jít též o různě zprocesovaný zvuk libovolného strunného nástroje či o leccos jiného.

Obecně mohou být zvukové objekty (*gestures*) v tomto druhu hudební produkce v zásadě dvojího typu:

- zvuky vzniklé výrazným zesílením šumu ve zúženém frekvenčním pásmu; tyto zvuky v sobě plně nesou svou šumovou povahu, jsou z šumu jakoby „vystřižené“
- zvuky, na kterých je patrný jiný původ (i když jej obvykle nelze specifikovat), jejich zvukový charakter je odlišný

Výrazných zvukových objektů zde ovšem není mnoho, většina zvukové hmoty je zde tvořena různě proměnlivým šumem (*textures*). Proto je nutné navrhnout kritéria pro popis a klasifikaci zvukového dění založené téměř výhradně na šumu. Z hlediska vertikálního, statického, zde máme k dispozici pouze různou míru intenzity v různých frekvenčních pásmech, přičemž tato pásma mohou mít různou šíři. Větší pestrost možných kritérií se nabízí na horizontální ose a týká se tedy dynamické povahy zvuku. Zde můžeme navrhnout následující dělení:

A – šum probíhá po nějakou dobu (jednotky až desítky sekund) bez výrazné změny, nebereme-li v potaz drobné oscilace, „zrnění“ zvuku, granulaci – neustálé zvukové dění na mikroúrovni (v řádu zlomků sekundy)

B – dlouhodobé výrazné snížení či zvýšení intenzity v jedné či více vrstvách

C – jedna či více vrstev zaznívá přerušovaně, přičemž jednotlivé impulzy jsou v řádu jednotek sekund, případně částí sekund; přerušování ovšem není pravidelné

D – pravidelné oscilace v jedné či více vrstvách

Noise music je hudba neustálých proměn a meta-proměn: nejen že se zvuk neustále mění, ale neustále se proměňuje i způsob jeho proměn. Důsledkem toho je, že je velmi obtížné nad takovou hudbou provést relevantní segmentaci; komplexní proud zvuku lze v principu dělit následujícími způsoby:

- podle frekvenčně víceméně jednotných a neměnných úseků nebo podle výskytu konkrétních zvukových objektů, typicky jde o dělení na úrovni jednotek sekund; ovšem i na této úrovni jde stále o útvary komplexní, které je možné dále detailněji rozpitvávat

- podle způsobu, jakým je frekvenční spektrum vyplněno (viz předcházející klasifikaci – ABCD), jedná se typicky o dělení na úrovni desítek sekund; vzhledem k neustálým proměnám a absenci ostrých hranic je taková segmentace u takto extrémní skladby problematická
- segmentace na větší celky – ty musí být z velké části arbitrární a záleží na rozhodnutí analytika a na jeho důvodech; jak uvidíme dále, zvolil jsem tuto úroveň jako výchozí i já ve svém příkladu

Přestože první dvě úrovně mají jakýsi objektivní smysl a vycházejí ze způsobu, jakým je zvukový materiál skutečně formován, neměli bychom podléhat iluzi, že nám jejich existence garantuje přítomnost nějakého formového útvaru či dokonce strukturálních hierarchií. Jak uvidíme později, bylo by to i proti celkovému duchu této hudby.

Merzbow - příklad analýzy

Skladbu Wing Over (Merzbow 1991) jsem vybral proto, že je typickým představitelem všech výše popsaných charakteristických vlastností tohoto druhu hudby. Je tvořena převážně agresivně zkresleným šumem, neustále proměnlivým na mikro- i makroúrovni. Nevyskytuje se zde žádná pravidelnost, žádné opakování; jedním ze základních rysů je nepředvídatelnost dalšího vývoje hudby v kterémkoli okamžiku skladby³⁴. Z akustického hlediska je důležité zmínit fakt, že zvuková energie je rozmístěna po celé šíři zvukového spektra. *Spektrální těžiště*³⁵ leží v průměru v oblasti 3,5–6 kHz, což je nejvýše ze čtyř porovnávaných skladeb (nejméně má Mozartova symfonie – zhruba 1–2,5 kHz).³⁶ Vysoký obsah vyšších frekvencí má za následek agresivní zvuk a neklid a nepříjemný pocit při poslechu,

34 Toto platí nejen ve srovnání s předvídatelností *tradiční hudby*, založené na bázi funkční harmonie či hudebních forem atd. Ani předvídatelnost na základě očekávaného průběhu konkrétního zvukového objektu, *gesture*, jak to pro *EA hudbu* popisuje D. Smalley (viz výše), nepřichází v našem případě příliš do úvahy. Geneze zvukového dění v analyzované skladbě je zcela odtržena od naší běžné zkušenosti, možnosti *source bonding* jsou zde omezené jedině na případné fyzické aktivity performerů při živém vystoupení; i zde ovšem chybí ona po desetiletí či staletí budovaná vazba mezi pohybem a zvukem, jako je tomu například při pozorování a poslechu hry na housle. Navíc během vystoupení ani nemusí k žádným viditelným aktivitám docházet (zvláště v poslední době, kdy se hlavním nástrojem *noisových* performerů staly laptopy).

35 *Spektrální těžiště* (angl. *spectral centroid*) určuje středovou frekvenci, na které leží vážený průměr všech aktuálně znějících frekvenčních pásem; každé z nich do průměru přispívá úměrně síle signálu, který obsahuje. Čím vyšší je tedy jeho hodnota, tím více vyšších frekvencí celkový signál v daném okamžiku obsahuje a tím vyšší je jeho "jasnost" či "ostrost" (v angličtině se používá termín *brightness*). Podrobnější vysvětlení podává např. Wallmark (2014, s. 57 a násl.).

36 Viz Přílohu 1.

přinejmenším pro netrénovaného posluchače.³⁷ Vzhledem k šumovému charakteru není překvapením ani vysoká míra tzv. *spectral flatness* – zvuková energie je rozmístěná napříč spektrem nezávisle na periodických frekvencích harmonických tónů. To opět obzvláště vynikne při srovnání spektrogramu analyzované skladby a Mozartovy symfonie.

Při analýze jsem vyšel ze základní segmentace na šest 3-6 minutových úseků; tuto velikost jsem zvolil proto, že jednak se s takto dlouhými úseky dá podrobněji pracovat a jednak je při této délce možné zhruba říci, jaký způsobu vyplňování frekvenčního spektra (v horizontálním i vertikálním směru) podle předchozí klasifikace v daném úseku převládá. Je ovšem nutno znova zdůraznit, že tato (či v principu kterákoliv jiná) konkrétní segmentace je skutečně pouze věcí mé volby a nevyplývá z žádných zásadních strukturálních předělů uvnitř skladby.

Segment	Čas	Popis
1	0:00–5:20	Začátek této části (zhruba do 1:25) – silně komplexní proměnlivá část, s minimálně sedmi výraznými zvukovými objekty a intenzívním pohybem v různých frekvenčních pásmech; převládá pohyb typu 2.2 v kombinaci s uváděním zvukových objektů. Ve zbytku této části je četnost změn i výskytu identifikovatelných zvukových objektů výrazně nižší; pohyb je založen především na typech A a B – jsou to ovšem skutečně <i>převládající</i> typy pohybů, v určité míře se zde vyskytují všechny typy zvukového dění (viz např. rytmické pulzování v pásmu zhruba 2-3 kHz v čase 3:50–4:00).
2	5:20–8:47	Tato část je založena opět na zvýšené hustotě zvukových objektů (a to i rozsáhlejších), vedle toho převládá opět pohyb typu B se spíše vyšší četností změn; výjimkou je poměrně rozsáhlá stabilnější zvuková plocha v čase 6:47–

³⁷ Wallmark v citované práci vysvětluje evoluční význam citlivosti na přítomnost vyšších frekvencí (Ibid., s. 58-60).

		7:10, kde kontrastuje neustálé cvrlikání kolem 1,3 kHz s kontinuální zvukovou masou v oblasti pod 300 Hz.
3	8:47–11:37	tato část je tvořena téměř výhradně rozsáhlými plochami (v řádu desítek sekund), různě široká frekvenční pásma uvnitř těchto ploch mají různou, ale stabilně udržovanou intenzitu – jak ovšem bylo uvedeno výše, i v rámci těchto stabilních ploch probíhá neustálé zvukové dění na mikroúrovni; jediný výrazný zvukový objekt, který není tvořen pouhým šumem, je jakési „vyfouknutí“ do krátkodobého odmlčení šumu v čase 11:13 (jeden z mých nejoblíbenějších momentů z celé skladby, právě díky jeho kontrastu se staticky agresivním okolím).
4	11:37–14:05	V první části převládá typ C; od 13:15 je zvukové dění značně pestré, budeme ho podrobněji analyzovat pro příklad dále.
5	14:05–18:03	Převažujícím typem pohybu zvuku u této části je typ A, který ke konci (zhruba od 17:20) vygraduje ve velmi dynamický proud s častými změnami a přerušováními ve různých pásmech a několika výraznými zvukovými objekty.
6	18:03–20:54	Tato část je tvořena převážně typem pohybu A; tato část je typově dosti podobná předchozí, nepočítáme-li zmíněnou odlišnou pasáž v čase 17:20–18:03.

