



Bakalářská práce

Transcendence zvuku a hudby

Transcendence of sound and music

Autor: Roman Koubek

Studijní program: B0212A310001 – Design
Studijní obor: (B212) Design

Vedoucí: prof. ak. soch. Marian Karel

Praha, květen 2023

© Roman Koubek

České vysoké učení technické v Praze, 2023

Klíčová slova: *hudba, prostor, hmota, zvukomalba, gestalt, experimentace, frisson, bouba, kiki, synestézie, očekávání, význam, styl, čas, pohyb, dynamika*

Key words: *music, space, mass, onomatopoeia, gestalt, experimentation, frisson, bouba, kiki, synesthesia, expectation, meaning, style, time, movement, dynamics*



2/ ZADÁNÍ bakalářské práce

jméno a příjmení: Roman Kenbel

datum narození: 9.10.2000

akademický rok / semestr: LS 2023

obor: Design

ústav: 1575-0 Ústav designu

vedoucí bakalářské práce: Maridh Karel

téma bakalářské práce: Zvuk

viz přihláška na BP

zadání bakalářské práce:

1/ popis zadání projektu a očekávaného cíle řešení

Zkoumání vztahu mezi zvukem, vizuálem, prostorem a hmotou. Experimentace se zvukem syntézou, prozkoumávání forem ~~se~~ symetrie. Cílem je vedoucí se v těchto oblastech, osvojit si nové postupy a psát s neotřelým řešením aplikovaným na objekt/serii objektů

2/ popis závěrečného výsledku, výstupy a měřítka zpracování

analýza, experimenty, možné řešení, skice, skladby, modely, finální forma 1:1 + portfolio, plakát

3/ seznam případných dalších dohodnutých částí BP

Datum a podpis studenta 2.3. 2023

Datum a podpis vedoucího DP

České vysoké učení technické v Praze, Fakulta architektury	
Autor: Roman Koubek	
Akademický rok / semestr: LS 2023	
Ústav číslo / název: (B212) Design	
Téma bakalářské práce - český název: Transcendence zvuku a hudby	
.....	
Téma bakalářské práce - anglický název: Transcendence of sound and music	
.....	
Jazyk práce: čeština	
Vedoucí práce:	prof. ak. soch. Marian Karel
Oponent práce:	Doc. Mga. Mgr. Michal Rataj, Ph.D.
Klíčová slova (česká):	hudba, prostor, hmota, zvukomalba, gestalt, experimetnace, frisson, bouba, kiki, synestézie, očekávání, význam, styl, čas, pohyb, dynamika
Anotace (česká):	Hudba, její percepce a působení na člověka se stále zdá být ne zcela vyřešenou záhadou. Když přijde na vazby, které náš mozek tvoří mezi ní, naším okolím, hmotou a časem, věci se stávají ještě více komplikovanými a fascinujícími.
Anotace (anglická):	Music, perception of it and affecting us humans is still a mystery yet to be fully solved. When it comes to the connections that our brain creates between it and our surrounding, mass and time, things seem even more complicated and fascinating.

Prohlášení autora

Prohlašuji, že jsem předloženou bakalářskou práci vypracoval samostatně a že jsem uvedl veškeré použité informační zdroje v souladu s „Metodickým pokynem o etické přípravě vysokoškolských závěrečných prací.“

V Praze dne 24. 5. 2023

Podpis autora bakalářské práce

Poděkování

Tímto bych chtěl poděkovat mému tátovi, který je velmi zkušený a šikovný obchodník se sklem, za to, že mi pomohl s velkou částí realizace objektu a zařizoval výrobu části použitých materiálů. Poděkoval bych i oběma mým rodičům za zázemí, ve kterém jsem schopen tyto věci realizovat.

Dále koupelnovým studiům Elements a Ptáček za jejich vstřícnost a zprostředkování dlaždic.

Také bych chtěl poděkovat mým vedoucím panu Karlovi a Šafaříkovi nejen za jejich rady a směřování mého projektu tou co nejlepší možnou cestou, ale i za jejich důvěru a víru v mojí vizi již několikátý semestr, která mě žene kupředu.

V poděkování nesmí ani samozřejmě chybět mé hluboké díky naprosto všem, kteří mi rozumí, stojí při mně, dodávají mi sílu a sebevědomí, protože bez nich by se mi to, co dělám dělalo nesrovnatelně obtížněji, ne-li vůbec.

Anotace

Hudba, její percepce a působení na člověka se stále zdá býti ne zcela vyřešenou záhadou. Když přijde na vazby, které náš mozek tvoří mezi ní, naším okolím, hmotou a časem, věci se stávají ještě více komplikovanými a fascinujícími.

Anotation

Music, perception of it and affecting us humans is still a mystery yet to be fully solved. When it comes to the connections that our brain creates between it and our surrounding, mass and time, things seem even more complicated and fascinating.

OBSAH

1.	Úvod	7
2.	Mé počáteční myšlenky	7
2.1	Čas.....	8
2.2	Pohyb	8
2.3	Očekávání.....	9
3.	Počátky muzikologie	10
4.	Hudební čas a hudba jako umění času	12
5.	Leonard Meyer	12
5.1	Problémy s hudební psychologií.....	13
5.2	Meyerův pohled na emoce	14
5.3	Meyerova kognitivní perspektiva	14
5.4	Meyerova teorie inhibice	15
5.5	Očekávání, napětí a neočekávané	15
5.6	Význam	16
5.7	Očekávání a učení	17
5.8	Styl	17
5.9	Melodic Anchoring	18
5.10	Vlastní pohled na Meyerovu práci.....	19
6.	Počátky experimentální hudby	20
6.1	Průkopníci	21
7.	Frisson	22
8.	Bouba a Kiki	22
9.	Zvukomalba.....	24
10.	Praktická část.....	26
10.1	Objekt	26
10.2	Skladby.....	27
11.	Závěr.....	28
12.	Zdroje.....	29

1. Úvod

Jako téma bakalářské práce jsem chtěl zvolit něco, co mne baví, v čem se už alespoň trochu vyznám, takže nebudu úplně ztracený, a něco, u čeho nejen že se dozvím spoustu věcí, zajímavých věcí, ale také se budu chtít dozvědět spoustu zajímavých věcí, což mne zároveň bude hnát ku předu a motivuje k vypracování kvalitní práce, na které mi bude záležet.

Se zvukem/hudbou jsem poprvé pracoval ve škole v rámci klauzurní práce, což byl takový první impulz, který byl potřebný pro mé hlubší ponoření se do této sféry, a tak jsem v této činnosti pokračoval i ve svém volném čase.

Má obsese hudbou začala velmi brzy, kdy jsem hlídal každou píseň a videoklip, který pouštěli doma moji rodiče. Později jsem začal mít své vlastní oblíbené interprety, i když stále jen v populární sekci. Časem jsem dospíval k čím dál tím hlubším pojetím a ukrytým pokladům, až mi došlo, jak bohatý tento obor je a jak moc je toho stále ještě neprozkoumaného. Vždy mě to táhlo k vlastní tvorbě, ale nikdy jsem se k tomu nebyl schopen odhodlat. V rámci započetí mé první fáze tvorby, kdy se se vším stále ještě seznamuji, jsem chtěl tento čas využít k něčemu, co by pro mě a mou budoucnost bylo cenné co se informací a zkušeností týče a řekl jsem si, že se do zvuku chci ponořit co nejvíce co nejdříve je to možné, protože jsem si jistý, že je to záležitost, ke které mám ze všeho nejbližší a naplňuje mě.

Už delší dobu u sebe pozoruji jisté známky synestézie, a proto jsem chtěl více prozkoumat tyto vztahy mezi různými médii, jak mezi sebou komunikují, ovlivňují se a interagují s lidskou percepcí, emocemi, čím jsou tyto okolnosti ovlivněny, odkud jinud lze tyto vztahy čerpat a kam jinam se ještě dají aplikovat.

Mým hlavním záměrem bylo získat spoustu informací, aplikovat je na objekt a k tomu pracovat na počtu experimentálních skladeb, které se tématem zabývají, mezitím co zdokonalím své schopnosti orientovat se v hudební tvorbě a naučím se používat syntetizátor. Co se týče psané části, tu jsem chtěl pojmout spíše teoreticky, prozkoumat historii hudby, rozpracované pohledy a teorie významných teoretiků a návaznost této sféry na Gestalt teorii.

