

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Katedra alternativního a loutkového divadla

Obor herectví

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

EKVILIBRIUM HUDBY A DAVIDLA

Matěj Šíma

Vedoucí práce: Lukáš Jiříčka

Oponent práce: Vratislav Šrámek

Datum obhajoby: 14.6.2021 – 15.5.2021

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2021

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Acting of Alternative and Puppet Theatre

BACHELOR THESIS

THE EQUILIBRIUM OF MUSIC AND THEATRE

Matěj Šíma

Dissertation Supervisor: Lukáš Jiříčka

Reviewer of Dissertation: Vratislav Šrámek

Date of Defence: 14.6.2021 – 15.5.2021

Assigned Academical Degree: BcA.

Praha, 2021

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

EKVILIBRIUM HUDBY A DIVADLA

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že ji vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Poděkování

Rád bych poděkoval svému vedoucímu bakalářské práce Doc. MgA. Lukáši Jiříčkovi Ph.D., za vynaloženou energii, čas a konstruktivní kritiku, kterou mě zásobil. Dále bych rád poděkoval BcA. Janu Honeiserovi za technickou i mentální oporu, kterou mi poskytoval během celého procesu psaní. Zvláštní poděkování věnuji také PhDr. Markétě Borůvkové Ph.D. za korekturu a pomoc při směřování této práce. A nakonec bych chtěl poděkovat mé rodině a přítelkyni, kteří velice přísně dohlíželi na tempo mé práce.

Abstrakt

V této bakalářské práci se budu zabývat vztahem mezi hudbou a divadlem. Nejprve budu zkoumat konkrétní hudební principy, které jdou aplikovat na herectví, popíšu jak se dá ze scénáře vytvořit jakási herecká partitura a zároveň promítnu i mé osobní zkušenosti s takovýmto druhem herecké práce. Dále popíšu hudební mechanismus Tension and release a zároveň nastíním, jakým způsobem by se dal aplikovat na divadelním jevišti. Budu se věnovat příčinám vzniku tenze a následného uvolnění v hudbě, a to konkrétně repetici, disharmonii a dynamice. V další části mé práce se budu zabírat aktivním poslechem, který je zásadní pro vnímání problematik které popisují. Z něj zároveň vyplyne téma akusmatické hudby, čili hudby bez vizuální složky a problematika reproduktoru. V závěru shrnu vazby mezi divadelním a hudebním uměním a definuji jeho důležitost pro mou budoucí tvorbu.

Abstract

In this bachelor thesis, I will deal with the relationship between music and theater. First, I will examine specific musical principles which can be applied directly to acting and describe how to create a type of acting score which stems from the musical partitur. I will also reflect upon my own personal experiences with this kind of acting. I will describe the musical mechanism of Tension and Release while outlining how it can be applied to the theatre stage. Moreover, I will address the causes of tension and the subsequent relaxation in music, dealing specifically with repetition, disharmony, and dynamics. The next part of my thesis deals with active listening, an essential part of the perception of the themes and issues previously addressed throughout. This thesis also explores the theme of acoustic music, or music without any visual components, and the problems that can arise from the use of speakers. In the conclusion, I summarize the links between theater and music and define its importance for my future work.

Obsah

Abstrakt.....	6
Abstract.....	7
1 Úvod.....	9
2 Hudební principy aplikované na divadelní herectví.....	11
2.1 Slyšel jsem.....	11
2.2 Hudební programování herce.....	12
2.3 Tiká tiká politika.....	13
2.4 Význam hereckého prožívání.....	14
3 Tension and release.....	16
3.1 Repetice.....	16
3.2 Disonance.....	18
3.3 Dynamika.....	18
4 Aktivní poslech.....	20
5 Akustická krajina a akustická identita.....	23
6 Reprodukční.....	25
7 Akusmatická hudba.....	27
7.1 Spatialis a jeho spirála reproduktorů.....	29
8 Závěr.....	30
9 Seznam použité literatury.....	32
9.1 Literární prameny.....	33
9.2 Internetové zdroje.....	33
10 Přílohy.....	33

1. Úvod

Dá se říct, že tato práce má dvě části. Tyto dvě části od sebe dělí fakt, že zatím co ta první se soustředí spíše na divadelně-hudební vztahy, tak tak druhá je více hudebně-divadelní. V první části je pozornost věnována přemýšlením nad tím, jaký má hudba vliv na divadlo, konkrétně na herectví, a v části druhé se budu zabývat spíše vlivem divadla na hudbu.

Divadlo a hudba mají mnoho společných znaků, jenž jasně zapřičiňují jejich velice silnou vazbu. Zjevné jsou společné mechanismy, kterými jsou například tempo, dynamika, rytmus, napětí, konflikt ale také třeba fakt, že oba druhy umění jsou uměními performativního druhu. Takových poloh, ve kterých jsou tyto dva umělecké elementy partnery či soupeři, je nespočet a nespočet je i postojů které vůči sobě zaujímají.

Z historického vývoje divadla je zřejmé, že hudba není pouze doprovodnou součástí či pouhým podkresem jevištního dění. Ba naopak, hudba potažmo zvuk se může stavět do naprosto vůdčí role. Hudba totiž má mnohé z nástrojů, které jí to umožňují. Například umí sdělovat emoce. Hudba je velice citově zbarvená, dost jasně nám umí dávat najevo, jaké pocity chtěl autor skrze ni vyjádřit. Je tedy dost dobře možné pomocí tempa a rytmu, melodie či harmonických postupů, nástrojového využití, hlasového zbarvení a dalších prostředků vyjadřovat vnitřní pochody jednotlivých postav na jevišti či jakoukoliv jinou náladu. Zároveň však unikátní vlastností hudby je také to, že není doslovná. Neustále nám nechává prostor pro vlastní imaginaci a tím se stává velice atraktivním sdělovacím prvkem v performativním umění.

Další důležitou schopností vyjádření pomocí hudby je její schopnost vyprávět příběh. Tuto schopnost má díky dynamice a času, jež společně s dalšími prvky tvoří kompozici. Dynamické prvky jakými jsou například tempo, rytmus, harmonie, melodie, barva zvuku, hlasitost atp. Tyto prostředky společně tvoří způsob, kterým hudba dokáže předat skutečné kvantum informací. Už jen tak elementární fakt, jakým je třeba to, zdali je skladba psaná v durové či molové tónině, nám nastiňuje veselou či ponouřou atmosféru.

Divák tak často může nahlížet na divadelní inscenaci skrze hudební obzory. Dojmy, které si z divadla odnese, mohou být veskrze hudební. Stačí se zaposlouchat do rytmu ve kterém ona inscenace pluje, vnímat jaké má tempo, jaká její dynamika, je vše ve stejné energii či zde jsou

všemožné dynamické změny tempa, energie, nálad apod.? Je tedy zřejmé, že tyto dva druhy umění jsou jednoznačně synergické a tudíž má cenu se zabývat jejich vztahem.

Je velice důležité uvědomit si, že důležitou částí aktuálního hudebně dramatického smýšlení je fakt, že máme k dispozici prakticky neomezené hudební zdroje. Je až neuvěřitelné, jak obrovské hřiště nám otevřela digitalizace hudebního průmyslu. V podstatě jakýkoliv zvuk který si vymyslíme během tvorby divadelní inscenace, je skoro určitě dohledatelný na internetu, a pokud se stane, že jej nenalezneme, tak už nějakou dobu vlastně není vůbec složité si ho vyrobit. Nejsme prakticky ničím omezeni, můžeme hudbu, potažmo zvuk užívat, jak se nám zachce. Díky digitálním softwarům si ji taky můžeme přizpůsobovat k obrazu svému a to prakticky „na koleni“. Avšak s obrovskou svobodou, kterou nám tyto internetové zásoby zvukového materiálu dávají, přichází i jakási všednost. Jakýmsi způsobem totiž tento fakt vytrácí z reprodukované, potažmo stažené hudby její kouzlo. Je to prostě velmi jednoduché, něco stáhnout a pustit to, ale takto přece divadlo nefunguje. Divadlo potřebuje problém, divadlo ho vyžaduje. Divadlo prahne po tom aby mohlo řešit problémy. Co je divadlo bez problému? A proto se přirozeně ve svých myšlenkách o pojetí hudby na divadle vracím opět na začátek. My sami si stavíme překážku, aby věci nebyly až zas tak moc jednoduché. A proto se vyhýbáme originální stažené reprodukované hudbě, a namísto toho se snažíme přijít vždy s hudbou originální. Naštěstí to není v dnešní době až zas tak velký problém. Vlastně to není vůbec problém. Nahrávací zařízení nosí v kapse každý z nás a hudba se dá tvořit prakticky ze všeho, co je kolem nás. Je však zajímavé, že má pro nás mnohdy větší hodnotu hudba nahraná na telefon, kde zní dva bouchající klacky do kusu plechu, namísto studiové nahrávky krásné klavírní kompozice. Samozřejmě, že záleží na kontextu inscenace, kterou tvoříme, ale obecně platí, že tohle je mnohem častější jev, kterého jsem si všiml za dobu mého bakalářského studia. Jakoby tím, čím perfektnější možnosti a prostředky máme, nás to přirozeně táhlo zpět k jakési „primitivnosti“.

