

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Zvuková tvorba

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Dronová hudba a její využití ve filmové tvorbě

BcA. Šimon Herrmann

Vedoucí práce: Prof. Mgr. Jakub Kudláč, Ph.D.

Oponent práce: Doc. Martin Pinkas, Ph.D.

Datum obhajoby: 27. 9. 2023

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, srpen 2023

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV FACULTY

Film, TV, Photography and New media Department of sound

Department of sound

MASTER THESIS

Drone music and its use in film production

BcA. Šimon Herrmann

Thesis advisor: Prof. Mgr. Jakub Kudláč, Ph.D.

Thesis opponent: Doc. Martin Pinkas, Ph.D.

Date of submission: 27. 9. 2023

Academic title granted: MgA.

Prague, August 2023

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Dronová hudba a její využití ve filmové tvorbě

vypracoval 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.

Poděkování

Děkuji Jakubu Kudláčovi za trpělivé vedení mé práce. Děkuji Náně a tátovi za skvělou korekturu a nosné podněty. Děkuji Sarah a mámě za podporu a trpělivost s mou osobou v těžkých chvílích. Všem zmíněným děkuji za motivaci, kterou mi zpětnou vazbou dávali.

Abstrakt

Dronová hudba je navzdory své jednoduché konstrukci a minimu předávaných hudebních informací velice mocným zprostředkovatelem emocí a dokáže významně ovlivnit lidské vnímání. Stavy navozené poslechem tohoto hudebního žánru se pohybují od paralyzujícího děsu a úzkosti přes uklidnění a smíření až po pocity neutuchající extáze. Tato práce má za cíl zkoumat tuto ambivalenci z různých úhlů, přiblížit divákovi kontext užití dronové hudby v historii hudební produkce a definovat různé postupy, jakými je tato hudba využita ve filmové tvorbě.

Abstract

Despite its simple construction and minimal musical information, drone music is a very powerful mediator of emotions and it can significantly influence human perception. The states induced by listening to this musical genre range from paralyzing dread and anxiety through calming and reconciliation to feelings of unrelenting ecstasy. This work aims to examine this ambivalence from different angles, bring the viewer closer to the context of the use of drone music in the history of music production, and to define the different ways in which this type of music is used in filmmaking.

Obsah

1. Úvod	1
2. Funkce dronu a jeho stručná historie	3
2.1. Nada Brahma aneb dron jako počátek i podstata	3
2.2. Psychoakustika, ritualita a hieroeidetika.....	6
2.3 Dronová hudba před nástupem moderní doby	15
2.4. Drony současnosti	22
3. Drony ve filmové tvorbě	28
3.1. Zdroj zvuku	28
3.2. Stupnice čili tónový materiál	29
3.3. Dynamika.....	29
3.4. Využití vysokých frekvencí	30
3.5. Filmová situace.....	30
4. Praktická část – rozборы	31
2001: Vesmírná odysea.....	32
Příchozí	37
Katalin Varga	44
5. Závěr	47
Seznam ukázek.....	48
Zdroje.....	50
Knižní publikace	50
On-line zdroje	51
Hudební díla	54
Filmy	55

1. Úvod

Existuje několik objektů, které se v anglickém jazyce označují jako *drone* (dále počeštěně dron), například trubec včely, píšťaly dud, bezpilotní vojenský letoun nebo kvadrokoptéry, které se v poslední době hojně používají pro záznamy vizuálních záběrů z výšky. Společnou mají jednu podstatnou věc: zvukovou charakteristiku, která bude předmětem našeho zkoumání.

Jsem si vědom faktu, že je termín „dron“ v obecném povědomí chápán převážně jako zmíněný létající stroj se čtyřmi vrtulemi, v této práci však budu tímto termínem nazývat fenomén z etymologického hlediska přesnější. Toto slovo s patrně onomatopoickým základem se v různých podobách nachází v několika jazycích indoevropské jazykové rodiny a překládá se nejčastěji jako hučení či bzučení. V hudební praxi tvoří specifický prvek harmonické prodlevy rozprostřené po celou délku skladby. Tato prodleva zpravidla obsahuje samostatný tón či tónový souzvuk, který se může barevně měnit (umožňuje tedy vývoj v poměru vyšších harmonických frekvencí i v dynamice), ovšem základní frekvence zůstává, resp. zůstávají stejné. Kompozice stavící na dronovém základu patří do žánru zvaného dronová hudba. Jedná se o typ hudby postrádající výrazné harmonické postupy, přičemž rytmická a melodická složka je buď upozaděna, nebo se vůbec neobjevuje. Předem bych rád upozornil, že tyto vytyčené hranice jsou velice nejasné a pohyblivé, a v této práci se dotknu hudebních příkladů, které bychom pravděpodobně na první poslech mezi dronovou hudbu neřadili. Podstatným však shledávám přístup ke kompozici, který pracuje s omezením hudebních informací v rámci střídání harmonických funkcí a tvorby kadencí, dále rozpouští přesnou rytmickou mřížku, a tím vytváří specifické vnímání času.

Dronová hudba je hudebním stylem s kořeny sahajícími do samého počátku lidské historie, kterou nahlédneme v různých úsecích časoprostoru. S touto sondou začneme u vzácného náznaku souznění mezi náboženstvím a současným vědeckým zkoumáním. Dále prozkoumáme psychoakustický efekt dronů na lidské vnímání a zmíníme různé možnosti posluchačovy tvůrčí participace při poslechu dronové hudby. Připomeneme si podstatný rozkol magie a vědy v rámci hudební historie a poukážeme na důležitou roli dronové hudby v rituálech několika kultur světa. V současném kulturním kontextu se zaměříme na návrat dronové hudby a rituality v důsledku

vývojové krize tonální hudby a globalizace. Dále nalezneme místo pro drony i ve zvukovém prostředí definovaném Robertem Murrayem Schaferem a rozšíříme své vnímání dronů o primárně nehudební zvuky a jejich efekt. Praktická část věnovaná využití dronů ve filmové tvorbě zmíní několik kompozičních prvků využívaných k dosažení cíleného efektu na diváka, které doloží příklady z filmové tvorby.

2. Funkce dronu a jeho stručná historie

2.1. Nada Brahma aneb dron jako počátek i podstata

Mnoho náboženských nauk a filosofických směrů napříč různými, navzájem neovlivněnými kulturami celé planety je prodchnuto myšlenkou zvuku jako počátku světa. V několika posvátných knihách se píše o zvuku v určité formě jako o prastarém hybateli živého i neživého. „Jestliže se takové – jistě intuitivní – tvrzení stále objevuje v průběhu času a na nejrůznějších místech zeměkoule, není tomu tak snad proto, že pochází ze zdroje nalézajícího se ontologicky v hlubinách každé bytosti?“¹ Na tomto ontologickém pojetí staví například náboženství buddhismu a hinduismu. Středobodem těchto učeních se stává posvátná slabika Óm, která je ve své slyšitelné podobě takřka ukázkovým příkladem našeho předmětu zkoumání – dronu. Tento sakrální symbol je znám jakožto prvotní zvuk či vibrace, která dala vzniknout Vesmíru. Mantra absolutna, jejíž název symbolizuje minulost, současnost i budoucnost (zrození, život i smrt). Pojem *Nada Brahma*, základní princip védských písem, se překládá jako „Zvuk je Bůh“ nebo „Bůh je Zvuk“. Božství tedy není kodifikováno jako hmota, ale jako zvuková vibrace, která prochází vším – koexistuje ve všem současně. Taková – řečeno v teologických termínech – sjednocená povaha reality o sobě je úzce svázána se zvukem. A vzhledem ke své kvalitě dlouhotrvajícího a neochvějného je tento zvuk dronem.

Singularita, spjatá s duchovními směry východní Asie, provází verzi stvoření i v náboženském kontextu Evropy a západního světa. Evangelium podle Jana nám staví na počátek Slovo, které je u Boha; „Slovem“ tedy myslíme zvuk spojený s nejvyšším významem. „Slovo“ může mít ale celou škálu významů. Třetí verš Prologu praví, že „[v]šechno povstalo skrze něj a bez něho nepovstalo nic, co jest [...]“² Nabízí nám verzi stvoření, s jejímž základním tvrzením by se mohla ztotožnit velká většina vědců. Svět totiž podle většiny vědecké obce vznikl vyslovením slova třaskavého charakteru.

¹ Alfred A. Tomatis: *Naslouchat univerzu: od Velkého třesku po Mozarta: objevování vesmíru, v němž je všechno zvukem*. Přeložil Josef Bradáč. Praha: Malvern, 2017, s. 17.

² J1,3. *Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona*. Ekumenický překlad. Přeložily ekumenické komise pro Starý a Nový zákon. Stuttgart: 1984, s. 849.

Velký Třesk jakožto počátek Vesmíru tak, jak ho známe, už ve svém názvu nese zvukový charakter této události. Podle nejnovějšího výzkumu³, který se soustředil na zachycení reliktního záření, však už můžeme zvukový charakter třesku rozporovat. Prvotní vibrace, o kterých víme, pocházejí z doby, kdy se zformovaly první částice umožňující průchod (nejen) světelným vlnám, tedy zhruba 380 000 let po vzniku Vesmíru.⁴ Tyto vibrace způsobil prvotní výboj, který dosud můžeme zachycovat pomocí Planckova teleskopu a nazýváme jej reliktní záření. Profesor astrofyziky z Washingtonské Univerzity John Cramer jako první převedl data z teleskopu násobením frekvence do slyšitelné podoby. Tento volně dostupný zvukový soubor nám ukazuje, že co jsme chápali jako Velký Třesk, se zdá být spíše Velkým Dronem.⁵ V této největší hudební události vznikl první tón, a tedy prvotní harmonie, zachytitelná dodnes.

Z pohledu řecké mytologie existoval před stvořením světa pouze Chaos. Slovy Ovidia to byl „shluk hmoty jen syrové, bez ladu a skladu, pouhá netečná tíha a nesvorné zárodky věcí maní sloučených v celek, jež na jedno místo se sešly“.⁶ Pokud bychom k chaosu měli přiřadit zvukově analogický jev, mohli bychom zvolit šum, čili zvuk různorodé a nahodilé povahy. Z Chaosu se zrodili bohové, lidé, Vesmír – tedy život. A životu ze zvukového hlediska můžeme přiřadit termíny, jako je pravidelnost, koloběh, sinusoida, dron. Ze Šumu tedy povstal Dron.

Také jeden podstatný směr vědeckého zkoumání nás stále víc a víc přibližuje poznání, že zvuk je nejen počátkem, ale také současnou podstatou celého Vesmíru. Teorie superstrun, jejíž základy byly položeny na začátku 70. let 20. století, vyvolala ve vědecké obci rozporuplné reakce. Předpokládá, že základním stavebním prvkem Vesmíru nejsou hmotné částice, ale jednorozměrné struny ultra-mikroskopických (planckovských) rozměrů, vibrující způsobem závislým na vlastnostech jednotlivých subatomárních částic.⁷ Nabízí elegantní řešení sjednocení dříve těžko slučitelných fyzikálních teorií, a sice teorie kvantové mechaniky a teorie relativity. Ty popisují působení všech čtyř známých sil ve Vesmíru – gravitační, elektromagnetické, slabé a

³ John G. Cramer: *The Sound of Big Bang: Planck Version* [online]. 2013 [cit. 17. 8. 2023] Dostupné z: http://faculty.washington.edu/jcramer/BBSound_2013.html

⁴ Alan Boyle: *Listen to the big bang – now in hi-fi!* [online]. 2013 [cit. 18. 8. 2023]. Dostupné z: <https://www.nbcnews.com/science/cosmic-log/listen-big-bang-now-hi-fi-flna1c9166716>

⁵ Ukázka č. 1 – Big Bang 50s.

⁶ Publius Ovidius Naso: *Proměny*. Přeložil Ferdinand Stiebnitz. Praha: Odeon, 1969, s.13.

⁷ Brian Greene: *String Theory* [online]. 7. 7. 2023 [cit. 18.8.2023]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/science/string-theory>

silné jaderné síly.⁸ Spojuje se tedy fungování mikro- a makrosvěta. „[O]dpovědí na prastarou otázku ‚Co je to hmota?‘ tedy je, že hmota sestává z částic, jež jsou různými vibračními mody strun, tedy analogiemi například tónů popsaných notami D a G. ‚Hudba‘ vytvářená strunou je sama hmota.“⁹

Byť je tato teorie ve svém zkoumání na samém počátku v důsledku nedostatečných možností experimentálního ověření, je do ní vkládána veliká naděje na konečné a celistvé vysvětlení fyzikální podstaty Vesmíru. Potvrzení této teorie by způsobilo poprask nejen na poli samotné vědy. Došlo by možná i k většímu propojení náboženského smýšlení a exaktních věd.

Pro další výklad tedy vnímejme dron jako počáteční buňku, ze které se organickým způsobem vyvíjejí složitější hudební organismy. V následujících kapitolách se zaměříme na využití a tvorbu dronu v různých kulturách včetně opětovného nástupu tohoto fenoménu ve 20. století. Tato problematika je abnormálně obsáhlá, kvůli nedostatku pramenů je také obtížné pojednat situaci v dávnějších obdobích. Proto si vytyčíme a stručně prozkoumáme pouze některé ze světových oblastí, kde drony hrály stěžejní roli. Než však k historickému průřezu přistoupíme, je potřeba alespoň částečného objasnění specifického účinku, který v nás drony vytvářejí, stavů, do kterých nás uvádějí a důvodu, proč jsou neustále spojovány s náboženskými rituály.

⁸ Chrispher Stubbs et al.: *Physics for the 21st Century: Unit 2: The Fundamental Interactions* [online]. 2010 [cit. 18. 8. 2023]. Dostupné z: <https://www.learner.org/wp-content/uploads/2019/01/physics-for-21st-century-fundamental-interactions-online-textbook.pdf>

⁹ Michi Kaku: *Fyzika nemožného* [e-book]. Přeložil Petr Liebl. Praha: Argo, 2015, s.16. Dostupné z: <https://www.dokoran.cz/ukazky/1427957141.pdf>

2.2. Psychoakustika, ritualita a hieroeidetika

Dronový zvuk si můžeme pojit se stvořením a tvořením, může však být i symbolem destrukce. „Až zazní táhlý tón z beraního rohu, jakmile uslyšíte zvuk polnice, vyrazí všechen lid mohutný válečný pokřik. Hradby města se zhroutí a lid je zteče, každý tam, kde právě bude.“¹⁰ Tento biblický text předvídající pád hradeb Jericha je názornou ukázkou pradávnejší bázně ze zvukové intenzity a její demonstrace. Jak již bylo zmíněno, pozice dronů jakožto základu dronové hudby se nachází v primárně nižším frekvenčním spektru. Ještě do relativně nedávné průmyslové revoluce lidé naslouchali různorodému hřmění s velkými obavami. Silné nízkofrekvenčními zvuky totiž přinášely neštěstí v podobě živelných katastrof typu bouře, silných uragánů, zemětřesení, či tsunami. V lidském podvědomí se logicky vybudoval přirozený respekt vznikající v reakci na nízkofrekvenční zvukové podněty, které navíc nekončí u běžné spodní hranice slyšitelnosti nastavené okolo 20 Hz. Vjemy, na které lidé reagují, sahají hluboko pod tento práh. Z navyklého, antropocentrického pohledu orientovaného na sluch stále chápeme zvuk jako omezené spektrum od přibližně 16 Hz po asi 20 kHz. Vše ostatní klasifikujeme jako infrazvuk nebo ultrazvuk, tedy to, co stojí pod či nad zvukem. Toto dělení nám sice říká, od jaké frekvence zvuk neslyšíme, nepojímá však naše vnímání skrze jiné části těla. Na základě průzkumů¹¹ můžeme detekovat rezonanční frekvence různých částí těla, které se často pohybují ve spektru infrazvuku. Srdeční frekvence klesají často až k 1 Hz, mozkové delta vlny pak ještě o celou oktávu níž, okolo 0,5Hz. Je důležité poznamenat, že pod deseti oktávami vnímatelnými lidských uchem se nachází minimálně dalších pět, které člověk může fyzicky pocítit.

Zde ale přicházíme k podstatné ambivalenci - lidský organismus nemusí nízkofrekvenční tóny vnímat pouze negativně, mohou totiž mít na člověka oproti očekávání zklidňující efekt. Pilotní studie z roku 2012¹² nám předkládá tvrzení, že při poslechu nízkofrekvenčních zvuků (40-120 Hz) po dobu jedné hodiny se hladina kortizolu (hormon vyvolaný stresem, fyzickou námahou, apod.) v lidském těle snižuje, na rozdíl od poslechu zvuků ve frekvencích okolo 8 kHz. Drony mohou přivodit i

¹⁰ Joz6,5. *Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona*. Ekumenický překlad. Přeložily ekumenické komise pro Starý a Nový zákon. Stuttgart: 1984, s. 173.

