

6. Circum-space obklopení zvukem

V předchozí kapitole jsme se zabývali běžnou, ale často nevědomou zkušeností, že zvukové zdroje vycházející z různých míst rozeznáme od sebe mnohem snadněji, než ty samé zdroje umístěné blízko sebe. U Biberovy mše *Missa Salisburgensis* jsme si povšimli obklopení posluchače zvukem hudebníků hrajících z balkónů téměř po celém obvodu chrámu. Umístění nástrojů na pódiu frontálně před posluchače, tak jak k němu došlo v průběhu historie, je myslím na jednu stranu logické: vidíme hudebníky a dokážeme rozlišit zvukové zdroje a lokalizovat je především v panoramatu. Na druhou stranu jsme tím potlačili (zvláště v případě novodobých koncertních sálů s menším dozvukem) jeden z podstatných aspektů prostorové poslechové zkušenosti, a tím je *imerzivní*, do sebe vtahující schopnost zvuku, který nás obklopuje. Obklopení posluchače zvukovými zdroji (*circum-space*)¹⁷⁶ totiž jednoznačně napomáhá sugestivnímu účinku hudby.

V literatuře bývá často uváděno *Requiem, op. 5* (1837)¹⁷⁷ Hectora Berlioze. V části *Tuba mirum* autor nechává zaznít čtyři žestové ansámby umístěné na čtyřech světových stranách dómu pařížské Invalidovny (Dôme des Invalides),¹⁷⁸ naplňující tak obrovský prostor navazující lodi (Saint-Louis des Invalides) mohutným zvukem. Víme, že orchestr byl rozdělen do několika od sebe poměrně dosti vzdálených skupin (např. skupina šestnácti tympánů byla dle Berliozovy zmínky za dirigentovými zády). Tyto skupiny ale byly jako celek umístěny (vzhledem k posluchačům) v podstatě frontálně.¹⁷⁹ Jak to ostatně vyplývá i z dobového vyobrazení této události.¹⁸⁰ Nejedná se tedy v pravém slova smyslu o umístění nástrojů okolo publika. Nadšený dojem z provedení a pocit naprostého pohlcení zvukem, který Berlioz popisuje ve svých pamětech, byl vnímán z pozice dirigenta (François Antoine Habeneck) nacházejícího se uvnitř veškerého dění, neboť autor stál zády k němu a zachraňoval situaci v momentě, kdy se dirigent rozhodl dát si na začátku *Tuba mirum* krátkou pauzu na šňupací tabák.¹⁸¹

¹⁷⁶ Viz D. Smalley. „Space-Form and the Acousmatic Image“, s. 51.

¹⁷⁷ Hector Berlioz. *Requiem: Grande messe des morts* [partitura; online]. *Imslp.org* [cit. 18. 10. 2017]. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1902. Dostupné z: [http://imslp.nl/imglnks/usimg/a/a2/IMSLP59137-PMLP41675-Berlioz_-_Requiem_\(orch._score\).pdf](http://imslp.nl/imglnks/usimg/a/a2/IMSLP59137-PMLP41675-Berlioz_-_Requiem_(orch._score).pdf).

¹⁷⁸ D. Baumann. *Music and Space*, s. 54.

¹⁷⁹ „Ces quatre petits Orchestres d'instruments de cuivre doivent être placés isolément, aux quatre angles de la grande masse chorale et instrumentale. Les Cors seuls restent au milieu du grand Orchestre.“ H. Berlioz. *Requiem*, s. 19 (83).

¹⁸⁰ „Les Invalides“ [online]. *Hberlioz.com* [cit. 17. 10. 2017]. Dostupné z: <http://www.hberlioz.com/Paris/Invalides14F.html>.

¹⁸¹ Hector Berlioz. *Paměti: Cesty po Itálii, Německu, Rusku a Anglii: 1803–1865*. Přeložila Jaroslava Pippichová za red. spolupráce Aleny Hartmanové. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954, s. 261.

V této kapitole se zaměříme nejen na vytváření *circum-space* pomocí zvukových zdrojů umístěných okolo publika, ale také na pohyb zvuku, který takovému (ale i jiné) rozmístění zvukových zdrojů umožňuje. V neposlední řadě se budeme, stejně jako v předešlých kapitolách, zamýšlet, zda je možné tyto prostorové koncepty aplikovat i při frontálním umístění nástrojů na pódiu.