2. Hudební principy aplikované na divadelní herectví

2.1. Slyšel jsem¹

„Herec uvězněný v hudební formě vyvolává dojem prapodivného klauna, vrženého do absurdního univerza se zvláštními zákonitostmi.“²

Můžu prohlásit, že jsem měl tu možnost si vyzkoušet, být v kůži tohoto prapodivného klauna. Tuto příležitost mi dopřála Zuzana Šklíbová, má spolužačka studující režii ve stejném ročníku jako já. Pod vedením Jiřího Adámka, jenž je zároveň autorem citátu, kterým jsem si dovolil tuto kapitolu uvést, jsme vytvořili jakési voicebandové těleso, se kterým jsme pak dále pracovali s velice hudebně zpracovanou partiturou, již Zuzana Šklíbová předem připravila na základě textu, který jí byl zadán Jiřím Adámkem.

Nemohu říci, že by ta „partitura“ skutečně vypadala či měla náležitosti notové partitury. Zuzana Šklíbová však velice trefně, graficky v textu naznačila rytmické momenty, důrazy a jiné. Následné zkoušení bylo o velice precizní hudební práci. Společně jsme hledali různé způsoby, kterými bychom mohli slovům, potažmo celým větám, dodávat nečekanou, nevídanou potažmo neslýchanou kvalitu. Z graficky naznačených rytmických schémat jsme v konečném důsledku vytvářeli poměrně přesné rytmické sekvence.

Během zkoušení, jsem si uvědomil jednu mě velice sympatickou kvalitu takovéto práce. Na světě neexistují pouze slova se sudým počtem slabik ale taky značné množství s počtem slabik lichým. Díky tomu jsme nemuseli rytmizovat pouze sudě, tím myslím na 4/4, 2/4, 8/8, ale doslova naproti nám šlo rytmizování liché, čili 7/8, 5/4 a jiné. Avšak toto stále není základem mého postřehu. Nejzajímavější pro mě bylo sledovat mé spolužáky. Někteří z nich nerozumí lichým rytmům a nemají s nimi zkušenost. Kdybych je požádal, aby mi zahráli něco na 7/8, tak by pravděpodobně nevěděli jak to mají udělat. Avšak v kontextu těch slov a písmen a nějaké společné voicebandové propojenosti, kterou jsme mezi sebou měli, to nikomu nedělalo

¹ ŠKLÍBOVÁ, Zuzana. Slyšel jsem [divadelní inscenace]. Režie Zuzana Šklíbová. Proces, DAMU, Praha, 28.1.2020.

² ADÁMEK, Jiří. Théâtre musical: divadlo poutané hudbou. Praha: Nakladatelství AMU, 2010. ISBN 978-80-7331-191-9. s. 13

skutečně nejmenší problém a chtěl bych ještě jednou zdůraznit, že mnohé rytmické pasáže nebyli vůbec jednoduché.

Rád bych rozvíjel ještě jednu myšlenku spojenou s touto mou zkušeností. V předchozím odstavci zmiňuji, že jsem cítil silnou propojenost mezi všemi performery, která byla vyžadována složitostí celého kusu a zároveň naší značnou touhou, po dokonalé přesnosti a důslednosti. V rámci tohoto projektu jsem se cítil být nejbliže oběma mým polaritám. Tím myslím, že můj herec ve mně, ale i hudebník se staly jedním. Poprvé během performativního vystupování, jsem měl pocit, že jsem obojí najednou, teď a tady. Důvod proč se tomu tak stalo je v tom, že jsem byl nucen oba druhy dovedností a zkušeností, kterými disponuju, využít v jeden moment na jednom místě. Komplexní herecká práce (artikulace, práce s hlasem, jeho barvou, intenzitou, výrazem) byla doprovázena hudebním cítěním, vědomostmi a zkušenostmi. Byl jsem prostě prapodivný klaun.

2.2. Hudební programování herce

„V textu jsou matematicky přesné instrukce k dynamice, délce pauz, intonacím apod. Ve chvíli, kdy jsme s herci partituru dekodovali a důsledně realizovali, filozofický obsah se už vyjevilo takřka sám o sobě. Důležité bylo, že hudebně přesné údaje zbavovaly herce tradičních psychologických klišé. Nebo ještě lépe, herci se ocitli v principiálně odlišném procesu tvorby, než jsou zvyklí.“³

Tento úryvek z knihy *Théâtre musical* Jiřího Adámka popisuje metodu, jak vytvořit neimaginativně herecký výraz na základě přesných, řekl bych snad až matematicko-hudebních instrukcí. Tato metoda na mě působí jako jakýsi režisérský přístup zvenčí dovnitř. Hudba a její principy zde slouží jako exaktní kuchařka, podle které za pomoci schopností herce, připravíme přesvědčivý obraz o dané emoci. Takovýto postup ve mně okamžitě vyvolal přirovnání k programování webových stránek, kdy za pomoci pluginů a programátorského jazyka doslova píšete to, jak má webová stránka vypadat, avšak reálně výslednou estetiku nevidíte, až teda do doby, kdy otevřete stránku jako uživatel.

³ ADÁMEK, Jiří. *Théâtre musical: divadlo poutané hudbou*. Praha: Nakladatelství AMU, 2010. ISBN 978-80-7331-191-9. s. 11

Je zřejmé, že k takovému druhu práce s herci je třeba skutečná znalost hudební teorie nebo aspoň tedy rozvinuté hudební citění, na jehož základě se pak budují kombinace hudebních postupů, které nám vygenerují herecký výraz, jež očekáváme.

Jiří Adámek dále ve své práci dokumentuje postupy při hledání hereckého výrazu či projevu: „*U jiného typu divadla by měli zahrát ku příkladu úzkost – zde bylo jejich úkolem vyslovit dané slovo vysokým hlasem, na jednom tónu, v pomalém tempu, se zřetelným oddělením každé slabiky. Že se jedná třeba o vyjádření úzkosti, to se samotní aktéři dozvídali často zpětně, až díky výslednému zvuku všech hlasů dohromady.*“⁴

Adámek nabízí mechanismus, který zabraňuje, aby herec využíval svých zajetých postupů, a to zatajením informace o tom, jakou náladu či emoci je zapotřebí vytvořit. Takovéto postupy pak i v samotném herci mohou probouzet úplně nové kvality či nové nástroje vnímání. Herec nebude nic imaginativně vytvářet, nebude ani muset, při hledání autentičnosti, si v sobě žádné emoce skutečně vyvolávat, bude mu stačit přesně krok po kroku následovat předem dané instrukce.

