

Flášar, Martin

Edgard Varèse – humanista a Brancusí soudobé hudby

In: Flašar, Martin. *Poème électronique, 1958 : Le Corbusier, E. Varèse, I. Xenakis*.
Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2012, pp. 45-67

ISBN 9788021059450

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/124580>

Access Date: 17. 02. 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.

4. Edgard Varèse – humanista a Brancusi soudobé hudby

„Peut-être, le plus grand compositeur du XX^e siècle, c'est un Français en exil aux U.S.A., Edgard Varèse!“

Olivier Messiaen

Jak si všimnul už T. W. Adorno, reprezentuje Stravinskij celý jeden směr hudby první poloviny 20. století. Pro naši minulost i současnost jsou důležitá nejen jeho hudební díla, ale také teoretické a kritické postřehy, které tu a tam vyslovoval na adresu svých současníků. Učinil tak i v případě Edgarda Varèse, kterého ve svých rozhovorech s dirigentem Robertem Craftem označil za humanistu a „Brancusiho soudobé hudby“. Tento i další Stravinského postřehy jsou leckdy přesnější než celé pasáže monografických pojednání o Varèsově osobnosti a díle a my je budeme pro tento okamžik považovat za výchozí body našich úvah o vizionáři nové (prozatím ještě ne Nové) hudby.

Igor Stravinskij ve svých Rozhovorech s Robertem Craftem na adresu Edgarda Varèse poznamenal:

„Varèse sám je tak životný [...] a jeho slova jsou tak přesná, že je raději budu citovat, než abych se pokoušel je vykládat. Jedna podivuhodná věta ‚Mám v uměleckém díle rád určitou nešikovnost‘ odhalí o něm více, než bych dokázal sám v celém eseji. Toto je poznámka skutečného humanisty [...].“⁶⁴

Co znamená tato Stravinského poznámka? Můžeme Varèse považovat za humanistu, když je znám především jako průkopník elektrofonních hudebních nástrojů, nových technologií v hudbě a svou snahou překonat tradiční paradigma hudby založené na tónovém materiálu?

4.1 Rodina, vzdělání a vlivy formující jeho osobnost

Prvním, nepřilíš spolehlivým argumentem podpírajícím Stravinského pohnutku je, Varèseho rodový původ. Victor Achille Charles Varèse, jak zní plné jméno skladatele, se sice narodil 22. prosince 1883 v Paříži, původ jeho jména ovšem francouzský není. Jak zjistil Varèseho životopisec Fernand

64 STRAVINSKIJ, Igor. *Rozhovory s R. Craftem*. Praha-Bratislava: Editio Supraphon, 1967, s. 426.

Ouellette,⁶⁵ už okolo roku 1592 v Itálii publikuje svá první díla skladatel Fabio Varese. Zhruba o třicet let později, v roce 1624 v Miláně vydává své mše a moteta jistý Giovanni Baptista Varese. Roku 1772 Ludvík XV. povýšil do šlechtického stavu rod Varèse, který vládl provincii Bastia na severní Korsice. Dnes není problém v Lombardii nalézt provincii, město nebo jezero se jménem *Varese*. Pokud bychom tedy – s trochou nadsázky – chtěli hledat historické motivy Stravinského postřehu, mohli bychom odkazovat na jeho možnou spřízněnost s italskými „*umanisti*“.

Stejně jako u nich, i u Varèse bychom mohli pozorovat neobvyklou šíři zájmů, oblastí úvah a studia. Důležitou determinantou jeho životní dráhy je fakt, že byl synem inženýra, a proto se automaticky předpokládalo, že půjde ve stopách otce. Pro chápání budoucích souvislostí je nutno uvést, že předurčení k technickému vzdělání sdílelo i několik dalších velkých skladatelů 20. století: Anton von Webern (mimořádně narozený ve stejném roce jako Varèse), Iannis Xenakis (který studoval na athénské polytechnice) nebo matematik Pierre Boulez.

K dalším Varèseho generačním příslušníkům náleželi: O. Spengler, S. Freud, C. G. Jung, A. Einstein, G. Apollinaire, P. Picasso, I. Stravinskij, J. Joyce, K. Jaspers, F. Kafka, A. Schoenberg, G. Bachelard, M. Linder, P. Klee, A. Toynbee, C. T. Dreyer, M. Heidegger, P. J. Jouve, B. Cendrars, C. Brancusi, W. Gropius, F. Léger, M. Chagal, G. Trakl, Teilhard de Chardin, N. Wiener, T. S. Eliot ad.

Z Varèseho životopisu z pera Fernanda Ouelletta vysvítají dva klíčové rysy určující směr skladatelova vývoje: senzitivita vůči zvukovému prostředí a doživotní rozchod s otcem.

Varèseho hudební představy a dojmy byly úzce spojeny s krajem jeho mládí, s Burgundskem. Jeho prarodiče vlastnili usedlost ve Villars, malé vesnici ve vinařské oblasti Mâconnais rozkládající se na březích řeky Saône, pár desítek kilometrů severně od Lyonu (asi 70 km západně od Dijonu). Varèse u svého dědečka strávil poetické dětství protkané nasloucháním zvukům venkova a přírody. Hučení Saône, houkání vlaku projíždějícího údolím a větru provívajícího travou a střechami usedlostí.⁶⁶

Stejně naslouchal, už o několik let později, zvukům průmyslového Torina, kam se jeho otec po smrti své matky (1892) přestěhoval za prací a také zvukům New Yorku, kam se Varèse jako mladý skladatel dostal už sám o mnoho let později. Zdá se, že tato senzitivita vůči zvukům svého okolí je klíčovým bodem i pro chápání vývoje dalších skladatelů. Například Xenakis uvádí podobné zážitky z mládí v Athénách.⁶⁷

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

66 OUELLETTE, op. cit., s. 7

67 XENAKIS, Iannis. *Musique de l'architecture*. Marseille: Éditions Parenthèses, 2006, s. 17.

Už v Torinu začal Varèse projevovat vážné sklony k hudbě. Navzdory vůli otce, který mu zakazoval hrát na klavír, začal navštěvovat konzervatoř a brát hodiny harmonie a kontrapunktu u Giovanniho Bolzonioho. Brzy se stal členem sekce bicích v orchestru turínské opery. Odtud je také možné si vysvětlovat jeho pozdější náklonnost ke kompozicím pro bicí nástroje (např. *Ionisation*) a lehkost, s jakou se vzdával melodicko-harmonických základů kompozice. Jednou dokonce s velkým úspěchem zaskočil na zkoušce za dirigenta v *Rigolettovi*. Do tohoto období také spadají počátky jeho poměrně úspěšná dráha dirigenta, která jej 4. ledna 1914 přivedla až do Prahy na dirigentský stupínek České filharmonie.⁶⁸ Zde v rámci mimořádného koncertu provedl novinky francouzských autorů: *Le Chant de la destinée* G. Duponta, předehru ke 3. dějství opery *Ariane et Barbe-Bleue* P. Ducase, *Les Dieux dans l'ombre des cavernes* z cyklu *Evocations* A. Roussela, úryvky z Debussyho *Le Martyre de St. Sébastien*. Varèseho skladatelský talent se projevil také poměrně brzy – v necelých čtrnácti letech pro pobavení přátel zkomponoval „operu“ na J. Vernea *Martin Paz*.⁶⁹

Střety dominantního až násilnického otce, který si přál mít syna obchodníkem v oblasti průmyslu, s citlivou povahou mladého Edgarda, který nezadržitelně tíhl k hudbě, vyústily v definitivní rozchod obou v roce 1903. Tímto okamžikem jsou také položeny základy k dalším psychoanalytickým studiím Varèseho osobnosti a její projekce v hudbě. Po rozchodu s otcem se Varèse vrací do Paříže (kde se, na rozdíl od Torina, cítil být doma) a v roce 1904 je přijat na Scholu Cantorum. Zde se mu otvírají poklady vokální polyfonie, která ovlivní jeho hudební myšlení až do konce života. Během studií se zevrubně seznámil se skladbami Léonina a Pérotina, G. de Machauta, G. Dufaye, J. Ockeghema, Josquina des Prés, Pierra de la Rue, C. Janequina, G. P. da Palestriny, G. Gabrieliho, T. L. de Victoria, O. di Lasso. Z vrcholných polyfoniků si oblíbil Heinricha Schütze (obdivoval ho více než Bacha) a zejména Claudia Monteverdiho. Z dalších stavitelů tradice francouzské hudby si oblíbil M. A. Charpentiera a především C. Debussyho, se kterým se také osobně seznámil.

