

TECHNIKA A HUDEBNÍ SENZIBILITA

Ivan Vojtěch

Pro pochopení klíčových vztahů mezi moderní technikou industriální společnosti a hudbou zdá se být podnětná skutečnost, že problém sám přichází do muzikologické reflexe ze samotného centra vědeckotechnického myšlení, a to v dvojím zaklínění. Prvou významnou tematizací zaznamenávají dvacátá léta našeho století v souvislosti s rozhodujícími praktickými pokroky v záznamové a přenosové technice zvuku, přičemž však zorný úhel reflexe neopouští v podstatě suggestivní stránky velkých pozitivistických prací z poloviny 19. století. Tehdy teprve rozvinou jak náleží svou energii pokusy o výklad umění z půdy exaktních věd jako hybné síly veškerého vědeckotechnického pokroku: koncept uměleckého díla jako funkčního, matematizovatelného, dokonale propočitatelného předmětu, jehož technika, tj. sféra nástrojů a postupů v pojednání zvukového materiálu, se jeví posléze jako integrální součást příslušného vědeckotechnického komplexu daného okamžiku, stál v ostré opozici vůči Kantem zdůvodněnému modelu organické formy. Mechanika, konstrukční mechanismy a fungování těchto mechanismů jako procesů vnímání i názor na charakter vývoje a pokroku, pohybujících se v modech jednosměrných a jednorozměrných, přímočarých kauzalit a opakovatelných průběhů tak, jak je známe z kterékoli oblasti technického myšlení. V paralelismech, v nichž bylo umění vázáno s obecným pohybem vědy a techniky, zdála se pak technika objektivovat samotnou podstatu umělecké tvorby, lhostejno, jakým způsobem byla vykládána sama její podstata. Hanslickova definice hudby jako pohybově znějících forem /1854/ není v tomto ohledu než komplementarizující předjímku Helmholtzovy epochální Lehre von den musikalischen Tonempfindungen /1862/ stejně jako velkých teoretických prací Riemannových, zakládajících posléze historický vývoj především jako proces stále důmyslnějšího, rozsáhlejšího a diferencovanějšího ovládnutí zvukového materiálu v jeho objektivních strukturálně vazebných možnostech.

Návrh tohoto přehledného vnitřního řádu, v němž technika vystoupila jako konkrétně popsateľný ekvivalent ducha doby, odpovídal původně,

autenticky, na aktuální výzvy a obraty, na dynamický pohyb století v jeho stylovém pluralismu. Byl to řád, jenž integroval umění a život a jako takový také podstatně ovlivnil kompoziční praxi silou, která se zdála být s každým desíletím znovu stvrzována takřka až k okamžiku, kdy vyspělá elektroakustika dovedla myšlenku univerzální disponovatelnosti zvukovým spektrem k absolutní dokonalosti. Tehdy, zhruba v padesátých letech našeho století, dochází k výraznému zvratu.

Uprostřed mocné expanze druhé technické revoluce, kdy bez magnetofonu, syntetizátoru, computeru, rozhlasu, televize atd. není obraz aktuální hudby takřka myslitelný, v okamžiku, který mírou své ztechnizovanosti nabízí dosud netušeně hladký soulad s imperativy průmyslově kulturního provozu, prosazujícího obdobnou univerzální kalkulovatelnost a manipulovatelnost cílů a prostředků v dění, jež mění kulturu v proces spotřeby, v okamžiku, kdy vědeckotechnický koncept životní tvorby mohl na hudebním poli rozvinout do nejzazších důsledků sílu svého vnitřního technicistního založení, zvedne se uvnitř vlastní půdy supertechnického umění opozice podivuhodného druhu, která otřeše jak přímočarostí praxe, tak pozitivistickými základy s ní spjaté teorie.

