

# Naslouchání prostoru jako východisko tvoření<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Tento text vznikl v rámci projektu *Zvuková imerze veřejného a privátního zvukového prostoru* podpořeného z prostředků Institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace, kterou poskytlo MŠMT v roce 2023.

## SLAVOMÍR HOŘÍNKA

**Z**a primární smyslový orgán člověka bývá zpravidla označováno oko a je to bezpochyby doba současná, ve které jsme svědky bezprecedentního šíření a přijímání informací ve vizuální podobě. Troufám si tvrdit, že pro mne (jakožto skladatele) je pro poznávání světa oním primárním smyslem do značné míry sluch. Své zážitky si uchovávám v paměti často skrze konkrétní zvukoprostorové zkušenosti a řada z těchto zážitků mi byla impulzem, inspirací či zdrojem materiálu ke konkrétním skladbám.

Od uplynulé dekády s kolegy na katedře skladby HAMU Michalem Ratajem a Janem Trojanem rozvíjíme intenzivní umělecký výzkum vztahu zvuku a prostoru. Od reflexe historických a současných kontextů a stavby mobilního akusmonia<sup>2</sup> přes realizaci a zpětnou reflexi rozličných tvůrčích strategií jsme se dostali až k otázce, jak se proměňuje vnímání prostorových kvalit zvuku v různých poslechových, respektive prostorových situacích.<sup>3</sup> V tomto textu bych se rád ponořil do vztahu mezi nasloucháním a vlastní kompoziční tvorbou. V jeho druhé části bych pak rád podrobněji ukázal kompoziční strategie a technická řešení dvojice svých skladeb, které z tohoto vztahu vyvěrají. ■ Považuji za klíčové vysvětlit, jak chápu pojem „naslouchat“. Nejprve však provedu stručný mozaikovitý exkurz do myšlení několika autorů, kteří jsou pro mě důležití. Rád bych tím poukázal na rozmanitost možných přístupů. Různé jazyky totiž mají odlišné způsoby, jak postihnout rozličné aspekty a kontexty sluchového vjemu.<sup>4</sup> Dokonce i autoři píšící stejným jazykem mohou totožné výrazy vykládat dosti odlišně. Tato mnohost může být na jednu stranu matoucí, na druhou stranu jsem přesvědčen, že nabízí příležitost prošlapat si svou vlastní cestu.<sup>5</sup>

### Slyšet vs. naslouchat

Pierre Schaeffer ve svém díle z roku 1966 *Traité des objets musicaux*<sup>6</sup> pracuje se čtveřicí pojmů „ouïr“, „comprendre“, „écouter“ a „entendre“. „ouïr“ chápe jako slyšení nevědomé, neaktivní. Vnímáme existenci zvuku, ale nic víc. „Comprendre“ je spojeno především s porozuměním v jazykovém slova smyslu a je zaměřeno na obsah sdělení slyšeného, umožňuje komunikaci. „Écouter“ je spojeno s identifikací a lokalizací slyšeného. Slyšené je odkazem na zdroj zvuku a množství informací, které z toho vyplývají. „Entendre“ vyjadřuje v Schaefferově pojetí aktivní, vědomý (intencionální), pozorný poslech.<sup>7</sup> Je slyšením, které není zaměřeno ani na lokalizaci či identifikaci, ani na obsah, ale na zvuk jako takový. Zvuk přestává být odkazem a stává se objektem, na jehož rozmanité vlastnosti se můžeme vědomě zaměřovat.<sup>8</sup> Schaefferův přístup

2 Jedná se o šestnáctikanálový ambisonický systém, jehož reproduktory obklopují posluchače jako pomyslná polokoule.

3 RATAJ, Michal –TROJAN, Jan – HOŘÍNKA, Slavomír – VETCHÁ, Soňa. Zvuková imerze veřejného a privátního poslechového prostoru. *Arte-Acta*, roč. 6 (2023), č. 12.

4 Je zajímavé, jak jsou evropské jazyky provázány z hlediska etymologie, ale přitom morfologicky pracují často velmi odlišně. Čeština odvozuje předponami, příponami a vidy celou řadu sloves od stejného základu – sluch. Podobně pracuje i němčina (hören). Anglické slovo „hear“ (slyšet) je ze stejného základu jako německé „hören“. Slova stejného původu a významu najdeme také v řadě dalších jazyků. Např. v holandštině, dánštině, norštině, švédštině, islandštině a dalších. Angličtina kromě „hear“ používá také slovo „listen“, které vyjadřuje aktivní činnost subjektu, tedy naslouchání. Zajímavé je, že „listen“ je také proto-germánského původu, ale např. slovo „lüzanan“ se zachovalo pouze v některých dialektech (cimbri) na severu Itálie. Z ještě staršího společného prazákladu je odvozeno pravděpodobně slovanské „slyšati“, z nějž je zase české slyšet (srov. „šróšati“ v sanskrtu).

5 Jsem si vědom toho, že řadu důležitých autorů opomím a moje erudice je primárně hudební. Tento text nechť je chápán jako pokus o mezioborový přístup.

- 6 SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Paris: Editions du Seuil, 1966.
- 7 Srov. intencionální prožitky u E. Husserla. Viz např. DREYFUS, Hubert L. – HALL, Harrison (eds.). *Husserl: Intentionality, and Cognitive Science*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1982.
- 8 Volím toto pořadí s ohledem na další výklad. Schaeffer přiřazuje modům slyšení čísla, která odpovídají Écouter – Ouir – Entendre – Comprendre.
- 9 Schaeffer v mnohém navazuje na Husserla a snaží se jeho přístup aplikovat na jiný kontext. V případě zmínek o hudbě, je evidentní, že je Husserl orientovaný na klasicko-romantickou tradici. Viz např. KANE, Brian. *L'Objet Sonore Maintenant: Pierre Schaeffer, sound objects and the phenomenological reduction*. *Organised Sound*, roč. 12 (2007), č. 1, s. 15–24.
- 10 Předmluva P. Schaeffera v CHION, Michel. *Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris: Institut national de l'audiovisuel & Éditions BUCHET/CHASTEL, 1983, s. 11. [přel. Sl.H.]
- 11 Jelikož se nebudu podrobněji zabývat autory z německého jazykového okruhu, tak jen pro úplnost zmíním, že v souvislosti se zájmem Rolanda Barthesa o tyto distinkce je v němčině pro naslouchání užíván termín „zuhören“.
- 12 K tomuto např. P. Szendy: „*Jestliže naslouchat [écouter] není totéž co slyšet [entendre], jestliže dívat se [regarder] není vidět [voir], je to proto, že na-*

je důležitý zvláště v kontextu akusmatické hudby. Jeho systematická metodologie<sup>9</sup> je však pro mne poněkud neinspirativní. Ostatně i sám Schaeffer cítil později potřebu uvést na pravou míru svůj pohled na hudbu: „... celá tato debata má podtext (nebo nedorozumění), který by bylo dobré jednou provždy vyjasnit. Ano, pokud jde o mě, věřím, že hudba je víc než hudba, že to není běžný, utilitární nebo estetický předmět, ale duchovní úsilí, či jak říkával jeden starý Mistr – ‚bytosné cvičení‘ – činnost celé bytosti.“<sup>10</sup> ■ Roland Barthes,<sup>11</sup> podobně jako řada dalších, vidí rozdíl mezi slyšet (entendre) a naslouchat (écouter) v intencionalitě.<sup>12</sup> „*Slyšení [entendre] je fenoménem fyziologickým, naslouchání [écouter] je aktem psychologickým.*“<sup>13</sup> Touto větou začíná Barthesův esej *Écoute* z roku 1977.<sup>14</sup> Barthes hovoří o třech formách (úrovních) naslouchání (écouter), které souvisí se sensorickým zpozorněním, porozuměním významu a objevováním nového smyslu.<sup>15</sup> Všechny tři jsou dle něj prostoupeny vůlí a touhou po moci.<sup>16</sup> Ideální utopická společnost v Barthesově představě nenaslouchá (rozuměj nevyzvídá na druhé), ale slyší: „*V hudbě se nešpehuje – a v jistém smyslu nenaslouchá.*“<sup>17</sup> Barthesův úhel pohledu otevírající aspekt naslouchání jakožto objevování nového je pro mě podnětný. Jeho interpretace z hlediska vůle a moci odkazující k Nietzschemu mi je ovšem velmi vzdálená. ■ Jean-Luc Nancy ve svém díle z roku 2002 *À l'écoute*<sup>18</sup> přináší jiný pohled než výše zmínění autoři. Na rozdíl od Schaeffera (podobně jako Barthes) zdánlivě redukuje možnou rozmanitost na pojmy „entendre“ a „écouter“, přičemž se zaměřuje především na druhý z nich. „Entendre“ má význam slyšet, ale také rozumět (chápat). Je zde zřejmá svrchovanost toho, kdo slyší. Oproti tomu „écouter“ má význam naslouchat, ale také např. vyslyšet něčí přání, čímž zřetelně směřuje ke vztahovosti a je to právě tento aspekt, který dle mého názoru nejvíce odlišuje Nancyho chápání od Schaefferova i Barthesova. Nancy neusiluje o definici pojmů či vytváření kategorií. Jde mu o vrstevnatost myšlení, o prozkoumávání kontextů. Často si hraje s konotacemi.<sup>19</sup> Nancy se ptá, hledá. Hned v počátku si pokládá otázku, není-li filozof ten, kdo vždy a všechno slyší (rozumí), jenže nenaslouchá, ale naopak v sobě naslouchání potlačuje, aby mohl filozofovat?<sup>20</sup> Podobně bych se zeptal i já: Je skladatel ten, kdo především slyší (ve smyslu rozumí a chápe), nebo ten, kdo naslouchá?

