

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ
Katedra ELEKTRONICKÉ KULTURY A SÉMIOTIKY

Bc. Petr Frinta

Neviditelné světy Francisca Lópeze

Diplomová práce

Vedoucí práce: **Mgr. Tomáš Dvořák, Ph.D.**

Praha 2010

Prohlášení

Prohlašuji, že předkládanou práci jsem vypracoval samostatně za využití uvedené literatury a pramenů. Současně dávám svolení, aby byla zpřístupněna ve fakultní knihovně Univerzity Karlovy i prostřednictvím elektronické databáze vysokoškolských kvalifikačních prací a používána k dalším studijním účelům v souladu s autorským právem.

V Praze dne 20. 5. 2010

Petr Frinta

Poděkování

Za neocenitelnou pomoc při vzniku této práce bych rád poděkoval Mgr. Tomáši Dvořákovi, Ph.D.; PhDr. Milanu Ducháčkovi, Mgr. Tereze Havelkové, Bc. Petru Ferencovi, Bc. Jitce Dvořákové, DiS.; bez jejichž knihovních zdrojů, konzultací a neutuchající podpory by tato práce zřejmě nevznikla.

Obsah

	Čestné prohlášení	II
	Poděkování	III
	Obsah	IV
	Neviditelné světy Francisca Lópeze (abstrakt)	1
	Invisible Worlds of Francisco López (abstract)	2
1.	Úvod	3
2.	Francisco López	8
	2.1. Curriculum vitae	8
	2.2. Přehled hudebního díla	11
	2.3. Přehled teoretického díla	14
3.	Hudba jako mizení – teoretické dílo Francisca Lópeze	17
	3.1. Hudba jako mizení	17
	3.2. Posouvání plotu	19
	3.3. Svět je příliš hlučný	23
	3.4. Umění jako oslava bezúčelného	25
	3.5. Hudba od vodopádu	27
4.	Neviditelné světy – hudební dílo Francisca Lópeze	29
	4.1. Ponoření do zvuku	29
	4.2. Terén bez hranic	36
	4.3. Ticho jako kompoziční prostředek	41

5.	Abstraktní, konkrétní, absolutní a význam	45
	5.1. Absolutní hudba jako umění bez významu	45
	5.2. Význam jako pravděpodobnostní fenomén	50
	5.3. Absence významu jako obecnost	54
	5.4. Hudba jako světatvorba	63
6.	Dílo plné paradoxů	73
7.	Přehled použitých pramenů	76
8.	Obrazové přílohy	81
	Obrazová příloha 1	81
	Obrazová příloha 2	82

Neviditelné světy Francisca Lópeze (abstrakt)

Předmětem této práce je teoretické dílo a hudební tvorba španělského autora a teoretika konkrétní hudby Francisca Lópeze, jednoho z předních představitelů soudobé elektronické hudební tvorby. Jeho unikátní chápání umění, které označuje za *absolutní konkrétní hudbu*, spojuje práci s konkrétními nahrávkami s ústřední myšlenkou absolutní hudby – oproštěním díla od specifických významů.

Tomuto požadavku je v Lópezově tvorbě podřízeno vše. Alba vycházejí bez obalů, pouze s minimem informací. Koncertní vystoupení probíhají v absolutní tmě, kompozice jsou abstraktními pásmy zvuku, která vznikají manipulací s konkrétními nahrávkami. Je však nemožné identifikovat výchozí prvky i metodu, jíž byly zpracovány.

Lópezovo dílo zkoumám v kontextu filozofie dvacátého století. Komponistovy teoretické eseje vnímám jako vystoupení proti omezování hudebního díla diskurzem, hudební tvorbu pak jako příklad *fenomenologické redukce a preferovaného čtení*. V závěrečné části se zaměřuji na jednu z ústředních charakteristik absolutní hudby, totiž na otázku, zda je skutečně možné dílo oprostit od významů konotační povahy. Přestože abstraktní kompozice neobsahují vědomé odkazy, které mohou být zdrojem referenčních významů, mohou odkazovat například na společenské normy anebo k pravidlům a přesvědčením, které vedly k realizaci díla samého.

Klíčová slova:

Absolutní hudba
Elektronická hudba
Fenomenologická redukce
Francisco López
Konkrétní hudba
Mizení hudby
Preferované čtení
Světatvorba

Invisible Worlds of Francisco López (abstract)

This essay deals with both the theoretical and musical work of Spanish musique concrète theorist and composer Francisco López, who is considered among the most renowned artists within temporary electronic music. *Absolute musique concrète*, his notion of sound phenomena, develops the ideas already presented in two different historical musical genres. The idea of using the prerecorded environmental sounds from musique concrète is here related to the ideals of absolute music, the one devoid of any non-musical references.

Everything in López' music is following the concept. His albums are being released without booklets or information sheets; additional information on recording is reduced to a minimum. His live appearances are held in total darkness; his compositions are no more than layers of hiss and rumble. One could hear these were made of processed environmental recordings, yet both their origin and the technique they were treated remain undetectable.

In different ways López' work can be related to the late 20th century philosophy. His theoretical essays could be understood as an attempt to avoid further compositional, formal or ideological limitations through theoretical discourse. His musical creations could be perceived as an example of *phenomenological reduction* and *preferred reading*. In the final chapter I am questioning the very idea of absolute music. It has been historically considered as music without any non-musical references and thus having no other than formal meaning. The absence of any evident referential points however does not mean the composition is not referring to anything outside the music.