2.3. Tiká tiká politika

Jiří Adámek ve své knize *Théâtre Musical*, ukazuje na základě jeho osobních zkušeností z práce na inscenaci *Tiká tiká politika*, charakteristické rysy hudebně-divadelního herectví. Adámek popisuje, že při realizaci této inscenace, hrála primární roli zvuková složka. Jejich cílem bylo aby jednotlivé pasáže lidově řečeno, dobře zněli. Veškerá tvůrčí aktivita se tedy rodila, za jakého si hudebního vnímání a až sekundárně byl vnímán obsah. Adámek dokonce píše, že nikdy nevedli debatu týkající se obsahové stránky věci, ba naopak byli velice překvapeni, že jakékoliv nové hudební vstupy, vždy korespondovali s daným tématem či obsahem. „*Byli jsme neustále překvapováni, jak se zvukově působivé momenty vždy pojí s nově vzniklými významy a asociacemi. Herci přestali být interprety obsahů a témat, stali se jejich spoluobjeviteli a spolutvůrci.*“⁵

Důležitým prvkem celého zkoušení inscenace *Tiká tiká politika*, byla podle Jiřího Adámka improvizace. Popisuje dále, že to byla právě improvizace, která z jakých si

⁴ ADÁMEK, Jiří. *Théâtre musical: divadlo poutané hudbou*. Praha: Nakladatelství AMU, 2010. ISBN 978-80-7331-191-9 s.12

⁵ Tamtéž. s. 163

východích struktur, posléze vytvářela ucelené kompozice. Dokonce poukazuje na fakt, že i některé pasáže inscenace jsou postaveny na jakémsi volném variování. „*Jedná se tedy o specifický druh improvizace, spočívající nikoliv v úplné volnosti, ale v rozvíjení jemných detailů. Tím připomíná nejvíce jazzové skladby, ve kterých jednotliví hráči dostávají prostor pro improvizovanou či poloimprovizovanou extempore, vázající se k pevně stanoveným rytmickým strukturám a harmonickým postupům.*“⁶ Právě ona improvizace, podle mého názoru přinesla do celé inscenace jakousi hravost. Při „sólech“ některých performerů jsem měl skutečný pocit jako bych poslouchal voicebandové jazzové sólo, akorát místo trumpety měl interpret ústa a místo pentatoniky v dané tónině, využíval jen jedno slovo a jeho variace či asociace na něj.

2.4. Význam hereckého prožívání

V návaznosti na předcházející kapitolu, která pracuje s hudebním materiálem jako systémem technických postupů, přesných definic a prostředkem precizního „naprogramování“ herce, je nutno zohlednit a neopomenout také jeho prožitek. Na jednu stranu využijeme oněch výše zmiňovaných hudebních metod k eliminaci plevelnatých hereckých manýrů, a to použitím předem připraveného, přesného a precizního postupu, na druhou stranu bez citu, bez prožívání, bude naše jednání, ačkoliv přesné a precizní přesto prázdné. Následováním tohoto „manuálu“ je „*pozornost interpreta odvedená od úsilí o vystižení emoce postavy k snaze dostat vyžadovanému rytmu a intonacím. Tím se vytváří tvůrčí brzda a snižuje riziko falešného patosu.*“⁷

Jiří Adámek ve své knize *théâtre musical* velice trefně přirovnává tento jev ke hře hráče na hudební nástroj. Aby naplnil partituru skutečným výrazem, musí za tím stát nejen technika provedení, ale také jeho prožitek. Tímto přirovnáním reaguje na myšlenku Emila Františka Buriana: „*Nejdůležitějším projevem herecké geniality je prožitek. Režisér může všechno herci naaranžovat, může mu vymodelovat všechno od pohybu v prostoru až po masku, může jeho postavu světlem překreslit nebo dokreslit, ale jedno nemůže: dát mu jeho prožitek. Bez prožitku není hercova výkonu, bez prožitku stává se herec více či méně naaranžovanou loutkou. To už*

⁶ ADÁMEK, Jiří. *Théâtre musical: divadlo poutané hudbou*. Praha: Nakladatelství AMU, 2010. ISBN 978-80-7331-191-9. s. 164

⁷ Tamtéž s. 147

*není věci režiséra, dát herci prožitek. Ten dává herci jeho genius a talent*⁸ Adámek pak dále připodobňuje myšlenku E. F. Buriana ke hře či interpretaci jedné skladby v podání dvou různých klavíristů. „*Přesto, že v partituře je tolik přesných údajů včetně předepsaných temp, jedná se leckdy o výkony podivuhodně odlišné, a to včetně délky trvání skladby.*“⁹

Je tedy zřejmé, že přes všechnu tu technickou stránku věci, je herecké provedení nutno chápat jako koexistenci technické připravenosti a zároveň prožitku svého konání na jevišti.

⁸ BURIAN, Emil František. Pražská dramaturgie (1937). In BURIAN, Emil František. *O nové divadlo (1930-1940)*. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1936, s. 94

⁹ ADÁMEK, Jirí. *Théâtre musical: divadlo poutané hudbou*. Praha: Nakladatelství AMU, 2010. ISBN 978-80-7331-191-9. s. 143

3. TENSION AND RELEASE

Tato hudební technika byla první asociace, která se zrodila v mé hlavě, když jsem poprvé přemýšlel nad hudebními postupy, jenž jsou už buď to k nalezení na divadelním jevišti, nebo by se tam dali jednoduše přenést.

Jedná se o velice důležitý jev, na kterém stojí a padá téměř jakákoliv hudební kompozice. Abychom mohli dosáhnout skutečné katarze, musíme nejprve vybudovat napětí, které následně uvolníme. Tento jev možno velice dobře aplikovat do hudební dramaturgie inscenací. Tension and Release je jeden z mechanismů, jak můžeme spojit jevištní akci se zvukovou složkou. Přítomnost hudební tenze je možno nalézt v následujících příkladech.

3.1. Repetice

První ze způsobů, kterým se v hudbě dá docílit tenze, je repetice. Předvídatelným opakováním akordového sledu či not, vytváříme rytmické napětí. Náhlá změna akordů, která přerušuje opakování, může vyprodukovat uspokojující uvolnění či ještě větší napětí vytažením posluchače z jeho komfortní zóny. Tento jev, jde prakticky jedna ku jedné přetavit do jevištní akce. Příkladem může být klauzurní představení *Moje nejranější vzpomínka*¹⁰, na kterém jsem pracoval se svými spolužáky ve třetím ročníku bakalářského studia na katedře alternativního a loutkového divadla DAMU, uvedeném na klauzurním festivalu PROCES¹¹, ve kterém jsme aplikovali doslova tento mechanismus. Celé představení bylo v podstatě cyklickým opakováním velmi podobných akcí v jednotném tempu. Toto zacyklení trvalo skoro hodinu. Tenze šla cítit prakticky okamžitě, konkrétně v momentu, kdy si diváci uvědomili, že tento mechanismu bude pokračovat až do konce představení. Ono líbezná uvolnění bylo v této inscenaci až na samotném konci.

Repetice, či zacyklenost má značné množství kvalit. V předchozích řádcích jsem nastínil jednu rovinu této problematiky, a to repetici tvořící napětí kvůli nedokončenosti, repetitivnosti. Avšak je třeba uvést i druhou stranu toho mechanismu, konkrétně tedy meditativní účinky, které neustálé opakování při správném nastavení vědomí může mít. I já jako performer ve výše zmíněné inscenaci *Moje nejranější vzpomínka*, jsem se po určité době dostal do zvláštního

¹⁰ ROTHERMEL, Emil. *Moje nejranější vzpomínka* [divadelní inscenace]. Režie Emil Rothermel. Proces, DAMU, Praha. 28.1.2021.

¹¹ klauzurní festival katedry alternativního a loutkového divadla DAMU

transu. Neustálé opakování téměř stejných akcí ale, hlavně bytí na jevišti v prakticky jednotném temporytmu, ve mně vyvolávalo jakýsi klid a harmonii. Po 20 minutách jsem přestal vnímat únavu, po 30 minutách diváky. Začal jsem se cítit jen jako pouhá součást jakéhosi mechanického kolosu, který pracuje bez ustání a stále ve stejné rytmu. Avšak byla zde přece jen jedna polehčující okolnost, díky které se mi mé vědomí dobře nastavovalo na tuhle meditativní vlnu, nikoliv na tu tvořící tenzi. Tou okolností byl fakt, že všechny ty dokola se opakující akce, vždy byly mírně odlišné. Neustále nás performery a také diváky něco aspoň malinko překvapovalo. Je zajímavé, že za normálních okolností během meditace člověk hledá v podstatě opak, naprosto dokonalou repetitivnost a jakékoliv „překvapení“ by jej naopak z jeho koncentrace vytrhlo. Při meditaci se soustředíme na dech a na jeho rytmus a k absolutnímu propadnutí se do vlastního vědomí je zapotřebí právě nerušené, přítomné, vědomé bytí tady a teď. Jak je tedy možné, že v jednom případě byly jakési prvky jež jemně nabourávaly cykličnost dění ku prospěchu a v druhém případě je jakýkoliv vnější vstup ku nepospěchu věci.