2. Mé počáteční myšlenky

Pro mě je hudba soubor harmonických či disharmonických impulzů z různých skupin seskládaných do kompozice v čase, tvořící komplexní dojem emoce či parasensorický obraz takřka čehokoliv. Konečný celkový dojem je dosažen

pečlivou sestavou prvků, z nichž každý zastává funkci atomu, jež tvoří samostatné molekuly výrazně ovlivňující profil finální struktury. Od začátku po konec skladby je posluchači struktura postupně odhalována atom po atomu, mnohdy v podobě opakujících se, avšak většinou neidentických, superstruktur. Posluchač ale není s látkou plně obeznámen, dokud neuplyne poslední sekunda skladby. Hudba je proto jakási stavba emocí, pro kterou je vždy zvolen jiný, unikátní materiál, která je právě tak účinná, pravá a nenahraditelná svou závislostí na čase.

2.1 Čas

Čas je pevně spojený s pohybem. Jelikož hudba bez času nemůže existovat, musí toho mít s pohybem hodně společného. Skladby se ženou časem. Některé pospíchají, některé si dávají na čas. Některé létají vzduchem nepopsatelnou rychlostí, některé plavou na lodce a některé jen sedí a spíše popisují čas, jehož jsou pasivní součástí. Jejich typ pohybu je charakterizován jejich rytmem a tempem a tím, jak jsou tyto parametry pravidelné či jestli jsou vůbec součástí kompozice.

2.2 Pohyb

Dalšími významnými aspekty jsou vztahy mezi druhy zvuků. Jakási paradoxní kombinace jemného, celistvého zvuku a rychle se střídajících úderů může být chápána jako rychlý let vzduchem, typická pro hudbu na přelomu tisíciletí těžce používající prvek break beatu. Referencí mi teď je *Fly To You* od Caroline Polachek, která je sice novodobá píseň, ale je tímto obdobím silně inspirována.

Věci se stávají trochu komplikovanějšími, když přijde řada na způsob projekce hudby, prostředí a jak moc je člověk při poslechu aktivní. Tak, jak jemný kontinuální zvuk s break beatem tvoří pocit vysokého letu, tak je hudba schopna přenášet svůj koncový dojem na základě toho, jestli ležíme v posteli se zavřenými očima, jestli dynamicky běžíme městem nebo zasněně sedíme na břehu řeky. Kombinace plynoucí ambientní hudby vždy napomáhají k celkovému zpomalení a strukturalizaci prostředí a myšlenek a s pohybem lidského těla tvoří jakýsi vzácný časový multismyslový paradox. Naopak poslech rychlé hudby během nehybnosti lidského těla v prostoru a relativní nehybnosti okolí dochází k dalšímu druhu paradoxu, který vzhledem k nehybnosti předmětů okolí oživuje a přináší dojem vnitřního pohybu a pulzace prostředí. Emoce je jakoby zachycena ve své strnulosti, a to nám právě umožňuje nahlédnout do její vnitřní struktury, kde je nám poskytnut drahocenný čas pro její co nejdetailnější prohlédnutí.

Hudba se proto stává silným nástrojem, který nám dává velkou moc vnitřně transformovat hlavně zrakové vjemy a rekontextualizovat naše okolí či dokonce tvořit zcela nový, pohyblivý prostor mající základy v naší mysli. Je možné, že při poslechu hudby se bijí zrakové impulzy s impulzy sluchovými, které se neshodují, náš mozek se snaží tuto nesrovnalost pochopit, a proto produkuje různé vize, emoce, kde sice víme, že nám nehrozí nebezpečí, ale celková absence naší reakce ústí ve vznik pestrých emocí.

Hudba nám udává vzorec pro existenci v čase a vyměňuje filtr, který se nachází před našima očima a uvnitř našeho mozku, a tak se stává dopravcem fyzickým i psychickým. Hudbu můžeme brát jakožto nějaký protějšek či nadřazenou entitu, kde se pohybem snažíme mimikovat pohyb skladby jako když díky zrcadlovým neuronům máme tendence napodobovat a odrážet impulzy od lidí z našeho okolí.

2.3 Očekávání

Komplexnost a detailnost hudby je závislá nejen na její existenci v čase, ale hlavně na její vnitřní proměnlivosti. Velkou část jejich předností tvoří nevyzpytatelnost a hrátky s naším očekáváním. Po každém impulzu může přijít impuls podobný nebo naprosto opačný, jejichž profil kombinace je klíčový pro popis detailů kýženého výsledku. Tak je tomu učiněno hned v několika vrstvách, kterým je připisován vztah stejně důležitý jako vztah jejich vnitřních paralelních prvků.

Hudba pracuje se dvěma druhy očekávání. První druh figuruje hlavně u prvního přehrání, kde srovnáváme skladbu jako celek se vším, co naše uši slyšely před stisknutím tlačítka přehrát. Druhý jaksi meta druh očekávání se vyskytuje hlavně při dalších posleších, kdy aplikujeme všechny poznatky získané během předešlých přehráních a kolísá uprostřed struktury kompozice – napětí před vyvrcholením skladby, které již známe a v moment jeho počátku nastává naše silná gratifikace, vše je najednou kompletní, zatímco během prvního poslechu zatím nevíme, na co se těšit a jestli vůbec. To stejné platí u jednotlivých not skladby, kde při prvním poslechu se může zdát melodie v procesu poslechu dezorientující a nesmyslná, protože v daný moment známe jen fragment úplné skládačky, zatímco při dalším poslechu náš mozek zasazuje každou jednotlivou notu do nám již známého melodického celku a v daném momentu procesu bereme každou notu už jen jako jakousi referenci na kompletní, složené puzzle, které jsou pevně spojeny v naší paměti. Proto je první poslech vždy tak nesrovnatelný se všemi dalšími.

Když je pro člověka hudební skladba až moc odlišná od hudby, kterou běžně poslouchá, mozek celkovou deviaci v systému vnímání upřednostní před

nuancemi uvnitř kompozice. Celý hudební systém si hraje s citlivým lidským systémem očekávání, který uvnitř jednoho nám známého žánru funguje skvěle, ale napříč diametrálně odlišnými způsoby komponování skladeb dochází ke konfrontaci dvou nekompatibilních stran konverzace. Jedna se ptá na dnešní počasí a druhá odpovídá agresivním jekotem záměrně napodobující skupinu kojotů. Tato nerovnost dvou stran proto může v člověku vyvolávat až jakýsi pocit pohrdání jeho systémem očekávání, zkušeností a zvyků, a proto je druhá, aktivní strana procesu většinou tak silně, impulzivně zavrhována.

Podobně to platí i u samotného tvůrce. Ten se snaží překonávat očekávání svých posluchačů ve srovnání s jeho dosavadní tvorbou. Po delší době poslouchání své vlastní rozpracované skladby se pro něj tato pro veřejnost nová kompozice stává všední a běžnou a tak dál pokračuje v překonávání očekávání. V tento moment ale očekávání, která překonává jsou jen ty jeho, které chybně může zaměnit za očekávání ostatních posluchačů. Tento proces se může opakovat tak dlouho, dokud se jazyk jeho hudby nestane naprosto odlišným od jazyku předešlého, a tak když jsou posluchači novému materiálu vystaveni, je pro ně velmi těžké cítit emocionální satisfakci, když na jejich očekávání reaguje jim neznámý podnět.

3. Počátky muzikologie

Období empirismu se stalo milníkem pro vynoření systematické muzikologie jako samostatné disciplíny, ale tento obor by těžko přišel do existence bez úsilí o systematizaci, která vznikla nejdříve ve filozofii a vědě. Systematizace vědomostí čerpající z laboratorních experimentů, práce v terénu a dalších pozorování, ale i z argumentací a spekulací, byla brána za zásadní pro vznik globálních teorií a jako zdroj základů pro hudební teorii a hudební estetiku. Tyto poznatky pochází ze spisů Hostinského (1879) a později Wellky (1963) a Broeckxa (1981).

V těchto letech je ale potřeba myslet na to, že systematický přístup měl více normativních důsledků, než má teď. Všechny úhly pohledu v této teorii se držely názoru, že hudební teorie ztělesňuje teorii normativní, která by mohla být zakořeněna ve fyziologických a psychických důkazech týkajících se procesu poslechu. Jedna cesta se zabírala pocity konsonance a disonance, které se vztahovaly k tehdy novým objevům v anatomii a fyziologii lidského ucha, mezitím co cesta druhá následovala proud neo-kantovského idealismu v mnoha způsobech a předložila zásady takzvané „hudební logiky“ roku 1870. Druhý směr později zastával spíše dogmatický pohled a prošel kognitivním obratem.

Co se dalších experimentů týče, ty se dále konaly ohledně aspektů jako barva hlasu, percepce rytmu, kterých se chopil Koffka roku 1909, či tonálních vzdáleností,

barev, výšky a sytosti. Pozdější spolupráce mezi muzikology a psychology vyvrcholila ve vznik Gestalt škol, které se krátce na to setkaly s brzkým zánikem kvůli příchodu nacismu.