¹¹ Výzkumy nalezené v práci: Maria Lucia Machado Duarte: *Vision Influence on Whole-Body Human Vibration Comfort Levels* [online]. 2006 [18. 8. 2023]. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/274471590_Vision_Influence_on_Whole-Body_Human_Vibration_Comfort_Levels#pf3

¹² Cristiana Olcese et al.: *Soundwave's effect on hematic cortisol level: a pilot study* [online]. 2012 [cit. 18. 8. 2023]. Dostupné z: <https://www.endocrine-abstracts.org/ea/0029/ea0029p56>

zklidnění a navozovat spánek. Žánr, který se s dronovou hudbou často mísí a s drony hojně pracuje, známe pod názvem ambientní hudba. Jeho cílem je vytvářet hudbu s funkcí atmosféry. O těch víme, že je člověk vnímá podvědomě – nemají za cíl uzurpovat si posluchačovu pozornost. Tím, že takovou hudbu můžeme ignorovat, nám otvírá prostor ke kreativě a relaxaci. Vysvětlení můžeme najít v rozdílné dynamice – silné basové zvuky znamenají velkou porci vynaložené energie a značí mocnost zdroje, navíc nám mohou sluch i jiné části těla poškodit. Z jakých důvodů nám ale slabší dlouhé basové zvuky navozují pocit klidu? Věnujme nejprve pozornost dlouhému trvání těchto zvuků a jejich vytrvalému poslechu.

Jedním z podstatných prvků, kterými se dronová hudba odlišuje od jiných hudebních forem, je způsob vnímání času při jejím poslechu. Člověk ovlivněný západní, tonální hudbou má v podvědomí hluboko usazené kódy, vzešlé z harmonicky proměnlivé hudby, která ho neustále obklopuje. Jeho vnímání času při poslechu hudby je tedy z velké části determinované, jelikož v různých chvílích očekává vývin a zároveň si je vědom vývinu předešlého. Uvedu jednoduchý příklad: Když člověk slyší dominantu, očekává „návrat domů“ k tónice. U tóniky mu opět skladba předkládá další rozvoj, nebo se uzavírá. Posluchač tak stále pracuje výhradně se systémem očekávání a následného uspokojení nebo překvapení. Zmiňovaný druh hudby nás obklopuje mnohými informacemi, na základě nichž tvoří jakési abstraktní hudební příběhy a kauzalitu. Tímto způsobem jsme si navykli k hudbě přistupovat a to od ní očekáváme. Drony však žádné takové očekávání neprobouzejí, jelikož se harmonicky takřka nemění, melodie bývají volné a rytmické prvky zanedbatelné. Kauzalita se rozpadá, příběh zde nenacházíme. Je zde i patrné výrazné oproštění od emocí, které se během historie nevratně vtiskly do nejužívanějších harmonických postupů jako kódy.

Člověk žijící v nám známé kultuře „příběhové“ hudby je tomuto způsobu naslouchání a vnímání často vzdálen. Je zvyklý pasivně přijímat informace o emočním vývinu a nechat se hudbou vést a často i manipulovat, podobně jako když sleduje klasický narativní snímek. K smysluplnému prožití dronové hudby potřebujeme jiný přístup k poslechu, méně orientovaný na horizontální rovinu skladby, méně závislý na kauzalitě, více meditativní. A stejně jako při meditaci musíme mysl oprostit od myšlenek na minulost a budoucnost a nechat ji poddat se přítomnému okamžiku.

Napojení na hudbu dronu nabízí i možnost aktivního zapojení se do tvorby. Tím, že je posluchač obklopen málo proměnlivým zvukem, má možnost postupně nahlížet do hlubin zvukového pole a rozpoznávat různé struktury na první poslech skryté v celkové masě zvuku. Často se například stává, že při poslechu nějakého dlouho

znějícího clusteru se postupně člověku objevují další a další předem netušené mikrorytmy, které vznikají v důsledku rázování frekvencí. V jednom článku podcastu radia ABC David Rutledge poznamenává:

„Bylo by [...] chybou předpokládat, že statická kvalita dronu znamená absenci zajímavého hudebního obsahu. Je dobře známo, že pokud posloucháte opakující se nebo trvalý zvuk dostatečně dlouho, tak subjektivně vnímáte, že se mění, i když objektivně nemusí. To znamená, že i čistý sinusový tón, prostý vyšších harmonických nebo subharmonických frekvencí, může přinášet hluboké zahloubání, pokud se nacházíte ve správném rozpoložení.“¹³

Posluchačův příspěvek ke spoluvytváření díla nezávisí jen na jeho pozornosti, umění se zaposlouchat, a nepohybuje se jen v rovině představ a subjektivního zkoumání jemu předkládaného zvukového obsahu. Poslech dronů připravuje půdu pro vznik jevu, kterého se David Rutledge možná nechtěně dotkl. Posluchač totiž část hudby fyzicky vytváří, aniž by to vědomě mohl ovlivnit, a to pouze pro své uši. Tento jev se nazývá otoakustické emise (dále OAE). Jedná se o fyzické zvuky, vznikající ve zvukovodu, když bubínek přijímá vibrace přenášené zpět přes střední ucho z hlemýžďe.¹⁴ Tyto „kochleární zvukové odezvy“¹⁵ vyžadují značné vybuzení sluchového ústrojí a postřehneme je až po určité délce trvání daných zvuků. Pro nejúčinnější tvorbu OAE se využívají převážně sinusoidy, zbavené všech vyšších harmonických frekvencí, které by nám mohly tyto emise zvukově zamaskovat. Charakteristika dronů je proto ideálním příkladem, kde tuto vlastní, specifickou tvorbu zvuku zpětnou vazbou v našem těle můžeme uskutečnit. Jedním z autorů, kteří se tvorbou OAE zabývali ve svých kompozicích, je Phill Niblock, jehož skladba *3 to 7 – 196* (1974) kombinující 8 dlouhých, sinusových tónů vzdálených od sebe od 3 do 7 Hz, je skladbou čistě dronovou.¹⁶

¹³ David Rutledge: *Monotony and the sacred: a brief history of drone music* [online]. 2015 [cit. 18. 8. 2023]. Dostupné z: <https://www.abc.net.au/radionational/programs/earshot/monotonyand-the-sacred/6448906>

„It would be a mistake, however, to assume that the static quality of a drone means it lacks interesting musical content. It's well known that if you listen to a repetitive or sustained sound for long enough the way in which you perceive it changes, even though it may not. That means that even a pure sine tone, devoid of harmonics or overtones, can reward close attention if you're in the right mood.“

¹⁴ Andrew Bell: *Hearing: travelling wave or resonance* [online]. 2004 [cit. 18. 8. 2023]. Dostupné z: <https://journals.plos.org/plosbiology/article?id=10.1371/journal.pbio.0020337>

¹⁵ David T. Kemp: *Otoacoustic emissions, their origin in cochlear function, and use* [online]. 2002 [cit. 18.8.2023]. Dostupné z: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/12324396/>

¹⁶ Ukázka č. 2 - Ryan Laliberty: *Interpretation of Phill Niblocks's 3 to 7 – 196*

Seznali jsme, že poslech dronů vyžaduje velice specifický přístup, který v posluchači mění pojem o čase a přináší možnost dotvářet si hudební obsah ať už v rovině představ či zkoumání pod sluchovým drobnohledem, nebo s pomocí tvorby reálných, fyzických zvuků. Poslech hudby postavené na principu dronu s sebou nese ještě přidanou hodnotu, často skloňovanou, avšak těžko uchopitelnou. Jde o pocit posvátné extáze a transcendentality, který dokáže často i se zatvrdělým ateistou, vystaveným poslechu dronů, vnitřně pohnout. S čím se propojujeme, když se poddáváme poslechu hudby založené na dronech? Odpověď není lehké najít a pro zkoumání tohoto jevu se můžeme vydat několika cestami. Stopy jedné z nich vedou opět k počátku, tentokrát ne k vzniku samotného Vesmíru, ale k prvotnímu vjemu každého z nás.

Narození člověka předchází cosi jako devítiměsíční spánek. Tělo se soustředí na růst a vývin. Sluch, jakožto první vyvinutý smyslový orgán, mu poskytuje působivý hudební doprovod.

„Tělesné zvuky – hučení krve, tlukot srdce, bublání trávicího traktu – jsou pro plod v děloze nejen vnímatelné, ale jsou slyšitelné, hlasité a zřetelné. Studie z roku 1990 zaznamenala úroveň zvuku dělohy kolem 88 decibelů ve svém maximu, což je mnohem více, než se dříve předpokládalo. Ekvivalentní hlasitost produkuje například kuchyňský robot nebo myčka aut ve vzdálenosti šesti metrů.“¹⁷

Zvuky, tvořené tělem matky, pro nás představují prvotní smyslový zážitek, který má charakter dronu. Tento fakt nás může vést k předpokladu, že aktivní a procítěný poslech zvuků podobného charakteru nás dokáže s tímto zážitkem propojit a přenést nás do stavu podobného stavu prvotnímu, ve kterém se nacházíme jako embryo v bezpečí lůna naší matky. Tato teorie donedávna neměla vědecké podložení, dnes však můžeme sledovat vznik paměti dítěte dva týdny před narozením.¹⁸ Současné pokroky v

¹⁷ Harry Sword: *Monolithic Underground* [e-book]. London: White Rabbit, 2021, s.142/6025. „Bodily sounds – the rushing of the blood, the beating of the heart, the gurgles of the digestive tract – are not merely perceptible to a foetus in utero but heard, loud and clear. A 1990 study recorded levels of womb sound at around 88 decibels at full term, much higher than previously anticipated and equivalent to a food processor or a car wash at twenty feet.“

¹⁸Charlene Krueger – Cynthia Garvan: *Emergence and retention of learning in early fetal development* [online]. 2014 [cit. 18. 8. 2023]. Dostupné z: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/24548971/>

oblasti neurovědy a epigenetiky nám také naznačují tvrzení, že v paměti naší DNA se mohou vzpomínky uchovávat i přes generace.¹⁹

Spirituální kvalita dronu sahá však možná i dál než do samotné paměti fyzicky uložené v člověku. Drony dodnes mají potenciál tvořit podstatu rituálů a vnitřně transformačních zkušeností. Často se skloňuje přívlastek s určitou dávkou negativních konotací – „ezoterický“. Vztah posluchače k vnímanému umění s ezoterickou kvalitou definoval americký autor Arthur Versluis jako hieroeidetický.²⁰ Jde o složeninu dvou řeckých slov *hieros* („svatý“, „posvátný“) a *eidos* („idea“, „podstata“, „vzor“), jíž je zde míněn posvátný či iniciační viděný nebo myšlený tvar. Tento termín si pojíme s velice specifickou formou imaginace, která se určitým způsobem odlišuje od běžných představ i hmatatelných objektů. Versluis v souvislosti s touto hypotetickou realitou připomíná kupříkladu zvláště zářivé a živé obrazy, které se vyskytují u malých dětí a ve snech. Akademik a muzikant Phil Legard propojuje termín hieroeidetiky s vnímáním hudby dronu:

„Stejně jako Versluisovi zaujatí čtenáři, jsou i hudebníci a posluchači dronů přitahováni k hudbě jejími pohlcujícími, obklopujícími, katarzními vlastnostmi, které oslabují hranice mezi subjektem a objektem. Lze namítnout, že totéž je možné obecně říci o mnoha zážitcích z poslechu, ale – při řešení skutečnosti, že veškerá literatura je imaginativní, ale ne všechna literatura je hieroeidetická – Versluis navrhuje, že to, co dělá hieroeidetiku odlišnou, je otázka záměru tvůrce i percipientů: tvůrce zakóduje své zkušenosti do umění a percipient se – aktivním aktem imaginativního spoluvytváření – může propojit i s vlastní reflexí umělecké gnóze, z níž se mohou odvíjet další metafyzické vhledy. Hieroeidetika tedy může být široce definována jako aktivní vztah

¹⁹ Edith Heard – Robert A. Martienssen: *Transgenerational Epigenetic Inheritance: myths and mechanisms* [online]. 2015 [cit. 18. 8. 2023]. Dostupné z: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4020004/>

²⁰ Arthur Versluis: *Restoring Paradise: Western Esotericism, Literature, and Consciousness*. New York: SUNY Press, 2004.

k uměleckému dílu v rámci imaginace – představivost, která je pociťována jako odlišná od běžné ‚fantazie‘: umožňuje percipientům zažít to, co je vnímáno jako jiná realita.“²¹

Pokud bychom nahlédli na hieroeidetické vztahy k umění okem etnologa, narazíme na vyzozorovaný fakt, že vnímání a techniky zakoušení tzv. „jiné“ reality se u lidí z různých kmenových kultur celého světa liší velice málo.

Současná věda zkoumá podobnosti různých kultur nejen ve světě dronové hudby, ale hudebního vyjádření obecně. Přístup k propojování souvislostí je ale vcelku novým trendem. Etnomuzikologie jako vědecký obor se totiž orientovala po dlouhou dobu podle diskurzu, který v různých kulturách hledal odlišnosti. Dodnes „mnoho etnomuzikologů věří, že pokud zdůrazňují jedinečnost a nesouměřitelnost každé hudební tradice, posilují tím důstojnost svého oboru. [...] Pokud je ale doktrína jedinečnosti a výlučnosti dotažena do extrému a stane se rigidním metodologickým imperativem, platíme za ni až příliš vysokou cenu.“²² Tím se nám totiž zavírá cesta k poznání opačnému, tedy že globální hudební tradice prokazatelně spojují univerzální znaky. Jeden z experimentů skupiny vědců z Harvardovy univerzity zkoumal reakci lidí ze šedesáti různých zemí na písně z osmdesáti šesti různých kultur. Průkazná většina neměla žádný problém rozeznat rozdíly mezi jednotlivými typy hudby (ukolébavky, milostné písně, taneční hudba) a stačilo jim k tomu pouze několik vteřin.²³

Odkud se tato univerzalita bere, kde má svůj původ? Pokud odhlédneme od etnomuzikologie a zaměříme se na oblast mytologie, narazíme na přelomové dílo

²¹ Phil Legard: *Inner-Sense and Experience: Drone Music, Esotericism and the Hieroeidetic Field* [online]. Vydáno ve sbírce: *Sustain//Decay* (eds. Owen Coggins & James Harris). Void Front Press, 2017. Dostupné z: <https://www.academia.edu/29728934/>

Inner Sense and Experience Drone Music Esotericism and the Hieroeidetic Field
 „Like Versluis’ engaged readers, drone musicians and listeners are attracted to the music by its immersive, enveloping, cathartic qualities, which weaken subject-object boundaries. It may be argued that the same could broadly be said of many listening experiences, but – in addressing the fact that all literature is imaginative, but not all literature is hieroeidetic – Versluis suggests that what makes the hieroeidetic distinct is a question of intent on behalf of both the creator and percipients: the creator encodes their experiences in the art, and the percipient – by an active act of imaginative co-creation – may also connect with their own reflection of the artistic gnosis, from which further metaphysical insights may be developed. Hieroeideticacy may be broadly defined, then, as an active relationship with an artwork within the imagination – an imagination that is felt to be set apart from commonplace ‘fancy’ in some way: it allows the percipients to experience what is perceived to be another reality.“

²² Ted Gioia: *Hudba: Podvratné dějiny*. Přeložil Marek Sečkař. Brno: Host, 2021, s. 58.

²³ Samuel A. Mehr et al: *Univerzality and diversity in human song* [online]. 2019 [cit. 18. 8. 2023]. Dostupné z: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/31753969/>

Michaela Witzela²⁴ zkoumající podobnost jednotlivých mýtů napříč různými kulturami celého světa, jako je například příběh o velké potopě, vyprávění o Orfeovi a další. Všechny mají podle něj společný původ datovaný před více než 60 000 lety v Africe, ještě než došlo k migraci z tohoto kontinentu. Jak je však možné, že tyto příběhy zůstaly po takovou dobu v podstatě nezměněné? Máme je zakódované v DNA, nebo v nás snad existují nevědomky sdílené psychologické archetypy a univerzální koncepty, jak o nich uvažoval Jung?²⁵ Toto dávné dědictví se svým obsahem neomezuje jen na příběhy a mýty, patří do něj i obřadně využívaná hudební složka. K navození transu během rituálů totiž využívají hudební praktiky s do očí bijící podobností například kmenové kultury Sibíře, národ San v Jižní Americe nebo domorodci Austrálie. Pokud se tyto praktiky zachovaly po takovou dobu, musely mít i praktický účel, například opravdovou léčbu nemocí těla i ducha. Tato léčba však probíhala způsobem pro západní medicínu stále nepochopitelným a neuchopitelným, tedy způsobem magickým a rituálním.

Západní civilizace zažila průlomové okamžiky v chápání hudby jako takové již v kolébce svého myšlení – starém Řecku. Hlavní úlohu v tom hrál předsókratovský myslitel Pýthagorás. Během zkoumání vztahu délky struny a znějící výšky tónu při rozezvučení spočítal, že harmonické intervaly mezi různými tóny se dají vyjádřit jednoduchými zlomky celých čísel. Své poznatky se dále pokoušel aplikovat na vesmírná tělesa kroužící po orbitách, jejichž parametry určovaly znějící frekvence těchto objektů. Kosmologické představy o harmonii sfér sice zůstaly spíše v rovině astrologického snění, základní Pýthagorovy teze však dosáhly obrovského významu.