Jedna z inscenací ve kterém jsem vnímal sílu cykličnosti velice dobře, se jmenuje Černá díra¹², kterou v Dejvickém divadle zrežíroval Jiří Havelka. Celá inscenace se odehrává v prostředí benzínové pumpy někde v Americe. Do tohoto prostředí přicházejí a odcházejí pořád ty samé postavy a prožívají téměř totožné situace, avšak vlivem toho, že každá postava přijde vždy v trochu jiný čas, je ji možné vidět vždy v trochu jiné situaci. Postupně se začínají postavy otevírat a my postupně zjišťujeme, kým tedy vlastně jsou. Nakonec si herci začnou postavy dokonce přehazovat. Avšak celá tahle paleta mechanismů je ukotvena na neustálém opakování jedné a té samé situace. Takovýto systém ve mně tedy přirozeně vyvolával obrovské napětí a touhu po změně. Takže jakékoliv vyjetí z kolejí, jakékoliv gesto, jež v jiné situaci nabralo zcela odlišný kontext, na diváka působilo velice příjemně. Zároveň mě tato detektivní hra přiměla k opravdu podrobnému a detailnímu pozorování. Toto zacyklení mě jako diváka velice zaktivizovalo, podvědomě jsem nechtěl, aby mi unikl jediný detail, jediná změna, jediné vysvětlení. Každé gesto, které v předchozích kolech nedávalo smysl, jsem si zapamatoval a hledal jsem jeho významy ve scénách dalších.

¹² HAVELKA, Jiří. *Černá díra* [divadelní inscenace]. Režie Jiří Havelka, scéna Dáda Němeček, kostýmy Dáda Němeček, Lucie Masnerová. Dejvické divadlo, Praha. Premiéra 12.4.2007.

3.2. Disonance

Další hudební mechanismus, který zaručeně dle mého názoru dokáže vytvořit tenzi, je disonance. Harmonickou disonancí vytvoříme kombinací dvou nesouladných tónů (interval malá sekunda, například C zahráno s Cis najednou). Tato kombinace tónu eskaluje napětí. Posluchač na to reaguje touhou usmířit tyto noty a zároveň je v očekávání, kam hudba bude směřovat. Uvolnění přichází, když noty opět dosáhnou souznění či harmonie. Takový jev je na divadle dle mého názoru úplně běžný. Jeden ze základních kamenů divadelní tvorby, kterým je dramatická situace, je vlastně harmonickou disonancí divadelního umění. Vytvoříme na jevišti konflikt, který generuje napětí, a jeho následné vyřešení, nám přinese ono uvolnění, onu katarzi. Zajímavější by ovšem mohlo být, přemýšlet nad inscenacemi, ve kterých tento jev přítomen nebyl, ve kterých se neobjevovalo napětí ve formě konfliktu či problému, který je třeba vyřešit.

Slovo disonance obecně vyvolává vždy jen špatný dojem, je to přeci opak konsonance, tedy libozvuku. Avšak bez disonance/disharmonie by přece konsonance/harmonie nikdy nebyla tím, čím je. Odpočinek je taky uvolňující jen po pořádném výkonu, jídlo chutná nejlépe když máme hlad apod.. A proto vnímám disonanci jako zásadní prvek při jakékoliv tvorbě. A nemusíme si pod tímto pojmem vždy představit to nejhorší, co těchto devět písmen dokáže obsáhnout, na příklad akord Fis7add13. Tenzi nám ve správném kontextu dokáže vytvořit i tak obyčejný akord, jakým je třeba H7, který vyžaduje nutné pokračování, a následný E-dur přinese uvolnění. Takové blues doslova stojí na tomto jevu. Celý tento jev, který zde popisuji, můžeme sledovat i na mnohem menších a ne tak osudových částech uměleckého díla.

3.3. Dynamika

Poslední hudební pojem, u kterého vnímám stejný jev, a to konkrétně schopnost tvořit tenzi, je dynamika. Další cestou jak dosáhnout onoho uvolnění, je vybudovat napětí skrze dynamiku, například crescendem. Hudba může gradovat buď postupně či skokem, ale v obou případech to zapříčiní vytvoření tenze. Podobný efekt má ovšem i ticho. Například v momentu, kdy ve skladbě dojdeme k modulovanému refrénu, dlouhá pomlka před ním vytvoří tenzi, která se uvolní při prvním tónu onoho očekávaného refrénu. Tento jev dle mého názoru můžeme jevištně vidět zpracovaný například v inscenaci GUNDR¹³ v Alfrédu ve dvoře. Během téměř

¹³ WARIOT, Ideal. *GundR* [divadelní inscenace]. Připravili Vojta Švejda, Jan Kalivoda, Jan Dörner, Milena Dörnerová, Ivanka Kanhauserová, Jiří Rouš, David Šmitmajer, Stéphanie N'Duhirahe, Kryštof Pešek. Alfréd ve dvoře, Praha. Premiéra 25.11.2014.

celého představení zde slyšíme velice nahlas zvuk větru. Intenzita hlasitosti tohoto zvuku je skutečně na hranici únosnosti, ale naprosto skvěle simuluje akustickou atmosféru, již prožívají horolezci ve vysokých nadmořských výškách. Nadměrná intenzita zvuku v nás tedy očividně vyvolává přirozenou tenzi, která je uvolněná jakoukoliv chvílí ticha. Je zřejmé, že tohle je zrovna extrémní příklad velice monotónní dynamiky. Ale chtěl jsem na tomto příkladu ukázat, jak velký efekt může mít jeden dynamický posun intenzity hlasitosti v určitém kontextu.

4. Aktivní poslech

„Ve skutečnosti ticho nemůžeme slyšet – ať děláš, co děláš, ticha nedocílíš.“¹⁴

Tento citát Johna Cage, kterým uvádí editoři Jan Krtička a Pavel Mrkus knihu *Zvuk a prostředí*¹⁵, odkazuje na experimenty, které Cage učinil na Harvardské univerzitě ve zvukotěsné komoře. Přestože se Cage nacházel v dokonale odhlučněné komoře, neznamenalo to, že se mu podařilo slyšet ticho. Zjistil, že zvuku skutečně nejde utéct, protože ten nám nejbližší zdroj zvuku, kterým je naše vlastní tělo, si do odhlučněné komory vzal s sebou.

Pro aktivní poslouchání, je dle mého názoru vždy lepší, pokud začíná z ticha. Avšak jak je z předchozích řádků jasné, docílit ticha není tak snadné, jak se může zdát. Pokud se nám povede eliminovat všechny zvuky okolního života, vždy ještě zbývají zvuky života našeho. To znamená, tep vlastního srdce či tok krve v žilách. Tam kde je život, je přirozeně taky zvuk. Absolutní ticho je tím pádem spjato jen se smrtí. V této souvislosti bych rád zmínil skladbu Johna Cage 4'33"¹⁶, která podle mě přesně poukazuje na tuto problematiku. Petr Kofroň ve své knize *Tón NE!* se k Cagově 4'33" vyjadřuje takto: „V roce 1952 přišel John Cage s kompozicí 4'33", což je takto dlouhé ticho. Ukázal, že hudební dílo, to je vše mimo něj, jen ne hudební dílo samo. Dílo spočívající v mlčení pouze ukazovalo na vše kolem něj. Posluchač slyšel šum koncertní síně, zvuky pronikající do sálu zvenku apod. Obrazně řečeno, kdežto dříve třeba Verdiho hudba byla Sluncem, jehož záře oslabovala svit hudby méně schopných skladatelů, Cage, to je černé slunce, v jehož tmě naopak zazáří vše, co jsme dříve ani neviděli.“¹⁷

Aktivní poslech tedy nemůže začínat z ticha absolutního, ale pouze z ticha relativního. Můžeme se tedy jen pokusit snížit okolní ruchy na minimum takové, které nebude rušit naši koncentraci. Ticho je v našem případě jakýsi poslechový bod nula, na kterém může začít stavět naši poslechovou krajinu.

¹⁴ KRTIČKA, Jan a PAVEL MRKUS, ed. *Sound and environment: contemporary approaches to sonic ecology in art = Zvuk a prostředí : současné přístupy ke zvukové ekologii v umění*. In Ústí nad Labem: Faculty of Art and Design at Jan Evangelista Purkyně University, 2020. ISBN 978-80-7561-268-7.

¹⁵ Tamtéž

¹⁶ CAGE, John. 4'33" [divadelní inscenace]. Woodstock, New York. Premiéra 29.8.1952.

