

Radim Hanousek

# Multimediální projekt *Reakce K:*

Od improvizované  
hudby ke  
komponovanému  
hluku

„Veškerá hudba může být definována jako hluk formovaný podle určitého kódu...“  
Jacques Attali<sup>1</sup>

## Úvod

Multimediální projekt *Reakce K* představuje symbolický návrat varhan přesunutých za nejasných okolností v 50. letech 20. století z brněnské Káznice do novostavby kostela v Úsobrně. Projekt probíhal v několika fázích, každá měla jiný výstup a vyvolala jiné teoretické otázky.

Při náběru zvuku varhan v jejich novém působišti – kostele v Úsobrně – a třídění vzorků nahrávek jsem zkoumal práci s tóny i hluky jako významnými kompozičními prvky, zajímalo mě jejich zrovnoprávnění a hudební využití.

Při tvorbě hudebního materiálu pro ansámbl s využitím nahrávek varhan jsem hledal vztahy a přechody mezi kompozicí a improvizací.

Performance v Káznici otevřela otázku souvislosti mezi koncertem a zvukovou instalací a role diváka v tomto nejednoznačném vymezení.

V poslední fázi jsem ze stejného zvukového materiálu připravoval kompozici pro rozhlasové vysílání. Site-specific charakter hudby s otevřenou formou v Káznici jsem se pokusil přenést do fixního tvaru rozhlasové kompozice.

## Hluk a jeho vnímání v rámci hudby

Hluk je tradičně vnímán jako něco negativního, zcela mimo hudební svět. V informatice hluk v podobě šumu narušuje signál, z biologického hlediska je spojován s bolestí, z právního hlediska s rušením okolí a výtržnictvím.<sup>2</sup> Hluk je v tomto významu nechtěný, obtěžující.<sup>3</sup>

Hermann von Helmholtz, významný fyziolog, lékař, matematik, fyzik a filozof 19. století, ve své knize *Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (Nauka o vnímání tónů jako fyziologický

1 Jacques Attali. *Bruits: essai sur l'economie politique de la musique*. Paříž: Fayard 1977. Citováno z anglického překladu: *Noise: The Political Economy of Music*. Přeložil Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press 1985, s. 25. Pokud není uvedeno jinak, překlady do češtiny jsou dílem autora.

2 Paul Hegarty. Noise. *Grove Music Online* [on-line], 25. 5. 2016. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002292545> (cit. 23. 4. 2022).

3 „Hluk je negativní: je nežádoucí, jiný, nechtěný a neuspořádaný. Je definovaný negativně – tedy tím, čím není (není přijatelným zvukem, není hudbou, není odůvodněný, není sdělením ani významem), ale je také negativitou. Jinými slovy, neexistuje samostatně, protože existuje pouze ve vztahu k tomu, čím není. [...] Hluk je něco jako proces, a to, zda vytváří výsledek (pozitivní v podobě avantgardní transformace, negativní v podobě společenských omezení), nebo zůstává procesem, je jednou z klíčových otázek ve vztahu hudby a hluku.“ Paul Hegarty. *Noise/music. A History*. Londýn: Bloomsbury Academic, 2007, s. 5.

*základ pro hudební teorii*, 1863) definoval rozdíl mezi hudbou a hlukem takto: „Vjem hudebního tónu je způsoben rychlým periodickým pohybem znějících těles; vjem hluku pohybem neperiodickým.“<sup>4</sup>

Na Helmholtzovu definici přímo reaguje v roce 1969 zvukový ekolog Raymond Murray Schafer, když píše:

Z vědeckého hlediska samozřejmě nemůžeme proti Helmholtzovu rozdělení zvuků na periodické a neperiodické nic namítat. Samotný problém je jen sémantické povahy, protože plyne z Helmholtzova rozhodnutí pojmenovat jeden zvuk slovem „hudba“ a „hluk.“ Dokud byla hudba považována za uspořádání zvukových událostí spjatých harmonickými vztahy, hluk automaticky označoval disharmonické zvukové události. Zaváděním perkusních nástrojů do orchestru skladatelé neohroženě usilovali o objevování nových oblastí zvuku. Když Beethoven přenechal sólový part ve scherzu *Deváté symfonie* tympánům, byl právě tak odvážný jako George Antheil, když do skladby *Ballet mécanique* zapojil zvuky vrtulí, letadel a sirén.<sup>5</sup>

Ve stejné knize formuluje Schafer svou vlastní definici hluku: „Hluk je jakýkoliv nežádoucí zvukový signál.“<sup>6</sup> Přínosem Schaferova pohledu je z estetického hlediska jeho nadčasovost, neboť se dokáže pružně vyrovnat s historickou proměnou hudebního vnímání hluku od prvních disonancí až po japonské noisové hudební projekty.<sup>7</sup> Schaferova definice přenáší pojem hluku do rovin subjektivního hodnocení. Hlukem tak může být například i hudba ze sousedního bytu, v restauraci či obchodě a je jen naším rozhodnutím, kdy se hluk stává hudbou a naopak. Schafer k tomu poznamenává:

Je nutné přiznat, že takové pojetí sice činí z hluku velice relativní pojem, nabízí nám však při popisu zvuku potřebnou flexibilitu. Pokud během koncertu ruch dopravy zvenku ruší hudbu, jde o hluk. Pokud ale dveře sálu otevře dokořán a publikum se dozví, že zvuky dopravy představují součást zvukové materie hudebního díla, jak to udělal John Cage, přestávají být takové zvuky hlukem. V zájmu rozlišení dvou zcela odlišných vlastností zvuku můžeme pořád rozlišovat mezi periodickými a neperiodickými zvuky, musíme se ale vyvarovat hodnocení, zda jde o hudbu nebo hluk, dokud neurčíme,

4 Raymond Murray Schafer. *Nová zvuková krajina. Příručka moderního učitele hudby*. Přeložil Martin Lauer. Praha: Nadace Agosto Foundation, 2020, s. 14. Dostupné také z: <https://agosto-foundation.org/sites/default/files/files/shafer-nova-zvukova-krajina.pdf> (cit. 23. 4. 2022).

5 V této citaci je Schafer poněkud nepřesný. Ve skladbě zní letecký motor s vrtulí a kromě sirén, pianoly, deseti klavírů a spousty bicích nástrojů i elektrické zvonky. *Tamtéž*, s. 17.

6 *Tamtéž*.

7 „Noise se v Japonsku stal skutečnou formou (nebo formou bez formy), když například Masami Akita (Merzbow) vytvářel skladby z vrstev brutálních zvuků, oscilací, zpětných vazeb, zkreslení, zpracované instrumentace a terénních nahrávek, které se opakovaně a stále hlasitěji smyčkovaly.“ Paul Hegarty. *Noise*. *Grove Music Online* [on-line]. 25. 5. 2016. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002292545> (cit. 11. 10. 2022).

jestli představují část zamýšleného zvukového sdělení, nebo jen různé interference.<sup>8</sup>

V hudbě 20. století se hluk stává součástí hudebního světa a hranice mezi hudebními a nehudebními zvuky se stávají méně zřejmými. John Cage ve svém textu *Budoucnost hudby: CREDO* z roku 1937 předpokládá, že se spor mezi disonancí a konsonancí v blízké budoucnosti přesune mezi hluk a hudební zvuky a skladatel bude mít přístup k celému zvukovému poli.<sup>9</sup> Elektronická hudba tuto předpověď potvrdila, hluk a hudební zvuky v ní existují v těsném propojení, hluk se stává stejně důležitým stavebním kamenem pro tvorbu hudby jako hudební zvuk. Využívání hluku je již dlouho běžné i v populární hudbě a *noise* jako hudební žánr a subkultura má své četné příznivce po celém světě.

Opakem hluku je ticho. John Cage, který si ve zvukotěsné komoře ověřil, že absolutní ticho pro člověka neexistuje, svou skladbou *4.33* otevřel diskuzi o hudebním tichu, které je vlastně plné zvuků. Souvislost mezi hlukem a tichem odkrývá projekt *Ticha* Ladislava Mirvalda z roku 2020. Zvukový designer Mirvald po vzoru Alvina Luciera a jeho díla *I am Sitting in the Room* nahrával ticho různých prostorů a cyklením reprodukce nahrávky ve stejném prostoru a jejím opětovným záznamem získal hlukové akustické portréty jednotlivých míst. Vrstvené ticho vytvořilo hluk.<sup>10</sup>

Význam slova hluk se mění v závislosti na kontextu – lze jej vnímat buď jako subjektivní estetickou kategorii (negativní význam, nežádoucí prvek), nebo jako fyzikální termín pro netónový, neperiodický zvuk (zamýšlená součást hudby). Tato práce se zdržuje estetického hodnocení hluku. Všechny vybrané a použité zvuky v popisovaném hudebním projektu jsou vnímány jako žádoucí. Následují tudíž Schaferovo pojetí, v němž nejde o hluk, ale o hudbu.<sup>11</sup>

8 R. M. Schafer. *Nová zvuková krajina*, s. 17–18. Podobně k rozdílu mezi hudbou a hlukem přistupuje např. japonský noisový umělec a tvůrce sound artu Merzbow: „Pokud hluk chápeme jako nepříjemný zvuk, potom pop music je pro mě hlukem.“ David Keenan. *Consumed by Noise. The Wire*, 2000, č. 198, s. 26–30. Další rozporuplný termín je šum, označující znečištění, znehodnocení signálu. V elektronické hudbě se ale používá jako žádoucí prvek (např. bílý šum). Angličtina nijak nejednoznačnost nezjednodušuje, termín *noise* používá společně pro šum, netónový zvuk, hluk i hudební žánr. Hudební avantgarda 20. století vnímá hluk zcela jinak, než jak bylo do té doby běžné. Již v roce 1913 sepsal Luigi Russolo futuristický manifest *Umění hluku*, ve kterém požadoval vzhledem ke zvukové proměně městského prostředí při masivním rozvoji průmyslu začlenění hudebního hluku. V nejnovějším překladu je to *Umění hřmotu*. Viz Filippo Tommaso Marinetti a kol. *Futuristické manifesty*. Přeložili Zora Obstová a Jiří Pelán. Praha: Academia, 2022. Hranici mezi hlukem a hudbou popírá francouzský průkopník elektroakustické hudby a kompozice zdůrazňující primárně zvukovou složku Edgard Varèse. Před pojmem hudba (music) dával přednost termínu organizovaný zvuk (organized sound): „Hlucoce předpojatému sluchu vše nové v hudbě zní jako hluk. [...] Hlukem je ze subjektivního hlediska každý zvuk, který se nám nelíbí.“ Edgard Varèse – Chou Wen-Chung. *The Liberation of Sound. Perspectives of New Music*, 1966, roč. 5, č. 1, s. 18. Dostupné také z: <https://doi.org/10.2307/832385> (cit. 18. 1. 2023).

9 John Cage. *Silence: Prednášky a texty*. Přeložili Jaroslav Šťastný, Radoslav Tejkal, Matěj Kratochvíl. Praha: Tranzit, 2010, s. 4.

10 Více k projektu viz Ladislav Železný. *Ticho za časů korony*. Zvukový umělec Mirvis provedl ojedinelý akustický výzkum ticha. *Radioateliér*, 29. 7. 2020. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/ticho-za-casu-korony-zvukovy-umelec-mirvis-provedl-ojedinely-akusticky-vyzkum-8261505> (cit. 26. 4. 2023). Dalším projektem pracujícím s tichem jako zvukovým uměním je *3'34" 7"* Pavla Büchlera. Jde o výběr pasáží ticha z nahrávek Johna Cage (přechody mezi jednotlivými nahrávkami).