Jako pokračování našeho příkladu provedeme detailní analýzu závěrečné části segmentu 4. Zde můžeme identifikovat tři samostatné zvukové objekty, které jasně vystupují ze šumového pozadí a stávají se popředím, figurou:

- 13:19–13:21 (dále označuji jako S1) – okaríně podobný chvějivý zvuk bez alikvotních tónů, s rychlým tremolem, zaujímaví ve zvukovém spektru oblast zhruba kolem 500Hz
- 13:22–13:28 (S2) – kovový zvuk, tvořený dvěma spektrálními složkami:
 - nabroušený zvuk s těžištěm kolem 4 kHz a výše
 - čistší zvuk s jasnými harmonickými složkami od základního tónu cca 230 Hz (ten ovšem prakticky není přítomen – ve skutečnosti je významněji obsažen až třetí alikvotní tón, zhruba 700 Hz) až kamsi nad hranici 4 kHz; jedná se tedy přibližně o tón b (hes)
 - druhá složka následuje vždy jako dozvuk první, obě složky jsou patrně součástí jednoho zvuku z jednoho zdroje; celek zní zhruba jako dosti agresivní údery či drhnutí kovových předmětů o sebe a následné doznění jejich vibrací (jde mi spíše o metaforické přiblížení podoby zvuku než o spekulaci o jeho skutečném původu)
- 13:55–14:01 (S3) – zvuk připomínající cosi mezi klaksonem a bzučením obří mouchy, časový průběh zvuku tvoří sestupné glissando (zvuk během prvních tří vteřin poklesne zhruba o velkou sekundu); zvukové spektrum je opět vyplněno alikvotní řadou, jejíž základní tón (po skončení glissanda) je cca 170 Hz, jedná se tedy přibližně o tón f

Čas	Popis
13:15–13:18	Horizontálně nečleněná pasáž. Vertikálně je prostor komplexně zaplněn šumem na všech frekvencích. Nižší složky (cca od 400 Hz níže) jsou zastoupeny převážně v pravém kanálu. Poněkud zesíleno je pásmo kolem 1,6 kHz; zaznamenání hodné jsou též ostré kovové výšky zhruba v oblasti 4–5 kHz – jedná se o zvuk velmi podobný první složce zvuku S2.
13:18–13:22	Celkově intenzita šumu poklesne, po celou dobu nadále zůstává zesílené pouze již zmíněné pásmo kolem 1,6 kHz. Zhruba půl druhé vteřiny ještě doznívá zesílený šum v horním pásmu, po jeho zeslabení

	se ozve S1.
13:22–13:28	Tato část je založena na trojím uvedení zvuku popsaného výše jako S2. Nejedná se o trojí použití téhož samplu, zvuk je zjevně vytvářen živě a má po každé sice podobný charakter, ale jiný průběh. Zhruba v polovině pasáže je zesílená i spodní část spektra (cca pod 200 Hz).
13:28–13:33	Opět poněkud kovově znějící zvuk, zaplňující ovšem poměrně rovnoměrně celé spektrum. První dvě vteřiny je souvislý, dále nepravidelně rytmizovaný po zhruba půl vteřině.
13:33–13:37	Zvuk pokračuje obdobně, rytmická pulzace přechází do střídavě se zesilující a zeslabující basové složky šumu.
13:37–13:45	Frekvenční spektrum je opět komplexně zaplněno, silně zesílené jsou ovšem spodní frekvence. Ve všech částech spektra probíhají neustálé zvukové fluktuace, v závěru je slyšet náznak pravidelného rytmického pulzu.
13:45–13:55	Vnitřně velmi členitá pasáž, kterou by bylo možné dále podrobněji rozdělit a zkoumat po částech, což zde už dělat nebudeme.
13:55–14:03	Zde je jednoznačně dominujícím elementem zvuk S3, který se ovšem místy jakoby drolí do jiných částí spektra. Závěrečné tři vteřiny jsou zvukově poměrně prázdné.

Takto bychom mohli jít dále ke stále menším časovým útvarům, až na úroveň kratší než sekunda – a stále bychom se setkávali s toutéž nepředvídatelností. Je dokonce možné říci, že na mikroúrovni je – při odpovídajícím zaměření posluchačovy pozornosti – zvukové dění nejpestřejší; ještě se k této myšlence vrátíme. Jiný krok, který by mohl následovat, by představovala podrobná měření energie v různých vrstvách spektra ve vhodně zvolených segmentech skladby a jejich statistické porovnání s nadějí, že se podaří vnést do nepředvídatelnosti alespoň nějaký řád (a to navzdory faktu, že intence performerova se takovým směrem zcela jistě neubírala).

Problémy analýzy

Takový postup ovšem nejen že by byl proti duchu *noise music* a diskutabilní by byl i jeho smysl, ale taky by se pravděpodobně nesetkal s úspěchem. Problematická je zde totiž sama snaha vnášet řád do nepředvídatelnosti. Při našem exkurzu do oblasti poslechových a narativních modů jsme poznali mimo jiné strukturální poslechový mód M. Chiona, případně formální a strukturální narativní mód. Tyto přístupy k hudbě máme podvědomě všichni od dětství v sobě (i ty nejjednodušší písně obvykle mají nějaké předvětí a závětí či přinejmenším zárodek třídílné formy; téměř každý dokáže odlišit sloku a refrén, vycítit rozdíl mezi polovičním a celým závěrem atd.) a je to spolu s tonální melodií a rytmem jedna ze základních „šablon“, která nám umožňuje hudbě rozumět. A je to taky – společně s tonalitou v širším smyslu slova – základ tradičních analytických metod. Jak už ale víme, nic z toho nemůžeme u *noise music* očekávat. Formální a strukturální mody zde prostě nefungují. Žádný řád tu není.

Když už jsme se poslechovými a narativními mody zabývali, bylo by vhodné na tomto místě prozkoumat, jestli nám některé z nich mohou být užitečné. Stejně jako různé verze formálních a strukturálních modů nám příliš nepomohou ani ty, které se zajímají o původ zvuků a o jejich význam, kontext a z toho plynoucí sémantické možnosti. Hudba, kterou se zde zabýváme, je důsledně akusmatická a i když některé zvuky mohou mít původ v reálném světě, jejich další zpracování zamaskovává nejen tento jejich původ, ale i jakýkoliv *source-bonding* neboli vazbu na reálné akce, které je vyvolaly. Podle toho by se mohlo zdálo, že ideálním nástrojem zde tedy bude Schaefferovo *écoute reduite*, poslech zaměřený výhradně na zvukové objekty a jejich akustickou kvalitu bez jakýchkoliv dalších vztahů. Bohužel ale i zde narážíme na problémy. V analyzované skladbě (stejně jako v dalších obdobných) nalezneme pouze několik málo zvukových objektů, navíc nepříliš výrazných, obklopených rozlehlým oceánem šumu; *écoute reduite* bylo však svým tvůrcem vyvinuto právě jako nástroj k prozkoumávání zvukových objektů a jejich morfologických vlastností a na základě toho mělo umožnit jejich typologii, která by byla dále použitelná pro kompoziční praxi a případně i pro deskriptivní a analytické účely. Takže ani *écoute reduite* by nám nebylo příliš ku prospěchu – ledaže bychom situaci obrátili a nezabývali se zvukovými objekty, jež jsou zde rozmístěny příliš řídké, nýbrž právě naopak šumem, jenž je všude okolo nich. Znamenalo by to vyvinout jakousi

*noisemorphology*³⁸, která by stanovovala morfologické vlastnosti různých typů šumu a na základě toho provedla jejich klasifikaci. To je sice zajímavá myšlenka, ale nejspíš by se jednalo o vynaložení velkého množství úsilí s nevelkým efektem – zvláště vezmeme-li v potaz, že míra využití je sporná i u zavedených taxonomických a terminologických systémů Schaeffera či Smalleyho (a to navzdory tomu, že tyto systémy jsou vyvinuty pro mnohem méně extrémní zvukovou produkci, než by tomu bylo v případě *noise music*).

Abychom však nebyli stále jen negativní, bylo by nyní vhodné obrátit se k těm modům, které nám konečně mohou být nápomocné. První z nich budiž *studio narrative*. Tento mod je pro nás zajímavý ve dvou ohledech: první, triviálnější, vyplývá z toho, že stejně jako v případě *EA hudby* i zde je jsou mnozí posluchači sami aktivními tvůrci, takže technická stránka performance či nahrávky se stává pochopitelným objektem jejich zájmu a dokážou ji ocenit. Druhý a zásadnější důvod je ten, že nám zaměřením na technologickou stránku leccos napoví o dvou důležitých attributech *noise music* – a to o její *náhodnosti* a *reziduálnosti* (zbytkovosti). Produkce této hudby byla³⁹ závislá na propojení různých technologických nástrojů: zvuk z libovolného zdroje (fyzického či elektronického) prochází sestavou tvořenou zesilovačem, jednoduchým mixpultem a souborem efektových procesorů (často tzv. „kytarových krabiček“). Zde postupně dochází k jeho extrémnímu zesílení, jehož důsledkem je silné zkreslení a vznik zpětné vazby, dále k mnohostranné modulaci pomocí různých efektů; část takto znetvořeného signálu je znovu přiváděna na vstup a znovu zpracovávána tímtež způsobem. Tato zařízení, už sama o sobě vesměs laciná, se mnohdy používala i v poškozeném stavu, byla ručně a často záměrně neuměle upravována a neprofesionální „do it yourself“ charakter mělo i jejich propojení do systému. Nedílnou součástí tohoto systému, tohoto konglomerátu zpětných vazeb byl i sám performer. Ten do generování zvuku mohl zasahovat prostřednictvím ovladačů na jednotlivých zařízeních, přičemž ovšem reakce celého složitě pospojovaného systému na určitý pohyb určitým ovladačem nebyla plně předvídatelná. Záměrem performerera bylo ovlivňovat chování systému jakožto jeho

38 Můj vlastní neologismus, parafrázující k Schaefferovi vztažený termín *typomorphology*, popřípadě *spectromorphology* D. Smalleyho. Připomeňme zde ještě, že právě Smalley se okrajově věnoval i texturám typu *noise* (Smalley 1997, s. 120).

39 Popisujeme produkci analogové *noise music* 90. let, což je klíčové období pro definici žánru. S nástupem laptopové kultury v novém tisíciletí došlo k technologickým změnám – i když i zde platí, že digitální zpracování zvuku do značné míry kopíruje původní analogový způsob.

součástí, nikoliv mít ho plně pod kontrolou. Sám byl tedy součástí zpětnovazební smyčky, jeho akce byly tedy převážně reakcemi (performera) na reakce (ostatních částí systému) na předchozí akce (performera).⁴⁰ Je zjevné, že chování celého tohoto systému je ve velké míře náhodné a nepředvídatelné, přičemž tato nepředvídatelnost není ani chybou, ani nějakou vedlejší vlastností, nýbrž záměrným principem fungování celého systému. Navíc všechna ta zařízení neslouží k tomu, k čemu byla původně určena a k čemu se obvykle používají. Nejde zde o to, učinit nějaký zvuk zajímavější a působivější; původní zvuk dokonce přestává být objektem zájmu – tím se stává to, co je obvykle považováno za chybu, za odpad, všechno to nadměrné zkreslení, houkání zpětné vazby, poruchy signálu, všechny možné (jindy a jinde nežádoucí) rezonance systému. *Noise music* se skládá ze všeho, co je při vytváření jiné hudby považováno za nechtěné zbytky a za odpad.⁴¹ I tato vlastnost je záměrným principem.