¹⁷ KOFROŇ, Petr. *Tón ne!: čítanka pro ty, kdo pochybují o smyslu nové hudby*. Brno: Host, 1998. ISBN 80-86055-38-8 s. 30

Bavíme-li se o tichu a zvuku, měli bychom si nejprve vymežit pár základních pojmů. Zvuk je mechanické vlnění, které se šíří pružným prostředím. Pružné prostředí je takové, ve kterém se kmitání jedné částice se vzájemnými vazbami, přenáší na částice další. Takovým prostředím je na příklad vzduch, voda ale i mnohé pevné látky. Zvuk který kmitá pravidelně, je tón. Zvuky které pravidelný kmitočet nemají, se nazývají hluky, třesky či šumy. Dále jsou důležité pojmy: stat, ruchy a atmosféra. Stat je statutární zvuk daného prostoru. Ten se nachází v každé místnosti v jakémkoliv čase. Ruch je důkazem existence, pohybu či činnosti v čase (zpěv ptáčka, dech, chůze, šum větru). Atmosféra je pak tedy složení ruchů (podzimní krajina, město, pláž, nádraží)¹⁸

Navzdory tomu, že je tak neuvěřitelně složité, či v podstatě nemožné zvuku nikterak uniknout, je naše kultura orientovaná zásadně vizuálním směrem. Je těžké umět se odpoutat od vizuální stránky našeho světa neb oči jsou primární zdroj našeho vnímání. „*Abychom se byli schopni orientovat, a to nejen v prostoru, ale i ve vztazích, situacích či informacích, snažíme se je vizualizovat. Vytváříme obrazové reprezentace, abychom jimi ztvárnili nebo doplnili vize, myšlenky, texty i zvuky*“¹⁹. Nejlépe dokážeme pochopit věci které vidíme. Oči nám dopřávají tak přesvědčivý obraz reality, že ze sluchu se stává pouze jakási doprovodná složka našeho vnímání. Podobnou analogii vnímám ve vztahu divadla a hudby. Dramatická situace, ve které se herci na divadle ocitají, už tak zaujme divákovy smysly, že hudba zde často slouží již pouze jako doprovodný mechanismus dodávající emoce či nálady.

Chceme-li tedy dosáhnout skutečně kvalitního poslechového zážitku, měli bychom buď omezit vizuální vjemy na minimum, nebo tyto vizuální vjemy absolutně podřídít zvukové složce. Chci-li ku příkladu skutečně podrobně poslouchat nové album vydané mým oblíbeným umělcem, mé ideální rozpoložení pro takovýto aktivní poslech je takové: Jsem v pokoji kde jsem sám, sedím v křesle, mám na hlavě sluchátka, koukám z okna kde právě prší. Hned za oknem mám strom, který díky vodě má velice tmavé barvy. Pro mě osobně je tato vizualizace mnohem příjemnější k aktivnímu poslechu než-li tma. Ta totiž ve mně nevytváří neutrální vizuální rovinu, nýbrž pocit tlaku a úzkosti. Všímám si zde zajímavé spojitosti. V předchozích řádcích jsem psal o tom, že na základě Cageovi zkušenosti ze zvukotěsné komory, není

¹⁸ SCHAUER, Pavel. Vybrané statě z akustiky. Nevydáno, 2008. Dostupné z: http://fyzika.fce.vutbr.cz/doc/vyuka_schauer/vybrane_stat_e_z_akustiky.pdf

¹⁹ KRTIČKA, Jan a Pavel MRKUS, ed. *Sound and environment: contemporary approaches to sonic ecology in art = Zvuk a prostředí : současné přístupy ke zvukové ekologii v umění*. In Ústí nad Labem: Faculty of Art and Design at Jan Evangelista Purkyně University, 2020. ISBN 978-80-7561-268-7. s. 29

v podstatě možné v našem životě uniknout zvuku. Avšak evidentně se mě osobně nedaří uniknout ani vizuálním vjemům. Pokud zavřu oči tak v podstatě vidím tmu, ta tma na mě vizuálně působí, ta tma je nové estetické prostředí, které má dopad na to jak se cítím.

Je tedy jasné, že různá prostředí či různé vizuální podněty v nás vytvářejí různé poslechové kvality. Máme tedy dvě proměnné, které můžeme společně jakkoliv kombinovat. Na jedné straně zvuk a na druhé vizuál. V takovém případě vzniká nespočet možných variant.

Jako příklad můžeme nejprve využít agresivní metalovou hudbu. Ta nám sama o sobě nese jakýsi druh velice unikátní zvukové estetiky. Konkrétně tím myslím výrazné hudební prvky, které metalová hudba využívá (zkreslené kytary, rychlé tempo, výrazná energie, a vysoká intenzita hlasitosti). Myslím tím kupříkladu Různá prostředí dodají této hudbě různé přidané hodnoty. Představte si, jak by na vás působila metalová hudba v absolutní tmě. Pak si představte to samé v červeně nasvícené místnosti. Následně třeba v místnosti, ve které bliká v rychlém tempu stroboskop. A na závěr si představte, že posloucháte metalovou skladbu na prosluněné louce. Ačkoliv se jedná o stejnou skladbu, se stejnou dosti výraznou energií, kvalita onoho poslechového zážitku bude vždy trochu jiná. Jedno prostředí podporuje emoci skladby, druhé ji ještě zvětšuje a jiné naopak vytváří kontrast.

Z toho vyplývá, že pokud nám jde o jakýsi neutrální poslech, měli bychom vyhledat prostředí, které v nás nevyvolává pocity. Jakékoliv jiné prostředí je již prostředím stylizovaným a dopřává nám tudíž také stylizovaný poslech.

5. Akustická identita a akustická krajina

Značná populace naší planety žije převážně na místech s velice silnou a dominantní akustickou krajinou, především akustickou krajinou města. Avšak i přes její velice hlasitou zvukovou intenzitu ji často vnímáme už jen podvědomě nežli vědomě. Málokdo tento městský akustický smog vnímá na denní bázi. Jednou z příčin je i to, že se poměrně velká část populace vědomě či nevědomě brání tomuto akustickému smogu nástroji, kterými jsou například sluchátka. Městské ruchy se staly tak velkou a běžnou částí našeho každodenního fungování, že je přestáváme vnímat. Znovu je objevujeme až v určitých, pro nás neobvyklých situacích. Rád bych zde jednu takovou situaci popsal.

Když jsme v lednu natáčeli film, točení probíhalo na Žižkově v Seifertově ulici v bistru Valentino. Zvuk byl brán ze směrového mikrofону z mikrofónové tyči. Bylo neuvěřitelné, jak moc jsem všichni najednou vnímali ruch města, neb každá akce vždy musela čekat, než projedete tramvaj, než projede auto či než projde povídající si pár za skly bistra. Přestože se všichni s takovou to akustickou krajinou potýkají každý den, náhle v tento moment to stejně bylo něco nového, nečekaného a zároveň hodně frustrujícího. Dokonce při přípravách na natáčení si nikdo předem neuvědomoval, že by to snad mohl být problém. Přitom je to dost běžná a logická věc. Konečně jsem se tedy ocitl v situaci, kdy nás okolní ruchy přímo ovlivňovali, konfrontovali a my si je tedy mohli na plno uvědomovat.

Sabine Breitsameter v publikaci *Zvuk a prostředí* popisuje její zkušenost s prezentacemi vlastních nahrávek zvukových krajin, nahraných vždy v hodinách největšího provozu v různých metropolích. Byla to kupříkladu města jako Riga, Frankfurt, Chicago, Singapur či Sao Paulo. *„Všechny nahrávky vznikly stejným způsobem – z postavení chodce na rušné ulici, tedy stejné pozice, z níž zvuková prostředí vnímají místní obyvatelé. Tady je důležité zmínit, že moje analýza se vyjadřuje k běžným zážitkům a každodenním úkonům a nevyjadřuje se k sofistikovaným metodám posluchače esteticky či umělecky zaměřeného. Při poslechu mých nahrávek se v obecnstvu nenašel nikdo, kdo by dokázal rozeznat jakékoliv z nahraných měst, dokonce ani region či příslušnou kulturní sféru.“*²⁰ Taková asimilace zvukových krajin je jasně způsobená stávající asimilací ekonomickou, které se obecně říká globalizace. Ve většině měst jezdí stejná auta, která mají téměř stejný zvuk klaksonu, téměř všude můžeme slyšet dost

²⁰ KRTIČKA, Jan a Pavel MRKUS, ed. *Sound and environment: contemporary approaches to sonic ecology in art = Zvuk a prostředí : současné přístupy ke zvukové ekologii v umění*. In Ústí nad Labem: Faculty of Art and Design at Jan Evangelista Purkyně University, 2020. ISBN 978-80-7561-268-7. s. 28

identický zvuk světelných semaforů pro pěší. Každopádně pokud jsou procesy výroby a spotřeby podrobeny stejným principům, budou lidé stále více a více v kontaktu se stejnou paletou zvuků.

