

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

# **DIPLOMOVÁ PRÁCE**

Praha, 2017

Martin Klusák

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Hudební umění

Skladba

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Hudba jako film, film jako hudba**

**Martin Klusák**

Vedoucí práce: doc. Michal Rataj Ph.D.

Oponenti práce: prof. Hanuš Bartoň, MgA. Zbyněk Matějů

Datum obhajoby: 1. 6. 2017

Přidělovaný akademický titul: MgA.

**Praha, 2017**

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Music art

Department of composition

**MASTER'S THESIS**

**Music as Film, Film as Music**

**Martin Klusák**

Thesis supervisor: doc. Michal Rataj Ph.D.

Opponents: prof. Hanuš Bartoň, MgA. Zbyněk Matějů

Date: 1. 6. 2017

Academic degree: MgA.

**Prague, 2017**

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma

Hudba jako film, film jako hudba

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....  
podpis diplomanta

## **Upozornění**

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





## **ABSTRAKT**

Těžištěm této práce je hledání analogií různých prvků hudební a filmové řeči v kontextu hudební a filmové teorie a mé vlastní tvorby.

Úvodní kapitola se zaměřuje na pojmy *vizuální hudba* a *synestezie*. Druhá kapitola práce srovnává různé parametry hudební kompozice a filmové řeči a snaží se nalézt vzájemné inspirační vlivy. Ve třetí kapitole prostřednictvím získaných poznatků analyzuji vybraná díla z mé tvorby.

## **ABSTRACT**

The core of this work is to search for analogies between different aspects of music composition and film speech in relation to music and film theories and my own compositions and art works.

The initial chapter focuses on the terms *visual music* and *synaesthesia*. The second chapter compares different parameters of musical composition and film speech and tries to find inspirational influences between these two. In the third chapter I use the previous research to analyze chosen own works.

## **Poděkování**

Děkuji především doc. Michalovi Ratajovi za odborné vedení práce a za konzultaci obsahu a struktury textu i drobných detailů.

Děkuji také Martinovi Čihákovi, Janu Ryantovi Dřízalovi, Matoušovi Hejlovi, Tomášovi Petráňovi, Janu Bernardovi a dalším za cenné podněty pro tuto práci.

# Obsah

<b>Úvod.....</b>	<b>1</b>
<b>1. Vizuální hudba a synestezie.....</b>	<b>5</b>
<b>2. Analogie parametrů hudební a filmové řeči.....</b>	<b>12</b>
2.1 Kinetika – rytmus, tempo, metrum, čas.....	14
2.2 Materiál – struktura, textura, faktura.....	18
2.3 Prostor – celek, detail, druhy prostoru.....	21
2.4 Stavba – hudební forma, tektonika, stříhová skladba.....	28
2.5 Harmonie, kontrapunkt.....	33
2.6 Jas, barva, dynamika, tónbr.....	41
<b>3. Prolínání hudby a filmu ve vlastní tvorbě.....</b>	<b>43</b>
3.1 Princezna se železnou maskou – filmová řeč ve zvukové kompozici.....	43
3.2 L'Étoile de mer – audiovizuální kontrapunkt.....	48
3.3 Předjaří – audiovizuální kompozice.....	51
<b>Závěr.....</b>	<b>56</b>
<b>Prameny a literatura.....</b>	<b>61</b>

## Úvod

Již dlouho mě fascinuje hudba, která proniká do uměleckých projevů jiných, než zvukových. Hudbu spatřuji (záměrně zde užívám tohoto slova) ve filmu, v divadle, na obrazech a fotografiích, v architektuře, ale i de facto v projevech nevycházejících z umění a často přírodních – v krajině, kůře stromů, ve vodě, v barvách, materiálech, ročních obdobích.

Zejména v určitých autorských filmových a multimediálních formách pociťuji velkou blízkost přístupů různých autorů ke kompozičnímu uvažování hudebního skladatele. Autoři děl, které mám na mysli, často pracují bez textového scénáře a podobně jako hudební skladatelé spíše tíhnou k tvorbě schématu či partitury svého díla. V případě experimentálního filmu se může jednat o partitury obecné obsahující schéma pro dramaturgii nejen tónů a zvuků, ale i barev, světel, stínů, objektů, tvarů, pohybů, mluvené řeči, herecké akce, kamerové práce, atd.

Po zkušenosti s tvorbou akusmatické hudby, kdy autoři využívají pro komponování zpravidla tzv. zvukových objektů (object sonore) s různými charakteristikami, mě velice zajímá práce skladatele objektů bez ohledu na jejich materiální podstatu. Objekty zvukové, vizuální, reálné i reprodukované, živé i neživé mohou být komponovány na základě hudební logiky a vědomým hudebně-kompozičním přístupem. Jedná se o jakousi „hudbu bez hranic“ - hudbu bez ohledu na médium a smyslový receptor, pro který je formována.

V této práci se pokouším přiblížit se k tomu, co mě na fenoménu fascinuje a proč své hudební cítění v posledních letech mohu vyjadřovat prostředky nejen zvukovými a hudebními, ale i barvami, pohybem, prostorem, textem, atd.

Vím, že ve vnímání hudby při sledování obrazu a vidění obrazů při poslechu hudební skladby je záležitostí citlivou, subjektivní a často vycházející ze synestetického vnímání jednotlivce. Pravděpodobně ne každý má obrazotvornou představu při poslechu hudby a zdaleka ne každému se automaticky vynoří v hlavě tóny a zvuky při pohledu například na statickou fotografii.

Jakožto autor, kterému se zvukové, vizuální a prostorové podněty v mysli automaticky propojují, kombinují – formují v nové celky, ale často také zaměňují nebo jsou v konfliktu, bych rád nastínil možné techniky vědomé práce s tímto vícesmyslovým vnímáním, nové náhledy na hudební či vizuální materiál, možné společné kompoziční parametry hudební či vizuální skladby a v neposlední řadě inspirace pro vlastní autorskou hudební či interdisciplinární uměleckou práci.

Když jsem na začátku volil téma pro tuto práci, rozhodoval jsem se, jestli budu psát spíše o estetice děl, která dle mého názoru od konceptu vycházejí z hudebně-kompozičního uvažování umělců vně ryze hudebních oborů (absolutní film, vizuální hudba, motion painting, hudební divadlo a jiné), či jestli se budu věnovat analýze materiálu a hudebně-kompoziční charakteristice uměleckého díla bez ohledu na přenášející médium. V rámci rozsahu této diplomové práce jsem zvolil omezení tématu na zkoumání vztahů hudebního a filmového materiálu a vzájemných vlivů hudební a filmové řeči, s ukázkami a zpětnou reflexí mé vlastní aktuální umělecké tvorby, která s tímto tématem souvisí. Do odborných zákulisí obou uměleckých oblastí – hudby i filmu – jsem měl možnost nahlédnout v rámci mých vysokoškolských studií na filmové i hudební fakultě Akademie múzických umění v Praze. Tímto textem se také pokusím o nalezení společného diskurzu v průnicích hudební a filmové teorie, který by byl blízký odborníkům obou zaměření, ne příliš zjednodušující pro jedny ani příliš komplikovaný pro druhé.

Mým záměrem však není zkoumat filmovou hudbu ani vizualizaci hudby, tj. formy podružné vyššímu konceptu nadřazeného díla. Jde mi o zmapování parametrů, které se podílejí na „hudebnosti“ filmového díla (jeho vizuálního či audiovizuálního materiálu) a „filmovosti“ hudby, resp. jejího potenciálu vizuality.

K uvedení do problematiky bych rád v první kapitole této práce nejprve stručně přiblížil pojmy *vizuální hudba* a *synestezie*, které jsou pro hudebně-filmový kontext stěžejní. Studie zabývající se vizuální hudbou a synestézií se totiž přímo týkají jevu, o kterém zde hovořím – hudebnosti vizuálního a vizualitě hudebního materiálu.

Vzhledem k omezení této práce na hudbu a film vycházím při explikaci pojmu vizuální hudba především z publikace *The Visual Music Film*<sup>1</sup> britské muzikoložky Aimee Mollaghan, která se přímo věnuje fenoménu vizuální hudby v kontextu experimentálního filmu, se zaměřením na hudební aspekt tvorby. Mollaghan si je vědomá, že v minulosti byla vizuální hudba objektem zkoumání zejména teoretiků výtvarného umění a filmu, a že tématu často chybí protipohled hudební vědy. Zároveň však upozorňuje že její studie není čistě muzikologická, a že se v textu pokouší o vybalancování náhledů obou disciplín na problematiku:

„Although this book is predominantly concerned with musicality in the visual music film, [...] the intention being to redress the imbalance between sound and

---

1 MOLLAGHAN, Aimee. *The Visual Music Film*. Palgrave Macmillan, 2015. ISBN 9781137492821.

image in animation and film studies research. This emphasis on the musical qualities of the films does not mean that this inquiry is explicitly aimed at the musicologist. It is walking a tightrope somewhere between the disciplines of film studies and musicology and functioning as a conduit between the two fields."<sup>2</sup>

Synestezií se v českém kontextu a v hudební souvislosti nedávno zabývali skladatelé Michal Nejtek<sup>3</sup> a Zdeněk Bartošík.<sup>4</sup> Vycházím z jejich studií; zejména Nejtkova disertace je pro tuto práci, co se týče hloubky a důkladnosti zpracování, naprosto dostačující reference k zamýšlenému stručnému výkladu pojmu synestezie.

Ve druhé kapitole bych rád rozvinul několik úvah nad různými parametry hudební a filmové řeči. Některé parametry jsou společné pro obě disciplíny a aplikovatelné v rámci obou, jiné jsou zase velmi specifické pro jen jeden z oborů, nicméně pro druhý mohou být při nejmenším inspirací k originálnímu uchopení odlišného materiálu. Často se pojmenování jevů a diskuze na podobné tématy v jednom oboru míjí s výzkumem a praxí druhého oboru. Rád bych v této práci konfrontoval obě perspektivy a formou drobných úvah mezi sebou porovnal teoretické přístupy obou odvětví. Jsem si vědomý toho, že v této práci nemohu do hloubky pokrýt všechny teoretické body k jednotlivým parametrům. Budiž tato kapitola mým osobním výběrem a shrnutím postřehů a stanovisek, se kterými jsem se setkal v průběhu své dosavadní tvůrčí a akademické zkušenosti v obou oblastech.

Třetí kapitola je reflexí a analýzou mých vybraných projektů, které s tématem úzce souvisejí a u kterých docházelo k inspiraci vztahem hudby a filmu do té míry, že byl ovlivněn tvůrčí koncept i vlastní syntéza díla.

Tato práce se snaží postihnout průniky a rozdíly hudby a filmu, vzájemné tvůrčí ovlivňování obou uměleckých forem, společné a rozdílné parametry hudebního i filmového vyjadřování a v neposlední řadě je projevem mé fascinace filmovou řečí, která je důležitá pro mou aktuální hudební, zvukovou a intermediální uměleckou činnost. Jakožto skladatele mě velmi inspirují různé

---

2 MOLLAGHAN, Aimee. *The Visual Music Film*. s. 3.

3 NEJTEK, Michal. *Synestezie jako tvůrčí a percepční faktor u současných hudebně-scénických forem*. Brno, 2014. Disertační práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Fakulta hudební, Katedra kompozice, dirigování a operní režie. Vedoucí diplomové práce doc. Martin Smolka.

4 BARTOŠÍK, Zdeněk. *Vliv synestezií na kompoziční myšlení*. Praha, 2015. Disertační práce. Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, Katedra skladby. Vedoucí diplomové práce prof. Hanuš Bartoň.

směry výtvarného a filmového umění a často se pokouším o uplatnění principů vizuality a filmové řeči ve vlastní hudební tvorbě. Vizualní hudba je pro mě i pro tuto práci inspirativní z toho hlediska, že se jedná o inverzní inspiraci – fascinaci výtvarného umělce / filmaře hudbou a uplatňování hudebních principů v oblasti filmu a výtvarného umění. Statě o vizualní hudbě a jejích tvůrcích jsou tedy pro tuto práci velice přínosné, neboť nabízejí teoretický odrazový můstek – zmiňují, v jakých bodech se hudba a film, potažmo výtvarná umění prolínají, nastiňují také hlavní diskrepance a nabízejí cenný pohled na problematiku z perspektivy vizualních umění. Tato perspektiva je přínosná i pro mou vlastní aktuální tvorbu, kdy často výsledkem mé práce není jen autonomní hudební či zvuková kompozice, ale často také vizualní útvar, ať už se jedná o autorský film, prostorovou performance nebo zvukovou instalaci. Dospívám do bodu, kdy pro mě přestává být důležitá fyzická stránka díla (zda-li se oficiálně jedná o hudební skladbu, film, instalaci apod.), ale zůstává pro mě stěžejní jádro díla, které u každé mé práce zůstává hudbou.



# 1. Vizuální hudba a synestezie

Analogie a komparatistika hudební a filmové řeči, o které je především tato práce, je úzce spjata s fenoménem vizuální hudby, kolem kterého již existuje rozvinutý teoretický diskurz. Vizuální hudba spadá zejména do oblasti výtvarného umění a experimentálního filmu a pro tuto práci jsou inspirativní hlavně poznatky výzkumů z oblasti filmové a hudební vědy. Aimee Mollaghan, která kombinuje pohled obou stran, v úvodu své práce podtrhuje hybridní a synestetickou povahu vizuální hudby:

“As visual music draws on two distinct disciplines, film and music, it is intrinsically hybrid in nature. Its historical antecedence as a hybrid art form has therefore given rise to ambiguity surrounding its taxonomy. [...] It is difficult to engage with the concept of visual music without considering the debates around the psychological phenomenon of synaesthesia. One rarely reads contemporary texts about visual music without mention of the term.”<sup>5</sup>

Synestezií se do hloubky zabýval český skladatel Michal Nejtek ve své nedávné disertační práci *Synestezie jako tvůrčí a percepční faktor u současných hudebně-scénických forem* (2014). Podle Nejtky je fenomén synestezie charakteristický pro současné, zejména multimediální umění:

„Dnes se domnívám, že žádný fenomén není pro současné umění tak symptomatický, jako právě synestezie. Synestezie souvisí s komunikací různých modů vnímání či myšlení, které jsou běžně považovány za oddělené. [...] Synestezie velmi úzce souvisí s multimediálním uměním, které může být bráno jako zatím poslední slovo ve vývoji uměleckých disciplín.”<sup>6</sup>

Ač je výskyt pojmu vizuální hudba v umění spjat zejména s evropským společensko-kulturně-technologickým vývojem v první polovině 20. století, zmínky a koncepty vizuální hudby sahají mnohem hlouběji do evropských dějin. Nebudu však zde zacházet do prehistorie, ani vzdálené historie antického umění, kde se nacházejí skutečné kořeny vizuální hudby a synestetických umění,<sup>7</sup> ale jako první příklad zmíním teoretický návrh francouzského matematika a filozofa Louise-Bertranda Castela (1688 – 1757), který vynalezl, avšak nerealizoval,

---

5 MOLLAGHAN, Aimee. s. 9 a 11-12.

6 NEJTEK, Michal. s. 8

7 “From the Pythagorean fascination with the music of the moving celestial bodies, [...] there has been an enduring fascination with the representation of music in a visual form; a music for the eye, a visual music.” MOLLAGHAN, Aimee. s. 1.

jakési „cembalo pro zrak“<sup>8</sup> – nástroj, u kterého se během hry zjevují barvy:

„Some inventions need never leave the drawing board and materialize in order to leave their marks on the cultural environment. The ocular harpsichord of Louis-Bertrand Castel (1688-1757), designed to produce a music of colours, certainly seems to have been such an invention.“<sup>9</sup>

Teoretik Roman Dykast k vynálezu píše: „Princip [...] zřejmě spočíval v tom, že po úderu na klávesu se současně s rozeznáním struny uvedl do pohybu mechanismus, který nad nástroj vystřelil barevnou stužku.“<sup>10</sup>

S myšlenkou tohoto vynálezu vlastně souvisí celý diskurz o barevně-zvukové či barevně-tónové synestezii a vizuální hudbě obecně, který je v popředí na přelomu 19. a 20. století a dále se v průběhu 20. století až do současnosti vyvíjí a reaguje na technologický a estetický pokrok. Kamila Pajerová, absolventka Fakulty umění a architektury Technické univerzity v Liberci a autorka studie *Vizuální hudba*,<sup>11</sup> výstižně popsala rozkvět synestetického uvažování ve výtvarném umění na přelomu 19. a 20. století:

„Výtvarné experimenty s vizuální hudbou závisí na vývoji techniky a tlumočí její sociologický vliv. Plně se projevily na počátku dvacátého století ve výtvarném umění jako práce se syntézou více způsobů vnímání [...]. A předznamenaly výrazné synestetické směry s programem překonání tradiční statickosti uměleckého díla rozvinutím dynamických prvků, jakými byly futurismus, kinetismus a posléze videoart.“<sup>12</sup>

Rané teorie vizuální hudby a její první tvůrci často poukazují na abstrakci, či spíše absolutní povahu hudebního materiálu, jímž je vizuální hudba inspirovaná nebo jehož analogii se pokouší vyobrazit vizuální formou:

„The universal language of absolute music not only provided the ideal paradigm for the visual music film, but the late-nineteenth-century formalist debate in music over absolute and programme music also established a theoretical precedent for the public discourse on visual music after 1900. The visual music makers were inspired by the rhetoric and metaphor of music.

---

8 Francouzsky *clavecin pour les yeux* nebo *clavecin oculaire*, anglicky *ocular harpsichord*.

9 FRANSEN, Maarten. The Ocular Harpsichord of Louis-Bertrand Castel. *Tractrix*. 1991, (Vol. 3). s. 15.

10 DYKAST, Roman. Barevná hudba a ťuknuté hlavy. In: BAŽANTOVÁ, Ivana, ed. *Svár teorie s praxí?*. Praha: AMU, 2006. ISBN 80-7331-077-5. s. 41.

11 PAJEROVÁ, Kamila. *Vizuální hudba*. Liberec, 2009. Bakalářská práce. Fakulta umění a architektury Technické univerzity v Liberci, obor vizuální komunikace. Vedoucí práce: Doc. Stanislav Zippe.

12 Tamtéž. s. 1.

Drawing on the Romantic ideal of absolute music as the supreme universal language, the visual music filmmakers initially looked at the paradigm of absolute music to give a structure to their work and subsequently for spiritual expression."<sup>13</sup>

Aimee Mollaghan na začátku své práce zmiňuje, že se ve své studii bude věnovat zejména fenoménu tzv. absolutního filmu, jakési analogii absolutní hudby:

„I have chosen to focus on one aspect of visual music film that I consider to have been underrepresented in literature: the absolute visual music film. The terms absolute, graphic and abstract have all been used in relation to several of the films that I have chosen to include."<sup>14</sup>

Martin Čihák (nar. 1964), pedagog stříhové skladby na pražské FAMU, o pojmu absolutní film píše:

„Filmy, o kterých chci v této kapitole<sup>15</sup> mluvit, bývají často označovány též jako 'abstraktní'. Sám tento pojem je ale zatraceně zavádějící, neboť vytváří dojem, že tyto filmy – a v nich použité geometrické tvary – jsou od něčeho abstrahovány. Ale tak tomu vůbec není, a bylo by tedy vhodnější užívat důsledně označení absolutní film, proto se omlouvám, budu-li přesto občas používat termínu abstraktní film. Činím tak ze setrvačnosti i vzhledem k tomu, že se běžně tohoto pojmu užívá."<sup>16</sup>

Mollaghan uvádí ještě další pojmy, které se v teorii objevily jako označení pro vizuální hudbu. V kontextu výtvarných umění je to často *motion painting*,<sup>17</sup> v kontextu filmu se kromě pojmu *absolute film* Mollaghan zmiňuje ještě *graphic cinema*<sup>18</sup> a na obecné rovině lze vizuální hudbu vnímat jako vycházející z ideje

---

13 MOLLAGHAN, Aimee. s. 35.

14 Tamtéž. s. 5.

15 Jedná se o kapitolu „Absolutní film“ z Čihákovy publikace Ponorná řeka kinematografie. Hlavní kapitoly knihy rozlišují experimentální filmovou tvorbu v těchto kategoriích: Strukturální film, Absolutní film, Čistý film, Sklizený film, Spontánní film, Avantgardní film.

ČIHÁK, Martin. *Ponorná řeka kinematografie*. V Praze: Akademie múzických umění, 2013. ISBN 978-80-7331-283-1.

16 Tamtéž. s. 69.

17 The second significant issue that I will examine in this chapter is the historical positioning of visual music as an extension of painting. This idea, espoused in literature by authors such as Standish Lawder, Le Grice, P. Sitney, Robert Bruce Rodgers and Lorettann Gasgard Devlin, grounds the visual music film as a *motion painting*.

MOLLAGHAN, Aimee. s. 11.

18 As I made reference to earlier, P. Adams Sitney, in his classic survey of post-war American avant-garde cinema, *Visionary Film: The American Avant-Garde*, positions what I posit to be visual music films under the umbrella term of *graphic cinema*. Tamtéž. s. 19.