## Aurální vs. vizuální

Ačkoli jsme zvyklí dělat paralely mezi aurálním a vizuálním, Nancy vnímá mezi oběma smysly diametrální rozdíl. Vizuální má dle něj tendenci být mimetické (napodobující, zrcadlicí), zatímco zvukové představuje methexis (sdílení, spoluúčast).<sup>21</sup> Dalo by se říci, že existuje souběžnost

(simultané) viditelného a současnost (contemporain) slyšitelného. Nasloucháním, dle Nancyho, vstupujeme do singularity (sluchového) vnímání, která s sebou nese sdílení vnitřního a vnějšího, rozdělení a účasti, odpojení a přenosu. Tato singularita je přímo hmatatelná, jelikož naše sluchové ústrojí ve vnitřním uchu vibruje společně se zdrojem zvuku a tyto vibrace jsou součástí našeho sluchového vjemu. Naslouchat znamená být zároveň vně i uvnitř.<sup>22</sup> Nancy proto často používá termín zvuková přítomnost (la présence sonore), kterým zdůrazňuje nerozlučitelnost času a znějícího zvuku (v prostoru).<sup>23</sup> S kolegy Ratajem a Trojanem jsme v podobném významu nerozlučitelnosti prostoru a znějícího zvuku (děje odehrávajícího se v čase) zavedli termín „zvukoprostor“.<sup>24</sup> Nancyho přístup je pro mě důležitou inspirací. Když se ale Nancy dotýká souvislostí s konkrétními hudebními kontexty, je patrné, že je zaměřen spíše na hudbu předešlých epoch. ■ V anglickém jazykovém okruhu je řada (pro mne inspirativních) autorů, kteří se ve svých textech zabývají nasloucháním, způsobem poslechu či obecně slyšením.<sup>25</sup> Rád bych zde zmínil R. Murray Schafera, v jehož životě mělo naslouchání mimořádnou důležitost. Schafer se snažil mnoha texty vzdorovat nadvládě „vizuálně dominantní kultury a jejímu zalíbení v systémech,<sup>26</sup> které jsou v protikladu s nekontrolovatelným světem zvuku“.<sup>27</sup> Zvuk považuje za základ všeho. Ve své eseji *Ursound* publikované v roce 1993 Schafer poukazuje na aspekty zvuku obsažené v různých starověkých příbězích o stvoření. Mne zaujaly zvláště postřehy k biblickým textům. Schafer je přesvědčen, že metafory v knize Genesis, ať už se týkají stvoření (dramaturgie textu řekl – viděl),<sup>28</sup> či komunikace lidí s Bohem („Slyš Izraeli“; Mojžíš nemůže vidět boží tvář, ale slyší jeho hlas atp.), jsou velmi pečlivě voleny s ohledem na abstraktní, neuchopitelnou podstatu zvuku a v prostředí tehdejších okolních kultur<sup>29</sup> ojedinělou nezobrazitelnost Boha Hebrejů.<sup>30</sup> ■ Je velmi příznačné, že Schaferova kniha věnovaná hudební pedagogice *A Sound Education*<sup>31</sup> začíná cvičením, které sestává jednoduše z toho, že účastníci naslouchají a zapisují si vše, co slyší, aby pak své zkušenosti mohli společně sdílet. Mimochodem, ve zmíněném cvičení se explicitně uvádí, že všechny odpovědi, které budou zaznamenány, jsou správné. Naslouchání (listening) je pro Schafera výsostně subjektivní, neopakovatelný proces. Schafer si byl také velmi dobře vědom problematičnosti vizualizací akustických dat, jako objektivní reprezentace sluchového vjemu, kterýchžto byl svědkem na řadě konferencí. Jeho pravidlo „pokud to není slyšet, buďte podezřívá“<sup>32</sup> je myslím velmi trefné a lze aplikovat mimochodem stejně dobře také na jakoukoli partituru.

*sloucháme nebo se díváme, když chceme vnímat, záměrně; zatímco člověk slyší a vidí i bez toho, aby chtěl.* SZENDY, Peter [přel. MANDELL, Charlotte]. *Listen: A History of Our Ears*. Fordham University Press 2008, s. 141. [přel. SI.H.] V anglofonním kontextu připomeňme B. Truax: „... zatímco slyšení [hearing] lze považovat za do jisté míry pasivní schopnost, která funguje s vědomým úsilím nebo bez něj, naslouchání [listening] znamená aktivní činnost zahrnující různé úrovně pozornosti – „naslouchání s očekáváním či hledáním“ [listening for], nikoliv jen „naslouchání něčemu“ [listening to].“ TRUAX, Barry. *Acoustic Communication*. Norwood, N.J.: Ablex Pub. Corp, 1984, s. 21. [přel. SI.H.]

- 13 Schaeffer hovoří v podobném smyslu o objektivním a subjektivním.
- 14 BARTHES, Roland – HAVAS, Roland. *Écoute*. In: *Essais critiques, vol. 3: L'obvie et l'obtus*. Paris: Seuil, 1982. s. 217–230.
- 15 Tamtéž. Srov. „ouïr“ a „comprendre“ u Schaeffera.
- 16 REFSUM, Christian. *ÉCOUTE/Listen*. In: Stene-Johansen Knut et al. *Living Together: Roland Barthes the Individual and the Community*. Bielefeld: Transcript, 2018, s. 189.
- 17 Citát Rolanda Barthesa. Tamtéž.
- 18 NANCY, Jean-Luc. *À l'écoute*. Paris: Galilée 2002.
- 19 Již sám název lze chápat zároveň jako titul, výzvu k naslouchání i dedikaci.
- 20 NANCY, J.-L., op. cit., s. 13.
- 21 Tamtéž, s. 27
- 22 Tamtéž, s. 27–37.

- 23 Nancy v této souvislosti cituje z prvního dějství Wagnerova *Parsifala* „Vidíš, můj synu, / čas se mění v prostor.“. Tamtéž, s. 33. [přel. Sl.H.]
- 24 Oba výrazy označují stejnou situaci, ale dávají důraz jiný aspekt téhož. Viz RATAJ, Michal – HOŘÍNKÁ, Slavomír – TROJAN, Jan – DVOŘÁK, Tomáš. *Zvukoprostor – Prostorozvuk*. Praha: Nakladatelství AMU, 2018.
- 25 Např. Simon Emmerson, Kyle Gahn, Denis Smalley, James Tenney, Barry Truax, Pauline Oliveros aj.
- 26 Srov. přístup W. Welsche: „Zrak je smyslem individuality, sluch je smyslem společnosti [...] Zrak má vždy něco z nadřazeného pohledu na konci šestého dne spolu s osamocností a soběstačností toho, kdo má na tomto pohledu podíl. Naproti tomu sluch je spojen s lidmi, s naší společenskou existencí.“ WELSCH, Wolfgang. *Undoing Aesthetics*. London: Sage Publications, 1997, s. 158. [přel. Sl.H.]
- 27 SCHAFER, R. Murray. *Voices of Tyranny, Temples of Silence*. Indian River, Ontario: Arcana Editions, 1993, s. 9. [přel. Sl.H.]. Viz také esej I Have Never Seen a Sound In: Tamtéž, s. 162–167. Je otázkou, zda se právě díky technologii zvukového záznamu, kterým chtěl Schafer uchovávat mizející zvukové krajiny, nestává svět zaznamenaného zvuku dnes spíše kontrolovaným odvětvím hudebního průmyslu.
- 28 Tamtéž, s. 11. Dlužno říci, že slovo zde neodkazuje ani tak na zvuk, jako je spíše nositelem aktu tvoření.

## Poslech vs. naslouchání

V jednom ze svých textů jsem se vyznal z touhy naslouchat světu tak, že uslyším, co je za povrchem (popředím) zvukových vjemů, vnímat zvukovou krajinu okolo nás podobně jako hudbu.<sup>33</sup> Nyní se zaměřím na naslouchání z pohledu vlastní tvůrčí osobnosti. Nepůjde o nějakou definici, spíše o snahu vystihnout nevystižitelné. ■ Naslouchat znamená rezonovat ve vztahu se zvukovým zdrojem, prostorem, s druhými i sebou samým.<sup>34</sup> Cílem naslouchání není vědět a rozumět. Naslouchání je aktem otevření, které umožňuje vrcholovou (limitní) zkušenost (peak experience).<sup>35</sup> Poslech, který si činí nárok na poznání, vědění a rozumění, vede v konečném důsledku k odmítání či ostrakizaci toho, čemu rozumět nedokáže. Nepochopitelné zůstává neznámým a neznámé se stává hrozbou. Naslouchání oproti poslechu není fixováno na již existující význam, smysl či funkci. Poslech předvidá, očekává. Naslouchat znamená slyšet vždy jako poprvé, jinak, protože naslouchání je otevřeno novému. Kdo naslouchá, připouští možný smysl, i když mu v ten moment třeba uniká. Naslouchání není pasivní. Aktivita se projevuje mimo jiné i tím, že naslouchající se vzdává kontroly nad znějícím. ■ Naslouchání se nelze naučit jinak, než že se o něj snažíme.<sup>36</sup> Jednou z příležitostí, které nás k němu vybízejí, je omezení (redukce) smyslových podnětů. Při částečné nebo úplné smyslové deprivaci se učíme naslouchat skrze naslouchání. Naslouchání vede k rozlišování, ne však ve smyslu redukovaného poslechu (*l'écoute réduite*) Pierra Schaeffera.<sup>37</sup> Rozlišování v tomto případě není otázka oddělování nebo rozdělování, ale vědomí různosti vzájemných vztahů.<sup>38</sup> Naše sluchové vnímání je nastaveno tak, že zaměření na detail s sebou zákonitě nese omezení schopnosti vnímat množství zvukových zdrojů či dokonce šíří jejich vlastností. Ponor do hloubky při naslouchání otevírá prostor k uvědomění si vztahů napříč těmito „vrstvami“ sluchového vjemu.<sup>39</sup> Moje naslouchání nejen definuje zvukovou realitu, ale tím, že rezonuji zároveň s ní, zvuková realita moje naslouchání proměňuje. Hudba pro mne nezačíná záměrem, významem nebo smyslem, dokonce ani tónem či zvukem, nýbrž nasloucháním. Naslouchání vede ke změně měřítka poslechu. ■ Jako lidé jsme nastaveni k bytí ve vztahu,<sup>40</sup> na což poukazuje i naše tělo, které je utvořeno tak, že sluchem vnímáme okolní svět bez ustání. Můžeme se otočit, můžeme zavřít víčka, ale nejsme s to neslyšet, leda si překrýt či ucpat uši a tím vnímání sluchem částečně utlumit. Nemůžeme sice zavřít uši,<sup>41</sup> ale můžeme utéct k nenaslouchání (non-listening),<sup>42</sup> tedy ke slyšení bez vztahu. To je nastavení, k němuž nás čím dál více svádí nepředstavitelná intenzita a změň sluchových podnětů, která nás obklopuje v lidských sídlech. Velmi dobře si to uvědomujeme v situacích, kdy k nám přicházejí zvuky, které slyšet nechceme. Před nechtěným zvukem se můžeme jen schovat

