

Pierre Schaeffer

Konkrétní hudba

Dobrodružství hudby konkrétní

I/ Hudba naší doby

Naučili jsme se spojovat loutnu se středověkem, gregoriánský chorál s klášteřem, tamtam s divochy, violu da gamba s dvorskými obyčejí. Nevnučuje se tedy představa, že by hudba 20. století měla být hudbou strojů a mas, elektronů a počítačů? Právě takto usuzuje naivní posluchač těch koncertů, které po prvních pořadech Triptychu následovaly pod rozporným heslem *konkrétní hudby*. Posluchač, ať zděšený nebo nadšený, uvažoval často stejným způsobem: toto rozpoutání hluků, tento příboj zvuků v naprostém protikladu ke všem obvyklým vlastnostem hudby – harmonii a kontrapunktu, líbeznosti a jemnosti, výrazu a citu –, právě to je hudba naší doby, drsné a převratné, doby atomu a rakety, mechanické síly a rychlosti, žívlů rovněž rozpoutaných.

Spokojovat se s interpretací tak vyčichlou znamená obcházet otázku: je to jako bychom vykládali tamtam divoštvím, gregoriánský zpěv zbožností a fugu monarchií z boží milosti. Jako bychom soudili, že existuje příčinný vztah mezi historickými podmínkami a projevy kultury, jež jsou pouze jejich produktem.

V každém případě poslouchají současníci tímto způsobem, a to zcela přirozeně, hudbu nezvyklou: neposlouchají ji pro ni samu, nýbrž jako povšechný příznak jisté technologie, ideologií, mravů. Právě tak, jako je nesnadné pochopit obsah v neznámém jazyce, je též nevděčné poslouchat hudbu „jinou“: cizí, nezvyklou anebo divošskou. Rozumí se samo sebou, že slovem „divošský“ nemíníme nějakou hudbu exotickou – vždy velmi kultivovanou – nýbrž hudbu, která sama sebe teprve objevuje, která tápe, která snad ani není hudbou: např. hudbu konkrétní.

II/ Revoluce roku 48

V rozpětí dvou let se uskutečnily dvě revoluční události, které se dají kvalifikovat jako stejné, ale s opačnými znaménky, a to obě v rozhlasových studiích: jedna v Paříži v R. T. F. (Francouzský rozhlas a televize) roku 1948, byla to *konkrétní hudba*; druhá v Kolíně v NWDR (Nordwestdeutscher Rundfunk) roku 1950, byla to *elektronická hudba*. Serge Moreux vítal zrození konkrétní hudby u příležitosti jejího prvního koncertu těmito slovy:

„Materiálem konkrétní hudby je zvuk ve stavu zrodu, jak nám ho poskytuje příroda, jak ho zachycují stroje a upravují vlastní manipulací.

Mezi těmito částicemi a jejich zmožením není jiných vztahů, psychických či akustických, než ty, které platí v rozptýleném a jiskřivém vesmíru fyzikálním. Prostor naplněný konkrétní hudbou je prostor, v němž vládne stroj a jeho protějšek, svět vibrací, barev, objemů, ještě neznámých našemu hudebnickému sluchu, které jsou ještě v zajetí mechanismů.

Udivuje, že se našel člověk, který z nich chce stavět díla ducha. Přes četné nedokonalosti prvních výtvorů se nám však vnucují tato díla svou vlastní logikou, svým psychismem na okraji našeho, svou dialektikou náhody.

Byl kdysi středověk kamene: ztvárnili ho v sochy. Dnes je středověk vln: zachycují se zvukovým záznamem. Umělec nemá výběr jiné avantgardy. Mezi subtilní skladebnou hrou a návratem k zapomenutým anebo vyschlým pramenům může se moderní hudebník pokusit, podle výroku Pierra Schaeffera, nalézt průlom v hradbách kolem hudby, jež nás občas obklopují jako tvrz.“¹⁾

Elektronickou hudbu definoval její strůjce Herbert Eimert takto:²⁾

„Na rozdíl od hudby konkrétní, která používá zvukové záznamy uskutečněné pomocí mikrofónů, hudba elektronická se omezuje výhradně jen na zvuky původu elektroakustického. Zvuk se vytváří

¹⁾ Program tohoto koncertu 18. března 1950.

²⁾ Ve stati *Elektronická hudba*, otištěná v *Revue musicale* (Richard-Masse, Paříž), č. 236, 1957.

generátorem zvuků a zaznamenává se na magnetofonový pásek. Pak teprve začíná jeho zpracování různými složitými manipulacemi.

