

**AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Hudební umění
Skladba a teorie skladby

DISERTAČNÍ PRÁCE

**AKUSTICKÁ EKOLOGIE A SOUNDSCAPE
V KONTEXTU MULTIMÉDIÍ**

Jan Trojan

Školitel práce: Mgr. MgA. Michal Rataj, Ph.D.

Oponenti práce: Prof. Václav Riedlbauch

Doc. MgA. Pavel Kopecký

Datum obhajoby: 13. 9. 2012

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2012

ACADEMY OF PERFORMING ARTS
MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of music
Composition and theory of composition

DOCTORAL DISSERTATION

**ACOUSTIC ECOLOGY AND SOUNDSCAPE
IN CONTEXT OF MULTIMEDIA**

Jan Trojan

Tutor: Mgr. MgA. Michal Rataj, Ph.D.

Opponents: Prof. Václav Riedlbauch

Doc. MgA. Pavel Kopecký

Date of defence: 13. 9. 2012

Abbreviation of academic degree: Ph.D.

Praha, 2012

ABSTRAKT

Tato práce se věnuje umělecké formě soundscape tak, jak ji skutečně můžeme charakterizovat, naslouchat, vnímat v kontextu čtyřicetileté tradice oboru akustické ekologie (acoustic ecology) a zároveň úzce ve vztahu k tvorbě hudební / zvukové kompozice. V kontextu akustické ekologie se mapují komunitní a institucionální projekty, které od nedávných let po současnost vznikaly nejen ve světovém kontextu, ale i v našem domácím prostředí. Hlavní otázkou zůstává snaha o vysvětlení klíčových pojmů akustická ekologie a soundscape.

Jsou uplatněny dvě optiky při studiu tématiky soundscape:

1. soundwalk / listening walk – specifické poznávání akustické krajiny kolem nás formou zvukové / poslechové procházky
2. analýza sound composition – analýza zaměřující se na tradiční kompoziční přístupy v rámci zvukových kompozic.

V prvním případě se práce zabývá radikálním požadavkem aktivního slyšení, psychologickým typem slyšení, který R. M. Schafer vyžaduje při sluchové interakci s naším okolím. V druhém pak - v analýzách zvukových kompozic *Winter Diary* (R. M. Schafer) a *Un altro ferragosto* (A. Curran) - hledá, jakým způsobem tradice soundscape zasahuje do tradičních kompozičních principů, které jsou uplatňovány v klasické hudební kompozici. Práce je dále vedena úzce ve vztahu k vlastnímu osobnímu autobiografickému tématu, které zároveň představuje propojení obou výše zmíněných optik. Tím je cesta do poutního místa Santiago de Compostela (zde v kontextu zvukové procházky), která dala vznik vlastní autorské kompozici *Ultreia: El diario del peregrino / Deník poutníka*.

Cílem analýz je zodpovědět otázku, jakým způsobem tradice akustické ekologie a způsob myšlení R. M. Schafera ovlivnily myšlení skladatelů v rovině zvukové kompozice.

Klíčová slova: akustická ekologie, zvuková krajina, the World Soundscape Project, R. Murray Schafer, zvuková kompozice, Svatojakubská cesta (Camino de Santiago).

ABSTRACT

This thesis is focused on perceptual and compositional aspects of soundscape art in the 40-year tradition of acoustic ecology. From the long history of acoustic ecology I selected important community, institutional worldwide and Czech projects. My main focus is to bring the keywords of acoustic ecology and soundscape into Czech theory.

I use two points of view for the study of soundscape:

1. soundwalk / listening walk – specific way of listening to the acoustic space in the form of a soundwalk or listening walk
2. analysis of sound composition – the analysis is focused on traditional composition approaches to the study of sound compositions

The first approach is active listening – the psychology of listening that R. M. Schafer uses for interaction with our surroundings. The second approach focuses on looking for traditional composing approaches in the analysis of sound compositions “Winter Diary” (R. M. Schafer) and “Un altro ferragosto” (A. Curran). The thesis is also narrowly focused on autobiographical reflection, which provides a link to both of the examined approaches. This is a pilgrimage to the city of Santiago de Compostela. The pilgrimage gave rise to the soundscape composition *Ultreia: El diario del peregrino / The Pilgrim’s Diary* itself.

The objective of the analysis is to give an answer to the following question: In what way has the tradition of acoustic ecology and R. M. Schafer’s way of thinking, influenced approaches / thinking of composers in the field of sound composition?

Keywords: Acoustic ecology, soundscape, the World Soundscape Project, R. Murray Schafer, sound composition, Way of St. James (Camino de Santiago).

PODĚKOVÁNÍ

Mým drahým rodičům, že vytvořili hmotu
a s láskou o ni pečovali a nezištně ji podporovali,

všem, kteří se na zrání této hmoty po léta podíleli
a pomáhali ji opracovávat v nástroj,

Michalu Ratajovi, že se na nepatrnou chvíli věčnosti – při tvorbě této práce
– nástroje ujal a věnoval mu přátelskou a kolegiální péči,

zvláštní dík patří Ivanu Kurzovi, neboť vytvořil takové zázemí,
v němž tato práce mohla získat svou dnešní podobu,

ve vzpomínce Milanu Slavickému,

B ohu,
že již dávno
před Velkým třeskem
začal přemýšlet
nad
veškerou hmotou...

OBSAH

Předmluva	1
1 Úvod do akustické ekologie	4
1.1 Ekologie v definicích	4
1.2 Náhled do nedávné historie vzniku akustické ekologie	5
1.3 Klíčové rezonance, odrazy, koncepty	8
1.4 Akustická ekologie v českém kontextu	18
1.5 Klíčová terminologie	23
2 Soundscape	29
2.1 <i>Soundscape</i> jako klíčový pojem	29
2.2 Přínos publikace <i>The Soundscape</i>	32
2.3 Popis sonického prostředí	37
3 R. M. Schafer: <i>Winter Diary</i> (1997)	47
3.1 Realizace	47
3.2 Zvukový materiál	48
3.3 Ticho a šum	50
3.4.1 Inside × outside	52
3.4.2 Rozmístění ve dvoukanálovém prostoru	53
3.5 Formální bloky	54
3.5.1 Prostor (inside × outside)	54
3.5.2 Dynamický průběh	55
3.5.3 Zvuková pásma	58
3.6 Vlastní poslechová percepce, shrnutí	61
4 A. Curran: <i>Un altro ferragosto</i> (2002)	65
4.1 Ticho a zvuk v kontextu zvukového filmu	65
4.2 Analýza zvukových událostí	68
4.3 Polyfonní zvuková pásma	70
4.4 Zvukový prostor	72
4.5 Parametry formy	73
4.6 Analytická reflexe	75

5 Analytické přístupy, vlastní autorská reflexe	77
5.1 Detail jako parametr formy	77
5.2 Harmonie v kontextu zvukových pásem	79
5.3 Camino Francés: soundwalk & sound composition.....	82
5.3.1 J. Trojan:	
<i>Ultreia: El diario del peregrino / Deník poutníka</i> (2011).....	82
5.3.2 Reflexe Svatojakubské cesty v kompoziční formě	85
5.3.3 Kompoziční reflexe ve vlastních analytických přístupech	90
5.3.4 Kroky, rytmus artikulovaný pohybem těla	92
Resumé pro darwinistu	97
Přílohy	101
Literatura	115

SEZNAM PŘÍLOH

PŘÍLOHA 1:	<i>Winter Diary</i> : zvukové objekty v čase	101
PŘÍLOHA 2:	Alvin Curran: <i>Un altro ferragosto</i> , autorova časová posloupnost zvukových událostí	104
PŘÍLOHA 3:	Alvin Curran: <i>Un altro ferragosto</i> , vlastní sled zvukových událostí na základě opakovaného poslechu	105
PŘÍLOHA 4:	Jan Trojan: <i>Ultreia: El diario del peregrino / Deník poutníka</i> , Zvuková pásma v čase	108
PŘÍLOHA 5:	Glossary of Soundscape Terms	109
PŘÍLOHA 6:	Audio CD	114

POUŽITÉ OZNAČOVÁNÍ A ZKRATKY

- AFAE – Australian Forum for Acoustic Ecology; <http://acousticecologyaustralia.org/>
- ASRA – Australian Sound Recording Association; <http://www.asra.asn.au/>
- CAS – Centrum audiovizuálních studií FAMU
- CASE – The Canadian Association for Sound Ecology;
<http://www.yorku.ca/caseaces/case.html>
- EA – elektroakustická hudba
- FKL – Forum für Klanglandschaft; <http://www.klanglandschaft.org/>
- Handbook AE – Handbook for acoustic ecology, Truax, B. (ed.), Cambridge Street Publishing 1999. CSR-CDR 9901.
- Hi-Fi – high-FIDELITY, Truax, B.: Handbook for Acoustic Ecology, 1999.
- HSAE – Hellenic Society for Acoustic Ecology; <http://hseaen.wordpress.com>
- JASE – Japanese Association for Sound Ecology;
<http://www.saj.gr.jp/jase/jase.html>
- Lo-Fi – low-FIDELITY, Truax, B.: Handbook for Acoustic Ecology, 1999.
- SAJ – Soundscape Association of Japan
- Schafer 1994 – Schafer, R. M.: *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, Destiny Books 1994.
- SFU – Simon Fraser University; <http://www.sfu.ca/>
- SWR – Südwestrundfunk; <http://www.swr.de/>
- UKISC – The United Kingdom and Ireland Soundscape Community
- UKSC – UK Soundscape Community; <http://www.dor.co.uk/drift/uksc.html>
- WFAE – The World Forum for Acoustic Ecology; <http://wfae.proscenia.net/>
- WSP – The World Soundscape Project; <http://www.sfu.ca/~truax/wsp.html>

MOTTO

„Pokud by umění neexistovalo, pro darwinistu by zřejmě nebylo těžké dokázat, proč ani existovat nemůže a proč jej přírodní výběr, spolu s reflexivním myšlením, nikdy nemůže vytvořit. Umění ovšem existuje a nutí nás tak klást otázky, proč tento výrazně neadaptivní a téměř ze své podstaty zbytečný luxus vůbec existuje.“¹



¹ Vácha, M.: Identifikace etických problémů plynoucích z nových poznatků o lidském genomu. Od DNA k evoluční psychologii. Masarykova univerzita v Brně, lékařská fakulta, Ústav lékařské etiky, Brno 2006, s. 186.

PŘEDMLUVA

Ve zvukové krajině současnosti jsme každodenně obkloповáni rozmanitými zvukovými ději, zvukovými barvami, zvukovými hříčkami. Celá tato pestrá škála nejrozmanitějších útvarů se nachází v krajině lesa, u rybníka, na louce, při mořské pláži, ale i ve zvukové krajině města se všudypřítomným pohybem davů, tramvajů, automobilů, vlaků či ve zvuku kostelních zvonů, pouličních amplionů, tekoucí vody v kašnách. Zvukových objektů nalezneme celou řadu v závislosti na sluchové pozornosti každého z nás. Každá kapka vody, řeč či přejíždění pneumatiky po dlažbě, tzv. kočičích hlavách, každý zvon, cvrlikání cikád, kuňkání žab, zpěv sýkorky, každý pohyb – všechny zvukové objekty zaznívají samostatně a akusticky formují přilehlý prostor. V závislosti na naší poslechové koncentraci můžeme vnímat buď zvuky samotné, nebo celá pásma složená z těchto zvuků. Zvuková pásma jsou pak v celku krajiny tím, co vytváří specifiku zvukového ambientu (např. zvuk ulice, nádraží, křižovatky, zvuk prostoru lesa, louky, ale i kanceláře, kostela, hory, pohoří, řeky).

V této práci se budu věnovat umělecké formě *soundscape* tak, jak ji skutečně můžeme charakterizovat, naslouchat jí, vnímat v kontextu čtyřicetileté tradice oboru *akustické ekologie* (*acoustic ecology*) a zároveň úzce ve vztahu k tvorbě hudební/zvukové kompozice. Vzhledem k tomu, že na české hudební odborné scéně není dostupná literatura, která by se tématu *soundscape* uceleně dotýkala, nastíním nejprve historický kontext oboru *akustické ekologie* a pokusím se navrhnout základní terminologii tak, aby toto téma bylo – pokud možno – co nejsrozumitelnější jak pro odbornou veřejnost, tak pro nadšence, kterého procházení všudypřítomným zvukovým ambientem jednoduše baví. V kontextu *akustické ekologie* se pokusím zmapovat komunitní a institucionální projekty, které od nedávných let po současnost vznikaly nejen ve světovém kontextu, ale i v našem domácím prostředí. Hlavní otázkou zůstane snaha o vysvětlení klíčových pojmů *akustická ekologie* a *soundscape*. Již nyní, v předmluvě zavádím pro co nejpřesnější interpretaci terminologii v jejím originálním anglickém znění (kurzivou), přičemž zevrubnějšímu objasnění celého kontextu se budu věnovat v dalších kapitolách, zejména v kapitole týkající se reflexe publikace

*The Tuning of the World*², která reprezentuje myšlenkovou bázi akustické ekologie, jak ji vytvořil R. Murray Schafer³ v roce 1977. Též některé texty, které považuji pro zachování původního významu za relevantní, ponechám v původním cizojazyčném znění.

V dalším textu se budu snažit uplatnit dvě optiky při studiu tematiky *soundscape*:

1. *soundwalk/listening walk* – specifické poznávání akustické krajiny kolem nás formou zvukové/poslechové procházky
2. analýzu *sound composition* – analýzu zaměřující se na tradiční kompoziční přístupy v rámci zvukových kompozic

V prvním případě se budu zabývat radikálním požadavkem aktivního slyšení, psychologickým typem slyšení, který R. M. Schafer vyžaduje při sluchové interakci s naším okolím. V druhém pak – v analýzách zvukových kompozic *Winter Diary* (R. M. Schafer) a *Un altro ferragosto* (A. Curran) – chci hledat, jakým způsobem tradice *soundscape* zasahuje do tradičních kompozičních principů, které jsou uplatňovány v klasické hudební kompozici. Cílem analýzy bude zodpovědět otázku, jakým způsobem tradice *akustické ekologie* a způsob myšlení R. M. Schafera ovlivnily myšlení skladatelů v rovině zvukové kompozice. Práci dále povedu úzce ve vztahu k vlastnímu osobnímu autobiografickému tématu, které zároveň představuje propojení obou výše zmíněných optik. Tím je cesta do poutního místa Santiago de Compostela (zde v kontextu zvukové procházky), která dala vznik vlastní autorské kompozici *Ultreia: El diario del peregrino / Deník poutníka*. Další analýza zvukové kompozice *Cloist(au)ral* (A. Dancer) bude též podobným pojitkem mezi oběma optikami, neboť její vznik byl též spojen se zvukovou procházkou. Ve stručných analýzách skladeb *Att fälla grova träd är förknippat med risker* (H. Hartman) a *Névé* (D. Smalley) chci dokumentovat průniky dalších kompozičních principů v umělecké formě *soundscape*.

² Schafer, R. M.: *The Soundscape: Our Sonic environment and the Tuning of the World*. Destiny Books, Rochester 1994. Originally published: *The tuning of the world*. Knopf, New York 1977.

³ Schafer, R(aymond) Murray (*1933) – kanadský skladatel, iniciátor oboru *akustické ekologie* a konceptu *soundscape*, zakladatel skupiny The World Soundscape Project a spoluzakladatel široké řady mezinárodních projektů a organizací z oblasti *akustické ekologie*. Napsal též širokou řadu děl z oblasti dramatických umění, orchestrálních skladeb a sborové hudby. In: *Grove Music Online 2011*, heslo Schafer, R(aymond) Murray, napsal Stephen Adams; viz [on-line]: <http://www.oxfordmusiconline.com> [11/2011]; *The Oxford Companion to Music*, 2002 [on-line], heslo Schafer, R(aymond) Murray, napsal Paul Griffiths; *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed., 2006 [on-line], heslo Schafer, R. Murray.

Vlastní autorská skladba bude představovat zpětnou reflexi *akustické ekologie*, kterou jsem v posledních několika letech mohl poznávat jak hudebně-teoreticky a badatelsky, procházením odborných pramenů a internetových odkazů dostupných z velké míry pouze v anglickém jazyce, tak zároveň celým svým tělem, se sluchátky na uších a ručním rekordérem po boku. Ten po dobu vzniku některých částí této práce představoval nejbližšího společníka zaznamenávajícího do své dlouhodobé flashpaměti okolní zvukový ambient společně se mnou. Věřím, že tento autobiografický počín snáze přiblíží celý kontext *akustické ekologie* a tematiku *soundscape*, neboť i mně pomohl poodkrýt řadu latentních zvukových událostí, kterými jsem dříve spíše nedotčeně procházel. Jednou z příloh této práce je kompaktní disk s autorskou kompozicí a dokumentací některých zvukových objektů, které v práci zazní.

Proč tematika *akustické ekologie* a zvukových krajin? Za prostou odpovědí, již se nese vlastní osobní zaujetí, je snaha poodkrýt či blíže vstoupit do onoho každodenního, skrytého, svým způsobem tajemného světa zvuků, který přesto tak jasně a zřetelně, v paradoxu neodkrytě, prostupuje naším nejbližším zvukovým děním. Osobní zaujetí se pokusím zasadit do širšího, dnes již celosvětového kontextu událostí, které se začaly odehrávat před čtyřmi desetiletími v kanadském Vancouveru.

1 ÚVOD DO AKUSTICKÉ EKOLOGIE

1.1 EKOLOGIE V DEFINICÍCH

Ve všech definicích ekologie v environmentálním významu je kladen důraz na příbuznost či vztah. Například *Oxford Dictionary* definuje ekologii jako obor biologie zabývající se vztahem živých organismů mezi sebou a vztahem k jejich fyzickému okolí.⁴ *Collins English Dictionary* definuje ekologii v podobném znění: „...studie vztahů mezi živými organismy a jejich prostředím.“⁵ V sociologickém kontextu je ekologie definována jako „studie vztahů mezi lidskými skupinami a jejich prostředím“.⁶

Kontext *akustické ekologie* se primárně zaobírá vztahem sonického prostředí s posluchačovým vnímáním: *„První otázkou a základem práce v tématu akustické ekologie je poslech. Bez znalostí toho, co proniká do našich uší a bez snahy o pochopení environmentálního, sociálního a kulturního prostředí, a důsledků v našem osobním prostředí, můžeme těžko vstoupit do světa akustické ekologie. Posloucháme každodenně s uvědomováním si fyzických, emocionálních a mentálních vztahů s prostředím, přičemž právě pochopení těchto vztahů je podstatou analytických studií zvukových krajín, které mohou přinášet důležité motivace dotýkající se současného světa akustické ekologie bez toho, zda se kontext týká osobního, či profesního života. Poslech představuje důležité pojítko v jinak širokém poli environmentálních zájmů. (...)*

Ačkoli oblast zvuku zasahuje do našich osobních i profesních životů, studium zvuku je rozděleno do mnoha specializovaných polí. Environmentální krize zvukové krajiny po nás vyžaduje, abychom znovu zhodnotili dosavadní znalosti o zvuku, hluku, tichu a poslechové percepci v dlouhodobě klesajícím trendu akustického prostředí. (...)

⁴ The Oxford Dictionary of Music, 2006, heslo: ecology. „...the branch of biology that deals with the relations of organisms to one another and to their physical surroundings...“

⁵ „The study of the relationships between living organisms and their environment.“ In: *Collins English Dictionary*, Complete and Unabridged HarperCollins Publishers 1991, 1994, 1998, 2000, 2003. Dostupné [on-line] na: <http://www.thefreedictionary.com/ecology> [07/2011].

⁶ Ibidem.

Podobně jako studie v ekologii odmítá studovat organismy, místa a funkce organismů v izolaci, popř. v laboratorních podmínkách, tak se ani studium v oblasti akustické ekologie nespécializuje na konkrétní zvukovou oblast bez znalostí akustického systému, komplexu, který je složitě propojen s přírodní, sociální a kulturní funkcí života v okolí.“⁷

Handbook for Acoustic Ecology, „příručka“ akustické ekologie uvádí: „Ecology is the study of the relationship between individuals and communities and their environment. Soundscape ecology is thus the study of the effects of the acoustic environment, or soundscape, on the physical responses or behavioural characteristics of those living within it. Its particular aim is to draw attention to imbalances which may have unhealthy or inimical effects. Also termed acoustic ecology.“⁸

V kontextu akustické ekologie a akustického designu hovoří Schafer: „Ekológia je štúdium vzťahov medzi živými organizmami a ich prostredím. Akustická ekológia je teda štúdium zvukov vo vzťahu k životu a spoločnosti. Nemožno ho uskutočňovať tak, že zostaneme v laboratóriu, ale iba tak, že skúmame rozmiestnenie účinkov akustického prostredia na bytosti, ktoré v ňom žijú.“⁹

1.2 NÁHLED DO NEDÁVNÉ HISTORIE VZNIKU AKUSTICKÉ EKOLOGIE

*Akustická ekologie je relativně novým polem zkoumání, které se stále nachází v procesu sebedefinování. Zřetelný je zde zájem o vztahy zvukových objektů v sonickém prostředí a posluchačovy schopnosti naslouchat. Mluvíme o jasně vyhraněném hudebním směru, který na přelomu sedmdesátých let 20. století v kanadském Vancouveru pomohl etablovat skladatel R. Murray Schafer, iniciátor uskupení – organizace – *The World Soundscape Project (WSP)* vzniklé při *Simon Fraser University (SFU)*. *WSP* spolu s Schaferem formovali současné autority světa *akustické ekologie* – Barry Truax, Bruce Davis, Peter Huse, Howard Broomfield, Hildegard Westerkamp a Adam Woog. Jedním z jasně artikulovaných bodů programu *WSP* bylo věnovat se *akustické ekologii* v interdisciplinární rovině a definovat řadu vztahů vy-*

⁷ Westerkamp, H.: Editorial Committee. *Soundscape – The Journal of Acoustic Ecology*, vol. 1, č. 1. Simon Fraser University, Burnaby, Canada, 2000.

⁸ *Handbook for Acoustic Ecology*. CD-ROM Edition, Cambridge Street Publishing, 1999. Heslo *Acoustic ecology, Soundscape ecology*.

⁹ Schafer, R. M.: *Za akustický dizajn*. In: J. Cseres, M. Murin, *Od analógového k digitálnemu... Nové pohľady na nové umenia v audiovizuálnom veku*. Fakulta výtvarných umení, Akadémia umení, Banská Bystrica 2010.

skytujících se v environmentálním zvukovém prostředí pomocí studií z oblasti přírodních věd, estetiky, filosofie, architektury, sociologie a dalších disciplín.

V rámci *WSP* byly publikovány klíčové texty *akustické ekologie* *The Tuning of the World* (1977) R. Murraye Schafera a *Handbook for Acoustic Ecology* (dále *Handbook AE*) *WSP* ve zpracování Barryho Truaxe¹⁰ (1978). Texty přinesly mnoho klíčových pojmů kompilujících terminologii z oblasti fonetiky, akustiky, psychoakustiky, environmentální akustiky, psychologie, elektroakustiky a komunikace, a též terminologii z oblasti *soundscape* studií. V souvislosti s dalšími výzkumnými aktivitami *WSP* byly tyto texty prvními ucelenými studii pokoušejícími se nahlížet na akustické prostředí v mezioborovém přesahu. Cílem nebylo zaobírat se primárně hlukem, jak by se mohlo jevit, nýbrž uchopit znalosti o zvukovém prostředí jako související komplex.

Počátečním záměrem Schaferovy práce byl způsob zrakové percepce, nazývaný *eye culture*, který sugestivní formou přinášel schopnost naslouchat. Schafer tento koncept, nazývaný též *sonologické kompetence*, prosadil mezi studenty *SFU*, s nimiž vedl řadu praktických cvičení zaměřených na výběr environmentálních zvuků v sonickém prostředí.¹¹ Schafer v této souvislosti zavedl pojem „sluchová očista“ (*ear cleaning*)¹², který aplikoval během zvukových procházek (*soundwalks*) se studenty. Jednalo se o poslechové procházky, při kterých studenti udržovali poslechovou koncentraci a analyzovali zvukové prostředí.

Schafer společně se skupinou kolegů ze *SFU* založil zmíněný projekt *WSP*, jehož hlavní náplní bylo analyzovat zvukový terén prostředí Vancouveru. Vznikla řada studií, zvukových map, zvukových nahrávek či široké pole popisů sonických charakteristik. Studie byly uveřejněny pod záštitou Donnerova Kanadského fondu¹³ v publikaci *The Vancouver Soundscape*¹⁴ (1973) a nahrávky později vydány na CD¹⁵.

¹⁰ Barry Truax (*1947) – kanadský skladatel a vědec v oblasti elektronické hudby. Od roku 1973 spolupracuje s R. M. Schaferem na *World Soundscape Project* při Simon Fraser University v Britské Kolumbii. Od roku 1976 zde působí jako profesor (School of Communication, School for the Contemporary Arts). Napsal a podílel se na řadě odborných spisů v oboru elektronické hudby a akustické komunikace. In: *Grove Music Online*, heslo *Truax, Barry (Douglas)*, napsal Robert Jordan.

¹¹ Úkolem studentů bylo zaznamenat zvuky v krajině do nahrávacího zařízení a zapsat informace do připravené tabulky obsahující bližší specifika o pořízené nahrávce a pozorování (povětrnostní podmínky, pozorování z hlediska historického, sociologického atd.).

¹² Metoda podněcující posluchače k větší vnímavosti zejména zvuků v environmentálním prostředí, ke koncentraci poslechu. Tento termín prvně použil R. M. Schafer ve svém spisu *Ear Cleaning*.

¹³ *The Donner Canadian Foundation*. Viz [on-line] na: <http://www.donnerfoundation.org> [11/2011].

¹⁴ Schafer, R. M. (ed.): *The Vancouver Soundscape*, ARC Publications, 1978.

¹⁵ *The Vancouver Soundscape 1973 / Soundscape Vancouver 1996*. Cambridge, 1996. Records CSR-2CD 9701.

V roce 1973 vznikl desetihodinový programový slot „Ideas“ CBC-Radia¹⁶ založený na poslechu zvukových objektů sesbíraných členy WSP napříč Kanadou. V roce 1975 Schafer vede řadu lekcí a workshopů v několika velkých centrech Evropy a detailně se zabývá zvukovým prostředím vesnic ve Švédsku, Německu, Itálii, Francii a též Skotsku. Výsledkem této práce byl vznik velké zvukové knihovny obsahující nahrávky pořízené na území Kanady a Evropy a rovněž publikování soundscapových analýz s názvy *European Sound Diary*¹⁷ a *Five Village Soundscapes*¹⁸.

V chronologické souvislosti je v roce 1977 publikován Schaferův zmíněný text věnovaný *soundscape The Tuning of the World* a rok poté *Handbook for Acoustic Ecology*¹⁹ ve zpracování WSP. V roce 1984 vychází publikace *Acoustic Communication*²⁰ B. Truaxe, pojednávající o různých aspektech zvuku, schopnosti poslechu a naslouchání, akustickém designu a *soundscape*. Dále se Truax zabývá dopadem technologií na akustickou komunikaci, formou rozhlasu jako elektroakustického média či problematikou současného konzumování hudby.

Podněty pro vznik *akustické ekologie* mohly být přijaty z mnoha koncepcí o zvuku vzešlých z kulturně-spoločenského vývoje. Z hlediska hudby a zvuku připomeňme – v rozsahu několika tezí – např. rezonující vlnu myšlení italských futuristů z počátku 20. století. Zvuková krajina města – *city soundscape* – jako by dnes byla hmotným odkazem myšlenek otevřeného dopisu²¹ Luigiho Russola²² z roku 1913 adresovaného futuristickému skladateli Balillovi Pratellovi,²³ v němž Russolo opěvuje sílu zvuku techniky a moderní civilizace. Dále připomeňme dlouhodobé přemýšlení o zvuku a tichu směřující do sepsání klíčového Cageova konceptu *Silence*²⁴

¹⁶ Viz [on-line] na: <http://www.cbc.ca/programguide/program/ideas> [09/2011]

¹⁷ Schafer, R. Murray: *European Sound Diary*. ARC Publications, Vancouver, Burnaby, B. C. 1977.

¹⁸ Järviluoma, H. – Kytö, M. – Truax, B. – Uimonen, H. – Vikman, N. – Schafer, R. Murray: *Acoustic Environments in Change & Five Village Soundscapes*. TAMK University of Applied Sciences, Tampere ammattikorkeakoulu, 2009.

¹⁹ World Soundscape Project: *Handbook for Acoustic Ecology*. Simon Fraser University, ARC Publications 1978.

²⁰ V roce 2001 vychází 2. vyd. dostupné u Greenwood Press, obsahující CD-ROM *Handbook for Acoustic Ecology*.

²¹ Lébl, V.: *Elektronická hudba*, Státní hudební vydavatelství, Praha 1966, s. 14–17.

²² Luigi Russolo (1. května 1885–6. února 1947) – italský malíř a skladatel, člen futuristické skupiny kolem F. T. Marinettiho, autor manifestu *Umění hluku (L'arte dei rumori)*, 1913, v němž se věnuje estetice hluku. Spolu s bratrem Antoniem je vynálezcem hlukových nástrojů *intonarumori*, které za pomoci regulovatelné dynamiky a výšky tónu generovaly rozličné typy hluků.

²³ Francesco Balilla Pratella (1. února 1880–17. května 1955) – italský skladatel a muzikolog, autor *Manifestu futuristů (Manifesto dei musicisti futuristi)*, Milan 1910, *Manifesto tecnico della musica futurista*, Milan, 1911).

²⁴ Cage, J.: *Silence*. Z anglického originálu *Silence* [1961] přel. J. Šťastný, R. Tejkal a M. Kratochvíl. 1. vyd. tranzit.cz, Praha 2010.

v šedesátých letech. Též proměna environmentální krajiny v důsledku dlouhodobého rezonování průmyslové revoluce mohla zapříčinit příchod nových trendů reagujících na tyto proměny mnoha ekologickými ideologiemi převážně šedesátých let 20. století.

Samozřejmě díky řadě dalších historických událostí se nyní dostáváme k smýšlení o zvuku na environmentální úrovni. Přicházíme ke konceptu, díky němuž vymezujeme kontext událostí sedmdesátých let kanadského Vancouveru a díky němuž skupina kolem R. M. Schafera mohla postupně rozpínat své výzkumy zvukových krajín téměř po celém světě; tímto přemýšlením tedy přicházíme k *acoustic ecology* a konceptu *soundscape*.

1.3 KLÍČOVÉ REZONANCE, ODRAZY, KONCEPTY

Na *World Soundscape Project* reagovala řada vznikajících organizací po celém světě přidružených k mezinárodní organizaci ***The World Forum for Acoustic Ecology*** (dále ***WFAE***),²⁵ vzniklé v roce 1993. Ta v interdisciplinárním přesahu zahrnuje širokou komunitu vědců, učitelů, zvukových producentů, hudebníků a performerů, prezentujících své výzkumy v odborných periodikách, diskusích, workshopech, zvukových instalacích a sound-art/site-specific performancích. *WFAE* je dnes zastoupeno přidruženými organizacemi v Evropě, Velké Británii, Mexiku, Japonsku či Austrálii. Realizátorkou je skladatelka a zvuková ekoložka, spolupracovnice R. M. Schafera Hildegard Westerkamp, zároveň editorka nepravidelně vycházejícího periodika *The New Soundscape Newsletter* při *WFAE*, z kterého se později stává *The Journal of Acoustic Ecology*²⁶.

Při *WFAE* vzniká Kanadská asociace pro zvukovou ekologii formující se v roce 1996 (***The Canadian Association for Sound Ecology***, dále ***CASE***).²⁷ Od roku 1997 je registrovanou neziskovou multidisciplinární organizací podporující výzkum v oblasti estetiky, ekologie, filosofie, sociologie a kulturních aspektů v oblasti sonického prostředí. Primární oblastí výzkumu je dokumentace historických změn v lokální i globální zvukové krajině Kanady, monitoring a hodnocení důsledku lidských a technologických intervencí specifických zvukových prostředí Kanady se zaměřením na elektroakustická

²⁵ Viz [on-line] na: <http://wfae.proscenia.net/> [11/2011].

²⁶ První číslo vyšlo v roce 2000 při klíčové Mezinárodní konferenci *akustické ekologie* s názvem *Sound Escape* uspořádané v létě v Peterborough (Ontario, Kanada).

²⁷ Viz [on-line] na: <http://www.yorku.ca/caseaces/case.html> [12/2011].

média (rozhlas, televizi) v oblastech venkova i města. *CASE* se zaměřuje na vyvolávání inovativních přístupů, které by pomohly re-designovat sonický prostor. Podílí se též na vydávání a distribuci výzkumu ve formě textů, brožur, audionahrávek, rozhlasovým vysíláním a webovými prezentacemi.²⁸ V oblasti vzdělávání a všeobecné informovanosti vytváří *CASE* široké zázemí se zaměřením na poslech zvukové krajiny a prohloubení posluchačova povědomí o možnostech poslechu a porozumění zvukům. Asociace pořádá veřejné zvukové procházky (*soundwalks*), poslechové workshopy, semináře, konference, výstavy a koncerty. Na založení a vedení *CASE* se podílel skladatel Claude Schryer²⁹.

Od roku 1999 organizaci vede Darren Copeland³⁰, který též pomáhá při organizaci projektu *Toronto Sound Mosaic*, historické studii zvukové krajiny Toronta. *CASE* o rok později sponzoruje konferenci s názvem *Sound Escape*, kterou pořádá Trentská univerzita v Peterborough. V roce 2004 Darren Copeland pomáhá při organizaci haliburtonského workshopu zaměřeného na soundscape.³¹ D. Copeland opouští tuto funkci v roce 2004, kdy do *CASE* přichází Nadene Thériault-Copeland, která se o dva roky později stává prezidentkou asociace. N. Copeland organizuje přidružené akce v Haliburtonu (2004, 2007) a též v Gabriola Island (2009), dále organizuje jednodenní workshopy a zvukové procházky, podílí se na vytváření zvukových map, uvádí do provozu rovněž webový server: www.acousticecology.ca.

V roce 2001 se utváří Australské fórum pro akustickou ekologii (***Australian Forum for Acoustic Ecology***, dále ***AFAE***)³², jehož hlavní náplní je pořádání veřejných programů zaměřených na zvuk a technologii, původní australskou zvukovou krajinu, přírodní soundscape, zvuk ve vykonstruovaném prostředí apod. Na funkci *AFAE* se podílí řada vědců a profesionálů z oblasti zvukového inženýrství, ekologického výzkumu, nových médií, architektury, designu, kompozice ad. *AFAE* je tedy, podobně jako *CASE*, zaměřena na propojení multidisciplinárních oblastí se středem zájmů

²⁸ Viz [on-line] na: <http://www.acousticecology.ca> [12/2011].

²⁹ „The Canadian Association for Sound Ecology (CASE)/Association canadienne pour l'ecologie sonore (ACÉS) exist!“ napsal Claude Schryer v prvním dopisu *CASE* z ledna 1998. – Dancer, Andrea: A Brief History of CASE. *Soundscape – The Journal of Acoustic Ecology*, vol. 10, č. 1, 2010.

³⁰ Darren Copeland (*1968) – skladatel soundscape kompozic, rozhlasový umělec, zvukový designér a producent. Umělecký vedoucí organizace *NAISA (New Adventures in Sound Art)* sídlící v Torontu. *NAISA* se zabývá elektroakustickou a experimentální produkcí v oblasti zvukových umění. Viz [on-line] na: <http://www.darrencopeland.net/> [11/2011].

³¹ První workshop byl pořádán při založení *CASE* v roce 1996 třicetičlennou skupinou čili ještě před oficiálním založením asociace v červnu 1997.

³² Viz [on-line] na: <http://acousticecologyaustralia.org/> [12/2011].

ve zvukové krajině. Členové se podílejí na vytváření zvukových kompozic a projektů akustického designu v Melbourne, Sydney a v zámoří.

AFAE se prezentuje na veřejné výstavě *Touch at a Distance* v Bulleen jako součást velkého festivalu *Seven Thousand Oaks*³³ v Melbourne. *Touch at a Distance* je spojena s instalacemi a zvukovými procházkami (*soundwalks*) v Heide Sculpture parku, přičemž je zaměřena na význam poslechu a jeho roli v kontextu naší přítomnosti v přírodním prostředí a komunitě.

V září 2010 je pořádána třídní konference v Melbourne při *Australian Sound Recording Association (ASRA)*, označená *Outside the Circle*, jejíž součástí je řada drobných událostí (otevřených zasedání, prezentací a hudebních performancí) a též *soundwalk*. Další konference pod názvem *Sounding the Earth: Music, Language, Acoustic Ecology* je pak pořádána v říjnu 2010 (pod záštitou Asociace pro studium literatury, životního prostředí, kultury – Austrálie a Nového Zélandu³⁴).

Forum für Klanglandschaft (dále **FKL**)³⁵ vzniká v roce 1995 ve Švýcarsku jako spřátelená organizace *WFAE* propojující německy hovořící členy převážně v Rakousku, Německu, Itálii a Švýcarsku. Slouží jako komunikační platforma mezi osobnostmi a institucemi, jejichž společným tématem jsou zvukové krajiny. Fórum pořádá řadu symposií a vydává publikace (např. německý překlad Russolova *Manifestu futuristů* volně uveřejněný na vlastním webu³⁶). *FKL* publikuje v letech 1996–1999 v *The New Soundscape Newsletter*. V roce 1999 pomáhá *WFAE* s účastí na festivalu *Soundscape voor 2000*, který je pořádán 19.–29. listopadu 1999 Goethe Institutem a Centrem pro elektronickou hudbu v Amsterdamu.³⁷ *FKL* se dále zaměřuje na řadu konferencí a propojení nově vznikajících regionálních organizací (kupř. *Klangforum Brandenburg*³⁸ – Potsdam, či *Sicilian Soundscape Research Group*³⁹ – Catania, Palermo).

V roce 1998 vzniká diskuse při konferenci *akustické ekologie* ve Stockholmu o vytvoření přidružených organizací s *WFAE*, která vede k formování **UK Soundscape Community (UKSC)**,⁴⁰ zaměřené na zvukovou krajinu Velké Británie. Vzniku

³³ Viz [on-line] na: <http://www.seventhousandoaks.org/> [12/2011].

³⁴ The Association for the Study of Literature, Environment, Culture – Australia and New Zealand (*ALSEC-ANZ*). Viz [on-line] na: <http://www.aslec-anz.asn.au/> [11/2011].

³⁵ Viz [on-line] na: <http://www.klanglandschaft.org/> [11/2011].

³⁶ Viz [on-line] na: <http://www.klanglandschaft.org//content/view/17/80/lang,de/> [11/2011].

³⁷ *The Studio for Electro-Instrumental Music, STEIM*. Viz [on-line] na: <http://www.steim.org> [11/2011].

³⁸ Viz [on-line] na: <http://www.klangforum-brandenburg.de/> [11/2011].

³⁹ Viz [on-line] na: <http://www.ssr.it/> [11/2011].

⁴⁰ Viz [on-line] na: <http://www.dor.co.uk/drift/uksc.html> [11/2011].

UKSC předchází nezávislá skupina zaměřená na území UK pod názvem **soundscapeuk**.

UKSC se etabluje ze samostatných skupin působících na území Velké Británie a Irska, které se zaměřují na tamní sonické prostředí. Podporuje menší komunitní skupiny skrze veřejné i komunitní projekty. UKSC dále podporuje výzkum akustiky na poli uměleckých, přírodních i sociálních věd s užším zaměřením na ekoakustický výzkum⁴¹ a *akustickou ekologii*. Informace jsou publikovány v informačních zpravodajích, elektronických diskusích a na webových stránkách.

V listopadu 1999 je ve skotském Glasgow pořádán víkend zvukového umění a *akustické ekologie* jako součást programu *drift*⁴², při němž se formuje skupina **The United Kingdom and Ireland Soundscape Community (UKISC)** jako oficiální přidružená organizace k *WFAE*. Součástí víkendového festivalu jsou prezentace kompozic, zvukových instalací, textů a veřejných diskusí. V botanických zahradách v Glasgow je též pořádána poslechová procházka (*listening walk*)⁴³ vedená Greggem Wagstaffem a Johnem Dreverem, členy UKISC. Bližší informace byly zveřejněny v prvním čísle periodika *Soundscape*⁴⁴.

Soundscape Association of Japan (SAJ) započala své aktivity v roce 1993⁴⁵, přičemž tyto aktivity lze zahrnout do následujících kategorií:

- a) publikování (*Japan Soundscape Newsletter*, *Japan Soundscape Mail*, *Soundscape – Journal of the Soundscape Association of Japan*)
- b) organizování přednášek, symposií, koncertů, zvukových procházek, workshopů, konferencí apod.
- c) podpora digitální komunikace (webové stránky, mail-list)
- d) finanční podpora, posuzování návrhů, podpora členů při organizaci událostí na jiném místě než Tokio a Ósaka
- e) spolupráce s dalšími organizacemi

⁴¹ Cílem výzkumu je např. kolekce nahrávek přírodních zvuků ve vybrané zvukové krajině, ale též i lidských a industriálních. Zvuky jsou dostupné např. na internetových serverech, které slouží jako velké volně dostupné knihovny. Výzkum je využíván také k zdravotním a terapeutickým účelům.