Z ostatních myslitelů vzhlížel především k Aristotelovi, Aristoxenovi, Paracelsovi (myšlenka transmutace prvků) a Leonardu da Vinci (četl jeho *Deníky*), které považoval spíše za své kolegy, než nedostižné vzory.⁷⁰

Jeden z nejdůležitějších myšlenkových vlivů pro mladého skladatele představoval Hoëné Wronsky,⁷¹ od kterého Varèse převzal fascinující koncepci

68 K dirigentskému působení E. Varèse viz BÁRTOVÁ, J. Dirigentské vystoupení Edgara Varèse v Praze. In: *Hudební rozhledy*, 2003, č. 3, s. 36–40.

69 OUELLETTE, op. cit., s. 9.

70 OUELLETTE, Fernand (ed.). *Visages d'Edgard Varèse*. Editions de l'Hexagone, Montreal, 1959, p. 9.

71 Známý také jako Joseph Marie Wronsky (1778–1853). Polský filosof, matematik a chemik působící ve Francii, přívrženec Kantovy filosofie. Jeho extrémní racionalistické

hudby jako prostorového jevu, respektive zvukových těles pohybujících se v prostoru:

„It was a new and exciting conception and to me the first that started me thinking of music as spatial – as moving bodies of sound in space, a conception I gradually made my own.“⁷²

Wronsky kromě toho považoval hudbu za ztělesnění inteligence (resp. myšlení) ve zvuku. Jeho myšlenky také doslova převzal Camille Durutte (1803–1881) do svého pojednání o „hudební matematice“ *Technie Harmonique* (1876), kterou Varèse znal.⁷³

Dalším opěrným bodem jeho myšlenkového světa byly myšlenky profesora anatomic, fyziologie a fyziky na německých univerzitách (v Heidelbergu, Bonnu a Berlíně) Hermanna von Helmholtze. Jeho *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (Brunswick, 1863) je dodnes považována za klíčové dílo hudební psychologie a psychoakustiky.

Helmholtz se povznáší nad omezení konkrétního oboru a propojuje několik vědních disciplín. Zabývá se akustickými pokusy Pythagora stejně jako Hanslickovou estetickou teorií pohybových forem. Připouští, že příčinou krásy uměleckého díla jsou zákony lidského myšlení, ovšem neopomíná ani iracionální složku lidské osobnosti:

„[...] vedomým porozumením nie sme schopní zvládnuť zákonitosti a účelnosti umeleckého diela v celom rozsahu. Práve tou časťou svojej rozumovosti, ktorá nie je predmetom vedomého porozumenia, uchováva si pre nás umelecké dielo to, čo nás povznáša a uspokojuje. Od nej závisia najvyššie účinky umeleckej krásy, nie od časti, ktorú môžeme úplne analyzovať.“⁷⁴

Je to také Helmholtz, kdo přivedl Varèse na myšlenku analogie uspořádání hudebních prvků a fyzikálních těles v prostoru. Upozorňuje na podobnosti mezi tónově-výškovými vztahy a vztahy v prostoru, které mají podstatný význam pro jedinečné účinky hudby:

„[...] môžu aj rozličné hlasy, ktoré realizujú podobné alebo rozličné melodické frázy, obstáť vedľa seba v šírke stupnice, tak ako dve telesá v priestore. [...] Tým je daná v podstatných vzťahoch taká veľká podobnosť stupníc s priestorom, že aj zmena výšky tónu, ktorú často obrazne označujeme ako pohyb

stanovisko spočívalo v nazíraní sveta prostredníctvom matematizovanej filozofie a zajištění svrchované pozice rozumu v systému chápání světa.

72 Srov. OUELLETTE, op. cit., 1968, s. 17.

73 CHARBONNIER, G. *Entretiens avec Edgard Varèse*. Paris: Belfond, 1970, s. 14.

74 HELMHOLTZ, Hermann von. *Výber z teoretických prác*. Zostavil a preložil Bohumil Valehrach. Bratislava: Vydavateľstvo slovenskej akadémie vied, 1979, s. 214.

*hlasu do výšky alebo do hĺbky, nadobúda ľahko poznateľnú a význačnú podobnosť s pohybom v priestore. Tým je ďalej možné, že hudobný pohyb napodobňuje aj vlastnosti pohybu v priestore, charakteristické pre hybné sily, a tým dáva aj obraz impulzov a síl, ktoré tvoria základ pohybu.*⁷⁵

Jak vidíme, zde již zřetelně zaznívá myšlenka zvuku v prostoru chápaného jako fyzikální těleso. Varèse byl inspirován nejen tímto pojetím zvuku v prostoru, ale i Helmholtzovými pokusy se sirénami:

*„Later I made some modest experiments of my own and found that I could obtain beautiful parabolic and hyperbolic curves of sound, which seemed to me equivalent to the parabolas and hyperbolas in the visual domain.”*⁷⁶

Sirény použité jako hudební nástroj představovaly možnost osvobození hudby od vazeb na tradiční nástroje a jejich notace (nástroje klasicko-romantického instrumentáře byly až na výjimky konstruovány k vytváření „diskrétní“ hudby – řečeno matematicky). Dále tyto pokusy znamenaly hledání nových zvukových možností a osvobození od závislosti na tónu, přesně v duchu Busoniho *Návrhu nové estetiky hudebního umění* (*Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*).⁷⁷ Varèse se proto obrací především k dechovým a bicím nástrojům (tedy nástrojům s kontinuálně proměnlivou výškou tónu včetně mikrointervalů a nástrojům s neurčitou výškou zvuku), novým kombinacím nástrojů a dokonce konstrukcím a využitím zcela nových elektrických nástrojů.

Varèse vydržel v Paříži jen do roku 1907. O své tristní zkušenosti s konzervatismem vyučujících na Schole Cantorum (zejména Vincenta d'Indyho, Alberta Roussela a Charlese Bordese) se podělil až se Stravinským při jejich jediném osobním setkání v roce 1960 hotelu Waldorf-Astoria v New Yorku. Schůzku tehdy zprostředkoval Robert Craft. Varèse se Stravinskému svěčil, že jeho pařížští učitelé byli „nalinkovaní jako notový papír“.⁷⁸ Pro přesnost ocitujme Varèseho znechucení ovzduším Paříže. Zřejmě se narodil příliš brzy – zlaté časy Paříž teprve čekaly.

*„I left Paris impelled by a disgust for all the petty politics there, searching for a way of escaping from myself, for a way of escaping from middle-class sentiment, that sentiment, which neutralizes the efforts and the sensibility of the most astute, the most intelligent of peoples, and of the French élite, the first in the world.”*⁷⁹

75 Ibid., s. 217–218.

76 OUELLETTE, op. cit., s. 18.

77 BUSONI, Ferruccio. Návrh nové estetiky hudebního umění. Přeložila Marie Raabová. In: *Rytmus*, roč. V, 1940, s. 10–11, 22–24, 30, 39–40, 49–55.

78 „The teachers were all ruled like music paper.“; OUELLETTE, op. cit., s. 21.

79 Ibid.

Navzdory tomuto vyjádření ale Varèse v Paříži našel i inspirativní osobnosti, a některé z nich mu dokonce pomáhaly hmotně zabezpečit jeho existenci. Patřili mezi ně především G. Massenet s Ch. Widorem (který si Varèse, jako svého žáka na Konzervatoři velmi vážil). Zajistili mu *Première Bourse artistique de la ville de Paris*, tedy umělecké stipendium města Paříže, které na chvíli zlepšilo jeho – jinak poměrně bídou – hmotnou situaci.