11 Příkladem hluku jako nežádoucího zvuku byly hlasové projevy některých diváků rušící soustředěný poslech zvukové instalace hrající v nízké dynamice (samotná zvuková instalace je popsána dále v textu), ale také kazy na nahrávkách (zkreslení, šum, špatně provedené střihy, přítomnost nežádoucích zvuků z okolí, např. projíždějící tramvaj). I s nimi se dá ale pracovat jako s elementy, které se stávají součástí hudby. Navíc i určité souzvuky periodických kmitů (tedy tóny) mohou vytvářet typ zvuku, který se spíše blíží hukotu (tedy hluku). Hranice mezi nimi je poměrně neostrá.

*Reakce K* je hudební projekt pracující záměrně s vybranými hluky a šumy, ale nežádoucí hluk a šum není předmětem zkoumání. Pokud tedy přijmeme hluk za možnou součást hudby, neměli bychom jej nadále označovat často používaným termínem nehudební zvuk. Hudba je vytvořena ze zvuků a zvuky mohou být periodické, v tom případě mluvíme o tónech, a neperiodické, ty označme jako netónové, resp. komplexní (tj. zvuky složené sice z tónů, ale znějící jako hluky, případně kombinace tónů s netónovými zvuky).

Určitou příměs neperiodických zvuků obsahují tóny všech hudebních nástrojů. Nejmarkantnější je to právě při nasazení tónu, které v podstatě určuje zvukovou barvu nástroje. Také přítomnost vzduchu u dechových nástrojů a zvuk mechaniky jsou netónové zvuky, které nezbytně doplňují žádané tóny. Posluchač varhan, který se nachází v hlavním prostoru kostela, slyší vzhledem ke vzdálenosti od kůru čistý zvuk, samotný varhaník ovšem vnímá zvuk varhan obohacený o další zvuky spojené s hrou na nástroj. Celkový zvuk tedy obsahuje obě složky, tónovou i netónovou (např. varhanní píšťaly společně s klapáním mechaniky nebo vzduchotechnikou). V tomto případě jde o složený, komplexní zvuk.

Komplexní zvuky jsem ve všech fázích projektu *Reakce K* zvolil jako základní kompoziční prvek. Pro naplnění leitmotivu symbolického návratu varhan, tedy přenosu jejich zvukové stopy, jsem považoval práci pouze s tóny za nedostačující. Komplexní zvuky obsahují charakteristické a unikátní zvukové prvky daného místa i samotných varhan. Netónové složky zvuku zároveň mohou tvořit rytmickou vrstvu či doplnění určitých frekvencí a barev do výsledného díla.

### Zvuková instalace

*Zvuková instalace* je termín používaný pro řadu intermediálních prostorových uměleckých děl, ve kterých je zásadní zvuk, jenž je zde exponován v delším časovém rozměru než při běžném koncertním provedení. Publikum se může volně pohybovat prostorem, volit si svůj „úhel poslechu“ a trvání zážitku.

Mandy-Suzanne Wong definuje zvukovou instalaci jako „intermediální umělecké dílo instalované v prostoru po delší čas zahrnující kontinuální zvuk nebo prostředek k jeho vytváření.“<sup>12</sup> Jde tedy o dlouhodobou konfrontaci prostoru, času a zvuku. Výtvarná složka (video, socha, fotografie) může, ale nemusí být přítomna, běžně jsou nainstalované pouze samotné zvukové zdroje (reproduktory, sluchátka). Instalace může být situována do výstavního prostoru či do veřejného prostranství nebo přírody.

12 Mandy-Suzanne Wong. Sound Installation. *Grove Music Online* [on-line], 26. 11. 2013. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2258174> (cit. 28. 9. 2022).

Nás bude zajímat konfrontace zvukové instalace a koncertu. Zvuková instalace pozorovateli nabízí odlišnou podobu uměleckého zážitku než koncert. Zatímco na koncertě posluchač zaujímá pevné místo a naslouchá průběhu hudby, při instalaci má divák volnost pohybu, výsledné dílo sleduje bez přítomnosti umělců a sám se rozhoduje o délce a hloubce zážitku. Zvuková složka nemívá žádnou formu, začátek ani konec. Předchůdcem zvukové instalace je vlastně promenádní koncert, kdy se lázeňské publikum prochází a naslouchá hudbě z různých vzdáleností. Hudba zde hraje v podstatě roli zvukové kulisy. Podívejme se nyní podrobněji na jednotlivé složky zvukové instalace – zvuk, čas a prostor.

Zvukové instalace vyžadují spoluúčast posluchače–diváka a vybízejí jej ke zkoumání vztahu mezi zvukem a prostorem z různých úhlů poslechu i pohledu. Instalace může využít specifiku daného místa (*site-specific*).<sup>13</sup>

Pro umocnění zážitku z instalace je žádoucí pohyb pozorovatele v daném prostoru a vnímání jeho vlivu na proměnu zvuku. Pozorovatelův vjem ovlivňuje poslechová vzdálenost, při více zvukových zdrojích i poměr jejich hlasitostí. Důležitou roli hraje i přirozený zvuk reálného prostředí (to se týká především veřejného prostranství nebo přírody).

Charakteristickým prvkem instalace je časové (ne)ohraničení. Zvukové zdroje v instalaci mohou znít dlouhodobě (od spuštění až do technologického opotřebení) nebo dočasně (do ukončení výstavy). V prvním případě jde často o outdoorové instalace, délka zvukové složky může být interaktivně ovlivněna přírodním jevem (světlo, vítr) či pozorovatelem (dotyk, čidlo). Na rozdíl od většiny hudby zvukové instalace zprostředkovávají pocit stálosti: prožitek posluchače nezačíná ani nekončí, když zvuky zazní nebo utichnou, ale když vstoupí do prostoru a opustí ho.<sup>14</sup>

Zvukovou instalaci s koncertem lze však i propojit do jednoho díla.<sup>15</sup> Klasifikace takového díla potom vychází ze záměru autora – označení události

13 M. Wong. Sound Installation. Příkladem vztahu autora, místa a aktivní divákovy pozornosti je zvuková instalace *Times Square Maxe Neuhausa* (1977–92, obnovena 2002). Elektronické zvuky zpod míře na zemi se mísí s dopravním hlukem a zní tak tiše, že je posluchač zaslechne jen při plném soustředění. Dodávají však místu (náměstí Times Square v New Yorku) specifickou atmosféru. Mandy-Suzanne Wong. Sound Art. *Grove Music Online* [on-line], 26. 11. 2013. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2219538> (cit. 16. 10. 2022).

14 *Tamtéž*.

15 John Cage v roce 1954 zorganizoval na Black Mountain College *Nepojmenovanou událost*, v níž společně, avšak nezávisle na sobě, vystupovala řada umělců: David Tudor hrál na klavír Cageovy skladby, Merce Cunningham tančil, Cage četl historky ze své přednášky *Indeterminacy*, Robert Rauschenberg vystavoval obraz a přehrával desky na starém gramofonu s klikou, Charles Olson četl svoje básně atd. Židle pro publikum byly náhodně rozmístěny různými směry v prostoru, takže akce neměla žádné centrum, a posluchači tak pozorovali spíše jiné posluchače než aktéry, kteří byli okolo nich. Kelsey Cowger. *Happening*. *Grove Music Online* [on-line], 26. 11. 2013. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2256747> (cit. 16. 10. 2022). Podrobněji k události viz Anna-Maria Fiala, Lena Fiedler, Christopher Ramm a Henrike Simm. *Untitled Event – Fragments on Its Historiography and Myth-Making*. *Black Mountain Research*. Dostupné z: <https://black-mountain-research.com/2015/07/06/untitled-event/> (cit. 16. 10. 2022). Tato akce je pokládána za vzor pozdějších happeningů, které počátkem 60. let pořádal Cageovi žáci z New School, především Alan Kaprow, Al Hansen, Dick Higgins ad., a které vycházely z neočekávané akce, na níž se podílelo i publikum.

jako koncert či zvuková instalace se může z pohledu autora či posluchače lišit.<sup>16</sup>

*Reakce K* měla jako multimediální projekt podobu site-specific instalace i koncertu, v jednom z výstupů jsem přitom záměrně experimentoval s jejich prostupností a odlišným diváckým vnímáním.

### Vztah improvizace a kompozice

Hudební improvizaci můžeme vnímat jako způsob tvorby hudby bez přípravy a v daném okamžiku. Zároveň se tak pojmenovává i hudební žánr, který má veškeré náležitosti hudební subkultury – hudební vydavatelství, festivaly, komunity, hudebněvědný výzkum.

Bruno Netti na téma improvizace uvádí:

Prakticky ve všech hudebních kulturách existuje improvizovaná hudba. Společnosti se však liší v několika ohledech: v míře, v jaké se improvizace odlišuje od kompozice, v povaze a rozsahu hudebního materiálu, který improvizátoři používají jako výchozí bod nebo inspiraci, ve způsobu a rozsahu vyžadovaných příprav, ať už v rámci hudebního vzdělání improvizátorů, nebo ve vztahu k jednotlivým vystoupením; ve vztahu písemného a ústního převodu a ve společenské a hudební hodnotě, která se přisuzuje improvizacím, skladbám a hudebníkům, kteří je praktikují. [...] Jednou z typických složek improvizace je riziko, tj. nutnost činit hudební rozhodnutí na základě okamžitého podnětu nebo se pohybovat na neprobádaném hudebním území s vědomím, že bude nutná určitá forma melodického, harmonického nebo ansámblového uzavření. Riziko je sice přítomno vždy, ale jeho charakter se značně liší.<sup>17</sup>

Rysy hudebních instalací nesou také Cageovy mnohahodinové skladby *Variations IV* (1964) a *Rozart Mix* (1965), v nichž hraje prostorové rozmištění zvukových zdrojů důležitější roli než jejich zvukový obsah. Pozoruhodným dílem je *Dream House* (1969) amerického minimalisty La Monte Younga a jeho ženy, indické výtvarnice Marian Zazeely. Jde o nepřetržitou zvukovou a světelnou instalaci ve vlastním prostoru téhož jména, s občasným propojením s hudební improvizací. Young dílo označuje jako *zvukové a světelné prostředí* (sound and light environment).

Young popisuje prvotní nápad *Dream House* jako architektonickou strukturu. Postupně rozvíjel představu místa, kde by hudba zněla nepřetržitě, s myšlenkou na skupinovou improvizaci. Podle původního Youngova plánu měli hudebníci hrát nepřetržitě 24 hodin každý den. Young počítal s osmdesáti až devadesáti hudebníky, kteří v *Dream House* bydleli. William Duckworth. *Talking Music*. New York: Da Capo Press, 1999, s. 253–255.

16 V rámci festivalu Prague Music Performance zaznělo 26. 4. 2022 v galerii DOX site-specific provedení skladby Karlheinz Stockhausena *Aus den Sieben Tagen*. Tato skladba se distancuje od tradičních koncertních očekávání: nabádá posluchače, aby se během provedení pohybovali, byli si vědomi svého okolí, chodili, nebo si dokonce lehli a přemýšleli. Jsou při tom obklopeni muzikanty, takže nemusí svou pozornost zaměřovat na pódium a mohou se místo toho pohroužit do světa zvuku a světla. Vícesmyslový prožitek navíc umocňují detaily architektury, které dodávají hudbě další rovinu. Viz: <https://www.dox.cz/program/stockhausen-aus-den-sieben-tagen> (cit. 19. 1. 2023).

17 Bruno Netti et. al. *Improvisation*. *Grove Music Online* [on-line], 20. 1. 2001. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013738> (cit. 19. 2. 2023).