⁴² Viz [on-line] na: <http://www.mediascot.org/drift/> [11/2011].

⁴³ Ve smyslu zvukové procházky (*soundwalk*).

⁴⁴ *Soundscape – The Journal of Acoustic Ecology*, vol. 1, č. 1, 2000, s. 7.

⁴⁵ Uvádí se, že účastníky bylo asi 300 členů z oblasti hudby, architektury, sociologie, antropologie, filosofie atd. Během symposia nazvaného *Expanding the Scenery*, které se konalo pod vedením filosofa prof. Sawady, prvního prezidenta asociace, byla prezentována řada přednášek reflektujících různorodé zájmy členů asociace. – Více in: *Soundscape – The Journal of Acoustic Ecology*, vol. 1, č. 1, 2000, s. 8.

Japanese Association for Sound Ecology (JASE)⁴⁶ navazuje na SAJ jako dceřiná organizace v květnu 2002 za účelem stát se přidruženou organizací WFAE, přičemž se stává organizací spolupracující s WFAE při různých mezinárodních aktivitách a zároveň informující členy SAJ o mezinárodních aktivitách *akustické ekologie*.

Tematika *akustické ekologie* a zvukových krajín je v Japonsku dosti rozšířená ve vzdělávání. Mnoho aktivit lze najít v oblasti environmentálního, sociálního a též hudebního vzdělávání. Reflexe Schaferových myšlenek se odráží již v roce 1989, kdy je v Tokiu ve *Science and Technology Hall* pořádán workshop s názvem *Zvuková orientace (Sound Orientation)*, který má podnítit širší studium zvuků. Jedním z aspektů byly analytické studie zvuků, které se vyskytovaly v prostoru workshopu, přičemž úkolem bylo zjistit, jak spolu tyto zvuky souvisí. Dalším aspektem bylo analyzovat citlivost sluchové percepce skrze naslouchání sonickému prostoru města. Workshop dále směřoval k poslechu zvukové kompozice H. Westerkamp s názvem *Fantasie for Horns*, zkomponované ze zvuků mlhových sirén.

Zúčastnění také poslouchali v určeném čase (po dobu jedné minuty) zvuky v místnosti a poté o nich diskutovali. Jedním z bodů bylo též rozdělení posluchačů do skupin, hledajících v rámci workshopu nejzajímavější zvuky v celém prostoru *Science and Technology Hall*. Posluchači zvuky zaznamenali a následně porovnávali s ostatními skupinami. Dále Tadahiko Imada⁴⁷ zkomponoval skladbu pro soprán, syntetizér a zvuky, které předtím zaznamenali účastníci workshopu. Smyslem bylo naučit účastníky komponovat vlastní jednoduché skladby formou zvukových koláží.

V letech 1986–1988 probíhá průzkum zvukové krajiny Tokia ve spolupráci s *Toyota Foundation Research Grant* a T. Imadou zaměřený na interview s obyvateli mapované oblasti. Průzkum měl reflektovat vztah interview s uměním ve zvukové krajině skrze vokální zvuky zabarvené specifickou intonací, intenzitou a rytmem, reflektovat zvuky nesoucí určitou kodifikovanou informaci, vypovídající o charakteru a vnitřním rozpoložení člověka (příklad: batole, v jehož hlasu znamenají sebemenší abnormality odraz vnitřního stavu). Konkrétní otázka se dotýkala také sluchové percepce zvuku zvonů.⁴⁸

⁴⁶ Viz [on-line] na: <http://www.saj.gr.jp/jase/jase.html> [11/2011].

⁴⁷ Tadahiko Imada, profesor Fakulty vzdělávání na Univerzitě v Hirosaki. Přednáší výuku hudby založenou na kulturních studiích a poststrukturalismu. Člen správní rady SAJ (*Board of Directors of the Soundscape Association of Japan*).

⁴⁸ „Explain in words your impressions of the sounds of the bells.“ In: Imada, T.: The Concept of Soundscape and Music Education in Japan. *Soundscape – The Journal of Acoustic Ecology*, vol. 2, č. 2, 2001, s. 35.

T. Imada dále upozorňuje na důležitý aspekt vnímání – kritický poslech (*critical listening*) spojený s kritickou analýzou zvukových krajin: „*A philosophical intensity in the concept of soundscape is required to make it useful as an exterior tool for the analysis of what is actually happening in a contemporary social context. It is my opinion that concept of soundscape should be more deeply involved in both structuralism, which take into consideration a) cultural studies, b) postcolonial studies, and c) gender studies for music education.*“⁴⁹

Japonský koncept ukazuje, jak jednoduše kriticky a sociokulturně naslouchat zvukovému prostředí. Na japonském systému jsou též velmi patrné přímé reflexe Schaferova konceptu. Jednu z reflexí nalezneme ve spolupráci T. Imady s R. M. Schaferem, díky níž vzniká publikace *A Little Sound Education*.⁵⁰ Text se věnuje problematice kulturních proměn převážně mezi západními a východními kulturami:

„*We tried to release music from the Western modern thought patterns such as logo-centrism, metaphysics and rationalism to those of a chaotic physical acoustic space. Such an exchange of verbal or aural messages is in an important aspect in the concept of soundscape.*“⁵¹

Japonské hudební vzdělávání odkazuje na evropské estetické hodnoty od 19. století po současnost. Koncept zvukových krajin zde zároveň vychází z evropské estetiky zvuku druhé poloviny 20. století. Imado konfrontativně zapojuje sémiotiku R. Barthes⁵² a v otázkách tradice západních kultur čerpá též z M. Foucaulta.⁵³ Imado se úzce zabývá otázkou dotýkající se konceptu zvukových krajin v rámci rozdílných historií a kontextů kultur, které různě vnímají některé výrazy etablované na území Evropy či Severní Ameriky.⁵⁴

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Schafer R. M. – Imada T.: *A Little Sound Education*. Shunjusha, Tokio 1996.

⁵¹ Imada 2001. *Soundscape – The Journal of Acoustic Ecology*, vol. 2, č. 2, 2001, s. 34.

⁵² Barthesova sémiotika rozšiřuje lingvistiku Ferdinanda de Saussura o analýzu sociokulturního jevu ve struktuře významu. Barthes předpokládá, že jazyk není pouze prostředkem pro komunikaci, ale slouží k vytváření ostatních mediálně otevřených prostředků v podobě hudby, reklamy, jídla, hmotných objektů, oblečení apod. – Ibidem, s. 35.

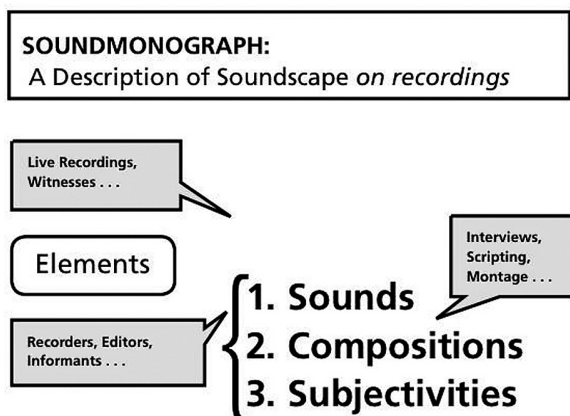
⁵³ Foucault objasňuje, že lidé Západu jsou ve 20. století stále ještě „vězni determinovaného systému“. Imada, ibidem, s. 33.

⁵⁴ „How can we understand or even compare soundscapes which have totally different histories and contexts? In non-Western cultures, there is presumable no concept of Western acoustic ecology or soundscape at all. Can we simply abstract a ‚sound structure‘ of which Western people may make sense from non-Western sound cultures?“ – Imada, T.: *Acoustic Ecology Considered as a Connotation: Semiotic, Post-Colonial and Educational Views of Soundscape*. *Soundscape – The Journal of Acoustic Ecology*, vol. 6, č. 2, 2005, s. 13.

Přestože kontext *akustické ekologie* v Japonsku vychází ze Schaferova konceptu, je zde již patrný výrazný posun konfrontující tento koncept s otázkami sémantiky, filosofie či metafyziky, které Imada vztahuje k vzdělávání (*Educational Views of Soundscape*).⁵⁵

Výzkumy zvukových krajín se provádějí po řadě míst v Japonsku, jimiž např. jsou zvuková krajina ledových ker při Ochotském moři na severu Japonska, krajina moře Enshu (ve středu Japonska) či sonické prostředí subtropického lesa podél řeky Shii-ragawa na ostrově Iriomote.⁵⁶

V letech 1998–2004 probíhal projekt *Hirano Soundscape Museum (HSM)*, jehož účelem bylo ilustrovat, jak se zvukové krajiny dotýkají – a kde je shledáváme – v běžném životě (*HSM* vzniklo jako část *Hirano Ecomuseum Project* založeného v roce 1994). Projekt byl spuštěn ve správní oblasti Hirano města Ósaka, ve kterém nastala rapidní výstavba nových budov, nákupních center a rezidencí, jež výrazně potlačila původní krajinu. Projekt byl veden s relativní snahou o částečné zachování formou různých exhibicí upozorňujících na zvukovou krajinu v Hiranu. V rámci projektu došlo k definování pojmu *soundmonograph*, který slouží jako popisná dokumentace zvukové krajiny zaznamenané na nahrávací médium (viz obr. 1).⁵⁷



Obr. 1: Soundmonograph – popis záznamu zvukové krajiny.⁵⁸

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Torigue, K.: Insights Taken from Three Visited Soundscapes in Japan. *Soundscape – The Journal of Acoustic Ecology*, vol. 6, č. 2, 2005, s. 9–12.

⁵⁷ „It consists of several elements. The first is the actual sound which includes a wide variety of material, from live sound recordings, to ear witness accounts, explanations and finally even synthesized sound effects. The second element is composition. It includes scripting, montage of sound materials and arrangement of interviews. The third element is subjectivity, referring mostly to the recorder's, editor's and informant's subjectivity.“ – Nishimura, A.: A Tiny Field for Soundscape Design: A Case Study of the Soundscape Museum in Osaka, Japan. *Soundscape – The Journal of Acoustic Ecology*, vol. 6, č. 2, 2005, s. 23.

⁵⁸ Ibidem, s. 23.

Téma vzdělávání a výuky v kontextu *akustické ekologie* a toho, co mohl přinést Schaferův klíčový koncept zvukových krajin, je v Japonsku dosti dominantní a poukazuje na zpětnou pozitivní transkontinentální reflexi. Terminologické otázky (v kontextu převážně evropských kultur) otevírají klíčová pole např. ve vztahu k zmíněné sémiotice. Budu-li uvažovat v rovině konfrontující evropský vývoj *akustické ekologie* se vztahem k Japonsku, mám pocit, že japonská tematika zvukových krajin zaujímá právě na pozici mimoevropských kultur důležité místo. Zvláště významná je také snaha o mezioborový diskurz.

V roce 2006 je Mezinárodním hudebním centrem při Univerzitě v Hirosaki (*The Hirosaki University's International Music Center, HIMC*) a Japonskou asociací pro akustickou ekologii pořádána první konference *akustické ekologie* v Japonsku, zároveň první na asijském kontinentu vůbec. Klíčovým tématem bylo střetnutí kultur Západu a Východu při sympoziu v kontextu fyzikálních, spirituálních a postkoloniálních⁵⁹ perspektiv *akustické ekologie*, téma úzce spojené a dotýkající se kontinentální reflexe vzdělávání v oblasti *akustické ekologie*.

Finnish Society for Acoustic Ecology (**FSAE**)⁶⁰

FSAE byla založena 11. prosince 1999, přičemž jejími členy byli zvukoví umělci, žurnalisté, učitelé, hudební vědci, architekti aj. Organizace se zaměřuje na environmentální a kritické povědomí z hlediska kvality, čímž pobízí k ochraně a péči akusticky vyvážených zvukových krajin.

Cíle organizace *FSAE*:

- a) vzdělávání se zaměřením na poslech zvukových krajin a zdokonalení sluchových schopností
- b) studium odlišných aspektů zvukových krajin
- c) publikování a distribuce informací výzkumu *akustické ekologie*
- d) snaha o zachování současných tichých míst v přírodní i kulturní zvukové krajině
- e) zvukový design

⁵⁹ „I, therefore, believe that the term postcolonial is indispensable to the City of Hirosaki in order to explain the situation of fusion, hybridity and deculturation in Japan.“ – Imada, T.: Welcome to Hirosaki. Z uvítací zprávy Mezinárodní konference akustické ekologie 2006 v Hirosaki. Dostupné [online] na: <http://www.saj.gr.jp/en/hirosaki2006.html>.

⁶⁰ *Suomen Akustisen Ekologian Seura*. Viz [on-line] na: <http://www.akueko.com/> [11/2011].

Ve dnech 16.–19. června 2010 proběhla ve finském Koli Mezinárodní konference *WFAE* s názvem *Ideologie a etika v užívání a zneužití zvuku (Ideologies and Ethics in the Uses and Abuses of Sound)* s klíčovými otázkami dotýkajícími se ideologie zvukových krajín, percepce poslechového prostoru či etických problémů při práci se zvukem.⁶¹ Konference obsahovala kromě klíčových otázek řadu individuálních prezentací spojených též se zvukovými procházkami. Některé prezentace jsou ve formě podcastu⁶² dostupné na internetovém serveru *FSAE akueko.com*.

V rámci *akustické ekologie* vzniká na půdě finské univerzity disertační práce s názvem *Towards the sound: Listening, change and the meaning in the sonic environment*⁶³ H. Uimonena zabývající se otázkami sonického prostředí z pozic akustické komunikace, etnomuzikologie a kulturních studií (*cultural studies of communication*). Tyto otázky jsou aplikovány v rovině slyšení a poslechu (*hearing/listening*) v kontextu environmentálního prostředí a proměn zvukových krajín. Jednou z tezí této práce je, jak používání mobilních telefonů působí na proměnu zvukové krajiny: v jedné sféře v přenosu osobního prostoru konverzace do veřejného, v druhé skrze vyzvánějící tóny přístrojů. Práce je k dispozici, až na anglický abstrakt,⁶⁴ pouze ve finském jazyce.

Hellenic Society for Acoustic Ecology (*HSAE*)⁶⁵

Řecká společnost byla založena roku 2006 na ostrově Korfu, přičemž navázala na Laboratoř pro výzkum elektroakustické hudby a aplikací na katedře hudebních studií Iónské univerzity (dále *IU*)⁶⁶. Podobně jako předchozí organizace navázala na *WSP* a klíčové koncepty R. M. Schafera. Zároveň spadá pod přidružené organizace *WFAE*. Hlavními aktivitami *HSAE* jsou výzkum a provádění kompozic v oblasti zvukových krajín, individuální i skupinová výuka v oblasti sluchového povědomí při vnímání prostředí a dále ochrana sonického prostředí.

⁶¹ Viz programová brožura dostupná [on-line] na: http://www.akueko.com/liitetiedostot/program_new.pdf [07/2011].

⁶² „Jde o zvukové nebo videozáznamy, které autor podcastu umísťuje na internet v podobě souborů (často ve formátu MP3), na které odkazuje na webových stránkách, ale především v uzpůsobeném RSS feedu. Ten pak specializovaný program (zvaný podcatcher nebo podcast receiver) průběžně monitoruje a nové soubory sám stahuje a nahrává do uživatelského osobního přehrávače.“ Dostupné [on-line] na: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Podcast> [07/2011].

⁶³ Uimonen, H.: *Ääntä kohti. Ääniympäristön kuuntelu, muutos ja merkitys*. University of Tampere, 2005. Dostupné [on-line] na: <http://acta.uta.fi/pdf/951-44-6442-7.pdf> [07–2011].

⁶⁴ Uimonen, H.: *Towards the Sound*. Dissertation abstract. *Soundscape – The Journal of Acoustic Ecology*, vol. 6, č. 2, 2005. s. 33.

⁶⁵ Viz [on-line] na: <http://hseae.wordpress.com>.

⁶⁶ The Lab for Electroacoustic Music Research and Applications of the Department of Music Studies of the Ionian University. Viz [on-line] na: <http://music.ionio.gr/en/research/sub/emral.php> [11/2011].

Cíle organizace *HSAE*:

- a) zřízení výzkumného pole v Řecku
- b) ochrana sonického prostředí
- c) evaluace aktivit, které degradují sonické prostředí
- d) zainteresování společností, které by byly schopny rozvíjet schopnosti k pečlivému vnímání sonického prostředí a porozumění mu
- e) interdisciplinární výzkum a transdisciplinární přístup pro vyhodnocení sonického prostředí
- f) rozšiřování informací o akustické ekologii
- g) podpora komunikace jednotlivých členů s lokálními, regionálními, národními a mezinárodními institucemi
- h) posílení komunikace mezi jednotlivci a výzkumnými týmy zainteresovanými v poli *akustické ekologie*

Systematický průzkum sonického prostředí Řecka byl započat v roce 2005 jako výzkumný projekt při Výzkumné laboratoři elektroakustické hudby a aplikací katedry hudebních studií *IU*. Cílem bylo vytvořit interdisciplinární skupinu, jež by pracovala na výzkumném poli *akustické ekologie* v Řecku. Skupina (*Hellenic Soundscape Research Group, HSRG*) se zaměřila na výzkum nahrávek zvukové krajiny laguny Antinioti (severní Korfu) a na zvukovou charakteristiku krajiny této lokality, čímž podpořila mapování řeckého sonického prostředí (*sound mapping*).

V roce 2007 se na Korfu pořádala první konference *akustické ekologie* v Řecku zabývající se tamním stavem situace *akustické ekologie* (*The Present State of Acoustic Ecology in Greece*). Právě při této příležitosti byla důležitým jádrem skupina *HSRG* pomáhající utvořit ucelené shromáždění a klíčovou administrativu v součinnosti s *WFAE*. V roce 2010 se konala druhá konference v Rethymnu na Krétě pod názvem *Poetika zvukové krajiny* (*The Poetics of Soundscape*), ve spolupráci s Laboratoří počítačové hudby na katedře hudebních studií a akustiky⁶⁷ a *HSAE*.

V říjnu 2011 je – po finském Koli (2010) – pořádána další mezinárodní konference *akustické ekologie* opět na řeckém Korfu.⁶⁸

⁶⁷ Computer Music Laboratory of the Department of Music Technology and Acoustics při Technological Educational Institute of Crete. Viz [on-line] na: <http://www.teicrete.gr/mta/en/>.

⁶⁸ Viz [on-line] na: <http://www.akouse.gr/wfae2011/> [11/2011].

1.4 AKUSTICKÁ EKOLOGIE V ČESKÉM KONTEXTU

Od roku 2009 je na serveru *Multiplace*⁶⁹ zdarma hostován projekt *Nejmilejší zvuky Prahy*⁷⁰ v rámci projektu *rádio d-cz*, započatého z podnětu *Zipp*⁷¹, iniciativy německé Spolkové kulturní nadace. Web spravuje skupina lidí zajímajících se o zvukovou krajinu Prahy. Autory a realizátory konceptu jsou Peter Cusack⁷² a Miloš Vojtěchovský, dále asociace MLOK⁷³. *Nejmilejší zvuky Prahy* jsou internetovou zvukovou knihovnou mnoha zmapovaných míst české metropole, do které může přispívat (uploadovat ve formátu mp3) kdokoli, zajímající se o krajinu hlavního města. Stránka nepodléhá kurátorské kontrole. Nahrávky je možné ve spolupráci s berlínským internetovým projektem *aporee.org* umístit do virtuální kartografie Prahy a pomocí nich ji ozvučit. Koncept *Your Favourite Sound* byl iniciován v roce 1998 v Londýně Peterem Cusackem. Vznikl jako pravidelný program pro nekomerční rádio *Resonance FM*⁷⁴ s cílem vytvořit zvukový portrét města a naznačit, jak lidé vnímají své blízké okolí.

Nelze opominout též působení kanadské muzikoložky Andrey Dancer⁷⁵, provádějící doktorský výzkum v oblasti zvukového prostředí z pohledu sociálněprostorových aspektů. Vedla jako umělkyně a badatelka řadu přednášek a workshopů, mj. na Karlově univerzitě či Anglo-American University v Praze. Andrea v Praze též vedla několik komunitních procházek pro skupiny zájemců o *field recording*, *soundsca- pes* a *akustickou ekologii* (viz obr. 2a). V této souvislosti vznikla autorská kompozice *Cloist(au)ral* (2011) pro pořad *PremEdice Radioateliéru* při Českém rozhlase 3 – Vltava. Andrea v autorském komentáři poznamenává:

„Realizování zvukových procházek (soundwalks) nám pomáhá ukázat na schisma mezi člověkem a světem. Jedná se o filosofické odcizení, jehož původ můžeme vidět už u Aristotela a které se stalo zdrojem smyslové nerovnováhy.“ (...)
„V průběhu několika měsíců jsem nahrávala stejná místa pražské Malé Strany – po-

⁶⁹ Viz [on-line] na: <http://multiplace.sk> [11/2011].

⁷⁰ Viz [on-line] na: <http://panto-graph.net/favouritesounds> [11/2011].

⁷¹ Viz [on-line] na: <http://www.projekt-zipp.de/cz/zipp/> [11/2011].

⁷² Zvukový umělec, pedagog a hudebník.

⁷³ Asociace MLOK je nevládní nezisková organizace, která si klade za cíl vytvářet podmínky a poskytovat zázemí jednotlivcům i skupinám, činným v kulturním a neziskovém sektoru v České republice i v zahraničí. Asociace působí v oblastech výzkumu, vzdělávání a aplikace informačních a komunikačních technologií, podporuje související aktivity a rozvíjení jejich kvality, stimuluje inovativní kulturní a vzdělávací projekty v místním i v mezinárodním měřítku. Viz [on-line] na: <http://mlok.multiplace.sk> [11/2011].

⁷⁴ Viz [on-line] na: <http://resonancefm.com/> [11/2011].

⁷⁵ Andrea Dancer pochází z kanadského Vancouveru. Působí jako nezávislá producentka v oblasti rozhlasových dokumentů a radioartu. Jako básnička a performerka v oblasti mluveného slova se orientuje na poslechový prostor z pozice aktivního slyšení. Je aktivistkou v oblasti zvukových krajin (*soundsca- pes*) a členkou skupin *Soundwalk Collective* a *NewMusic Vancouver*.

*každé jiným způsobem, v jinou denní dobu a v jiných dnech v týdnu. Vlastní trasa procházení však byla vždy zachována. V tomto smyslu má kompozice lineární parametry v čase a vertikální v prostoru. To, co při poslechu objevujeme, jsou momenty jakési současné klášterní zkušenosti, izolovaného slyšení, koncentrace a meditace, které přeladují naše tělo a sjednocují oblast vnitřního i vnějšího.*⁷⁶

Skladba jasně reflektuje svět *soundwalk* v kompozičním přístupu. Zapojením violoncellových improvizací pohybem smyčce – gestem – reflektuje pohyb v prostoru napříč časem. Ambient syrové městské krajiny, lidské slovo či kroky nabývají v kontextu zvukových událostí hudebních parametrů vytvořených zmíněným pohybem smyčce o strunu. Tento typ myšlení Andrea podobně prezentuje ve zvukových procházkách, kdy do specifické krajiny (parku, průchodu, nábřeží apod.) např. zasazuje interpretaci na nástroj melodica (viz obr. 2b) či zmíněné violoncellové improvizace. Osobité je také zapojení zvukových instalací do charakteristického rázu zvukové krajiny (viz obr. 2c).



Obr. 2a: Andrea Dancer uvádí zvukovou procházku Prahou, která se konala na počátku jara (6. dubna) 2011 jako součást konference rozhlasových producentů EBU. Foto: M. Rataj

⁷⁶ Dancer, A.: *Z komentáře ke skladbě Cloist(au)ral*. Dostupné [on-line] na: http://www.rozhlas.cz/radiocustica/projekt/_zprava/869755 [07/2011].



Obr. 2b: David Loscher improvizuje na melodiku (klávesovou foukací harmoniku) v parku Folimanka (Praha) v rámci zvukové procházky pořádané Andreou Dancer (6. dubna 2011). Foto: JT



Obr. 2c: Instalace rádiových přijímačů umístěných v rámci zvukové procházky pořádané Andreou Dancer na pražském Hořejším nábřeží (6. dubna 2011). Foto: JT, M. Rataj

Pořádáním zvukových procházek se dále zabývají např. studenti Fakulty sociálních studií Masarykovy univerzity⁷⁷ či komunitní projekty Miloše Vojtěchovského⁷⁸. Zvukové procházky v kontextu *akustické ekologie* reflektují sociokulturní a environmentální odraz sonického prostředí, které se postupně více odráží na scéně současné mladé generace realizátorů (např. studenti katedry skladby AMU v oboru Elektroakustická a multimediální tvorba, studenti Centra audiovizuálních studií FAMU).

V roce 2012 oslaví desátý rok existence premiérová edice pořadu *Radioateliér* Českého rozhlasu 3 – Vltava, který je v širším smyslu odrazem domácí scény akustických umění ve vztahu k rádiu. Vizí *Radioateliéru* bylo „*pokusit se shromáždit okruh domácích autorů, kteří by v dlouhodobějším časovém horizontu mohli vytvořit jakési ‚jádro‘ scény schopné vyprofilování do scény radioartové. Zdálo se nám, že k takovému procesu lze jen stěží zaujímat jakékoli ‚institucionální stanovisko‘, takové, které by normativně určovalo (a snad na základě zkušenosti?), kteří umělci a s jakou tvorbou by se na konstituování této scény měli začít podílet. Snad každý takovýto počátek je spíše záležitostí motivace, zainteresování, nabídnutí čehosi alternativního, vybídnutí k čemusi novému – a to napříč vzdělanostním zázemím i typy umělecké praxe, napříč existujícími scénami, které v malé české kotlině ne vždy hýří pozitivní komunikační energií.*“⁷⁹

Scéna programového slotu z původního záměru vydobyla významnou pozici přehledně mapující nejen současné tuzemské dění na poli radioartu (sestavující z řad oslovených českých autorů, studentů, absolventů a mladých začínajících umělců převážně vysokých škol – Hudební fakulty AMU, Divadelní fakulty AMU, Fakulty výtvarných umění při VUT v Brně, pražské AVU či Centra audiovizuálních studií CAS apod.), nýbrž i ze současné scény improvizované hudby a různých (většinou live-electronics) performancí (např. J. Kořán, G. Cremaschi, M. Rataj, J. Fújak, I. Palacký, S. Abrahám).

S programovým slotem je bezprostředně spjat portál *R(A)DIO(CUSTICA)*⁸⁰ (intermediální projekt ČRo3 – Vltava). „*Portál je zaměřen na aktuální tvorbu současných umělců na poli radioartu – mediálně podmíněných akustických forem umění, které se snaží novým způsobem prozkoumávat umělecký potenciál rozhlasu jakožto*

⁷⁷ Viz [on-line] na: <http://soundwalks.schmutzka.eu> [11/2011].

⁷⁸ Např. projekty či workshopy v rámci *rádio d-cz* či komunikačního prostoru Školská 28.

⁷⁹ Rataj, M: Elektroakustická hudba a vybrané koncepty radioartu. AMU, KANT, Praha 2007, s. 118.

⁸⁰ Viz [on-line] na: <http://www.rozhlas.cz/radiocustica> [08/2011].

*média 21. století a vypovídat o něm.*⁸¹ Celý projekt je též realizován jako součást skupiny Evropská vysílací unie *EBU Ars Acustica*,⁸² čímž vstupuje na mezinárodní pole, při němž jsou např. tradičně slaveny a vysílány celosvětové oslavy narozenin umění (*Art's Birthday*).⁸³

Česká scéna je tedy zjevně vyprofilována do několika skupin a jednotlivců, kteří úzce pracují na informovanosti o světě *akustické ekologie*, zvukových krajinách, *field recordingu* či zvukovém designu. Jsou pořádány zvukové procházky (A. Dancer, M. Vojtěchovský), organizovány workshopy (letní dílny *Čistírna 2009*⁸⁴), posluchači některých fakult mají možnost se systematicky seznámit s tímto relativně nově dostupným akustickým světem – HAMU, CAS FAMU, FSS MU. Též některé instituce se snaží různými způsoby navázat na Schaferovu konceptuální tematiku (spíše ve vztahu k hluku, jeho škodlivosti a vlivu na člověka) – např. Ekologický právní servis EPS⁸⁵, základní rámec environmentálního vzdělávání apod. V komunikačním prostoru Školská 28 nalezneme projekty a instalace, v kterých se zřetelně odráží tematika zvukových krajin a ekologie (Prošek, Krtička: *Výlet a Médium proměny*⁸⁶). Tematika je stále častěji různými způsoby reflektována v řadě internetových diskusí a článků a postupně si snad brzy najde místo i v řadě teoretických reflexí. Podstatnou událostí je též současný již dvouletý mezinárodní projekt Guy van Bella⁸⁷ *Art pollution kit vs. 2* založený na vizualizaci a sonifikaci dat nasbíraných z přirozené dynamiky větru v ekologických podmínkách. Projekt zároveň bude sloužit jako kabinet přírodních pro-

⁸¹ O webu *R(A)DIO(CUSTICA)*. Dostupné [on-line] na:

http://www.rozhlas.cz/radiocustica/owebu/_zprava/269525 [07/2011].

⁸² Viz [on-line] na: http://www.ebu.ch/en/radio/euroradio_classics/arsacustica/ [08/2011].

⁸³ „Tradice celosvětových oslav narozenin umění vznikla právě 17. ledna, v roce 1963. Tehdy jeden ze členů uměleckého hnutí Fluxus, Robert Filliou, prohlásil, že umění se zrodilo před 1 000 000 let, když pravěký umělec vhodil suchou houbu do nádoby s vodou. Od té doby organizují umělci celého světa jakousi globální ‚narozeninovou party‘ připomínající památku tohoto Filliouova performančního gesta i jeho snu o věčném spojení umělců – The Eternal Network.“ Dostupné [on-line] na: <http://www.rozhlas.cz/artsbirthday> [07/2011].

⁸⁴ Viz [on-line] na: http://www.rozhlas.cz/radiowave/waveculture/_zprava/bubenecska-cistirna-ozije-umenim-622868.

⁸⁵ Viz [on-line] na: <http://www.eps.cz/>.

⁸⁶ „Navzájem propojené instalace tematizují specifickými nástroji a způsoby naše přemýšlení o krajině a reflektují také náš vztah k životnímu prostředí obecně. Zvuková instalace ‚Výlet‘ transformuje vizuální interpretaci krajiny na prostorově uspořádanou zvukovou kompozici a v ‚Médium proměny‘ zkoumá její autor možné souvislosti mezi tradičními žánry malířského zobrazování romantické krajiny a současnými audiovizuálními technologiemi.“ – Prošek, J. – Krtička, J.: *Výlet a Médium proměny*; vernisáž konaná v komunikačním prostoru Školská 28 od 8. února do 3. března 2011. Dostupné [on-line] na: viz http://www.skolska28.cz/page.php?set_lang=cz&event=437 [07/2011].

⁸⁷ Guy van Belle (pseud. Gívan Belá; *1959) – belgický umělec žijící střídavě v Praze, Amsterdamu a Bruselu. Guy je zapojený do vývoje multimediální technologie pro umělecké aplikace. Jako nezávislý umělec spolupracoval s amsterodamskou Waag Society na kreativních nástrojích pro integrované instalace a performance. Mezi jeho nejvýznamnější virtuální organizace patří Stellingname (1984–1989), Young Farmers Claim Future (1990–2000), dBONANZA! (1998–2002) a mXHz.org (2002) a Society of Algorithm (2004).

cesů. Belle v současnosti pracuje na realizaci procesů dynamiky větru pomocí zapojení čtyř dechových souborů a elektroniky.

1.5 KLÍČOVÁ TERMINOLOGIE

Handbook AE i Schaferova publikace *Tuning of the World* uceleně formují terminologii v oblasti *soundscape*. Tyto publikace podrobně seznamují s prostředím *akustické ekologie* v kontextu vývoje tohoto okruhu v prostředí *Simon Fraser University* a *WSP*. Nyní se budeme věnovat vysvětlení klíčových pojmů v oblasti *AE*.

Keynotes

Objekty, které nejvíce vystupují do popředí sluchové percepce, jsou v kontextu *akustické ekologie* označovány za *keynotes* (v analogii k hudbě, kde hlavní myšlenka – téma – určuje základní tóninu kompozice, kolem níž hudba moduluje). *Handbook AE* v tomto smyslu uvádí jako příklad zvuku ventilátor v kanceláři, objekt vystupující do popředí vnímání. Schafer se o *keynotes* zmiňuje dále ve vztahu k materiálu v rozdílných geografických lokalitách – bambus, kámen, kov či dřevo. *Keynotes* Schafer dále zavádí ve vztahu ke zdrojům energie. V kontextu starších měst Evropy uvádí: „...kámen a úderné, štěpné nebo odírající objekty jsou dominantními v Evropě.“ V Severní Americe uvádí jako typický *keynote* dřevo.⁸⁸

V centru Prahy a některých periferních ulicích lze najít příklad specifického druhu dlažby, tzv. kočičí hlavy, vyráběné většinou z křemence či žuly. Pneumatiky dopravních prostředků vydávají při jízdě po této dlažbě specifický rytmizující zvuk (viz přílohu č. 6 – CD, track 2). Charakteristické je také zvonění některých tramvají (viz přílohu č. 6, track 3) či hlukový ambient splavu a projíždějících aut u Novotného lávky (viz přílohu č. 6, track 4) či v blízkosti Tančícího domu.

Sound signals

Zvuky, které jsou ve zvukové krajině vymezené *keynotes* a zároveň nesou relevantní informaci o zvukovém prostředí, označujeme za zvukové signály (*sound signals*). Signál je zvuk či zpráva, jejichž předpokladem je poslech, zhodnocení či zaznamenání. Studie zvukových signálů přinášejí ucelený přehled o celkovém sta-

⁸⁸ Schafer, R. M.: *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Destiny Books, Rochester 1994, s. 59.

vu zvukové krajiny. *Handbook AE* hovoří o úměrném narůstání varovných signálů napříč časem, hovoří převážně o plošném zvyšování úrovně ambientu hluku.⁸⁹

Zvukové signály mohou být také důležitým faktorem při reflektování stavu života společnosti:

- na základě akustických charakteristik, které mohou být prezentovány podle určitých kódů, popř. se vztahují k dalším způsobům dle typologie⁹⁰
- subjektivně, podle vlastního mínění
- historicky, s přihlédnutím k vlastnímu vývoji se vztahem k určitému sociálnímu kontextu
- komparativně, dle typu a funkce v rozdílných kulturách či periodách
- symbolicky, v souladu ke konotativnímu a asociativnímu mínění

Soundmarks

Zvuky charakteristické pro určité prostředí, lokalitu či pro určitou komunitu jsou označovány *soundmarks*. Nesou určitý kulturní a historický kontext. *Handbook AE* uvádí příklad vancouverských zvukových značek – mlhové hlásiče či parní hodiny v Gastownu (*Gastown Steam Clock*). Mezi pražské *soundmarks* bychom mohli zařadit např. Loretánskou zvonohru⁹¹ (viz přílohu č. 6, track 5) či zvonohru v chrámu sv. Petra a Pavla na Vyšehradě⁹² (viz přílohu č. 6, track 6), dále např. zvony katedrály sv. Víta⁹³, popř. Zpívající fontánu⁹⁴ u Královského letohrádku. Uvedme též příklad zvukového varování při nástupu do jízdní soupravy pražského metra.⁹⁵

⁸⁹ „Thus, a study of signals also reveals important information about the overall sound environment. The increase in the level of emergency warning signals during this century, for instance, has been closely proportional to the increase in the AMBIENT NOISE LEVEL of cities.“ – Truax, B.: *Handbook for Acoustic Ecology*, heslo Sound signal.

⁹⁰ Dle typologie (*typology*). Klasifikace zvuků v souladu formy a funkce. Zvuky lze např. klasifikovat ve vztahu k původu (přírodní, lidské, vyhotovené), podle funkce ve zvukové krajině, popř. dle kontextu (ve vztahu k řeči klasifikujeme např. interview, příběh, konverzaci, recitaci apod.).

⁹¹ „Je instalována v osmiboké průčelní věži nad vstupem do areálu. 28 zvonů a zvonků je zavěšeno v oknech věže, dva největší visí v lucerně. Hodinový stroj ovládá hrací buben, který se spouští v celou hodinu, otočí se za dobu 1 minuty, a přehraje mariánskou píseň Tisíckrát pozdravujem Tebe (tuto melodii je možné i změnit). Na zvonohru lze hrát ručně na klaviaturu umístěnou přímo ve věži. To umožňuje mechanika sestávající ze dvou na sobě nezávislých systémů. Hrací stroj rozeznívá zvony kladivý, zdvojenými, aby byl umožněn rychlý sled tónů. Klaviatura je táhly spojena se srdci zvonů.“ – Kybalová, L. – Lunga R. – Vácha P.: *Pražské zvony*. Rybka Publishers, Praha 2005, s. 241.

⁹² Drahošová, J.: *Vyšehradská zvonkohra*. MP3 zvukový záznam. Dostupné [on-line] na: <http://pantograph.net/favouritesounds/sound.php?item=706> [11/2011].

⁹³ Nacházejí se zde zvon „Zikmund“ z roku 1549, od Tomáše Jaroše, průměr 256,5 cm, hloubka 187 cm, tloušťka věnce 22–22,5 cm, hmotnost je odhadována asi na 14,5–15 tun, ladění g0, dále zvon „Jan Křtitel“ („Rekvial“) z roku 1546, od Stanislava v Praze na Starém Městě. Průměr je 157,5 cm, hloubka 118 cm, tloušťka věnce 14 cm, hmotnost asi 3000–3500 kg (65 centů), ladění dis1. Zvon „Josef“ pochází z roku 1602 od Martina Hillgera, průměr 81,5–81,6 cm, hloubka 57,5 cm, tloušťka věnce 59–60 cm, ladění h1. Cimbál z roku 1552 od Tomáše Jaroše má zvonovitý tvar, průměr 177–

Pojmy *keynotes*, *sound signal* a *soundmarks* pomáhají identifikovat komunitu, pro niž je určité zvukové prostředí podobně charakteristické jako např. architektura či lokální zvyky. Od dob průmyslové revoluce prokazatelně dochází k postupnému úbytku unikátních a původních zvukových krajín. Dochází k částečnému zmizení těchto krajín do jednoho homogenizovaného ambientu hluku, který současná zvuková krajina města se všudypřítomným klíčovým prvkem (*keynote*) – dopravou – představuje. Zvukové signály (*sound signals*) mohou být ve vztahu k určitému historickému kontextu označovány též jako *soundmarks*, přičemž oblast, ve které zaznívají, je jimi vyprofilována. *Handbook AE* se v kontextu zvukových signálů zmiňuje o ztrátě společenských (komunitních) signálů jak fyzikálních, tak akustických působením hluku v moderním městském prostředí.⁹⁶ Příklad *sound signals* lze najít např. v akustických sirénách po celé ČR, na nichž se provádí zvuková zkouška každou první středu v měsíci ve 12 hodin (viz přílohu č. 6, track 8). Sirény zní po dobu 60 vteřin.

Hi-fi, lo-fi

Zvukový kontrast v akustickém prostředí lze najít v pojmech *akustické ekologie* „*hi-fi*“ (*high fidelity*) a „*lo-fi*“ (*low fidelity*). Pro bližší představu významu pojmu *hi-fi* lze najít analogii v elektrotechnice či elektroakustice, kde tento termín ohraničuje normu omezující hluky, šумы i různé druhy harmonického i neharmonického zkreslení splňující minimální požadavky specifikované normou DIN 45 500⁹⁷ (z roku 1973) a příslušných ekvivalentních norem ČSN⁹⁸. V kontextu výrazů *akustické ekologie* Schafer uvádí:

„In the hi-fi soundscape, sounds overlap less frequently; there is perspective-foreground and background (...) The quiet ambiance of the hi-fi soundscape allows

177,2 cm, hloubku 64 cm, tloušťku věnce 10,8–11,5 cm. Cimbál z roku 1735 pochází od Zachariáše Dietricha v Praze, má mísovité tvar, průměr 69,2 cm, hloubku 23,3 cm, tloušťku stěny 4 cm. *Pražské zvony*, op.cit, s. 307–322.

⁹⁴ „Bronzová Zpívající fontána je dílem Tomáše Jaroše z let 1564–1568. Zvláštní, zvonění zvonů podobný zvuk dopadajících kapek je nejlépe slyšet přímo pod širokou spodní mísou fontány.“ Dostupné [on-line] na: <http://www.hrad.cz/cs/prazsky-hrad/turisticky-rozcestnik/kralovsky-letohradek.shtml> [11/2011].