V těchto letech se také seznámil s Debussym, který se stal nadějí Varèse-skladatele. Porozuměli si zejména ve svých postojích vůči hudebnímu akademismu reprezentovanému Scholou cantorum a Konzervatoři nebo například v chápání zásadní role bicích nástrojů v orchestru. Snad nejdůležitějším rysem, který Varèse převzal od Debussyho, je myšlení ve zvukových vrstvách, jejichž pohyb vůči sobě se stává důležitějším elementem kompozice než tónové vztahy. Patrný je jeho vliv v kompozicích jako je *Un grand sommeil noir* na dekadentní Verlainův text, kde Varèse pracuje s paralelními kvart-kvintovými akordy v základní tónině es moll. Kromě toho Debussy znamenal pro Varèseho asi tolik, co Messiaen pro Xenakise: dal mu odvalu vydat se vlastní cestou. Ve svých spisech Varèse zmiňuje větu, která se stala jeho motivací: „*Vous avez le droit de composer tout ce que vous voulez, de la manière qui vous plaît, pourvu que la musique qui jaillit alors soit vraiment la vôtre (votre musique sort et elle [est] de vous)*.”⁸⁰ Můžeme říci, že Debussy se pro Varèse stal největším francouzským vzorem.

Kromě toho Varèse nakrátko působil jako osobní sekretář Auguste Rodina, se kterým se ovšem po jednom ze svých impertinentních výstupů musel rozloučit. V nepříliš radostné existenční situaci začíná produkovat první významnější kompozice. Všechny, až na několik naprostých výjimek, jsou ztraceny, zničeny berlínským požárem v roce 1913 či později přímo skladatelem. Přesto víme o těchto juveniliích:

Trois pièces pro orchestr (1905),
La Chanson des jeunes hommes pro orchestr (1905),
Prélude à la fin d'un jour pro stodvacetičlenný orchestr (1905),
Le Fils des étoiles – opera,
Rhapsodie romane – klavírní i orchestrální verze, dnes ztraceno (1906),
Un grand sommeil noir (1906; na Verlaina pro soprán a klavír),
Bourgogne – symfonie (1909; Varèse sám zničil rukopis okolo 1962),
Gargantua (1909; symfonická báseň, paralelně s R. Rollandem),
Opera Ōdipus und die Sphinx (na Hofmannsthala – shořela v Berlíně),
Mehr Licht (1911; skica pro orchestr),
Les Cycles du Nord (1912; opera).

80 MOTTE-HABER, H. de la – ANGERMANN, K. *Edgard Varèse 1883–1965: Dokumente zu Leben und Werk*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1990, s. 47.

Je až překvapivé, s kolika pozoruhodnými osobnostmi se Varèse navzdory svému mládí stihl setkat. V roce 1908 se postupně osobně seznámil s Mauricem Ravelem, Hugem von Hofmannsthal, Ferruciem Busonim a hned v následujícím roce s Romainem Rollandem, Richardem Straussem, Gustavem Mahlerem a dokonce s V. I. Leninem.

Hofmannsthal, se kterým spolupracoval na vlastní opeře *Ödipus und die Sphinx*, se snažil využít také k tomu, aby byl představen Richardu Straussovi, kterého si velmi vážil (vyjma *Růžového kavalíra*, kterého označil – eufemisticky řečeno – za odpad⁸¹). Dokonce mu poslal partituru jedné z vlastních velkých prací, symfonické básně *Bourgogne*, která byla inspirována jeho radostným dětstvím u prarodičů. Straussovu reakci neznáme, ovšem po osobním setkání se Strauss zasadil o finanční podporu mladého skladatele a zasloužil se i o berlínskou premiéru tohoto díla. Kvalitu díla můžeme posoudit pouze z dobových kritik, které po provedení symfonickou básně vesměs označily za nezralou kompozici, kýč a poněkud patetickou syntézu stylu Debussyho a Strausse. Zřejmě také z těchto důvodů se ji Varèse rozhodl v pozdním věku vyřadit ze sbírky svých děl a partituru zničil.

V roce 1915 nastoupil do francouzské armády, odkud byl po půl roce propuštěn pro zdravotní nezpůsobilost. Na podzim téhož roku odplouvá do New Yorku, kde 29. prosince 1915 začíná nový život.

4.2 USA – rozvinutí Busonihho tezí

Po aklimatizaci Varèse neztrácí čas a v r. 1916 zveřejňuje v listu *New York Morning Telegraph* proklamaci svého radikálního kompozičního programu. Následuje článek v *Christian Science Monitor* z roku 1922.⁸² Zde jsou jeho základní body:

- nutnost hledání a zvládnutí nových nástrojů, které umožňují vytváření kontinuálních zvukových křivek jako vizuálních analogií k těm, které nacházíme v přírodě,
- nezávislost těchto nástrojů na temperovaném ladění,
- hledání výrazových prostředků, které by byly schopny držet krok s abstraktním myšlením,
- nezbytnost spolupráce skladatelů se zvukovými inženýry a elektrotechniky.

Stejně jako jeho další veřejná prohlášení, teoretické úvahy či univerzitní přednášky rozvíjejí myšlenkový základ Busonihho *Návrhu nové estetiky hudebního umění* (1907). Jak již bylo řečeno, Varèse se s Ferruciem Busonim osobně

81 Srov. *ibid.*, s. 21.

82 Srov. CHARBONNIER, *op. cit.*, 1970, s. 17, pozn. č. 6.

seznámil v roce 1908 v Berlíně a toto setkání znamenalo skutečný přelom v jeho myšlení:

„[I] had the good fortune of becoming an intimate friend [...] of Feruccio Busoni. [...] I had read his remarkable little book, A New Aesthetic of Music [...] and when I came across his dictum: ‚Music was born free and to win freedom is its destiny‘, I was amazed and very much excited to find that there was somebody else besides myself – and a musician at that – who believed this. It gave me the courage to go on with my ideas and my scores.“⁸³

Podívejme se nyní, které teze z Busonihovo *Návrhu nové estetiky hudebního umění* (dále jen *Návrh*)⁸⁴ Varèse zjevně zapracoval do své vlastní estetiky a přijal za vlastní, případně, které z Busonihovo myšlenek mohly potenciálně vyvolat hlubší rezonanci s Varèseho vlastními názory. V tomto bodě vycházíme z českých překladů a studií věnovaných Busonimu, zejména prací Marie Raabové a Lubomíra Spurného.⁸⁵

Z hlediska Varèseho hudební tvorby a myšlenkových konstrukcí můžeme Busonihovo *Návrh* rozčlenit na několik hlavních myšlenkových kruhů, které se v jeho tezích vzájemně prostupují: hudba a příroda – osvobození hudby, hudba jako abstrakce, spojitá povaha hudby, potřeba nových hudebních nástrojů, originalita. Svoboda, osvobození hudby – to jsou přímo pojmy desetiletí. Po Busonim se jich ujímají italská futuristé i sám Varèse. Busoni píše:

„Hudba [...] je znějící vzduch. Je to téměř příroda sama. Jest svobodné. [...] Hudební umění se zrodilo svobodné a svobodné jest též jeho určení. Stane se nejuplnějším ze všech odlesků přírody, protože je nevázané a nehmotné.“⁸⁶

A dále:

„Umiňme si přeče, že vrátíme hudbu jejímu původu! Osvobodíme ji od architektonických, akustických a estetických dogmat, aby byla pouhým vynalézáním a citem v harmonii, ve formách a zvukových barvách [...], nechme ji sledovati linii duhy a s mraky o závod štěpiti sluneční paprsky. Nechť není nic jiného než příroda, jež se zrcadlí v lidské duši a z níž potom znovu vyzraňuje.“

⁸³ OUELLETTE, Fernand. op. cit, s. 23.

⁸⁴ BUSONI, Feruccio. *Návrh nové estetiky hudebního umění*. Přeložila Marie Raabová. *Rytmus*, roč. V, 1940, s. 10–11, 22–24, 30, 39–40, 49–55.

⁸⁵ RAABOVÁ, op. cit.; SPURNÝ, Lubomír. *Junge Klassizität Feruccia Busonihovo jako netradiční dodatek k Návrhu nové estetiky hudebního umění*. *Slovenská hudba*, Bratislava, 3, 3–4, s. 361–366 či SPURNÝ, Lubomír. *Jednota hudby – hudba svobody: K Busonihovo Návrhu nové estetiky*. *Opus musicum*, Brno: Nadace Opus musicum, 1995, 27, 2, s. 69–77.