(máme-li kam), nebo produkovat ještě hlasitější zvuk, který nechtěný zvuk překryje.<sup>43</sup> Dostáváme se tím do spirály hlučnosti. ■ Člověk vynalézá nejrůznější stroje a zařízení. Řada z nich v nějakém ohledu významným způsobem proměňuje kvalitu života k lepšímu. Mnohé jsou dokonce navrženy s důrazem na esteticky uspokojivý vzhled, ale zvuk (nebo spíše hluk) vydávaný řadou současných strojů jako by nebyl důležitý.<sup>44</sup> Prakticky všechno lidské, co produkuje hluk, je nějak spojeno se ziskem.<sup>45</sup> Dokonce i taková inovace jako rozměrné, hladké a dobře průhledné plochy oken zhoršuje akustické podmínky našich měst a obytných prostorů. „Chtěl bych zpívat jako pták, který sídlí ve větvích,“ cituje Helmut Lachenmann básníka Uhlanda a dodává „zatímco my žijeme na větvích zničeného lesa“.<sup>46</sup> Zvuky vytvářené lidmi neovlivňují (často negativně) jen nás, ale také svět kolem nás.<sup>47</sup> Zbývá si položit otázku: Jestliže hudba začíná nasloucháním, jaký vliv má proměna zvukového prostředí naší planety na hudbu?<sup>48</sup>

## Naslouchání prostoru

Naslouchat prostoru je totéž co slyšet zvuk v čase. Naslouchat znějícímu zvuku v prostoru je jediný způsob, jak sluchem prostor vnímat. Zvuk znějící v čase zase nelze oddělit od prostoru v němž zní. I virtuální prostor je totiž modelován algoritmy odvozenými z našeho vnímání. Zároveň je třeba dodat, že způsob našeho poslechu je formován veškerou zvukoprostorovou (prostorově-poslechovou) zkušeností od početí do smrti a je také ovlivněn kulturním prostředím ve kterém žijeme,<sup>49</sup> dokonce i naší fyzickou a mentální kondicí. ■ Zvuk znějící v čase ovlivňuje naše vnímání v mnoha ohledech. V případě jednoduchých situací, jako je např. jednotlivý tón, lze dojít k poměrně jasnému vysvětlení toho, jak výška ovlivňuje vjem hlasitosti, nebo jak hlasitost ovlivňuje vjem délky a obráceně. V případě komplexních situací (např. hudba) už to není tak jednoduché. Hudební teorie se snaží zmírnit komplexnost problému tím, že extrahuje různé aspekty hudební struktury a zabývá se jimi více či méně odděleně. Ostatně podobně postupují často i skladatelé. Jenomže naslouchání hudbě je holistický prožitek. Ze zkušenosti např. víme velmi dobře, že dokáže ovlivnit naše vnímání času. Méně již reflektujeme změny ve vnímání prostoru. Prostorová exprese<sup>50</sup> však bývá zásadní pro vyznění a působení skladby, i kdyby se vyznačovala hudební struktura důrazem na jiné parametry. ■ Občas se setkávám s názorem, že prostor je dalším parametrem, který současní skladatelé začínají ve svých skladbách využívat, zatímco autoři dřívějších epoch tak činili zřídka. S tím nemohu souhlasit. V případě strukturální organizace umístění zvukových zdrojů je sice do určité míry pravda, že

29 Současná dominance přijímání informací přes zrak je dědičtím především řecké kultury. Např. Aristoteles v úvodu své *Metafyziky* jednoznačně vyzdvihuje zrak, kterému „[...] dáváme přednost takřka přede všemi ostatními smysly [...] A to proto, že tento smysl přispívá k našemu poznání více než smysly ostatní [...]“ Starořečtina vyjadřuje ztotožnění „vidění“ a „vědění“ slovesem „eidomai“, které v aoristu (eidon) znamená „viděl jsem“, zatímco v perfektu (oída), „vím“. Srov. IHDE, Don. *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*. State University of New York Press, 2007, s. 6n. Překlad Aristotelova citátu In: ARISTOTELES. *Metafyzika*. [přeložil Antonín Kříž]. Praha: Rezek, 2003, s. 33. U Řeků lze jistě najít i hlasy, které domínanci zraku zpochybňují např.: „Nedávej však víc víry zraku nad sluchem, zvuk v uchu nepovyšuj nad vjemy, jež jazyk chutná a nepodceňuj žádný jiný úd, jímž poznáváme [...]“ EMPEDOKLÉS. *Očistná píseň: o podstatě světa* [z řečtiny přeložil Jaroslav Pokorný]. Praha: Jan Pohořelý, 1944.

30 SCHAFFER, R. M. *Voices of Tyranny, Temples of Silence*, op. cit. s. 27.

31 SCHAFFER, R. Murray. *A Sound Education: 100 Exercises in Listening and Sound-Making*. Arcana Editions, 1992.

32 SCHAFFER, R. Murray. *The soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books, 1994, s.132.

33 HOŘÍŇKA, Slavomír. Co ucho neslyšelo... *Dingir: religiozní časopis o současné náboženské scéně*, roč. 23 (2020), č. 2, s. 47–49.

- 34 Já osobně nadto chápu naslouchání jako rezonanci osobního vztahu s transcendentním Bohem. Dovolím si v této souvislosti parafrázovat známý citát Mistra Eckharta: *Ucho, kterým slyšíme Boha, je totéž ucho, kterým Bůh slyší nás.*
- 35 Srov. MASLOW, Abraham H. *Toward a Psychology of Being* [e-book]. Start Publishing, 2012.
- 36 Srov. „Nelze dedukovat z existencí, o nichž sice víme, ale které nenazíráme. Nazírání se nedá demonstrovat nebo dedukovat.“ HUSSERL, Edmund – PATOČKA, Jan. *Idea fenomenologie: a dva texty Jana Patočky k problému fenomenologie*. Praha: OIKOYMENH, 2001, s. 41.
- 37 Jedná se o způsob poslechu, jenž nám umožňuje chápat slyšené izolovaně od jeho původního kontextu a významu jakožto zvukový objekt (l'objet sonore), který se v podobě zvukové nahrávky stává strukturální jednotkou podobně jako tóny v klasické hudbě. SCHAEFFER, P. *Traité des objets musicaux*, op. cit., s. 270.
- 38 Jakkoli je to mému myšlení vzdálené, uvědomuji si, že zde parafrázuji K. Barad. Srov. BARAD, Karen. *Meeting the universe halfway: quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press, 2007, s. 394.
- 39 Pauline Oliveros hovoří o dvou protichůdných, ale vzájemně se doplňujících principech: všímavosti (mindfulness) a uvědomění (awareness), které se týkají zaměření na detail a globální pozornosti k celému sluchovému poli. OLIVEROS, Pauline. *Deep Listening* –

nemáme mnoho partitur z dob minulých, které by v tomto ohledu obsahovaly explicitní informace, to však neznamená, že by tehdy prostor nehrál roli. Práce s prostorem navíc nespočívá jen v uspořádání hudebníků ve fyzickém prostoru kolem posluchače. Je zde ještě prostor iluzivní, který je modelován samou znějící hudbou. Nebudu zacházet více do podrobností, neboť jsem tak učinil v obou ohledech a dopodrobna jinde.<sup>51</sup> Podstatné je uvědomit si, že s ovlivňováním vnímání toho, kdo naslouchá, pracuje hudba odnepaměti a v nejrůznějších podobách. Jestliže tedy budu popisovat své kompoziční strategie odvozené z nějaké subjektivní zvukoprostorové zkušenosti či kompoziční strategie zacílené na specifickou změnu měřítka vnímání u posluchače nebo interpreta, není to nic nového – ba právě naopak. Navazuji tím na nejstarší tradici evropské hudby. ■ Pro další uvažování je potřeba upozornit na tři úhly pohledu, kterými se budeme dívat na úlohu naslouchání v tvůrčím procesu.<sup>52</sup> Prvním je situace, kdy naslouchám vnějšímu prostoru kolem sebe, lhostejno jestli reálnému nebo virtuálnímu (např. skrze sluchátka). Asi nejmenším myslitelným prostorem je vnitřní prostor sluchového orgánu, když si představíme možnost např. naslouchání zvukům vlastního těla v bezdrazové komoře. Druhým úhlem pohledu je situace, kdy se ke zvukoprostorové zkušenosti vracím a naslouchám jí ve vnitřním prostoru svého vědomí. A konečně ve třetím případě si představuji něco, co jsem doposud neslyšel, jde tedy o naslouchání prostoru imaginárnímu.<sup>53</sup> Všechny tři jsou samozřejmě založeny na souhrnu mých zvukoprostorových zkušeností, všechny tři jsou pro mne nasloucháním. Když ale uvažuji nad kompozičními strategiemi konkrétních skladeb a nad způsoby, jakými jsem k nim došel, zdá se mi přeci jen praktické mít možnost o nich rozmýšlet a mluvit i odděleně. Ke kompozici se dá přistupovat bezpochyby i jinak. Místo naslouchání může být výchozím bodem např. budování vztahů abstraktních tónových výšek a struktur nebo transmodální<sup>54</sup> (mezi-smyslová) inspirace či převod informací mezi nimi. Naslouchání při kompozičním procesu nevnímám jako jejich protiklad. Ve skutečnosti jsou nejrůznější přístupy při mé práci ve vzájemné symbióze.