Jinak vnímá improvizaci hráč barokní hudby, jazzový, lidový, rockový hudebník či tvůrce elektronické hudby. Každá taková žánrová improvizace je podřízena vžitým pravidlům či zvyklostem.<sup>18</sup>

Podle Ulricha Kriegera, profesora kompozice na California Institute of the Arts, užívání termínu improvizace pro hudební žánr v současnosti ztratilo smysl. Improvizace je podle něj pouze technika, která se stala součástí všech současných hudebních žánrů. I snaha napravit interpretační omyl či chybu v souhře při živém vystoupení je svým způsobem improvizace.<sup>19</sup>

Hráč-improvizátor ve své hře využívá svých zkušeností a znalostí principů hudby. Ty buď dodržuje, nebo porušuje, vědomě, či nevědomě, ale neustále respektuje proces vzniku hudby, tedy komponuje v reálném čase. Kvalita improvizace tak úzce souvisí s kvalitou tohoto komponování bez přípravy a oprav.<sup>20</sup>

Často užívaný pojem pro volnou nadžánrovou improvizaci je *non-idiomatic improvisation* (neidiomatická improvizace). Termín odkazuje k hledání zcela nového hudebního jazyka nezávislého na dalších hudebních žánrech. Anglický saxofonista a improvizátor Evan Parker tento termín odmítá jako absurdní a jako mnoho dalších improvizátorů dává přednost termínu *instant composing* (komponování v reálném čase): „Improvizovaná hudba zní určitým způsobem díky volbám a rozhodnutím hráčů, a přitom jde o stejná rozhodnutí jako v jiných kompozičních oblastech.“<sup>21</sup> Z tohoto pohledu čistá improvizace vlastně neexistuje. Na absurditu debaty, co je a není improvizace, poukazuje Vinko Globokar slovy „volná improvizace by měla být k poslechu pouze jednou“ a Billy Jenkins dodává: „skutečný volný improvizátor hraje pouze jednou“.<sup>22</sup>

Mezi kompozicí s klasickou notací a volnou improvizací leží celá řada přístupů k tvorbě hudby, například konceptuální a grafické partitury či řízená improvizace. Nároky skladatele na samostatnost, schopnost improvizovat a na kreativitu interpreta se mohou lišit. Například textové partitury mohou být velmi podrobné, ale také naprosto neurčité, jako partitura Jamese Tenneyho z roku 1971 *For Percussions Perhaps, Or...*, která obsahuje pouze pokyn „velmi jemně, velmi dlouho, téměř bíle“.<sup>23</sup> V případě grafických a konceptuálních partitur se i přes velkou míru interpretační volnosti jedná o kompozici, protože výkon hudebníka je limitován autorem díla.<sup>24</sup>

18 Počáteční zvyklosti určité komunity jsou po určitém čase pokládány za pravidla.

19 Z přednášky Ulricha Kriegera. 24. 4. 2023. HF JAMU Brno, Komorní sál.

20 „Komponovat znamená sestavovat něco dohromady za účelem vytvoření nějakého celku vyššího řádu. Při kolektivní improvizaci hráči společně sestavují svoje příspěvky ke společnému dílu, jehož podoba je však výslednicí těchto různých snah.“ Soukromá korespondence autora s Jaroslavem Šťastným. Archiv autora.

21 Evan Parker. *De Motu*. Nantes: Lenka Lente, 2018, s. 38.

22 *Tamtěž*, s. 38.

23 Viz. Michael Pisaro. Writing, Music. In: James Saunders (ed.). *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*. Farnham: Ashgate, 2009, s. 60.

24 Tento výklad vychází z předpokladu, že hudebník nepředstírá pouhou inspiraci dílem, ale zodpovědně se na interpretaci připraví. Tedy i abstraktním a mnohoznačným prvkům (symboly, barvy, text apod.) přiřadí hudební významy.



Kombinace kompozice a improvizace přitahuje řadu skladatelů. John Zorn je považován za hudebníka, který komponuje hudbu pro improvizátory:

Kompozice je způsob skládání hudby. Stejně tak improvizace. Ve skutečnosti neexistuje žádná dichotomie. [...] Když obojí smícháte, získáte to nejlepší z obou světů, záleží, jak k tomu přistupujete.<sup>25</sup>

Improvizace interpreta je běžnou součástí jazzových skladeb. Improvizační potenciál však využívá i řada současných skladatelů mimo jazzový proud.<sup>26</sup> Úspěšné zapojení improvizace do procesu tvorby díla vyžaduje poučeného, zodpovědného a kreativního hudebníka.

Anthony Braxton odmítal free jazz a volnou improvizaci, které považoval za anarchii a komponoval komplexní notační systémy (skladby mají několik úrovní, střídá se v nich klasická i grafická notace, často se obě notace prolínají), ve kterých je spousta prostoru pro kreativitu a svobodu hudebníků. Hudebníci se tak dostávají do zcela nezvyklé situace, kdy musí respektovat poměrně složité notační systémy a zároveň co nejkreativněji přistupovat k jejich interpretaci. Interpretace a improvizace se tedy neustále prolíná.<sup>27</sup>

Braxtonův případ je zajímavý ještě z jiného pohledu. Dlouhé spojitě notované melodie ve skladbách z cyklu *Ghost Trance Music* (asi 150 skladeb z období 1995–2006) Braxton píše, jako by improvizoval, tedy v reálném čase, bez oprav, bez mentálního přerušení.<sup>28</sup> V tomto případě lze mluvit o improvizaci, jejímž výstupem je kompozice. Improvizaci jako důležitou fázi své kompoziční činnosti využívá také současná německá skladatelka Annette Krebs.<sup>29</sup>

Neurčitost pojmů kompozice a improvizace (obzvláště v přechodové zóně) je zřejmá.<sup>30</sup> Pro účely této práce postačí označit předem připravený materiál jako kompozici (notační, grafická, textová partitura, koncept)<sup>31</sup> a jako improvizaci označit akce, které vznikají bez přípravy v reálném čase, kdy hudebníci o hudbě rozhodují buď zcela sami, nebo mohou být řízeni gesty improvizujícího dirigenta (řízená improvizace).<sup>32</sup> Specifická řízená improvizace na hraničním

25 William Duckworth. *Talking Music*. New York: Da Capo Press, 1999, s. 461.

26 Švýcarský skladatel Roland Dahinden používá kaligrafii v běžně taktované partituře. Hudebník musí respektovat metrum skladby, melodický průběh, dynamiku, zároveň je otevřeností zápisu k výběru tónů i zvuků spoluzodpovědný za výsledné vyznění díla. Viz např. skladba Rolanda Dahindena *Chat to Charlie* z roku 2019.

V Kalifornii působící německý skladatel Ulrich Krieger používá abstraktní partituru s podrobně vypsány technikami, parametry zvuku a instrukcemi k interpretaci. Viz např. skladba Ulricha Kriegera *silver seeds flying in the yellow haze of the sun* z roku 2008.

27 Podrobněji k tématu viz Radim Hanousek. Propojení jazzových a klasických hudebníků v improvizacím ansámbly. *Opus Musicum*, 2019, č. 3, s. 26–39.

28 Citace z hudebního workshopu Rolanda Dahindena, švýcarského skladatele, improvizátora, dlouholetého Braxtonova spoluhráče. 17. 4. 2019. HF JAMU, Brno.

29 Více k tématu viz F. D. Leone. Composer Profile: Annette Krebs. *Musica Kaleidoskopea* [on-line], 5. 5. 2014. Dostupné z: <https://fdleone.com/2014/05/05/composer-profile-annette-krebs/> (cit. 27. 4. 2023).

30 Někteří autoři, např. Július Fujak, používají pro spojení kompozice a improvizace termín *komprovizace*.

31 V případě konceptu se opět dostáváme na nejednoznačné území. Například koncept „Reaguj na to, co slyšíš, vidíš apod.“ je spíše improvizace. Mělo by tedy jít o koncept, který dostatečně ovlivňuje přemýšlení i hru interpreta.

32 Podrobněji ke kolektivní improvizaci a jejím problémům viz R. Hanousek. Propojení jazzových a klasických hudebníků v improvizacím ansámbly.

území s kompozicí nastává, pokud dirigent používá ustálený systém signálů a znaků, jako je tomu například u *Language Types* (seznam typů hudebního vyjadřovacího jazyka určených pro organizaci materiálu v improvizaci) Anthonyho Braxtona<sup>33</sup> nebo kartiček s instrukcemi Johna Zorna. V tomto případě označíme takovou hudbu jako improvizaci v daném hudebním systému (i když systém má svého autora).

Osobní vklad, kreativitu a jistou formu spoluautorství hudebníků považuji za významnou část výsledné kvality díla. Při komponování *Reakce K* jsem se zamýšlel nad mírou otevřenosti partitury a limitů interpretace, jakou zvolit notaci, jak řídit ansámbl, jak může vstoupit improvizace do kompozice, a naopak jak může autor ovlivňovat a limitovat improvizaci.

### Záhadný přesun varhan z Brna do Úsobrna

Projekt *Reakce K* inicioval brněnský muzikolog Viktor Pantůček a organizátor kulturních aktivit v prostoru brněnské Káznice Pavel Strašák. Cílem rozsáhlého projektu byl zvukový výzkum varhan, které byly odsud v roce 1951 tajně převezeny do kostela v Úsobrně, a jejich symbolický návrat.

Brněnská Káznice na Cejlu má velmi pohnutou historii:

Budova byla dostavěna v roce 1776 jako věznice, ale již za dva roky sem byl přemístěn sirotčinec. Po šesti letech se do budovy vrací věznice a přetrvává období první republiky, protektorátu a několika let komunistického režimu. Až do zrušení roku 1956 prošly prostorami věznice stovky politických vězňů, mezi jinými například básníci Jan Zahradníček, Václav Renč, Zdenek Rotrekl. Mnozí z odsouzených byli v prostorách věznice rovněž popraveni. Po zrušení věznice byly prostory až do roku 2007 využívány jako depozitář Moravského zemského archivu.<sup>34</sup>

V současnosti v dosud nezrekonstruovaných objektech Káznice probíhá kromě komentovaných prohlídek řada kulturních akcí pod hlavičkou Káznice žije.<sup>35</sup>

Dějiny samotných historických varhan jsou poněkud nejasné. Kaple Nanebevzetí Panny Marie v brněnské Káznici, kde byly varhany instalovány, prošla socialistickou proměnou a z původního inventáře nic nezbylo. Na místě

33 Podrobněji k hudebním systémům Anthonyho Braxtona viz Radim Hanousek. Braxtonův hudební systém v mezioborovém nadžánrovém ansámblu. *Opus Musicum*, 2020, č. 2, s. 24–40.

34 Anon. Bývalá káznice a věznice s kaplí Nanebevzetí Panny Marie. *Památkový katalog Národního památkového ústavu*. Dostupné z: <https://www.pamatkovykatalog.cz/byvala-kaznice-a-veznice-s-kapli-nanebevzeti-panny-marie-13065218> (cit. 23. 10. 2022).

