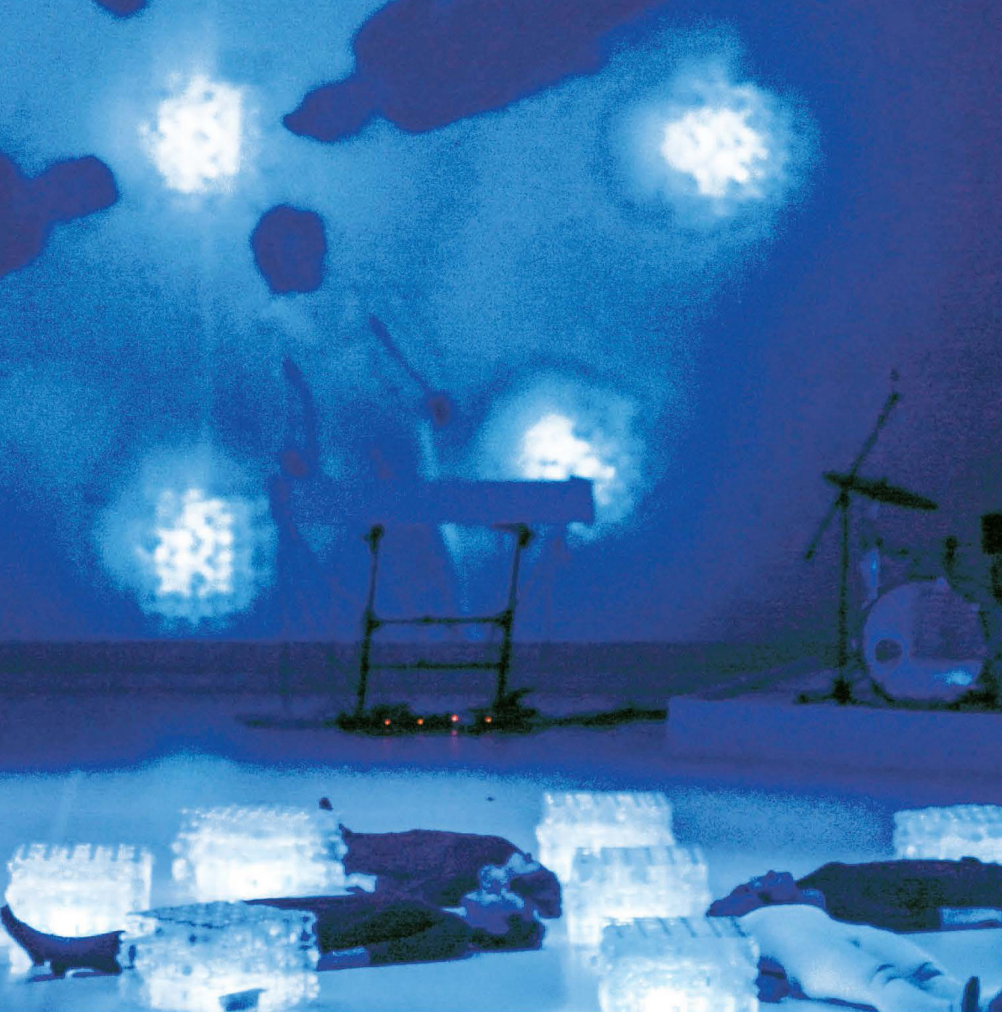




Paralely  
hudební a filmové  
řeči



Martin Klusák

# Paralely hudební a filmové řeči

**Martin Klusák**

Tato publikace vznikla na Akademii múzických umění v Praze v rámci projektu „Vydání publikace Hudba jako film, film jako hudba“ podpořeného z prostředků účelové podpory na specifický vysokoškolský výzkum, kterou poskytlo MŠMT v roce 2017.

Toto dílo je licencováno pod licencí Creative Commons BY-SA (Uveďte původ – Zachovejte licenci).

Licenční podmínky najdete na adrese  
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>.

Recenzoval Miloš Vojtěchovský  
Fotografie na obálce: Archiv OSA – Petr Klapper  
© Akademie múzických umění v Praze, 2026

ISBN 978-80-7331-763-8 (iPDF)

# Obsah

|                                                                                    |    |
|------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Úvod.....                                                                          | 5  |
| 1. Vizuální hudba a synestezie.....                                                | 10 |
| 2. Analogie parametrů hudební a filmové řeči.....                                  | 18 |
| 2.1 Kinetika – rytmus, tempo, metrum, čas .....                                    | 20 |
| 2.2 Materiál – struktura, textura, faktura.....                                    | 25 |
| 2.3 Prostor – celek, detail, druhy prostoru.....                                   | 29 |
| 2.4 Stavba – hudební forma, tektonika, stříhová skladba .....                      | 37 |
| 2.5 Harmonie, kontrapunkt .....                                                    | 42 |
| 2.6 Jas, barva, dynamika, témr.....                                                | 52 |
| 3. Prolínání hudby a filmu ve vlastní tvorbě .....                                 | 55 |
| 3.1 <i>Princezna se železnou maskou</i> –<br>filmová řeč ve zvukové kompozici..... | 56 |
| 3.2 <i>L'étoile de mer</i> – audiovizuální kontrapunkt.....                        | 65 |
| 3.3 <i>Předjaří</i> – audiovizuální kompozice .....                                | 69 |
| Závěr .....                                                                        | 75 |
| Literatura .....                                                                   | 87 |
| Abstract.....                                                                      | 94 |



# Úvod

Již dlouho mě fascinuje hudba, která proniká do jiných uměleckých projevů než zvukových. Hudbu spatřuji (záměrně zde užívám tohoto slova) ve filmu, v divadle, v obrazech a fotografiích, v architektuře, ale i v projevech nevycházejících z umění – 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 skladatelé tíhnou spíše k tvorbě schématu, či partitury svého díla. V případě experimentálního filmu se může jednat o obecné partitury, jež obsahují 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 (*l'objet sonore*) s různými charakteristikami, mě velice zajímá práce skladatele objektů bez ohledu na jejich materiální podstatu. Objekty zvukové, vizuální, reálné i reprodukováné, 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 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 např. na statickou fotografii. Z pozice autora, kterému se zvukové, vizuální a prostorové podněty v mysli automaticky propojují, kombinují, formují v nové celky, ale často také zaměňují, nebo jsou v konfliktu, nastíním možné techniky vědomé práce s tímto vícesmyslovým vnímáním, nové náhledy na hudební či vizuální materiál, možné společné kompoziční parametry hudební nebo vizuální skladby a v neposlední řadě inspirace pro vlastní autorskou hudební či interdisciplinární uměleckou činnost.

Tento text nenabízí systematické mapování uměleckých děl, která spadají do zvažované oblasti, a popis jejich estetiky, rovněž se nejedná o hloubkový výzkum teorie audiovizuace a všech hudebně obrazových parametrů. Téma je omezeno na selektivní zkoumání vztahů hudebního a filmového materiálu a vzájemných vlivů hudební a filmové řeči – vychází ze subjektivních postřehů z přímé umělecké i akademické praxe a je dodatečně podloženo poznámkami a odkazy na související literaturu. Souvztažnost s praxí podtrhuje zejména poslední kapitola, která obsahuje ukázky i zpětnou reflexi vlastní umělecké tvorby, jež byla primární příčinou vzniku této práce. Do odborného zákulisí obou uměleckých oblastí (hudby i filmu) jsem měl možnost nahlédnout v rámci nedávných studií na Filmové a televizní i Hudební a taneční fakultě Akademie múzických umění v Praze. Tento text je spontánním hledáním společného diskurzu filmové a hudební teorie, který by byl blízký odborníkům obou zaměření – ne příliš zjednodušující pro jedno, 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 nejprve v první kapitole stručně přiblížím pojmy *vizuální hudba* a *synestezie*, které jsou pro

hudebně-filmový kontext stěžejní. Studie zabývající se vizuální hudbou a synestезií 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 Mollaghanové, která se přímo věnuje fenoménu vizuální hudby v kontextu experimentálního filmu, se zaměřením na hudební aspekt tvorby, a která referuje také na četnou existující literaturu k tématu. Mollaghanová 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 na to, že její studie není čistě muzikologická a v textu se pokouší o vybalancování náhledů obou disciplín na problematiku.

Mollaghanovou zde uvádím jakožto členku množiny autorů, kteří se v nedávné době zabývali vizuální hudbou (nejen v kontextu hudby a filmu). Na toto téma existuje mnoho jiných textů, z nichž některé reflektuji v dalším výzkumu.<sup>2</sup> Je zřejmé, že tato práce nemá ambice předčit tyto publikace, co se týče hloubky a rozsahu výzkumu.

Synestезií se v českém kontextu a v souvislosti s hudbou nedávno zabývali skladatelé Michal Nejtek<sup>3</sup> a Zdeněk

---

<sup>1</sup> Aimee Mollaghan. *The Visual Music Film*. Basingstoke (Hampshire): Palgrave Macmillan, 2015.

<sup>2</sup> Například: Adriano Abbado. *Visual Music Masters*. Milano: Skira Editore, 2017. Kerry Brougher – Olivia Mattis. *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music since 1900*. London: Thames & Hudson, 2005. Andrew Hill. „What is Electroacoustic Audio-Visual Music?“. In: Motje Wolf – Andrew Hill (eds.). *Proceedings of Sound, Sight, Space and Play 2010: Postgraduate Symposium for the Creative Sonic Arts*. Leicester (UK): De Montfort University, 2010, s. 37–46. V českém prostředí je mi v obecné teorii blízké uvažování Ivy Oplištilové, např. v jejím textu *Přeměna paradigmatu*, kterým se zabývám v nadcházejícím výzkumu – viz Iva Oplištilová. „Přeměna paradigmatu“. *Živá hudba*. 2016, roč. 7, s. 38–56.

<sup>3</sup> Michal Nejtek. *Synestезie jako tvůrčí a percepční faktor u současných hudebně-scénických forem*. Dizertační práce. Brno: Hudební fakulta Janáčkovy akademie múzických umění v Brně, Katedra kompozice, dirigování a operní režie, 2014 [vedoucí práce – doc. Martin Smolka].



Bartošík.<sup>4</sup> Vycházím z jejich studií; zejména Nejtkova dizertace je pro tuto práci, co se týče hloubky a důkladnosti zpracování, naprosto dostačující referencí k zamýšlenému stručnému výkladu pojmu synestezie.

Ve druhé kapitole rozvíjím několik úvah nad různými parametry hudební a filmové řeči. Některé z nich jsou společné a aplikovatelné v rámci obou disciplín, jiné jsou naopak velmi specifické pouze pro jeden z oborů, nicméně pro druhý mohou být při nejmenším inspirací k originálnímu uchopení odlišného materiálu. Často se pojmenování jevů a diskuze na podobné téma v jednom oboru míjí s výzkumem a praxí druhého oboru. V této práci konfrontuji obě perspektivy a formou drobných úvah porovnávám teoretické přístupy obou uměleckých odvětví. Jsem si vědom toho, že v této práci nemohu do hloubky pokrýt všechny teoretické body k jednotlivým parametrům. Tato kapitola je tedy mým osobním výběrem a shrnutím postřehů či stanovisek, s nimiž jsem se setkal v průběhu své dosavadní tvůrčí a akademické zkušenosti v obou oblastech. Vzhledem ke skutečnosti, že rukopis této práce vznikl již na jaře 2017, aktuální probíhající výzkum je ve vztahu k této publikaci již značně rozšířený a bude s pravděpodobností dále rozvinut v nadcházejících publikacích.

Třetí kapitola je reflexí a analýzou mých vybraných projektů, které s tématem úzce souvisejí a u nichž 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 či 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

---

<sup>4</sup> Zdeněk Bartošík. *Vliv synestezí na kompoziční myšlení*. Dizertační práce. Praha: Hudební a taneční fakulta Akademie múzických umění v Praze, Katedra skladby, 2015 [vedoucí práce – prof. Hanuš Bartoň].

a intermediální uměleckou činnost. Jakožto skladatele mě velmi inspirují různé 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 jsou cenným pohledem na problematiku z perspektivy vizuálních umění. Tato perspektiva je přínosná též pro mou vlastní tvorbu, jejímž výsledkem často není pouze autonomní hudební, či zvuková kompozice, ale mnohdy také vizuální útvar – ať už se jedná o autorský film, prostorovou performanci, nebo zvukovou instalaci. Dospívám do bodu, kdy pro mě přestává být důležitá fyzická stránka díla (zdali se oficiálně jedná o hudební skladbu, film, instalaci apod.), avšak 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 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, pro tuto práci jsou inspirativní hlavně poznatky výzkumů z oblasti filmové a hudební vědy. Aimee Mollaghanová 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>

Podle Michala 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

---

<sup>5</sup> A. Mollaghan. *The Visual Music Film*, s. 9 a s. 11–12.

<sup>6</sup> M. Nejtek. *Synestezie jako tvůrčí a percepční faktor u současných hudebně-scénických forem*, s. 8.

v první polovině 20. století, zmínky a koncepty vizuální hudby sahají mnohem hlouběji do evropských dějin. Nebudu zde však zacházet do prehistorie, ani vzdálené historie antického umění, kde se nacházejí skutečné kořeny vizuální hudby a synestetických umění,<sup>7</sup> ale jako příklad zmíním alespoň teoretický návrh francouzského matematika a filozofa Louise-Bertranda Castela (1688–1757), který vynalezl, avšak nerealizoval, 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 [...], 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 se do popředí dostává 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

---

<sup>7</sup> „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.“ A. Mollaghan. *The Visual Music Film*, s. 1.

<sup>8</sup> Francouzsky *clavecin pour les yeux* nebo *clavecin oculaire*, anglicky *ocular harpsichord*.

<sup>9</sup> Marten Franssen. „The Ocular Harpsichord of Louis-Bertrand Castel“. *Tractrix*. 1991, roč. 3, s. 15.