### **Trust in Heart**

Zmínil jsem, že naslouchání vede ke změně měřítka poslechu, a poukázal jsem na účinek smyslové deprivace, kdy se naše vnímání adaptuje na zachycení těch nejjemnějších stimulů. Inspirací ke skladbě *Trust in Heart* pro sólový klavír (2016–18)<sup>55</sup> mi byla opačná zkušenost. Stál jsem přímo pod relativně nízkou zvonící ve francouzském Taizé během vyzvánění pětice zvonů, které jsou na ní zavěšeny (obr. 1).



Obr 1: Zvonice v Taizé. Foto Jiří Bubeníček

Zvuk doslova rozechvíval útroby celého mého těla. Hlasitost přesáhla práh bolesti, amalgámové plomby v mých ústech začaly vibrovat. Zvuk jsem vnímal doslova hapticky. Náhle jsem si uvědomil, že moje pozornost zcela nekontrolovaně přeskakuje mezi různými výseky bohatého zvukového spektra zvonů, zaměřuje se na rázování nebo bloudí mezi vybranými frekvencemi. V podstatě jsem tento spektrálně bohatý zvukový komplex začal vnímat lineárně, melodicky. Druhou zkušeností, jež mi byla inspirací, bylo vyzvánění zvonu na chorvatském poloostrově Krk, v tomto případě nepředvídatelné vynechávání úderů poté, co zvoník přestal tahat za provaz. Obě tyto zvukoprostorové zkušenosti jsem si zároveň zaznamenal na nahrávací zařízení pro účely další analýzy.<sup>56</sup> Ve skladbě zmíněné zkušenosti neilustruji, spíše se snažím vytěžit z nich inspiraci k různorodým dramaturgickým a strukturálním záměrům. ■ Jelikož v obou skladbách při vytváření kompozičního materiálu pracuji s nahrávkami, považuji za důležité upozornit na následující skutečnost. To, co je zaznamenáno na nahrávce, není totožné s mojí zvukoprostorovou zkušeností. Ovšem moje slyšení není tím, co zkrusluje

*A Composer's Sound Practice.*  
New York: iUniverse, 2005,  
s. xxi.

- 40 Srov. „Naslouchat někomu [Das Hören auf...] znamená, že pobyt jako spolubytí je existenciálně otevřen pro druhého.“ HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. Praha: OIKOYMENH, 2002, s. 196.
- 41 Srov. Schafer, R. Murray. Open Ears. In: BULL, Michael – BACK, Les (eds.). *The Auditory Culture Reader*. New York: Berg Publishers, 2003, s. 25–41.
- 42 Srov. TRUAX, Barry. Soundscape Composition as Global Music: Electroacoustic Music as Soundscape. *Organised Sound*, roč. 13 (2008), č. 2, s. 103–110.
- 43 HOŘINKA, S. Co ucho neslyšelo..., op. cit., s. 49.
- 44 Ano, máme dnes různé normy maximální hlučnosti, ale ty omezují hlasitost spíše až na hranici poškození sluchu, neřeší kvalitu zvukové krajiny našich měst.
- 45 Srov. SCHAFER, R. M. *Voices of Tyranny*, op. cit., s. 9.
- 46 LACHENMANN, Helmut – HÄUSLER, Josef. *Musik Als Existentielle Erfahrung Schriften 1966–1995*. Weisbaden: Breitkopf & Härtel, 2004, s. 82. [přel. St.H.]
- 47 Sýkory marně soupeří s hlukem při sdílení výstražných signálů mezi sebou i ostatními zvířaty a stávají se stále častěji kořistí, sovy nejsou tak úspěšné v hledání potravy, rozmnožování žab může být ohroženo už jen tím, že se vzájemně neslyší. Skřivani nehnízdí v okolí větrných elektráren vydávajících nízkofrekvenční zvuky, samičky



červenek zase v těchto oblastech nepoznají ze zpěvu samečků, jak jsou velcí, protože nejhlubší tóny jejich zpěvu jsou maskovány. Delfini přestávají používat svá individuální „jména“ a redukují rozmanitý repertoár vzájemného dorozumívání jen na ty nejnужnější zvuky, které se pokoušejí vyluzovat v co nejvyšší poloze. Velryby se snaží uniknout sonarům i za cenu sebevražedného nájezdu na pobřeží, keportkací po průjezdu lodí utichají. PĚTR, Jaroslav. *Desatero smyslů*. Praha: Argo, 2020, s. 86–89.

- 48 Tuto otázku nechávám záměrně bez odpovědi.
- 49 Např. evropské lineární pojetí času je něco velmi specifického.
- 50 RATAJ, M. –TROJAN, J. –HOŘÍŇKA, S. –VETCHÁ, S., op. cit.
- 51 Viz Hoříňka, Slavomír. „Hudba v prostoru, prostor v hudbě“. In: Rataj, M. – Hoříňka, S. – Trojan, J. – Dvořák, T., op. cit., s. 20–141.
- 52 Srov. „Stejně jako fantazijní tón není tónem, nýbrž fantazijní tónu nebo jako jsou tónová fantazie a tónový vjem něco principiálně zcela rozdílného a ne snad totéž, jen rozdílně interpretováno, pojato: tak také je primárně, názorně vzpomínaný tón principiálně něco jiného než vnímaný, popř. primární vzpomínka (retence) tónu něco jiného než vjem tónu.“ HUSSERL, Edmund. *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí*. Praha: Ježek, 1996, s. 37.
- 53 Srov. metodu vnitřního naslouchání u Františka Emmerta. Viz DLASK, Vojtěch. *Symfonic-*

zvukovou realitu, ale tím, co zvukovou realitu určuje.<sup>57</sup> Nahrávka je jiná, v mnoha ohledech detailnější, může mít větší frekvenční a dynamický rozsah nežli můj sluch, je možné s ní dále pracovat, analyzovat ji apod. S mým vlastním zážitkem ale sdílí s jistotou pouze lokaci a čas, kdy byla pořízena.<sup>58</sup> Všechno ostatní se může (samozřejmě také nemusí) lišit. Jelikož je moje zvukoprostorová zkušenost jedinečná, individuální, neopakovatelná, je takové také moje naslouchání vnějšímu prostoru, těmito zkušenostmi zformované. Nahrávka je podobným odkazem ke skutečnosti jako kupříkladu fotografie k vizuálnímu vjemu. Zdrojem inspirace pro mne není nahrávka jakožto soubor objektivních dat, ale osobní zkušenost zpřítomňovaná ve vnitřním prostoru, která data umožňuje interpretovat.<sup>59</sup> K rozhodnutím ohledně volby konkrétních kompozičních strategií pak dochází v průběhu naslouchání prostoru imaginárnímu. K této premise se při práci vracím znovu a znovu. ■ Ačkoli se ve skladbě na několika místech snažím zřetelně přiblížit zvukovosti zvonnů, hlavním kompozičním záměrem bylo především dosažení různých změn ve vnímání posluchače a také v prožívání interpreta. Úplně bazální záměrem bylo vytvořit dojem neočekávaně mohutného a komplexního klavírního zvuku, jehož přibývání zdánlivě nemá konce, rezonance, která mě zcela pohltí, již se stanu součástí. V úvodu nutím posluchače, aby se zaměřil na jemné barevné nuance dlouhých dozvuků odkrývaných strun (klávesy jsou stlačovány tiše, bez úderu kladívek o struny) rozezvuchovaných občasným akcentem jiného tónu. Odkryté struny jako by byly prostorem, který nemůžeme slyšet, pokud nezazní jiný tón, jenž by je rozechvěl. Úvodní plocha je poměrně dlouhá (více než 2 min) a při živém provedení opravdu nevíme, jestli ještě něco zní, nebo už ne. Zvýšení citlivosti je prvním krokem k naslouchání (obr. 2).

Obr. 2: Slavomír Hoříňka: *Trust in Heart* – začátek skladby.

