

Flášar, Martin

Teoretické, technologické a estetické předpoklady Varèseho tvorby

In: Flašar, Martin. *Poème électronique, 1958 : Le Corbusier, E. Varèse, I. Xenakis*.
Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2012, pp. 21-44

ISBN 9788021059450

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/124579>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

3. Teoretické, technologické a estetické předpoklady Varèseho tvorby

Jak již bylo řečeno na předchozích stranách, smyslem této práce je zasazení *Poème électronique* do širšího interpretačního kontextu. Jeho rámec se pokusí načrtnout následující kapitoly, které se pokusí vnést více světla do sítě uměleckých, filosofických i vědeckých vlivů, v níž se odehrával Varèseho myšlenkový vývoj.

3.1 Teoretické uchopení kategorie prostoru

Prostor jako celek

Jednou z nejvlivnějších inovací kognitivní reflexe kategorií času a prostoru v novodobé filosofii je pojetí Immanuela Kanta, nastíněné v jeho *Kritik der reinen Vernunft* (*Kritice čistého rozumu*).¹⁴

*„Bei dieser Untersuchung wird sich finden, daß es zwei reine Formen sinnlicher Anschauung, als Prinzipien der Erkenntnis a priori gebe, nämlich, Raum und Zeit [...]“*¹⁵ zahajuje jeden z nejvlivnějších novodobých filosofických diskurzů o těchto kategoriích Immanuel Kant. V jedné z podkapitol své *Kritiky* nazvané *Transcendentální estetika* se zabývá pojednáním o povaze pojmů prostoru a času. Otázka, kterou si klade, zní následovně: jsou prostor, čas a vztahy mezi nimi předměty o sobě (tedy objektivně existující) nebo spojené s formou samotného názoru (subjektivní)?

Kantův výklad pojmu prostoru bychom mohli shrnout do následujících tezí:

1. Prostor není empirický pojem, který by byl odvozen z vnějších zkušeností. Prostor je podmínkou (ne důsledkem) vytváření vztahů mezi předměty.
2. Představa prostoru je základem všech vnějších názorů. Prostor je podmínkou možnosti jevů, představa *a priori*, která je základem všech vnějších názorů.

¹⁴ KANT, Immanuel. *Kritik der reinen Vernunft*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1971, s. 94.

¹⁵ „Existují dvě čisté formy smyslového názoru jakožto principy apriorního poznání, totiž prostor a čas [...]“ KANT, Immanuel. *Kritika čistého rozumu*. Praha: Oikúmené, 2001, s. 55.

3. Prostor není diskurzivní, nýbrž je to čistý názor. Existuje jen jeden jednotný prostor, ostatní prostory jsou jen jeho omezeními, částmi.
4. Prostor je nekonečná daná velikost.

Z výše uvedených tvrzení vyplývá následující:

- a) Prostor není vlastnost věcí o sobě, ani jejich vzájemným vztahem.
- b) Prostor je subjektivně danou podmínkou vnímání.

Apriorní představa prostoru tak předchází vzniku pojmu tvarů i vztahů mezi předměty. Jedině díky prostoru je možné, aby se pro nás věci staly vnějšími předměty.¹⁶ Prostor je tedy subjektivně utvářená forma smyslového názoru (vnímání) světa a je podmínkou, nikoliv důsledkem vytváření vztahu mezi předměty.

3.1.1. Modality vztahů hudba-prostor

Pokusme se nyní nastínit, do jakých vzájemných vztahů může vstupovat dvojice pojmů prostor a hudba.

I. Hudba determinovaná prostorem

- a) Hudba determinovaná charakteristikou prostoru.
- b) Hudba určená pro konkrétní prostor (zvuková instalace, environment).
- c) Hudba přebírající prvky architektonické struktury.

II. Prostor determinovaný hudbou

- a) Reálný prostor determinovaný hudbou (hudba-architektura).
- b) Prostor konstruovaný hudbou (virtuální prostor, partitura apod.).

I. Hudba determinovaná prostorem

Jeskyně jako rituální prostor – echo

Jeskyně zřejmě fungovaly jako magické rituální prostory, které od pravěku sloužily ke komunikaci s nadpřirozenými silami. Dokládají to nástěnné malby zobrazující divoká zvířata, určená k lovu. Nesmíme ovšem opomíjet akustické prostředí jeskyní na úkor jejich vizuální stránky. Je stejně tak možné si představit, že ozvěna (echo), která v těchto jeskynních systémech často vzniká, mohla být chápána jako forma dialogu s duchem zvířete. Pokud bychom čistě hypoteticky voláním imitovali hlas určitého zvířete, echo přicházející

16 KANT, Immanuel. *Kritik der reinen Vernunft*, op. cit., s. 102, pozn. 1. Česky *Kritika čistého rozumu*, op. cit., s. 61, pozn. 66.

z tmavých hlubin jeskyně by mohlo být za jistých podmínek (v určitém rituálním rámci) považováno za hlas odpovídajícího zvířete. Tato forma virtuální komunikace s duchem zvířete pak mohla sloužit jako simulace skutečného lovu, kdy lovec láká kořist napodobováním jejího volání.

Prostor chrámu jako multimediální prostředí

Jakýkoliv další druh prostoru je pouze umělým vymezením určitého dílčího prostoru z prostoru jako celku. Toto platí zejména pro architektonický prostor. V historickém pohledu zpět nacházíme jako důležitý činitel prostor středověkého chrámu, který snad jako první v historii evropské hudby byl pevně svázán s podobou hudby, která v něm zaznívala. Středověký chrám, ať románský nebo již gotický, byl více než pouhým prostorem pro rituální shromažďování věřících. Katedrály sloužily také jako „multimediální učebnice“. Umberto Eco o nich mluví jako o „bibliích chudých“ (*biblia pauperum*).¹⁷ Například hlavice sloupů, tympanony portálů, oltářní skulptury nebo malby zobrazující scény ze života svatých v burgundských chrámech, ty všechny sloužily jako naučné výjevy ze Starého nebo Nového zákona, případně životů svatých a mučedníků. Zatímco zrak věřících byl zaměstnáván pitoreskními vyobrazeními, k uchu doléhal jednohlasý zpěv katolické církve, gregoriánský chorál. Bylo to ale skutečně všechno tak jednoduché? Byl skutečně gregoriánský chorál jednohlasý?

Vladimír Helfert jej ve své *Periodisaci dějin hudby*¹⁸ řadí do období monodiálního církevního stylu, což jistě platí pro notovaný zápis chorálu. Platí ovšem tato kategorie také pro realizaci chorálu, tedy pro jeho samotné rozeznění? Má notový zápis chorálu takovou váhu, že si můžeme dovolit ignorovat fakt, že v reálném případě jednohlasý nebyl? Faktor, který zde Helfert opomíjí, je právě architektonický prostor. Gotický chrám, jako příklad můžeme uvést chrám sv. Víta v Praze na Hradčanech, má dobu dozvuku okolo osmi sekund. Na základě i zběžné znalosti repertoáru gregoriánského chorálu můžeme říci, že melodický pohyb je jistě rychlejší než jedna změna za osm sekund. Z toho ovšem vyplývají nutné překryvy a kolize doznívajících tónů s nastupujícími. V případě melismat bychom tak mohli uvažovat až o několikahlasé polyfonii. V mnohém stále nepřekonaný Vladimír Lébl¹⁹ v této souvislosti odkazuje na pojem Kurta Blaukopfa „Modulationsgeschwindigkeit“²⁰ (Lébl překládá jako „modulační rychlost“). Tento termín má označovat rychlost harmonických změn v určité časové jednotce. To ovšem

17 Přednáška *The Future of the Book* přednesená v červenci 1994 na sympoziu na Univerzitě v San Marinu. Česky: ECO, Umberto. *Mysl a smysl: Sémiotický pohled na svět*. Přeložil J. Fiala, Z. Frýbort. Moraviapress, 2000.

18 In *Musikologie* 1, 1938, s. 7–26

19 LÉBL, Vladimír. *Elektronická hudba*. Praha: SHN, 1966, s. 88.

20 BLAUKOPF, Kurt. Raumakustische Probleme der Musiksoziologie. In Gravesaner Blätter 1960, No. 19–20, s. 163–173.

tento pojem odkazuje do sféry harmonického (vertikálního) myšlení, které je v souladu s našimi současnými předpoklady v případě jednohlasu či raného vícehlasu přítomno pouze latentně. Další možností, kterou musíme vzít v úvahu, je hypotéza, že středověcí hudebníci chápali již jednohlasý chorál vertikálně, ovšem rozvíjeli jej horizontálně (podobně jako jednohlasé sonáty a partity J. S. Bacha).

