

Akademie múzických umění v Praze

Divadelní fakulta

Katedra alternativního a loutkového divadla

Scénografie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Zvuková scénografie

Louis Traore

Vedoucí práce: DOC. MGA. LUKÁŠ JIŘIČKA, PH.D.

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 05.15.2023

The Academy of Performing Arts in Prague
THEATRE FACULTY

Department of alternative and puppet theatre
Stage Design

BACHELOR'S THESIS

Scenography of sound

Louis Traore

Thesis supervisor: DOC. MGA. LUKÁŠ JIŘIČKA, PH.D.
Academic title: BcA.

Prague, 05.15.2023

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci s názvem

Zvuková scénografie

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne

.....

[Jméno Příjmení], podpis

Poděkování

Chtěl bych poděkovat všem co mi pomohli při psaní mé diplomové práce.

Petra Traore, Karolína Kotrbová, Zuzana Šklíbová, Emil Rothermel a Lun Sevník.

Zároveň bych rád zmínil i jména bez kterých by se Alef tajný a zdánlivý nikdy neuskutečnil a proto jim moc děkuju za jejich spolupráci.

Matouš Fendrych, Karin Bílíková, Antonie Formanová, Leontýna Janků.

Na závěr bych rád velmi poděkoval MgA. Lukáši Jiříčkovi, Ph.D za jeho velkou trpělivost a ochotu při psaní mé závěrečné práce.

Abstrakt

Bakalářská práce se věnuje zvuku a jeho působení na naši obrazotvornost a proces prožívání. Zaměřuje se na vytváření prostoru a atmosfér, které jsou formovány zvukovou a hudební kompozicí. Tyto složky se stávají základním prostředkem pro scénografickou a dramaturgickou práci, jejíž cílem je vytvoření imaginárního světa s autonomním jazykem. Cílem praktického výzkumu je rozbor, jakým způsobem dochází k vytváření a zaznamenávání hudebních partitur.

Abstract

The bachelor thesis focuses on sound and its effect on our imagination and process experience. It focuses on the creation of spaces and atmospheres that are shaped by sound and musical composition. These components become the basic means for scenographic and dramaturgical work that aims to create an imaginary world with an autonomous language. The aim of the practical research is to analyse how the creation and recording of musical scores.

Obsah

Úvod	1
1 Morton Feldman.....	3
1.1 Feldmanova Chromatické pole	4
1.2 Repetice a zpěv ve Feldmanově hudbě	4
1.2.1 Vokál a orchestr/ Three voices	5
1.2.2 Vocal a orchestr/ Neither	8
1.3 Rozdíli v opakování	11
1.4 Feldman a text.....	12
1.5 Prostor.....	13
1.5.1 The Rothko Chapel.....	14
2 Meredith Monk.....	15
2.1 Zpět ke kořenům.....	16
2.1.1 Atlas	17
2.2 Rituálnost	18
2.2.1 Mask.....	20
2.3 Prostor.....	21
2.3.1 Songs of Ascension	22
3 Alef	23
3.1 Alef tajný a zdánlivý	24
3.2 Vnitřní a vnější svět	26
3.3 Alef v pojetí Feldmana	28
3.4 Alef v pojetí Monk	31
3.5 Nepředvídatelná chybovost a neurčitost	33
3.6 Přítomnost	34
3.7 Alef tajný a zdánlivý jeho podoby v prostoru	35
Závěr	39
Seznam použitých zdrojů.....	40

Úvod

Zvuk je nedílnou součástí našeho světa a důležitým elementem, skrze který své okolí vnímáme. Pomocí zvuku lidstvo komunikuje, v čase i prostoru. Zvuky se šíří pomocí zvukových vln, což znamená, že se mohou šířit vzduchem, vodou nebo pevnými tělesy. Tyto vlny jsou pak přijímány do lidských receptorů a přeměněny na nervové impulsy, které putují dál do lidského mozku, kde se dál zpracovávají.

Zvuky jsou důležitým prvkem komunikace mezi lidmi i mezi zvířaty. Slovo a zvuk jsou základním verbálním komuniké, které nám umožňuje sdílet emoce a informace. Zvuky tak dokážou přenášet tóny a intonace, jejichž význam jde ruku v ruce s našimi reakcemi a jednáním.

Pro porozumění této práci jsou tyto informace zásadní, neboť se v ní soustředím právě na samotný zvuk a jeho využití v kontextu divadelní a také hudební tvorby. Budu se tedy věnovat autorům a umělcům, kteří se ve svém díle snaží vracet k původnímu zdroji zvuku a jeho syrové formě, kterou dále rozvíjejí. Předkládají ji totiž jako své svědectví o tom, čeho zvuk v lidské tvorbě může dosáhnout a kam vůbec může posluchače zanést představa samotná. Co v nás zvuk probouzí?

Mluvit budu o dvou tvůrcích dosahujících tohoto významu. Jednak o Mortanu Feldmanovi a také o Meredith Monk. Oba jsou velmi odlišní, přesto je ale spojuje určitá praxe a také především vize jejich tvorby. Oba pocházejí z New Yorku, narodili se v první polovině dvacátého století a jejich tvorba má velký vliv na soudobou experimentální hudbu. Kromě těchto faktů spojuje Feldmana s Monk ještě jedna zásadní skutečnost. Oba se prostřednictvím své tvorby snaží vymanit ze zajetých schémat klasické a populární hudby devatenáctého století a najít tak srdce zvuku a hudby.

Některé tvůrčí strategie obou zmíněných autorů jsem přejal do svého vlastního tvůrčího procesu při tvorbě projektu *Alef tajný a zdánlivý*. Jak jsem s překvapením zpětně zjistil, nebyla moje inspirace pouze vědomá. I po dokončení svého projektu jsem totiž ve své práci objevil ještě další styčné body s jejich tvorbou.

V této práci je tedy mým cílem nastínit čtenáři proces přibližování se ke zvuku a hudbě v jeho samotné podstatě. Rád bych objasnil, jak lze co nejlépe zpřítomnit zvuk i text posluchačům. A to nejen v divadelní, ale také v hudební tvorbě. Za tím účelem budu srovnávat určité tvůrčí postupy vedoucí až k meditativním a rituálním zážitkům, které nás mají zpřítomnit v našem bytí a probudit naši představivost a projekci.

Jistě bychom našli mnoho dalších skladatelů, kteří by stáli po boku Mortona Feldmana a Meredith Monk. Mezi takové jistě patří třeba Claude Vivier, Georges Aperghis, Kagel, Laurie Anderson, či Mauricio Kagel. Všichni tito hudební skladatelé a umělci se řadí k avantgardním směrům dvacátého století a vytvořili nové tendence na poli experimentální hudby.

Proč tedy zrovna Meredith Monk a Morton Feldman? Jelikož Alef tajný a zdánlivý pracuje s hlasem jako se základním elementem kreace světa skrze slovo a hudbu. Monk orientuje svoji tvorbu kolem nonverbálního zpěvu a proto byla právě ona mým hlavním inspiračním zdrojem pro vznik světa Alef tajný a zdánlivý. Její postupy, vycházející z pokory k našemu světu, mi byly stejně blízké, jako její umělecký projev. Stala se proto samozřejmou součástí přípravného procesu při tvorbě Alef tajný a zdánlivý.

Morton Feldman mi sice byl představen až po ukončení práce na představení Alef tajný a zdánlivý. Přesto mě ale jeho tvorba oslovila. Velmi mě inspirovala jeho práce s časem i nekonečně dlouhé skladby, ve kterých může trpělivý posluchač vnímat změny situací a atmosfér. Feldmana jsem zvolil i kvůli jeho minimalistickému pojetí hudby, které není triviální. Naopak, v některých chvílích se dokonce zdá, že pouhá mikroskopická změna vytvoří proces, který by mohl připomínat hození kamínku doprostřed klidné vodní plochy.

Důležité je zmínit, že Alef tajný a zdánlivý pracuje s vokálním projevem. Není v něm žádný akustický nástroj a dokonce ani elektronická technika, která by zvuk zkreslovala. Meredith Monk a Morton Feldman sice s elektrickými prvky v hudbě pracují, ale jejich hlavní výraz je dle mého názoru spíše vokální a akustický. Byl to jeden z důvodů, proč jsem si pro rozbor v této práci vybral právě tyto dva tvůrce. Kromě toho jsou mé tvorbě hudebně a také koncepčně blízcí.

1 Morton Feldman

Morton Feldman byl hudební skladatel, kterého řadíme do tzv. Newyorské školy. Za její nejvýznamnější členy se považují také John Cage, Earle Brown, Christian Wolff a David Tudor. Newyorská škola byla hudebním a uměleckým hnutím, které vznikalo v padesátých a šedesátých letech dvacátého století v New Yorku a spojovalo se s avantgardní hudbou. Umělci patřící do tohoto hnutí se vyznačovali hledáním nových způsobů, jak o hudbě přemýšlet a jak ji vůbec tvořit. Byli ovlivněni jazzovou hudbou a také všedními, každodenními zvuky. Ty mnohdy vycházely z ruchů okolního velkoměsta. V jejich dílech tedy často tušíme rušné ulice, rychlé metro či pronikavé sirény. Vzácně se setkáme také se zvuky přírody, jako je zpěv ptáků nebo šumění větru.

Tyto dva kontrastní typy zvuku používali skladatelé k vybudování specifické hudební poetiky a k vykreslování atmosféry, kterými chtěli na posluchače působit.

Rád bych se zaměřil na samotného Feldmana, jelikož věřím, že skrze jeho tvorbu se více přiblížíme k pochopení zvukového zhmotnění. Feldman a Cage byli dobří přátelé. Poměrně snadno by se dalo říct, že jejich přemýšlení o hudbě i jejich experimenty se zvukem a nástroji jsou si podobné. To by ovšem byla příliš povrchní zkratka. Zatímco Cage často pracoval s elektronickými nástroji a experimentoval s různými způsoby zvukové manipulace, Feldman byl více zaměřen na tradiční hudební nástroje a jejich zvukové kvality. V jeho tvorbě měla významnou pozici klaviatura a často přemýšlel o zvuku jako o celku, nejen jako o jednotlivých tónech.

Feldmanova díla se také vyznačují strategickým uvažováním o zvuku a jeho zhmotněním v hudební formě. Pro jeho tvorbu jsou charakteristické delší časové úseky. Pracuje s časovou dekomprimací a jejím užitím dosahuje zcela jiných vyznění. Pomalými změnami v harmonii a dynamice umožňuje posluchači ponořit se do zvukového prostředí skladby a vnímat ji jako kompaktní celek. Feldmanova práce s časem je velmi experimentální a vždy s ním pracuje jako s určitou perspektivou, která dokáže dojít do konkrétního bodu, v němž se odráží napětí a důraz na určité segmenty v komponované hudbě.

1.1 Feldmanovo Chromatické pole

Ve Feldmanově tvorbě je třeba zdůraznit jeden neodmyslitelný prvek, který je v jeho skladbách neustále přítomen. Mám na mysli chromatické pole (chromatic fields¹), které je základním kamenem pro autorovu tvorbu.

Díky tomuto principu neustále se opakujících zvukových ploch se Feldman vymanil z klasického hudebního schématu 19. století a vlivu skladatelů jako jsou Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Frederic Chopin, Franz Liszt, či Johannes Brahms.