<sup>10</sup> Roman Dykast. „Barevná hudba a ťuknuté hlavy“. In: Ivana Bažantová (ed.). *Svár teorie s praxí?*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006, s. 41.

<sup>11</sup> Kamila Pajerová. *Vizuální hudba*. Bakalářská práce. Liberec: Fakulta umění a architektury Technické univerzity v Liberci, 2009 [vedoucí práce – doc. Stanislav Zippel].

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 projeví na počátku dvacátého století ve výtvarném umění jako práce se syntézou více způsobů vnímání [...]. A předznamenaly výrazné synestetické směry s programem překonání tradiční statičnosti 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. 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 Mollaghanová 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>

---

<sup>12</sup> *Tamtéž*, s. 1.

<sup>13</sup> A. Mollaghan. *The Visual Music Film*, s. 35.

<sup>14</sup> *Tamtéž*, s. 5.

Martin Čihák (nar. 1964), pedagog střihové 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>

Mollaghanová 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* Mollaghanová zmiňuje ještě *graphic cinema*<sup>18</sup> a na obecné rovině lze vizuální hudbu vnímat jako vycházející z ideje *gesamtkunstwerku*.<sup>19</sup>

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

---

<sup>15</sup> Jedná se o kapitolu *Absolutní film* z Čihákovy publikace *Ponorná řeka kinematografie* (Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013). Hlavní kapitoly knihy rozlišují experimentální filmovou tvorbu v těchto kategoriích: *Strukturální film*, *Absolutní film*, *Čistý film*, *Sklížený film*, *Spontánní film*, *Avantgardní film*.

<sup>16</sup> *Tamtéž*, s. 69.

<sup>17</sup> „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 Loretann Gargard Devlin, grounds the visual music film as a *motion painting*.” A. Mollaghan. *The Visual Music Film*, s. 11.

<sup>18</sup> „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.

<sup>19</sup> „Central to this idea of visual music as a hybrid form is the idea of *gesamtkunstwerk* or the *total artwork*.” *Tamtéž*, s. 13.

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, filmař Oskar Fischinger a další. Jedním z našich nejvýznamnějších představitelů byl průkopník intermediálního 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 Michajlovič Ejzenštejn (1898–1948). Ve své stati *Vertikální montáž*,<sup>21</sup> ke které se v této práci ještě vrátím, cituje komentář německého filozofa Karla von Eckartshausena (1752–1803) k vynálezu L.-B. Castela: „[...] 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.[-B.] 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:

„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.

---

<sup>20</sup> „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.

<sup>21</sup> Sergej Michajlovič Ejzenštejn. „Vertikální montáž“. In: Týž. *Kamerou, tužkou i perem*. Přeložil Jiří Taufer. 2., rozš. vyd. Praha: Orbis, 1961, s. 277–376.

<sup>22</sup> *Tamtéž*, s. 290–291.

Barvy: Olivově zelená, smíšená s růžovou a bílou.

Slova: Ke kvítkům lučním se nakláněla.

Tóny: Zvyšující se veselé tóny.

Barvy: Zelená, smíšená s fialovou a bledě žlutou.

Slova: Žalostně pěla, jak pěnkačička.

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,

---

<sup>23</sup> *Tamtéž*, s. 291–292.



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

O, zvučná polnice, klid vesmírného vířidla,  
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 jejich díla vypadala, kdyby se realizovala 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 způsobem reaguje hudební skladatel György Ligeti (1923–2006),

---

<sup>24</sup> Překlad: Vítězslav Nezval (citováno z S. M. Ejzenštejn. „Vertikální montáž“, s. 292).

<sup>25</sup> M. Nejtek. *Synestezie jako tvůrčí a percepční faktor u současných hudebně-scénických forem*, s. 12–13.

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>

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 Mollaghanová 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.

---

<sup>26</sup> *Tamtéž*, s. 18.

<sup>27</sup> A. Mollaghan. *The Visual Music Film*, 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 oborů – a to i neuměleckých. Není možné se v rámci jediné studie zabývat všemi přesahy diskutované látky do výtvarného umění, architektury, literatury, filozofie, matematiky, fyziky a dalších společenských či 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 v případě filmu. Myslím, 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, jiné naopak analogické, další pouze částečně přenositelné – 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, reflektuje též 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 přidaných hodnot, než materiál čistě vizuální, či auditivní:

---

<sup>28</sup> S. M. Ejzenštejn. „Vertikální montáž“, s. 280.

„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 Mollaghanová také podotýká, že i čistě vizuální materiál bez zvukové 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 pod 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. Mollaghanová k těmto parametrům podotýká: „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, jež jsou sdílené čistě zvukovým, čistě vizuálním, ale i audiovizuálním uměleckým útvarem. 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

---

<sup>29</sup> A. Mollaghan. *The Visual Music Film*, s. 13 a s. 23–24.

<sup>30</sup> *Tamtéž*, s. 19.

<sup>31</sup> *Tamtéž*, s. 4.

kontextu znamenají. Také strukturně-kompoziční parametry mají u obou forem umění společný základ, ale vzhledem k odlišnému materiálnímu základu a socio-kulturnímu kontextu se u každé z nich používá poněkud jiné názvosloví a analytické metody. V hudbě se uplatňují zejména pojmy *tektonika* a *hudební forma*, což jsou specificky hudebněteoretické disciplíny zabývající se formální výstavbou hudební skladby, zatímco film, především 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. V historii však opakovaně docházelo k inspiraci hudbou u vizuálních umělců, kdy se ryze hudební znaky (jako právě hudební forma, ale i harmonie a kontrapunkt) často dostávaly do vizuálních konceptů výtvarných umělců a filmařů. Méně často tomu bylo naopak, nicméně bylo by možné nalézt i příklady hudebních děl, která jsou inspirovaná vyjadřovacími prostředky filmu (např. stříhovou skladbou, kamerovou kompozicí, narativní složkou apod.).

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

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

Pojem *kinetika* je společný de facto pro 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: K systematice hudebního*

rytmu, metra a tempa<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> Ve svém textu Tichý také uvádí: „Časové členění hudební struktury na nejvyšší hierarchické úrovni a na hierarchických úrovních nejbližše podřazených je předmětem již tradičních hudebněteoretických 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 neoddelitelné 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 kinetických umění, pojem metrum je typický pro kompoziční uvažování vycházející z evropské hudební tradice (ale i některých mimo-evropských hudebních kultur) a ve vizuálních kompozicích, filmech, ale i v některých hudebních a zvukových skladbách může chybět. V teoretické rovině však lze hovořit o metru i v souvislosti s analýzou kinetického vizuálního materiálu.

Zatímco v hudební partituru mohou mít kinetické parametry podobu exaktního zápisu pro co nejpřesnější možnou

---

<sup>32</sup> Vladimír Tichý. *Úvod do studia hudební kinetiky: K systematice hudebního rytmu, metra a tempa*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2002 [1. vyd. 1994].

<sup>33</sup> *Tamtéž*, s. 17.

<sup>34</sup> *Tamtéž*, s. 17.

<sup>35</sup> *Tamtéž*, s. 18.

<sup>36</sup> Karel Janeček. *Tektonika: Nauka o stavbě skladeb*. Praha – Bratislava: Supraphon, 1968, s. 19.

reprodukovatelnost živým interpretem, v tradici filmu nutnost přesného zápisu odpadá, protože vytvořené dílo pro svou další existenci zpravidla již nepotřebuje dalšího umělce-interpreta. Tempo a rytmus jsou však důležitými parametry při samotné tvorbě kinetického vizuálního či auditivního díla a v ideálním případě jsou vědomým nástrojem při autorské práci s jeho časově-kompozičním rozvržením. V kontextu experimentálního filmu či hudebního divadla se někdy můžeme setkat 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, anebo se stát vodítkem pro tvorbu dílčí složky sama sebe. Např. v případě standardní filmové produkce skladatel filmové hudby reaguje na rytmus a tempo sestříhaného 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 a u hraného filmu může střihač upravit rytmus střihu podle hudebního vývoje užité skladby. Někdy film býval v klasické projekční situaci „partiturou“ pro klavírního improvizátora, jenž 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; jakožto průkopník multimediálního kinetického umění se už v roce 1941 v této publikaci pokusil o velice precizní hudební notaci filmového rytmu a dalších vizuálních parametrů. Na obrázku je Pešánkova hudební analýza uvažovaného kinetického obrazu; autor používá hudební partituru pro znázornění rytmu a trvání vizuálních tvarů, jako jsou bod, obdélník, kruh, horizontála a vertikála; přikládá též legendu, která určuje dramaturgii barev.

Pokud by byl Pešánek jen trochu přesnější v notovém zápisu, uvedl by tempo a používal by preciznější notaci rytmických

---

<sup>37</sup> Zdeněk Pešánek. *Kinetismus: Kinetika ve výtvarnictví – barevná hudba*. Praha: Česká grafická unie, 1941.

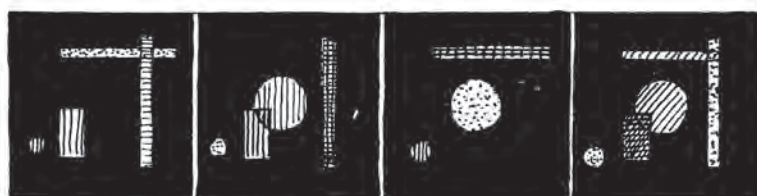
BOD :

OBDÉLNÍK :

KRUH :

HORIZONTÁLA :

VERTIKÁLA :



ŽLUTÁ = 1 = ČERV. = 3 = MODRÁ = 5 = BÍLÁ = 7 =   
 ORANŽ. = 2 = FIAL. = 4 = ZELENÁ = 6 =

Pešánkova partitura kinetického obrazu.<sup>38</sup>

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

<sup>38</sup> Tamtéž, s. 16.



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, ale i mezi oranžovou a červenou čtvrttón oranžově červená. [...] Elementy jsou: bod, obdélník, kruh, horizontála, vertikála. Bude proto v partituru 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 partituru navrhuje označení, jež 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 kinetikou 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 typy. Rozlišuje dva hlavní

---

<sup>39</sup> Tamtéž, s. 16.

<sup>40</sup> V. Tichý. *Úvod do studia hudební kinetiky*, s. 13.

<sup>41</sup> K. Janeček. *Tektonika*, s. 21.

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 stříhové zkratky, nebo opakování stejného časového úseku stříhovým řazením paralelních akcí) a *čas subjektivní* (čas ve vztahu k pocitům a psychologii postavy, která je součástí děje, nebo také divákovo subjektivní vnímání plynutí času).<sup>44</sup>

## 2.2 Materiál – struktura, textura, faktura

Slovo *materiál* se mi spojuje především s architekturou a výtvarnými uměleckými obory, zejména se sochařstvím. 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 atd. 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

---

<sup>42</sup> Josef Valušiak. *Základy stříhové skladby*. 4., rozš. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2012 [1. vyd. 1983], s. 89–90.

<sup>43</sup> *Tamtéž*, s. 91.

<sup>44</sup> *Tamtéž*, s. 89–94.

<sup>45</sup> László Moholy-Nagy. *Od materiálu k architektuře*. Přeložila Anita Pelánová. Praha: Triáda, 2002 [1. vyd. orig. 1929].

(hromada).<sup>46</sup> Autor varuje před zaměňováním těchto pojmů a nabízí tyto definice:

„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 závisející 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 s vybranými příklady z Moholy-Nagyho 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).

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

---

<sup>46</sup> *Tamtéž*, s. 34.

<sup>47</sup> *Tamtéž*, s. 34–49.

<sup>48</sup> *Tamtéž*, s. 35, 41 a 48.



Struktura, textura a faktura podle Moholy-Nagyho.<sup>48</sup>

textura, faktura skladby, struktura souzvuuku – to jsou sousloví, která by hudební skladatel pravděpodobně použil v souvislosti s popisem hudebního materiálu skladby. „Struktura souzvuuku“ implikuje samotnou podstatu charakteru souzvuuku, intervalové vztahy mezi tóny a jejich rozložení v rámci souzvuuku.<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 mít stále na vědomí, na jakou hierarchickou úroveň hudebního materiálu nahlížím. „Z hlediska velikosti a měřítka se struktury dělí na typy zvané *mikrostruktura*, *mezostruktura*

<sup>49</sup> „Strukturu dnes definujeme jako síť vnitřních [...] vztahů mezi částmi celku, která zakládá kvalitativní určenost celku jako jevu [...]“ Petr Macek (ed.). *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997, s. 873.

<sup>50</sup> *Tamtéž*, s. 213.

<sup>51</sup> *Tamtéž*, s. 213.

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>

U zvukového materiálu na tak nízké hierarchické úrovni, jako je jeden tón, mohu uvažovat 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

---

<sup>52</sup> *Tamtéž*, s. 875.

<sup>53</sup> Pojem *hudební blok* v českém hudebněteoretickém prostředí zavedl Karel Janeček. Viz K. Janeček. *Tektonika*, s. 95–140.

<sup>54</sup> 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.

<sup>55</sup> 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.

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 nebo 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.

## 2.3 Prostor – celek, detail, druhy prostoru

Prostor je parametr, jenž 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, intermediálních 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-úrovňových perspektiv. 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. Problematika prostoru v hudebním a filmovém kontextu by vydala 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 může sledovat celek prostoru, nebo se zaměřit na dílčí detail. Podobně, jako v případě materiálu, mohou 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.