Vzhledem k uvedeným skutečnostem by bylo nutné analyzovat gregoriánský chorál z hlediska po sobě jdoucích intervalů použitých ve výstavbě melodického oblouku, kde bychom zřejmě záhy zjistili, že výběr tónů vylučoval jakékoliv disonance v prostoru výše zmíněných osmi sekund. Tento fakt neznámá, že se Helfert mýlil – vždyť úvahy o hudebním myšlení rozvíjel právě nad notovým zápisem. Spíš ukazuje na jiný pohled, jiné paradigma nastolené příchodem možnosti záznamu zvuku ve 20. století, a to často bez notového zápisu (resp. partitury), které si vyžádalo nové metody čistě sluchové analýzy hudebního díla.

Cori spezzati – architektonický prostor promítnutý do hudebního díla

Chrám sv. Marka v Benátkách (dokončený roku 1617) je, jak známo, opatřen oddělenými protilehlými kůry, tzv. *cori spezzati*. Vnitřní architektonické uspořádání tohoto prostoru projektovala řada skladatelů, kteří zde působili v období renesance, do svých děl. Adrian Willaert, Andrea a Giovanni Gabrieli ad. Ukázali tak, že je možné, aby se architektonický prostor stal určujícím faktorem tektonického prostoru kompozice, a to prostřednictvím provozních podmínek nutících sbor k jakémusi inscenovanému rozmístění v prostoru chrámu. Heinrich Schütz požaduje v předmluvě ke svým *Žalmům Davidovým* (1619) rozmístění sborů na různá místa. Tento téměř režijní požadavek vnáší do prostředí chrámu principy divadla, Schütz v podstatě vkomponoval prostor do hudebního díla. Prostorový princip použitý ve vokální hudbě plynule postupem času přechází do hudby instrumentální. Stává se základním elementem koncerta grossa a později instrumentálního koncertu. Hector Berlioz použil ve svém *Requiem (Grande Messe des Morts)* v r. 1837 prostorové rozložení čtyř skupin žesťů do čtyř stran pařížské Invalidovny.

V českém prostředí se problematice vícesborových kompozic věnuje především Kateřina Maýrová. Ve své studii²¹ uvádí topografický přehled provozování polychórického repertoáru v českých zemích. Vysvítá z ní, že tento druh hudby pěstovala především literátská bratrstva (v Hradci Králové, Klatovech, Rakovníku atd.), řidčeji se tento repertoár zachoval na římskokatolických kůrech (Rokycany) či šlechtických dvorech (Rožmberská kapela

21 MAÝROVÁ, Kateřina. Compositions for double-choirs [...]. *Acta Universitatis Palaciana Olmucensis*, sv. 17, 1998, s. 123–137.

v Českém Krumlově). V každém případě jsou tyto vícesborové kompozice příkladem migrace polyfonního repertoáru v evropském prostoru.

II. Prostor determinovaný hudbou

Vznik opery, která byla jak známo výsledkem nepřesné historické rekonstrukce antického dramatu v okruhu florentské Cameraty, byl podmíněn srozumitelností slova, které trpělo v předivě polyfonie a v případě staršího vícetextového moteta bylo zpíváno dokonce v několika jazycích najednou. Požadavku srozumitelnosti zpívaného slova musel logicky vyhovovat i prostor – barokní operní divadlo.

Pro příklady dochovaných originálních interiérů nemusíme chodit daleko: Opernhaus Bayreuth vyprojektoval a postavil boloňský architekt Giuseppe Galli Bibiena na přání kněžny Wilhelminy v letech 1744–48, celý interiér včetně lóží je proveden ve dřevě, které pohlcuje akustické vlnění a brání tak vzniku dozvuku. Dalšími příklady jsou Český Krumlov, kde v letech 1765–66 Josef Adam ze Schwarzenbergu nechal vystavět zámecké divadlo, které dnes nemá v Evropě příliš mnoho konkurentů.

Okolo r. 1910 Alexander Nikolajevič Skrjabin plánoval své *Mystérium* jako souborné umělecké dílo ve snaze o propojení všech médií. Sedm dní trvající slavnost, která měla proměnit obecnstvo, zahrnující tanec, hudbu, světlo, poezii a vůně. Jako místo provedení měl sloužit půlkulovitý ve vodě se zrcadlící chrám s plynulou (tekutou) architekturou a osvětlené sloupy kouře z kadidla. Chrám měl být zřízen v Indii v návaznosti na principy theosofie a ruského symbolismu. Ve skutečnosti k realizaci takového projektu nedošlo a akci podobného rozsahu se podařilo uskutečnit až Karlheinz Stockhausenovi jeho monumentálním cyklem *Licht* s podtitulem *Die sieben Tagen der Woche*.

3.1.2 *Hudba v čase i „mimo“ čas. Translace temporálních událostí do prostoru*

Na úvahu o nezbytnosti vizuální reprezentace hudby navazuje také Xenakisova stať, která se snaží odlišit hudební struktury existující v „čase“ a „mimo čas“.²² Xenakis přirovnává notový zápis k fotografii (podobně jako Stravinskij), kde jednotlivé entity, vztahy mezi nimi i formy, které vytvářejí, existují zásadně mimo čas. Přirovnává je ke stopám v naší paměti, což ale není přesné, protože narozdíl od papíru podléhá lidská paměť času daleko snáze. Xenakis říká, že geografická mapa těchto paměťových záznamů je situována „mimo“ čas. To se týká např. stupnic, církevních modů, morfologických útva-

22 XENAKIS, Iannis. *Formalized Music*, op. cit., 1992, s. 264.

rů a struktur vyšší úrovně. Vytvářejí systémy abstraktních pravidel, podobně jako matematika nebo logika. Tyto entity jsou bezprostředně k dispozici a přístup k nim není závislý na lineárním toku času. Ve vztahu znějící hudby a hudební teorie či terminologie tak dochází k paradoxu časové dichotomie: hudba se podílí na prostoru v čase i mimo jeho proud.

Obraz času (jako určitý řád daného řetěžením následných událostí) je zachycen v našem mozku. Při určité míře generalizace může být počítatelný (v případě hudby např. pomocí metronomu) a zároveň může být zakreslen na přímku ve formě temporálních struktur či temporální architektury.²³

Zde je Xenakisovo předběžné vymezení axiomů popisujících temporální struktury stojící „mimo čas“:

1. Vnímáme jednotlivé temporální události.
2. Díky vzájemné oddělitelnosti mohou být tyto události přirovnány k milníkům v toku času, které jsou neustále vykazovány mimo čas díky jejich stopě v paměti (ať už chápeme jako paměť cokoliv – od lidské paměti přes papír až po elektronická paměťová média).
3. Srovnání milníků nám dovoluje připsat jim vzdálenosti, intervaly, trvání (délky).
4. Vzdálenost mezi milníky přeložená do prostoru může být považována za krok nebo skok z jednoho bodu do jiného, prostorovou distancí.
5. Je možné opakovat a spojovat tyto kroky do řetězu.
6. Zde jsou možné dvě orientace: jedna spočívá v akumulaci kroků, druhá v jejich dekumulaci.

Shrnutο: práce s časovými (temporálními) strukturami je možná jen mimo čas, a to díky jejich zachycení (obrazu) v paměti (jakémkoliv paměťovém médiu). Při tomto procesu dochází k přeložení (translaci) temporálních událostí do prostoru. V případě hudby k přeložení sónických (temporálních) událostí do vizuální (tedy prostorové) sféry. Xenakis nám tedy říká jen tolik, že pro práci s akustickým materiálem potřebujeme jeho vyjmutí ze sféry času a jeho translaci do sféry prostoru. Jen takto – mimo čas – můžeme s materiálem založeným na plynutí času pracovat.

3.1.4 O mezních druzích hudby

V rámci interdisciplinárního diskurzu se sluší zmínit také studii Vladimíra Lébbla, týkající se mezních druhů hudby. Ačkoliv Lébblοva studie nese ambiciózní titul, obsahově je poměrně chudá a přináší obecné formulace.