„Tento pojem bychom mohli jednoduše charakterizovat jako určitý časový úsek ve skladbě, v jehož průběhu, jsou postupně vyčerpány všechny tóny chromatik odvíjení jednotlivých tónů není vázáno žádnými striktními pravidly jako v případě dodekafonie a tóny se mohou libovolně opakovat“²

Vysvětlení chromatického pole se nabízí skrze porovnání s dodekafonií. Zakladatelem dvanáctitónové techniky (dodekafonie) je Arnold Schönberg. Tato technika se zakládá na kompozičním systému sekvence dvanácti tónů, které se používají v přesné kompozici, kdy žádný tón není upřednostňován. Mnoho posluchačů by jistě mohlo říct, že tato technika zní ve výsledném dojmu velice stroze a studeně. Chromatické pole vychází z dodekafonie, ale není tolik ohraničené svými pravidly. Spoléhá sice na dvanáctitónovou řadu, ale zároveň používá harmonii a barevnost tónů v mikrotonálních intervalech. Proto hudba působí mnohem barvitěji a abstraktněji.

Lze říci, že využití chromatického pole nabízí ojedinělý způsob, jak pracovat se zvukem a vytvářet jeho atmosférické a nekonečně barvitě prostředí, ve kterém se distancuje od zavedených forem, jako jsou například diatonické stupnice.

1.2 Repetice a zpěv ve Feldmanově hudbě

Pokud bychom o Feldmanově díle hovořili jako harmonickém, dramatickém a napínavém zážitku, o mezihrách, konci, nebo o hierarchickém členění, nebyli bychom úplně přesní. Feldman ve své tvorbě sice používá silnou repetici, nejde však o repetici ve smyslu nudného opakování instrumentálu. Musíme totiž hovořit spíše o repetitivních zvukových patternech.

Právě skrze ně totiž Feldman vtahuje své posluchače do samotného uvědomění jádra zvuku. Vyzývá je, aby v něm setrvali a nahlédli do smyslu prožívání, které může klidně trvat déle, než dvě hodiny. Umožňuje posluchačům propadat se čím dál hlouběji do složitých rytmických proporcí, které se opakují, aby byly vzápětí vystřídané náhlou změnou jiného opakujícího se zvukového patternu, jako např. ve skladbě *Patterns in a Chromatic*

¹ FELDMAN, Morton. *Patterns in a Chromatic Field: Part 1 (1981)* · Morton Feldman · Rohan de Saram · Marianne Schroeder. Online. 2015-08-23. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=MKIG5JgmNTQ>. [citováno 2023-05-14].

² ZVĚŘINA, Petr. *Hudba prorůstající časem*, s. 33. Praha: Nakladatelství AMU, 2018. ISBN 978-80-7331-502-3.

1.2.1 Vokál a orchestr/ Three voices

Jedním ze zajímavých příkladů repetice a difference je čtyřicetiminutová Feldmanova skladba *Three Voices* z roku 1982. Dílo unikátně využívá kombinaci filharmonických nástrojů nejvyšší profesionální kvality (tak jak si ji Feldman představoval) a také vokálního projevu zpěvačky Joan la Barbara. Text skladby, který zní „Who'd have thought that snow falls“, je od autora Newyorské školy, Franka O'Hary z básně *Wind*. K této skladbě se budu vracet ještě později v kontextu dalších děl.

Sopránový hlas ve skladbě *Three voices*³ je vložen Feldmanem do partitury následujícím způsobem. „Zpěvačka má za úkol dva party nahrát a na živo pak provádět třetí part s touto nahrávkou vlastního hlasu“⁴ Není nic překvapivého na tom, že hlas zpěvačky vůbec nepůsobí nabubřele. Je spíše neutrální a zároveň dynamický ve svých tónech a výškách. U zpěvu tedy zažíváme to samé, co již známe z Feldmanova způsobu využití filharmonických nástrojů.

Pro poetiku této básně je zásadní časovost skladby. Ta začíná nejdříve instrumentální harmonií, která neustále graduje a pohybuje se v různých tóninách. Teprve až po specifickém úseku zhruba třiceti minut se přidává samotný hlas zpěvačky. Abstraktní skladba nalézá zhmotnění svého významu přes slova „Who'd have thought that snow falls“⁵. Tato věta je jako záblesk uvědomění, které na sebe nechá čekat a přesto se nenápadně line celou skladbou již od samotného začátku, aby vyvrcholilo v jeho prostředku.

³ FELDMAN, Morton. *Mortono. Morton Feldman: Three Voices (1982)*. Online. 2012-5-31. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=EZVsEbodf6o>. [citováno 2023-05-14].

⁴ BAKLA, Petr. *Morton Feldman - S hlavou v klavíru. Pozvánka do pomalého a tichého světa podivínského skladatele*. Online. Rozhlas. Český rozhlas Vltava. 8.2019-08-25. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/morton-feldman-s-hlavou-v-klaviru-pozvanka-do-pomaleho-a-ticheho-sveta-8037831>.

⁵ FELDMAN, Morton. *Dory Hayley, Morton Feldman's 'Three Voices' | Music on Main*. Online. 2022-10-28. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=YdwwN50Lmo&t=176s>. [citováno 2023-05-14].

*Wind*Diklad. 21 – M. Fialová: *Three Voices (1982)*, s. 11.

to Victor Eickholt

Who'd have thought
 that snow falls
 it always circled whirling
 like a thought
 in the glass ball
 around me and my bear

Then it seemed beautiful
 snow whirled
 nor my little bear
 imprisoned in crystal
 beauty has replaced itself with evil

And the snow whirrs only
 briefly
 It always loathed containment
 I love evil

Frank O'Hara⁽²⁰⁾

134 Frank O'Hara – *Frank O'Hara: The Collected Poems of Frank O'Hara* (ed. by Lee Angell) – London: University of California Press, 1986, s. 285. Uve-
 senu použil promláda Fialová v básni *Wind* („Who'd have thought that snow falls“).
 Druhá, na Frank O'Hara's díla inspirovaná, se nachází v nové knize *Three Voices* (ed. by
 Petr Fialová) – *Three Voices: Poems by Frank O'Hara, Petr Fialová, and Victor Eickholt*
 (ed. by Petr Fialová) – London: Arden, 2018, s. 131. Důležitá je také kniha *Frank O'Hara: The
 Collected Poems* (ed. by Richard Howard) – London: Farrar, Straus and Giroux, 1992, s. 131.
 Důležitá je také kniha *Frank O'Hara: The Collected Poems* (ed. by Richard Howard) – London: Farrar, Straus and Giroux, 1992, s. 131.

THRE VOICES, WIND, NAMU 2019

ZVĚŘINA, Petr. Hudba prorůstající časem, s. 44. Praha: Nakladatelství AMU, 2018. ISBN 978-80-7331-502-3.

H

Voice I
Who'd have thought that snow falls

Voice II
Who'd have thought that snow falls

Voice III
Who'd have thought that snow falls

Who'd have thought that snow falls Who'd have thought t snow

Who'd have thought that snow falls Who'd have thought t snow

Who'd have thought that snow falls Who'd have thought t that snow falls that snow falls that snow falls

snow that falls snow that falls snow that falls

snow that falls snow that falls snow that falls

snow that falls snow that falls snow that falls

that falls that falls that falls

that falls that falls that falls

snow snow falls snow falls snow

THRE VOICES, NAMU 2019

ZVĚŘINA, Petr. Hudba prorůstající časem, s. 45. Praha: Nakladatelství AMU, 2018. ISBN 978-80-7331-502-3.

1.2.2 Vocal a orchestr/ Neither

Většině Feldmanových posluchačů je jistě známá opera *Neither*⁶. Vznikla z unikátní spolupráce Feldmana s významným irským spisovatelem a dramatikem Samuelem Beckettem. Společně převedli báseň *Neither* do operního zpracování.

Neither je označována za „anti-operu“, a to především proto, že neobsahuje žádné klasické árie a recitativy, které by běžný operní fanoušek očekával. Je naopak postavena na minimalistických strukturách s koncertním sopránem a orchestrem, v decentním scénickém provedení, které odpovídá dlouhým časovým plochám s pauzami vzorcové strategie. Použitý text od Becketta z básně *Neither* je charakterizován jako báseň existenciální a surrealistická. Proto velice zajímavým způsobem zapadá do Feldmanovy tvorby a autor svým zásahem precizně podporuje atmosféru i význam textu.

Three voices se od *Neither* liší tím, že je určena výhradně pro ženské hlasy. Ty se opakují s rozvíjejícími se detaily a smyčcovým kvartetem. Dohromady spolu tyto dva prvky vytváří strukturu skladby. Text ve skladbě *Three voices* je velmi odlišný. Jeho význam není abstraktní. Na rozdíl od skladby *Three voices*, jejíž text je experimentálnější, využívá *Neither* jinakosti uměleckého jazyka, a to jak v samotné básni, tak také v anti-operní skladbě.

⁶ FELDMAN, Morton. *Neither - Words by Samuel Beckett*. Online. 1997-01-01. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=MusioExE5do&t=2693s>. [citováno 2023-05-14].

Neither→ → *Neither* (1976) (1976) 23

to and fro in shadow from inner to outer shadow

from impenetrable self to impenetrable unself
by way of neither

as between two it refuges whose doors once
neared gently close, once away turned from
gently part again

beckoned back and forth and turned away

heedless of the way, intent on the one gleam
or the other

unheard footfalls only sound

still at last halt for good, absent for good
from self and other

then no sound

then gently light unfading on that unheeded
neither

unspeakable home

Samuel Beckett⁸⁸

88 Text of play *Neither*, který Beckett, zesnul v roce 1989, napsal v roce 1976 (Merica Feldman, *Neither*, Edited by Emilio Sclafani, London: Universal Edition, UE 54-140, 1977/2002, s. 30).

NEITHER NAMU 2019

ZVĚŘINA, Petr. *Hudba prorůstající časem*, s. 23. Praha: Nakladatelství AMU, 2018. ISBN 978-80-7331-502-3.

J-23-66

2/4 3/8 2/4 3/8 2/4 3/8 15 3/4 2/4

Fl. I, 2, 3
Fl. II, 2, 3
B. Cl.

Fr. I, 2, 3
Tru. I, 2, 3

Fag. 1
Fag. 2
Fag. 3
Fag. 4

Hr. I
Hr. II

Sax. I
Sax. II

Tr. I
Tr. II

2/4 3/8 2/4 3/8 2/4 3/8 15 2/4

THREE VOICES, NAMU 2019

ZVĚŘINA, Petr. Hudba prorůstající časem, s. 24. Praha: Nakladatelství AMU, 2018. ISBN 978-80-7331-502-3.

The image shows a page of a musical score for a chamber ensemble. The score is for a piece titled "THREE VOICES, NAMU 2019" by Petr Zvěřina. The score is in 2/4 time and includes parts for Flute 1, 2, 3; Oboe 1, 2; Bassoon; Horn 1, 2, 3; Percussion 1, 2, 3, 4; Trumpet 1; Trombone 1, 2; Saxophone; Violoncello; and Contrabass. The score is in 2/4 time with various key signatures and includes dynamic markings like "p" and "pp".

THREE VOICES, NAMU 2019

ZVĚŘINA, Petr. Hudba prorůstající časem, s. 59. Praha: Nakladatelství AMU, 2018. ISBN 978-80-7331-502-3.

1.3 Rozdíli v opakování

Feldmanova hudba je často charakterizována pouze jako opakující se vzorec s velkou mírou repetitivnosti, ale takové to hodnocení by bylo příliš nedbalé k autorově tvorbě. Feldmanovým skladbám skutečně porozumíme, budeme-li věnovat pozornost proměnám, které se projeví až po hlubším poslechu. Tyto proměny bývají sice velice subtilní a jemné, ale přesto je nelze přehlédnout. Můžou se týkat např. rytmického kánonu měnícího se v mikro variaci, nebo přesouvání samotných patternů do vyšších či nižších poloh v rejstříku. V tomto procesu je opět zásadní role chromatických polí, která se střídají, nebo lépe řečeno proměňují a prolínají.