⁹⁵ Zvukové varování typicky upozorňuje: „Ukončete výstup a nástup, dveře se zavírají.“ Viz přílohu 6 – CD, track 7.

⁹⁶ Truax, B.: *Handbook for Acoustic Ecology*, heslo *Sound signal*.

⁹⁷ Normy vydané Německým ústavem pro průmyslovou normalizaci (Deutsches Institut für Normung e. V.).

⁹⁸ Chráněné označení pro České státní normy (ČSN).

*the listener to hear farther into the distance just as the countryside exercises long-range viewing.*⁹⁹

Při výzkumu zvukové krajiny se Schaferova skupina (při WSP) zaměřila na ambient, frekvenci výskytu a rytmus opakování přírodních zvuků napříč časovým intervalem. Výsledky zaznamenávala do spektrálního akustického grafu. Termínem *hi-fi* je podle Wrightsona možné označit akustický horizont, který lze rozpoznat a analyzovat z odlehleho místa posluchačova stanoviště.¹⁰⁰ V dalším Schaferově příkladu pozorujeme určité přirovnání k optickému pozorování venkovské krajiny na velkou vzdálenost. Myslím, že v tomto smyslu lze *hi-fi* přirovnat též k hloubce ostrosti např. z fotografování, kdy ostrostí vyjadřujeme rozdíl nejbližšího a nejvzdálenějšího objektu.¹⁰¹ V akustice můžeme takový rozdíl změřit třeba vymezením hlasitostí jednotlivých zvukových objektů:

„In a lo-fi soundscape individual acoustic signals are obscured in an overdense population of sounds. The pellucid sound – a footstep in the snow, a church bell across the valley or an animal scurrying in the brush – is masked by broad-band noise. Perspective is lost.“¹⁰²

Jim Cummings¹⁰³ obdobně uvádí: *„Perhaps the most influential (and controversial) idea to come out of this early work in acoustic ecology was the idea that natural soundscapes can be characterized as ‚hi-fi‘ acoustic environments, while most human sounds, by contrast, are ‚lo-fi‘. The analogy to audiophile terms is quite direct: lo-fi soundscapes are characterized by distortion, broad-band noise, and discomfort, while hi-fi natural soundscapes tend to sound balanced, aesthetically rich, and pleasing to the ear.*“¹⁰⁴

⁹⁹ Schafer, 1994, s. 43.

¹⁰⁰ Wrightson, K.: An Introduction to Acoustic Ecology. *Soundscape – The Journal of Acoustic Ecology*, vol. 1, č. 1, jaro 2000, s. 11.

¹⁰¹ „Hloubka ostrosti fotografického objektivu vyjadřuje rozdíl vzdálenosti nejbližšího a nejvzdálenějšího předmětu, které se na výsledné fotografii ještě lidskému oku jeví jako ostré.“ Viz [on-line] na: http://cs.wikipedia.org/wiki/Hloubka_ostrosti [07/2011].

¹⁰² Schafer, 1994, s. 43.

¹⁰³ Jim Cummings (*1957) – spisovatel, zakladatel nahrávacího labelu a on-line katalogu environmentálního zvukového umění EarthEar.com (1998). Spoluzakladatel a prezident American Society for Acoustic Ecology.

¹⁰⁴ Cummings, J.: *Listen Up: Opening Our Ears to Acoustic Ecology*. Dostupné [on-line] na: <http://www.acousticecology.org/writings/listenup.html> [07/2011].

Kendall Wrightson¹⁰⁵ se zmiňuje o horší zřetelnosti jednotlivých pásem ve zvukovém spektru ve smyslu konstantních hodnot vyskytujících se v prostředí *lo-fi* ve většině akustických parametrů, které izolují posluchače od přirozeného prostředí:

„*While the hi-fi soundscape is – Acoustic Ecologists suggest – balanced in terms of level, spectra and rhythm, the lo-fi soundscape features an almost constant level. This creates a ‚Sound Wall‘, isolating the listener from the environment. Spectrally, the contemporary lo-fi soundscape is biased towards the low frequency range (thanks to the internal combustion engine and sounds related to electric power).*“

Sám pociťuji určitou vnitřní sklíčenost z rapidně narůstajících spíše komerčně industriálních proměn zvukové a též vizuální krajiny. Svým způsobem je mi blízké sledovat a konfrontovat bohatý ambient zvuků, který vnímám v kontrastu tichého prostředí vesnice či maloměsta, s rušným prostředím větších měst. Tím zajímavější je pohled na kontrasty ticha a hluku z hlediska projektů *WSP* a v souvislosti s tím pořádaných zvukových procházek – ať komunitních, či individuálních. Mám pocit, že zmíněné pohledy (Wrightsovy, Cummingsovy, Schaferovy) reflektují řadu otázek přesahujících oborový diskurz. Tyto otázky v tichém prostředí spouští na povrch řadu vnitřních psychologických a psychoakustických projekcí, zdánlivě vymítaných či potlačovaných neměnným ambientem *lo-fi* krajiny. Zvukovou krajinu považuji za lokální odraz společnosti, přinášející řadu inspiračních a motivujících podnětů, zároveň za celou řadu nevědomých vedlejších projevů, na které mohu reagovat až v nejtěšším poli ambientu hluků – v tichu. Souhlasím tedy s Wrightsonem, podle jehož pohledu je *lo-fi* prostředí provázené tendencemi potlačení vlastních citů, které mají tendenci se v psychoterapeutickém prožitku působením ticha vynořovat.¹⁰⁶

Typickým odrazem *lo-fi* prostředí je krajina města, což můžeme pozorovat ve zmíněných pohledech jednotlivých autorů. Schafer se v kontextu *lo-fi* zmiňuje o širokopásmovém hluku (*broad-band noise*), Wrightson o pásmu nízkých frekvencí (*low frequency range*), Cummings pak o zkreslení a hluku. V této souvislosti můžeme hovořit o řadě reálných příkladů odrážejících tempo krajiny v kontextu *akustické ekologie*,¹⁰⁷ tempo, které určuje pracovní doba charakterizovaná přirozeným střídáním rytmu dne a noci, světla a tmy, práce a odpočinku. V době, kdy pracovní podniky

¹⁰⁵ Kendall Wrightson, lektor hudebních technologií (London Metropolitan University, Middlesbrough Colleges), programátor. Publikoval řadu článků týkajících se hardwaru a softwaru. Jeho současný zájem je též v transpersonální psychologii.

¹⁰⁶ Srov. Wrightson, K.: An Introduction to Acoustic Ecology. *Soundscape – The Journal of Acoustic Ecology*, vol. 1, č. 1, jaro 2000, s. 12–13.

¹⁰⁷ *Ibidem*, s. 11.

běžně fungují ve 24hodinovém provozu, v době, kdy máme možnost dopravit se v kteroukoli dobu na téměř jakékoli místo, a v době, kdy se výpočetní technika stává přirozenou a téměř nezbytnou součástí lidského života, zaniká přirozený odraz původní krajiny, který byl dříve charakteristický střídáním přirozených rytmů. Nejen zvukovou krajinu, ale celý rytmus společnosti lze v současné době považovat za konstantní ambient, jehož kontrast nalézáme teprve v tichém prostředí maloměst, venkova či samot. V příloze č. 5 uvádím výklad základních výrazů *akustické ekologie* v původním anglickém znění, jak je uvedl Schafer ve své publikaci *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*.

2 SOUNDSCAPE

2.1 SOUNDSCAPE JAKO KLÍČOVÝ POJEM

Ve čtyřicetileté tradici *akustické ekologie* dominuje klíčový pojem *soundscape* (přel. zvuková krajina). Výraz *soundscape* lze dle R. M. Schafera definovat jako sonické prostředí, ale i výraz pro hudební formu:

*„The sonic environment. Technically, any portion of the sonic environment regarded as a field for study. The term may refer to actual environments, or to abstract constructions such as musical composition and tape montages, particularly when considered as an environment.“*¹⁰⁸

Zvuková krajina je zároveň objektem považovaným v rámci *akustické ekologie* za předmět analytického zkoumání. Rámcem analytických studií zvukové krajiny jsou pohledy z hlediska vědy, společnosti a umění, přičemž relevantní je hledisko akustické, psychoakustické, sémantické, estetické, sociologické aj. Z hlediska akustického a psychoakustického tvoří podstatu zvukové krajiny fyzikální akustické parametry konfrontované s přirozeným rozumovým uvážením. Z hlediska společnosti dochází k analýze zvuků, které se mění podle určitých sociálních proměn. Z hlediska umění (převážně hudebního) se utváří zvuková krajina taková, která by zpětně reflektovala vlastní lidskou obrazotvornost s určitou psychologickou reflexí.¹⁰⁹ Schafer v souvislosti s pojmem *soundscape* odkazuje též do oblasti vizuálních umění:

*„A soundscape is any collection of sounds, almost like a painting is a collection of visual attractions.“*¹¹⁰

Handbook AE zavádí tuto definici:

*„An environment of sound (or sonic environment) with emphasis on the way it is perceived and understood by the individual, or by a society. It thus depends on the relationship between the individual and any such environment.“*¹¹¹

¹⁰⁸ Schafer, 1994, s. 274–275.

¹⁰⁹ Srov. ibidem, s. 4.

¹¹⁰ New, D.: *Listen*. Filmový portrét R. M. Schafera. Dostupné [on-line] na: <http://www.nfb.ca/film/listen> [08/2011].

¹¹¹ *Handbook for Acoustic Ecology*. CD-ROM Edition, Cambridge Street Publishing, 1999. CSR-CDR 9901. Viz heslo *soundscape*.

V souvislosti s kontextem akustické komunikace (acoustic communication) používá termín *soundscape* též B. Truax. Jeho použití lze nalézt v kontextu komunikačních přístupů:

„Similarly, whereas the ‚sonic environment‘ can be regarded as the aggregate of all sound energy in any given context, we will use the term ‚soundscape‘ to put the emphasis on how that environment is understood by those living within it – the people who are in fact creating it. The individual listener within a soundscape is not engaged in a passive type of energy reception, but rather is part of a dynamic system of information exchange.“¹¹²

Významové slovníky používají pojem *soundscape* v podobném významu, jaký uvádí *Handbook AE*. Například v *British Library* se pod heslem *soundscape* nachází: *„Soundscape‘ is an overarching term used to define sounds that are location specific and pertain to an acoustic identity of place. Examples are:*

- *Environmental recordings*
- *Vanishing sounds*
- *Recreational events*

Soundscape research, also referred to as ‚acoustic ecology‘, crosses many disciplines, ranging across social, cultural and ecological aspects of the acoustic environment.“¹¹³

Podobně *New Oxford American Dictionary* uvádí:¹¹⁴

„A piece of music considered in terms of its component sounds: his lush keyboard soundscapes – the sounds heard in a particular location, considered as a whole: institutions concerned with the world soundscape as an ecologically balanced entity.“

Grove Music Online odkazuje na heslo *environmental music (background music)*. Tento výraz v *Grove M. O.* reflektuje širokou řadu paradigmat 20. století, počínaje ruskými a italskými futuristy, dále vlivem francouzské vlny *musique concrète* (P. Schaefer) či Satieho konceptu *La musique d'ameublement*. Heslo *Environmental music* též začleňuje Cageův koncept ticha¹¹⁵ a zmiňuje výzkumy vancouverského *World Sound Project* v kontextu zvukové ekologie (*audio ecology*) a Schaferova kon-

¹¹² Truax, B.: *Acoustic Communication*. 2. vyd. Greenwood Publishing World, 2001, s. 11.

¹¹³ Dostupné [on-line] na: <http://www.bl.uk/reshelp/findhelprestype/sound/sscape/soundscapes.html> [08/2011].

¹¹⁴ *New Oxford American Dictionary* 2nd edition. Oxford University Press, 2005. Aplikace je volnou součástí systému Apple Mac OS X 10.6.8 (Leopard Snow).

¹¹⁵ Cage, J.: *Silence: lectures and writings*, John Cage, 1961. Přel. J. Šťastný, R. Tejkal a M. Kratochvíl. České vydání tranzit.cz, Praha 2010.

ceptu. Je pozoruhodné, že odkaz hesla *environmental music* v *Grove Music Online* uvádí výraz *audio ecology*, přičemž výzkumy *WSP* se jasně pohybují v terminologii a širokém kontextu *acoustic ecology* (či *soundscape ecology*)¹¹⁶.

V mnoha příkladech výrazu *soundscape* lze najít důraz na sonické prostředí, ve kterém jsou zvukové objekty v určitém vztahu k sobě samým a též ve vztahu k tomuto prostředí. Ve vztahu k používání pojmu v českém jazyce dochází k patrnému významovému rozostření. Slovo *soundscape* pochází z anglického slova *landscape* (*land-scape*, přel. krajina). Za relevantní překlad z anglického jazyka lze považovat sousloví *zvuková krajina* (*sound-scape*), přestože ve velkých vícedílných anglicko-českých slovnících je tento výraz doslovně překládán jako zvukový rejstřík, zvuková paleta či zvukové panoráma.¹¹⁷ Poněkud odlišný překlad nalezneme v anglicko-německých slovnících pod heslem *die Geräuschkulisse* (přel. hluková kulisa, hlukové pozadí).¹¹⁸ V menších překladatelských slovnících (v obsahu asi 685 tisíc hesel) se heslo *soundscape* nevyskytuje.¹¹⁹ Je zjevné, že překladatelské české slovníky na kontext *akustické ekologie* etablované v sedmdesátých letech minulého století – ve funkčním terminologickém překladu slova *soundscape* – ještě nezareagovaly. Cítím podstatný rozdíl mezi výrazy *zvuková paleta*, popř. *zvukový rejstřík*, a výrazem *zvuková krajina*. Příbuznost českého ekvivalentu *zvuková krajina* sledávám v parametrech zvuku a prostoru, podobně jako uvádí též *Handbook AE*:¹²⁰ parametry v podobě popředí, pozadí, tvaru, rytmu, tichu, hloubce, prostoru a síle zvuku.

Vyvstává otázka, zda je relevantní překládat zvukovou krajinu z originálu výrazu vzhledem k významovému kontextu, z kterého *soundscape* vychází. Pokud vyjdeme z přidružených asociací *WFAE*, neshledal jsem žádnou podobnou diskusi ve vztahu k překladu – či přenesení významu slov – do jiného jazykového kontextu, až na japonskou problematiku vztahující se k sémiotice některých slov přenesených

¹¹⁶ *Handbook AE* 1999, viz heslo *acoustic ecology*, taktéž *soundscape ecology*.

¹¹⁷ *Soundscape* ve významu *zvukový rejstřík*, *zvuková paleta*, *zvukové panoráma* uvádějí vícesvazkové slovníky překladatelů Karla Haise a Břetislava Hodka (viz heslo *soundscape* in: Hais, K. – Hodek B.: *Velký anglicko-český slovník*, díl III., Academia, nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1992, 2. vyd.; a Hais, K. – Hodek, B.: *Velký anglicko-český slovník*, díl II. Leda, Academia, Voznice 1997.

¹¹⁸ *Ein Online-Service der LEO GmbH*. Dostupné [on-line] na: <http://www.leo.org/> [08/2011].

¹¹⁹ Srov. Fronek, J.: *Velký anglicko-český, česko-anglický slovník*. Leda, Voznice 2007. – Fronek, J.: *Velký anglicko-český, česko-anglický slovník*. Leda, Voznice 2006. – *Anglicko-český, česko-anglický slovník*. Lingea, Praha 2006.

¹²⁰ „Since a soundscape is shaped by both the conscious and subliminal perceptions of the listener, soundscape analysis is based on perceptual and cognitive attributes such as foreground, background, contour, rhythm, silence, density, space and volume...” *Handbook AE*, viz heslo *soundscape*.

převážně z evropského kontextu.¹²¹ Tato problematika se ovšem nezabývá samotným výrazem *soundscape*. Nepovažuji za nutné překládat termíny z kontextu, jaký *akustická ekologie* představuje. Ve vztahu ke zvukomalebnosti českého jazyka, slovních tvarů, aktualizovanému významu doposud používaných výrazů považuji však přeložení výrazu *soundscape*, dále v této práci, za důstojné. Ve vztahu k estetickým kategoriím však budu dále používat anglický výraz *soundscape* (*soundscape kompozice, soundscape tematika, soundscape prostředí* ad.).

2.2 PŘÍNOS PUBLIKACE *THE SOUNDSCAPE*

Schaferova publikace *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* představuje klíčový text, etablující pole studií zvukových krajín. V kontextu *akustické ekologie* se Schaferův spis zabývá změnami zvukového prostředí napříč historií a mnoha kulturami. Klíčovými tématy jsou přírodní zvukové krajiny, postindustriální zvukové krajiny, zvukový symbolismus, hluk (ve smyslu hlukového znečištění), ticho či zvukový design. Diskurz je veden na pozadí exkurzí do zvukových krajín a v kontextu historie převážně západní Evropy. Oblast zvukových krajín je vystavena kritickým analýzám, které směřují do závěrečné kapitoly věnované akustickému designu. Výzkum zvukových krajín a zvuku samotného je veden též k dominantnímu tématu druhé poloviny 20. století, k tichu.¹²²

Prvotní teze Schafer směřuje ke zvukovým krajínám, v nichž byl sonický prostor utvářen převážně vodou a větrem.¹²³ Tyto teze jsou podpírány biblickou knihou *Genesis Starého zákona* či slovy amerického básníka Ezry Pounda a dalších autorů. Zvuk moře získává v Schaferově významu motiv mořeplavců (*keynote*), přičemž mo-

¹²¹ Imada, T.: Acoustic Ecology Considered as a Connotation: Semiotic, PostColonial and Educational Views of Soundscape. *Soundscape*, vol. 6, č. 2, 2005, s. 13–17.

¹²² Klíčovými koncepty ticha se ve svých spisech zabýval americký skladatel experimentální tvorby, hudební teoretik a spisovatel, který svým vlivem zasáhl i ostatní druhy umění (tanec, divadlo, poezie, výtvarné umění, film) John Cage (1912–1992). Připomeňme mj. zcela zásadní teoretický spis, věnující se tematice ticha *Silence*, který v nedávné době vyšel v českém vydání. – Cage, J.: *Silence*. Přel. J. Šťastný, R. Tejkal, M. Kratochvíl. 1. vyd. tranzit.cz, Praha 2010. „Pro jeho [Cageovu] tvorbu je charakteristický radikální rozchod s evropskou hudební tradicí i s do té doby běžným chápáním umění. Po počátečních experimentech s hledáním nových zvuků, dospívá kolem roku 1950 k osobité koncepci hudby usilující o překlenutí propasti mezi uměním a životem. Zdůrazňuje roli pozornosti v percepci umění a upozorňuje na fakt, že i ticho je stále plné zvuků (kterých si běžně nevšímáme). V souladu s učením středověkého mystika Mistra Eckharta, se snaží v kompozici dosáhnout co největší otevřenosti ‚ke všemu, co se stane‘. Používal k tomu poměrně důmyslné prostředky, mezi které patřil i náhodně výběr z předem připravených možností. Svými názory, shrnutými v knize *Silence* (1961) ovlivnil duchovní klima doby a pomohl mnoha jiným umělcům nalézt nové cesty (odlišné od své vlastní).“ In: *Tranzit – tisková zpráva*, 8. února 2011. Dostupné [on-line] na: <http://www.tranzitdisplay.cz/cs/node/267> [08/2011].

¹²³ Schafer, 1994, s. 15–18.

ře je užito též ve významu sonického archetypu. Schafer upozorňuje na výskyt unikátních tónů, které prostředí zvukových krajin na základě různých parametrů charakterizují (např. *soundmarks*). Schafer naráží též na apokalyptické výroky proroků:

„In the imagination of the prophets the end of the world was to be signaled by a mighty din, a din more ferocious than the loudest sound they could imagine: more ferocious than any known storm, more outrageous than any thunder.“¹²⁴

Ve vztahu k přírodním krajinám Schafer nalézá analogické vztahy k hudební struktuře sestávající z repetitivních motivů, leitmotivů, variací a expanzí výrazů, pocházejících spíše z terminologie klasicko-romantické harmonie a forem. Schafer popírá použití klasického hudebního zápisu a hovoří o transkripci do komplexnější umělecké formy, pro kterou jako jednu z možností volí spektrograf. Dominují zvuky hmyzu, ptáků, vodních zvířat a savců, které kromě akustických parametrů prokazují jasné znaky rytmu, melodie, polyfonních struktur a dalších formotvorných znaků známých z vokálně-instrumentální nauky skladeb.

Některé pojmy známé z širší diskuse o *akustické ekologii* jsou aplikovány též na koncepci zvukové krajiny: *hi-fi* a *lo-fi* (*hi-fi, lo-fi soundscape*). Tyto výrazy Schafer uvádí např. ve spojitosti rozdílů venkovské a městské krajiny, přičemž výraz *hi-fi* je analogický venkovskému prostředí, v němž jsou jednotlivé zvuky zřetelně vnímány napříč tichým venkovským ambientem:

„The quiet ambience of the hi-fi soundscape allows the listener to hear farther into the distance just as the countryside exercises long-range viewing. The city abbreviates this facility for distant hearing (and seeing) marking one of the more important changes in the history of perception.“

Podobně *lo-fi* je charakterizováno jako konstantní ambient hluku, v němž dochází ke ztrátě kontrastu jednotlivých zvukových pásem oproti *hi-fi* prostředí:

„In a lo-fi soundscape individual acoustic signals are obscured in an overdense population of sounds. The pellucid sound – a footstep in the snow, a church bell across the valley or an animal scurrying in the brush – is masked by broad-band noise. Perspective is lost.“

V obou výrazech *lo-fi* a *hi-fi* je patrný podtext *akustické ekologie*, přičemž Schafer jednotlivé příklady provází doprovodnými texty z široké řady autorských textů (Alain-Fournier, Vergilius, Eco, Lévi-Strauss, Gorky, Hardy, Goethe, Lao-c' a mnoho dalších). Například při popisu krajiny venkovského prostředí odkazuje na přerušování

¹²⁴ Schafer, 1994, s. 28.

ticha této krajiny římskými válkami či středověkými náboženskými konflikty. Jeden ze Schaferových příkladů narušovaného ticha venkova odkazuje též na bitvu českých dějin u Domažlic, v níž husitská vojska porazila čtvrtou křížovou výpravu vedenou markrabím Fridrichem Braniborským a kardinálem Guilianem Cesarinim:

„It was at three o'clock on August 14th, 1431, that the crusaders, who were encamped in the plain between Domazlice and Horsuv Tyn, received the news that Hussites, under the leadership of Prokop the Great, were approaching. Though the Bohemians were still four miles off, the rattle of their war-wagons and the song, ‚All ye warriors of God,‘ which their whole host was chanting, could already be heard. The enthusiasm of the crusaders evaporated with astounding rapidity... The German camp was in utter confusion. Horsemen were streaming off in every direction, and the clatter of empty wagons being driven off almost drowned the sound of that terrible singing... So ended the Bohemian crusade.“¹²⁵

Schaferův text poukazuje na ticho domažlické krajiny narušené válečným hlu-
kem, který vytvářel častou zvukovou událost života té doby. Nelze přehlédnout, že
Schaferův příklad poukazuje na husitský chorál *Ktož jsou boží bojovníci*.¹²⁶ Schafer
tak systematicky reflektuje centrální evropské dění v rámci českých dějin.
V kontextu náboženství poukazuje na percepce událostí vnímaných prvotně sluchem:
„What was the first sound heard? It was the caress of the water.“¹²⁷ Fenomén ticha je
Schaferem neustále konfrontován s mnoha událostmi evropských dějin v kontextu
biblických textů:

„Perhaps the universe was created silently. We do not. The dynamic of the wonder which introduced our planet were without human ears to hear them. But the prophet exercised their imagination over the event. ‚In the beginning was the Word,‘ says John; God's presence was first announced as mighty vibration of cosmic sound. The prophets had a vision of the end also making a mighty noise. References are especially plentiful in Judaic and Muslim prophecies.“¹²⁸

Na mnoha místech biblických textů nalezneme odkaz zvuku v podobě přítom-
nosti Boha.¹²⁹ Paradoxně se na mnoha místech v Bibli dozvídáme, že i hromy

¹²⁵ Schafer, 1994, s. 50–51.

¹²⁶ *Ktož jsou boží bojovníci*. Husitský chorál, jehož vznik a autorství nebylo vyjasněno. Po roce 1872, tedy po objevení *Jistebnického kancionálu*, se začalo vycházet z autorství Jana Čapka z Klatov. Tuto domněnku vyslovil jako jeden z prvních až v roce 1913 Zdeněk Nejedlý. Později myšlenku podpořil znalec husitských památek F. M. Bartoš a literární historik Emil Pražák.

¹²⁷ Schafer, 1994, s. 15.

¹²⁸ Ibidem, s. 27.

¹²⁹ Srov. Král, s. 19.

a burácení byly doprovodnými „hluky“ provázejícími boží přítomnost.¹³⁰ Schafer, přestože nezaujímá jasný postoj (*Perhaps the universe was created silently. We do not know.*¹³¹), často ve spojení s biblickou tematikou hovoří o hluku:

„*Thunder was created by Thor or Zeus, storms were divine combats, catalyzes were divine punishments. We recall that the word of God originally came to man through the ear, not the eye. By gathering his instruments and making an impressive noise, man hoped in his turn to catch the ear of God.*“¹³²

Blízký vztah s křesťanskou tematikou je Schaferem zřetelně formulován též v rámci zvukové krajiny města v kontextu zvuku jako symbolu času. Akcent představuje klíčový vynález 14. století, mechanické hodiny. Signál zvukové krajiny města, který ve spojení s mechanikou pohybující tloučkou o dolní okraj zvonu představuje zřetelný kontrast oproti předchozímu ukazateli času, tichým vodním, přesýpacím či slunečním hodinám.

„*Its chimes are acoustic signals, but even at a subliminal level the incessant rhythm of its tickings a keynote of unavoidable significance in the life of Western Man. Clocks reach into the recesses of night to remind man of his mortality.*“¹³³

Zdá se, jako by Schaferova koncepce sestávala z akcentu *akustické ekologie* vancouverského prostředí se silným vztahem s evropskou křesťanskou tradicí, přičemž klíčová slova této koncepce představuje ticho (*silence*) a hluk (*noise*). Časová centra nalezneme v době krátce po stvoření světa (tichá zvuková krajina moře a větru v kontextu *Starého zákona*), v době středověku s klíčovou tematikou zvonů a hlukem válečných konfliktů a v době *industriální* a *elektrické* revoluce v podobě postindustriální zvukové krajiny.¹³⁴

Samostatný prostor je krátce věnován též fenoménu ticha, přičemž se o tichu Schafer zmiňuje ve významu potřeby obnovy duchovních hodnot (*restore the spiritual metabolism*), potřeby úzce spjaté s pamětními událostmi celého světa. Pojem negativní ticho se vyskytuje v úzkém vztahu s evropským prostředím, kde tematika ticha představuje symbol vakua, symbol smrti, podpořený myšlenkou nekonečného vesmíru a věčnosti. Schafer na tomto místě zmiňuje Cageův výrok svým způsobem nará-

¹³⁰ Bůh promluvil na Sinaji k Mojžíšovi a Izraelitům. Hrom a blesky a ještě hlasitější zvuk polnice předcházel a provázel boží slovo. Srov. Ex 19.

¹³¹ Schafer, 1994, s. 27.

¹³² Ibidem, s. 51.

¹³³ Schafer, s. 51.

¹³⁴ Schafer zavádí výrazy *The Industrial Revolution* a *Electric revolution* v kontextu zvuků a hluků způsobených technologií v prostředí města, v kterém tak dochází ke konstantnímu ambientu známého z *lo-fi* prostředí. Pro označení takové zvukové krajiny zavádí výraz „*The PostIndustrial Soundscape*“. – Viz Schafer, 1994, s. 71–99.

žející na neexistenci ticha. Cituji originální Cageovu pasáž, neboť v *Tuning of the World* je citovaný text zkrácený, čímž dochází k nepatrné dezinformaci:

„Such a room is called an anechoic chamber, its six walls made of special material, a room without echoes. I entered one at Harvard University several years ago and heard two sound, one high and one low. When I described them to the engineer in charge, he informed me that the high one was my nervous system in operation, the low one my blood in circulation. Until I die there will be sounds. And they will continue following my death. One need not fear about the future of music.“¹³⁵ Ve vztahu k negativnímu tichu Schafer dále srovnává např. objev Webernových hodnot ticha v psychoanalýze provedené Sigmundem Freudem.¹³⁶

Opakem negativního ticha v rámci Schaferova významu nabývá ticho pozitivní, nesoucí význam obnovy v kontextu duchovní kontemplace. Pozitivní ticho též zaujímá patřičné místo v mnoha východních filosofiích, přičemž Schafer odkazuje na učení *tao* dominantní postavy čínské filosofie Lao-c'e či na vztah pohybu a ticha v podobě přechodu od bytí po nebytí:

„The essence of sound is felt in both motion and silence, it passes from existent to nonexistent. When there is no sound, it is said that there is no hearing, but that does not mean that hearing has lost its preparedness. Indeed, when there is no sound, hearing is most alert, and when there is sound the hearing nature is least developed.“¹³⁷

Citace v *Tuning of the World* nejsou, až na výjimky (např. některé pasáže z Bible), ocitovány uvedením patřičných bibliografických odkazů. Text je zároveň ve většině případů podán esejistickou formou, přestože mnohá místa jsou podložena citacemi, výsledky a grafy Schaferova týmu. Text se tímto způsobem pohybuje na hranici odborné literatury, a přestože to zřejmě není autorovým záměrem, získal by doplněním patřičných odkazů formu kompaktnějšího odborného celku. Například v místech použitých citací by jistě bylo záhodno, nejen ve vztahu k odbornému kontextu Schaferovy práce, ale zároveň pro hlubší badatelské účely, nalézat příslušné bibliografické odkazy v příslušném dosahu. Některé kapitoly textu lze s patřičnými odkazy dohledat v odborných periodikách (*Soundscape – The Journal of Acoustic*

¹³⁵ Cage, J.: *Silence: lectures and writings*, s. 8.

¹³⁶ „The Saussure remarked, the unconnected monologue of the patient on the one side and the almost absolute silence of the psychiatrist on the other was never made a methodological principle before Freud.“ – Schafer, 1994, s. 257.

¹³⁷ Singh, K.: *Naam or Word*. Ruhani Satsang, Delhi, India 1970, s. 59. In: Schafer, 1994, s. 259.

*Ecology*¹³⁸) či sbornících textů (*Audio culture: reading in modern music*¹³⁹). Dohledávání je však pro badatele nemalou zátěží. Nemohu se zbavit dojmu, že chybějící bibliografie způsobuje na některých místech uvedených citací jistou dezinterpretaci (např. výše uvedený Cageův citát). Osobně si myslím, že též některé Schaferovy hypotézy mohou být obzvláště v křesťanském významu zavádějící.¹⁴⁰ Přes tyto zmínky je Schaferův text klíčový z mnoha úhlů:

- u analytických příkladů zachycuje akustický ráz zvukové krajiny z pohledu akustiky, psychoakustiky, sémantiky či estetiky
- konfrontuje zvukové prostředí formou řady různých příkladů v literární, výtvarné i hudební oblasti
- téměř narativní formou zrcadlí odraz širokého kontextu *akustické ekologie* od počátků sedmdesátých let 20. století
- přináší řadu nových výrazů do hudebně-vědecké diskuse
- představuje narativní obraz systematické příručky *akustické ekologie Handbok AE*

Velkým přínosem Schaferovy publikace je též tematika zvukových krajin nepřímo zasazená do odkazu vokálně-instrumentální tradice evropské hudby. Pozoruhodný je též Schaferův záběr tradice křesťanského náboženství s tematikou času v podobě mechaniky připojené k srdci zvonu.

2.3 POPIS SONICKÉHO PROSTŘEDÍ

Charakteristika zvukových událostí ve zvukové krajině odpovídá vlastnostem geografického složení¹⁴¹ a může být popsána různými způsoby podle kritérií, jež se nyní po-

¹³⁸ *Soundscape – The Journal of Acoustic Ecology*. Simon Fraser University, Burnaby, Canada. ISSN 1607-3304.

¹³⁹ Cox, Ch. – Warner, D. (ed.): *Audio Culture. Reading in modern music*. Continuum, London, New York 2005.

¹⁴⁰ Např. spojení mechanického systému k tlouku zvonů symbolizuje dle Schafera pojetí času v kontextu duchovního vývoje. Tento vývoj vychází z Počátku, přičemž ukazatel času představuje Kristus a konec času Apokalypsa.

¹⁴¹ Složení zvukové krajiny odpovídá její geografické poloze, složení fauny a flóry, klimatu, též lidské a industriální přítomnosti v kontextu sociálním. Přírodní prostor – složení fauny a flóry – přirozeně reaguje na klimatické změny, přičemž zvukové charakteristiky odpovídají kombinaci klimatu s environmentálním prostředím. Šum listí je na poslech zřetelně odlišný ve vlhkém a suchém prostředí. Zpěv ptactva a zvířat je odlišný v hlubokém lese s jehličnatými dřevinami oproti lesům, ve kterých zaujímají větší procento opadavé listnaté stromy. Zvukový prostor přírody je též odlišný, pokud se v jeho určité vzdálenosti nachází lidské či industriální prostředí (dálnice, vzdálená města i vesnice, lom, ale i samoty apod.). V každém prostředí je zřetelně jiné zvukové zastoupení s různým obsahem zvukových vrstev, z nichž se toto prostředí skládá.

kusme zavést. Slovní popis může být z jedné strany analytický (objektivně zachycuje jednotlivé zvukové procesy a parametry), z druhé strany popisný (z určité perspektivy zachycuje subjektivní, ale i objektivní posluchačovy reflexe). Další způsob slovního popisu může paralelně doplňovat zvukový záznam (vzpomeňme na *soundmonograph* uvedený v kap. 1).

Popis lze zaměřit na konkrétní zvukové objekty (izolované od ostatních), ale též na zvukovou krajinu jako celek. Na následujícím příkladu R. M. Schafer zaznamenává izolované zvukové objekty z hlediska zvukového kontextu v akustickém, psychoakustickém a sémantickém významu (viz tab. 1):

Tab. 1 Popis zvukových zdrojů z hlediska zvukového kontextu.¹⁴²

SAMPLE SOUND	ACOUSTIC	PSYCHOACOUSTIC	SEMANTICS	AESTHETICS
Alarm bell	Sharp attack; steady-state with rapid amplitude modulation; narrow band noise on center frequency of 6,000 hertz; 85 decibels	Sudden arousal; continuous warble; high pitch; loud; decreasing interest; subject to auditory fatigue; sensitive pitch area	Alarm signal	Frightening, unpleasant, ugly
Flute music	Interrupted modulations of shifting frequency; near pure tones with some presence of even harmonics; varying between 500 and 2,000 hertz; 60 decibels	Active patterned sound of shifting pitch; melodic contour; pure tones; highish register; moderately loud	Sonata by J. S. Bach; inducement to sit down and listen	Musical, pleasant, beautiful



























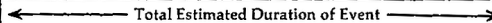
K charakteristice zvukového objektu Schafer dochází na základě klasifikace, kterou zavádí při analýze objektu. Parametry představují:

1. odhadovanou vzdálenost od objektu (v metrech)
2. odhadovanou intenzitu hlasitosti zvuku (v dB)
3. kontrast objektu od okolního prostředí (výrazný, středně výrazný, nevýrazný)
4. texturu prostředí (*hi-fi*, *lo-fi*, přírodní, lidskou, technologicko-industriální)

¹⁴² Schafer, 1994, s. 148.

5. intenzitu výskytu (opakovaný, samostatný, částečný)
6. zvukovou charakteristiku prostoru (bez dozvuku, s krátkým či dlouhým dozvukem, s echo-efektem apod.)

Pro zakreslení průběhu zvuku Schafer zavádí následující grafické znaky zařazené do kategorií dle průběhu zvukové události, frekvence, rytmického průběhu a hlasitosti (viz obr. 3):

Physical Description	Attack	Body	Decay
Duration	 sudden  moderate  slow  multiple	 non-existent  brief  moderate  long  continuous	 rapid  moderate  slow  multiple
Frequency/ Mass	 very high  high  midrange  low  very low		→
Fluctuations/ Grain	 steady-state  transient  multiple transients  rapid  warble  medium  pulsation  slow throb		→
Dynamics	ff very loud f loud mf moderately loud mp moderately soft p soft pp very soft f > p loud to soft p < f soft to loud		→
 Total Estimated Duration of Event			

Description of a sound event.

Obr. 3 Schematické znaky pro popis zvukové události v čase.¹⁴³

Od konkrétního zvukového objektu se lze zaměřit na celý zvukový ambient pomocí popisného textu. Následující příklad charakterizuje zvukovou krajinu popisným až poetickým způsobem:

„Transformace vody:

Voda neumírá. Neustále žije reinkarnací v dešti, v bublajících potůčcích, vodopádech a fontánách, v zurčících řekách a hlubokých rozčeřených tocích.

¹⁴³ Schafer, 1994, s. 136.

Horský potok je souzvukem mnoha not rozmístěných napříč posluchačovým prostorem. Kontinuální zvuk vody švýcarských hor může zaznívat míle napříč tichým údolím. Když proud vody padá do stametrové kaskády Skalistých hor, je napjatý, téměř strašidelný klid následován hlučným rozrušením, když se roztrhne níže ve skalách. Voda v anglických vřesovištích nemá žádnou takovou virtuozitu; její uspořádání je subtilní.“¹⁴⁴

Následující text Denise Smalleyho se věnuje pohledům na různé formy percepčního prostoru, který z různých úhlů, v návaznosti na francouzskou tradici *musique concrète*, označuje výrazem *space-form*¹⁴⁵. V našem případě tento text představuje další narativní ukázkou zvukové krajiny ve vztahu k poslechovému bodu, z něhož posluchač krajinu pozoruje. Popis nenabízí přesné akustické podklady na základě údajů z akustiky podobně jako v první Schaferově ukázce, spíše na základě objektivního popisu líčí děj zvukových událostí z místa poslechu. Při pročítání textu se dozvídáme o žabích teritoriích a hlasité zvukové textuře žabiho skřehotání v rámci morfologie a barvy zvuku. Též se dočítáme o oscilujícím cvrlikání cikád v kontextu *bezprostředního a osobního prostoru (proximate space, personal space)* v souvislosti se Smalleyho textem o *space-form*.

„Orbieu soundscape.

Je po deváté večer. Pozdní červen. Přichází noc. Sedím poblíž okna v prvním poschodí domu na rohu jedné vesnice v jižní Francii. Dům se nachází v pestrobarevné řadě domů umístěných u nábřeží řeky Orbieu. Cesta plyne podél nábřeží před domem – pouze v tuto hodinu příležitostně projede vozidlo. Na druhé straně cesty vrhají stíny vysoké platany zasazené v roce 1900, lemující nábřeží. Z jiné strany kmenů se nachází nízká kamenná

¹⁴⁴ „The Transformations of the water: Water never dies. It lives forever reincarnated as rain, as bubbling brooks, as waterfalls and fountains, as swirling rivers and deep sulking rivers. A mountain stream is a chord of many notes strung out stereophonically across the path of the attentive listener. The continuous sound of water from Swiss mountain streams can be heard miles across a silent valley. When a stream leaps down a hundred-meter cascade in the Rocky Mountains, there is tense quietness, almost like fear, followed by noisy excitement when it strikes the rocks below. The water of the English moors has none of this virtuosity; its arrangements are subtle.“ – Schafer, 1994, s. 18. Volný překlad J. Trojan.

¹⁴⁵ Klíčový Smalleyův termín *Space-form*: „Space-form in acousmatic music is an aesthetically created ‘environment’ which structures transmodal perceptual contingencies through source-bondings and spectromorphological relations. Further, it integrates attributes particular to musical culture and tradition (like pitch and rhythm, for example). Acousmatic space – form inhabits domains somewhere between space as lived and enacted, and the spaces afforded through spectromorphological contemplation – by the perceived and imagined configurations of spectral and perspectival space.“ – Smalley, 2007, s. 40–41.

zed' vzdálená asi dvacet stop od řeky. Volný prostor mezi dvěma stromy mi poskytuje výhled na řeku a krajinu za ní. Řeka teče nonšalantně (v tuto roční dobu), stáčí se vlevo, aby dál lemovala pobřeží; kamenná stěna a výška pobřeží schovaná z výhledu protažení řeky protéká souběžně s nábřežím. Řeka se od nábřeží postupně rozšiřuje; nalevo vytváří rozsáhlé kamenité řečiště (většinu roku suché) poseté květnatými chomáči poblíž vodního lemu. Po pravé straně řeky jsou obydlené parcely, v tuto hodinu již spící. Podle mne je noc krásná. Sedím u okna a nevidím cestu ani další domy, jenom řeku, krajinu a očividnou stopu člověka obývajícího více či méně kultivovaná obydlí. Nejblíže viditelný bod, z jakého lze řeku pozorovat, spočívá v úhlu asi pětáctyřiceti stupňů pode mnou.