⁸⁶ BUSONI, op. cit., 1940, s. 11.

*Je přeče zvučící vzduch a sahá až za něj; je v člověku právě tak universální a úplná, jako ve vesmíru.*⁸⁷

Paradoxem je, že ani Busoni si nedokázal představit hudbu skutečně „svobodnou“. Ještě se nedokázal oprostít od tradičních kategorií hudební teorie jako je harmonie, formy a barvy zvuku. Přesto požaduje jejich zrušení a jediným limitem zde mají být fyzikální zákony, tedy zákony přírody. Busoni si představuje hudbu jako vyjádření lidské zkušenosti s přírodou a s bytím vůbec. Zároveň už přírodu chápe ve fyzikálním smyslu jako médium hudební produkce. Výrok, že příroda „*je v člověku právě tak universální a úplná, jako ve vesmíru*“ má právě tak blízko k Varèseho pozdějším úvahám jako k pojetí člověka v systému středověké kosmologie, vyjádřené např. už u Boëthia v jeho známém rozlišení hudby na *musica mundana*, *musica humana* a *musica instrumentalis*.

4.3 Musica sive Ars scientia

Pro Varèse (který se v letech pařížských studií zabýval studiem fyziky) byla hudba *ars scientia*. Tak také zní název jeho přednášky, kterou pronesl v roce 1939 na University of Southern California.⁸⁸ Odvolává se v ní na středověký akademický systém *septem artes liberales*, kde měla v *quadriviu* – jak známo – hudba své čestné místo mezi matematikou, geometrií a astronomií. Pro pochopení Varèseho tvorby a myšlenkového světa je nezbytné uvědomit si, že toto zakotvení hudby má pro něj určující význam. Nechápal hudbu pouze jako součást tohoto souboru oblastí lidského vědění, ale spíše jako jejich průnik. Všechny tři obory ovládal na nevšední úrovni a dokázal je geniálním způsobem protnout v jednom bodě – ve své hudbě.

„I often borrow from higher mathematics or astronomy only because these sciences stimulate my imagination and give musical fertility in the contemplation of the stars – preferable through a telescope – and the high poetry of certain mathematical expositions than in the most sublime gossip of human passions. However there are no planets or theorems to be looked for in my music. Music being a special form of thought can express nothing but itself.“⁸⁹

Ve výše zmíněné přednášce Varèse zdůvodňuje své pojetí hudby jako *artis scientiae*. Hudba je podle jeho názoru spojením umění a vědy (zahrnující i technologie). Emocionální impuls, který vede skladatele k vytvoření partitu-

87 Ibid., s. 55.

88 CHARBONIER, G. *Entretiens avec Edgard Varèse*. Paris: Belfond, 1970, s. 13–16.

89 VARÈSE, Louise. *Varèse. A Looking-Glass Diary*, 1972, 3. vyd., London 1975, s. 228.

ry díla, obsahuje stejný prvek *poesis*, který potřebuje vědec ke svým objevům. Proto také existuje souvislost mezi vědeckým vývojem a pokrokem v hudbě.

Upozorňuje také na fakt, že hudba je závislá na vlnění vzduchu (viz Busoni) a také na (ná)strojích produkujících zvuk. V teorii kompozice se (podobně jako Schönberg, ke kterému měl ovšem vyhraněné stanovisko) odvolával na Brahmsa a jeho pojetí hudební kompozice jako „organizace disparátních elementů“.⁹⁰ Zatímco Brahms vycházel z tónového materiálu, Varèse si klade otázku, co tyto základní stavební prvky reprezentuje v jeho době. Dospívá k jednoznačnému závěru, že hrubým materiálem hudby není tón, ale zvuk.⁹¹ Dalším důležitým bodem je eliminace interpretace (interpreta) hudebního zápisu, která jej pouze deformuje. Tuto tendenci ovšem můžeme sledovat obecněji v myšlení skladatelů prvních půle 20. století. Objevuje se u Schönberga, stejně jako u Stravinského, kteří požadují co nej-*přesnější* provedení zápisu svých kompozic. Např. Stravinskij dává přednost *provedení* díla před jeho *interpretací*.⁹² Není pochyb o tom, že po hypertrofii fenoménu interpreta, coby geniálního spolutvůrce výsledné podoby díla, který dominoval 19. století, se století dvacáté přiklání k jeho potlačení. Jako jeden z prvních tyto myšlenky formuluje opět Busoni:

*„Každá notace jest již transkripcí nějakého abstraktního nápadu. V tom okamžiku, kdy se pero zmocňuje myšlenky, ztrácí myšlenka svůj originální tvar.“*⁹³ A dále: *„[Rutina] mění chrám umění v továrnu. [...] Vládne, poně- vadž vyhovuje davu: v divadle, v orchestru, u virtuosů i ve vyučování. Mohli bychom zvolati: vyhybte se rutině a začínejte pokaždé, jako byste nikdy nezačali, jako byste nic nevěděli! Jen myslte a číťte.“*⁹⁴

Proto je podle Varèseho žádoucí zařízení, které za přispění zvukového technika hudbu produkuje, ne pouze reprodukuje. Varèse zde představuje silně vizionářský koncept zvukové produkce, který se podařilo plně uskutečnit až v elektronické hudbě padesátých let: skladatel vytvoří grafickou [sic!] partituru a s pomocí zvukového technika ji převede do elektrického zařízení. Pak postačí stisknout tlačítko, aby hudba zazněla tak, jak ji skladatel zkomponoval – podobně, jako když otevřete knihu, předjímá Varèse.⁹⁵

Dále hovoří o eliminaci melodie jako základním principu hudebního díla. Nahrazuje jej pojmem zvukové masy a hudbu definuje jako pohyb zvukových mas v proměnlivých rovinách, které přebírají pozici lineárního kontrapunktu. V místech střetu těchto mas dochází k jejich průniku nebo

90 CHARBONNIER, op. cit., 1970, s. 14.

91 Ibid., s. 15

92 Srov. BOSSEUR, Jean-Yves. *Le sonore et le visuel*. Paris: Éditions Dis Voir, 1992, s. 9.

93 BUSONI, op. cit., s. 40.

94 Ibid., s. 51.

95 CHARBONNIER, op. cit., s. 16.

odražení. Tradiční vlastnosti tóny nahrazuje „dimenzemi“: horizontální, vertikální, dynamickou, k nimž nově přidává projekci zvuku. Diferenciace rozdílných mas a různých rovin dnes může být stejně jako v případě tohoto zvukového svazku (analogie se světelným svazkem) provedena technickými prostředky, které máme k dispozici. Pomocí nových technologií je možné v prostoru vytvořit samostatné zóny, které se odlišují ténbrem a intenzitou.

Důležité úvahy se týkají notace, která bude schopna zachytit pohyb zvuku. Takový typ notace Varèse označuje za seismografickou notaci.⁹⁶ Tvrdí, že nové stadium ve vývoji hudby musíme chápat jako primitivní a hledat grafické symboly pro převedení nového kompozičního myšlení do zvuku. Odkazuje při tom na neумы (patrně nediastematické), jako typ idiografické notace. Právě relativita zachycení výšky zvuku zřejmě přivedla Varèseho na analogii s neumami. Může se zdát být poněkud překvapivé, že vzhledem ke svému technickému vzdělání a zálibách v matematice a fyzice nebyl schopen představit si přesnější metodu zachycení frekvencí v dvojrozměrném rastru. Lepší odpověď ale přináší poněkud nečekaný postřeh Romana Jakobsona. Ve své stati *Hudební věda a lingvistika*⁹⁷ si všímá skutečnosti, že středověké neумы a moderní hudební notace nejsou odlišné pouze způsobem zápisu, ale že se jedná o zcela různé systémy. Zatímco účelem moderní notace je zachytit *tónovou výšku*, účelem neum je zachytit *pohyb*. Právě proto Varèse sahá k zápisu připomínajícímu neумы, protože jeho cílem je právě zachycení pohybu.