23 Ibid.

Pro 20. století Lébl konstatuje především tendence k propojování hudby s ostatními druhy umění:

„Na místech čerstvého styku a srazu špičkových tendencí hudby s tendencemi jiných umění srostla silně dynamická ohniska aktivity, zárodečně nové druhy umění a nalézáme je zejména v prostoru mezi hudbou a poezií, uměním výtvarným a divadelním.“²⁴

Všímá si krystalizace nových zákonitostí a forem, které pracují s různými druhy umění, čímž předznamenává teorii multimédií: *„Zásady hry jsou v prostoru nových umění stále obecnější, mohou být použity při organizaci zvuku, jazykového materiálu, hmoty, barvy či pohybu.“* V tomto ohledu můžeme jeho teoretické postřehy srovnávat s Xenakisovým poznámkami k multimédiím. Upozorňuje na totožné problémy jednotlivých druhů umění: zkoumání možností uspořádání materiálu, tedy pohybu mezi póly řádu a chaosu a entropie.

Klade také důraz na nepostradatelnost zrakové složky v procesu vnímání hudby. Každá živá hudební realizace je pro něj zároveň jistým druhem hudebního divadla, které je obřadem, rituálem, ceremonií s přesně konvencionalizovanými pravidly.²⁵

Jak ukážeme, *Poème électronique* je příkladem právě takového chápání hudebního díla. Doposud vizuálně inertní akusmatická díla vznikající od přelomu 40. a 50. let trpěla absencí divadelní složky. *Poème électronique* se měla stát novou formou ritualizovaného prožitku.

3.2 Technologické proměny kategorií času a prostoru ve 20. století

Vnímání neoddělitelnosti kategorií času a prostoru se na počátku 20. století ukazuje jako velmi silně především v oblasti vědy a techniky.

Rozvoj vědy je charakterizován především překonáním euklidovské geometrie koncem 19. století, která byla schopna formálně vyjádřit svět pouze ve třech (prostorových) rozměrech. Einsteinova teorie relativity (*Speciální teorie relativity* v r. 1905, *Obecná teorie relativity* v r. 1915) přináší zásadní důsledky pro vnímání času a prostoru. Dosud oddělené kategorie času a prostoru se spojují do jednoho čtyřrozměrného kontinua. Mimo jiné z ní vyplývá, že čas není absolutní, protože čas je v prostoru vždy obsažen. Dostat se z jednoho bodu v prostoru do jiného „vezme čas“, i když je tento čas závislý na referenčních rámcích pohybujících se vzhledem k pozorovateli. Zároveň není

²⁴ LÉBL, Vladimír. O mezních druzích hudby. In: *Nové cesty hudby: Sborník studií o novodobých skladebných směrech a vědeckých pohledech na hudbu*. Editio Supraphon Praha – Bratislava, 1970, s. 218.

²⁵ LÉBL, op. cit., 1970, s. 239–41.

možný skok z jednoho bodu v prostoru do jiného (tedy možnost eliminovat čas z pohybu v prostoru). Rovněž není možná „prostorová všudypřítomnost“ – tj. současná přítomnost jedné události nebo objektu na dvou nebo více místech v prostoru.²⁶ Z toho vyplývá následující: pohyb v sobě vždy nutně zahrnuje kategorii prostoru i času. Tento zákon platí bez výjimky pro všechna pohybová umění včetně hudby.

Technologický rozvoj a zejména vývoj médií vnáší do uvažování nové rozměry a zkušenosti, které potvrzují Einsteinovy myšlenky spojitého časoprostorového kontinua. Stroje přináší nové vnímání času, rychlosti, determinace a kvality. Diktují nové tempo i novou estetiku. Nové dopravní prostředky jako automobily, motorky, letadla, vzducholodi a zaoceánské lodě se zdají být na počátku 20. století ve svých možnostech omezeny jen lidskou fantazií. Nově kladou otázky překonávání *prostoru*, které se měří stále kratšími *časovými* úseky.²⁷

Technologie přináší také nové vyjadřovací a komunikační prostředky (médiá), která zásadním způsobem formují obsah, který jimi protéká nebo je jimi zprostředkován. Mezi taková nová média na počátku 20. století patří fotografie, film (médiu spojující v sobě prostor a čas), rozhlas (vytváří nový virtuální prostor) a gramofonová deska.

Na hudbu mají zásadní vliv všechny z výše zmíněných médií:

a) **Fotografie.** Stravinskij o svém *Ragtime* hovoří jako o *momentce* jazzu, čímž se přiznává k distanci typické pro všechna záznamová média. Ambicí Stravinského není komponovat jazz, ale hudbu, která je jeho pohledem na jazz. Adorno v této souvislosti hovoří o metahudbě, tedy hudbě o hudbě.²⁸ Ačkoliv je pro něj příznakem hudby počátku 20. století, sleduje retrospektivně tuto tendenci přes Mahlera, Wagnera, Spohra až k Mozartovi. Klíčovými pojmy jsou zde citát, pastiche, překonání originality. Adornovo vysvětlení je zde ryze hudební: vyčerpání tonálně organizovaného materiálu (a jeho omezeného počtu kombinací). Co Adornovi uniká, je možný vliv záznamových médií, který umožňuje myslet a pracovat s vyššími celky zvukového materiálu (už ne s tónem, jako základní jednotkou, ale celými hudebními úseky: motivy, témata apod.).

b) **Film.** Metoda střihu a koláže je typická stejně tak pro dadaistické výtvarné počiny jako pro film. Objevují se filmy bez obrazu, které předjímají práci francouzských konkretistů s lineárním médiem magnetofonového pásku.

26 XENAKIS, Iannis. *Formalized Music*. New York: Pendragon Press, 1992, s. 256.
27 V r. 1902 dosahuje závodní automobil rychlosti 100 km/h, v r. 1905 bratři Voisinové konstruují v Paříži první letadlo, v r. 1909 Blériot překonává letecky La Manche. Srov. MARTINOVÁ, Sylvia. *Futurismus*. Taschen/Slovart, 2007.

28 *Philosophie der Neuen Musik*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1976, s. 166–167.

Jak známo, vjem pohybu ve filmu vzniká rychlým sledem statických záběrů, ve kterých je skutečný pohyb rozfázován. Metodu rozfázování pohybu dnes nazýváme vzorkováním (samplingem) a v oblasti digitálních technologií platí pro různé druhy umění založených na čase. Vzorkování ovšem není pouhým „překladem“ spojitého zvuku do diskrétního digitálního kódu, ale pokud uvážíme notový zápis předcházející zvukovému záznamu, jedná se *de facto* o překlad z jednoho kódu (notového záznamu) do jiného (digitálního).

c) **Rozhlas** konstituuje nový, virtuální prostor. Jak upozorňuje Rataj,²⁹ rozhlas byl ve 20. letech minulého století zamýšlen v prvé řadě jako médium zpravodajské. Velmi záhy však široký potenciál rozhlasu zarezoval s celou řadou uměleckých konceptů a osobností té doby (K. Weil, B. Brecht, F. T. Marinetti a P. Masnata, P. Hindemith, J. Cage ad.) a zcela neodmyslitelně přispěl k formování, vzniku a distribuci celé řady klíčových tvůrčích počínů v oblasti rodící se hudební a zvukové avantgardy, elektroakustické hudby a experimentálních divadelních forem.

Michel Foucault ve své přednášce z r. 1967 *Des espaces autres, Heterotopias*³⁰ vymezuje klíčový pojem heterotopie jako pandánu k utopii. Utopie zde chápe jako prostory dokonale analogické k reáliím každé společnosti, přesto však prostory nereálné, neexistující, prezentující ideální typ společnosti, zatímco heterotopie jako paralelně existující prostorové konfigurace, jiné prostory, k nimž odkazují reálné prostory („svět za zrcadlem“), virtuální prostory propojené s reálnými.

Heterotopie je „jiný prostor“. Prostor, který je podle Foucaulta vymezen několika základními rysy. Mezi ně patří jasné vymezení vůči našemu „reálnému“ prostoru a „reálnému“ času. Heterotopie nejsou volně přístupné prostory. Buď je vstup do nich vázán povinnostmi (kasárna, věznice) nebo vyžaduje specifické rituální úkony, které jedinec musí podstoupit. Zvláštním druhem heterotopií jsou místa sloužící k očištění (duchovnímu či tělesnému). Heterotopie jsou také zároveň největším rezervoárem imaginace. Ohraničeným prostorem, místem bez místa, kde platí jiné zákony než v našem časoprostoru. *Poème électronique* je jedním z nejlepších příkladů z této kategorie. Jak se zdá, jedná se o důsledek změny chápání prostoru, kterou nastolil rozhlas se svými možnostmi rychlé změny, synchronicity a akumulace různých prostorů na jednom místě, místě poslechu.