Po druhé světové válce bylo velmi těžké se dostat zpět do neporušeného proudu systematické muzikologie a Gestalt psychologie kvůli nejen emigraci hlavních představitelů, ale i jinému vědeckému paradigmatu. Konkrétně vzestup kybernetiky a informační teorie v padesátých letech měl prudký dopad hned na mnoho disciplín. Americká psychologie byla tehdy dominována trendem behaviorismu, což výrazně ovlivnilo evropský způsob přemýšlení. V kombinaci s metodologickými problémy, které v té době byly neřešitelné, se Gestalt hnutí rychle začalo rozpadat.

Co následovalo byla generace muzikologů, kteří se postupně klonili k hudební sociologii a příbuznému oboru psychosociologie jakožto bázi pro porozumění hudbě. Odborníci věřili, že hudbě uprostřed doby mezinárodní avantgardy bude lépe porozuměno jakožto sociálnímu fenoménu spíše než jen tomu perceptivnímu a kognitivnímu. Přeci jen hudbu už tolik nezajímala výška tónu, ale spíše zahrnovala rámus a zvuky z okolí v takzvaných „otevřených strukturách“. K tomu se vyvíjely konkrétní sféry muzikologie jako například studium populární hudby.

V brzkých sedmdesátých letech pod vlivem post-neopositivismu se aktuální stala potřeba unifikace a integrace rozházených systematických přístupů a i když tyto přístupy měly za následek cenná pozorování, studie i velmi abstraktní teorie hudby, začalo být jasné, že hlavním aktuálním problémem se stalo hledání nové metodologie.

V dalších desetiletích se děla spousta pokusů o přebudování disciplíny fundamentálního hudebního výzkumu založeného na metodologii zakořeněné v matematické kalkulaci. S cílem dosáhnout validních modelů hudebního vnímání a obecně hudebních zážitků, byly osvojeny striktnější metody závislé na formalizaci, experimentaci a počítačové simulaci. Podle zvoleného přístupu bylo oproti kvalitativnímu popisu upřednostňováno redukcionistické vysvětlování a sběr dat byl založen na kvantitativní experimentaci spíše než na introspekci. Počítače se staly důležitým nástrojem a původem konkrétnějších modelů, než kterými byly abstraktní teorie z počátku tohoto století. Tyto nástroje nyní tvoří metodologické jádro naturalistického výzkumného programu, který se postupně transformoval do moderní systematické kognitivní muzikologie a může být plně integrován do těch nejrozvinutějších polí moderní vědy.

4. Hudební čas a hudba jako umění času

Následující poznatky pochází z knihy od Philipa Alperona *Musical Time and Music as an Art of Time* z roku 1942, jejíž název prozrazuje vše potřebné.

Důležitým faktem o vnímání hudby je ten, že prvky hudebních kompozic jsou posluchači pomalu prezentovány v čase. Tento fakt vede ke dvěma odlišným, ale podobným tvrzením ohledně vztahu mezi hudbou a časem. Na jednu stranu, hlavně po Kantovi, byla často vyjadřována myšlenka, že hudba je umění času, možná dokonce i to hlavní a jediné. Na druhou stranu byla řeč o věci jménem hudební čas, která je dle všeho odlišná od jiných druhů času či času samotného.

Na hudbu jako umění času je pohlíženo hned v několika smyslech. Micheline Sauvage význam tohoto pojmu rozděljuje do čtyř skupin, podle kterých může být jakékoliv dílo vnímáno jako umění času. Za prvé jako něco, co vzniklo v čase. Dílo má nějakou historii a je také součástí historie. Za druhé dílo může potřebovat nějaký čas pro jeho prezentaci jako třeba symfonie, video či performance. Za třetí dílo může reprezentovat či vykreslovat určitý časový úsek nebo období, kde u básně se může jednat u večerní máj. Za čtvrté je důvěřováno skutečnosti, že dílo na sobě může nést, týkat se nebo být o čase. Příkladem je uváděn Havran od Edgara Alana Poe, který má čtenáři evokovat vizi zlých časů.

5. Leonard Meyer

Knihy *Emotion and Meaning in Music* od Leonarda Meyera je možná úplně prvním pojednáním o hudbě (1956), napsaném západním hudebním teoretikem, která se výrazně opírá o psychologické poznatky a psychologicky založené argumenty při hudebním popisu. V předmluvě Meyer výrazně uznává svůj dluh jednomu z hlavních zastánců Gestalt teorie Koffkovi, ale zároveň vychází z tradiční západní hudební teorie. Přitahují ho formalistické a abstraktní principy a vyjadřuje uznání filozofce formalistické estetiky Susanne Langer. Sám Meyer popisuje svou práci jako věc, která se zabývá problémem smyslu hudby a stylem hudební komunikace.

Meyer začíná definováním a kontrastováním klasických pozic ve filozofické estetice. Zvýrazňuje dvě kontrastní dichotomie: „absolutistický“ versus „referenciální“ pohled a „formalistický“ versus „expresionistický“ pohled.

ABSOLUTISTA: hudební význam se nachází čistě uvnitř kontextu samotného díla

REFERENCIALISTA: hudební význam se váže k extramuzikálnímu světu konceptů, činů, emocí, stavů a osobností

V knize se nechává slyšet o kompromisu pozic, která přijímá existenci obou typů těchto hudebních významů.

FORMALISTA: hudební význam se nachází v percepci a pochopení hudebních vztahů stanovených v uměleckém díle, což znamená, že význam v hudbě je čistě intelektuální záležitostí.

EXPRESIONISTA: expresionista by oponoval, že tyto identické vztahy jsou určitým způsobem schopny vzbuzovat vzrušující pocity a emoce uvnitř posluchače.

Meyer opět zohledňuje existenci jakéhosi kompromisu těchto dvou pólů, který přijímá emocionální i intelektuální významy.

Sám Meyer se klonil k pohledu absolutistického expresionisty. Což znamená, že Meyer považuje referencialistické významy za poněkud sekundární a jeho důraz na emoce naznačuje více expresionistický pohled než ten formalistický. Například tvrdí, že hudba funguje jako uzavřený systém, což znamená, že neužívá žádné symboly, které by se vztahovaly k nemuzickému světu objektů, konceptů a lidských tužeb. Je názoru, že existuje bohatý zdroj možných hudebních významů. Nicméně omezuje svou studii na významy, které leží uvnitř uzavřeného kontextu hudebního díla samotného. Rychle dodává, že je nezbytné zdůraznit, že zaměření na tento určitý aspekt hudebního významu nemá naznačovat, že ostatní druhy významu neexistují nebo nejsou důležité. Co je dále význačného na Meyerovo pozici je fakt, že si myslí, že vztahy očividné v díle samotném mohou nést zodpovědnost za vyvolané emoce v posluchači. Meyer není výslovně antireferencialista. Je dokonce názoru, že absolutní významy a referenciální významy si vzájemně neodporují.

5.1 Problémy s hudební psychologií

Ikdyž je Meyer ovlivňován psychologií, identifikuje tři chyby, které podle něho zamořily hudební psychologii a ty jsou hédonismus, atomismus a universalismus.

Hedonismus je záměna estetického prožitku za ten smyslově uspokojující, což by znamenalo, že hudební krása je jednoduše redukována na líbivost. Za příklad dává Beethovenovu symfonii, která podle jeho slov není jen nějaký hudební banana split, záležitost čistého smyslového požitku.

Atomismus je tendence se pokoušet vysvětlovat hudbu redukováním ji na posloupnost dělitelných, samostatných zvuků a zvukových komplexů.

Universalismus je chybné přesvědčení, kde je organizace hudby považována za dobrou a adekvátní na všechny příležitosti. Dle Meyerových slov západní hudba není univerzální, přirozená či dar od Boha, ale produkt učení a zkušeností.

5.2 Meyerův pohled na emoce

Meyer rozlišuje mezi emocí (která je dočasná a prchavá) a náladou (která je relativně permanentní a stabilní). Dává najevo, že většina údajných studií emocí v hudbě se doopravdy týkají nálady a asociace. Meyerův cíl je zaměřit se na emoci bez přehlížení role nálady.

Motivy truchlení a radosti, vzteku nebo zoufalství nalezených v kompozicích barokních skladatelů nebo afektivních a morálních kvalitách připisovaných speciálním módům nebo ragám v arabské či indické hudbě jsou příklady těchto udávacích znaků a je dosti možné, že když posluchač hlásí, že pocítil tu či onu emoci, tak popisuje emoci, kterou si myslí, že má daná pasáž indikovat a ne tu, kterou on sám v daný moment pocítuje.