35 Více k současnému využití Káznice viz: <https://kaznice.art/> (cit. 20. 2. 2023).

oltáře se vyjímá amatérská figurální výmalba v duchu socialistického realismu a na kruchtě dominuje torzo politického hesla.<sup>36</sup> Není jasné, jak dlouho ležely varhany, oltář, kazatelna a lavice po vystěhování z kaple Nanebevzetí Panny Marie někde v areálu Káznice, ani jak se dostaly do kostela sv. Cyrila a Metoděje v Úsobrně v regionu Blansko. Jediný dosud žijící pamětník stavby kostela a dlouholetý místní varhaník Jaroslav Parolek si pouze pamatuje, že varhany do Úsobrna přivezl koňský povoz.<sup>37</sup> Není ani jasné, jak se v roce 1951, v době komunistického teroru a likvidace církve, podařilo kostel v Úsobrně dostavět, a dokonce vysvětit. Na dlouhou dobu šlo o jeden z mála nově postavených kostelů u nás.<sup>38</sup> Raritou je i to, že kostel nevlastní církev, ale přímo obec Úsobrno, kde žije kolem čtyř set padesáti lidí.

Podle bývalého úsobrněnského starosty Jandy vyrobila varhany v roce 1845 firma František Harbich z Brna.<sup>39</sup> V roce 2002 prošly varhany rekonstrukcí varhanáře Václava Smolky. Ten ve své technické zprávě ke generální opravě varhan píše:

Jedná se o historický malý služební nástroj přibližně z první poloviny 19. století, a je to tedy z historického hlediska vzácný artefakt od neznámého varhanáře. Při instalaci varhan do kostela v Úsobrně došlo k zásadním zásahům do vzduchotechniky a tónového rozsahu nástroje, spojeného s výměnou celé klaviatury o 45 tónech, což je klasický barokní rozsah. [...] Ten, kdo nástroj instaloval, nehleděl na historickou autentičnost nástroje, ale spíš na požadavek zadavatele. Protože na takovouto klaviaturu už ve 20. století skoro nikdo neuměl hrát, zkrátil „mistr“ tóny [...], čímž historickou substanci nástroje významně poškodil, hráčsky se ovšem nástroj jevil jako přítulnější.<sup>40</sup>

Varhany po generální opravě Václava Smolky jsou stále plně funkční a slouží pravidelně při mších i občasných koncertech.

36 Anon. Bývalá káznice a věznice s kaplí Nanebevzetí Panny Marie. (cit. 23. 10. 2022).

37 Tereza Reková. Šumařův průvodce po hudební galaxii. Epizoda 5: *Reakce K. Rádío Ponava*, 2. 6. 2022. Dostupné z: <https://ponava.radio/ep/60> (cit. 12. 1. 2023).

38 Lenka Paroulková. Kostel v Úsobrně je raritou: pochází z roku 1951. *Blanenský deník*, 5. 1. 2011. Dostupné z: <https://blanensky.denik.cz/serialy/kostel-v-usobrne-je-raritou-pochazi-z-roku-.html> (cit. 22. 10. 2022). V roce 1971 byl dokončen kostel v Senetářově, vysvěcen však byl až v roce 1991. Viz Farnost Jedovnice. Kostel sv. Josefa v Senetářově. *Archiweb* [on-line]. Dostupné z: <https://www.archiweb.cz/b/kostel-sv-josefa-v-senetarove> (cit. 22. 10. 2022).

39 L. Paroulková. Kostel v Úsobrně je raritou: pochází z roku 1951.

40 Tzv. krátká oktáva se běžně užívala u barokních varhan a spočívala v tom, že se z nejlubší oktávy vynechaly méně používané tóny Cis, Dis, Fis a Gis (čímž se také šetřil materiál a finance). Při stisku klávesy E (z dnešního pohledu) zazní tón C, stejně tak při stisku Fis zní D a u Gis pak E. Tón B je již na svém místě. Viz Vít Havlíček. Nejstarší varhany do roku 1800. *Královédvorský* [on-line], 14. 8. 2016. Dostupné z: <https://www.kralovedvorsko.cz/varhany/nejstarsi-varhany-do-roku-1800.html> (cit. 26. 4. 2022). Varhany popisuje Smolka takto: „Rejstříková dispozice nástroje je následující:

Manuál 45 tónů (E-C3)

Kryt	8'	Principál	4'
Oktáva	2'	Kvinta	1 1/3'
Salicionál	8'		

Volné, neobsazené táhlo – nejspíš pro pedálový rejstřík Subbas 16', který se běžně disponoval s 18tónovou pedálovou klaviaturou a stál u zdi za varhaníkem. Po přenesení byl pedál odstraněn.“ *Projekt GO chrámových varhan v obci Úsobrno*, V Krnově, 23. 3. 2017, sepsal V. Smolka, stavitel varhan. Archiv Obecního úřadu v Úsobrně.

## Realizace zvukové instalace

V červenci 2021 vznikla pracovní a výzkumná skupina, která zrealizovala jednodenní návštěvu Úsobrna a akustický průzkum varhan. Hudební skladatel, varhaník a improvizátor Peter Graham<sup>41</sup> při něm různými technikami hry vytvořil rozsáhlý hudební materiál, který audiovizuální umělec, hudebník a multimediální experimentátor Jiří Suchánek zaznamenal v komplexní šíři – kromě šesti mikrofonů v různých konstelacích použil i kontaktní snimače připevněné na mechaniku pedálů a klaviatury varhan, a získal tak detailní zvuk klapků, rejstříků a vzduchových měchů z různých míst uvnitř i vně varhan. V průběhu celého dne bylo pořízeno více než šest hodin zvukového materiálu.<sup>42</sup>

K získání vhodného audiomateriálu pro zamýšlenou zvukovou instalaci byla zvolena hudební improvizace. Důvodem bylo získání co nejširšího zvukového spektra varhan, zároveň mě přitahovala myšlenka vytvořit ze segmentů improvizace kompozici. Peter Graham jako zkušený improvizátor a varhaník přistupoval ke zvukovému výzkumu velmi důsledně, ale zároveň kreativně, s hudebním citem pro rytmus, melodii i formu. Nahráný materiál tak bylo možné použít jako krátké segmenty, vzorky zvuků, ale i jako delší úseky s hudební návazností a souvislostmi. Improvizace Petera Grahama neměly žádná omezení, pokud jde o hudební materiál, techniky hry, výraz, expresivitu – vše záviselo na jeho rozhodnutí. Nahrány byly dlouhé úseky hudby bez přerušení (20–40 minut), ve kterých Peter Graham často různé přístupy k improvizaci kombinoval.

Při zpracování nahrávky do zvukové instalace jsem zvolil dělení hudebních segmentů na tónové, netónové (hlukové) a komplexní. Některé improvizace jsem pro jejich hudební kvality (zřetelnou formu, motivickou práci, vývoj hudebního materiálu na delší ploše) i přes rozmanitost materiálu ponechal jako celek pro další hudební zpracování a jako základ pro delší souvislé hudební úseky. Vzhledem k improvizaci charakteru nahrávek bylo žádoucí i nadále pracovat s náhodou a nepředvídatelností. Pro instalaci jsem vytvořil pět nezávislých a různě dlouhých zvukových smyček, čímž byla zajištěna

41 Peter Graham je umělecký pseudonym již dříve zmíněného Jaroslava Šťastného.

42 „Na záznam byl použit mobilní recorder Sound Devices MixPre-6 II včetně předzesilovačů. Ke snímání varhan z dálky bylo použito celkem šest mikrofonů v různých konstelacích. Dva mikrofony DPA 4060 s kulovou charakteristikou byly použity pro stereo techniku AB a byly umístěny ve výšce cca 4 m přibližně ve středu hlavní lodi. 2× Beyerdynamics MC-930 s kardioidní směrovou charakteristikou byly použity k X-Y stereo snímání a byly umístěny zhruba ve ¾ prostoru. Pro dodatečnou informaci o prostoru byl použit i jeden velkomembránový kondenzátorový mikrofon RODE NT2-A s kulovou charakteristikou. Ten byl umístěn nejdále od varhan – v prostoru kazatelny. Směrový mikrofon Sennheiser MHH 60 namířený přímo na varhany poskytoval signál s nejméně informací o prostoru kostela. Při druhém snímání varhan – zblízka – byly použity jednak zmíněné DPA 4060 umístěné těsně k pišťálám. Dále však byl použit i jeden obyčejný piezo snimač napojený na buffer-matching preamp a taktéž Geofón Lom, který poskytoval dodatečné ultra nízké frekvence. Oba tyto kontaktní snimače byly připevněny na mechaniku pedálů a klaviatury varhan a dodaly zvuky běžně posluchačům neslyšitelné. Snímání mechaniky varhan bylo doplněno i o signál ze směrového mikrofonu Sennheiser MKH-60.“ Cit. z technické zprávy Jiřího Suchánka, 5. 11. 2021. Technickou zprávu vyhotovil Jiří Suchánek jako součást autorova projektu specifického výzkumu *Mix sound artu, field recordings a hudebního materiálu pro mezioborový studentský ansámbl*, řešeného na Hudební fakultě JAMU v letech 2021–2022. Archiv autora.

neustálá obměna a nepředvídatelnost hudebního materiálu i při nekonečně dlouhém přehrávání. Smyčky obsahovaly různé dlouhé tiché pasáže (od několika vteřin až po několik minut), délka smyček se pohybovala od 15 do 30 minut. Hlavní smyčka, určená pro umístění na kůru kaple v Káznici, trvala bez přerušení 20 minut, poté následovalo 10 minut ticho. Ticho různých časových délek bylo součástí všech smyček, zajišťovalo proměnlivost zvuku v prostoru, přenášení pozornosti na další smyčky. Obsahem hlavní smyčky se stala souvislá část improvizace Petera Grahama. I přes vyjmutí z několika hodinové improvizace měla tato část velmi přehlednou formu a působila dojmem prokomponované skladby. Začíná dlouhou prodlevou, kterou postupně narušuje harmonický pohyb využívající převážně čisté durové akordy. Následně přibývají disonance, klastry, ostinátní rytmicko-melodické motivy, hudba směřuje ke svému dynamickému vrcholu a závěrečnému zklidnění.

#### *Ukázka hlavní smyčky 1*

#### *Ukázka hlavní smyčky 2*

Ostatní smyčky obsahují jen minimum pasáží s plným tónem varhan. Převažují nahrávky netradičních technik hry – práce s vypnutými či pouze částečně zapnutými rejstříky, „ohýbání tónů“<sup>43</sup>, tónové interference. Objevují se také zvuky při běžném poslechu varhan zcela nebo téměř neslyšitelné – kontaktními snímači sejmuté pohyby táhel a zvuk mechaniky. Jedna smyčka je vyložene šumová, jsou na ní nahrávky vzduchotechniky a mechaniky varhan při vypnutých rejstřících. Tato smyčka se nacházela ve středu kaple. Posluchač se v její blízkosti přiblížil reálnému zvuku, jaký vnímá varhaník při své hře na kůru kostela v Úsobrně.