Když Thomas Tallis, inspirován Alessandrem Strigggiem,¹⁸² vytvořil v roce 1570 čtyřicetihlasé moteto *Spem in Alium*,¹⁸³ byl asi prvním autorem, který do své skladby zakomponoval plynulý pohyb zvuku prostorem okolo posluchače. Čtyřicet hlasů rozdělil do osmi sborů po pěti hlasech. Ty rozmístil okolo publika buď ve tvaru podkovy, pravděpodobněji však kruhu.¹⁸⁴ Imitace ve skladbě jsou koncipovány tak, že zvuk pozvolna rotuje okolo posluchačů. V některých místech autor vytváří z protilehlých sborů antifonální dvojice, či střídá mezi sebou poloviny všech hlasů. V obsahově nejvýznamnějších momentech Tallis nechává zaznít všechny hlasy v homofonní sazbě.¹⁸⁵ Dá se říci, že Thomas Tallis již v polovině 16. století vytvořil virtuální zvukový prostor uvnitř reálného fyzického prostoru, ve kterém skladba zněla.

Velmi podobné uspořádání jako Tallis použili hned dva autoři ve skladbách pro Les Percussions de Strasbourg. Iannis Xenakis ve skladbě *Persephassa* (1969)¹⁸⁶ rozmístil šest hráčů na bicí nástroje okolo publika rozích půdorysu v pomyslného šestiúhelníku.¹⁸⁷ Paralelu s Tallisem můžeme najít zvláště v závěrečném díle skladby od t. 352, který je založen na obousměrně cirkulárním pohybu zvuku okolo publika.¹⁸⁸ S prostorovými gesty pracuje také Kazimierz Serocki v díle *Continuum* (1965–1966).¹⁸⁹ Jejich dráhy však nejsou tak důsledně cirkulární jako u Xenakise, což umožňuje autorovi uvažovat o několika možnostech rozmístění interpretů v závislosti na velikosti prostoru¹⁹⁰ (obr. 25).

¹⁸² Striggio provedl na své návštěvě Londýna 40-ti ,respektive 60-tihlasou mši *Missa sopra Ecco si beato giorno* (1565). Viz Davitt Moroney. „Alessandro Striggio's Mass in Forty and Sixty Parts“ [online]. *Journal of the American Musicological Society* [cit. 17. 10. 2017]. 2007, roč. 60, č. 1, s. 1–69. Dostupné z: <https://doi.org/10.1525/jams.2007.60.1.1>.

¹⁸³ Thomas Tallis. *Spem in alium nunquam habui à 40* [partitura; online]. *Imslp.org* [cit. 17. 10. 2017]. Philip Legge: Choral Public Domain Library, 2004 (rev. 2008/2010). Dostupné z: <http://imslp.nl/imglnks/usimg/c/c2/IMSLP29772-PMLP66937-speminalium.pdf>.

¹⁸⁴ V případě oktagonálního sálu v Nonsuch Palace je to téměř jisté. Je dokonce možné, že Tallis umístil sudé či liché sbory na galeriích. Viz Philip Legge. „Notes to Spem in Alium.“ In: T. Tallis. *Spem in alium nunquam habui à 40*.

¹⁸⁵ Pro detailní grafické znázornění prostorových gest viz Paul Miller. *Stockhausen and the Serial Shaping of Space*. Disertační práce. New York: University of Rochester, 2009.

¹⁸⁶ Iannis Xenakis. *Persephassa: Pour six percussionnistes* [partitura]. Paris – New York: Éditions Sala-ber, 1970.

¹⁸⁷ Skladba měla premiéru na Festival des arts de Chiraz-Persépolis Persephassa v Iránu. Řekl bych, že Xenakisova volba pravidelného šestiúhelníku může souviset s jeho využitím v islámské architektuře.

¹⁸⁸ O tomto podrobněji Makis Solomos. „The Complexity of Xenakis's Notion of Space“ In: M. Brech – R. Paland (hg./eds.). *Kompositionen für hörbaren Raum*, s. 332n.

¹⁸⁹ Kazimierz Serocki. *Continuum: Sekstet na Instrumenty Perkusyjne* [partitura]. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne – Celle: Moeck Verlag, 1968.

¹⁹⁰ Maria Anna Harley. „Spatial Sound Movement in the Instrumental Music of Iannis Xenakis“ [online]. *Journal of New Music Research* [cit. 17. 10. 2017]. 1994, roč. 23, č. 3, 291–314. Dostupné z: <http://dx.doi.org/10.1080/09298219408570661>.