„Pýthagorova snaha definovat a vymezit hudební zvuky pomocí čísel a vzájemných poměrů dodnes definuje náš přístup ke konceptualizaci a hraní písní a také dodnes určuje způsob, jakým odlišujeme melodii od hluku. Hudba, jak se dnes vyučuje na každé univerzitě a konzervatoři, je ve svých metodách a předpokladech explicitně pýthagorejská.“²⁶

Před objevy Pýthagora se hudba chápala způsobem velice odlišným od toho dnešního. Jelikož hudební vztahy a jejich efekty nebyly podloženy rozumovým chápáním, společnost hudbě přisuzovala magické schopnosti a rituály s ní spojené

²⁴ Michael Witzel: *The Origins of the World's Mythologies*. Oxford University Press, 2013.

²⁵ Carl Gustav Jung: *Výbor z díla II: Archetypy a nevědomí*. Šlapanice u Brna: Nadační fond Holar, 2018.

²⁶ T. Gioia: *Hudba: Podvratné dějiny*, s. 66

měly charakter až kouzelnický. Vezměme například postavu Empedoklea, považovaného ve své době za hudebního mága a léčitele, jehož hudební rituály prý měly lék na každý neduh. Pýthagorás, jehož přínosné objevy tehdy působily neméně čarovným dojmem, nechtě připravil půdu pro exaktní a výhradně racionální chápání hudebního umění, indoktrinované západní vědou. Ta se snažila magii z hudby vyčlenit v rámci svého striktně omezeného názoru, který hlásal imperativ: to, co není vysvětlitelné podle vědy, neexistuje. Magická podstata se z hudby provozované v západních kulturách ale nikdy nevytratila, jen se na dlouhou dobu velice proměnil přístup k hudební kompozici. Skladatelé a skladatelky se přestali řídit pouze intuicí (tedy jakýmsi magickým protipólem k rozumu) a začali si pomáhat matematickými pravidly popisujícími základní hudební vztahy. Takto obohacená hudba se určitým způsobem svezla na neuvěřitelně rychlém vývoji vědy a sama zažila obrovský rozkvět. Vznikl bezpočet hudebních děl, která propojovala nádhernou paletu emocí s důmyslnou konstrukcí a formou skladby. Z dnešního pohledu však můžeme potvrdit, že každý vzestup přináší pád. Ve 20. století n. l. se totiž hudební vyjádření založené převážně na pýthagorejských objevech značně vyčerpalo. Do kompozic se vkradly prvky z kultur, které vývojem západní hudby neprošly, a příběh hudební historie dostal novou a zajímavou zápletku, ve které opět sehrají důležitou roli drony. O tomto se však dozvíme více v dalších kapitolách.

Náš pohled na magii a ritualitu je stále značně ovlivněný vědeckým nazíráním a plní nás značnými pochybami. Paradox vyjádřený tvrzením, že magie a věda mohou existovat vedle sebe, stále není přijímán většinou odborné veřejnosti. Také při uvažování o pojmu hieroeidetiky se nám může zdát, že oddělení běžné představivosti od poznávání jiných, leč stejně skutečných realit je velmi složitý, ne-li nemožný úkon, podobně jako si uvědomujeme nepřenositelnost osobních transformačních zážitků. Shledávám nicméně pozoruhodnou vzájemnou podobnost a obrovskou životnost různých tradic, kterých je dronová hudba součástí. Pokud by nehynoucí, univerzální magické rituály a jejich léčivé důsledky tvořily důkaz pro existenci jiných realit, do kterých člověk může vstupovat, nemohly by tyto jiné stavy a reality objasňovat ambivalentní povahu efektu dronové hudby? Vezměme si představu posmrtného života či minulých životů jako příklad jiných realit. Možnost jejich existence nás může naplnit jak paralyzujícím strachem, tak neuvěřitelnou úlevou. Dronová hudba tyto reality může připomínat a přibližovat svým charakterem neměnnosti, nekonečnosti a všudypřítomnosti. Súfijský mistr Hazrat Inájat Chán vyobrazuje postupný vývoj veškerého stvoření na světě jako melodii znějící v hudbě absolutna. Pod ní však neustále zní

„[...] bas, podtón [...] na povrchu a pod různými tóninami všech nástrojů přírodní hudby [...] skrytý a tlumený. Každá bytost se životem přichází na povrch a znovu se vrací, odkud přišla, stejně jako každá nota má svůj návrat do oceánu zvuku. Podtón této existence je nejhlasitější a nejjemnější, nejvyšší a nejnižší. Přehluší všechny nástroje jemného i hlasitého, vysokého i nízkého tónu, až v něm všechny postupně splynou. Tento podtón vždy je a vždy bude.“²⁷

Nahlédněme do kulturních dějin a zmiňme si alespoň některé úseky historického časoprostoru, kde dron hrál svou důležitou roli.

²⁷ Hazrat Inayat Khan: *The Mysticism of Music, Sound and Word* [online]. Boston: Shambala Publications Inc., 1991 [1910] [cit. 18. 8. 2023]. Dostupné z: <https://www.are.na/block/6977217> s. 193/366

„[...] the bass, the undertone, [...] on the surface and under the various keys of all the instruments of nature's music [...] is hidden and subdued. Every being with life comes to the surface and again returns whence it came, as each note has its return to the ocean of sound. The undertone of this existence is the loudest and the softest, the highest and the lowest. It overwhelms all instruments of soft or loud, high or low tone, until all gradually merge in it. This undertone always is, and always will be.“

2.3 Dronová hudba před nástupem moderní doby

Je zřejmé, že historie dronů sahá dávno před vznik dnes známých náboženství až do lidské prehistorie. První nástroje, které lidé vytvořili a začali používat, byly velice jednoduché. Dutý roh uloveného zvířete, vydlabaný kus větve, či struna napnutá na pružný kus dřeva, to vše vyluzovalo v první éře hudebních nástrojů pouze jeden tón. Zvuk některých z nich, například troubení na kel z mamuta, mohl budit i značný respekt. Za nejstarší dochovaný instrument považujeme neandrtálskou flétnu nalezenou z jeskyni Divje Babe nacházející se na území dnešního Slovinska. Přisuzuje se jí stáří okolo 50 000 let a prokazuje již dokonalejší charakter. Muzikolog Bob Fink po rekonstrukci tohoto nástroje popisuje, že „[měla] čtyři otvory pro prsty se čtyřmi různými výškami. Tyto výšky odpovídají čtyřem tónům tradiční stupnice, kterou dnes v hudbě používáme, diatonické stupnici“.²⁸ Můžeme však předpokládat, že dlouhé desítky až stovky tisíc let předtím zvládaly nástroje pouze jeden tón, a i ten stačil při dávných rituálech primitivních náboženství navodit pocit zvukové bázně, který pocítujeme z poslechu dronů dodnes.

Nebyly to však pouze hudební nástroje samy o sobě, které zprostředkovávaly hudbu. Katalyzátorem hudebních zážitků pravěkých lidí se stával také jejich příbytek, přičemž po dlouhá období tato obydlí tvořily jeskyně. Prostory často značných rozměrů se stěnami z kamene jakožto vysoce odrazným materiálem poskytovaly všem zvukům značnou porci dozvuku. Ten dokázal veškeré zvukové události svým počtem odrazů amplifikovat, o to více, když se rozezněly její rezonanční frekvence. V pozoruhodných stavbách z doby mladšího neolitu nacházíme místnosti, jejichž dozvuk sám tvořil mocný dron.

Hypogeum v Hal Saflieni na Maltě je podzemní posvátný komplex komor o rozloze 500 metrů čtverečních. Jeho stáří se uvádí až 6000 let, přičemž v provozu byl dlouhých 2500 let.²⁹ Jedna komora zvaná „věštecká“ obsahuje pozoruhodný dozvuk, znějící na basových frekvencích okolo 140 Hz zhruba 14 sekund. O vědomé manipulaci s prostorem k vytvoření takového dozvuku se vědci stále dohadují, tisíce

²⁸ Sofia Rizzi: *Hear the world's oldest instrument, the 50,000 year old neanderthal flute* [online]. 2023 [cit. 18. 8. 2023]. Dostupné z: <https://www.classicfm.com/discover-music/instruments/flute/worlds-oldest-instrument-neanderthal-flute/>

²⁹ *Hypogeum Hal Saflieni* [online]. 2022 [cit. 18. 8. 2023]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Hypogeum_Hal_Saflieni

nalezených kostí a rituální sošky nám však ukazují na funkci určenou k provádění pohřebních rituálů. Akustika místa v nás vyvolává dojem, který nás s minulostí propojuje až fyzicky. „Vzpomínáme na mrtvé: ale zdá se, že v Hypogeu to byl pravděpodobně mnohem aktivnější proces, místo, kam byste možná sestoupili, abyste uchovali památku mrtvých naživu nebo se jich vyptávali. Očekávání, že půjdeme tam dolů, by možná člověka přimělo k přecitlivělosti. [...] Bylo to místo, kde si můžete vzpomenout na duchy. V tomto ohledu možná jejich hlas zůstal zachován.“³⁰ Jak spolu dronový zvuk a dozvuk prostoru souvisí? Pokud bychom zašli v představách o dozvuku dále a nazírali ho v limitě nekonečného trvání, vytvořil by se nám obraz prvotního dronu - zvuku rozezněného prvotním impulzem a ve své neměnnosti trvajícím po dobu neurčitou.

V různých formách, jako je mluvené či zpívané slovo, hra na hudební nástroje nebo rozeznívání sakrálních prostorů, se stává zvuk nedílnou součástí náboženských rituálů. Při nich se zúčastnění snaží napojit na ono božské, všeobjímající, původní. Nejznámější úkaz tohoto propojení se objevoval v již zmíněné hinduistické kultuře, která se modifikovala do různých odvětví buddhismu, a rozšířila se tak z Indie po velké části jižní a východní Asie. Tradiční hudba této velké části světa je od základu dronová, protože jak již bylo zmíněno v první kapitole, stojí na ústředním prvku hinduistického náboženství — tedy posvátné slabice Óm.

Prvotním zprostředkovatelem této slabiky do hudebního vyjádření se stal zpěv. Mniši pěli mantru pomocí velice nízkého hlasového rejstříku ve víře, že se propojí s pravou podstatou světa. Pomocí opakování této slabiky docílili kromě vytoužené hieroeidetické zkušenosti také psychoakustického efektu, který znovuobjevil v 60. letech 20. století Pierre Schaeffer v základech své elektroakustické hudby. Lidské zaměření se opakováním „přesouvá od doslovného významu k fyzičnosti zvuku samotného. Zpěvák si neuvědomuje fyzický proces, který s tím souvisí – nadechování,

³⁰ H. Sword: *Monolithic Underground*, s. 842/6025, rozhovor s dr. Rupertem Tillem.

„We remember the dead: but at the Hypogeum it seems likely to have been a much more active process, a place where you would have perhaps descended to keep the memory of the dead alive, or to ask questions of them. The expectation of going down there would perhaps have made one hypersensitive. [...] it would have been a place where you could remember spirits. In that respect, perhaps their voice may have been kept alive.“

vokalizace, stahování svalů. Stává se to automaticky, jako když jedete známou trasou a dorazíte do cíle, aniž byste si zapamatovali samotnou jízdu.“³¹

Zpěv nebyl jediným nositelem dronového zvuku. Dochovalo se několik nástrojů dodnes využívaných, které staví na dlouhotrvajícím tónu symbolizujícím Óm. Nejznámějším a obecně nejcennějším z nich je tamera (též tampuri, tanpura), jejíž tvar připomíná dlouhokrku loutnu. Zpravidla má 4 struny a vyráběná je ve dvou typech: ženském a mužském. Tento nástroj je velmi specifický, jelikož, „[...] není ani melodický, ani rytmický. Rytmus, ve kterém se na něj hraje, nemusí současně odpovídat rytmu skladby.“³² Vyznačuje se tedy značnou autonomií, která nám připomíná jakousi nadřazenost a posvátnost vibrace Óm. Využívá se i k doprovodu dalších tradičních, melodických nástrojů, jako je sitár nebo surbahar, ale i ke kombinaci se zpěvem chorálů, což má na zpěváky značný vliv. Ti totiž tvrdí, že „být mezi dvěma tamerami je nebe. Myslí to doslova, protože správně naladěná a dostatečně hlasitá tamera obsahuje svět nekonečných vztahů mezi tóny. A být dokonale v souladu s univerzální vibrací znamená být jedno s Bohem.“³³

Dronová hudba se vyvíjela i v oblasti Oceánie a tvořila nedílnou součást rituálů na kontinentu Austrálie, ležícím tisíce kilometrů na jihovýchod od Indie. Ta byla dlouho dobu odříznutá od zbytku světa. Domorodí Australané zvaní Australci nebo Aboriginští osídlili tento kontinent před zhruba 65 tisíci lety. Jejich tradice se soustřeďují okolo komplexního světa zvaného Snění (*Dreaming, Dreamtime*). Tento koncept je velice složitý a v různých koutech Austrálie se značně liší. „Zahrnuje mýty o stvoření, náboženství, existenci před narozením/za života/po smrti, historické události, spojení

³¹ H. Sword: *Monolithic Underground* s. 979/6025

„Repeat a familiar word for long enough and it becomes alien. Focus shifts from literal meaning to the physicality of the sound itself. The chanter becomes unaware of the physical process involved – intake of breath, vocalisation, muscles contracting. It becomes automatic, like taking a familiar route and arriving at the destination without a conscious memory of the drive itself.“

³² Jahnvi Harrison: *The Tanpura: one note wonder* [online]. [cit. 18. 8. 2023]. Dostupné z:

<https://www.darbar.org/article/the-tanpura-one-note-wonder/32>

„[...] being neither melodic or rhythmic. Simultaneously supportive, yet independent, the rhythm at which it is played need not correspond to the rhythm of the piece.“

³³ Marcus Boon: *The Eternal Drone* [online]. 9. 3. 2003 [cit. 18. 8. 2023]. Dostupné z: <https://marcusboon.com/the-eternal-drone/>

„to be between two tamburas is heaven. They mean it literally, for the correctly tuned and amplified tambura contains a world of infinite pitch relationships. And to be perfectly in tune with universal vibration means to be one with God.“

s předky a božstvem a další důležité životní události.³⁴ Snění v chápání australských domorodců představuje obsáhlou realitu mimo té námi běžně zakoušené, vztah domorodců k ní se dá považovat za hieroeidetický. Písňové linky či cesty (*songlines*) svým názvem odpovídají i praktickému využití této hudební formy. Každá skladba se vztahovala k nějakému konkrétnímu území kontinentu a obsahovala slovní informace o geografii daného místa.³⁵ Tyto specifické písně sloužily dříve jako mapy, které se předávaly po generace pouze orálně.

Kmeny domorodých Australanů provozovaly nespočet tradičních rituálů, provázejících život jedinců od narození, přes iniciaci dospělosti a svatbu, až po pohřeb. Hudební složku obstarávaly vokály a několik konstrukčně jednoduchých nástrojů. Buť hudba obsahovala rytmickou i melodickou složku, dominantu tvořily dronové plochy. Nejznámější dva nástroje využívané k vytváření hudebního podkladu se vyznačovaly především unikátní dovedností hráče, který je ovládal. Didgeridoo, nejčastěji kmen eukalyptu vyhlodaný termity, je dechovým nástrojem tvořícím hluboký dron. Hráči na didgeridoo si k plnohodnotné hře museli podmanit techniku cirkulačního dechu, střídající proud vzduchu vycházejícího z plic se vzduchem nahromaděným v dutině ústní. I přes omezení jednoho základního tónu lze při hře na didgeridoo ovlivnit výslednou barvu zvuku rozpínáním ústní dutiny a změnou složení vyšších harmonických frekvencí, nebo využitím hlasivek. Další nástroj tvořící dron se nazývá bullroarer.³⁶ Jednoduchou konstrukci tvoří dřevěný disk napojený na lano. Hráči s ním točí nad hlavou a vyvolávají zvuk podobný dnešním létajícím dronům. Tón stoupá a klesá podle utažení a povolení lana. Tento nástroj považují domorodci za jeden z nejposvátnějších a pro cizince je stále zahalen tajemstvím. Víme jen, že „na něj mohou hrát pouze domorodí muži a že je spojen s některými náboženskými obřady včetně pohřbů“.³⁷

³⁴ Kaitlin Bove: *Aboriginal Music* [online]. [cit. 18. 8. 2023]. Dostupné z: <https://kaitlinbove.com/aboriginal-music>

„It encompasses creation myths, religion, pre-life/life/death, historical events, connection to ancestors and deity, and other important life events.“

³⁵ Charlie Chamber: *Travelling Across Australia Through Indigenous Songlines* [online]. [cit. 18. 8. 2023]. Dostupné z: <https://www.yarn.com.au/blogs/yarn-in-the-community/travelling-across-australia-through-indigenous-songlines-1>

³⁶ Do češtiny se název nepřekládá.

³⁷ K. Bove: *Aboriginal Music*.

„[...] only Aboriginal men are allowed to play it and that it is associated with some religious ceremonies including burials.“

Přenesme se nyní do oblasti naší kultury o něco bližší. Ve starém Řecku a Římě existoval jeden nástroj, který svým zvukem s charakterem dronu doprovázel vojáky do bitvy nebo vzbuzoval extatické šílenství při specifických událostech. Dominantním prvkem se totiž stal v rámci starořeckých oslav boha Dionýsa, v římské přejeté verzi se jednalo o slavnosti boha Bakcha, zvaných bakchanálie. Řeč je o flétně zvané řecky aulos. Typů tohoto nástroje existovalo vícero, od jednoduché bezplátkové flétny, přes flétnu s jedním plátkem drženou podobně jako dnes příčná flétna, po dvojitou flétnu s dvojím plátkem, podobně jako u hoboje. Pro udržování kontinuálního tónu se využíval i měch, s nímž pracuje i dnes známý nástroj dudy.