Viděli jsme, že tvůrčí aplikace tohoto narativu nás přivedla k hlubšímu poznání podstaty a povahy *noise music*. Obdobně to platí i o *extramusical narrative*, který jako by navazoval na předchozí úvahy. *Noise* je termín se značně širokým významovým polem, nicméně všem jeho významům je obvykle přikládána negativní konotace. Ať už se jedná o *noise* ve smyslu akustiky, informatiky, hudby, urbanistiky či sociálních věd, vždy jde o něco rušivého, obtížného či neuspořádaného a často též excesivního, přehnaného, nadměrného. Od vydání legendární knihy *Bruits* Jacquese Attaliho (Attali 1985) vyšlo několik knih a souborů statí, které se tímto tématem z různých stran a v různých souvislostech zabývají.⁴²

Z dalších modů pro nás mohou být nejvíce inspirativní dva způsoby poslechu, definované Delalandem – *empathic listening* a *immersed listening*. Jeden i druhý se vztahuje k fyzickému prožívání zvuku – předmětem prvního z nich jsou naše fyziologické reakce na jednotlivé výrazné zvukové vjemy, druhý nás vede ke vnímání fyzické existence sebe sama jakožto objektu (těla) ponořeného do intenzivního zvukového kontinua. Oba mody mají také vztah k časovému prožívání slyšeného – jeden naši pozornost připoutává neustále k právě prožívané aktuální přítomnosti,

40 Detailnější popis fungování celého tohoto systému viz (Novak 2013, s. 159–161)

41 Akronym Masami Akity – Merzbow – odkazuje k dílu Kurta Schwitterse, který v době po první světové válce vytvářel koláže a plastiky ze zbytků různých materiálů, které nacházel kolem sebe. Schwitters tuto svou vlastní verzi dadaismu nazýval *Merz*. *Merzbau* byla jeho specifická umělecká díla – obytné prostory, postupně přetvářené a zaplňované různými materiály, včetně nalezených.

42 Podrobněji se tímto tématem zabývám ve své bakalářské práci (Kubíček 2017).

zatímco druhý nás umisťuje do trvajících bezčasí. Všem těmto zkušenostem se budeme věnovat v následujících kapitolách.

Na závěr tohoto exkurzu, mapujícího možnosti využití dříve popsaných narativních a poslechových modů pro lepší pochopení *noise music*, se ještě zastavme u *taxonomic listening*, taktéž jednoho z Delalandeho poslechových modů. Cílem tohoto způsobu poslechu bylo identifikovat a rozlišit dostatečně rozsáhlé morfologické jednotky. Po naší analýze by se mohlo zdát, že tento krok jsme učinili, přinejmenším v oné detailně rozebrané části skladby. Připomeňme však, že dalšími kroky v rámci taxonomického poslechu by mělo být uvědomění si rozdílů mezi těmito jednotkami a prozkoumání toho, jak jsou tyto jednotky zaranžovány ve vzájemných vztazích. Zatímco první krok bychom ještě byli schopni do jisté míry realizovat, poslední z nich je zcela mimo možnosti i smysl *noise music*.

Znamená to, že naše předchozí analýza, náš pokus o rozčlenění skladby a popis jednotlivých segmentů (a v ukázce detailní analýzy jedné krátké části pak i popis všech významnějších změn) neměl žádný význam? Jednou z dílčích odpovědí by mohlo být, že i takovýto analytický popis může představovat účinnou podporu k plnohodnotnějšímu poslechu, zvláště ve spojení s grafickým vyjádřením v podobě spektrogramu. Díky takovému detailnějšímu přiblížení může posluchač (a tím spíše samotný analytik) skladbu snáze „osídlit“. Hlavní potenciál analýzy bude tedy spočívat v její schopnosti usnadnit *uchopení noise music jakožto hudby*. Je však vůbec žádoucí snažit se *noise music* „osídlit“, snažit se uchopit ji jako hudbu? A pokud ano, tak jako *jakou* hudbu? Co se tím vlastně myslí?

***Music* či *musicality*?⁴³ Poznámky k ontologii *noise*⁴⁴**

Abychom předešli zmatkům, uděláme si nyní malou terminologickou zastávku a vypůjčíme si několik úvah Grega Hainge z jeho knihy o ontologii *noise* (Hainge 2013). V diskusi o *musique concrète* (a následně pak také o Merzbow) staví do protikladu pojmy *music* v ontologickém smyslu⁴⁵ a *musicality*, jež je vymezena

43 V této kapitole budeme pojmy *music* a *musicality* (psané kurzívou a ponechané v anglickém znění) považovat za speciální termíny, definované v hned v prvním odstavci a odpovídající jejich použití v citovaném díle G. Hainge.

44 V této a v následující kapitole částečně vycházíme z některých závěrů mé bakalářské práce (Kubíček 2017).

45 Haingeho ontologie, založená na Deleuzově přístupu ke Spinozově filozofii a vycházející z tradičního rozlišení *virtuální a aktuální*, je ontologií *relační*, „an ontology that does not believe in fixed identities and transcendent essence, but only difference, becomings and relations“. Klíčový

určitou množinou vlastností a zvukových kvalit, jichž může hudba nabývat; rozsah a podoba této „povolené“ množiny je vždy historicky, kulturně či jinak subjektivně podmíněná. Zmatení pak bývá podle Hainge způsobeno tím, že pojem *music* se v obecné řeči⁴⁶ používá ve významu, který zde byl připsán pojmu *musicality* – v důsledku čehož pak ty sónické exprese, které nezapadají do „povolené“ množiny, jsou z *music* vyloučeny, stávají se *noisem*. Aby se vyhnul dalšímu potenciálnímu zmatení, použije Hainge podobný terminologický manévr a postaví proti sobě ontologickou a *common sense* definici pojmu *noise*. Zatímco podle *common sense* pojetí je hranice mezi signálem a šumem, nebo, řekněme, hudbou a hlukem, arbitrární, závislá opět na konkrétních historických, kulturních a rozličných subjektivních podmínkách, tak *noise* v ontologickém pojetí je nevyhnutelnou součástí jakékoliv exprese⁴⁷.

Po tomto velice letmém seznámení s Haingeho ontologií *noise* se můžeme z jiné strany vrátit k otázkám, které jsme vyslovili před touto odbočkou. Tedy – představme si člověka, který není zvyklý poslouchat *noise music* ani podobné extrémní a okrajové

pojem je zde *expression* – událost, akt, „[...] process of differentiation, in which all beings expresses itself in existence [...]“, virtuální se stává aktuálním. „There is nothing that falls outside [...] of an existence formed only through the heterogenous assemblages of different forms of expression which inescapably and incessantly contract the virtual into the actual.“ (Hainge 2013, s. 14)

Pro hudbu platí, že „the common denominator that unites all musical expression is that sound is organized via a particular kind of expressive event, a musical act.“ (Ibid., s. 253). Haingeho ontologická definice hudby je následující:

- (i) music is sound that is
- (ii) structured,
- (iii) eminently expressive since its only form is its expressed content, and hence
- (iv) irreducible to a secondary function (such as representation),
- (v) conditioned by an assemblage in the real world (and therefore not transcendent or ahistorical) (Ibid., s. 261)

46 Hainge pro takové běžné použití (v protikladu k vyjadřování míněnému ontologicky) používá pojem *common sense*, kterého se budeme v této kapitole držet i my.

47 Platí to i o veškerých sónických expresích. „White noise is a plane (that does not exist in actuality) of the sum total of all possible sonic frequencies emitted simultaneously. Any sonic expression is then necessarily the contraction into actuality of a zone of this plane or the conjugation of different points of this plane.“ Každý zvuk může být považován za expresi, jejímž předmětem i zprostředkovatelem je materiální povaha prostředí – nějaký materiál je rozechvíván jiným materiálem, nějaký materiál toto rozechvívání přenáší; každý z těchto materiálů je zároveň nositelem odporu, který determinuje výsledný zvuk. Noise je zde přítomen jednak jako reziduum bílého šumu, jehož je každý zvuk podmnožinou – a jednak jako stopa protichůdných procesů rozechvívání a odporu materiálu vůči němu. Máme tendenci zvukové objekty vnímat jako diskrétní, autonomní a nezávislé – ale ve skutečnosti je „[...] impossible for the content of expression to separate itself from the immanent plane out of which it is formed and the differential process through which it comes to be – ‚meaningfull‘ expression becoming such only by contracting noise into a form that no longer seems noisy. When we attend to the noise of expression, such delusions are dispelled and the apparent matter of factness of existence fades away [...]“ (Ibid., s. 18).

žánry, ale zato je trénovaný v poslechu a oceňování hodnot tradiční evropské *musicality*; co bude dělat, když se s *noise music* setká? Pokud to setkání bude dobrovolné a jeho reakcí tudíž nebude okamžitý útěk, bude se tento člověk nejspíše snažit alespoň nějakou stopu staré dobré *musicality* v díle najít. Náš pokus o analýzu ukázal – a to je jeden z jeho ocenění hodných výsledků – že to v principu možné je, ale pouze v omezené míře. Použijeme-li Haingeho terminologii, můžeme říci, že náš člověk se bude snažit *zbavit vnímaný artefakt jeho noisového*⁴⁸ *charakteru* a přisoudit mu alespoň nějaké znaky *musicality* (patrně bude mluvit spíše o *music*, ale ve skutečnosti bude mít na mysli to, čemu Hainge říká *musicality*). Domnívám se však, že je plodnější při poslechu *noise music* ponechat jí její *noisový* charakter. Věřím, že existují zajímavější způsoby přístupu k *noise music*, než snažit se v ní najít „něco jako hudbu“; v následujícím textu se budu některým takovým možností věnovat.

Vraťme se ještě jednou k Haingeho ontologii. Před okamžikem jsme viděli, že podle něj každá sónická exprese spočívá v kontrakci části nekonečné virtuální roviny šumu do znějícího aktuálna. Tento ontologický proces je tedy **primární** v expresi veškeré hudby, nicméně u *tradiční hudby* je zcela zakryt **sekundárním** překódováním do jazyka *musicality*. Toto překódování pak dává takové hudbě iluzi jakéhosi transcendentního řádu a vnitřní nutnosti (např. na základě tonality, formálních a tektonických principů atd.). Tím, že zcela ignoruje toto druhotné překódování, odmítá Merzbow i jím generovanou iluzi. (Ibid., s. 262)

Merzbow a obecněji analogová *noise music* 90. let vůbec byla skvělým a přímočarým příkladem úzkého vztahu mezi expresí, *noise* a materialitou prostředí, v němž a skrze nějž se odehrává. Zvuk byl vytvářen pomocí soustavy různě propojených efektových procesorů, které *dohromady* generují nepředvídatelnou masu pohybujících se zvukových vrstev; chování celého tohoto komplexu a přesnou reakci na manipulaci jednotlivými ovladači performer ani nemusel mít plně pod kontrolou. Nicméně byl to on, kdo bez předem připraveného plánu uváděl sonické dění do pohybu, otevíral Pandořinu skříňku plnou *noise* – a byl poté zaplaven zvukovou smrští, již sám spustil, následně na ni reagoval a tak stále dál. Zpětná vazba expandovala, přestala být uzavřena v obvodech efektových procesů a pojala do sebe i performerera, potažmo další účastníky performance. Nejužší možná propojenost sonické exprese s materiální

48 V *common sense* pojetí.

povahou média, v němž se odehrává, je zde obzvláště názorná. Není zprostředkována žádným sekundárním překódováním, muzikalitou, reprezentací. Je zde pouze čistý a přímý expresivní akt, nezastavitelný proces „vykrajování“ hudby z kontinua všeho *noise*, neustálá aktualizace. „Merzbow’s music is interested above all in a principle, the principle according to which anything comes to be. [...] it is only ever a content that arises in expression, *expression itself then coming to occupy the place where content should be.*“ (Ibid., s. 265, kurzíva JK).