4.4 Charles Ives a jeho vliv na Varèse? Nezodpovězená otázka...

Mikuláš Bek mě v jedné krátké rozmluvě týkající se našeho tématu přivedl na stopu Charlese Ivese. Jeho experimenty s hudbou a zvukem v prostoru využívající střety nesourodých (izolovaných) mas zvuku se zdají být jako vysvětlení myšlenkového pozadí pro Varèseho úvahy nejjednodušší. Typicky ivesovskou „nezodpovězenou otázkou“ zůstává, zda tomu tak skutečně bylo.

Sám Varèse se na Ivese neodvolává, ani toto spojení nebývá zdůrazňováno badateli v této oblasti. Všechny kompozice, které charakterizují Varèse tak, jak jej známe, vznikaly až v USA. Vyznačují se především zájmem o samotný hudební, respektive zvukový materiál, kdy skladatel volí neobvyklé ténbrové kombinace, dává přednost bicím nástrojům a zapojuje nové nástroje (sirény, teremin atd.). Je otázkou, nakolik Varèse mohly ovlivnit izolované zjevy americké avantgardy (Henry Cowell, Charles Ives) či např. tvorba Georgese Antheila. Jisté je, že jeho individuální estetický program, který veřejně proklamuje okamžitě po příjezdu do New Yorku, vychází z Busonih *Návrhu* a spíše než lokální vlivy prozrazuje uvědomělou poetiku skladate-

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

97 *Opus musicum*, 1970, roč. 2, č. 1, s. 3–5.

le, který si své tvůrčí zásady a přesvědčení přiváží z Evropy. Kromě toho nesmíme zapomínat, že např. Henry Cowell vykonal jako sólový klavírista celou řadu koncertních cest do Evropy,⁹⁸ takže jeho experimenty s hledáním nové zvukovosti úspěšně rezonovaly s děním v Paříži (E. Satie, Le Groupe des Six atd.).

Do jisté míry Varèseho protipolém je zmíněný G. Antheil a jeho *Ballet mécanique* (filmová verze F. Léger). Toto dílo je příkladem amerického exportu idejí do Evropy. Jeho předchůdcem bylo v roce 1923 preludium *Mechanisms* k přestavení skupiny moderního tance Ballets suédois v Théâtre des Champs-Élysées v Paříži. Interpretem byl sám Antheil. Při premiéře se strhl skandál a rvačka, které se účastnili i dadaisté: Man Ray údajně rozdával rány na všechny strany a Marcel Duchamp s Erikem Satiem se hádali, zatímco Satie nadšeně volal: „*Quelle précision!*“⁹⁹

Na základě skandálního úspěchu Antheil *Mechanisms* rozšířil a výsledkem byl *Ballet pour instruments mécaniques et percussion*. Premiéra byla tentokrát v New Yorku (Carnegie Hall, dir. Eugene Goossens, v orchestru hrál např. Aaron Copland) v roce 1927. Kus měl následující obsazení: 6 klavírů, jedna Pianola (či mechanický klavír), velké bubny, xylofony, píšťalky, chřestítka, elektrické zvony, motory šicích strojů, vrtule z letadla a 2 velké kusy plechu. Antheil byl v USA dobře znám a americký tisk pečlivě pokrýval jeho evropské skandály. I toto provedení vyústilo ve skandál provázený syčením, bučením, mňoukáním a papírovými vlašťovkami z publika.

Americkou kulturu sice nemůžeme v desátých letech 20. století podezírat z tendencí myšlenkově se izolovat od staré Evropy, na druhou stranu ale nelze podezírat Varèse, že by se podobnými experimenty inspiroval – jeho proklamace týkající se použití nehudebních zvuků a ruchů v hudbě jsou přece jen staršího data než Antheilovy excesy.

Michael Nyman¹⁰⁰ zahrnuje Satieho a Ivese do stejné kategorie. Jedním dechem a možná s jistou mírou zobecnění hovoří o jejich tvorbě jako o hudebním „pop artu“. Své stanovisko zdůvodňuje tím, že oba do svých děl vkládali zvuky ze svého prostředí (lidové popěvky, kabaretní songy, pochody, vlastenecké písně apod.). Tato zdánlivě dadaistická zvuková forma koláže využívající duchampovské *ready-mades* (v hudebním smyslu tedy citáty nebo parafráze) byla samozřejmě typická už pro starší skladatele, přinejmenším pro Mahlera a Stravinského.

Ivesova metoda spočívala především v konfrontaci zdánlivě nespojitelného. Tento experimentální přístup zdědil po svém otci Georgi Ivesovi,

98 To platí také pro návštěvu Brna 8. 9. 1926, kdy Cowell za Janáčkovy přítomnosti v Klubu moravských skladatelů uskutečnil koncert a přednášku o vlastní tvorbě.

99 THOMPSON, Emily Ann. *The soundscape of modernity: Architectural acoustic and the culture of listening in America, 1900–1933*. MIT Press, 2004, s. 142.

100 NYMAN, Michael. *Experimental Music*. Second Edition. Cambridge University Press, 1999.

kapelníkovi First Connecticut Heavy Artillery Band.¹⁰¹ Ten se ve svých projektech snažil imitovat zvuky zvonů pomocí klavíru, sestavil také stroj, který dokázal hrát „noty v mezerách mezi klávesami“, vynalézal mikrointervalové systémy a organizoval neobvyklé akce, označitelné dnes jako happeningy. U příležitosti Dne nezávislosti zkomponoval hudbu pro různé skupiny hráčů hrající na různých místech, jindy se zase pokoušel hrát na různé nástroje přes jezero v Danbury a zároveň nekonečně imitovat ozvěnu atd. Experimenty Charlese Ivese pak spočívaly především v pozorování akusticko-sociálního chování. Zahrnovaly např. dvě kapely v různém ladění pochodující proti sobě ze dvou stran města, aby v místě setkání došlo ke kolizi zvukových mas, dále pokusy ve velkém obsazení (několik stovek lidí zpívajících paralelně v několika tóninách), zkoumání vlivu temperamentu hráčů na jejich výkon apod.

Byl to také Ives, kdo se intenzivně zabýval fenoménem koláže zvukových prostorů. Jeho *Central Park in the Dark* (1906) zahrnuje melodie pouličních zpěváků, hvízdajících nočních chodců, vykřikujících kamelotů, nadzemní dráhy, aut na ulici, hasičských sirén, duel dvou pianistů hrajících populární písně atd. John Cage se zmiňuje o Ivesovi, když říká, že „*One thing is that he knew that if sound sources came from different points in space that that fact was in itself interesting.*“¹⁰²

Také Henry Cowell se prakticky zabývá otázkou prostoru v hudebním díle. Ve svém *United Quartetu* (z roku 1936) předjímá McLuhanův koncept „globální vesnice“: čerpá z materiálu různých dob a míst. Motto skladby zní: „[the composition] concerns human and social relationship. The technique is for the purpose of conveying the message to the widely differentiated groups who need to be united in these relationships“.¹⁰³ Vskutku aktuální paralela k Varèseho *Espace*...

4.5 Socialismus – čelem k masám

Třicátá léta 20. století jsou dekádou, kdy člověk znovu hledá svou identitu. Identitu individua čelícího masám, které se zformovaly pod vlivem idejí národního socialismu nebo komunismu. Podle nositele Nobelovy ceny za literaturu z r. 1981, Eliase Canettiho, vládne uvnitř masy absolutní rovnost, soudržnost, absence racionálního chování a řádu.¹⁰⁴ Masa také potřebuje směr a cíl společného pohybu. Tímto směrem i cílem jsou společné ideje, nezřídka zprostředkované uměním. Z tohoto důvodu zde umělci cítí příležitost zapojit se do budování nového společenského systému. Úkol avantgardy

101 K tomu viz COWELL, Henry. *Charles Ives and his Music*. New York: Oxford University Press, 1955.

102 NYMAN, op. cit., s. 41.

103 Ibid.

104 CANETTI, Elias. *Masa a moc*. Praha: Arcadia, 1994.

tváří v tvář socialistickým idejím přehledně zformuloval Kazimir Malevič v eseji *The Question of Imitative Art* (z r. 1920):

*„Today the avant-gardes of economics and politics are fighting to gain territory, in order to prepare a place for the foundations of the new world: all the young faces are collecting on it and will create a world in their new image. Today the man has awoken who shouts for all the world to hear and calls all humanity to unity. [...] The unity of all humanity is essential, for a new single man of action is needed. We wish to form ourselves according to a new pattern, plan and system; we wish to build in such a way that all the elements of nature will unite with man and create a single, allpowerful image.“*¹⁰⁵

Espace (1929–)

Ve třicátých letech Varèse řeší zásadní otázku, jak oslovit masy prostřednictvím hudby. Právě hudba se mu jeví ze všech umění nejpřístupnější a vidí v ní nejsilnější komunikační potenciál.