Flétna aulos hrála roli i v mnohokrát vyprávěném mýtu o Marsyasovi, který vyzval na hudební souboj boha Apollóna.³⁸ Satyr Marsyas zde od Apollóna utřil porážku a skončil strašlivou smrtí. Tento příběh měl sloužit jako varování před hříchem přehnané pýchy a arogance a zdůrazňoval, že smrtelník nemůže vyhrát nad bohem za žádných okolností. „Bylo v zájmu řádu a zákona harmonických poměrů, který zní v hudbě strun, aby Apollón dosáhl vítězství nad chaotickým a impulzivním zvukem flétny.“³⁹ Souboj lyry s aulem odrážel napětí, které ve starořecké historii vytvářel dlouhotrvající spor dionýského a apollinského aspektu tvorby. Dionýský přístup nás více pojí s magickým a chaotickým světem oslavujícím přirozenost, kdežto apollinský se soustřeďuje více na morální stránku, vyžaduje umírněnost a bezmeznou pokoru před bohem. Božský imperativ apollinského způsobu života nám může možná překvapivě evokovat dogma západní vědy, která se snaží hudbu uspořádat do přesných rytmických mřížek, matematicky funkčních postupů a důmyslných, avšak ohraničených stavebních forem. Podle názoru Friedricha Nietzscheho⁴⁰ zvítězil apollinský přístup nad dionýským v souvislosti s příchodem myslitele Sókrata, zásadní úder přišel již dříve s objevy Pýthagora.

Apollinský postoj k tvorbě připravil půdu pro raně středověkou kulturu Evropy. Ta utřila obrovské ztráty ve vzdělanostním kapitálu v důsledku mimořádných a zásadních událostí – pád Římských říší, neustálé nájezdy kočovných kmenů a v neposlední řadě i hromadné stěhování národů, probíhající až do 6. století n.l. Přetrvala však zprvu

³⁸ Objevuje se v knihách, např.: u Hérodota, v Platónových *Zákonech*, Ovidiových *Metamorfózách*.

³⁹ Lawrence Gowing: *Review: Human Stuff* [online]. 2.2.1984 [cit. 18. 8. 2023]. Dostupné z: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v06/n02/lawrence-gowing/human-stuff>
„It was on behalf of order and the laws of harmonious proportion, which sound in the music of strings, that Apollo claimed victory over the chaotic and impulsive sound of the pipes.“

⁴⁰ Tehdy mladého a později ke svým postojům velice kritického.

diskriminovaná, později však jediná povolená víra, a to víra křesťanská. Ta stavěla své základy, podobně jako apollinský směr, na prioritě morálky a absolutní Boží autoritě. Křesťanská církev v hudbě upřednostňovala konsonanci a střídmost, přičemž zamezovala veškerým pokusům o revoltu v duchu dionýské přirozenosti, upřímnosti a disonance.⁴¹ Tradice dronové hudby se sice zachovala a dále vyvíjela v křesťanských obřadech, avšak nikoli ve formě extatických a chaotických oslav Boha, ale v umírněných zpěvech biblických úryvků.

Hlavním hudebním vyjádřením se při obřadech římskokatolické církve v raném středověku v západní části Evropy staly gregoriánské chorály.⁴² Na východě kontinentu se objevovala podobná forma zvaná byzantské zpěvy.⁴³ Tyto dvě formy sice využívaly odlišné stupnice, ale u obou se jednalo se o jednohlasné zpěvy s dronovým základem, nazývaným *ison*. Tento spodní hlas, který se takřka neměnil, se stal ústředním prvkem, jelikož skladby neměly přesně daný rytmus, podle kterého se melodie orientovaly. Podstatný katalyzátor hudebního efektu liturgických písní přišel s využitím varhan, které rozšířily frekvenční i dynamické rozpětí hudby. Varhanní hluboké drony znějící v prostorných svatostáncích bezpochyby proměnily sice působivou, avšak stále spíše intimní církevní hudbu v mocný zvukový kolos vzbuzující respekt. Již od desátého století se z jednohlasu pomalu rozvinul vícehlas a do té doby neměnný dronový podklad liturgických chorálů začal být pohyblivý, čímž vytvořil základy k emancipaci harmonie jakožto jednoho z plnohodnotných součástí hudebních atributů.

Novověk charakterizujeme krizí a pádem feudalismu a položením základů kapitalismu. Podstatnými událostmi při této celospolečenské změně v západním světě byl vynález knihtisku Johannesem Guttenebergem roku 1450 a objevení nového kontinentu – Ameriky – Kryštofem Kolumbem roku 1492. Vývoj hudby zažil také velký posun, a to především díky rozvoji polyfonie. Hudební díla se stávala čím dál složitějšími a propracovanějšími v důsledku rozšiřování hranic tonality a škály harmonických postupů, přičemž stěžejní roli získal i rytmus. Strukturálně jednoduché a informačně méně obsáhlé drony se z tohoto důvodu ztrácely ze zřetele.

Odklon od způsobu hudebního vyjádření drony také provázal zásadní převrat v hudební historii a velký zásah do přirozenosti hudby samotné. Došlo totiž k odklonu od

⁴¹ Pozici hlavních buřičů v hudební historii dlouho zastávaly ženy – písničkářky, což často vedlo k pronásledování a následným často brutálním exekucím.

⁴² Ukázka č. 3 – Kyrie: Orbis Factor, medieval chant of the Gradual of Eleanor of Brittany.

⁴³ Ukázka č. 4 – Byzantine chant – Δεύτε λαοί

čistého neboli didymického ladění a k zavedení tzv. „temperovaného ladění“. Stručně řečeno: tento systém se snažil přizpůsobit modernější harmonii tak, že se čisté intervaly mírně rozladily ve prospěch lepšího sladění ostatních intervalů, převážně tercií, jejichž skládáním na sebe vznikají akordy. Zároveň se striktně ustanovil počet tónů v oktávě na dvanáct, což mělo za následek například spojení Db a C#, Gb a F# a dalších, do té doby oddělených tónů. Vznikl zde zásadní problém. Podle přirozeného řádu harmonických frekvencí vede temperované ladění k tomu, že některé stupnice mají jinou náladu než jiné a harmonické frekvence v souzvucích složitějších akordů spolu dokonale neladí. Dronové hudbě toto globální přeladění značně uškodilo, jelikož pečlivě pracuje se souzvuky prodlouženými na dlouhý časový úsek, vertikální a dokonale rozvrstvenými harmonickými frekvencemi.

„Hudba může být buď perfektně laděná, nebo může používat více než jednu klávesu, ale neumí obojí. V hinduistické klasické tradici se rozhodli být v souladu, takže vše je v jediném ‚klíči‘ definovaném všudypřítomným dronem. Západoevropané však chtěli mít možnost měnit tóniny, což vyžadovalo určité kompromisy při ladění.“⁴⁴

⁴⁴ Ethan Hein: *What does the Well-Tempered Clavier sound like in actual well temperament?* [online]. 27. 6. 2020 [cit. 18. 8. 2023]. Dostupné z: <https://www.ethanhein.com/wp/2020/what-does-the-well-tempered-clavier-sound-like-in-actual-well-temperament/>

„[...] music can either be in perfect tune, or it can use more than one key, but it can not do both. In Hindustani classical tradition, they opted for being in tune, so everything is in a single “key” defined by the omnipresent drone. Western Europeans wanted to be able to change keys, however, and that required some tuning compromises.“

2.4. Drony současnosti

Opětovné tendence k využívání prodlev se objevily ve 20. století, dle mého názoru z dvou hlavních důvodů. Prvním z nich byla jakási harmonická vyčerpanost západní klasické hudby. Stále více se začaly uplatňovat disonance v místech, kde posluchač očekával konsonance. Zlomový moment symbolizuje tzv. tristanovský akord, který využil Richard Wagner ve své opeře *Tristan a Isolda*. Jedná se o polozmenšený septakord, který se zdánlivě neváže na zvolenou tonalitu skladby. Funkčnost a smysluplnost tohoto akordu se stala předmětem zkoumání mnoha muzikologů i skladatelů. Jeho užití bylo jen příkladem mnoha tendencí k dekonstruování známých postupů a hledání nových cest. Tonální harmonie se postupně dostala do krize, která vyústila ve vznik několika žánrů artificiální hudby v 20. století, kde se tonalita postupně rozpadala až do atonality. Jako příklad uvedu dodekafonii, která „[...] vznikla jako důsledek stále obecnějšího a volnějšího chápání funkčních harmonických vztahů, využívání nových souzvuků a postupného zrovnoprávnění všech dvanácti tónů temperované chromatiky“.⁴⁵ Žánrový vývoj vedl z dodekafonie různými cestami: jejím zobecněním vznikl žánr serialismu a úplným odchýlením od tonálního rámce dospěli někteří skladatelé k atonalitě. Pohled na klasickou harmonii se tedy začal převracet do takové míry, že se mnozí tvůrci uchýlili k návratu jednak k co nejjednodušším harmonickým principům, jednak i k čistému ladění. Propracovaná klasická hudba z těchto důvodů ve 20. století ztratila svou pozici ve společnosti a pro širší veřejnost se stala víceméně okrajovou záležitostí.

Jako druhý zásadní důvod (s prvním úzce svázaný) vnímám fakt, že západní hudba na sebe v důsledku masivní globalizace nechala působit vlivy kultur z jiných kontinentů. Toto se v historii nedělo poprvé, západní hudba totiž často bez přispění orientálních vlivů neučinila velké reformy. Vezměme v potaz například vlivy hudby arabských otrokyň *qiján* na středověkou evropskou kulturu trubadúrů a minstrelů.⁴⁶ Jeden ze stěžejních vlivů na moderní chápání hudby západní společnosti vznikl transportem milionů otroků z Afriky do Ameriky. Různé africké hudební tradice obsahovaly tak cizí rytmy a tónové spektrum, že se z většiny vůbec nevměstnaly do systému rytmických mřížek a uměle vytvořeného temperovaného ladění. Kvůli krizi tonality se už tak pohmožděný systém hudby stojící na pýthagorejském základu opět silně otřásl. Skloubením rituálních prvků afrických tradic a komplexní západní hudby

⁴⁵ *Dodekafonie* [online]. 31. 12. 2022 [cit. 18.8.2023]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Dodekafonie>

⁴⁶ T. Gioia: *Hudba: podvratné dějiny*, kapitola *Útlak a hudební inovace*, s. 167-189

vznikl celý výčet nových žánrů, jež si uzmuly značnou část pozornosti, dříve věnované výhradně klasické vážné hudbě. Jelikož se tyto žánry částečně vrátily k jednoduchým a funkčním harmonickým postupům, i hudba dronová si zde našla své místo.

Výrazně se drony v hudebních stylech začínají objevovat po 2. světové válce, jak ve stále ještě vlivné artificiální hudbě, tak i v alternativnějších žánrech. Jedním z prvních konceptuálnějších užití prodlevy je *Monotone Silence Symphony*⁴⁷ francouzského výtvarníka Yvese Kleina, která se formou a náladou silně podobá jeho vizuálním dílům – monochromům. Zlomový bod, umožňující průnik dronů do popkultury, přišel v polovině 60. let, kdy nejznámější kapela všech dob – The Beatles – začala spolupracovat s Ravim Shankarem a využila tradiční indické nástroje do svých skladeb.⁴⁸ Inspirace východní hudbou se vmísila i do jazzové hudby skrze tvorbu Johna Coltrana a Alice Coltrane, svým způsobem s drony pracoval i jazzový průkopník Miles Davis. V Německu se drony dostaly na výsluní převážně skrze členy kapely Kraftwerk, která je vzhledem ke svému vlivu na vznik elektronické hudby považována za jeden z nejpodstatnějších projektů. Jejich debutové album z roku 1970 je naplněno statickými akordy vytvářenými pionýrskou elektronikou, které uvozují jednotlivé skladby.⁴⁹

Elektronická hudba významně rozšířila hudební možnosti ve všemožných rovinách. Nově vzniknuvší žánry (techno, jungle, psytrance atd.) výrazně omezily informační pole hudebního obsahu a postavily svou hlavní dominantu na opakování rytmických paternů. Tento způsob hudebního vyjádření se vcelku očividně odkazuje k pravěkým hudebním praktikám. Tak jako se hudební kultura z části vrátila zpět k počátkům, znovu se stala podstatnou ritualita hudebních událostí. Moderní obřady využívající drony vykazují mnohé zvláštnosti oproti svým předchůdcům, jelikož se již neprovozují pouze na posvátných půdách zasvěcených různým náboženstvím. Možnosti dosažení stavů transu a extáze se v 20. století otevřely i nezásvěceným kvůli snadné dostupnosti psychotropních látek a volné přístupnosti k hudebním událostem. Důsledkem žánrového roztržštění a celkové decentralizace hudební kultury vzniklo mnoho rozličných subkultur. V souvislosti s dronovou hudbou bych rád zmínil žánr Drone metalu, do něhož patří např. kultovní uskupení Sun O))), či Earth. Tento styl se vyznačuje tím, že využívá hluboké dronové zvuky o enormní hlasitosti. Během

⁴⁷ Ukázka č. 5 – Yves Klein: *Monotone Silence Symphony*

⁴⁸ Připomeňme například skladbu *Love you to* z alba *Revolver* (1966), která za celou délku skladby nevyužívá žádné kadence. Ukázka č. 6 - The Beatles: *Love You To*

⁴⁹ Ukázka č. 7: Kraftwerk – *Kraftwerk* (Full Album)

poslechu se může účastníkovi koncertů paleta emocí rozšířit na plné spektrum od děsu až k extázi. Probíhá zde jakási „kultivace temnoty“, která kromě Versluisem zmíněné hranice mezi subjektem a objektem potírá i pomyslný rozdíl mezi dobrem a zlem.

V moderní době se navíc opět zásadně změnilo chápání hudby jako takové. Její definice (tedy klasifikování zvuků jako hudebních) se neustále rozšiřuje a široká odborná veřejnost dosud nedospěla k jasné shodě. K definici hudby v širším smyslu paradoxně vede předpoklad, že každý chápe hudbu jiným způsobem. Vycházejme z tvrzení, že hudba nemusí obsahovat předem daný rytmus, harmonii či melodii. Stačí, když člověk, který chce hudbu slyšet a prožívat, aplikuje tento specifický „hudební“ přístup ke zvuku nás obklopujícímu. Danijela Kulezic-Wilson píše: „V kontextu, kde každý zvuk může být vnímán jako neoddělitelně hudební, může být akt naslouchání neméně muzikální než akt hudebního tvoření, protože zvuk může být vnímán jako hudební pouze za předpokladu, že je zde někdo, kdo mu takovýmto způsobem naslouchá.“⁵⁰ Hudba tedy může být všechen zvuk, a nebo klidně žádný.

Podstatným reformátorem ve směru rozšiřování hranic hudby byl skladatel a hudební teoretik John Cage. Studium absolvoval u Arnolda Schoenberga a první kompozice stavěl v duchu dodekafonie. Později začal rozšiřovat svůj náhled na hudební pole a prosazoval zrovnoprávnění nejen 12 tónů chromatické stupnice, ale i všech hudebních zvuků s těmi do té doby nehudebními. Vynalezl například koncept preparovaného klavíru, kdy do struníku vkládal různé objekty, a rozšířil tak výslednou zvukovou paletu o množství kakofonických elementů. Extrém v podobě pomlky prezentované jako hudební událost předvedl svou skladbou *4' 33"* (1952). Absencí jakékoliv hráčovy aktivity ve skladbě podněcoval posluchače k tvůrčímu procesu v rámci orientace poslechu na zvuky okolní. Princip náhodnosti, přirozený proces všech zvukových událostí a obrovská volnost interpretů; to vše v různých dílech odráželo jeho inspiraci zen buddhismem. Vlivy kultur východní a jižní Asie se vepisovaly do jeho specifického přístupu k vnímání času v hudbě. Připomínal, že neustálým opakováním zdánlivě nudného docílíme překvapivě zajímavého a poutavého výsledku. Koncept dotažený do až absurdní roviny ztvárnil skladbou *Organ2/ASLSP*, která zní od roku 2001 v klášteře svatého Bucharda v německém Halberstadtu a celkovým trváním 639 let se stala velice unikátním mezigeneračním koncertem. Části tohoto díla nemají přesně určenou délku, proto již bylo dříve performováno i ve stopážích okolo 10 minut.

⁵⁰ Danijela Kulezic Wilson: *Sound Design is the New Score*. Oxford University Press, 2020, s.16.

„In this context where every sound can be perceived as inherently musical, the act of listening is no less musical than the act of performing music, because sound can be heard as musical only if there is someone to perceive it as such.“

Z části veřejně dostupného notového zápisu⁵¹ seznáváme, že skladba, obsahující varhanní drony, není ve své podstatě čistě dronová – základní tón se mění a různé části, roztažitelné do enormní délky, vykazují neustálý vývin. Způsob Cageova uvažování nad hudbou jako odrazem světového uspořádání bývá často připodobňován k představám Hérakleita z Efesu. Ten podmiňuje podstatu světa neustálým, byť občas velice pomalým vývinem a skládá protikladné prvky dobrého i zlého (u Cage hudebního i nehudebního) do roviny věčného a nutného zápasu, který pohání svět.