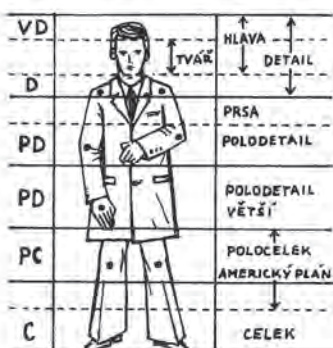
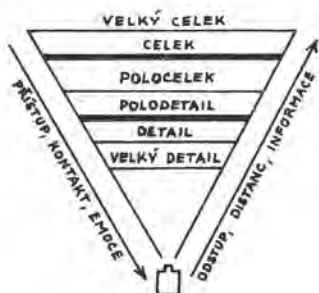
V kontextu filmové tvorby se pro tyto různé perspektivy, které zaujímá kamera jako pozorovatel, ujalo v praxi používané názvosloví: *velký celek*, *celek*, *polocelek*, *polodetail*, *detail*, *velký detail*. V českém prostředí se ve filmovém scénáři pro tyto druhy kamerové kompozice záběru běžně používají 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>

Toto rozlišování tzv. „velikosti záběru“ nepřesahuje hranice vnitřního kamerově-kompozičního prostoru jednoho filmového záběru. Kdybych si měl vzpomenout na jiné druhy prostoru, o kterých mohou 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, rozostřením či transfokací, měrou expozice, v postprodukci pak compositing a vizuální efekty).

---

<sup>56</sup> Ludvík Baran – Ilja Bojanovský. *Úvod do filmového obrazu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1987.



#### D E T A I L



Detail střední



Detail hlava a ramena



Detail hlava



Detail tvář

Tab. 38

Různé velikosti záběrů na příkladu lidské postavy.<sup>57</sup>

- 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).

<sup>57</sup> Tamtéž, s. 131.



- Technická iluze prostoru v projekční situaci (standardní 2D projekce vs. 3D stereoskopický efekt, případně 4D kina s pohybujícím se hledištěm, virtuální realita 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 je uvedeno shrnutí různých teoretických diskurzů o filmovém prostoru:

„[...] používame tri odlišné diskurzy:

- formalistický/neoformalistický: gramatika filmového jazyka (Spottiswoode, Płażewski, 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 mnohohrstevnaté i v rámci hudby a akustických umění a začne se ještě dále rozvětlovat, zkombinují-li obraz se zvukem do audiovizuálního celku. V čisté zvukové doméně se tématu prostoru v nedávné době podrobně věnoval zejména Denis Smalley (nar. 1946), který popsal mnoho různých druhů prostoru, o nichž 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, jež existují v okolí posluchače, mají určitou pozici, velikost,

<sup>58</sup> Martin Kaňuch (ed.). *Priestor vo filme*. Bratislava: Sorosovo centrum súčasného umenia, 2000.

<sup>59</sup> Wiesław Godzic. „Diskurzívne priestory filmu Truman Show“. In: M. Kaňuch (ed.). *Priestor vo filme*, s. 11–28.

<sup>60</sup> Denis Smalley. „Space-form and the acousmatic image“ [online]. *Organised Sound* [cit. 24. 2. 2017]. 2007, roč. 12, č. 1, s. 35–58. Dostupné z: <https://doi.org/10.1017/S1355771807001665>.

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*), polo-celkem je uskupení hudebníků formující hudební ansámbl, ve kterém se gesta jednotlivců seskupují do komplexnějšího zvuku (*Ensemble Space*) a makroúrovňi-celkem je koncertní sál, jenž sjednocuje prostor pro koncertní těleso i diváky a přidává zvuku další prostorové charakteristiky (*Arena Space*). Dále také zmiňuje speciální druhy prostoru – prostor modifikovaný či zkreslený zvukovým záznamem či mediálním přenosem (*The Recorded Image of a Performed Space, Mediatished 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) obklopovat jej (*Circumspace* – modelová situace poslech surround zvuku), nebo samotný posluchač mění pozici v rámci akustické situace (*Vantage Point Shifts*).

Mnohovrstevnatost uvažování o prostoru přináší zjevné kontrasty různých pojetí prostoru – vnitřní/vnější, subjektivní/objektivní, mentální/fyzický, makro/mikro. Lze uvažovat i o dalších volnějších protikladných přívlastcích – tmavý/světlý, či v souvislosti s dozvukem suchý/mokrá.<sup>61</sup>

S rozličnými prostorovými perspektivami z hlediska vnitřního hudebního materiálu pracuje skladatel Matouš Hejl (nar. 1989) ve své kompozici *The Next Long Loop* (2015),<sup>62</sup> kde hudba podle jeho slov vyjadřuje „různé pohledy na totéž“.<sup>63</sup> Ve skladbě pracuje

---

<sup>61</sup> Výzkumem psychoakustiky a subjektivního hodnocení zvuku se u nás zabývá např. Ing. Zdeněk Otčenášek, viz též. *O subjektivním hodnocení zvuku*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2008.

<sup>62</sup> Matouš Hejl. *The Next Long Loop* [partitura]. Praha, 2015 [archiv autora].

<sup>63</sup> *Elektronická korespondence s Matoušem Hejlem* [online; 24. 4. 2017].

s bloky hudby, které vyjadřují odlišné časovosti („time-scales“), příp. perspektivy (kontrasty celku a detailu apod.), a řadí je za sebou způsobem, který by se dal přirovnat principu filmové montáže (o níž bude řeč v následující kapitole). Autor ke skladbě přikládá text, mediální zprávu o průletu komety kolem planety Mars, který ve mě vzbuzuje vizuální představy různých pohledů kamery na pohyb a vztah objektů v prostoru v rámci proměnlivého subjektivního vnímání toku času.<sup>64</sup>

Na přiložené 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 t. 25. Melodická linka violoncella v t. 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.

---

<sup>64</sup> „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 periferie 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 Akademie múzických umění v Praze, 2015.

44

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 21-24) includes a piano introduction for the strings, marked *pp* and *ppp*. The second system (measures 25-28) features a more active string texture with dynamics ranging from *p* to *f*. The third system (measures 29-32) continues the string activity with various articulations and dynamics, including *pp*, *mf*, *ppp*, and *mp*.

Ukázka z partitury skladby Matouše Hejla – *The Next Long Loop* (t. 21–32).

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* (zdroj zvuku je součástí vnitřního iluzorního filmového prostoru) a *nediegetické* (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 jakéhokoli zvukového objektu jakožto významotvorného prvku, jehož zdroj není součástí diegetického prostoru.<sup>65</sup>

Vnější 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 kdekoli v polokouli nad hlavou či kolem diváka a určovat jim nezávislé trajektorie.

---

<sup>65</sup> Francouzský skladatel a teoretik Michel Chion (nar. 1947) rozlišuje vztah zvuku a obrazu na tzv. *onscreen sound*, *offscreen sound* a *nondiegetic sound* a dále rozvíjí úvahu nad dalšími možnými postaveními zvuku, které by mohly být předmětem diskuze. Michel Chion. *Audio-vision: Sound on screen*. New York: Columbia University Press, c1994, s. 73–80. Prof. Ivo Bláha (nar. 1936), jehož publikace *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla* (2., dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004 [1. vyd. 1994]) 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*). *Tamtéž*, 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 zpravidla dostačuje existující partitura v podobě hudební notace, která je v evropském kontextu velmi rozvinutá a komplexní. Oproti hudbě, dějiny filmu de facto začínají na konci 19. století, konkrétně prvním filmem bratří Lumiérů *Odchod z továrny*, jenž byl veřejně uveden v roce 1895.<sup>66</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 především od aktuálního slohu jednotného pro celý kontinent. Ve 20. století se slohová jednota postupně uvolnila a jednotlivé kompoziční styly se začaly větvit do často nepřibuzných vývojových linií s centry

---

<sup>66</sup> Kristin Thompsonová – David Bordwell. *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*. Přeložila Helena Bendová et al. Praha: AMU, 2007, s. 27.

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. *modů*) a jednohlasých melodických frázích v rámci tohoto výběru. Pozdější vícehlasá struktura přidává vertikální skladbu několika melodií současně a všímá si souzvukové stránky (kontrapunkt). Melodicko-harmonický sloh uplatňuje princip tonální funkční harmonie, kdy horizontální a vertikální rozměr skladby 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 jak 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, posléze i multiserialismus, témbrová hudba, minimalismus, spektralismus, dále pak algoritmická, generativní či konceptuální kompozice a mnoho dalších. Paralelně s těmito směry se stále rozvíjí např. neoklasické a neofolklorní hudebně-kompoziční přístupy. Postmoderním vyústěním je možnost kombinace jakýchkoliv předchozích postupů v jednom díle, forma recyklace či koláže již existujícího díla.<sup>67</sup> Kontext akustických umění k daným metodám formování materiálu přidává ještě metody syntézy zvuku – např. aditivní, subtraktivní, granulární, frekvenční modulace ad.

Kromě uvedených kompozičních slohů a technik však lze uvažovat i nad vnější hudební formou, kterou vnímám jako jakousi obálku vytvářející určitý tvar, jenž se zaplní konkrétním materiálem. Hudební formy byly v tradičním pojetí velmi přesně definované (např. rondo, variace, fuga, sonátová forma apod.).<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Viz heslo *Postmodernism* – Stanley Sadie (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan, 2001 (repr. 2002), sv. 20, s. 213–216.

<sup>68</sup> Principy základních tradičních hudebních forem stručně a přehledně popisuje Luděk Zenkl v *ABC hudebních forem*. Praha: Supraphon, 1984.

V současnosti je však hudební forma často chápána jako volná koncepce plastického tvaru pro hudební materiál. A tento tvar může být vytvořen téměř jakýmkoliv prostředky – grafickým nákresem, metodou improvizace či otevřené formy, generativním či parametrickým způsobem, analogií či převodem struktur z jiných uměleckých nebo vědních oborů a mnoha dalšími způsoby, nevylíkáje technické a dramaturgické postupy přejaté z filmového stříhu a režie.

Film, na rozdíl od hudby, byl rovnou vržen 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 či inovativní formy divadla a poezie. Film se současně vyvíjel též jako vhodné médium pro oblast dokumentu a publicistiky, odkud pocházejí mnohé estetické vlivy, které se týkají rovněž jeho narativních a experimentálních forem. Pro stavební skladbu filmu je nicméně příznačná tzv. *montáž* (stříhová skladba), která se jako pojem v kinematografii objevila v souvislosti se sovětskou filmovou tvorbou 20. let 20. století.<sup>69</sup> Jerzy Płażewski (1924–2015), autor akademicky uznávané systematické studie *Filmová řeč* (1961),<sup>70</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 tvůrčovy vůle.“<sup>71</sup>

Płażewski rozlišuje tři montážní přístupy: *dramaturgická skladba, asociativní skladba a technický střih*.<sup>72</sup>

---

<sup>69</sup> K. Thompsonová – D. Bordwell. *Dějiny filmu*, s. 127–150.

<sup>70</sup> Jerzy Płażewski. *Filmová řeč*. Přeložil Zdeněk Smejkal. Praha: Orbis, 1967 [1. vyd. orig. 1961].

<sup>71</sup> *Tamtéž*, s. 141.

<sup>72</sup> *Tamtéž*, s. 143.



„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 nejpřehledněji 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>73</sup>

Z Płażewského 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 Płażewského rozlišení na dramaturgickou a asociativní skladbu dala nalézt analogie z hudební teorie, kde rozlišujeme *absolutní* a *programní hudbu*; první se zabývá čistým, „absolutním“ hudebním materiálem (o kterém jsem hovořil v 1. kapitole této práce), jeho proporcemi a uspořádáním, druhá vnáší do hudby interpretovatelné sémantické významy.

Dramaturgickou střihovou skladbu Płażewski dále člení. Uvedu zde však doplněnou a aktualizovanou Valušiakovu klasifikaci, která vychází z Płażewského a také ze starší české publikace Jana Kučery *Střihová skladba ve filmu a v televizi*.<sup>74</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

---

<sup>73</sup> *Tamtéž*, s. 144.

<sup>74</sup> Jan Kučera. *Střihová skladba ve filmu a v televizi*. 3. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2016.

intelektuální, asociativní), *křížovou montáž* (montáž více linií, jež 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), *rapid-montáž* (zvláštní případ koláže, kdy dochází k rychlému rytmickému střihu velmi krátkých záběrů v jeden skladebně výrazný celek).<sup>75</sup> Rapidmontáž Płażewski vnímá jako druh asociativní montáže, stejně jako *skladbu analogií*, *skladbu protikladem* a *skladbu příznačného motivu (leitmotivu)*.<sup>76</sup> Pro vracející se vizuální motiv Płażewski také používá označení *refrén*.<sup>77</sup>

S trochou představivosti, přirovnám-li hudební melodickou linku k filmové dějové linii, mohu připodobnit lineární montáž k jednohlasému hudebnímu slohu a paralelní či křížovou montáž k vícehlasému kontrapunktu. Rapidmontáž by bylo možné přirovnat k principu zvukové granulární syntézy, kdy za použití sekvence za sebe střížených velmi krátkých úseků materiálu vzniká celek s novým výrazovým potenciálem. Skladba příznačného motivu má svou přímou analogii v programní hudbě, kde označení leitmotiv, než se začalo používat také v teorii filmového střihu, zvuku a filmové hudby, poprvé objevilo v souvislosti s tvorbou Richarda Wagnera.<sup>78</sup> 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 (vícevětě hudební útvary), v kompoziční stavbě hudebních bloků, o které se zmiňuje Karel Janeček v *Tektonice*,<sup>79</sup> nebo v postmoderní kolážové kompoziční metodě.

---

<sup>75</sup> J. Valušiač. *Základy střihové skladby*, s. 29–34.

<sup>76</sup> J. Płażewski. *Filmová řeč*, s. 161–166.

<sup>77</sup> *Tamtéž*, s. 212–213.

<sup>78</sup> Viz heslo *Leitmotif* – S. Sadie (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 14, s. 527.

<sup>79</sup> K. Janeček. *Tektonika*, s. 95–140.