*„Music and architecture are the only arts alive today – architecture because of the need of it, and out of which an aesthetic sense will grow; music because it is the one art capable of reaching the masses. Architecture, however, does not necessarily crystallize the tendency of the day. In present-day architecture, it is mass, planes and volume that count.“*¹⁰⁶

Odpovědí v praktické rovině je jeho nedokončené dílo *Espace* (Prostor), které vznikalo v období skladatelovy tvůrčí krize v letech 1936–1950. Počátky tohoto díla sahají až do roku 1929, kdy Varèse v Paříži formuluje svůj manifest s humanistickým podtextem, myšlenkově ne nepodobný Schillerově *Ódě na radost*.¹⁰⁷

„Theme: TODAY. The world awake! Humanity on the march. Nothing can stop it. A conscious humanity neither exploitable nor pitiable. Marching! There is only going. Millions of feet endlessly tramping, treading, pounding, stridling, leaping.

Rhythms change: quick, slow, staccato, dragging, racing, smoothe. The final crescendo giving the impression that confidently, inexorably the going will never stop... projecting itself into space [...].

105 In HARRISON, Ch. – WOOD, P. (eds.). *Art in theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*. 2nd Edition. Blackwell Publishing, 2003, s. 294.

106 In *Varèse and Contemporary Music*, Trend, May-June, 1934, pp. 124–128. Cit. dle OUELLETTE, 1966, s. 125.

107 VARÈSE, Edgar. *Ionisation – Espaces*. Twice a Year, No. 7, Autumn – Winter, 1941. Cit. dle OUELLETTE, s. 131–132.

Voices in the sky, as though magic, invisible hands were turning on and off the knobs of fantastic radios, filling all space, criss-crossing, overlapping, penetrating each other, splitting up, superimposing, repulsing each other, colliding, crashing. Phrases, slogans, utterances, chants, proclamations. China, Russia, Spain, the Fascist states and the opposing Democracies all breaking their paralyzing crusts.

What should be avoided: tone of poropaganda as well as any journalistic speculating on timely events and doctrines. I want the epic impact of today stripped of its mannerism and snobbism.

I suggest using, here and there, snatches of phrases of American, French, Russian, Chinese, Spanish, German revolutions like shooting stars, also recurring words poundingly repeated like hammer blows or throbbing in an underground ostenato, stubborn and ritualistic.

I should like an exultant, even prophetic tone, the writing, however, lean and bare, active, almost like the account of a prizefight, blow for blow, the audience kept keyed-up, tense and uncouscious of the style of the announcer.

Also some phrases, out of folklore, for the sake of their human, near-the-earth quality. I want to encompass everything that is human, from the most primitive to the farthest reaches of science.¹⁰⁸

Varèse si představoval provedení svého díla, které prostřednictvím rozhlasového vysílání propojí velké světové metropole. Každý sbor bude zpívat ve svém mateřském jazyce a jejich vstupy budou koordinovány s matematickou přesností. Dílo mělo být rozděleno s přesností na sekundy, takže sbory v Paříži, Madridu, Moskvě, Pekingu, Mexico City nebo v New Yorku by vstoupily do vysílání v pravý okamžik.¹⁰⁹

Jeho pokus byl typickou utopií své doby, kdy umělci jako individuální elita řeší problém oslovení mas. Jak se ukázalo později,¹¹⁰ masová kultura řídicí se průměrným vkusem (respektive nejnižším společným jmenovatelem), obvykle charakterizována konformitou a uniformitou myšlení, se jistě jen stěží mohla stát vhodným odbytištěm intelektuálně ambiciózních a experimentálních hudebních záměrů.

Kromě toho, jak postřehl Henry Miller (jinak velký obdivovatel skladatele), Varèseho hudba je příliš sofistikovaná na to, aby mohla plnit funkci sjednocení širokých mas:

108 Příliš se neztotožňujeme s českým překladem Věry a Jana Lamperových (Henry Miller. *Klimatizovaná noční můra*. Olomouc: Votobia 1996, s. 165), proto uvádíme teze v originální podobě.

109 Projekt na globální úrovni propojující země světa prostřednictvím satelitu se podařilo uskutečnit až Nam June Paikovi 1. ledna 1984. Satelitní happening *Good Morning Mr.Orwell* propojil nejen různé země světa (Francii, Německo a USA), ale i různé úrovně kultury, od vysoké po populární.

110 V našich podmínkách v praktické aplikaci socialistického realismu v umění.

„U Varèseho mě ale zarazí, že nějak nemůže získat ohlas u posluchačů. [...] Varèseho hudba je rozhodně hudbou budoucnosti, o to se zdá být celá situace nepochopitelnější. A ta budoucnost už je tu, jelikož je tu sám Varèse a svou hudbou oslovil pár lidí. Určitě nejde o hudbu, která si okamžitě získá masovou oblibu.“¹¹¹

Varèse je typickým představitelem své doby, když přemítá o roli umělce ve společnosti a uvědomuje si svoji zodpovědnost vůči ní. Příznačně toto úsilí zformuloval Jean-Paul Sartre svým spisem *L'existencialisme est un humanisme* (*Existencialismus je humanismus*), který vychází ve Francii v r. 1945. Jeho klíčová věta: „*Existence předchází esenci*“ předznamenala nejen zodpovědnost člověka za sebe sama, ale i za ostatní. Sartre přímo říká: „[...] *když říkáme, že člověk je zodpovědný sám za sebe, nechceme tím říci, že člověk je zodpovědný jen za svou individualitu, nýbrž že je zodpovědný za všechny lidi.*“¹¹²

Varèsem proklamovaný humanismus spočívá právě v hledání místa člověka v době prudkého vývoje technologií, zbrojení a nejistoty. Jak říká Stravinskij, byl to právě Varèse, kdo „*nově stanovil hranice mezi lidským a mechanickým*“ [...],¹¹³ tedy mezi sférou člověka a stroje. Naším úkolem bude ukázat technické aspekty *Poème électronique* jako sled dílčích kroků na cestě k vyjádření této ideje.

4.6 Osvobození zvuku v prostoru

Co měl ale na mysli Stravinskij, když Varèse označil za „Brancusiho soubor hudby“? Constantin Brancusi (1876–1957), rumunský sochař působící v Paříži, byl Varèseho generačním vrstevníkem. V roce 1907 krátce pobýval v Rodinově ateliéru, tedy nedlouho potom, co jeho služby opustil i Edgard Varèse. Zhruba v letech 1907–09 se Brancusi propracovává k vlastnímu výrazu maximálně abstrahovanému od všech detailů i naturalismu. A to ve stejné době, kdy Picasso vytvořil *Les Femmes d'Alger*, několik let před futuristickým vyjádřením abstrakce v plastikách Giacoma Balli.¹¹⁴ Východiskem jsou pak všem Cézannovy teze o redukovatelnosti všech těles v přírodě na základní geometrická tělesa – krychli, kouli, válec. Můžeme se důvodně domnívat, že právě tato charakteristika Brancusiho výrazového slovníku byla předmětem Stravinského výroku. Prostorová geometrická abstrakce totiž přesně charakterizuje také hudbu Edgarda Varèse.