Z plejády skladatelů, kteří se ve 20. století věnovali dronové hudbě, bych chtěl zmínit ještě jednu osobnost, jménem La Monte Young. Skladatel s mormonským vychováním prošel za svůj život několika hudebními směry a přístupy od klasické kompozice přes jazz až k elektronické hudbě. Krom své inspirace indickou tradiční hudbou čerpal z odkazů Johna Cage, s kterým si i osobně dopisoval. Ve svém *Triu pro smyčce* (1958) dokonce vzdal hold reformátorství svého dopisovatele a nechal znít violový tón C# po dobu 4 minut a 33 sekund. V hudbě Younga však sledujeme myšlenkový odklon, který ho ve výsledku postavil do jakési koncepční opozice vůči Cageovi. Namísto zrovnoprávnění všech zvuků se soustředil na hledání dokonale vyvážené a přirozené vertikály harmonických frekvencí. To ho dovedlo například k vytvoření improvizální skladby *Well Tuned Piano*, kterou vyvíjel dlouhou dobu od roku 1964. Zvuk tradičního klavíru s již vyčerpaným temperovaným laděním nerozbíjí po vzoru Cage, nýbrž se vrací k ladění čistému čili přirozenému.

„V Cageově estetice jsou jednotlivá hudební díla metaforicky úryvky z kakofoního řevu všech zvuků, které slyšíme nebo si je představíme. Youngův archetyp, stejně zásadní, se pokouší učinit slyšitelným opačný pól: základní tón, z něhož vycházejí všechny možné zvuky jako podtóny. Jestliže Cage znamenal zen, mnohost a stávání se, Young znamená jógu, jedinečnost a bytí.“⁵²

Youngovým středobodem zájmu se stal prvotní dron, vertikálně dokonalý a stabilní. I proto ho dodnes považujeme za zakladatele moderní dronové hudby. Pokud se opět obrátíme k myšlení starého Řecka, vhodně se nabízí přirovnání La Monte Younga k Parmenidovi, jakožto jednomu z hlavních oponentů filozofie Hérakleita. Parmenidés považoval jakoukoliv změnu, pohyb, vznik a zánik za klam našich smyslů a hledal pravdu pouze v tom, co je stálé a neměnné.

⁵¹ John Cage: *Organ2/ASLSP* [partitura], [online]. New York City: Henmar Press, 1987. Dostupné z: <https://issuu.com/editionpeters/docs/www.editionpeters.com>

⁵² Kyle Gann: *Outer Edge of Consonance* [online]. 1996 [cit. 18. 8. 2023]. Dostupné z: <https://www.kylegann.com/OuterEdgeofConsonance.pdf>

V rámci tvorby La Monte Younga se objevil jeden podstatný problém. Týkal se otázky autorských práv na dronové skladby souboru Theater of Eternal Music, v němž kromě Younga účinkovala jeho žena Marian Zazeela, John Cale a Tony Conrad. Jejich spor o to, kdo si přisvojí autorství nahrávek, se dostal do lehce absurdní roviny. Jak totiž můžeme autorsky chránit dlouhý neměnný tón, interval mezi různými harmonickými frekvencemi a obecně strukturálně velice jednoduché skladby složené často jen z jednoho tónu? Drony se v tomto smyslu staví do jakési opozice vůči kapitalistickému přístupu k hudbě a jejího vlastnění obecně.

Drony, které ve své práci zkoumám, podle našeho rozšířeného pojetí zahrnují i zvuky brané jako nehudební. Hudbu složenou z nehudebních ruchů oslavovali již italsí futuristé. Futuristický manifest Luigiho Russola *The Art of Noises* publikovaný v roce 1913 obhajoval nový řád zvuku, který upřednostňoval mocné zvuky průmyslu před zkosnatělými harmonickými konstrukty západní hudby.⁵³ Industriální drony svým způsobem přejaly roli intenzivních zvuků rozbouřené přírody, které v lidech budily respekt od nepaměti. Ztělesněním strachu se hluboké táhlé tóny staly hlavně ve válečných oblastech, například v Gaze či dnešní Ukrajině. Zvukové prostředí v těchto oblastech se nerozlučně pojí s bezpilotními letouny (takzřez nazvanými drony), které symbolizují smrtelné nebezpečí a chaos. „V Gaze se jim říká *zanas*, což znamená bzučení včel. Jsou to nepřetržitě obtěžující stvoření. Nejsou vždy předzvěstí zkázy; ovšem jsou stále všudypřítomné, jako hlídkující věžeňší dozorcí. [...] Vytváří to děsivou zvukovou kulisu a my v noci ležíme v postelích a doufáme, že bomby nepadnou na naše domy, že se sklo nerozbije na postele našich dětí. Někdy se pohybujeme z místnosti do místnosti ve snaze navodit si aspoň nějaký pocit bezpečí. Skutečnost je taková, že není úniku, ani uvnitř domu, ani za hranice Gazy.“⁵⁴

Drony tvoří nedílnou součást světa nejen ve válečných oblastech. Pokud jsme dostatečně pozorní, můžeme táhlé tóny zaslechnout téměř na každém kroku, s určitou

⁵³ Luigi Russolo: *The Art of Noise: Futurist manifesto* [online]. 1967 [1913]. Dostupné z: http://www.artype.de/Sammlung/pdf/russolo_noise.pdf

⁵⁴ Waseem El Sarraj: *The Sounds in Gaza City* [online]. New Yorker, 19. 11. 2012 [cit. 18. 8. 2023]. Dostupné z: <https://www.newyorker.com/news/news-desk/the-sounds-in-gaza-city>
„[...] in Gaza, they are called *zanas*, meaning a bee's buzz. They are the incessant, irritating creatures. They are not always the harbingers of destruction; instead they remain omnipresent, like patrolling prison guards. [...] It all creates a terrifying soundscape, and at night we lie in our beds hoping that the bombs do not drop on our houses, that glass does not shatter onto our children's beds. Sometimes, we move from room to room in an attempt to feel some sense of safety. The reality is that there is no escape, neither inside the house nor from the confines of Gaza.“

dávkou kreativity můžeme svým hudebním nasloucháním tvořit dronovou hudbu přímo uvnitř každého z nás. Robert Murray Schafer při rozdělení zvukového prostředí na jednotlivé díly používá termín *keynote*, jakožto zvukový základ, okolo kterého ostatní zvuky všemožně modulují, on však zůstává neměnný.⁵⁵ Jedná se o vcelku jednotnou vrstvu tvořenou různými dílčími zvuky, které na sebe neupozorňují. Dohromady tvoří zvukové atmosféry, které se skrze náš hudební přístup k nim mohou snadno stát právě zajímavou formou dronové hudby. Tonalita se zde objevuje obtížněji, jelikož v prostředí města či přírody mají hluboké zvuky často charakter šumu. Existuje však několik vcelku překvapivých prvků, které tonalitu dronu mohou ustálit. V přítomnosti elektrických spotřebičů, což je v podstatě v jakémkoliv interiéru, můžeme tonalitu určit podle stálého brumu, který přístroje vydávají. V Evropě se jedná o 50 Hz, odpovídajících lehce vyššímu g#, a v Americe 60 Hz (vyšší h). Schafer následně vyzkoumal, že naprostá většina lidí je frekvencí střídavého proudu velice ovlivněna a daná frekvence je jim nejbližší. Druhý příklad ukazatele tonality je méně známý a mnohem subtilnější. Jedná se o rezonační frekvenci předmětů, nejčastěji prostorů v interiéru, která tonalitu dokáže ustanovit. Představme si restauraci či kavárnu, kde se baví několik desítek lidí. Dle terminologie hudební akustiky se zde jedná o mnoho navrstvených nestacionárních signálů proměnného charakteru, z jejichž součtu je nemožné určit nějakou společnou tonalitu. Pomáhá nám však rozměr místnosti, která určí rezonanční frekvence, a na základě té nejhlubší rozezvučené, tedy základní, dokážeme tonalitu rozklíčovat. Zásadní prací, která se tohoto fenoménu dotýká, je zvuková kompozice kanadského skladatele a teoretika Alvina Luciera s názvem *I'm sitting in the room*.⁵⁶ Autor mnohokrát opakuje text, ve kterém vysvětluje postup a účel práce. Každé opakované přehrání prochází skrze prostředí místnosti zpět do mikrofonu, což má za důsledek, že rezonanční frekvence prostoru pomalu převládnu nad ostatním zvukovým obsahem nahrávky. Byť jde autorovi spíše o zjmenění různých nepřesností a zádrhelů v jeho projevu, ukazuje se na tom velký hudební význam interiérů. Každá místnost má totiž svou vlastní náladu, svou vlastní stupnici, svůj vlastní dron.

⁵⁵ Robert Murray Schafer: *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester (Vermont): Inner Traditions Bear and Company, 1977.

⁵⁶ Ukázka č. 8 - Alvin Lucier: *I Am Sitting In A Room*.

3. Drony ve filmové tvorbě

V rámci jazyka sound designu se běžně využívá slovo *drone* jakožto symbol strachu, děsu, či hrůzy. Již ustálený termín *drone of dread*⁵⁷ pracuje s prvotním efektem, který se nabízí. V kinematografii se tento prvek zvukové dramaturgie poslední dobou až nadužívá, jelikož je to jeden z nejjednodušších a nejpříměji působících nástrojů, jak budovat emoce, podobně jako ohrané harmonické postupy v tonální hudbě. Drony ale navzdory absenci harmonických struktur a dominantních melodií či rytmů dokáží vybudit celou paletu pocitů a stavů. Jak jsme si již popsali v předchozích kapitolách, může toto rozpětí záviset na přidaných hodnotách dronů na rovině epigenetiky, potenciální spirituální rovině a na kódech, které se nám do paměti uložily a máme je s drony spojené. Můžeme zde ale sledovat několik dalších objektivnějších faktorů, které nám mohou dojem dronu proměnit.

3.1. Zdroj zvuku

Vyvoláním pocitu nebezpečí či nejistoty skrze drony se dnes prezentují převážně thrillerové nebo filmy hororového a sci-fi žánru. K vytvoření neblahých předtuch nebo zvýraznění děsivého charakteru nám napomáhá jeden princip filmové řeči zvaný *akuzmetr*. Tento pojem, který zavedl Michel Chion, představuje určitý subjekt, který se nám prezentuje pouze zvukově, divák ho tedy nespátří. Podle určitých psychologických jevů má na nás takový subjekt velmi znepokojující efekt (dokonce mnohem více, než kdyby byl princip opačný, tedy subjekt viděný a neslyšený). Podle Chionovy teorie o typech naslouchání přichází první reakce při percepci zvuku skrze kauzální poslech. Člověk nejprve zjišťuje, odkud slyšený zvuk pochází, co ho vytváří. Pokud zdroj odhalí a dokáže si k němu zvuk spolehlivě přiřadit, míra nejistoty většinou klesá, i když pocit nebezpečí může přetrvat (slyšíme hluboký hřmot a cinkání skleniček, tudíž víme, že přichází zemětřesení). Zvuk dronu, jehož zdroj nám není znám, na nás působí znepokojivějším způsobem. Akuzmetrické drony se mohou pohybovat na hraně diegeze, obecně je také v rámci zvukové dramaturgie nedokážeme vždy jasně přiřadit k dané zvukové kategorii. Můžeme je kromě hudby najít mezi ruchy, atmosférami a v některých případech i ve stylizované formě dialogu, jak uvidíme i v později

⁵⁷ „*The Drone of Dread*“: *The sound that makes you nervous whenever it pops up in a movie* [online]. 9. 5. 2019 [cit. 18. 8. 2023]. Dostupné z: <https://qz.com/quartz/1613673/the-drone-of-dread-that-movie-sound-you-hear-every-time-something-bad-is-about-to-happen>

rozebíraném filmu *Příchozí*.⁵⁸ Pokud jde o hudební instrumentaci, známější nástroje jako například kontrabas, dle této logiky budou vytvářet napětí a strach hůře, než nedefinovatelné hučení.

3.2. Stupnice čili tónový materiál

Výběr tónového materiálu je zcela zásadní pro tvorbu komplexnějších dronů. Pokud se neomezíme pouze na základní tón, můžeme dovytvářet vertikálu přidáním dalších tónů se vztahem k základnímu. Podobně jako při akuzmetrickém dronu můžeme vnímat přímou úměru mezi cizím faktorem a mírou nejistoty vytvářenou v divákovi. Vnímání různých tonalit se ale liší napříč různými kulturami. V té s evropskou hudební tradicí nám je nejpřirozenější čistá diatonická tonalita stojící na klasicistních základech dur-mollové tonality. Pokud dron například obsahuje durový či mollový kvintakord, hůř s ním budeme pracovat pro vytvoření děsu či nebezpečí. To většinou vzniká z prvků posluchači cizích nebo neočekávaných. Pokud se ale v dronu objevuje tonalita nezvyklejší, nebo není vůbec ukotvená, vyvolává v nás hudba zcizující pocit.

3.3. Dynamika

U skladeb s jasným rytmem, výraznou melodií a známými harmonickými postupy se dynamika velice často orientuje podle těchto tří komponent. Dynamický vývin skladby se těmito vztahy stává předvídatelnějším. Tím, že v dronové hudbě jsou tyto tři hlavní hudební složky upozaděny, nemá se dynamika dle čeho orientovat. Stává se nepodmaněnou a svobodnou entitou a její neperiodické nebo náhlé dynamické změny mohou působit chaoticky, čímž se dá také jednoduše vybudovat pocit strachu a bezmoci. To nám při využití dunivě nízkých frekvencí opět může evokovat primární strach ze síly přírodních elementů, přicházejících v podobně nepravidelných intervalech.

⁵⁸ *Arrival* [film]. Režie Dennis Villeneuve. USA: Paramount Pictures, 2016.

3.4. Využití vysokých frekvencí

Řadu neblahých pocitů můžeme vyvolat také opačnou škálou zvukového spektra, přičemž vysoké zvuky nás ovlivňují trochu v jiném smyslu. Zatímco k slyšení nízkých frekvencí potřebujeme relativně velkou hlasitost a zvuky často vnímáme hlavně ostatními částmi těla, na vysoké frekvence máme velkou citlivost v rámci našeho sluchového ústrojí. Jedná se o výsek frekvenčního spektra orientovaného okolo 4 kHz, kterou slyšíme snáz kvůli rezonanční frekvenci sluchovodu. Jedním z nejběžnějších využití zvuku na této frekvenci je moment ohluchnutí, tedy konstantní osamocené pískání v uších, což bývá využito jako subjektivizace postavy a její ztráty sluchu v důsledku enormně hlasitých, diegetických zvuků,⁵⁹ nebo jako metafora ztráty čehokoliv jiného.

3.5. Filmová situace

Pracujme s předpokladem, že všechny prvky filmového jazyka spolu navzájem komunikují, a jako tvůrci vytváříme zamýšlený dojem na diváka jejich důsledně zvolenou kombinací. I drony přese všechny své objektivní charakteristiky mohou ve svém efektu slábnout či posilovat v důsledku nastavení filmové situace.

⁵⁹ Například válečná scéna z úvodu filmu *Apocalypse Now* (režie Francis Ford Coppola, 1979)

4. Praktická část – rozbory

Prozkoumejme nyní užití dronů ve vybraných filmových dílech. Jeden z prvních filmů, kde byl použit dron jakožto dramaturgický prvek, byl *Dr. Jekyll a pan Hyde*⁶⁰ z roku 1931, tedy z období raného zvukového filmu. Rozezní se ve scéně, kdy se dr. Jekyll po požití nápoje poprvé přemění na Mr. Hyda.⁶¹

Ne všechna využití dronu musí být nutně a prvoplánově děsivá nebo napínavá na základě neznámých faktorů. Existují i příklady, kdy úzkost vytvořená dronovou hudbou přichází velice nenápadně skrze propracovanou metaforu. Vezměme si příklad úvodních titulků filmu *Sociální síť*.⁶² Sledujeme mladého Marca Zuckerberga, který utíká ulicemi Bostonu na svou harvardskou kolej. Hraje velice klidná klavírní melodie se smyčcovým, dronovým základem.⁶³ Bez kontextu by tato scéna působila příjemně. Předchází jí však prolog, kde se s Marcem rozejde jeho tehdejší přítelkyně po debatě, ve které se Marc projeví jako extrémně sociálně neschopný a arogantní mimoň. Klidný dron s melodií piana v úvodních titulkách tedy naznačuje, že Marca takováto zkušenost nijak zvlášť duševně nerozhodila, jelikož jeho mysl některé citové stránky zkrátka nepojímá. Klidný dron tak neděsí svým zvukovým charakterem, nýbrž symbolem myslí psychopata, postrádajícího emoce.

Podrobně zde prozkoumám převážně hudební dramaturgii tří filmů. Svůj výběr zdůvodňuji tím, že dronová hudba v rámci těchto filmů tvoří základní dramaturgický prvek vybraných snímků a operuje s vnímáním diváka jak v rovině psychoakustické, tak i symbolické a intelektuální. Prvním předmětem mých rozborů je mnohokrát probíraný snímek *2001: Vesmírná odysea*.⁶⁴

⁶⁰ *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* [film]. Režie Rouben Mamoulian. USA: Paramount Pictures, 1931.