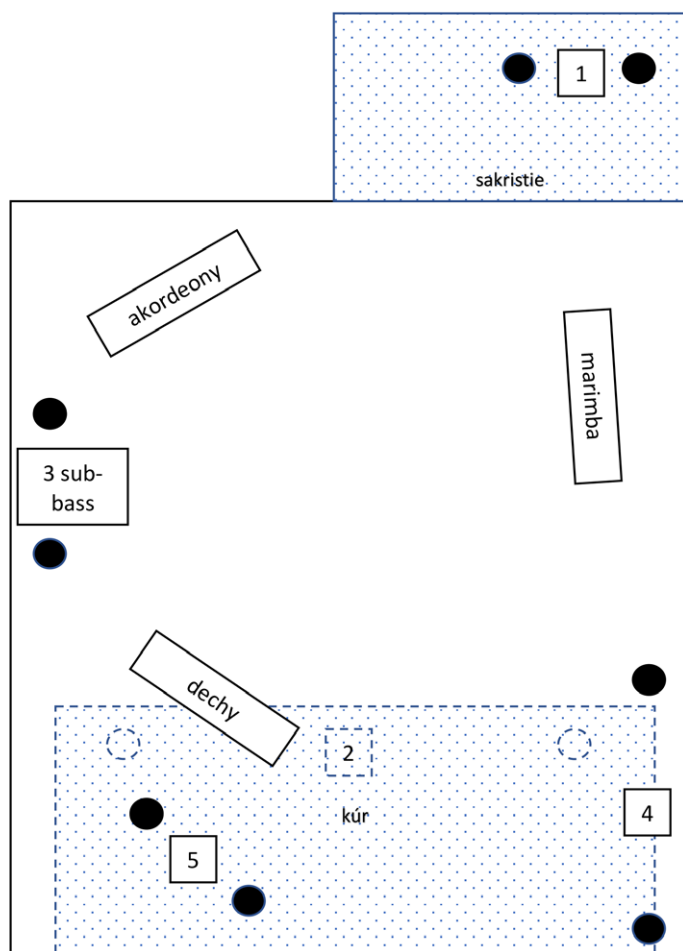
K vytvoření zvukového díla pro konkrétní místo (site-specific) bylo třeba důsledně zvážit veškeré aspekty tohoto místa. Až poté mohla následovat rozhodnutí, se kterými aspekty pracovat a zda má tato angažovanost odhalit, skrýt nebo rozporovat zjevné nebo skryté rysy prostoru.<sup>44</sup>

Ponurost, skličující minulost místa a naprostá absence interiérových prvků vybízela k minimalistickému řešení uspořádání instalace. Divák-posluchač tak nebyl nijak rozptylován od samotného vnímání zvuku varhan a náhodně organizované struktury časově neohraničené kompozice.

Pro realizaci multikanálové zvukové instalace pokrývající celý prostor kaple tak postačila jednoduchá technika. Každá smyčka měla svůj přehrávač – tablet s funkcí looperu připojený na dva aktivní reproduktory. Pouze šumová smyčka ve stejném typu tabletu byla pro šíření nízkých frekvencí a doplnění zvukového spektra připojena na mixážní pult a sub-basovou jednotku.

43 Jedná se o mikrointervalové flexe vznikající postupným vysouváním a zasouváním rejstříkových táhel varhan.

44 Jennie Gottschalk. *Experimental Music Since 1970*. Londýn: Bloomsbury, 2005, s. 242.



Obr. 1. Rozmístění zvukových zdrojů v kapli

Počet pěti zvukových zdrojů (5 přehrávačů a 10 reproduktorů) byl omezen možnostmi zapůjčení této techniky, zároveň ale další vrstvení zvuku nedávalo umělecky smysl. Pět zvukových zdrojů v nijak velké kapli bohatě splnilo můj záměr. Zvuk se šířil ze všech směrů kaple a umístěním zdroje na kúr, pod kúr a do sakristie i v několika úrovních. Zmíněné tiché pasáže u všech smyček zajišťovaly zvukovou proměnlivost a umožňovaly vstoupit probíhajícím zvukům prostředí do zvukového spektra. Vzhledem k uzavřenosti kaple před ruchem okolního města (absence jinak běžných městských zvuků jako jsou projíždějící automobily či vrkání holubů) se zvukově silně prosazovaly i jinak jemné zvuky jako vrzání židlí a kroky návštěvníků.

Prázdná a zdevastovaná kaple, v níž místo oltáře dominuje naivistická freska vojáka se samopalem a tank a na kúru je viditelný zbytek nápisu o převýchově člověka, vytváří mrazivou atmosféru, ale zároveň nabízí pozoruhodnou akustiku. Pociť reverberace varhanního zvuku, charakteristický pro sakrální prostory, se proměňoval podle umístění zvukového zdroje. Po několika





Obr. 2. Současná podoba oltáře v Kapli Nanebevzetí Panny Marie v Káznici

poslechových pokusech byly reproduktory rozmístěné v prostoru tak, aby posluchači stojícímu uprostřed kaple poskytly plastický zvukový obraz historického nástroje, zároveň ale umožnily pohybujícímu se posluchači vnímat rozdílnou intenzitu jednotlivých smyček. Cílem instalace nebylo imitovat poslechové podmínky kostela v Úsobrně, ale představit komplexní šíři zvuků varhan v nových souvislostech, a zároveň vytvořit kontemplativní atmosféru pro intenzivní vnímání příběhu varhan jako připomínku brutality padesátých let. Kontemplativní atmosféru zvukové instalace ve spoře nasvícené kapli ovšem mohl narušit jakýkoliv nedostatečně zklidněný přichodí návštěvník. V tomto případě je tedy třeba přijmout Cageovo zrovnoprávnění všech zvuků a neodhadnutelnost kompozičního výsledku. Což jsou vzhledem k experimentálnímu charakteru projektu zcela přirozené aspekty.<sup>45</sup>

### Hudební kompozice pro ansámbl a smyčky

V rámci kompozice jsem se rozhodl provést další symbolický přenos zvuku varhan skrze přítomnost živých hudebníků. Druhou složkou zvukové instalace byla totiž skladba pro ansámbl. Hudebníci interpretovali zvuk vybraných pasáží varhanních nahrávek z Úsobrna, a doplnili tak elektroakustickou zvukovou instalaci o akustické zvukové zdroje.

45 Příkladem site-specific díla reagujícího na tragické historické události – transport do Osvětimi a nacisty zneužitou skladbu Pavla Haase napsanou a provedenou v Terezíně pro Červený kříž pouhý měsíc před Haasovým zavražděním v plynové komoře – je osmikanálová zvuková instalace Susan Philipsz *Study for Strings* (2012). K poslechu zde: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/soundings/artists/11/works/> (cit. 30. 4. 2023).



Návrat varhan – seznam akcí**1. pouze mechanika, vypnuté rejstříky****2. mechanika a tón/vzduch**

reagovat na sebe

mechanika jako 1., tón/vzduch zpočátku krátký, později střídat různé délky

**3. vzduch****4. vzduch a klapání**

rána spouští a vypíná/přepíná vzduch

**5. valcha efekt**

rychlý pohyb přes výčnělky (klapky, kameny,...)

**6. frullato, vibrato, trylek, zázněje**

kombinovat dle možností nástroje

**7. rychlé arpeggio****8. dron (E)****9. ohyby dlouhých tónů (mikrotonalita)****10. pointilismus**

různá dynamika, zvuky

**11. vysoký rejstřík****12. rychlé bloky staccato****13. ostinato****14. pohyb clusterů**

Obr. 3. Partitura – seznam akcí a technik

Jako ansámbl byl zvolen kolektiv zkušených improvizátorů *Dust in the Groove*. Hudebníci byli rozděleni do tří samostatných skupin a rozmístěni v prostoru mezi zvukovou instalací z reproduktorů. První skupinu tvořily dva akordeony a harmonium. Odchytky v ladění mezi těmito třemi nástroji (440–443 kHz) vytvořily v klenbové akustice kaple spojitý plastický zvuk. Druhá skupina byla samotná marimba a třetí skupina trubka a basklarinet.

Jednotlivé skupiny nástrojů vytvořily další tři zvukové zdroje, které vytvářely obdobné smyčky jako zvuková instalace z varhanních nahrávek. Posluchač měl možnost sledovat zvukovou interakci zaznamenaného původního zvuku

a jeho přenosu do akustických nástrojů, přičemž míra věrnosti imitace byla ovlivněna možnostmi jednotlivých nástrojů i kreativitou a osobním přístupem jednotlivých hudebníků. Před samotným vystoupením všichni obdrželi seznam hudebních akcí a technik, které vycházely z nahrávek varhan a také transkripce některých úseků varhanní improvizace Petera Grahama.<sup>46</sup>

Skladbu provedl ansámbl *Dust in the Groove* ve složení Žaneta Vitová (akordeon), Jana Vondrů (harmonium, vokál), Vojtěch Drnek (akordeon), Radim Hanousek (basklarinet), Jan Přibil (trubka), Martin Opršál (marimba).

Všichni hráči ansámblu jsou velmi zdatnými improvizátory běžně využívajícími celou řadu neobvyklých technik hry a zvukových modifikací. Střídání i kombinování hudebních a hlukových zvuků jsou běžnou součástí zvukové improvizované hudby. V případě kompozice byli ovšem hráči limitováni partiturou, tedy konkrétními zvukovými (imitačními) požadavky v rámci vypsání akcí – melodií, frází, struktur. Hudebníci tak byli zodpovědní za zvukovou kvalitu díla. Kompozice využívala jejich improvizčních schopností a kreativity pro vhodný výběr rozšířených hráčských technik a vzhledem k aleatorické formě partitury i pro interakci s prostředím a nahranými smyčkami. Seznam vyžadovaných zvuků i nahrávky varhan jako předlohu dostali hráči v předstihu pro domácí přípravu, a zvládnout jednotlivé akce jim tedy nečinilo žádný problém. Na zkouškách řešili pouze hudební provedení ve velmi nízké dynamice, což vyžadovalo přehodnocení některých technik hlavně u trumpetisty (použití dusítek, netónová dechová hra) a zvukovou izolaci využitého harmonia, které nemá možnost měnit hlasitost.

Jednotlivé skupiny hrály podle zapsané formy po libovolnou dobu v rozmezí půl minuty až tři minuty předepsanou nebo v případě zapsaného „x“ zvolenou hudební akci či techniku. Záměrná repetitivnost a restrikce materiálu podtrhovala charakter smyček a zachovávala zvukovou statičnost pro vytvoření meditativní atmosféry. Mezi jednotlivými akcemi byla doporučena libovolná pauza ve stejném časovém rozmezí. Tím byla zajištěna, stejně jako u zvukové instalace, nepředvídatelnost a neopakovatelnost při spojování náhodných zvukových kombinací. Z celkového zvuku se tak střídavě vynořovaly jak jednotlivé skupiny nástrojů, tak i smyčky z reproduktorů, a bylo tak umocněno posluchačovo vnímání prostoru.

Hráči měli za úkol volit co nejnižší dynamiku vzhledem k akustice prostoru a zvukovému propojení s instalací, která rovněž hrála dynamicky velmi jemně. Cílem bylo propojit obě složky – akustickou i amplifikovanou v jeden kompaktní celek.

46 Jako vzor posloužily Braxtonovy *language types*. Jde o číslovaný seznam grafických symbolů pro techniky hry, který slouží jako materiál pro řízenou improvizaci. Podrobněji k tomuto tématu viz R. Hanousek. Braxtonův hudební systém v mezioborovém nadžánrovém ansámblu.