111 MILLER, Henry. *Klimatizovaná noční můra*. Olomouc: Votobia 1996, s. 169.

112 SARTRE, Jean-Paul. *Existencialismus je humanismus*. Přel. Petr Horák. Praha: Vyšehrad, 2004, s. 17.

113 STRAVINSKIJ, I. op. cit., 1967, s. 426.

114 SEDLÁŘ, Jaroslav. Constantin Brancusi. In: *Universitas* 4/2006, Brno: Masarykova univerzita, s. 34–39.

O hudbě uvažuje v důsledku Wronského idejí jako o mase pohybující se v prostoru. Zpočátku zřejmě chápal hudbu, respektive její zápis, jako dvojrozměrnou. V úsilí o „osvobození hudby“ použije v partiturách (*Amériques, Ionisation*) parabolické a hyperbolické trajektorie zvuku, které směřují k jeho koncepci hudby jako pohybu v prostoru.¹¹⁵

Důležitým okamžikem uvědomění si prostoru byl Varèseho zážitek provedení Beethovenovy 7. symfonie v pařížském Salle Pleyel, kde si ke svému úžasu všiml, že zvukový prostor, který vytváří hrající orchestr, je nezávislý na akustickém prostoru sálu.

Později dospívá až ke čtyřem rozměrům hudby. Snad nejznámějším, ale zcela jistě nejdůležitějším Varèseho textem, je v tomto smyslu přepis přednášky v Mary Austin House v Santa Fé v Novém Mexiku v roce 1936 pod názvem *The Liberation of Sound* (Osvobození zvuku). Její základní tezí je úvaha o prostorové projekci zvuku. Tvrdí, že hudba současnosti pracuje se třemi dimenzemi: horizontální, vertikální a dynamickou. Navrhuje zavedení dimenze čtvrté, a to projekce zvuku v prostoru, která by byla srovnatelná s vizuální projekcí určenou pro oko.¹¹⁶

Varèse tyto úvahy prakticky aplikoval v dílech se spojitým (kontinuálním) zvukovým průběhem, který umožňovaly pouze speciální nástroje, jako sirény nebo teremin. Konkrétně se s nimi setkáváme v dílech *Intégrales* nebo *Espace*. V dnes již kanonické přednášce hovoří o projekci zvuku, a to o 22 let dříve než Stockhausen ve své darmstadtské přednášce *Musik im Raum* (1958), která byla navíc pronesena až po bruselské Světové výstavě, kde zazněla *Poème électronique*. Stockhausen ve své přednášce Varèse kupodivu nezmiňuje.

4.7 Varèse a jeho koncepce formy

Varèse pracuje s vizuálními charakteristikami hudby a geometrickými pojmy. Hovoří o tělesech, masách, plochách, figurách a barvách, formách krystalu, spirály apod.

„If we project an imaginary sound-mass into space, we find that it appears as constantly changing volumes and combinations of planes, that these are animated by the rhythm, and that the substance of which they are composed is the sonority. Might it than be possible to consider a musical composition as a succession of geometric sound-figures; as a resultant of volumes and planes whose succesive projections would give birth to architecture of sound

115 VARÈSE, Edgard. *Écrits*. Christian Bourgois Éditeur, 1983, s. 150.

116 VARÈSE, Edgard. *Die Befreiung des Klangs*. Übersetzt von R. Riehn. In CHARBONNIER, Georges. *Entretiens avec Edgard Varèse*. Paris: Belfond, 1970, s. 12.

whose logic would be given by the equilibrium of their sound vibrations and their forms?”¹¹⁷

Brzy po ukončení Světové výstavy v Bruselu se Varèse stal vyhledávanou osobností amerických univerzit. Pro pochopení jeho metody je zásadní přednáška na Princeton University z roku 1959. Zde také komentoval své pojetí formy hudebního díla. Tato přednáška má klíčový význam pro chápání strukturace *Poème électronique*.

Podle Varèse každé dílo vytváří svoji individuální formu, která je neoddělitelná od svého obsahu. Forma je výsledkem procesu, který lze přirovnat k přírodním procesům, např. krystalizaci. To znamená, že vnější podoba díla je výsledkem vnitřních procesů v jeho struktuře. Forma díla je tedy výsledkem dynamické interakce prvků díla: myšlenka, která je základem vnitřní struktury, je rozšiřována nebo rozdělována do různých tvarů nebo skupin zvuků, neustále mění svůj tvar, směr a rychlost, je přitahovaná a odpuzovaná různými silami. Varèseho pojetí formy je tedy vlastně fyzikální – respektuje model organické i anorganické přírody a kopíruje jejich vnitřní dynamické procesy. Proto nás nepřekvapí, že pro Varèse je dílo živým organismem.¹¹⁸

V této obecnější morfologické rovině bychom mohli nacházet analogie s Le Corbusierovým pojetím architektury inspirované organickou přírodou (viz např. chrám v Ronchamps) nebo s Xenakisovým nasloucháním přírodním procesům (vítr ve stéblech trávy, stochastické praskání dřevěného uhlí použité jako materiál pro *Concret PH*). Možná, že právě tento moment je klíčovým bodem k pochopení *Poème électronique* jako průsečíku zdánlivě tří různých individuálních poetik.

4.8 Edgard Varèse a elektrofonní nástroje

Logickým pokračováním v honbě za novými zvukovými zdroji bylo Varèseho úsilí o využití nejnovějších elektrických nástrojů. Když v roce 1927 René Bertrand představil svůj Dynafon, Varèse pochopil možnosti elektrofonních hudebních nástrojů. Ve stejném roce koresponduje s Harveyem Fletcherem z Bellových laboratoří¹¹⁹ se záměrem podílet se na vývoji nástroje k produkci nových zvuků. Zároveň se pokoušel kontaktovat filmové producenty ve snaze

117 ZANOTTI-BIANCO, Massimo. *Edgard Varèse and the Geometry of Sound*. The Arts 7, 1925. Cit. in MOTTE-HABER, op. cit., 1993, s. 147.

118 Srov. OUELLETTE, op. cit., 1966, s. 61.

119 Tyto laboratoře stály u zrodu mnoha zásadních technických objevů 20. století. Pro svět hudby je nutné zmínit přinejmenším angažmá Maxe Matthewse, muže, který „naučil počítač zpívat“. Jako prvním se mu v padesátých letech podařilo prostřednictvím hlasové syntézy na velkém sálovém počítači simulovat lidský zpěv, konkrétně píseň *Bicycle built for two*. Tuto píseň nechal režisér Stanley Kubrick ve svém filmu *2001: A Space Odyssey* zpívat počítač HAL9000.

získat přístup k technologiím používaným ve filmových studiích. Ovšem žádný z jeho pokusů se nezdařil.¹²⁰



C. Luigi Russolo u Russolofonu, r. 1930. Zdroj: <http://www.thereminvox.com>.

4. července 1930 se Edgard Varèse dopisem obrací na Luigiho Russola se zájmem o jeho Russolofon: „*C'est avec le plus vif intérêt que j'ai entendu et étudié le 'Russolophone'.* Je suis sûr que les possibilités qu'il offre et la facilité de son maniement lui assureront dans un bref délai sa place à l'Orchestre.“¹²¹

5. května 1941 Edgard Varèse píše Léonu Thereminovi (Lev Sergejevič Teremin; 1896–1993) ve snaze navázat s ním spolupráci. Varèse si byl sice vědom jeho nepřítomnosti v New Yorku, ale zřejmě nemohl tušit, že byl v roce 1938 po několikaletém pobytu v USA (od roku 1927), kde působil jako podnikatel s elektrofony vlastní provenience (kromě toho např. navrhnul zabezpečovací systémy pro americké věznice Sing Sing a Alcatraz), zatčen NKVD, odvečen do Ruska a internován na Sibiři. Varèseho dopis proto Teremin obdržel až v roce 1989, kdy mu ho předala muzikoložka Olivia Mattis během rozhovo-

120 THOMPSON, Emily Ann. The soundscape of modernity: architectural acoustic and the culture of listening in America, 1900–1933, s. 141.