Gruppen (1955–1957)¹⁹¹ pro tři orchestry Karlheinz Stockhausena jsou jednou z prvních instrumentálních skladeb, které pracují s pohybem zvuku v prostoru okolo posluchače.¹⁹² Autor rozdělil obrovský aparát stodevítí hráčů do tří orchestrů. Umístil je tak, že jeden z orchestrů je před publikem a zbylé dva proti sobě po stranách (obr. 27). Stockhausenovy *Gruppen* bývají uváděny na jedné straně jako milník¹⁹³ hudebního vývoje, zapojující prostor jakožto plnohodnotný parametr do hudební kompozice. Na straně druhé je seriální způsob organizace prostorových gest označován jako „omyl avantgardy“.¹⁹⁴ Osobně se domnívám, že když nějaká kompoziční strategie nevychází z poslechové zkušenosti, nebo není snadno sluchem čitelná, není tím diskvalifikována, nečiní jí to zbytečnou. Stockhausen si byl při psaní *Gruppen* velmi dobře vědom možností lidského vnímání ve smyslu prostorového slyšení.¹⁹⁵ Přecenil však naši schopnost přesné lokalizace a považoval ji za stejnou pro zvukové zdroje umístěné ve všech úhlech.¹⁹⁶ Nemělo by nás to překvapovat, protože v roce 1958 ještě nebyly zcela pochopeny ani limity stereofonie.¹⁹⁷ Autorovy závěry se ukazují, dle mého soudu, jako liché (podobně jako u *momentové formy*)¹⁹⁸ zvláště v předpokladu, jakým způsobem bude lidské vnímání interpretovat organizaci zvukových zdrojů v čase.¹⁹⁹ Přes to všechno nelze Stockhausenovi upřít, že o několik desetiletí anticipoval dnes běžně komerčně používanou prostorovou reprodukci zvuku.

Pierre Boulez rozlišoval dva druhy pohybu zvuku mezi zvukovými zdroji umístěnými staticky v prostoru:²⁰⁰ pevné rozložení²⁰¹ (*répartition fixe*) a pohyblivé rozložení (*répartition mobile*).²⁰² Oddělený a spojitý pohyb zvuku mezi staticky umístěnými zvukovými zdroji podle něj není ani tak závislý na proporcích a vzdálenostech

¹⁹¹ Karlheinz Stockhausen. *Gruppen für drei Orchester* [partitura]. Wien: Universal Edition, c1963.

¹⁹² Srov. pohyb zvuku mezi trubkami umístěnými po stranách publika ve skladbě *Millennium II* (1954) od Henryho Branta. Viz E. Bates. *The Composition and Performance of Spatial Music*, s. 122.

¹⁹³ „*Gruppen* is a landmark in 20th-century music [...] probably the first work of the post-war generation of composers in which technique and imagination combine on the highest level to produce an undisputable masterpiece.“ Roger Smalley. „Stockhausen’s *Gruppen*“ [online]. *The Musical Times* [cit. 17. 10. 2017]. 1967, roč. 108, č. 1495, s. 794. Dostupné z: www.jstor.org/stable/952487.

¹⁹⁴ „avant-garde mistake“ – M. A. Harley „Spatiality of sound and stream segregation in twentieth century instrumental music“, s. 155.

¹⁹⁵ Viz Karlheinz Stockhausen. „Musik im Raum“. In: *Die Reihe 5: Berichte – Analyse*, 1957, s. 59–73.

¹⁹⁶ Např. zvukové zdroje umístěné za námi nebo nad námi dokážeme lokalizovat přesně jen stěží.

¹⁹⁷ Enda Bates. „Before and After Kontakte“. In: M. Brech – R. Paland (hg./eds.). *Kompositionen für hörbaren Raum*, s. 182.

¹⁹⁸ Viz např. polemika se Stockhausenovým výkladem momentové formy. In: Sl. Hořinka. *Barva zvuku a její úloha ve výstavbě hudební skladby*, s. 57.

¹⁹⁹ „However, this idea is inherent in total-serialist thinking: all aspects or parameters of sound should be treated equally and all should be readily available for manipulation. The problem is, though, that not all might be heard in the same way.“ M. A. Harley „Spatiality of sound and stream segregation in twentieth century instrumental music“, s. 155.

²⁰⁰ O pohybu samotných zvukových zdrojů a pohybu posluchače viz dále.