Za soumraku se zvuky dne i noci mísí. Nakláním se přes parapet a mám hlavu vystrčenou, aby mé uši mohly být ve venkovním prostoru. Mé poslechové místo je ohraničené zdmi domu a každá strana zdi se tak nachází za mými ušima. Podmínky jsou akusmatické: můžu se oklamat a vytvářet si různé tvary věcí, ale nemůžu vidět zdroje všech zvuků, které slyším. Jsou tu čtyři déle zaznívající zvukové objekty – řeka, žáby, cikády, rorýsi.

Zvuk řeky je v permanentní textuře – tvoří generalizovaný základ (jako protiklad figuře). Vlastní prostor se rozprostírá přes oblast sonického obrazu. Poněvadž se přesouvá směrem ke mně, svou strukturou nabízí obecné vzdálené rysy (tok) a přibližuje detail (pleskání na mělčině). Navzdory vzdálenosti můžu ze svého úhlu spolehlivě sledovat mikrodetail, pokud jsem pozorný. Nyní mám však sklon vnímat tuto zvukovou událost jako podklad, požadí.¹⁴⁶

Ukázka může posloužit jako blízký prostředek pro zvukovou rekonstrukci. Detailně zachycuje jednotlivé zvukové události včetně zřetelné ukázky polyfonie v podobě pásma řeky, žab, cikád a rorýsů. Též poslechová pozice či zmínka o výstavbě spících obydlí charakterizuje noční zvukovou krajinu jižní francouzské vesnice. Nenalezneme konkrétní akustické parametry, ty lze buď vykonstruovat z popisu prostředí, popř. naimprovizovat z dosavadní akustické zkušenosti. Konkrétní parametry zavedené v popisu krajiny lze však najít v další ukázce – textu věnujícímu

¹⁴⁶ Smalley, D.: Space-form and the acousmatic image. Organised Sound (12)1, s. 35–38. Cambridge University Press, UK 2007. Volný překlad J. Trojan.

se analýze zvukové krajiny oceánu s užším zaměřením na ambient oceánského ticha.

„Even devoid of life, the ocean is not a silent place. Wave action, wind and rain on the surface create a background din that ranges between 40dB–70dB SPL (re: 1(Pa) in deep water, and up to 90dB in shallow coastal areas. Other non-biological sources of sound include geological sounds that can add significantly to the ocean ambient noise.

In polar regions the shifting ice packs – melting, cracking and breaking away, and the tidal surge under broken ice fields – creates an incredible cacophony of noise. The ambient noise due to ice action may be as high as 90dB throughout the year. The sounds of weather on the ocean are variable and transitory; rain and hail hitting the ocean surface, lightning, thunder and the ever-present winds occur throughout the seas, moving across the globe. Regional sound sources include the sounds of tides and currents. Tide flows are periodic and currents are more constant, but as water in motion moves across the submarine terrain – from sea mounts to kelp beds – sounds are produced that are akin to the sounds produced by wind over land.“¹⁴⁷

Uvedené příklady znázorňují, bez potřeby zvukového záznamu, konkrétní zvukovou situaci, a to v jednom případě na základě popisu pomocí fyzikálních dějů upřesněných filosoficko-psychologickými znaky (Schaferovy příklady samplů), v dalších příkladech pomocí narativních textů popsaných poetickým typem zápisu či popisem právě probíhající události. V kontextu akustické ekologie se pohybujeme v rozmezí od konkrétního zvukového tvaru popsaného pomocí jasných akustických parametrů (zvuk flétny, zvonek alarmu či klakson automobilu) po popis širokého zvukového prostředí sestávajícího ze zvukových přírodních textur, konkrétních hlasů zvířat, lidí i prvků industrializace. V prostředí soundscapes se rozehrávají bohaté palety zvukových témbřů, harmonií, přírodních i urbanistických rytmů a nekonečné množství zvukových variací této rozmanité zvukové „palety“. Syrovost zaznívající akusmatické situace v podobě sonického obrazu vytváří poetický rámec nekonečných událostí, které pouhým „zavřením očí“ spouští proces formující z nahodilých zvukových hříček jasnou konturu s bohatou tektonickou stavbou.

¹⁴⁷ *Soundscape – The Journal of Acoustic Ecology*, vol. 3, č. 2, zima 2002, a vol. 4, č. 1, jaro 2003. s. 17.

Zvukové prostředí lze dále popsat např. formou básně, jak vystihují následující ukázky haiku japonských mistrů:

Macuo Bašó
(1644–1694)¹⁴⁸

*Do staré tůně
skočila žába
žbluňk*

*Ticho –
zpěv cikád
proniká do skály*

*V stmívání nad mořem
bílý záblesk
výkřik divoké kachny*

Kobajaši Issa
(1763–1827)¹⁴⁹

*Plesk plesk
na květy padají
koňské kobližky*

*Uprostřed oltáře
v místě nejsvětějším
zpívá cikáda*

Josa Buson
(1716–1784)¹⁵⁰

*Bez dětí
bez rodičů
kukačka volá*

Taneda Santóka
(1882–1940)¹⁵¹

*Ve vánku borovic
jitřní, večerní
zvonu hlas*

*I to šumění deště
nějak zestárlo*

Na příkladech krátkých básní *haiku* můžeme pozorovat bohatou historii japonského smýšlení o zvuku, kterou lze nalézt též v estetické tradici japonských dramatických umění divadla *nó* či japonské frašky *kjógen*, pocházející ze 14. století, jež využívá např. nástroje tradiční japonské hudby, flétnu *šakuhači* a bubny *taiko*.

Zobrazení zvukových krajin (či zvukových událostí) v *haiku* není jedinou reflexí této básnické tematiky. V rámci časového vývoje lze ve formě *haiku* analyzovat zvukové proměny japonské zvukové krajiny. Pomocí básní *haiku* je možné analyzovat různý výskyt zvuků v průběhu ročních dob napříč historickému vývoji

¹⁴⁸ *Pár much a já. Malý výběr z japonských haiku*. Přel. A. Líman. DharmaGaia, Praha 1996, s. 15–42.

¹⁴⁹ *Ibidem*, s. 43–72.

¹⁵⁰ *Ibidem*, s. 73–102.

¹⁵¹ *Ibidem*, s. 103–131.

od počátku 17. století po současnost. Tabulka č. 2 uvádí výskyt zvukových objektů v ročních dobách ve vymezených obdobích japonských dějin.

Tab. 2 Výskyt zvukových událostí a objektů napříč časovým a historickým vývojem, analyzovaný z japonských haiku.¹⁵²

The Edo period				The Modern period			
season	sound	place	ratio(%)	season	sound	place	ratio(%)
winter	life	house	2.20	summer	bird	mountain	2.63
autumn	bird	field	2.20	summer	water	riverside	1.72
spring	bird	field	2.20	winter	life	house	1.57
autumn	insect	yard	1.80	autumn	insect	field	1.57
summer	bird	field	1.80	winter	voice	house	1.38
winter	bird	field	1.40	autumn	insect	yard	1.38
autumn	bird	yard	1.40	spring	bird	field	1.29
summer	bird	mountain	1.40	autumn	insect	house	1.24
winter	bird	seaside	1.20	summer	voice	house	1.10
winter	life	yard	1.20	summer	bird	field	1.05
summer	water	riverside	1.20	autumn	insect	mountain	1.00
winter	voice	house	1.00				
winter	animal	mountain	1.00	The Heisei period			
winter	festival	temple	1.00	season	sound	place	ratio(%)
winter	time	temple	1.00	winter	festival	temple	6.25
winter	vender	town	1.00	winter	voice	house	4.17
autumn	animal	mountain	1.00	winter	water	seaside	3.13
autumn	instrument	farm	1.00	autumn	voice	house	2.78
summer	bird	seaside	1.00	summer	water	riverside	2.43
summer	animal	yard	1.00	spring	water	seaside	2.43
spring	bird	mountain	1.00	summer	voice	house	2.08
				winter	voice	temple	1.39
				winter	quiet	seaside	1.39
				autumn	insect	mountain	1.39
				autumn	instrument	seaside	1.39
The 1980's				summer	voice	riverside	1.39
season	sound	place	ratio(%)	summer	bird	mountain	1.39
winter	voice	house	3.96	summer	festival	mountain	1.39
winter	festival	temple	2.36	spring	voice	house	1.39
summer	voice	house	2.36	spring	voice	town	1.39
autumn	voice	house	2.03	winter	instrument	temple	1.04
spring	voice	house	1.82	winter	water	riverside	1.04
spring	festival	temple	1.72	autumn	voice	town	1.04
autumn	insect	field	1.39	autumn	instrument	farm	1.04
summer	insect	mountain	1.29	summer	instrument	seaside	1.04
summer	instrument	village	1.29	summer	festival	riverside	1.04
summer	water	riverside	1.29	spring	quiet	seaside	1.04
spring	voice	field	1.29				
winter	instrument	town	1.18				
autumn	insect	house	1.18				
summer	festival	mountain	1.18				
winter	water	seaside	1.07				

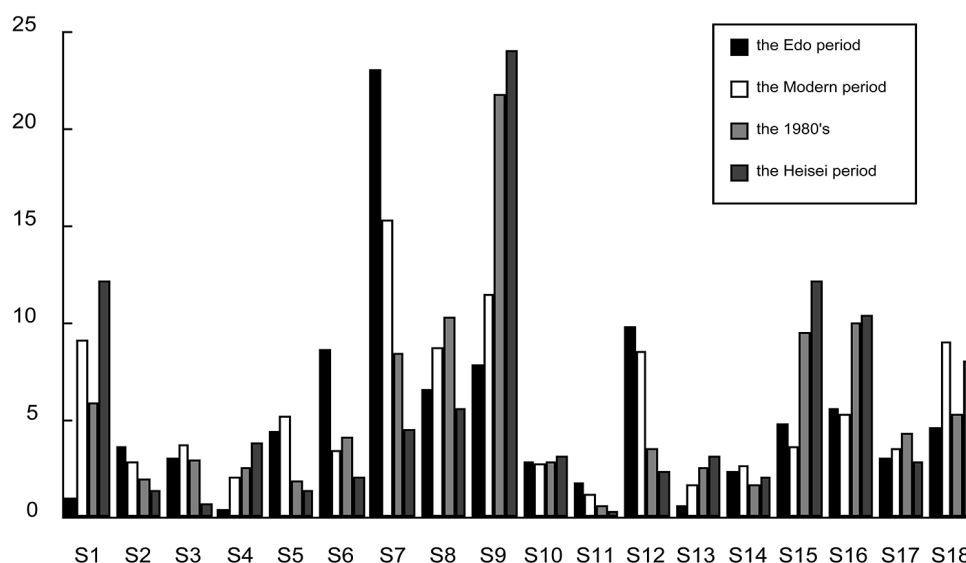
¹⁵² Nagahata, K. – Koozoo, M. – Iwamiya, S.: Historical Changes of Japanese Soundscapes Represented in the World of Haiku. *The Journal of the Acoustical Society of Japan* 52 (2), 1996. s. 77–84. Dostupné též [on-line] na: <http://www.sss.fukushima-u.ac.jp/~nagahata/research/proc/haiku.pdf> [08/2011] s. 2.

Tabulka zachycuje čtyři klíčové období japonských dějin: dobu *šógunátu Tokugawa* (nazývanou obdobím *Edo* podle sídelního města šógunů z rodu Tokugawa, 1603–1868), vyznačující se politickou stabilitou režimu, trvalým mírem a uměle udržovanou izolací od vnějšího světa. Období v grafu uvedené výrazem *Modern period* sestává z průběhu nadcházejících dob šógunátu Tokugawa, a to období *Meiji* (1868–1912), období *Taishō* (1912–1926) a období *Shōwa* (1926–1989). Konec období *Shōwa* je označen dobou osmdesátých let 20. století (The 1980's). Období *Heisei* následovalo po *Shōwa* v roce 1989 smrtí vládnoucího císaře Hirohita a trvá do současnosti. V tabulce je patrný posun výskytu některých zvukových objektů v průběhu ročních dob a zároveň konstantní výskyt některých objektů napříč ročními dobami i historickým vývojem. Analýza pozornosti básníků tedy zjevně reflektuje měnící se zvukovou krajinu napříč časem. Větší básnická pozornost je věnována hlasu, vodě, slavnostem a nástrojům, naopak z pozornosti odstupují zvuky zvířat a přírody, převážně ptactva. Zajímavá je též větší soustředěnost k hmyzu v době současné. Tabulka č. 3 uvádí četnost výskytu vody a hmyzu napříč historií, ročními dobami a místem výskytu. V grafu č. 1 je přehledně vyobrazen průběh jednotlivých událostí, přičemž zajímavostí je též akcent na ticho, jehož důraz se v průběhu japonské historie střídá (viz kategorie S18 v grafu č. 1).

Tab. 3 Průběh četnosti výskytu vybraných zvukových objektů napříč japonskou historií, ročními dobami a místem výskytu.

voda		hmyz	
<i>období Edo</i>		<i>období Edo</i>	
břeh řeky (léto)	1,20 %	dvůr na podzim	1,80 %
<i>pozdní doba</i>		<i>pozdní doba</i>	
břeh řeky (léto)	1,72 %	pole na podzim	1,57 %
		dvůr na podzim	1,38 %
<i>1980</i>		obydlí (podzim)	
břeh řeky (léto)	1,29 %	hory na podzim	1,00 %
zimní pobřeží	1,07 %		
<i>období Heisei</i>		<i>1980</i>	
zimní pobřeží	3,13 %	pole na podzim	1,39 %
jarní pobřeží	2,43 %	hory v létě	1,29 %
břeh řeky (léto)	2,43 %	obydlí (podzim)	1,18 %
břeh řeky (zima)	1,04 %	<i>období Heisei</i>	
		hory na podzim	1,39 %

Graf 1 Histogram zvukových událostí napříč historickými obdobími Japonska.¹⁵³



Příklady analytických zpracování *haiku* zjevně reflektují proměnu zvukové krajiny v dlouhodobém časovém intervalu napříč historickými událostmi Japonska. Citovaná Busonova a Bašóova *haiku* v kontextu předchozích příkladů ukazují různé popisy zvukové krajiny počínaje jasně dokumentovanými fyzikálními parametry, přes popisné texty místy narativního charakteru po kratičké lyrické básně v ukázkách japonské poezie. Uvedené verše zřetelně popisují sonické události v environmentálním prostředí a mohou též znázornit určitou zvukovou proměnu v časovém horizontu. Analytické studie lze v závěru aplikovat na různé průzkumy napříč mezioborovými diskusemi v sociálním, psychologickém, akustickém, psychoakustickém, ekologickém, ale i dalším kontextu.

¹⁵³ Popis jednotlivých kategorií: S1: voda, S2: déšť a kroupy, S3: vítr, S4: hromy, S5: rostliny, S6: zvěř, S7: ptactvo, S8: hmyz, S9: lidský hlas, S10: píseň, S11: hlas prodejce, S12: denní život, S13: doprava, S14: čas, S15: slavnosti, S16: zvukové nástroje, S17: ostatní, S18: ticho. – In: Nagahata, K. – Koozoo, M. – Iwamiya, S.: Historical Changes of Japanese Soundscapes Represented in the World of Haiku. *The Journal of the Acoustical Society of Japan* 52 (2), 1996, s. 77–84. Dostupné též [online] na: <http://www.sss.fukushima-u.ac.jp/~nagahata/research/proc/haiku.pdf> [08/2011], s. 3.

3 R. M. SCHAFER: *WINTER DIARY* (1997)

V následujících kapitolách budu analyzovat zvukové kompozice, které považuji v oblasti *soundscape* za výjimečně relevantní a jež zároveň tvoří praktickou reflexi předchozích kapitol. Zvolené analytické přístupy budou úzce spjaty s evropskou tradicí vokálně-instrumentální hudby, přičemž se zaměřím např. na perspektivu zvukového objektu z hlediska detailu či celku zvukové krajiny, dále na polyfonní strukturu zvukových pásem či mikro- a makrorytmus artikulovaný pohybem těla ve zvukovém prostoru. Též pohled na ticho bude důležitým předpokladem pro analýzy.

3.1 REALIZACE

Zvuková kompozice *Winter Diary* Murraye Schafera vychází z prostředí autorovy cesty po venkově, kterou spolu se zvukovým inženýrem Claudem Schryerem zaznamenali v oblasti kanadské Manitoby v zimě roku 1997.¹⁵⁴ Společně navštívili malá města, farmy, indiánské rezervace a národní parky. Schafer líčí v komentáři ke skladbě¹⁵⁵ cestu hlubokým sněhem a teplotu pohybující se v rozmezí -15 až -40 °C. Kontrast mezi útulným prostředím obydlí, restaurací a kostelů a holou tichou venkovní krajinou při cestě vytvářel pouze studený vítr, doplňovaný zvukem vzdálených vlaků či vyjíčcích prérijních psů. Skladba vznikla v rámci *Studio Akustische Kunst*, producentem byl Klaus Schöning.¹⁵⁶ První vysílání se uskutečnilo v roce 1998.

Skladba získala ocenění *Karl Sczuka Prize*¹⁵⁷ 1998 při SWR.¹⁵⁸ Ze zprávy poroty se dočteme: „*It is with great autonomy and imperturbability that Schafer draws the sound spectrum of a Canadian winter into his acoustic image. From the calm sequence of concise sound events an acoustic landscape emerges, almost spatial in its*

¹⁵⁴ Claude Schryer (*1959) – skladatel elektroakustické a environmentální hudby zaměřený na umělecké a sociální aspekty *akustické ekologie*. Spoluzakladatel mnoha projektů akustické ekologie, mj. WFAE, CEC a CASE.

¹⁵⁵ Viz [on-line] na: <http://www.swr.de/swr2/donaueschingen/programme/1998/werke/-/id=2136932/nid=2136932/did=3328452/fuka1i/> [12/2011].

¹⁵⁶ Klaus Schöning (*1936) – rozhlasový režisér, producent, autor řady rozhlasových her a publikací z oblasti rozhlasových umění. Roku 1961 založil HörSpielStudio při kolínském WDR 3 (Westdeutscher Rundfunk Köln), které od roku 1991 vystupuje pod názvem Studio Akustische Kunst a je klíčovým kolínským centrem umění Ars Acustica.

¹⁵⁷ Kompoziční soutěž pořádaná německým rozhlasem Südwestrundfunk každoročně od roku 1972. Viz [on-line] na: <http://www.swr.de/swr2/hoerspiel/karl-sczuka-preis> [12/2011].

¹⁵⁸ Südwestrundfunk. Viz [on-line] na: <http://www.swr.de/> [12/2011].

*presence. To the point of noiselessness, of silence, everything audible is there concretely and non-arbitrarily. It is a work which ushers its listeners to a place of unhurried, patient listening, insists upon the wealth of nuances in acoustic perception, and takes a stand against sound refuse and staged hyperactivity.*¹⁵⁹

Vnitřní tematika skladby, zvukový charakter, výběr a uspořádání zvukových pásem, rytmus i harmonii lze zahrnout ke kompozičním prostředkům, které po uvedení příkladů popisů sonických událostí představují praktický obraz Schaferových textů. Dále se budu obracet ke konkrétním analytickým přístupům v oblasti *soundscape* kompozic.

3.2 ZVUKOVÝ MATERIÁL

Zvukový materiál lze obecně rozdělit do dvou hlavních skupin dle záběru od konkrétního tvaru (detailu) po rozlehlé akustické prostředí (zvukovou krajinu). V rámci terminologie *akustické ekologie* jej řadím do skupin dle okolního ambientu, tedy *hi-fi* a *lo-fi*. Materiál zároveň rozdělují podle prostředí, v nichž byl pořízen, na přírodní (*natural environment*), lidský (*human environment*) a industriální (*urban/industrial environment*). Některé zvuky lze zařadit do více kategorií, neboť se prolínají. Například úvodní kroky ve sněhu jsou charakteristické svým rytmem a relativně suchou barvou zvuku, přičemž v detailním poslechu (z detailní perspektivy) představují konkrétní zvukový objekt. Zároveň – v širším poslechu – lze tyto kroky zařadit do přírodní zvukové krajiny (*natural soundscape*). Podobně praskot dřeva či hlasité zvolání („eeej!“) ve venkovním prostoru systematicky řadíme do přírodního a zároveň lidského prostředí.

V tabulce č. 4 uvádím charakteristické a časté zvukové objekty představující materiálový základ Schaferovy kompozice. Zároveň tyto objekty přiřazuji do konkrétních skupin podle zvukového záběru v daném prostředí (konkrétní tvar × celek), v němž se ve skladbě objevují. Méně snadným objektem k zařazení je šum, neboť se vyskytuje napříč všemi skupinami. Některé objekty uvedené v tabulce nemusí popisem odpovídat skutečnému objektu, neboť nebylo snadné je z poslechu skladby rozpoznat. Přesto pokládám za nezbytné objekty pro orientaci ve skladbě připodobnit (např. zvuk hořícího dřeva v kamnech). Chronologické rozvržení zvukových objektů v čase je vyobrazeno v příloze č. 1.

¹⁵⁹ Dostupné [on-line] na: <http://www.nps.nl/nps/radio/supplement/99/soundscapes/schoning.html> [12/2011].

Tab. 4 Winter Diary, zvukový materiál skladby.

zvukový objekt	konkrétní tvar	zvuková krajina	<i>natural env.</i>	<i>human env.</i>	<i>urban / industrial env.</i>
kroky ve svěhu	x	x	x		
hlasité zvolání „eeeej!“	x		x	x	
klakson vlaku	x				x
projíždějící vlak	x	x			x
hoření dřeva v kamnech	x				x
rána (výstřel z revolveru)	x				x
štěkot / vytí psů		x	x		
řeč		x		x	
vrzající dveře	x			x	
zvuk sirény	x				x
vítr		x	x		
rytmus projíždějících vagónů	x	x			x
kostelní písně s varhanami		x		x	
zvuk sněžného skútru	x				x
píseň (rituál) indiánů		x		x	
hlas z vysílačky	x			x	
hlas z rádia	x	x		x	
praskot hořícího dřeva	x		x	x	
ptactvo		x	x		
nákladňák	x	x			x
<i>bílý šum</i>	x	x	x	x	x

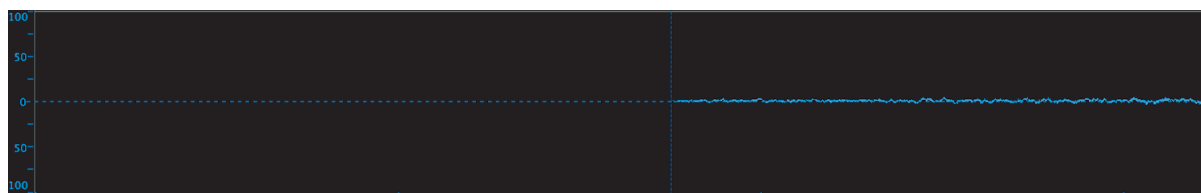
Uvedené zvuky jsou charakteristické svým vnitřním rytmem, zvukovým zabarvením, délkou trvání a zároveň sémantikou, kterou posluchači na základě poslecho- vých znalostí asociují. Mezi jednotlivými zvuky snadno můžeme z poslechu i z uvedené tabulky vypočítat přehledný kontrast. Přesto shledávám příbuzný, svou zvukovou charakteristikou i rytmem, např. hlas z rozhlasu s hlasem zaznívají- cím pravděpodobně z vysílačky, dále praskot kovového zvuku (pravděpodobně ka- men) s praskotem dřeva. Některé zvuky se ve skladbě pro změnu podobným charak- terem příjemně doplňují, např. klakson vlaku se zvukem varhan.

Za nejkratší zvukovou událost považuji praskot dřeva v trvání 10 ms, za nejdelší naopak zvuk dlouze doznívající sirény v době 1 minuty 50 vteřin. Dyna-

mika jednotlivých objektů je variabilní, buď dle skutečného rozmístění v prostoru (např. v přibližujících se krocích ve sněhu je slyšet úměrný nárůst hlasitosti vůči přibližujícímu se objektu k mikrofonu), popř. dle kontextu, ve kterém se zdroj ve skladbě nachází (např. zaznívající praskání dřeva je vůči slabému šumivému ambientu velmi silné). Zvukové objekty lze dále, podle typu prostoru, v kterém byly zaznamenány, rozdělit na vnitřní (*inside*) a vnější (*outside*).

3.3 TICHO A ŠUM

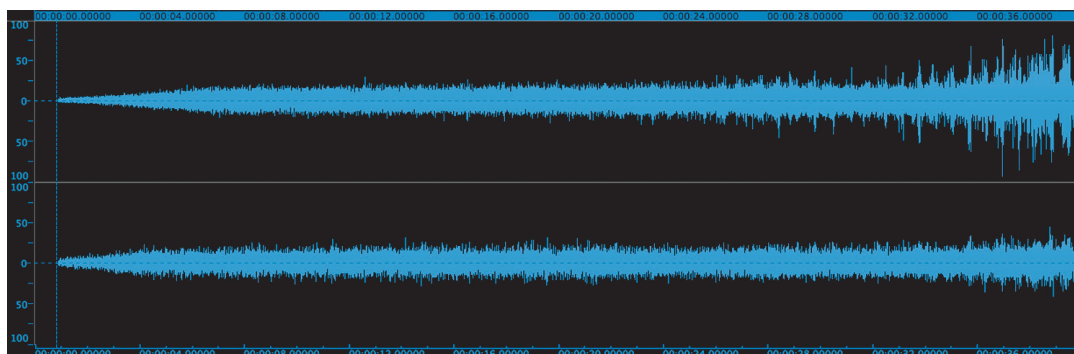
Šum¹⁶⁰ ve skladbě je méně zřetelným prvkem, se kterým autor systematicky pracuje v kontrastu s digitálním tichem. Je patrný již v prvních 10 vteřinách skladby, poté lze vyzorovat přibližující se chůzi ve sněhu. První plocha, v které můžeme pozorovat absolutní ticho, přichází až na úseku 16 minut 16 vteřin po dynamické části, v níž můžeme slyšet zvukové prostředí pravděpodobně závodů psích spřežení. Absolutní ticho zaznívá na ploše 6 vteřin. Do ticha postupně vstupují hlasité úderné rytmické zvuky, které můžeme připodobnit zvuku rozbíjení skla či vysypání lopatky s odpadem. Mezi vstupy rytmických zvuků se ticho vyskytuje na ploše 50 vteřin celkem sedmkrát. Absolutní ticho se dále nachází v čase 23 minut 40 vteřin, přičemž trvá jen 10 vteřin. Poslední třetí část s tichem přichází až v čase 47 minut 17 vteřin a zaznívá po dobu 5,9 vteřiny. Absolutní ticho dále nalézám v samotném závěru skladby, spíše jako logický důsledek celkového konečného zeslabení. Pro ilustraci uvádím grafický obraz začátku skladby, v němž je opticky patrný rozdíl mezi šumem prostředí a absolutním digitálním tichem (příklad č. 1).



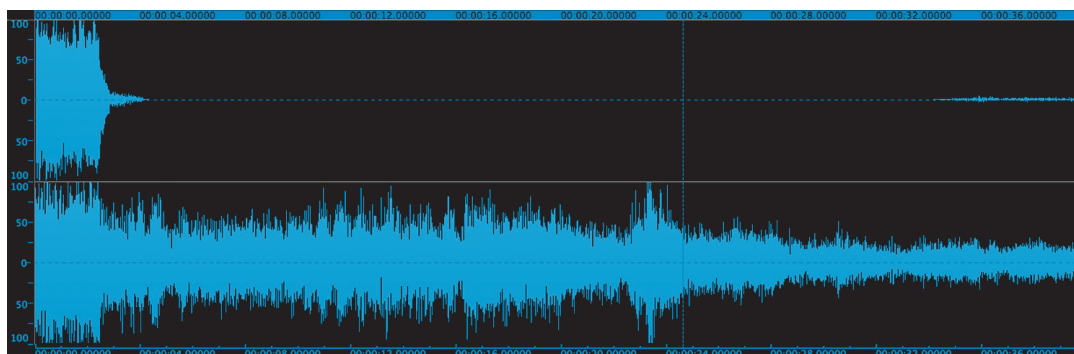
Příklad 1 Kontrast slabého šumu (bílá tenká čára) a ticha (čerchovaná čára). Zobrazený úsek odpovídá úseku 0,000–1,616 pravého kanálu dodatečně zesíleného o 30 dB, horizontální čerchovaný ukazatel znázorňuje nástup signálu (šum) z digitálního ticha.

¹⁶⁰ V našem případě pravděpodobně šum nahrávky blízký bílému šumu. Bílý šum je náhodný signál s rovnoměrnou spektrální hustotou v definovaném rozsahu frekvencí.

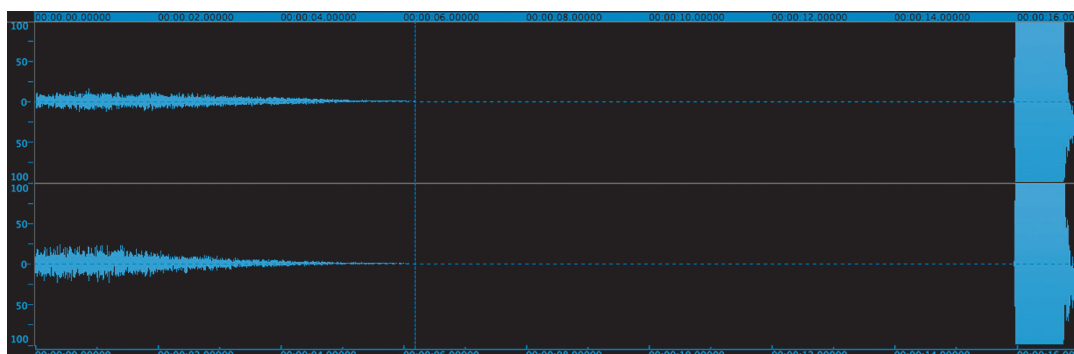
Pro utvrzení, zda se jedná o skutečné koncepční zapojení digitálního ticha do formy skladby, jsou v následujících příkladech vyobrazeny vybrané části skladby, které jsou pro praktické účely ukázek zesílené o vysoké hodnoty (≥ 20 dB). Ticho zobrazuje vertikální čerchovaná čára. Počátek signálu zvýrazňuje horizontální čerchovaný ukazatel v obou zvukových kanálech.



Začátek úseku: 0:00 délka: 40 vteřin zesílení: +35 dB, L, R



Začátek úseku: 10:37 délka: 40 vteřin zesílení: +20 dB, L, R



Začátek úseku: 22:35 délka: 17 vteřin zesílení: +30 dB, L, R

Vyobrazené příklady – zde vysoce zesílené nad normální hodnoty – prokazují výskyt digitálního ticha, neboť parametr amplitudy nereaguje na zesílení a zůstává nulový. Všechny ostatní signály pocházející z analogových zdrojů na zesílení reagují. Schafer s digitálním tichem prokazatelně pracuje v obou zvukových kanálech.

3.4 POHYB V PROSTORU

3.4.1 Inside x outside

Zřetelné prvky, jež ve skladbě můžeme snadno pozorovat, jsou změny mezi vnitřním a venkovním prostorem. Považuji tento jev za jasný odraz Schaferovy teoretické práce. Zvuk se změnou prostoru vždy proměňuje, např. lidský hlas je ve venkovním prostoru více zřetelný. V Schaferových záznamech hlasu ve venkovním prostředí vždy ze stejné distance (k mikrofonu) vychází dynamika hlasu o úroveň výše oproti nahrávkám v prostoru vnitřním. Důvodem může být více vyvinuté vokální energie, kterou člověk z psychologického hlediska vydává ve venkovním ambientu.¹⁶¹

Lidská řeč je často užívaným Schaferovým prvkem se zřetelem k prostoru. První vstup přichází na začátku skladby hlasitým zvoláním „eeej!“ ve venkovním prostoru [02:38], jež se v rozmezí 9 vteřin postupně přibližuje k nahrávajícímu zařízení (4krát vstup), čímž zároveň narůstá hlasitost. Další hlas je možné vypořadovat ve zřetelném artikulovaném rytmickém počítání (ženský hlas počítající od 0–8 a od 5–8, outside) – [04:58], po němž přichází mužský narativní monolog (inside). Charakteristický je též zpěv lidí doprovázený varhanami jako nový prvek lidského hlasu kontrastujícího s instrumentální složkou [09:28]. Později nacházím záznam obřadu indiánského kmene [42:40], záznam reflektující spirituální prostor. Ve skladbě je též užito hlasu dětí, které si venku hrají se sněhem. Další hlasový objekt představuje zaznamenané vysílání z rádia [29:40] či hlas zaznívající z vysílačky (či mobilního telefonu) – [46:45].

Ve skladbě Schafer po formální stránce užívá v kontextu prostoru několika bloků, v nichž se věnuje určitému prostoru delší dobu, či naopak v jednom úseku dává důraz na rychlé střídání venkovního a vnitřního prostoru. Například v počátku skladby zaznívá na dlouhém úseku venkovní prostor (v různých proměnách prostředí) na ploše 5 minut 17 vteřin. Naopak, rychlé změny prostorů lze vypořadovat v následující části trvající 3 minuty 13 vteřin, kde v krátkých časových intervalech dochází ke změnám *venkovního a vnitřního prostoru*, kontrastně od hlasitého konkrétního plesnutí, sportovního zápasu, odchodu z místnosti, po venkovní krajinu či slabý vítr (na pozadí štěká pes).

¹⁶¹ Schafer, 1994, s. 219.

Schafer na mnoha místech skladby konfrontuje svůj zájem o vnitřní a venkovní krajinu zachycením přírodních, lidských i industriálních prvků ve zvukovém prostředí. Podobně i v textu – zmiňuje se o tvaru a velikosti interiéru jako o faktorech ovlivňujících vnitřní tempovou aktivitu.¹⁶² Jakkoli může být tato Schaferova zmínka spekulativní, nalézám ve *Winter Diary* paralelu např. v podobě zmíněné kostelní mše (odehrávající se v malém suchém prostoru), popř. v rozhovoru v obchodu, v němž Schafer (či Schryer) prodavače vypráví o cestě za zvuky v Manitobě [20:38].

3.4.2 Rozmístění ve dvoukanálovém prostoru

Ve skladbě nacházím dvě prostorové roviny související s dvoukanálovým rozmístěním:

- a) **panoramatický pohyb¹⁶³ v pozici L (levá strana, 1. kanál) – 0 (střed) – R (pravá strana, 2. kanál)**

Příklad je možné najít již v úvodním zvuku kroků ve sněhu, které nastupují v levém kanále z téměř neslyšitelné dynamiky. Na ploše 43 vteřin se postupně přesouvají na střed. Tato plocha se od dalšího místa [00:56] opakuje z opačné pozice (R), přičemž nekončí na panoramatickém středu, ale kontinuálně se přesouvá do levého kanálu, kde dlouze odeznívá. Druhý úsek trvá 1 minutu 28 vteřin.

Z úvodu můžeme sestavit jednoduchý graf rozvržení v čase <L – 0, R – 0 – L>:

[00:10], dur 43 vteřin	[00:54], dur 1 minuta 28 vteřin
L – 0	R – 0 – L

Další příklad shledávám v podobě projíždějícího nákladního auta (příp. vlaku) – [56:42]. Prvotní orientace je v pravém kanálu, středový zlomový bod přichází v čase 56:57, přičemž dále v levém kanále objekt odeznívá na dlouhé ploše (asi 57 vteřin) do dálky <R – 0 – L>.

[56:57], dur 57 vteřin
R – 0 – L

¹⁶² Ibidem.

¹⁶³ Nazýváme tak pohyb odehrávající se v rozpětí dvou kanálů.

b) **zvukové kanály v podobě dvou nezávislých pásem (levá a pravá strana)**

Zřetelný moment je patrný v čase 46 minut 45 vteřin, kdy zaznívá sólový hlas (bez zvukového pozadí) v pravém kanálu. V levém je pouze ticho. Hlas odeznívá v čase 47 minut 7 vteřin zeslabujícím šumem do ticha. Úsek trvá 49 vteřin.

Pozoruhodná je též předchozí část, kdy na levé straně slyšíme vysoký rytmizovaný signál a v pravé zaznívá hlas z vysílačky. Strany zaznívají nezávisle na sobě. Schafer pracuje s oběma kanály též ve zmíněném lidském zvolání „eeej!“. Například v 55. minutě 54. vteřině vystupuje tento prvek v pravém kanálu, o několik vteřin dále v kanálu levém [56:14].

Z příkladů tak pozorujeme další konceptuální obraz Schaferovy práce pohybu zvuků v prostoru. Považuji tento jev za další z vyjadřovacích prostředků zvukové kompozice, který lze velmi snadno promítnout i do ostatních forem hudebního umění. Pohyb ve zvukových kanálech zároveň, domnívám se, orientuje posluchače snadněji v dlouhé zvukové ploše.

3.5 FORMÁLNÍ BLOKY

Skladbu lze analyticky rozdělit do několika bloků z hlediska prostoru, zvukového kontextu, dynamiky, rytmické struktury a polyfonních či harmonických pásem.

3.5.1 Prostor (inside × outside)

Následující tabulka (tab. 5) uvádí změnu vnějšího a vnitřního prostoru v čase v rámci vyjádření formy skladby prostorem. Záměrem je vyobrazení orientačního průběhu jednotlivých ploch, přičemž do tabulky zakresluji též ticho (t) a v jednom případě (v místě při konci skladby) též krátký úsek šumu (š).

Tab. 5 Vyjádření formy skladby změnami prostoru v čase.

00:00	05:17	05:38	07:23	07:53	09:28	10:40	12:23
14:52	16:16	16:22	17:30	20:15	21:01	23:40	23:51
	x					x	
28:05	29:09	29:23	35:10	35:32	37:22	38:40	44:00
46:03	46:30	47:18	47:23	57:58	58:05		
OS → IS		x		š			

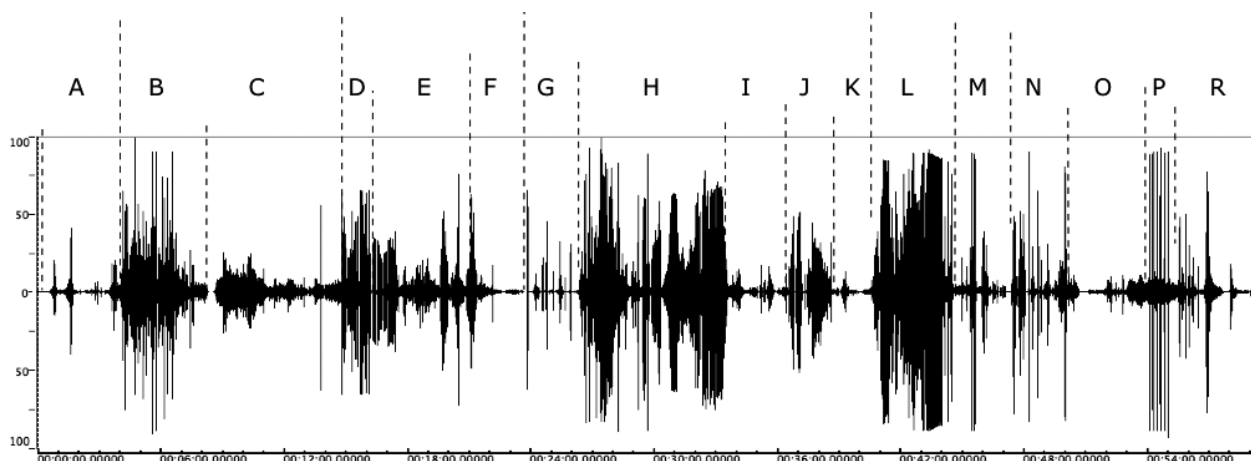
Legenda:

- vnější prostor (*outside*)
- vnitřní prostor (*inside*)
- x absolutní (digitální) ticho
- š šum

3.5.2 Dynamický průběh

Dynamický průběh je znázorněn na grafu průběhu hlasitosti (graf č. 2) jednoho ze zvukových kanálů (R) v čase. Nepovažuji za nutné zobrazovat graf obou kanálů, neboť v měřítku hodinové plochy se grafy opticky liší jen v nepatrných detailech. Graf je rozdělen formálními úseky na jednotlivé bloky, které se zdají sluchově i opticky nejzřetelnější (v rámci kontrastu slabé a silné hlasitosti). Bloky jsou označeny písmeny. V místě pod grafickým vyobrazením uvádím stručný zvukový obsah vyznačených bloků. Čerchované čáry směřující nad horní osu grafu orientačně znázorňují dynamiku poměru mezi jednotlivými bloky.

Graf 2 Dynamický průběh v čase.