Ocitli jsme se na hranici. Již několikrát jsme narazili na otázku, jestli má smysl snažit se uchopit *noise music* jakožto hudbu (v *common sense* pojetí), osídlit ji, učinit stravitelnější. Pokoušeli jsme se ji jako hudbu analyzovat, jako bychom v ní chtěli najít něco z tradiční *musicality*. V posledních odstavcích jsme ovšem došli k něčemu, co je s tím zcela neslučitelné – totiž k tomu, že *noise* nás dělá účastníky expresivního aktu, nahrazujícího jakýkoliv další obsah. Vysvětlení tohoto rozporu je jednoduché: při svých dřívějších pokusech jsme se pokoušeli *noisové* skladbě odebrat její *noisový* charakter. Poslouchali jsme ji opakovaně, hledali v ní řád, prohlíželi si ji přitom na spektrogramu, a hlavně – poslouchali jsme ji *potichu*. Museli jsme ztišit hluk (*noise*), zkrotit jeho hlučnost, abychom o něm mohli přemýšlet. Jak říká Paul Hegarty: „However, noise does block thought, blocks attempts to structure meaning and coherence. [...] To counter this, we disobey the imagined purpose of noise music (to be as loud as possible) and turn recordings down at manageable level.“ (Hegarty 2007, s. 145) Zde se nám odhaluje další vlastnost toho, co se skrývá pod pojmem *noise* – a to je paradox neuchopitelnosti. *Noise* je tajemné stvoření, které se změní v něco jiného, když se k němu příliš přiblížíme. *Noise*, o který jsme schopni a ochotni se zajímat, pro nás přestává být *noisem*.

Termín *noise music* v sobě nese tuto rozpornost. Poslouchat Merzbow nakonec znamená pohybovat se na hranici mezi *noise* a *music* (v *common sense* pojetí). „It is mistake to say that here is music, there is noise: noise is in the crossing of these two apparently opposed terms. A necessary mistake, an inbuilt failure.“ (Hegarty 2013, s. 142)

Další možné přístupy k *noise music*

Vnímat *noise music* jako primární sonickou expresi beze snahy nalézt v ní sekundární překódování do hudebního jazyka evropské muzikality vede k proměně vnímání

hudebního času oproti *tradiční hudbě*. Vědomě užití různé podoby *structural listening* v případě *tradiční hudby*, stejně jako podvědomě aplikované „protoanalytické“ zkušenosti každodenního poslechu běžné populární hudby (získané taktéž podvědomě stále dokola opakovaným poslechem této hudby), těží z dvojího strukturování hudebního času – v malém (prostřednictvím pravidelného rytmu a metra) i ve velkém (prostřednictvím hudební formy, tvořené souhrou různých složek hudby) rozměru. Toto strukturování času má *objektivní* charakter a posluchač ho *musí umět* (byť třeba podvědomě) dekodovat. Naše kultura většinu z nás naučila toto dekodování provádět automaticky – při poslechu podvědomě tušíme, co bude pravděpodobně následovat a neustále porovnáváme (většinou opět podvědomě) naše očekávání s tím, co se pak opravdu odehrálo.

Jonathan D. Kramer tento přístup k hudbě nazývá *teleologický*: „Most of us tend to listen teleologically, given the prevalence of tonal music in our culture. We listen for, and even project onto the music, implication and progression.“ (Kramer 1981, s. 550). Jedná se zde o lineární prožívání času (lineární temporalita). Kramer vedle lineární temporality popsal několik typů temporality nelineární (Ibid., s. 542–551), z nichž jsou pro nás zajímavé dva: *momentová forma* a skladby s *vertikálním hudebním časem*. V obou případech jde o neteleologický typ hudby – nejsou zde žádné dílčí ani konečné cíle, k nimž by cokoliv v průběhu skladby směřovalo. To co již odeznělo vůbec nijak nepředurčuje to, co má teprve zaznít. Husserlovské retence se plynule propadají do minulosti a na rozdíl od hierarchicky strukturované hudby zde není nic, co by je vracelo zpět.

O momentové formě mluvíme v případě, kdy je skladba tvořena větším množstvím krátkých fragmentů (momentů), mezi nimiž není žádná souvislost. Karlheinz Stockhausen, jemuž tato forma (pokud zde ovšem vůbec lze mluvit o *formě*) vděčí za svou existenci, viděl její konečný cíl ve zrušení času.⁴⁹ O vertikálním čase mluví Kramer v případě stáže, kdy skladba nemá žádnou nebo téměř žádnou horizontální strukturu, nedochází tedy u ní k žádnému vývoji, zato má výrazně členitou strukturu vertikální. Takový útvar má i další zvláštní vlastnosti:

49 Stockhausen píše o formách, „v jejichž rámci nelze pohlížet na každé ‚ted‘ jako na pouhý výsledek předcházejícího a jako na předpověď následujícího, očekávaného, ale jako na cosi individuálního, samostatného, soustředujícího, tedy na cosi, co může existovat samo o sobě. [...] o hudebních formách, jejichž prostřednictvím se patrně neprovádí o nic menší pokus, než je rozbití, ano překonání pojmu času [...]“. STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Momentform*. Český překlad in *Nové cesty hudby*. Praha - Bratislava: Editio Supraphon, 1970, s. 255.

A vertical piece [...] does not begin but merely starts, does not build to a climax, does not purposefully set up internal expectations, does not seek to fulfill any expectations that might arise accidentally, does not build or release tension, and does not end but simply ceases. [...] The result is a single present stretched out into an enormous duration, a potentially infinite „now“ [...] (Kramer 1981, s. 549)

Kombinace těchto dvou temporalit, přestože byly původně popsány s ohledem na „artificiální“ hudbu převážně druhé poloviny 20. století, mohou být užitečné i při výpovědi o prožívání času v případě *noise music*. Neustále probíhající změny v proudu noisové skladby sice nemají charakter uzavřených a oddělených Stockhausenovských momentů, mají však s nimi společné to, že mezi nimi není žádná vzájemná souvislost a nezakládají žádnou vyšší strukturu. Podobně vyzní srovnání *noise music* se skladbami s vertikální temporalitou – v obou případech nacházíme komplexní vertikální strukturu a naopak schází struktura horizontální. Způsob poslechu, který odpovídá tomuto pojetí hudebního času, předpokládá zaměřit pozornost na právě probíhající „teď“ (o kterém se zmiňuje i Kramer). Rezignace na horizontální rozměr prohlubuje naše vnímání rozměru vertikálního; čím více se nám podaří zúžit „okno“ pozornosti na co nejkratší aktuální okamžik, tím jasněji vnímáme, kolik zvukových vrstev nad sebou pulsuje v nepředvídatelném pohybu a jsme fascinováni zvukovou pestrostí, kterou bychom v šumění „pouhého“ *noise* nečekali. Důsledkem koncentrace na aktuální „teď“ je prožitek v jistém smyslu blízký buddhistické meditaci: také při ní je často zmiňován pocit plnosti a bohatství právě přítomného okamžiku, na nějž je pozornost plně zaměřena.

Komplementární složkou poslechu je pocit „zaplavení“ kontinuální zvukovou hmotou skladby jako celku. V tomto modu vnímání již detaily ani konkrétní průběh skladby nejsou důležité – to co působí je celková masa, neustálý proud pohyblivého a proměňujícího se zvuku v jeho totalitě. Naplňuje nás svou intenzitou, která se týká hlasitosti, trvání, nepředvídatelnosti, diskontinuity, ztráty záchytných bodů. Z hlediska času se ocitáme ve světě extrémně prodlouženého „teď“.

Tyto dva způsoby prožívání, zdánlivě protichůdné, se vzájemně doplňují. Evokují bergsonovský pojem čistého trvání⁵⁰ jako formy, které nabývá sled našich stavů

50 U Henri Bergsona je čas, jež lze měřit a počítat, považován paradoxně za prostor; jednotlivé události jsou odděleně rozmístěny v jeho homogenním prostředí, aniž by ho ovlivňovaly. Proti tomu stojí pojem *trvání* (duration, franc. la durée), které nelze měřit, jelikož není řadou po sobě

vědomí, když naše Já neodděluje minulé stavy od přítomnosti, když se nenechává „vyrušovat“ minulými retencemi a jejich návratem a setrvává u přítomného „ted“; jednou toto „ted“ zaujímá krátký časový interval (řádově stovky milisekund až jednotky sekund), zatímco podruhé je roztaženo v „bezčasí“ jednotek až desítek minut.⁵¹

Důsledkem proměny vnímání času je přechod od *objektivně* podmíněného hudebního času k *subjektivnímu*. Vztahujeme se nikoliv k tomu, co o skladbě (a o hudbě a jejích formách všeobecně) *víme*, nýbrž k tomu, co *slyšíme* a co přímo *vnímáme* – a také co to s námi dělá. Vedle změn prožívání času můžeme totiž pozorovat i změnu vnímání proudu hudby, zapříčiněnou zvláštním charakterem *noise music*. Již jsme psali o tom, že performer je pohlcen *noisem* i systémem, pomocí něž je tento *noise* produkován; ačkoliv je jeho tvůrcem a hybatelem, přesto ho plně neovládá. Performance se pak záměrně stává „a transformative personal struggle, in which the performer’s intentions are subverted by an out-of-control relationship with an electronic system.“ (Novak 2013, s. 156).