**Reakce K - forma**

dynamika pp, hrej minimalisticky, soustřed' se na zvukový detail

**1. akordeony**

AIII	AIV	AV	x
1	2	x	AI
x	x	EIII	14
x	EI	EII/1	x
8	8	EIII	x

**2. dechy**

AIII	AIV	1	EIII
2	x	x	8
EI	x	EII	x
8	10	x	4
x	x	x	x

**3. marimba**

AIII	1	x	x
x	x	x	x
x	x	x	x
x	x	x	x
x	x	x	x

x ... kterákoliv akce 1-14, EI-EIII, AI-AV

délka akce ... 0.5' – 3'

pauza mezi akcemi ... 0.5' – 3'

skupiny hrají smyčky (20) postupně od první zleva nahoře do poslední vpravo dole, A = part Akordeony (I, II ... V), E = part Ensemble (I...III)

hráči jedné skupiny komunikují (on cue) a udržují přibližně stejné časování, jednotlivé skupiny jsou nezávislé

marimba může střídat nezávislost a přidání se k nějaké skupině či jednotlivci

Obr. 4. *Reakce K*, partitura – forma

## Akordeony

I

$\text{♩} = 30$

## II

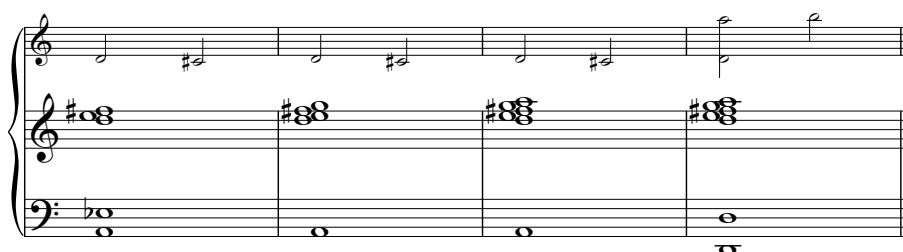
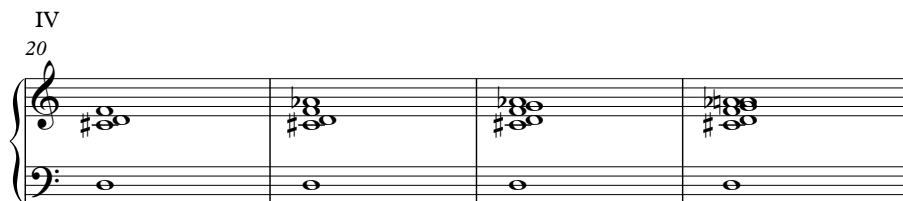
improvizace na materiál v I

*experimentuj s rejstříky, dynamikou, vzduchem, mikrotonalitou*

## III

$\text{♩} = 30$

pokračuj ad lib. (postupně klastry,  
ale stále s pocitem G dur)

Obr. 5. *Reakce K*: part I

## Ensemble

I

♩=120 *improvizuj vzhledem k tomuto materiálu  
použij co nejvíce zvukových obměn*



II

♩=120 *hrej rychlé arpeggio ad lib., rit., acc.  
postupně přidávej tóny, obměňuj zvuky*



pokračuj ad lib.

## III

Obr. 6. *Reakce K*, part II

Náročné, ale nakonec poměrně úspěšné bylo nastavení vyvážené dynamiky všech zvukových zdrojů. Bylo třeba zvolit zcela jinou hlasitostní úroveň jednotlivých smyček v přítomnosti tichých a soustředěných posluchačů při koncertu ansámbly a zcela jinou při přicházejících a korzujících skupinkách návštěvníků samotné instalace. V prvním případě větší hlasitost ubírala na atmosféře a napětí, v druhém případě při nižší hlasitosti zanikaly některé pasáže a vytrácela se zvuková celistvost. Ideální vyváženost nebylo možné předjímat. Problematická byla i dodatečná změna jednotlivých hlasitostí, jejichž ovládání bylo pouze na tabletech v místech zvukového zdroje, v některých případech velmi od sebe vzdálených a špatně přístupných (sakristie, kúr). Pro samotnou instalaci jsem zvolil riskantní krok a nastavil velmi nízkou dynamiku všech zdrojů. Během odpoledne se v kapli vystřídalo několik skupin diváků. Posluchačské vnímání zvuku oscilovalo mezi mrazivým napětím a naprostou nevnímavostí. Celkový výsledek tak byl značně ovlivněn přítomnými návštěvníky.

Při zapojení hudebníků do instalace tento problém odpadl, posluchači vytvořili soustředěnou koncertní atmosféru, kterou se při samotné instalaci nedařilo trvale udržet. Hlasitostní nastavení smyček se dalo po zkušenostech z předchozího dne lépe odhadnout a připravit na zvukové zkoušce. Podařilo se tak najít vyváženost akustických nástrojů s elektroakustickými zvukovými zdroji při zachování celkově nízké dynamiky a slyšitelnosti vzdálených smyček (kúr, sakristie).

### Provedení *Reakce K* v Káznici

Program v kapli brněnské Káznice byl rozdělený do tří dnů. První den proběhla pouze vernisáž instalace z reproduktorů bez přítomnosti ansámbly. Prostor káznice je velmi specifický, budovy jsou neudržované, nevytápěné, temná minulost nahání hrůzu i po tolika letech. Pochmurnou atmosféru podtrhlo i střídme rozmístění světel. Přítomní diváci mohli sedět uprostřed kaple a prožívat kontemplativní stav či procházet prostorem a poslouchat jednotlivé smyčky z různých pozic, a tedy i v různých hlasitostních poměrech.

Druhý den vystoupil ansámbl *Dust in the Groove* a provedl hudební kompozici pro ansámbl a smyčky dle partitury. Diváci vstoupili do prostoru, kde již probíhala zvuková instalace z předešlého dne. Hudebníci se asi po 15 minutách bez ohlášení začátku k instalaci připojili.<sup>47</sup> Každá ze tří skupin měla svůj nezávislý časový průběh, tedy i rozdílný čas dokončení. Hudebníci, kteří dohráli, opustili prostor kaple. Pokračující zvuková instalace navodila pocit časového neohraničení.<sup>48</sup> Ačkoliv vystoupení hudebníků mělo vytvořit pouze další zvukovou vrstvu instalace, chování publika (zaujmutí stálého místa, potlesk pro hudebníky) a ohraničení hudební akce nástupem a odchodem hudebníků vytvořily pocit koncertu. Hranici mezi koncertem a zvukovou instalací tedy nakonec vymezili navzdory záměrům autora (vnímat dílo i po zapojení hudebníků nadále jako zvukovou instalaci) svým přístupem samotní diváci.

Třetí den do probíhající instalace vstupovali hudebníci se svými improvizacemi, nejdříve sólově a později kolektivně. Partiturou se mohli, ale nemuseli inspirovat. Tento poslední den působil z hudebního hlediska uvolněněji než den předešlý. Hudebníků bylo méně, nebyli limitováni partiturou, časem ani místem, mohli se volně pohybovat v prostoru.<sup>49</sup> Zvuková instalace, prostor káznice i akustika kaple se pro ně staly již dostatečně známými prvky, se kterými mohli aktivně a kreativně pracovat. Zatímco předchozí den hudebníci v ansámblu vytvářeli podle partitury zvukové smyčky imitující varhany v instalaci, nyní nešlo o ansámblové pojetí, ale spíše o sólové, individuální přístupy k prostoru a instalaci. V tomto případě došlo ke shodě vnímání performance jako koncertu doprovázejícího instalaci jak publikem a hudebníky, tak i samotným autorem.

### Zvuková kompozice pro rozhlasové vysílání

Příběh varhan z padesátých let zaujal hudebního režiséra a producenta Michala Rataje, který připravuje pro Český rozhlas Vltava pořad *rAudioCUSTICA* a projevil zájem o rozhlasovou skladbu navazující na předcházející fáze projektu *Reakce K*. Sesbíraný zvukový materiál z Úsobrna jsem tak přetvořil v další umělecký výstup – po zvukové instalaci a koncertu ve zvukovou kompozici. Verze pro kapli byla postavena na náhodném prolínání různých dlouhých smyček zvukové instalace i živé hry hudebníků. Paralelně spuštěné smyčky rozdílných délek syntézou zvuku vyplnily i s minimálním materiálem nekonečně dlouhý čas při zachování nepředvídatelnosti a neopakovatelnosti. Fixní spojení smyček tuto hodnotu ztrácí, tento koncept tedy nebylo v další práci možné aplikovat. Nabízela se možnost vyzkoušet

47 V programu události byl pro tento den nepřesně ohlášen koncert *Dust in the Groove* bez jakékoliv zmínky o instalaci, diváci tedy instalaci pochopitelně považovali za doplněk koncertu.

48 Ukázka z koncertu *Reakce K* [video]. Dostupné z: <https://youtu.be/vENG74vGjPg> (cit. 28. 4. 2022).

49 Jednalo se o čtyři hudebníky z ansámblu *Dust in the Groove* v obsazení zpěv, basklarinet, akordeon, marimba.

jiný kompoziční přístup a získat další umělecký výstup ze stejného, zvukově velmi hodnotného materiálu, a rozšířit tak téma kompozice z hudebních prvků vzniklých improvizací.

Pro kompozici určenou k rozhlasovému vysílání bylo třeba vytvořit zcela novou koncepci. Především bylo třeba opustit indeterminismus jako kompoziční metodu. Skladba musí být fixní, definitivní. Požadavek rozhlasu na délku skladby byl 45 minut. Při poslechu skladby a rozhlasového vysílání je také třeba počítat se ztrátou vnímání prostoru kaple se specifickou akustikou a tíživou atmosférou. Rovněž náhlé, nečekané ticho ansámblu či smyček jako prostředek k dozrívání právě ukončeného zvuku účinkuje ve vnitřním posluchačově vnímání pouze v reálném prostředí.

Volba padla na stejný varhanní materiál z Úsobrna i stejné hudebníky z projektu *Dust in the Groove* jako v Káznici.<sup>50</sup> Nahrávky varhan byly již rozříděné z předešlé práce na zvukové instalaci. Výběr hudebních akcí pro ansámbl z předchozí smyčkové kompozice byl z důvodu navršení materiálu pro kompoziční práci rozšířen o další zvukově, melodicky či harmonicky výrazné a pro instalaci nevyužité či vyřazené pasáže nahrané varhanní improvizace. Výstupem byly jednoduché party pro hudebníky.

Ve studiu měli hudebníci za úkol vytvořit co nejvěrnější zvukovou imitaci varhanního originálu, tempo, výraz i délka provedení byly na jejich rozhodnutí. Každý nástroj se nahrával samostatně. Z nahrávání vznikla tabulka, jakási zvuková banka podle typu zvuku, použitého mikrofonu, jednotlivých nástrojů a technik či motivů doplněná o odpovídající zvukové imitace studiově nahraných nástrojů.

Obr. 7. *Reakce K*, zvuková banka

50 Žaneta Vítová (akordeon), Jana Vondru (harmonium, vokál), Radim Hanousek (basklarinet), Jan Přibil (trubka), Martin Opršál (marimba). Marimba se natáčela ve studiu DNO v režii Jany Jelínkové, ostatní nástroje ve studiu na FAVU v režii Jiřího Suchánka.