29 RATAJ, Michal. *Elektroakustická hudba a vybrané koncepty radioartu*. Edice Disk – malá řada, sv. 3. Praha: HAMU, 2007.

30 FOUCAULT, Michel. *Of Other Spaces (1967), Heterotopias* [online]. [cit. 8. 2. 2008]. Dostupné z: <<http://www.foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>>.

3.3 Varèse a jeho postavení v rámci dobových uměleckých směrů a hnutí

Jako zásadní se jeví otázka postavení Edgarda Varèse v rámci uměleckých proudů, směrů a hnutí, jejichž nedostatkem první polovina 20. století rozhodně netrpěla. Mohutnosti stylu v tomto období žádný směr nedosáhl – tradice velkých stylových epoch končí romantismem, impresionismus je kategorie velmi sporná a týká se při nejlepší vůli jen několika jedinců v čele s Debussym. I toho bychom ovšem měli raději označovat za modernistu, což jeho tvorbu a estetiku lépe včleňuje do mezinárodní i historické situace přelomu století. Které umělecké směry a případná Varèseho koketerie s nimi tedy připadají v úvahu? Jak si ukážeme, jsou to kubismus, futurismus, suprematismus a dadaismus.

Teorii relativity v době jejího vydání málokdo skutečně rozuměl, přesto jí byla fascinována především předválečná avantgarda. Jako jeden z prvních se na ni odvolává Guillaume Apollinaire ve své přednášce k otevření kubistické výstavy v listopadu 1911.³¹ Varèse se s Apollinaiem dobře znal. Setkávali se poměrně pravidelně v letech 1913–16 v Paříži a přispěl také do jeho časopisu *Les Soirées de Paris*.³² Právě Apollinairovi přičítá Battier³³ zájem o ideje simultaneismu propagované básníkem a dramatikem Henri-Martinem Barzunem a zprostředkovaně také Varěsemu. Ten považuje „metrickou simultaneitu“ za jeden z největších přínosů elektroakustické hudby, která podle něj umožnila simultánní uspořádání nezávislých zvukových mas.³⁴

Apollinaire obhazuje postoj soudobých malířů a říká, že jsou obviňováni z přílišné náklonnosti ke geometrii. Podle něj ale geometrie, věda, která se zabývá prostorem, jeho měřením a vztahy, byla vždy nejzákladnějším pravidlem malby. Pokud euklidovská geometrie dosud stačila k rozptýlení úzkosti umělců z nekonečna, tak dnešní umělci jsou nuceni reagovat na nové výsledky vědeckého bádání, které překročilo hranice tří rozměrů euklidovské geometrie směrem ke čtvrté dimenzi. Jaké z tohoto zjištění vyplývají důsledky pro umění? Především snaha obohatit umění o další rozměr:

a) Umění primárně **prostorové** (výtvarné umění ve 2 nebo 3 rozměrech – malířství, sochařství) se snaží dobýt dimenzi **času**. Ať už prostřednictvím námětu (pohybující se předměty, části těla apod.) nebo pomocí formy (viz např. Giacomo Balla: *Dinamismo di un cane al guinzaglio*, 1912; *Le mani del vi-*

31 A POLLINAIRE, Guillaume. The New Painting: Art Notes. In *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas* (Orig. in *Les Soirées de Paris*, April–May 1912.), s. 188.

32 MOTTE-HABER, Helga de la. *Die Musik von Edgard Varèse: Studien zu seinen nach 1918 entstandenen Werken*. Hofheim/Ts.: Wolke Verlag, 1993, s. 186.

33 BATTIER, Marc. A Constructivist approach to the analysis of electronic music and audio art – between instruments and faktura. *Organised Sound* 8(3), Cambridge University Press, s. 249–255.

34 VARÈSE, Louise. *Varèse. A looking-glass diary: Vol. I, 1883–1928*. New York: W. W. Norton, 1972, s. 105. Cit. in BATTIER, Marc. op. cit.

olinista, 1912 apod.). V první třetině 20. století se také v malířství, sochařství a architektuře objevuje pojem typicky hudební – „rytmus“.

b) V primárně **časovém** umění (tedy např. v hudbě) se objevuje snaha ovládnout, absorbovat, objevit v sobě **prostor** (E. Varèse, P. Scheaffer, I. Xenakis, K. Stockhausen, P. Boulez a další). S odstupem času začíná být jasné, že prostor byl v hudbě vždy implicitně přítomen a zakódován, a tak se jedná spíše o vývojový proces uvědomění si této skutečnosti.

Pojem „čtvrtý rozměr“ je v umění a vědě počátku 20. století silně zakořeněn. Dokazují to publikace Charlese Howarda Hintona: *The Fourth Dimension* (1904) a kniha Claude Bragdon: *Four Dimensional Vistas* (1916).³⁵ Bragdon sám experimentoval se světelnou architekturou, kterou bychom mohli chápat jako anticipaci pozdějších architektonických experimentů Iannise Xenakise.

Základní spis *Du Cubisme* (1912) přináší koncepci formy založené na pohybu těles. Jako směr pracující s geometrickou abstrakcí a mnohostí perspektiv používá techniky rotace a translace. Varèse chápe hudbu jako prostorové těleso, resp. trojrozměrný objekt, který se pohybuje a rotuje v prostoru. V úvodní poznámce ke své kompozici *Intégrales* uvádí, že byla koncipována pro prostorovou projekci a akustické možnosti, které ještě neexistují, ale dříve nebo později budou k dispozici. Také kladná kritika po premiéře 1. 3. 1925 v New Yorku dávala skladbu do souvislosti s kubismem.³⁶

Dalším, kdo promluvil do podoby vývoje nové hudby v desátých letech 20. století, byl překvapivě malíř Kazimir Malevič. V dopise z roku 1915 malíři a hudebníkovi ukrajinského původu Michajlovi Matjušinovi³⁷ formuluje Kazimir Malevič své představy o „suprematické hudbě“:

*„Que la musique contemporaine doit aller vers l'expression des couches musicales et doit posséder la durée et l'épaisseur de la masse musicale en mouvement dans le temps, en foi de quoi le dynamisme des masses musicales doit être changé par le statisme, c'est-à-dire par l'arrêt de la masse musicale sonore dans le temps.“*³⁸

Představuje si hudbu strukturovanou ve vrstvách, která je založena na trvání a hustotě hudební masy při jejím pohybu v čase, až po nutnost úplného zastavení hudebních mas, tedy zastavení znějící zvukové masy v čase.

Piet Mondrian (podobně jako řada umělců před ním: R. Wagner, F. Busoni či italští futuristé) hovoří o tom, že všechna umění včetně hudby usilují

35 MOTTE-HABER, Helga de la, op. cit., 1993, s. 177.

36 Ibid., s. 197.

37 S Matjušinem před tím spolupracoval např. na opeře *La victoire sur le soleil* (1913) jako autor grafického návrhu opony.

38 *Lettres de Malévitch à Matiouchine* (1913–16), in Musée National d'Art Modern, Paris: Malévitch 1878–1978. Actes du Colloque International, S. 171. Cit. dle MOTTE-HABER, H. de la, op. cit., 1993, s. 177.

o osvobození vlastních prostředků vyjádření.³⁹ Tak jako literatura směřuje k osvobození slova, hudba táhne k osvobození zvuku. To, co zůstává po očištění slov a zvuků od sémantických přívazků, je síť vztahů. Tak neoplasticismus vytváří jednotu všech umění. Jak na první pohled vidíme, tyto myšlenky rezonují nejen s idejemi futurismu, ale také strukturalismu.

Syntetické tendence italských futuristů vhodně reprezentuje výrok Umberta Boccioniho, který tvrdí, že:

„Žádný strach není hloupější než ten, který v nás vyvolává obavu, že překročíme obor umění, v němž působíme. Neexistuje malířství, sochařství, hudba, poezie. Existuje pouze tvorba.“⁴⁰

Futurismus je umělecké hnutí, které svým myšlenkovým radikalismem zachvátilo snad všechny druhy umění (poezii, literaturu, sochařství, divadlo, architekturu, hudbu, malířství), včetně nových médií (tedy filmu, později rozhlasu apod.). Italští futuristé také vychrlili dlouhou řadu manifestů proklamujících nové ideje v těchto druzích umění. Za otce futurismu je považován italský malíř Filippo Tommaso Marinetti (1876–1942). Znalost francouzského prostředí a kultury získal při studiu na Sorbonně, kde se mimo jiné seznámil s francouzským symbolismem a dekadencí. První manifest futurismu také publikoval 20. února 1909 ve francouzském listu *Le Figaro*, přesto, že se v té době obklopoval okruhem podobně smýšlejících přátel v Miláně. Patřil k nim Umberto Boccioni – malíř a sochař, autor manifestu z r. 1910, Giacomo Balla – malíř, Gino Severini – malíř, Carlo Dalmazzo Carrà – malíř, dekorátér, Luigi Russolo – hudebník, malíř, vynálezce, Francesco Balilla Pratella – skladatel, Antonio Sant’Elia – architekt.