I když reakce posluchače vychází z pravdivé emocionální zkušenosti, je nevyhnutelné, že se v procesu verbalizace stane zkomolenou a deformovanou. Jelikož emocionální stavy jsou mnohem více komplexní a velice lehce odlišné než těch pár standardizovaných omezených slov, které se rozhodujeme použít pro jejich vyjádření. Tato fakta mohou být nalezena v studiích od Vernona Lee, C.S. Myerse, Maxe Schoena a dalších, které obsahují velké množství, čemuž psychiatrové říkají, „zkreslení“.

Posluchač do procesu percepce přináší určitá přesvědčení v citové moci hudby. I před tím, než je vůbec slyšet první zvuk skladby tato přesvědčení aktivují dispozice reagovat emocionálním způsobem.

Meyer usiluje o to, aby dal najevo, že emoce vyvolané stimulem se budou lišit od člověka k člověku a občas i uvnitř jedné osobnosti. Což by podle Meyera znamenalo, že hlavní rozdíly leží ve vztahu mezi stimulem a reagujícím individuem.

5.3 Meyerova kognitivní perspektiva

Meyerův pohled je velmi podobný kognitivní perspektivě emocí. Když je emoce pocíťována poprvé, závisí v tom momentu na podmínkách situace. Meyer jako příklad používá člověka uprostřed pádu, kde pocítí padání vzduchoprázdňem, kde

nám není jasné, jak nakonec dopadne, produkuje velmi vysoce nepříjemné emoce. I když velmi podobný pád, který zažíváme při skoku padákem v zábavním parku je spíše příjemný díky našemu přesvědčení o přítomnosti kontroly a bezpečí. U pozadí těchto kontextuálních podmínek Meyer píše, že sociální podmínky i obecná přesvědčení mohou alternativně umožnit či potlačit emocionální odezvy. Dále pokračuje, aby potvrdil, že emoce samotné nejsou příjemné či nepříjemné. Spíše jejich příjemnost či nepříjemnost závisí na kognitivních podmínkách.

5.4 Meyerova teorie inhibice

Středem Meyerova pohledu se stává přesvědčení, že emoce či ovlivnění vzniká tehdy, pokud je zamezeno či potlačeno tendenci reagovat. Je důležité zmínit, že nedostatek jistoty je příčinou nejen konfliktních tendencí, ale i situace, která je sama strukturálně zmatená a mnohoznačná. Tento detail je středem důležitosti, protože naznačuje, že situace, která je strukturálně slabá přímo tvoří tendence k jejímu rozřešení. Celkové opoždění rozřešení situace může tak způsobit vzestup emocí. Takové chování, které se může zdát automatické a přirozené je doopravdy naučené. Z důvodů, v jejichž středu je komunikační aspekt tohoto chování.

I když má zvukový stimul za následek obecné fyziologické změny, je nutno je interpretovat kognitivně, aby se mohla objevit specifická emoce. Ty Meyer vnímá jako nediferenciované, což se stává hlavním podkladem pro jeho argument nerefereční teorie. Alternativně by se i on sám klonil k unikátním estetickým emocím, ale hned dodává, že nevěří v existenci něčeho takového, což dále prohlubuje jeho teorii o nereferečních emocích. I když je emociální chování často bezcharakterní a rozptýlené, i tak je pro okolí odlišitelné a rozpoznatelné. Tyto způsoby jsou ovlivněny zvyky a tradicemi a liší se od kultury ke kultuře, i uvnitř jedné kultury napříč sociálními a dalšími druhy skupin. To ale dle Meyera nevyklučuje myšlenku, že neexistují žádné prvky chování, které nejsou přirozené a široce rozšířené. Samozřejmě uvnitř jedné soudržné skupiny není žádný jednotlivý mód pro reagování na konkrétní podnět. Pohybovali bychom se tak v systému, kde, při existenci alternativních reakčních módů, kulturní selekce rozhoduje o kompozici těchto vzorců chování.

5.5 Očekávání, napětí a neočekávané

Meyerovo hlavní zaměření směřuje ke způsobu, jakým posluchači prožívají odvíjení postupných událostí, a hlavně možnostem nabytých nevyzpytatelností.

Nutno podotknout, že posluchač nepřichází k poslechovému zážitku jako nepopsaný list papíru. Posluchač je už před jeho počátkem vybaven existujícími vědomostmi týkajícími se hudebního světa.

Hudební styly zprostředkovávají normy, oproti kterým je hudba prožívána. Emoce je vyvolána, když mezi jednotlivými ději dochází k deviaci stylistické normy. Deviace je tak brána jako emoční stimul. Posluchači jsou běžně již seznámeni se stylistickými normami a mohou pasáž prožívat jinak na základě konkrétní normy, kterou k ní zrovna vztahují. Jako příklad Meyer dává modální progresi akordů, která by byla jistě vnímána v šestnáctém století jinak než v devatenáctém. Jakmile je posluchač vystaven překvapujícímu elementu, snaží se ho vměstnat do celkového systému přesvědčení, který je zrovna relevantní v kontextu příslušného hudebního stylu. V tomto momentu mohou následovat tři věci: Mysl může potlačit jakékoliv souzení a bude důvěřovat procesu, kde to, co bude následovat rozřeší onen nevyzpytatelný moment. V druhém případě, kde se vyjasnění nedostaví, je možné, že mysl zavrhne celý stimul a bude následovat iritace posluchače. Za třetí, očekávaný následek je vnímán jako záměrná chyba. Jestli participant bude reagovat prvním nebo třetím způsobem je částečně determinováno charakterem a náladou skladby. Třetí způsob interpretačního uchopení se může hodit k hudbě, kde byl autorův záměr spíše komický, satirický.

Soustředění se na hudební strukturu, práci s očekáváním a vztahy mezi jednotlivými prvky skladby jako hlavní emoční spouštěče dále podporuje Meyerův spíše absolutistický pohled. Všechny hudební stimuly a jejich posloupnosti tak indikují a směřují spíše k nadcházejícím událostem uvnitř skladby než k extramuzickým konceptům a věcem. Každá hudební pasáž pro nás má smysl, protože nás nutí očekávat tu další.

5.6 Význam

Meyer rozlišuje tři různé typy významu.

Hypotetický význam – ten, který se objevuje během procesu očekávání

Evidentní význam – přidělován předcházejícímu napětí po tom, co jsme už vystaveni následovnému rozuzlení, a jejich vztahu

Neměnný význam – ten, který vyvstane ze vztahů mezi hypotetickým, evidentním významem a pozdějšími stadii vývoje skladby. Jinými slovy neměnný význam je odkryt až v momentu, kdy je celkový zážitek ze skladby vryt do paměti, kdy jsou tyto vztahy maximálně vyvinuty a pochopeny

5.7 Očekávání a učení

Obecně Meyer podává učení jako bezkonkurenčně nejvíce důležitý fenomén podkládající hudební očekávání a prožívání. Nicméně jmenuje určité vrozené procesy, které nevycházejí z Gestalt psychologie. Ty zahrnují „seskupování“, „uzavírání“ a „dobré pokračování“.

Celkové rozlišení se musí pohybovat mezi prvním druhem očekávání, které vyvstane z povahy lidských psychických procesů (módy, ve kterých mysl vnímá, seskupuje a organizuje data prezentované našimi smysly) a tím druhým, který je založen na učení v nejšířším slova smyslu. V opravdovém vnímání hudby je samozřejmě jemná a intimní interakce mezi těmito dvěma druhy očekávání.

Další vrozený proces, jeden z těch, který konkrétně je pro Meyera velmi důležitý, je koncept vyplňování mezer. Kde konkrétně například mysl očekává, že mezery uvnitř struktury budou vyplněny.

Rozhodnutí mezi afektivní či intelektuální reakcí na skladbu se zdá být na frustraci očekávání. V případě pravdivosti této hypotézy by byla analýza procesu očekávání nezbytnou podmínkou pro porozumění, jak v různých konkrétních případech vyvstává afektivní nebo estetický hudební význam.

Dvoznačnost se v tomto případě jeví jako důležitá, protože v člověku vyvolává silné napětí a očekávání. Lidská mysl, která stále lační po jistotě a kontrole, což přichází se schopností představovat si a předpovídat, si oškliví a vyhýbá se těmto pochybným a zmateným stavům a očekává následovné rozuzlení. Čím větší pravděpodobnost různých alternativních následků, tím pravděpodobněji se hudební vývoj bude zdát mnohoznačný. Fakt, že uvnitř procesu poslechu neinterpretujeme pouze přítomný stimul na bázi uplynulých událostí, ale také pohlížíme na uplynulé události a očekáváme ty budoucí na bázi současného stimulu znamená, že proces, který se napoprvé zdá být víceznačný se tímto způsobem může později jevit méně. Podobně procesy, které se napoprvé zdají být vcelku jasné, se později mohou zdát jako mnohoznačné či mnohoznačnost indikující. Jinými slovy mnohoznačnost závisí na strukturálním architektonickém hledisku série stimulů, které jsou zrovna přítomny.