⁶¹ Ukázka č. 9 - *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*.

⁶² *The Social Network* [film]. Režie David Fincher. USA: Columbia Pictures et al., 2010.

⁶³ Ukázka č. 10 - *The Social Network*.

⁶⁴ *2001: Space Odyssey* [film]. Režie Stanley Kubrick. USA: MGM, 1968.

2001: Vesmírná odysea

Kultovní film Stanleyho Kubricka vznikl v době uvolněného konce 60. let. Drony prosákly do všemožných hudebních žánrů a společnost ovlivněná experimenty s psychedeliky a rozvolněným hnutím Hippies se oddávala rituálům v různých formách. Také tento snímek pracuje s formou transcendentálních zážitků, které posouvají lidskou rasu na nové úrovně. Práce s dronovými plochami se v rámci tohoto snímku vyznačuje širokou komplexností. Vzbuzují v nás hrůzu, posvátný úžas, očekávání a pracují i s metaforou hororového monstra na základě malého množství předávaných informací.

Film se pohybuje převážně v žánru sci-fi, který nabízí široké pole pro využití dronové hudby. Hranice příběhového světa tohoto žánru jsou často nejasné a flexibilní, pravidla hry se mohou měnit i v rámci jednoho filmu. Divák často netuší, zda za znějícími zvuky stojí zdroje v příběhu, nebo nás jen tahají za nos (a uši) filmoví tvůrci. Drony obvykle stojí na samé hranici diegeze, jelikož z jejich strohého charakteru nedokážeme určit jejich zdroj.

Pokud nepočítáme trailer, anotaci a ostatní informace, které si divák zjistí o filmu dopředu, žánr mu bývá zpravidla představen v samotném úvodu. A Kubrickův film začíná velice netradičně, vzhledem k době svého vzniku. Obraz zůstává první tři minuty černý a divák (v tuto chvíli spíš posluchač) je uveden do díla úryvkem skladby *Atmosphères* skladatele Györgye Ligetiho.⁶⁵ Byť to tak místy zní, nejsou zde využity žádné menší než půltónové intervaly. Za nevídaný charakter skladby může zejména mikropolyfonní technika,⁶⁶ vynalezena přímo Ligetim, která v sobě skrývá velmi důmyslný systém kánonu, a tím vytváří stále nové a nepředvídatelné clustery. Svou neuchopitelností a „dronovým“ bezčasím v kombinaci s černým plátnem divákovi představuje první náhled do hlubokého a zdaleka neprozkoumaného Vesmíru.

V úvodním titulku se nám zjevují tři nejznámější vesmírná tělesa: Slunce, Měsíc a Země. Relativně blízké prostředí nám ilustruje úvod ze symfonické básně Richarda Strausse *Tak pravil Zarathustra*. Tři tóny vycházející z táhlého dronu znějí v čistých intervalech kvinty, kvarty a oktávy. V kombinaci s třemi tělesy se nám může velice

⁶⁵ Ukázka č. 11 – 2001: Space Odyssey (00:00:04-00:02:52)

⁶⁶ *Micropolyphony* [online]. 1. 6. 2023 [cit. 18. 8. 2023]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Micropolyphony>

jasně vybavit podobenství s Pýthagorem a jeho představou o hudbě sfér a znějících vesmírných objektech. Následné dva akordy (krátký C dur a dlouhý C moll) ve fortissimu vzbuzují smíšené pocity ilustrující krásu konjunkce a zároveň strach z jejích následků.⁶⁷ V následném rozvoji převládne naděje a divák může s odvahou přejít do první části filmu, odehrávající se v dávném pravěku.

Nálada velice pomalého úvodu, kde spolu bojují dva kmeny předchůdců člověka, se změní velice náhle. Probuzení jedné tlupy provází začátek Ligetiho *Kyrie* z díla *Requiem*.⁶⁸ Tato kompozice není čistě dronová, jelikož se orientuje podle spodního dronu jen v některých pasážích, můžeme ji tak ale chápat, protože v této skladbě harmonické postupy přicházejí velmi pomalu, skrytě a rytmus skladby je také téměř neznatelný. Za podivnou směs pocitů odcizení a posvátné hrůzy může několik faktorů. Jedním z nich je opět nejasná tonalita využívající mikropolyfonii, podobně jako v úvodní skladbě. Vybraný úsek z *Kyrie* navíc stále frekvenčně stoupá, čímž se napětí zvyšuje. Dalším důležitým faktorem je to, že se tento hudební kus objevuje ve chvíli, kdy se nám zásadně naruší diegeze filmu. Po osmiminutové realistické pasáži se objeví u tlupy hladký černý monolit, a to naprosto znenadání. Tím pádem nemáme tušení, zda je znějící skladba diegetická, či ne, jelikož neznáme žádná pravidla a způsoby chování tohoto mimozemského tělesa. Sbor lidských hlasů na nás působí značně děsivě, jelikož si neumíme spojit zvuk s jeho zdrojem. Tlupa lidoopů se k obelisku bojácně přibližuje a naváže s ním i fyzický kontakt. Scéna končí pohledem na obelisk, kde vidíme opět konjunkci Slunce, Měsíce a Země.

⁶⁷ Ukázka č. 11 (00:03:00-00:04:37)

⁶⁸ Tamtéž (00:11:48-00:14:35)

Důsledky této události se vyjeví velice záhy.⁶⁹ Jedinec z „obohacené“ tlupy dojde k osvícenému zjištění (jež je znázorněno flashbackem na konjunkci) a naučí se používat kosti mrtvého tapíra jako zbraň. Tomuto převratnému okamžiku předchází opět skladba *Tak pravil Zarathustra*. Počáteční dronová plocha nás plní očekáváním velkého objevu. Název skladby dostává své intelektuální uplatnění, jelikož se právě rodí vyšší vývojový druh lidského pokolení, o čemž téma Nietzscheho knihy o Zarathustrovi široce pojednává. Darwinova evoluční teorie dostává zajímavou zápletku, kterou lze stručně, názorně a beze slov popsat malbou s názvem *The Link* Garyho Soszynského.⁷⁰



Po scéně finálního souboje dvou tlup se známým stříhem přes letící kost na vesmírnou loď se přesouváme o několik milionů let dopředu do období blízké budoucnosti, kde si lidé již podmanili vesmírný prostor mezi Zemí a Měsícem a cestují zde ladně, tak jako dříve s elegancí brázdili vody „krásného modrého Dunaje“. Dlouhá pasáž skladby Johanna Strausse s tímto příhodným názvem nám svým odlehčeným charakterem definuje tuto část Vesmíru jako prozkoumanou a bezpečnou. Při průletu modulu nad pustými krátery Měsíce se rozezní něžné vokální tóny Ligetiho další skladby *Lux aeterna*. Jemná barva hlasů a střídá dynamika zdůrazňují panenskou a

⁶⁹ Tamtéž (00:15:10–00:17:00)

⁷⁰ Gary Soszynski: *The Link* [online]. Dostupné z: <http://www.garysoszynski.com>

křehkou krajinu, absence rytmu a jasných melodií opět vytváří působivé bezčasí. Napětí začíná vzrůstat až ve chvíli, kdy se modul s astronauty přibližuje k diskutovanému nálezu. Přichází zde zatím pozvolna skrze pravidelné signální tóny zaměřovače přistání.⁷¹

Nález představuje nám již známý hladký monolitický kvádr, který je opět provázen svým leitmotivem Ligetiho *Kyrie*. Obelisk posléze dokonce projeví svou vlastní nelibou vůli v reakci na společné focení, možná vyjadřující lidské nepochopení a znesvěcení funkce tohoto vesmírného učitele. To se projeví hlasitým, mírně zkresleným sinusovým tónem ve frekvenci okolo 2700 Hz. Tento vysoký dron vybudí náhlý nárůst kortizolu nejen v divákovi, ale i ve filmových postavách. Takový zvuk už totiž je prokazatelně diegetický, jelikož na něj astronauti reagují snahou o zacpání si uší přes skafandr.⁷²

Další skladbou, tentokrát z pera sovětsko-arménského skladatele 20. století Arama Chačaturjana, je *Adagio* z baletu *Gajané*. Uslyšíme ji při úvodních záběrech na loď Discovery, jež veze speciální posádku k Jupiteru. Ocitáme se zde ve vesmírné krajině fyzicky ještě neprozkoumané, ovšem teoreticky celkem známé. Vyvolané emoce opět dostávají svůj smysl. Oproti honosným fanfárám *Zarathustry* či bezstarostnému valčíku nám tu táhlé a rozvleklé smyčcové fráze navozují pocit melancholie a stesku. Plavidlo připomínající holou lidskou hlavu s páteří jen posiluje pocit bezbrannosti vůči nekonečnému Vesmíru.⁷³

V útrokách vesmírné lodě se ve filmu poprvé setkáváme s dronovými atmosférami. Všudypřítomné hučení popisuje složité strojové procesy vykonávané superpočítačem s názvem HAL 9000. Tato umělá inteligence se zpočátku zdá být bezproblémovým řidičem a pomocníkem, později se však odhalí její role hlavního antagonisty filmu. Komunikuje jako lidská bytost s přehnanou korektností a bezbřehou úslužností, z jeho tělesné schránky však vidíme pouze čočku kamer s výstražným červeným bodem uprostřed. V počátku jeho vzpoury proti lidské posádce neznáme jeho motivace, víme však o jeho téměř neomezených možnostech řízení lodi a všech jejích komponentů. Kombinace obrovské moci, možné chybovosti a neznámé motivace tvoří ukázkovou charakteristiku hororového monstra.

⁷¹ Ukázka č. 11 (00:45:37-00:50:50)

⁷² Tamtéž (00:50:50-00:54:40)

⁷³ Tamtéž (00:50:53-00:56:25)

Pocity úzkosti se stupňují velice pozvolným tempem. Dronové atmosféry se střídají se stísněným subjektivním světem astronautů ve skafandru a technickým tichem, jakožto objektivní zvukovou atmosférou Vesmíru. Toto realistické ticho působí možná ještě větší úzkost, než elektrické drony a syčení kyslíku s dechem astronautů. Při odstranění prvního z astronautů HALovou zlovůlí se zvuk zdržuje komentáře a budování emocí nediegetickými zvuky, akcentování tohoto aktu vzpoury se děje pouze skrze rychlou stříhovou montáž na detail kamerové čočky. Při odpojení hibernujících astronautů nám kritický moment zdůrazňují systémové signální zvuky, popisující selhání životních funkcí. HAL nakonec utrpí porážku a hlavní astronaut Dave se může vydat na strastiplné astrální cestování směrem k Jupiteru. Tento psychedelický moment je doprovázen hlasitým basovým dronem, který již efektu předchozí kombinace atmosfér či Ligetiho skladeb nedosahuje.⁷⁴

⁷⁴ Tamtéž (2:01:30-02:11:30)

Příchozí

Film vzniklý necelé půlstoletí od premiéry *Vesmírné odysey* považuji za příkladný v rámci využití dronů v tomto žánru. Téma filmu k chápání dronové hudby sedí pozoruhodným způsobem. Na naši planetu přilétá dvanáct vesmírných plavidel připomínajících obrovské monolity a vědecké týmy napříč různými světadíly zkoumají, proč na Zem návštěvníci přiletěli. Nепrostopupná jazyková bariéra přináší složitosti a nedorozumění, které eskalují do konfliktů mezi zeměmi a nakonec i k varovnému útoku na mimozemšťany. Tyto přešlapy, vzniklé na základě konspirací a davové psychózy, téměř zhatí účel mimozemské návštěvy – předat nám jazyk, díky kterému můžeme vnímat čas nelineárně. Zde se téma filmu protíná s tématem dronové hudby. Jak jsme si již popsali, drony určitým způsobem změněné vnímání času pro plně rozvinutý potenciál požitku přímo vyžadují. Proto zde použití veskrze dronové hudby působí vhodně nejen v důsledku psychoakustických vjemů, ale i na intelektuální rovině.

Jak je pro žánr sci-fi typické, drony se pohybují na samé hraně diegeze. U hlubokých a sotva slyšitelných tónů ozývajících se uprostřed vesmírné lodě divák nemůže rozeznat, zda jsou součástí hudby, nebo je produkuje samotný prostor či heptapodi (tak vědecký tým návštěvníky z jiných světů nazývá). V určitých scénách se však hudba a diegetické zvuky vkusně prolínají do sound designových skladeb, které jsou unikátní a do samotného soundtracku nepřenositelné. Vzpomeňme například zvuky helikoptér, všudypřítomný alarm vojenského tábora nebo mechanický ruch vysokozdvížného vozíku. Ve filmu najdeme i čistě diegetické drony. Nejpůsobivější z nich zazní ve scéně v první čtvrtině filmu, kdy seržant Weber pouští hlavní postavě, lingvistce Louise, nahrávku z prvního setkání. Před prvním projevem heptapoda slyšíme celých 13 sekund pouze šum s lehkým pískáním rekordéru, občas proložený nervózním dotazem vojáka. Tento zvuk nás spolehlivě napíná i bez využití nízkofrekvenčních tónů.⁷⁵

Přesuňme se nyní k samotné hudební složce, zkomponované islandským skladatelem Jóhannem Jóhannssonem. Téma filmu *Příchozí* se Jóhannssona značně dotýkalo, jelikož zasvětil své mládí studiu jazyků a literatury na Islandské univerzitě. Komponovat začal již před samotným natáčením a od režiséra Villeneuva dostal velkou dávku svobody. Skladby použité ve snímku se omezují výhradně na kompozici založenou na táhlých, nízkofrekvenčních prodlevách, ke kterým skladatel přidává různé

⁷⁵ Ukázka č. 12 – Arrival (00:11:40-00:12:35)

rytmické a melodické prvky vhodné k jednotlivým scénám. Podstatná je práce s vokály, jejichž nesrozumitelnost nám zvukově vykresluje problém jazykové bariéry. Film je dronovou hudbou naplněný až po okraj, rozebereme si tedy scény v lineárním pořadí, byť by nám téma filmu mohlo nabízet i jinou cestu. Názvy skladeb využívám z alba soundtracku.⁷⁶

Prolog filmu doprovází skladba *On The Nature Of Daylight* z pera Maxe Richtera, kterou Jóhannsson bez váhání upřednostnil před svým návrhem. Tato tklivá smyčcová balada sice pomalého, nikoliv však dronového charakteru funguje jako leitmotiv lidského dramatu. Hlavní postavě, lingvistce Louise, umírá vlastní dcera na vzácnou nemoc a již tak přebuzené emoce nám hudební složka ještě více excituje. Touto skladbou film i končí, kdy se pozornost opět přesouvá k čistě lidskému dramatu, které se uzavírá. Prolog a epilog filmu tedy využívají hudbu zcela odlišnou od zbytku filmu a vytvářejí nám jakousi žánrovou dualitu.

První dron se nám představuje v situaci, kdy se Louise a její žáci ze zpráv dovídají o přistání neznámých objektů. Tvoří ho vcelku obyčejný basový tón, který hraje pouze na podprahové úrovni a místy je zcela maskován ruchy, dialogy a atmosférou. Funguje vzorově jako katalyzátor napětí, který na sebe neupozorňuje.⁷⁷

První použitou Jóhannssonovu skladbu s názvem *Around The Clock News* divák slyší po telefonátu Louise s její matkou. Základní tón je posazen o malou tercii níž než ten předchozí a zní zpočátku podobně tajemně. V průběhu zpráv však přijdou táhlé smyčce v mollových souzvucích. Setkávají se zde prvky vesmírného a cizího, reprezentované temným dronem, se smyčci znějícími v klasické tonalitě zobrazující lidské události a reakce na nečekané události. Skladba navozuje melancholickou náladu a jakoby nás ujišťuje, že film nemá záměr děsit, ale spíše rozkrývat různá dramata a složitosti těchto mimořádných událostí.⁷⁸

Po několika dialogových scénách se dostáváme do situace přiletu vědecké dvojice k plavidlu, jež přistálo v americké Montaně. Po výměně seznamovacích frází postavy utichnou a slyšíme jen zvuk vrtule a nesrozumitelná slova z vysílaček. Ty nás provázejí celým filmem a doplňují se s hudebními vokály pějícími ve vymyšlené řeči.