*gesamtkunstwerku*.<sup>19</sup>

Termín *absolutní* byl podle filmového historika Williama Moritze skutečně přejatý z hudebního kontextu a poprvé užitý v souvislosti s filmovou tvorbou Hanse Richtera, Vikinga Eggelinga a Waltera Ruttmanna kritiky ve 20. letech 20. století.<sup>20</sup>

V literatuře se běžně setkáme i s dalšími umělci často spojovanými s fenoménem vizuální hudby, jako např. malíři Vasilij Kandinskij, Paul Klee a László Moholy-Nagy, skladatel Alexandr Skrjabin, básník Arthur Rimbaud, filmář Oskar Fischinger a další. Naším nejvýznamnějším představitelem byl průkopník intermedialního umění Zdeněk Pešánek (1896 – 1965).

Začátkem 40. let si fenoménu vizuální hudby všímá i významný filmový režisér a jeden z prvních systematických teoretiků filmové řeči, Sergej Ejzenštejn (1898 – 1948). Ve své stati *Vertikální montáž*<sup>21</sup>, ke které se v této práci ještě vrátím, cituje německého filozofa Karl von Eckartshausena (1752 – 1803) a jeho komentář k vynálezu L. Castela. Eckartshausen píše: „ [...] dlouho jsem se zabýval studiem harmonie všech smyslových dojmů. Abych získal větší jasnost a přehled, upravil jsem si pro ten účel hudební nástroj pro zrak, vynalezený L. Castelem, a uspořádal jsem jej tak, že se na něm daly vyluzovat všechny akordy barev stejně jako akordy tónů.“<sup>22</sup>

Ejzenštejn si dále všímá i Eckartshausenovy teorie vizuální hudby. Eckartshausen zde píše: „Teorie hudby pro zrak. Jako v melodramu musí být tóny hudby v souladu se slovy autora, tak i barvy se musí vázat se slovy. Aby to bylo snadněji pochopitelné, uvedu zde jako příklad píseň, na niž jsem zkomponoval skladbu barev a kterou doprovázím na svém hudebním nástroji pro zrak. Zde je:

*Slova: Děvenka malá osiřelá*

*Tóny: Žalostné tóny flétny.*

*Barvy: Olivově zelená, smíšená s růžovou a bílou.*

---

19 Central to this idea of visual music as a hybrid form is the idea of *gesamtkunstwerk* or *the total artwork*.

MOLLAGHAN, Aimee. s. 13.

20 According to William Moritz, the term absolute was first appropriated from music and applied to the visual music films of Hans Richter, Viking Eggeling and Walter Ruttmann by critics in the 1920s.

Tamtéž. s. 35.

21 EJZENŠTEJN, Sergej Michajlovič. *Kamerou, tužkou i perem*. 2., rozšíř.vyd. Praha: Orbis, 1961. Filmové publikace. s. 277-376.

22 Tamtéž. s. 290-291.

*Slova: Ke kvítkům lučním se nakláněla.*

*Tóny: Zvyšující se veselé tóny.*

*Barvy: Zelená, smíšená s fialovou a bledě žlutou.*

*Slova: Žalostně pěla, jak pěnkavička.*

*Tóny: Řada tichých, rychlých a zvyšujících se tónů, jež náhle utichnou.*

*Barvy: Tmavomodrá s rudou a žlutě zelenou.*

*Slova: Vyslyšel pánbůh sirotečka.*

*Tóny: Vážné, majestátní, hlasité.*

*Barvy: Modrá, červená a zelená, žíhané žlutou a purpurovou barvou, jež přecházejí v světle zelenou a bledě žlutou.*

*Slova: A slunce svůj paprsek tenký*

*Tóny: Vznešené basy, střední tóny, tu a tam se poněkud zvyšujíc.*

*Barvy: Jasně žluté barvy, smíšené s růžovou a přecházející v zelenou a světle žlutou.*

*Slova: Hodilo k nožkám fialenky.*

*Tóny: Tiché klesající, hluboké tóny.*

*Barvy: Fialová, smíšená s různými zelenými barvami.*

To postačí, abych dokázal, že i barvy jsou s to vyjadřovat duševní hnutí.<sup>23</sup>

Ejzenštejn uvádí ještě jeden příklad barevné hudby, resp. synestetického vnímání zvuku a barvy, tentokrát v oblasti poezie – v sonetu Artura Rimbauda *Voyelles* (Samohlásky):

„A čern, E běl, I nach, O modř, U zeleň hlásek,  
já jednou vypovím váš různý vznik a druh.

A, černý korzet, plný rudých much,  
jež bzučí kolem páchnoucích a krutých pasek,

zátoka stínů, E běl stanů, čirý vzduch,  
šíp ker a bílých králů, chvění vrásek;  
I, purpur, krev a smích, jenž tryská ze rtů krásek,  
ve hněvu, či kající a bludný kruh.

U, božské vibrace, U, zeleň moří s vesly,

---

23 EJZENŠTEJN, Sergej Michajlovič. s. 291-292.

mír pastvin s dobyt看em, mír vrásek, které kreslí  
prst alchymie čelům vševědů;

O, zvučná polnice, klid vesmírného vřídla,  
jímž poletují planety a archandělská křídla.  
O, modrý paprsek jejího pohledu."<sup>24</sup>

Na obou příkladech je zřejmá silná míra synestetického vnímání autorů textu a je otázkou, jak by jeho dílo vypadalo, kdyby se realizovalo současnými technologickými prostředky. Pravděpodobně ne každému, kdo čte první z uvedených textů, se vybavují stejné hudební a barevné asociace ke zvolenému textu. Synestetická analogie zvuku a barvy je totiž otázkou vysoce subjektivní. Michal Nejtek ve svém textu uvádí, že: „Dosud není úplně přesně popsán vznik, případně zánik synestetických schopností v souvislosti s rozvojem osobnosti a mozku jedince. Výzkumy prováděné na přelomu 19. a 20. století zdůrazňovaly, že synestezie je běžným jevem v raném dětství a často se ztrácí v období puberty. [...] Je dokázáno, že synestezie spojená s grafémy se ustaluje ve věku okolo tří let a může mít (nebo často mívá) podobu barevného vnímání např. názvů dnů v týdnu (protože jsme ty barevné názvy mohli pravidelně vídat ve svém kalendáři).“<sup>25</sup>

Na Rimbaudovu báseň velice zajímavým a osobitým pohledem reaguje hudební skladatel Gyorgy Ligeti (1923 – 2006), jehož úvahu nad otázkou, odkud se bere synestetické vnímání, cituje i Nejtek:

„Přiřazuji ke zvukům barvy a tvary. Stejně jako Rimbaud cítím, že všechna písmena mají barvu. Durové akordy jsou červené nebo růžové, mollové akordy se nachází někde mezi zelenou a hnědou. Nemám absolutní sluch, takže když říkám, že C moll má rezavě červeno-hnědou barvu a D moll je hnědá, neodvozuji to od výšky tónu, ale od písmen C a D. Myslím, že to musí pocházet z mého dětství. Například jsem zjistil, že čísla mají též barvu; 1 je ocelově šedá, 2 je oranžová, 5 je zelená. V určitém bodě se mi musely tyto asociace smísit – zřejmě jsem viděl zelenou pětku na poštovní známce nebo na vývěsním štítě. Musí však též existovat nějaké kolektivní asociace. Pro většinu lidí je zvuk trubky pravděpodobně žlutý, ačkoliv pro mě je kvůli své pronikavosti červený.“<sup>26</sup>

---

24 překlad: Vítězslav Nezval

EJZENŠTEJN, Sergej Michajlovič. s. 292.

25 NEJTEK, Michal. s. 12-13.

26 Tamtéž. s. 18

Z výše uvedených ukázek vyplývá, že synestezie, pokud se v dospělosti vůbec projevuje, je vysoce subjektivní, pravděpodobně v závislosti na osobní zkušenosti ve fázi mentálního vývoje jedince. Tento bod potvrzuje i Mollaghan v souvislosti s vizuální hudbou:

„Even if a visual music film is composed by a true synaesthete wishing to replicate the images that they perceive in relation to a specific musical composition or vice versa, synaesthesia is so particular and specific to individual sufferers that there is no way that an audience could experience it in exactly the same manner as the creator.“<sup>27</sup>

V následující kapitole, v rámci hledání analogií mezi hudební a filmovou řečí, je proto třeba zvláštní opatrnosti při výkladu parametrů, které souvisejí se subjektivním synestetickým vnímáním; analogie, o kterých zde budu uvažovat, je v některých případech třeba brát s rezervou a nadhledem.

---

27 MOLLAGHAN, Aimee. s. 18.

## 2. Analogie parametrů hudební a filmové řeči

Audiovizuální materiál je ve své podstatě velmi komplexní a teoretické diskuze o něm zasahují do širokého spektra různých, i neuměleckých oborů. Není možné se v rámci jediné studie zabývat všemi přesahy diskutované látky – do výtvarných umění, architektury, literatury, filozofie, matematiky, fyziky a dalších společenských i exaktních věd. Hudební materiál, ač se jedná o materiál čistě akustický, bez vizuální složky, je rovněž uchopitelný a analyzovatelný z mnoha hledisek a diskuze v teoretických rovinách mohou probíhat v podobné šíři, jako u filmu. Myslím, si, že při tvůrčí práci s vizuálním i zvukovým materiálem lze v obecné rovině uplatňovat podobné uvažování v rámci obou tvůrčích oblastí. Pouze zaostříme-li na konkrétní prvky materiálové charakteristiky, dostáváme se do různých, mnohdy oddělených oblastí teoretických disciplín, z nichž některé jsou v praxi takřka neslučitelné, některé však lze docela dobře uplatnit analogicky i v druhém oboru, jiné se dají přenést částečně, navíc se v tradicích jednotlivých oborů ujaly jiné klasifikace, analytické metody či názvosloví pro dané jevy. To, že při teoretické či tvůrčí práci s vizuálním i zvukovým materiálem můžeme uvažovat podobným způsobem, vnímá i Sergej Ejzenštejn:

„V přístupu k montáži ryze vizuální, a k montáži, při níž jsou spojovány prvky různých oblastí, jmenovitě obraz vizuální a zvukový, aby byl vytvořen jednotný, souhrnný, vizuálně auditivní obraz – není zásadní rozdíl.“<sup>28</sup>

Zároveň, po přečtení jiných textů je zřejmé, že audiovizuální materiál skýtá o něco více možností tvůrčích kombinací, analytických přístupů a potenciálních přidáných hodnot, než materiály čistě vizuální či auditivní:

„As I make reference to in relation to the work of Sergei Eisenstein and Michel Chion [...], he holds that any fashion of hybridity that is the result of two or more areas of practice coming together needs to be recognised as producing something that is 'often more than the sum of its parts'. [...]

This third synergistic quality can be interpreted as the spiritual or emotional value [...]. This third quality could be considered the quality that allows visual music films to transcend the mere label of motion painting to approach the state of music.“<sup>29</sup>

Nicméně Mollaghan také podotýká, že i čistě vizuální materiál bez zvukové

28 EJZENŠTEJN, Sergej Michajlovič. s. 280.

29 MOLLAGHAN, Aimee. s. 13 a s. 23-24.



složky může mít značně hudební kvality.

„However, not all visual music films have a musical accompaniment. *Symphonie Diagonale* by Viking Eggeling [...] and *Radio Dynamics* by Oskar Fischinger were conceived to be screened without musical accompaniment, yet both films function as visual music films and possess expressly musical characteristics.“<sup>30</sup>

Co má tedy autorka na mysli pojmem musical characteristics, když hovoří o čistě vizuálním materiálu?

Hudba a film sdílí některé parametry, o kterých lze v obou disciplínách uvažovat takřka stejným způsobem. Je lhostejné, je-li dílo vizuální, zvukové, či audiovizuální – dokud se jedná o hudební či filmové dílo, společnými jsou parametry časové a kinetické – tempo a rytmus. Mollaghan k těmto parametrům, které jsou společné pro hudbu i film píše:

„As Immanuel Kant observed, ‘the aesthetics of one art is that of the other only the material is different’. Film, by virtue of its innate temporality and rhythm, shares a commonality with music.“<sup>31</sup>

Obdobně na tom jsou parametry určující materiál a prostor, které jsou sdílené jak čistě zvukovým, tak čistě vizuálním, tak i audiovizuálním uměleckým útvarům. Na rozdíl od kinetických parametrů, jako jsou tempo a rytmus, však již v případě materiálu a prostoru dochází k jakési synestetické transformaci toho, co pojmy v různém kontextu znamenají. Také strukturně-kompoziční parametry mají u obou forem umění společný základ, ale vzhledem k odlišnému materiálnímu základu a socio-kulturnímu kontextu obou druhů umění se u každého používá poněkud jiné názvosloví a analytické metody se také větví jinými směry. V hudbě se uplatňuje zejména pojem tektonika a hudební forma, což jsou specificky hudebně-teoretické disciplíny zabývající se formální výstavbou hudební skladby, zatímco film, zejména hraný, často vychází z teorie dramatu. Práce s vizuálním materiálem si navíc žádá metodiku stříhové skladby, což je diskurz víceméně samostatný a nezávislý na teorii hudební tektoniky a hudebních forem. Setkání těchto dvou světů nicméně může být velmi inspirativní pro tvůrce jednoho i druhého oboru. V historii opakovaně docházelo k inspiraci hudbou u vizuálních umělců, kdy ryze hudební znaky, jako právě hudební forma, ale i harmonie a kontrapunkt, se často dostávaly do vizuálních konceptů výtvarných umělců a filmařů. Méně často tomu bylo naopak, kdy by filmová řeč

---

30 MOLLAGHAN, Aimee. s. 19.

31 Tamtéž. s. 4.

byla zdrojem inspirace pro hudební dílo, nicméně bylo by možné nalézt i příklady hudebních děl, která jsou inspirovaná vyjadřovacími prostředky filmu.

V následujících podkapitolách budu postupovat od parametrů, které jsou společné pro hudbu i film, až po ty, které jsou příznačné jen pro jeden obor; o těch se však pokusím uvažovat i v kontextu druhého oboru.

## 2.1 Kinetika – rytmus, tempo, metrum, čas

Pojem *kinetika* je společný pro de facto všechny umělecké obory, především pak pro ty, kterých se nejvíce týká doména času. Kinetiku vnímám jako pohyb, případně pohybový potenciál (resp. „dojem“ pohybu, statický záznam jednoho momentu časové kontinuity) obsažený v jakémkoliv uměleckém díle. Uvažovat o kinetice mohu tedy nejen v souvislosti s hudbou, filmem, divadlem, ale i ve výtvarném umění, fotografii, architektuře a literatuře. Zde se však stručně zaměřím na problematiku kinetiky zejména v rámci hudby a pohyblivého obrazu.

Hudební teoretik Vladimír Tichý (nar. 1946) ve své publikaci *Úvod do studia hudební kinetiky*<sup>32</sup> definuje kinetiku jako „disciplínu, zabývající se problematikou časového členění hudební struktury na nejnižších a jim nejbližše nadřazených hierarchických úrovních. [...] Vyšší a nejvyšší hierarchické úrovně zůstanou tedy mimo zájem anebo na okraji zájmu této disciplíny.“<sup>33</sup> Dříve v textu Tichý také uvádí: „Časové členění hudební struktury na nejvyšší hierarchické úrovni a na hierarchických úrovních nejbližše podřazených je předmětem již tradičních hudebně teoretických disciplín *nauky o hudebních formách a tektoniky*.“<sup>34</sup>

V nauce o hudební kinetice se setkáme se třemi hlavními pojmy, které jsou podle Tichého od sebe neoddělitelné a na sobě navzájem závislé – rytmus, metrum a tempo.<sup>35</sup> Hudební teoretik Karel Janeček (1903 – 1974) píše: „Relativní časové odstupy mezi jednotlivými zvuky vymezují *rytmus* hudby, absolutní časové odstupy určují tempo. Z vnitřní organizace rytmu probíhajícího v určitém tempu vyplývá metrum.“<sup>36</sup>

Tempo a rytmus, potažmo i metrum jsou nepochybně parametry, které lze uplatnit jak při popisu zvukového, tak i vizuálního kinetického materiálu. Zatímco s pojmy tempo a rytmus lze operovat v souvislosti s takřka všemi formami

---

32 TICHÝ, Vladimír. *Úvod do studia hudební kinetiky: (k systematické hudebního rytmu, metra a tempa)*. 2. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2002. ISBN 80-7331-897-0.

33 Tamtéž. s. 17.

34 Tamtéž.

35 Tamtéž. s. 18.

36 JANEČEK, Karel. *Tektonika: nauka o stavbě skladeb*. Praha: Supraphon, 1968. s. 19.

kinetických umění, pojem metrum je typický pro kompoziční uvažování vycházející z evropské hudební tradice (ale i některých mimoevropských hudebních kultur) a ve vizuálních kompozicích, filmech, ale i v některých hudebních a zvukových skladbách může chybět. V teoretické rovině však můžeme hovořit o metru i v souvislosti s analýzou kinetického vizuálního materiálu.

Zatímco v hudební partituře mohou mít kinetické parametry podobu exaktního zápisu pro co nejpřesnější možnou reprodukovatelnost živým interpretem, v tradici filmu a vizuálního umění nutnost přesného zápisu odpadá, protože vytvořené dílo zpravidla pro svou další existenci již nepotřebuje dalšího umělce-interpreta. Tempo a rytmus jsou však důležité parametry při samotné tvorbě kinetického vizuálního či auditivního díla a v ideálním případě jsou vědomým nástrojem při autorské práci s časově-kompozičním rozvržení díla. V kontextu experimentálního filmu či hudebního divadla se často setkáváme spíše s „partiturou“ díla, nežli se scénářem v klasické filmové či divadelní textové (dialogové) podobě. Kinetické dílo, ať už vizuální nebo hudební, může v některých případech být samo o sobě partiturou pro tvorbu jiného díla nebo vodítkem pro tvorbu dílčí složky sama sebe. Např. v případě standardní filmové produkce skladatel filmové hudby reaguje na rytmus a tempo sestřihaného vizuálního materiálu a jeho skladba se následně stává novou složkou celkového díla. V animovaném filmu naopak animátor může načasovat pohyb podle rytmu předem dané hudební skladby nebo u hraného filmu může střihač upravit rytmus stříhu podle hudebního vývoje užití skladby. Němý film býval v klasické projekční situaci „partiturou“ pro klavírního improvizátora, který živě reagoval na tempo-rytmický vývoj filmu.

Pokus o „hudební“ zápis – exaktní partituru filmového obrazu – jsem našel v publikaci Zdeňka Pešánka *Kinetismus: kinetika ve výtvarnictví, barevná hudba*<sup>37</sup>. Pešánek byl český malíř, sochař a architekt, a jakožto průkopník multimediálního kinetického umění už v roce 1941 se v této publikaci pokusil o velice precizní hudební notaci filmového rytmu a dalších vizuálních parametrů.

Na obrázku je Pešánkova hudební analýza uvažovaného kinetického obrazu; Pešánek používá hudební partituru pro znázornění rytmu a trvání vizuálních tvarů, jako jsou bod, obdélník, kruh, horizontála a vertikála, a přikládá legendu, která určuje dramaturgii barev.

---

37 PEŠÁNEK, Zdeněk. *Kinetismus: kinetika ve výtvarnictví - barevná hudba*. Praha: Česká grafická unie, 1941.

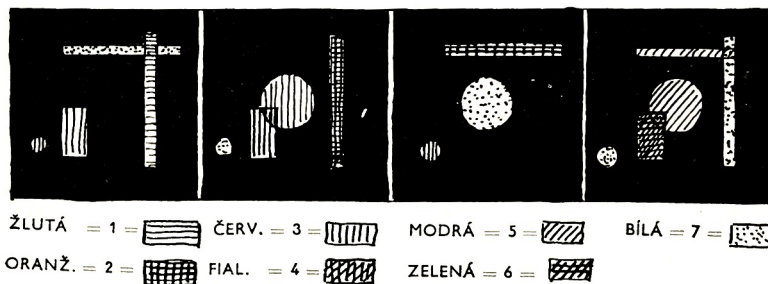
BOD :

OBDELNÍK :

KRUH :

HORISONTÁLA :

VERTIKÁLA :



Obr. čís. 1.

**Obrázek č. 1** – Pešánkova partitura kinetického obrazu<sup>38</sup>

Pokud by byl Pešánek jen trochu přesnější v notovém zápisu, uvedl by tempo a používal by preciznější notaci rytmických hodnot, bylo by možné z této partitury rekonstruovat s poměrně velkou přesností zamýšlený pohyblivý obraz – film. Pešánkovy textové instrukce u partitury jsou jinak mimořádně přesné:

“Použijeme [...] notový papír. [...] Bude to jakási partitura: každý řádek notového papíru bude věnován jednomu elementu z obrazu. Nad řádkem bude označení, kterému elementu byl určen. Každá linka notového řádku bude určena pro jednu barvu. Barva bílá bude zaznamenávána na samostatné lince další. Zesilování a zeslabování jasu bude označováno jako v hudebním notovém partu piano-forte pomocí značek P, PP, PPP, F, FF atd. Objevení se určitého elementu v obraze bude vyznačeno notou. Stupnice může být i čtvrttónová, takže se mezi základními tóny, např. mezi červenou a žlutou, objevuje nejen půltón oranžová,

38 PEŠÁNEK, Zdeněk. s. 16.

ale i mezi oranžovou a červenou čtvrttón oranžově červená. [...] Elementy jsou: bod, obdélník, kruh, horizontála, vertikála. Bude proto v partituře 5 řádků. Pod partiturou jsou obrázky konce každého taktu.<sup>39</sup>

Z této partitury a textových poznámek máme minimálně představu o rytmu objevování a mizení tvarů v rámci kinetického obrazu a dramaturgii jejich zabarvení. Kromě rytmu ještě Pešánek zmiňuje jas, pro který v partituře navrhuje označení, která se v hudbě běžně používají pro dynamiku. Paralela parametrů světelného jasu a hudební dynamiky (resp. zvukové hlasitosti) je však již záležitostí ne stoprocentně jednoznačnou, jako v případě paralely vizuálního a zvukového rytmu. K tématu se vrátím později v kapitole 2.6 této práce.