Diference podle Deleuze: simulakra. „Simulakra jsou ty systémy, v jejichž rámci odlišné odkazuje na odlišné prostřednictvím samotné odlišnosti“, dále Deleuze pokračuje „je třeba, aby odkazovala k ostatním diferencím, které ji neidentifikují, ale diferencují.“⁷

Feldmanova díla se mohou zdát na první pohled zdát komplikovaná, místy až nepřístupná. Pokud ale budeme dlouhotrvající hudební plochy přijímat a trpělivě jim naslouchat, může nás Feldman dovést k jedinečnému zážitku, během kterého se nám nezhmotní jen samotná partitura, ale i téměř hmatatelný zvuk sám o sobě. Můžeme pak být svědky harmonií, které jsou nesmírně inspirativní i v době, která je již úplně odlišná od té, ve které tato díla původně vznikala.

1.4 Feldman a text

Feldman si uvědomuje potenciál využití básnického textu a obecně slov ve své tvorbě. Dalo by se říci, že zdůrazňuje a dokazuje důležitost textu nejen jako tvůrčího nástroje, ale především jako zdroje inspirace a rovnocenného partnera k instrumentální hudbě. Druhy textu si vybírá abstraktní a surrealistické, nebo jen využívá určité fragmenty, jejichž význam je nejednoznačný, až abstraktní. Různými způsoby prokládá své hudební koncepty do textů nebo naopak, aby využil vlastnosti samotných vět a slov, jejichž fragmenty se podílí na rytmickém projevu a celkové atmosféře.

⁷ ZVĚŘINA, Petr. *Hudba prorůstající časem*, s. 59. Praha: Nakladatelství AMU, 2018. ISBN 978-80-7331-502-3.

1.5 Prostor

Prostor a jeho fyzická podoba u Feldmana hraje velkou roli. Je úzce spojený s jeho hudební tvorbou, jelikož ta je vázána na konkrétní místa. Feldman často pracuje s prostorem, jako se zdrojem inspirace pro zvuk a pro svoji kompoziční strategii. Naslouchá a pozoruje, co daný prostor nabízí z hlediska významu a prostorových proporcí. Ačkoliv Feldmanova tvorba může místy působit sterilně, jedním ze zdrojů jeho inspirace byla příroda, která je sterilně velmi vzdálená. Přitahoval jej organický růst květin⁸, proměnlivost počasí, panoramata a fyzikální vlastnosti. Do svých kompozic Feldman promítal fyzickou podobu či charakteristický pohyb vyzorovaný z těchto inspirací. Zde opět můžeme zmínit padající sníh z básně Wild, nekonečné pouštní duny, nebo také inspiraci obrazy či gobelíny.

Feldman se ale ani nebojí použití scénografie jako čistě dekorativního prvku. Skrze rekvizity vytváří pro svoji hudbu možnost interakce.

Používá také video projekce a statické plochy, které mohou připomínat strukturu notových zápisů, nebo samotné nálady skladby. V anti-opeře *Neither* se například vyskytují velké bílé plochy, které zvyrazňují abstrakci Feldmanovi hudby, i její nekonečné možnosti. Zároveň stojí naproti publiku hodiny, na nichž si můžeme představit dva druhy času. Jeden je divadelní a jeden reálný. Hodiny současně fungují i jako metronom, který v určitých chvílích rozehraje orchestr.

⁸ „Feldman, raz povedal, že k jeho hudbe treba pristupovať, „jako keby človek nepočuval, ale pozoroval niečo v prírode“ ; hlasné, opakované zvuky sú podoné akémukoľvek nečekanému prírodnému jevu, ktorý sa z ničeho nič objaví počas prechádzky prírodou“
NYMAN, Michael. Experimentálna hudba: Cage a iní, s. 34-35. Bratislava: Hudobné centrum 2007. ISBN 978-80-88884-93-4.

1.5.1 The Rothko Chapel

The Rothko Chapel⁹ byla navržena americkým malířem Markem Rothko a realizaci provedl architekt Philip Johnson. Výchozím vizuálním motivem byly ikonické Rothkovy malby blokového charakteru v odstínech tmavých barev. Ty jsou také vystaveny uvnitř kaple a tvoří jedinou její vnitřní dekoraci. Samotný půdorys je tvořen z bloků a je postaven do tvaru řeckého kříže. Samotná stavba pak slouží jako centrum mezinárodní kultury, prostor pro představení, kolokvia a samozřejmě také pro náboženské účely.

Feldman v tom to projektu pojmenovaném The Rothko Chapel pracuje velmi zajímavě s umístěním ansámblu. Prostor není určen k tradičnímu koncertnímu projevu, a proto se umělec rozhodl využít půdorys stavby a umístit ansámbl kolem celého obvodu stěn kaple. Diváci byli naopak usazeni uprostřed. Je tedy zřejmé, že Feldman nepracoval s klasickým uspořádáním koncertního ansámblu, ale že se spíše snažil využít vlastnosti a význam prostoru, který měl k dispozici.

(Along with other influences, including Roscoe Mitchell, Feldman taught Sorey the goal of reaching a place in music where time no longer seems to exist and a listener can become truly present in the moment. “Every sound has its own world at that point,” Sorey said. “You could talk about the technical parts, but the quality that I want to get out of it is presentness.”)¹⁰

Prostor kompoziční i prostor fyzický jsou jeden s druhým úzce propojené. Výsledkem tohoto spojení je soustředěný směr zvuků, který sice nevnímáme vizuálně, ale zhmotňuje se kolem nás a vytváří svojí vlastní časovou osu. Tento způsob jsem se snažil uplatnit v představení Alef tajný a zdánlivý, kde jsem se pokoušel zhmotnit text v jeho vlastním čase a v plochách, které dávají prostor k imaginaci diváků.

⁹ FELDMAN, Morton. *Rothko Chapel · Gregg Smith · Morton Feldman · James Holland · Gregg Smith Singers · Karen Phillips*. Online. 2014-09-24. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=YxPAkwn6Zoo>. [citováno 2023-05-14].

¹⁰ BARONE, Joshua. 50 Years Later, the Rothko Chapel Meets a New Musical Match. Online. The New York Times International. 2022-2-18. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2022/02/18/arts/music/tyshawn-sorey-rothko-chapel.html>. [citováno 2023-05-14].

2 Meredith Monk

Často si pokládám jednoduchou otázku. Rozumím hudbě? Rozumím ji tak, abych ji dokázal analyzovat? Abych pochopil její principy? Rozumím hudbě natolik, abych ji dokázal replikovat v původních konceptech? A co třeba talent nebo schopnost hrát podle not? Znamená to, že pokud neumím hrát na instrumentální nástroj, který není pouze rytmický, tak neumím hrát melodickou hudbu? Pod tlakem očekávání a zažitých klišé je velice snadné nechat se odradit od své vlastní tvorby. Není těžké narazit na odpor k vašemu hudebnímu projevu a konceptu, ačkoliv paradoxně vůbec není snadné se s ním vyrovnat.

Zpěvačka, skladatelka, performerka a tanečnice Meredith Monk je známá po celém světě. O jejím úspěchu dnes není pochyb, ale nebylo tomu tak vždycky. Na začátku své tvorby se potýkala s kritikou svého hlasového projevu. Byla označována za zpěvačku, jejíž výraz se nedá nazvat zpěvem, což není úplně nejvýstižnější analýza. Monk se vždy snažila vytvořit jazyk, kterému by mohli rozumět opravdu všichni. Snažila se použít hudbu jako komunikační nástroj, sloužící k prohloubení sdíleného okamžiku v intimní atmosféře hudebního prožitku. Otevřela tak brány k vnímání zvuků a hlasu jako svébytných nástrojů. Jako něčeho, co nemá být podle zavedených standardů kritizováno, ale naopak podporováno a pěstováno bez hranic.

Vztah k hudbě si začala budovat už v dětství. Její matka byla profesionální zpěvačka přezdívaná Drey Marsh. Také ona už byla dcerou profesionálních hudebníků s židovskými kořeny. Nejspíš odtud tedy Monk brala svoji lásku k hudbě. Monk samotná přiznává její citové pouto k hudbě skrze matku, a zmiňuje hudbu jako důležitou v kontextu svého dětství. Monk také mluví o dopadu svých emocí na její tvorbu. Ty jsou ostatně patrné už z názvů jejích hudebních alb jako např. Dolmen music (1981), Mercy (2002), Impermanence (2008). Tím více je zřejmé, že Monk se staví ke své tvorbě velmi osobně a lidsky. Svoji dráhu hudební skladatelky bere jako poslání a skrze tvorbu vytváří svůj vlastní svět.

2.1 Zpět ke kořenům

Meredith Monk často mluví o propojení vnitřního těla a fyzičnosti. Její tvorba byla ovlivněna už od raného dětství kurzem Dalcrozovi eurytmie, ve které byl propojování zpěv s tancem. Spojení obou se pro ni stal výrazovým prostředkem, který využívala po celou dobu své tvorby. Mnoho lidí si pod jménem Monk vybaví rituály, či vracení se zpět k prapůvodu lidského bytí a tzv. ke kořenům. Pojmy jako návrat, přítomnost, bytí apod. můžou vždy působit velmi obecně. V případě Monk se nám ale tyto pojmy samy nabízí. Když se zaposloucháme např. do skladby Dawn¹¹, tak se tyto asociace objevují a najednou dokonce dostávají svůj konkrétní tvar. Mnohovrstevnatá skladba Dawn takové dojmy vzbuzuje skrze opakující se vzorce, které gradují, přelívají se a mají společný konec. Skladba svojí formou, rozestavěním zpěváků a významem performance silně připomíná moravské folklorní formě hojakačky, jejichž význam byl dorozumívat se při práci na loukách a kopcích skrze zpěv. Ten vždy nejdříve začal jednoduchým výrazem, který pak vygradoval hlasitostí a bylo tak možné zvukem jednoduše komunikovat na dlouhé vzdálenosti.

Tuto píseň jsem si zvolil jako příklad zejména kvůli její struktuře a žánru hudby. V mnoha ohledech připomíná tradiční církevní chorály, které bývaly součástí liturgií. Skladba Dawn nás vede cestou vzestupu světla slunce, které je doprovázeno svědectvím, jenž je obsaženo ve vokálním projevu přítomných performerů. Máte pocit, jako kdyby samotná píseň vdechla život neživému předmětu, jehož účel je dávat našemu světu sluneční světlo a nový život.

¹¹ Monk, Meredith. *Vocal ensemble Alter Ratio Meredith Monk "Dawn"*. Online. 2018-02-10. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=PCEr7y6vkJU>. [citováno 2023-05-14].

2.1.1 Atlas

Další velmi důležité a zásadní dílo od Meredith Monk se jmenuje Atlas: An Opera in Three Parts.¹² Monk ve své tvorbě zatoužila po inspiraci a poznání různých hudebních přístupů, které se pěstovaly celá staletí v kulturách a tradicích po celém světě. Za tímto účelem vznikla Opera Atlas, která shromažďuje dlouholetý sběr hudebních přístupů po celém světě Monk. Skladba Atlas obsahuje nejrůznější typy zpěvu i hudebních nástrojů, jejich význam je spojený skrze Ameriku, Evropu a Asii. Monk často cestovala a nechala se inspirovat svými zážitky a poznáním. Libreto rozdělila na tři části

Part 1: Personal Climate (odjezd) – v této části se vytváří společenství tří cestovatelů, kteří vyrazí na cestu poznání kolem světa.

Part 2: Night Travel : (cesta) – část popisuje průběh cestování a jeho zkoušky kterými cestovatelé musí projít

Part 3: Invisible Light – na konci samotného cestování dochází k propojení spirituálního světa s duší obohacenou zkušenostmi.

V opeře Atlas se setkáváme s velmi hravým přístupem, který v sobě má humorné prvky tvořené skrze jazyk, kterým se dorozumívají cestovatelé. Jazyk, kterým se dorozumívají protagonisté je založen na kulturních odlišnostech, které se projevují v pohybu a zpěvu.