⁷⁶ *Arrival (Original Motion Picture Soundtrack)* [online]. Germany: Deutsche Grammophon, 2016. Dostupné z: <https://open.spotify.com/album/3GDfBsNm22NeGSP2vQDWnO?si=Js-OeB7DTyWq1YFMKjSNQw>

⁷⁷ Ukázka č. 12 (00:05:30-00:07:00)

⁷⁸ Tamtéž (00:08:30-00:10:10)

Pomalou se začíná s ruchy prolínat skladba *Arrival*. Tu tvoří klavírní dron, rytmický činel a efekty upravený vokál, jehož něžná melodie se pohybuje v tónech zmenšeného kvintakordu. Při prvním, živém záběru na vesmírnou loď podobající se bifokální čočce se přidá ještě syntetický basový dron zdůrazňující obrovský rozměr plavidla. Jemný a vznešený vokál kontrastuje s dunivým základem a poukazuje na estetickou kvalitu dokonale zaobleného tvaru a lehkost, s jakou se monolit drží několik metrů nad zemí.⁷⁹

Poté, co si hlavní aktéři oblečou skafandr, se rozhostí subjektivní atmosféra, kterou již známe z filmů *2001: Vesmírná odysea* nebo *Gravítace*. Zvuk jako by posluchače umísťoval do stísněného obleku a provází nás syčením přívodu kyslíku a přerývaným dechem Louise. Tento pocit nevole posiluje opět vyvstávající klavírní dron skladby s příhodným názvem *Hydraulic Lift*, a k hydraulickému výtahu také skupinka záhy dorazí.⁸⁰ Ve chvíli, kdy se vozík za zvuků ladících s průvodní hudbou dostane do značné výšky, rozhostí se ticho až nepřírozené. Dává vyniknout dlouhému působivému dozvuku ruchů v tubusu vesmírné lodi. Vozík se začne opět zvedat a při zastavení skupinka na moment vzlétne. Toto je moment, který poprvé postavám dává na vlastní kůži pocítit změnu pravidel gravitace. Hudba na to náležitě reaguje. Následuje totiž jedna z nejpůsobivějších částí soundtracku – skladba *First Encounter*.

Hluboké tóny se již nedrží stálé výšky a glissandem stoupají nahoru. To má dle mého názoru svou symboliku: drony zde symbolizují gravitaci a sdělují nám, že to, co dodnes bylo neměnné a jisté, se mění. Při krkolomném překonání této gravitační překážky nezvyklost situace podpoří kamerové vertigo zobrazující pocit fyzické nevolnosti. Při chůzi směrem k osvětlenému prostoru se přidává rytmický prvek – pomalá kontrabasová pizzicata, která zvyšují napětí a vracejí nás do lineárního vnímání času. Dron utichá a opět nás obklopí tíživé ticho. Nástup hudby je mocný. Opět slyšíme glissandový postup nahoru, přičemž se přidají další nástroje ve středním rejstříku. V tento moment se příkladně ukazují naše popsané postupy pro zcizující efekt dronu, jak pomocí instrumentace, dynamiky, tak výběru tóniny. Znenadání hlasitě burácející nástroje nelze lehko definovat, melodie začíná z tóniky půltonovým posunem nahoru a končí celým tónem pod tónikou. Může se jednat o mód lokrický nebo frygický, každopádně jde o tonalitu pro nás vcelku nezvyklou nezvyklou. Skupinka se dostává až k místnosti se sklem, za nímž v mlze očekáváme Příchozí. Příhodně se zde využije koncept akuzmetru, heptapody slyšíme dříve a ani po jejich spatření moc vizuálních informací nedostaneme kvůli husté mlze za sklem. Heptapodi vydávají hluboké dunivé

⁷⁹ Tamtéž (00:17:30-00:19:30)

⁸⁰ Tamtéž (00:23:30-00:27:40)

zvuky na hranici slyšitelnosti. Zajímavý prvek tvoří freneticky poskakující kanárek v kleci, který svým vysokým křikem přebírá po cvičném alarmu na vojenské základně roli signálního zvuku. Ztvárňuje ve filmu nevysvětlený, ovšem historicky známý pokus měření objemu jedovatých plynů při těžbě v dolech. Když totiž kanárek zemře, horník (v naší situaci skupinka vědců a vojáků) stihne ještě opustit kontaminovaný prostor.⁸¹

Po návratu zpět na základnu nám kamerová jízda ukáže spektrogram, podle kterého se tým Louise a vědce Iana snaží rozluštit význam jazyka heptapodů. Nemohu si zde odpustit jednu technickou poznámku. Na displeji spektrogramu, se kterým Louise pracuje, vidíme lineární frekvenční rozlišení. Rozpětí od 0 do 1000 Hz má stejný prostor jako například od 7000 do 8000. Pro frekvenční spektrum, kde heptapodi komunikují, je vymezeno absurdně málo prostoru, navíc spektrogram v této oblasti neobsahuje téměř žádný signál. Tato skriptová chyba však může jen nechtěně poukazovat na fakt, že dostatečně kvalifikovaných zvukařů je nedostatek nejen ve vojenských týmech.⁸²

Skladba *Xenolinguistics* provází přehled zpráv a komunikaci s týmem v Austrálii. Lesní rohy a smyčce za doprovodu basového bubnu nám lehce zdůrazňují napětí situace. Výrazně ale neusměrňují naše emoce ani do smutku ani naděje, jelikož se vyhýbají použití ať už velké, či malé tercie, které definují durovou, respektive mollovou tonalitu.

Druhá návštěva vesmírné lodi začíná bez dronu, ovšem drama je zde budováno ostatními elementy: tichem, kanárkem a nervózním dechem Louise. Při demonstraci písma basové drony zaburácí, jejich diegetičnost znázorní přebuzený hlasitostní měřič. Po nervózních chvilkách a zdánlivě nevlídném přijetí heptapodů jeden z nich nakreslí na sklo ukázkou svého do kruhu znázorněného písma. Úspěšnou snahu překladatelky Louise podtrhuje skladba *Sapir-Whorf*. Vokály v nesrozumitelné řeči a smyčcová arpeggiata zní v durové tónině se zvětšenou kvartou, čímž podporují pocit naděje. Místo hlubokých basových bubnů slyšíme rytmické činely – cítíme, že se věci dávají do pohybu. Stálá hrozba v podobě nastoupivšího dunivého dronu zde však stále setrvává.

Po krátké repetici skladby *Arrival* během nazírání na písmo heptapodů na základně se opět dostáváme do vesmírné lodi. Třetí návštěvou nás provází hluboký

⁸¹ Tamtéž (00:27:40-00:33:00)

⁸² Tamtéž (00:33:50-00:34:30)

dron spíše šumového charakteru. Hlasitostně na hraně slyšitelnosti stojí opět na okraji diegeze, možná se tedy jedná o atmosféru či rezonanci prostoru. Když Louise pokládá dlaň na sklo, začíná skladba *Hazmat*. Smyčcové nástroje trylkují ve vyšší poloze v intervalu velké sekundy, tvoří napětí a předtuchu zlého následku, po opětovaném pozdravu heptapoda však smyčce utichnou. Dále pokračují v glissandech ve středních polohách, mírná nejistota zůstává, ovšem stabilní dynamika nenaznačuje zlý následek. Při představení heptapodů přichází mollový souzvuk lesních rohů a ženských vokálů. Hudba působí jemně, vznešeně a umírněně. Mimoszemšťané jsou lidem zase o něco blíže a atmosféra se uvolňuje.⁸³

Po třetí návštěvě přichází první Louisina „vzpomínka na budoucnost“ a nastupují opět dronová glissanda skladby *First Encounter*. Koncepčně to smysl dává, jelikož se opět mění pravidla hry. Nevíme zatím přesně jak a proč, ale pozorujeme, že po prvním kontaktu bez skafandru se s Louise děje něco podstatného. Dron se mění, neochvějně se chvěje a transformuje. Sotva znatelná pizzicata komentují napětí z vytvoření jakési dichotomie v týmu – někteří vojáci ulpívají na dezinformacích z televizního vysílání.⁸⁴ U Louise sledujeme pozvolné sžívání se s novým jazykem, u vojáků naopak rostoucí odpor k mimozemšťanům a propukání vnitřní paniky. Při dalším Louisině *flashforwardu* se vkusně pracuje s tichem, které nás naprosto uzavírá do mysli hlavní postavy.

V polovině filmu přichází elipsoidní⁸⁵ pasáž v rámci příběhu, kde voiceover fyzika lana popisuje, kam se vědecké týmy dostaly. Průvodní hudba s názvem *Heptapod B* je jednou z neoptimističtějších skladeb celého soundtracku, známé orchestrální nástroje zní v módu jónském, což je pro nás nejběžněji užívaná durová stupnice. V této skladbě „Jóhannsson využívá staccatové polyrytmy, iregulární a arytmičké paterny krátkých not, které začínají jednohlasně, ale jsou postupně navrstveny do polyfonického ‚mračna‘ hlasů“.⁸⁶ To evokuje množství slov ve vzájemném učení se odlišných jazyků.⁸⁷

⁸³ Tamtéž (00:36:25-00:39:15)

⁸⁴ Tamtéž (00:49:10-00:51:22)

⁸⁵ Elipsou míníme událost, kdy syžet filmu přeskočí dále o znatelný časový úsek.

⁸⁶ Jiří Nižník: *Jóhann Jóhannsson*. Diplomová práce. AMU, FAMU, Katedra zvukové tvorby, 2019, s. 75.

⁸⁷ Ukázka č.12 (00:52:25-00:55:50)

Po následné romantické pasáži se uzavírá klidná sekvence ostrým stříhem do exploze na obrazovkách televize. Smyčcová arpeggiata a táhlé tóny přecházejí k známým basovým pizzicatům, jejichž rytmus zdůrazňují činely a perkuse. Znepokojivé události na Zemi eskalují a hudba nám odpočítává čas, teď již s o něco akutnějším rázem. Vliv konspiračních teorií a protivládních tendencí začíná převládat u vojáků přítomných v akci.

Scéna s četnými flashforwardy opět redukuje téměř veškeré atmosféry a poprvé se zde zmíní Sapir-Whorfova teorie o změně přemýšlení v důsledku učení se nového jazyka. Vyvrcholení scény nabízí až hororový moment, kdy se v halucinaci Louise zjeví heptapod přímo v místnosti.⁸⁸

Sled scén následujících se nese v duchu tenze, kterou vytvořilo základní nedorozumění mezi lidmi a heptapody ohledně jejich návštěvy Země. Nastupuje dlouho očekávaná panika a strach ze zlých úmyslů heptapodů, což má za důsledek čínskou mobilizaci a vyhlášení války mimozemským flotilám. Drony zde pracují přesně podle známého vzoru, dunivé plochy s dřevěnými perkusemi občas prořízne alarm základny. Skupina vojáků bere osud do svých rukou a na svou zodpovědnost umísťuje bombu do útrob vesmírné lodi. Kontrabas opět odpočítává čas, tentokrát už velice přesný, jak vidíme z detailů na displeji s časem zbývajícím do výbuchu. Dojemný moment společného psaní na sklo provází téma *Properties of Explosive Materials*, které rozvádí motiv využitý ve skladbě *Around The Clock News*. Při odhalení celého jazykového kódu se ozývají přerušované, sténavé vokály znázorňující zranitelnost heptapodů a absenci ofenzivního záměru.⁸⁹

Scéna po explozi nám ukazuje, že vesmírná loď se sice mírně vzdálila Zemi, ovšem nic nenasvědčuje její protiofenzivě – heptapodi lidem dávají další šanci. Tento šlechetný akt mimozemšťanů je doprovoben vznešenými vokály z úvodu skladby *Ultimatum*. Při další vizi Louise, tentokrát z velice blízké budoucnosti, vidíme mimozemský modul letící k zemi. Doprovází ho velice popisná smyčcová glissanda směřující stejným směrem, znějící v kombinaci s uklidňující ambientní plochou. Při reálném uvolnění modulu znovu nastupuje téma skladby *Arrival*, divák se opět může kochat elegancí mimozemských technologií.⁹⁰ Téma se pozvolna prolíná s úvodem skladby *Rise*, dodávající alikvótními zpěvy mystický, ale uklidňující pocit. Skladba

⁸⁸ Tamtéž (00:59:10-01:02:47)

⁸⁹ Tamtéž (01:12:00-01:16:00)

⁹⁰ Tamtéž (01:24:30-01:26:15)

pokračuje při letu modulem povzbudivým dronem v intervalu čisté kvarty. Po vstupu Louise do přirozeného prostředí heptapodů drony plní funkci atmosféry, hluboký stoupající dron nám opět připomíná, že zde se znovu mění pravidla – člověk může být v jedné místnosti s heptapodem. Kromě hlasů Louise a Costella (lidské jméno pro jednoho z heptapodů) slyšíme pouze šum reálné atmosféry. Ve chvíli, kdy se Louise optá na možnost vidění do budoucna, odpoví Costello hlubokým dronem.⁹¹ To opět dokazuje tezi, že drony a odlišné vnímání času váže určité pojítka.

Po vrácení Louise zpět na Zem následují scény finálního rozřešení, provázené drony doplněnými o rytmus celé bicí soupravy a tympán, napětí se stupňuje, vojenský oddíl je připraven k evakuaci a následné válce. Moment procitnutí, kdy Louise přijde na způsob, jak celou situaci zachránit, doprovodí silný tón pozounu. V kombinaci s kontrabasovým glissandem v rozmezí malé tercie, končící tónem o velkou tercii nad pozounem, tvoří durový akord. Předvídáme tedy, že Louise celou situaci zvládne. Tato anticipace positivity nám lehce zmírňuje napětí a vede diváka k očekávání dobrého konce.⁹²

Poslední Jóhannssonova využitá skladba vzbuzuje větší škálu emocí. Základní informací je úspěch a pocit zdárného konce, demonstrováný čistou kvartou hlasitě znějící ve spodním spektru. Housle však dotvářejí mollový souzvuk, jehož těžká melancholie se dá chápat z různých hledisek. Spíše než stesk po návštěvnicích z Vesmíru nám ukazuje, že ke zdárnému konci se nedospělo vůbec lehce. Rozdělená společnost, rivalita států, kultur a obrovská míra xenofobie v našem světě tvoří velkou řadu překážek v téhle zatím pouze hypotetické situaci.⁹³

⁹¹ Tamtéž (01:30:45)

⁹² Tamtéž (01:40:45-01:43:45)

⁹³ Tamtéž (01:43:45-01:45:20)

Katalin Varga⁹⁴

Celovečerní debut britského režiséra Stricklanda zaujal filmovou veřejnost svým tragickým příběhem, odvyprávěným s důmyslností vizuální a zvukové složky. Režisér filmu se nechal slyšet, že jako jediný zdroj inspirace k tvorbě sound designu sloužily Lynchovy filmy *Mazací hlava*⁹⁵ a *Sloní muž*⁹⁶. Děj filmu se odehrává ve vesnickém prostředí rumunsko-maďarského pohraničí a pojednává o zbožné ženě, kterou její manžel vyhnal z domu. Důvodem bylo zjištění, že syn, kterého deset let vychovával, není jeho vlastní. Katalin a její syn Orbán se vydávají na cestu s koňským povozem a divák postupně odhaluje příčiny jejího cizoložství. V průběhu filmu se dozvídáme, že před deseti lety byla Katalin znásilněna dvěma muži a za příkoří na ní učiněné jak jejím manželem, tak dvěma násilníky se rozhodne pomstít.

Většinu průvodní hudby tvoří dronové plochy, které zdůrazňují vnitřní svět a charakter hlavní postavy. První skladba přichází ve chvíli, kdy se Katalin a Orbán vydávají na cestu, přičemž divák ani syn Orbán zatím nezná realie cizoložství Katalin a její záměry s násilníky. Táhlou plochu tvoří zpočátku ženské vokály obohacené o desítky sekund dlouhý dozvuk. K těm se po chvíli přidává hluboký mužský dron. Sténavý hlasový projev bez ukotvené tonality kontrastuje s dozvukem chrámového charakteru a může nám naznačovat znesvěcení náboženských a kulturních tradic, kterého se Katalin dopustila.⁹⁷ Tato skladba se zopakuje ještě o několik minut později ve scéně dalšího putování, kde se objeví jeden z nejpůsobivějších záběrů filmu: povoz s našimi dvěma poutníky stojí na prašné cestě a kamera pomalu transfokuje na jejich záda. Toto těžko pochopitelné ustrnutí postav se bravurně pojí se statickou hudbou dronů a vytváří úzkostnou impresi.⁹⁸

Hluboká, gradující dronová plocha zazní v krátké scéně, kde Katalin v noci na posteli mluví k Orbánovi. Ten žije v přesvědčení, že cestují za smrtelně nemocnou babičkou, která je chce ještě naposledy spatřit. Katalin ho upokojuje, že už jsou velice blízko. Temná plocha ale výrazně kumuluje napětí, které je podpořeno vloženým záběrem na temný les. Divák sice netuší, že tento les znázorňuje vzpomínku na místo,

⁹⁴ *Katalin Varga* [film]. Režie Peter Strickland. GB: Peter Strickland, 2009.

⁹⁵ *Eraserhead* [film]. Režie David Lynch. USA: American Film Institute, 1977.

⁹⁶ *The Elephant Man* [film]. Režie David Lynch. USA: Brookfilms, 1980.