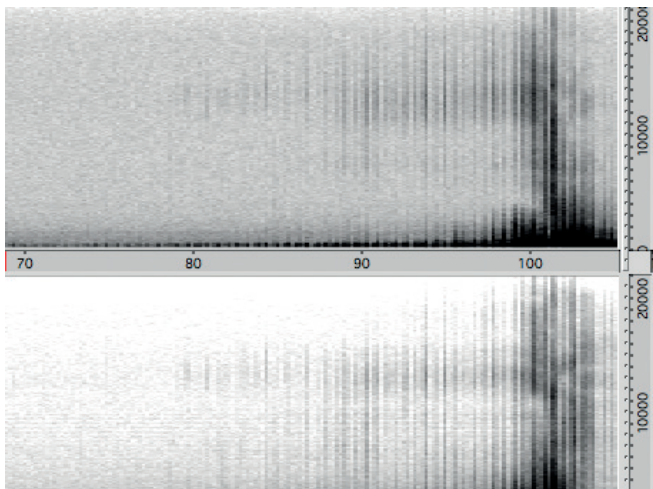


Popis jednotlivých částí dle zvukového obsahu:

- | | |
|---|---|
| A – kroky | K – tichý ambient větru, drobné rytmizační prvky, zvukově zatemněný dav, kroky ve sněhu |
| B – rytmizace, lidská řeč | L – štěkající psi, různé hlasité rytmizační prvky, obřad |
| C – kroky, různé rytmické prvky (zvuk sněhu a zvuk podobný praskání dřeva v kamnech apod.) | M – tichý ambient s rytmizačními prvky v pozadí, hlas z vysílačky směřující do ticha |
| D – výstřel, lidská řeč (dav), štěkání psů (závody psích spřežení) | N – „duté“ rytmizační prvky (podobné praskání a klepání dřeva) |
| E – různé rytmické prvky v tichu, řeč (dialog v obchodě) | O – tichý ambient (noise), na pozadí lokomotiva, ptáci, tichý indiánský zpěv na pozadí noise ambientu |
| F – siréna, doznívání sirény | P – duté rytmizační zvuky v opakujícím se doznění (echo) |
| G – hlasy („eeej!“, „auuu!“), rytmizační prvky ve sněhu | R – zvolání „eeej!“, přejíždějící nákladní vůz, který se vzdaluje do dálky, závěrečné kroky ve sněhu |
| H – praskot (hoření dřeva), lidská řeč (hostinec), projíždějící vlak, různé rytmizační industriální zvuky | |
| I – tichý ambient, drobné rytmizační zvuky | |
| J – vrzající dveře, zvonek, varhany | |

Kroky jsou zřetelným dominantním zvukovým objektem skladby. Představují jednoznačný rytmický prvek, který svým rytmem i pohybem artikuluje prostor otevřené zimní krajiny kanadské Manitoby. Tyto kroky zároveň jasně vypovídají o zvukové charakteristice zimní krajiny. Zvuk je čistý, suchý, nezasažený okolním zvukovým prostorem, sněh přirozeně pohlcuje zvuk. Frekvenční charakteristika přibližujících se

kroků postupně pokrývá zvukovou šířku v rozsahu do 22 kHz. Zvukové charakteristiky sněhu vystihuje následující příklad:



Příklad 2 Frekvenční charakteristika přibližujících se kroků ve sněhu v obou zvukových kanálech.

Kroky se vyskytují na těchto místech skladby (vycházím z poslechové analýzy zvukových objektů v čase, viz přílohu č. 1):

00:10 – kroky ve sněhu (z nulové hlasitosti do slyšitelné dynamiky) – pohyb v prostoru 1. osoby [L – 0] → 00:55

00:58 – kroky ve sněhu (opakování) – pohyb v prostoru 2. osoby [R – 0 – L] → 02:25 → rozeznatelné do 02:25

03:12 – *sněhová rytmizace* (z 0 do slyšitelné dynamiky, ve 04:14 *forte*) 04:57; v tomto místě nejsou kroky konceptuálně zařaditelné, vyskytují se nepřiliš zřetelně na pozadí jiného děje – do celkového rozložení kroků ve skladbě toto místo z toho důvodu nezapočítávám

07:38 – → 07:52 odchod (*detiene*)

24:11 – kroky ve sněhu → 24:29

26:10 – kroky ve sněhu → 26:22

29:23 – kroky (outside) → 29:33

38:40 – outside (slabé kroky ve sněhu, auto) → 38:48

39:37 – outside, kroky ve sněhu, v pozadí klakson vlaku → 39:57

40:16 – kroky ve sněhu jsou konkrétnější (více v popředí), opět se vzdalují a *detiene* odcházejí z krajiny → 40:34

48:27 – mlaskání, chůze (přesouvání) → 49:30

55:36 – „eeeej!“ – a kroky ve sněhu [R], na pozadí ptáci → 56:40

58:05 – kroky ve sněhu v prostoru [L] i [R] odchází do velké vzdálenosti → 59:10

Sečtením časů trvání předchozích událostí jsou zvuky kroků obsaženy v sedmi minutách rovnoměrně po celé délce trvání skladby z celkových 59 minut 22 vteřin. Z procentuálního výsledku vyplývá obsazení zvukového objektu kroků ve více než 1/10 celkové plochy formálního plánu skladby. Tyto dominantní objekty v přeneseném významu představují *keynote* této zvukové kompozice.

3.5.3 Zvuková pásma

Ve skladbě lze vyzorovat několik odlišných zvukových pásem z hlediska rytmické struktury, zvukové charakteristiky, *outside × inside* prostoru i z hlediska rozmístění v dvoukanálovém prostoru. Nenašel jsem žádnou paralelu použití těchto pásem v rámci výstavby tektonické plochy, přesto mi přijde zajímavé na tuto skutečnost upozornit.

Uvedme jeden z příkladů odlišností zvukových pásem. V čase 46 minut 3 vteřiny vstupuje do hlasité rytmické plochy (podobné vysypání odpadu do popelářského vozu) vysoký jemně rytmizující tón stejné výšky (v levém kanálu), k němuž se vzápětí připojuje hlas z vysílačky (v pravém kanálu). Charakteristický rytmický zvuk pozvolna odeznívá, přičemž jeho rozmístění zůstává ve středu obou kanálů. Vysoký tón ustává náhle o několik vteřin později, přičemž zaznívá již pouze lidský hlas v pravém kanále, který se postupně vytrácí do šumu. Nakonec odeznívá (*fadeout*) i šum do absolutního ticha. Plocha trvá 1 minutu 20 vteřin a lze v ní vyzorovat výrazná nezávislá pásma, jež tvoří nezávislou polyfonní strukturu:

1. hlasité rytmizující pásmo (pozvolna odeznívá)
2. stabilní výškové pásmo, velmi jemně rytmizující (končí náhle)
3. lidský hlas zaznívajícím z vysílačky (odeznívá do šumu a dále do ticha)
4. šum a ticho

V dalším příkladu v čase 38 minut 40 vteřin lze najít na úseku zhruba 1 minuty 30 vteřin vícevrstevnatost jednotlivých pásem, k níž přistupuji z následujících úhlů:

1. *formální úhel*

Ve vybraném úseku se vyskytují čtyři formální bloky:

- a) jasný rytmizující zvuk zvonku s tlumeným hlasem davu na pozadí (A)

solutní ticho za nezávislý hlas (hlas s nulovou hodnotou amplitudy). Jaká může být jeho funkce ve vztahu k ostatním zvukovým vrstvám?

Zmínil jsem, že ticho je možné považovat za ambient, který přenáší poslecho-
vou percepci do vlastního subjektivního prostoru. Dochází tak k subjektivnímu prolí-
nání skutečného sonického prostoru s vlastní subjektivní percepcí. Budeme-li pracovat se stejným východiskem i v případě, kdy je ticho obsahem pouze jednoho kanálu, míra poslechové koncentrace se přenesse na kanál, v němž zaznívá zvuk, nikoli ticho. V použitém příkladu dochází v čase 10 minut 40 vteřin v levém kanálu k odeznění sboru a varhan (tento příklad se shodou okolností nachází ve stejném místě skladby jako předchozí zapojení zpívané části v kontrastu industriální krajiny) a v pravém kanálu je stále slyšet noisový ambient stroje a zaznívající sirény na pozadí. V příkladu se též vyskytuje nejasné blízké klepání, které noisovému ambientu přidává zvukový kontrast. Nalezneme zde tři zvukové objekty:

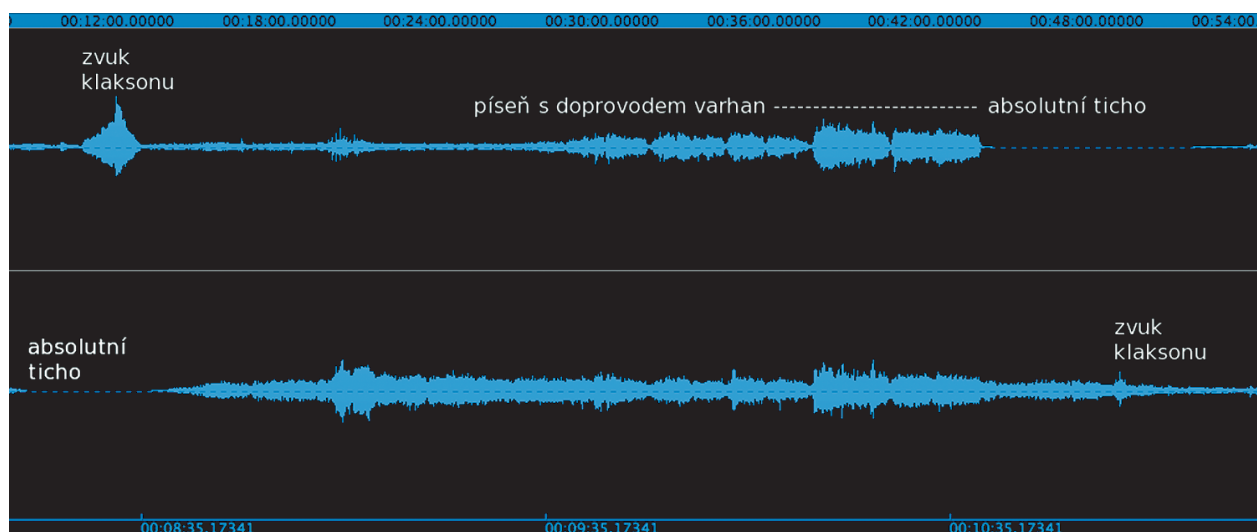
- a) nejasné nepravidelné klepání v popředí ve slabé hlasitosti
- b) klakson vlaku ve vzdáleném pozadí
- c) dominantní hlukový ambient (nejpravděpodobněji stroj) podobající se zvuku parního stroje či letadla

Absolutním odezněním levého kanálu (digitální ticho) se sluchová pozornost převádí na pravý kanál, v němž jsou obsaženy zmíněné hlukové objekty v rozmezí hlasitosti -19 až -24 dB, tedy na relativně tichých úrovních, které tím spíše poutají poslecho-
vou pozornost (na ploše dlouhé 30 vteřin).

Z formálního hlediska se tento případ vyskytuje o dvě minuty dříve v opačném kanálovém obsazení. Důraz je kladen na zaznívající zvuk klaksonu, který v probíhajícím úseku prochází zesílením a zeslabením.¹⁶⁴ Délka absolutního ticha pravého kanálu je zhruba 17 vteřin, tedy téměř poloviční oproti nadcházejícímu úseku. Ve sboru, který přichází uprostřed těchto noisových událostí, nacházím harmonickou souvislost zaznívajícího klaksonu s harmonií písně. Dominantním tónem klaksonu je tón D, ostatní harmonické tóny ani fundament nejsou v kontextu dalších zvuků v pásmu vzhledem ke hluku patrné. Přesto cítím klakson zasazený do tóniny h-moll, je tedy možné, že fundamentem bude tón H. Píseň je harmonicky umístěna v tónině D dur. Nalézám tak harmonickou (či tonální) příbuznost v kontextu Schaferova

¹⁶⁴ Nepodařilo se mi zjistit, zda je zesílení a zeslabení na předchozí hodnotu způsobeno přibližováním a oddalováním předmětu od nahrávacího zařízení, či šlo o pozdější zásah autora při režii (popř. obojí). Ve výskytu zvukového objektu však nedochází k zvyšování úrovně přirozeného šumu, domnívám se tedy, že jde o přirozený jev.

kompozičního myšlení mezi zvukovými objekty v krajině a vokálně-instrumentální složkou. V následujícím příkladu (příklad č. 4) můžeme vidět celý úsek, v němž jsou obsaženy úseky digitálního ticha a sboru s varhanním doprovodem.



Příklad 4 Grafické vyobrazení absolutního ticha a vokálně instrumentální složky ve vztahu k formě v dynamickém grafu skladby (8 minut 12 vteřin – 11 minut 22 vteřin).

Tyto a podobné příklady představují systematický pohled na formu zvukové kompozice. Formální struktura *Winter Diary* tvoří pečlivě organizovaný systém konkrétních objektů, ke kterým je možné přistupovat z mnoha pohledů. Analytický výskyt polyfonie považuji dále za otevřený pro hlubší analytickou sondu do zvukových kompozic. Též téma koncepce ticha zaujímá místo ve výstavbě formy, harmonie i polyfonních struktur. Výskyt harmonických vztahů mezi zvukovými objekty považuji za přínosný analytický počín nejen z hlediska zvukové kompozice, ale i za klíčový vztah čerpající též z mnoha jiných hudebních konceptů. Nalezená paralelní zvuková pásma v Schaferově kompozičním jazyce přispívají k analýzám nových harmonických a tembrálních struktur. Podobné struktury nalézám rovněž v jednotlivých navzájem separátně probíhajících zvukových vrstvách sonického prostředí.

3.6 VLASTNÍ POSLECHOVÁ PERCEPCE, SHRnutí

Jak přistupovat k poslechu zvukové kompozice? Uvažme, že prvotní poslech skladby asociuje, dle kodifikovaných symbolů, recepci zvukové krajiny na základě poslecho-
vých zkušeností. Vnímání sonických událostí může navozovat řadu sekundárních příběhů, obrazů a imaginací. Schaferovu kompozici vnímám jako dlouhý sonický na-

rativní příběh cesty po Manitobě, příběh evokující volnost, společně strávený čas, mnohá setkání s lidmi v kontextu záznamu zvukové krajiny. Zároveň ji vnímám jako symbol syrovosti ledové kanadské zimy, hledání teplého zázemí v mnohdy nepřítliš pohostinných lokalitách či nesnadnou péči o nahrávací zařízení, pro které tyto podmínky představují nemalou technickou zátěž.

Z hlediska poslechové percepce můžeme ve skladbě vyzorovat určité kódy, jimž na základě zkušeností snadno porozumíme. Slyšíme to, co právě zaznívá, přičemž subjektivně, na bázi asociací, provádíme hodnocení. Z hlediska subjektivního vnímání se orientujeme na zdroje zvuku, vnitřní rytmus, charakteristiku, okolní prostředí, celkový prostor a řadu dalších parametrů. Nesnažíme se zahrnout subjektivní hodnocení, neboť by snadno mohlo zkreslit náš receptivní postoj, přesto hodnocení asociativně přichází. Pokoušíme se ke skladbě přistupovat individuálním poslechem (*zuhören*) a zároveň vposloucháním se (*hinhören*).¹⁶⁵ Poslech i „vposlouchání se“ se vzájemně nevylučují, naopak, lze říci, že v konfrontaci se lépe doplňuje posluchačův objektivně kritický postoj. Řekl bych, že takové fáze snadněji otevírají posluchači cestu objektivního pohledu v rámci intersubjektivního vjemu.

V kontextu poslechového přístupu zakladatele konkrétní hudby Pierra Schaeffera¹⁶⁶ lze vnímat zvukové objekty, které jsme schopni popsat skrze analýzu

¹⁶⁵ Výrazy *zuhören* a *hinhören* zavádí literární kritik, filosof a sémiotik Roland Barthes (1915–1980) ve svém kritickém eseji zaměřeném na sémantické úrovně slyšení a naslouchání: 1. Slyšení orientované na indicie lze přirovnat ke slyšení známému u zvířat či k reakci na signál známé z nepodmíněného reflexu, tedy jednoduché automatické vrozené reakce. Zmíněný druh slyšení zároveň zahrnuje podmíněný reflex nabytý v souvislosti se získanými zkušenostmi, učením. 2. *Entziffern* – slyšení podle určitých kódů, symbolů, dle kterých jsme schopni analyzovat určitou indicii na základě předem naučených znaků, jazyka společnosti. 3. Orientace na zdroj zvuku – slyšení orientující se na původce zvuku, odehrává se v jistém intersubjektivním prostoru, v němž „*ich höre zu*“ znamená zároveň „*höre mir zu*“. Barthes na tomto místě hovoří o osobním zvukovém obrazu – pozadí (*Hintergrund*), z kterého vyrůstá funkce inteligence. V součinnosti se zvukovou ekologií se zmiňuje o tom, že zvukové znečištění prostředí zabraňuje tomu, aby živý tvor spolehlivě rozpoznal svůj životní prostor (*Lebensraum*), své domácí zvukové prostředí. Znečištění v tomto smyslu tlumí vposlouchání se (*Hinhören*). – Barthes, R.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Suhrkamp, Frankfurt 1990.

¹⁶⁶ Pierre Schaeffer (1910–1995) zavádí čtyři druhy poslechové recepce akusmatických situací: a) čistý poslech (*pure listening*) zvuku, při kterém se snažíme, často mylně, rozpoznat zvukový zdroj, b) *listening to effects*, kdy posloucháme zvuk v jeho znělé formě a jsme ho schopni skrze analýzu obsahu a našeho vjemu popsat, c) *variations in listening*, neustálé opakování fyzicky identické formy přináší nové porozumění tomu, co označujeme za subjektivní – tento způsob poslechu (vjemu) může způsobit rozostření poslechové situace, opačně však přináší nový pohled na vnímaný objekt, d) *variations in the signal* – při tomto způsobu se zaměřujeme na určitý zaznamenaný signál na médiu, s nímž vytváříme, např. stříháním, vytvářením drobných úseků, pomalým či rychlým přehráváním, nové unikátní objekty z původního zdroje zvuku. Schaeffer k tomuto druhu poslechu pokládá otázku: „*What does this deployment of diverging sonorous effects from a single material cause represent, from the point of view of the acousmatic experience? What correlation can we expect between the modifications that are imposed on what is recorded on the tape and variations in what we are hearing?*“ – Schaeffer, P.: *Acousmatics*. In: Ch. Cox, D. Warner (ed.), *Audio culture. Readings in modern music*. Continuum, London – New York 2005, s. 76–81.

obsahu (*listening to effects*). Též se pomocí různých vlastních poslechových přístupů můžeme pokusit o hledání podnětů, které by snáze otevřely cestu novým porozuměním této kompozice (*variations in listening*). Skladbu je možné vnímat též na základě mnohých asociativních, estetických, akustických, psychoakustických či sémantických významů. Asi nelze pominout dlouholeté kořeny asociativní recepce vjemů konkrétních akustických parametrů. Domnívám se, že u takového druhu koncepce skladby, jaký *Winter Diary* představuje, je nutné alespoň pokusit se oprostit od první asociativní významovosti a jít cestou vstříc hledání novému porozumění jasných akustických parametrů, cestou subjektivního vnímání.

Skladba vyznívá kontemplativně, celkově plyne pomalým tempem, po posluchači vyžaduje soustředěný poslech. Převažují pomalé, tiché, místy neslyšitelné části (s absolutním – digitálním – tichem), které vzbuzují pocity klidu, zároveň slabého napětí. Mnoho nuancí, které vyplývají až z několikerého poslechu, vytváří kompoziční stabilitu. Jak vyplývá z komplexní analýzy, skladba je konzistentní, představuje stěžejní klíčovou práci v oblasti zvukových kompozic.

Na dlouhé ploše skladba přináší netradiční koncepci práce se zvukem a s tichem. Při velmi slabých úrovních dynamiky, které systematicky pracují s digitálním tichem, nacházím kontrast této dosavadní práce v rovině harmonicko-rytmické. Ticho v podobě nulové hodnoty signálu (kterou je možné vytvořit pouze digitální cestou) utváří rysy pohybu a skutečného režimu zastavení se. Schaferova konceptuální práce s tichem v pomalé hybné formě zimní sonické krajiny jako by otvírala otázku o vztahu pohybu a věčnosti, vztahu, v němž je analogový signál (ve formě šumu) ještě stále měřitelný a násobitelný, avšak digitální signál představuje nehybný, absolutně tichý bod. Digitální signál (s nulovou amplitudou) v tomto významu přenáší posluchačovu pozornost z poslechového prostoru skladby do vztahu, kdy se všechny momenty zvukových objektů – které mohl analyzovat v průběhu percepce – v kontextu digitálního ticha přenesly do nejbližšího fyzického prostoru. Díky tomuto subjektivnímu přenesení se posluchač bezprostředně ocitá na poli harmonicko-rytmické konfrontace, čímž se sám v tu chvíli stává zvukovým objektem.

Též vícevrstevnatost – v přeneseném významu polyfonie – je specifickým rysem Schaferovy práce. V této práci – v kontextu *soundcape* – jednotlivé vrstvy symbolizují nezávislost harmonicko-rytmických pásem. Taková pásma je možné charakterizovat vlastním sonickým prostorem, vnitřním pohybem, frekvenční charakteristikou a dalšími individuálními rysy danými konkrétním sonickým prostředím.

Skladba *Winter Diary* je v mnohém skutečným přínosem nejen v oblasti zvukové kompozice. Mám pocit, že kompoziční potenciál, který je do ní vložen a který pravděpodobně vychází také z vokálně-instrumentálního Schaferova kompozičního jazyka, staví skutečný fundamentální základ kompozičního světa této zvukové kompozice. Shledávám, že tento základ, mající pevné ukotvení ve formě, prostoru, barvě zvuku, vrstvení zvukových pásem i rytmu zároveň, v mnohém čerpá z analytických výzkumů „soundscapového“ Vancouveru. Skladbu tak lze považovat v jistém smyslu za vyústění Schaferových myšlenek, které mohl v *Tuning of the World* přinést.

4 A. CURRAN: *UN ALTRO FERRAGOSTO* (2002)

4.1 TICHO A ZVUK V KONTEXTU ZVUKOVÉHO FILMU

Skladba italského skladatele Alvina Currana¹⁶⁷ *Un altro ferragosto* představuje v tematice rozhlasových zvukových kompozic výrazný počin, reflektující tradici italského svátku ferragosto a křesťanské religiozity. Skladba vznikala ve spolupráci Domenica Sciajna,¹⁶⁸ který Curranovi asistoval při stříhu a režii; tato spolupráce odkazuje k tradičnímu modelu skladatel–realizátor v oblasti elektroakustické hudby. První odvysílání skladby se odehrálo v říjnu 2002 v *Deutschland Radio Berlin*. Podrobné informace ke skladbě, ze kterých čerpá tento text, jsou uveřejněny na internetové prezentaci autora.¹⁶⁹

Ferragosto (*Feriae Augusti*) je italským svátkem připadajícím na 15. srpna. Vychází z tradice významné křesťanské oslavy Nanebevzetí Panny Marie¹⁷⁰ a v Itálii je svátkem pracovního klidu. Curranovým tématem je proces přenesení klidu – ticha – do zvukové kompozice v kontextu tohoto svátku. Téma zároveň představuje vlastní autobiografickou výpověď a oslavu sonických událostí, které autor v průběhu pětatřiceti let v období kolem 15. srpna zaznamenal jak v Itálii, tak v řadě míst světa. Důraz byl kladen na zvuky, které by byly buď nedílnou součástí tohoto ticha, nebo poukazyvaly na klid v pohybu (*non-motion in motion*).¹⁷¹

Zvukový materiál skladby byl sestaven z více než dvaceti hodin záznamu dokumentujících převážně tyto dny: rok 1967 v La Serra di Lerici v Ligurii, rok 1991 v Curranově rezidenci v Poggidoro a rok 2002 v Římě. Nahrávky dokumentovaly např. rodinu Curranova bytného při tradičním stolování během ferragosta, dále kom-

¹⁶⁷ Alvin Curran (*1938) – skladatel a spoluzakladatel souboru Musica Elettronica Viva. Do roku 2006 byl profesorem na Mills College v Kalifornii, nyní soukromě vyučuje v Římě, v Itálii a přednáší na různých institucích. Zabývá se elektroakustickými sólovými performancemi, tvorbou rozhlasových kompozic, zvukovými instalacemi a elektroakustickou tvorbou.

¹⁶⁸ Domenico Sciajno (*1965) – hráč na kontrabas a skladatel v oblasti akustické a elektronické hudby. Viz [on-line] na: <http://www.sciajno.net/> [11/2011].

¹⁶⁹ Viz [on-line] na: <http://www.alvincurran.com> [11/2011].

¹⁷⁰ „Když papež Pius (XII.) 1. listopadu 1950 prohlásil za článek víry, že po skončení života ‚byla neposkvrněná Matka Boží vzata s tělem i duší do slávy nebeské‘, potvrdil tím to, v co křesťané už odedávna věřili a společně oslavovali dnešního dne při bohoslužbách. V Jeruzalémě se slavil dnešní den už v 5. století, od 6. století ho slaví celý křesťanský Východ a od 7. století se začíná slavit v Římě. V pozdějších staletích se stává nejčastějším titulem mariánských kostelů.“ In: Denní modlitba církve. Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 2007, s. 1652–1653.

¹⁷¹ Viz internetové stránky Alvina Currana.

ponování u klavíru ve studiovém apartmánu. Skrze tyto zvuky se Curran snažil zachytit jakýsi obraz tohoto dne v podobě zvukového filmu. Reálné obrazy jsou konfrontovány např. invenčním zvukem cikád, zpěvem muezzina v Istanbulu, broukáním Ravelova *Bolera* tehdejší Curranovy družky Edith Schlossové¹⁷² ve farmářském domku při zátoce La Spezia. Z tohoto místa je zaznamenán též harmonický zvuk přepravních lodí.¹⁷³ Dokumentujícím momentem je rovněž čtení novin *la Repubblica*, datovaných k 15. srpnu 2002, na lavičce v parku Pincio ve Villa Borghese v Římě. Článek, ke Curranovu překvapení, v tomto čísle upozorňuje na jeho vlastní koncert. Ve skladbě jsou dále obsaženy zvuky losů (obvyklá doba říje je v polovině srpna), záznam průvodčího v berlínském metru či turističtí průvodci v Římě a ve Florencii.

Jak je patrné, zvukový materiál je velmi pestrý, zaznamenaný z mnoha světových míst. Materiál dokumentuje celou řadu rozdílných sonických situací spojených s jedním opakovaným datem. Curran v této souvislosti zmiňuje svůj záměr vytvořit zvukové obrazy: „*I was inevitably drawn to paint a larger, more fanciful picture and bring in some marvelous sound events that are indigenous but invented...*“¹⁷⁴ Opět tak akcentuje myšlenku koncepce zvukového filmu, který by nejen dokumentoval sledy událostí v konstantní časové periodě, nýbrž vystihl vlastní dlouhodobě utvářené zvukové imaginace a zároveň autobiografickou reflexi svého života v časovém intervalu uplynulých 35 let, kdy zvuky sbíral.

Curranovo téma je v této práci, po Schaferově *Winter Diary*, kontrastním pohledem. Zatímco Schafer se tematicky věnuje jednomu konkrétnímu časovému období v jedné krajině (zimní Manitobě), k čemuž směřuje koncept své práce včetně výběru zvukových objektů, zaměření na kontrast detailu a celku či polohu objektů v prostoru, Curran se věnuje barvě zvuků, vnímání objektů v čase či vzájemné konfrontaci těchto objektů v rámci polyfonních pásem. Není v tuto chvíli snadné stanovit, do jaké míry je Curranova práce v tomto smyslu systematická, ale domnívám se, že primární Curranův pohled je věnován určité vlastní autobiografické výpovědi skrze kompoziční práci v kontextu *musique concrète*. Schaferův kompoziční jazyk je naopak společný znakům *akustické ekologie* v konceptu zvukových krajin a dalších prvků, které tato koncepce přináší. Přestože je Curranova tematika podobná koncepci *soundscape*, v jistém smyslu – zacházením se zvukovými objekty a zapojením

¹⁷² Curran na svém oficiálním webu uvádí, že Edith Schlossová zpěvem Ravelova *Bolera* obvykle začínala den svého akvarelového malování.

¹⁷³ „...the harmonic hum of the ferry boat which daily crosses from Porto Venere to Lerici and beyond – this floating cushion of melodic overtones drifts in and out over the whole bay in a daily maritime concerto.“ Viz [on-line] na: <http://www.alvincurran.com/writings/altro%20ferragosto.html> [07/2011].

¹⁷⁴ Ibidem.

instrumentálních zvuků – se podobá tradici *musique concrète*. Snad je tento počín dalším z příkladů, kdy do tematiky *akustické ekologie* sedmdesátých let značně promlouvala i francouzská vlna tzv. konkrétní hudby. Ponechme však odpovědi na tyto dílčí otázky vlastní analýze skladby. Curranův komentář ke skladbě jistým způsobem dokládá rysy autobiografické tematiky zasazené do kontextu tradice *musique concrète*, zároveň ve značné míře do kontextu *soundscape*:

„*The ritual cleansing begins. A countdown to the end of work, the end of time, the beginning of the ‚big sleep‘. Some say it was the goddess Diana’s idea, but most attribute this wise custom to Augustus Imperator – how well the labor unions of ancient Rome bargained back then for a long vacation in mid-August. So the last hoes, hammers, drills, sickles, pitchforks and saws are laid to rest, the work place meticulously put in order, all the refuse and debris hauled out for collection; homes give up their broken refrigerators, cracked marble tables, flea-ridden dog baskets, ancient computers and wayward fax machines, rusty ironing boards and mouse eaten roller skates, oh yes, broken skis and terminal potted plants. The home vomits itself clean and pure. It too rests. Human labor at last lifts its eyes to heaven in a sign of appreciation, and the holiday begins in silence. In this stillness nothing moves except ‚mad dogs and Englishmen‘. The theories of Newton, Einstein, even Xenakis are momentarily rendered useless, for particles, mass, velocity, time, and space do not exist here – save for the lesser species like cicadas or tour guides.*“¹⁷⁵

Klíčovým Curranovým námětem skladby je ticho (jak je patrné též v autorském komentáři). Ticho jako konec času, konec práce, rituální očista ve formě mariánského svátku; ticho konfrontované – či artikulované – pohybem zvuku v čase; ticho v širokém kontextu vnímané symbolem klidu, vstupem do modlitby i jejím prostorem; ticho, důležitý faktor vnitřní očisty, obnovy ducha; ticho, které v kontextu velkého mariánského svátku nabývá na duchovním rozměru, zároveň parametr, který se celá staletí nese v kontextu evropského, ale i mimoevropského hudebního významu spojeného s otázkami víry a základními prvky religiozity. V Schaferově *Winter Diary* je ticho spojeno s formou skladby a systematicky je s ním tak zacházeno (viz rozbor skladby). *Un altro ferragosto* vytváří akustický snímek ticha, které vzniká v prokomponované systematické zvukové práci napříč vnímání času.

¹⁷⁵ Curran, A.: *Un Altro Ferragosto: program notes*. Dostupné [on-line] na: <http://www.alvincurran.com/writings/altro%20ferragosto.html> [07/2011].

4.2 ANALÝZA ZVUKOVÝCH UDÁLOSTÍ

Pro stanovení zvukových objektů vycházím ze dvou popisných zdrojů:

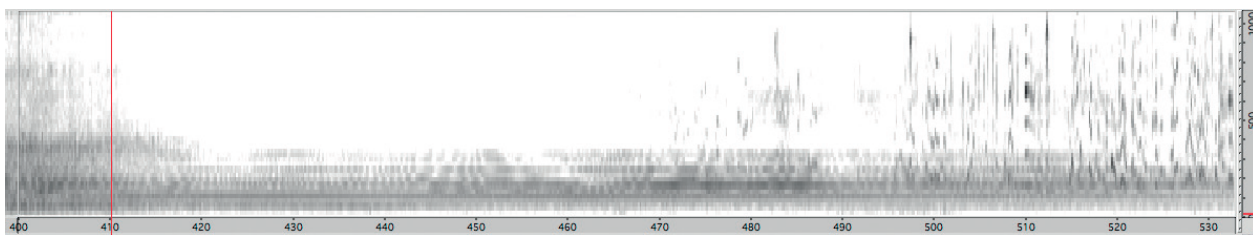
1. reálný autorův popis zvukových událostí v čase (příloha 2)
2. vlastní popis zvukových událostí v čase stanovený opakovanou asociativní poslechovou analýzou skladby (příloha 3)

Popis zvukových událostí, který jsem vytvořil na základě několikerého poslechu skladby, se shoduje s autorovým popisem. Pro bližší identifikaci zvukových objektů jsem na některých místech vyšel též z autorova popisu. Výběr použitých zvuků vychází z různých událostí vztahujících se k 15. srpnu v časovém rozmezí let 1967–2002.

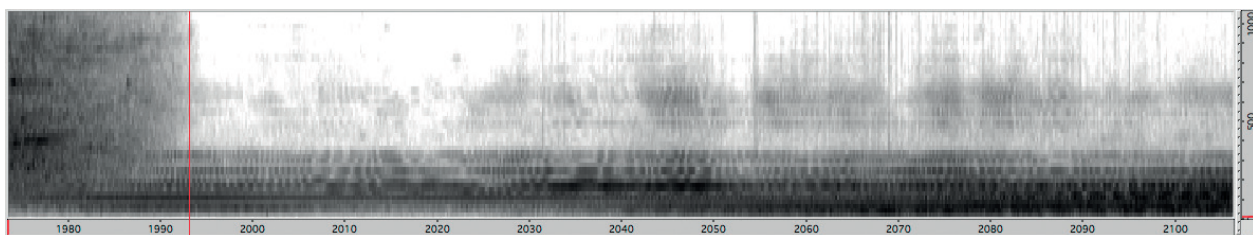
Zvuky lze zařadit do těchto kategorií:

- **hlas** – volání „*guarda*“, dialogy, stolování rodiny, smích, milování, čtení novino-
vého úryvku, zpěv (broukání) Ravelova *Bolera*
- **industriální, technické zvuky** – tlukot, výstřely, sváření, sbíjení, motor rybář-
ské lodě
- **instrumentální zvuky** – komponování u klavíru, ladění klavíru
- **přírodní** – ptáci, slepice, cikády, vábení losů, poletující moucha, štěkající psi
- **prodlevy**
 - hluboký témbrový zvuk na prodlevě (motor lodi), který nastupuje pozvolnou
gradací hlasitosti (*fade in*) asi v 6. minutě 25. vteřině, přičemž zaznívá
do 10. minuty. hluboký témbrový zvuk (motor) na prodlevě nastupující
v 32. minutě 50. vteřině. Ve zhruba 37. minutě dochází k pozvolnému překrý-
vání zvukem podobného témbru. Tato plocha vyznívá do 40. minuty
45. vteřiny postupným zeslabováním (*fade out*).

Tyto prodlevy můžeme srovnat na následujícím příkladu frekvenční analýzy (so-
nogram) vyobrazené v rozsahu frekvence 0–1000 Hz. Stopáž je značena
ve vteřinách:



Obr. 4 Frekvenční analýza: 400–530 s, 0–1000 Hz.



Obr. 5 Frekvenční analýza: 1980–2100 s, 0–1000 Hz.

Na příkladech je možné vyzorovat, že oba zvuky, které v kategorii prodlev považují za shodné, jsou totožné ve frekvenčním pásmu. Samotný zvuk, nezasažený žádným dalším probíhajícím zvukovým pásmem, je slyšitelný ve 420.–480. vteřině prvního příkladu. Ten je stejně tak charakteristický v obrazu druhém, kde je toto frekvenční pásmo více zvýrazněno. Plná čára na obou příkladech znázorňuje místo, kdy daný zvuk začíná být nejkonkrétněji slyšet.

Ostatní zvukové objekty zahrnuté v jednotlivých kategoriích jsou dobře vnímatelné, zvukově charakteristické, asociativní ke skutečnosti. Tuto významovou asociaci považují v této skladbě za důležitý prvek, díky kterému je možné lépe vnímat kontrasty zvukových charakteristik jednotlivých objektů vzhledem k významovému kontextu skladby. Bližší charakteristiky jednotlivých zvukových objektů necítím potřebu na tomto místě reflektovat, neboť jsou dobře patrné z obou popisů časových událostí uvedených v přílohách č. 2 a 3 a též v popisu skladby v předchozí kapitole.

4.3 POLYFONNÍ ZVUKOVÁ PÁSMA

Charakteristický jev představuje prolínání několika kontrastních zvukových objektů. Z hlediska *akustické ekologie* je možné hovořit o konfrontaci zvukových vrstev, které systematicky nezapadají do původní zvukové krajiny, nýbrž jsou vybírány a konfrontovány na základě určitých znaků zvolených autorem. Ve srovnání s *Winter Diary* zde nedochází k používání zvukových barev podle typické charakteristiky zvoleného sonického prostředí, ale odlišných zvukových charakteristik, jež spojuje konkrétní časová událost (15. srpen). Odlišnost těchto charakteristik se zdá subjektivně autorem volena na základě imaginativních obrazů a barev, jejichž základ má reálný původ a reálně se i zpětně promítá do kompozice. Subjektivnost je zde využita pro konfrontaci předem vybraných zvukových objektů, které ve výsledku tvoří kontrastní specifická pásma.

Pokud přeneseme význam polyfonie z nauky o kontrapunktu, je možné hovořit o zvukovém druhu polyfonního vedení hlasů, přičemž toto vedení závisí na reálném průběhu zvukových objektů v čase stanoveném nahrávkou. V terminologii zvukové kompozice není termín polyfonie zaveden, avšak neshledávám problém v jeho zavedení do kontextu analýzy. Přestože hovoříme o širokém kontextu polyfonního vedení hlasů již z období *ars antiqua*, v přeneseném kontextu – avšak stále v hudební analogii – mluvíme o vedení dvou a více navzájem znějících pásem. V této souvislosti je možné stanovit dvě kategorie polyfonie v tematice zvukové kompozice, přičemž obě se mohou vyskytovat vzájemně:

- **polyfonie v konceptu zvukové kompozice** – vedení dvou a více nezávislých zvukových pásem v rámci kompoziční tvorby zvukové – *soundscape* – kompozice
- **polyfonie v tematice zvukových krajin** – nezávislá paralelní zvuková pásma v environmentálním prostředí

V rámci skladby *Un altro ferragosto* nalézám např. tyto polyfonní ukázky (jednotlivá pásma jsou podtržená):

- tlukot (outside – environmentální prostředí), ptáci × zvuk klavíru (inside – instrumentální lidský prostor) – [1 min.] do [6 min.]
- graduující industriální prostor s postupnou klavírní kadencí
- cikády, lidský hlas (rozhovor), klavír [10:00]
- stálá hluboká prodleva × prolétající moucha [7:28]

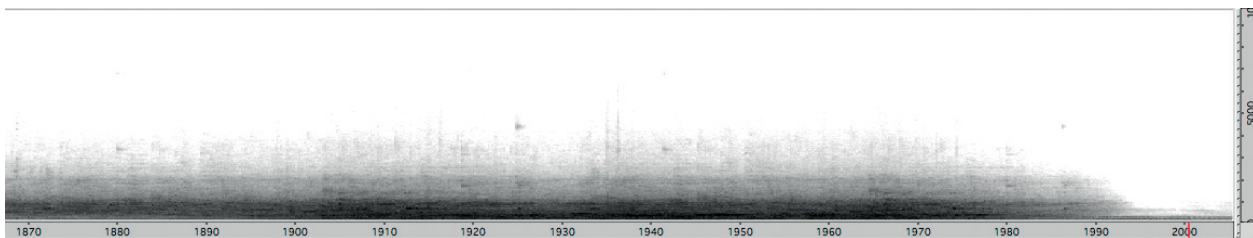
- stálá hluboká prodleva × čtení novinového článku [7:38]
- smích × slepice (rytmická konfrontace) × stálá hluboká prodleva [8:02]
- lidské hlasy, cikády, klavír [21:14]
- milování × cikády [24:14]
- milování × cikády + zpěv muezzina jako nová polyfonní vrstva [24:53]
- nádražní hala (noise ambient) [30:00]
- důraz na poletující mouchu × broukání × lidská práce [38:59]
(z tohoto příkladu je patrné zasazení přirozené polyfonie prostoru do dalších polyfonních vrstev kompozice)
- vábění losů × broukání – Bolero × moucha [42:45]
- losi × lidské hlasy [44:40]
- hra kulečnicku × hlasy × moucha [45:02]
- opakující se dlouhý hluboký tón × poletující moucha × šum × kulečnick [47:50]
- moucha v prostoru (sólo) – [51:30]

Z uvedených příkladů je patrné prolínání dvou a více různorodých vrstev z rozličných sonických prostředí, přičemž různorodost vzniká vztahem zvukových krajin, vnitřního a vnějšího prostředí a též v pohledu na detail (konkrétní objekt) a celek (ambient). Téma svátku ferragosto vystihují lidské dialogy, čtení novinového článku, losí vábění (ve vztahu k časovému období), ve vzdáleném významu též zpěv muezzina.