Hudba vytvořená tímto způsobem odhaluje nový svět zvuků dosud nepoznaných. Nemá nic společného s elektrofonickou hudbou hudebních nástrojů průmyslově vyráběných a snadno ovladatelných, pomocí nichž lze napodobit tradiční zvukovou oblast prostředky elektronickými. Rovněž virtuózní uplatnění speciálních elektronických nástrojů v moderním symfonickém orchestru zůstává v rámci obvyklého způsobu hry. Elektronická hudba ve vlastním slova smyslu nemůže usilovat o to, aby nahrazovala nástroje orchestru anebo napodobovala tradiční zvuky. Právě kritérium elektronické hudby se zakládá na skutečnosti, že lze vytvořit v této soustavě nového materiálu hudbu, kterou není možné realizovat na klasických nástrojích. Dalo by se říci ve zcela obecné formulaci, která k ničemu nezavazuje, že elektronická hudba začíná tam, kde nástrojová hudba končí. Z hlediska dějin není náhoda, že nové elektronické prostředky přicházejí právě teď, kdy prostředky konstrukční jsou vystupňovány až k samým mezím možností. Jsou tedy bezpochyby skutečné styčné body, určité spojitosti mezi hudbou tradiční a elektronickou. Složitě hodnoty, například rytmické, které už nemůže zahrát instrumentalista, mohou být bez obtíží udány jako hodnoty délkové, tj. v délkovém rozměru centimetrů. Je ovšem stejně důležité naučit se poznávat a ovládat imanentní zákony materiálu elektronických zvuků.

Máme ještě dost daleko k poznání těchto zákonů – řečeno analogicky: zákonů tonality elektronické hudby v detailu. V takové situaci nelze dělat nic jiného, než otevřít této zvukové oblasti dveře dokořán a při jejím ztvárnění počínat si analogicky jako u postupů hudební tvorby.

III/ Výzkum konkrétní hudby

Název první svědecké výpovědi, napsané už v roce 1952, naznačuje výstižně ducha aktivity, která už chtěla být experimentální a připouštěla, že se jí to od začátku nedařilo. Nejde o to shrnout zde, co bylo vypravováno jinde: tápání a nejistoty, šťastné nálezy a rozčarování. Ti, kteří se zajímají o chronologický popis krok za krokem, ať se obrátí na „deník“ tohoto hledání.³⁾ Začátek byl v prohlášení záměrů, formulovaných v úvodu k prvnímu koncertu roku 1950:

„Prosíme, všimněte si smyslu, který dáváme dnešnímu předvádění

Zmocnili jsme se nástroje, který nám dala technika, nepohrdli jsme řemeslem a konečný výsledek není tak docela naším dílem. Jako dítě bohů a lidí, vůle a náhody, je to věc nalezená a ne naprosto chtěná. Je jí třeba ukázat, abychom poznali, zdali může být k něčemu dobrá.

Jestliže byl inženýr-hudebník schopen něco vytěžit z vrčení strojů, má též právo na to, aby byl vystřídán. Nechť po něm přijde vynalézavý hudebník (*ingénieur*). Samozřejmě ne ten, který chce prefabrikáty, ale ten, který by měl zálibu v materiálu a v onom nepředvídaném způsobu hry na citlivý nástroj a který by byl ochoten zřít se linkovaného papíru za měnlivé *moaré* zvukového záznamu. Ten ať přijde znovu dobývat, má-li chuť.

A nechť obecenstvo nespěchá s předčasným soudem, ani kladným, ani záporným. Musí se nejdříve znovu zaposlouchat.

Jednou slyšet nestačí.

Nejde nám též tolik o to, abychom se vyjádřili před posluchačstvem, ale abychom je přiměli zkoumat objekt. Snad právě objekt nám má co říci.“

Takto sotva zrozená konkrétní hudba, šestnáct let před vydáním *Traité des objets musicaux*, přiznala barvu – ne právě proti abstraktnu, jehož se rovněž brzy zmocní – nýbrž proti *a priori* v hudbě; po deset pak tvořila v naprosté myšlenkové samostatnosti umíněnou opozici proti hlavnímu proudu doby, který usiloval o strukturování zvuků podle seriálních zákonů. Přesněji, zastánci konkrétní hudby, pochybující o samovolné produkci v hudbě stejně jako i jinde, přišli se zvukovým objektem, potom s hudebním objektem jako s něčím, co předchází každou hudbu; a proto byli označeni za empiristy, ne-li za slabomyslné.