Tehdy se totiž ukázalo, že perfekcionismus přístrojové technologie založil nejen možnosti tvorby opírající se o kalkul a elektronicky homogenizovaný materiál, nýbrž že tato technická sféra zachytila ve svém zorném poli cosi, co se nabízelo v konkrétních zvukově komplexních fenoménech jako netransformovatelná, kalkulující, ve své mnohovrstevnosti neprokonstruovatelná, znějící *ž i v á* skutečnost sama. Podstatné na tomto vstupu *m u s i q u e c o n c r è t e*, jež je neoddělitelná od hudby elektronické, je to, že jí sféra nepro-kulurovatelných heteronomií znamenala zároveň radikální položení otázky po specifických cílech, jimiž se umění, ať amimeticke či mimeticke, vyděluje z obecné sféry věcí *t o t á l n ě* propočitatelných. Jinak řečeno: z logiky přísně racionalistického koncipování, jež musí formulovat svůj protiklad, bez něhož nemůže dost dobře určit sebe samo, bylo vrženo prudké světlo na tvořivou oblast, v níž neběží jen o možné vztahy určitého počtu variabilních koeficientů, jež lze beze zbytku se-vřít do propočitatelné konstrukce, ale o struktury, koncipované podstatně jako uzly *ž i v ý c h v ý z n a m ů*.

Do této situace míří nyní výklad - nutně kusý a tezoovitý -, jenž se pokusí naznačit, jak je tomu s uzly těchto živých významů ve vysoce ztechnizovaných strukturách dnešní tvorby a odtud položit obdobným náznakem otázku po přípravných momentech, jež by svými vztahy mířily do skrytých sfér předchozí vývojové etapy. Že se pak bere na pomoc pojem senzibility, má důvod dvojí. Jednak senzibilita jako určité orientované naladění lidského sensoria je sférou, na níž přinejmenším od dob

Rousseauových definovala hudební sebereflexe své proměny s velkou minuciózností. A potom ono konkrétní rozložení akcentů a priorit v zatížení či odlehčení, přesunech a kombinacích různých stránek sensoria samotného vyznačují zároveň mez, jíž smyslová stránka symbolické formy poukazuje k jistým konstitutivním stránkám situace v její historické konkrétnosti.

P o è m e é l e c t r o n i q u e Edgara Varèseho, z níž vyjdeme, byla složena jako součást stejnojmenné audiovizuální produkce, kterou pro Světovou výstavu v Bruselu připravil roku 1958 Varèse s Le Corbusierem. Ačkoli se můžeme zabývat jen fragmentem, vyňatým z velmi hustého komplexu souvislostí, může nám jeho zvláštní otevřenost přece jen projasnit některé aspekty takřka v nadživotním zvětšení, a to jak v naznačených vazbách k vizuálnímu pásmu, tak ve vztahu k prostoru, utvářenému architekturou pavilónu a projektovanému Iannisem Xenakisem.

Celá Poème électronique trvala 480 sekund a byla rozdělena do 7 sekvencí, zhruba po 60 sekundách. Její tematický sled měl tato záhlaví: Geneze, Hlína a duch, Bohové stvoření člověkem, Takto kovaly věky, Harmonie, Aby se dostalo na všechny. Celkový záměr chtěl podle vlastních slov Corbusierových "ukázat uvnitř úzkostné vřavy naší civilizaci až po vymoženosti naší doby". Symbolem této myšlenky se stala o t e v - ř e n á r u k a , "stvořená k tomu, aby věci uchopila, aby je držela, aby hmatala cesty do budoucnosti". Během produkce byl divák postaven do ohniska prostoru, jež na žaludkovitém půdorysu vytvořil stan z tří zakřivených kuželů - hyperbolických paraboloidů, založených na samonosné skořepinové konstrukci. Vnitřního zakřivení ploch se využilo jak pro promítání vizuálního pásma, tak pro umístění reproduktorových drah, jimiž se pohyboval zvuk. Vizuální prvky zpracovávaly materiál, vybraný z celého dějinného procesu a procházející napříč všemi kulturami dnešního světa. V prvních dvou sekvencích, o které nám půjde, vypadal sled vizuálních momentů takto:

I. Geneze: opice, býk, toreador, hlava Michelangelova dne, probouzející se žena.

II. Hlína a duch: lebky, lastury, hlavy černochoů, Maorů a dalších barevných plemen, Courbetova ležící žena, atické umění, egyptské umění, maska Caesarova, keltské umění, kostra člověka, kostra dinosaura, lebky a ruce kostlivců, buvoli, Venuše Miloská, ceylonské umění, sibiřské umění, Ceylon.