²⁰¹ Slovní spojení *pevné uspořádání* užitě v překladu E. Herzoga nepovažuji za šťastné. Srov. „Dnešní hudební myšlení: Hudební technika“. Přeložil Eduard Herzog. In: *Nové cesty hudby: Sborník studií o novodobých skladatelských směrech a vědeckých názorech na hudbu*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964, s. 159.

²⁰² Pierre Boulez. *Penser la musique aujourd’hui*. Paris: Gonthier, 1963, s. 74.

jejich rozmístění, jako spíše na překrývání jevů mezi nimi.²⁰³ Reprezentativní Boulezovou skladbou, která se zabývá těmito myšlenkami, jsou *Répons* (1981–1985)²⁰⁴ pro 6 sólistů, instrumentální ansámbl a elektroniku. Boulezovo prostorové rozvržení zvukových zdrojů²⁰⁵ nám napovídá, že v různých částech sálu bude mít posluchač výrazně rozdílnou poslechovou zkušenost (obr. 26). Nejmarkantněji se to projeví při změně strany vzhledem k ansámblu uprostřed sálu.²⁰⁶

Výrazně odlišnou poslechovou zkušenost (vzhledem k umístění) budou mít posluchači i v případě mnoha jiných prostorových kompozic. Je nabíledni, že skladatelé s tímto faktem počítají. Nelze však postulovat nějaké obecné pravidlo, podle něhož bychom mohli posuzovat funkčnost konkrétních řešení. Ta je závislá nejen na vlastnostech určitého prostoru, ale také na způsobu rozvíjení zvukové materie v čase. Je například otázkou, jak ovlivní místo poslechu percepci skladby Luigiho Nona *No hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkowskij* (1987).²⁰⁷ Orchestr je rozdělen do sedmi skupin (*Coro I–VII*). Dvojice skupin jsou umístěny vpředu a po stranách sálu, sedmá skupina se nalézá vzadu. Publikum je rozděleno do pěti různých lokací mezi nimi a navíc v každém umístění je jinak frontálně natočeno (obr. 28). Nonovu kompozici jsem naživo neslyšel, ale troufám si říci, že vzhledem k redukcionistickému přístupu autora, jenž se v oblasti tónových výšek soustředí na práci s tónem G a jeho mikrointervalovým rozostřováním,²⁰⁸ bude skladba působit velmi sugestivně (i když pokaždé jinak) ze všech míst v sále. Prostorové rozmístění zvukových zdrojů dává v tomto případě zásadní přidanou hodnotu putování *unisona* mezi nimi, zatímco změna pozice posluchače má pouze omezený vliv na pochopení skladby jako celku.

Mohlo by se zdát, že výrazné odlišnosti v poslechu různě umístěných vnímatelů budou rozbíjet celistvost kompozice, ale nemusí tomu tak nutně být, pakliže autor s odlišným poslechem počítá a rozdílná poslechová zkušenost má svůj strukturální význam. Např. v mé kompozici *Umírám láskou* (2012–2013)²⁰⁹ určené pro Kostel Nejsvětějšího Salvátora v Praze je záměrně pracováno s tím, že v určitých momentech jsou některé zvukové zdroje pro část publika téměř neslyšitelné. Forma skladby je rozdělena na dvanáct plynule navazujících částí: sedm dialogů a pět nokturen. Nokturna jsou jakousi prázdnotou, nocí, ponořením do hlubiny duše. V prvním z nokturen se prostorem kostela pohybuje šustot podobný zvukové krajině palestinské pouště vyluzovaný hrou metličkami na velký buben, malý bubínek a třením

²⁰³ Tamtéž.

²⁰⁴ Pierre Boulez. *Répons: Pour six solistes, ensemble instrumental et dispositif électro-acoustique* [partitura]. London: Universal Edition, 1981.

²⁰⁵ Šest sólistů je okolo publika, čtyřadvacetičlenný ansámbl uprostřed sálu.

²⁰⁶ Při provedení 14. 6. 2016 v Amsterdamu bylo posluchačům umožněno, aby před druhou polovinou skladby změnili místo poslechu. „RÉPONS: 14 JUNE 2015“ [online]. *Hollandfestival.nl* [cit. 17. 10. 2017]. Dostupné z: <https://www.hollandfestival.nl/en/program/2015/répons/>.

²⁰⁷ Luigi Nono. *No hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkowskij* [partitura]. Milano: G. Ricordi & C. Editori, 1987.