Mezi důležité body estetického programu futuristů patřil antihistorismus, aktualita, pragmatismus, nacionalismus,⁴¹ antifeminismus, bergsonovský intuitivismus, rytmus moderního života, pohyb, rychlost, krásu strojů, radost z nebezpečí, odvaha, agresivita, zanícení pro technickou civilizaci a industriální krajinu. Tyto rysy jsou obecně známé, méně patrné jsou ovšem tendence k syntéze druhů umění a objev simultaneity, kterou futuristé odhalují i v konkurenčních dobových směrech fauvismu a kubismu. Simultaneitou rozumí současnou přítomnost různých duševních stavů: „*La simultaneità degli*

39 MONDRIAN, Piet. Neo-Plasticism: The General Principle of Plastic Equivalence (1920). In Harrison, Ch. – Wood, P. (eds.). *Art in theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*. 2nd Edition. Blackwell Publishing, 2003, s. 291.

40 Cit. dle MARTINOVÁ, Sylvia. *Futurismus*. Taschen/Slovart, 2007, s. 18.

41 Nezapomínejme, že právě v Miláně v roce 1919 Benito Mussolini zorganizoval tzv. Černé košile, hnutí, které tvořilo jádro italského fašistického hnutí a o tři roky později Mussolini zahájil svůj pochod na Řím právě v Miláně. Přesto, že futurismus zastával radikálně nacionalistickou pozici, Mussolini jej prohlásil za zvrhlé umění.

stati d'animo nell'opera d'arte: ecco la mèta inebriante della nostra arte“,⁴² nebo také prolínání světa strojů a lidského světa (jak vidíme na příkladu, kde je popisováno, jak se člověk jedoucí v tramvaji stává její součástí).⁴³

Manifest futuristických hudebníků (F. Balilla Pratella, 1911)

Hudbou se zabývají tři futuristické manifesty. Myšlenkovou rezonanci nevyvolal v následujících desetiletích ani tak Manifest futuristických hudebníků (*Manifesto dei musicisti futuristi*) z 11. října 1910 a Futuristická hudba (*La musica futurista*) z 29. března 1911, jejichž autorem byl Francesco Balilla Pratella, jako spíše Russolův manifest Umění hluku (*L'arte dei rumori*) z roku 1913. Neuškodí si připomenout jejich základní teze, v jejichž odlesku Varèseho myšlenky ztrácejí na originalitě a nahrávají hypotéze o úzké ideové vazbě skladatele k tomuto hnutí.

Balilla Pratella v Manifestu futuristických hudebníků⁴⁴ vede útok na instituce představující tradiční hodnoty. Jeho výpady nápadně připomínají Varèseho kritiku pařížského akademismu. Na adresu italských hudebních škol, konzervatoří a akademií říká, že jsou to „pařeňšně impotence, profesorů a učitelů proslulých neschopností, věčného tradicionalismu“ atd. Dlouho před Adornem se pouští do boje proti hudebnímu průmyslu, když upozorňuje na komercializaci a institucionalizaci umění, které chápe jako patologické jevy. Futurismus je podle něj vzpourou intuitivního a citového života, chvějícího se a vášnivého jara, a proto vyhlašuje nesmířitelný boj všem doktrínám, jednotlivcům a dílům, která opakují, prodlužují nebo vlebí minulost na úkor budoucnosti. Hlásá dobytí amorální svobody, akce, vědomí a imaginace. Proklamuje, že umění znamená nezaujatost (nezištnost), hrdinství a pohrdání laciným úspěchem.

Zobecnění jeho závěrů jsou stejně radikální, jako oprávněná:

1. Přesvědčit mladé skladatele, aby dezertovali ze škol, konzervatoří a hudebních akademií a rozhodli se pro svobodné studium jako jediný prostředek regenerace.
2. Bojovat s úplatnými a nevědoucími kritiky trvalým pohrdáním, osvobodit veřejnost od zhoubného vlivu jejich psaní. Založit s tímto cílem na zřeteli hudební revui, která bude nezávislá a rezolutně opozitní ke kritériím profesorů konzervatoří a části ponížené veřejnosti.

42 Z katalogu k putovní futuristické výstavě po evropských velkoměstech. Cit. in PALMIERI, Giovanni. *Invito a conoscere il Futurismo*. Milano: Mursia, 1987, s. 93.

43 Ibid., s. 94–95.

44 BALILLA PRATELLA, F. *Manifesto of Futurist Musicians*. [Cit. 2. 4. 2009]. Dostupné z: <<http://www.unknown.nu/futurism/musicians.html>>.

3. Zřít se účasti v jakékoliv soutěži s obvykle zalepenými obálkami a odpovídajícími účastnickými poplatky, demaskující celou mystifikaci veřejně, a odkrývající nekompetenci poroty, která je obecně složena z bláznů a impotentů.
4. Držet se dál od komerčních a akademických kruhů, pohrdající jimi a dávající přednost skromnému životu před pohádkovými výdělky získanými prodejem umění.
5. Osvobodit individuální hudební senzitivitu od vší imitace nebo vlivů minulosti, cítit a zpívat s duchem otevřeným budoucnosti, čerpat inspiraci a krásu z přírody, skrze všechny lidské i mimolidské zjevy v ní přítomné. Povznášet symbol člověka věčně obnovovaný různými hledisky moderního života a nekonečností jeho důvěrného vztahu k přírodě.
6. Zbořit – rétorický a impotentní – předsudek „dobře napsané“ hudby a vyhlásit jedinečnou myšlenku Futuristické hudby jako absolutně odlišné od módní hudby a tím v Itálii utvářet futuristický hudební vkus, ničící doktrinářské, akademické a uspávající hodnoty, a označit frázi „vraťme se ke starým mistrům“ za nenávistnou, hloupou a hanebnou.
7. Vyhlásit, že vláda pěvců musí skončit a že význam pěvce ve vztahu k dílu je rovnocenný významu nástroje v orchestru.
8. Změnit název a hodnotu pojmu „operní libreto“ na „dramatická nebo tragická hudební báseň“, tedy nahradit metrickou strukturu volným veršem. Každý operní skladatel musí absolutně a nutně být autorem své básnické předlohy.
9. Kategoricky bojovat proti všem historickým rekonstrukcím a tradičním inscenacím a deklarovat nesmyslnost pohrdání současným oděvem.
10. Odmítnou duchovní hudbu, která nemaje žádný důvod k existenci zapříčiněný úpadkem víry, se stala výsadním monopolem „impotentních ředitelů konzervatoří a několika nedomrlých kněží“.
11. Vzbudit ve veřejnosti neustále vzrůstající nenávist vůči exhumaci starých děl, která brání vystoupení inovátorů, v hudbě podporovat a vyzdvihovat vše, co se jeví jako originální a převratné, a považovat za čest výpady a ironické poznámky skomírajících oportunistů.

Umění hluku (L. Russolo, 11. března 1913)

„[...] hluk, který k nám přichází neuspořádaně a nepravidelně jako život sám, nikdy úplně neprozradí svou podstatu, ponechává si pro nás nesčetná překvapení. Proto jsme přesvědčeni, že výběrem, koordinací a ovládním hluků obohatíme lidstvo novým a netušeným zdrojem potěšení.“⁴⁵

Luigi Russolo inspirován Pratellovým dílem *Inno alla Vita (Sinfonia futurista)*, které bylo provedeno 9. března 1913 v Teatro Costanzi v Římě, sepsal dva dny

45 LÉBL, Vladimír. *Elektronická hudba*. Praha: SHN, 1966, s. 16.

nato manifest *L'arte dei rumori* (Umění hluku), ve formě dopisu Pratellovi. Manifest v roce 1916 vydal knižně pod stejným názvem v rozšířené verzi. Znění manifestu uvádí v českém překladu Vladimír Lébl,⁴⁶ proto uvedeme jen jeho základní body.