To tvoří z díla velmi dynamickou a svěží operu.

Hudební nástroje doprovázejí a interagují s herci v průběhu celého cestování. Vytváří tak pro ně jakousi hudební krajinu, která často připomíná přírodní úkazy, jako je např. padání hvězd, pískové duny, městské ruchy, industrializace apod. Tímto způsobem se vytváří emocionální vnímání celého díla, které v nás probouzí pocity klidu, znepokojení nebo také zmatku.

Opera Atlas je perfektním příkladem autorčina přístupu k hudební tvorbě. Tu vnímá jako zásadně propojenou jak se svým vlastním životem, tak také se vším na této planetě. Vytváří obrazy, v jejichž čele je respekt k odlišnostem a porozumění, kterým recipient může procházet díky zkušenosti sdíleného prožitku. Ukazuje nám tzv. všechny barvy světa a vyzdvihuje jeho pestrost a originalitu.

Aleť tajný a zdánlivý se s operou Atlas shoduje ve využívání univerzálního jazyka a hudebních forem, které spoluvytváří dojem prostorových jevů a celistvost vnitřního světa.

¹² MONK, Meredith. "Choosing Companions" from Meredith Monk's ATLAS. Online. 2018-08-29. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=WZeFpPKFi0A&t=304s>. [citováno 2023-05-14].

2.2 Rituálnost

Monk se ráda vrací ke svým kořenům. Její rodina byla židovského původu a vliv židovské kultury měl význam pro její estetické vnímání hudby. Stejně tak měl vliv i na její vnitřní potřebu oživit a prohlubovat propojení s přírodou.

Hledá smysl využití své tvorby v přírodě a dění kolem nás. Často ji můžeme slyšet apelovat na uvědomění¹³ si toho co jsme zač a také odkud pocházíme. To ovšem nevnímá tak, že by měl být každý uzavřen ve své kultuře a tradicích, ale naopak by se měl snažit expandovat do dalších nepoznaných kultur a zvyklostí. Toto přesvědčení může vést k obohacení jak její umělecké tvorby, tak i každodenního života. Důraz na kořeny každého z nás klade hlavně kvůli tomu, aby člověk nezapomněl odkud pochází a co jsou neoddělitelné součástí jeho života. Pro umělce je taková zkušenost jistě velmi důležitá, jelikož ho může do jisté míry formovat a také mu umožňuje specifický přístup k tvůrčí kreativě.

Jako jeden z mála tvůrců se Monk vydává na putování za hudbou a s ní spojenou kulturou po celém světě. „Nejsme začátek ani konec bytí“¹⁴ Monk nahlíží na život jako na dar. Životem podle ní máme projít v časovém úseku, který nám není jasně daný a jen mi určujeme jeho rychlost v důsledku životních událostí, které prožíváme skrze naše rozhodování a tvorbu. Její věta „nejsme konec ani začátek“¹⁵ tedy odkazuje na naši zodpovědnost, kterou máme jak vůči našim životům, tak také vůči naší planetě.

Monk ve svém projevu používá takové výrazové prostředky jako je šepot, chrochtání, ječení apod. Používá velmi jednoduché prvky vokálních a instrumentálních nástrojů, tak aby se co nejvíce mohla přiblížit k něčemu v nás, co by nám mělo být blízké a dávno známé. Říká tomu „vnitřní hlas“¹⁶. Ten nevychází pouze ze zvuku. Zvuk prochází fyzicitou, kterou doprovází dech skrze srdce až k samotnému zhmotnění zvuku v harmonickém toku ve sdělení myšlenky a emoce. Monk se tedy nesnaží vytvářet komplikované melodické a opulentní skladby, jejichž význam je pro většinu z nás skrytý. Jak se říká, „v jednoduchosti je síla“, ale i tato síla pochází z vnitřních procesů a experimentů. Ty vedou v případě Monk namísto k složitosti k transparentnosti a k čistotě jejího výrazu, který je velmi propracovaný.

¹³ „hudební vnímání není luxus pro jedince nadané sluchem nebo něco, bez čeho bychom se mohli obejít aniž by podstatná část naší identity zmizela“
DVOŘÁK, Tomáš. HORŮVKA, Slavomír. RATAJ, Michal. TROJAN, Jan. ZVUKOPROSTOR – PROSTOROZVUK, s. 21. Praha: Nakladatelství AMU, 2018. ISBN 978-80-7331-485-9.

¹⁴ NOTA, Lenka. Meredith Monk: Hlas jako nástroj srdce. Online. Rozhlas. Český rozhlas Vltava. Akademie. 2022-11-15. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/meredith-monk-hlas-jako-nastroj-srdce-7446728>. [citováno 2023-05-14].

¹⁵ NOTA, Lenka. Meredith Monk: Hlas jako nástroj srdce. Online. Rozhlas. Český rozhlas Vltava. Akademie. 2022-11-15. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/meredith-monk-hlas-jako-nastroj-srdce-7446728>. [citováno 2023-05-14].

¹⁶ MONK, Meredith. *Meredith Monk: Songs of Ascension Meredith Monk – 'I Believe in the Healing Power of Art' | Artist Interview | TateShots*. Online. 2017-03-11. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=R36Vh37-OQ4&t=14s>. [citováno 2023-05-14].

Meredith Monk tedy není pouze skladatelkou a performerkou. Je také léčitelkou a guru, jelikož se skrze svoje díla dokáže společně s performery a posluchači dostat do meditativních a soustředěných stavů.

2.2.1 Mask

Jedno z nonverbálních děl, jejichž hlavním projevem je práce se šepotem a dechem je skladba Mask¹⁷. Šepot zde působí velmi agresivním dojmem. Posлуhač se může rychle dovtipit, jak složité musí být v šepotu a rychlém tempu opakovat nonverbální fráze v repetici, která ještě k tomu neustále graduje. Nejraděj bych tento zpěv označil spíše za šepot výkřiku, jehož doprovodem je velmi výrazný prvek, dech.

Zpěváci si při zpěvu zpravidla hledají ideální postoj. Např. operní zpěváci se od samého počátku učí, jakým způsobem mají držet tělo tak, aby jejich hlas byl co nejvíce čistý a reprezentativní, perfektní pro umělecký výkon. Ve skladbě Mask vidíme v podstatě přesný opak. Performeři musí naopak při zpěvu prožívat určité nepohodlí. Nabízí se otázka, je-li to tak správně? Touto otázkou se zabývám kvůli podobnosti s mou tvorbou alef tajný a zdánlivý, kde herec také musí performovat v nepohodlné poloze. V té musí nejen podat fyzický dechový výkon, ale také neztratit soustředěnost v rytmické části, která je simultánně součástí šepotu. Pokud bych měl zodpovědět výše položenou otázku, řekl bych, že vždy záleží na obětavosti herců a pochopení konceptu, který by se sám měl snažit odpovídat na tuto otázku. Je důležité si připomenout, že Monk je tanečnice. To znamená, že její tvorba je silně provázána s hudbou a hlasem. Na to samé jsou připraveni i její kolegové. Je tedy zřejmé, že nic nemusí být překážkou, pokud si to překážkou sami neučiníme.

V Mask totiž nejde jen o hudební projev. Je zde opět rituál, který se dá prožít pouze v přítomný okamžik. Ze skladby slyšíme jakési vyvolávání, jako kdyby samotný dech a šepot měl něco abstraktního probudit a přivést k životu. Herci míří v půlkruhu svým soustředěním a hlasem doprostřed prostoru, který tím zároveň vytváří.

¹⁷ MONK, Meredith. *Masks - Meredith Monk - Concert Tours mai 2014 - Choeur Mikrokosmos*. Online. 2021-01-22. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=UW1E_AVUppM&t=29s. [citováno 2023-05-14].

2.3 Prostor

Tvorba Monk v prostoru je velmi unikátní. Často tvoří v experimentálních prostorách, které mají přímý dopad na vznikající hudební strategii a celkový význam jejich děl. Pro účely této práce mě u Monk nejvíce zajímá vztah performerů k prostoru. K výtvarné podobě scénického prostoru, ve kterém se pohybují performeři, se Monk staví ve velké většině minimalisticky. Využívá dlouhé a prázdné plochy k tomu, aby dala větší prostor k pohybu, tanci a potřebám participujících herců. Ti během představní propojují hlas s fyzičností a potřebují tedy maximální soustředěnost a také bezbariérovost v celém prostoru. Estetika prostoru se tedy projevuje především prostřednictvím videí, vizuálních projekcí spojených s light designem. Choreografie na tyto vizuální vjemy reaguje a herci s nimi interagují. Příkladem je třeba divadelní představení Meredith Monk & Ping Chong: Paris (1982)¹⁸ nebo Meredith Monk "Dawn".

Choreografie, kterou používá Monk je součástí prostoru. Dochází v něm k dynamickým i statickým proměnám (herci neslouží jen jako reprezentativní prvek, ale spoluvytváří zvuk prostoru), pozice se mění podle potřeby, a nikoliv jen kvůli vizuálnímu účelu. Tím to způsobem se vytváří 3D prostorový vjem, který se může neustále měnit a jinak působit na přítomného diváka. Mimo jiné záleží na divácké pozici a druhu akustiky, která má velký vliv na tento vjem.

¹⁸ MONK, Meredith. Meredith Monk & Ping Chong: Paris (1982). Online. 2013-08-26. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=mKYauPXLnos>. [citováno 2023-05-14].

2.3.1 Songs of Ascension

Song of Ascension¹⁹ se odehrává ve věži, kterou navrhla jako sochařské dílo vizuální umělkyně Anna Hamiltonová ve spolupráci Jensen Architects. Tower byla propůjčena Monk jako koncertní místnost a nese v sobě hlubokou symboliku. Projekt Song of Ascension je koncipován, jako souvislá kompozice smyčcových, rytmických a vokálních nástrojů. Tématika písní vycházela z biblických žalmů, které byli součástí starých liturgií a duchovních poutí.

Symbolika, kterou tvůrci v tomto prostoru vytvořili, přesahuje vnímání koncertní atmosféry a stává se duchovním katalyzátorem pro zúčastněné. Věž je postavena ve válcovém tvaru, který symbolizuje rovnoprávnost a nekonečnost. Délka věže zhruba sedmdesát stop a představuje transcendentální spojení běžného světa s duchovním.

Věž obsahuje ve spodní části vodu, jejíž význam může být dar života a zároveň slouží jako odraz nebeské oblohy. Tato věž sice není dílem Meredith Monk, ale vdechne do ní věži život pomocí hudebních kompozic, který mají přímý vliv na význam a spoloutváření prostoru. Vidím toto dílo jako jeden z dalších příkladů toho, jak může hudba přímo ovlivnit symboliku (poutní písně, studna, obloha, kruh jako bratrství) a suverénně vytvářet světy podle našich představ, bez zasahování do hmotného světa.

¹⁹ MONK, Meredith. *Meredith Monk: Songs of Ascension (Ann Hamilton's Tower, Oct 2008)*. Online. 2012-01-20. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=c3mSVR3xtfU>. [citováno 2023-05-14].

3 Alef

Alef tajný a zdánliví vznikl ve třetím ročníku bakalářského studia jako klauzurní práce pod vedením MgA. Roberta Smolíka a doc. MgA. Jiří Adámek, Ph.D. Zadání toho to projektu bylo ze začátku jednoduché, měli jsme za úkol si vybrat ze dvou textů, který nám nabídli. První z nich byla kniha Alef od Jorge Luise Borgese a druhý úryvek byl z básně nejranější vzpomínka od Eliase Canettiho. Moje volba padla na knihu Alef, jelikož jsem z textu cítil určitou poetiku, která mě lákala. Nejspíš to bylo tím, že text ve mně vzbuzoval, vnitřní organismus, jehož smysl jsem chtěl rozluštit. Text z knihy Alef jsem přečetl několikrát, abych porozuměl jeho možnostem ještě před samotným zkoušením. Objevil jsem jistou hravost v tom, jakými způsoby se dá text přečíst. Velmi záleželo na tom, v jaké dikci, rytmu a rychlosti se text četl, protože podle těchto kritérií vznikl jiný pohled na text.