Změny, kterých jsem chtěl dosáhnout ve vnímání posluchače, jsou založeny na konfliktu mezi vědomím neuchopitelného řádu a pocitem nahodilosti. Pevně daných komplexních struktur, z nichž však slyšíme jen zlomek, takže nám můžou připadat i neuspořádané. Nepředvídatelnost je v různých ohledech podpořena tím, že četnost výskytu je generována na základě stanovení pravděpodobnosti a tyto hodnoty se postupně proměňují.<sup>60</sup> Snažím se, aby měl posluchač pocit, že ho někam vedu, ale netuší kam, a v momentě, kdy má dojem, že ví kam, tak si uvědomí, že se něco změnilo, ale neví, kdy a jak k té změně došlo. Cílem je, aby přestal poslouchat, vzdal se ambice rozumět, předvídat a začal naslouchat. ■ V následující části textu zavedu čtenáře do samých útrob skladatelské „kuchyně“, což se neobejde bez zvýšení nároků na odbornost. Mým cílem je ukázat, jak s výše popsány idejemi korespondují konkrétní kompoziční řešení. Tónový materiál skladby vychází z nahrávky z Taizé. Analýzu jsem provedl dvojím způsobem. Nejprve jsem zapsal vybrané výšky spekter jednotlivých zvonů podle toho, jak jsem je slyšel. Využil jsem program Spear, který pomocí Fourierovy transformace vytváří grafickou reprezentaci komplexních harmonických spekter v podobě znázornění jejich jednotlivých tónových součástí – diskrétních sinusových vln. Poté jsem provedl převod nahrávky na tónové výšky v programu Orchids. Následně jsem obojí porovnal a postupně došel ke stylizaci, která rozděluje spektrum každého z pěti zvonů do čtyř dynamicky odlišných vrstev (rejstříků) vycházejících ze způsobu, jakým se zvon rozeznívá po úderu srdce o věnec. Dynamika vrstev je fixní od taktu 28 až do konce skladby (obr. 3)



Obr. 3: Slavomír Hoříňka: *Trust in Heart* – akordy odvozené z analýzy zvuku zvonů.

Rytmické struktury jsou odvozeny jednak z nahrávky vynechávání zvonu na Krku, a především pak vznikly stylizací vyzvánění v Taizé, kdy pětice zvonů odbíjí pravidelně, ale v různých rychlostech nezávisle na sobě. Pro dosažení pocitu, že nasloucháme něčemu, co je pravidelné, ale nejsme schopni sluchem odhalit konkrétní zákonitosti, jsem zvolil polyrytmus v poměru prvočísel 5:13:17:19:23 (obr. 4).

ká tvorba Františka Gregora Emmerta. *Opus musicum*, roč. 47 (2015), č. 6., s. 38–50.

- 54 Srov. transmodal linking In: SMALLEY, Denis. Space-Form and the Acousmatic Image. *Organised Sound*, roč. 12 (2007), č.1, s. 35–58.
- 55 Nahrávka: HOŘÍŇKA, Slavomír. *Trust In Heart (2016–18) for piano* [online]. Soundcloud.com [cit. 2023-09-13]. Dostupné z: [https://soundcloud.com/slavomir\\_horinka/trust-in-heart](https://soundcloud.com/slavomir_horinka/trust-in-heart). [Magdalena Bajuszová – klavír]. Partitura: HOŘÍŇKA, Slavomír. *Trust in Heart: for piano* [online]. Horinka.cz [cit. 2.12.2023]. Dostupné s laskavým svolením *Babel-Scores*. [http://horinka.cz/uploads/1/1/2/1/112157017/trust\\_in\\_heart\\_2019\\_02\\_13.pdf](http://horinka.cz/uploads/1/1/2/1/112157017/trust_in_heart_2019_02_13.pdf).
- 56 Nahrávka z Taizé, <https://soundcloud.com/opus-musicum/tr-1-zvony-taize-zac>. Nahrávka z Krku, <https://soundcloud.com/opus-musicum/tr-2-zvony-krk-prest>.
- 57 Srov. SCHAEFFER, P. *Traité des objets musicaux*, op. cit., s. 92.
- 58 Bráno do důsledku by i toto platilo jen v případě nahrávky pořízené na mikrofony vložené do mých vlastních uší, čímž by se ale zásadně změnila i moje zvukoprostorová zkušenost.
- 59 Z jiného úhlu pohledu mi nahrávka umožňuje konfrontovat svoji zkušenost s odlišnou perspektivou.
- 60 Např. pravděpodobnost výskytu fundamentů zvonů a od nich odvozených akordů je v taktu 28:  $f = 0\%$ ,  $d = 90\%$ ,  $c = 10\%$ ,  $B = 0\%$ ,  $F = 0\%$ . V taktu 60 je to:  $f = 39\%$ ,  $d = 32\%$ ,  $c = 29\%$ ,  $B$

Obr. 4: Slavomír Hořinka: *Trust in Heart* – polyrytmus.

= 0%,  $f = 0\%$ . V taktu 103 to je:  $f = 29,87\%$ ,  $d = 24,68\%$ ,  $c = 22,08\%$ ,  $B = 16,88\%$ ,  $F = 6,49\%$ , což jsou hodnoty odpovídající níže zmíněnému polyrytmu. To, co se v ploše mezi taktů 28 a 104 děje, je postupný přechod od 1 zvonu k vyzvánění celé pětičky na základě proměny pravděpodobnosti jejich výskytu.

61 Je třeba dodat, že logicky od poloviny jde sled impulzů retrográdně. Tento fakt ale nejsme s to sluchem zachytit.

62 Při kvantování jsem zvolil takové řešení, které vedlo k potlačení oné zrcadlové symetrie mezi polovinami cyklu.

63 V příkladě na obr. 5 tato místa odpovídají t. 1 a 21.

To mi umožnilo vytvořit poměrně dlouhý rytmický cyklus, ve kterém se nic neopakuje.<sup>61</sup> Když si tento cyklus představíme v extrémně pomalém tempu, lze jej při určité míře zjednodušení (kvantování) převést přehledně do jediné osnovy (obr. 5).<sup>62</sup>

Obr. 5: Slavomír Hořinka: *Trust in Heart* – převod polyrytmu do jedné osnovy.

Pro přehlednost jsou v obou případech místo celých akordů (spekter) zapsány pouze jednotlivé tóny, které odpovídají fundamentům transponovaným o oktávu výše. Při studiu partitury si můžeme povšimnout, že namísto setkání všech fundamentů (a jejich akordů)<sup>63</sup> v uzlových bodech cyklu (t. 123, 143, 163 etc.) se objevuje vždy hluboké subkontra *B*. Pro mne se jedná o něco podobného, jako když slyšíme hluboký

„základní“ tón velkého zvonu, který ve skutečnosti není vydáván zvonek, ale vzniká jako rozdílový tón mezi rázováním frekvencí uvnitř našeho sluchového orgánu. ■ Výše popsany harmonicko-rytmický cyklus se opakuje od taktu 104 až do konce skladby. Představuje jakousi matici zvukoprostoru: čas (vzdálenosti mezi impulzy) a prostor (výška a dynamika impulzů) jsou dány a já z nich vybírám podobně jako moje přetížené vnímání při zážitku v Taizé. Tuto kompoziční strategii bych přirovnal k principu barokní chaconny. S tím rozdílem, že v chaconně skladatel harmonicko-rytmické schéma obohacuje, zatímco já jej redukuji, jinak řečeno vytvářím různé štěrby, kterými jej můžeme zaslechnout. ■ Změna, které jsem chtěl dosáhnout ve vnímání interpreta, je založena na proměně vnímání a odměřování času. Od taktu 104 až do taktu 265 zaznívají v klavíru všechny impulzy obsažené v matici, ale jsou redukovány (vybírány) tónové výšky, takže někdy se jedná třeba jen o jediný tón. Postupně, avšak nelineárně, dochází k přidávání tónů, zahušťování harmonické vertikály. V oblasti okolo taktu 224 hustota kulminuje. Toto místo je na hranici hratelnosti. Domnívám se, že je lze interpretovat jen v případě, pokud interpret rezignuje na kontrolu nad jednotlivými akordy a odevzdá řízení „autopilotovi“ pohybové paměti (obr. 6).<sup>64</sup> Když jsem se pokoušel toto místo hrát, zažíval jsem moment jakéhosi rozpojení, kdy jsem začínal naslouchat téměř, jako by hrál někdo jiný.

64 T. 224 odpovídá 7'12 na nahrávce.

Obr. 6: Slavomír Hořínský: *Trust in Heart* – kulminace hustoty faktury.

Následně dochází k poměrně rychlé redukci, a to nejen ve vertikále, ale i v horizontále. Impulzy se nacházejí stále na stejných místech, ale některé jsou vynechány. V taktu 283 se nachází vnitřní zlom, jenž posluchač nezaregistruje, ale má zásadní význam pro hudební strukturu. Rychlost plynutí hudebního proudu nadále není odměřována tempem čítacích dob v taktu, nýbrž nádechem a výdechem. Hudební čas se náhle ohýbá do vnitřního prostoru interpreta, který se stává tím, kdo naslouchá rezonanci klavíru, a především sám sobě. Tato změna perspektivy během interpretace skladby je pro mne jakousi časovou „membránou“, rezonující se zážitkem popsáním v úvodu (obr. 7).

The length of sections is indicated by exhalation and inhalation of the performer.  
Hands alternate as needed so that their movement can be as smooth as possible.

exhalation (3-5 s.)      inhalation (3-5 s.)      simile

Obr. 7: Slavomír Hoříňka: *Trust in Heart* – rychlost plynutí daná dýcháním interpreta.

Detailním popisem některých kompozičních strategií ve skladbě *Trust in Heart* jsem se snažil poukázat na přímou souvislost mezi volbou technických a výrazových prostředků a osobní zvukoprostorovou zkušeností. Výše uvedené strategie jsou pro mě způsobem, jak gesta a výraz zakoušené v imaginárním prostoru realizovat v čase. Pokusil jsem se v této kompozici vytvořit podmínky, aby v něčem podobnou zkušenost mohli zažít interpret i posluchač – a to skrze naslouchání.