1. Tón musí být nahrazen hlukem. Čistý hudební zvuk svou chudobou a jednotvárností ve srovnání s rozmanitostí hluku strojů neprobouzí již v posluchači žádný cit. Je třeba se vymanit z tohoto úzkého okruhu čistých hudebních zvuků a dobýt nekonečnou rozmanitostí zvuků.

„La vita antica fu tutta silenzio. Nel diciannovesimo secolo, coll'invenzione delle macchine, nacque il Rumore. Oggi, il Rumore trionfa e domina sovrano sulla sensibilità degli uomini.“

[...]

„Noi futuristi abbiamo tutti profondamente amato e gustato le armonie dei grandi maestri. Beethoven e Wagner ci hanno squassato i nervi e il cuore per molti anni. Ora ne siamo sazi e godiamo molto più nel combinare idealmente dei rumori di tram, di motori a scoppio, di carrozze e di folle vocianti, che nel riudire, per esempio, l'« Eroica » o la « Pastorale ».“⁴⁷

[...]

2. Hluk má estetickou kvalitu, proto je potřeba obrátit pozornost ke zvukům našeho okolí (zvuku vody, vzduchu nebo plynu v kovovém potrubí, jemnému vrčení strojů „*které zcela nepochybně dýchají a pulzují jako živé*“, klapotu záklopek, dunění pístů, skřípání převodů, nárazům tramvajových kol na koleje) a rozvíjet svoji představivost při práci s nimi.

3. Přesun důrazu z realizace na koncept, ze kterého přesto vyčnívá kompoziční myšlení:

„Ci divertiremo ad orchestrare idealmente insieme il fragore delle saracinesche dei negozi, le porte sbatacchianti, il brusio e lo scalpaccio delle folle, i diversi frastuoni delle stazioni, delle ferriere, delle filande, delle tipografie, delle centrali elettriche e delle ferrovie sotterranee.“

4. Nutnost organizace, třídění a systematizace zvuků. Výzkum anatomie zvuku jako podmínka pro jeho další hudební využití. Výsledkem je šest odvětví hluků futuristického orchestru, které bude možné produkovat mechanicky:

46 LÉBL, op. cit.

47 PALMIERI, op. cit.

1. Dunění, hřmění, výbuchy, rachot, šplouchání, hukot.
2. Pískání, syčení, frkání.
3. Šepot, mručení, mumlání, pracovní ruch, bublání.
4. Pištění, skučení, šustění, bzučení, praskot, hluky tvořené třením.
5. Hluky tvořené nárazy na kov, dřevo, kámen, kameninu atd.
6. Hlasy zvířat a lidí, křiky, výkřiky, steny, vytí, smích, sípání, vzlykání.

Odhlédněme na chvíli od Russolových vizí a zamysleme se, na základě jakých kritérií tato typologie vznikla. Je jisté, že rozhodujícím kritériem tohoto třídění není zdroj zvuku. Na jeho základě bychom totiž zvuky neživé přírody našli v první, třetí i páté kategorii, zvuky tvořené člověkem v druhé, třetí a šesté kategorii atd. Ani pokus o třídění na základě dichotomií živý-neživý, lidský-mechanický, přírodní-civilizační nepřináší kýžené výsledky.

Rozhodujícím kritériem tedy zřejmě bude kvalita zvuku samého, jeho textura, charakterizovaná kombinací výšky, délky a intenzity zvuku. Do první kategorie tak spadají zvuky s výrazným podílem nízkých frekvencí ve vysoké dynamice (tuto hypotézu nabourává snad jen „šplouchání“). Do druhé skupiny patří zvuky s víceméně konstantním průběhem s významným zastoupením vyšších frekvencí ve vyšší dynamice, třetí kategorii tvoří zvuky v pásmu středních frekvencí a nižší dynamiky. Čtvrtá kategorie je tvořena zvuky s kolísavou frekvencí a vyšší dynamikou, pátá skupina se skládá ze zvuků s prudkým nástupem a rychlým poklesem, poslední kategorie jsou různé modifikace lidských a zvířecích hlasů.

Jaké jsou závěry vyplývající z Russolova manifestu? Futurističtí hudebníci musí stále rozšiřovat a obohacovat pole zvuku. Musí nahradit omezenou témbrovou rozdílnost nástrojů dnešního orchestru neomezenou rozmanitostí zabarvení hluků tvořených přístroji, které jsou k tomu určeny. Rozličnost hluků je neomezená, nová hudba nespočívá v napodobování existujících zvuků, ale ve vytváření nových zvuků kombinacemi stávajících. Hudebník musí hledat v hlucích způsob, jak zvýšit a obnovit vlastní citlivost, zvyšování vnímavosti sluchu vůči novým zvukovým podnětům. Je potřeba zabývat se konstrukcí nástrojů vyhovujících novým požadavkům.

Russolo s Ugem Piattim sestrojil četné *intonarumori* („ruchoznějiče“), většinou na mechanickém nebo elektromechanickém principu, výška zvuku se ovládala pákou na horní části nástroje. V letech 1913–1921 byly tyto nástroje veřejně předváděny na koncertech v Modeně, Miláně, Janově a v Londýně. Na milánském koncertě v r. 1914 v Teatro dal Verme bylo představeno 18 nových nástrojů, které byly schopny vytvářet Russolem nastíněné kategorie zvuků: 3 Ululatori („houkače“), 3 Rombatori („hučáky“), 3 Crepicatori („šustiče“), 3 Stropicciatori („šoupače“), 2 Scoppiatori („praskače“), 1 Ronzatore („bzučák“), 1 Gorgogliatore („bublač/vrnič“), 1 Sibilatore („hvízdač“) a 1 Scrosciatore („šumič“). Koncert měl 3 části:

1. *Risveglio di una città* (Procitnutí města)
2. *Convegno di automobili e di aeroplani* (Setkání automobilů a letadel)
3. *Si pranza sulla terrazza del Kursaal* (Jídlo na hotelové terase)

Dal « *Risveglio di una città* » per Intonarumori. - L. Russolo

The image shows a musical score for 'Risveglio di una città' by Luigi Russolo, specifically for the 'Intonarumori' (noise-making instruments). The score is divided into two systems. The left system contains the notation for eight different noise-making instruments: Ululatori (shouters), Rombatori (rumbors), Crepitatori (crepitators), Stropicciatori (stropicciators), Scoppiatori (scoppiators), Ronzatori (ronzators), Gorgogliatori (gorgogliators), and Sibilatori (sibilators). Each instrument has a staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The right system shows the dynamic markings for these instruments, with 'F' (forte), 'FF' (fortissimo), and 'P' (piano) indicated by lines and dots on the staves.

A. Grafická notace *Risveglio di una città* (1914).
Zdroj: <http://www.medienkunstnetz.de>.

Právě notace futuristických skladeb je bezpochyby základem pro „seismografickou notaci“, kterou později teoreticky zmiňuje a prakticky pro zápis svých skladeb používá Edgard Varèse.⁴⁸

Koncept lineární grafické notace se objevuje už ve stati N. Kulbina *Die freie Musik* ve sborníku skupiny *Der Blaue Reiter* v roce 1912. Kulbin zde píše, že improvizaci na skleničky nebo skleněné poháry lze zaznamenat na gramofonovou desku nebo ji graficky zaznamenat kresbou se stoupajícími či klesajícími liniemi.

Z toho lze vyvodit snad poněkud překvapivý závěr, že tato grafická notace je vlastně jen pouhou analogií mechanického zvukového záznamu. U gramofonové desky je navíc záznam amplitudy stranový, takže podobnost grafické partitury s povrchem gramofonové desky je víc než evidentní.

48 MOTTE-HABER, Helga de la. *Die Musik von Edgard Varèse: Studien zu seinen nach 1918 entstandenen Werken*. Hofheim/Ts.: Wolke Verlag, 1993, s. 13.

Varèse a futuristé

Varèse nesdílel futuristické nadšení pro reprodukci zvuků všedního dne. Na rozdíl od nich se domníval, že je potřeba jít dál a překročit omezení, které naši představivost předkládají zvuky, které důvěrně známe. Přál si vynalézat takové zvuky, které budou vycházet výhradně z tvořivé mysli. Nové prostředky vyjádření měly být pouze médii hudebního myšlení, nikoliv jejich determinanty.