Posluchači jsou vystaveni témuž zaplavení zvukem, téže intenzivní, primordiální energii – a také absenci jakýchkoli pevných záchytných bodů, struktury, absenci smyslu a významu, reprezentace. *Noise* je neuchopitelný, extrémní, potenciálně nepříjemný. Každý posluchač je tak konfrontován s otázkami, které jsou spíše fyzické než plně vědomé: Co se to (se mnou) děje? Co pociťuji? Co s tím mám dělat? Jeden z posluchačů o tom říká: „You can feel your whole body react when they start – the sound fills your mind completely and you can’t think. At first you are just shrinking back, untill you overcome that and let i go, and then you ´re in it and you´re just being blown away.“ (Ibid., s. 46). „Noise music adreses me as matter“, uvádí Marie Thompson a dále popisuje fyzický prožitek takto:

[...] the sound expanded, filling the spectrum, creating a wall of noise.
My whole body began to vibrate; my attention was turned inside, to my lungs, my stomach. The sound was, quite literally, force [...] bringing to the fore my existence as vibrating, affective matter. [...] It transforms the

následujících objektivních stavů, nýbrž subjektivním prožitkem. „Trvání [...] je forma, které nabývá sled našich stavů vědomí, když se naše Já nechá žít, když se zdržuje toho, aby odlučovalo stav přítomný od stavů minulých.“ (Bergson 1994, s. 61).

51 Oba tyto přístupy k prožívání času nám ještě jednou připomínají dva poslechové mody F. Delalandeho – *empathic listening* a *immersed listening*.

organs into thousand ears, the ears into a vibrating, fluttering drum skin.
[...] I can feel it in my lungs, my stomach, my throat; it can turn me inside
out. (Thompson 2012, s. 211).

V těchto reakcích jde na jedné straně o fyzické pociťování materiality vlastního těla a na druhé straně o kombinaci pocitu ohrožení a opojení.⁵² Tato kombinace připomíná pojem *jouissance*, v lacanovské psychologii označující sílu, která člověka nutí překračovat hranice již dosažené slasti. Toto překračování hranic již dosaženého s sebou nese překračování řádu symbolična (*symbolic order*)⁵³, překračování omezení a zákazů, které rozšiřování slasti brání. Samotný akt transgrese ovšem proměňuje slast v utrpení.

Jak *noise music* s těmito lacanovskými pojmy souvisí vysvětluje Csaba Toth takto:

[Noise] disrupts both the performer and listener's normal relations to the symbolic order by refusing to route musical pleasure through the symbolic order [...]. We can call this musical pleasure [...] *jouissance*, achieved by self-negation, by a return to the imaginary or the pre-subjective (the stage that precedes ego differentiation) – which, in our context, is a sonorous space. (Tóth 2009, s. 28).

V podobném duchu píše Simon Reynolds: *noise* je „... the antithesis of meaning. If music is a language, [...] then noise is like an eruption within the material out of which language is shaped. We are arrested, fascinated, by a convulsion of sound to which we are unable to assign a meaning.“ (Reynolds 2004, s. 57). A ještě jednou jinými slovy: *noise* „... occurs when language breaks down. Noise is a wordless state in which the very constitution of our selves is in jeopardy. The pleasure of noise lies in the fact that the obliteration of meaning and identity is ecstasy (literally, being out-of-oneself).“ (Ibid., s. 56).⁵⁴

52 Tento stav není možné zaměňovat za pocity opojení či transu, navozované kombinací pravidelného rytmu, repetitivních figur a zvýrazněné basové a subbasové složky, jako je tomu v některých subžánrech rockové hudby, taneční elektroniky či Word music. Noise music ve své extrémní podobě jakoukoliv pravidelnost postrádá.

53 *Symbolic order* je základem jazyka, významu – ale v důsledku toho též kultury, pořádku, zákona; člověka formuje, přičemž stojí vně jeho Self (Já) jakožto Other (Druhý). Formování ovšem znamená zároveň omezování.

54 Také Hegarty se podobné souvislosti zmiňuje o pocitu extáze, když říká, že posluchač *noise* „is taken out of the subject body to be dumped back into embodiment, lowered into something like ecstatic noise consumption.“ Podle něj ovšem tato extáze není ani trvale osvobozující, ani radostná a blíží se spíše Kantovu pojmu posvátno (sublime). „Like Kant's sublime [...] it is also in the framing of the moment the self is lost as the rational reflection on the moment the self was lost.“ (Hegarty 2007, s. 147)

A tak zatímco *tradiční hudbu* lze považovat za součást řádu symbolična a z důvodů strukturálních i sociálních může být chápána jako reprezentace mocenských vztahů ve společnosti a jejich odrazu v lidském myšlení,⁵⁵ *noise music* jakožto plynoucí proces bez formy je destruktivní opozicí vůči působení řádu symbolična. Výsledkem může být podle Reynoldse efekt nikoliv subverzivní, ale spíše self-subverzivní, směřující k „overthrowing the power structure in your own head“ (Ibid., s. 57).

Závěr

Záměrem této práce bylo ukázat některé změny, k nimž docházelo na přelomu tisíciletí jak v teoretickém promyšlení a diskusích problematiky hudební analýzy, tak i ve tvorbě analytických nástrojů pro ty typy hudby, které nejsou založeny na diskrétních tónech s určitým laděním a tím pádem ani na motivicko-tonálním strukturování hudebního času.

V první části jsme se stručně věnovali teoretickým diskusím, které probíhaly zvláště v anglo-americké muzikologii v době kolem přelomu tisíciletí. V těchto diskusích, jež částečně navazovaly na Kermanovy a Morganovy stati, jsme viděli – zjednodušeně řečeno – posun od formalismu směrem ke kontextu a významu, od konceptu organické jednoty k nutnosti akceptovat různé formy nejednoty, od prozkoumání strukturálních hlubin k větší pozornosti vůči povrchu, od samotného díla a jeho notového zápisu ke znějícímu zvuku a k posluchači. V neposlední řadě jsme pak byli svědky důrazu na invenční přístup k provádění analýzy a na to, že každé dílo může být otevřeno stále novým interpretacím.

Poté jsme přistoupili k více praktické části této práce. Nejprve jsme se zabývali možnostmi analýzy *EA hudby*, k níž je třeba – vzhledem k jejím zásadním odlišnostem od *tradiční hudby* – přistupovat jiným způsobem. Popsali jsme si návrhy poslechových strategií různých autorů a narativních modů skladatele Jamese Andeana a zhodnotili je z hlediska použitelnosti pro daný typ hudby, zastavili jsme se též u teoretického díla Pierre Schaeffera a spektromorfologie Denise Smalleyho. Zmínili jsme se i o některých softwarových nástrojích, podporujících analýzu na základě spektrogramů. V kapitole o analýze *noise music* jsme nejprve uvedli obecné zvukové charakteristiky této hudby a poté se na jejich základě pokusili rozčlenit a strukturálně popsat určitý úsek jené konkrétní skladby. Dále jsme se pokusili najít vhodnější

55 Viz Attaliho popis fáze reprezentace (Attali 1985, s. 46 a násl.).

způsob přístupu prostřednictvím dříve popsaných poslechových a narativních modů. V závěrečné části práce jsme pak popsali některé další možnosti, jak se pokusit skladby tohoto extrémního žánru uchopit.

Pokud toto shrnutí naší práce vztáhneme k hlavním cílům, které jsme definovali v úvodu, můžeme říci, že se naše předpoklady splnily. Zjistili jsme, že skutečně existují nástroje, s jejichž pomocí je možné kvalitně přistupovat k dílům z oblasti *EA hudby* a provádět jejich analýzu a interpretaci. Některé z nich se dají použít i v případě *noise music*, kde je ovšem třeba spolehnout se i na jiné přístupy. Naopak zcela v tomto případě selhávají zavedené analytické přístupy vzhledem k absenci téměř všech atributů *tradiční hudby*.

Toto stručné zhodnocení by bylo vhodné na tomto místě ještě rozvinout a pokusit se nastínit možnosti dalšího vývoje dané problematiky.

Na nejobecnější úrovni je závěrem této práce zjištění, že žánry a kategorie, které Landy nazývá *sound-based music*,⁵⁶ jsou jednak principiálně odlišné od *tradiční hudby* a jednak vnitřně rozrůzněné do mnoha diametrálně se lišících stylů, žánrů, subžánrů a kategorií. Navíc zde probíhá velice živý vývoj, toto žánrové portfolio se neustále dynamicky vyvíjí všemi směry.⁵⁷ Je třeba též připomenout, že u mnoha těchto žánrů se definitivně stírá rozdíl mezi „artificiální“ a „nonartificiální“ hudbou. Muzikologie, které chce umět tyto druhy hudby uchopit a přiblížit je posluchačům, musí umět k těmto dílům přistoupit adekvátním způsobem.

Naší prací se jako červená nit táhlo přesvědčení, že při analýze a interpretaci tohoto typu hudby je nutné vycházet nejen ze samotných děl, ale také (a možná především) ze strany posluchače – jeho očekávání, zkušeností, možností poslechu a ve výsledku pak jeho celkového posluchačského prožitku. Náš průzkum nám ukázal metody a přístupy použitelné k oběma stranám této recepční rovnice. Tak například některé termíny Schafferova i Smalleyho systému se staly v komunitě *EA music* zavedenými pojmy a mohou sloužit jako základ univerzální komunikace o skladbách tohoto typu;⁵⁸ stejně tak i různé taxonomie poslechových a narativních modů mohou

56 Viz diskuzi o terminologii v úvodní kapitole.

57 V naší práci jsme například zcela pominuli oblast terénních nahrávek, *soundscape compositions*, tzv. sonifikace a podobných směrů, které vedle svých praktických funkcí mají i funkci estetickou a které prodělávají v současné době prudký vývoj.

58 Obdobně to platí o terminologii R. Murray Schaffera a Barry Truaxe v oblasti *soundscape compositions*.

poskytnout vhodná vodítka pro přístup k novým druhům hudby. O různých softwarových nástrojích můžeme říci to samé. Je ovšem třeba mít na paměti, že ve všech případech se jedná pouze o pomocné nástroje a nikoliv jakési kanonizované metody. Při analýze a interpretaci je třeba používat invenční přístup, dostupné nástroje se nebát modifikovat a přicházet i se zcela novými způsoby uchopení hudby.