Jak tedy zpracovat výtvarně text? Který má mnoho podob, tak aby jeho význam zůstal nezměněn? Respektive pokroucen? Díky dlouhému opakování textu se začala vytvářet struktura odstavců, které se začínali zdát jako hravá skládanka, ve které v různých variacích.

Když jsem si text osvojil, přišlo nutkání dílo zpřítomnit a oživit. Chtěl jsem dojít k něčemu, co se dokáže přiblížit všem. Socha, malba, a podobné umělecké prostředky mi nepřišly jako dostačující médium pro to jsem zvolil to, co mi text nabízel během rozvíjení konceptu sám. Zvolil jsem tedy zvukovou a hudební cestu, jejíž forma mi je velmi blízká.

Už jsem popsal na začátku, kým jsem se nechal inspirovat, snažil jsem se také zdůraznit a podat příklady z jakých jsem si bral u Meredith Monk a Feldmana inspiraci. Je třeba říct, že Feldmanovu tvorbu jsem poznal až po delší době, kdy byla premiéra Alefu od prezentována, ale inspiroval jsem se dalšími interprety, jejichž tvorba mě přivedla na myšlenku, jak vybudovat svět Alefu. Další tvůrce, od kterého jsem se nechal inspirovat byl John Ronald Reuel Tolkien, jeho dílem Silmarillion.

3.1 Alef tajný a zdánlivý

Alef²⁰ tajný a zdánlivý, je divadelní představení, performance, která vás zavede do nevyzpytatelného světa, jehož obraz, je snad zdánlivý a malý, ukazuje se jako klam v nepochopitelném vesmíru. Provedeme vás cestou k hranici jeho poznání skrze hudební partituru založenou na inspiraci z úryvku knihy Alef od Jorge Luis Borges.

Alef tajný a zdánlivý je založen na hudební koncepci, které využívá široké spektrum hudebních forem. Jeho základ je divadelní a vztah mezi herci a divákem je jasně definovaný a má svoji hierarchii. V Alefu účinkuje pět herců, z toho čtyři herci fungují, jako průvodci světu Alef a popisují ho pomocí verbálních a vokálních prostředků. Pátý herec naplňuje funkci dirigenta a hlavního hybatele imaginárního světa Alefu. Diváci zde fungují jako pozorovatelé, kteří ten to svět vstřebávají a sami si vytváří svoji představu ve své imaginaci ke zvuku a prostoru.

Prostor alefu je lehce přenositelný do jakéhokoliv prostoru, jelikož se skládá ze stolu pokrytým černou fólií, na němž je umístěna skleněná váza přímo uprostřed. Váza je postupně zbarvena do modrého odstínu barvy, který prosvítá skrze umístěný světelný bod přímo nad vázou, toto světlo vytváří kuželovitý tvar na stole, ze kterého se odráží dál od černé fólie do prostoru k divákům a k hercům.

Tyto rekvizitní prvky mají odrážet symboliku Alefu a sloužit jak simulace plápolajícího ohně, jelikož oheň z mého hlediska nenaplňuje představu o vesmíru. Zvolil jsem jeho opačný element, a sice vodu, která je ve váze postupně obarvena a může, závislosti na text připomínat nekonečný vesmír.

Herci jsou umístěni mezi publikem, které kolem stolu tvoří kruhový tvar, který se řadí podle počtu diváků. Po dlouhých úvahách jsme rozhodli, že počet diváku nezávisí na schopnosti hlasitosti zvukové kompozice ale na akustice prostoru, kterému představení čelí, ale i přes nedokonalý zvuk představení přináší pocit solidarity a spolenectví. Díky usazení herců mezi publikem jsme dosáhli sdíleného pocitu, nelze mluvit o rovnováze pozice herce a diváka v hierarchii představení, ale lze mluvit o společném soustředění, které směřuje ke středobodu celého prostoru v tomto okamžiku, dle mého názoru vzniká intimní prostředí, ve kterém nepanuje strach ani obavy, jelikož herci jsou odzbrojeni tím, že mají tzv. nekrytá záda.

²⁰ LADISLAV, Železný. *Je libo zvukový dort a neviditelné akustické dárky? Oslavili jsme 1.000.058. narozeniny umění*. Online. Rozhlas. Český rozhlas Vltava. 2021-01-18. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/je-libo-zvukovy-dort-a-neviditelne-akusticke-darke-oslavili-jsme-1000058-8401469>. [citováno 2023-05-14].

3.2 Vnitřní a vnější svět

Jednou ze zásadních inspirací byl již zmíněný Silmarilion. Začátek tohoto příběhu vyplývá ze samotného vzniku světa Pána Prstenu. Zprvu to možná může znít lehce bizarně, ale snad se mi to podaří po krátkém vysvětlení objasnit.

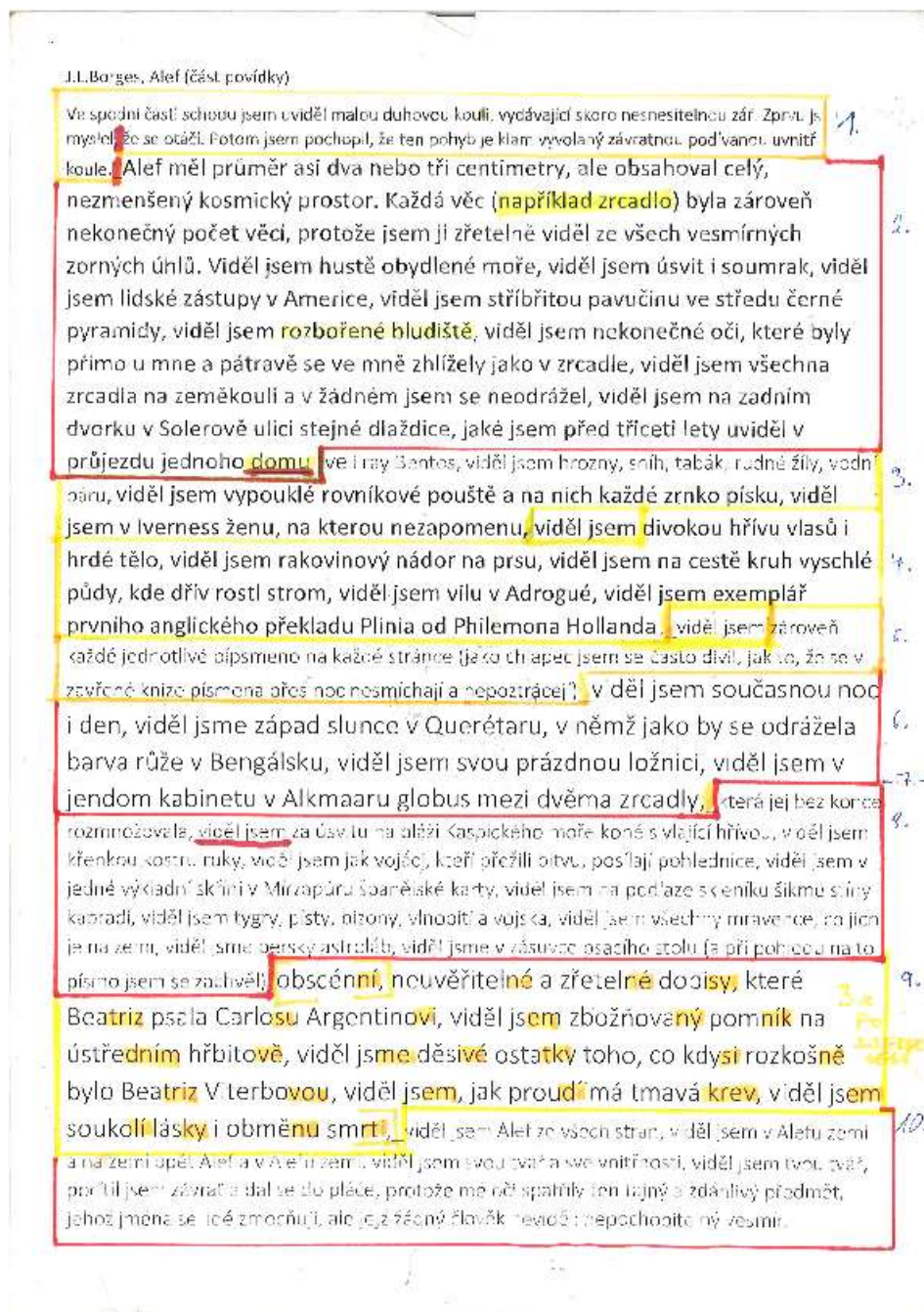
Tolkien měl myšlenku, která mě hřeje doteď. Zabýval se způsobem vytváření světa, který pojmenoval Arda. Tento svět vznikl z čisté energie, díky zpěvům Ainulindalë. Požadavek k těmto zpěvům vznikl od samotného Eru jinými slovy Ilúvatar, který existoval dřív, než cokoliv jiného, neboť existovala jen prázdnota. Ilúvatar zakryl své úmysly, které prozradil až v pozdější době, kdy vznikali zpěvy Ainulindalë. Jeho tajemství bylo, že písně, které Valar zpívají, dají vzniknout světu, kterému se přezdívá Arda a tato myšlenka se mi zamlouvala. Svět, který má vzniknout, nevzniká na základě chůtí a zákonů, ale vychází ze základního projevu, kterým je komunikace. Když se vrátím zpět k Monk, mluvil jsem o vnitřním hlasu, který vytváří a formuje nejen nás samotné, ale také svět kolem nás. Stejně je tomu také v případě zpěvů Ainulindalë, díky kterým vzniká svět a jeho fyzická podoba. Touto formou jsem postupoval v případě Alefu. Tedy, nechal jsem se inspirovat k vytvoření světa²¹, díky zpěvům a textům Alef.

Jak se tato inspirace otiskla do světa Alef tajný a zdánlivý? V příběhu o vzniku světa Pána Prstenu se zasloužili mocnosti Ardy skrze Eru, díky svým zpěvům dali vzniknout jeho fyzické i spirituální podobě. Co je ale Podstatné že použili slovo a hlas. Což jsou základním kamenem Světa Alef tajný a zdánlivý. Jeho fungování a koncepce je navržena tak, aby herci převzali podobu vypravěčů skrze hudební formy a vyprávěli fragmenty příběhů z textů od Jorge Luise Borgese kterým je inspirovaný Alef tajný a zdánlivý. Na scéně se pak vyskytuje poslední role, která má podobu duchovního průvodce, který má vliv na zpěvy průvodců a nad celou inscenací. Určuje tempo, rytmus a čas. V mnoha ohledech jsem vycházel i z Meredith Monk, která poukazuje na hlas jako vnitřní energii, kterou převádí na konkrétní slovo nebo zvuk.

Jako scénografa mě lákala myšlenka na to, jakými způsoby lze vytvářet imaginace světa, který diváci teprve mají zažít. Otázkou je, zda výtvarník vždy potřebuje v rukou štětec, jako svůj nástroj? Nebo hlínu a podobné materiály, které se musí projevit kresbou, modelováním nebo vyřezáváním? Velmi záleží na úhlu pohledu. Jak daleko se dá jít za hranice vnímání toho, co je to scénografie a co v této disciplíně má jedinec ovládat.