⁹⁷ Ukázka č. 13 – Katalin Varga (00:08:25-00:10:00)

⁹⁸ Tamtéž (00:13:40-00:15:20)

kde se znásilnění událo, samotná atmosféra místa působí však děsivě. Ba co víc, neobjasněné využití těchto strašidelných prvků emoci strachu ještě posiluje.⁹⁹

K samotnému lesu se dvojice záhy dostane a opět zde slyšíme dlouhým dozvukem obohacené, nesrozumitelné hlasy. Prostředí jakoby k nám promlouvalo a líčilo nám drastické vzpomínky. Orbán se v jednu chvíli do lesa zaběhne a k hlasům se přidá hluboký dron plný napětí. Dynamika hudební složky narůstá. Katalin zděšeně volá Orbána zpátky, ten radostně přibíhá, ale temná hudba dále ilustruje oživení traumatu Katalin při vstoupení na místo činu.¹⁰⁰

Krátký dronový úsek přichází během veselice kolem ohně, kde zní folklórní smyčcová hudba. Katalin si vyhlédne jednoho muže a začne s ním tancovat. Ve chvíli, kdy ho pozná a identifikuje ho jako jednoho z násilníků, nahradí diegetickou hudbu dronový úsek. O jejím poznání však divák stále nemá tušení. Scénu, kde se za hostincem Katalin a muž připravují k sexuálnímu aktu, provázejí zvuky industriálního charakteru, připomínající některé z atmosfér Lynchovy *Mazací hlavy*. Hluboké řinčivé zvuky doprovázejí vysokofrekvenční kovové rezonance, které svým signálním charakterem budují stres a anticipují neblahou událost v příštích pár okamžicích. Ta přijde záhy, kdy Katalin po litém souboji násilníka usmrtí. Ještě než se tak stane, dozvídáme se konečně alespoň útržky z deset let starého incidentu, který motivuje Katalin k tomuto činu.¹⁰¹

Začíná pátrání kamarádů násilníka po Katalin, které je provázeno již známými vokály s přidaným reverbem a basovým zneklidňujícím tónem. Subjektivní pohled Katalin zdůrazní snové montáže, kde slyšíme burácení podobné zemětřesení a zvony pasoucích se ovcí, což vytváří kontrast klidu a nebezpečí. Budování napětí při dalším úseku cesty naší dvojice se omezí na diegetické zvuky bouřkových hromů, které zpočátku nejsou tak výrazné a dopřejí divákovi mírný oddech po veliké koncentraci průvodní hudby. V odlehlé vesnici Katalin narazí na hlavního násilníka jménem Borlán, který ji však nepozná. Katalin se s Orbánem ubytují u něj a jeho milé ženy Etelky, taktéž nic netušící. Bouřkové motivy se nadále opakují a zintenzivňují.

Zanedlouho nastane nejvýmluvnější a nejzásadnější scéna filmu, kdy se Katalin svěřuje manželskému páru se svým traumatem ze znásilnění a kdy se Borlán s tímto

⁹⁹ Tamtéž (00:16:30-00:17:10)

¹⁰⁰ Tamtéž (00:19:04-00:20:55)

¹⁰¹ Tamtéž (00:27:35-00:29:45)

hříchem vnitřně ztotožní. Scéna probíhá pouze v intimní atmosféře jezera, která dává prostor pro Katalin příběh. Po následné scéně večere a odebrání se Etelky na lože se k Borlánovi přikrade z noci Katalin. Drony zde však nezní a ani jiný zvukový motiv nám nedává tušit nebezpečí. Scéna konverzace a reflexe dávné události se nese vcelku v klidném tónu, zdá se, že se Katalin nakonec dá na cestu alespoň relativního odpuštění. Během nočního rozhovoru se začnou ozývat plochy vokálů, tentokrát však v tonalitě o něco jasnější, která se zdá být durová a uklidňující – vražda se nechystá. Poslední záběr nám ale ukazuje postavu, která je za rohem poslouchá. Borlán poté vejde do světnice a my vidíme, že Etelka je na posteli otočená zády k němu s očima široce otevřenými z nenadálého zjištění. Do dosud klidné plochy se přidají opět sténavé vokály ve vyšších polohách a hluboký dron. Drastický konec příběhu se blíží.¹⁰²

Následující ráno se Etelka ztratí a Borlán se jí vydá hledat. Nadcházející tragédii neprovází dle možných očekávání dronový zvuk, ale stylizovaná atmosféra ptačích zvuků. Ta neustane, ani když v záběru vidíme chodidla oběšené manželky, která se ve vzduchu hýbou. Zvuk ptačích skřeků a klapání obřích zobáků působí silně naturalistickým dojmem a divák si ani nechce domýšlet, zda si ptáci již na nebožce pochutnávají.¹⁰³

Při hledání zaběhlého Orbána nás provází nediegetické zvony, které odbíjí poslední okamžiky Katalin. Tu přepadnou pronásledovatelé a odplatí jí smrt jejich kamaráda. Záběr na matku s dítětem na stojícím povozu se nám zjeví jako epilog, který nás nabádá k hledání symboliky. Tou může být myšlenka, že cesta pomsty, ať už jakkoliv odvážná, nakonec nikam nevede a řetězec hříchů se pomstychtivým jednáním nikdy neuzavře.

¹⁰² Tamtéž (01:02:00-01:04:30)

¹⁰³ Tamtéž (01:05:35-01:09:10)

5. Závěr

Téma dronové hudby vykazuje obrovskou komplexitu, kterou lze stěží nahlédnout v plné šíři. Během rešerší i následného psaní se mi ukazovaly stále nové pohledy, kterými by bylo možné tuto problematiku zkoumat. Logickým důsledkem tohoto rozšíření sféry dronové hudby jsou další perspektivy zpracování, které ovšem přesahují parametry diplomové práce a vyzývají k tvorbě práce většího rozsahu. Jsem přesvědčen, že snaha o alespoň stručné nastínění celkové problematiky nevyšla vniveč, jelikož se vynořilo množství podstatných otázek, s kterými si mohu dál lámat hlavu já či náhodní čtenáři této práce. Jaká je skutečná podstata Vesmíru? Existují jiné reality a jak nám k jejich navštívení může pomoci dronová hudba? Má západní věda možnost svými prostředky takovéto reality potvrdit či vyvrátit? Kam dále směřuje hudební vývoj, když jsme se ve tvorbě vrátili k samým počátkům?

Při zkoumání fenoménu dronové hudby se mi stále nabízela myšlenka, že svět je založený na paradoxech, stejně jako vztah lidstva a Vesmíru. Aneb jak poznamenal Marcus Boon: „Co je důležitější? To, co se mění, nebo to, co zůstává stejné? Nemusí to být otázka buď/anebo. Ve skutečnosti to tak být ani nemůže. Nelze přehlédnout skutečnost, že existujeme jako konečné bytosti ve věčnosti aneb nekonečnu – tak to je, ať se nám to líbí, nebo ne.“¹⁰⁴

¹⁰⁴ M. Boon: *The Eternal Drone*.

„Which is more important? That which changes, or that which stays the same? It need not be a question of either/or. In fact, it cannot be. We cannot block out the fact that we exist as finite beings within eternity or infinity – that’s how it is, whether we like it or not.“

Seznam ukázek

Ukázka č. 1



Ukázka č. 2



Ukázka č. 3



Ukázka č. 4



Ukázka č. 5



Ukázka č. 6



Ukázka č. 7



Ukázka č. 8



Ukázka č. 9



Ukázka č. 10



Ukázka č. 11



Ukázka č. 12



Ukázka č. 13



Zdroje

Knižní publikace

BIBLE. *Písmo svaté Starého a Nového zákona*. Ekumenický překlad. Přeložily ekumenické komise pro Starý a Nový zákon. Stuttgart: 1984.

GIOIA, Ted: *Hudba: Podvratné dějiny*. Přeložil Marek Sečkař. Brno: Host, 2021

JUNG, Carl Gustav: *Výbor z díla II.: Archetypy a nevědomí*. Šlapanice u Brna: Nadační fond Holar, 2018.

KULEZIC WILSON, Danijela: *Sound Design is the New Score*. Oxford University Press, 2020.

NASO, Publius Ovidius: *Proměny*. Přeložil Ferdinand Stiebnitz. Praha: Odeon, 1969.

NIŽNÍK, Jiří: *Jóhann Jóhannsson*. Diplomová práce. AMU, FAMU, Katedra zvukové tvorby, 2019.

SCHAFER, Robert Murray: *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester (Vermont): Inner Traditions Bear and Company, 1977.

SWORD, Harry: *Monolithic Underground* [e-book]. London: White Rabbit, 2021.

TOMATIS, Alfred A.: *Naslouchat univerzu: od Velkého třesku po Mozarta: objevování vesmíru, v němž je všechno zvukem*. Přeložil Josef Bradáč. Praha: Malvern, 2017.

VERSLUIS, Arthur: *Restoring Paradise: Western Esotericism, Literature, and Consciousness*. New York: SUNY Press, 2004.

WITZEL, Michael: *The Origins of the World's Mythologies*. Oxford University Press, 2013.

On-line zdroje

John G. Cramer: *The Sound of Big Bang: Planck Version* [online]. 2013 [cit. 17. 8. 2023] Dostupné z: http://faculty.washington.edu/jcramer/BBSound_2013.html

Alan Boyle: *Listen to the big bang – now in hi-fi!* [online]. 2013 [cit. 18. 8. 2023]. Dostupné z: <https://www.nbcnews.com/science/cosmic-log/listen-big-bang-now-hi-fi-flna1c9166716>

Brian Greene: *String Theory* [online]. 7. 7. 2023 [cit. 18. 8. 2023]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/science/string-theory>

Christopher Stubbs et al.: *Physics for the 21st Century: Unit 2: The Fundamental Interactions* [online]. 2010 [cit. 18. 8. 2023]. Dostupné z: <https://www.learner.org/wp-content/uploads/2019/01/physics-for-21st-century-fundamental-interactions-online-textbook.pdf>

Michi Kaku: *Fyzika nemožného* [e-book]. Přeložil Petr Liebl. Praha: Argo, 2015. Dostupné z: <https://www.dokoran.cz/ukazky/1427957141.pdf>

Maria Lucia Machado Duarte: *Vision Influence on Whole-Body Human Vibration Comfort Levels* [online]. 2006 [18. 8. 2023]. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/274471590_Vision_Influence_on_Whole-Body_Human_Vibration_Comfort_Levels#pf3

Cristiana Olcese et al.: *Soundwave's effect on hematic cortisol level: a pilot study* [online]. 2012 [cit. 18. 8. 2023]. Dostupné z: <https://www.endocrine-abstracts.org/ea/0029/ea0029p56>

David Rutledge: *Monotony and the sacred: a brief history of drone music* [online]. 2015 [cit. 18. 8. 2023]. Dostupné z: <https://www.abc.net.au/radionational/programs/earshot/monotonyand-the-sacred/6448906>

Andrew Bell: *Hearing: travelling wave or resonance* [online]. 2004 [cit. 18. 8. 2023]. Dostupné z: <https://journals.plos.org/plosbiology/article?id=10.1371/journal.pbio.0020337>

David T. Kemp: *Otoacoustic emissions, their origin in cochlear function, and use* [online]. 2002 [cit. 18. 8. 2023]. Dostupné z: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/12324396/>

Charlene Krueger – Cynthia Garvan: *Emergence and retention of learning in early fetal development* [online]. 2014 [cit. 18. 8. 2023]. Dostupné z: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/24548971/>

Edith Heard – Robert A. Martienssen: *Transgenerational Epigenetic Inheritance: myths and mechanisms* [online]. 2015 [cit. 18. 8. 2023]. Dostupné z: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4020004/>

Phil Legard: *Inner-Sense and Experience: Drone Music, Esotericism and the Hieroeidetic Field* [online]. Vydáno ve sbírce: *Sustain//Decay* (eds. Owen Coggins & James Harris). Void Front Press, 2017. Dostupné z: <https://www.academia.edu/29728934/>

[Inner_Sense_and_Experience_Drone_Music_Esotericism_and_the_Hieroeidetic_Field](https://www.academia.edu/29728934/Inner_Sense_and_Experience_Drone_Music_Esotericism_and_the_Hieroeidetic_Field)

Samuel A. Mehr et al: *Univerzality and diversity in human song* [online]. 2019 [cit. 18. 8. 2023]. Dostupné z: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/31753969/>

Sofia Rizzi: *Hear the world's oldest instrument, the 50,000 year old neanderthal flute* [online]. 2023 [cit. 18. 8. 2023]. Dostupné z: <https://www.classicfm.com/discover-music/instruments/flute/worlds-oldest-instrument-neanderthal-flute/>

Hypogeum Ħal Saġġieni [online]. 2022 [cit. 18. 8. 2023]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Hypogeum_Ħal_Saġġieni

Jahnavi Harrison: *The Tanpura: one note wonder* [online]. [cit. 18. 8. 2023]. Dostupné z: <https://www.darbar.org/article/the-tanpura-one-note-wonder/32>

Marcus Boon: *The Eternal Drone* [online]. 9. 3. 2003 [cit. 18. 8. 2023]. Dostupné z: <https://marcusboon.com/the-eternal-drone/>

Kaitlin Bove: *Aboriginal Music* [online]. [cit. 18. 8. 2023]. Dostupné z: <https://kaitlinbove.com/aboriginal-music>

Charlie Chamber: *Travelling Across Australia Through Indigenous Songlines* [online]. [cit. 18. 8. 2023]. Dostupné z: <https://www.yarn.com.au/blogs/yarn-in-the-community/travelling-across-australia-through-indigenous-songlines-1>

Lawrence Gowing: *Review: Human Stuff* [online]. 2. 2. 1984 [cit. 18. 8. 2023].
Dostupné z: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v06/n02/lawrence-gowing/human-stuff>

Ethan Hein: *What does the Well-Tempered Clavier sound like in actual well temperament?* [online]. 27. 6. 2020 [cit. 18. 8. 2023]. Dostupné z: <https://www.ethanhein.com/wp/2020/what-does-the-well-tempered-clavier-sound-like-in-actual-well-temperament/>

Dodekafonie [online]. 31. 12. 2022 [cit. 18. 8. 2023]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Dodekafonie>

John Cage: *Organ2/ASLSP* [partitura], [online]. New York City: Henmar Press, 1987.
Dostupné z: <https://issuu.com/editionpeters/docs/www.editionpeters.com>

Kyle Gann: *Outer Edge of Consonance* [online]. 1996 [cit. 18. 8. 2023]. Dostupné z: <https://www.kylegann.com/OuterEdgeofConsonance.pdf>

Luigi Russolo: *The Art of Noise: Futurist manifesto* [online]. 1967 [1913]. Dostupné z: http://www.artype.de/Sammlung/pdf/russolo_noise.pdf

Waseem El Sarraj: *The Sounds in Gaza City* [online]. New Yorker, 19. 11. 2012 [cit. 18. 8. 2023]. Dostupné z: <https://www.newyorker.com/news/news-desk/the-sounds-in-gaza-city>

“The Drone of Dread”: The sound that makes you nervous whenever it pops up in a movie [online]. 9. 5. 2019 [cit. 18. 8. 2023]. Dostupné z: <https://qz.com/quartz/1613673/the-drone-of-dread-that-movie-sound-you-hear-every-time-something-bad-is-about-to-happen>

Micropolyphony [online]. 1. 6. 2023 [cit. 18. 8. 2023]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Micropolyphony>

Gary Sozsynski: *The Link* [online]. Dostupné z: <http://www.garysoszynski.com>

Hudební díla

Ryan Laliberty: *3 to 7 – 196* (Phil Nibblock) [online]. 31. 10. 2020. Dostupné z: <https://ryanlaliberty.bandcamp.com/album/3-to-7-196-phill-nibblock>

Anonym – Steve Jones (ed.): *Kyrie: Orbis Factor, medieval chant of the Gradual of Eleanor of Brittany* [online]. 10. 5. 2003. Dostupné z: www.youtube.com/watch?app=desktop&v=E8Mf-1A6YtE

Greek Byzantine Choir: *Δεύτε λαοί* [online]. 25. 7. 2010. Dostupné z: www.youtube.com/watch?app=desktop&v=4Q8i0CYs-CM

Yves Klein: *Monotone Silence Symphony* [online]. 1947-1961. Dostupné z: www.youtube.com/watch?app=desktop&v=oeYqORIQ4BA

The Beatles: *Love You To* [online]. In: *Revolver* [LP]. Velká Británie: Parlophone, Capitol, EMI, n2001078625, 1966. Dostupné z: www.youtube.com/watch?v=iCs9goFpiQ0

Kraftwerk: *Kraftwerk* [online]. Germany: Phillips, 1970. Dostupné z: www.youtube.com/watch?app=desktop&v=E4b0-juTiQ8

Alvin Lucier: *I Am Sitting in a Room* [online]. USA: Brandeis University, 1969. Dostupné z: www.youtube.com/watch?v=fAxHILK3Oyk

Arrival (Original Motion Picture Soundtrack) [online]. Germany: Deutsche Grammophon, 2016. Dostupné z: <https://open.spotify.com/album/3GDfBsNm22NeGSP2vQDWnO?si=Js-OeB7DTyWq1YFMKjSNQw>

2001: Space Odyssey (Soundtrack) [online]. USA: MGM Records, 1968. Dostupné z: <https://open.spotify.com/playlist/1TqYY17dUIbDDlrxS6Vzd?si=5eb2ee058078468b>

Filmy

Dr. Jekyll and Mr. Hyde. Režie Rouben Mamoulian. USA: Paramount Pictures, 1931.

Arrival. Režie Dennis Villeneuve. USA: Paramount Pictures, 2016.

The Social Network. Režie David Fincher. USA: Columbia Pictures et al., 2010.

2001: Space Odyssey. Režie Stanley Kubrick. USA: MGM, 1968.

Katalin Varga. Režie Peter Strickland. Rumunsko/Velká Británie/Maďarsko: Peter Strickland, 2009.

Eraserhead. Režie David Lynch. USA: American Film Institute, 1977.

The Elephant Man. Režie David Lynch. USA: Brooksfilm, 1980.