S tématem kinetiky úzce souvisí i parametr času. Tichý rozlišuje dva druhy času: „a) čas fyzikální, měřitelný v jednotkách fyzikálního času, b) čas hudebně strukturní, měřitelný v jednotkách odvoditelných přímo z vlastní hudební struktury.“<sup>40</sup> Jako příklad jednotek hudebně strukturního času Tichý uvádí takt, dobu nebo rytmickou hodnotu. Janeček zmiňuje možnost deformace měřítka hudebního času prostřednictvím *acceleranda* a *ritardanda* (zrychlení a zpomalení tempa).<sup>41</sup>

Josef Valušiak, pedagog střihové skladby na pražské FAMU, obohacuje tyto druhy času o další. Rozlišuje dva hlavní druhy času – fyzikální (stejný význam jako u Tichého) a individuální čas (různá subjektivní pojetí času).<sup>42</sup> V souvislosti s filmovou estetikou uvádí čas reálný (technický čas, např. metráž filmu v hodinách, minutách a sekundách, někdy i „fyzikální čas dění, které při filmování snímá kamera“<sup>43</sup>), čas dramatický (vnitřní čas filmového děje), čas filmový (vznik nepravidelností v průběhu vnitřního filmového času, typicky formou střihové zkratky nebo opakování stejného časového úseku střihovým řazením paralelních akcí) a čas subjektivní (čas ve vztahu k pocitům a psychologii postavy, která je součástí děje, nebo také divákově subjektivní vnímání plynutí času).<sup>44</sup>

---

39 PEŠÁNEK, Zdeněk. s. 16.

40 TICHÝ, Vladimír. s. 13.

41 JANEČEK, Karel. s. 21.

42 VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*. Čtvrté rozšířené vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2012. ISBN 978-80-7331-230-5. s. 89-90.

43 Tamtéž. s. 91.

44 Tamtéž. s. 89-94.

## 2.2 Materiál – struktura, textura, faktura

Slovo *materiál* mi nejvíce indikuje architekturu a výtvarné umělecké obory, zejména sochařství. Kámen, dřevo, hrubý povrch, hladký povrch – to jsou mé první asociace, které se mi vybaví, řeknu-li slovo *materiál*. Při druhém pohledu však zjišťuji, že s materiálem též pracuje de facto každé umělecké dílo. Ve filmové střížně stříháme obrazový *materiál*, v hudební skladbě pracuji s hudebním *materiálem*, básník formuje textový *materiál*. Může-li mít materiál jakoukoliv podobu – zvukovou, vizuální, sémantickou, jak ho tedy uchopit a popsat? Pokusím se vyjít z terminologie a definic, které zavedl maďarský malíř a fotograf László Moholy-Nagy a posléze se zaměřím na paralelu hudby a hmoty.

Moholy-Nagy v knize *Od materiálu k architektuře*<sup>45</sup> zmiňuje tyto pojmy, se kterými se setkáváme při popisu „sestavy či uskupení materiálů [...] : struktura, textura, faktura, nakupení (hromada).“<sup>46</sup> Moholy-Nagy varuje před zaměňováním těchto pojmů a nabízí tyto definice pojmů: „Strukturou nazýváme nezaměnitelnou vnitřní výstavbu hmoty. Každý materiál se vyznačuje specifickou vlastní strukturou: například kovy krystalickou, papír vláknitou atd. [...] Textura je přirozeným způsobem vzniklá povrchová vrstva (organická epidermis) každé struktury. [...] Jako fakturu označujeme smyslově vnímatelné stopy tvůrčí činnosti zanechané na materiálu, tedy změny, které jsou patrné na vnějším povrchu materiálu (umělá epidermis). Tyto změny mohou nastat buď spontánně (přírodními vlivy), anebo mechanicky, například pomocí stroje atd. Faktura určitého předmětu může mít nejrůznější podoby, v případě kovové mísy se může jednat: o vzorování (tepané), o dokonale hladký povrch (vzniklý lisováním, leštěním), o světelné efekty (způsobené zrcadlením, odrazem, lomem barev) nebo jiné změny závislé na vlastnostech materiálu a síle vnějšího působení. [...] Čtvrtým, většinou obtížně definovatelným stavem, ve kterém se materiál může nacházet, je pravidelné, rytmicky členěné anebo nepravidelné nakupení. Jeho tvar je zpravidla možné bez obtíží pozměnit. Většinou se zde těžko hledají organické souvislosti; nejsou výsledkem syntézy, ale součtu. Často se mohou podobat fakturám, takže pro zjednodušení můžeme bez obav označit nakupení (hromadu) také jako fakturu.“<sup>47</sup>

Pro lepší představu přikládám fotografie vybrané příklady z Moholy-Nagyho

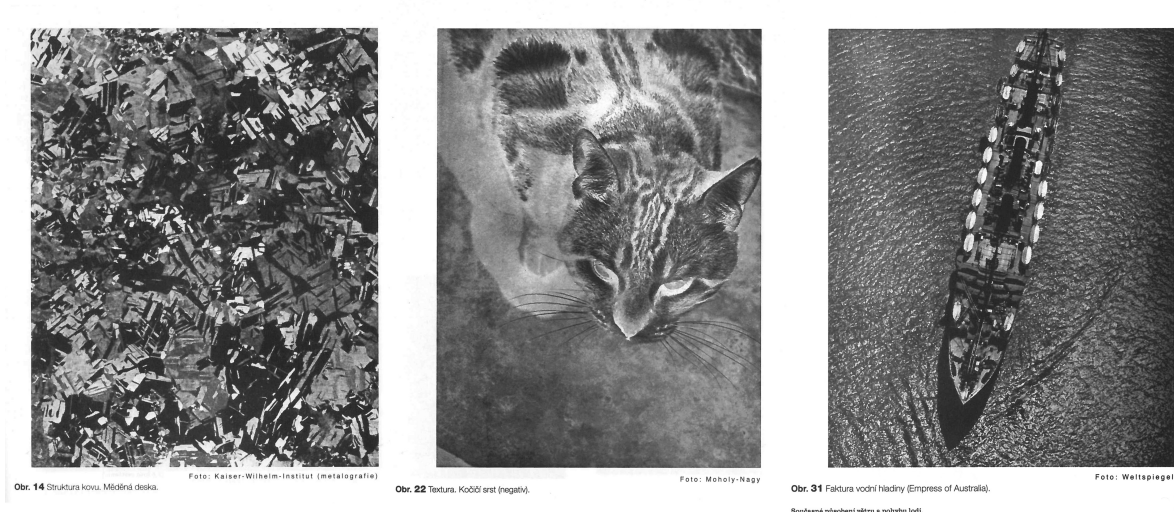
---

45 MOHOLY-NAGY, László. *Od materiálu k architektuře*. Praha: Triáda, 2002. Delfín (Triáda). ISBN 80-86138-29-1.

46 Tamtéž. s. 34

47 Tamtéž. s. 34-49

publikace. Na prvním obrázku je struktura kovu (podstata materiálu), na druhém textura kočičí srsti (povrchový přirozený vzor, zabarvení materiálu), na třetím faktura vodní hladiny (vzor vytvořený vnějším působením).



**Obrázek č. 2** – Struktura, textura, faktura podle Moholy-Nagyho<sup>48</sup>

V otázce hmotných materiálů nám Moholy-Nagy nabídl jasnou klasifikaci zmíněných pojmů. Jaká je tedy hudební paralela úvah o materiálu, jeho struktuře, textuře a faktuře? Hudební textura, faktura skladby, struktura souzvuku – to jsou sousloví, která hudební skladatel pravděpodobně použil v souvislosti s popisem hudebního materiálu skladby. „Struktura souzvuku“ implikuje samotnou podstatu charakteru souzvuku, intervalové vztahy mezi tóny a jejich rozložení v rámci souzvuku.<sup>49</sup> Hudební *textura* zase asociuje jemné povrchové témbrové vzory. „Faktura“ skladby je vlastně oficiální pojem pro výslednou podobu skladebného materiálu uspořádaného skladatelem. „Fakturou skladby se zpravidla rozumí vyřešení vztahu horizontální a vertikální složky hudebního projevu, někdy se faktura obecněji chápe jako 'hudební tkáň' (tuto představu navozuje i výraz *textura*).“<sup>50</sup> Faktura může být monofonní, heterofonní, polyfonní, úzká, široká, rozšiřující se, zužující se, hybná, statická, „v souvislosti s novými kompozičními technikami se hovoří i o faktuře punktuální, klastrové apod.“<sup>51</sup>

Hovořím-li o hudební struktuře, mám za to, že musím stále mít na vědomí,

48 MOHOLY-NAGY, László. s. 35, 41, 48.

49 „Strukturu dnes definujeme jako síť vnitřních [...] vztahů mezi částmi celku, která zakládá kvalitativní určenost celku jako jevu [...].“

MACEK, Petr, ed. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997. Akustická knihovna Zvukového studia Hudební fakulty AMU. ISBN 80-705-8462-9. s. 873.

50 *Slovník české hudební kultury*. s. 213.

51 Tamtéž. s. 213.

na jakou hierarchickou úroveň hudebního materiálu nahlížím. „Z hlediska velikosti a měřítka se struktury dělí na typy zvané *mikrostruktura*, *mezostruktura* a *makrostruktura*.“<sup>52</sup> Začnu-li od nejvyššího stupně – celé skladby – pak strukturou skladby pravděpodobně myslím její základní tektonické uspořádání – hudební formu. Přiblížím-li náhled na pouze jednu část skladby, jeden blok, strukturou najednou mohu myslet horizontálně-vertikální uspořádání souzvuků, tónů, melodií a motivů, charakteristické pro daný blok.<sup>53</sup> Zvětším-li náhled až na úroveň souzvuku či motivu, bude jeho strukturou uspořádání tónů a jejich intervalové vztahy. Nakonec analyzuji-li strukturu jednoho tónu, dostanu se na mikroúroveň zvukového spektra a při dalším zkoumání se ve vertikální rovině mohu dostat až na úroveň Fourierovy analýzy a zkoumání jednotlivých sinusových vln jakožto elementárních složek zvuku<sup>54</sup>; v horizontální rovině se pak dostávám do časových mikro-úseků zvuku<sup>55</sup>.

Při uvažování o zvukovém materiálu na tak nízké hierarchické úrovni, jako je jeden tón, mohu meditovat nad paralelami s Moholy-Nagyho definicemi pojmů, aniž bych tím snad zamýšlel nějaký oficiální návrh terminologie pro popis zvukového materiálu: Představím-li si např. držený houslový tón, potom strukturou takového tónu by bylo jeho charakteristické spektrum – složení fundamentálního tónu a vyšších harmonických a neharmonických tónů a neperiodických složek zvuku (nezaměnitelná vnitřní výstavba houslového tónu). Jeho texturou pak bude charakteristické zvukové zabarvení pro ten který typ houslí či smyčce (přirozené zabarvení materiálu, organický povrch zvukové barvy). A fakturou tónu bude jeho charakteristika v souvislosti s technikou hry (aneb vnější vliv na podobu materiálu) – vibrato, non vibrato, sul ponticello, sul tasto, atd.

Různé perspektivy a pohledy na vizuální zvukový materiál jsou vlastně různá pojetí vizuálního či zvukového *prostoru*. Sledování makro-celku materiálu nebo naopak jeho mikro-detailu je již mou prostorovou intervencí vůči danému materiálu; téma *prostoru* dále rozvedu v následující podkapitole.

---

52 *Slovník české hudební kultury*. s. 875.

53 O pojmu *hudební blok* v českém prostředí hovořil hudební teoretik Karel Janeček. JANEČEK, Karel. s. 95-140.

54 Na skládání sinusových vln, jakožto základních vertikálních jednotek zvukového spektra, je založen princip tzv. *aditivní syntézy* zvuku, kdy se sčítáním více či méně elementárních témbrových složek dociluje komplexnější barvy zvuku.

55 Při nejmenších časových výsecích může zvuk přicházet o jisté spektrální kvality, zejména pokud je časový výsek menší, než vlnová délka obsažených frekvencí. Při zpětném složení takových mikro výstřižků v různém pořadí naopak vznikají zcela nové frekvenční složky materiálu. Tohoto jevu se využívá v tzv. *granulární syntéze* zvuku.



## 2.3 Prostor – celek, detail, druhy prostoru

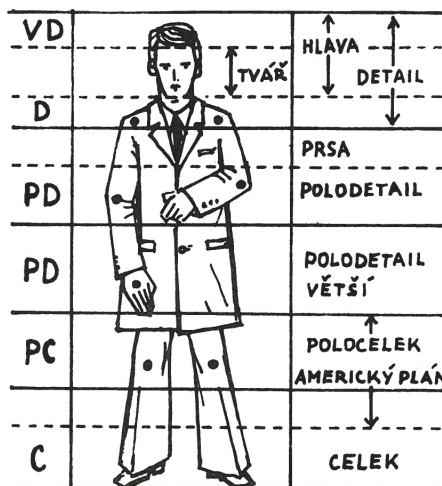
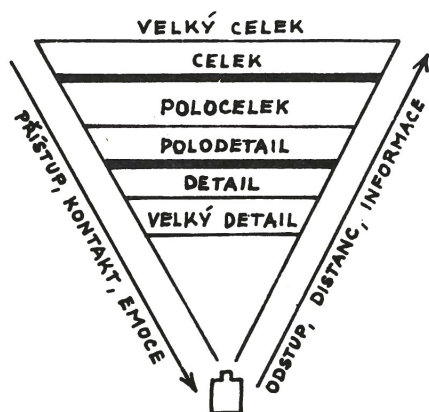
Prostor je parametr, který se více, než který jiný, vztahuje na všechny formy umění. Dovedu si představit diskuzi o prostoru ve výtvarném umění, filmu, divadle, hudbě, tanci, architektuře, literatuře, intermedialních a hybridních uměleckých formách a de facto si nemohu vzpomenout na uměleckou, ale i řemeslnou činnost, která by vůbec neuvažovala o prostoru jakožto důležitém parametru tvorby. A také odborný diskurz o možných charakteristikách prostoru zasahuje do tolika oblastí, kolik je různých druhů a poddruhů umělecké činnosti. Už v předchozí kapitole, která se věnovala materiálu, jsem nastínil jedno z možných nahlížení na prostor tím, že jsem na vizuální i zvukový materiál nazíral z různých mikro- i makro- úrovní perspektivy. Předpokladem existence materiálu, ať už hmotného, vizuálního, filmového, zvukového, textového, či jakéhokoliv jiného, je jeho souvztažnost s adekvátním druhem prostoru. Už jen kontext teorie hudební a zvukové tvorby zná mnoho druhů pojetí prostoru, po kombinaci s filmovou teorií získáváme násobně mnoho druhů vizuálních, zvukových, či audiovizuálních prostorů. Již problematika prostoru v hudebním a filmovém kontextu je látkou na samostatnou publikaci, uvažovat o prostoru z hlediska výtvarných umění, architektury, či dalších umění je zcela nad rámec této práce.

V obecné rovině mohu uvažovat o společném rysu všech druhů prostorů – tím je subjektivita nahlížení na prostor. Jako pozorovatel můžu nahlížet na celek prostoru nebo se zaměřit na dílčí detail. Podobně jako materiál mohu zkoumat různé hierarchické úrovně prostoru – od makroúrovně vesmíru největšího celku, přes střední měřítko jednotlivých dílčích objektů, které jsou součástí prostoru, dále přes zaměření se na detaily těchto objektů, až po mikroúroveň jakési okem neviditelné molekulární struktury materiálu v prostoru.

V kontextu filmové tvorby se pro tyto různé perspektivy, které zaujímá kamera jako pozorovatel, ujalo v praxi používané názvosloví: velký celek, celek, polocelek, polodetail, detail, velký detail. V českém prostředí se ve filmovém scénáři pro tyto druhy kamerové kompozice záběru běžně používají zkratky VC, C, PC, PD, D, VD. Kamera je v roli jakéhosi interpreta reality a svým objektivem-okem vybírá ve zvoleném měřítku výseče skutečnosti. Na obrázku je ukázka různých velikostí záběru ze skript *Úvod do filmového obrazu* prof. Ludvíka Barana a prof. Ilji Bojanovského:<sup>56</sup>

<sup>56</sup> BARAN, Ludvík a Ilja BOJANOVSKÝ. *Úvod do filmového obrazu*. Praha: SPN, 1987.

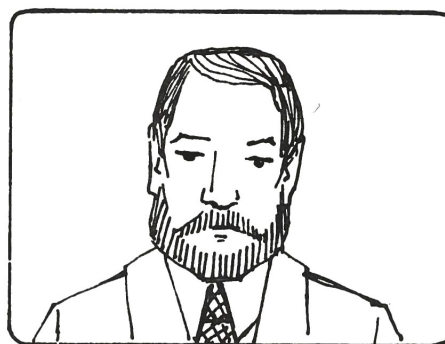
# VELIKOSTI ZÁBĚRU



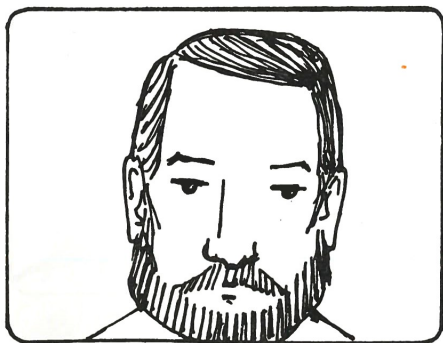
## D E T A I L



Detail střední



Detail hlava a ramena



Detail hlava



Detail tvář

Tab. 38

Obrázek č. 3 – Různé velikosti záběrů na příkladu lidské postavy<sup>57</sup>

<sup>57</sup>Tamtéž. s. 131.

Toto rozlišování tzv. „velikosti záběru“ nepřesahuje hranice vnitřního kamerově-kompozičního prostoru jednoho filmového záběru. Kdybych si měl vzpomenout na jiné druhy prostoru, o kterých mohu v souvislosti s filmovým obrazem uvažovat, tak mě napadají např.:

- Skutečný prostor natáčení (reálný prostor, ve kterém se film natáčel – interiér, exteriér, ateliér, pod vodou, atd.)
- Vnitřní diegetický filmový prostor (iluzorní prostor filmového děje)
- Prostor vymezený, stylizovaný, či deformovaný kamerovým snímáním či postprodukčními technikami (velikost záběru, kamerová jízda, panorama, zkreslení prostoru užitím různých objektivů, hloubky ostrosti, rozostření či transfokace, měrou expozice, v postprodukci pak compositing a vizuální efekty)
- Vnitřní kompoziční časoprostor stříhové skladby filmu
- Plasticita vnitřního prostoru v rámci standardního dvourozměrného obrazu – plocha (např. některé formy 2D animace) vs. třírozměrný prostor (hraný film, 3D animace)
- Technická iluze prostoru v projekční situaci (standardní 2D projekce vs. 3D stereoskopický efekt, případně 4D kina s pohybujícím se hledištěm apod.)
- Vlastní prostor projekční situace (interiér kina, letní venkovní kino, televizní obrazovka v domácnosti, obrazovka přenosného zařízení v různých každodenních situacích, atd.)

Východiskem pro hlubší zkoumání různých aspektů filmového prostoru může být např. slovenský sborník *Priestor vo filme*.<sup>58</sup> Hned v prvním textu sborníku je uvedeno shrnutí různých teoretických diskurzů o filmovém prostoru:

„[...] používame tri odlišné diskurzy:

- formalistický/neoformalistický: gramatika filmového jazyka (Spottiswode, Plažewski, Burch),
- semiotický: ovplyvnený prácami Sergeja Ejzenštejna a francúzskymi a talianskymi filozofmi,
- naratívny: mám na mysli pojem nazývaný vo filmovej teórii jako uhol pohľadu alebo naratívny priestor.“<sup>59</sup>

Pojetí prostoru je stejně mnohvrstevnaté i v kontextu hudby a akustických

---

58 KAŇUCH, Martin, ed. *Priestor vo filme*. Bratislava: SCCA-Slovensko, 2000. ISBN 80-890-0900-X.

59 GODZIC, Wiesław. Diskurzívne priestory filmu Truman Show. In: *Priestor vo filme*. s. 11-28.

umění a začne se ještě dále rozvětlovat, zkombinují-li obraz se zvukem do audiovizuálního celku. V čistě zvukové doméně se tématu prostoru v nedávné době do hloubky věnoval zejména Dennis Smalley (nar. 1946), který popsal mnoho různých druhů prostoru, o kterých lze hovořit zejména v kontextu zvuku a koncertní hudby.