²¹ „Prostor je pojmem, který vytváří rámec pro vztahy. Takový rámec může být fyzické, materiální povahy, ovšem také povahy duševní, intelektuální či virtuální. v prostoru odehrávají kosmologické, dyzikální i biologické procesy napříč časem. Jako bytosti se v prostoru vymezujeme vůči okolí, v prostoru probíhá naše komunikace.“
DVOŘÁK, Tomáš. HOŘINKA, Slavomír. RATAJ, Michal. TROJAN, Jan. ZVUKOPROSTOR – PROSTOROZVUK, s. 6. Praha: Nakladatelství AMU, 2018. ISBN 978-80-7331-485-9.

Při mé tvorbě Alef tajný a zdánlivý jsem nabyl dojmu, že štětec a barvy nestačí. Hledal jsem něco bližšího. Něco, co k lidem promluví mnohem upřímněji a hlouběji. Hlas a zvuk se tedy staly hlavním prostředkem ke komunikaci, společně s prostorovým vjemem a uspořádáním.



ALEF, TEXT, PARTITURA

LOUIS TRAORE

BORGES, Jorge Luis. Fikce / Alef. Praha: Argo, 2009. ISBN 978-80-257-0146-1.

3.3 Alef v pojetí Feldmana

V každodenním životě se setkáváme se zvuky vnějšího a vnitřního prostoru. Tento zvuk na nás působí každý den a nelze se mu zcela vyhnout. Žijeme uprostřed nevyčerpatelného ruchu pohyblivých těles, které neustále vytváří zvukové popředí a pozadí, jehož jsme součástí. Je zajímavé, v jakém množství jsme schopni akceptovat ruch kolem nás a přizpůsobovat se mu každým momentem. Člověk dokáže naslouchat mnoha způsoby, např. tak, že je schopen nasměrovat soustředění sluchu na určitý bod v krátké nebo dlouhé vzdálenosti, dokáže dokonce také mapovat prostor pomocí sluchu a vytvářet si simulaci zvukových zdrojů. V naší historii vzniklo mnoho postupů, jak soustředit koncentraci zvuku, aby komunikovala v konkrétních hranicích vytvořeného prostoru.

V rámci své práce analyzuji způsob pojetí hudebních strategií, které byly využity skladatelem Mortanem Feldmanem v jeho tvorbě. Zároveň budu tyto přístupy mezi sebou porovnávat, a to ve vztahu ke svému projektu Alef tajný a zdánlivý. Nastíním způsob kompozice a formy, které zpětně vnímám jako základní pro tento způsob přemýšlení v konstrukci skladeb.

Alef tajný a zdánlivý je postaven na formě hudebního vyprávění. Má svůj text a svojí hudební strukturu, která byla ovlivněna jednotlivými segmenty v textu. V procesu hledání hudebních výrazových prostředků jsem našel inspirace, které mě vedli k vytvoření divadelního představení seančního charakteru. Zpětně zjišťuji, že Alef tajný a zdánlivý využil mnoho hudebních prostředků, které více či méně vychází z Feldmanovy tvorby. V mé práci se ukazuje, že se shoduje s jeho technikami repetice, časových intervalů a také snahy o zpřítomnění zvuku, slov a hudby. Stejně jako v případě Three Voices.

V projektu Alef tajný a zdánlivý se uplatňuje široká paleta hudebních technik, které na sebe navazují v jednotlivých segmentech. Tyto techniky se projevují nejen ve významu textu ale také v projevu celého výrazu hudebního tělesa. Je zde použita práce s dechem, synchronizace, repetice a vokální extenze. Pokud se retrospektivně ohlédnu za tvorbou Alef tajný a zdánlivý, spatřuji určité shody s Feldmanovým přemýšlením o času a repetici. Alef tajný a zdánlivý má široké využití repetičních vzorců, které umocňují výrazy v některých částech hudební kompozice např. Obscénní Figh.

„Obscénní, neuvěřitelné a zřetelné dopisy, které Beatriz psala Carlosu Argentinovi, Viděl jsem zbožňovaný pomník na ústředním hřbitově, viděl jsem děsivé ostatky toho, co kdysi rozkošně bylo Beatriz Viterbovou, viděl jsem, jak proudí má tmavá krev, viděl jsem soukolí lásky i obměnu smrti.“

Hlavní podnět k tomu to zpracování u segmentu Obscénní fight byl samotný text. Jsou to slova, která zní velmi bojově a naturalisticky: Krev, hřbitov, smrt, obscénní a děsivé. Zvukový

segment byl navržen tak, aby hudebně zobrazoval jak fyzický, tak slovní souboj mezi dvěma skupinami hlasu. Jeho zvuková struktura vychází ze zdánlivého chaosu slovních konfliktů, které se v neurčitý moment přeformují na synchronizovaný projev (unisono) s důrazem na repetici vzorců. Po určitém úseku pak jednotlivé hlasy odpadávají, mizí do ztracena a poté převládá ticho.

S tichem a vzduchoprázdnem pracuji ve velkém množství. Jeho účelem není způsobit opulentní ani dramatickou pauzu v hudbě. Ticho lze využít kvůli naslouchání okolních zvuků v prostředí, včetně sebe sama. Pokouším se tím tedy navodit pocit sdílení a sebeuvědomění a zároveň tak dát prostor ke vzniku novému hudebnímu segmentu.

Alef tajný a zdánlivý má s Feldmanovými postupy podobnost také z hlediska uspořádání ansámblu vůči publiku a zvuku. Alef tajný a zdánlivý usazuje diváky tak, aby se stali součástí jak představení, tak také zvukových struktur. V praxi to vypadá tak, že divák je vystaven zvuku z bodu kolem herce, jehož hlas se rozléhá jak do bočních stran tak i protějších. Diváci se stávají tedy součástí nejen divadelního představení, ale tvoří i akustické prostředí. V něm pak zvuk setrvává i působí. Feldman používá podobný způsob v díle Rothko Chapel. Publikum a ansámbl jsou ale umístěni jiným způsobem, publikum je přímo uprostřed. Má ale stejnou poetiku, ve které chce nechat zvuk působit v netradičním uskupení, která má umocnit zvukový zážitek.

Čas je jednotka, která se v případě Alef tajný a zdánlivý těžce měří. U Feldmanovy tvorby se čas line do nekonečných vzdáleností, které nemusí nikdy skončit. V případě Alef tajný a zdánlivý je tomu podobně. Živoucí těleso, které se pohybuje díky pěti hlasům má při každé prezentaci celého díla jinou dynamiku.

Mnohdy dojde ke zrychlení jednotlivých segmentů, jelikož uvnitř cítíme jakousi tenzi přejít už dál. Je těžké si udržet ponětí o čase, jste-li jeho součástí. Dochází i k opačným výsledkům, kdy ticho nebo text trvají velmi dlouho. Tak je tomu např. v části Obscenní fight. Rozuzlení je zde determinováno sladěním se v jeden hlas, ale až po nalezení schody stejné rytmizace slov (část by bylo možné popsat jako známou dětskou hru na babu)

Obecně tedy shledávám Feldmana za svojí druhou zásadní inspiraci v další případné tvorbě. Jeho přemýšlení a práce s časem by mohly být velkým přínosem pro další experimentování s Alef tajný a zdánlivý.

3.4 Alef v pojetí Monk

Když v rámci projektu Alef přemýšlím nad hudbou a jejím základním rozdělení, používám termín vnitřní a vnější svět. Budu tedy tento termín používat i v této kapitole, jelikož se přes něj chci dostat k souvislostem hudební tvorby. Co je tedy vnitřní svět? Vnitřním světem se rozumí základní fungování principů uvnitř hudebního tělesa. Takovými principy jsou třeba rytmus, forma, melodie, harmonie apod. Jejich fungování není ovlivněno pouze pravidly tělesa, ale také jeho myšlením, které je nezbytné pro jeho fungování. Vnitřní svět je tedy myšlenka, která se stává základním kamenem pro tvůrčí proces.

V této práci se zabývám tím, jakým způsobem se Mortan Feldman a Meredith Monk věnovali své hudební tvorbě a obrazotvornosti. Popsal jsem základní rámec principů, ve kterých se pohybují a jakým způsobem je používají. Zkoumám jejich základní filozofii vnitřního světa v hudbě a poukazuji na jednotlivé použité prvky, které je spojují. Prostřednictvím toho se snažím objasňovat, proč se právě ony staly zdrojem inspirace pro mé představení Alef tajný a zdánlivý.

Ve své tvorbě jsem se zabýval extenzí zpěvu a jeho použitím. Nebylo mi zcela jasné, zda se zvuky zvířat a přírody dokážou vytvářet v takto omezeném množství performerů. Při prvních zkouškách, ještě před zkoušením se všemi herci, probíhaly experimenty v počtu tří lidí. Zvuky se zdáli být poměrně ucelené, ale bylo o něco těžší s nimi pracovat jako z popracovanou kompozicí. Forma zvuku byla totiž nonverbální, především vokální. Při sledování práce Monk jsem si všiml, že v její práci jsou zvuky využívány jako zdroj energie, který je nutný přeměnit ve slovo nebo zvuk, který má ale konkrétní podobu a důvod. Pokud napodobujeme zvuky zvířat a přírody musíme myslet na to, že vychází ze základní komunikace mezi dvěma subjekty, kteří mezi sebou buďto interagují, nebo ne. Proč je to důležité? Pokud myšlenka nemá svůj tvar, nemůže mít ani svoji podobu. Ptáci a příroda pracují v určitém organickém řádu, ve kterém se ale mohou volně pohybovat, stejně funguje Alef tajný a zdánlivý.

U Monk se také projevují přírodní jevy. Jsou v přímé návaznosti jak s hudebními nástroji, tak i zpěvem. Jako příklad uvedu skladbu Dawn, kterou jsem již zmínil v předešlé kapitole. Skladba imituje východ slunce, které je doprovázeno zpěvem herců. Tento zpěv může připomínat rituální vítání slunce, ale taky může popisovat onen fyzikální přírodní proces, díky kterému se východ slunce uskuteční. Alef tajný a zdánlivý využívá stejné hudební a zvukové prvky, jako ve skladbě Dawn a Three voices. Část fáze Vesmír vzniká dlouhým tónem vyslovením slova Obscenní, které se deformuje na pouhé vyslovení ní a dlouhý tón. Tón je prodlužen do co nejdelšího časového úseku, který má připomínat pištění v uchu. To má vzbudit v divákovi absolutní prázdnotu a vesmír Alefu, ve kterém slyšíme jen svůj vnitřní zvuk. Při tvorbě části Vesmír jsme pracovali s časem jako s nekonečnou smyčkou, který se obměňovala ve svojí kvalitě, jelikož lidský dech je vyčerpateľný a tudíž se v něm objevovali odlišnosti. Tón, který je

přednesen, se postupným docházením dechu vyčerpává, ale svojí tenzi má zachovalou. Pak se znovu objeví s velkou důrazností, která funguje společně s nově přidanými hlasy.

Vesmír

„Obscénní, neuvěřitelné a zřetelné dopisy, které Beatriz psala Carlosu Argentinovi, Viděl jsem zbožňovaný pomník na ústředním hřbitově, viděl jsem děsivé ostatky toho, co kdysi rozkošně bylo Beatriz Viterbovou, viděl jsem, jak proudí má tmavá krev, viděl jsem soukolí lásky i obměnu smrti.“

„Song of Ascension je dalším inspiračním zdrojem, který jsem získal skrze studium na DAMU. Silná symbolika, kterou nese stavba Tower od Anne Hamilton. Tato stavba mě z estetického hlediska přitahovala a především neustále přiváděla k myšlence, jak dosáhnout v případě Alef tajný a zdánlivý také duchovní symboliky, nejen té materiální. V Představení se používá skleněná váza, jako hlavní jevištní prvek. Myšlenka byla částečně odvozena právě z inspirace projektem Tower.