5.8 Styl

Dle Meyera je styl více či méně komplexní systém vztahů mezi zvuky, který je srozumitelný a běžně užíván skupinou jednotlivců. Jsou to naučené skupiny očekávání. Hudební styly zprostředkovávají normy, kvůli kterým jsou následující hudební pasáže vnímány jako očekávané či neočekávané. Za důležité je dále

považována pravděpodobnost různých nadcházejících změn, která je vnímána klíčově ohledně podílení se na charakteru stylu.

Dále je řeč o rodinách stylových systémů, což jsou skupiny příbuzných stylů. Za příklad dává Bacha a Beethovena, kteří reprezentují odlišné styly, avšak které se nacházejí uvnitř jednoho stylového systému. Oproti tomu Mozart a Machaut spadají každý do jiného stylového systému. Styly jsou samozřejmě specifické pro daný čas a místo a nejsou univerzální. Jsou to umělé konstrukty, kde posluchači reagují na základě vztahů pravděpodobností, které jsou vyjádřeny uvnitř stylového systému.

Mnohoznačnost je brána za kontextuální. Poloha konkrétního zvuku může mít různé významy v různých podmínkách, ale to neznamená, že poloha nebo hypotetický význam, který mu je poprvé připisován je víceznačný. Víceznačnost je stav myslí posluchače, ne jednoduše případ dvojsmyslnosti podnětu. Když si je náš mozek jistý významem polohy zvuku v době, kdy jsme mu poprvé vystaveni, tak v té době není považován za víceznačný.

5.9 Melodic Anchoring

V čínské hudbě jsou nestrukturální tóny pojmenovávány po těch strukturálních, se kterými se hýbou dohromady s přízviskem „pien“, což znamená „na cestě“ nebo „stávající se“. Informace o formě a stylu skladby jsou důležité, protože stanovují podmínky nejen pro to, na co se soustředíme, a proto také co obecně vnímáme, ale také pro rychlost naší percepce a našich reakcí. Meyer navazuje na Bertranda Russella, když říká, že porozumění hudbě není o slovníkových definicích, osvojení si nespočtu informací, hudebním syntaxu a gramatice, ale spíše o správně vybudovaných zvycích uvnitř individua a správně aplikovaných na konkrétní dílo. Získané zvyky nejsou univerzální, ale jsou získány spojením s konkrétním hudebním stylem a jsou relevantní pro tento styl.

Dále Meyer zdůrazňuje, že hudba není univerzálním jazykem, ale zároveň nezavrhuje všechny universalistické představy.

Co se týče deviací uvnitř skladby a procesů normalizace, tak zvukový impulz, který byl považován za kompozičně/melodicky/kontextuálně deviantní, ale postupně si s jeho okolím vybudoval fixní vztahy a stal se běžně užívaným se nutně nemusí státi normou. Není automaticky esteticky efektivní, deviace už dále nemusí sloužit jako zábrana tendencí, ale může stále fungovat jako expresivní znak. Rozdíl, kdy se deviace stává normou nebo jen znakem exprese je z většiny determinován kontextem, do kterého je deviace zasazena. Pokud je asociována s reálnými deviacemi, bude nejspíše dále efektivně nést svůj původní význam.

Jestliže bude zasazena do kontextu očividně normativních progresí, tak bude nabírat tendenci stát se normativní uvnitř daného stylu.

I když se deviant nestane expresivním znakem, nemusí se nutně stát normou. Když expresivní hodnota vztahu zeslábně skrz proces standardizace, může nastat několik alternativ:

1. Stupeň deviace se občas může zvýšit.

2. Nový deviant může být do struktury zaveden jakožto alternativa, což oslabuje pravděpodobné vztahy mezi minulým deviantem a jeho následovníkem.

3. Nové devianty mohou být prezentovány jako náhražka těch, které začínají být normalizovány. Jako příklad je uváděno začlenění modálních vztahů do harmonických stylů pozdního 19. století.

4. Zastaralé vztahy mohou být revitalizovány pomocí změn v jiných aspektech stylu a skrz nové a odlišné použití fixních vztahů. Takovou revitalizaci podstoupila například hudba v druhé polovině 18. století, kde zůstalo barokní harmonické schéma zachováno, ale jeho použití v organizaci celkové struktury díla bylo nové.

Normy se i naopak mohou stát deviantními, což ovšem není častá záležitost. V tom případě tato okolnost nastane po dlouhém čase v době, kdy již nastoupil nový stylový systém. Tak se procesy stylistických změn stávají poněkud cyklickými.

V dnešní době jsme těmto procesům vystavováni rychleji a jiným způsobem, protože tentýž styl je odlišně vnímán napříč sociálními, kulturními skupinami a liší se i uvnitř nich. Jeden styl může být vnímán jednou skupinou lidí stejně jako druhou za patnáct let. Tyto různé sféry vnímání na sebe v procesu časové transformace percepce různě reagují, ovlivňují se a záměrně deviantním kontrastním chováním mohou vznikat zajímavé prvky či celé styly. Podobně funguje i sinusoida, která se line našimi dějinami již spoustu let, kde renesance svými protiklady přímo reaguje na gotiku, akorát v dnešní době je pohyb událostí mnohem rychlejší.

5.10 Vlastní pohled na Meyerovu práci

Kniha *Emotion and Meaning in Music* byla vydána roku 1956, což vidím jako hlavní nedostatek celé knihy v kontextu dnešní doby. Pokud bychom se bavili o umělecké tvorbě v tomto období, vůdčími směry byly abstraktní expresionismus,

action painting a pop art, které byly všechny charakteristické svou akčností, rušností a barvitostí. Na druhé straně experimentování s hudbou bylo v tomto období teprve na svých počátcích a ve srovnání s fází, kde se zrovna nacházelo výtvarné umění se ocitáme uprostřed velmi prostorné časové a kulturní mezery mezi těmito médii. I když jakási opozdilost v hudební formě se dá z většiny vysvětlit technologickými nedostatky, které u výtvarného umění zas takovou roli hrát nemusí co se míry exprese a vyjádření myšlenky týče, nemůžeme jí opomíjet.

Zásadní roli u vývoje hudby hrál objev hudby elektronické, která začala být hluboce prozkoumávána již na svých počátcích, kde se jí chopila nemalá řada experimentálních umělců. Tento objev hudební scéně v mých očích přivezl nové pigmenty z velkých dálek, díky kterým mohl být umělcův obraz konečně kompletní a zdokonalením formy a posunutím jejich hranic teď znamenalo něco úplně jiného se za ně opět vydat, tentokrát s novými potřebami, možnostmi a úmysly.

Co se týče mého subjektivního pohledu na hudbu, oproti Meyerovi zastávám pohled referencialistického absolutisty.

Doba, kdy Meyer napsal tuto knihu ještě neobsahovala jazyk, který by interpretům umožňoval říci opravdu vše, co říci chtějí, a proto dle mého názoru u zkoumání omezené formy na ní nemůže být nahlíženo jako na plnou, ultimátní expresi. Proto Meyerovu teorii nelze aplikovat na hudbu současnou či jakoukoliv, která vznikla po publikaci jeho teorie. Jeho kniha je skvělou příručkou pro vazby mezi dobovým posluchačem a dobovou hudbou, ale nelze aplikovat na hudbu obecně, teď či kdykoliv v budoucnu. Nebo alespoň ne plně a bezvýhradně. Jazyk jeho teorie si již bohužel nerozumí s jazykem moderní hudby, který i při variabilitě a jemnosti emocí získaných při poslechu dobové hudby toto spektrum nepopsatelně roztahuje a strukturalizuje pomocí nových technik, kombinací, nápadů reflektující složitou dobu internetu a vrstvených referencí. I když klasická hudba z 20. let může vyjadřovat stejnou emoci jako novodobá elektronická hudba, u obou děl je na kýžené vyjádření emoce nahlíženo přes naprosto odlišný filtr a je uvězněno v kontextu doby skrz materiální pohledy na okolí, mezilidské vztahy, kulturní reference atd., kde je současnost zvýhodněna/znevýhodněna sociálními médii, streamovacími službami, které nutně museli změnit lidskou percepci emocí, jejich pravost, hloubku a systém jejich průběhu a podnětů.