### **Kapesní průvodce letem ptáků**

Inspirace skladby *Kapesní průvodce letem ptáků* (2014–2015, rev. 2018)<sup>65</sup> sahá až do mého raného dětství, kdy jsem míval „létací sny“. Ty byly tak živé a opravdové (jak po vizuální, tak i zvukové stránce), že jsem si někdy po probuzení nebyl jistý, zda se to vše odehrálo ve snu nebo ve skutečnosti. Zdrojem byl tedy intenzivní zážitek, pocit, vzpomínka, která nesouvisela s vnějším, nýbrž s vnitřním prostorem mé osobnosti. Tomuto vnitřnímu zážitku jsem se v průběhu práce snažil znovu a znovu naslouchat a představovat si jeho imaginární zvukoprostor.<sup>66</sup> Chtěl jsem se také vyznat ze svého obdivu k ptačímu letu a původně jsem zamýšlel zpracovat celou řadu zvuků ptačích křídel a zároveň jsem hledal i inspiraci v pohybu

65 Nahrávka: HOŘÍŇKA, Slavomír. *A Pocket Guide to Bird Flight (2014–2015) ver. for large ensemble* [online]. Soundcloud.com [cit. 2023-09-13]. Dostupné z: [https://soundcloud.com/slavomir\\_horinka/a-pocket-guide-to-bird-flight-chamber-orch](https://soundcloud.com/slavomir_horinka/a-pocket-guide-to-bird-flight-chamber-orch). [Orchestr Berg – Peter Vrábek]. Partitura: HOŘÍŇKA, Slavomír. *A Pocket guide to Bird Flight: ver. for large ensemble* [online]. Horinka.cz [cit. 2023-12-02]. Dostupné s laskavým svolením *BabelScores*: [http://www.horinka.cz/uploads/1/1/2/1/112157017/kplp\\_chamber\\_solo-2021\\_10\\_20a.pdf](http://www.horinka.cz/uploads/1/1/2/1/112157017/kplp_chamber_solo-2021_10_20a.pdf).

66 Jedním z důvodů, proč jsem se k těmto raným snům tak rád vracel, bude i skutečnost, že od nějakých 12 let si sny již (až na výjimky) nepamatuji. Tyto sny tudíž pro mne představují jakousi esenci idealizovaného dětství.

ptáků.<sup>67</sup> Nakonec jsem se rozhodl zaměřit jen na kolibříka, který je zřejmě nejdokonalším letcem ptačí říše. Jeho křídla opisují osmičku, takže může létat dopředu i dozadu, některé druhy se pohybují ve volném letu rychlostí až 54 km/h.<sup>68</sup> ■ Veškerý materiál skladby je odvozený ze zvukové nahrávky letu kolibříka, kterou pořídil Richard Devine,<sup>69</sup> když připevnil mikrofony (DPA 4060) ke krmítku na své zahradě v Kalifornii. Kvalita nahrávky (24-bit / 96kHz) umožnila mnohonásobné zpomalení bez výraznějšího zkreslení, transpozici ultrazvukových frekvencí do oblasti slyšitelné lidským uchem a díky dynamickému rozsahu možnost oddělené práce s popředím a pozadím (viz dále). Já sám jsem na vlastní oči a uši kolibříka nikdy neviděl ani neslyšel. Při vytváření kompozičního materiálu a volbě strategií jsem byl tedy na první pohled ve velmi odlišné situaci než během práce na *Trust in Heart*. Můj zážitek z dětství nebyl v žádném přímém vztahu s nahrávkou, která měla být zdrojem materiálu.<sup>70</sup> Ve skutečnosti to ale zas až tak odlišné být nemusí, když uvážíme, že naslouchání nahrávce může být nasloucháním vnějšímu prostoru, který se např. s každým dalším zpomalením proměňuje. Proč si dávám takový pozor, aby nemluvil o „poslechu“? S odkazem na předešlou část tohoto textu je to proto, že (opakovaným) poslechem nahrávky rozumím zvyšování orientace v ní, znalost, kterou během následujícího poslechu již nic nepřekvapí. Oproti tomu, když nahrávce naslouchám, chci v ní uslyšet to, co jsem ještě neslyšel. A s tímto nastavením jsem přistoupil k analýze, ke které jsem pro svou potřebu vybral úsek o délce necelých tří vteřin.<sup>71</sup> ■ V úseku je patrné, že převažují šumové složky mávání křídel, ovšem jejich rychlost (frekvence) je tak vysoká, že vytváří i tóny. To můžeme dobře slyšet, když nahrávku zpomalíme a tím transponujeme dolů.<sup>72</sup> Když zpomalíme ještě více, začneme si uvědomovat pulzaci a následně glissanda, která vznikají při pohybu kolibříka před mikrofony díky Dopplerově efektu.<sup>73</sup> Napadlo mě tedy, že budu ve zvuku hledat ukryté melodické linie a harmonie, k čemuž se báječně hodí program Spear. Zvuk jsem rozdělil na popředí (hlasité a zároveň dlouhé linie)<sup>74</sup> a pozadí (co nejkratší tiché impulzy).<sup>75</sup> V ukázce popředí slyšíme, že zvuk se stává čím dál více harmonickým. Můžeme rozlišit dvě oblasti – hodně vysoké tóny a hlubší střední polohu – mezi kterými je prázdno. Spektrogram (ve Spearu) vypadá následovně (obr. 8). Při pohledu na spektrogram je důležité si uvědomit, že rozdíl jedné oktávy mezi dvěma tóny se vždy rovná dvojnásobku frekvence. Mezi frekvencemi 9 000 Hz a 10 000 Hz je tedy zhruba půltón, zatímco půltón výše než naše komorní *a* (440 Hz) je zhruba 466 Hz. V následujících krocích jsem se řídil výhradně svým sluchem. Vybral jsem některé linie z vysoké oblasti a zpomalil je.<sup>76</sup> Můžeme slyšet, že se jedná v podstatě o rozladování unisona v rozmezí celého tónu mezi vysokým *cis* a *dis*.<sup>77</sup> Pro přehlednost jsem do obrázku ze Spearu doplnil orientační čáry tónových výšek (obr. 9).

67 Ptáci v letu: <https://youtu.be/a1wp1RnC7kk>.

68 Zpomalený let kolibříka: <https://youtu.be/FPRswRWZ23Q?t=165>.

69 DEVINE, Richard. *Recording of Hummingbird Feeding*. [online]. Soundcloud.com [cit. 2023-09-13]. Dostupné z: <https://soundcloud.com/richarddevine/recording-of-hummingbird-feeding>.

70 Nahrávka nebyla výchozím zdrojem inspirace, naopak jsem na základě vnitřní inspirace hledal nahrávku, která by se stala zdrojem konkrétních hudebních struktur.

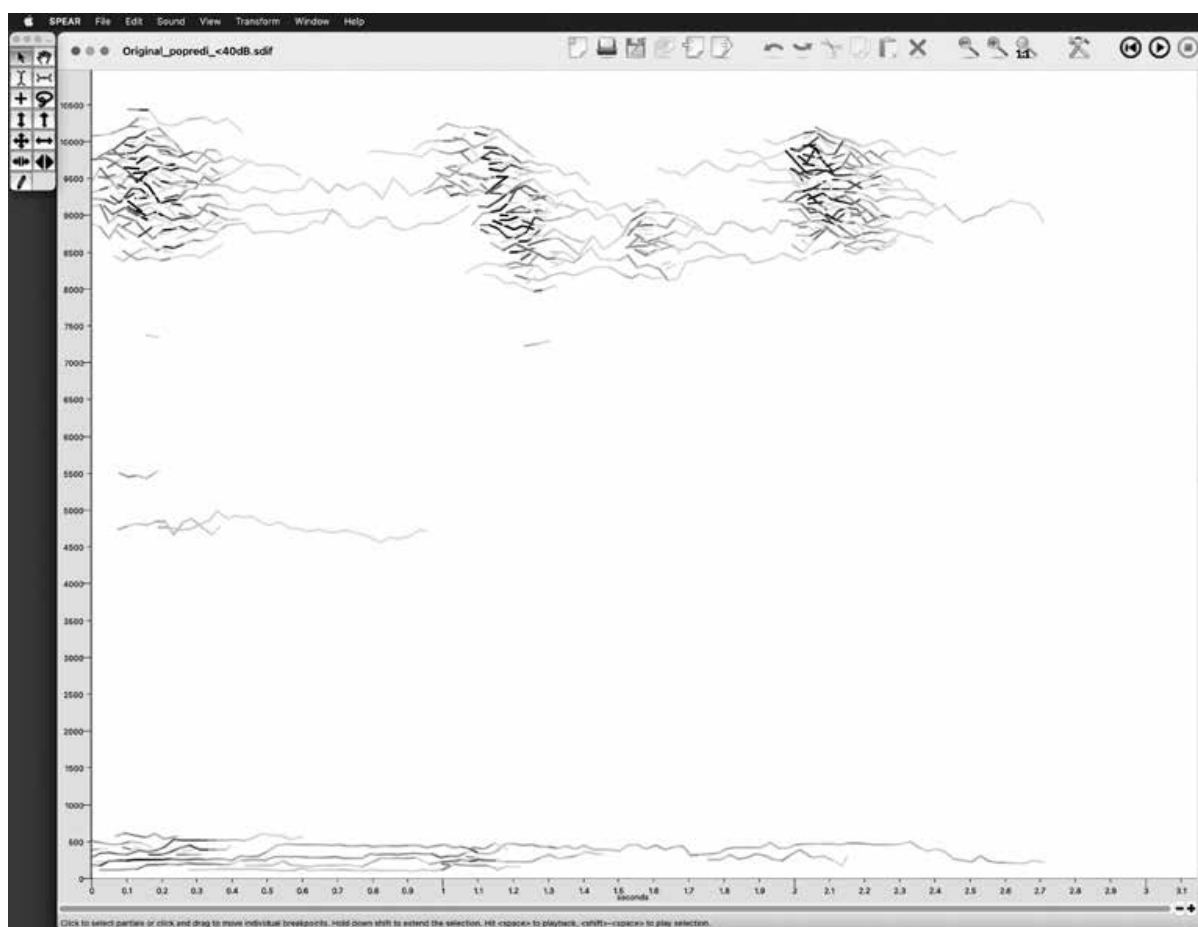
71 Původní nahrávka kolibřího letu: <https://soundcloud.com/opus-musicum/tr-3-kplp-kolibrik-original>.