121 Uloženo ve Fondazione Russolo-Pratella, Varese, Itálie. In MOTTE-HABER – ANGERMANN, op. cit., 1990, s. 58. Viz také URL: <<http://luigi.russolo.free.fr/varese.html>> [cit. 20. 4. 2008].

ru, který se uskutečnil 16. června v Bourges. Přepis rozhovoru máme nyní k dispozici, stejně jako samotný text dopisu. Až po jedenapadesáti letech tedy bylo ruskému vynálezci zčásti francouzského původu (proto také dvě varianty jeho jména) umožněno opustit vlast.

„Dear Professor Theremin,

On my return from the West in October I tried to get in touch with you. I wanted very much to see you again and to learn of the progress of your work. I was sorry – on my account – that you had left New York. I hope that you have been able to go on with your experiments in sound and that new discoveries have rewarded your efforts.

I have just begun a work in which an important part is given to a large chorus and with it I want to use several of your instruments – augmenting their range as in those I used for my Equatorial – especially in the high range. Would you be so kind as to let me know if it is possible to procure these and where [...] and in case of modifications in what they consist. Also if you have conceived or constructed new ones would you let me have a detailed description of their character and use. I don't want to write any more for the old Man-power instruments and am handicapped by the lack of adequate electrical instruments for which I now conceive my music.

Mr. Fediushine has kindly offered to forward this letter to you.

Please let me hear from you as soon as possible.

With cordial greetings and best wishes in which my wife joins me,

Sincerely,

Edgard Varèse

*P.S. If any of your assistants or collaborators are continuing your work in New York would you kindly put me in touch with them.*¹²²

Teremin jako hudební nástroj spojuje kategorii prostoru se zvukem velmi těsně. Princip jeho fungování je totiž založen na pohybu lidského těla v prostoru, konkrétně rukou pohybujících se v elektromagnetickém poli dvou cívek. (Tohoto principu využili v hypertrofované podobě ve svých *Variations V* (v r. 1965) John Cage, Merce Cunningham a Gordon Mumma, kde tanečníci pohybující se v elektromagnetickém poli produkovali a modulovali zvukový

122 VARÈSE, Edgard. *A Letter to Leon Theremin* [online]. October 10, 2002. [cit. 20. dubna 2008]. Dostupné z: <<http://www.thereminvox.com/article/articleview/7/1/1/>>.

signál.) Varèse si od Teremina objednal v první polovině 30. let dva tereminy pro svůj *Ecuatorial* (1932–34). Je proto paradoxní, že si Teremin v rozhovoru s Olivíí Mattis na Varèse příliš nevzpomíná.¹²³ Z jeho výpovědi můžeme usuzovat na amnézii podpořenou účinky sovětského věznění či prostou, větkem podmíněnou sklerózu – nezapomínejme, že Tereminovi bylo v době rozhovoru bezmála 93 let...

„Mattis: Now I would like to ask you a few questions about the composer Edgard Varèse.

Theremin: Some pieces by Edgard Varèse could have been played, but I don't now remember our acquaintance. Sometimes we met, but I don't precisely remember. There were a lot of composers. Sometimes we met, in different places, let's say in the street or at concerts. There were many performances. Either the composers would come to my concerts, or I would go to hear the new compositions by the new composers. There we would meet. There were many, many composers; I'm afraid to mention the names of the composers.

Mattis: That's too bad, because I have very precise questions about them!

Theremin: I'm afraid to say anything about that.

Mattis: According to the memoirs of Louise Varèse, you met Varèse in New York. What year might that have been?

Theremin: I was in New York for nine years [sic: should be eleven, 1927–38]. I might have met him towards the beginning of my stay. I had concerts in New York many times, and people came to the concerts. We had gatherings of people who were interested in my work. Social get-togethers were organized; about 30–40 people would attend. All sorts of interesting composers and scientists, like Einstein, etc. would talk to me, and I talked to many of them. I can't enumerate them. There were some composers, but also some instrumentalists, violinists or cellists, who would meet with me and who were interested in new music.

[...]

Mattis: Can you remember Edgard Varèse? How did he look physically? Can you remember?

123 MATTIS, Olivia. *An Interview with Leon Theremin* [online]. October 05, 2002. [cit. 5. 1. 2009]. Dostupné z: <<http://www.thereminvox.com/article/articleprint/18/-1/45/>>.

Theremin: *No, I couldn't tell you. I met so many people. I did not see Varèse much. I cannot remember it. It was so long ago, decades ago. More than sixty years have passed since that time; I don't remember [...]. These were the better ones whom I remember who worked in my studio. There was one man who was interested in the color of music, the connection between light and music, and that was Einstein. He asked – He showed me that his wife played piano very well; he could play violin, and he tried to play the thereminvox. He asked me if he could use my studio; I had a big, big house that I rented in New York, at 37 West 54th Street.*

[...]

Mattis: *Varèse came to you to ask you to build him an instrument for his piece Ecuatorial. Do you remember anything about that?*

Theremin: *I don't remember whether I had made an instrument for him. There was one man who was very much interested in my instruments: it was the chief conductor of the New York orchestra [sic: should be Philadelphia Orchestra], [Leopold] Stokowski, who had ordered instruments especially for the orchestra. I made ten instruments especially for Stokowski. It was a musical [instrument]; they used it in concerts, and it created a great impression. This was very interesting. As for Varèse, I don't remember anything. I don't remember his musical activities at all.*

[...]

Mattis: *When Varèse returned from New Mexico he tried in vain to contact you¹²⁴. He wrote you two letters, of which I have one here, dated 1941. [Presents letter.] Do you remember this letter; did you ever receive it?*

Theremin: *In 1941 I was already in a government institution¹²⁵ where I could not write letters abroad, so I didn't receive this letter in 1941."*

4.9 Varèse a film

Nevíme, zda si byl Le Corbusier při výběru Varèse za spolupracovníka na *Poème électronique* vědom faktu, že to není poprvé, kdy je žádán o zvukový doprovod k filmové projekci. Praktická setkání Varèse s filmem sahají do přelomu třicátých a čtyřicátých let. Na počátku 2. světové války odchází

124 Viz dopis výše.

125 Rozuměj vězení.

řada evropských umělců z Evropy do Spojených států amerických, mezi nimi i Fernand Léger, francouzský hudebník a malíř. Studio si zařídil na 80 West 40th Street v New Yorku, vedle ateliéru svého krajana, fotografa Thomase Boucharda. Ten také přišel s myšlenkou natočit půlhodinový barevný film pracující s objekty Légerových malířských kompozic. Za autora hudebního doprovodu si zvolil E. Varèse, který se s Légerem dobře znal, sloužili spolu v armádě začátkem první světové války. Po válce ovšem došlo mezi přáteli k hádce (Varèse už byl tou dobou v USA) a Bouchard spatřoval ve společném projektu příležitost ke smíření obou umělců.¹²⁶ Díky Bouchardovi k němu opravdu došlo a staré spory byly zapomenuty. Na zvukové stopě k filmu *Fernand Léger in America: His New Realism* je zachycen Varèseho rozhovor s Légerem o *Třech hudebnících* (*Les trois musiciens*) a kromě něj i úryvky z Varèseho kompozic.¹²⁷ Film byl zřejmě velmi úspěšný, protože i Pablo Picasso po jeho shlédnutí požádal Boucharda o svůj vlastní filmový portrét, k jehož natočení ovšem nedošlo.

Okolo roku 1950 přijíždí do New Yorku také Joan Miró a Bouchard přichází s myšlenkou natočit film o tomto katalánském umělci. Miró vzal Boucharda do malé katalánské horské vesnice Verges, kde se Bouchardovi zcela náhodou podařilo natočit půlnoční pašijový průvod masek s tancem kostlivců konaný na Zelený čtvrtek (Bouchard uvádí na Velký pátek). Záznam tohoto tradičního procesí Varèsemu natolik učaroval, že k této scéně, která trvá 2 min. 47 sek. vytvořil soundartový doprovod. V Bouchardově filmu *Around and about Joan Miró* má svou nezastupitelnou roli. Miró také jako výraz díků za spolupráci věnoval Varèsemu dvě své olejomalby: *Hommage à Edgar Varèse I* (1959) a *Hommage à Edgar Varèse II* (1959).¹²⁸

126 MEYER-ZIMMERMANN, op. cit., 2006, s. 319

127 Ibid.

128 Ibid., s. 337–339.