6. Počátky experimentální hudby

Experimentální hudba je umbrella label pro různorodé pole moderní hudby od klasické a jazzové až po elektronickou, která se odlišuje, často radikálně, od tradičních forem populární hudby její kompozicí, produkcí a performancí.

Tento hudební styl, jehož počátky sahají do poloviny dvacátého století, používá různé nástroje a produkční metody, což zahrnuje nemuzické objekty pro vytvoření netradičních nástrojů či zvuků a manipulování s nástroji nebo jejich nahrávání skrze fyzické či elektroakustické prostředky. Do stěžejní charakteristiky experimentální hudby se řadí improvizace a unikátní nástroje. Struktura kompozice může i úplně opustit tradiční stavební prvky jako jsou rytmus, melodie a tempo ve prospěch svobodné improvizace či naprosté dekonstrukce.

Navzdory existenci předků experimentální hudby, kde je řeč především o klasické hudbě vytvořené „Americkou Experimentální Školou“ na počátku dvacátého století, většina historiků považuje právě až padesátá léta za její startovní bod. Během tohoto období začal francouzský skladatel a hudební historik Pierre Schaeffer používat pojem „musique experimentale“ (experimentální hudba) jakožto rubriku pro netradiční techniky kompozice, zahrnující elektronickou hudbu a „musique concrète“ – styl kompozice, kde byly nahrávky zahrnující zvuky od pasáží mluveného slova a terénních záznamů až po syntezátory manipulovány a ohýbány pro vytvoření finální hudební skladby. Tak vznikla metoda zvaná sampling nyní tak výrazně používaná napříč celým hudebním oborem. Americký skladatel John Cage, který se později stal vůdčí osobností experimentální hudby, také začal používat právě tento termín pro popsání hudby bez jakéhokoliv předurčeného cíle.

6.1 Průkopníci

Obě definice byly natolik široké, aby umožnily různým umělcům a kompozicím spadat do této kategorie hudby. Tato příslušnost umělců přišla z mnoha směrů, jako Newyorská škola umění, která zahrnovala skladatele jako John Cage a Morton Feldman a také hnutí Fluxus – antikomerční hnutí založené hlavně na akci z šedesátých let, které Cage výrazně ovlivnil. Mezi populární umělce z tohoto hnutí patřila Yoko Ono a skladatel La Monte Young, který je také považován za průkopníka minimalistické hudby.

Pod tento termín začalo spadat více a více dalších, různorodých směrů. Najednou se tu ocitly žánry jako svobodná improvizace, která zahrnovala volný jazz instrumentalistů jako například saxofonisty Johna Coltranea a kytaristy Dereka Baileyho, newyorské scény Downtown a No Wave v sedmdesátých letech, které se pohybovaly kolem jazzu, rocku, punku a New Wave hudebníků a kapel. Spousta forem elektronické hudby se také dostala do těchto řad – v přední řadě minimalistické kousky pianistů mezi kterými byli Steve Reich, Terry Riley a Philip Glass. Do této sféry spadala i práce bývalého klávesisty Roxy Music Briana Eno,

jehož hlavní záměr byla hudba ambientní. Ta se pod označením "experimentální" ocitla díky své odmítavosti k rytmu a melodii.

7. Frisson

Frisson, jinými slovy také estetická husí kůže či psychogenické chvění je psychofyzilogická reakce na prospěšný stimul, který často navozuje příjemný stav a dočasnou parestézii, občas společně s piloerekcí a mydriázou.

V *The Emotional Power of Music: Multidisciplinary perspectives on musical arousal, expression, and social control* Stephen Davies naznačuje, že hudba je expresivní, protože ji prožíváme jakožto prezentující druh dopravního prostředku či chování, které mohou být příznakem stavů jako jsou štěstí, smutek, hněv, drzá sexualita a další. Frisson může být také produkt emocionální nákazy. Ta uvnitř kontextu hudby zahrnuje různé hudební nástroje jako tonalitu, rytmus a text vyjadřující emoce a spouštějící podobné emoce v posluchači.

Podle Jeanetta Bicknella jsou různé hudební kultury založeny na různých vzorcích tónových a rytmických uspořádání. Tyto vzorce hudebních struktur a významů jsou sociální konstrukty, které se rozvíjí skrze hudební praxi lidí.

Frisson může být také zesilován prostředím posluchače a sociálním kontextem, ve kterých je prožíván. Například když je posluchač vystaven soundtracku filmu přímo v kině, celková hlasitost a příběh filmu zprostředkuje záměrný kontext, pravděpodobně vytvářející hlubší emoční pocity frissonu v posluchači.

Kultura a nacionalista skladby i skladatele ovlivňuje pociťovanou míru frissonu nebo jestli vůbec bude frisson pociťen. Když je posluchač familiární s hudbou postavenou na pevných západních hudebních tradicích, i sebemenší odchylky poruší všechna očekávání posluchače. Když posluchač pochází z jiné kultury, než je západní, deviace od západní kultury nebudou mít na posluchače žádný vliv.

Typické stimulanty zahrnují hlasité výkyvy a pasáže jako jsou appoggiatura či náhlá modulace, které do jisté míry narušují hudební očekávání.

8. Boubá a Kiki

U sepisování všech témat, kterými jsem se chtěl v této práci zabývat jsem chtěl čerpat z co nejvíce odlišných, možná až opačných zdrojů, které si jsou sice vzdálené, co se oborů a hlavního záměru týče, ale mají toho mnohem více

společného u jejich výsledků a záměrných i alternativních uplatnění, než by se na první pohled zdálo.

Bouba a Kiki jsou dvě jména, jež jsou součástí stejnojmenného experimentu, kde jsou člověku předloženy dva tvary. Jeden zaoblený a druhý špičatý. Subjekt má za úkol každému tvaru přiřadit jedno z těchto jmen. Součástí experimentu byli lidé napříč všemi kulturami, konkrétně mluvící 25 různými jazyky z 9 různých jazykových skupin, kteří také reprezentují 10 různých psacích systémů. U všech těchto subjektů zněl celoplošně většinový výsledek tak, že oblému tvaru byl připisován název Bouba a tomu ostrému název Kiki. Po desetiletí se odborníci shodovali na teorii libovolnosti, kde u evoluce mluveného jazyka forma slova žádným způsobem nenapodobuje jeho význam, pokud není řeč o onomatopoiích, což je skupina slov, jejichž znění je přímým převzetím nebo napodobením zvuku, který popisují jako je například „bum“ a „prásk“. Celý tento fenomén uvedl do pohybu Köhler se svými počátečními názvy Baluba a Takete, kde se samozřejmě jedná o tentýž princip, ale může nastat problém s univerzální kompatibilitou napříč jazyky, proto došlo k ultimátní změně těchto dvou slov.

Zdá se, že přiřazování těchto jmen ke tvarům závisí na srovnávání pohybu a dynamiky vyslovovaných slov s pohybem křivky ohraničující tvary. Zatímco Bouba svou plynulostí a kulatostí jak projevu, tak tvaru rtů při vyřčení reprezentuje plynoucí jemnou křivku tvaru, Kiki svou trhaností projevu a pauzou mezi slabikami tvořící drsné impulzivní výkyvy připomíná ostrou cikcak křivku. Další jasný rozdíl mezi slovy, komunikující s rozdílem mezi dvěma tvary je fakt, že Kiki je opakování dvou stejných slabik, které může působit více strojově, pravidelně, geometricky mezitím co Bouba je slovo ve srovnání nepravidelné, a tak působící více organicky, spontánně.

V pozdějších letech pomalu vyplouvá na povrch fakt, že ikoničnost (vztah mezi slovem a jeho významem) se výrazně podílí na evoluci, užívání a učení daného jazyka. Čím dál tím více studií je důkazem, že ikoničnost tvaruje slovní zásobu daleko za hranice pouhých onomatopoií. To se konkrétně projevuje ve vztazích mezi formou a významem například u barvy, struktury, velikosti, umístění v prostoru, tvaru a dalších. Pokračující experimentální studie ukazují výsledek, kde byla ikoničnost zásadní pro tvorbu jazyka vůbec a mohla by být i nadále důležitá pro jeho modernizující pokračování. Navíc se ukázalo, že ikoničnost se podílí na způsobu mluvy, kde individuum až drasticky mění intonaci a frekvenci hlasu na základě zmiňovaného objektu, který je výrazně nízko nebo vysoko, velký či malý. Všechny tyto nálezy vedou ke skutečnosti, kde je ikoničnost nedílnou součástí všech jazyků.

