



Teritoria umění

**NA**MU

2019

Tato publikace vznikla na Akademii múzických umění v Praze díky účelové podpoře na specifický vysokoškolský výzkum, kterou poskytlo MŠMT v roce 2019.

Recenzovali:

Mgr. Martin Bernátek, Ph.D., doc. Mgr. Josef Daněk,  
Mgr. Šárka Havlíčková Kysová, Ph.D., PhDr. Kateřina Hurníková, Ph.D.,  
doc. Mgr. Petr Christov, Ph.D., Mgr. Dita Malečková, Ph.D.,  
Ing. MgA. Edgar Mojdl, Ph.D., doc. Mgr. Martin Pšenička, Ph.D.

© 2019 Akademie múzických umění v Praze

Editorka Marie Voslářová

© 2019 Lukáš Brychta, Otto Kauppinen, Michaela Koudelková,  
Barbora Müllerová, Matěj Nytra, Lukáš Pilka, Kateřina Součková,  
Soňa Vetchá

ISBN 978-80-7331-557-3

ISBN 978-80-7331-558-0 (pdf)

Teritoria umění  
Marie Voslářová (ed.)

Vědecká konference doktorandů  
českých a slovenských uměleckých škol

2019

Pořádá Akademie múzických umění v Praze

10

**Michaela Koudelková**  
Neobvyklé druhy zobcových fléten  
v 18. století a jejich použití v repertoáru

---

24

**Soňa Vetchá**  
Kombinační tóny akustických nástrojů  
a jejich aplikace do různých forem  
kompozičního procesu

---

42

**Matěj Nytra**  
Text jako rám – text jako objekt.  
Mapování strategií práce s textem  
v současném evropském  
(konceptuálním) divadle

---

56

**Barbora Müllerová**  
Společensky angažovaná umělecká  
ilustrace, komiks a artzin

---

72

**Otto Kauppinen**  
Zdechliny autenticity v umělých  
peklech. Divácká participace jako  
aktivizační činitel v současném divadle

---

86

**Kateřina Součková**  
Jak spatřit ženu, která neexistuje.  
Divadelní recepce z pohledu  
konceptuální integrace

---

102

**Lukáš Brychta**

Remediace a transmediace Pomezí:  
Z imerzivní inscenace k larpu

---

128

**Lukáš Pilka**

Jak vidí stroje umění. Strojové vidění  
a kvantitativní formální analýza  
výtvarného umění

---

140

**Abstracts**

---

143

**O autorech**

Obsah

Předmluva

Jan Jiřík

---

Šestý ročník odborné konference doktorandů uměleckých oborů *Teritoria umění*, který tentokrát proběhl v novém, podzimním termínu 18. října 2019, naplnil svůj název několika novými významy. Když Akademie múzických umění v Praze konferenci v roce 2014 zakládala, účastnili se jí pouze doktorandi z jejích tří fakult. O rok později se přidali doktorandi pražských uměleckých vysokých škol (Akademie výtvarných umění a Vysoká škola uměleckoprůmyslová), na třetím ročníku to pak byli aspiranti doktorského titulu z Janáčkovy akademie múzických umění. *Teritoria* šestého ročníku jsou značně rozsáhlejší. Do výběrového řízení přišlo několik desítek abstraktů konferenčních příspěvků hned z deseti českých a slovenských vysokých škol, z nichž nakonec bylo vybráno jedenáct účastníků z šesti uměleckých škol. Takto rozsáhlé území tvoří poměrně vypovídající mapu o stavu i podobách doktorského uměleckého výzkumu u nás. Jako jeho nejpříhodnější charakteristiku by bylo možné použít slovo pohyb. Ať už jde o pohyb směrem k fenoménům současného živého umění či k historickým jevům, které doposud zůstávaly stranou odborného zájmu, nebo o pohyb směrem k nejaktuálnějším metodologickým přístupům.

V oblasti digital humanities na poli dějin výtvarného umění se pohybuje příspěvek *Jak vidí stroje umění* s podtitulem *Digitální dějiny umění a automatizované rozpoznávání* Lukáše Pilky (UMPRUM). Pilka představuje nejprve úvod do tématu kvantitativní analýzy, aby následně uvedl některé příklady, jaký vliv bude mít tento postup na výzkum kulturních artefaktů. Příspěvek *Jak spatřit ženu, která neexistuje* Kateřiny Součkové (DAMU) vychází z teorie konceptuální integrace, kterou autorka na základě inscenace *Press Paradox* tvůrčího kolektivu 8 lidí zkoumá základní

mentální reakce diváků. K problematice divácké recepce se vrací také příspěvek Otty Kauppinena (JAMU) *Zdechliny autenticity v umělych peklech* s podtitulem *Divácká participace jako aktivizační činitel*. Autor na příkladech ze současného evropského divadla zkoumá postupy, jakými jednotliví tvůrci delegují část odpovědnosti za své dílo právě na diváky. Hudební skladatelka Soňa Vetchá (HAMU) v příspěvku *Kombinační tóny akustických nástrojů a jejich aplikace do různých forem kompozičního procesu* přichází se svým náhledem na možnou kompoziční práci s kombinačními tóny. Vetchá nejprve prezentuje vlastní kompoziční přístup, který dále hledá v tvorbě renomovaných autorů, jakými jsou Phill Niblock či La Monte Young.