Retrospektivní montáž byla inspirací pro skladbu Jana Ryanta Dřízala (nar. 1986) *Strom života* (2015),<sup>80</sup> u které autor hovoří o principu *flashbacku* a *flashforwardu* v kontextu autonomního hudebního materiálu. Níže je uvedena ukázka introdukce. V partech smyčcového orchestru jsou patrná první tři hudební pásma, jež 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>81</sup> jak zmiňuje autor.

## 2.5 Harmonie, kontrapunkt

Do hudby vrostl pojem *harmonie* velice specificky a označuje celou hudebněteoretickou oblast – *nauku o harmonii*, která je vlastně rozsáhlým souborem pravidel pro funkční pojetí tonality. Tento pojem figuruje též v oblasti různých netonálních forem hudby, zde však souvisí s vertikální strukturou materiálu bez vazby na tonální principy.<sup>82</sup>

Michel Chion, o kterém budu hovořit dále 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

---

<sup>80</sup> Jan Ryant Dřízal. *Strom života* [partitura]. Praha, 2015 [archiv autora].

<sup>81</sup> *Elektronická korespondence s Janem Ryantem Dřízalem* [online; 7. 2. 2017].

<sup>82</sup> „The combining of notes simultaneously, to produce chords, and successively, to produce chord progressions.“ viz heslo *Harmony* – S. Sadie (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 10, s. 858.

The image shows a page from a musical score for the piece "Strom života" by Jana Ryanta Dřízala. The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and percussion. It features complex rhythmic patterns, dynamic markings, and articulation. The score is divided into sections labeled "I. Roots", "A", and "B". The tempo is marked "Allegro" and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "ppp" and "f".

Ukázka z partitury skladby Jana Ryanta Dřízala – *Strom života* (t. 1–39).

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>83</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 finská skladatelka Kaija Saariaho (nar. 1952) hovoří o pojmu harmonie v souvislosti s témbrovou charakteristikou zvuku, kdy reinterpretuje tradiční pojmy *konsonance* a *dissonance* 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>84</sup>

Pojem harmonie samozřejmě existuje i v obecné rovině jako synonymum pro 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 14th century, to describe the combination of simultaneously sounding musical lines according to a system of rules.”<sup>85</sup>

Charakteristicky se jedná o celou nauku v rámci starších hudebních slohů, návod, který „učí polyfonní skladebné technice;”<sup>86</sup> kontrapunkt tedy znamená „spojení dvou nebo několika

---

<sup>83</sup> M. Chion. *Audio-vision: Sound on screen*, s. 36.

<sup>84</sup> Kaija Saariaho. „Timbre and Harmony: Interpolations of Timbral Structures” [online]. *Contemporary Music Review* [cit. 1. 2. 2018]. 1987, roč. 2, č. 1, s. 94. Dostupné z: <https://doi.org/10.1080/07494468708567055>.

<sup>85</sup> S. Sadie (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 6, s. 551.

<sup>86</sup> Zdeněk Hůla. *Nauka o kontrapunktu*. Praha: Supraphon, 1985, s. 6.

samostatných hlasů v hudebně logický celek<sup>87</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 termíny setkat v poměrně hojné míře – zejména pojem kontrapunkt byl s oblibou používán filmovými teoretiky v rámci dějin filmu a často popisoval audiovizuální vztah, v jehož rámci paralelně existující prvky vytvářejí přidanou hodnotu celku. V kontextu filmové teorie však oproti hudbě zatím neexistuje jednotný pohled na problematiku audiovizuálního kontrapunktu, příp. audiovizuální harmonii. Nastíním alespoň některé významné filmaře či filmové teoretiky a jejich výklady těchto pojmů v souvztáznosti k audiovizuálnímu materiálu.

Sergej Ejzenštejn, jeden z nejstarších filmových myslitelů a revolucionářů, který začal uvažovat o audiovizuálním kontrapunktu, nachází jeho princip 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>88</sup>

Tato slova jsou příznačnou součástí Ejzenštejnovy statě *Vertikální montáž*, kterou napsal v letech 1940–1941,<sup>89</sup> tedy po zhruba dekádě vývoje zvukového filmu, kdy se stále hledaly nové terminologie a přístupy k uchopení nového audio-vizuálního vztahu ve filmu. Než Ejzenštejn uvede téma audiovizuálního

---

<sup>87</sup> *Tamtéž*, s. 6.

<sup>88</sup> S. M. Ejzenštejn. „Vertikální montáž“, s. 277–278.

<sup>89</sup> S. M. Ejzenštejn. *Kamerou, tužkou i perem*, s. 20.

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>90</sup>

Kdybychom nevycházeli z podoby orchestrální partitury, ale z montážní stavby němého filmu, pak by podle Ejzenštejna „[...] 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>91</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>92</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>93</sup>

Audiovizuální vztah se dá podle Ejzenštejna vyjádřit jako polyfonní dvojhlas auditivní a vizuální stopy, z nichž každá má může mít ještě bohatou vnitřní polyfonní stavbu. Ejzenštejn

---

<sup>90</sup> S. M. Ejzenštejn. „Vertikální montáž“, s. 280.

<sup>91</sup> *Tamtéž*, s. 281.

<sup>92</sup> *Tamtéž*, s. 281–282.

<sup>93</sup> *Tamtéž*, s. 280.

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 souhry hudebních, ani od souhry vizuálních při němé montáži.“<sup>94</sup>

Ejzenštejn uvádí i analýzu audiovizuálního kontrapunktu vlastního filmu *Alexandr Něvský* (1938), ke kterému komponoval hudbu Sergej Prokofjev.<sup>95</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>96</sup>

Ejzenštejnovu grafické vnímání polyfonie souhry obrazu a zvuku jako dvou polyfonních hlasů komentuje Aimee Mollaghanová přirovnáním k grafické podobě pracovního prostředí (*timeline*) současných programů určených k lineárnímu střihu 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>97</sup>

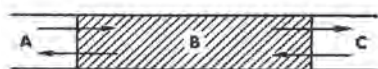


Schéma I.

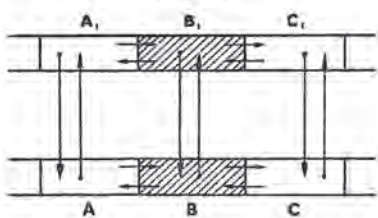


Schéma II.

Schémata montáže němému filmu  
a montáže audiovizuálního díla.<sup>98</sup>

<sup>94</sup> *Tamtéž*, s. 284.

<sup>95</sup> K. Thompsonová – D. Bordwell. *Dějiny filmu*, s. 273.

<sup>96</sup> S. M. Ejzenštejn. „Vertikální montáž“, s. 350.

<sup>97</sup> A. Mollaghan. *The Visual Music Film*, s. 16.

<sup>98</sup> S. M. Ejzenštejn, „Vertikální montáž“, s. 284.



|                                  | I |   | II |   | III |   | IV   |     | V    |    | VI  |
|----------------------------------|---|---|----|---|-----|---|------|-----|------|----|-----|
| Záběr                            |   |   |    |   |     |   |      |     |      |    |     |
| Hudební věty                     | A |   | B  |   | A   |   | B    |     | C    |    |     |
|                                  | 1 | 2 | 3  | 4 | 5   | 6 | 7    | 8   | 9    | 10 |     |
| Hudba                            |   |   |    |   |     |   |      |     |      |    |     |
| Délka<br>(v mírách)              | 1 | 1 | 1  | 1 | 1   | 1 | 1    | 7.8 | 1.8  | 1  | 3.4 |
|                                  | 2 |   | 2  |   | 2   |   | 1.78 |     | 1.18 |    | 1.2 |
| Diagram<br>obrazové<br>kompozice |   |   |    |   |     |   |      |     |      |    |     |
| Diagram<br>pohybu                |   |   |    |   |     |   |      |     |      |    |     |

Vztah obrazu, hudby, obrazové kompozice a pohybu.<sup>99</sup>

Dvacet let po Ejzenštejnových úvahách zmiňuje audiovizuální kontrapunkt Jerzy Płażewski:

„Všude tam, kde zvuk není naturalistickou ilustrací filmového obrazu, nýbrž obohacuje divákovo vědomí o nové prvky, můžeme hovořit o obrazově-zvukovém kontrapunktu. [...] Proti-kladem 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>100</sup>

Płażewski stručně představuje pokusy svých předchůdců o systematickou klasifikaci audiovizuálních vztahů. Z oblasti

<sup>99</sup> S. M. Ejzenštejn. „Vertikální montáž“, s. 348–349.

<sup>100</sup> J. Płażewski. *Filmová řeč*, s. 174.

VII                      VIII                      IX                      X                      XI                      XII

A<sub>1</sub>                      B                      A                      B<sub>1</sub>

11                      12                      13                      14                      15                      16                      17

18                      19                      20                      21                      22                      23                      24

C                      D                      E                      F

0                      1                      2                      3                      4

filmu uvádí Ejzenštejna a jeho pět druhů kombinací obrazu se zvukem (1. přirozená, 2. metrická, 3. rytmická, 4. melodická, 5. tonální), z oblasti hudby zmiňuje čtyři druhy audiovizuálních kombinací Pierra Schaeffera (1. efekt masky, 2. efekt protikladu, 3. synchronnost, 4. souznění). Płazewski 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 podrobně zkoumal a redefinoval francouzský skladatel a teoretik Michel Chion ve své stěžejní publikaci *Audio-vision: Sound on Screen*.<sup>101</sup>

<sup>101</sup> Viz pozn. pod čarou č. 65.

Chion si všímá náhlých tendencí ke konci dvacátých let minulého století, kdy docházelo ke srovnávání filmu s hudbou a užívání hudebního názvosloví pro jevy v tehdy vznikajícím zvukovém filmu. Pro popis jevu, kdy obrazová a zvuková linie probíhají nezávisle současně vedle sebe, či spíše paralelně „nad sebou“, <sup>102</sup> se právě v té době uchytil pojem kontrapunkt. <sup>103</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>104</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 jsou vnímány v naprostém souladu – a přeci jsou na sobě nezávislé. Jako příklad uvádí sportovní přenos, kdy v záběru vidíme cyklistický peloton, ale v rámci zvukové stopy slyšíme rozhovor moderátora

---

<sup>102</sup> Asociaci zvuku „nad obrazem“ užívá prof. Ivo Bláha v kontextu jevu, který nazývá *přůvodní postavení zvuku vůči obrazu*. V kontrastu s tím uvádí ještě postavení zvuku v záměrném rozporu s obrazem – též. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*, s. 24–31. Viz také kapitola 2.3 této práce. Chion si všímá nejasnosti hranice mezi souladem a rozporem obrazu a zvuku, viz příklad přenosu cyklistického závodu dále v textu této podkapitoly.

<sup>103</sup> „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.“ M. Chion. *Audio-vision: Sound on screen*, s. 35–36.

<sup>104</sup> *Tamtéž*, s. 36.

s cyklisty, jež se zrovna neúčastní zobrazovaného 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>105</sup> Jinými slovy řečeno, divák musí dospět k vědomé úvaze: „I should hear X, but I hear Y“.<sup>106</sup>

Pro takovouto uvědomělou audiovizuální neshodu Chion navrhuje spíše 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>107</sup>

Teorii audiovizuální harmonie a kontrapunktu Chion ještě testuje na příkladu hudebního klipu, ve kterém zobrazované a slyšené často nemá přesnou obsahovou souvislost. V jeho průběhu se však mohou objevovat prostříhy na hrající kapelu, kdy dochází k audiovizuálnímu synchronu. Audiovizuální systém střídání synchronizačních bodů a nezávislého

---

<sup>105</sup> „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.

<sup>106</sup> *Tamtéž*, s. 38.

<sup>107</sup> *Tamtéž*, s. 36–37.

zvukově-obrazového kontrapunktu Chion přirovnává k harmonickému rámci hudební skladby.<sup>108</sup>

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

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, hudební skladatel a zakladatel katedry zvukové tvorby na pražské FAMU, ve své publikaci *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*,<sup>109</sup> v níž audiovizuální kontrapunkt zmiňuje v kontextu klasifikace druhů postavení zvuku vůči obrazu a nezachází hlouběji do zkoumání například další klasifikace forem audiovizuálního kontrapunktu.

## 2.6 Jas, barva, dynamika, tímbr

Chci-li se pokusit o srovnání některých dalších rysů hudby a filmu, jako je jas a barva u obrazu a dynamika a tímbr u hudby, musím vzít v úvahu vysokou míru subjektivity synestetické analogie. V souvislosti s experimentálními filmy mj. Oskara Fischingera a Normana McLarenova, Aimee Mollaghanová píše:

---

<sup>108</sup> „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 synchronic points—to return to the musical analogy—provide the harmonic framework of the audiovisual system.“ *Tamtéž*, s. 37.

<sup>109</sup> Viz pozn. pod čarou č. 65.

„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>110</sup> Autorka si tedy všímá toho, že v tvorbě 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 říci, 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>111</sup> (viz kapitolu 2.1 této práce). Dalším příkladem může být běžný mixpult pro ovládání intenzity světla na koncertní akci. Jednotlivé ovladače světelného pultu určují jas světla 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. Mollaghanová 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>112</sup>

---

<sup>110</sup> A. Mollaghan. *The Visual Music Film*, s. 12.

<sup>111</sup> Z. Pešánek. *Kinetismus: Kinetika ve výtvarnictví – barevná hudba*, s. 16.

<sup>112</sup> A. Mollaghan. *The Visual Music Film*, s. 12–13.

Ejzenštejn zase vnímá zabarvení obrazu jako analogii zvukového tónu a instrumentace. O černobílém filmu píše:

„Nejlepší práce našich kameramanů [...] sice ještě s bělo-šedo-černou škálou ‚malé palety‘ [...] jsou do té míry kompozičně barvitě, že se zdá, jako by vyplynuly ze záměrného sebezapření takových mistrů jako je Tisse, Moskvín a Kosmatov, kteří jako by si byli schválně záměnili 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>113</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 předvídá 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, srovnatelné s orchestrací hudební. Jen tehdy se podaří dohnat a předejít Diderotovy, Wagnerovy a Skrjabinovy sny o akusticko-vizuální syntéze.“<sup>114</sup>

---

<sup>113</sup> S. M. Ejzenštejn. *Kamerou, tužkou i perem*, s. 143.