Jednotlivé vrstvy jsou velmi kontrastní, složené z kombinací industriálního, environmentálního i lidského prostředí. V jistém smyslu tato kontrastnost vystihuje Curranův smysl pro zvukomalbu, k níž se autorsky přiznává ve zmíněném záměru kreslit (viz úvod ke skladbě).

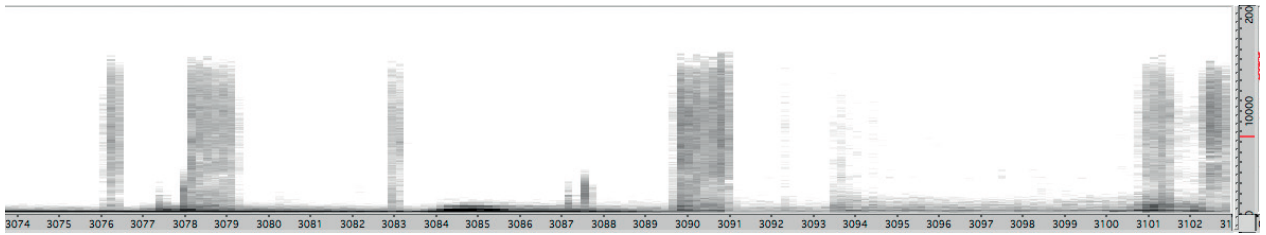
4.4 ZVUKOVÝ PROSTOR

Z jednotlivých vrstev uvedených v předchozím bodu vyplývá též autorova snaha o vyjádření – artikulaci – prostoru. Snaha je tím více patrná Curranovým původním záměrem vytvořit zvukový film. Prostor je kromě rysů, které jsme mohli poznat též v rozboru skladby *Winter Diary*, tedy ve smyslu zasazení inside × outside, tematiky sonického prostoru (hlas, příroda, město, lidé apod.) či pohledu mikro–makro (čili vztah detailu a celku), vytvářen též pohybem (vzpomeňme zde na Schaferovy kroky ve sněhu!). Poletující moucha je zvukovým objektem, který artikuluje prostor a rytmicky člení čas neustále se měnící pozicí vůči zdroji snímání zvuku. Svým narážením moucha zároveň přesně určuje hranici tohoto prostoru, jejíž vzdálenost artikuluje dynamika mávajících křídel a narážení mouchy o stěny. Opačnou pozici v tomto úhlu představuje relativně neměnné pole ambientní krajiny (zřejmě) nádražní haly [31:15–33:00]. Zvuková charakteristika haly je dána konstrukcí, již vykreslují procházející davy zasazující tomuto prostoru jasný zvukový rámec frekvenční charakteristiky pokrývající spíše nízké pásmo. Nejsou zde patrné téměř žádné konkrétní objekty. Procházející dav, tisíce kroků, dialogů, pojíždějících zavazadel se v mohutném prostoru haly stává konstantním hlukem artikulujícím neměnný prostor. Frekvenční charakteristika je vyobrazena na následujícím příkladu.



Obr. 6 Frekvenční analýza davu v nádražní hale: 1870–2000 s, 0–10 000 Hz.

Z frekvenční charakteristiky můžeme vypočítat ambient pokrývající šířku 0 až cca 5000 Hz, pásmo, které je relativně charakteristické pro nízké pásmo hluku v *lo-fi* prostředí. Poletující moucha oproti tomu zasahuje do vyššího pásma, vykresleného rytmem – pohybem – v prostoru (obr. č. 7).



Obr. 7 Frekvenční vyobrazení zvuku poletující mouchy: 3074 s až konec skladby, 0–20 000 Hz.

Zvukový prostor skladby není dále tak výrazně zasazen do stereobáze, resp. individualizace obou kanálů. Na zvuk je po celou dobu nahlíženo spíše panoramaticky. Šíře obou zvukových kanálů představuje zvukový pohled na jeden kompaktní prostor, v němž se v podobě zachycených zvukových událostí s autobiografickými rysy odehrává několik kontrastních obrazů artikulujících časové události napříč jedním časovým i geografickým rámcem.

4.5 PARAMETRY FORMY

Na formu skladby je možné nahlížet z několika odlišných úhlů:

a) podle výrazných zvukových objektů, které zároveň mohou zaujímat specifickou funkci z hlediska harmonicko-rytmické struktury:

- dlouhé pulzující plochy (prodlevy): prolétající moucha, hluboký témbrový zvuk motoru, cikády
- instrumentální barva: klavír (ladění, komponování), motory projíždějících lodí
- rytmus: lidské hlasy, kladivo, rány

b) dle prostoru

- outside × inside plochy
- kontrasty detailu a celku

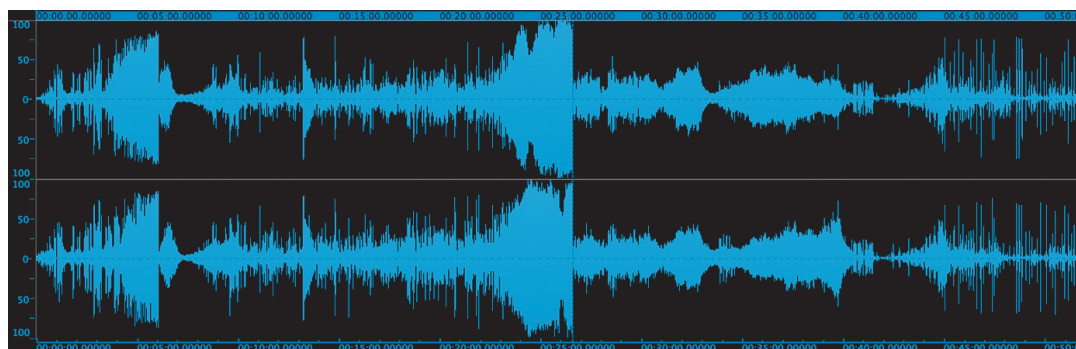
c) dle pohybu

- statické objekty proti hybným plochám ve smyslu např. dlouhých pulzujících prodlev, zároveň dle výrazného rytmického rastru (repetitivní tlukot apod.)
- dle pohybu v prostoru, dle artikulace

d) z hlediska tektonického rámce

Výrazným autobiografickým prvkem skladby je moment milování zasazený do časového středu skladby z hlediska formy i dynamických poměrů. Tektonický střed a zároveň největší dynamický vrchol skladby přichází ve 26:33 (durata: 51:44). Vrchol je gradačně vystupňován čtyřmi polyfonní-

mi pásmy, a to hlasy partnerů při milování, prodlevou cikád, zaznívajícím zvukem klavíru a zpěvem muezzina. Je to v celém trvání skladby zároveň jediné místo, na němž se vyskytují čtyři pásma najednou, čímž je stanoveno jakési polyfonní maximum. Gradace je připravována na ploše 4 minut (za počátek považuji skřípající zvuk ve 22:35, kdy se nepatrně změní sonický prostor zvuku cikád, které zaznívaly již dříve). Dynamický střed, zároveň největší dynamický vrchol, je vyobrazen na obrázku č. 8. Z tohoto obrázku je rovněž možné vypočítat průběh skladby podle dynamických bloků.



Obr. 8 Průběh skladby v dynamickém (hlasitostním) grafu. Formální střed a dynamický vrchol je patrný v 26:33.

Dynamický vrchol a zároveň střed formy je též jakýmsi satirickým projevem Curranovy autobiografie, neboť zmíněný vrchol je současně vyvrcholením erotické scény partnerů v této zvukové scéně *Un altro ferragosto*. Zajímavé je také blízké zasazení zvuku nádražní haly (o které jsem se zmiňoval v rámci prostoru skladby). Doposud konkrétní zvuky davu v této hale pozvolna přicházejí již asi ve 28:30 (o samotném zvuku jsme se zmiňovali při 31:15–33:00). V kontextu zvukového objektu prolétající mouchy docházím k závěru potvrzujícímu tento dynamický vrchol a zároveň střed formy skladby.

e) z hlediska kodifikovaných zvukových symbolů

Pozoruhodným parametrem Curranovy práce je kompoziční práce se zvuky, které vnímáme jako kodifikované symboly v dlouhém časovém intervalu. V takovém intervalu dochází ke změně funkce konkrétního zvukového symbolu v časovou prodlevu, která mnohonásobně vykresluje sonický prostor zaznívajícího objektu. Mezi kodifikovanými symboly nalézám následující zvukové objekty a události:

- zaznívající zvuk klavíru (časový interval 26:33, zvuk klavíru opakovaně zaznívá až do formálního středu skladby, po němž se již ve skladbě nevyskytuje)
- poletující moucha (průběžně se vyskytuje v celém úseku skladby, přičemž první zaznění přichází v čase 07:28 a větší výskyt po tektonickém středu; kulminace přichází v závěru skladby)
- hra v kulečnick (časový interval: 45:02–51:28)
- cikády (průběžně se vyskytují v celé části před tektonickým středem)
- zvuk hlubokého témbrového zabarvení ([1] 06:25–10:00; [2] 32:50–40:45; časy jsou vzhledem k slabým hlasitostem nastupujících i odeznívajících objektů orientační s odchylkou +10 s)

Uvedené události zaznívají v dlouhém časovém intervalu buď neustále (v rámci dlouhé prodlevy), popř. repetitivně přerušovaně. V dlouhém časovém úseku jsou tyto události neustále konfrontovány samy se sebou (jako charakteristiky stavu), případně s ostatními zvukovými objekty v rámci ostatních probíhajících zvukových pásem. Tento způsob považuji za jeden z dominantních kompozičních rysů Curranovy práce.

4.6 ANALYTICKÁ REFLEXE

Kompoziční přístup *Un altro ferragosto* reprezentuje jiná východiska, než jaká jsme mohli vidět u Schaferova *Winter Diary*. Curran se zaměřuje na pestrost zvukových objektů v konfrontaci polyfonních pásem, přičemž tento přístup spojuje s konkrétní časovou událostí napříč léty, která představují autobiografickou reflexi kompozičního vývoje. V tematice své kompozice vede Curran posluchače k přemýšlení o smyslu dlouze zaznívajících kodifikovaných symbolů, o povaze jednotlivých polyfonních struktur, nutí nás zabývat se artikulací v prostoru. V jistém smyslu Curran otevírá nové otázky o smyslu harmonie a rytmu v kontextu zvukových objektů. Když hovoří o harmonii motorů proplouvajících lodí, když konfrontuje industriální mnohavýznamovost souvislých polyfonních pásem (složených z industriálních zvukových objektů), když pokládá dlouhé plochy neustále zaznívajících zvukových prodlev, které jsou přesto stále dost jasně formulovány konkrétním zvukovým objektem či objekty, mám pocit, že právě zde nacházím stopy kontextu tradice *musique concrète*, až v našem smyslu významově posunuté do světa *soundscape*.

Zmíněná východiska jsou utvrzením Curranova záměru vytvořit akustický snímek ticha formou zvukového filmu v této rozsáhlé kompozici, věnované tématu italského

svátku a zároveň tématu s širokým křesťanským kontextem oslavy Nanebevzetí... na jedné straně syrové industriální objekty zasazené do strukturální práce konkrétní hudby, na druhé poetický příběh autobiografické kompozice s tématem italského svátku v kontextu *soundscape*... na jedné straně jasně kodifikované symboly v reálném prostředí, na druhé, dlouhé formální plochy, v nichž se význam takových symbolů proměňuje v zastavení času, prostoru a děje formou neustálého opakování...

Un altro ferragosto nese jasné známky kompoziční práce v rovině *musique concrète*, na kterou spíše navazuje a rozvíjí ji (např. v podobě použitého tónového materiálu konfrontovaného s materiálem blízkým elektronické povaze či kompozičně integrovanými lidskými hlasy, popř. experimentováním na poli zvukového času), jakož i v konceptu *soundscape* ve formě velkého zvukového filmu. Na poli zvukových kompozic spolu s *Winter Diary* jednoznačně zaujímá dominantní pozici a obě přináší stále nové otázky do pole hudebně-teoretického dění v kontextu *akustické ekologie* a *soundscapes*.

Kam se poděl parametr rytmu? Mám pocit, že smysl této otázky Curran staví do pozice času a prostoru. Z jedné strany – moucha, která máváním křídel a narážením o hranice prostoru vytváří zřetelné prvky mikrorytmické struktury, čímž Curran kompozičně tvoří pomyslnou paralelu mezi mikrorytmem a skutečným prostorem. Mikrostruktura sama – pomocí biologického činitele – vytváří posluchači sonický prostor, který je patrný teprve až při vnímavém poslechu. Makrostruktura pak – v podobě neskutečně dlouhých prodlev motorů lodí, zvuku cikád, hry v kulečnick, ladění klavíru, ale i tlukotem kladiva či pouličního zvuku sbíječek – představuje rytmický prvek, který se podobně jako mnohaletý vývoj této kompozice nese časem. Svým způsobem obdivuji tento kompoziční záměr – je-li skutečně záměrem –, neboť pomáhá otevírat nové otázky o významu rytmu a prostoru v kompoziční formě. Pokud jsme v této kompozici našli nové významy polyfonních pásem v kontextu zvukové kompozice, pak právě zde nalézám též nový význam mikro- a makrostruktury, který se tak úzce dotýká času a prostoru v kontextu *soundscape* kompozice, přestože Curranovu skladbu nelze za *soundscape* kompozici považovat. Cítím zde patrné průniky performančního umění s přesahem do zvukových instalací, kterými se Curran taktéž úzce zabývá. Nebojím se říci, že právě v podobě zmíněných harmonických a rytmických přesahů cítím úzký vztah s tradicí instrumentální hudby.

5 ANALYTICKÉ PŘÍSTUPY, VLASTNÍ AUTORSKÁ REFLEXE

Následující analytické přístupy představují zdroj vlastních autorských reflexí v kontextu zvukové kompozice. Tak jako skladby *Winter Diary* a *Un altro ferragosto* představovaly v kontextu této práce hlavní analytická východiska zvukových kompozic v oblasti *soundscape*, následující analytické vsuvky tato východiska dokreslují. Nedotýkají se světa *akustické ekologie* a *soundscape* (až na vlastní autorskou kompozici), přesto v nich tento příklon – minimálně v podobě zvukového materiálu z environmentálního prostředí – nalézám.

5.1 DETAIL JAKO PARAMETR FORMY

Zvuková kompozice *Att fälla grova träd är förknippat med risker* (2004)¹⁷⁶ Hanny Hartman¹⁷⁷ s příklonem spíše k tradici *musique concrète* se zviditelnila na scéně radioartu získáním ocenění v prestižní soutěži Karl Sczuka Prize 2005. Koncepce skladby se zaměřuje na kontaktní (velmi blízké) snímání zvuku, přičemž paralelu se *soundscape* tematikou zde nacházím ve vztahu ke zvukům pocházejícím z prostředí lesa. Tím skladba v kontextu *soundscape* kompozice zaujímá jakousi paradoxní vsuvku, ve které spatřuji též silný příklon k tichu. Ticho a nízká hladina šumu prostředí zaujímají v celkové formě skladby asi 2 minuty 13 vteřin plochy z celkových 8 minut 40 vteřin, tj. necelou 1/3 plochy. Zbývající 2/3 plochy představuje jasný příklon ke strukturální práci v rovině zvukového detailu, rytmu a harmonii (nejen v rovině zvukových objektů, ale též některých instrumentálních částí).

Detail je zaměřen na krátké útvary v rozmezí 34–300 ms zasazené do úseků s tichem, které v kontrastu těchto útvarů střídavě zaznívají v rozmezí 2–3,5 vteřiny (viz např. úvodní úsek 0–20 vteřin). Zvukové objekty nesou sémanticky neurčité, ale akusticky zřetelné parametry blízké prostředí lesa. Sled zvukových objektů v tichu vytváří specifický rytmus skladby.

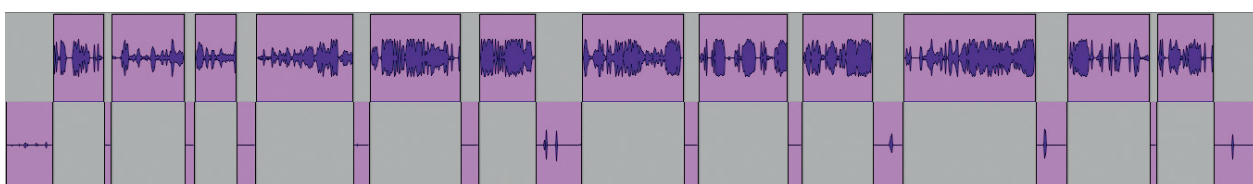
¹⁷⁶ První vysílání se uskutečnilo ve švédském rozhlase 8. prosince 2004. Skladba je objednávkou švédské státní agentury Svenska Rikskonserten (www.rikskonserten.se) k 40. jubileu založení Studia pro elektronickou hudbu ve Stockholmu (zkr. EMS). Skladba získala ocenění v soutěži Karl Sczuka Prize 2005.

¹⁷⁷ Hanna Hartman (*1961) – zvuková performerka původem ze Švédska nyní působící v Berlíně. Viz [on-line] na: <http://hannahartman.de> [12/2011].

[_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _]

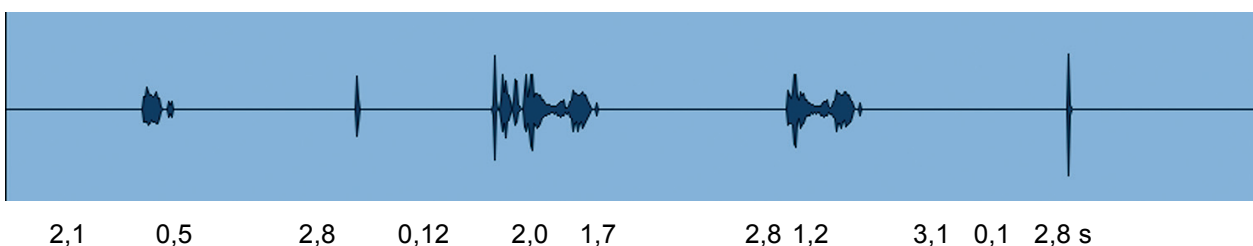
Pozn.: Označení „_“ pro úsek s vysokým výskytem ticha, označení „-“ pro úsek s vysokým výskytem zvukových objektů.

Rytmus lze zaměřit na mikro/makrostrukturu. **Makrostruktura** rytmu vychází z celkového střídání zvukových úseků s úseky ticha, přičemž toto střídání vychází z grafu amplitudy v čase. Makrostruktura je znázorněna v obrázku č. 9, který odpovídá následující formě:



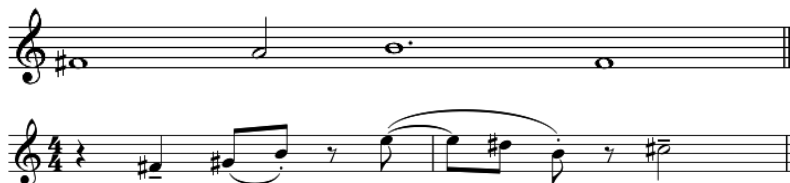
Obr. 9 Graf vystihující makrorýtmus skladby střídáním úseků s tichem (dole) a zvukovými objekty (nahore).

Mikrostrukturu lze snadno vypořadovat v bližším pohledu na jednotlivé makro-úseky. Typickým příkladem je úvodní úsek skladby 0–19 vteřin znázorněný v obrázku č. 10 (detail prvního úseku z obr. 17). V mikrostrukturu lze vypořadovat detail kladený na různou délku zvukových objektů střídajících se s tichem, čímž vytvářejí charakteristický rytmus tohoto relativně krátkého úseku skladby.



Obr. 10 Graf vystihující mikrorýtmus skladby v úseku 0–19 s, zobrazuje střídání zvukových objektů s tichem. Časový průběh jednotlivých událostí je v uvedeném pořadí (odchylka $\pm 0,1$ s)

Harmonické plochy jsou syntézou melodických a instrumentálních zvuků (kombinace zvonků, rozhlasové znělky /viz příklad č. 5/ apod.), které zaznívají ve zvukové polyfonii, ale i sólově (v případě melodických zvuků). Harmonie svým způsobem dokládá kompoziční myšlení podobné tvorbě instrumentální kompozice s odkazem na bohatou tradici *musique concrète*. Harmonie je úzce spjata s následujícími melodickými motivy, které ve skladbě místy zaznívají. Pro komplexní analýzu skladby odkazuji na vlastní diplomní text,¹⁷⁸ v němž se analýzou podrobněji zabývám.



Příklad 5 Notový příklad melodie zvonků (výše) a rozhlasové znělky (níže) ve skladbě *Att fälla grova träd är förknippat med risker*.

5.2 HARMONIE V KONTEXTU ZVUKOVÝCH PÁSEM

Teoretické východisko harmonie v kontextu zvukových pásem nalézám v textu K. Saariaho, pojednávajícím o přehodnocování – či nalézání nových významů – dosavadního významu harmonie a barvy v hudební struktuře:

„To qualify the traditional conception of timbre's and hamony's respective functions, I would say that the function of timbre is considered as being vertical and that of harmony as horizontal. Harmony therefore provides the impetus for movement, whilst timbre constitutes the matter which follows this movement. On the other hand, when timbre is used to create musical form it is precisely the timbre which takes the place the place of harmony as the progressive element in music.“¹⁷⁹

Kaaija Saariaho hovoří o kontrastu příslušných funkcí, přičemž hledá nové významy pro situace, ve kterých již neplatí tradiční polarita konsonance a disonance. Saariaho staví barvu do zvukové/hlukové roviny, v níž ji užívá v podobě dynamické funkce nahrazující tradiční harmonii. Pozice barvy se tak v průběhu svého vývoje zřetelně definuje oproti jednomu z dřívějších pohledů na barvu: *„Z hlediska hudebního lze barvu vnímat, na rozdíl od jiných parametrů hudební struktury, vždy jako komplex,*

¹⁷⁸ Trojan, J.: *Tvorba komputeroizované hudby*. Diplomní práce. Akademie múzických umění v Praze, hudební fakulta, 2009.

¹⁷⁹ Saariaho, K.: Interpolations of timbral structures. *Contemporary Music Review*, Harwood Academic Publishers, UK 1987, s. 94.

který stěží dokážeme verbálně popsat a ještě méně sluchem analyzovat jeho vnitřní fyzikální strukturu.“¹⁸⁰ V kontextu barvy zvuku nelze pominout širokou tradici *spektrální hudby*, vznikající v průběhu sedmdesátých let v Evropě, zejména pak ve Francii, a související se vznikem výzkumného institutu IRCAM. Hlavní gesta této hudební tendence souvisela s pohlížením na harmonii a barvu jako na dva vzájemně neoddělitelné jevy, jak uvádí následující Mrkvičkův text:

„Jednou z nejpodstatnějších změn, kterou důsledně prosazovala spektrální hudba, bylo odvozování harmonických i témbrových struktur na základě frekvencí, a nikoli na základě tónů. Na rozdíl od různých způsobů rozvíjení formálních prvků, jímž se spektralisté postupně vzdalovali od svých východisek, spektrální harmonie neustále vyrůstala právě na základě toho, co bychom mohli nazvat ‚frekvenční‘ harmonií.“¹⁸¹ Mrkvička se dále zmiňuje o přístupu spektralistů vycházejících ze zvukových spekter vyskytujících se např. v přírodě, přičemž uvádí výraz *inharmnická spektra*.¹⁸²

Akusmatickým příkladem, v němž nacházím harmonické přístupy vystavené z elektroakustického materiálu, je skladba Dennise Smalleyho *Névé* sahající do pole elektroakustických kompozic opět s příklonem tradice konkrétní hudby. Třívětá skladba, psaná na objednávku *Groupe de Musique Expérimentale de Marseille* v roce 1993 zakotvuje ve zvukové atmosféře přírody a přírodních zvukových krajin, přičemž tématem je zvuk ledovce. „Slyšíme neviditelný pohyb ledu, zvuk kamenů, praskajících ledových ker, slyšíme masu hmoty, která se nezadržitelně a nepozorovaně pohybuje vpřed a my jen v úžasu to přírodní divadlo sledujeme... Névé zkoumá strukturu ledovce a prostředí, v němž se tento přírodní úkaz nachází a rozehrává jakýsi jeho virtuální sonický obraz.“¹⁸³ Skladba byla inspirována autorovou procházkou po Fox Glacier na Novém Zélandu.¹⁸⁴

¹⁸⁰ Janeček, K.: *Tektonika: Nauka o stavbě skladeb*. Supraphon, Praha 1968, s. 18.

¹⁸¹ Mrkvička, L.: *Barva a souzvuk*. Akademie múzických umění v Praze – Triga, Praha 2008, s. 48.

¹⁸² Ibidem, s. 97. Inharmonickým spektrem nazýváme tónové spektrum vznikající při modulaci frekvencí.

¹⁸³ Rataj, M.: *60 let musique concrete #6: myslet zvukem... (D. Smalley)*. In: Rozhlasové vysílání Radioateliéru při Českém rozhlase 3 – Vltava. 1. listopadu 2008, 0.05 hod. Dostupné [on-line] na: http://www.rozhlas.cz/radiocustica/texty/_zprava/488793 [09/2011].

¹⁸⁴ „Neve was inspired by a walk on the Fox Glacier in New Zealand, and takes structures and imagery related to glaciers as its starting-point. However, the sound materials also suggest their own developments, relations and diversions. The work is a continuation of Valley Flow (1992), which was also influenced by environmental images and materials.“ Dostupné [on-line] na: <http://sfsound.org/tape/smalley.html> [09/2011]

Névé představuje strukturální práci v rovině vytváření zvukového obrazu interakcí statických ploch a intenzivními rychlými pohyby proměňujícími zvukový děj. Na utváření harmonie se podílejí tyto aspekty:

- abstraktní zvukové objekty modelované z konkrétního zvukového materiálu (ledovce)
- plochy formované na základě příbuznosti zvukových barev (spektromorfologie)
- elektroakustické zvuky jsou obsaženy v širokém frekvenčním rozsahu
- kontrast statických ploch s elektroakustickými zvuky vykomponovanými do rychlé rytmické struktury

Dalším příkladem, již s příklonem do *soundscape*, je zmíněná zvuková kompozice Andrey Dancer *Cloist(au)ral* (viz kapitolu č. 1.4). Zvuk violoncella se nese relativně tichým prostředím lidských hlasů a kroků, čímž dochází ke střetu *inharmonického spektra* řeči a kroků s harmonickými tóny cellových improvizací posazenými do zimní zvukové krajiny kolem pražské Malé Strany a Strahovského kláštera. Prolínání *inharmonického spektra* s temperovaným laděním v jistém smyslu pomáhá vytvářet zvukový film podobně jako v Curranově skladbě *Un altro ferragosto*. Harmonické předpoklady skladby jsou dány:

1. kvintovým laděním violoncella v tónech C–G–d–a, přičemž nalézám tónový výběr složený z improvizací na prázdných strunách
2. klavírní improvizací v baru [12:00–12:46], [14:14–14:34]
3. fanfárou trumpetů [18:15–18:40]
4. vyzváněním kostelních zvonů [18:58]
5. zvukem prolétajícího letadla, vyluzujícího tón *b*

Jednotlivé „harmonické zvuky“ jsou mezi sebou různě konfrontovány. Například fanfára trumpetů předchází závěrečné improvizaci violoncella, dále zvuk letadla zaznívá spolu s violoncellem, či zvuk frkačky spouští violoncellovou improvizaci apod. V čase 07:00 je zvuk rytmizovaného violoncella zasazen do zaznívajícího tlumeného zvonku. Další využití zvuku cello je obsaženo kromě použitých kvint na prázdných strunách též v dlouhých prodlevách improvizovaných buď ve čtvrttónových glissandech, nebo změnou barvy zvuku (pomocí změny harmonických tónů na prodlevě [05:50]). Violoncellové improvizace zahrnují časté ostinátní struktury.

Harmonie zvukových pásem v konceptu *soundscape* jasně představuje prvek formující stavbu zvukové plochy, která zjevně sahá napříč hudebními tradicemi, jejichž

východiskem je objekt zvuku (ať již jako objekt izolovaný, nebo součást zvukového prostředí).

5.3 CAMINO FRANCÉS: SOUNDWALK & SOUND COMPOSITION

5.3.1 J. Trojan: *Ultreia: El diario del peregrino / Deník poutníka* (2011)

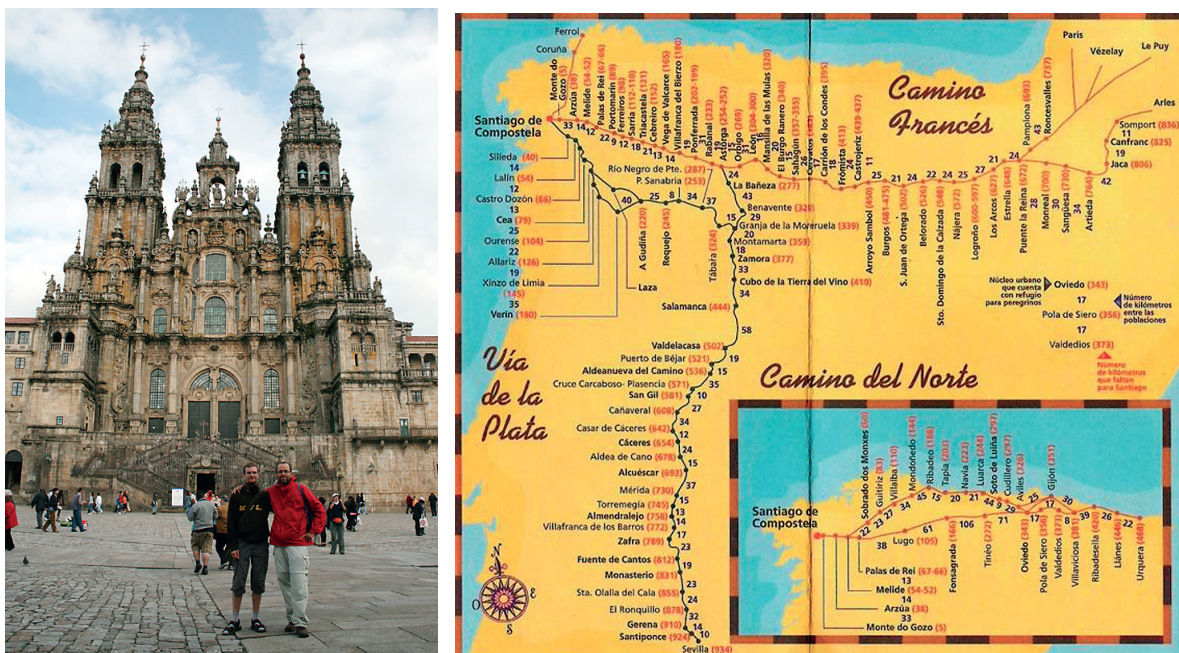
...zvuková kompozice... deník... velká zvuková procházka... Camino Francés v kontextu religiózní, kulturní a historické tradice Svatojakubské cesty... pouť živé víry, cesta mysticky se proměňující krajiny...

Skladba¹⁸⁵ zachycuje autorovu pouť z Ponferrady do poutního místa Santiago de Compostela uskutečněnou na přelomu léta a podzimu 2010. Reflektuje tak pěší úsek teplé španělské krajiny k místu hrobu apoštola Jakuba staršího – katedrále sv. Jakuba (viz obr. 11), a dále na Fisterru – městečko a mys ležící na západě španělské Galicie, nazývané též Konec světa (lat. *finis terrae*). Náplní skladby jsou zvuky španělského prostředí, rytmu chůze, řeči – zde se setkávají napříč mnoha národy – či zvuk hlubokého spánku poutníků. Zvuky jsou v neustálém procesu proměny a transformace s odkazem na *akustickou ekologii* a formu *soundscape* kompozice. Tématem je prostor tvořený pohyby těla, neopakovatelným střetáváním poutníků z celého světa či niterným poznáváním sebe sama. Základní parametr v čase tvoří chůze v podobě odrazu vlastního vnitřního tempa, které místy koresponduje s tempem měnící se krajiny.

Záměr pouti představovaly primárně religiózní a osobní důvody, spojené s bohatou kulturní, historickou a křesťanskou tradicí, již Svatojakubská pouť nabízí. Francouzská cesta (viz obr. 12) je známa vysokou návštěvností poutníků z celého světa. Na přelomu září a října, kdy jsem pouť uskutečnil, byla frekvence výskytu poutníků nízká, čímž vzniklo relativně tiché a klidné zázemí pro vlastní cestu spojenou s kontemplací i záznamem zvukové krajiny. Zachycení zvuků jsem zaměřil na objekty, které mi přišly pro cestu charakteristické, takové, na něž by bylo možné nahlížet podobně jako na *keynotes* Francouzské cesty. Byly jimi např. vlastní kroky nahrávané každý den, vždy v jiné krajině, na odlišném povrchu cesty, v jiném zvuko-

¹⁸⁵ Zvuková kompozice *Ultreia: El diario del peregrino / Deník poutníka* vznikla pro premiérovou edici programového slotu Radioateliér při ČRo3 – Vltava ve spolupráci s režisérem a producentem pořadu Michalem Ratajem. První vysílání se uskutečnilo 28. května 2011.

vém okolí. Další *keynotes* představovalo noční chrápání spících poutníků v *albergues* (ubytovnách pro poutníky umístěných po celé francouzské trase), dominantní zvuk energie statické elektřiny na sloupech vysokého napětí v rozlehlé krajině či řeč napříč národy setkávající se na mnohých úsecích cesty společným pozdravem „¡buen camino!“.



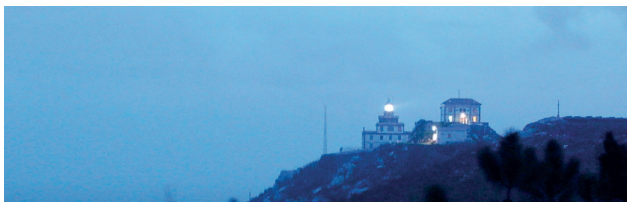
Obr. 11 Katedrála sv. Jakuba, na fotografii: JT a spolupoutník Víctor. Foto: V. Sanchez Sa-
doval

Obr. 12 Mapa tras po Španělsku do poutního místa Santiago de Compostela. Francouzská
cesta je vyobrazena v horní části mapy (Camino Francés).

Dalším zdrojem mnoha zvukových objektů bylo poutní místo Santiago de Compostela,¹⁸⁶ hlavní město autonomního společenství Galicie. V 9. století zde byly objeveny údajné ostatky apoštola Jakuba staršího, které jsou uloženy ve svatojakubské katedrále, cíli Svatojakubské pouti. Jedním ze zvukových zdrojů se tak stala katedrála, resp. záznam bohoslužby, a také zvony katedrály vyzvánějící v pravidelných časových intervalech. Dalšími zdroji byly davy z celého světa, setkávající se v ulicích města, a řada pouličních hudeb (dudák v průchodu v blízkosti katedrály, kapela v restauraci, maškarní představení sv. Jakuba nedaleko katedrály ad.). Zvuky tak

¹⁸⁶ Město bylo založeno na přelomu 4. a 5. století, název je odvozen z latinského Campus Stellae, tj. hvězdné pole; Mléčná dráha. Město zaujímá plochu 223 km² a čítá kolem 92 tisíc obyvatel.

symbolizovaly kontrast mezi rytmem stále proměnlivé krajiny Francouzské cesty a rušným rytmem frekventovaného poutního města. Posledním místem záznamu bylo okolí městečka Fisterra, na jehož jižním cípu ční maják (Faro de Fisterra, viz obr. 13).¹⁸⁷ Zvuková krajina je zde charakteristická šumivým hlukem oceánu a hejny racků na přilehlých plážích.



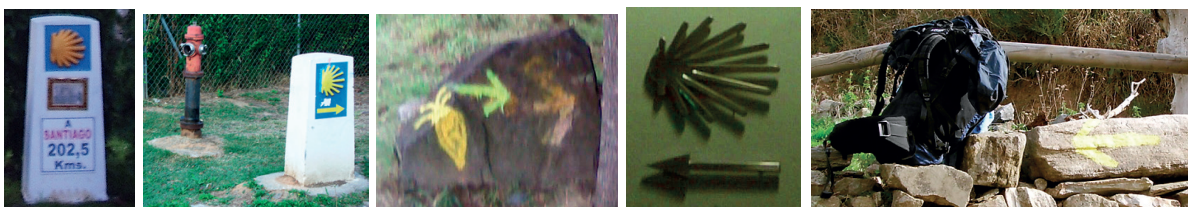
Obr. 13 Faro de Fisterra. Foto: JT

Symbolem Svatojakubské pouti je mušle,¹⁸⁸ která zároveň slouží poutníkům v orientaci, neboť celá trasa je tímto symbolem, popř. žlutou šipkou, značena (viz obr. 14).¹⁸⁹ Mušle je v kontextu skladby *Ultreia: El diario del peregrino* „otištěna“ v jejím závěru formou tření několika lastur o sebe, zaznamenaného z blízké vzdálenosti. Tento zvuk je jediný, který byl nahrán až při návratu ve studiových podmínkách. Zvukový záznam je přiložen v příloze č. 6 této práce (CD, track 1).

¹⁸⁷ Fisterra bývá konečnou trasou poutníků, směřujících do Santiaga de Compostela. Města jsou od sebe vzdálena asi 100 km (zpravidla tři dny chůze).

¹⁸⁸ „Hlavním osobním svatojakubským poutnickým znakem a symbolem, později přeneseným i na některé další světce-poutníky, je však mušle – lastura hřebenatka svatojakubská (*Pecten jacobaeus* L.), umístěná obvykle na velkém, vpředu zvednutém klobouku nebo na klopách pláště či na mošně (místo ní nebo spolu s ní je někdy znázorněna nádoba z tykve). Dvojice skořápek na klopách ,znamenaly dva příkazy lásky k bližnímu, na nichž musí nositel mušle stavět svůj život, tj. milovat Boha nade vše a bližního svého jako sebe sama‘. Tato sestava atributů se udržela až do 18. století. Není náhodou, že právě lastura se stala symbolem poutníků. Její ‚obyvatel‘ či ‚majitel‘ pohybuje se totiž odrážením ‚nohy‘, kterou vystrkuje z mušle. Mušle je také symbolem člověka a jeho pěti smyslů (hvězdice s pěti cípy), kterou je nutno otevřít, aby byla nalezena perla, která nemá být – podle biblického příměru – předhozena vepřům.“ Dostupné [on-line] na: http://www.ultreia.cz/svatojabuska_cesta/historie/musle [09/2011].

¹⁸⁹ Symbol mušle – značení Jakubských cest – nalezneme též na některých místech České republiky. Dosud značené cesty jsou: Žitava–Praha, Praha–Železná, Praha–Všeruby, Brno–Mikulov–A, Praha–Český Krumlov, Brno–Olomouc, Olomouc–PL, Brno–Velehrad–SK. – Mapa viz [on-line] na: http://www.jakubskacesta.cz/jakubske_cesty/v_cesku [09/2011], popř.: http://www.ultreia.cz/svatojabuska_cesta/camino-santiago/trasy-v-cechach/ [09/2011].



Obr. 14 Značení Svatojakubské cesty symbolem mušle, popř. žlutou šipkou.
Dokumentární foto: JT

5.3.2 Reflexe Svatojakubské cesty v kompoziční formě

Forma skladby *Ultreia: El diario del peregrino / Deník poutníka* reflektuje pouť v hrubém chronologickém měřítku tak, jak byla v průběhu dní zaznamenána.¹⁹⁰ Jednotlivá zvuková pásma samozřejmě nereflektují každou událost probíhající cesty, ta je zpracována kompozičním způsobem blízkým po vzoru Schaferova *Winter Diary*, tedy konfrontací zvukových objektů dle rytmu, barvy a podobnosti či odlišnosti zaznamenaných samplů, porovnáváním zvukových prostorů (inside/outside), způsobem zaměření na detail/ /celek, porovnáváním zvukových objektů dle typu zvukové krajiny (přírodní, lidská, industriální, městská) apod. Hrubou kostru formy lze vystihnout v tomto schématu:

*Pěší pouť po Francouzské cestě –
zvuková krajina města Santiago de Compostela –
zvuková krajina poblíž městečka Fisterra.*

Úvodní část skladby, v níž se odráží pěší pouť po Francouzské cestě, se zaměřuje na detail zvukového objektu zasazeného do celku zvukové krajiny. Po vzoru *Winter Diary* detail představují kroky zaznamenané v průběhu jednotlivých dní v různém teré-

¹⁹⁰ Formální graf je součástí přílohy č. 4.

nu. Terén byl volen většinou suchý, neboť za nevlídného počasí bylo používání nahrávací techniky¹⁹¹ komplikované. Kroky jsou konfrontovány rytmicky tak, aby plynule navazovaly, a v průběhu vybraného časového úseku mohlo docházet k nepatrné proměně barvy.