„The futurists (Marinetti and his noise-artists) have made a serious mistake in this respect. Instruments, after all, must only be temporary means of expression. Musicians should take up this question in deep earnest with the help of machinery specialist. I have always felt the need of new medium of expression in my own work. I refuse to submit myself only to sounds that have already been heard. What I am looking for are new technical mediums which can lend themselves to every expression of thought and can keep up with thought.“⁴⁹

Tento postoj zastává také Ouellette:

„There was no attempt to go beyond the simple imitation or unmodified utilization of familiar noises – such as that of the klaxon – on a stage. No understanding was achieved of the musical possibilities of a noise used as an integral element within a work. All the effort should have been applied to the transposition, the opetization of noises. So that the noise-art experiment had no consequences. It is a mistake to link Varèse’s researches in any way with Russolo’s. Although he was a friend of the man, he could not accept the noise-artist. Their conception were on two very different levels and could never have come together.“⁵⁰

Upozorňuje na rozdíly v chápání zvuku u Varèse a italských futuristů. Zatímco druzí zmínění chápali nakládání se zvukem v mimetické rovině, tedy usilovali o znovusložení (re-konstrukci) zvukových událostí naší každodenní reality, pro Varèse byl zvuk výchozím materiálem, který je potřeba nejprve prozkoumat a pak s ním teprve tvůrčím způsobem naložit. Základní rozdíl mezi chápáním zvuku u Varèse a u futuristů tedy spatřujeme v konfliktu *mimésis* a *poiésis*. Přesto tyto zdánlivé rozpory nemusíme chodit daleko, abychom našli i společné body v tvůrčí estetice italských futuristů a Edgarda Varèse. Můžeme je abstrahovat minimálně do těchto bodů:

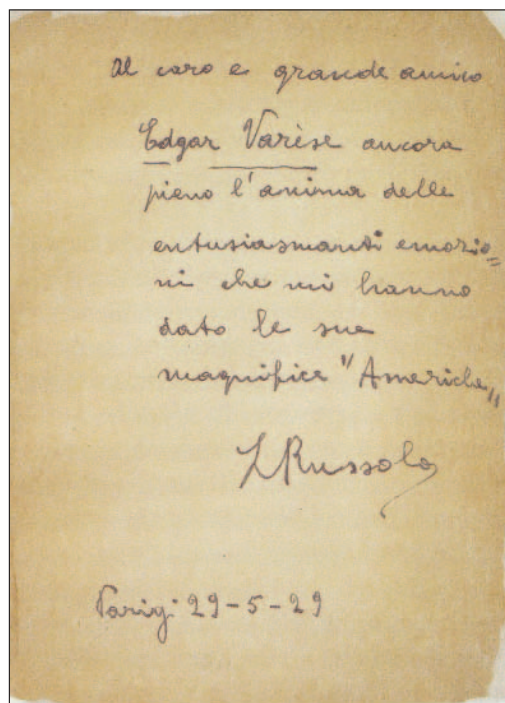
49 OUELLETTE, Fernand. *A biography of Edgard Varèse*. Translated by Derek Coltman. New York: The Orion Press, 1968, s. 46.

50 OUELLETTE, op. cit., 1968, s. 38.

1. Zájem o zvuk jako výchozí materiál.
2. Hledání nových nástrojů schopných (re)produkovat zvuky moderní civilizace.
3. Koláž prostorů.

V roce 1929 Luigi Russolo vytvořil *rumorarmonium* (*Russolophone*), které zvládalo 7 hlukových rejstříků na 12 výškových stupních. Varèse se o tento nástroj živě zajímal, o čemž svědčí dopis, který Russolovi zaslal.

Varèse byl také autorem úvodního slova k poslednímu koncertu Luigiho Russola v pařížské *Galerii 23*, který se konal 27. prosince 1929.⁵¹ O čilých kontaktech svědčí i fakt, že Russolo Varèseovi osobně věnoval manifest *L'arte dei rumori*, neboť obdivoval jeho *Amériques*. Text věnování je následující: „*Al caro e grande amico Edgar Varèse ancora pieno l'anima delle entusiasmani emozioni che mi hanno dato le sue magnifiche „Americhe“*“.⁵²



B. Russolova dedikace Varèsemu na předstránce exempláře *L'arte dei rumori*. Milano: Edizioni futuriste di „Poesia“, 1916. (In MEYER, F. – ZIMMERMANN, H. op. cit., kat. č. 80.)

⁵¹ MOTTE-HABER, op. cit., 1993, s. 186.

⁵² MEYER, Felix – ZIMMERMANN, Heidy. *Edgard Varèse: Komponist, Klangforscher, Visionär*. Paul Sacher Stiftung. Mainz: Schott, 2006, s. 147, 172; také OUELLETTE, op. cit., 1966, s. 101.

Třetím nejdůležitějším momentem, který jistě přispěl k Varèseho snahám o využití prostoru je futuristický manifest F. T. Marinettiho a Pina Masnaty *La Radia* (1933). Manifest se zdaleka nezabývá jen médiem rozhlasu. Jeho úvahy spíše předjímají televizi, co je ovšem důležitější, přinášejí úvahy o možných dopadech nových médií v různých rovinách. Je zjevné, že nárys charakteristiky média nese jasné stopy utopie.

Manifest varuje před srovnáváním *La Radie* s divadlem, kinem či knihou. *La radia* rozbíjí tradiční prvky dramatu (podle Aristotela), jako jsou jednota místa, času, děje a pojetí postavy. Dále má také eliminovat masové publikum, které je „vždy nepřátelské vůči všemu novému“.⁵³ To, čím by *La Radia* měla být, se podivuhodně překrývá s utopickou vizí Varèseho *Espace*. Masnata s Marinettim si představují médium přinášející svobodu a umožňující nové umění navazující na film a tradiční koncept narace. Snad nejdůležitější je myšlenka vytvoření univerzálního prostoru, který překoná tradiční omezení ohraničeného pódia. *La Radia* počítá s použitím zvuků a vibrací přírody, přijímáním amplifikovaného světla a hlasů. Důsledkem její funkce bude zrušení času a prostoru (rozdílem mezi dnem a nocí).

V duchu těchto intencí přichází Marinetti v roce 1939 s pěti krátkými radiofonickými vizemi, které na principu zvukových koláží s podrobně popsaným umístěním zvuku v trojrozměrném prostoru. Tyto *Synthésés radiophoniques* bychom dnes zařadili do kategorie radioartu, protože reflektují povahu média, které používají. Jednou z těchto Syntéz jsou *Drames de distances* (Dramata vzdáleností):⁵⁴

- 11 sekund vojenského pochodu v Římě,
- 11 sekund tanga v Santosu,
- 11 sekund japonské duchovní hudby hrané v Tokiu,
- 11 sekund vtipných selských tanců z krajiny u města Varese,⁵⁵
- 11 sekund boxerského zápasu v New Yorku,
- 11 sekund zvuků ulice v Miláně,
- 11 sekund neapolské romance zpívané v hotelu Copacabana v Rio de Janeiru.

Toto je skutečně přelomové dílo 20. století. V novém médiu rozhlasu pojouje během 77 sekund celý svět prostřednictvím reprezentace charakteristických zvuků daného prostředí. Drama vzdáleností spočívá v rychlosti jejich střídání, kdy dochází k mediálně podmíněné maximální kontrakci času a zároveň maximální dilataci prostoru. Vše v rámci zhruba minutové formy.

53 RATAJ, M. *Elektroakustická hudba a vybrané koncepty radioartu*. Edice Disk – malá řada, sv. 3. Praha: AMU a KANT, 2007, s. 143–145.