Jiným směrem se vydává další hudební příspěvek tohoto sborníku. V Neobvyklých druzích zobcových fléten v 18. století a jejich použití v repertoáru se Michaela Koudelková (JAMU) vrací do období vrcholného baroka, aby seznámila čtenáře se základním repertoárem malých zobcových fléten flautio a vysvětlila některé nejasnosti v rukopisech. Návratem k tradiční textově orientované analýze inscenace může na první pohled působit i studie *Mapování strategií práce s textem v současném evropském (konceptuálním) divadle* Matěje Nytry (JAMU). Autor si však pro svůj rozbor vybral experimentální inscenační projekt Susanne Kennedy *Coming Society*, na nějž aplikuje postupy, k nimž v teatrologii došlo po tzv. performativním obratu na přelomu milénia.

Poslední dva texty tohoto sborníku se věnují pohybu po teritoriích současného umění z hlediska transferu. V případě Barbory Müllerové (UJEP) a jejího příspěvku *Společensky angažovaná umělecká ilustrace, komiks a art-zin* je to pokus o zachycení proměny, jakou prošla ilustrace



v posledních třech dekáдах. Lukáš Brychta (DAMU) se pak zaměřuje na popis překódování původně imerzivní inscenace *Pomezí* do larpové podoby.

Mapa, jejíž základní rysy jsem se výše pokusil alespoň základně nastítnit, je to vskutku rozsáhlá. Nabízí však pro-kreslování dalších souřadnic.

Neobvyklé druhy  
zobcových fléten  
v 18. století a jejich  
použití v repertoáru

Michaela  
Koudełková

---

Pojmem „neobvyklé zobcové flétny“ jsou v příspěvku míněny zobcové flétny velikostně menší nebo větší než altová zobcová flétna in F; tj. sopraninová flétna in F, sopránová in D, sopránová in C, sopránová in B, sopránová in A, altová in G, altová in Es, altová in D, tenorová in C, basová in F aj. Prvních šest z vyjmenovaných fléten je menších než altová zobcová flétna in F a společně se označují pojmem *flautino*. V příspěvku je věnována pozornost konkrétně pěti nástrojům z rodiny *flautino* neboli malých zobcových fléten, a to nástrojům laděným in F, D, C, B a G. Pro tyto nástroje nebyla v období vrcholného baroka zkomponována tak velká část repertoáru jako pro altovou flétnu in F, která plnila úlohu hlavního nástroje, o to větší pozornost si však tato problematika zaslouží. Ne u všech kompozic je jednoznačně určeno, pro který nástroj byla skladba zamýšlena. Příspěvek seznamuje čtenáře se základním repertoárem každého z uvedených nástrojů a vysvětluje některé nejasnosti v rukopisech.

Souhrnné označení „neobvyklé druhy zobcových fléten“ se v tomto textu vztahuje na všechny zobcové flétny, které jsou menší (např. sopránová zobcová flétna in F, sopránová zobcová flétna in D, sopránová zobcová flétna in C) nebo větší (např. altová zobcová flétna in Es, voice flute in D, tenorová zobcová flétna in C, basová zobcová flétna in F) než altová zobcová flétna in F. Ta plnila v období baroka úlohu hlavního nástroje z rodiny zobcových fléten. Pro tento nástroj byla komponována valná většina repertoáru jak sólového, tak komorního či orchestrálního. V příspěvku se zaměřuji na problematiku menších nástrojů, než je altová flétna in F, tedy malých fléten zvaných *flautino*.

Mezi nástroje spadající do skupiny *flautino* patří zobcová flétna sopránová in F, sopránová in D, sopránová in C, sopránová in B, sopránová in A a altová in G. Pět ze zmíněných fléten nese také další označení, které bylo odvozeno od intervalového vztahu k hlavnímu nástroji z rodiny zobcových fléten – altové flétně in F. Oktávovým intervalem od tónu f' je tón f", který je zároveň nejnižším tónem sopránové flétny in F, proto se tato flétna nazývá *octave flute*. Podobně vznikla i označení dalších fléten: sopránová in D se nazývá také *sixth flute*, sopránová in C se označuje jako *fifth flute* nebo také *descant flute*, sopránová in B jako *fourth flute* a sopránová in A jako *third flute*. Posledním nástrojem ze skupiny *flautino* zůstává altová zobcová flétna in G, která jako jediná analogicky odvozený název nenese.