Pokusíme-li se nyní alespoň orientačně shrnout, co ucho zachytí v akustickém pásmu obou sekvencí, uvědomíme si především, že tu máme co dělat s ostrůvky relativně osamocených, rozrůzněně heterogenních zvukových fenoménů, jež s přihlédnutím k dalším sekvencím spadají zhru-

ba do tří skupin. Máme tu:

- a/ zvuky nástrojů: zvon, klavír, tympány, různé dřevěné nástroje, bicí nástroje kovové;
- b/ lidský hlas: zpívající, mluvící, konkrétní zvuky a šramoty lidského dechu, davu, echa apod.;
- c/ umělé zvuky: vzniklé dekompozicí a různými úpravami, těsně spjaté rovněž s konkrétními zvuky technického světa.

Každý z těchto zvuků má svou vlastní perspektivu - umístění v různé výšce, v linii, či vertikále - a svůj vlastní způsob pohybu /staccato, vyznívání, klouzavý pohyb atd./. Elektroakusticky prováděné štěpení a svařování různých vrstev zvukového spektra umožňuje svazovat tyto heterogenní fenomény pomocí prvků, jež jsou v některých fenoménech skryty a neslyšitelné, v jiných vytaženy na povrch, zvětšeny apod. Tyto efekty zvětšování, roztahování, zhušťování a srážení umožňují pojednat vzájemné vazby s různou intenzitou, aniž se integrita původních celků naruší. Zároveň je takto vnesena do souhry v určitých momentech totalizující variabilita, v níž prvky jedné perspektivy mohou přecházet do perspektiv dalších.

Dále tu máme co dělat s výraznou spacializací zvuku, kterou ovšem snímek značně nivelizuje. Každý ostrůvek má totiž své vlastní místo v prostoru, neboť reproduktory jsou umístěny tak, aby zvuk mohl proudit do centra ze všech směrů, aby se mohl pohybovat po křivkách stěn, po hranách ploch, aby probíhal prostorem napříč atd. Varèse sám o tom říká: "Disponuji celkem devíti drahami kontinuity. Je to jako hlasy v nebi, jakoby magické a neviditelné ruce otáčely knoflíky fantastického rádia, hlasy naplňující prostor, křížící se, projíždějící prostorem přes sebe, vzájemně se proplétající, tříštící se, odpuzující se, drtící se, rozbíjející se jeden o druhý."

V souvislosti se spacializací a kinetickým pojednáním zvuku vystupují do popředí zřetelně vizuální impulsy nesené zvukem samotným. Také ony mají různou kvalitu a intenzitu, od bezprostředního poukazu ke zdroji zvuku /člověk, zvon, nástroj, materiál - kov, dřevo, stroj, přístroj/ až po různě nahuštěné konfigurace významových vrstev /zvon: vyznívání do prostoru krajiny, města, obřad, jeho počátek, konec, charakter obřadu, svátek, pohřeb atd./ vztahujících k sobě posléze také v mikrodimenzích a makrodimenzích pojednaný preparovaný svět sinusových tónů - této holé fyzikální matérie. Neboť nelze přeslechnout, že ohniskem tohoto univerza jsou tóny bezprostředního vztahu k hloubkovým dimenzím živého a živoucího lidského bytí. Všechny tyto vizuální impulsy nesené zvukem rozezní svůj svět ještě jednou v konfrontacích s promítaným

pásmem vizuálních objektů, s různě nasvícovanými detaily architektury, konstrukce apod. Pokusíme-li se souhrnně charakterizovat typ vazby, s níž tu máme co dělat, mohli bychom ji snad nejlépe označit jako z a - c í l e n o u k o n f r o n t u j í c í s i m u l t a n e i t u , jíž běží o vytváření v ý z n a m o v ý c h p o l í s h o r i z o n t e m n a r á z s e p o h y b u j í c í m v m n o h a r ů z n ý c h p e r s p e k - t i v á c h a k u s t i c k ý c h , v i z u á l n í c h a s p a c i á l n í c h .