72 Nahrávka kolibřího letu posunutá o oktávu níž: <https://soundcloud.com/opus-musicum/tr-4-kplp-kolibrik-1-oktava>.

73 Nahrávka kolibřího letu posunutá o čtyři oktávy níž: <https://soundcloud.com/opus-musicum/tr-5-kplp-kolibrik-4-oktavy>.

74 Popředí kolibřího letu: <https://soundcloud.com/opus-musicum/tr-6-kplp-original-popredi>.

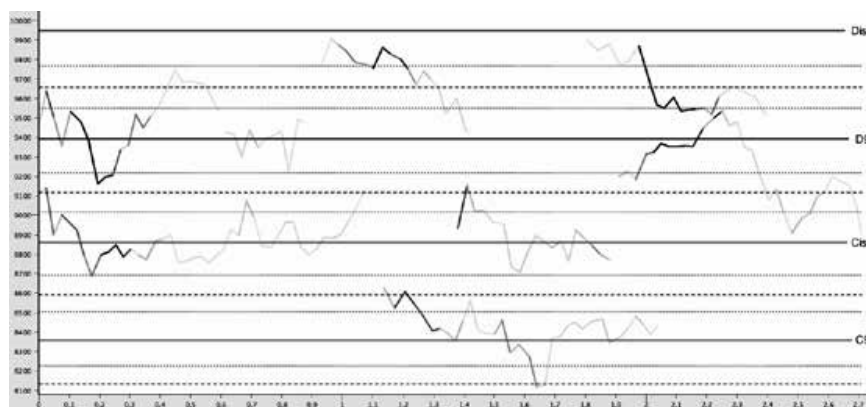
75 Pozadí kolibřího letu: <https://soundcloud.com/opus-musicum/tr-7-kplp-original-pozadi-40db>.



**Obr. 8:** Slavomír Hořínska: *Kapesní průvodce letem ptáků* – zobrazení popředí zvuku ptačího letu v programu Spear.

76 Takových výběrů jsem v různých dnech podle momentálních dispozic udělal několik, zde uvádím jen jeden z nich: <https://soundcloud.com/opus-musicum/tr-8-kplp-original-popredi-8>.

77 Původní výška byla v oktávě nad rozsahem klavíru, ukázka byla transponována dolů.



**Obr. 9:** Slavomír Hořínska: *Kapesní průvodce letem ptáků* – výběr linií z vysoké oblasti s přidávanými orientačními tónovými výškami.

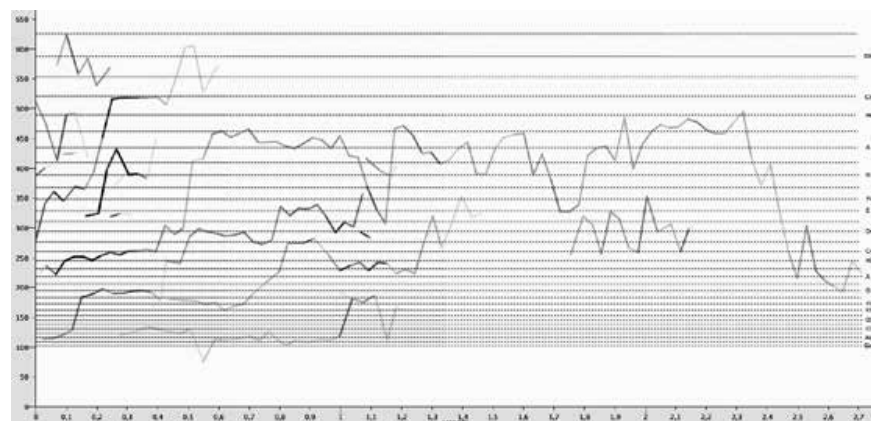
V této chvíli bych rád připomněl, jak zavádějící může být vizuální reprezentace počítačem v porovnání se subjektivním sluchovým vjemem. Např. v tomto případě jsou linie graficky mnohem více rozvlákněné, než je slyšíme. Naše ucho má totiž tendenci vybírat to, co z nějakého důvodu považuje za podstatné. U každého z nás se to bude lišit. Tento fakt jsem si naplno uvědomil, když jsem se pokoušel data analýzy převést do not pomocí počítače. Výsledek byl dosti odlišný od toho, co jsem slyšel. Zapsal jsem tedy to, co slyším, do not ručně. Dělim půltón nerovnoměrně na 4 díly. Jde o kombinaci čtvrttónů a šestinotů, což vychází z mojí praxe houslisty (obr. 10).<sup>78</sup>

78 Čtvrttón chápu jako mezi-krok mezi půltóny, nebo také 11. harmonickou. Šestinotón chápu jako rozdíl mezi malou septimou v přirozeném a temperovaném ladění, tedy jako 7. harmonickou. Vyjádřeno v centech 0–33–50–66–100.

Obr. 10: Slavomír Hořínska: *Kapesní průvodce letem ptáků* – slyšené linie zapsané ručně.

Když zpomalíme spodní oblast popředí nahrávky, zjistíme s překvapením, že je to téměř klasická harmonická kadence.<sup>79</sup> Můžeme porovnat zobrazení ve Spearu a přepis do not podle sluchu, tentokrát v půltónové aproximaci (obr. 11 & 12).

79 Zpomalená spodní oblast popředí nahrávky kolibřího letu: <https://soundcloud.com/opus-musicum/tr-9-original-popredí-50-600hz>.



Obr. 11: Slavomír Hořínska: *Kapesní průvodce letem ptáků* – linie ze spodní oblasti s přidány orientačními tónovými výškami.



Obr. 12: Slavomír Hoříňka: *Kapesní průvodce letem ptáků* – linie spodní oblasti přepsané ručně.

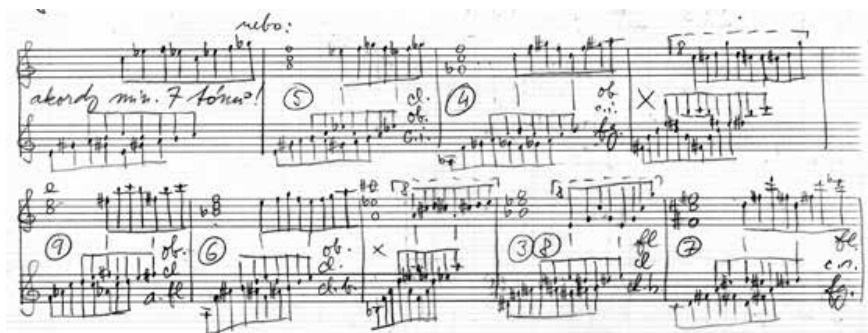
80 Hlavní linie v popředí nahrávky kolibřího letu: <https://soundcloud.com/opus-musicum/tr-10-original-popredi-50>.

A nyní si poslechněme tu nejdelší linii samotnou, podle mého názoru velmi připomíná chorál.<sup>80</sup> Můžeme ale místo linie vydestilovat naopak něco jako základní harmonickou kadenci. Tento postup může připomínat redukce schenkerovské analýzy (obr. 13).

Obr. 13: Slavomír Hoříňka: *Kapesní průvodce letem ptáků* – vyextrahovaná harmonická kadence.

Nyní se zaměříme na pozadí nahrávky. Při naslouchání jsem zažíval přímou souvislost s popředím, ale nebyl jsem schopen sluchem nic abstrahovat. Vybral jsem tedy ještě kratší impulzy (0,05 s) a použil program OpenMusic, se kterým jsem každých 0,02 s provedl analýzu souzvuku. Z těchto akordů jsem vybral ty, které jsem si dokázal představit ve spojení s liniemi a harmoniemi z popředí. Tyto akordy zaznívají v prvním dynamickém vrcholu skladby mezi takty 44 a 55 (zhruba 4. min). ■ Také

jsem hledal akordy, které by byly co nejvíce nahuštěné, a převáděl je zase zpátky na linie vlnící se mezi nástroji jako křídla kolibříka opisující osmičku (obr. 14).



**Obr. 14:** Slavomír Hořínska: *Kapesní průvodce letem ptáků* – akordy převedené zpět na linie a jejich napojování.

Díky napojování a zadržování tónů vznikly nové akordy, které vytvořily smyčku ne nepodobnou harmonické kadenci z popředí, zmíněné výše (obr. 15).