Filozof-psychiatr Karl Jaspers, kritizoval tendence k „planetarizaci“ už v třicátých letech 20. Století. Ona „planetarizace“ dle Jasperse zplošťuje všechny rozměry života tak, že omezuje mnohost druhů myšlení a modelů vnímání a mění tak lidské bytosti v pouhé funkcionáře ekonomických a technologických procesů výroby a spotřeby.²¹

²¹ KRTIČKA, Jan a Pavel MRKUS, ed. *Sound and environment: contemporary approaches to sonic ecology in art = Zvuk a prostředí : současné přístupy ke zvukové ekologii v umění*. In Ústí nad Labem: Faculty of Art and Design at Jan Evangelista Purkyně University, 2020. ISBN 978-80-7561-268-7. s. 30

6. Reproduktor

První asociace spojená s reproduktorem jako tokovým nás vede směrem k obecnému audiořetězci. Ten bude mít za úkol zesílit či zpřítomnit existující akustický nebo elektromagnetický signál. Tento jev je naprosto známý. Nalezneme jej kupříkladu na koncertech, kde zesilujeme zvuk hudebních nástrojů, za účelem reprodukce pro velké sály. To co v takovém případě slyšíme, je tedy jen a pouze zvětšenina původně menšího akustického signálu, který by ovšem při jeho přenesení, neměl utrpět jakékoliv proporční či kvalitativní ztráty. Michal Rataj ve své kapitole *Reprodukční jako hudební nástroj a orchestrace prostoru* v knize *Zvukoprostor Prostorozvuk* uvádí následující příklady užití reproduktorů, spjatých s existencí různých typů elektronických nebo elektroakustických hudebních nástrojů:

- *Abychom mohli naslouchat thereminu, musíme k němu připojit reproduktor.*
- *Součástí každých Martenotových vln jsou designově vyvedené reproduktory umístěné viditelně na pódiu*
- *Slavný Leslie box Hammondových varhan zaujímá čestné místo na rockových pódiích*
- *Abychom slyšeli elektrickou kytaru, baskytaru či jakýkoliv elektronický hudební nástroj, potřebujeme reproduktor*²²

Všimněme si, že ve všech popsaných situacích se nachází podobný princip existence reproduktoru. „Reprodukční (nebo soustava reproduktorů) je zodpovědný za bezprostřední reprezentaci nějakého existujícího solitérního (instrumentálního či vokálního) elektroakustického procesu v daném místě a čase. Dalo by se vlastně říci: co reproduktor, to nástroj, „tady a teď“, přičemž ono „tady a teď“ je klíčovou vlastností situace v níž si uvědomujeme (přísloušnou dramatickou) jednotu místa a času.“²³ Jako příklad takového užití reproduktorů u elektroakustických nástrojů uvádí Michal Rataj vyobrazení ze studie autorky Sonji Neumann z roku 2015 *Von dislozierten Klängen und auditiven Räumen*²⁴ *Orchester budoucnosti??* (Das Orchester der Zukunft) z roku 1932. Tento orchestr obsahoval řadu elektroakustických nástrojů, kterými byli ku příkladu elektrické violoncello a housle, theremin, trautionium. Celý orchestr byl snímán mikrofony za účelem rozhlasového šíření. Každému

²² RATAJ, Michal, Slavomír HOŘÍNKÁ, Jan TROJAN a Tomáš DVOŘÁK. *Zvukoprostor, prostorozvuk*. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2018. ISBN 978-80-7331-485-9. s. 147

²³ Tamtéž s. 146

²⁴ NEUMANN, Sonja. „Von dislozierten Klängen und auditiven Räumen“. In: Marta Brech – Ralph Paland (hg./eds.). *Kompositionen für hörbaren Raum: Die frühe elektroakustische Musik und ihre Kontexte / Compositions for Audible space: The Early Electroacoustic Music and its Contexts*. Bielefeld: transcript Verlag, 2015, s. 105-120

nástroji byl přidělen vlastní reproduktor, za účelem vytvoření malého tělesa elektroakustických nástrojů, jež fungují na jednom společném místě a vysílají zvuk do společného auditoria či éteru.²⁵

Je důležité říci, že rádio vznikající kolem roku 1910, se pomalu stávalo velkým pomocníkem experimentů v oblasti akustického umění. To co postupně začalo přivádět umělce z řad jak hudby, tak ale i literatury, divadla, filmu či vývratného umění do zvukového studia, byla právě akusmatická povaha rádia jako takového²⁶. No a právě reproduktor je ten poslední článek zvukového řetězce, který nám nabízí audio obsah. Dost často u různých elektronických zařízení sice nemůžeme ovládat jeho zvukové vlastnosti, ale přesto je dokonalou akusmatickou oponou, díky které můžeme poslouchat obsah, který nás zajímá. V dnešní době je přítomnost reproduktorů ve veřejném či soukromém prostoru naprosto běžná, ba dokonce využitelná často k neuměleckým, reklamním či marketingovým účelům.

²⁵ RATAJ, Michal, Slavomír HOŘÍNKA, Jan TROJAN a Tomáš DVOŘÁK. *Zvukoprostor, prostorozvuk*. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2018. ISBN 978-80-7331-485-9 s. 148

²⁶ Akusmatické -postrádající vizuální složku

7. Akusmatická hudba:

Akusmatická hudba je hudba taková, která postrádá vizuální složku a často disponuje prostorovým aspektem reprodukce (stereofonie)²⁷. Onen přívlastek „akusmatický“ odkazuje k pedagogické metodě Pythagora, která spočívala v tom, že studenti byli nuceni sedět v absolutním klidu a naslouchat výkladu učitele, který byl skrytý za závěsem. Pierre Schaeffer ve svém *Traité des objets musicaux* (Pojednání o zvukových objektech, 1966)²⁸ přirovnal roli magnetofonového přehrávače k výkladu Pythagora za plátnem s důrazem na soustředěný poslech zvuku nahraného na magnetofonový pás.

Pierre Schaeffer a Pierre Henry již byli prvními poválečnými skladateli konkrétní hudby²⁹, pomocí magnetofonového pásu uskutečnili podstatný krok dál. „Znějící realitu začali optikou svého redukovaného slyšení ignorovat a reproduktor vnímali jako nástroj k budování reality nové“³⁰. Celý tvůrčí proces se nyní odráží pouze od zvuku jako takového, interpret je vykázán do studia, a to z jediného důvodu, k tomu aby mohl být zaznamenáván, aby zvuk jeho nástroje mohl být přetvořen do nové reality orchestru reproduktorů (Acousmonium)³¹. Je jasné, že absence interpreta při koncertní prezentaci akusmatické hudby působila přinejmenším podivně. Místo houslistů, dechařů či perkusionistů máme na podiu pouze různě seskupené menší či větší reproduktory. V kontextu výše uvedené definice akusmatické hudby mě napadá myšlenka, jestli je takový to orchestr reproduktorů skutečně akusmatickým zážitkem, bereme-li za akusmatické to co postrádá onu vizuální složku. Pro diváka, který hudební zážitek vnímá také vizuálně, je ono seskupení naprosto různorodých reproduktorů tak esteticky zajímavé, že tento obraz může být velice poutavým a fascinujícím vizuálním faktorem. Je-li tedy účelem a cílem akusmatické hudby dopřát divákovi skutečně nerušený, dokonalý poslech, který aspoň na chvíli zapříčiní to, že náš primární smysl vnímání, kterým je bezpochyby zrak, přejde do pozadí a naopak do popředí vystoupí naše vnímání auditivní, pak může být pro recipienta takového uměleckého počínu ono Acousmonium stále až příliš silný estetický obraz, který bohužel velice silně dál zaměstnává recipientův zrak. V takovém případě (a to i v případě, že se ohlédneme zpět za

²⁷ Elektroakustická hudba. EAH- definice, typologie. Masarykova univerzita. [online]. 2015 [cit. 15.05.2021]. Dostupné z: <https://is.muni.cz/do/rect/el/estud/ff/ps15/eah/web/index.html>

²⁸ Tamtéž

²⁹ Konkrétní hudba- hudba která pracuje s přirozeným zvukovým materiálem. Často abstraktní povahy např. zvuky přírodní, industriální apod.