<sup>114</sup> *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: čistě zvukovou kompozici, která je výrazným způsobem inspirovaná filmovými vyjadřovacími prostředky; hudební skladbu, jež 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 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 zabývající se rozdíly mezi variantami provedení. Například u třetí zmíněné skladby – audiovizuální kompozice *Předjaří* – panují různé názory veřejnosti a kolegů na volbu vhodného typu provedení. Podle některých má lepší účinek kino-formát bez přítomnosti živých hudebníků, podle jiných je dílo úplnější při živém koncertním uvedení. V rámci každé varianty také nepochybně záleží i na dalších podrobnostech koncertní/projekční situace, jako je architektura, osvětlení a akustika sálu, velikost plátna, vzdálenost hudebníků od diváků, míra hluku prostředí apod.

Nicméně zaměřím se zde nyní spíše na tvůrčí ideje související s tématem práce, které podpořily syntézu mých kompozic 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>115</sup> Tématem tohoto díla, které vzniklo k 25. výročí 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 na pracovní stáže severokorejské dělnice. Kompozice 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 kamery 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

---

<sup>115</sup> Skladba měla premiéru 28. listopadu 2014 v rámci pořadu *PremEdice* Radioteleonu, na stanici Český rozhlas 3 – Vltava. „Martin Klusák: Princezna se železnou maskou“ (Radiocustica selected) [online]. *Rozhlas.cz* [cit. 27. 4. 2017]. Dostupné z: [http://www.rozhlas.cz/radiocustica/projekt/\\_zprava/1425516](http://www.rozhlas.cz/radiocustica/projekt/_zprava/1425516).

jejich pohybů. Po vzoru filmové distribuční techniky simultánního překladu je slyšet též simultánní překlad do angličtiny. Forma narativní fikce je patrná zejména díky stylizaci, technické čistotě a načasování dialogů i ruchů a fikční 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>116</sup> která se problematikou severokorejských dělnic v Čechách zabývala v rané fázi své kariéry.

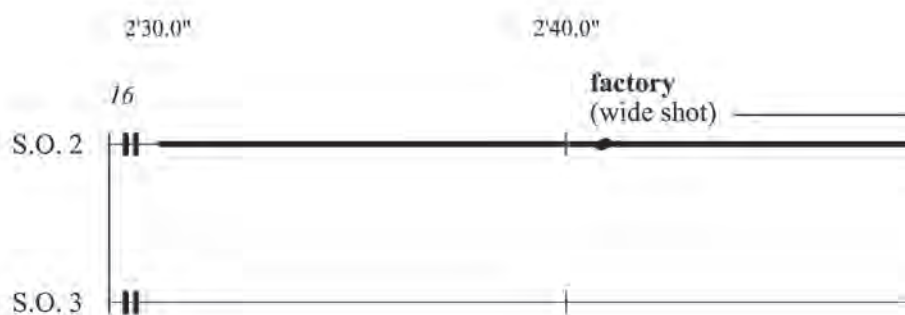
Skladba však prochází také četnými ryze akusmatickými plochami, jež dekonkretizují děj a vyvažují formát celé kompozice směrem k abstraktním formám. Minimum dialogů v průběhu celé skladby potvrzuje tento posun od konvenční rozhlasové hry a zdůrazňuje inklinaci směrem k sónické formě.

Níže je uvedena ukázka 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. Nad každým systémem jsou časové údaje pro výskyt objektů v rámci skladby.

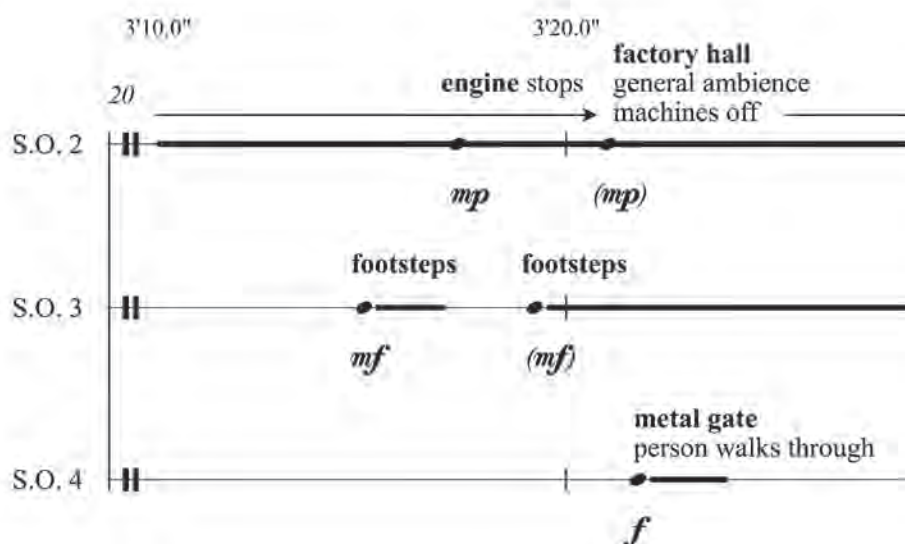
V t. 16–19 je ve stopě S.O. 2 vidět příklad zvukové interpretace kamerového celku, nájezdu na detail a detailu. Ve zvuku jsem analogického účinku docílit změnou poměru hlasitostí

---

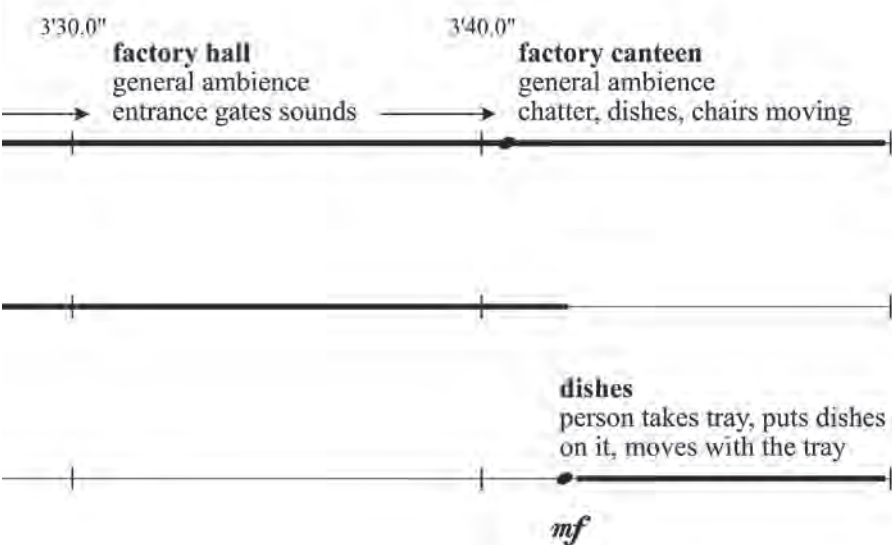
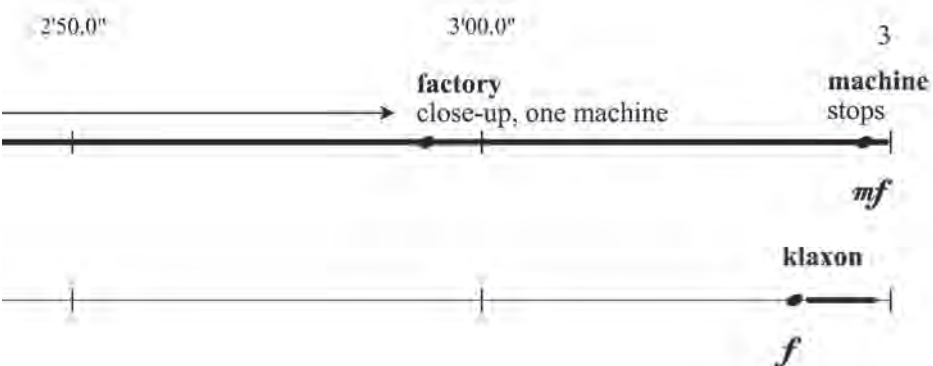
<sup>116</sup> Rozhovor se uskutečnil 17. 4. 2014 v Praze.

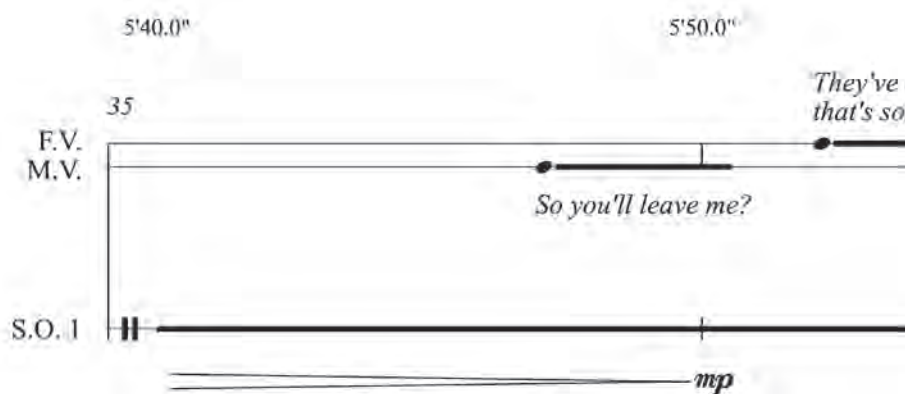
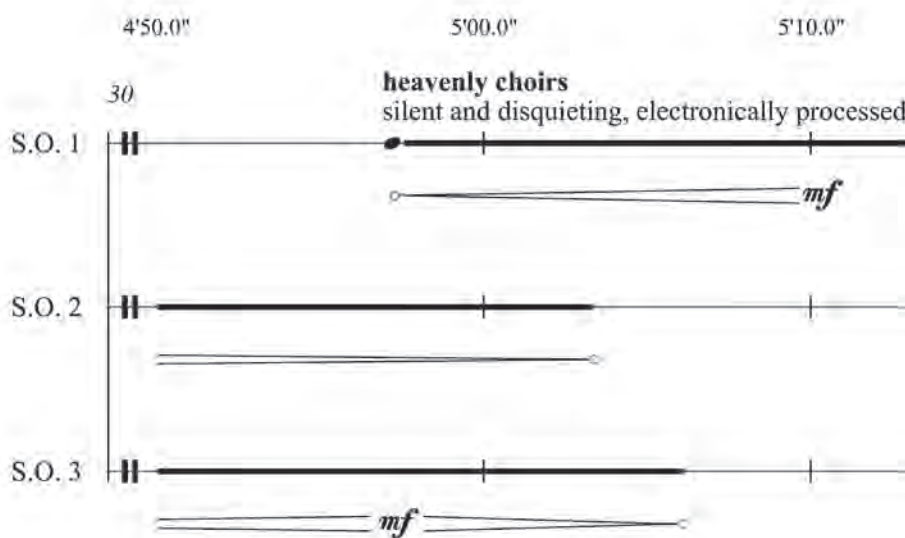


≡



Princezna se železnou maskou, ukázka 1 (2'30"–3'50").



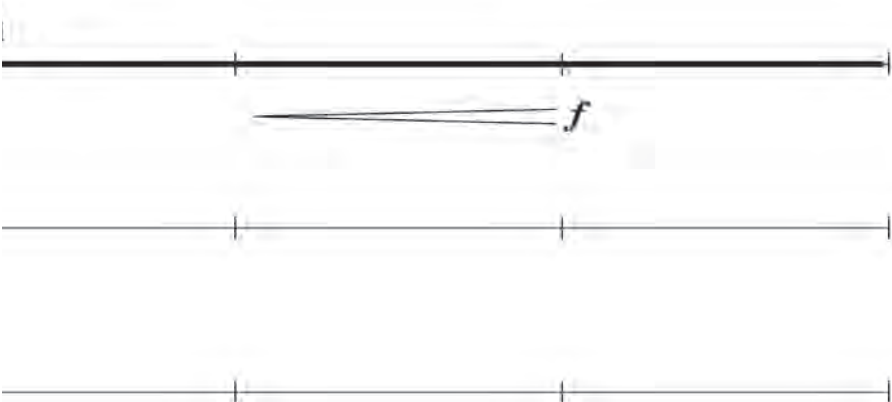


Princezna se železnou maskou, ukázka 2 (4'50"–8'00").

5'20.0"

5'30.0"

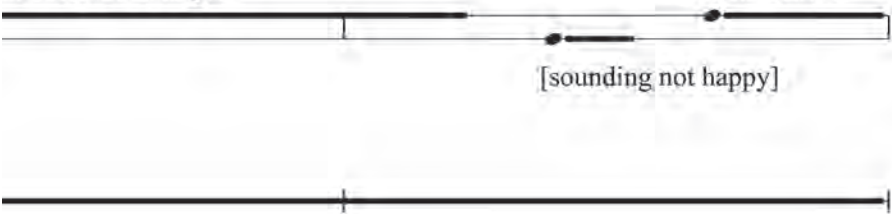
5



6'00.0"

*chosen me. I'll work in Bohemia,  
mewhere in Europe.*

*I must leave.*



6

6'10.0"

6'20.0"

38 *It would be a betrayal if I didn't. I'll gain experience.*F.V.  
M.V.