## Ukázky varhanních technik a jejich imitací:

### *Vzduch a klapání*

*Ukázka 1: varhany*

*Ukázka 2: akordeon*

*Ukázka 3: marimba*

*Ukázka 4: trubka*

### *Arpeggio*

*Ukázka 5: varhany*

*Ukázka 6: akordeon*

*Ukázka 7: marimba*

*Ukázka 8: trubka*

Dalším krokem bylo rozhodnutí, jak s množstvím zvukových souborů pracovat, jak spojovat jednotlivé nahrané nástroje s nahrávkami varhan i navzájem mezi sebou a jak je smysluplně uspořádat do 45minutové formy. Koncept neohraničenosti začátkem a koncem z živého provedení *Reakce K* v Káznici nebylo v rozhlasové skladbě možné použít. Struktura skladby pro Káznici byla dána, ale forma byla otevřená, pořadí jednotlivých prvků a délku provedení určovali sami interpreti až při samotném provedení. Začátek a konec samotné zvukové instalace bez hudebníků určovalo pouze její zapnutí či vypnutí.<sup>51</sup>

Při vytváření skladby pro rozhlas jsem se rozhodl pracovat bez předem promyšlené formy, tedy z kompozičního hlediska jakoby chybně. Materiál jsem nechal přirozeně plynout, následně jsem kombinoval jednotlivé nahrávky, z nich stříhal kratší úseky, stavěl větší bloky, které jsem navzájem přeskupoval či spojoval. Až později jsem začal hledat ve vytvořených blocích souvislosti. Forma, jako nezbytná struktura každé kompozice, tedy vznikla až na závěr kompoziční práce. Pro dodržení požadované délky skladby jsem zkracoval či naopak prodlužoval spojovací hudební prvky mezi jednotlivými bloky. Tyto spoje převážně tvořily tematicky či zvukově vhodně vybrané souvislé úseky varhanních nahrávek. Experimentováním s bloky zvuků se mi podařilo vytvořit šest samostatných částí, které byly následně propojeny a uspořádány do finální formy. Jak píše John Cage:

Princip formy bude naším jediným stálým spojením s minulostí. Velká forma sice nebude tak, jak bývala – jednou fuga, podruhé sonáta,

51 Specifickým příkladem otevřené formy je skladba La Monte Younga *Composition 1960 No. 7* – čistá kvinta H – Fis s poznámkou „hrát dlouhou dobu“. Podobný minimalistický přístup má skladba Yvese Kleina *Monotone Silence Symphony*, zde je ale forma pevně daná (I. část, 20 minut znějící akord D dur, II. část, 20 minut ticho).

avšak bude s nimi spjatá tak, jako jsou fuga a sonáta spjaté navzájem: na základě principu organizace nebo obvyčejné lidské schopnosti myslet.<sup>52</sup>

Jako *cantus firmus*, tedy melodie, která tvoří základní hlas pro polyfonii, posloužila v první fázi hledání formy a způsobu propojení ansámblových nástrojů s varhanními nahrávkami varhanní smyčka z instalace určená pro kúr v kapli. K tomuto varhannímu hlasu jsem při hledání vhodné zvukové kombinace experimentálně přidával jednotlivé zvuky ansámblu.

Překlopení nahraného varhanního materiálu do ansámblu představovalo symbolický přesun varhan – skladba tak začíná ansámblovou imitací prodle-vy a stoupající tónové řady (část I) a končí plným zvukem varhan, hrajících stejný materiál jako na začátku ansámblové nástroje (část VI). Začátek skladby vznikl vlastně imitací konce.

Vnitřní části (II, IV) obsahují zvukové imitace převážně hlukových varhanních improvizací (zvuky mechaniky, táhel, vzduchotechniky, píšťal, rezonancí, nedotažených nebo vypnutých rejstříků) a některé vybrané melodické motivy. Ze zvuku ansámblu se postupně stále více vynořují varhany. Krátké sólo (III) představuje první krátký varhanní vstup s plným zvukem mezi převážně ansámblovými částmi. Předposlední část (V) je koláží. Stříhovou metodou dochází ke konfrontaci a syntéze zvuku ansámblu a varhan.

Základní tři zvukové modely – hudba, hluk a ticho, které se objevují v nahraných varhanních improvizacích i skladbě pro Káznici, tvoří také základní stavební kameny radiofonické zvukové kompozice. Tyto stavební prvky existují jak samostatně, tak i v různých vystavěných kombinacích. Pasáže obsahující pouze hlukové zvuky mechaniky se prolínají s klasickým zvukem píšťal či do tohoto zvuku přecházejí. Obdobně je přistupováno ke studiovým nahrávkám akustických nástrojů a k jejich imitacím tónových i netónových varhanních zvuků. V kompozici následně dochází i k další úrovni spojování zvuků varhanních a ansámblových.

Při skládání zvuku samotného ansámblu byly využity buď typově obdobné či stejné nahrávky (princip kánonu, unisona, harmonie), nebo naopak různé, kontrastní (princip kontrapunktu). Často zní pouze jeden nástroj (sólo). Využívána je i interference blízkých tónů, které vytvářejí puls, a tím přidávají k dlouhým statickým prodlevám výrazný rytmus.

Výsledná nahrávka v celém svém rozsahu potvrzuje můj předpoklad, že spojováním kontrastního materiálu, přeskládáváním zvukových fragmentů a hledáním a výběrem zvukových, rytmických, harmonických i melodických

52 John Cage. *Silence: přednášky a texty*. Přeložili Jaroslav Šťastný, Radoslav Tejkal a Matěj Kratochvíl. Praha: Tranzit, 2010, s. 5–6.

kombinací lze dosáhnout kompoziční originality a úniku z pohodlí a rutiny vlastního hudebního rukopisu. Hluky a šumy v *Reakci K* výrazně ovlivňují tektoniku skladby, dodávají dalším zvukovým vrstvám puls, rytmickou rafinovanost, překvapivý kontrast.<sup>53</sup> Syntéza zvuků z jednotlivých vrstev vytváří nové zvukové barvy. Náhoda jako kompoziční princip může dopomoci k překonání vlastních kompozičních limitů.

Ačkoliv je celá 45minutová plocha tvořena z krátkých nezávislých nahrávek, segmenty jsou často propojeny tak, že posluchač hudbu vnímá, jako by byla nahrávána v delších plochách. Například úvodní melodicky zcela konkrétní několikaminutové téma marimby a trubky je vytvořeno z mnoha nezávislých nahrávek. V šumových a komplexních pasážích jsou zvuky promíchány tak, že jednotlivé nástroje ani varhany často nejsou snadno rozpoznatelné.

### Zachování prostoru

Akustické podmínky kaple a žádoucí střídání poslechové pozice posluchače (a tedy jeho volbu upřednostňování či potlačování určitých zvukových zdrojů) nebylo možné do studiové nahrávky přenést. Ansámbl se navíc nahrával samostatně po jednotlivých nástrojích ve studiu, tedy ve zcela odlišné akustice. Pro práci s prostorem a rozmístěním nástrojů na studiové nahrávce byl proto zvolen binaurální mix.<sup>54</sup> Zvukové soubory byly intuitivně rozmísťovány v trojrozměrném prostoru. Jejich poloha výrazně ovlivňovala syntézu zvuků i jejich dynamiku a průraznost.<sup>55</sup>

Na nahrané zvuky nebyly použity téměř žádné efekty, pouze ekvalizér pro potlačení nevhodných frekvencí a dozvuk pro odstranění digitálního ticha.

Prolínáním původně nezávislých nahrávek (hudebníci slyšeli předem pouze úryvky varhan, své verze natáčeli bez možnosti ansámblové souhry) docházelo k problémům s laděním, které bylo na několika místech třeba korigovat použitím zvukového efektu pitch shifter (například při spojení varhan a marimby). Při živém hraní s instalací v Káznici intonační problémy nebyly patrné, hudebníci se navzájem slyšeli a své ladění mohli korigovat. U nástrojů s pevným laděním (akordeon, harmonium, marimba) napomáhal dlouhý dozvuk v kapli a odlišnosti v ladění vytvářely žádoucí interference.

53 Příklady k poslechu: puls vytvořený interferencí, např. 22:35; rytmická struktura z hluků, např. 23:35, 26:05, 27:10, 28:00; nové zvukové barvy, např. 17:00. K poslechu na: <https://www.mujozhlas.cz/radiocustica/radim-hanousek-reakce-k>.

54 Binaurální mix je sluchákový efekt trojrozměrného zvuku, při němž může být zdroj zvuku umístěn kamkoliv kolem posluchačovy hlavy v okruhu 360°, tedy vlevo, vpravo, dopředu, dozadu, nahoru, dolů.

55 Finální mix rozhlasové skladby je stereofonický. Studiové nahrávky jsou (až na marimbu a akordeon ve stereu) monofonní. Pouze při práci na projektu ve studiovém prostředí Logic Pro byl použit pro simulaci prostorového rozmístění nástrojů místo běžného panneru L-R binaurální panner. K problematice vnímání nástrojů rozestavěných v prostoru viz Ondřej Jirásek. Rozsazení nástrojů v prostoru versus binaurální slyšení. *Opus Musicum*, 2022, roč. 54, č. 4, s. 48–65.

Při kontemplativním charakteru skladby se jako důležitá jevila práce s tichem a jemnou dynamikou. Studiová práce umožňovala měnit poměry hlasitosti reálných zvuků. Například sotva slyšitelný zvuk smyčcem na kamenech marimby lze významně zvýraznit i v ansámblové hře. Zcela tiché pasáže, které jsou velmi působivé v živém provedení, neboť umožňují vnitřní dozvuky právě slyšené hudby v posluchačově vnímání, působí v nahrávce prázdně a nepatřičně. V reálném prostoru absolutní ticho neexistuje. Do tichých částí studiové skladby tak bylo třeba vložit patřičné šumy z předcházející hudby, přidat dozvuk či tiché pasáže minimalizovat.

Finální mix vzešel ze spolupráce s Michalem Ratajem. Na jeho radu byl na dvou místech do nahrávky doplněn subbasový sinusový tón. Varhany jako malý jedno-manuálový nástroj a použité nástroje z ansámblu basové frekvence neobsahovaly, subbas tak doplnil v gradacích chybějící frekvenční pásmo. Díky zkušenostem Michala Rataje získala kompozice prostorovou i zvukovou vyváženost a plasticitu.

Rozhlasová nahrávka je dostupná zde:

[https://radiocustica.rozhlas.cz/radim-hanousek-reakce-k-8731789?fbclid=IwAR0B3fKllwvY8tqWuk1a-GHz4gkHmJiJF2Z1yylHMwIWVBcg8vaQ\\_Td5ZtU](https://radiocustica.rozhlas.cz/radim-hanousek-reakce-k-8731789?fbclid=IwAR0B3fKllwvY8tqWuk1a-GHz4gkHmJiJF2Z1yylHMwIWVBcg8vaQ_Td5ZtU)

## Závěr

Projekt *Reakce K* zpracovává silný příběh odehrávající se v padesátých letech 20. století, spjatý se dvěma místy – brněnskou Káznicí, kde byli popravováni a mučeni nevinní lidé, a úsobrněnského kostela, postaveného díky odvaze a nadšení místních obyvatel navzdory temné době. Ze zrušené kaple, ve které působila StB, někdo neznámý převezl varhany do nového kostela, a tím je zachránil. Zvuková instalace na tři dny symbolicky navrátila varhany prostřednictvím zvukových stop zpět do Káznice. Rozhlasová zvuková kompozice využila různých způsobů imitace, konfrontace a syntézy ansámblu a varhan.<sup>56</sup>

Experimentální pojetí díla vedlo k promýšlení zažitých hudebních pojmů. Pokud přijmeme hluk (neperiodický netónový zvuk) za součást hudby, nemá smysl hledat hranici mezi ním a hudbou. Hranice vede pouze v estetické rovině subjektivního hodnocení posluchačů (a tvůrců či interpretů), co za zvuk jako hudbu přijmou a co ne. Z hudebního hlediska je hluk důležitou součástí komplexního zvuku (nasazení tónu, zvuky mechaniky nástrojů, určité souzvuky periodických kmitočtů).

56 Zvuková kompozice *Reakce K* měla premiéru v pořadu Radioateliér 27. 4. 2022 ve 22 h na ČRo 3 Vltava. Dostupné v archivu pořadu rAdioACUSTICA z: [https://radiocustica.rozhlas.cz/radim-hanousek-reakce-k-8731789?fbclid=IwAR0B3fKllwvY8tqWuk1a-GHz4gkHmJiJF2Z1yylHMwIWVBcg8vaQ\\_Td5ZtU](https://radiocustica.rozhlas.cz/radim-hanousek-reakce-k-8731789?fbclid=IwAR0B3fKllwvY8tqWuk1a-GHz4gkHmJiJF2Z1yylHMwIWVBcg8vaQ_Td5ZtU) (cit. 28. 4. 2022).