³⁰ RATAJ, Michal, Slavomír HOŘÍNKÁ, Jan TROJAN a Tomáš DVOŘÁK. *Zvukoprostor, prostorozvuk*. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2018. ISBN 978-80-7331-485-9. s .151

³¹ Orchester sestavený z celé řady reproduktorů. Zdroj zvuku je před zraky diváků schován. Vidíme jen početnou sadu reproduktorů, reprezentující roli hudebních nástrojů.

původem slova pramenícím z pedagogické metody Pythagora) je dle mého přesnější definicí akusmatické hudby hudba taková, u které nám je skryt její zdroj.

Představme si situaci, ve které se nám podaří na pódium postavit Acousmonium viz Příloha č. 1 a 2. Nyní už přece jen stačí vpustit onu hudbu v podobně elektrického vlnění, jež blány na konci tohoto audio řetězce přemění na vlnění mechanické. Avšak zde autorská práce zdaleka nekončí. Bylo by nedostatečné, kdyby tak masivní uskupení reproduktorů různých velikostí a druhů, hrálo jen Mono (Monophonic sound). Nesmíme zapomenout, že toto seskupení dohromady tvoří orchestr, a tak by bylo žádoucí s ním jako s orchestrem zacházet. V takovém případě nenecháme hrát všechny reproduktory prostě a jen najednou, ba naopak, budeme velice pečlivě distribuovat hudbu k jednotlivým „hráčům“ tak, abychom vytvořili velice fluidní, barevnou škálu zvuků, která nebude působit, že pochází z jednoho zdroje.

Každý reproduktor má své „charakterové vlastnosti“, každý má určitý zvukový nádech, už jen velikost reproduktoru určuje jeho výslednou zvukovou barvu. Obecně platí, že menší reproduktory s menší blánou, nemají takovou kapacitu aby uhráli nižší frekvence. Budou jim tedy ve výsledku chybět basy. Čím nižší frekvence, tím těžší je pro reproduktor aby rozvlnil blánu a zahrál onen nízký tón. Uvědomme si taky fakt, že velice záleží na tom, jak se reproduktory v prostoru nacházejí. Šíření zvuku je jen mechanické vlnění skrze látkové prostředí, tím jsou myšleny plyny, kapaliny, ale i pevné látky (ve vakuu se zvuk nešíří). Blána reproduktoru rozechvěje okolní zvuk a naopak naše ucho toto vlnění vzduchu zachytí. Je tedy jasné, že šíření zvuku, ačkoliv jej nevidíme, není žádný nepopsatelný abstraktní jev, který si člověk nedokáže představit a který zároveň nemá svá jasná pravidla. Je tedy zřejmé, že systém, který v rámci Acousmonia vytvoříme, bude mít přímý dopad na výsledný zvuk. Postupně se nám tady generují jasné faktory, které mají na Acousmonium vliv. Bezpochyby to je za prvé prostor, ve kterém se nachází, ale tohle je samozřejmě faktor, který ovlivňuje v podstatě jakoukoliv uměleckou produkci. Za druhé, jaký typ a jaké množství reproduktorů máme k dispozici a za třetí jakým způsobem tyto reproduktory rozmístíme po prostoru. Vliv na dílo onoho třetího popsaného faktoru popisuje Michal Rataj v knize *Zvukoprostor Prostorozvuk*³².

³² RATAJ, Michal, Slavomír HOŘÍNKA, Jan TROJAN a Tomáš DVORÁK. *Zvukoprostor, prostorozvuk*. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2018. ISBN 978-80-7331-485-9.

7.1. Spatialis a jeho spirála reproduktorů:

Spatialis je kompozice Michala Rataje pro malý smyčcový orchestr, bicí a live elektornics, která vznikla v roce 2013³³. Tato skladba se hrála v prostoru Fakulty architektury Českého vysokého učení technického v Praze (ČVUT). To jak ve výsledku vypadalo rozmístění reproduktorů ale i hudebníků po prostoru, způsobilo specifické uspořádání prostoru. Byl to „*vysoký komínovitý prostor se symetricky členěnými patry ve funkcionalisticky pojatém betonovém designu architektky Aleny Šrámkové.*“³⁴

Rataj ke své kompozici uvedl: „*Rozhodl jsem se, že do vysokého prostoru postavím spirálu osmi reproduktorů, které se povinou z přízemí až do druhého patra, jehož úrovni budou poslední dva reproduktory zavěšeny na ocelových lankách a nasměrovány kolmo dolů*“³⁵

Michal Rataj dále popisuje že takovéto uspořádání reproduktorů začalo postupně tvořit jakési rezonující reproduktorové tělo celého hudebního uskupení. Toto spirálovité uskupení mělo za úkol vytvořit „*jakousi prostorově zvukovou gradaci, jejímž vrcholem bude zvuk doslova padající na posluchače shora.*“³⁶ V takovémto seskupení kdy jsou reproduktory dost dobře sluchově lokalizovatelné a zároveň vlastně i dobře vidět, se z nich stávají v podstatě další samostatné hudební nástroje.³⁷

³³ RATAJ, Michal. *Spatialis* [koncert]. Autor: Michal Rataj. Fakulta architektury ČVUT, Praha. Premiéra 16.9.2013.

³⁴ RATAJ, Michal, Slavomír HOŘÍNKA, Jan TROJAN a Tomáš DVOŘÁK. *Zvukoprostor, prostorozvuk*. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2018. ISBN 978-80-7331-485-9. s. 157

³⁵ Tamtéž s. 157

³⁶ RATAJ, Michal, Slavomír HOŘÍNKA, Jan TROJAN a Tomáš DVOŘÁK. *Zvukoprostor, prostorozvuk*. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2018. ISBN 978-80-7331-485-9. s. 158

³⁷ Tamtéž

8. Závěr

V předložené práci jsem popsal jeden z možných pohledů na vztah mezi hudebními a divadelními principy. Zároveň v ní jde jasně cítit také mé subjektivní hledání spojitostí těchto dvou forem umění, které mi jsou nejbližší.

První polovina této práce nahlíží na divadlo skrze hudební obzory. Popisoval jsem v ní, jaký přímý efekt může mít hudební smýšlení na herectví a jak využít hudební teorii k vytvoření jakýchsi hereckých partitur. Exaktnost not zde slouží jako manuál, podle kterého má herec možnost přesně artikulovat text scénáře. Tento kompoziční druh práce se scénářem zajistí vymezení se od klišé a určitých zajetých kolejí daného herce. Měl by překvapovat, a to jak diváka, tak i samotného herce. Ten překvapující faktor pak tedy vytváří fakt, že tento kompoziční tvar nás vytrhává z jakési civilnosti či stereotypnosti hereckého projevu. Je to totiž velice stylizovaný druh práce, který objevuje nové kvality vokálního projevu. Hercova ústa se stanou doslova hudebním nástrojem. Nejsou již pouze jakýmsi reproduktorem sdělujícím informace a emoce, ale stávají se nástrojem přinášejícím na divadelní jeviště hudební kvality, přesto to však nemusí být zpěv. Divák má tedy často prostor vnímat zvukomalebnost jednotlivých slov a důsledně si vstřípit a uvědomit jejich významy skrze precizní přístup herců.

Má první asociace v procesu přemýšlení nad zpracováním mé bakalářské práce, mě vedla k hudebnímu principu, který se nazývá *Tension and release*. V této kapitole jsem popsal různé způsoby, jak tohoto jevu docílit a zároveň jak se tento mechanismus dá transformovat na divadelní jeviště. *Tension and release* je pro mne doslova nádechem a výdechem světa hudby. Čím déle tento jev analyzuji, tím více ho zároveň spatřuji v úplně jiných rovinách našeho života. Mé přirovnání k nádechu a výdechu není vůbec náhodné, ba naopak zde vnímám velice silnou analogii. Už jen proto, že tak jako nás drží při životě dýchání, tak stejně pro mne *Tension and release* udržuje naživu hudbu, a právě to jsem hledal v této kapitole. Stejným způsobem pak může tato technika dopřávat životní sílu i divadelnímu tvaru. Popisuji zde několik postupů, kterým tenzi a následné uvolnění vyvolat. Zmiňuji zde o repetici, disonanci a dynamice. U všech těchto jevů jsem následně hledal konkrétní příklady divadelních inscenací, u kterých jsem přítomnost těchto pojmů vnímal.