Voda ve spodní části kruhového půdorysu mě přivedla k názoru, že tvar kruhu by se měl stát výchozím klíčem scénického zpracování. V dlouhých diskuzích jestli má mít stůl hranatý či kulatý, jsem se rozhodl, že zvolím takový tvar stolu, který bude více evokovat sezení u rodinného stolu. Sůl jsme vždy volili dřevěný se známkami použití. Tímto způsobem jsem chtěl dosáhnout komfortního pocitu, ve kterém nepanuje napětí, ale naopak pocit sdílení. Stejně tak, dle mého názoru, funguje Tower. Jako místo sdílení v uzavřeném kruhu, se životem uvnitř, který symbolizuje voda v podobě studny.

Monk a její tvorba na mne měly velký vliv z pohledu využívání zvuku a zpěvu. Její práce mě motivovala k tomu, že v hudbě a pohybu není limit, pokud si je nevytvoříme sami v sobě. Hudební techniky, které rozvíjí jsou stále inspirující a stejně tak její vnímání světa skrze emoce a kulturu.

3.5 Nepředvídatelná chybovost a neurčitost

Nepředvídatelnost a ztráta kontroly jsou často vnímané jako chyby, nad jejichž opravami strávíme mnoho času. V mém myšlení jsou ale chyby vítány. Nebo lépe řečeno, jsou mojí součástí. Domnívám se, že chyby jsou nevyhnutelným procesem umělecké tvorby. Ale zavést chybovost a neurčitost do hudby? To už není tak snadné.

Pokud se snažíme vytvořit svět, který je bez chyb a naprosto dokonalý, nepůsobí dle mého názoru realisticky, ale spíše naivně. A naivním se Alef tajný a zdánlivý stát neměl. Tento svět měl být co nejvíce upřímný a nezkreslený ve své podobě.

V Alefu, byla chybovost a neurčitost dosažena pomocí improvizace, která je protkána celou strukturou kompozice. Má svoje úseky a hranice a díky jejímu užití se měnila v harmonii, tónině, emoci, tempu apod. Technika improvizace způsobuje dojem impulzivního nápadu a spoutání tvorby, což v případě Alef tajný a zdánlivý není úplně tak pravdou. Proto bych na tomto místě rád zmínil pojem indeterminace.

Jelikož se v této práci věnuju tvorbě Feldmana, zdůrazním pojem indeterminace v jeho kontextu. Indeterminace v hudebním prostředí znamená neurčitost, která může být vložena do předem připravené skladby a struktury, její impulz vzniká skrze náhodu a improvizaci. Feldman vytvářel svoji indeterminaci skrze notový grafický záznam, nebo volbou náhodných generovaných čísel. Takto dosahoval své ojedinělosti a také překvapivosti ve své tvorbě. Improvizace je často i součástí tvorby Monk, např. skrze pohyb, který poté ovlivní její zvukový přednes. Nebo se naopak nechá vést zvukovým pozadím, které s ní spoluvytváří improvizovaný pohyb. Její strategie tedy také nespočívá na přesně daných pravidlech, ale na vnitřních pocitech a emocích, které jsou hybatelem celého díla. Dalším prvkem improvizace a inspirace se stává příroda, ve které můžeme spatřit jiné plynutí času, nebo její proměnlivost ve snaze o uspořádání.

3.6 Přítomnost

V dnešním okolí není lehké se soustředit na náš duševní svět, aniž bychom na sebe nezapomínali. Naše mysl je roztržena do okolního světa technologií a nejistot, které přináší tato doba. Často se může stát, že lehce zapomeneme, čím jsme a čeho jsme chtěli dosáhnout.

Skrze popis přítomnosti se chci dostat zpět ke slovu rituál. Jeho podstata má vliv na samotné dílo Alef tajný a zdánlivý. Monk mluví o rituálu jako o procesu sebeobětování. To znamená, že člověk by neměl svoji existenci upřednostňovat nad větším celkem. Její pojetí rituálu nás upozorňuje na to, že náš život sice je důležitý, ale že musíme stejně tak myslet také na budoucnost dalších generací. Nabádá nás k udržování naší planety i k péči o vztahy mezi lidmi. To vše s pokorou k nám samotným.

Obětování a přítomnost v kontextu Vnitřního světa vnímám jako sdílený okamžik, který není hmatatelný. V projektu Alef tajný a zdánlivý se pokoušíme diváka neustále vést do meditativních stavů a napjatých tenzí, které působí mlhavým dojmem anebo naopak poskytují abstraktní uvědomění.

Alef (úsek) je poslední část, a tudíž uzavírá celek skladby, jelikož celý text je koncipován jako ukázka světa Alefu. Rozhodl jsem se text přečíst pozpátku tak, aby došlo k retrospektivě. Bylo pro mě velkým překvapením, že text přesto obsahoval jakýsi smysl a udržel si svoji konstrukci, která působí magicky, až uvědoměle.

Vesmír nepochopitelný: neviděl člověk žádný jež ale, zmocňují lidé se jména jehož, předmětem zdánlivým a tajným ten spatřili oči mé protože, pláče do se dal a závrať jsem pocítil, tvář tvou jsem viděl, vnitřnosti své a tvář svou jsem viděl, zemi Alefu v a Alef opět zemi na a zemi Alefu v jsem viděl. Stran všech ze Alef jsem viděl.

Když představení Alef skončí, nastane v místnosti ticho. Nikdo z diváků nehledá prostor pro aplaus a všichni jen setrvávají v jakémsi transu. Publikum po delší době vstane a v tichosti opustí představení. V tomto okamžiku mám pocit zadostiučinění. Chvilu, kterou jsme všichni v místnosti společně prožili, už není pouze vázaná na fyzické místo, ale rezonuje dál, u každého jednotlivého diváka.

Feldman sice o hudbě neuvažuje přímo jako o rituálu a jeho hlavním předmětem ani není rituálnost zkoumat. Dostává se ale do poloh, které mají spirituální význam a díky svým repetitivním a konceptním zvukům dokáže uvést posluchače do meditativních stavů. Publikum se v

nich noří do samotného jádra minimalistické hudby a prožívá tak vnitřní svět Feldmanových ambientních skladeb, jako např. Rothko Chapel.

3.7 Alef tajný a zdánlivý jeho podoby v prostoru

Je velmi zajímavé zkoumat, jak by měl vypadat a působit ideální prostor pro hudební představení. Hned na úvod musím zdůraznit, že práce s prostorem neobsahuje nalézání řešení ideálních akustických podmínek, ale obsahuje scénografický a významový pohled na místo, ve kterém je hudba prezentována. Alef tajný a zdánlivý byl představen ve třech rozdílných prostorách, jejichž význam byl velmi odlišný. První z nich byl Alfred ve dvoře (sklepení), druhý ateliéry KALD (DAMU), a třetí Nová synagoga (Libeň). Ačkoli jejich typologie je rozdílná, způsob umístění scénického a jevištního zpracování byl stále stejný a neměnný.

Jaký je rozdíl ve využití prostoru Monk a Feldmana? Pro oba je prostor výchozím zdrojem inspirace. Mnohdy lze ze samotných skladeb inspirovaných prostorem cítit jemnost a vzdušnost, nebo lze vnímat i přímý opak, který může vytvářet nesourodost a pocity agrese. Všechny ty to způsoby přemýšlení nad prostorem Monk i Feldman používají. V čem je tedy mezi nimi rozdíl? Feldmanův rukopis poznáme především díky opakujícím vzorcům a dlouhým intervalům ticha. Stejně jako ke svým skladbám, které jsou velmi detailně a citlivě komponovány, přistupuje také k prostoru.

Prostor, který Feldmanova hudba využívá, je z velké části ambientního typu a jeho dekorativnost je pouze minimální. Takový to typ scénického pojetí můžeme vidět ve skladbě *Neither*, jejíž prostor je vybaven minimálním počtem rekvizit a vnitřní dekorace připomíná studené zdivo a nekonečný čas, který se vlévá do konického tvaru a plyne neznámo kam.

Monk na rozdíl od Feldmana využívá prostor jako plochu mnoha dějů, vytvářejícího dojem neustálého pohybu a také změn. Příkladem je představení *Quarry: The Rally*²². V této divadelní performenci Monk zpracovává a abstrahuje vztah ke svým židovským kořenům. Pokud bychom se bavili o předmětech na scéně, jsou to například různé symbolické prvky, jakou je třeba rudý plamen v performance *16 Millimeter Earrings*²³, který personifikuje přírodu i autorku samotnou. Rekvizity, které Monk používá, bývají konkrétního typu, ale není tomu tak vždy. Záleží na samotném představení. Jakým způsobem je koncipováno a jestli má reprezentovat svět materiální, přírodní nebo duchovní. Co je ale podstatné? Monk vytváří vztah mezi hudbou a vizuálním vjemem právě pomocí předmětů, které pro samotného diváka vytváří kontext a umisťují událost do místa, času a prostoru.

²² MONK, Meredith. *Meredith Monk: Quarry: The Rally (Live, 1977)*. Online. 2012-11-5. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=kT7Zg0uAthI&t=184s>. [citováno 2023-05-14].

²³ MONK, Meredith. *Excerpt from 16 Millimeter Earrings by Meredith Monk*. Online. 2015-11-25. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=kT7Zg0uAthI&t=184s>. [citováno 2023-05-14].

Alef tajný a zdánlivý využívá stejný princip. Předmět samotný (váza naplněná vodou) reprezentuje podstatnou část světa, ve kterém se Alef odehrává, jeho přiblížením skrze dekorativní prvek deklarujeme jeho fyzický svět, ve kterém se odehrává hlavní motiv z textu Alef.

Rád bych ve zkratce uvedl dvě zkušenosti z míst, ve kterých byl Alef tajný a zdánlivý uveden a nastínil problematiku jejich realizace.

1. Alfred ve dvoře (sklepení)

Zkušenost v tom to prostoru byla velmi prostá. Jednalo se o valenou klenbu táhlého tvaru, ve kterém byla scéna umístěna uprostřed místnosti. Při samotném zkoušení jsme objevili problém ve tříštění našich hlasů, které vytvářeli velmi silnou ozvěnu, přes kterou jsme nemohli dosáhnout vnitřní napojení mezi sebou. To je klíčová vlastnost v Alefu tajný a zdánlivý pro jeho provedení. Problém se ale vyřešil velmi rychle. Usazení diváků mezi herce vytvořilo tělesnou bariéru, která vytvořila svůj vlastní akustický prostor. Hlasy, zvuky a zpěvy se najednou soustředily ne do místnosti, ale do publika, jelikož většinu času mají herci hlavy v přímé poloze anebo mírně nakloněné k samotnému textu. Nepocházelo tak dokonce ani k deformaci zvuku kvůli nízkému stropu. Tato zkušenost byla inspirativní, jelikož jsme si uvědomili, že představení lze hrát v jakémkoliv uzavřeném prostoru s počtem patnácti diváku i více. Naopak v menším počtu lidí, např. Pěti, by už zvuk prošel ven mimo hrací prostor a mohl by se chovat nevyzpytatelně.

2. Ateliér na KALD (DAMU)

Tomuto prostoru byl velmi podobný i ateliér na KALD (DAMU) proto o něm nebudu moct psát. Co bych ale podotkl, je množství lidí kteří se toho to představení zúčastnilo. V momentě kdy se místnost naplnila více než dvaceti lidmi, bylo jasné, že toto představení nemusí být omezováno v počtu zúčastněných lidí. Je nutné ale říci, že prostor sám si říká, jakou kapacitu může mít a co svojí akustikou dokáže.