[sigh]

And I'll

S.O. 1

=

6'40.0"

6'50.0"

7'00.0"

7'10.0"

41

S.O. 1

*mf*

S.O. 2

train  
ridestrain  
wheels and railroad tracks sou*f* *mf*

S.O. 3

S.O. 4

*Princezna se železnou maskou, ukázka 2 (4'50"–8'00").*

6'30.0"

*I love you.*

*be left here.. on my own.*

7'20.0"

7'30.0"

7'40.0"

7'50.0"

nds

train  
arrives

cut to

↓ railway station

voice from speaker

*mp* birds

outdoor ambience

*mp*



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“) 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 t. 20–23 lze vidět introdukci hlavní postavy, která nejprve bez jakéhokoliv hlasového projevu prochází z hlavní tovární haly až do závodní kantýny. Posluchač v pozici fiktivní kamery sleduje postavu během přechodu z jednoho prostředí do druhého.

Druhá ukázka 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 t. 41–42 je obdoba prolínáčky dvou záběrů, kdy po abstraktnější hudební ploše s dialogem následuje pozvolný *fade-in* realistického zvuku vlaku. V t. 46 se nachází ekvivalent filmového střihu, kdy se skokem změní perspektiva kamery-posluchače z pozice uvnitř jedoucího vlaku na záběr celku nástupiště a příjíždějícího 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. Kompozice byla následně založena na textové partituře, 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 uvedené 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.

### 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>117</sup> Film *L'étoile de mer* natočil v roce 1928 pařížský umělec a filmař Man Ray jako vlastní vizuální interpretaci básně Roberta Desnose, francouzského surrealistického básníka. Mou hudební interpretaci filmu výrazně ovlivnila skutečnost, že Robert Desnos zemřel ke konci 2. světové války v roce 1945 v Terezíně. I přestože byl film natočený Man Rayem v roce 1928 a nemohl být tedy tematicky 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

---

<sup>117</sup> *Cinegoga: Poetická avantgarda mezi Waltem Whitmanem a Robertem Desnosem / Cinegogue: The Poetic Avant-Garde Between Walt Whitman and Robert Desnos* [programní brožura hudebního koncertu; online]. *Berg.cz* [cit. 24. 2. 2017]. Praha: Orchestru Berg – Židovské muzeum v Praze, 2015. Dostupné z: [http://www.berg.cz/PRG\\_15\\_10\\_12\\_web.pdf](http://www.berg.cz/PRG_15_10_12_web.pdf).

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 výceznačnou 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, jenž jsem ve filmu vnímal, ale který v něm 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, jež 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 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 střih na krátkou scénu, kdy žena utěšuje tohoto muže a po chvíli ostrý střih na záběr z jedoucího vlaku.

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,



Obrázky popisované sekvence filmu *L'étoile de mer*.

dodatečně tedy vzniká významové propojení prvku poletujících novin s prvkem vlaku. Jiné hudební pásmo exponuje recitaci jmen terezínských obětí v téměř nepřibuzném polyrytmickém vztahu s hlavním rytmičtým pásmem, ale současně se záběrem na poletující noviny. Zatímco hlavní rytmičtější pásmo – motiv poletujících novin (resp. vlaku) – postupně mizí pomocí *decrescenda* a odebrání 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 nepřímě vyjádřené myšlence, že muž – Robert Desnos – je jakousi politickou mocí odsouzen k transportu do Terezína, i přestože samotný obraz nic takového neimplikuje. Podmínkou není ani divákovy stoprocentní rozklíčování informace, dokonce preferuji, pokud konkrétnější interpretace zůstane předmětem divákovy představivosti.

**PÁSMO A**  
pásmo reprezentující  
poletující noviny  
(předzvěst  
motivu vlaku)

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

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

**INTERMEZZO**  
utěšování muže

**PÁSMO A'**  
pásmo reprezentující  
jedoucí vlak

The image displays a musical score for the film *L'étoile de mer*, specifically pages 153-177. The score is organized into several horizontal bands, each color-coded and labeled with a function. Band A (red) represents flying newspapers. Band B (blue) represents recited names and drum beats. Band C (yellow) is an independent band. The Intermezzo (green) section is for comforting a man. Band A' (red) represents a moving train. To the right of the score, there are five film stills corresponding to the musical sections: a dark, textured image; a person in a dark setting; a newspaper clipping titled 'L'entrevue'; a close-up of hands; and a train at night.

Analýza hudebních pásem v partituře *L'étoile de mer* (t. 153–177).

### 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>118</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 organizmus, u kterého jsou hudba a obraz neoddělitelné jeden od druhého, stejně jako je u živého člověka vědomí svázané 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.

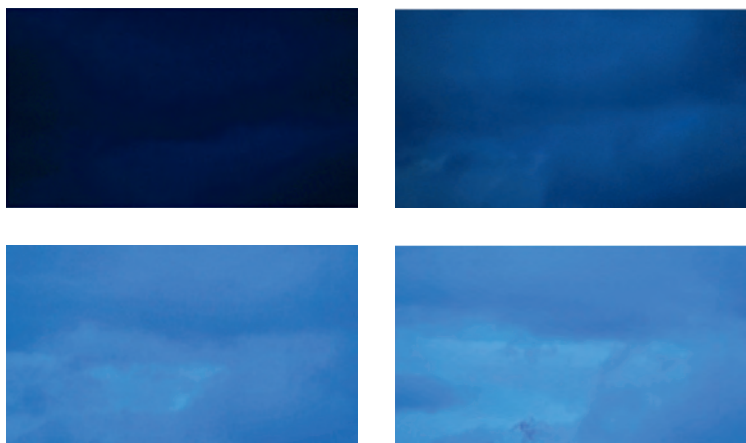
Kontrapunktickou prací s audiovizuálním materiálem jsem chtěl často docílit nových významů či iluzí. Například spojení temně modré plochy pokrývající celý obraz, ambientních zvuků

---

<sup>118</sup> Skladba měla svou koncertní premiéru 31. 10. 2017 v podání Orchestru Berg. *Loomine* [programní brožura hudebního koncertu; online]. *Berg.cz* [cit. 24. 2. 2017]. Praha: Orchester Berg, 2015. Dostupné z: [http://www.berg.cz/PRG\\_16\\_10\\_31\\_web.pdf](http://www.berg.cz/PRG_16_10_31_web.pdf).

natočených pod vodou a jemných tónů vibrafonu a gongů nořených do vodní kádě má vyvolat efekt „pocitu pod vodou“. Pocit je navíc umocněn úzkou harmonií smyčcového orchestru, který hraje tiše a *con sordino* (s dusítkem). 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. Během transformace hráči postupně začínají hrát bez dusítek, současně se harmonie ansámblu rozšiřuje a jemné „kapky“ bicích nástrojů postupně mizí.

Na obrázku na straně 72 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 kontrabasů, 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.



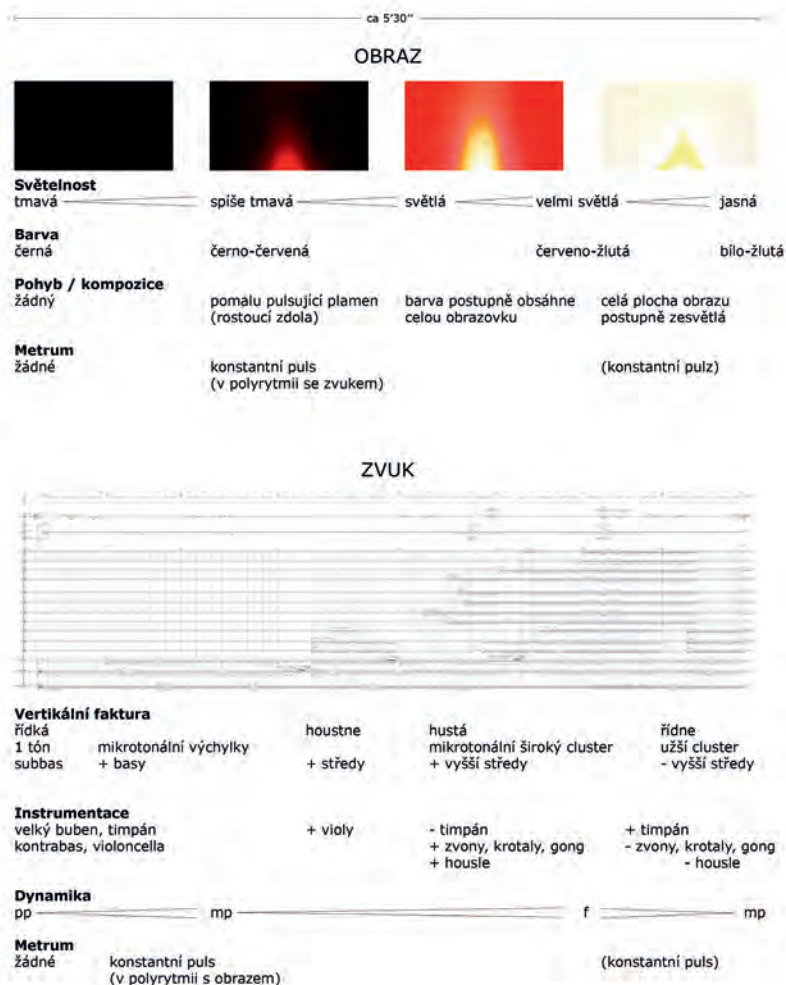
*Předjaří – transformace materiálu (5'30''–9'58'').*

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 výchyly. Pulzující červená pomalu začíná zaplňovat celý obraz, plamen v dolní části obrazovky pozvolně žlutne. Postupně se přidávají i housle, občas zazní velmi tiše i některé kovové bicí nástroje (zvony, krotaly či 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 v tuto chvíli bílé. Mikrotonální cluster všech nástrojů se rozšiřuje, houstne a v rámci svého středního rozsahu graduje do velkého zvukového objemu. Červená plocha následně začíná 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. Cluster v závěru ztrácí svou šíři a zůstává pouze užší souzvuk viol, společně s úvodním subbasovým pulzem.

Předchozí dvě ukázky sdílí několik společných rysů – obě postupují od tmavé ke světlé, od statickosti k pohybu a od užšího rozsahu k širšímu (než se na závěr opět zúží). Ostatní záběry z filmu obsahují jiná pojetí vývoje parametrů. V jednom z nich světelnost a míra obrazového pohybu klesá, zatímco tónový 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 přihlížením 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





*Předjaří – analýza první části (0'00"–5'30").*

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 poodkryje 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 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 na s. 70), 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 několikery výjezd do oblasti havraního hnízdění.

Parametry tempa a rytmu byly ještě u většiny záběrů dolaďovány v postprodukcí – 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 nejkomplikovanějším záběru havraních hejn jsem kvůli nízké kvalitě natočeného materiálu volil poměrně složitou několikafázovou postprodukcí celého záběru. Záběr bylo třeba celkově zpomalit, aby korespondoval se zvoleným tempem celého filmu. Pouhé zpomalení však kvůli nízké výchozí snímkové frekvenci (*frame rate*)<sup>119</sup> vytvářelo kostrbatý pohyb hejna – v postprodukcí jsem

---

<sup>119</sup> Snímková frekvence je údaj, který je příznačný pro médium filmu a videa, udává, kolik statických snímků se zobrazí během jedné vteřiny obrazového záznamu.

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>120</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.

---

<sup>120</sup> Proces celé postprodukce probíhal za konzultace s přáteli – intermediálním umělcem Markem Matvijou a režisérem Arťomem Krukovičem.

# Závěr

První, co mě nyní napadá, 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. U každého tématu by bylo možné 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 do oblasti divadla, výtvarných umění, architektury, literatury, fotografie a jiných uměleckých, anebo vědních disciplín. Dalo by se spekulovat o fyzikálních korelacích tónů a barev, akordů a barevných kombinací, jako to kdysi zkoušel Louis-Bertrand Castel. Mohl bych také podrobně 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 popsane 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 pokrývající taková témata, která se nějakým způsobem váží k mé teoretické i praktické zkušenosti, a jež mě v minulosti podnítila k tvorbě a v současnosti i nadále inspirují.

Vybavuji si, jak jsem se před začátkem psaní této práce pokoušel zformulovat, co mě v té době nejvíce inspirovalo – byla to zpočátku skutečnost, že některá díla, byť filmová, výtvarná, divadelní, intermediální atd. jsem vnímal jako projevy hudby či poezie. V určitém bodu mě postřehy z dosavadního výzkumu zavedly k pojmu *vizuální hudba*; tehdy jsem také objevil publikaci

Aimee Mollaghanové, která shrnuje dosavadní poznatky ohledně fenoménu vizuální hudby, zejména v kontextu filmu. Dodatečně jsem si uvědomil, že to byly projevy *vizuální hudby*, co mě v posledním roce inspirovalo na festivalech, koncertech, výstavách i projekcích. 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 také 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 nichž 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.