Pokud mají analýzy a interpretace ve větší míře sloužit posluchačům, je třeba též získávat větší množství potřebných dat. Znamená to více se zabývat experimentálními výzkumy, zaměřenými na posluchačské strategie a způsoby kognitivního zpracování diskutovaných typů hudby, reakce posluchače, mentální reprezentace a způsoby prožívání těchto reakcí a celkové posluchačské dojmy z poslechu skladeb. Zároveň je třeba se více věnovat bádání o recepci těchto žánrů a kategorií v širším, sociologickém smyslu (např. z hlediska formování identit, subkultur, reálných či virtuálních komunit spjatých s určitým žánrem, působením hudební publicistiky a sociálních sítí typu Bandcamp či Soundcloud atd.). V úvahu je třeba přitom brát i vliv současných technologií, které mají obrovský dopad jak na samotnou tvorbu této hudby (tzv. laptopová kultura umožňuje stát se producentem téměř komukoliv), tak na distribuci a společenskou stránku recepce v širším slova smyslu. Studium recepce přitom není samoúčelné, nýbrž recepci zpětně ovlivňuje.

Muzikolog nové doby musí být invenční ve schopnosti získávat veškerá tato data a pracovat s nimi invenčním způsobem. Nemůže se spoléhat na to, že prostě aplikuje jednu „zavedenou“ univerzální metodu a pomocí ní vyrobí tu „správnou“ analýzu. Neexistuje správná analýza, neexistuje žádná univerzální metoda. Muzikolog musí opustit pohodlí komfortní zóny. Ocitá se v nové situaci – či přesněji v situaci, která je a bude stále znova a stále jinak nová.

Použitá literatura

Knihy a studie

AGAWU, Kofi, 2004. How We Got out of Analysis, and How to Get Back in Again. *Music Analysis*, 23(2/3), 267-286.

ANDEAN, James, 2016. Narrative Modes in Acousmatic Music. *Organised Sound*, 21(3), 192-203.

ASAFJEV, Boris V., 1965. Hudební forma jako proces. Přel. B. Jičínský. Praha: Státní hudební vydavatelství.

ATTALI, Jacques, 1985. *Noise: the political economy of music*. Přel. B. Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press. ISBN 978-0-8166-1286-4.

BEARD, David a Kenneth GLOAG, 2016. *Musicology. The Key Concepts*. Second edition. New York: Routledge. ISBN 978-0-415-67968-8.

BERGSON, Henri, 1994. *Čas a svoboda: O bezprostředních datech vědomí*. Reed. vyd. z r. 1947. Přel. B. Jakovenko. Praha: Filosofia. ISBN 80-7007-065-x.

BRASSIER, Ray, 2009. Genre is obsolete. In ILES, Anthony a MATTIN (eds.). *Noise & capitalism*. San Sebastián, Spain: Arteleku. s. 60-71. ISBN 978-8-4790-7622-1.

CLARKE, Michael, 2012. Analysing Electroacoustic Music: An Interactive Aural Approach. *Music Analysis*, 31(3), 347-380.

COOK, Nicholas J., 1987. *A Guide to Musical Analysis*. Oxford, New York: Oxford University Press. ISBN 978-0-19-816508-8.

COOK, Nicholas, a Mark EVERIST, 2010. *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 978-0-19-816508-8.

DELALANDE, François, 1998. Music Analysis and Reception Behaviours: *Sommeil* by Pierre Henry. *Journal of New Music Research*, 27(1/2), 13-66.

DUBIEL, Joseph, 2004. What We Really Disagree about: A Reply to Robert P. Morgan. *Music Analysis*, 23(2/3).

EMMERSON, Simon a Leigh LANDY, 2016. The analysis of electroacoustic music: The differing needs of its genres and categories. In EMMERSON, Simon a Leigh LANDY (Eds.). *Expanding the horizon of electroacoustic music analysis*. Cambridge: Cambridge University Press. s. 8-27. ISBN 978-1-107-54405-5.

FINK, Robert, 2010. Going Flat: Post-Hierarchical Music Theory and the Musical Surface. In COOK a EVERIST. *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, s. 102-137.

- GATT, Michael Emmanuel, 2014. *Tools for Understanding Electroacoustic Music*. Leicester. Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy. De Montfort University. Supervision Prof. Simon Emmerson, Prof. Leigh Landy.
- GUCK, Marion A., 2006. Analysis as Interpretation: Interaction, Intentionality, Invention. *Music Theory Spectrum*, 28(2), 191-209.
- HAINGE, Greg, 2013. *Noise matters: towards an ontology of noise*. New York: Bloomsbury. ISBN 978-1-4411-6046-1.
- HEGARTY, Paul, 2007. *Noise/music: a history*. New York: Continuum. ISBN 978-0-8264-1726-8.
- HEGARTY, Paul, 2013. Brace and Embrace: Masochism in noise performance. In THOMSON Marie and Ian BIDDLE, 2013. *Sound, music, affect*. New York: Bloomsbury. ISBN 9-781-4411-1467-9.
- CHION, Michel, 1994. *Audio-vision. Sound on screen*. New York: Columbia University Press. ISBN 0-231-07899-4.
- KERMAN, Joseph, 1980. How We Got into Analysis, and How to Get out. *Critical Inquiry*, 7(2), 311-331.
- KRAMER, Jonathan D., 1981. New Temporalities in Music. *Critical Inquiry*, 7(3), 539-556.
- KRAMER, Jonathan D., 2004. The Concept of Disunity and Musical Analysis. *Music Analysis*, 23(2/3), 361-372.
- KRAMER, Lawrence, 1992. The Musicology of the Future. *Repercussions*, 1(1), 5-18
- KUBÍČEK, Jiří, 2017. *Noise music - analýza teoretických přístupů*. Bakalářská práce. Olomouc: Univerzita Palackého. Vedoucí práce Mgr. Jan Blüml, Ph. D.
- LANDY, Leigh. 2007. *Understanding the art of sound organization*. Cambridge, Mass.: MIT Press. ISBN 978-0-262-12292-4.
- MAUS, Fred E., 2010. Concepts of Musical Unity. In COOK a EVERIST. *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, s. 171-192.
- MORGAN, Robert P., 2003. The Concept of Unity and Musical Analysis. *Music Analysis*, 22(1/2), 7-50
- NOVAK, David, 2013. *Japanoise: music at the edge of circulation*. Durham: Duke University Press. ISBN 978-0-8223-5392-8.
- REYNOLDS, Simon, 2004. Noise. In COX, Christoph a Daniel WARNER. *Audio culture: readings in modern music*. New York: Continuum. s. 55-58. ISBN 978-0-19-879004-4.
- SCRUTON, Roger, 2009. *Hudobná estetika*. Přel. I. Koska, P. Zagar. Bratislava: Hudobné centrum. ISBN 978-80-89427-11-6.

- SCHAEFFER, Pierre, 2017. *Treatise on musical objects: essays across disciplines*. Přel. Ch. North a J. Dack. Oakland, California: University of California Press. ISBN 9780520294301.
- SIMONI, Mary, 2006. *Analytical Methods of Electroacoustic Music*. New York: Routledge. ISBN 978-1-138-99042-5.
- SMALLEY, Denis, 1997. Spectromorphology: Explaining sound-shapes. *Organised Sound*, 2(2), 107-126.
- THOMPSON, Marie, 2012. Music for cyborgs: the affect and ethics of noise music. In GODDARD, Michael, Benjamin HALLIGAN a Paul HEGARTY (eds.). *Reverberations: the philosophy, aesthetics and politics of noise*. London: Continuum, ISBN 978-1-4411-9605-7.
- TOMLINSON, Gary, 1984. The Web of Culture: A Context for Musicology. *19th-Century Music*, 7(3): 350-362.
- TOMLINSON, Gary, 1993. Musical Pasts and Postmodern Musicologies: A Response to Lawrence Kramer. *Current Musicology*, 53(1): 18-40.
- TÓTH, Csaba, 2009. Noise Theory. In ILES, Anthony a MATTIN (eds.). *Noise & capitalism*. San Sebastián, Spain: Arteleku. s. 24-37. ISBN 978-8-4790-7622-1.
- TRUAX, Barry, 2001. *Acoustic communication*. Westport, Conn: Ablex. ISBN 978-1-5675-0536-8.
- TUURI, Kai and Tuomas EEROLA, 2012. Formulating a Revised Taxonomy for Modes of Listening. *Journal of New Music Research* 41(2), pp. 137-152.
- WALLMARK, Zachary Thomas, 2014. *Appraising Timbre: Embodiment and Affect at the Threshold of Music and Noise*. Los Angeles. A dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree Doctor of Philosophy in Musicology. University of California. Supervision Robert Fink, Nina Eidsheim.

Internetové zdroje

- AMELIDES, Panos, 2012. *Meatrapezoid Analysis* [online]. [cit. 2018-09-11]. Dostupné z: <http://www.orema.dmu.ac.uk/analyses/panos-amelides-meatrapezoid-analysis>
- BENT, Ian D. a Anthony POPLÉ, 2001. Analysis. In *Grove Music Online* [online]. [cit. 2018-09-11]. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41862>
- EARS (ElectroAcoustic Resource Site), 2004 [online]. [cit. 2018-09-11]. Dostupné z: <http://ears.pierrecouprie.fr/spip.php?rubrique3>

EMMERSON, Simon a Denis SMALLEY, 2001. Electro-acoustic music. In *Grove Music Online* [online]. [cit. 2018-09-11]. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08695>

CHION, Michel, 2009. *Guide to Sound Objects*. Přel. Christine North a John Duck [online]. [cit. 2020-04-11]. Dostupné z: <http://ears.pierrecouprie.fr/spip.php?article3597>

OREMA, De Monfort University Leicester, 2016 [online]. [cit. 2018-09-11]. Dostupné z: <http://www.orema.dmu.ac.uk/>

Hudba

MERZBOW, 1991. *Artificial Invagination: Wing Over*. [zvukový záznam ve formátu mp3]. Vanilla. In: *Youtube* [online]. 3.7.2015 [cit 2018-09-11]. Dostupné z <https://www.youtube.com/watch?v=MRDphofU5qY&t=876s>