Je-li ústředním motivem mé bakalářské práce hudba a její principy aplikované na divadelní jeviště, přirozeně mě mé asociace táhly i k rozboru problematiky poslechu jako takového.

Aktivní poslouchání je totiž předpokladem ke vnímání mechanismů, o kterých ve své práci pojednávám. Zásadní pojmem spjatým s posloucháním je ticho. Důležité je si uvědomit, že absolutního ticha³⁸ nejde v našich životech docílit. Důvodem je to, že i samotné naše tělo je zdrojem zvuku, tudíž dokud je kolem nás život, je kolem nás také zvuk. Jedním z faktorů který velice dobře napomáhá soustředění se na poslech, je co největší eliminace rušivých elementů, například vizuálních vjemů. Tato myšlenka mě donutila rozvinout kapitolu týkající se akusmatické hudby a reproduktoru, který se v takovém kontextu v podstatě stává nástrojem. Popisuju zde vývoj akusmatické hudby až k definici tzv. *Acousmonia*, tedy *orchestru reproduktorů*. Toto téma je jakýsi protipól tématu týkajícího se vlivu hudby na herectví. Acousmonium vnímám tedy jako dopad divadla na hudbu. Nejde totiž o „obyčejnou“ hudební produkci, ale je zde přítomné evidentní konceptuální a performativní smýšlení. Reprodukce v takovém kontextu neslouží už jen jako pouhý přijímač elektrického signálu, který jej dokáže transformovat ve zvuk, ale zaujímá status relevantního hudebního nástroje. Orchester je složen z různých druhů reproduktorů, přičemž každý z nich má své jasné vlastnosti a s nimi také jasný účel.

Hledání vztahu, součinnosti a vzájemné harmonie mezi divadlem a hudbou je pro mne zásadní téma. Na základě výše uvedených poznatků jsem si uvědomil, jak podobnou vnitřní podstatu tyto dva druhy umění mají a kolik znaků je spojuje. Tím mezi sebou tvoří silnou synergii. Totiž „dokonalé je, když hudba a divadlo nemohou být bez sebe navzájem.“³⁹

³⁸ za předpokladu zdravého sluchového ústrojí

³⁹ŠRÁMEK, Vratislav. Český rozhlas Vltava, Vizitka, Český rozhlas [online]. 2018 [cit. 15.05.2021] Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/vratislav-sramek-dokonale-je-kdyz-hudba-a-divadlo-nemohou-byt-bez-sebe-navzajem-7638174>

9. Seznam použitých zdrojů

9.1 Literární prameny

ADÁMEK, Jiří. *Théâtre musical: divadlo poutané hudbou*. Praha: Nakladatelství AMU, 2010. ISBN 978-80-7331-191-9.

BURIAN, Emil František. *Pražská dramaturgie (1937)*. In BURIAN, Emil František. *O nové divadlo (1930-1940)*. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1936.

KRTIČKA, Jan a Pavel MRKUS, ed. *Sound and environment: contemporary approaches to sonic ecology in art = Zvuk a prostředí : současné přístupy ke zvukové ekologii v umění*. In *Ústí nad Labem: Faculty of Art and Design at Jan Evangelista Purkyně University*, 2020. ISBN 978-80-7561-268-7.

KOFROŇ, Petr. *Tón ne!: čítanka pro ty, kdo pochybují o smyslu nové hudby*. Brno: Host, 1998. ISBN 80-86055-38-8

RATAJ, Michal, Slavomír HOŘÍŇKA, Jan TROJAN a Tomáš DVOŘÁK. *Zvukoprostor, prostorozvuk*. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2018. ISBN 978-80-7331-485-9.

NEUMANN, Sonja. „Von dislozierten Klängen und auditiven Räumen“. In: Marta Brech – Rapph Paland (hg./eds.). *Kompositionen für hörbaren Raum: Die frühe elektroakustische Musik und ihre Kontexte / Compositions for Audible space: The Early Electroacoustic Music and its Contexts*. Bielefeld: transcript Verlag

9.2 Internetové zdroje

ŠRÁMEK, Vratislav. Český rozhlas Vltava, Vizitka, Český rozhlas [online]. 2018 [cit. 15.05.2021] Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/vratislav-sramek-dokonale-je-kdyz-hudba-a-divadlo-nemohou-byt-bez-sebe-navzajem-7638174>

SCHAUER, Pavel. *Vybrané statě z akustiky*. Nevydáno, 2008. Dostupné z: http://fyzika.fce.vutbr.cz/doc/vyuka_schauer/vybrane_state_z_akustiky.pdf

Elektroakustická hudba. EAH- definice, typologie. Masarykova univerzita. [online]. 2015 [cit. 15.05.2021]. Dostupné z: <https://is.muni.cz/do/rect/el/estud/ff/ps15/eah/web/index.html>

10. Přílohy

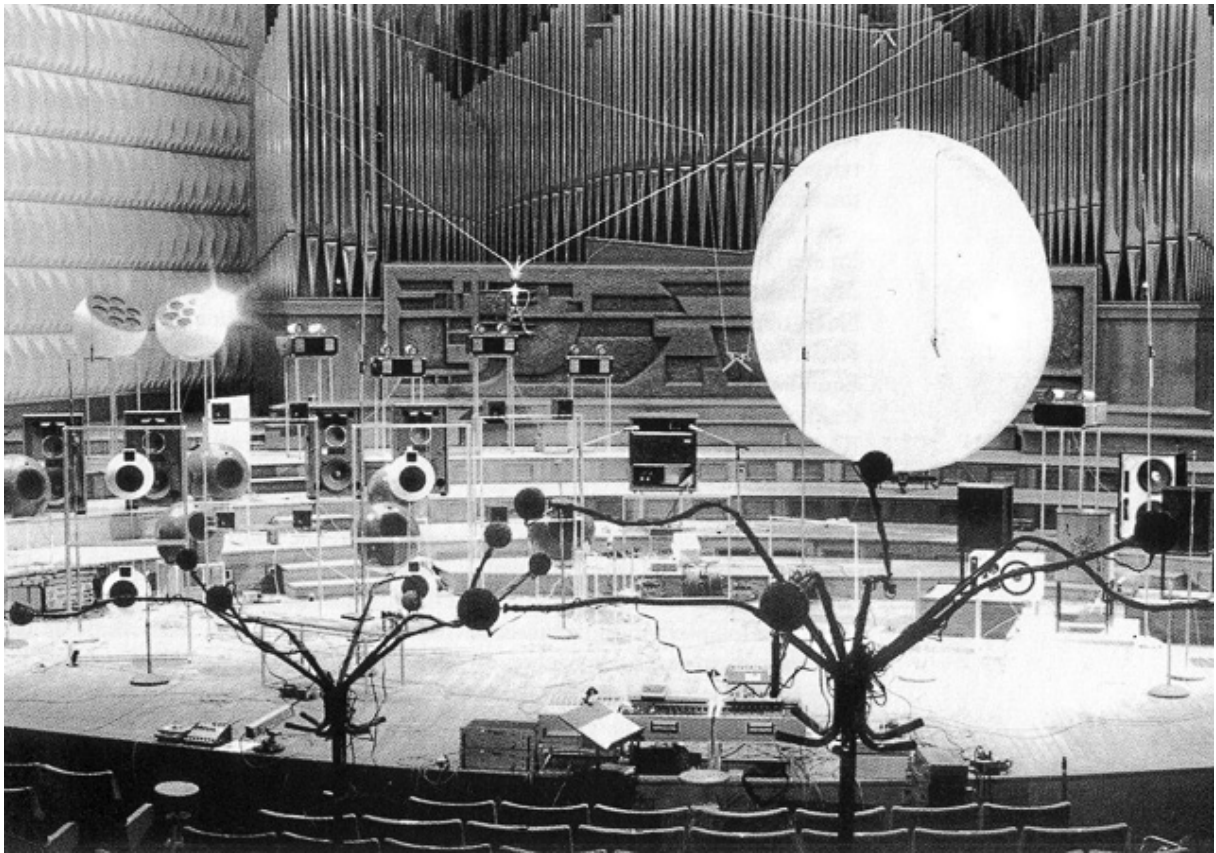
Příloha č. 1
Inscenace *Slyšel jsem*



Příloha č. 2
Inscenace *Slyšel jsem*



Příloha č. 3
Fotografie Acousmonia



Příloha č. 2
fotografie Acousmonia