²⁰⁸ Sl. Hořinka. *Barva zvuku a její úloha ve výstavbě hudební skladby*, s. 52.

²⁰⁹ Slavomír Hořinka. *Umírám láskou: Dialogy v liturgickém prostoru na text Písně písní v přebásněni Daniela Rause*. Praha, 2013 [archiv autora].

sand-blocku. Bicisté jsou umístěni velmi daleko od sebe navzájem i od posluchačů, takže působí v dlouhém dozvuku kostela velmi spojitě. Hráči na smyčcové nástroje se naopak nacházejí blízko publika a jsou rozděleni po jednom v obloucích okolo lavic, ve kterých sedí posluchači (obr. 29). V průběhu nokturna šeptají jednotlivě (tedy z různých míst) intimní prosby vycházející z textu *Písně písní* přebásněné Danielem Rausem, snažíce se zvýraznit sykavky, které se pojí se zvukem bicích nástrojů. Tato až erotická sdělení jsou určena milované osobě a je tudíž zcela záměrné a významotvorné, že jejich slovům rozumí vždy jen ta skupina posluchačů, která je jejich zdroji nejbližší.

Výjimečnou skladbou z hlediska prostorového uspořádání, rychlosti pohybu zvuku mezi nástroji a odlišnosti vjemu každého jednotlivého posluchače je *Terretektorh* (1965–1966)²¹⁰ I. Xenakise.²¹¹ Osmaosmdesát hudebníků je rozděleno do osmi skupin tvořících výseče šesti soustředných kruhů uspořádaných okolo dirigenta; bicí, nacházející se vně obvodu kruhu, tvoří pomyslný trojúhelník (obr. 30). Každý z hudebníků uvnitř kruhu hraje, kromě svého nástroje, také na čtyři drobné perkuse: woodblock, píšťalku, maracas a bič. Publikum je rozsazeno mezi hudebníky. Dochází tak k dokonalému setření pomyslné prostorové hranice mezi hráči a posluchači.²¹² „The orchestra is in the audience and the audience in the orchestra.“²¹³ Zvuk je v neustálém pohybu, často i v několika pásmech o rozdílných trajektoriích. Pohyb zvuku ve skladbě je především cirkulární. Jeho rychlost se odvíjí v závislosti na různě definovaných drahách: archimédově spirále, hyperbolické spirále nebo logaritmické spirále.²¹⁴ Hypotetická rychlost pohybu dosahuje neuvěřitelných 253 m za sekundu.²¹⁵ Xenakis *Terretektorh* popisuje jako „[...] an accelerator of sonorous particles, a disintegrator of sonorous masses, a synthesizer.“²¹⁶ Stav klidu se dostaví až v závěrečném akordu, který poslední mohutnou vlnou všech nástrojů skladbu uzavírá. Zde je myslím nezbytné podotknout, že při pohybu zvuku v několika překrývajících se cirkulárních drahách bude vjem posluchače sestávat spíše z různě časo-prostorově kumulovaných impulzů a událostí. Domnívám se, že organizace takto složitých prostorových gest bude vnímána jako nahodilá.

Když uvažujeme o pohybu zvuku, nesmíme opomenout také možnost fyzického pohybu hudebníků či posluchačů. Takováto zvuková situace, v reálném životě zcela běžná, není v hudebním kontextu příliš častá. Nastává kupříkladu při pohybu zpívajících poutníků během procesí, nebo při *communio* v kostele, nám jde ale

²¹⁰ Srov. také *Nomos Gamma* (1967–1968) od stejného autora.

²¹¹ Iannis Xenakis. *Terretektorh* [partitura]. Paris: Editions Salabert, 1969.

²¹² M. A. Harley. „Spatial Sound Movement in the Instrumental Music of Iannis Xenakis“, s. 300.

²¹³ Iannis Xenakis. *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition*. Revised Edition. Additional material compiled and edited by Sharon Kanach. Stuyvesant (New York): Pendragon Press, 1992 [1. vyd. orig. 1963], s. 237.

²¹⁴ M. A. Harley. „Spatial Sound Movement in the Instrumental Music of Iannis Xenakis“, s. 303nn.

²¹⁵ P. Miller. *Stockhausen and the Serial Shaping of Space*, s. 155.