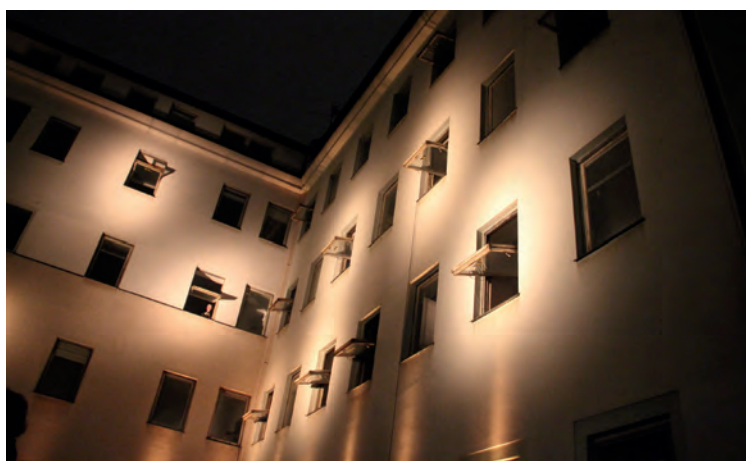
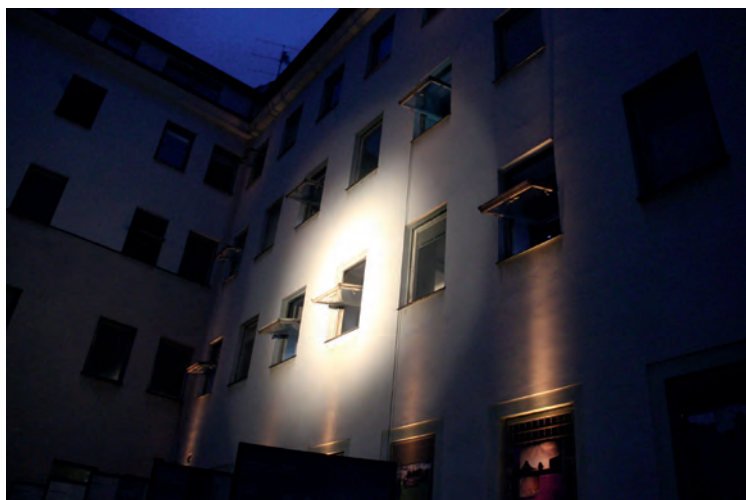
Při hledání dalších analogií se objevil ještě jeden podstatný fenomén, který se ukázal být klíčový pro některé hudebně obrazové analogie – *synestezie*. Překvapilo mě, kolik známých umělců bylo také synestetiky; byli jimi například režisér Sergej Ejzenštejn, skladatelé Alexandr Skrjabin a György Ligeti, básník Arthur Rimbaud a mnoho dalších. A někteří si správně uvědomovali, že jejich synestezie je do vysoké míry subjektivní záležitostí. Z vlastní zkušenosti synestetika zde mohu vylíčit, jak samozřejmý je vjem zvukového tónu při pohledu na barevný obraz a že podobně jako Ejzenštejn vnímám barevnost jako orchestraci obrazu. Po konfrontaci se zkušeností ostatních synestetiků však musím mít na paměti to, že synestetické vjemy jsou často subjektivním pohledem jednotlivce, z čehož nelze vytvářet obecně platné teoretické teze. S tímto vědomím tedy uvádím i analogie dalších parametrů hudební a filmové řeči, u nichž synestetické vnímání hraje menší, nebo větší roli – menší v otázce materiálu, prostoru, kompoziční stavby a větší v otázce harmonie, kontrapunktu, dynamiky, tónu, jasu 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 z nich 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. techniky filmového střihu – křížové montáže a asociativní skladby.

V jednom z uplynulých projektů, na kterém jsem pracoval souběžně s psaním této studie, jsem rozvinul téma analogie zvukového a vizuálního prostoru a téma souvislosti zvukové dynamiky a světelného jasu. Jednalo se o *site-specific performance*, kterou jsem realizoval v dubnu 2017 s Orchestrem Berg.<sup>121</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. S postupným přesunem hudebníků zvukový prostor rostl směrem do vyšších pater nejprve jednoho štítu budovy a na závěr i do všech podlaží okolních budov. Hudební struktura se vyvíjela nepřímou analogicky, tudíž mezi „neutrálními“ tóny se nejprve objevovaly různé jiné výrazy a techniky hry a postupně se rozvíjela dynamika, hybnost i spektrum zvukového projevu. Do této rozvíjející se struktury měli jednotliví hudebníci za úkol hrát dlouhé *fortissimo* tóny, rozsvítilo-li se okno, ve kterém stáli. Tento úsek výsledné kompozice začínal subtilním zvukovým hemžením a světelným přítímím. Světla jsem ovládal centrálně od kontrolního pultu a měl jsem možnost spouštět tóny 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

---

<sup>121</sup> *Soundwalk* a *site-specific performance* Orchestru Berg v rámci festivalu Týden Diverzity Filosofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze, 13. 4. 2017. Viz *Program – Týden diverzity* [online]. *TydenDiverzity.cz* [cit. 27. 4. 2017]. Dostupné z: <http://tydendiverzity.cz/program/#program38313>.



Rozsvěcení oken, ve kterých stáli hudebníci  
(Fotografie z koncertu: Hana Hrachovinová).

větší skupinky světelných nástrojů, až jsem nakonec k zakončení gradace rozsvítil *tutti* tohoto audiovizuálního orchestru.<sup>122</sup>

Od dokončením tohoto rukopisu uplynuly tři roky. V původní verzi jsem nastínil i další tvůrčí vize, které již byly úspěšně realizovány. V rámci zachování autenticity textu však uvádím rukopis v jeho původním znění z roku 2017:

„V současnosti vyvíjím ještě jeden intermediální projekt, ve kterém nepochybně využiji poznatky z této práce. Jedná se o multimediální hudební divadlo, které vytvářím ve spolupráci s experimentálním architektonickým ateliérem PETmat a se skladatelem Janem Rybářem a jeho vokálním ansámblem Bubureza. Hudebně scénický projekt s pracovním názvem *Labyrint* bude počítat se skupinou vokálních interpretů-performerů, kteří budou reagovat s interaktivní modulární scénou vyrobenou z PET lahví. Základní stavební jednotky této modulární scény budou průsvitné kostky, jež 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 u každé kostky.

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 vysvětlena tvůrcům 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.

---

<sup>122</sup> Při tvorbě konceptu skladby / řízené improvizace vznikl i nápad vést zvukovou dynamikou v rozporu nebo ve fázovém posunu k viděnému, tzn. v okně, které by se rozsvítilo, by bylo vždy ticho a tóny ve *forte* by pokaždé zněly z jiného směru. Kvůli velmi omezenému časovému rámci na přípravu akce a výborně fungujícímu jednoduchému konceptu přímé analogie jsme však nakonec ve výsledném představení zachovali pouze první koncept.





Stavební jednotky modulární scény – kostky z plastových lahví.<sup>123</sup>

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 nepracovali příliš odděleně, a tím ve výsledku došlo k plynulému kontrapunktu všech složek. Bude pravděpodobně komplikované obsáhnout všechny vztahy v jedné celkové podrobné partituře. Jednak by se jednalo o dokument velmi komplexní, 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, jež 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 nejspíš bude oporou při formulování mých představ různým členům tvůrčího týmu a při vědomé práci s nejrozdílnějšími vizuálními i zvukovými aspekty tohoto díla.“

Z dnešního pohledu tyto vize mohu vyhodnotit jako naplněné – tvůrčímu týmu se podařilo připravit cca 50 minutové představení s finálním názvem *PET(m)use*, ve kterém se v křehkém

<sup>123</sup> *PET(ch)air* [online]. *PetMat.cz* [cit. 27. 4. 2017]. Dostupné z: <https://pet-mat.cz/projects/petbrick/>.

celku synestetické kompozice setkávala abstrakce se sémantikou a barevně strukturovaný proměnlivý hmotný prostor se zvukem, vokální, instrumentální i akusmatickou hudbou a s mluveným slovem. Komplexní grafickou partituru se navzdory předpokladu podařilo dokončit, přestože jediným praktickým důvodem byla dodatečná dokumentace. Nácvik představení byl založen na osobních setkáních a ústních instrukcích, dokumentace všech aspektů kompozice existuje ve formě textového scénáře i partitury.

V roce 2019 jsme rovněž učinili variaci tohoto kompozičního přístupu, kdy za užití prvků ze skladeb Miloslava Kabeláče<sup>124</sup> a původního představení *PET(m)use* vznikla krátká autorská scénická koláž *Neustupujte! 2.0*<sup>125</sup> v podání téhož kolektivu. Tvůrčí principy z projektu *PET(m)use* jsem využil také v site-specific představení na objednávku University of Liverpool,<sup>126</sup> kdy se barevně uchopený prostor stal organickou součástí architektury viktoriánské univerzitní budovy a předpokladem pro koncepční uchopení též zvukového prostoru.

V uplynulých dvou letech také došlo k přípravě kolektivního filmového projektu s názvem *Krastí*, jehož koncept navazuje na *Předjaří* (který jsem popsal a analyzoval v předchozí kapitole). *Krastí* je také hybridní filmově-hudební dílo – pásmo čtyř filmů různých autorů,<sup>127</sup> které může být uváděno v kontextu koncertu s projekcí, ale i v čistě filmově-projekční situaci. Každý z autorů cyklu původně vychází z jiného oboru a jejich setkávání, vzájemné ovlivňování či realizační součinnost jsou zdrojem originálních estetických konceptů a výsledků. Tento projekt měl svou oficiální premiéru teprve v době vydání této publikace. Je tedy předběžné se jím nyní hlouběji analyticky

---

<sup>124</sup> Jednalo se o autorovy skladby *Neustupujte!*, *Euphemias Mysterion* a *E fontibus Bohemicis*.

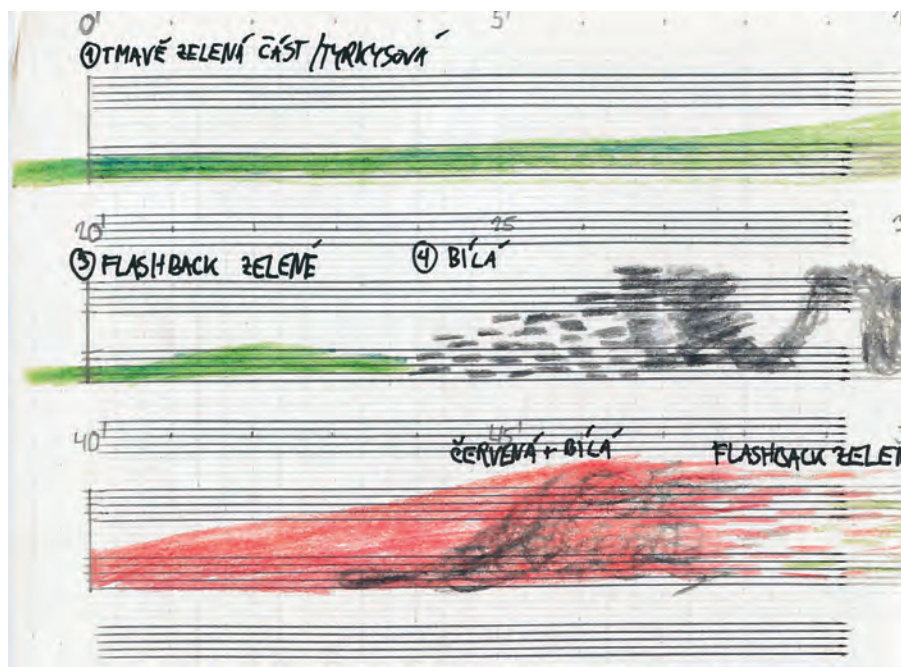
<sup>125</sup> Performance *Neustupujte! 2.0* vznikla na objednávku k události Výroční ceny OSA, 6. 6. 2019.

<sup>126</sup> Představení bylo uvedeno v rámci festivalu Open Circuit Liverpool 2019.

<sup>127</sup> Členy tvůrčího kolektivu jsou skladatelé Jan Rybář a Martin Klusák, filmová dokumentaristka Květa Příbylová a intermedieální umělec a hudebník Marek Matvija.

zabývat. Výhledově je mým záměrem téma kolektivní mezioborové spolupráce na hudebně-filmovém pomezí dále sledovat a obšírněji pokrýt v připravovaných teoretických výstupech.

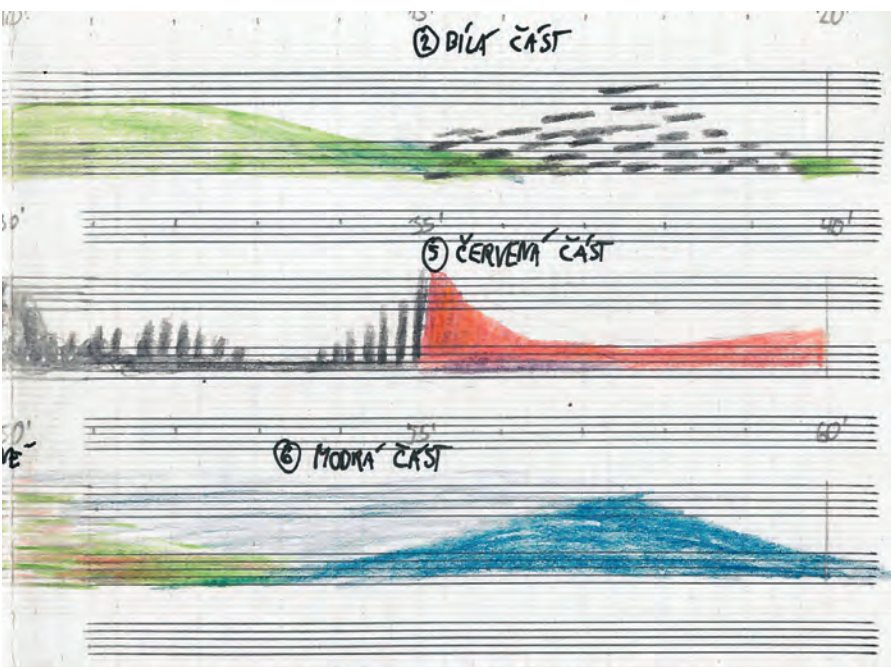
Obecně jsem rád, že jsem měl možnost – ve vztahu k problematice vizuální hudby, synestezie a analogie parametrů vizuálního a zvukového materiálu – mé doposud „neřízené bloudění myslí“ namířit určitým směrem, sesbírat a utřídit poznámky ze zásadních textů, které často lépe popisují to, co cítím a mám na srdci. Snad zde díky vlastní reflexi stanovisek dochází k syntéze nových myšlenek, jež mě již při psaní práce podněcují k tvůrčím nápadům; snad se to samé stane i u čtenáře, který je sám tvůrcem. Doufám a věřím, že čtenář-teoretik (ať už hudební, nebo filmový) nalezne v textu nápomocnou „bránu“ do paralelního světa a jazyka sesterského umění.