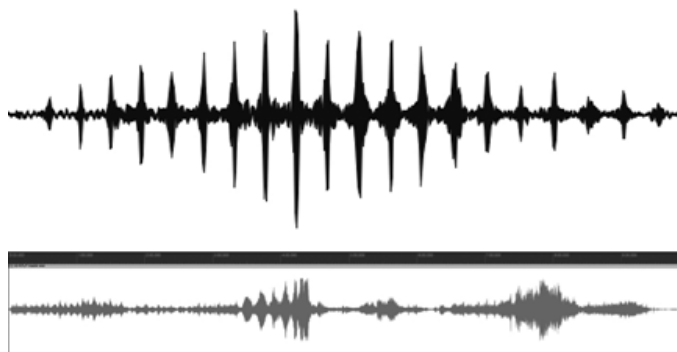


**Obr. 15:** Slavomír Hořínska: *Kapesní průvodce letem ptáků* – nové akordy vytvářející smyčku.

Ve skladbě pracuji s různou mírou transpozice (dolů), zpomalení a rozlišení v oblasti rytmu a tónových výšek, přičemž většinou tyto tři parametry nejsou v korelaci. Zajímavé je, že čím zpomalenější (a tím i věrnější) jsou rytmus a mikrointervalové kroky, tím abstraktnější je výsledek. Naopak v případě minimálního rozlišení, když v podstatě jen imituji tónbr a zachovávám hrubé rytmické proporce v reálném čase, zní výsledek nejpodobněji originálnímu zvuku křídel kolibříka.<sup>81</sup> Je to samozřejmě logický důsledek rozdílu mezi zaměřením na jednotlivé strukturální jevy (viz redukovaný poslech) a naslouchání rezonanci celku. I tak mne ale překvapila míra vnějšíkové nepodobnosti mezi nimi. Formálně se jedná opět o jakousi chaconnu, přičemž se neopakuje nějaký znějící vzorec, ale průběh zdrojového zvuku na pozadí. Jako bychom naslouchali

81 Srov. proximity scale In: GRISEY, Gérard. *Tempus ex Machina: A composer's reflections on musical time.* *Contemporary Music Review*, roč. 2 (1987), č. 1, 239–275.

stejnému zvukovému zdroji z různých vzdáleností, z různých směrů, v rozličných prostorech nebo stavech vědomí. ■ Strukturálně dochází v průběhu kompozice k postupnému, avšak nelineárnímu zjednodušení – zvětšování odstupů. Z vnějšího pohledu postupně ubývá mikrointervalů, rytmus se stává jednodušším, začínají vysvítat melodie a taktéž harmonická kadence, která se na konci zacyklí do smyčky. Kdybych měl celkovou tektoniku převést do nějakého zjednodušeného gesta, tak by se dalo říci, že dynamická křivka opisuje proporce dynamické obálky přeletu kolibříka kolem mikrofonů: výrazný dynamický vrchol ještě před polovinou a poté ještě jeden vrchol (ve skladbě více zvýrazněný) před koncem (obr. 16).



Obr. 16: Slavomír Hořínska: *Kapesní průvodce letem ptáků* – dynamické křivky.

*Kapesní průvodce letem ptáků* byl jednou z prvních kompozic, ve kterých jsem důsledně pracoval s materiálem odvozeným z nějakého zvuku. Vidíme, že analýzu materiálu a následné transformace jsem prováděl velmi jednoduchým, možná až primitivním způsobem. V některých případech je ale řetězec rozhodnutí složen z mnoha postupných kroků, díky kterým je výsledek často nepodobný svému původnímu zdroji. Ve skladbě nejsou žádné jiné linie a souzvuky než ty, které jsem nějakým způsobem odvodil od původního zvuku. Nešlo mi primárně o to, aby dílo připomínalo nahrávku, která byla zdrojem materiálu, nýbrž o to, abych zjistil, jaký potenciál se ve výchozím zvuku ukrývá. Svou roli sehrála i moje vnitřní radost a zalíbení ve vytváření vztahů mezi různorodými elementy v kompozici tak, aby „všechno souviselo se vším“. Během práce jsem se snažil poznat možnosti počítačem podporované skladby, čímž se zabývám i nadále. Paradoxně jsem si ale také uvědomil, že tím nejpodstatnějším při takovém způsobu práce je moje subjektivní naslouchání. Bez něho by se rozhodujícím činitelem stal do značné míry algoritmus počítače. Tím neříkám, že by v takovém případě nemohla vzniknout zajímavá hudba. Rozhodně by ale nemohla vzniknout ta, o níž jsem usiloval.

## Cestou k otevřenosti

Jako dítě jsem naslouchal světu, hrál si se zvuky a představoval si nová hudební díla, která jsem v té době nebyl schopen zapsat do not. Během studia skladby na AMU jsem se snažil naučit přemýšlet strukturálně, budovat kompoziční systémy abstraktních tónových výšek a zkoušet rozmanité kompoziční techniky. V doktorandském studiu jsem se začal intenzivně zajímat o funkci témbrou ve spojení s tektonikou. Pracoval jsem s dětmi a vedl hudebně kreativní workshopy pro nehuďebníky, které mi umožnily přemýšlet o hudbě mimo zavedené, zpravidla akademické kategorie. Přelomem pro mě byla v r. 2016 návštěva Jeruzaléma a naslouchání jeho zvukové krajiny. Na základě tohoto zážitku a dalších návštěv vzniklo množství skladeb. Poslední z nich – rozhlasová kompozice *Třísky pod kůží* (2021)<sup>82</sup> je jakýmsi meta-nasloucháním, introspektivní mapou mezi zvukoprostorovou zkušeností, nahrávkami zvukových krajin, poezií, kterou jsem psal během nahrávání, frotážemi starých kamenných dlaždic v Jeruzalémě a velikonočními událostmi.<sup>83</sup> ■ Naslouchání se mi stalo postupně něčím velmi drahocenným. Jeho jedinečnost jsem si naplno uvědomil během covidové pandemie, když jsem v souvislosti s prodělanou infekcí trpěl dlouhodobě tinnitem. V té době jsem nebyl schopen naslouchat prostoru, kterému jsme zde říkali vnitřní . Uvědomil jsem si díky tomu znovu a intenzivně úzké propojení mezi abstraktními strukturálními vztahy a zvukoprostorovou zkušeností. Nakonec jsem se rozhodl naslouchat tomuto „nenaslouchání“, abstrahovat kompoziční strategie z *Kapesního průvodce letem ptáků* a *Trust in Heart* a vznikla tak orchestrální skladba *Raduj se III: Exsultet* (2021–22, rev. 2023), která je vyjádřením beznadějně touhy po intenzivním vztahu se zvukovou přítomností. ■ O tom, že naslouchání je především cestou k otevřenosti, svědčí i množství revizí mých skladeb. Když s odstupem poslouchám vlastní skladby, mívám dojem, že je v nich něco, o čem jsem předtím vůbec nevěděl – to může být překvapivé a někdy i potěšující. Na druhou stranu jsem konfrontován s vědomím, že to není úplně ta stejná hudba, které jsem naslouchal ve svém imaginárním prostoru. Partitura se dá donekonečna cizelovat. Během zkoušení s interprety lze pedantsky trvat na její realizaci. Je ale také možné přijmout nabídku k naslouchání a otevřít se nové zvukoprostorové zkušenosti, která se nabízí. Tvorba je pro mne neustálým balancováním mezi snahou vědět, co chci a proč to dělám, a vědomím, že některé věci během tvůrčího procesu zkrátka ani nelze kontrolovat. Především ne svobodu toho, kdo naslouchá možná úplně jinak než já. Je to konflikt mezi touhou po dokonalosti a vzdáním se kontroly nad již odevzdanou partiturou jednou provždy. Naslouchání ve vztahu ke světu, k druhým i k sobě samému za to rozhodně stojí.

82 HOŘÍŇKA, Slavomír. *Třísky pod kůží / Splinters Under My Skin* (2021) radiophonic composition [online]. Soundcloud.com [cit. 2023-09-13]. Dostupné z: [https://soundcloud.com/slavomir\\_horinka/trisky](https://soundcloud.com/slavomir_horinka/trisky). [David Matásek – hlas, Barboara Kabátková – soprán, Ondřej Urban – violoncello].

83 Tuto a následující skladby zmiňuji pro představu o dlouhodobějším směřování méj tvorby. Podrobnější výklad přehledně sahující do možností tohoto textu.

## **Listening to Space as a Starting Point for Compositional Work**

Over the past decade, together with my colleagues at the Composition Department of HAMU, Michal Rataj and Jan Trojan, we have been developing intensive artistic research on the relationship between sound and space. Beginning with a reflection on historical and contemporary contexts and the construction of a sixteen-channel mobile acousmonium, through the realization and retrospective analysis of different creative strategies, we have arrived at the question of the perception of spatial qualities of sound changes in different listening or spatial situations. In this text, I intend to examine the relationship between listening and my own compositional creativity. In its second part, I consequently intend to demonstrate in more detail the compositional strategies and technical solutions of a pair of my compositions that emerge from this relationship.

### **Klíčová slova**

slyšení; naslouchání; počítačem podporovaná skladba; hudební vnímání

### **Keywords**

hearing; listening; computer assisted composition; music cognition

### **Slavomír Hořínka / [slavomir.horinka@hamu.cz](mailto:slavomir.horinka@hamu.cz)**

Slavomír Hořínka působí jako docent na katedře skladby Hudební a taneční fakulty Akademie múzických umění v Praze (HAMU). Vystudoval housle na Konzervatoři Pardubice a následně skladbu na HAMU v Praze ve třídě prof. Ivana Kurze. V roce 2008 získal doktorát pod vedením prof. Hanuše Bartoně. Jeho skladby jsou pravidelně uváděny předními interprety na domácích i zahraničních pódiích. Vedle své kompoziční a akademické dráhy se věnuje práci s dětmi (formou kolektivních workshopů zaměřených na rozvoj slyšení a tvoření, individuální výukou kompozice od raného věku). Jako výchozí materiál používá často melodické linie, harmonii, nebo rytmickou strukturu odvozenou z analýzy zvuku nebo hudby „bez copyrightu“ (chorál, etnická hudba apod.) Ve skladbách z poslední doby také zkoumá staré nástroje a prostorový aspekt hudby.