Ve svém textu *Space-form and the Acousmatic Image*<sup>60</sup> Smalley začíná u prostorové charakteristiky zvukových objektů, které existují v okolí posluchače, mají určitou pozici, velikost, trajektorii, váží se ke zvukovému zdroji, mohou se shlukovat v prostorových clusterech a mít další vnitřní hierarchickou strukturu, a které dohromady tvoří prostorový celek (Holistic Space). Pokračuje přes koncertní situace (Performed Space), kdy mikroúrovňi-detailem zvukového prostoru jsou drobná zvuková gesta jediného hudebníka (Gestural Space), polocelkem je uskupení hudebníků formující hudební ansámbl, ve kterém se gesta jednotlivců seskupují do komplexnějšího zvuku (Ensemble Space) a makroúrovňi-celkem je celý koncertní sál, který sjednocuje prostor pro koncertní těleso i diváky a přidává zvuku další prostorové charakteristiky (Arena Space). Dále také zmiňuje speciální druhy prostoru – prostor modifikovaný či zkrešený zvukovým záznamem či mediálním přenosem (The Recorded Image of a Performed Space, Mediatized Performed Space, Microphone Space, a jiné) a končí u vnitřního prostoru zvukového spektra (Spectral Space) a vztahu posluchače a slyšeného prostoru (Perspectival Space), který může být buď před posluchačem (Prospective Space – modelová situace poslech nahrávky ve stereu) obklopat jej (Circumspace – modelová situace poslech surround zvuku), nebo samotný posluchač mění pozici v rámci akustické situace (Vantage Point Shifts).

Mnohvrstevnatost uvažování o prostoru přináší zjevné kontrasty různých pojetí prostoru – vnitřní X vnější, subjektivní X objektivní, mentální X fyzický, makro X mikro. Lze uvažovat i o dalších volnějším přívlastcích v protikladech – tmavý X světlý, či v souvislosti se zvukovým dozvukem suchý X mokrá.<sup>61</sup>

S různými prostorovými perspektivami z hlediska vnitřního hudebního materiálu pracuje skladatel Matouš Hejl (nar. 1989) ve své skladbě *The Next*

---

60 SMALLEY, Denis. *Space-form and the acousmatic image*. *Organised Sound*. 2007, 12(01), 35-58. DOI: 10.1017/S1355771807001665. ISSN 1355-7718.

61 Výzkumem psychoakustiky a subjektivního hodnocení zvuku se u nás zabývá např. Ing. Zdeněk Otčenášek.

OTČENÁŠEK, Zdeněk. *O subjektivním hodnocení zvuku*. V Praze: Akademie múzických umění, 2008. ISBN 978-80-7331-113-1.

*Long Loop* (2015),<sup>62</sup> kde hudba podle jeho slov vyjadřuje „různé pohledy na totéž“. Ve skladbě pracuje s bloky hudby, které vyjadřují různé časovosti („time-scales“),<sup>63</sup> příp. perspektivy (kontrasty celku a detailu apod.), a řadí je za sebou způsobem, který by se dal přirovnat principu filmové montáže (o které bude řeč v následující kapitole). Autor ke skladbě přikládá text, mediální zprávu o průletu komety kolem planety Mars, který mě podněcuje k vizuální představě různých pohledů kamery na pohyb a vztah objektů v prostoru v rámci proměnlivého subjektivního vnímání toku času.<sup>64</sup>

Na příložené ukázce z partitury *The Next Long Loop* je vidět přechod stříhem mezi dvěma pojetími časoprostoru. Konkrétně se jedná o písmeno B1 – přechod z taktu 24 na takt 25. Melodická linka violoncella v taktech 25-27 znamená cosi jako „lidskou perspektivu“ – střední rozměr toku času v porovnání s roztaženým či zhuštěným měřítkem okolních částí. Různé perspektivy jsou vyjádřené změnou hudebně-fakturního prostoru postupně z vyprázdněného přes středně zaplněný na zahuštěný.

---

62 HEJL, Matouš. *The Next Long Loop* [skladba pro klavír, smyčcové kvarteto, triangly a solenoidofony]. Osobní archiv autora, 2015.

63 Elektronická korespondence s Matoušem Hejlem [online], 24. 4. 2017.

64 "19. října 2014 prolétala kometa Siding Spring ve vzdálenosti necelých 140 tisíc kilometrů od povrchu Marsu, což je méně než polovina vzdálenosti mezi Měsícem a Zemí. Sondám se povedlo zaznamenat, jak proud úlomků a prachu z komety zasáhl přes poměrně velkou vzdálenost svrchní vrstvu atmosféry Marsu. Zde se kometární materiál většinou vypařil, za obvyklých světelných a tepelných jevů, typických pro meteory.

Kometa C/2013 A1 Siding Spring přilétla k Marsu až ze samotné periférie sluneční soustavy, z oblasti tzv. Oortova oblaku, který je obrovskou zásobárnou podobných ledových těles. Kromě již zmíněných sond, obíhajících kolem Marsu, tuto kometu sledovaly i pozemské teleskopy a také řada přístrojů na astronomických observatořích, pohybujících se v blízkosti Země. Marsovské sondy se během průletu komety úmyslně "schovávaly" na protilehlé straně Marsu, aby je kometární materiál nezasáhl přímo.

Kosmická sonda MAVEN sledovala průlet komety kolem Marsu pomocí ultrafialového spektrografu. Přístroj registroval velmi silné emisní čáry iontů hořčíku a železa, které byly pozorovatelné ještě po celé dva dny. MAVEN také odebrala z atmosféry Marsu přímé vzorky. Bylo z nich patrné, že kometa obohatila atmosféru Marsu o osm druhů kovových iontů. Přístroje na palubě sondy Mars Express zase zaznamenaly velký nárůst hustoty elektronů, což byla známka zvýšené ionizace atmosféry vlivem proudu hmotných částic a jemných úlomků z komety.

Pokud by v době průletu komety Siding Spring byly na povrchu Marsu nějaké bytosti, mohly by napočítat až několik tisíc meteorů (létavic) za hodinu. Podle vědců však podobná kometa takto proletí kolem Marsu jen zhruba jednou za milion let. O to jsou sondami získaná data cennější."

*Koncert z komorních děl posluchačů katedry skladby* [programní brožura hudebního koncertu]. Praha: Hudební a taneční fakulta AMU, 2015.

(B)

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 21-25) features a tuba section with complex rhythmic patterns and a string section with sustained notes and pizzicato. The second system (measures 26-29) shows the strings playing arco passages with dynamic changes. The third system (measures 30-32) consists of dense, rhythmic patterns for all string parts.

**Obrázek č. 4** – Ukázka z partitury skladby Matouše Hejla – *The Next Long Loop*<sup>65</sup>

65 HEJL, Matouš. *The Next Long Loop*. Takty 21-32.

Elektronická korespondence s Matoušem Hejlem [online], 24. 4. 2017.

Při kombinaci obrazu a zvuku v audiovizuální celek vznikají ještě další potenciální druhy prostorových konstelací; zvuk ve filmu může mít různé postavení vůči obrazu a opět by se dalo uvažovat o vztazích vnitřních a vnějších. Vnitřním vztahem zvuku a obrazu mám na mysli vazbu zvuku na obraz bez ohledu na formát díla a projekční situaci, a při popisu této vazby si kladu otázku, zda je či není zvuk součástí vnitřního prostoru filmového děje. Rozlišuji zde zejména dvě hlavní postavení zvuku – diegetické postavení (zdroj zvuku je součástí vnitřního iluzorního filmového prostoru) a nediegetické postavení (zdroj zvuku není součástí vnitřního filmového prostoru, resp. děje). Diegetický zvuk se ve vztahu s filmovým záběrem může vyskytovat se zdrojem v obraze, kdy objekt v záběru vidíme i slyšíme, nebo mimo obraz, kdy slyšíme pouze zvuk objektu, který je součástí scény, aniž bychom objekt viděli. Nediegetický zvuk typicky znamená komponovanou průvodní filmovou hudbu nebo namluvený komentář, může se však samozřejmě také jednat o esteticky sofistikované uplatnění jakéhokoliv zvukového objektu jakožto významotvorného prvku, jehož zdroj není součástí diegetického prostoru.<sup>66</sup>

Vnější prostorovým vztahem zvuku a obrazu myslím vazbu zvuku k obrazu z hlediska projekční a poslechové situace. Zvuk lze situovat v centru obrazu, na levé či pravé straně filmového plátna, či v případě surround zvuku technicky mimo plochu projekčního plátna. Současná komerční technologie Dolby Atmos umožňuje se zvukem pracovat téměř ambisonickým způsobem, kdy je v kinosále možné umístit zvukové objekty kdekoliv v polokouli nad hlavou a kolem diváka a určovat jim nezávislé trajektorie.

---

66 Francouzský skladatel a teoretik Michel Chion rozlišuje vztah zvuku a obrazu na tzv. *onscreen sound*, *offscreen sound* a *nondiegetic* a dále rozvíjí úvahu nad dalšími možnými postaveními zvuku, které by mohly být předmětem diskuze. CHION, Michel. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press, c1994. ISBN 0231078994. s. 73-80.

Prof. Ivo Bláha, jehož publikace *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla* je stěžejní pro český akademický kontext, rozlišuje tato postavení zvuku vůči obrazu: *Reálné postavení* zvuku v obraze nebo mimo obraz (ekvivalent Chionova *onscreen*, *offscreen*), *průvodní postavení* a *záměrný rozpor s obrazem* (varianty Chionova *nondiegetic*).

BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. 2. dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004. ISBN 80-733-1010-4. s 24-31.

## 2.4 Stavba – hudební forma, tektonika, stříhová skladba

Materiál, prostor a čas jsou základními předpoklady pro další stavební práci jak v hudební, tak ve filmové doméně. Při zamýšlení se nad technikami tvůrčí stavby vizuálního a hudebního materiálu se však již střetávají výrazně odlišné světy, které vycházejí z odlišných uměleckých, případně řemeslných tradic.

Hudební tradice má kořeny v pravěku a známé dějiny evropské hudby sahají do antiky, s největším výskytem dochovaných historických materiálů a notace ve středověku a novověku. Faktem je, že k analýze některých aspektů historických kompozic není zapotřebí (na rozdíl od filmu) zvukového záznamu. Pro potřeby hudební analýzy je zpravidla dostatečná existující partitura v podobě hudební notace, která je v evropském kontextu, zejména v novověku a současnosti, velmi rozvinutá a komplexní. Oproti hudbě, dějiny filmu de facto začínají na konci 19. století, konkrétně prvním filmem bratří Lumiérů *Odchod z továrny* veřejně uvedeným v roce 1895.<sup>67</sup> Značný rozdíl v délce trvání obou tradic je způsoben závislostí filmu a naopak nezávislostí hudby (zejména vokální) na technologii. Zatímco problematika stavby hudební kompozice byla rozebírána již ve středověkých traktátech, film vplul do teoretické diskuze jako novotvar přelomu 19. a 20. století, z části adaptoval existující stavební koncepce vycházející zejména z dramatu, scénických umění a fotografie, ale i výtvarných umění a hudby, navíc však rozvinul samostatnou vlastní kompozičně-stavební metodiku montáže – stříhové skladby.

Zaměřím se nejprve na oblast hudby. Způsob stavby hudebního materiálu se v historii evropské vážné hudby odvíjel od aktuálního slohu, který byl dané době v kurzu napříč kontinentem. Ve 20. století se slohová jednota postupně uvolnila a jednotlivé kompoziční styly se začaly větvit do často nepříbuzných vývojových linií s centry v rámci skladatelských skupin či v kontextu tvorby jednotlivých skladatelů. V posledním století de facto nastala situace „co autor, to sloh,“ někdy dokonce „co skladba, to sloh“.

Skladba rané jednohlasé evropské hudby je postavena na výběru tónů (tzv. mody) a jednohlasých melodických frázích v rámci tohoto výběru. Pozdější vícehlasá struktura přidává vertikální skladbu několika melodií současně a všímá si souzvukové stavby (kontrapunkt). Melodicko-harmonický sloh uplatňuje princip tonální funkční harmonie, kdy horizontální a vertikální rozměr skladby

---

<sup>67</sup> THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: AMU, 2007. ISBN 978-80-7331-091-2. s. 27.



nabývají stejné důležitosti a rozvíjí se systematická teorie tonální kompoziční stavby. V poslední fázi vývoje, ve 20. a 21. století, někteří skladatelé vnímají, že tonalitu již není kam dále rozvíjet a hudebně-stavební koncepty se dále vyvíjejí a větví nejprve směrem k atonalitě (nevyužívající princip tonální harmonie) a dále vznikají kompoziční směry jako serialismus (vznik nemodálních melodických řad), posléze i multiserialismus, témbrová hudba, minimalismus, spektralismus, algoritmická, generativní, konceptuální kompozice a mnoho dalších. Těmto všem jdou stále v paralele hudebně-kompoziční přístupy neoklasické a neofolklorní. Postmoderním vyústěním je možnost kombinace jakýchkoliv předchozích přístupů v jednom díle, forma recyklace či koláže existujícího.<sup>68</sup> Kontext akustických umění k daným metodám formování materiálu přidává ještě metody syntézy zvuku – např. aditivní, subtraktivní, granulární, frekvenční modulace a další.

Kromě uvedených kompozičních slohů a technik geneze hudebního materiálu však lze uvažovat i nad vnější hudební formou, kterou vnímám jako jakousi obálku, odlévací formu určitého tvaru, která se zaplní vytvořeným materiálem. Hudební formy měly v tradičním pojetí velmi přesně dané definice (např. kánon, rondo, variace, invence, fuga, sonátová forma, apod.).<sup>69</sup> V současnosti však je často hudební forma brána jako volná koncepce plastického tvaru pro hudební materiál. A tento tvar může být v současnosti vytvořen téměř jakýmikoliv prostředky – grafickým nákresem, metodou improvizace či otevřené formy, generativním či parametrickým způsobem, analogií či převodem struktur z jiných uměleckých či vědních oborů a mnoha dalšími způsoby, nevyjímaje technické a dramaturgické postupy přejaté z filmového střihu a režie.

Film, na rozdíl od hudby, byl vržen rovnou do kontextu 20. století a jeho poměrně ranou fází vývoje ihned ovlivňovaly jak tradiční dramatické a literární formy, tak i modernistické experimentální výtvarné a hudební koncepty a inovativní formy divadla a poezie. Film se současně vyvíjel i jako vhodné médium pro oblast dokumentu a publicistiky, odkud pocházejí mnohé estetické vlivy, které se týkají i jeho narativních a experimentálních forem. Pro stavební skladbu filmu je nicméně příznačná tzv. montáž (střihová skladba), která se jako pojem v kinematografii objevila v souvislosti se sovětskou filmovou tvorbou

<sup>68</sup> Viz heslo *postmodernism* – *The New Grove dictionary of music and musicians*. sv. 20, s. 213-216.

<sup>69</sup> Principy základních tradičních hudebních forem stručně a přehledně popisuje Luděk Zenkl v *ABC hudebních forem*.

ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. Praha: Supraphon, 1984. ISBN 80-705-8174-3.

20. let 20. století.<sup>70</sup> Jerzy Plažewski (1924 – 2015), autor akademicky uznávané systematické studie *Filmová řeč* (1961),<sup>71</sup> píše:

„V jiných vizuálních uměních i v literární technice se před vznikem kinematografie užívalo montáže zřídka. Teprve filmová montáž nám dala poznat mozaikový ráz vnímání vnějšího světa člověkem. [...] Syntetizující rozum skládá nesouvislé vjemy, pozorování, tvary těles a pohybů v rekonstrukce událostí, jichž jsme svědky. Rozum nakládá s molekulami skutečnosti tak, jako pointilisté s drobnými skvrnami čistých barev – tvoří z nich složité kompozice podle tvůrcovy vůle.“<sup>72</sup>

Plažewski rozlišuje tři montážní přístupy: dramaturgická skladba, asociativní skladba a technický střih:<sup>73</sup>

„1. Technické úkoly spočívají v uspořádání nasnímaného materiálu do plynulého vyprávění s promyšleným rytmem, jež diváka jasně a logicky orientuje v situačních změnách.

2. Dramaturgické úkoly spočívají v tom, aby se vyprávění konstruovalo co nejprehledněji a co nejsuggestivněji; zásluhou této konstrukce bude vizuálně-auditivní obsah působit na diváka co nejintenzivněji.

3. Asociativní úkoly spočívají v tom, aby se divákovo vědomí obohatilo o jisté obsahy, jež nejsou v samých vizuálně-auditivních obrazech, nýbrž vyplývají ze vzájemných vztahů jedné partie materiálu k druhé.“<sup>74</sup>

Z Plažewského textu obecně rozumím, že zatímco dramaturgická skladba je projevem proporční vyváženosti a jakési hudebnosti díla, asociativní skladba má blíže k intelektuálnímu myšlení a sémantickému vyjadřování, a technický střih zaopatřuje zejména plynulou iluzi spojitého filmového časoprostoru. V kontextu této práce by se k Plažewského rozlišení na dramaturgickou a asociativní skladbu dala nalézt analogie z perspektivy hudební teorie, kde rozlišujeme absolutní a programní hudbu; první se zabývá čistým „absolutním“ hudebním materiálem (o kterém jsem hovořil v kapitole 1 této práce), jeho proporcemi a uspořádáním, druhá vnáší do hudby interpretovatelné sémantické významy.

Dramaturgickou střihovou skladbu Plažewski dále člení. Uvedu zde však doplněnou a aktualizovanou klasifikaci Valušiaka, která vychází z Plažewského a také ze starší české publikace Jana Kučery *Střihová skladba ve filmu*

70 THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu*. s. 127-150.

71 PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967.

72 Tamtéž. s. 141.

73 Tamtéž. s. 143.

74 Tamtéž. s. 144.

a v televizi (1971)<sup>75</sup>. Valušiak rozlišuje *lineární montáž* (montáž prvků ve skutečné posloupnosti vnitřního filmového času), *paralelní montáž* (montáž více nezávislých linií, které spolu mohou přímo nebo nepřímo souviset, v diegetické rovině filmu či v rovině intelektuální, asociativní), *křížovou montáž* (montáž více linií, které vycházejí ze společného bodu – např. rozvětvení jednoho děje na dvě současné linie), *retrospektivní montáž* (spojení dvou filmových časů – současnosti a minulosti), *mozaiková montáž* (tématicky homogenní či heterogenní koláž), *rapidmontáž* (zvláštní případ koláže, kdy dochází k rychlému rytmickému střihu velmi krátkých záběrů v jeden skladebně výrazný celek).<sup>76</sup> Rapidmontáž Plažewski vnímá jako druh asociativní montáže, stejně jako *skladbu analogií*, *skladbu protikladem* a *skladbu příznačného motivu („leitmotivu“)*.<sup>77</sup> Pro vracející se vizuální motiv Plažewski také používá označení *refrén*.<sup>78</sup>

S trochou představivosti, přirovnám-li hudební melodickou linku k filmové dějové linii, mohu zde přirovnat lineární montáž k jednohlasému hudebnímu slohu a paralelní a křížovou montáž k vícehlasému kontrapunktu. Rapidmontáž by bylo možné přirovnat k principu zvukové granulární syntézy, kdy za použití sekvence na za sebe střižených velmi krátkých úseků materiálu, vzniká celek s novým výrazovým potenciálem. Skladba příznačného motivu má svou přímou analogii v programní hudbě, kde se termín leitmotiv poprvé objevil v souvislosti s tvorbou Richarda Wagnera,<sup>79</sup> než se začal používat také v teorii filmového střihu, zvuku a filmové hudby. Ostatní druhy filmové montáže nedokážu v tuto chvíli přirovnat ke konkrétním jevům v hudbě, ale zajisté mohou být pro hudební skladatele přinejmenším inspirací. Např. o analogii retrospektivní montáže bych uvažoval nejspíš kdesi v oblasti principu hudební reprízy a analogii mozaikové montáže bych v hudbě hledal v cyklických skladbách (vícevěté hudební útvary) nebo v kompoziční stavbě hudebních bloků, o které se zmiňuje Karel Janeček v *Tektonice*<sup>80</sup> nebo v postmoderní kolážové kompoziční metodě.

Retrospektivní montáž se zdála být inspirací pro skladbu Jana Ryanta Dřízala (nar. 1986) – *Strom života* (2015)<sup>81</sup>, u které autor hovoří o principu flashbacku

---

75 KUČERA, Jan. *Střihová skladba ve filmu a v televizi*. 3. vydání. V Praze: Akademie múzických umění, 2016. ISBN 978-80-7331-386-9.

76 VALUŠIAK, Josef. s. 29-34.

77 PŁAŻEWSKI, Jerzy. s. 161-166.

78 Tamtéž. s. 212-213.

79 Viz heslo *leitmotif* – *The New Grove dictionary of music and musicians*. sv. 14, s. 527.

80 JANEČEK, Karel. s. 95-140.

81 DŘÍZAL, Jan Ryant. *Strom života* [koncert pro housle, 3 zobcové flétny, basovou marimbu a smyčcový orchestr]. Osobní archiv autora, 2015.

a flashforwardu v kontextu autonomního hudebního materiálu. Na obrázku je ukázka introdukce skladby. V partech smyčcového orchestru jsou vidět první tři hudební pásma, která jsou časově roztaženým flashforwardem motivů, které se teprve odehrají v průběhu skladby. V kodě (závěru) skladby naopak zazní flashbacky toho, co se událo, „a tak je skladba časově ohraničená od budoucnosti přes přítomnost do minulosti,“<sup>82</sup> jak píše autor v korespondenci.