Kroky symbolizují proces proměny krajiny při pouti, rytmus těla procházejícího environmentálním prostředím a zároveň průběh poutního dne. Opakem kroků je noční chrápání spících poutníků v ubytovnách pro poutníky. Chrápání je kontrastním zvukem v dynamickém i časovém průběhu, v rytmu, hustotě ve zvukovém spektru – a v kontrastu s kroky symbolizuje základní rytmus přírodní krajiny, střídání dne a noci.

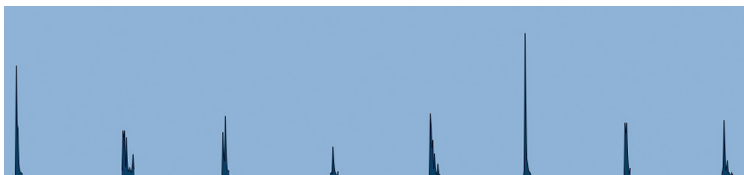
Specifickým prvkem je též ticho. Může být symbolem kontempace při chůzi, subjektivním spojením s krajinou, též akustickým parametrem zaujímajícím subjektivní místo v roli zvukové percepce. Ticho zároveň představuje subjektivní kvalitu, kterou v tomto případě nemůžeme definovat – oproti digitálnímu prostředí – stanovením nulové hodnoty amplitudy.

Ticho při cestě podléhá – spíše než sémantickému vnímání – subjektivní percepci. Hovořím o případech, kdy ticho v subjektivním prostoru vzniká za přítomnosti jiných akustických objektů, jimiž mohou být šum listí, šplouchání oceánských vln, zvuk cikád či šum větru v neohrazeném prostoru, který se „rozeznívá“ až v uchu – fyziologickém orgánu. Až teprve v delším časovém intervalu tyto zvukové objekty vytvářejí konstantní akustickou prodlevu, kterou lze subjektivně začít považovat za ticho.

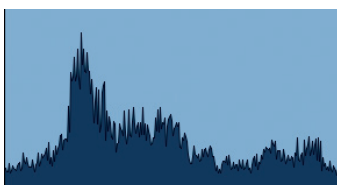
Formální vrchol skladby představuje úsek se zvony svatojakubské katedrály. Na zvukovém pozadí se ocitá mnoho hlasů ostatních poutníků střetávajících se na malém náměstí v blízkosti katedrály a čekajících zde na prohlídku hrobu sv. Jakuba staršího. Tato část skladby se snaží zachytit mnohovrstevnatost zvukových objektů ve zvukové krajině poutního města, které zároveň představují formální vrchol Svatojakubské pouti. Santiago de Compostela je středem cestovního ruchu, na ulicích splývají mnohé jazyky do jednoho hluku řeči. V ulicích hraje hudba. V mnohých katolických kostelech se konají bohoslužby či probíhají svatební obřady. Zvuková krajina poutního města nabízí řadu zvukových pásem splývajících do bohaté zvukové polyfonie se zřetelným podtextem křesťanství.

¹⁹¹ Sony PCM D-50 + Windfield. Parametry nastavení: 48 kHz/24 bit.

Následující obrázek (obr. 15) zobrazuje konstantní dynamický průběh kroků, které po sobě v blízkém rozmístění udávají pravidelný rytmus pěší chůze, kroky určují tempo pohybujícího se těla v krajině. Zmíněným kontrastem tohoto pravidelného tempa je zvuk pozvolného plynulého chrápání s delšími dynamickými oblouky (obr. 16).

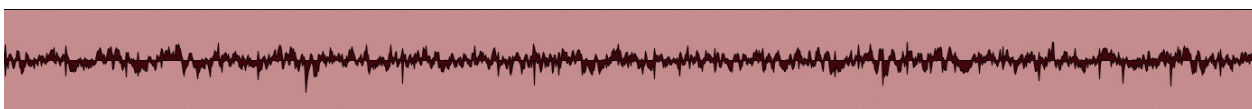


Obr. 15 Rytmus chůze v tempu 650–800 ms. Jednotlivé kroky jsou krátké, úderné, rázná. Graf zachycuje osm kroků v průběhu pěti vteřin (tempo chůze).



Obr. 16 Dynamický průběh chrápání. Na grafu jsou zachyceny nádechy a výdechy během tří vteřin.

Dalším ze zvukových objektů, charakteristických konstantní akustickou prodlevou, je syčivý zvuk statické elektřiny na sloupech elektrického napětí v polích v úseku (etapě) Ponferrada–Villafranca del Bierzo. Zvuk statické elektřiny lze připodobnit zvuku cikád, které taktéž dominantně zaznívají v této etapě poutě. Zvuk je pravidelný, rychlý, výrazný, střední konstantní hlasitosti. Spolu se zvukem kroků, nočním chrápáním poutníků a jemným šumivým zvukem oceánských vln jej řadím ke *keynotes* Francouzské cesty. Vlnový průběh zvuku zachycuje následující obrázek:



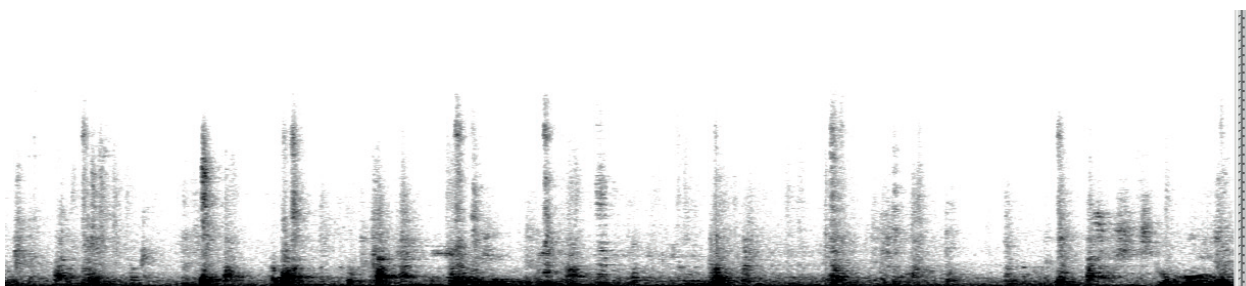
Obr. 17 Graf vlnového průběhu a amplitudy v čase. Zvukový objekt: elektrické napětí během dvou vteřin.

Kromě zmíněných *keynotes* najdeme mnoho zvukových objektů charakteristických pro cestu v rovině environmentální, lidské i městské zvukové krajiny: např. zavěšené zvonky, funění hospodářských zvířat (krav, koní), hlasy zvířat (ptáci, domácí zvířata), lidská řeč, zpěv, instrumentální hudba ulicích Santiaga, zvuk vody v různých proměnách. Též nalezneme zvuky spojené s technickým či industriálním prostředím, a to sušičky na prádlo (v jistém smyslu další z *keynotes* Francouzské cesty, viz obr. 18), projíždějící auta v pozadí některých z úseků cesty apod.



Obr. 18 Sušičky na prádlo (bílé po pravé straně).
Dokumentární foto: JT

Následující obrázek (č. 19) znázorňuje pokrytí zvukového spektra zapnutou sušičkou prádla, zasahující do pásma 2200 Hz. Stálé pokrytí ve spodním rozsahu znázorňuje zapnutý motor sušičky při spodní frekvenci asi 0–600 Hz. Výkyvy pokrývající širší spektrum znázorňují zvuk narážejícího prádla o vnitřní stěnu bubny. Z těchto výkyvů lze vypožorovat nepravidelný rytmus dopadání prádla při otáčení motoru. Konstantní pásmo zapnutého motoru a nepravidelný rytmus doplňují uvedený výběr zvuků – *keynotes* – Francouzské cesty o kombinaci rytmu, harmonie a konstantní prodlevy.



Obr. 19 Pokrytí zvukového spektra zvukového objektu „sušičky na prádlo“ ve vybraném úseku: rozsah spektra 0–3000 Hz, délka úseku 8 s.

Nyní následuje krátké shrnutí *keynotes* Francouzské cesty do města Santiago de Compostela (po vybraných trasách) s klíčovými slovy:

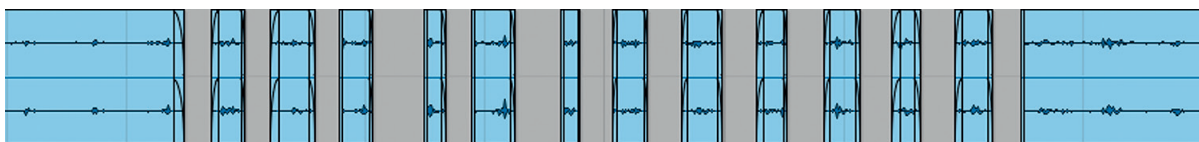
- **kroky**: detail zvukového objektu, outside, symbol dne, pravidelný rytmus
- **chrápání poutníků v albergues**: detail zvukového objektu, inside, symbol noci
 - **zvuk elektrického napětí v drátech**: technický zvuk, environmentální krajina, outside, pravidelný rytmus
 - **zapnutá sušička na prádlo**: detail technického zvuku, inside, nepravidelný rytmus s konstantní prodlevou, městská krajina
 - **„šum“ oceánských vln**: environmentální krajina, symbol ticha a klidu, symbol zakončení cesty

5.3.3 Kompoziční reflexe ve vlastních analytických přístupech

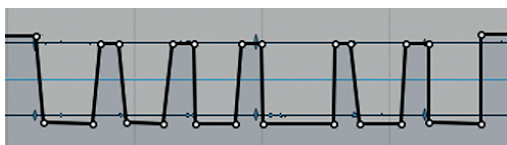
Kompoziční východiska analýz skladeb H. Hartman, D. Smalleyho a A. Dancer, zmíněných na počátku této kapitoly, reflektují ve svém autorském počínu konkrétně:

- zaměřením na detail zvukového objektu v tichu

Zvuk kroků a) oprostěný metodou stříhu od okolního zvukového prostředí (environmentální zvukové krajiny) nastupuje v úsecích 10:43–10:47, 11:07–11:11 a 11:19–11:26 – (viz obr. 20), přičemž tyto příklady jsou typické pro kompoziční východiska H. Hartman. Zvuk kroků b) zpracovaný ovládním hlasitostní křivky – čímž nedochází k tak výraznému efektu mezi tichem a šumem – je použit např. v úseku 10:18–10:21 – (viz obr. 21).



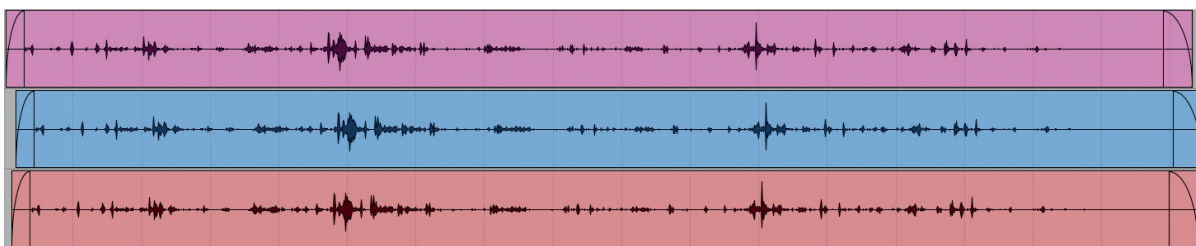
Obr. 20 Zvuk kroků oprostěný od okolního zvukového prostředí metodou stříhu [11:19–11:26].



Obr. 21 Zpracování hlasitostní křivky samplu kroků v čase 10:18–10:21.

- mikrostrukturou rytmu

Kompoziční rytmickou mikrostrukturou obsahuje úsek v závěru kompozice [17:54–18:13], v němž do tichého ambientu zaznívají mušle třením o sebe (viz obr. 22). Vyobrazený úsek zobrazuje též paralelní vedení tří nezávislých pásem posunutých od sebe o 30 a 40 ms. Podobné úseky mušlí nalezneme v časech 15:02–15:55 a 16:37–17:20. Tato strukturální práce je podepřena specifickým zasazením do stereobáze a použitím zpožděného posuvu levého a pravého pásma o zmíněné krátké časy (30–40 ms). Tímto způsobem dochází k vzniku panoramatického *delay* efektu (v rámci stereobáze). Podobného efektu je docíleno v čase 09:14–09:34 krátkým časovým posuvem znamenajícího zvuku proudu vody v kašně ve stereobázi (posun 100 ms).



Obr. 22 Vyobrazení mikrostruktury rytmu na zvukových objektech mušlí třených o sebe. V této ukázce jsou vyobrazena tři nezávislá pásma v posunu 30 a 40 ms [17:54–18:13].

- harmonií

Harmonii ve skladbě *Ultreia: Deník poutníka* představuje, v počáteční části věnované pěší cestě, zvuk kravích zvonků zasazených do zvukového prostředí tekoucí vody a chrápajících poutníků v *albergues*, přičemž vertikálu symbolizuje proměnlivá barva zvukových objektů v čase, čímž této části udává specifický pravidelný rytmus. Podobně jako u A. Dancer, i zde nalezneme konfrontaci zvukových (*inharmonických*) a instrumentálních (*harmonických*) objektů. Typickým příkladem je splynutí zvuku projíždějícího auta [04:38] se zvukem kostelních varhan [04:48]. *Inharmonické spektrum* počátečního úseku skladby dále doplňuje bílý šum¹⁹² např. v úseku 05:41–05:49, přičemž charakteristický je též „brumivý“ šum statické elektřiny v oblasti 0–1800 Hz.

Část věnovaná poutnímu městu Santiago de Compostela nabízí celou řadu harmonických úseků zasazených v environmentální a městské zvukové krajině, např. pouliční a barová hudba (dudák, maškarní kapela, kapela v restauraci), zpěvy s varhanami v kostele, zvon svatojakubské katedrály a přilehlých kostelů, zároveň ale i podkladový šum, překlenující zvukový úsek města do závěrečné části. Šum krajiny – šplouchající vlny oceánu – je pak zastoupen v samém závěru skladby.

Rovina harmonie a tónu ukazuje jasný teoretický přesah do tradice *spektrální hudby*, představované např. autory G. Griseyem, J. Harveyem, T. Muraillem a v další generaci též K. Saariaho či D. Smalleyem. Přestože u skladby *Cloist(au)ral* A. Dancer či u vlastní skladby nejsou harmonické a tembrální předpoklady primárním cílem, lze je analyticky v prostředí zvuko-

¹⁹² Šum v oblasti tónových výšek přiřazuje L. Mrkvička ke statickému bodu tabulky Griseyova návrhu „stupnice složitosti“ za účelem klasifikace rytmických délek. – Mrkvička, 2008, s. 29 a 33.

vých kompozic se *soundscape* tematikou snadno dohledat, přičemž pokračovat bychom mohli v oblasti analýz současných *soundscape* autorů i dále (H. Westerkamp, D. Copeland, A. McCarthey a řada dalších).

Za cenný nález v oblasti harmonie, ale i barvy – hovoříme-li o těchto formotvorných nástrojích v tradici toho, co mohla přinést *spektrální hudba*, tedy dvou odlišných parametrech harmonie a barvy –, pokládám šum, který se též důrazně nese analytickým komplexem rozboru Schaferova *Winter Diary* a jež shledávám významným z hlediska primárního makrozaměření na formu. Šum, klíčová tematika vyskytující se napříč horizontálními i vertikálními parametry barvy, harmonie, rytmu i prostoru. Všudepřítomný šum – ten, který v digitálním tichu narušuje náš subjektivní perceptivní postoj a je součástí každého sonického prostředí a zvukového objektu – je fenomén napříč staletími tradičního hudebního vývoje teprve v nedávných dobách přejatého např. do úzké kultury *noise*. Hovoříme o prvku, který představuje klíčovou pozici napříč mnohými z oblastí umění, ať v roli prostředku s jasně formulovanými akustickými parametry (např. bílý šum či zmíněný „brumivý“ šum elektrických drátů) či prostředku, který je přirozenou součástí každé zvukové krajiny a lze jej definovat jasnými akustickými parametry (zmíněný šum oceánských vln).

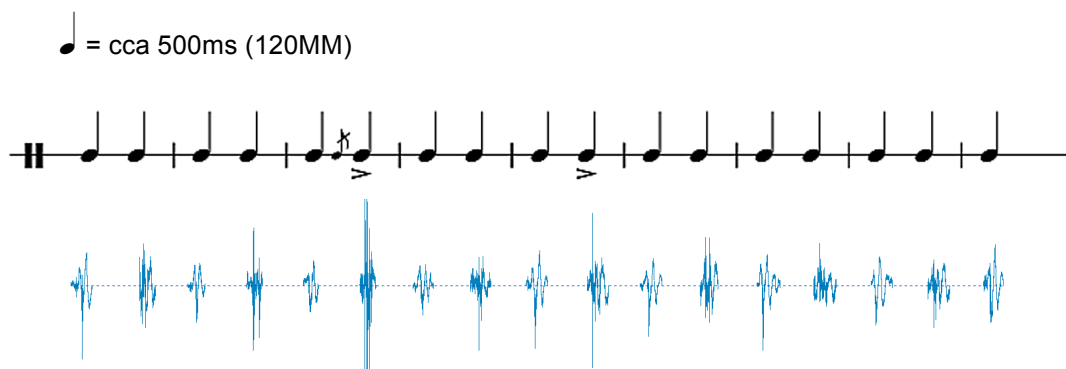
5.3.4 Kroky, rytmus artikulovaný pohybem těla

Kroky v podobě individuálního rytmu těla artikulovaného v krajině zaujímají dominantní místo ve vnímání rytmických událostí projektovaných pohybem těla. Chůze, odraz vlastního vnitřního tempa artikuluje pohybem těla rytmus událostí v prostředí. Při třídění mnoha nahrávek zaznamenaných po Svatojakubské cestě představovaly záznamy kroků můj primární cíl, neboť jsem tímto prvkem chtěl navázat na zvukovou kompozici R. M. Schafera *Winter Diary*. Soustředil jsem se na změnu terénu, použití trekových holí, na kroky vlastní, ale i chůzi spolupoutníků, se kterými jsem se po trase setkával. Před městem Saaria jsem zaznamenal asi 4km cesty se souputníkem Victorem z Montrealu, čímž se znásobilo množství kroků s trekovými holemi, a bylo pozoruhodné sledovat vyrovnávání našeho tempa po tamním píscitém povrchu cesty. Chůzi větších skupin poutníků jsem nahrával pouze při zastavení, přičemž zachycení takových skupin bylo provázeno spíše hlasem hovořících poutníků nežli zvukem chůze samotné.

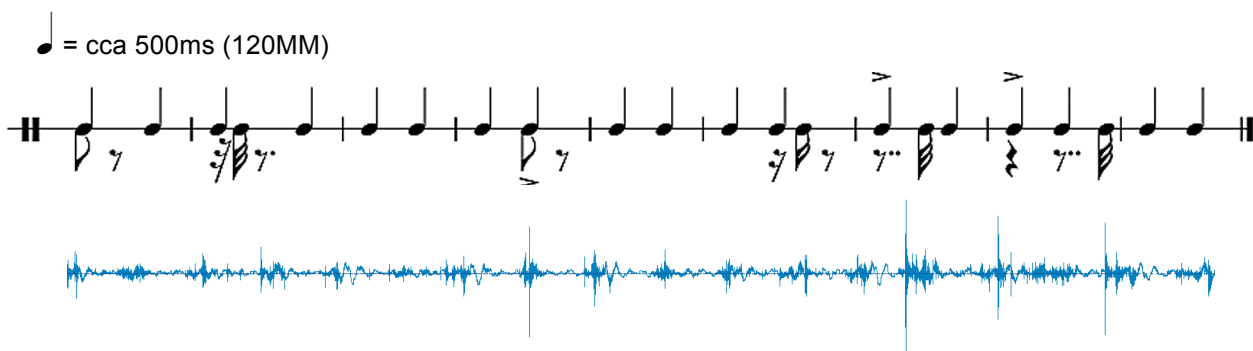
Při zpracování nahrávek chůze zaznamenané v jednotlivých dnech pouti jsem konfrontoval jednotlivé nahrávky řazením zvukových snímků stříhem za sebou. Snímky se tak mohly lišit změnou terénu, změnou vlastního tempa, změnou celkového tempa, ale i barvy zvuku prostřednictvím trekových holí a Victorovy chůze. Kompozičně jsem pracoval buď s celým záznamem určitého úseku cesty, do kterého se promítl zejména ambient krajiny, nebo i s jednotlivými kroky odstřiženými od zvuku okolního prostředí.

Až na delší prokomponované ploše jsem si uvědomil, že mé vlastní tempo se napříč jednotlivými dny mění pouze nepatrně (při pouti jsem se naopak domníval, že tempo se bude kontrastně měnit terénem, podmínkami cesty, únavou a mnoha dalšími faktory). Až plocha zvukové kompozice prokázala relativně stabilní rytmus chůze (průměr asi 650–800 ms při zatížení zhruba 12 kg obsahu krosny) napříč poutními dny. Rytmus chůze se tedy mohl v tempu přibližně 650–800 ms otisknout do zvukové krajiny, jejíž tempo se důsledkem pohybu těla proměňovalo v rozpětí ± 4 km/h.

Následující příklad (č. 6) zobrazuje tempo jednotlivých kroků bez použití trekových holí, příklad č. 7 s jejich použitím.



Příklad 6 Tempo jednotlivých kroků bez použití trekových holí.



Příklad 7 Tempo jednotlivých kroků s použitím trekových holí.

Tabulka č. 6 dále uvádí tempo na vybraných zvukových vzorcích. Nejnižší (400 ms) a nejvyšší hodnota (800 ms) je hraniční mezí způsobenou proměnlivým nestabilním terénem (kamením v cestě apod.). Tempový průměr se pohyboval ve zhruba 650 ms. Tabulka zobrazuje několik záznamů pořízených v jednom dni (ráno, poledne, podvečer), čímž poukazuje na drobné změny tempa (rozmezí 400–700 ms).

Tabulka č. 6 Ukázka proměny tempa chůze napříč vybranými dny.

datum	tempové rozmezí
30. září	400–650 ms
30. září	600–700 ms
30. září	500–600 ms
1. října	450–550 ms
2. října	470–600 ms
6. října	630–800 ms

(výrazně pomalejší tempo přizpůsobené požadavkům na záznam)

Příklady č. 6 a 7 prokazatelně poukazují na dvoudobé ustálené tempo chůze při průměrném tempu 500 ms (průměr ve vybraných ukázkách). Příklad č. 6 dále ukazuje na paralelní rytmické pásmo tvořené zvukem trekových holí, které vytváří specifický polyrytmus chůze (za použití jedné trekové hole). Tabulka znovu reflektuje průměrné rychlosti, přičemž je zapotřebí podotknout, že maximální spodní i vrchní hranice (400 ms, 800 ms) neznamenají zásadní hodnotu pro zprůměrování, neboť byla způsobena např. drobnou překážkou v cestě. Průměr rychlosti chůze se pohyboval ve všech analyzovaných příkladech v rozmezí 600–800 ms.

Kroky, chůze představují gesto pohybu těla v krajině, jejíž prostor zároveň artikulují. Avšak nejen kroky, ale i např. kuňkání rybníčních žab, ptačí zpěvy, kroky zvířat, lidská řeč, projíždějící automobily, zvuky z továren jsou – samozřejmě – oněmi zvukovými objekty jasně vymezujícími hranice zvukového prostoru, který nás provází jak v denním pohybu, tak v momentu, kdy můžeme pozorně naslouchat ve vlastním kontemplativním prostoru. Kroky zároveň představují, podobně jako třeba zvuk prolétající mouchy (např. v kompozici Alvina Currana *Un altro ferragosto*), symbol přirozeného pohybu a rytmu vymezujícího hranice zvukového, ale i sociálního prostoru, času a místa.

Analytické pohledy na zmíněné zvukové objekty mě utvrzují v názoru, že má smysl přemýšlet o běžných zvukových událostech obklopujících nás v každodenním sonickém prostředí. Tyto analytické pohledy lze podobně nalézat např. v dosavadních formách vokálně-instrumentální hudby a zároveň lze jimi dokumentovat jedny z klíčových pojmů *akustické ekologie*, jako je třeba *hi-fi* a *lo-fi*. Tyto pohledy pak mohou vést též k zmíněnému pohledu na ticho, vyskytujícímu se napříč mnoha uměleckými koncepty. Ticho, zvukový fenomén s definovatelnými atributy vytváří jakýsi pomyslný můstek mezi vnější environmentální zvukovou krajinou a vnitřním fyziologickým prostředím těla, ve kterém se *fenomén ticha* stává spíše jakousi zvukovou anomálií.¹⁹³

¹⁹³ Připomeňme znovu Cageův výrok: „Takový zvláštní prostor se nazývá zvuková komora. Má šest stěn pokrytých speciálním materiálem, který pohlcuje zvuky, není zde žádný dozvuk. Na Harvardově univerzitě takovou zvukotěsnou komoru mají, a když jsem se do ní nechal zavřít, uslyšel jsem ke svému překvapení dva zvuky: vysoký a hluboký. Ptal jsem se technika, co to má znamenat, a on mi vysvětlil, že ten vysoký šum vydává můj nervový systém a ten hluboký vydává krevní oběh. Dokud žiji, budou zde zvuky. A zvuky zde budou i po mé smrti. Není třeba strachovat se o budoucnost hudby.“ – Z anglického originálu *Silence: lectures and writings*, John Cage, 1961. Přel. J. Šťastný, R. Tejkal a M. Kratochvíl. Čes. vyd. tranzit.cz, Praha 2010, s. 8.



RESUMÉ PRO DARWINISTU

„Každé médium je výzvou k vynalézání nových
– více či méně komplexních, ale také více či méně progresivních –
způsobů jeho použití.“¹⁹⁴

Závěrečné shrnutí bych rád vedl cestou jakési rekapitulace myšlenek, kterými jsem se v této práci zabýval a jež jsem metodologicky vedl cestou úzce spojenou s poznáváním okruhu *akustické ekologie* tak, jak jsem k němu v posledních několika letech chronologicky přistupoval.

V teoretické části této práce jsem definoval pojem *akustická ekologie* jako vztah zvukového prostředí k životu a společnosti, a to v interdisciplinárním přesahu, jehož výsledky jsem v kontextu *akustické ekologie* dohledal jak v mnoha individuálních a komunitních projektech, tak v klíčových bodech organizací navazujících na tradici *World Soundscape Project*. Scénu *akustické ekologie* jsem nastínil v základních definicích, klíčových pojmech a událostech, které se staly v relativně nedávné historii, jejíž počátky vznikaly v období sedmdesátých let v kanadském Vancouveru na půdě *Simon Fraser University* a postupně se rozšířily do center Evropy, Japonska, Velké Británie a Severní Ameriky. Tato práce dále nastínila téma *akustické ekologie* také na české scéně a zmapovala odborný okruh lidí a stěžejních projektů, které se tohoto tématu alespoň z části dotýkají.

Praktické vyústění mé práce představovaly analýzy klíčových zvukových kompozic *Winter Diary* (R. M. Schafer) a *Un altro ferragosto* (A. Curran), které jsem vedl v paralele analytických nástrojů známých primárně z vokálně instrumentální hudby za účelem dohledat jisté spojitosti zvukové kompozice s kompozicí hudební a podkrýt některé z aspektů paradigmatických posunů, k nimž v současné hudbě posledního století došlo. V prostředí zvukových objektů jsem našel zvuková pásma blízká polyfonním postupům. Ve zvuku poletující mouchy či ve hře v kulečnick, v krocích napříč zimním územím Manitoby či v kácených stromech tematicky zasažené kompozice *Att fälla grova träd är förknippat med risker* (H. Hartman) bylo mož-

¹⁹⁴ Rataj, M.: *Radioart – mediální umění dnešní doby*. Dostupné [on-line] na webovém portálu *R(A)DIO(CUSTICA)* Českého rozhlasu: <http://www.rozhlas.cz/radiocustica/radioart/> [11/2011].

né vidět zřetelnou mikrorytmickou strukturu artikulující prostor generující obrazy na základě poslechové zkušenosti. V dlouhých zvukových prodlevách jsem pak našel latentní makrorytmus skladby. Analýzy samotných zvukových objektů pomohly znovu otevřít otázky o smyslu významu harmonie a barvy v prostředí současné zvukové kompozice.

V analýzách jsem dále nacházel přesahy sahající do tradice *musique concrète*, *spektralistů* či do Cageova konceptu ticha. Zároveň se domnívám, že latentní kořeny je možné najít též v tradici italských futuristů, pokud hovoříme o zvukové krajině města (*city soundscape*) a *lo-fi* ambientu. Dle mého názoru tyto znaky vypovídají o tom, že kontext *akustické ekologie* čerpá z mnoha hudebních tradic, přičemž myslím, že jádro přesahů se skrývá v Schaferově vokálně-instrumentálních kompozičních kořenech, které navazují na mnohá filosofující literární díla. V konceptu *soundscape* jsem tak našel zjevné kompoziční znaky, které mají východisko v mnoha paradigma-tech různých uměleckých tradic a konceptů.

Napříč všemi analýzami sledávám klíčovým prvkem ticho. V krátké rekapitulaci nalézám koncepci absolutního ticha v Schaferově skladbě. Ticho zde jakoby pomáhá znovu definovat škálu mezi výrazy ticho (nulová hodnoty amplitudy) – šum prostředí – zvuk (konkrétní zvukový objekt ve významu *hi-fi*) a hluk (*lo-fi* ambient). Ticho v Curranově kompozici představuje symbol kontemplace v kontextu velkého mariánského svátku v Itálii nazývaného *Feriae Augusti*. Ticho zde je konfrontováno s artikulovaným rytmickým pohybem v prostoru v podobě zvuku poletující mouchy, hry v kulečnické a dalších, které vytvářejí mikrorytmus skladby. Podobné koncepci ticha se blíží též kompozice *Cloist(au)ral A. Dancer*, v níž ticho zaznívá v kontextu kontemplace z prostředí Strahovského kláštera. Ticho v této skladbě konfrontováno s harmonií violoncellových improvizací. V kompozici H. Hartman tvoří ticho hlavní výstavbu kompoziční formy, neboť koncepčně zaujímá téměř 1/3 celkové plochy skladby. Ve všech analyzovaných skladbách se tak zřetelně nese Cageův odkaz, který – přestože se vždy nejedná o *soundscape* kompozice – jasně ukazuje, jak lze v *soundscape* konceptu průniky do tohoto Cageova odkazu nalézt, neboť všechny analyzované kompozice ze *soundscape* prostředí materiálově vycházejí.

V analyzovaných kompozicích též nalézám odkaz k médiu rozhlasu jakožto jedné z forem „interaktivní mediální scény“¹⁹⁵. Za onu interaktivní platformu považuji –

¹⁹⁵ Rataj hovoří o rozhlasu jako o médiu 21. století: „...které není ani zdaleka odsouzeno na smetiště mediálních dějin, ale je schopné v tomto smyslu představovat nepřehlédnutelný tvůrčí stimul

v kontextu multimédií – dále mnohé z internetových portálů, které se věnují jak oblasti *radioartu*, tak zvukovým uměním vůbec. Teprve nyní – v kontextu zmíněné interaktivity – odkazují na filmový portrét o R. M. Schaferovi s názvem *Listen*,¹⁹⁶ který otevřenou formou uvádí diváka do světa *soundscape* a zároveň se nepřímou odvolává na metody poslechu ve významu porozumění sonickému prostoru metodou zmíněného „vposlouchání se“ (*hinhören*). Díky této Barthesově myšlence lze snadno přenést – pomocí percepce v tichu – prostor subjektivního vnímání k vnímavému naslouchání sonickému prostředí. Silný akcent multimediálních forem se pomocí rozhlasu, formou internetové sítě a v jistém významu i díky interaktivnímu filmu (coby jedné z forem multimediálních umění) promítá do prostředí *soundscape* a dnes již širokého kontextu *akustické ekologie*. Úloha internetu tak v našem případě zaujímá rozsáhlé místo, pokud připomeneme internetové zvukové mapy (např. projekt *Nejmilejší zvuky Prahy* nebo rozsáhlá zvuková databáze *petercusack.org*), velké zvukové archivy,¹⁹⁷ internetová rádia, internetové televize, rozhlasové portály a další internetové interaktivní projekty, které různými způsoby reflektují sonické prostředí.

Takový je tedy odraz multimédií, který se latentně nese kontextem této práce a v podobě odkazu *radioartu* se promítá i do autorské *soundscape* kompozice *Ultreia: El diario del peregrino / Deník poutníka*. Původní snahou autora bylo propojit svět *soundwalk* a *soundscape* kompozice s osobním a autobiografickým tématem Svatojakubské poutě. Skladba toto téma reflektovala formou zmíněné artikulace pohybu kroků v prostoru s odkazem na *Winter Diary* a dále formou polyfonních zvukových pásem. Též kontrasty absolutního ticha a šumu prostředí, pohyb ve zvukové panorámě skladby nebo hledání harmonických a rytmických struktur v běžných zvukových objektech přinesly zpětnou reflexi klíčových pojmů *akustické ekologie* jako *hi-fi*, *lo-fi* či *keynotes* v kontextu formy *soundscape* kompozice.

Má autobiografická snaha tak snad lépe pomůže upozornit na pole *akustické ekologie* a *soundscape* a blíže ho pootevře též české scéně odborné hudební kritiky, která naň doposud mohla nahlížet spíše jako na latentní scénu odehrávající se při „bytových seminářích“ jakéhosi divného hloučku postdisidentní elity s batůžky na zádech. Osobně více cítím onu potřebu vnímat akustickou ekologii jako meziobo-

a možnou alternativu pro komunikování zcela svébytných akustických forem s vizí jejich stále většího integrování do bouřlivě se rozvíjející interaktivní mediální scény.“ – Rataj, 2007, s. 138–139.

¹⁹⁶ Film Davida Newa byl vytvořen pro ročník 2009 kanadské The Governor General's Performing Arts Awards (GGPAA). Film je dostupný [on-line] na webu *National Film Board of Canada*. Viz: <http://www.nfb.ca/film/listen> [11/2011].

¹⁹⁷ Např. internetový portál – volně dostupná rozsáhlá databáze zvuků [on-line]: www.freesound.org [11/2011].

rový komplex, pro jehož bližší pochopení je nutný všeobecný přesah znalostí o zvuku a zvukovém prostředí na environmentální bázi. Sám cítím nutkavou batůžkářskou potřebu procházet zmíněným interoborovým přesahem vsutku komplexně – tedy celým tělem, které díky mnoha fyzikálním parametrům pomáhá spolu s dalšími zvukovými objekty artikulovat sonický prostor krajiny – a považuji prostor multimédií za dnes již nezbytnou platformu, díky níž je možné tuto artikulaci sdílet na virtuální úrovni. Virtuální úroveň snad jako jediná svého druhu umožňuje dokumentovat a znovu projektovat momentální jedinou neopakovatelnou skutečnou chvíli „teď a tady“, chvíli, která se v 21. století postupně více promítá do narůstajícího *lo-fi* ambientu prostředí „*ideální kombinace hluku tramvají, spalovacích motorů, automobilů a rušných davů*“.¹⁹⁸ Tento čím dál rychleji se proměňující zvukový okamžik pak v konečném důsledku v zásadě poukazuje na Schaferův výrok – a nyní se záměrně vyhýbám estetickému hodnocení subjektivního postoje: „...zvuková krajina světa se mění!“¹⁹⁹

¹⁹⁸ Russolo, L.: *Umění hluku*. In: Lébl, 1966, s. 15.

¹⁹⁹ „The soundscape of the world is changing.“ Schafer, 1997, s. 3.