²¹⁶ Mario Bois. *Iannis Xenakis: The Man and His Music. A Conversation with the Composer and a Description of His Works*. London: Boosey & Hawkes, 1967, s. 35.

především o vědomý kompoziční záměr. Xenakis ve skladbě *Eonta* (1964)²¹⁷ pracuje s pohybem žestového kvinteta po pódiu, nebo Stockhausen s otáčením sólisty ve většině verzí *In Freundschaft* (1977).²¹⁸ Musím souhlasit s Boulezem, že v takových případech (frontální umístění pohybujícího se zdroje) převažuje gestický efekt nad zvukovým.²¹⁹ Z tohoto faktu ovšem naopak ve svých dílech těží Heiner Goebbels – nazývá je hudebním divadlem (*Musik-theater*). Za všechny jmenujme např. vynikající představení *Schwarz auf Weiss* (1996),²²⁰ v němž pohyb a zdánlivě „nehudební“ činnosti interpretů často přímo generují zvukové události, jež by bez tohoto gestického aspektu nemohly vůbec vzniknout. Plynulého pohybu flétny okolo publika využívá Luigi Nono v druhém z *Tre epittaffi per Federico García Lorca* (1951–1953). V tomto případě můžeme hovořit o čitelném prostorovém gestu, které ovšem má vzhledem k malé rychlosti pohybu hlavně symbolický význam.²²¹

Pohyb hudebníků může vycházet z konceptu, nebo mimohudební inspirace. Alvin Lucier ve skladbě *Vespers* (1968) zakrývá šátkem oči libovolnému počtu performerů vybavených echolokačním zařízením a poté je nechává pohybovat ztemnělým sálem, orientující se podle zvuku z nich vycházejícího.²²² Henry Brandt v kompozici *Brand(t) aan de Amstel* (1984) pracuje s pohybem hudebníků konceptuálně, ale v mnohonásobně větším měřítku. Na čtyři lodě umístil vždy dvacet pět flétnistů a jednoho hráče na bicí a nechal je během jejich hry projíždět kanály Amsterdamu po předem připravených trasách. Na různých místech těchto tras byly připraveny další hudební události (např. zvonohra kostela, rozličné hudební ansámby, jazzový orchestr apod.).²²³ V konceptuální skladbě Tomáše Pálky *K sobě* (2003) pro klarinetové kvarteto zase vychází pohyb hráčů z textu básně, která je zároveň jejím inspiračním zdrojem.²²⁴

Podobně jako v případě umístění nástrojů v zákulisí nebo jejich dislokace v prostorách sálu mimo pódium spatřuji u pohybu hudebníků nutnost vnitřního opodstatnění, kompozičně-strukturální záměr, který tvoří integrální součást skladby. V tomto kontextu je bezesporu unikátní skladbou *Lux mirandae sanctitatis* (1994) Marka Kopelenta.²²⁵ Zhruba sedmdesátiminutové oratorium pro soprán, recitaci,

²¹⁷ Iannis Xenakis. *Eonta: For piano, 2 trumpets and 3 tenor trombones* [partitura]. London: Boosey & Hawkes, 1967.

²¹⁸ Karlheinz Stockhausen. *In Freundschaft: Für Klarinette / En toute amitié: Pour clarinette / In Friendship: For clarinet* [partitura]. Kürten: Stockhausen-Verlag, c1979.

²¹⁹ P. Boulez. *Penser la musique aujourd'hui*, s. 76.

²²⁰ Heiner Goebbels. „Schwarz auf Weiss (1996)“ In: *2 Musiktheaterstücke* [DVD video]. München: B.O.A. Videofilmkunst, 2008.

²²¹ Christina Dollinger. „Raum in Luigi Nonos 1^o Caminantes Ayacucho (1987)“. In: M. Brech – R. Paland (hg./eds.). *Kompositionen für hörbaren Raum*, s. 289.

²²² Julia H. Schröder. „Compare to Other Spaces, Real or Imagined“. In: M. Brech – R. Paland (hg./eds.). *Kompositionen für hörbaren Raum*, s. 225.

²²³ Christa Brüstle. „Henry Brants »Spatial Music«“. In: M. Brech – R. Paland (hg./eds.). *Kompositionen für hörbaren Raum*, s. 98.

²²⁴ T. Pálka. *Prostor a tektonika v hudební kompozici*, s. 58.