**Obrázek č. 5** – Ukázka z partitury skladby Jana Ryanta Dřízala – *Strom života*<sup>83</sup>

82 Elektronická korespondence s Janem Ryantem Dřízalem [online], 7. 2. 2017.  
83 DŘÍZAL, Jan Ryant. *Strom života*. Takty 1-39.

## 2.5 Harmonie, kontrapunkt

Do hudby vrostl pojem *harmonie* velice specificky a označuje celou oblast v rámci hudební teorie – nauku o harmonii – která je vlastně rozsáhlým souborem pravidel pro funkční uchopení tonality, nicméně v oblasti různých netonálních forem hudby pojem figuruje také, ale popisuje vertikální strukturu materiálu bez vazby na tonální principy.<sup>84</sup>

Francouzský skladatel Michel Chion (nar. 1947), o kterém bude ještě řeč později v této kapitole, shrnul význam pojmů harmonie a kontrapunkt v tradici evropské hudby následujícími slovy:

“Remember that in the language of Western classical music counterpoint refers to the mode of composition that conceives of each of several concurrent musical voices as individuated and coherent in its horizontal dimension. Harmony concerns the vertical dimension, and involves the relations of each note to the other notes heard at the same moment, together forming chords; harmony governs the conduct of the voices in the way these vertical chords are obtained. Training in classical composition involves learning both disciplines; and most musical works in the Western classical tradition combine these two dimensions, which are closely associated, to varying degrees.”<sup>85</sup>

U moderní a postmoderní netonální hudby lze pojem harmonie chápat různě, pokaždé se však bude nějakým způsobem vztahovat k vertikální struktuře hudebního materiálu. Například skladatelka Kaija Saariaho (nar. 1952) hovoří o pojmu harmonie v souvislosti s témbrovou charakteristikou zvuku, kdy reinterpretuje tradiční pojmy konsonance a disonance ve vertikálním smyslu jako vzájemné funkční vztahy tónů a šumu:

“For some years now I have a tendency in my music to relate the control of timbre with the control of harmony. Initially I began to use the sound/noise axis to develop both musical phrases and larger forms, and thus to create inner tensions in the music. In an abstract and atonal sense the sound/noise axis may be substituted for the notion of consonance/dissonance.”<sup>86</sup>

Pojem *harmonie* samozřejmě existuje i v obecné rovině jako synonymum pro

---

84 „The combining of notes simultaneously, to produce chords, and successively, to produce chord progressions.” viz heslo *Harmony – The New Grove dictionary of music and musicians*. sv. 10, s. 858.

85 CHION, Michel. s. 36.

86 SAARIAHO, Kaija. *Timbre and harmony: Interpolations of timbral structures*. Contemporary Music Review 1987, vol. 2, issue 1, s. 93–133. DOI: 10.1080/07494468708567055. s. 94.

soulad, souznění, vyváženost, a běžně se v umělecké praxi používá napříč všemi obory.

Pojem *kontrapunkt* byl v historii etablován již specificky v hudebním kontextu: „A term, first used in the 14<sup>th</sup> century, to describe the combination of simultaneously sounding musical lines according to a system of rules.“<sup>87</sup>

Charakteristicky se jedná o celou nauku v rámci starších hudebních slohů, návod, který „učí polyfonní skladebné technice;“<sup>88</sup> kontrapunkt tedy znamená „spojení dvou nebo několika samostatných hlasů v hudebně logický celek“<sup>89</sup> s vědomím vertikální struktury. Jiné umělecké obory ho někdy přebírají a vykládají svým vlastním způsobem jakožto přenesený.

Ve filmové teorii se lze s těmito pojmy setkat v poměrně hojné míře, zejména pojem kontrapunkt byl s oblibou používán filmovými teoretiky napříč dějinami filmu, kdy často popisoval jevy v souvislosti s audiovizuálním vztahem, kdy výsledkem paralelně existujících prvků bývá přidaná hodnota celku. V rámci filmové teorie však oproti hudbě zatím neexistuje jednotný pohled na problematiku audiovizuálního kontrapunktu, příp. audiovizuální harmonie. Nastíním alespoň některé významné filmaře či filmové teoretiky a jejich výklady těchto pojmů v souvztažnosti k audiovizuálnímu materiálu.

Jeden z nejstarších filmových myslitelů a revolucionářů, který začal uvažovat o audiovizuálním kontrapunktu, Sergej Ejzenštejn, nachází princip audiovizuálního kontrapunktu již v oblasti statické malby a hledá souvislosti mezi výtvarným uměním, němým a zvukovým filmem: „V Leonardově Potopě se všechny prvky ať čistě tvárné (tj. vizuální), ať prvky chování lidí (tj. dramatické, dějové) nebo prvky zvuků, hluků a výkřiků (tj. zvukové) – stejnou měrou skládají v jednotný souhrnný, konečný obraz, tj. v představu potopy. Tak zjišťujeme, že přechodem od montáže němého filmu k montáži akusticko-vizuální se v zásadě nic nemění. [...] To však vůbec neznamená, že sama praxe akusticko-vizuální montáže nevytyčuje před nás nové úkoly, nenutí nás řešit nové obtíže a volit i zcela novou metodiku.“<sup>90</sup>

Tato slova jsou příznačnou součástí Ejzenštejnovy statě *Vertikální montáž*, kterou napsal v roce 1940 – 1941<sup>91</sup>, tedy po zhruba dekádě vývoje zvukového filmu, kdy se stále hledaly nové terminologie a přístupy k uchopení nového

---

87 *The New Grove dictionary of music and musicians*. sv. 6, s. 551.

88 HŮLA, Zdeněk. *Nauka o kontrapunktu*. Praha: Supraphon, 1985. s. 6.

89 Tamtéž. s. 6.

90 EJZENŠTEJN, Sergej Michajlovič. s. 277-278.

91 Tamtéž. s. 20.

audio-vizuálního vztahu ve filmu. Než Ejzenštejn zabrousí na pole audiovizuálního kontrapunktu, srovnává zvláště polyfonii hudebního materiálu a polyfonickou stříhovou skladbu němého filmu:

„Kdekdo ví, jak vypadá na první pohled partitura pro orchestr. Tolik a tolik řádek notových linek a každá je vymezena pro partii určitého nástroje. Každá partie se rozvíjí v posloupném pohybu po horizontále. Ale neméně důležitým a rozhodujícím faktorem je tu vertikála [...]. Tak posloupným pohybem vertikály, procházející celým orchestrem a přemísťující se horizontálně, dochází k složitému, harmonickému pohybu celého orchestru.“<sup>92</sup>

Podle Ejzenštejna, kdybychom nevycházeli z podoby orchestrální partitury, ale z montážní stavby němého filmu, pak „by bylo nutno vzít ze zkušenosti němého filmu příklad *polyfonické* montáže, tj. takové, kde se záběr s jiným záběrem nespojuje jen podle nějakého jediného příznaku – pohybu, světla, etap syžetu apod. - ale kde sérií záběrů probíhá současný pohyb řady linií, z nichž každá má svůj vlastní kompoziční chod, ovšem neodlučitelný od celkového kompozičního chodu filmu.“<sup>93</sup>

Jako příklady jednotlivých „hlasů“ polyfonické montáže němého filmu Ejzenštejn uvádí motivy jedné scény svého filmu *Generální linie* (1929), například „part“ pocitu vedra, které ustavičně roste, party ženských a mužských tváří, part zvyšujícího se tempa pohybů lidí vrhajících se na zem.<sup>94</sup> Dříve v textu Ejzenštejn píše: „Montážní prvky“ [...] zahrnují do sebe téměř všechny sféry lidských smyslů: 1. Hmatově fakturní [...], 2. Čichové [...], 3. Vizuální: Světelné [...], Barevné [...], 4. Sluchové [...], 5. Pohybové [...], 6. čistě emocionální, dějové [...].“<sup>95</sup>

Audiovizuální vztah se dá podle Ejzenštejna vyjádřit jako polyfonní dvojhlas auditivní a vizuální stopy, z nich každá má může mít ještě bohatou vnitřní polyfonní stavbu. Ejzenštejn zde v podstatě předjímá teorii vizuální hudby a potvrzuje, že o filmu (zvukovém i němém) lze smýšlet podobně jako o hudbě tvrzením, že „akusticko-vizuální souhra se v zásadě neliší ani od souher hudebních, ani od souher vizuálních při němé montáži.“<sup>96</sup>

---

92 EJZENŠTEJN, Sergej Michajlovič. *Kamerou, tužkou i perem*. s. 280.

93 Tamtéž. s. 281.

94 Tamtéž. s. 281-282.

95 Tamtéž. s. 280.

96 Tamtéž. s. 284.



Schéma I.

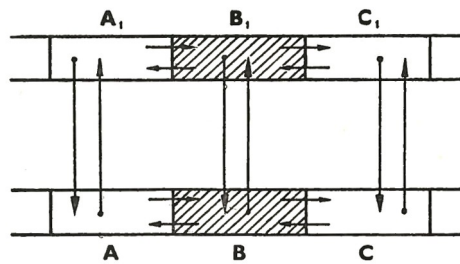


Schéma II.

**Obrázek č. 6** – Schémata montáže němého filmu a montáže audiovizuálního díla<sup>97</sup>

Ejzenštejn uvádí i analýzu audiovizuálního kontrapunktu vlastního filmu *Alexandr Něvský* (1938), ke kterému komponoval hudbu Sergej Prokofjev.<sup>98</sup> Srovnává zde zejména parametry obrazové kompozice a hudební kinetiky – analyzuje linii hudebního pohybu a srovnává ji se schématem pohybu oka po hlavních liniích vizuálních kompozic záběrů:

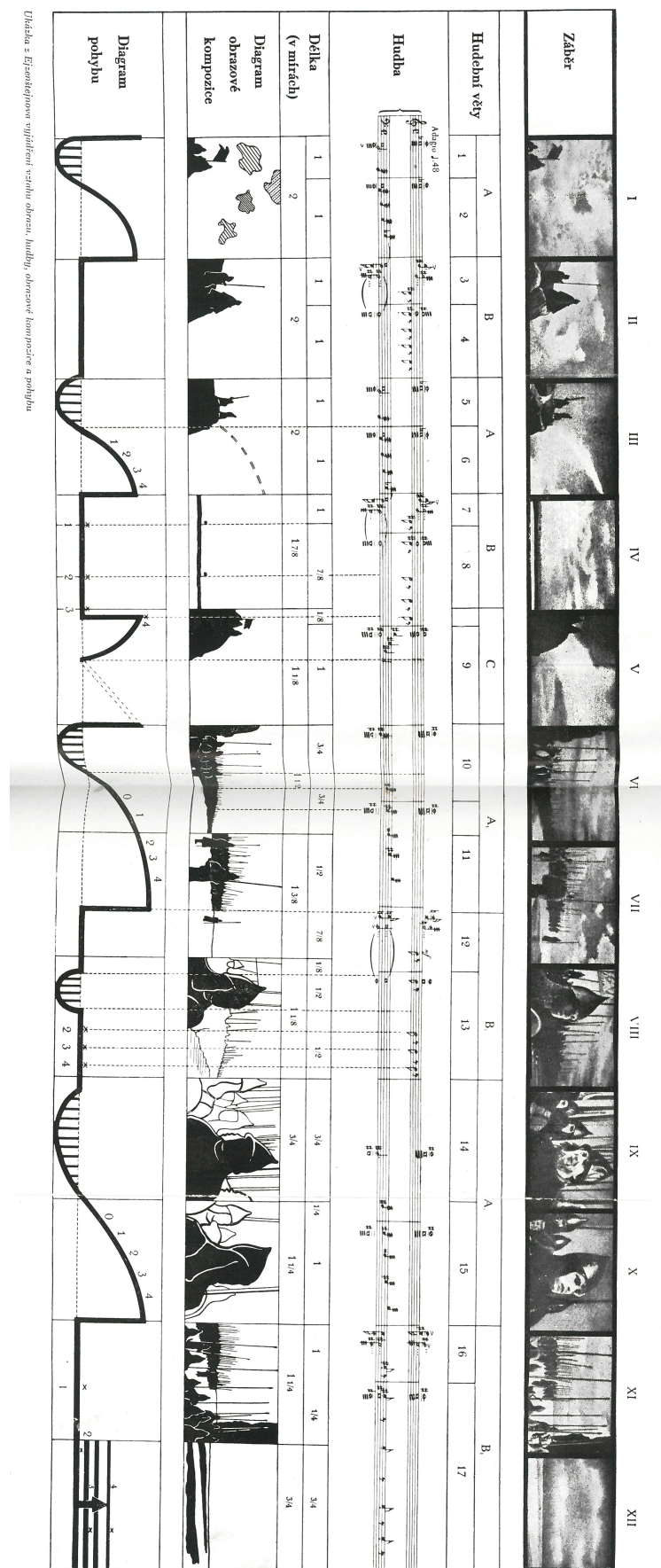
“Nyní srovnáme obě schémata navzájem. Co zjistíme? Obě schémata pohybu se absolutně kryjí. tj. došlo k tomu, že pohyb hudby se kryje s pohybem oka po liniích obrazové kompozice.”<sup>99</sup>

97 EJZENŠTEJN, Sergej Michajlovič. s. 284.

98 THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. s. 273.

99 EJZENŠTEJN, Sergej Michajlovič. s. 350.





Ukázka z Eizenštejnovy vyjádření vztahu obrazu, hudby, obrazové kompozice a pohybu

**Obrázek č. 7** – Vztah obrazu, hudby, obrazové kompozice a pohybu<sup>100</sup>

100 EJZENŠTEJN, Sergej Michajlovič. s. 348-349.

Ejzenštejnovo grafické vnímání polyfonie souhry obrazu a zvuku jako dvou polyfonních hlasů komentuje Aimee Mollaghan přirovnáním k grafické podobě pracovního prostředí (timeline) současných programů na lineární střih videa:

„This tenet can be clearly illustrated by looking at modern digital non-linear editing systems such as Final Cut Pro, Adobe Premiere Pro or Avid, which provide the editor with layered visual and audio tracks that coalesce vertically and horizontally just like the orchestral score.“<sup>101</sup>

Dvacet let po Ejzenštejnových úvahách zmiňuje audiovizuální kontrapunkt Jerzy Plażewski: „Všude tam, kde zvuk není naturalistickou ilustrací filmového obrazu, nýbrž obohacuje divákovo vědomí o nové prvky, můžeme hovořit o obrazové-zvukovém kontrapunktu. [...] Protikladem obrazově-zvukového kontrapunktu je synchronnost obrazu a zvuku. Synchron a kontrapunktní asynchron se však mohou nejen proplétat, ale i spojovat, navzájem do sebe přecházet, a to i v nepatrném prostoru nejkratšího záběru.“<sup>102</sup>

Plażewski stručně uvádí pokusy svých předchůdců o systematickou klasifikaci audiovizuálních vztahů. Z oblasti filmu uvádí Ejzenštejna a jeho pět druhů kombinací obrazu se zvukem (1. přirozená, 2. metrická, 3. rytmická, 4. melodická, 5. tonální) a z oblasti hudby zmiňuje čtyři druhy audiovizuálních kombinací Pierra Schaeffera (1. efekt masky, 2. efekt protikladu, 3. synchronnost, 4. souznění). Plażewski však upozorňuje, že ani jedna z klasifikací nevyčerpává všechny druhy a možnosti audiovizuálního kontrapunktu. Sám navrhuje rozlišování čtyř druhů kontrapunktu, a to 1. přirozený kontrapunkt, 2. materiální kontrapunkt, 3. kontrapunkt asociací a 4. kontrapunkt protikladem.

Téma audiovizuálního kontrapunktu později do hloubky zkoumal a redefinoval francouzský skladatel a teoretik Michel Chion ve své stěžejní publikaci *Audio-vision: Sound-on-Screen*.<sup>103</sup>

Chion zmiňuje náhlé tendence ke konci dvacátých let minulého století srovnávat film s hudbou a vypůjčovat si z hudby názvosloví označující jevy v tehdy vznikajícím zvukovém filmu. Pro popis jevu, kdy obrazová a zvuková linie jdou nezávisle současně vedle sebe, či spíše paralelně „nad sebou“,“<sup>104</sup> se

---

101 MOLLAGHAN, Aimee. s. 16.

102 PŁAŻEWSKI, Jerzy. s. 174

103 CHION, Michel. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press, c1994. ISBN 0231078994.

104 Asociaci zvuku „nad obrazem“ užívá prof. Ivo Bláha v kontextu jevu, který nazývá *průvodní postavení* zvuku vůči obrazu. V kontrastu s tím uvádí ještě postavení zvuku v *záměrném rozporu* s obrazem. Viz také kapitola 2.3 této práce.

právě v té době uchytil pojem kontrapunkt.<sup>105</sup> Chion je však velmi opatrný při používání této analogie s hudbou a upozorňuje, že v případě audiovize pracujeme s materiálem určeným pro zcela jiné smysly, než v případě samotné hudby, a je proto třeba obezřetnosti při analogickém převodu pojmu.

"If there exists something one can call audiovisual counterpoint, it occurs under conditions quite different from musical counterpoint. The latter exclusively uses notes – all the same raw material – while sound and image fall into different sensory categories."<sup>106</sup>

Chion zmiňuje, že pojem kontrapunkt byl v minulosti mnohokrát nesprávně použit pro označení jevu, kdy si divák uvědomuje neshodu zvuku s obrazem a vnímá nezávislost zvukové stopy na dění v obraze. Chion zde zdůrazňuje skutečnost, že ke kontrapunktu může docházet i tehdy, kdy si divák nezávislost obou složek neuvědomuje – obě složky vnímány v naprostém souladu – a přeci jsou na sobě nezávislé. Jako příklad uvádí sportovní přenos, kdy v záběru vidíme cyklistický peloton, ale ve zvuku slyšíme rozhovor moderátora s cyklisty, kteří se zrovna neúčastní zobrazeného závodu. Chion upřesňuje, že pro vědomou percepci audiovizuální neshody nestačí pouze neshoda povahy a obsahu viděného a slyšeného; u obou složek musí též probíhat juxtapozice jejich významu.<sup>107</sup> Jinými slovy řečeno, divák musí dospět k vědomé úvaze „I should hear X, but I hear Y“.<sup>108</sup>

Pro takovouto uvědomělou audiovizuální neshodu Chion navrhuje spíše

---

Chion si všímá nejasnosti hranice mezi souladem a rozporem obrazu a zvuku, viz příklad přenosu cyklistického závodu dále v textu této podkapitoly.

105 „The arrival of sound in the late twenties coincided with an extraordinary surge of aestheticism in silent film, and people took passionate interest in comparing cinema with music. This is why they came up with the term counterpoint to designate their notion of the sound film's ideal state as a cinema free of redundancy where sound and image would constitute two parallel and loosely connected tracks, neither dependent on the other.”

CHION, Michel. s. 35-36.

106 Tamtéž. s. 36.

107 „I like to use the example of the coverage of a certain bicycle race in Barcelona. The image shows the racers from a helicopter. The soundtrack consists of a dialogue between the TV reporters and some cyclists not participating in the race. It is obvious that those speaking are not watching the images, nor are they saying anything remotely about them. Image and sound follow two totally different tracks for two minutes; the only thing giving any sense to the cohabitation of these two universes is the topic of cycling. And yet no one who views this clip notices its obvious counterpoint. Why not? It is not enough if the sound and image differ in nature (the content of each, their spatial characteristics, etc.). Audiovisual counterpoint will be noticed only if it sets up an opposition between sound and image on a precise point of meaning.”

Tamtéž. s. 37-38.

108 Tamtéž. s. 38.

pojem „audiovizuální disonance“ a termín kontrapunkt preferuje ponechat pro označení obecného jevu, kdy se zvuková stopa vyskytuje ve volné paralelní pozici s obrazem:

„If there's any sense at all to the analogy, audiovisual counterpoint implies an 'auditory voice' perceived horizontally in tandem with the visual track, a voice that possesses its own formal individuality. [...] Many cases being offered up as models of counterpoint were actually splendid examples of dissonant harmony, since they point to a momentary discord between the image's and sound's figural natures.“<sup>109</sup>

Teorii audiovizuální harmonie a kontrapunktu Chion ještě testuje na příkladu hudebního klipu, ve kterém zobrazované a slyšené často nemá přesnou obsahovou souvislost. V průběhu klipu se však mohou objevovat prostřihy na hrající kapelu, kdy dochází k audiovizuálnímu synchronu. Audiovizuální systém střídání synchronizačních bodů a nezávislého zvukově-obrazového kontrapunktu Chion přirovnává k harmonickému rámci hudební skladby.<sup>110</sup>

Chionovy úvahy mohou působit poněkud vágně a nedefinitivně. Je ale zřejmé, že se Chion o definitivní teoretické uchopení a přesnou klasifikaci druhů audiovizuálních vztahů ani nesnaží (jako např. Plažewski, Ejzenštejn a Schaeffer), pouze svým pohledem problematiku komentuje, doplňuje a místy reinterpretuje vlastním pohledem.

Z mého dnešního pohledu mohu konstatovat, že se teorie a klasifikace ani jednoho z uvedených umělců / teoretiků neuchytila jako definitivní, přesná a vyčerpávající pro popis jevů v praxi audiovizuální tvorby, a že toto téma nadále zůstává otevřené dalším teoretickým spekulacím.