IV/ Napětí a neshody

Nejméně přístupný tomuto postoji byl Pierre Boulez, který však těžil z pohostinnosti studia v letech 1951-52, ale natolik nepochopil, co se tam děje, že o tom podal svědectví v těchto nevlídných slovech:

„Slovo konkrétní dobře ukazuje, jak se mýlili a též jak se naivně stavěli k problému: toto slovo naznačuje zřejmě, že zavrhuji (?) prosté zpracování zvukového materiálu; pokud jde o zvukovou

³⁾ Pierre Schaeffer, *A la recherche d'une musique concrète*, Ed. du Seuil, 1952.

sféru, nesnaží se ani ji definovat, ani ji omezit. Nevěnovali pozornost otázce materiálu, která u takového dobrodružství je přece základní; nahradili ji jakousi poetickou parádou ve smyslu surrealistické koláže, malířské či slovní (?). Tato poetika oloupená o závaznost zastarala, tento nedostatek řídicí ideje v determinaci zvukového materiálu je osudově spjat s anarchií škodlivou kompozicí...

(...) Sotva skromné zařízení a roztomilá nenucenost udělaly ze studia konkrétní hudby zvukové vetešnictví. Místo toho, aby se provedlo akustické třídění zvuků, omezili se na to, aby si z domácích zásob připravili vzorky s názvy jako „hustý zvuk“, „eolský (líbezný zvuk“ a jiné nápady pochybného vtipu. Pokud jde o „díla“, mohou se budoucnosti představit toliko svými názvy; zbavena jakéhokoliv tvůrčího záměru, omezují se na montáže málo vynalézavé a málo rozmanité, počítající vždy se stejnými efekty, mezi nimiž lokomotiva a elektřina drží prvenství: nic nevzniká na základě i jen poněkud souvislé metody. Hudba konkrétní, práce tápajícího amatéra, nemůže ani v trikové oblasti soutěžit s výrobci „zvukových efektů“, kteří pracují v americkém filmovém průmyslu. Když tedy není zajímavá ani z hlediska zvukového, ani z hlediska kompozičního, máme právo se ptát, jaké jsou její cíle a užitečnost. Když pominul první nápor zvědavosti, její hvězda značně vybledla. Skladatelé, kteří se soustředili na problémy elektronické hudby, měli jiný rozlet, a bude-li tato oblast jednou důležitá, stane se tak díky úsilí studií v Kolíně a v Miláně.⁴⁾

Situace v hudbě této doby by byla sotva srozumitelná, kdybychom ji neobjasnili spory, vyvolávanými neporozuměním a provokací, ctižádostí a vášní. Bylo by omylem považovat říši hudby za mírumilovnou oblast! Další svědkem byl Antoine Goléa, jehož mrzutý hlas a důrazné pero zpracovávaly toto rozryté pole:

„Hudba elektronická stejně jako hudba konkrétní, jednou zaznamenaná na pásku, nechtěly už ani slyšet o interpretovi, o zásahu člověka; a od té doby se mladí hudebníci, stoupenci totálního serialismu, zmocnili dychtivě a bez ohledu na základní myšlenky tvůrců konkrétní hudby těchto úžasných a pohodlných technických hraček, aby si mohli dovolit realizovat díla krajně komplexní, normálním způsobem naprosto nehratelná, s jistotou, že stroj je bude reprodukovat dokonale do nekonečna. Odolával-li Schaeffer celou svou energií těmto pokušením, což vedlo k mimořádně prudkým a halasným rozepřím se seriálními hudebníky, a hlasitě ujišťoval, že chtěl hudbu obohatit toliko o nové zvukové prostředky, ale vždy jen s jediným cílem výrazového obohacení, nebylo tomu tak u zakladatelů elektronické hudby; a co by v tom bylo divného, když většinou byli představiteli nejtvrdošjšího totálního serialismu. Představovali si, že nadále budou moci dělat všechno, ale ve skutečnosti přešlapovali na jednom místě, tvoříce díla, která snad byla dokonalá z hlediska principů, ale která čpěla, a každé další vždy o něco více, onou konečnou smrtí hudby, již je jednotvárnost, plodící nudu.“⁵⁾

Pro jiné lidi, kteří se vynořili v zápase, bylo všechno dobré v horlivosti jedněch i druhých. Pozorovali rozmyslně, ale s nestrannou sympatií celý ten povyk. Takovým byl Hermann Scherchem. Byl první, jenž provedl *Pierrot lunaire* a jenž prováděl po padesát let spoustu jiné hudby, která ještě nebyla v módě, a zrovna tak byl první, kdo nás podněcoval a kdo dodával odvalu Xenakisovi. Byl vnímavý pro každý výbojný projev, pro každé dobrodružství upřímně moderní; cestovní plány jeho koncertů – jejichž pořady směřovaly klasiku s ultramodernismem a někdy čínskou hudbu s mexickou – vedly jej z Paříže do Kolína, z Hamburku do Milána; byl takto nestranným svědkem a udával směr znesvářené generaci, od níž přijímal toliko kladné podněty.