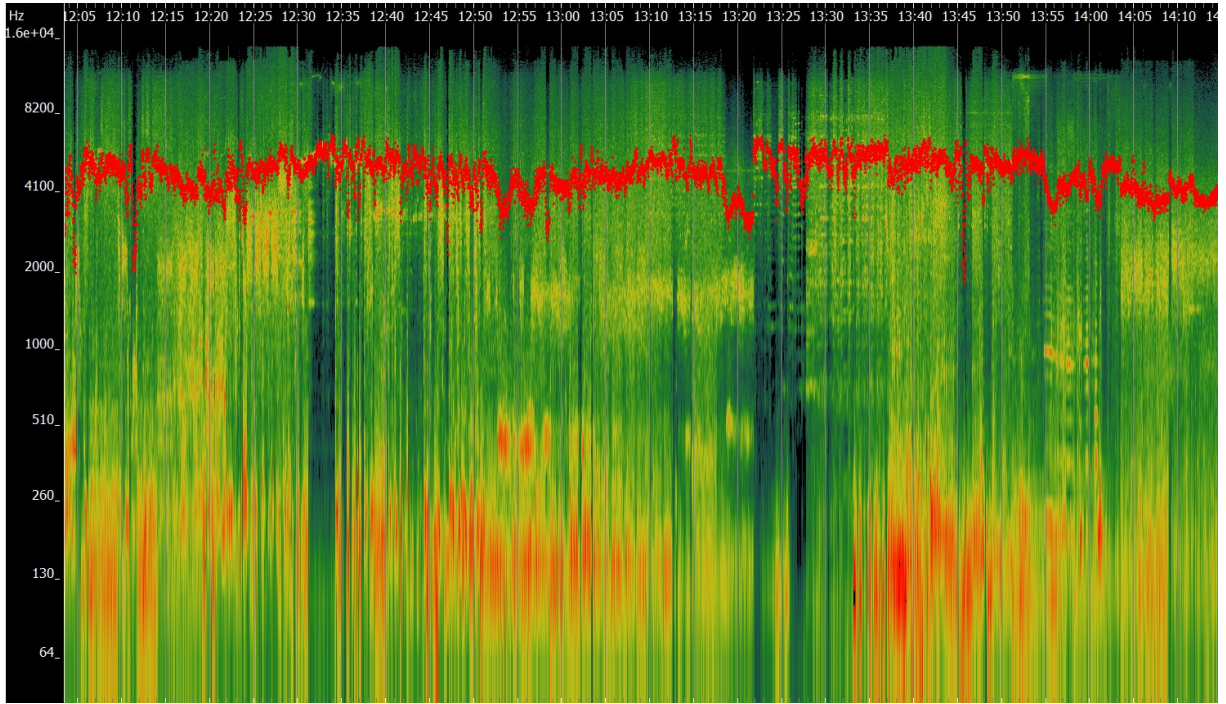
Příloha 1 – Ukázky spektrogramů

Zde pro ilustraci srovnáváme spektrogramy krátkých úryvků čtyř skladeb diametrálně odlišných stylů.

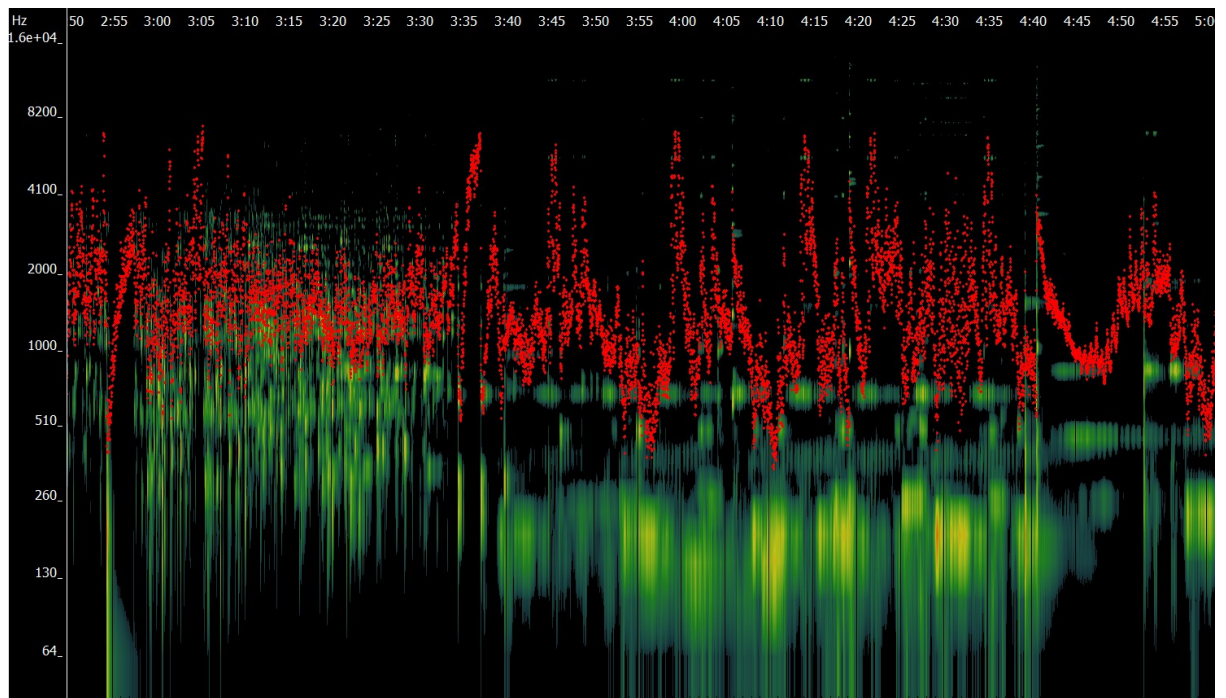
- Merzbow – Wing Over (*noise music* – analyzovaná skladba)
- Dennis Smalley – Wind Chimes (*EA hudba*)
- Meshuggah – Bleed (trash metal / progresivní metal)
- Mozart – Symfonie č. 25, 1. věta (klasicismus)

Všechny spektrogramy zobrazují ve shodném nastavení zhruba stejnou délku zvukové ukázky (něco přes dvě minuty) pro snadné porovnání. Na horizontální ose leží čas, na vertikální frekvence; intenzita v každém bodě je dána barvou od černé (nejnižší) přes zelenou, žlutou až po červenou (nejvyšší). Posloupnost červených bodů zobrazuje spektrální těžiště v každém okamžiku skladby.

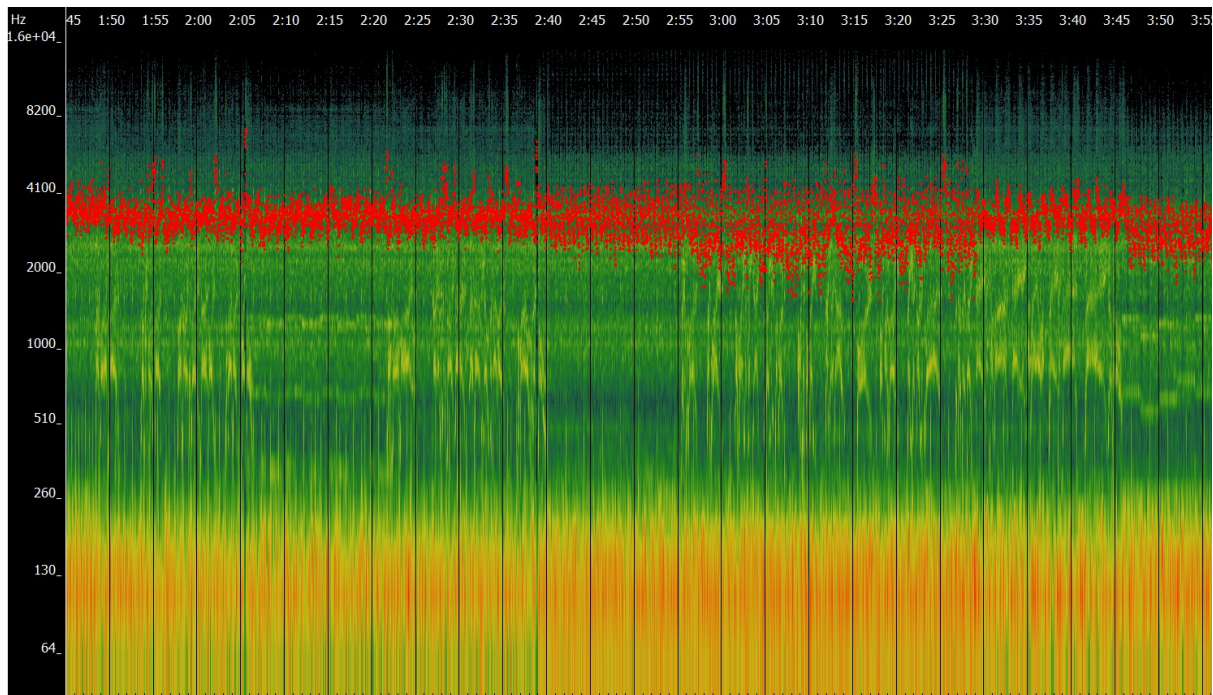
Na obrázcích jsou patrné značné rozdíly ve spektrální charakteristice jednotlivých skladeb. Skladba Wing Over se vyznačuje komplexně vyplněným spektrem bez viditelné pravidelnosti, s jen výjimečně rozlišitelnými zvukovými objekty (12:30, okolo 13:25, 13:55) a velmi vysoko položeným spektrálním těžištěm. Ve skladbě Wind Chimes vidíme naopak velké množství ticha a celkem jasné „kusy“ zvuku, poměrně jasně ohraničené v horizontálním i vertikálním směru. Přestože různé (zde nezobrazené) segmenty této skladby vypadají odlišně, tato základní charakteristika zůstává po celou dobu stejná. Skladba Bleed je typická vysokou pravidelností, kterou narušují jen žluté vlnovky táhnoucí se zhruba prostředkem obrázku (okolo 1 kHz), znázorňující projev zpěváka. Jinak se spektrální charakteristika po celou skladbu nemění, každý nástroj má své pevně dané místo. U Mozarta vidíme jednak nejnižší položené spektrální těžiště a pak především jasné linie vyšších harmonických tónů, vršících se ve vertikálním směru. To je dáno tím, že klasická hudba obsahuje ve srovnání s ostatními ukázkami daleko nejmenší množství šumu, tóny mají jasně ohraničené alikvoty.