V českém kontextu se v praxi vychází zejména z názvosloví a klasifikace, které shrnul prof. Ivo Bláha (nar. 1936), hudební skladatel a zakladatel katedry zvukové tvorby na pražské FAMU, ve své publikaci *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*,<sup>111</sup> ve které audiovizuální kontrapunkt zmiňuje v kontextu klasifikace druhů postavení zvuku vůči obrazu a nezachází hlouběji do zkoumání například další klasifikace forem audiovizuálního kontrapunktu.

---

109 CHION, Michel. s. 36-37.

110 For instance, films characterized by a sort of horizontal freedom—the typical example is the music video, whose parallel image and sound tracks often have no precise relation—also exhibit a vigorous perceptual solidarity, marked by points of synchronization that occur throughout. These synch points—to return to the musical analogy—provide the harmonic framework of the audiovisual system.  
CHION, Michel. s. 37.

111 BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. 2. dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004. ISBN 80-733-1010-4.

## 2.6 Jas, barva, dynamika, témbř

Chci-li se pokusit o srovnání některých dalších rysů hudby a filmu, jako je jas a barva u obrazu a dynamika a témbř u hudby, musím již značnou mírou vzít v úvahu subjektivitu synestetické analogie. V souvislosti s experimentálními filmy mj. Oskara Fischingera a Normana McLarena Aimee Mollaghan píše: „In many of the visual music films under consideration in this book, [...] the audiovisual relationship is functioning not as direct translation of sound into image but as an allegory or correspondence.”<sup>112</sup> Tedy všímá si, že u tvorby některých autorů, kteří vytvářejí abstraktní audiovizuální kompozice na hranici hudby a filmu, může docházet k vytvoření dojmu souvislosti parametrů, spíš než k jejich skutečné příbuznosti.

K úvaze nad analogií hudební dynamiky, resp. zvukové hlasitosti a světelného jasu mě přivádí několik vlastních postřehů. I přestože přímá souvislost těchto parametrů z odlišných sensorických oblastí neexistuje – nedá se říct, že co je jasné, musí hlasitě znít, a co je tmavé musí znít tiše – dají se v různých oblastech umělecké praxe vysledovat stopy určité analogie.

Vraťme se například k ukázce partitury filmového obrazu v textu Zdeňka Pešánka, ve které jaksí automaticky volí pro světelný jas hudební značky „P, PP, PPP, F, FF”<sup>113</sup> (viz kapitola 2.1 této práce). Jiný příklad mě napadá, podívám-li se na běžný mixpult pro ovládání intenzity světel na koncertní akci. Jednotlivé ovladače světelného pultu určují jas světel stejným způsobem jako potenciometry u zvukového mixpultu kontrolují hlasitost zvuku.

Trochu jiný pohled popisuje ve svých poznámkách filmový režisér Norman McLaren, který spojuje zvukovou dynamiku s barevným odstínem a kontrastem. Mollaghan o něm píše:

„For example, in his notes for *Synchromy* (1971), McLaren, who was a purported synaesthete, notes that the colour-sound associations he uses are pseudo-/culturally synaesthetic associations. The pianissimo (very quiet) notes are represented by soft muted hues while the loud fortissimo notes are represented in vibrant, contrasting shades of colour.”<sup>114</sup>

Ejzenštejn zase vnímá zbarvení obrazu jako analogii zvukového témbřu a instrumentace. O černobílém filmu píše:

“Nejlepší práce našich kameramanů [...] sice ještě s bělo-šedo-černou škálou

---

112 MOLLAGHAN, Aimee. s. 12.

113 PEŠÁNEK, Zdeněk. s. 16.

114 MOLLAGHAN, Aimee. s. 12-13.

'malé palety' [...] jsou do té míry kompozičně barvité, že se zdá, jako by vyplynuly ze záměrného sebezapření takových mistrů jako je Tisse, Moskvín a Kosmatov, kteří jako by si byli schválně zámánili mluvit jen třemi barvami: bílou, šedou a černou a ne celou stupnicí palety. Tak Čajkovskij v jakési partii ouvertury k 'Jolantě' sám sebe omezil a mluví – pouze dechovými nástroji. Tak v druhém jednání baletu 'Romeo a Julie' náhle místo celého orchestru mluví jenom mandoliny."<sup>115</sup>

Hudba a zvuk podle Ejzenštejna skýtá tolik tónů a barev, že je v audiovizuální skladbě třeba vedle zvuku postavit obraz vytvořený z plné palety barev, ne jen ze šedé škály, aby mohl konkurovat barevnosti hudebního instrumentáře. Barevný film Ejzenštejn prorokuje tímto způsobem: „A můžeme s jistotou říci, že plného úspěchu organické jednoty, jednoty vyobrazení a zvuku dosáhne film jen tenkrát, když se stane barvitým. Jen tenkrát budeme s to najít neobyčejně jemný vizuální ekvivalent nejjemnějšího záhybu melodie. Jen tehdy úplná vizuální orchestrace bude – co do bohatství – s to dosáhnout úrovně, souměřitelné s orchestrací hudební. Jen tehdy se podaří dohnat a předejhnat Diderotovy, Wagnerovy a Skrjabinovy sny o akusticko-vizuální syntéze.“<sup>116</sup>

---

115 EJZENŠTEJN, Sergej Michajlovič. s. 143.

116 Tamtéž. s. 145.

### 3. Prolínání hudby a filmu ve vlastní tvorbě

V této kapitole vybírám ze své nedávné tvorby takové projekty, ve kterých se z uvažování nad zvukově-obrazovými analogiemi stala metoda syntézy. Vědomá práce s vlivem filmové řeči na hudební skladbu, nebo přímo integrace vizuální složky v kompozici jsou důsledkem vzájemného synestetického propojení mých zvukových a vizuálních představ.

Ze své tvorby vybírám tři skladby – jednu čistě zvukovou kompozici, která je výrazným způsobem inspirovaná filmovými vyjadřovacími prostředky – jednu hudební skladbu, která je na formální hranici autonomní a filmové hudby, možná spíš za ní, neboť se jedná o živý orchestrální „soundtrack“ k existujícímu němému filmu, ke kterému však tato hudba přidává nečekané významy – a jednu autorskou audiovizuální kompozici – vizuální hudbu, určenou jak pro kontext koncertního sálu, ve kterém orchestr hraje živě současně s projekcí, tak pro kontext projekce v kinosále, kdy je smíchaná hudební nahrávka integrována ve filmu. Zatím zde bude chybět výzkum odkrývající vhodnost provedení. Například u třetí zmíněné skladby – audiovizuální kompozice *Předjaří* – jsem zatím nezjistil, proč převládají názory veřejnosti a kolegů, že kino-formát bez přítomnosti živých hudebníků dílu prospívá lépe, než koncertní provedení. Možná proto, že v kině, kde odpadá rozptýlení scénickým aspektem koncertní interpretace, lépe dochází k organickému splynutí vizuální a zvukové složky, které je klíčové pro správnou percepci díla.

Nicméně zaměřím se zde nyní spíš na tvůrčí ideje související s tématem této práce, které podpořily syntézu mých skladeb směrem k jejich výsledným podobám.

#### 3.1 Princezna se železnou maskou – filmová řeč ve zvukové kompozici

Nejstarší skladbou, kterou jsem realizoval s vědomou inspirací filmovou řečí, byla rozhlasová kompozice *Princezna se železnou maskou* (2014).<sup>117</sup> Tématem této kompozice, která vznikla k 25. výročí československé sametové revoluce, je problematika diplomatického vztahu České republiky a Severní Koreje v první dekádě 21. století a skutečnost, že do ČR až do nedávna pravidelně jezdily

117 Skladba měla premiéru 28. listopadu 2014 v rámci pořadu PremEdice Radioateliéru, na stanici Český rozhlas 3 Vltava.

*Radiocustica selected | Radiocustica (English)* [online]. [cit. 2017-04-26]. Dostupné z: <http://www.radioart.cz/>

na pracovní stáže severokorejské dělnice. Kompozice je výrazně inspirovaná filmovou řečí a způsobem vyprávění a nese aspekty jak narativně pojaté fikce, dokumentu, tak i čistě zvukové akusmatické skladby. Vše je propojeno v jednom celku, který prochází těmito různými přístupy a nechává posluchače v nejistotě, zda je mu předložen faktický dokument, smyšlená fikce, či zda se jedná o hudební formu.

Při tvorbě „scénáře“ / partitury jsem si živě představoval filmový děj, obraz experimentální filmové fikce. Tato vizuální představa hereckých výkonů, kamerových záběrů, střihové skladby, ale i zvukové složky filmu se ve finále přetransformovala do podoby ryze zvukového rozhlasového útvaru. Kamerové kompozice - detaily, celky, transfokace či jízdy jsou přítomné v původním textovém scénáři a následně vyjádřené pouhým tvarováním vnitřního zvukového prostoru a perspektivy. Představa filmových střihů, prolínaček a abstraktních obrazových sekvencí je přenesená do tektoniky a formálního rytmu skladby; z filmových montážních principů uvedených v kapitole 2.4 této práce zde uplatňuji např. lineární a křížovou montáž, asociativní skladbu, princip střihového refrénu a skladbu příznačného motivu. Herecká akce je realistická, slyšíme hlasy hlavních postav v původním jazyce (korejština) s akustikou jejich reálného prostředí a s doprovodem zvuků jejich pohybů. Po vzoru filmové distribuční techniky simultánního překladu je slyšet i simultánní překlad do angličtiny. Forma narativní fikce je patrná zejména díky stylizaci, technické čistotě a načasování dialogů i ruchů a sci-fi stylizaci prostředí, ve kterém se děj odehrává. Průvodní hudba a některé ruchy jsou personifikacemi fiktivních symbolických účastníků děje.

Prvky dokumentu do díla pronikají prostřednictvím volby tématu a některých zvukových ploch. Byť se jedná o fiktivní příběh, scénář je reflexí skutečných událostí, které se odehrávaly na pozadí diplomatického vztahu České republiky a Severní Koreje a je vlastně smyšlenou rekonstrukcí možného příběhu severokorejského dělnického páru, z něhož jeden se účastní několikaleté pracovní stáže ve středočeském Berouně. Autentické a dokumentárně pojaté zvuky některých prostředí odkazují k místům, kde se podobný příběh skutečně mohl odehrávat. Obsah dialogů a zvolené lokace pro field-recording některých zvuků jsou inspirované mým osobním rozhovorem se socioložkou Marií Jelínkovou,<sup>118</sup> která se problematikou severokorejských dělnic v Čechách zabývala v rané fázi své kariéry.

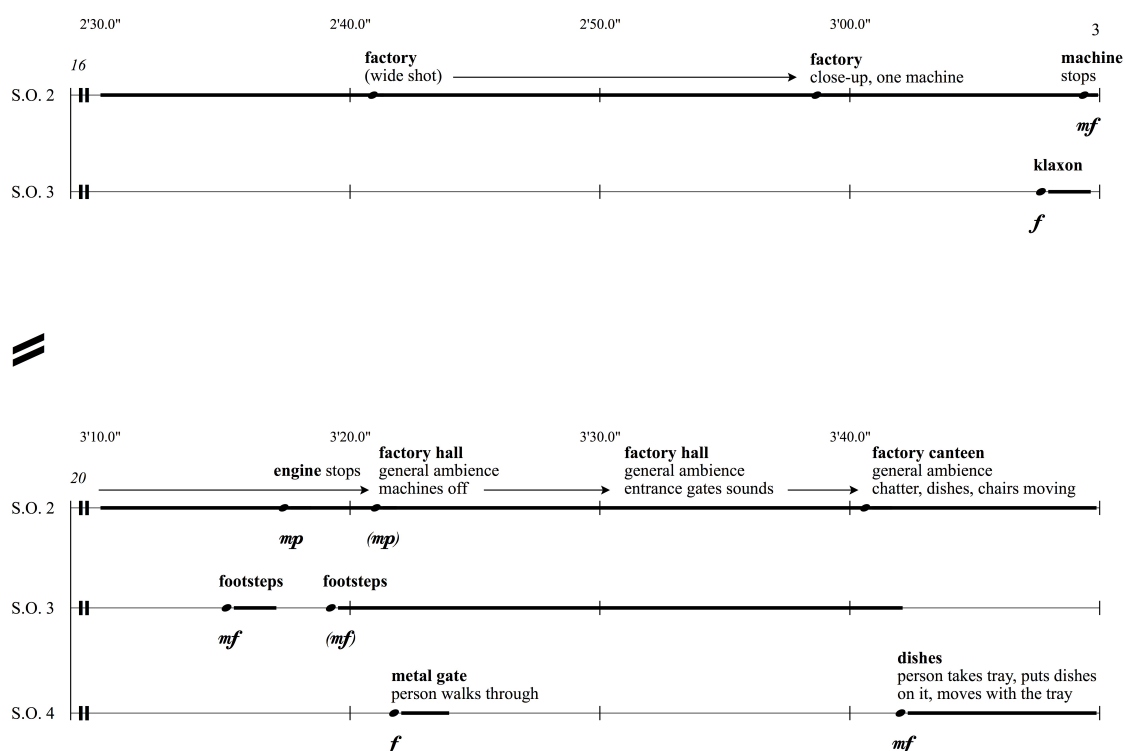
---

118 Rozhovor se uskutečnil 17.4.2014 v Praze.



Skladba však prochází také četnými ryze akusmatickými plochami, které abstraktňují děj a vyvažují formát celé kompozice směrem k abstraktním formám. Minimum dialogů v průběhu celé skladby potvrzuje tento posun od konvenční rozhlasové hry a zdůrazňuje inklinaci směrem k abstraktní sónické formě.

Na obrázku č. 8 uvádím ukázkou partitury kompozice. Zkratky S.O. 1-4 vyjadřují různé stopy pro zvukové objekty, tradiční značky pro dynamiku popisují hlasitost těchto objektů a textové popisky upřesňují charakter objektů, příp. další upřesnění. Nad každým systémem jsou časové údaje pro výskyt objektů v rámci skladby.



**Obrázek č. 8** – *Princezna se železnou maskou*, ukáзка 1<sup>119</sup>

V taktech 16-19 je ve stopě S.O. 2 vidět příklad zvukové interpretace kamerového celku, nájezdu na detail a detailu. Ve zvuku jsem analogického účinku docílil změnou poměru hlasitostí a prostorových charakteristik jednotlivých sub-vrstev zvukového obrazu továrny. Charakteristikou záběru celku (v partituře „wide shot“) byla rovnoměrná hlasitost a „sborový“ rytmický soulad všech komponentů továrny se současnou střední mírou přidaného dozvuku prostoru tovární haly. Při nájezdu na detail (v partituře „close-up“)

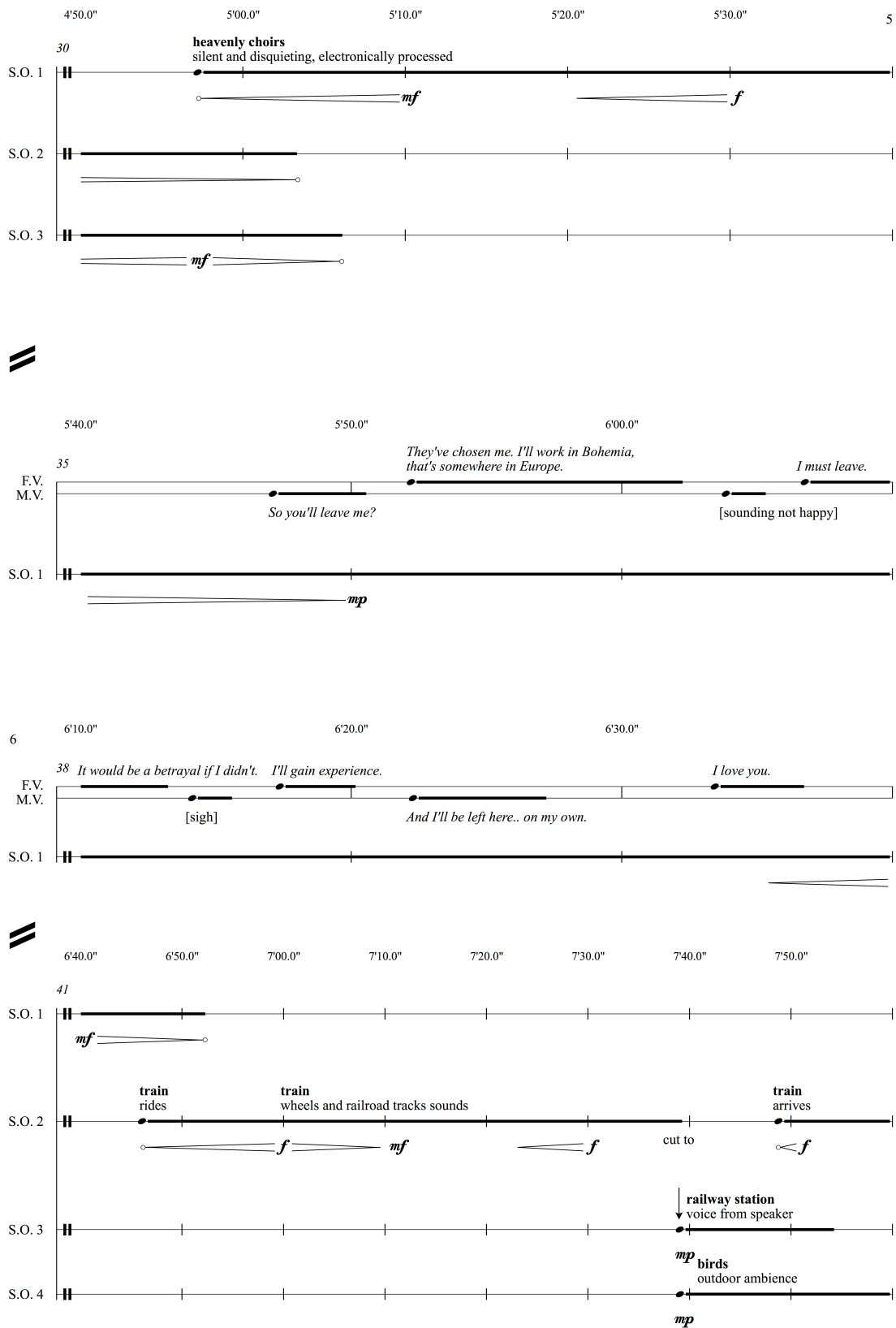
119 *Princezna se železnou maskou*. 2'30" – 3'50". Z vlastního archivu.

začala postupně vznikat polyrytmie mezi jedním „sólovým“ strojem a všemi ostatními, přičemž hlasitost „sólového“ stroje rostla zatímco sbor rytmické mašinerie průběžně ustupoval do pozadí. Rovněž vznikl kontrast v prostorové charakteristice „sólisty“ a „sboru“ tím, že v detailu zněl sólový stroj bohatým zvukem v celém spektru a neměl takovou míru přidaného dozvuku jako sborové pozadí, které bylo patřičně ekvalizované a doplněné zvukem prostoru. Vznikl tak jednoznačný kontrast: jeden stroj blízko – ostatní stroje daleko – čili analogie kamerového detailu.

V taktech 20-23 lze vidět introdukci hlavní postavy, která nejprve bez jakéhokoliv hlasového projevu prochází z hlavní tovární haly až do závodní kantýny. Posлуhač v pozici fiktivní kamery sleduje postavu během přechodu z jednoho prostředí do druhého.

Obrázek č. 9 zase znázorňuje sekvenci, kdy kompozice přechází z abstraktní akusmatické hudební plochy do formátu narativní fikce s dialogem a následně do realistického dokumentárního popisu prostředí. V taktech 41-42 je obdoba prolínáčky dvou záběrů, kdy po abstraktnější hudební ploše s dialogem následuje pozvolný fade-in realistického zvuku vlaku. V taktu 46 se nachází ekvivalent filmového střihu, kdy se ostrým střihem změní perspektiva kamery-posлуhače z pozice uvnitř jedoucího vlaku na záběr celku nástupiště a přijíždějícího vlaku.

Obecně pro mě byla tato rozhlasová forma velkou a netradiční výzvou. Samotné realizaci předcházela etapa faktického výzkumu a jeho tvůrčí reflexe v narativní formě. Kompozici také předcházela tvorba textové partitury, která se svou podobou de facto nelišila od filmového textového scénáře. Práce s narativní strukturou a hercem je rovněž zkušenost poměrně odlišná od práce s absolutní hudbou a hudebním interpretem. Pouhým zvukem je třeba správně odhadnout reálné diegetické prostředí, ve kterém se akce odehrává, a adekvátně přizpůsobit hercovu intonaci, dynamiku a výraz v prostředí zvukového studia. Myslím, že absence filmového obrazu této formě jediné prospěla – v této podobě totiž dílo podněcuje posluchače k vlastní vizuální představivosti. Některé úseky skladby bych si dokázal představit jen s velmi abstraktně pojatou vizuální složkou, jinde si docela dobře představuji reálné vizuální situace hraného či dokumentárního filmu.