Z výzkumného hlediska byla zajímavá možnost kompozičního využití netónových zvuků. Ve zvukové kompozici *Reakce K* jsou hudební i nehupební zvuky zcela rovnocenné, navzájem se doplňují. Nehudební zvuky navíc slouží jako základ rytmické textury i jako specifický obohacující melodický či harmonický prvek. Hlavním jejich přínosem je rozšíření zvukového spektra. Ačkoliv všechny použité zvuky pocházejí pouze z varhan a akustických nástrojů, díky jejich syntéze, zesílení či zeslabení a binaurálnímu mixu se rozhlasová nahrávka zvukově blíží elektronickým nástrojům, a dochází tak i s využitím tradičních nástrojů k originální zvukovosti – u některých zvuků je obtížné identifikovat, ze kterého nástroje pocházejí. Skládáním hudebních a nehupebních fragmentů vzešlých z improvizace vznikla poměrně soudržná kompozice obsahující celou řadu vnitřních vazeb.

Multimediální projekt *Reakce K* svou vrstevnatostí a komplexním přístupem poukazuje na limity pojmového myšlení, pokud jde o hudební dílo. Svým pojetím se vyhýbá žánrovému zařazení, pohybuje se na hranici mezi kompozicí a improvizací, zvukovou instalací a koncertem. První fáze projektu obsahovala varhanní improvizaci; části této improvizace byly přepsány do not či převedeny do zvukových souborů a staly se kompozičními prvky. Hudebníci a hudebnice ale kromě těchto not osobitě imitovali zvuk varhan včetně hlukových pasáží, a dostávali se tak na hranici mezi kompozicí a improvizací. Při samotném koncertě si mohli hráči z partitury částečně vybírat, které akce provedou, také délka provedení jednotlivých akcí i celého koncertu byla na jejich rozhodnutí. *Reakce K* je tedy v tomto případě i aleatorická, libovolnou kombinací daného hudebního materiálu do ní vstupuje prvek náhody. Ansámbl svou hrou napodoboval zvukovou instalaci, tvořil její akustický doplněk. Provedení skladby je tak zároveň koncertem i zvukovou instalací. Závěrečná fáze – zvuková rozhlasová kompozice je syntézou a uspořádáním materiálu vzniklého improvizací či jeho interpretací. Akustiku vnitřního prostoru kostela s varhanami v Úsobrně a kaple v Káznici s multikanálovou instalací s proměnlivým sluchovým vnímáním jednotlivých zvukových zdrojů vzhledem k pozici posluchače nahrazuje na studiové nahrávce vrstvení a syntéza zvuků varhan nabraných v kostele se studiovými nahrávkami akustických nástrojů a jejich mix.

Tato studie vznikla na HF JAMU v Brně v rámci projektu *Mix sound artu, field recordings a hudebního materiálu pro mezioborový studentský ansámbl*, podpořeného z prostředků účelové podpory na specifický vysokoškolský výzkum, kterou poskytlo MŠMT na rok 2020–2021.

Radim Hanousek vystudoval FE VUT, obor elektronické počítače (1989–2004), a magisterský program s profilací kompozičně-aranžérskou

na Katedře jazzové interpretace Hudební fakulty JAMU v Brně (2010–2015). Nyní se tamtéž v rámci doktorského studijního programu pod vedením doc. MgA. Jaroslava Šťastného, Ph.D., soustředí na různé podoby improvizace, intermedialitu a projekty na pomezí jazzu a soudobé vážné hudby, a to jako interpret (saxofonista, basklarinetista) i skladatel. Hanousek spoluzakládal norskó-české jazzové kvarteto NOCZ, vede autorský projekt *Dust in the Groove* a organizuje Prague Music Performance Orchestra, který provedl mimo jiné díla Anthonyho Braxtona a Roscoe Mitchella v přítomnosti autorů. Jako improvizátor aktivně spolupracuje s mnoha hudebníky z celého světa. Organizuje workshopy pro děti a klienty s mentálním postižením na téma improvizace a grafické partitury a je dramaturgem mezinárodních festivalů FAUN a PonavaFest.

[www.radimhanousek.cz](http://www.radimhanousek.cz)  
[hanousek.ra@gmail.com](mailto:hanousek.ra@gmail.com)

## Abstrakt

Multimediální projekt *Reakce K* představuje symbolický návrat varhan přesunutých za nejasných okolností v 50. letech 20. století ze zrušené věžeňské kaple brněnské Káznice do novostavby kostela v Úsobrně. Hudební skladatel, varhaník a improvizátor Peter Graham vytvořil volnou improvizaci a různými technikami hry rozsáhlý hudební materiál, který byl roztríděn a zpracován. K tomuto zvukovému materiálu vznikla odpovídající imitační zvuková banka vybraných akustických nástrojů. Projekt probíhal v několika fázích, přičemž každá fáze měla jiný výstup a řešila jiné teoretické otázky. Prvotní zvukový materiál byl zakomponován do zvukové multikanálové instalace, do skladby spojující instalaci s vystoupením akustického hudebního ansámblu, a nakonec i do studiové zvukové kompozice pro rozhlasové vysílání. Text popisuje práci s tóny i hluky jako významnými kompozičními prvky, vztahy a přechody mezi kompozicí a improvizací, souvislosti mezi koncertem a zvukovou instalací a přenos site-specific hudby do fixního tvaru rozhlasové kompozice.

## Klíčová slova

hluk, improvizace, konceptuální partitura, neobvyklé techniky hry, varhanní zvuky, zvuková instalace, zvuková kompozice, zvukové umění

## Abstract

The multimedia project *Reakce K* represents the symbolic return of the organ moved under unclear circumstances in the 1950s from the closed prison chapel of the Brno Penitentiary to the new church building in Úsobrno. Music composer, organist, and improviser Peter Graham has created extensive musical material through free improvisation and various playing techniques, which has been sorted and processed. A corresponding imitation sound bank of selected acoustic instruments was created for this sound material. The project took place in several phases, with each phase having a different output and solving different theoretical questions. The original sound material was incorporated into a multi-channel sound installation, into a composition mixing installation and acoustic music ensemble, and finally into a studio sound composition for radio broadcasting. The text describes working with tones and noises as important compositional elements, relationships, and transitions between composition and improvisation, connections between concert and sound installation, and the transfer of site-specific music into a fixed form of radio composition.

### Keywords

audio installation, noise, conceptual score, extended performance techniques, improvisation, organ sounds, sound art, sound composition

### Seznam zdrojů

Anon. Bývalá káznice a věznice s kaplí Nanebevzetí Panny Marie. *Památkový katalog Národního památkového ústavu* [on-line]. N. d. Dostupné z: <https://www.pamatkovykatalog.cz/byvala-kaznice-a-veznice-s-kapli-nanebevzeti-panny-marie-13065218> (cit. 23. 10. 2022).

Anon. Farnost Jedovnice. Kostel sv. Josefa v Senetářově. *Archiweb* [on-line]. N. d. Dostupné z: <https://www.archiweb.cz/b/kostel-sv-josefa-v-senetarove> (cit. 22. 10. 2022).

Attali, Jacques. *Noise: The Political Economy of Music*. Přeložil Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press 1985.

Cage, John. *Silence: Přednášky a texty*. Přeložili Jaroslav Šťastný, Radoslav Tejkal, Matěj Kratochvíl. Praha: Tranzit, 2010.



Cowger, Kelsey. Happening. *Grove Music Online*. 26. 11. 2013. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2256747> (cit. 16. 10. 2022).

Duckworth, William. *Talking Music*. New York: Da Capo Press, 1999, s. 253–255.

Fiala, Anna-Maria –Fiedler, Lena – Ramm, Christopher –Simm, Henrike. Untitled Event – Fragments On Its Historiography And Myth-Making. *Black Mountain Research* [on-line], 7. 6. 2015. Dostupné z: <https://black-mountain-research.com/2015/07/06/untitled-event/> (cit. 16. 10. 2022).

Gottschalk, Jennie. *Experimental Music Since 1970*. Londýn: Bloomsbury, 2005.

Hanousek, Radim. Braxtonův hudební systém v mezioborovém nadžánrovém ansámblu. *Opus Musicum*, 2020, č. 2, s. 24–40.

———. Propojení jazzových a klasických hudebníků v improvizacním ansámblu. *Opus Musicum*, 2019, č. 3, s. 26–39.

Havlíček, Vít. Nejstarší varhany do roku 1800. *Královédvorskó.cz* [on-line], 14. 8. 2016. Dostupné z: <https://www.kralovedvorskó.cz/varhany/nejstarsi-varhany-do-roku-1800.html> (cit. 26. 4. 2022).

Hegarty, Paul. Noise. *Grove Music Online* [on-line], 25. 5. 2016. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002292545> (cit. 23. 4. 2022).

———. *Noise/music. A History*. Londýn: Bloomsbury Academic, 2007, s. 5.

Jirásek, Ondřej. Rozsazení nástrojů v prostoru versus binaurální slyšení. *Opus Musicum*, 2022, roč. 54, č. 4, s. 48–65.

Keenan, David. Consumed by Noise. *The Wire*, 2000, č. 198, s. 26–30.

Leone, F. D. Composer Profile: Annette Krebs. *Musica Kaleidoskopea* [on-line], 5. 5. 2014. Dostupné z: <https://fdleone.com/2014/05/05/composer-profile-annette-krebs/> (cit. 27. 4. 2023).

Nettl, Bruno et. al. Improvisation. *Grove Music Online* [on-line], 20. 1. 2001. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013738> (cit. 19. 2. 2023).

Parker, Evan. *De Motu*. Nantes: Lenka Lente, 2018.

Paroulková, Lenka. Kostel v Úsobrně je raritou: pochází z roku 1951. *Blanenský deník* [on-line], 5. 1. 2011. Dostupné z: <https://blanensky.denik.cz/serialy/kostel-v-usobrne-je-raritou-pochazi-z-roku-.html> (cit. 22. 10. 2022).

Philipsz, Susan. *Study for Strings*. MOMA, New York, 2012. Dostupné také z: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/soundings/artists/11/works/> (cit. 30. 4. 2023).

Pisaro, Michael. Writing, Music. In: James Saunders (ed.). *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*. Farnham: Ashgate, 2009, s. 27–76.

Reková, Tereza. Šumařův průvodce po hudební galaxii. Epizoda 5: Reakce K. *Rádio Ponaava*. 2. 6. 2022. Dostupné z: <https://ponava.radio/ep/60> (cit. 19. 1. 2023).

Schafer, Raymond Murray. *Nová zvuková krajina. Příručka moderního učitele hudby*. Přeložil Martin Lauer. Praha: Nadace Agosto Foundation, 2020. Dostupné také z: <https://agosto-foundation.org/sites/default/files/files/shafer-nova-zvukova-krajina.pdf> (cit. 23. 4. 2022).

Varèse, Edgard – Chou Wen-Chung. The Liberation of Sound. *Perspectives of New Music*, 1966, roč. 5, č. 1, s. 11–19. Dostupné také z: <https://doi.org/10.2307/832385> (cit. 18. 1. 2023).

Wong, Mandy-Suzanne. Sound Art. *Grove Music Online* [on-line], 26. 11. 2013. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2219538> (cit. 16. 10. 2022).

———. Sound Installation. *Grove Music Online* [on-line], 26. 11. 2013. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2258174> (cit. 28. 9. 2022).

Železný, Ladislav. Ticho za časů korony. Zvukový umělec Mirvis provedl ojedinělý akustický výzkum ticha. *Radioateliér*, 29. 7. 2020. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/ticho-za-casu-korony-zvukovy-umelec-mirvis-provedl-ojedinely-akusticky-vyzkum-8261505> (cit. 26. 4. 2023).