3. Nová synagoga (Libeň)

Prostor synagogy, ve které se už neprovádí náboženské ceremonie ani liturgie byl velkou výzvou. Jeho monumentálnost kontrastovala s něčím tak malým, jako byl Alef tajný a zdánlivý. Bylo těžké si představit, jak dosáhnou celistvosti jevištního zpracování v prostoru synagogy. Na zvukové zkoušce byli herci rozmístěni do různých míst a koutů, ve kterých pronášeli mluvený text Alefu. Zkoumali jsme, jak hlavní loď synagogy komunikuje s vedlejšími.

Experiment vyšel bez výsledku. Prostor sice šlo z části obsáhnout vokálně, ale pozměnila by se samotná podstata vztahu mezi divákem a hercem, jelikož synagoga nebyla v dobrém stavu a herci by neměli výhled ke komunikaci s ostatními herci. To by vedlo ke špatné orientaci herců. Proto jsme zvolili tradiční scénické řešení.

Samotná synagoga byla velkým nositelem významu a přirozeně komunikovala s Alef tajný a zdánlivý na duchovní úrovni. Propojení také vzniklo skrze význam slova alef, což je první písmenko hebrejské abecedy.

Zarážející byla změna časovosti. Za normálních okolností trvalo představení pocitově třicet až čtyřicet minut, nyní však ani ne patnáct. Když jsem se zamyslel nad touto otázkou, došlo mi, že prostor nebo mi samotní jsme nositeli zkušeností ve vztahu k sakrálním místům. Z toho vyplývá, že posluchač má očekávání na základě vlastních zkušeností. Při konci představení se ozvalo z publika „To už to skončilo?“ Tehdy mi došlo, že jsem podcenil význam místa a měl jsem použít jiný přístup. Jak scénický, tak i koncepční, z hlediska hudební strategie. V tuto chvíli by se nejspíš velmi uplatnilo Feldmanovo přemýšlení o času a rozmisťování fragmentů do Paterových bloků, což mohlo být velice zajímavé.

Co tedy vyplývá ze zkušenosti s prací s vnějším světem? Má mnoho poloh, které jsou ovlivněny podstatou prostoru. Záleží na tom, jakým způsobem jsou umístěni diváci ve vztahu k orchestru nebo performerům a jakým způsobem mezi sebou komunikují. Moje volba u Alef tajný a zdánlivý nebyla nenásledovat zaseté formace, ale inspirovat se Monk a Feldmanem, jejich přemýšlení se vztahovalo k prožitku z hudby a jejího zpřítomnění.

Mým záměrem bylo také vztahovat se přímo k divákovi. Ve světě Alefu se měl stát sdílený prostor pro každého zúčastněného bez výjimky, nezáleželo na tom, jestli zpívá nebo pozoruje. Tohoto pocitu jsem chtěl docílit díky formaci, ve které si byli všichni rovni z pohledu umístění (sledování ohně, kruh). Někdo sice byl dál a někdo trochu blíže, ale pohled byl pro všechny stejný - všichni pozorovali střed vázy naplněný vodou.

4. Rádio DAB Praha (recording)

Zkušenost, které se mi dostalo díky nabídce Ladislava Železného z Českého Rozhlasu, byla velmi obohacující a ve své podstatě nevyzpytatelná. Uvést divadelní představení posluchačům skrze rádiové vlny je nelehká disciplína. Pokud nemáte přímý kontakt s divákem, dostanete docela jiný úkol. Tím je, jak vůbec nalézt jiný a nový vztah k divákovi, v tomto případě skrze rádiovou nahrávku. Ta navíc neprobíhá v reálném času, kvůli tehdy probíhajícím pandemickým opatřením.

Zkoušení ve studiu bylo netradiční. Místnost, ve které jsme nahrávali, byla určena k filharmonickému nahrávání, byl to tedy prostor obřích rozměrů. Jeho akustika byla přizpůsobena k dokonalým nahrávkám orchestrální hudby. Jak fungoval Alef tajný a zdánlivý v takovém prostoru? Bez kontaktu publika by se dalo čekat, že vznikne určité odosobnění k celému hudebnímu tělesu a nebude možné skladbu replikovat k co nejbližší divadelní formě.

Problém tohoto druhu ovšem nenastal, jelikož jsme se rozhodli, že nahrávání bude probíhat společně a ne individuálně, nebo po skupinách. O to těžší ale bylo dojít k uspokojivému výsledku. Pokud vytváříte hudbu, která je z části založena na neurčitosti, je velmi těžké v lidech najít preciznost a trpělivost pro neustálé opakování a různé varianty. Při tak náročném zkoušení a nahrávání jsme byli schopni vytvořit jen několik nahrávek a k dalším došlo o den později. Musíme si taky uvědomit že při nahráváním dochází k stejným proměnám, jako v divadelní formě. To jsou např., práce s dechem v různých tempech, rytmizace, improvizace, fyzické vypětí, extenzivní zpěv, komunikace mezi herci a sladění všech harmonických prvků, tak aby nebyly falešné. Práce s profesionálním nahráváním je velmi náročná, jelikož z nahrávky lze znát každá nedokonalost a v našem případě je chybovost a nedokonalost součástí představení. Nyní jí být nemohla.

Závěr

Moje práce rozkrývá způsoby, jakými lze vytvořit úplně nový svět pomocí zpěvů, hudby a zvuků. Nalezl jsem svůj způsob komunikace skrze hudební koncept, který je naplněný jak z role scénografa, tak i z režijního způsobu uvažování. V projektu Alef tajný a zdánlivý jsem získal zkušenost s prací s herci a zároveň jsem scénograficky pojal prostor tak, aby odpovídal celému konceptu divadelního představení. Snažil jsem se, aby naplnil svůj význam a všechny potenciál. Zpětně vidím, že touto metodou může být vytvořeno mnoho dalších projektů, případně lze dále vyvíjet projekt Alef tajný a zdánlivý. S novou inspirací Feldmanova pojetí hudby by se jistě dospělo k zajímavým a novým výsledkům.

Svým představením jsem zároveň otevřel otázku, kam až scénografie může zajít v používání výtvarných prostředků, které nejsou konvenčního typu, které nejsou zažitou zvyklostí. Ke scénografii přistupuji s respektem a jsem si vědom, že potřebuje své tradiční řemeslné umění. Dle mého názoru ale dnešní doba nabízí simultánnost všech uměleckých oborů, ze které může vzniknout mnoho nových pohledů, které obohacují jednotlivé obory a vnímání naší tvorby.

Seznam použitých zdrojů

Odborná literatura

- ZVĚŘINA, Petr. *Hudba prorůstající časem*, s. 59. Praha: Nakladatelství AMU, 2018. ISBN 978-80-7331-502-3.
- ZVĚŘINA, Petr. *Hudba prorůstající časem*, s. 33. Praha: Nakladatelství AMU, 2018. ISBN 978-80-7331-502-3.
- NYMAN, Michael. *Experimentální hudba: Cage a iní*, s. 34-35. Bratislava: Hudobné centrum 2007. ISBN 978-80-88884-93-4.
- .
- NOTA, Lenka. Meredith Monk: Hlas jako nástroj srdce. Online. Rozhlas. Český rozhlas Vltava. Akademie. 2022-11-15. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/meredith-monk-hlas-jako-nastroj-srdce-7446728>. [citováno 2023-05-14].
- NOTA, Lenka. Meredith Monk: Hlas jako nástroj srdce. Online. Rozhlas. Český rozhlas Vltava. Akademie. 2022-11-15. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/meredith-monk-hlas-jako-nastroj-srdce-7446728>. [citováno 2023-05-14].
- MONK, Meredith. *Meredith Monk: Songs of Ascension Meredith Monk – 'I Believe in the Healing Power of Art' | Artist Interview | TateShots*. Online. 2017-03-11. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=R36Vh37-OQ4&t=14s>. [citováno 2023-05-14].
- MONK, Meredith. *Meredith Monk: Songs of Ascension (Ann Hamilton's Tower, Oct 2008)*. Online. 2012-01-20. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=c3mSVR3xtfU>. [citováno 2023-05-14].
- MONK, Meredith. *"Choosing Companions" from Meredith Monk's ATLAS*. Online. 2018-08-29. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=WZeFpPKFi0A&t=304s>. [citováno 2023-05-14].
- Monk, Meredith. *Vocal ensemble Alter Ratio Meredith Monk "Dawn"*. Online. 2018-02-10. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=PCEr7y6vkJU>. [citováno 2023-05-14].
- MONK, Meredith. *Meredith Monk: Quarry: The Rally (Live, 1977)*. Online. 2012-11-5. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=kT7Zg0uAthl&t=184s>. [citováno 2023-05-14].
- MONK, Meredith. *Meredith Monk & Ping Chong: Paris (1982)*. Online. 2013-08-26. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=mKYauPXLnos>. [citováno 2023-05-14].
- MONK, Meredith. *Masks - Meredith Monk - Concert Tours mai 2014 - Choeur Mikrokosmos*. Online. 2021-01-22. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=UW1E_AVUppM&t=29s. [citováno 2023-05-14].
- MONK, Meredith. *Excerpt from 16 Millimeter Earrings by Meredith Monk*. Online. 2015-11-25. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=kT7Zg0uAthl&t=184s>. [citováno 2023-05-14].
- LADISLAV, Železný. *Je libo zvukový dort a neviditelné akustické dárky? Oslavili jsme 1.000.058. narozeniny umění*. Online. Rozhlas. Český rozhlas Vltava. 2021-01-18. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/je-libo-zvukovy-dort-a-neviditelne-akusticke-darky-oslavili-j sme-1000058-8401469>. [citováno 2023-05-14].
- FELDMAN, Morton. *Morton Feldman: Three Voices (1982)*. Online. 2012-5-31. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=EZVsEbodf6o>. [citováno 2023-05-14].
- FELDMAN, Morton. *Rothko Chapel · Gregg Smith · Morton Feldman · James Holland · Gregg Smith Singers · Karen Phillips*. Online. 2014-09-24. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=YxPAkwn6Zoo>. [citováno 2023-05-14].

- FELDMAN, Morton. *Patterns in a Chromatic Field: Part 1 (1981)* · Morton Feldman · Rohan de Saram · Marianne Schroeder. Online. 2015-08-23. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=MKIG5JgmNTQ>. [citováno 2023-05-14].
- FELDMAN, Morton. *Neither - Words by Samuel Beckett*. Online. 1997-01-01. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=MusioExE5do&t=2693s>. [citováno 2023-05-14].
- FELDMAN, Morton. *Dory Hayley, Morton Feldman's 'Three Voices' | Music on Main*. Online. 2022-10-28. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=LYdwwN50Lmo&t=176s>. [citováno 2023-05-14].
- DVOŘÁK, Tomáš. HOŘÍNKÁ, Slavomír. RATAJ, Michal. TROJAN, Jan. ZVUKOPROSTOR – PROSTOROZVUK, s. 21. Praha: Nakladatelství AMU, 2018. ISBN 978-80-7331-485-9.
- DVOŘÁK, Tomáš. HOŘÍNKÁ, Slavomír. RATAJ, Michal. TROJAN, Jan. ZVUKOPROSTOR – PROSTOROZVUK, s. 6. Praha: Nakladatelství AMU, 2018. ISBN 978-80-7331-485-9.
- BARONE, Joshua. 50 Years Later, the Rothko Chapel Meets a New Musical Match. Online. The New York Times International. 2022-2-18. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2022/02/18/arts/music/tyshawn-sorey-rothko-chapel.html>. [citováno 2023-05-14].
- BAKLA, Petr. *Morton Feldman - S hlavou v klavíru. Pozvánka do pomalého a tichého světa podivínského skladatele*. Online. Rozhlas. Český rozhlas Vltava. 8.2019-08-25. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/morton-feldman-s-hlavou-v-klaviru-pozvanka-do-pomaleho-a-ticheho-sveta-8037831>