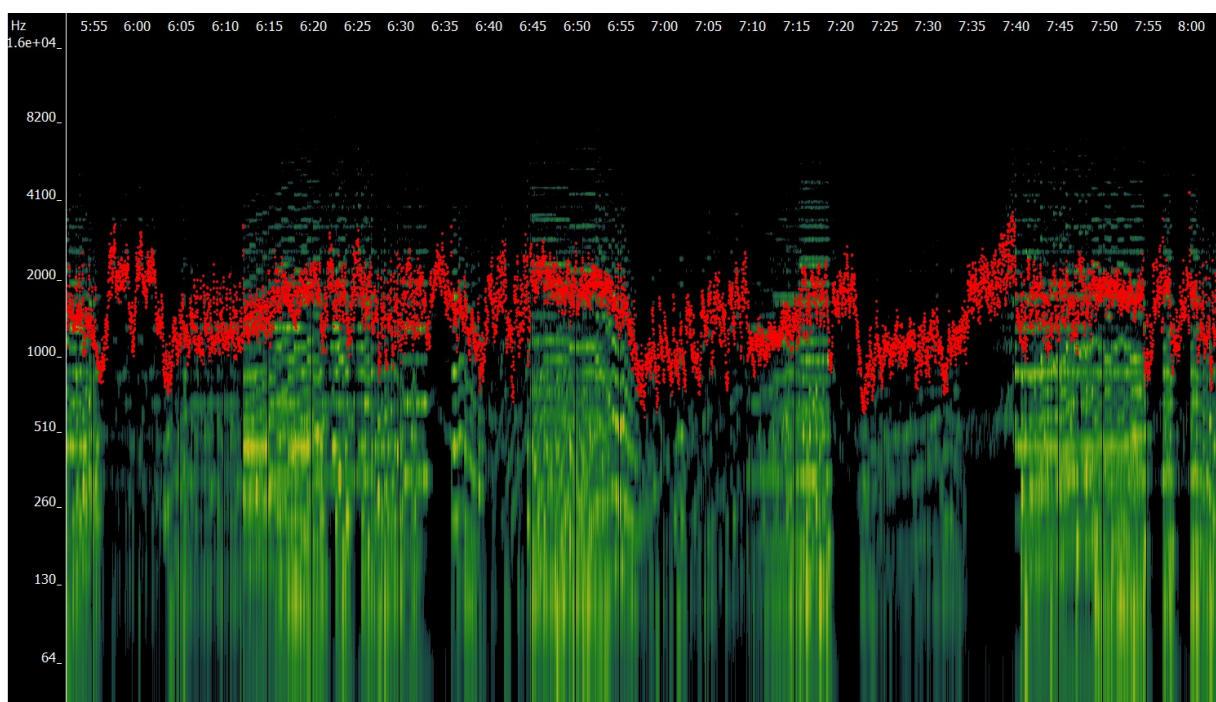
Obr. 1: Merzbow – Wing Over



Obr. 2: Dennis Smalley – Wind Chimes

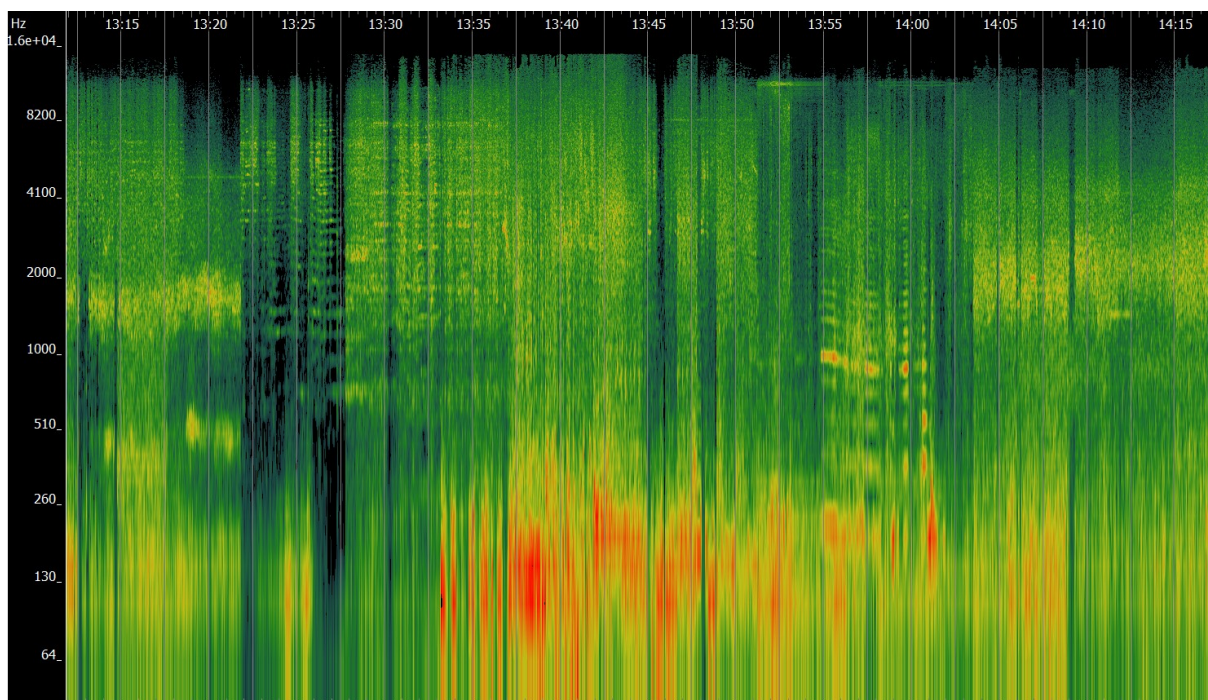


Obr. 3: Meshuggah – Bleed



Obr. : W.A.Mozart – Symphony 29, 1st movement

Na posledním obrázku vidíme detail analyzované části skladby *Wing Over* (v horní části obrázku se zobrazuje časová osa).



Obr. 5: Merzbow – Wing Over, 13:13 – 14:15.

Všechny spektrogramy byly vytvořeny pomocí software Sonic Visualiser, vyvinutého na Queen Mary, University of London.

Summary

This work focuses on the research of the possibilities of analysis and interpretation of musical works, the nature of which excludes the use of traditional and established analytical methods. As an introductory conceptual framework, we used a discussion that took place mainly in Anglo-American musicology around the turn of the millennium, and for which we used Kerman's critique of musical analysis, formulated in the 1980s. Within it and in subsequent discussions, there is a tendency to abandon an overly academic and formalizing approach to analysis and to move from an effort to objectively analyze the work to an interpretation focused more on the audience.

Since the middle of the 20th century, one of the areas where the use of traditional analysis has been difficult, has been electroacoustic music. As this music lost its exclusive academic character in connection with the development of computer technologies in the 1990s, the question of its interpretation and finding suitable listening strategies came to the fore. We have shown the various possibilities of access to this music in relation to its specifics, as well as some of the instruments that are available for this purpose. In the last part of the text, we focused on a specific example of one marginal genre - the so-called *noise music*, or in a narrower definition *harsh noise* or *japanoise*. In its heyday in the 1990s, it was probably the most distant sound production of what we usually think of as *music*. On the example of the analysis of a selected composition, we tried to show the limits of the traditional analytical approach and some ways to capture such music. We applied both the experience gained by examining analytical methods in the case of electroacoustic music, and other procedures specific only to this area of music.

In the very conclusion, we have presented some current consequences that are related to or arise from our considerations. These are focused primarily on the tasks and goals of musicological work in the field of marginal genres and categories, in the constantly evolution at the very edge of the concept of *music*.

Résumé

Ce travail se concentre sur la recherche des possibilités d'analyse et d'interprétation des œuvres musicales, dont la nature exclut l'utilisation de méthodes analytiques traditionnelles et établies. Comme cadre conceptuel d'introduction, nous avons utilisé la discussion, qui a eu lieu principalement dans la musicologie anglo-américaine au tournant du millénaire et pour laquelle nous avons utilisé la critique de Kerman de l'analyse musicale, formulée dans les années 1980. Dans ce document et dans les discussions ultérieures, il y a une tendance à abandonner une approche trop académique et formalisante de l'analyse et à passer d'un effort pour analyser objectivement le travail à une interprétation davantage axée sur le public.

L'un des domaines où l'utilisation de l'analyse traditionnelle a été difficile depuis le milieu du 20e siècle, est la musique électroacoustique. Cette musique ayant perdu son caractère académique exclusif en lien avec le développement des technologies informatiques dans les années 1990, la question de son interprétation et de la recherche de stratégies d'écoute s'est posée. Nous avons montré les différentes possibilités d'accès à cette musique par rapport à ses spécificités, ainsi que certains des instruments disponibles à cet effet. Dans la dernière partie du texte, nous nous sommes concentrés sur un exemple spécifique d'un genre marginal - la musique dite *noise music*, ou dans une définition plus étroite, *le harsh noise* ou *le japanoise*. À son apogée dans les années 1990, c'était probablement la production sonore la plus éloignée de ce que nous considérons habituellement comme de la musique. Sur l'exemple de l'analyse d'une composition sélectionnée, nous avons essayé de montrer les limites de l'approche analytique traditionnelle et quelques façons de capturer une telle musique. Nous avons appliqué à la fois l'expérience acquise en examinant les méthodes analytiques dans le cas de la musique électroacoustique et d'autres procédures spécifiques uniquement à ce domaine de la musique.

Dans la conclusion, nous avons présenté certaines conséquences actuelles qui sont liées à nos considérations ou qui en découlent. Ceux-ci se concentrent principalement sur les tâches et les objectifs du travail musicologique dans le domaine des genres et catégories marginaux, dans les événements en constante évolution à la pointe du concept de *musique*.

Anotace

Příjmení a jméno autora:	Kubíček Jiří
Název katedry a fakulty:	Katedra muzikologie, Filozofická fakulta UP v Olomouci
Název diplomové práce:	Meze a možnosti hudební analýzy ve vztahu k elektroakustické hudbě a noise music
Název diplomové práce (anglicky):	Limits and possibilities of music analysis in relation to electroacoustic music and noise music
Vedoucí diplomové práce:	Mgr. Jan Blüml, Ph. D.
Počet znaků:	132 495
Počet stran:	65
Počet příloh:	1
Počet titulů použité literatury:	48
Klíčová slova:	Analýza, elektroakustická hudba, noise music, janoise, Schaeffer, Merzbow, poslechová strategie, narativ.
Keywords:	Analysis, electroacoustic music, noise music, janoise, Schaeffer, Merzbow, modes of listening, narrative.
Charakteristika práce:	Předkládaná diplomová práce se zabývá problematikou analýzy a interpretace skladeb z oblasti elektroakustické hudby obecně a zvláště pak tzv. <i>noise music</i> . Zkoumá některé analytické metody elektroakustické hudby a jejich použitelnost i pro extrémní žánr <i>noise music</i> . Mimoto se zamýšlí nad dalšími možnostmi analytického uchopení uvedených typů hudby, jejichž charakter znemožňuje použití tradičnějších analytických metod.

Thesis characteristics:

The presented thesis deals with the analysis and interpretation of compositions in the field of electroacoustic music in general and the so-called noise music in particular. It examines some analytical methods of electroacoustic music and their applicability for the extreme genre of noise music. In addition, it considers other possibilities of analytical grasp of the types of music, where the use of more traditional analytical methods is impossible.