Přiřazování těchto kvalit našeho okolí k formě naší mluvy se tak stává silně synestézni záležitostí, kde náš mozek může vnímat potřebu u velkých věcí

naznačovat nižší frekvence, které jsme zvyklí, že běžně vydávají stejně jako u velkých prázdných místností, kde se náš hlas prostorně line s ozvěnou. Opět tu narážíme na jisté Gestalt aspekty, avšak na opačném konci spektra. Když vezmeme za příklad vnímání něčeho tak variabilního jako je voda. Voda je dárce života, ale je schopna si ho opět vzít zpět. Ať už jde o zvuk vody při tečení z kohoutku, bublavý potůček, obrovský vodopád, klidné moře, rozbouřené moře, malou lehoučkou louži, déšť. Všechny tyto příklady jsou pořád ta stejná věc, akorát se liší množstvím, tak i velikostí, vztahem se svým okolím a hlavně pohybem (konkrétně jeho rychlostí a druhem). Když jsem byl malý, rád jsem si hrál se sprchovou hlavicí ponořenou ve vodě, kde při produkci vody utvořila nad hladinou jistý proudivý tvar, který mi připomínal bábovku. Ale bábovka, která je ve srovnání poněkud houbovitá a suchá ani zdaleka v mých očích nedokázala popsat hladkost, se kterou se tvar nesl nad hladinou. Proto jsem začal používat slovo „babobka“.

U těchto jevů, které jsou příkladem tzv. „crossmodální asociace“, se náš mozek snaží napodobit čistý pohyb či pomyslný pohyb mezi dvěma odlišnými tělesy, který je nutný pro jejich kvalitativní srovnání, naší mluvou, mírou otvírání úst, pohybem jazyka, jeho drnčením v rámci přirozených možností, které jsou mnohdy ještě více zužovány schopností vizuálního zápisu. Bez užívání jazyka jsme odkázáni jen na napodobování zvuků okolí a přímou expresi emocí a když je náš čtyřdimenzionální život kompresován do tak jednodimenzionálního média jako je řeč, tak většina ikoničnosti je vytracena. V tomto případě řeč překonává gestikulace, která pohybem dokáže mnohem přesněji napodobovat tvary, vztahy.

Konkrétně tento srovnávací aspekt, kdy například místo „daleko“ občas nutně musíme říct „dááaleko“, vnímám jako poněkud fascinující a spadá do kategorie, kde se nachází i můj neohraničený, rozpitý pohled na svět, kde mezi každými dvěma objekty není jen pouhá prázdná mezera, ale jakási intertransformační vazba, vytvářející plynulý most.

9. Zvukomalba

V básnické sféře slovo zvukomalba nese význam skupení hlásek za účelem vyvolání dojmu různorodých zvuků, pocitů, energie. Mezi ukázkové představitele z této sféry patří Karel Jaromír Erben a Karel Hynek Mácha. V této části práce bych se chtěl ponořit do skladeb mých oblíbených, současných umělců, jejichž práce se opírá o předem zmíněné principy a má toho hodně společného s názvem této části.

Podobným způsobem pracuje Caroline Polachek, která začíná konceptem skladby, její melodií a dále pokračuje jakýmsi náčrtem zpěvu, kde si stanovuje

hlavně melodii zpěvu, jeho dynamiku a pohyb hlásek a pak později do tohoto formátu vsazuje konkrétní slova, která v kombinaci vyjadřují jí kýžené myšlenky. Příkladem je píseň *Bunny is a Rider*, kde je trhaný, někdo by mohl říci až „nahý“, silně perkusivní instrumentál podporován jejím úderným staccato způsobem zpěvu. Obecně o svém albu *Desire, I Want To Turn Into You* se vyjadřuje jako o práci, kde se chtěla soustředit hlavně na střední frekvence, kde hudba zní velmi surově a zarývavě a pocit z ní se nachází někde uvnitř hrudi posluchače. Poukazuje na zajímavý detail, že u každé písni má ona sama pocit, jak kdyby reproduktory, které hudbu přehrávají byly jakousi zaprášenou, strukturální sochou, která hudbu zhmotňuje. Všemi těmito detaily v albu chtěla obecně podpořit pocit fyzikality po období pandemie, spojení se starými praktikami a odpověďmi na novodobé otázky.

Caroline Polachek není cizí ani komplexní práce s vizuály, kde mimo její fantastické videoklipy na turné používá kulisy, které se na jevišti nachází po celou dobu vystoupení, ale měnícími se projekcemi, nasvětlením, mlhou atd. mění celkový pocit diváka a společně s hudbou ho bere na nořivou cestu jejím světem. Na prvním turné použila plátno s lineární kresbou brány, se kterou chytře projekce interagovala spoustou kreativních způsobů. Na druhém turné použila sošku velké sopky, ze které se průběžně line kouř.

Její blízký, nebinární spolupracovník Felicita, který silně čerpá z experimentace, ve své nejnovější práci *Spalarkle* řeší otázku novodobého, aktuálního pohledu na psychedelii, která je ke škodě dost pevně, stigmaticky umístěna v hudbě 70. let. Podobně jako Caroline pracuje se zvuky slov a jejich dynamikou, která se pevně váže na dříve již zmíněný Boubu a Kiki efekt a zdánlivým automatickým projevem mající kořeny v dadaismu. V interview dává najevo svou rezonanci s myšlenkou vytváření nových slov, kde jsou podle ní již existující, funkční slova jazyka nedostačující pro vyjádření masivní škálu pocitů, které hudba vzbuzuje. Tak vznikl i název alba, který podle něj přesně zachycuje jeho energii. U písni *Sex With Anemone* je jasně vidět vazba mezi vizuálem, který zprostředkovává její název a vizuálem, který zprostředkovává píseň sama. Podobně tomu tak je u všech interpretů, kteří na instrumentální hudbu pohlížejí spíše konceptuálně. Jako další ukázkový příklad této korelace mě napadá umělkyně Pauline Anna Strom.

Další umělci, jejichž jména stojí za zmínění v práci tohoto tématu jsou Ö, který se čistě elektronickou syntézou aktivně pokouší o napodobení nám velmi známých zvuků z okolí a ty prolíná s jeho kompozicemi, a Sophie, která spíše ve své dřívější práci vytvářela skladby zvukem připomínající interakci s fyzickými materiály jako například nafukovací balóny, kde se s dalšími aspekty kompozice jednalo o co nejsilnější výraz umělosti a v pozdější tvorbě také čistou syntézou tvořila silně industriální, až nepříjemné zvuky, kde skladba zní jako přímý produkt továrny, což je i název jejího prvního alba, *Produkt*.

Jiné pojetí vztahu mezi hudbou a vizuálem najdeme například u umělce Jerobeama Fendersona, kde se používáním osciloskopu stává zvuk a obraz vzájemně plně závislým, čili animace, kterou vidíme před námi je přímý zápis měřeného napěťového signálu zvuku, který ji doplňuje.

Co se týče používání zvuku jako nástroje pro budování něčeho reálného okolo nás a jeho aplikace na sound design, ale i design obecně a další odvětví, zajímavou figurou v historii prozkoumávání těchto vztahů je Suzanne Ciani. Experimentální umělkyně tvorbou počínající v 70. letech se svým přesvědčivým přístupem a osobitým komponováním dostala na počátku 80. let ke spolupráci na budování pinball zážitku *Xenon*, kde se na přání autora hry podílela na budování jakéhosi světa, pocitu. Používala u toho i svůj hlas, u kterého používala nespočet druhů modifikace. Podobný přístup, akorát ve 21. století, se dá vyzorovat u Björk, která používá zvuky k modelaci světa, ve kterém se odehrává její album. Ať už fantaskní použití fléten, harfy a rozličných ptačích zpěvů na projektu *Utopia* či tvrdé, zemité basy a sborové uspořádání hlasů pro indikaci komunikace mycelia v albu *Fossora*.

10. Praktická část

10.1 Objekt

U fyzického výstupu jsem se chtěl soustředit hlavně na vztah hudby/zvuku s hmotou a okolím, k tomu zakomponovat co nejvíce aspektů hudby a jejich dalších vztahů a samozřejmě poznatků posbíraných během procesu rešerše společně s aplikací prostudovaných teorií.

Chtěl jsem již od začátku vytvořit jakýsi portál, který diváka přenese z našeho reálného světa skrz frisson do světa myšlenkami a emocemi modifikovaného, který by se mohl svou alterací zdát až jako svět naprosto jiný. S tímto principem, obecně s motivem portálů, jsem již dříve pracoval například v kresbě a chtěl jsem tento koncept posunout do formátu objektu, který bude pracovat s okolním prostorem. Jako první impulz finální verze mi byl nápad použít klasické koupelnové dlaždice, které budou dobře symbolizovat všednost našich životů. Ty jsem sehnal objížděním koupelnových studií po Praze, kde jsem odebíral jejich zbytky z rekonstrukce kójí kvůli ekologičtější variantě a nízkým nákladům. V tom mi vyšly neskutečně vstřípci koupelnová studia Ptáček a Elements, která mi dlaždice s radostí darovaly.