Podíváme-li se nyní, co nám toto zjištění prozrazuje o senzibilitě, s níž se tu počítá, lze říci asi tolik: Předně tu vystupuje do popředí ostrá diferenciací specifických smyslových sfér, rozevřených do hloubkových dimenzí. Pak je však neméně nápadná mimořádná aktivizace hraničních styků, v nichž se tyto diferencované smyslové oblasti tak říkajíc kříží: narážíme tu na jevy, které bychom mohli označit za s l y š í c í o k o , v i d o u c í u c h o , h m a t a j í - c í o k o a u c h o atd. Přitom konstruuující vazba sama je součástí senzibilizujícího momentu, ať jde o konfrontace, subkutánní vazby, skryté transformace, střídání perspektiv ucho-oko, smyslů prodloužených nástrojem a smyslů neprodloužovaných atd. A v souvislosti s tím znovu vystupuje orientační role přirozených neprodloužovaných smyslů orientovaných na fenomény řeči, slova, zpěvu, hlasu, dechu etc. etc. Sumárně vzato můžeme říci, že je to senzibilita vynášející na světlo dne prostory dosud v jednotlivých sférách skryté, dávající nám na srozuměnou, že smysly s e p ř e k l á d a j í j e d e n d o d r u h é - h o také bez prodlužujících tlumočitelů, a to v p r a p ů v o d n í l i d s k é j e d n o t ě t ě l a . Je to silné vědomí souvislosti, o níž Merleau-Ponty výborně říká: "Vidění tónu, slyšení barev se realizuje podobně jako vidění d v ě m a očima. Tím, že tělo je synenergetický systém, jehož funkce jsou přítomny v celkovém pohybu, jímž vycházíme světu vstříc. Každá zkušenost zanechává stopy v celém organismu a celý organismus vchází jistým způsobem do této zkušenosti."

Tezovitost výkladu tu snad dovolí skok, který přenesse úvahu o sto padesát let zpět a chopí se rovnou Herderova výroku o tom, že člověk je trvalé sensorium commune, kterého se skutečnost dotýká z různých stran: Merleau-Ponty precizuje totiž nasazení, s nímž v programové určitosti přichází senzibilita romantická se svými polaritami ucha a oka, barvy a zvuku, soubornosti smyslů v celistvém tělesném světě, ale také v obdobně založeném díle, jehož souhrnnou šifrou se posléze stala Wagnerova idea Gesamtkunstwerku podobně jako v jiném ohledu Lisztova či Berliozova idea programovosti. Řečeno technicky: tu všude máme posléze co dělat s obrovitým náporem heterogenit, naléhajících na organické

prokonstruování, všude tu se setkáváme s nápadným vzrůstem simultánních vazeb, v nichž jednotlivé složky tíhnou ven z podřízenosti jedné perspektivě k relativnímu distančnímu osamostatnění komponent, k tvorbě polí, v nichž vazba celku zevnitř takto napínaného svazku rozezná posléze kvalitu naprosto novou. Bližší analýza konkrétních děl pak ukáže, že všechny typy těchto polí jsou velmi důmyslně zapuštěny v přesných a přísných konstruktivních poměrech, umožňujících, aby každý z těchto elementů zůstal sám sebou a přece vešel cele do nového zvýznamnění. Je to konstrukce, kterou dobře známe z modu *m e t a f o r y* a jejích charakteristických výkonů: v bezprostřední konfrontaci různých momentů obnažit skrytost společného, předvést věci tak, jak působí ve své bezprostřednosti, odhalit jejich vkořenění a polem, které se tu rozezná, pojmenovat *n e p ř í m o* to, co se přímému pojmenování vymyká. Neboť jde o modus, který přestupuje dané elementy v aktu energetického vyzařování *par excellence*. Zdá se, že senzibilita, o níž tu mluvíme a jež se v takové síle rozvinula na půdě umění, jehož nástroje náleží nejpokročilejší technice dnešní doby, je podstatně vázána k metafoře jako ke své centrální tvůrčí kategorii. Avšak víme také, že to byla polovina 19. století, onen moment, zachycující v historii umění mocnou krystalizaci moderní technické civilizace, který 1846 v Poeově Filozofii básnického díla tento vztah výslovně tematizoval: totiž jako vztah matematické konstrukce metaforického modu. Zdá se, že tady někde bude potřeba hledat ono nasazení, v němž se sféra nejmodernějších technických nástrojů formuje nikoli jako sféra ničivých automatismů, nýbrž tvořivých procesů, v jejichž středu je podstatná, neredukovatelná celistvost člověka jako takového.