Obrázek č. 9 – Princezna se železnou maskou, ukázka 2<sup>120</sup>

120 Princezna se železnou maskou. 4:50" – 8:00". Z vlastního archivu.

### 3.2 L'étoile de mer – audiovizuální kontrapunkt

Druhá skladba, ve které jsem de facto nevyhnutelně uplatnil inspiraci filmovou řečí, byla *L'étoile de mer* pro kolektiv improvizátorů, ansámbl a projekci němého filmu (2015). Skladba na objednávku pražského Orchestru Berg byla zařazena do cyklu Cinegoga – každoroční projekce klasických němých filmů židovských autorů s živou orchestrální hudbou.<sup>121</sup> Film *L'étoile de mer*<sup>122</sup> natočil v roce 1928 pařížský umělec a filmař Man Ray jako vlastní vizuální interpretaci básně Roberta Desnose, francouzského surrealistického básníka. Moji hudební interpretaci filmu výrazně ovlivnila skutečnost, že Robert Desnos zemřel ke konci 2. světové války v roce 1945 v českém Terezíně. I přestože byl film natočený Man Rayem v roce 1928 a nemohl tedy být tématicky spjatý s holokaustem, při tvorbě hudební složky k tomuto filmu jsem v obrazech Man Raye vnímal silnou paralelu s tragickým osudem Roberta Desnose a rozhodl jsem se původní film obohatit o tento můj pohled. Prostřednictvím hudby, recitace a práce s audiovizuálním kontrapunktem jsem se pokusil vtisknout do původního filmu novou významovou linii – osud básníka a autora předlohy R. Desnose – která v původním díle nebyla a nemohla být přítomná.

Surrealistické obrazy Mana Raye nabízely víceznačnou interpretaci – při tvorbě skladby jsem proto postupoval od určení vlastní interpretace významu v první řadě ke tvorbě závislého hudebního materiálu v řadě druhé. Symboly v obraze – hvězda, žena, město, vlak, dýka, sklo jsem záměrně interpretoval v kontextu zvolené nové významové linie a prostřednictvím rozpoznatelných hudebních leitmotivů a charakteristických hudebních pásem jsem se snažil propojit obrazové prvky a sekvence, které jsem v tomto kontextu vnímal jako významově související. Přidaný význam, který jsem ve filmu vnímal, ale který ve filmu z hlediska původního autorského záměru nebyl, jsem se pokusil do filmu vložit také prostřednictvím recitace zvoleného textu (výčtu jmen osobností – terezínských obětí – včetně R. Desnose), která v kombinaci s obrazem a hudbou nepřímou odkazovala na osud básníka.

Hudební leitmotivy a pásma, které se často vázaly k obrazovým prvkům, se ve faktuře skladby často překrývaly a vznikaly mezi nimi různé polyrytmické a polypásmové vazby, což umožňovalo současný vývoj několika významových myšlenek zároveň a formování větších významových celků prostřednictvím

121 *Cinegoga* [programní brožura hudebního koncertu]. Praha: Orchestru Berg a Židovské muzeum v Praze, 2015. Dostupné také z:

[http://www.berg.cz/PRG\\_15\\_10\\_12\\_web.pdf](http://www.berg.cz/PRG_15_10_12_web.pdf)

122 *L'étoile de mer* [film]. Režie Man RAY. 1928.

polypásmového audiovizuálního kontrapunktu. Jako příklad uvedu sekvenci filmu, kdy v obraze vidíme nejprve noviny poletující po zemi, poté muže, který jeden výtisk zvedá ze země a čte si jakési oznámení. Následuje stříh na krátkou scénu, kdy žena utěšuje tohoto muže a po chvíli ostrý stříh na záběr z jedoucího vlaku.



**Obrázek č. 10** – Obrázky popisované sekvence filmu *L'étoile de mer*<sup>123</sup>

Pro tuto sekvenci jsem vytvořil charakteristické pásmo lichého rytmu, které ilustruje jízdu vlakem a přidává záběru prvek neklidu a nepříjemnosti. Na začátku sekvence, kdy po zemi poletují noviny, je slyšet předznamenání tohoto leitmotivu, dodatečně tedy vzniká významové propojení prvku poletujících novin s prvkem vlaku. Jiné hudební pásmo exponuje recitaci jmen obětí Terezína v téměř nepříbuzném polyrytmickém vztahu s hlavním rytmickým pásmem, ale současně se záběrem na poletující noviny. Zatímco hlavní rytmické pásmo – motiv poletujících novin (resp. vlaku) – postupně mizí pomocí decrescenda a postupného odebírání hlasů, druhé pásmo recitovaných jmen a velkého bubnu pomalu nabývá na síle. Ve chvíli kdy muž čte oznámení v novinách, zůstane v popředí pouze pásmo recitovaných jmen zakončené trojím oznámením jména Robert Desnos. Po krátkém intermezzu, kdy žena utěšuje muže, nastoupí ostrým stříhem hudební leitmotiv vlaku, tentokrát již se skutečným záběrem z jedoucího vlaku.

Spojím-li všechny obrazové prvky, zvuková pásma a motivy v této sekvenci, význam by měl směřovat k nepřímo vyjádřené myšlence, že muž – Robert

123 *L'étoile de mer* [film]. Réžie Man RAY.

Desnos – je jakousi politickou mocí odsouzen k transportu do Terezína, i přestože samotný obraz nic takového neimplikuje. Podmínkou není ani divákově stoprocentní rozklíčování informace, dokonce preferuji, pokud konkrétnější interpretace zůstane předmětem divákovy představivosti.

**PÁSMA A**  
pásma reprezentující  
poletující noviny  
(předzvěst  
motivu vlaku)

**PÁSMA B**  
pásma recitovaných  
jmen a úderů  
velkého bubnu  
(v polyrytmii s pásmem  
poletujících novin)

**PÁSMA C**  
nezávislé pásmo  
(v polyrytmii s ostatními  
pásmi, u písmene L  
se rytmicky setkává  
s pásmem B)

**INTERMEZZO**  
utěšování muže

**PÁSMA A'**  
pásma reprezentující  
jedoucí vlak

**Obrázek č. 11** – Analýza hudebních pásem v partituře *L'étoile de mer*<sup>124</sup>

124 *L'étoile de mer* [skladba]. Taky 153-177. Z vlastního archivu.

### 3.3 Předjaří – audiovizuální kompozice

*Předjaří* (2016) je mou absolventskou skladbou, ve které jsem uplatnil hudební práci jak s hudebně-zvukovým, tak s vizuálním materiálem.<sup>125</sup> Koncept výsledné formy a tempa, zvukové a obrazové charakteristiky se odvíjí od představy komplexního audiovizuálního útvaru s minimalistickým ambientním charakterem obou složek, které jsou navzájem závislé a od sebe neoddělitelné. I přestože hybridní formát díla umožňuje prezentaci formou živého orchestrálního koncertu s projekcí i filmovou projekcí s integrovanou hudební nahrávkou, je vysoce žádoucí o složkách neuvažovat odděleně – nejedná se o hudební skladbu s doprovodnou projekcí, ani o film s doprovodnou hudbou, ale o živý audiovizuální organismus, u kterého jsou hudba a obraz neoddělitelné jeden od druhého, stejně jako je u živého člověka duše svázaná s tělem.

Abstraktní koncept obou složek vznikal současně a před zahájením tvorby obrazového i hudebního materiálu. Pro obě složky je jednotná forma sedmi kapitol (vět / záběrů), přičemž každá volí své charakteristické vizuální i zvukové barvy, materiály, prostory a symboly, které se propojují v různých kombinacích a vyvíjejí v rámci jednotlivých vět. Každá věta je svou charakteristikou vůči ostatním unikátní, vzniká tedy sedm zdánlivě nezávislých audiovizuálních světů propojených v jeden půlhodinový celek. Zvolená instrumentace je také pro každou jednotlivou větu jedinečná – pro každou větu je charakteristická zvolená kombinace bicích nástrojů a faktura zvuku smyčcového orchestru.

Kontrapunktickou prací s audiovizuálním materiálem jsem chtěl často docílit nových významů či iluzí. Například spojení temně modré plochy pokrývající celý obraz, ambientních zvuků natočených pod vodou a jemných tónů vibrafonu a gongů nořených do vodní kádě má vyvolat efekt „pocitu pod vodou“. Teprve s průběžnou transformací záběru do světlejší modré všechny vodní zvuky postupně mizí a z modrého obrazu se formují oblaka; materiál se v průběhu jednoho záběru změnil z vody na vzduch. Pocit „pod vodou“ je navíc umocněn úzkou harmonií smyčcového orchestru, který hraje tiše a *con sordino*.<sup>126</sup> Během transformace hráči postupně začínají hrát bez dusítek, současně se harmonie ansámblu rozšiřuje a jemné „kapky“ bicích nástrojů postupně mizí.

---

125 Skladba měla svou koncertní premiéru 31.10.2017 v podání Orchestru Berg.  
*Loomine* [programní brožura hudebního koncertu]. Praha: Orchestr Berg, 2015.  
Dostupné také z: [http://www.berg.cz/PRG\\_16\\_10\\_31\\_web.pdf](http://www.berg.cz/PRG_16_10_31_web.pdf)

126 S dusítkem.





**Obrázek č. 12 – Předjaří – transformace materiálu<sup>127</sup>**

Na následujícím obrázku (č. 13) analyzuji začátek kompozice – první ze sedmi částí skladby. Obraz začíná celistvou černou plochou a hudba po krátkém úvodním akcentu začíná velmi tiše v subbasových polohách (nejnižší poloha kontrabas, violoncello podladěné o oktávu a subbasový elektroakustický pulz). Obě složky jsou víceméně statické. V obraze po chvíli začne ze spodní hranice rámu vyrůstat pomalu pulzující temně červené světlo. V hudbě vzniká díky drobnému rozladění nástrojů mikrotonální chvění. Přidá se také další violoncello a dobarvuje konstantní pulz subbasového reproduktoru, jehož tep je nezávislý na obrazovém pulzu. Červený plamen velice pomalu roste. Vertikální faktura skladby se stejně pomalým tempem rozšiřuje – postupně se přidávají violy, které plní spíše roli témbrovou, než harmonickou. Violy postupně přidávají i další mikrotonální intervaly a výchytky. Pulzující červená pomalu začíná zaplňovat celý obraz, plamen v dolní části obrazovky postupně žloutne. Postupně se přidávají i housle, občas zazní velmi tiše i některé kovové bicí nástroje (zvony, krotaly a gong) a rozsah znějícího zvuku se tak rozšiřuje i do středních pásem. Červená barva, která nyní pokrývá celý obraz, je velmi jasná, pulzující ohnisko plamene je nyní bílé. Mikrotonální cluster všech nástrojů se rozšiřuje, houstne a v rámci svého středního rozsahu graduje do velkého objemu. Červená plocha začíná následně pomalu bělat. Nástroje stále hrají zahuštěný cluster, postupně však ubírají na dynamice. Z instrumentace mizí zvony, krotaly a gongy. Na závěr obrazová plocha zcela zbledá, v ohnisku vidíme jen žlutobílé kontury pulzujícího plamene. Širší cluster postupně zmizí a v hudbě zůstane jen užší cluster viol, společně s úvodním subbasovým pulzem.

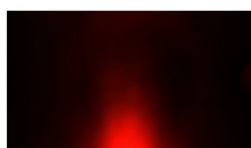
---

127 *Předjaří*. 5'30" – 9'58". Z vlastního archivu.



ca 5'30"

## OBRAZ



### Světelnost

tmavá ————— spíše tmavá ————— světlá ————— velmi světlá ————— jasná

### Barva

černá ————— černo-červená ————— červeno-žlutá ————— bílo-žlutá

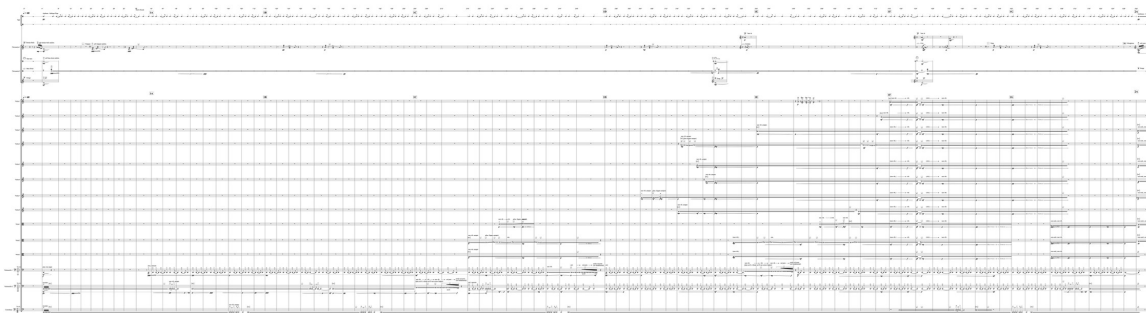
### Pohyb / kompozice

žádný ————— pomalu pulsující plamen (rostoucí zdola) ————— barva postupně obsáhne celou obrazovku ————— celá plocha obrazu postupně zesvětlá

### Metrum

žádné ————— konstantní puls (v polyrytmii se zvukem) ————— (konstantní pulz)

## ZVUK



### Vertikální faktura

řídka ————— houste ————— hustá ————— řídně  
 1 tón — mikrotonální výchylky ————— mikrotonální široký cluster ————— užší cluster  
 subbas + basy ————— + středy ————— + vyšší středy ————— - vyšší středy

### Instrumentace

velký buben, timpán ————— + violy ————— - timpán ————— + timpán  
 kontrabas, violoncella ————— ————— + zvony, krotaly, gong ————— - zvony, krotaly, gong  
 ————— ————— + housle ————— - housle

### Dynamika

pp ————— mp ————— f ————— mp

### Metrum

žádné ————— konstantní puls (v polyrytmii s obrazem) ————— (konstantní pulz)

**Obrázek č. 13 – Předjaří – analýza první části<sup>128</sup>**

<sup>128</sup> *Předjaří*. 0'00" – 5'30". Z vlastního archivu.

Předchozí dvě ukázky sdílí několik společných rysů – obě postupují od tmavé ke světlé, od statickosti k pohybu a od užšího rozsahu k širšímu. Ostatní záběry z filmu obsahují jiná pojetí vývoje parametrů. V jednom z nich světelnost a míra obrazového pohybu klesá, zatímco rozsah a dynamika hudby stoupá. V jiném dochází v určitém bodě ke zpětnému chodu času, kdy vyústění záběru je vlastně v jeho polovině. Jeden záběr, který ještě krátce zmíním níže, se během svého vývoje opakovaně vrací do výchozího bodu; a protihlas k němu vytváří velmi zpomalený zvuk lidského dechu.

Vlastní realizace probíhala volbou abstraktního námětu pro každou kapitolu a následnými několikanásobnými pokusy o jeho obrazové ztvárnění se současným přihlédnutím na možnou hudební podobu dané kapitoly. Volba vhodného hrubého obrazového materiálu byla tedy doprovázená simultánní představou konceptu hudební složky. Ve finální tvůrčí fázi, po zkompletování hrubého obrazového materiálu a vytvoření hudebních konceptů, jsem vypracoval detailní partituru a současně adekvátně postprodukčně „dorytmizoval“ obraz tak, aby skutečně jedno vyrůstalo z druhého.

V díle nejsou žádné počítačově generované záběry – kamera zachycuje realitu, přičemž vysoké míry abstrakce dosahují zpravidla prací s kamerou – rozostřením objektivu, netradičními světelnými podmínkami a nastavením expozice. Dalo by se říci, že kamera se v tomto případě stala hudebním nástrojem a já v roli kameramana interpretem. Některé záběry jsem několikrát „cvičil,“ aby měly přesný zamýšlený hudební rytmus. Například u třetího záběru se postupnými vlnami zaostřování a rozostřování podkryje skutečný obsah mlhavého záběru. Tyto vlny zaostřování mají přesnou rytmickou osu, kdy s každou další vlnou vidíme jasněji a hlouběji skutečný prostor. Živě si vzpomínám na nácvik přesného hladkého pohybu objektivem, aby zaostření a rozostření mělo stejně hladký průběh jako klidný nádech a výdech.

U jiných záběrů se hudební vývoj udál bez mého přičinění, například ve druhém záběru je natočený autentický rozbřesk (viz obrázek č. 12), ve čtvrté kapitole zase skutečný měsíc, který se po vánici vynoří zpoza černých mraků shodou okolností v perfektní časové dramaturgii. Nejsložitější záběr rytmických přeletů havraních hejn se podařilo natočit až na několikrát výjezd do oblasti havraního hnízdění.

Parametry tempa a rytmu byly ještě u většiny záběrů doladovány v postprodukci – zpravidla šlo o lineární zpomalování záběrů a jednoduché stříhy či prolínačky. V některých případech jsem tempo záběrů upravil nelineárně

pomocí nerovnoměrné křivky (např. záběr rozbřesku začíná delší statickou tmavě modrou plochou, následné zesvětlování probíhá poněkud rychleji a v obraze se viditelně formují mraky, než opět obraz zpomalí ve statické světle modré jasnější obloze). V nejsložitějším záběru havraních hejn jsem kvůli nízké kvalitě natočeného materiálu volil poměrně složitou několikafázovou postprodukcí celého záběru. Záběr bylo třeba obecně zpomalit, aby korespondoval se zvoleným tempem celého filmu. Pouhé zpomalení však kvůli nízké výchozí snímkové frekvenci (frame rate)<sup>129</sup> vytvářelo kostřbatý pohyb hejna – v postprodukcí jsem proto nejprve softwarově dopočítal hladký pohyb ptáků při zpomalení a následně ještě rytmizoval jednotlivé ptáky či skupiny ptáků, aby celkové tempo záběru bylo v souladu s atmosférou zbytku filmu. Finální vnitřní rytmizace záběru probíhala až současně s rytmizací hudby, kdy jsem za pomoci nasazování průběžných demo-ukázek hudby na obrazový střih formoval finální rytmus obrazu i hudby současně.<sup>130</sup>

Také ostatní záběry, ale i partituru hudební složky, bylo potřeba ve finále „dorytmizovat“. Jedna audiovizuální kapitola, jejíž časování v samostatné formě již fungovalo, se často zdála neproporční při zhlédnutí celého díla. Finální tvůrčí fáze tedy vlastně spočívala v rytmizaci hudebních i obrazových detailů s přihlédnutím na proporce a relativní vnímání časového plynutí celého díla. Řekněme, že v první verzi hrubého střihu měl první záběr filmu 3 minuty. Ve výsledném díle se doba trvání tohoto záběru protáhla na 5 a půl minuty.

---

129 Snímková frekvence je údaj, který je příznačný pro médium filmu a videa, a udává, kolik statických snímků se zobrazí během jedné vteřiny obrazového záznamu.

130 Proces celé postprodukce probíhal za konzultace s přáteli – intermediálním umělcem Markem Matvijou a režisérem Arťomem Krukovičem.

## Závěr

První, co mě napadá hned zkraje závěru této práce, je myšlenka: toto není závěr – tato práce zdaleka nemohla vyčerpat všechny perspektivy, názory a pohledy na problematiku vzájemného ovlivňování hudby a filmu a jejich syntetického vztahu – audiovizuální formy. Pokaždé otevřel-li jsem jeden kus literatury, rozmnožily se nové myšlenky a nápady, které by bylo možné v práci dále obsáhnout. Bylo by možné u každého tématu zajít jak do větší hloubky studiem dalších teoretických pohledů a analýzou konkrétních případů uměleckých počinů, tak do větší šířky zmínkou dalších a dalších parametrů, druhů práce s materiálem a možných audiovizuálních kombinací, nebo rozšířením tématu dále do oblasti divadla, výtvarných umění, architektury, literatury, fotografie a dalších uměleckých, anebo ještě dále – vědních disciplín. Bylo by možné spekulovat o fyzikálních korelacích tónů a barev, akordů a barevných kombinací, jako to kdysi zkoušel Louis-Bertrand Castel. Mohl bych také do hloubky analyzovat filmy Sergeje Ejzenštejna a dalších sovětských montážníků, nebo Oskara Fischingera, Hanse Richtera a jiných experimentátorů, kteří se prostřednictvím filmů jako např. *Motion Painting No. 1* nebo *Rhythmus 21* přihlásili k vizuální hudbě. Nebo bych mohl prozkoumat všechny popsané jevy v kontextu tvorby Zdeňka Pešánka a intermediálního umění, kterého se téma velmi týká a součástí jehož rozlehlého pole je i vizuální hudba. Nepochybně se zde jedná o můj jednoduchý a subjektivní výběr z teorie pokrývající takové body, které se nějakým způsobem váží k mé teoretické i praktické zkušenosti, a které mě v minulosti podnítily k tvorbě a v současnosti i nadále inspirují.