PŘÍLOHY

PŘÍLOHA 1:

Winter Diary: zvukové objekty v čase

- 00:00 – bílý šum
00:10 – kroky ve sněhu (z nulové hlasitosti do slyšitelné dynamiky) – pohyb v prostoru 1. osoby [L – 0]
00:58 – kroky ve sněhu (opakování) – pohyb v prostoru 2. osoby [R – 0 – L]
→ rozeznatelné do 02:25
02:38 – zvolání „eeej!“ – přibližuje se 4krát v rozmezí 9 s
03:12 – sněhová rytmizace (z 0 do slyšitelné dynamiky, ve 04:14 *forte*)
od 04:14 hlasité údery s prvky řeči
04:57 – vyslovované počítání od 0 do 8 a od 5 do 8 (zřetelný rytmický útvar konfrontující předchozí rytmizaci)
05:17 – slovo (zřejmě Schaferův hlas – končící „Manitoba“) hned poté:
//rychlé změny prostředí//
05:38 – hlasité plesknutí, změna prostředí – hřiště – utkání
06:08 – outside (sníh, lidé – dav)
06:32 – zápas – vítězství (pískot, radost, napětí)
07:23 – inside
07:38 – do 07:52 odchod (*detiene*)
07:53 – ticho (slabý vítr), v pozadí pes
08:15 – klakson vlaku [L]
08:38 – projíždí stroj (vlak?) – [0 – R] nahráno zřejmě v místnosti (inside), vše se odehrává v pozadí
09:05 – klakson [R]
09:28 – zpívání v kostele při varhanách (prvek propojení klaksonu s varhanami)
→ 10:39
10:40 – hučení v pozadí a klakson vlaku [R]
12:23 – zesilující hučení (podobné protékání vody v trubkách) vzápětí zeslabuje; slyšitelný zřetelný železný praskot možná kamen
12:53 – pouze praskot (v pozadí ustálené hučení podobné protékající vodě v trubkách)
13:20 – „voda“ se náhle přeruší a zvuk kamen se rozpraská (*accelerando*, vzápětí *rit.*)
13:48 – *ff* rána (kamen) a rytmizace „kamnového“ zvuku v panorámě [L, R]
14:52 – *ff* rána (výstřel z pistole), v pozadí zábava (zřejmě závody psích spřežení) – hudba a hlas uvaděče, vyjí psi
15:32 – štěkot psů, v pozadí stále zábava a písň
16:10 – *ff* – *diminující* zvuk – změna prostředí
16:16 – ticho (bez šumového pozadí)
16:22 – do 17:30 – plocha: konkrétní zvuky oddělené tichem (bez šumu)
17:30 – děti ve sněhu (outside), dále zvuky aut, větru
18:28 – zvuk podobný zvuku klepání dřívka (nyní bez dětí), stále outside
19:02 – klakson vlaku
19:22 – v pozadí ptáci a noise (možná dálnice)
19:39 – přibližující se klakson vlaku → 20:00 (15 s opět pozadí ptáků a noise)
20:15 – inside – vrzající dveře (zřejmě vstup do obchodu – v 20:31 dveřní zvoneček)

- 20:38 – hovor (asi Schafer nebo Schryer – *I record winter sound...*)
- 21:01 – sólo siréna s dlouhým *decrescendem* (1:50)
- 22:40 – slabý vítr v pozadí (meluzína) *detiene* do 23:40
- 23:40 – ticho (bez šumového pozadí)
- 23:51 – zvolání „eeej!“, poté šum
- 24:11 – kroky ve sněhu
- 24:47 – „eeej!“ (bez kroků)
- 25:05 – „eeej!“ (kroky *crescendo* – *diminuendo*)
- 25:40 – „eeej!“
- 25:57 – „auuuuu!“ (2 s)
- 26:10 – kroky ve sněhu
- 26:20 – hekání, kašlán
- 26:49 – praskání (oheň?)
- 28:05 – slabé hlasy (hostinec, inside), 29:09 změna prostoru z inside do outside
- 29:23 – kroky (outside)
- 29:30 – pípání jako při zařazené zpátečce vozidla
- 29:40 – rozhlas („*you are listening the CBC in Manitoba at six minutes after nine*“)
- 29:44 – zvuk klaksonu lokomotivy a přejezdu (zvláštní magická harmonie) gradace → 30:20, dále opakující se klakson (nejvyšší vrchol – 30:10)
- 30:20 – 31:05 (gradace motoru)
- 31:18 – noise (v pozadí klakson lokomotivy)
- 32:02 – rytmus přejíždějících vagonů – vrchol: 32:42, od 33:25 *diminuce*
- 33:39 – ticho – velmi slabý noise (jako by tyto plochy představovaly dynamický kontrast hluku)
- 34:28 – cinkání plochého kovu, v pozadí lidské hlasy
- 35:02 – náhlý střih – konec noise a jen cinkání v diminuci
- 35:10 – zvon (5krát) – (inside)
- 35:32 – broukání za pochodu ve sněhu, 35:53 – znovu cinkání plochého železa (v pozadí opět lidské hlasy)
- 36:36 – hlasitý nepříjemný zvuk otáčení čehosi (vrátka?)
- 36:55 – opakuje se, 2krát
- 37:22 – zvon (1krát) – (inside)
- 37:30 – kostel – píseň s varhanami (jakoby v pozadí)
- 37:44 – kostelní píseň se přenesení do popředí (kontrast dynamiky a změny prostoru) – *diminuce* (píseň se opět přesunuje do velmi vzdáleného pozadí)
- 38:40 – outside (slabé kroky ve sněhu, auto)
- 39:01 – ploché železo (zvonky), opět s lidskými hlasy v pozadí
- 39:37 – outside, kroky ve sněhu, v pozadí klakson vlaku
- 40:16 – kroky ve sněhu jsou konkrétnější (více v popředí), opět se vzdalují a *detiene* odcházejí z krajiny
- 40:30 – *ppp* zvuk přijíždějícího sněžného skútru / narůstající dynamika (fff), zároveň nárazy větru
- 41:11 – sněžný skútr v popředí, dynamický vrchol (rychlé *diminuendo*), štěkající psi – sólo
- 42:15 – v pozadí štěkajících psů – rychlé repetování tónu (možná vlakový přejezd či rytmický nástroj)
- 42:40 – indiánský kmen (sólo) – v popředí, outside
- 44:00 – vrchol předchozí plochy (IS), náhlý střih do jakéhosi plechu (v pozadí slabý zpěv předchozího – outside)

- 44:35 – velmi slabý konstantní ambient (podobný zvuku např. kotelny)
doplňovaný hlasitými vstupy (v čase: 45:00, 45:13, 45:24, 45:35, 45:58)
- 46:03 – (inside) poslední hlasité vstupy, v pozadí vysoká sinusoida [L] a hlas [R]
– možná z vysílačky → 46:44
- 46:45 – hlas z vysílačky SÓLO [R] – bez odpovědi → *fade out* →
- 47:18 – al niente (bez šumu)
//velmi nepravidelná rytmická struktura//
- 47:23 – praskání (možná dřevo) a šoupání, příjemný krátký malý prostor (buď
inside, popř. točeno z krátké vzdálenosti outside), v pozadí šum (pppp)
- 48:27 – mlaskání, chůze (přesouvání)
- 49:20 – přesun (stále outside)
- 49:30 – zesílení šumu, následuje plocha s projíždějícím autem; vrchol: 50:00
a *fade out* do šumu
- 50:29 – outside – z velké vzdálenosti klakson vlaku
- 51:11 – klakson vlaku, 4krát se opakuje, na pozadí je slyšet rytmus podobný
přejezdu vagonů
- 51:45 – nárůst šumu, přichází prostředí ptáků a větru
- 53:00 – *crossfade* – na noisovém pozadí indiánský zpěv (53:20)
- 54:08 – rytmický nástroj s konkrétní melodickou barvou (možná souvislost
s předešlým zpěvem)
- 55:02 – poslední rána uzavírá tuto část, 55:05–55:35 pouze plocha s barvou
- 55:36 – „eeeej!“ a kroky ve sněhu [R], na pozadí ptáci
- 55:54 – „eeeej!“ [R]
- 56:14 – „eeeej!“ [L]
- 56:31 – „eeeej!“ [L – dále]
- 56:42 – nákladák [R – L] – odjíždí daleko do dálky → dlouhý *fade out* do 57:55
- 57:58 – šum
- 58:05 – kroky ve sněhu v prostoru [L] i [R] odchází do velké vzdálenosti → 59:10
- 59:10 – pouze šum do *fade out*
- 59:22 – KONEC

Pozn. aut.: *Zdá se mi, že před každou jemnou důležitou událostí se velmi slabě ozve slabý plechový zvuk (jakoby praskající kamna). Možná to má nějakou souvislost s upozorněním nadcházející události, popř. je to náhodná součást šumového backgroundu...*

Legenda:

00:00 – čas, v kterém zazní objekt

[L] [0] [R] – označení pohybu v kanálech [levý] [střed] [pravý]

→ – pokračování do následující plochy

kurzivou – jsou označeny buď dynamické, či rytmické výrazy akustického (*fade*
apod.) a it. hudebního názvosloví (*cresc.*, *detiene*)

PŘÍLOHA 2:

Alvin Curran: *Un altro ferragosto*, autorova časová posloupnost zvukových událostí²⁰⁰

In order of their appearance I will list the sound events in order and approximate time of their appearance: The opening sound – itself an invitation to the show – was made by a Sri Lankan sword-swallower in Campo de' Fiori, who calls “guarda, guarda...” (“look, look here...”) before he begins his excruciating bit of street theater. This leads to a concert of the “end of work” using every imaginable kind of tool and machine sound, closing abruptly on a single motor of a fishing boat going out in the black of night (07:00). This is superceded by the stillness of the “harmonic” humming of my beloved ferry boat from the Bay of La Spezia, highlights of the newspaper reading, and then straight to lunch with my landlord's family (09:30) – about 12 people – which is to my ears anyway an unedited symphony of incomprehensible language color, food and joy... Upstairs, at the piano, I am in the process of composing my own music, now called “Inner Cities 2”, which is also a piece about stillness. There are some strange interruptions, including the sound of thousands of Canadian geese taking flight, but essentially the country lunch sequence continues until it is overwhelmed by a gigantic concert of cicadas (24:00) and a subtext of lovemaking. Following next on the heels of the sounds of Istanbul's Muezzin (26:30) is the massive sound of thousands of tourists milling around under the magnificent dome of Santa Sofia in Istanbul (32:00). This roar gives way to motionless drone of the Porto Venere ferry. From here Edith, her son Jacob, and the dog Caspar take a walk on the Rochetta (34:30), and Edith paints, sings, and dialogues with a trapped fly in the window (41:00). This concludes with the elk mating fantasy (44:55) and a return to the lunch table at Poggidoro (46:30), with the countermelody of an after-lunch game of billiards where in utter silence the balls create a stochastic music of space and probability which, together with the intrepid fly in the window, ends the piece joined by a seldom heard American Maritime signal – a wave-activated whistle (transposed downwards) which I recorded nearly 20 years ago for my “Maritime Rites Radio series” off Sandy Hook in the Ambrose Channel (the entrance to the New York Harbor).

²⁰⁰ Dostupné [on-line] na: <http://www.alvincurran.com/writings/altro%20ferragosto.html> [07/2011].

PŘÍLOHA 3:

Alvin Curran: *Un altro ferragosto*, vlastní sled zvukových událostí na základě opakovaného poslechu

- 00:00 – podkres
 hluk ulice
- 00:05 – (5krát) hlas (guarda – guarda)
- 00:13 – poté stejná intonace hlasu (da-da)
- 00:17 – 4krát hlas (různě v prostoru – přibližuje se)
- 00:52 – kladivo (1krát)
 crossfade řešen krátkým prolnutím (1 s), původní zvuková událost zaznívá
 ještě chvíli po nástupu následující události
 ZMĚNA PROSTŘEDÍ – OUTSIDE (konkrétní zvuk kladiva zasazený
 do prostředí jakéhosi dvora, popř. ulice) × INSIDE (piano)
 + výrazné zpěvy ptactva
- 00:54 – kladivo (5krát)
- 01:01 – ladění klavíru
- 01:02 – kladivo (5krát) × synkopy v klavíru, 01:07 kladivo (4krát), 01:12
 kladivo (7krát), 01:17 (4krát), 01:23 (2krát), 01:43 (4krát), 01:47 (7krát) –
 v dalekém pozadí „odpověď“, 02:00 (4krát), 02:06 (6krát), asi 2:10
 narůst industriální plochy (vrtání, motory apod.), 02:22 (7krát), 02:30
 (8krát), 02:39 (5krát) – odpověď (7krát)
- ===== INDUSTRIAL SOUNDSCAPE →
- 02:51 – rána (kulminace industriální plochy)
- 03:07 – rána + motor auta – nový prvek a dialog lidí
- 03:08 – rozhýbání klavírní harmonie do kadence
- 03:12 – rána
- 03:30 – postupné narůstání tónů o malou sekundu
- 03:31 – zvuk svářečky?
- 03:33 – rána
 – postupně se přidávají další stroje (sbíječka, motorka apod.)
- 03:53 – rána
- 03:57 – rána
- 04:02 – rána
 → postupná gradace (dynamická, rytmická) a zvyšování tónů klavíru při ladění
 klavír: několikrát opakovaný tón (občas v oktávě), následuje kadence (TSD):
 v rozsahu es^1 – ges^2 (01:01–06:01)
- ===== ŘEČ (dialog), prodleva
- 06:02 – kulminace vyřešená podobným stříhem jako v 00:52
 motor rybářské lodě L – 0 – R :: minutový *crossfade* na dlouhý hluboký tón
- 07:28 – moucha
- 07:37 – řeč – dialog – *fade in* (nad prodlevou hlubokého tónu)
 :: povídá se o svátku ferragosto, smích ::
 :: NÁSTUP CIKÁD (*FADE IN*)
- 07:45 – *crossfade* prodlevy (zaznívajících již z počátku skladby)

08:02 – kvokání slepice, 08:07 – smích podobný rytmu kvokání slepice (rytmická konfrontace)
 – čtení novinového úryvku o svátku ferragosto × v pozadí motor lodi a zvuk slepice

09:10 – rodinný oběd (Curran se zmiňuje o „symfonii jazyků, jídla a zábavy“)
 :: konfrontace dvou dialogových vrstev (muž × žena, společnost)

10:08 – cikády v popředí
 ===== harmonická plocha, společnost při večeři,
 CIKÁDY v popředí; v této ploše KLAVÍR – jakoby – nahrazuje předchozí vrstvu rozhovoru muže a ženy

[10:19 – piano – komponování
 souběžně stále zaznívá 2. dialog (dvě ženy a muž) a cikády]
 na dlouhé ploše (do 13:14)

===== PTÁCI *fff*, pokračování předchozí plochy

13:14 – rána, ptáci, *fade out* do 13:52 (v pozadí klavír a předchozí dialog)
 – ránou končí zvuk cikád

14:03 – cikády, dialog, piano

15:06 – konec cikád (v pozadí další cikády ve slabé dynamice – jako odpověď)

15:25 – pokračování zvuku cikád

16:03 – nástup nového prostředí, ostrý hlas, poté návrat

19:04 – rytmizující nahalený zvuk (v pozadí stále dialog, cikády) do 19:21

19:12 – pářící se sobi?? (krátce na 2 s)

19:36 – dialog (v pozadí nový prostor – ulice, nádraží??)

od 21:06 – změny harmonie v pianu (v pozadí stále dialog – děti – a cikády)

21:34 – poslední akord v klavíru

21:44 – krátký *fade in* piana a znovu harmonie – proč *fade in*?

===== GRADACE (cikády, milování)

22:22 – při změně harmonie zaznívají dvě cikády v popředí ve stereobázi -->
 gradace cikád (množství × dynamika) →

24:14 – milování (klavír pryč) při zvuku cikád

24:53 – + zpěv (nová polyfonní vrstva) – gradace

===== ZPĚVY, zpěv × dav lidí (2 pásma)

26:33 – vrchol, výdechy, smích (zpěvy)
 kroky, výkřiky, konec zvuku cikád
 v popředí zpěvy

28:00 – prostředí haly (kulečník??, krátké křiky dítěte)

30. min. – prostředí „přede mnou“ odchází do pozadí, důraz je kladen na pozadí (hluk – zřejmě nádraží)

===== dynamická gradace – téměř noise – do 33. min.

ZAPLNĚNÍ ZVUKOVÉHO SPEKTRA – tektonický střed skladby

===== 33. min. – *crossfade* – noise přechází opět do hlubokého tónu

33:31 – moucha

===== rytmus kamenů × prodleva hlub. tónu ::
 kontrast statiky a pulzace

33:50 – kameny (v pozadí hluboký tón) 0 → L → 0

35:07 – pravidelný zvuk stroje, končí v 35:37 //A kameny – B stroj – A kameny// –
dvě kontrastní rytmické plochy

35:37 – 35:45 kameny
poté dlouhá plocha se zaznívajícím hlubokým tónem

36:07 – moucha

38:09 – moucha

38:30 – rytmický zvuk (krátce)

===== ŽENA

38:59 – ženská práce (něco cinkavého – nádobí, šuplíky, možná čištění zubů...)
a broukání – nástup další plochy
hluboký tón – dlouhý *fadeout*

39:45 – asi drobný déšť (či šum), poletující moucha a hlas ženy (brouká si *Bolero*) –
práce s vodou

===== MOUCHA, ŽENA, LOSY (navazují na zpěv ženy)

40:30 – ustupuje hluboký tón, zůstává žena broukající si *Bolero*
žena se přesouvá v místnosti – společně též moucha :: moucha v popředí,
žena v pozadí prostoru

===== 42:46 – zvuk vábících se losů – spíše uprostřed v prostoru – jako by
navazoval na zpěv ženy
...stále poletuje moucha
hlas ženy postupně ustupuje, moucha setrvává
zvuk losů dynamicky graduje

===== 44:40 – hlasy lidí – rychlé mluvení jakoby v tempu zrychlujícího se
zvuku sobů

===== SPOLEČNOST (zřejmě pokračující večere),
MOUCHA

45:01 – losy pryč – zůstávají lidé (v pozadí cikády, v popředí moucha)

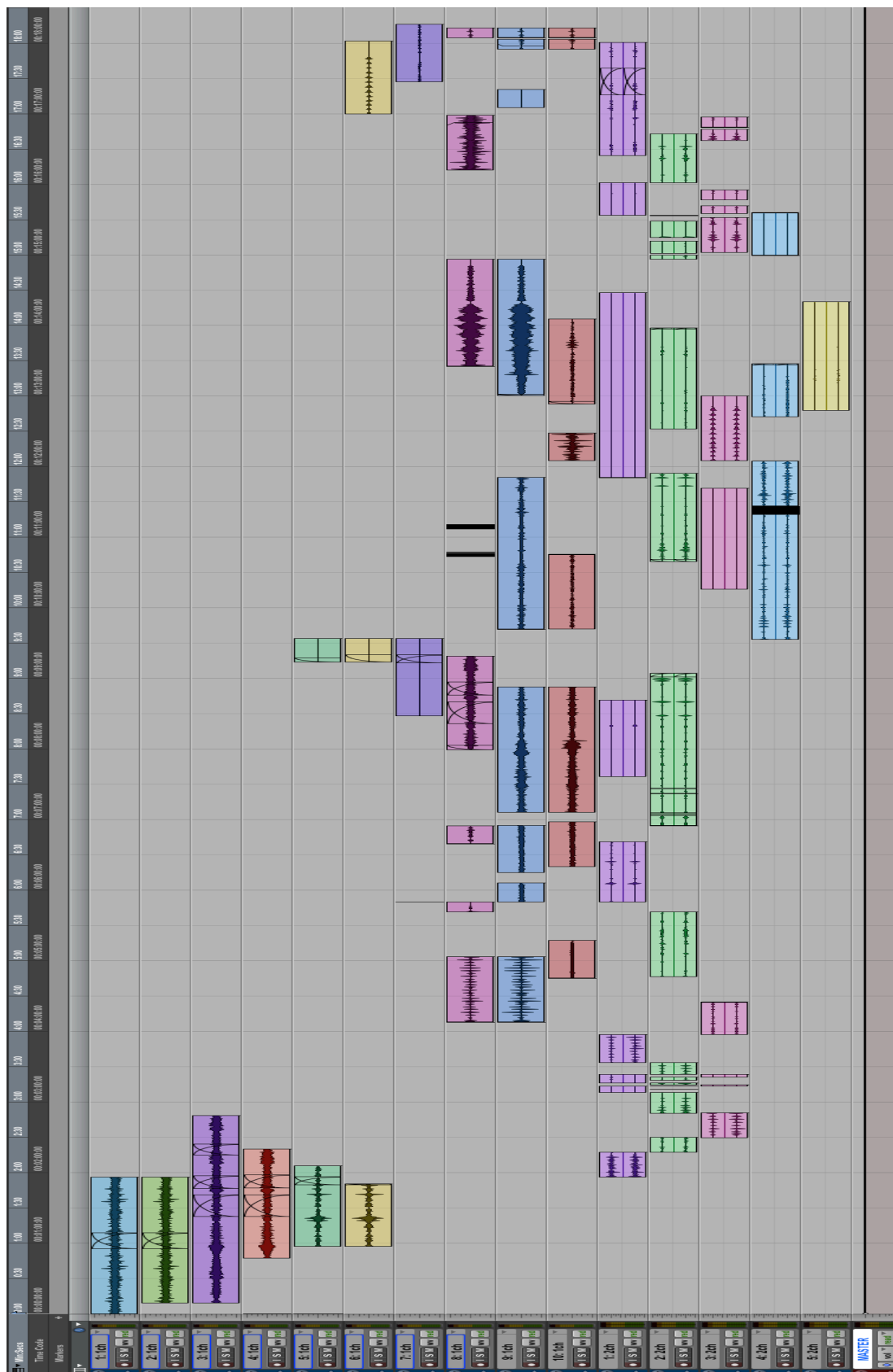
45:02 – kulečník
dialog řeči (sólo, bez zvuku cikád, zřejmě inside)

===== 47:33 – L, hluboký tón, bavící se společnost, moucha v popředí
poletuje v prostoru
hra v kulečník

51:30 – moucha sólo po prostoru (naráží do stěn) // jako by byla zavřená v blízkosti
mikrofonu

51:43 – END_____

PŘÍLOHA 4:
Jan Trojan: *Utreia: El diario del peregrino* / *Deník poutníka*
Zvuková pásma v čase



PŘÍLOHA 5:
Glossary of Soundscape Terms²⁰¹

ACOUSTIC DESIGN: A new interdisciplinary requiring the talents of scientists, social scientists and artists (particularly musicians), acoustic design attempts to discover principles by which the aesthetic quality of the acoustic environment or **SOUNDSCAPE** may be improved. In order to do this it is necessary to conceive of the soundscape as a huge musical composition, ceaselessly evolving about us, and to ask how its orchestration and forms may be improved to bring about a richness and diversity of effects which, nevertheless, should never be destructive of human health or welfare. The principles of acoustic design may thus include the elimination or restriction of certain sounds (noise abatement), the testing of new sounds before they are released indiscriminately into the environment, but also the preservation of sounds (**SOUNDMARKS**), and above all the imaginative placement of sounds to create attractive and stimulating acoustic environments for the future. Acoustic design may also include the composition of model environments, and in this respect it is contiguous with contemporary musical composition. Compare: **ACOUSTIC ECOLOGY**.

ACOUSTIC ECOLOGY: Ecology is the study of the relationship between living organisms and their environment. Acoustic ecology is thus the study of the effects of the acoustic environment or **SOUNDSCAPE** on the physical responses or behavioral characteristics of creatures living within it. Its particular aim is to draw attention to imbalances which may have unhealthy or inimical effects. Compare: **ACOUSTIC DESIGN**.

ACOUSTIC SPACE: The profile of a sound over the landscape. The acoustic space of any sound is that area over which it may be heard before it drops below the ambient sound level.

AURAL SPACE: The space on any graph which results from a plotting of the various dimensions of sound against one another. For convenience in reading usually only two dimensions are plotted at once. Thus time may be plotted against frequency, frequency against amplitude or amplitude against time. Aural space is thus merely a notational convention and should not be confused with **ACOUSTIC SPACE**, which is an expression of the profile of a sound over the landscape.

CLAIRAUDIENCE: Literally, clear hearing. The way I use the term there is nothing mystical about it; it simply refers to exceptional hearing ability, particularly with regard to environmental sound. Hearing ability may be trained to the clairaudient state by means of **EAR CLEANING** exercises.

²⁰¹ Schafer, 1994, s. 271–275.

EAR CLEANING: A systematic program for training the ears to listen more discriminatingly to sounds, particularly those of the environment. A set of such exercises is given in my book *Ear Cleaning*.

EARWITNESS: One who testifies or can testify to what he or she has heard.

HI-FI: Abbreviation for high fidelity, that is, a favorable signal-to-noise ratio. The most general use of the term is in electroacoustics. Applied to soundscape studies a hi-fi environment is one in which sounds may be heard clearly without crowding or masking. Compare: LO-FI.

KEYNOTE SOUND: In music, keynote identifies the key or tonality of a particular composition. It provides the fundamental tone around which the composition may modulate but from which other tonalities take on a special relationship. In soundscape studies, keynote sounds are those which are heard by a particular society continuously or frequently enough to form a background against which other sounds are perceived. Examples might be the sound of the sea for a maritime community or the sound of the internal combustion engine in the modern city. Often keynote sounds are not consciously perceived, but they act as conditioning agents in the perception of other sound signals. They have accordingly been likened to the ground in the figure-ground grouping of visual perception. Compare: SOUND SIGNAL.

LO-FI: Abbreviation for low fidelity, that is, an unfavorable signal-to-noise ratio. Applied to soundscape studies a lo-fi environment is one in which signals are overcrowded, resulting in masking or lack of clarity. Compare: HI-FI.

MOOZAK (MOOZE, etc.): Term applying to all kinds of schizophrenic musical drool, especially in public places. Not to be confused with the brand product Muzak.

MORPHOLOGY: The study of forms and structures. Originally employed in biology, it was later (by 1869) employed in philology to refer to patterns of inflection and word formation. Applied to soundscape studies it refers to changes in groups of sounds with similar forms or functions when arbitrarily arranged in temporal or spatial formations. Examples of acoustic morphology might be a study of the historical evolution of foghorns, or a geographical comparison of methods of telegraphy (alphorn, jungle drums, etc.).

NOISE: Etymologically the word can be traced back to Old French (*noyse*) and to eleventh-century Provençal (*noysa, nosa, nausea*), but its origin is uncertain. It has a variety of meanings and shadings of meaning, the most important of which are the following:

1. *Unwanted sound.* The Oxford English Dictionary contains references to noise as unwanted sound dating back as far as 1225.
2. *Unmusical sound.* The nineteenth-century physicist Hermann Helmholtz employed the expression noise to describe sound composed of nonperiodic vibrations (the rustling of leaves), by comparison with musical sounds, which consist of periodic vibrations. Noise is still used in this sense in expressions such as white noise or Gaussian noise.
3. *Any loud sound.* In general usage today, noise often refers to particularly loud sounds. In this sense a noise abatement by-law prohibits certain loud sounds or establishes their permissible limits in decibels.
4. *Disturbance in any signaling system.* In electronics and engineering, noise refers to any disturbances which do not represent part of the signal, such as static on a telephone or snow on a television screen.

The most satisfactory definition of noise for general usage is still "unwanted sound." This makes noise a subjective term. One man's music may be another man's noise. But it holds open the possibility that in a given society there will be more agreement than disagreement as to which sounds constitute unwanted interruptions. It should be noted that each language preserves unique nuances of meaning for words representing noise. Thus in French one speaks of the *bruit* of a jet but also the *bruit* of the birds or the *bruit* of the waves. Compare:

SACRED NOISE.

SACRED NOISE: Any prodigious sound (noise) which is exempt from social proscription. Originally Sacred Noise referred to natural phenomena such as thunder, volcanic eruptions, storms, etc., as these were believed to represent divine combats or divine displeasure with man. By analogy the expression may be extended to social noises which, at least during certain periods, have escaped the attention of noise abatement legislators, e.g., church bells, industrial noise, amplified pop music, etc.

SCHIZOPHONIA (Greek: *schizo* = split and *phone* = voice, sound): I first employed this term in *The New Soundscape* to refer to the split between an original sound and its electroacoustic reproduction. Original sounds are tied to the mechanisms that produce them. Electroacoustically reproduced sounds are copies and they may be restated at other times or places. I employ this "nervous" word in order to dramatize the aberrational effect of this twentieth-century development.

principles of ACOUSTIC DESIGN. The soniferous garden may also include as one of its principal attractions a Temple of Silence for meditation.

SONOGRAPHY: The art of soundscape notation. It may include customary methods of notation such as the sonogram or sound level recording, but beyond these it will also seek to register the geographic distribution of SOUND EVENTS. Various techniques of aerial sonography are employed, for instance, the isobel contour map.

SONOLOGICAL COMPETENCE: The implicit knowledge which permits the comprehension of sound formations. The term has been borrowed from Otto Laske. Sonological competence unites impression with cognition and makes it possible to formulate and express sonic perceptions. It is possible that just as sonological competence varies from individual to individual, it may also vary from culture to culture, or at least may be developed differently in different cultures. Sonological competence may be assisted by EAR CLEANING exercises. See O. Laske, "Musical Acoustics (Sonology): A Questionable Science Reconsidered," *Numus-West*, Seattle, No. 6, 1974; "Toward a Theory of Musical Cognition," *Interface*, Amsterdam, Vol. 4, No. 2, Winter, 1975, *inter alia*.

SOUND EVENT: Dictionary definition of *event*: "something that occurs in a certain place during a particular interval of time." This suggests that the event is not abstractable from the time-and-space continuum which give it its definition. The sound event, like the SOUND OBJECT, is defined by the human ear as the smallest self-contained particle of a SOUNDSCAPE. It differs from the sound object in that the latter is an abstract acoustical object for study, while the sound event is a symbolic, semantic or structural object for study, and is therefore a nonabstractable point of reference, related to a whole of greater magnitude than itself.

SOUNDMARK: The term is derived from *landmark* to refer to a community sound which is unique or possesses qualities which make it specially regarded or noticed by the people in that community.

SOUND OBJECT: Pierre Schaeffer, the inventor of this term (*l'objet sonore*), describes it as an acoustical "object for human perception and not a mathematical or electro-acoustical object for synthesis." The sound object is then defined by the human ear as the smallest self-contained particle of a SOUNDSCAPE, and is analyzable by the characteristics of its envelope. Though the sound object may be referential (i.e., a bell, a drum, etc.), it is to be considered primarily as a phenomenological sound formation, independently of its referential qualities as a sound event. Compare: SOUND EVENT.

SOUNDSCAPE: The sonic environment. Technically, any portion of the sonic environment regarded as a field for study. The term may refer to actual environments, or to abstract constructions such as musical compositions and tape montages, particularly when considered as an environment.

SOUND SIGNAL: Any sound to which the attention is particularly directed. In soundscape studies sound signals are contrasted by **KEYNOTE SOUNDS**, in much the same way as figure and ground are contrasted in visual perception.

WORLD SOUNDSCAPE PROJECT: A project headquartered at the Sonic Research Studio of the Communications Department, Simon Fraser University, British Columbia, Canada, devoted to the comparative study of the world **SOUNDSCAPE**. The Project came into existence in 1971, and since that time a number of national and international research studies have been conducted, dealing with aural perception, sound symbolism, noise pollution, etc., all of which have attempted to unite the arts and sciences of sound studies in preparation for the development of the interdiscipline of **ACOUSTIC DESIGN**. Publications of the World Soundscape Project have included: *The Book of Noise*, *The Music of the Environment*, *A Survey of Community Noise By-Laws in Canada* (1972), *The Vancouver Soundscape*, *A Dictionary of Acoustic Ecology*, *Five Village Soundscapes* and *A European Sound Diary*.

PŘÍLOHA 6: Audio CD

- *soundscape composition:*
 - 1. *Utreia: El diario del peregrino / Deník poutníka***
první vysílání: 28. 5. 2011, ČRo3 – Vltava, PremEdice Radioateliéru

- *keynotes (ukázky):*
 - 2. Přejíždění pneumatik po druhu dlažby, tzv. kočičích hlavách**
 - 3. Zvonění tramvaje**
 - 4. Ambient hluku splavu a projíždějících aut u Novotného lávky**

- *soundmarks (ukázky):*
 - 5. Loretánská zvonohra**
 - 6. Zvonohra chrámu sv. Petra a Pavla na Vyšehradě**
 - 7. Hláška: „Ukončete výstup a nástup, dveře se zavírají...“
v pražském metru**

- *sound signals (ukázka)*
 - 8. Zkouška zvukových sirén každou první středu
v měsíci ve 12 hodin**

Zaznamenáno na:

Sony PCM-D50 (tr. 1) a Tascam DR-100, Rode NT4 (X/Y),
AKG headphones (tr. 2-8).

Záznam JT

LITERATURA

- Anglicko-český, česko-anglický slovník*. Lingea, Praha 2006.
- Barthes, R.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. In: *Kritische Essays III*. Suhrkamp, Frankfurt 1990.
- Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona*. Český ekumenický překlad. Česká biblická společnost, Praha 2006.
- Cage, J.: *Silence*. Z anglického originálu [1961] do češtiny přel. J. Šťastný, R. Tejkal a M. Kratochvíl. 1. vyd. tranzit.cz, Praha 2010.
- Collins English Dictionary*. Complete and Unabridged HarperCollins Publishers 1991–2003. Dostupné [on-line] na: <http://www.thefreedictionary.com> [07/2011].
- Cox, Ch. – Warner, D. (ed.): *Audio Culture. Reading in modern music*. Continuum, London, New York 2005.
- Dancer, A.: *A Brief History of CASE*. *Soundscape*, vol. 10, č. 1, 2010.
- Denní modlitba církve*. Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 2007.
- Fronek, J.: *Velký anglicko-český, česko-anglický slovník*. Leda, Voznice 2007.
- Grove Music Online*. Oxford University Press 2007–2011. Dostupné [on-line] na: <http://www.oxfordmusiconline.com> [11/2011].
- Hais, K. – Hodek, B.: *Velký anglicko-český slovník, díl II*. Leda Academia, Voznice 1997.
- Hais, K. – Hodek, B.: *Velký anglicko-český slovník, díl III*. 2. vyd. Academia, nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1992.
- Imada, T.: Acoustic Ecology Considered as a Connotation: Semiotic, PostColonial and Educational Views of Soundscape. *Soundscape – The Journal of Acoustic Ecology*, vol. 6, č. 2. Simon Fraser University, Burnaby, Canada 2005, s. 13–17.
- Imada, T.: The Concept of Soundscape and Music Education in Japan. *Soundscape – The Journal of Acoustic Ecology*, vol. 2, č. 2. Simon Fraser University, Burnaby, Canada 2001, s. 35.
- Janeček, K.: *Tektonika: Nauka o stavbě skladeb*. Supraphon, Praha 1968.
- Järviluoma, H. – Kytö, M. – Truax, B. – Uimonen, H. – Vikman, N. – Schafer, R. M.: *Acoustic Environments in Change & Five Village Soundscapes*. TAMK University of Applied Sciences, Tampereen ammattikorkeakoulu, 2009.
- Karola, O.: *Field Recordings: Dva umelecké přístupy k zvukovým nahrávkám prostředia*. Bakalářská práce. Teorie interaktivních umění, FF MU, Brno 2010.
- Kybalová, L. – Lunga, R. – Vácha, P.: *Pražské zvony*. Rybka Publishers, Praha 2005.
- Lébl, V.: *Elektronická hudba*. Státní hudební vydavatelství, Praha 1966.
- Mrkvička, L.: *Barva a souzvuk*. Akademie múzických umění v Praze – Triga, Praha 2008.
- Nagahata, K. – Koozoo, M. – Iwamiya, S.: Historical Changes of Japanese Soundscapes Represented in the World of Haiku. *The Journal of the Acoustical Society of Japan*, 52(2), 1996, s. 77–84. Dostupné též [on-line] na: <http://www.sss.fukushima-u.ac.jp/~nagahata/research/proc/haiku.pdf>.

- New Oxford American Dictionary 2nd edition*. Oxford University Press, Oxford 2005.
- Aplikace je volnou součástí systému Apple Mac OS X 10.6.8 (Leopard Snow).
- Nishimura, A.: A Tiny Field for Soundscape Design: A Case Study of the Soundscape Museum in Osaka, Japan. *Soundscape – The Journal of Acoustic Ecology*, vol. 6, č. 2. Simon Fraser University, Burnaby, Canada 2005, s. 21–24.
- Oliveros, P.: *Deep Listening. A Composer's Sound Practice*. iUniverse, Inc., Lincoln 2005.
- Oxford Dictionary Online*. Oxford University Press, Oxford 2011. Dostupné [on-line] na: <http://oxforddictionaries.com> [11/2011].
- Pár much a já. Malý výběr z japonských haiku*. Přel. A. Líman. DharmaGaia, Praha 1996.
- Prošek, J. – Krtička, J.: *Výlet a Médium proměny*. Vernisáž konaná v komunikačním prostoru Školská 28 od 8. února do 3. března 2011.
- Rataj, M.: *60 let musique concrete #6: myslet zvukem... (D. Smalley)*. Rozhlasové vysílání Radioateliéru při ČRo 3 – Vltava. 1. listopadu 2008, 0:05 hod. Dostupné [on-line] na: http://www.rozhlas.cz/radiocustica/texty/_zprava/488793.
- Rataj, M.: *Elektroakustická hudba a vybrané koncepty radioartu*. AMU – KANT, Praha 2007.
- Russolo, L.: Umění hluku. In: Lébl, V.: *Elektronická hudba*. SHV, Praha 1966, s. 14–17.
- Saariaho, K.: Interpolations of timbral structures. *Contemporary Music Review*, vol. 2, issue 1. Harwood Academic Publishers, UK 1987, s. 93–133.
- Schaeffer, P.: Acousmatics. In: Ch. Cox, D. Warner (ed.), *Audio culture. Readings in modern music. Continuum*. London – New York 2005, s. 76–81.
- Schafer, R. M.: *Ear cleaning: notes for an experimental music course*. The University of California. BMI Canada 1967.
- Schafer, R. M.: *European sound diary*. ARC Publications, Vancouver, Burnaby 1977.
- Schafer, R. M.: *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, Destiny Books 1994.
- Schafer, R. M.: Za akustický dizajn. In: J. Cseres a M. Murin, *Od analógového k digitálnemu... Nové pohľady na nové umenia v audiovizuálnom veku*. Fakulta výtvarných umení, Akadémia umení, Banská Bystrica 2010.
- Schafer, R. M. (ed.): *The Vancouver Soundscape*. ARC Publications, Vancouver 1978.
- Schafer, R. M. – Imada T.: *A Little Sound Education*. Shunjusha, Tokio 1996.
- Smalley, D.: Space-form and the acousmatic image. *Organised Sound* (12)1, s. 35–38, Cambridge University Press, UK 2007.
- Soundscape – The Journal of Acoustic Ecology*. Simon Fraser University, Burnaby, Canada. ISSN 1607-3304.
- Uimonen, H.: *Ääntä kohti. Ääniympäristön kuuntelu, muutos ja merkitys*. University of Tampere 2005. Dostupné [on-line] na: <http://acta.uta.fi/pdf/951-44-6442-7.pdf>.
- Uimonen, H.: Towards the Sound. Dissertation abstract. *Soundscape – The Journal of Acoustic Ecology*, vol. 6, č. 2. Simon Fraser University, Burnaby, Canada 2005, s. 33.
- The Oxford Companion to Music*. Edited by Alison Latham, 2002, Oxford University Press 2007–2011. Dostupné [on-line] na: www.oxfordmusiconline.com.

- The Oxford Dictionary of Music*, 2nd edition. Ed. Michael Kennedy. Oxford University Press 2007–2011. Dostupné [on-line] na: www.oxfordmusiconline.com.
- Torigue, K.: Insights Taken from Three Visited Soundscapes in Japan. *Soundscape – The Journal of Acoustic Ecology*, vol. 6, č. 2. Simon Fraser University, Burnaby, Canada 2005, s. 9–12.
- Trojan, J.: *Tvorba komputerizované hudby*. Diplomní práce. Akademie múzických umění v Praze, hudební fakulta, Praha 2009.
- Truax, B.: *Acoustic Communication*. 2. vyd. Ablex Publishing, Westport 2001.
- Truax, B. (ed.): *Handbook for acoustic ecology*. CD-ROM Edition, v1.1. Cambridge Street Publishing 1999. CSR-CDR 9901.
- Vácha, M.: *Identifikace etických problémů plynoucích z nových poznatků o lidském genomu. Od DNA k evoluční psychologii*. Masarykova univerzita v Brně, lékařská fakulta, Ústav lékařské etiky, Brno 2006.
- Westerkamp, H.: Editorial Committee. *Soundscape – The Journal of Acoustic Ecology*, vol. I, č. I, 2000, s. 3–4.
- Wrightson, K.: An Introduction to Acoustic Ecology. *Soundscape – The Journal of Acoustic Ecology*, vol. 1, č. 1, jaro 2000, s. 12–13.

CITOVANÉ INTERNETOVÉ ODKAZY

INSTITUCE

Acoustic Ecology Institute: www.acousticecology.org

Art's Birthday: www.rozhlas.cz/artsbirthday

Asociace Mlok: mlok.multiplace.sk

Australian Forum for Acoustic Ecology (AFAE): acousticecologyaustralia.org

Computer Music Laboratory of the Department of Music Technology and Acoustics
(Technological Educational Institute of Crete): www.teicrete.gr/mta/en/

Canada's Online Information Source: www.cbc.ca

Canadian Association for Sound Ecology (CASE): www.acousticecology.ca

Drift / New Media Scotland: www.mediascot.org/drift

Drift / UK Soundscape Community: www.dor.co.uk/drift/uksc.html

Ein Online-Service der LEO GmbH: www.leo.org

Ekologický právní servis (ochrana životního prostředí a lidských práv): www.eps.cz

European Broadcasting Union (EBU):

www.ebu.ch/en/radio/euroradio_classics/arsacustica

Festival Donaueschinger Musiktage: www.swr.de/swr2/donaueschingen

Forum Klanglandschaft (FKL): www.klanglandschaft.org

Hellenic Society for Acoustic Ecology (HSEAEN): hseaen.wordpress.com,
www.akouse.gr

Japanese Association for Sound Ecology (JASE): www.saj.gr.jp/jase/jase.html

Karl-Sczuka-Preis: www.swr.de/swr2/sczuka

Klangforum Brandenburg: www.klangforum-brandenburg.de

Královský letohrádek – Pražský hrad: www.hrad.cz/cs/prazsky-hrad/turisticky-rozcestnik/kralovsky-letohradek.shtml

Multiplace Festival: multiplace.sk

National Film Board of Canada: <http://www.nfb.ca/film>

Nejmilejší zvuky Prahy / Favourite Sounds of Prague:
panto-graph.net/favouritesounds

R(A)DIO(CUSTICA) – intermediální portál ČRo 3 – Vltava:
www.rozhlas.cz/radiocustica

Resonance104.4fm: resonancefm.com

Seven Thousand Oaks Festival: www.seventhousandoaks.org
Sicilian Soundscape Research Group (SSRG): www.ssrq.it
Soundwalks v Brně, internetová stránka v rámci předmětu PSY212 Psychologie zvuku MU: soundwalks.schmutzka.eu
Stránky věnující se Svatojanské pouti do Santiaga de Compostela: www.ultreia.cz
Suomen Akustisen Ekologian Seura: www.akueko.com
Svenska Rikskonserter: www.rikskonserter.se
Školská 28 – komunikační prostor: www.skolska28.cz
The Association for the Study of Literature, Environment, Culture – Australia and New Zealand (ALSEC-ANZ): www.aslec-anz.asn.au
The Donner Canadian Foundation: www.donnerfoundation.org
The Earth Ear: EarthEar.com
The Festival Soundscapes Voor 2000:
www.nps.nl/nps/radio/supplement/99/soundscapes
The Lab for Electroacoustic Music Research and Applications of the Department of Music Studies of the Ionian University:
music.ionio.gr/en/research/sub/emral.php
TRANZITDISPLAY, nezisková organizace na realizaci projektů současného umění:
www.tranzitdisplay.cz
University of Oregon: uoregon.edu
Wikipedia: cs.wikipedia.org
World Forum for Acoustic Ecology (WFAE): wfae.proscenia.net
Zipp / česko-německé kulturní projekty: www.projekt-zipp.de/cz/zipp

OSOBNÍ STRÁNKY

Darren Copeland: www.darrencopeland.net
Alvin Curran: www.alvincurran.com
Hanna Hartman: hannahartman.de
Domenico Sciajno: www.sciajno.net
Denis Smalley: sfsound.org/tape/smalley.html

NAHRÁVKY

- Dancer, A.: *Cloist(au)ral*. ČRo3 – Vltava 2011. Dostupné [on-line] na portálu ČRo3 – Vltava R(A)DIO(CUSTICA):
http://www.rozhlas.cz/radiocustica/projekt/_zprava/869755.
- Hartman, H.: *Att fälla grova träd är förknippat med risker*. Ailanthus. Escudre09, Komplot 2007. EAN: 7320470075456.
- New, D.: *Listen*. The Governor General's Performing Arts Awards (GGPAA), National Film Board of Canada, 2009. Viz [on-line] na: <http://www.nfb.ca/film/listen> [11/2011].
- Schafer, R. M.: *Winter Diary*. WDR 1997.
- Smalley, D.: *Névé*. Effects Input, EI 03 1994.
- Trojan, J.: *Ultreia: El diario del peregrine / Deník poutníka*. ČRo3 – Vltava 2011. Dostupné [on-line] na portálu ČRo3 – Vltava R(A)DIO(CUSTICA):
http://www.rozhlas.cz/radiocustica/projekt/_zprava/898161.
- The Vancouver Soundscape 1973 / Soundscape Vancouver 1996, Cambridge, 1996*. Records CSR–2CD 9701.