²²⁵ Marek Kopelent. *Lux mirandae sanctitatis* [partitura]. Praha, 1994 [archiv autora].

smíšený a dětský sbor a instrumentální ansámbl je určeno pro nesmírně členitý a rozlehlý komplex Kláštera sv. Anežky České v Praze. Autor v prostorech vymezil devatenáct různých oblastí, v nichž se podle důmyslného dramaturgického plánu (vycházejícího z legendy o sv. Anežce) pohybují jak hudebníci, tak posluchači. Ti jsou někdy rozděleni do různě umístěných skupin (obr. 31). Sedm částí skladby je soustředěno do odlišných oblastí kláštera, v závěru se všichni účinkující i posluchači setkají v lodi Kostela sv. Františka využívané dnes jakožto koncertní sál. Jelikož často dochází k interakci hráčů v různých paralelních prostorech, přičemž je kladen relativně značný důraz na přesnost a souhru, je ve skladbě využito několik koordinátorů řízených centrálně pomocí vysílaček.²²⁶

V mé kantátě *Magnificat* (2011–2012),²²⁷ určené pro dvě scholy, dvacet pět hudebníků a liturgický prostor Kostela Nejsvětějšího Salvátora v Praze, se taktéž pracuje s pohybem účinkujících. Téměř šedesát metrů dlouhý, devatenáct metrů široký a kolem dvaceti metrů vysoký prostor kostela je rozdělen na dvanáct oblastí ve třech horizontálních vrstvách, ve kterých se pohybují hudebníci tak, jak je to patrné z nákresů a pokynů v partituře (obr. 32). Dispozice chrámu umožňuje obejít celý obvod jak v přízemí lodi, tak galeriemi navazujícími na kůr. Dvojice schodišť je umístěna po stranách apsidy. Pracuji nejen s přemísťováním instrumentálních ansámblů v době, kdy nehrají (dvě dechová kvinteta a tři hráči na bicí nástroje), ale také s pohybem zpěváků během zpěvu po galeriích, v lodi (spolu s bicími) a dokonce i uvnitř schodišť. Smyčce jsou umístěny staticky v naznačeném křížení pod oktagonální kopulí, ve které byl zavěšen objekt z vrstveného papíru (ca 6 x 11 m) od Magdaleny Bartákové (obr. 33). Ten, zpočátku prosvěcován světlem zapadajícího slunce,²²⁸ byl v průběhu večera využit také jako projekční plocha pro stínohru. Pro nás je podstatné, že mírně upravuje akustiku chrámu – zvukové zdroje umístěné v lodi se tolik „neztrácí“, naopak – zdroje v presbytáři se zdají být ještě vzdálenější. Zatímco Kopelentovu oratoriu dominuje vjem paralelních prostorů, v *Magnificat* je základním zvukově-prostorovým gestem cesta od portálu k oltáři v závěru presbytáře.

V úvodu kapitoly byla naznačena otázka, zda můžeme poznatky o způsobu percepce zvukových zdrojů umístěných okolo posluchače či v různých paralelních prostorech aplikovat při klasickém rozmístění nástrojů na pódiu, tedy frontálním poslechu. Domnívám se, že podobného účinku lze dosáhnout kompoziční strategií, která vytvoří výraznou časovou diskontinuitu z hlediska témbrové heterogenity. Takovýmto způsobem na mě působí např. první část *Le désert* z Messiaenovy orchestrální skladby *Des canyons aux étoiles* (1971–1974).²²⁹ Autor postupně exponuje oddělené, zdánlivě nesourodé zvukové objekty. Ty jsou svěřeny rozdílným nástrojům, či jejich skupinám: sólový lesní roh, dřevěné dechové nástroje spolu