V/ Proč „konkrétní“?

Čtenáře by udivilo, kdyby nenašel v této knížce paragraf, který trochu jasněji vymezí pojem tak vyzývavý. Je tedy asi třeba formulovat jeho dvě definice: první je historická, dynamická, vyjadřuje tendenci a pramení z inspirace, druhá je vyzrálá, opravená a přetvořená a odráží syntézu ukončeného dialektického procesu.⁶⁾ Pokud jde o první definici, najdeme ji v článku, kde bylo vůbec poprvé použito tohoto slova a který vyšel v některém čísle revue *Polyphonie* v prosinci 1949 díky podnětu Alberta Richarda, jednoho z těch, kteří sledovali dobrodružství konkrétní hudby s největším zájmem a vážností.

„Lze vskutku přesně srovnávat oba hudební postoje, abstraktní a konkrétní. Řekli jsme, že charakterizujeme tradiční hudbu jako abstraktní z toho důvodu, že je nejdřív koncipována v mysli, potom zaznamenaná v notách teoreticky, konečně realizována v živém prostředí. Nazvali jsme naši hudbu „konkrétní“, protože vychází z předem daných prvků, čerpaných z jakéhokoliv zvukového

⁴⁾ *Encyklopédie de la musique*, Fasquelle, 1958.

⁵⁾ *Revue le Point*, 1961.

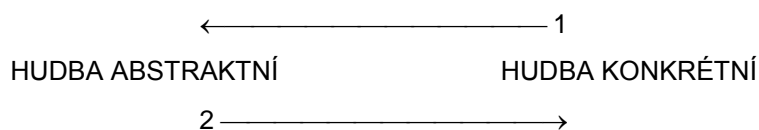
⁶⁾ Tato druhá definice bude podána v kapitole III.

materiálu, ať už surového nebo z hudebního zvuku, potom se komponuje experimentálně přímo konstrukcí, vyúsťující v realizaci kompozičního záměru bez pomoci obvyklé hudební notace, která je zde nemožná.

Ve dvou schématech lze znázornit oba postupy, které se jeví jako evoluce a involuce navzájem si přesně odpovídající:

<p>HUDBA TRADIČNÍ (zvaná abstraktní)</p> <p>fáze I: <i>koncepce (v mysli);</i></p> <p>fáze II: <i>vyjádření (v grafickém záznamu);</i></p> <p>fáze III: <i>provedení (hudebními nástroji).</i> <i>(od abstraktního ke konkrétnímu)</i></p>	<p>HUDBA NOVÁ (zvaná konkrétní)</p> <p>fáze III: <i>kompozice (v materiálu);</i></p> <p>fáze II: <i>náčrty (experimentování);</i></p> <p>fáze I: <i>materiál (jeho výroba).</i> <i>(od konkrétního k abstraktnímu)</i></p>
--	--

O těchto dvou tabulkách lze předně uvažovat z hlediska jejich základní protikladnosti. Lze o nich též uvažovat z hlediska vzájemných vztahů. To znamená, že lze v nich spatřovat znázornění pohybu, ke kterému by jednou mohlo dojít při vzájemném působení mezi klasikou a modernou. Jde o to, vidět to nikoliv jako dva postoje na stejné úrovni s opačnými znaménky, nýbrž jako koloběh, který může být znázorněn takto:



Šipka 1 zobrazuje možnou reakci na zkušenosti z konkrétní hudby u hudebníka omezujícího se na použití běžného orchestru. Dá se dokonce říci, že by hudebník z nedostatku představy čerpal nahodile z náleží konkrétní hudby východiska pro své hudební myšlení. Šipka 2 značí předem daný zvukový repertoár klasických prostředků, jichž se zmocňuje skladatel hudby konkrétní. Konečně, současné uplatnění obou oblastí a normální funkce koloběhu přináší případně jiným typům skladatelů možnost organického střídání představivosti a náhody, zvuků tradičních a zvuků nových.

Textu z roku 1949 bude tedy třeba spravedlivě přiznat, že nepřikládal konkrétní hudbě absolutní platnost, ale funkci nutného návratu k pramenům. Úkol abstraktní hudby byl uznán ve dvou věcech: nejdříve ve funkci vzájemného doplňování obou druhů hudby, jeden z nich více abstraktní, druhý více konkrétní; pak v tom, že se požadovala základní obnova abstraktní hudby hudbou konkrétní, vedoucí k novému promyšlení základních hudebních pojmů a nahrazující pojem tónu v hudbě pojmem hudebního objektu.

Pierre Schaeffer, La musique concrète (1967)