Vybavuji si, jak jsem před začátkem psaní této práce těkal myšlenkami napříč souvislostmi všech možných uměleckých oborů a pokoušel se zformulovat, co je ve skutečnosti to, co mě aktuálně nejvíce inspiruje. Váhal jsem, zda psát o autorech ze všech možných oborů umělecké tvorby, kteří na mě v uplynulém roce zapůsobili, a pokusit se prostřednictvím jejich tvorby zjistit, co jsou ony společné rysy, které mě tak fascinují a díky nimž mohu všechna tato díla, byť filmová, výtvarná, divadelní, intermediální, atd. vnímat jako projevy hudby či poezie. V určitém bodě jsem dospěl do fáze, kdy mě postřehy z dosavadního výzkumu zavanuly k pojmu *vizuální hudba*; tehdy jsem také objevil publikaci Aimee Mollaghan, která velmi aktuální formou shrnuje dosavadní poznatky ohledně fenoménu vizuální hudby, zejména v kontextu filmu. Dodatečně jsem si

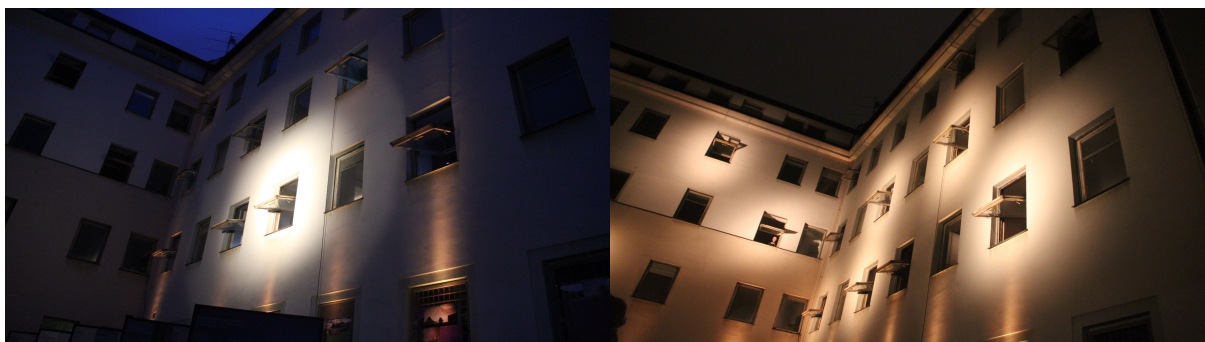
uvědomil, že to byla *vizuální hudba*, co na mě v posledním roce velice inspirativně dýchalo z různých uměleckých směrů, na festivalech, koncertech, výstavách i projekcích doma i v zahraničí. Vzhledem k tomu, že vizuální hudba znamená často hledání hudebních analogií v dílech vizuálních umělců, vnímal jsem zde kontrast s mojí tvorbou, která je podstatou hudební, ale inspirovaná vizualitou, zejména filmem. Pokusil jsem se proto i o inverzní hledání analogií filmové řeči v hudební skladbě. Při procházení jednotlivými parametry filmového a hudebního jazyka jsem si všiml zvláštního významu kinetických parametrů, o kterých bylo možné hovořit velice podobným způsobem v rámci hudby i filmu. Až na odchylky ve fyziologii vnímání obrazu a zvuku funguje parametr tempa a rytmu podobně v akustických i kinetických vizuálních uměních.

Při hledání dalších různých analogií se zjevil ještě jeden velmi podstatný fenomén, který se ukázal být klíčový pro některé hudebně obrazové analogie – *synestezie*. Do této chvíle jsem netušil, kolik velmi známých umělců bylo také synestetiky; byli jimi například režisér Sergej Ejzenštejn, skladatelé Alexandr Skrjabin a Gyorgy Ligeti, básník Arthur Rimbaud a mnoho dalších. A někteří si správně uvědomovali, že jejich synestezie je do vysoké míry subjektivní záležitostí a jen do malé míry kolektivní celospolečenskou. Z vlastního zkušenosti synestetika zde mohu vylíčit, jak samozřejmý je vjem zvukového tónu při pohledu na barevný obraz a podobně jako Ejzenštejn vnímám barevnost jako orchestraci obrazu. Po konfrontaci se zkušeností ostatních synestetiků však nesmím zapomínat, že se často jedná o moji subjektivní vizi, ze které nesmím činit obecně platnou teoretickou tezi. S tímto vědomím tedy uvádím i analogie dalších parametrů hudební a filmové řeči, u kterých synestetické vnímání hraje menší nebo větší roli – menší v otázce materiálu, prostoru, kompoziční stavby a větší v otázce harmonie, kontrapunktu, dynamiky, tónu, jasů a barvy, což jsou pojmy příznačné jen pro jednu z disciplín, které však mohou fungovat přeneseně i v kontextu druhého oboru.

Z uvažování nad zvukově-obrazovými analogiemi se v mé tvorbě v současnosti stává prvek nové tvůrčí syntézy. Při zpětné analýze vlastních skladeb jsem zjistil, že aniž bych si toho byl vědom, v některých skladbách jsem užil postupů, které jsou dávno teoreticky zmapované v teorii filmového střihu. Například teprve při dokončování této práce jsem si všiml, že skladba *Princezna se železnou maskou* užívá mj. techniku křížové montáže a asociativní skladby, což jsou termíny vyskytující se v teorii filmové střihové skladby.

V jednom z aktuálních projektů, na kterém jsem pracoval souběžně s psaním

této studii, jsem rozvinul téma analogie zvukového a vizuálního prostoru a téma souvislosti zvukové dynamiky a světelného jasu. Jednalo se o nedávnou improvizovanou site-specific performance, kterou jsem realizoval v dubnu 2017 s Orchestrem Berg.<sup>131</sup> Hudebníci byli rozestavěni v oknech vybydleného činžovního domu. Prostorový koncept se rozvíjel z difuzního zvuku hudebníků rozmístěných po nádvoří a hrajících směs „neutrálních“ souzvuků „neutrální“ dynamiky a s postupným přesunem hudebníků rostl směrem do vyšších pater nejprve jednoho štítu budovy a na závěr i do všech podlaží okolních budov. Zvuková struktura se vyvíjela nepřímo analogicky, tudíž mezi neutrálními tóny se postupně objevovaly různé jiné výrazy a techniky hry a postupně se rozvíjela dynamika, hybnost i spektrum zvukového projevu. Do rozvíjející se hudební struktury měli jednotliví hudebníci za úkol hrát dlouhé fortissimo tóny, rozsvítili se okna, ve kterém stáli. Tento úsek výsledné kompozice začínal subtilním zvukovým hemžením a světelným přítím. Světla jsem kontroloval centrálně od světelného kontrolního pultu a měl jsem možnost improvizovaně spouštět tóny různých jednotlivých nástrojů, skupin nebo všech dohromady. Při současném vývoji hudebního pozadí se rozsvěcela a zhasínala nejprve jednotlivá okna za doprovodu jednotlivých hlasitých tónů, postupně byly aktivní menší či větší skupinky světel-tónů-nástrojů až nakonec k zakončení gradace jsem rozsvítil tutti tohoto audiovizuálního orchestru.<sup>132</sup>



**Obrázek č. 14** – Rozsvěcení oken, ve kterých stáli hudebníci<sup>133</sup>

131 Soundwalk a site-specific performance Orchestru Berg v rámci festivalu Týden Diverzity FF UK, 13. 4. 2017 v Praze.

*Program – tydendiverzity2* [online]. [cit. 2017-04-27]. Dostupné z: <http://tydendiverzity.cz/program/#program38313>

132 Při tvorbě konceptu skladby – řízené improvizace vznikl i nápad vést zvukovou dynamikou v rozporu nebo ve fázovém posunu k viděnému, tzn. v okně, které se rozsvítilo, by bylo vždy ticho a tóny ve forte by pokaždé zněly z jiného směru, než, kde je rozsvíceno. Kvůli velmi omezenému časovému rámci na přípravu akce a výborně fungujícímu jednoduchému konceptu přímé analogie jsme nakonec ve výsledném představení zachovali pouze první koncept.

133 Fotografie Hany Hrachovinové z koncertu. Z vlastního archivu.

V současnosti vyvíjím ještě jeden intermediální projekt, ve kterém se nepochybně opřu o poznatky z této práce. Jedná se o multimediální hudební divadlo, které vyvíjím ve spolupráci s experimentálním architektonickým ateliérem PETmat a se skladatelem Janem Rybářem a jeho vokálním ansámblem Bubureza. Hudebně scénický projekt s pracovním názvem *Labyrinth* bude počítat se skupinou vokálních interpretů-performerů, kteří budou reagovat s interaktivní modulární scénou vyrobenou z PET lahví. Základní stavení jednotky této modulární scény budou průsvitné kostky, které budou zevnitř svítit barevnými světly. Performeři je budou formovat do prostorových struktur, které budou dále prostorově modifikovatelné během představení. Vzhledem k nezávislosti a bezdrátové programovatelnosti každé jednotky bude možné kontrolovat jas a odstín nezávisle u každé kostky.



**Obrázek č. 15** – Stavební jednotky modulární scény – kostky z plastových lahví<sup>134</sup>

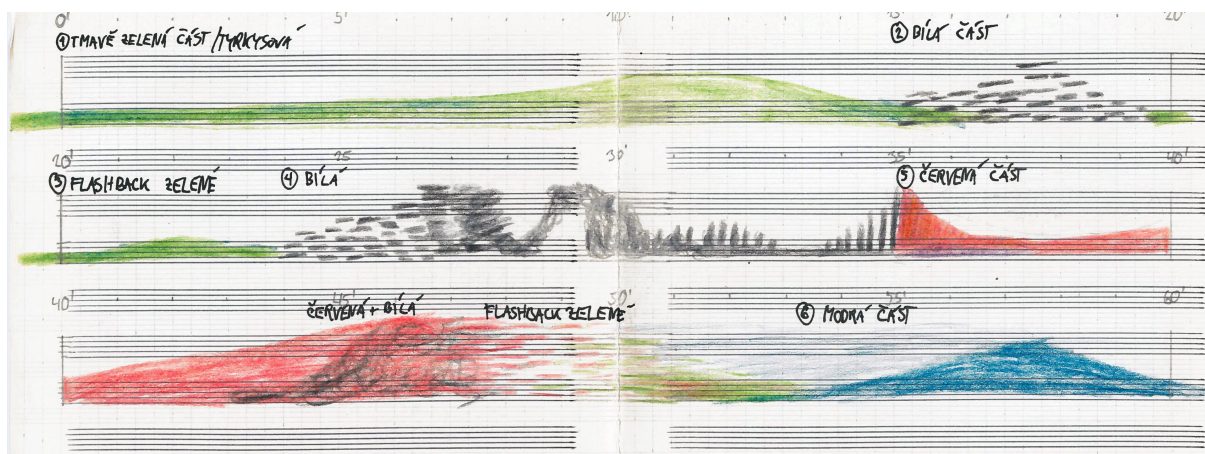
Zdá se, že celková partitura tohoto díla bude mít mnoho vrstev. Můj koncept začíná od obecné, velmi zjednodušené a dalo by se říci synestetické partitury, ve které jsou zahrnuty všechny složky. Tato synestetická partitura ale musí být mnou dále vysvětlena pro tvůrce jednotlivých složek a dále jimi zkorigována a obohacena o nové nápady. Ve spolupráci s nimi a v závislosti na obecném konceptu představení vzniknou detailní hudební partitury a časově-prostorově-barevná schémata pro modulární scénu. Vizuální i zvukové party všech dílčích partitur se však navzájem budou proplétat po vzoru Ejzenštejnovy polyfonické montáže a mou rolí bude dohlédnout na to, aby jednotliví členové tvůrčího týmu

---

134 *PET(ch)air* | *PET-MAT* [online]. [cit. 2017-04-27]. Dostupné z: <https://petmat.cz/projects/petbrick/>



nepracovali příliš odděleně, aby ve výsledku došlo k plynulému kontrapunktu všech složek. Bude pravděpodobně velmi komplikované obsáhnout všechny vztahy v jedné celkové podrobné partiturově. Jednak by se pravděpodobně jednalo o dokument velmi složitý, ne-li nerealizovatelný, ale také bude třeba během vývoje díla počítat s jistým improvizacním vkladem všech zúčastněných a možná až do premiéry (či snad ani po premiéře) nebude prostor pro tvorbu definitivní partitury. Představa takové generální partitury, která by obsahovala všechny aspekty díla, se nakonec pravděpodobně zformuje jen zjednodušeným způsobem nebo na ústní bázi v rámci kolektivu tvůrců. Má teoretická práce mi u tohoto projektu pravděpodobně bude oporou při formulování mých představ různým členům tvůrčího týmu a při vědomé práci s nejrůznějšími vizuálními i zvukovými aspekty tohoto díla.



**Obrázek č. 16** – První synestetický nástin možného průběhu díla platný pro všechny tvůrčí složky<sup>135</sup>

Jsem rád, že jsem měl možnost - ve vztahu k problematice vizuální hudby, synestezie a analogie parametrů vizuálního a zvukového materiálu - mé doposud neřízené bloudění mysli namířit určitým směrem, sesbírat a utřídit poznámky ze zásadních textů, které často říkají lépe to, co cítím a mám na srdci.

Občas snad zde přeci jen díky vlastní reflexi stanovisek dochází k syntéze nových myšlenek, které mě již při psaní práce podněcují k novým tvůrčím nápadům; snad se to samé stane i u čtenáře, který je sám tvůrcem. Doufám pak a věřím, že čtenář-teoretik (ať už hudební, nebo filmový) nalezne v textu nápomocnou bránu do paralelního světa a jazyka sesterského umění.

<sup>135</sup> *Labyrinth* [obecný koncept]. Z vlastního archivu.



## **Prameny a literatura**

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

BARTOŠÍK, Zdeněk. *Vliv synestezíí na kompoziční myšlení*. Praha, 2015. Disertační práce. Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, Katedra skladby. Vedoucí diplomové práce prof. Hanuš Bartoň.

BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. 2. dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004. ISBN 80-733-1010-4.

BORDWELL, David. The Musical Analogy. In: *Yale French Studies*, No. 60, Cinema/Sound. Yale University Press, 1980. s. 141-156.

BROWN, Royal S. *Overtones and undertones: reading film music*. Berkeley: University of California Press, c1994. Music / Film studies. ISBN 0-520-08544-2.

ČIHÁK, Martin. *Ponorná řeka kinematografie*. V Praze: Akademie múzických umění, 2013. ISBN 978-80-7331-283-1.

ČIHÁK, Martin, Dominik KRUTSKÝ, Martin MLYNARIČ, Tomáš HOFFMANN POLENSKÝ a Ondřej VAVREČKA. *K tvarozpytu montážních struktur*. Olomouc: PAF, 2015. ISBN 987-80-87662-09-0.

DOUBRAVOVÁ, Jarmila. Music and Visual Art, Their Relation as a Topical Problem of the Contemporary Music in Czechoslovakia. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Croatian Musicological Society, No. 2 (Dec., 1980, Vol. 11), p. 219-228.

DŘÍZAL, Jan Ryant. *Strom života* [koncert pro housle, 3 zobcové flétny, basovou marimbu a smyčcový orchestr]. Osobní archiv autora, 2015.

DYKAST, Roman. Barevná hudba a ťuknuté hlavy. In: BAŽANTOVÁ, Ivana, ed. *Svár teorie s praxí?*. Praha: AMU, 2006, s. 40-42. ISBN 80-7331-077-5.

DYTRTOVÁ, Kateřina. *Čas, prostor, hudba a výtvarné umění*. Ústí nad Labem: Univerzita J.E. Purkyně v Ústí nad Labem, 2006. Acta Universitatis Purkynianae. ISBN 80-704-4765-6.

EJZENŠTEJN, Sergej Michajlovič. *Kamerou, tužkou i perem*. 2., rozšíř.vyd. Praha: Orbis, 1961. Filmové publikace.

FRANSEN, Maarten. The Ocular Harpsichord of Louis-Bertrand Castel. *Tractrix*. 1991, (Vol. 3), s. 15-77.

GODZIC, Wiesław. Diskurzívne priestory filmu Truman Show. In: *Priestor vo filme*. Bratislava: SCCA-Slovensko, 2000, s. 11-28. ISBN 80-890-0900-X.

HEJL, Matouš. *The Next Long Loop* [skladba pro klavír, smyčcové kvarteto, triangly a solenoidofony]. Osobní archiv autora, 2015.

HŮLA, Zdeněk. *Nauka o kontrapunktu*. Praha: Supraphon, 1985.

CHION, Michel. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press, c1994. ISBN 0231078994.

JANEČEK, Karel. *Tektonika: nauka o stavbě skladeb*. Praha: Supraphon, 1968.

KAŇUCH, Martin, ed. *Priestor vo filme*. Bratislava: SCCA-Slovensko, 2000. ISBN 80-890-0900-X.

KLUSÁK, Martin. *L'étoile de mer*. [skladba pro kolektiv improvizátorů a ansámbl k živému uvedení ke stejnojmennému filmu, režie Man Ray]. Osobní archiv autora, 2015.

KLUSÁK, Martin. *Princezna se železnou maskou (Princess in the Iron Mask)* [zvuková kompozice]. Osobní archiv autora, 2014.

KLUSÁK, Martin. *Předjaří (Praevernal)* [audiovizuální kompozice pro bicí nástroje, smyčcový orchestr, elektroakustickou stopu a videoprojekci]. Osobní archiv autora, 2016.

KUČERA, Jan. *Střihová skladba ve filmu a v televizi*. 3. vydání. V Praze: Akademie múzických umění, 2016. ISBN 978-80-7331-386-9.

MACEK, Petr, ed. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997. ISBN 80-705-8462-9.

MILLINGTON, Barry. "Gesamtkunstwerk." *The New Grove Dictionary of Opera*. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed February 24, 2017, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O011027>.

MOHOLY-NAGY, László. *Od materiálu k architektuře*. Praha: Triáda, 2002. Delfín (Triáda). ISBN 80-86138-29-1.

MOLLAGHAN, Aimee. *The Visual Music Film*. Palgrave Macmillan, 2015. ISBN 9781137492821

NEJTEK, Michal. *Synestezie jako tvůrčí a percepční faktor u současných hudebně-scénických forem*. Brno, 2014. Disertační práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Fakulta hudební, Katedra kompozice, dirigování a operní režie. Vedoucí diplomové práce doc. Martin Smolka.

OTČENÁŠEK, Zdeněk. *O subjektivním hodnocení zvuku*. V Praze: Akademie múzických umění, 2008. ISBN 978-80-7331-113-1.

PAJEROVÁ, Kamila. *Vizuální hudba*. Liberec, 2009. Bakalářská práce. Fakulta umění a architektury Technické univerzity v Liberci, obor vizuální komunikace. Vedoucí práce: Doc. Stanislav Zippe.

PEŠÁNEK, Zdeněk. *Kinetismus: kinetika ve výtvarnictví - barevná hudba*. Praha: Česká grafická unie, 1941.

PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967.

RISINGER, Karel. *Hierarchie hudebních celků v novodobé evropské hudbě*. Praha: Panton, 1969. Edice hudební vědy.

SAARIAHO, Kaija. *Timbre and harmony: Interpolations of timbral structures*. *Contemporary Music Review* 1987, vol. 2, issue 1, s. 93–133. DOI: 10.1080/07494468708567055.

SADIE, Stanley, ed. *The New Grove dictionary of music and musicians*, second edition. London: Macmillan Publishers Limited, 2001, repr. 2002.

SCHÖFFER, Nicolas. *Sonic and Visual Structures: Theory and Experiment*. *Leonardo*. MIT Press, 1985, No. 2 (1985, Vol. 18), p. 59-68.

SMALLEY, Denis. *Space-form and the acousmatic image*. *Organised Sound*. 2007, 12(01), 35-58. DOI: 10.1017/S1355771807001665. ISSN 1355-7718.

Dostupné také z:

[http://www.journals.cambridge.org/abstract\\_S1355771807001665](http://www.journals.cambridge.org/abstract_S1355771807001665)

THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: AMU, 2007. ISBN 978-80-7331-091-2.

TICHÝ, Vladimír. *Úvod do studia hudební kinetiky: (k systematické hudebního rytmu, metra a tempa)*. 2. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2002. ISBN 80-7331-897-0.

TRUCKENBROD, Joan. *Integrated Creativity: Transcending the Boundaries of Visual Art, Music and Literature*. *Leonardo Music Journal*. MIT Press, 1992, No. 1 (1992, Vol. 2), p. 89-95.

VALUŠIAK, Josef. *Základy stříhové skladby*. Čtvrté rozšířené vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2012. ISBN 978-80-7331-230-5.

ZENKL, Luděk. *ABC hudební nauky*. 8. vyd., v Editio Bärenreiter Praha vyd. 2. Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2003. ISBN 80-86385-21-3.

ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. Praha: Supraphon, 1984. ISBN 80-705-8174-3.

*Cinegoga* [programní brožura hudebního koncertu]. Praha: Orchester Berg a Židovské muzeum v Praze, 2015. Dostupné také z: [http://www.berg.cz/PRG\\_15\\_10\\_12\\_web.pdf](http://www.berg.cz/PRG_15_10_12_web.pdf)

*Koncert z komorních děl posluchačů katedry skladby* [programní brožura hudebního koncertu]. Praha: Hudební a taneční fakulta AMU, 2015.

*L'étoile de mer* [film]. Režie Man RAY. 1928.

*Loomine* [programní brožura hudebního koncertu]. Praha: Orchester Berg, 2015. Dostupné také z: [http://www.berg.cz/PRG\\_16\\_10\\_31\\_web.pdf](http://www.berg.cz/PRG_16_10_31_web.pdf)

*Luděk Jirousek - Vizuální hudba* [online]. [cit. 2017-04-27]. Dostupné z: <http://ludekjirousek.cz/vizmuz.asp?lang=cs>

*PET(ch)air | PET-MAT* [online]. [cit. 2017-04-27]. Dostupné z: <https://petmat.cz/projects/petbrick/>

*Program – tydendiverzity2* [online]. [cit. 2017-04-27]. Dostupné z: <http://tydendiverzity.cz/program/#program38313>

*Radiocustica selected | Radiocustica (English)* [online]. [cit. 2017-04-26]. Dostupné z: <http://www.radioart.cz/>

Elektronická korespondence s Janem Ryantem Dřízalem [online], 7. 2. 2017.

Elektronická korespondence s Matoušem Hejlem [online], 24. 4. 2017.