Chtěl jsem vytvořit dojem, že dlaždice se směrem ke středu rytmizují a zprůhledňují, a tak je divákovi umožněn pohled skrz za použití zrcadla, které

uprostřed ztrácí svou reflexi. Měl jsem v plánu zrcadlo na povrchu gradientně zbrousit, aby jeho reflexe byla zamlžená, nejasná a více indikovala jakýsi transcendentální proces. Skleněné verze dlaždic by byly ze Stopsolu Supersilver Clear, kde bude mlžená reflexe zrcadla lámána částečnou reflexí skleněných bločků. Zrcadlo bude nalepeno na desku pro zpevnění, která bude mít uprostřed díru pro průchod světla.

Celý objekt bude postaven před oknem, kde se za pomoci fólií, nánosů dalších materiálů, struktury pokusím o co nejlepší dojem vstupu do jiného světa a vytvořit co největší kontrast mezi okraji z dlaždic a vnitřkem. Zbytek oken by byl vykryt pro zamezení přístupu světla. Tak světlo do místnosti bude procházet jen středem objektu a za možného použití mlhy by byl paprsek zhmotněn, signalizující nějaké protrhnutí.

Všechny tyto detaily závisí na možnostech instalace objektu na konkrétním místě a experimentech s nánosy různých mlžidel na okno, možnostech osvětlení, použití mlhy v místnosti atd., které mi v této fázi psaní nejsou umožněny a budou plně hotové až na obhajobu mé práce.

10.2 Skladby

U skladeb, které dílo doprovázejí jsem používal můj syntetizátor, ke kterému jsem se před vytvářením bakalářské práce zatím neměl moc šanci dostat. Na něm jsem se naučil dost nových věcí, mimo jiné nahrávání zvuku do počítače skrz interface. U tvorby jsem používal programy jako Audacity a FL Studio a nástroje Korg Volca FM 2 a Pioneer DDJ-400.

V hudební části práce konkrétně jsem se zabýval tématy jako portál, prostup někam dál a transportem obecně, fyzicky i psychicky a hrál si s kontrastem těchto dvou linek a jak spolu komunikují. Použil jsem, jak je výše zmíněno, zvuky ze syntezátoru, dále nahrávky z okolí, pár zvuků z internetu. V procesu skládání jsem se nyní zaměřil na funkci automatizace, se kterou jsem se dříve ještě neseťkal. Ta mi hodně usnadnila práci a samozřejmě velice pomohla ladně vyjádřit všechny své myšlenky. Žánr, kterým jsem se nejspíše trochu inspiroval je ten, který jsem si všiml, že posledních pár let nabývá na popularitě. Jedná se o propojování ambientní hudby s aspekty hudby taneční, většinou konkrétně trancu. Tak se pojí výrazná synth melodie s velmi pomalým tempem či absencí kopáků, znějící v rozpínajícím se prostoru plného ozvěny. Mezi zástupce tohoto stylu a interprety, kteří k němu mají blízko patří například Malibu, Torus, DJ Lostboi, Danny L Harle, A: G. Cook a Oneohtrix Point Never. Já se pokusil vydat ještě více referencialní,

absolutistickou cestou a spojil tento novodobý žánr se stylem kompozic nahrávek Pierra Schaeffera.

U jedné skladby používám zvuky zvonků a klepání na dveře, které se plynule mění v uspokojivou melodii, mezitím co v pozadí slyšíme zkreslené hlasy za jakousi zprvu nepropustnou blánou, kterým postupně rozumíme čím dál tím více a na úplném konci obě linky splynou v pocit blaženosti jakéhosi hřejivého přivítání. U další skladby čistou syntézou mimikuji prostou cestu autobusem. Další skladba používá sekci nevydané písně od Charli XCX a Dannyho L Harle Up N' Down, která hraje stále dokola, zpomaluje se, postupně se stává jakoby plnější a bohatší, podstupuje různé druhy modifikace, které vedou ke konečnému klimaxu skladby na konci. Píseň má na počátku značit všednost, z které nás hudba dostává do jiného světa a vlastně se soustřeďuje pouze na percepční část. Skladba zní jako zážitek z hudby, který končí úplným napojením individua na hudbu a jeho okolí.

11. Závěr

Práce mi poskytla spoustu zajímavých a důležitých informací hned napříč několika obory. Výrazně rozšířila moje obzory a pohled na vnímání hudby a všechny další věci, kterými se tento text zabývá. Naučil jsem se spoustu nových věcí, co se týče syntézy, skládání hudby, získal spoustu zkušeností ohledně použitých materiálů a posunul se dále v myšlenkách mé tvorby. Setkal se poprvé pořádně s prací s prostorem, světlem, povrchy atd.

Jsem velmi rád za zvolení tohoto tématu, i když jsem si zprvu nebyl jistý, co mě na cestě potká. Jsem rád za to, že jsem měl prostor a čas plně experimentovat, i když bych byl rád za času více, ale na stejné téma budu moci navázat i v mé budoucí tvorbě a ponořovat se do něj ještě hlouběji.

12. Zdroje

LEMAN, Marc (1997). *Music, Gestalt, and Computing (Studies in Cognitive and Systematic Musicology)*. vol 1317. Berlin. Springer.

MEYER, Leonard (1956). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago. University of Chicago Press.

ALPERSON, Philip (1980). "Musical Time" and Music as an "Art of Time". *Ročník 38, Číslo 4. The Journal of aesthetics and art criticism*

ANTHONY, Ashton (2015). *Harmonograf: vizuální průvodce matematikou hudby*. 1. vyd. v českém jazyce. Praha. Dokořán.

Experimental Music Guide: 4 Notable Experimental Artists. MasterClass [online]. 7. 6. 2021. Dostupné z: <https://www.masterclass.com/articles/experimental-music-guide>

The 1950s Arts And Entertainment: Topics In The News. Encyclopedia [online]. 4. 5. 2023. U*X*L American Decades. Dostupné z: <https://www.encyclopedia.com/social-sciences/culture-magazines/1950s-arts-and-entertainment-topics-news>

CWIEK Aleksandra, FUCHS Susanne, DRAXLER Christoph, LIINA ASU Eva, DEDIU Dan, HIOVAIN Katri, KAWAHARA Shigeto, KOUTALIDIS Sofia, KRIFKA Manfred, LIPPUS Pärtel, LUPYAN Gary, OH Grace E., PAUL Jing, PETRONE Caterina, RIDOUANE Rachid, REITER Sabine, SCHÜMCHEN Nathalie, SZALONTAI Ádám, ÜNAL-LOGACEV Özlem, ZELLER Jochen, PERLMAN Marcus, WINTER Bodo. *The bouba/kiki effect is robust across cultures and writing systems*. *Philosophical transactions of the royal society B. Biological Sciences*. [online] 3. 1. 2022. Royal Society. Dostupné z: <https://royalsocietypublishing.org/doi/10.1098/rstb.2020.0390>

Flashback: synth legend Suzanne Ciani soundtracks a pinball machine in this mesmerizing '80s documentary. *MusicRadar*, [online]. 14. 2. 2023. Dostupné z: <https://www.musicradar.com/news/flashback-suzanne-ciani>

Youtube kanál uživatele Jerobeam Fenderson [online]. 25. 5. 2023. Dostupné z: <https://www.youtube.com/@jerobeamfenderson1>

NORTON, Erin. *INTERVIEW: CAROLINE POLACHECK ON HER CATHARTIC NEW ALBUM AND OPERATIC TOUR*. *Wers* [online]. 28. 4. 2023. Dostupné z: <https://wers.org/interview-caroline-polacheck-on-her-cathartic-new-album-and-operatic-tour/>

YALCINKAYA, Günseli. *Enter the funhouse: clowning around with felicitá*. Dazed [online]. 4. 4. 2023. Dostupné z: <https://www.dazeddigital.com/music/article/59591/1/enter-the-funhouse-felicitá-clown-spalarkle-album-pc-music>

Rozbor uměleckých textů: Onomatopoeie (zvukomalba). Pravopisně [online]. 25. 5. 2023. Dostupné z: <https://www.pravopisne.cz/2019/06/onomatopoeie/>

Osciloskop. Wikipedie [online]. 2. 4. 2022. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Osciloskop>

Frisson. Wikipedia [online]. 28. 2. 2023. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Frisson>