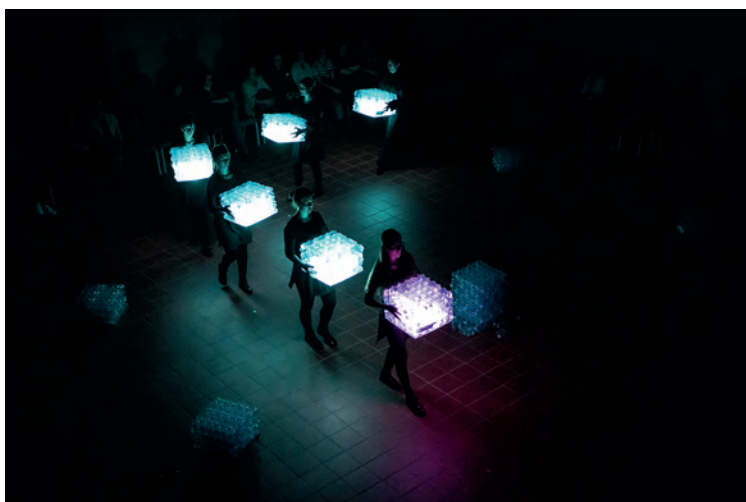


První synestetický nástin možného průběhu díla platný pro všechny tvůrčí složky.

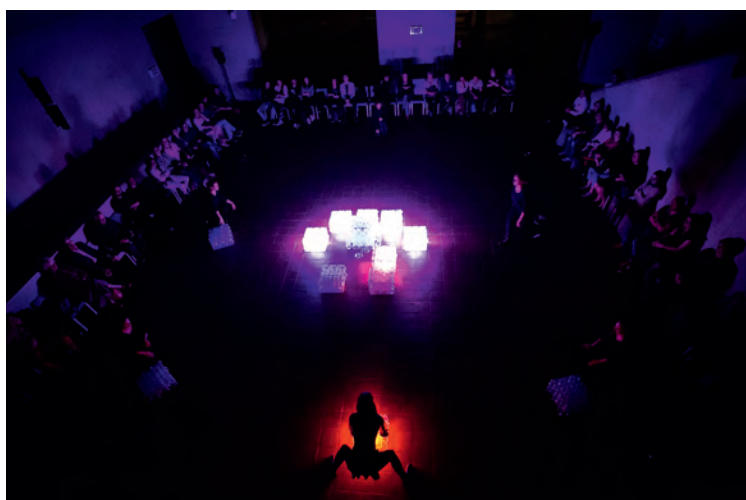


Neustupujte! 2.0 – variace konceptu PET(m)use (Fotografie: OSA – Petr Klapper).

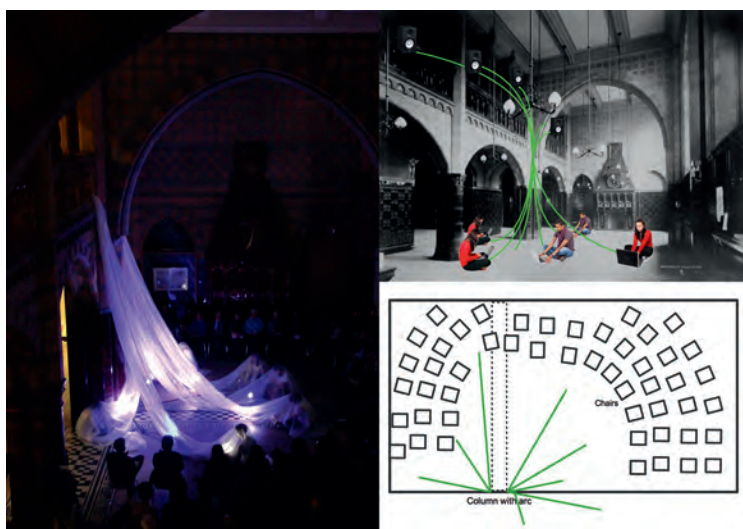




Představení *PET(m)use* (Fotografie: Michal Hančovský).







Koncept a realizace site-specific představení ve viktoriánské budově University of Liverpool (Fotografie: Martin Klusák).



Koncept scénického propojení živé hudby a filmového plátna u projektu *Krasti*.

# Literatura

Abbado, Adriano. *Visual Music Masters*. Milano: Skira Editore, 2017.

Adámek, Jiří. *Théâtre musical: Divadlo poutané hudbou*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2010.

Baran, Ludvík – Bojanovský, Ilja. *Úvod do filmového obrazu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1987.

Bartošík, Zdeněk. *Vliv synestezií na kompoziční myšlení*. Diplomová práce. Praha: Hudební a taneční fakulta Akademie múzických umění v Praze, Katedra skladby, 2015 [vedoucí práce – prof. Hanuš Bartoň].

Bláha, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. 2., dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004 [1. vyd. 1994].

Bordwell, David. „The Musical Analogy“. *Yale French Studies*. 1980, č. 60 (Cinema/Sound), s. 141–156.

Brougher, Kerry – Mattis, Olivia. *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music since 1900*. London: Thames & Hudson, 2005.

Brown, Royal S. *Overtones and undertones: Reading film music*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, c1994.

Čihák, Martin et al. *K tvarozpytu montážních struktur*. Olomouc: PAF, 2015.

Čihák, Martin. *Ponorná řeka kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013.



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*. 1980, roč. 11, č. 2, s. 219–228.

Dykast, Roman. „Barevná hudba a ťuknuté hlavy“. In: Bažantová, Ivana (ed.). *Svár teorie s praxí?*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006, s. 40–42.

Dytrtová, Kateřina. *Čas, prostor, hudba a výtvarné umění*. Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem, 2006.

Ejzenštejn, Sergej Michajlovič. *Kamerou, tužkou i perem*. Přeložil Jiří Taufer. 2., rozš. vyd. Praha: Orbis, 1961.

--- „Vertikální montáž“. In: Týž. *Kamerou, tužkou i perem*. Přeložil Jiří Taufer. 2., rozš. vyd. Praha: Orbis, 1961, s. 277–376.

Franssen, Marten. „The Ocular Harpsichord of Louis-Bertrand Castel“. *Tractrix*. 1991, roč. 3, s. 15–77.

Godzic, Wiesław. „Diskurzívne priestory filmu Truman Show“. In: Kaňuch, Martin (ed.). *Priestor vo filme*. Bratislava: Sorosovo centrum súčasného umenia, 2000, s. 11–28.

Hill, Andrew. „What is Electroacoustic Audio-Visual Music?“. In: Wolf, Motje – Hill, Andrew (eds.). *Proceedings of Sound, Sight, Space and Play 2010: Postgraduate Symposium for the Creative Sonic Arts*. Leicester (UK): De Montfort University, 2010, s. 37–46.

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

Chion, Michel. *Audio-vision: Sound on screen*. New York: Columbia University Press, c1994.

Janeček, Karel. *Tektonika: Nauka o stavbě skladeb*. Praha – Bratislava: Supraphon, 1968.

Kaňuch, Martin (ed.). *Priestor vo filme*. Bratislava: Sorosovo centrum súčasného umenia, 2000.

*Koncert z komorních děl posluchačů Katedry skladby* [programní brožura hudebního koncertu]. Praha: Hudební a taneční fakulta Akademie múzických umění v Praze, 2015.

Kučera, Jan. *Střihová skladba ve filmu a v televizi*. 3. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2016.

Macek, Petr (ed.). *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997.

Millington, Barry. „Gesamtkunstwerk“ [online]. *Grove Music Online* [cit. 24. 2. 2017]. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O011027>.

Moholy-Nagy, László. *Od materiálu k architektuře*. Přeložila Anita Pelánová. Praha: Triáda, 2002 [1. vyd. orig. 1929].

Mollaghan, Aimee. *The Visual Music Film*. Basingstoke (Hampshire): Palgrave Macmillan, 2015.

Nejtek, Michal. *Synestezie jako tvůrčí a percepční faktor u současných hudebně-scénických forem*. Dizertační práce. Brno: Hudební fakulta Janáčkovy akademie múzických umění v Brně, Katedra kompozice, dirigování a operní režie, 2014 [vedoucí práce – doc. Martin Smolka].

Oplištilová, Iva. *Hudební čas: Jeho odklon od času fyzikálního*. Dizertační práce. Praha: Hudební a taneční fakulta Akademie múzických umění v Praze, 2013 [vedoucí práce – prof. Vladimír Tichý].

--- „Přeměna paradigmatu“. *Živá hudba*. 2016, roč. 7, s. 38–56.

Otčenášek, Zdeněk. *O subjektivním hodnocení zvuku*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2008.

Pajerová, Kamila. *Vizuální hudba*. Bakalářská práce. Liberec: Fakulta umění a architektury Technické univerzity v Liberci, 2009 [vedoucí práce – doc. Stanislav Zipse].

Pešánek, Zdeněk. *Kinetismus: Kinetika ve výtvarnictví – barevná hudba*. Praha: Česká grafická unie, 1941.

Płażewski, Jerzy. *Filmová řeč*. Přeložil Zdeněk Smejkal. Praha: Orbis, 1967 [1. vyd. orig. 1961].

Risinger, Karel. *Hierarchie hudebních celků*. Praha: Panton, 1969.

Saariaho, Kaija. „Timbre and Harmony: Interpolations of Timbral Structures“ [online]. *Contemporary Music Review* [cit. 1. 2. 2018]. 1987, roč. 2, č. 1, s. 93–133. Dostupné z: <https://doi.org/10.1080/07494468708567055>.

Sadie, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>ND</sup> ed. London: Macmillan, 2001 (repr. 2002).

Schöffer, Nicolas. „Sonic and Visual Structures: Theory and Experiment“ [online]. *Leonardo* [cit. 24. 2. 2017]. 1985, roč. 18, č. 2, 59–68. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/1577872>.

Smalley, Denis. „Space-form and the acousmatic image“ [online]. *Organised Sound* [cit. 24. 2. 2017]. 2007, roč. 12, č. 1, s. 35–58. Dostupné z: <https://doi.org/10.1017/S1355771807001665>.

Thompsonová, Kristin – Bordwell, David. *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*. Přeložila Helena Bendová et al. Praha: AMU, 2007.

Tichý, Vladimír. *Úvod do studia hudební kinetiky: K systematice hudebního rytmu, metra a tempa*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2002 [1. vyd. 1994].

Truckenbrod, Joan. „Integrated Creativity: Transcending the Boundaries of Visual Art, Music and Literature“ [online]. *Leonardo Music Journal* [cit. 24. 2. 2017]. 1992, roč. 2, č. 1, s. 89–95. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/1513214>.

Valušiak, Josef. *Základy střihové skladby*. 4., rozš. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2012 [1. vyd. 1983].

Zenkl, Luděk. *ABC hudební nauky*. 8. vyd., v Editio Bärenreiter 2. vyd. Praha: Editio Bärenreiter, 2003 [1. vyd. 1976].

——— *ABC hudebních forem*. Praha: Supraphon, 1984.

## Internetové zdroje

*Cinegoga: Poetická avantgarda mezi Waltem Whitmanem a Robertem Desnosem / Cinegogue: The Poetic Avant-Garde Between Walt Whitman and Robert Desnos* [programní brožura hudebního koncertu; online]. *Berg.cz* [cit. 24. 2. 2017]. Praha: Orchestr Berg – Židovské muzeum v Praze, 2015. Dostupné z: [http://www.berg.cz/PRG\\_15\\_10\\_12\\_web.pdf](http://www.berg.cz/PRG_15_10_12_web.pdf).

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

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

Jirousek, Luděk. *Vizuální hudba* [online]. *LudekJirousek.cz* [cit. 27. 4. 2017]. Dostupné z: <http://ludekjirousek.cz/vizmuz.asp?lang=cs>.

*Loomine* [programní brožura hudebního koncertu; online]. *Berg.cz* [cit. 24. 2. 2017]. Praha: Orchestr Berg, 2015. Dostupné z: [http://www.berg.cz/PRG\\_16\\_10\\_31\\_web.pdf](http://www.berg.cz/PRG_16_10_31_web.pdf).

„Martin Klusák: Princezna se železnou maskou“ (Radiocustica selected) [online]. *Rozhlas.cz* [cit. 27. 4. 2017]. Dostupné z: [http://www.rozhlas.cz/radiocustica/projekt/\\_zprava/1425516](http://www.rozhlas.cz/radiocustica/projekt/_zprava/1425516).

*PET(ch)air* [online]. *PetMat.cz* [cit. 27. 4. 2017]. Dostupné z: <https://petmat.cz/projects/petbrick/>.

*Program – Týden diversity* [online]. *TydenDiversity.cz* [cit. 27. 4. 2017]. Dostupné z: <http://tydendiversity.cz/program/#program38313>.

Výroční ceny OSA zavedly diváky do roku 2119 / Tiskové centrum / Výroční ceny OSA [online]. CenyOSA.cz [cit. 10. 8. 2019]. Dostupné z: <https://www.cenyosa.cz/tiskove-centrum/2019/>.

## Partitury & nahrávky

Dřízal, Jan Ryant. *Strom života* [partitura]. Praha, 2015 [archiv autora].

Hejl, Matouš. *The Next Long Loop* [partitura]. Praha, 2015 [archiv autora].

Klusák, Martin. *L'étoile de mer*. [partitura]. Praha, 2015 [archiv autora].

--- *Princezna se železnou maskou / Princess in the Iron Mask* [zvuková kompozice]. Praha, 2014 [archiv autora].

--- *Předjaří / Praevernal* [audiovizuální kompozice]. Praha, 2016 [archiv autora].

## Filmy

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

# 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. To sum up the text I use examples of current projects and overview of my future aim in this field.

Martin Klusák  
Paralely hudební a filmové řeči

Odborná redakce Petr Zvěřina  
Vydala Akademie múzických umění v Praze  
v Nakladatelství AMU

Sazba Tomáš Jursík  
Obálka Robert Konopásek  
Praha 2019, 2026

ISBN 978-80-7331-763-8 (iPDF)