Označení *flautino* můžeme najít v několika částech orchestrálních děl například u Georga Friedricha Händela: v oratoriu *Acis a Galatea HWV 49* (árie Galatey *Hush, hush, ye pretty warbling quire* a árie Polyphema *O ruddier than the cherry*) nebo v opeře *Rinaldo HWV 7* (árie Armilena *Augelletti che cantate*). Co se týče



Obr. 1: První strana *Koncertu C dur RV 443* Antonia Vivaldiho.

Zdroj: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/3/3e/IMSLP166321-PMLP296488-vivaldi\\_concerto\\_rv4433.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/3/3e/IMSLP166321-PMLP296488-vivaldi_concerto_rv4433.pdf)

sólového repertoáru, označení *flautino* se vyskytuje u tří koncertů Antonia Vivaldiho: *RV 443*, *RV 444* a *RV 445*. Pro ukázkou jsem jako zástupce formy zvolila *Koncert C dur RV 443*.

Celý koncert je ve všech partech napsaný v tónině C dur. Jak je patrné z názvu, autor dedikuje skladbu nástroji zvanému *flautino*. Flétnista má na výběr ale hned z několika druhů zobcových fléten. Hmatově lze celý koncert provést na sopraninovou flétnu in F. V pravém horním rohu je však autorem zapsaná poznámka „alla 4ta bassa“, což znamená „o kvartu níž“. Jestliže měl autor na mysli transpozici celého koncertu o kvartu níž, nejednalo by se již o koncert v C dur, nýbrž o koncert v G dur. V takovém případě je na místě přehodnocení výběru vhodného typu nástroje. Při zachování stejných

hmatů, které jsou na flétně sopraninové, a při záměně nástroje tak, aby koncert zazněl i z rukou flétnisty v G dur, dojdeme k závěru, že Antonio Vivaldi měl nejspíš na mysli sopranovou flétnu in C. U *Koncertu a moll RV 445* se v rukopisu vyskytuje totožná poznámka „alla 4ta bassa“. Jediný Vivaldiho koncert pro *flautino*, ve kterém tato poznámka chybí, je *Koncert C dur RV 444*. Jestliže se jedná o analogicky zapsaný koncert, nabízí se otázka, zda by se neměl i tento koncert interpretovat transponovat o kvartu níž a zda nedopsání poznámky „alla 4ta bassa“ není pouhým nedopatřením. Druhá možnost je, že Vivaldi poznámku nepsal záměrně a koncert by se tím pádem měl jako jediný ze tří uvedených hrát na flétnu sopraninovou.

Dalším zástupcem z rodiny *flautino* je sopranová zobcová flétna in D neboli *sixth flute*. Co se sólového repertoáru týče, koncerty pro tento nástroj napsali angličtí skladatelé jako John Baston, Robert Woodcock či William Babell. Jako ukázka repertoáru pro *sixth flute* nám zde poslouží druhý koncert Roberta Woodcocka. V jeho zápisu je výslovně uvedena zamýšlená instrumentace sólového nástroje, kterým je *sixth flute*. Rozdílnost flétnového partu a ostatních partů houslí, violy a bassa continua tkví v jejich tóninách. Flétnový part je psán v tónině C dur a ostatní party jsou psány v tónině A dur. Pokud má flétnista koncert hrát na *sixth flute*, jedinou možnou cestou, jak dosáhnout cílové tóniny shodné s tóninou smyčců a bassa continua, je hra na tento nástroj pomocí altových hmatů, které transponují koncert právě o tercii směrem dolů.

Příkladem sólového repertoáru pro sopranovou zobcovou flétnu in C neboli *fifth flute* je *Koncert F dur* Giuseppa Sammartiniho. Zde autor konkrétní indikaci nástroje pro flétnisty nezmiňuje. V partituře se vyskytují dvě různé

3 FLUTO

CONCERTO II

*à 6<sup>th</sup> Flute* Allegro

Obr. 2: Robert Woodcock.  
 Koncert č. 2 A dur, flétnový part  
 v C dur.

Zdroj: <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/0/03/IMSLP38050-SIBLEY1802.6720.35a9-39087009545072.pdf>

3 VIOLINO PRIMO

CONCERTO II

*Allegro*

Obr. 3: Robert Woodcock.  
 Koncert č. 2 A dur, houslový part.

Zdroj: <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/0/03/IMSLP38050-SIBLEY1802.6720.35a9-39087009545072.pdf>