54 Ibid., s. 87.

55 Toto není narážka na Edgarda Varèse, ale označuje město Varese, cca 50 km SZ od Milana.

Svůj postoj k estetice italského futurismu Varèse potvrzuje brzy po příjezdu do USA. Je důležité poznamenat, že vliv prostředí USA měl na jeho myšlenkový vývoj jen omezený dopad. Své názory a svá přesvědčení si přivezl už z Francie a pokud sledujeme jeho pozdější veřejná vystoupení a prohlášení v Americe, nenajdeme tu příliš mnoho nových témat, která by nebyla exponována už dříve.⁵⁶

Dada

K dadaismu a dadaistům měl Varèse zřejmě nejbližší, a to především v odmítání tradiční hudby zděděné ze 17.–19. století. Tento přístup se ovšem netýkal hudby středověku (gregoriánského repertoáru) a raného novověku (polyfonní techniky). Odmítnutí starší hudby znamenalo odmítnutí základů starého světa, které se zborily v první světové válce. Varèsův odchod do Nového světa tak zůstává více než pouhou metaforou. Ačkoliv se přátelil s newyorskými dadaisty, některé rysy tohoto hnutí vnímal kriticky a v budoucnosti se vůči nim dokonce vymezoval. Jako nanejvýš racionální umělec odmítal především nahodilost dadaistických exhibicí, nihilismus a absurditu. Umění pro Varèse znamená hledání pravdy a krásy těsně za hranicí našeho očekávání, ve kterém *ratio* hraje nezastupitelnou roli. Kromě toho Varèse představuje konstruktivní typ umělce, který věří ve smysl umění:

„Truth exists only insofar as art gives it a meaning. The joy of the artist is in the hunt. [...] For my part, I cannot resist that burning desire to go beyond the limits. Truth and beauty must always be caught by surprise, just beyond our expectation. We can never hold them. [...] Do you think it is in order to ,épater les bourgeois‘ that I am at this moment having the laboratory of an electric company doing research into certain instruments which we hope will have a voice more in conformity with our age? Everything is in the meaning of things; they do not exist until an intelligence has given them one.“⁵⁷

Úzké kontakty v USA Varèse udržoval s Francisem Picabiou, Marcellem Duchampem a dalšími dadaisty. Na Picabiovu výzvu publikoval v časopise *391* své texty *Verbe* a *Que la musique sonne*. V těchto textech apeluje na hlubší intelektuální smysl zvukového umění, které je podle jeho názoru často jen hromaděním materiálu bez vnitřní logiky za účelem pouhého šokování posluchače:

„That which is not a synthesis of intelligence and will is inorganic. Certain composers have nothing in view in their works but a succession of titillating

⁵⁶ OUELLETTE, op. cit., 1968, s. 46.

⁵⁷ In *Artistes d'avant-garde en Amérique*, op. cit., s. 9, pozn. 15. Cit. dle OUELLETTE, op. cit., 1968, s. 97.

aggregations of sound – material for the most part of terrifying intractability – and have no intellectual concern with anything but external sensorial effect; others shore up their thought with a lot of literary rubbish and seek to justify or comment upon a title by means of an arrangement of phrases. Oh, the Protestant mentality of those artists who ooze with boredom and work away as though at some unpleasant duty! The triumph of the sensibility is not a tragedy. Let music sound! Our alphabet is poverty-stricken and illogical. The music that ought to be living and vibrating at this moment needs new means of expression, and only science can infuse it with youthful sap.”⁵⁸

Z tribuny dadaistického časopisu napadá italské futuristy za pouhé imitování zvuků každodennosti:

„Italian futurists, why do you merely reproduce the vibrations of our daily life only in their superficial and distressing aspects?“

To, co Varèse skutečně hledá a o co usiluje, je hlas současnosti, který nemůže být hlasem nástrojů převzatých z minulosti. Proto zkoumá možnosti nového zvukového materiálu, jeho témbřů a nových nástrojů:

„My dream is of instruments that will obey my thought – and which, by bringing about a flowering of hitherto unsuspected timbres, will lend themselves to the combinations it will please me to impose on them and bow themselves to the demands of my inner rhythm.“

O několik let později, 12. ledna 1921, Varèse podepsal manifest *Dada soulève tout*. Zde je opět vyjádřena jeho kritická distance vůči futurismu.

K technikám vyvinutým a často užívaným dadaisty bezpochyby patří technika koláže. Jedná se sice o primárně výtvarnou techniku, musíme si ovšem uvědomit, že hudební skladatelé pracují také výtvarným způsobem. Co jiného je notový zápis než vizuální reprezentace znějícího? Pracuje pak skladatel ve vizuální nebo auditivní sféře? Není snad vývoj západní hudby podmíněn právě notovým zápisem?

Hudební zápis/text je referenčním systémem, který umožňuje manipulovat s hudebními obsahy na vizuální bázi. Proto pravidla notového zápisu a práce s ním podléhají pravidlům vizuálního světa a jsou nezávislá na čase (stojí mimo čas) narozdíl od hudby improvizované, která se může opírat pouze o paměť interpreta a je realizována výhradně v čase. Právě vyjmutí hudby z toku času prostřednictvím jejího externího záznamu mimo lidskou paměť umožnilo nevídané operace podřízené zákonům lidského zraku spíše

58 In 391, č. 5, červen 1917, New York, s. 2. Cit. dle OUELLETTE, op. cit., 1968, s. 39.

než sluchu. Koláž je tedy jen jedním z mnoha případů vizuálního nakládání s hudbou.

Konkrétní hudba a metoda zvukové koláže je primárně spojena s prostorem. Stejně tak jako album fotografií z dovolené představuje koláž dvojrozměrných reprezentací reálných prostorů, je zvuková koláž zachycením konkrétních zvukových událostí.

Varèse pracoval technikami elektroakustické hudby dávno před tím, než byla potřebná technologie vůbec k dispozici. Slepováním dopisních obálek vytvářel 60–90 cm dlouhé pásy, na které lepil lístky s hudebními úryvky. Tímto způsobem vznikla např. skica k *Intégrales*, u *Amériques* je přinejmenším patrné myšlení ve vrstvách a stejný způsob práce využil také v *Espace, Étude pour Espace, Déserts a Poème électronique*.⁵⁹

První zvukové koláže vznikly nezávisle na technickém médiu. Charles Ives v *Central Park in the Dark* (1906) nechává zaznít zvuky města, a to nepočítáme jeho experimenty ve veřejném prostoru s pochoduujícími vojenskými kapelami hrající současně různé melodie. V *Parádě* (1916–17) Erika Satieho zaznívají zvuky psacích strojů, výstřely, hra na lahve atd. Právě koláže zvukových vrstev jsou dobovými projevy hudebního dadaismu. Pokračování těchto experimentů nalezneme např. v polytonální hudbě Daria Milhauda, Bernda Aloise Zimmermanna či Heinera Goebbelse.⁶⁰

Technika koláže bývá obvykle také spojována s technikami francouzské konkrétní hudby. Nacházíme ji u Pierra Schaeffera a jeho pokusů s uzavřenými drážkami (*sillon fermé*) gramofonové desky. Je s podivem, jak tato zvláštní epizoda v dějinách rané elektroakustické hudby nezapadá do logiky historického vývoje. Hudba je umění lineární (odvíjející se v čase), zatímco gramofonová deska a systém uzavřených drážek mají cyklickou charakteristiku. Tento paradox začátkem padesátých let vyřešil magnetofonový pás, měl však důležitého předchůdce, a tím byl film. Ten umožňoval záznam zvuku už od roku 1919, kdy byl v Německu patentován systém Tri-Ergon.⁶¹ Jako přelomové se z hlediska použití filmového pásu pro experimenty se zvukem jeví práce Waltera Ruttmanna, např. jeho „film pro rozhlas“ z roku 1930 *Weekend*, kde již pracoval s montáží hluku. Dospěl tak podstatně dál než Dziga Vertov, který již v roce 1917 provedl podobné experimenty s gramofonovými nahrávkami. Obtížnost práce s tímto médiem a nízká výsledná kvalita jej přinutily opustit toto pole a věnovat se filmu.⁶²

Vrátme se ale zpět k Varěsemu a jeho vztahu k estetice dadaismu. Ačkoliv by se mohlo zdát, že ji přejímá vcelku bez výhrad, přece jen odmítal nihilis-

59 MOTTE-HABER, op. cit., 1993, s. 186.

60 FÖLLMER, G. – GERLACH, J. *Audiovisionen : Musik als intermediale Kunstform* [online]. [cit. 2. 4. 2009]. Dostupné z: <<http://www.medienkunstnetz.de>>.

61 MONACO, James. *Jak čist film?* Praha: Albatros, 2000, s. 583.

62 AMZOLL, Stefan. Ich bin das Ohr. Zum 100. Geburtstag des Klangpioniers. *Neue Zeitschrift für Musik*, Jan./Feb. 1996, s. 50–53.

mus, destruktivismus a absurditu jako principy tvorby. Varèse bezvýhradně věřil v úděl a pozitivní smysl umění.⁶³

Otázka na závěr zní: Byl tedy Varèse kubista, futurista nebo dadaista? Jak dokazují výše uvedené výpovědi, Varèse byl především individualista. Příslušnost k jakémukoliv z uvedených uměleckých směrů odmítal, protože by pro něj znamenala nadřazení estetiky hnutí nad jeho individuální úsilí o uměleckou pravdivost.

63 Srov. MAGNAGUAGNO, Guido. „Little France“: Varèse in Milieu der New Yorker Dadaisten. In MAYER, F. – ZIMMERMAN, H. Edgard Varèse: **Komponist, Klangforscher, Visionär**, s. 81.