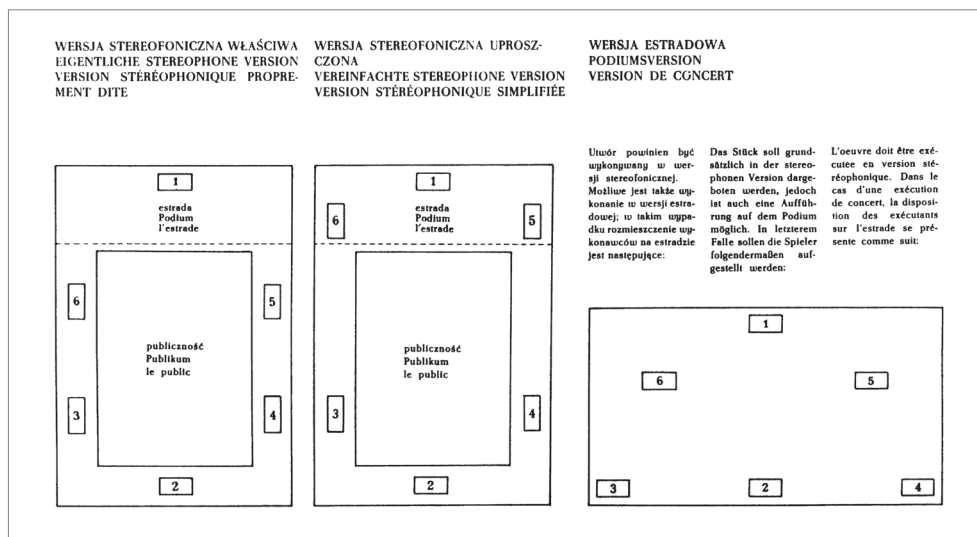
²²⁶ Měl jsem to štěstí být jedním z nich. Pro detailní analýzu díla viz T. Pálka. *Prostor a tektonika v hudební kompozici*, s. 53–58.

²²⁷ Slavomír Hořinka. *Magnificat: Kantáta pro dvě scholy, 25 hudebníků a liturgický prostor* [partitura]. Praha: Triga, 2012.

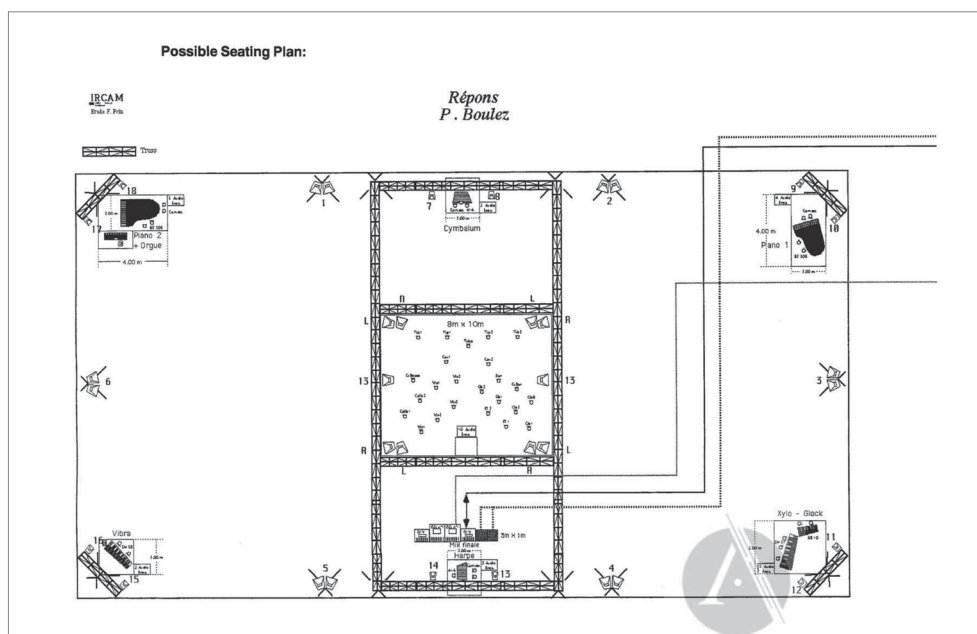
²²⁸ Čas začátku koncertu byl zvolen s ohledem na dobu, kdy zapadalo slunce.

²²⁹ Olivier Messiaen. *Des canyons aux étoiles: Pour piano solo, xyloimba, glockenspiel, et orchestre* [partitura]. Paris: Alphonse Leduc, 1978.

s woodblockem; smyčce spolu s marimbou, zvonkohrou a klavírem; sólový klavír, flažolety smyčců spolu s gongem; stroj na vítr ad. Barevně jsou jednotlivé zvukové objekty (vertikální osa) velmi homogenní, mezi sebou však důsledně heterogenní (horizontální osa). Jako by každý objekt reprezentoval odlišné zvukové prostředí, jiný prostor. K horizontální kontinuitě mezi různými nástroji (pikola, flažolety houslí a krotaly smyčcem) dochází pouze na dvou místech partitury, a ta jsou paradoxně pojata jako jednohlas (poutník?) putující mezi nimi.



Obr. 25: K. Serocki. *Continuum* (varianty rozmístění).



Obr. 26: P. Boulez. *Répons* (rozmístění nástrojů a elektroniky).