Keywords:

Absolute music
Dissipation of music
Electronic music
Francisco López
Musique concrète
Phenomenological reduction
Preferred reading
World making

1. Úvod

Předmětem této práce je fenomén *absolutní konkrétní hudby*, specifický žánr soudobé elektronické tvorby rozvíjející se od poloviny devadesátých let dvacátého století. Jeho název i charakteristiky odkazují na dva již existující umělecké styly: *hudbu absolutní* a *hudbu konkrétní*. Z prvního žánru přejímá *absolutní konkrétní hudba* ideál oprostit dílo od specifických významů vznikajících především ve spojení s textem. Z druhého pak nejen práci s přednatočenými zvuky coby základy kompozice, ale i myšlenku oddělení zvuku od jeho zdroje. V hudební literatuře lze pro tento nový fenomén rovněž nalézt označení hudby *akuzmatické*. Oba pojmy jsou komplementární, označují odlišné charakteristiky téhož konceptu. Pojem *akuzmatický* odkazuje k jeho percepčním charakteristikám, *absolutní konkrétní* pak spíše k umělecké metodě.

Fenomén *absolutní konkrétní hudby* analyzuji na hudebním a teoretickém díle španělského komponisty Francisca Lópeze, který je považován za jednoho z mluvčích i předních představitelů stylu. Jeho tvorbě se dostává široké mediální pozornosti. Na rozdíl od mnoha Lópezových žánrových kolegů ji rovněž doprovází komplexní teoretické dílo, z něž kompozice vyrůstají. Lópezovy odborné stati nejsou pouhou manifestací umělecké metody, jako spíše analýzou přesahů hudby. Dotýkají se především otázek percepce a omezování díla. Objevuje-li se v dějinách umění opakovaně termín *osvobození hudby*, v Lópezově tvorbě nabývá podoby pokusu o oproštění od veškerých významů konotačního charakteru. Jak uvádí hudební publicista Lenin Simons, Lópezovy kompozice jsou zcela „*prosté veškerých vizuálních, procedurálních, vztažných, sémantických nebo virtuózních elementů*“.¹

Důvody pro výběr tohoto fenoménu za téma diplomové práce mohou být označeny za osobní. S tvorbou Francisca Lópeze jsem se v průběhu uplynulého desetiletí pravidelně setkával nejprve ve své praxi hudebního publicisty, později i vydavatele a distributora. Záměrem této práce je představit v České republice doposud nepříliš známé Lópezovo dílo, které může být podkladem pro další studie soudobé elektronické hudby. A konečně, ve zvoleném tématu se odráží obě ústřední charakteristiky mého studijního oboru: Lópezovy nahrávky jsou okrajovou podobou *elektronické kultury*, stejně jako jsou příkladem *sémiotického* fenoménu, kterému je třeba dále věnovat pozornost.

¹ SIMONS, Lenin. Interview with Francisco López. *DB Magazine* 15. 2004, č. 22, s. 18.

Přinejmenším s ohledem na její olbřímí rozsah, neukončený charakter a neustálý vývoj je prozatím nemožné postihnout Lópezovu tvorbu v plné šíři. Záměrem této práce je proto představit její vybrané charakteristiky, ať již se týkají teoretického nebo hudebního díla.

Jádro této práce je rozděleno do čtyř tématických kapitol. První z nich je stručným představením komponisty. Obsahuje nejen nástin jeho životopisu, ale i krátký souhrn jeho teoretického a hudebního díla. Pro jejich četnost není součástí této práce kompletní přehled veškerých Lópezových nahrávek i ostatních uměleckých aktivit. V závěru proto připojuji alespoň seznam doporučených alb, na nichž lze sledovat ustalování autorského rukopisu i typické vizuální podoby vydání.

Pro jeho nejen tématickou, ale i „geografickou“ roztržitost se v následující kapitole věnované Lópezovu teoretickému dílu snažím o nalezení společných jmenovatelů jeho jednotlivých částí. Podrobná analýza všech textů by zřejmě přispěla k roztržitosti této práce. Lópezovy stati bývají chápány jako pouhé shrnutí předpokladů, z nichž vyrůstá jeho hudební tvorba. Ale také jako série negativních vymezení vůči vybraným kompozičním metodám, chápáním hudby anebo zastřešujícím teoriím, které se týkají vztahu umění a jeho prostřednictvím reprezentovaných významů.

Tyto eseje však spojuje společný prvek v podobě jednoznačného odmítnutí dogmat a omezení, která vyplývají z kulturní tradice. Ta je reprezentována souborem teoretických textů. Jejich souhrn vymezuje historická paradigmata, respektive v moderní epoše ustálená žánrová pravidla. Zohlednění kteréhokoli z těchto textů znamená zásah do díla ve smyslu nutnosti přizpůsobení některé z jeho rovin, ať již formální, kompoziční, významové. Má-li umělecká tvorba zůstat skutečně svobodnou, musí být podle Lópeze oproštěna veškerých těchto restrikcí.

V Lópezově chápání je hudba definována pouze pojmem *rozhodnutí*, který reprezentuje „*způsob vnímání určitého zvuku v určitém čase určitým posluchačem*.“² Podobně jako řada dalších představitelů soudobé elektronické scény López vnímá hudbu jako ničím neohrazený způsob vyjádření. Volba kompozičních prostředků, formy i významu zůstává specifickým gestem autora, a nemá proto být omezována texty stojícími před dílem.³

Selektivní mechanismy, které tyto diskurzy představují, přibližují na závěrech díla německého filozofa Viléma Flussera a francouzského ekonoma Jacquese Attaliho. Jejich

² LÓPEZ, Francisco. *Cagean Philosophy* [online]. Prosinec 1996 [cit. 20.4.2010]. Dostupné z: www.franciscolopez.net/cage.

³ HOVINBOLE, Tom. *Nornoise* [DVD]. Oslo: [OHM], 2006.

pojmy *aparátu*, respektive *formy* jsou příkladem krajní závislosti uměleckého díla na teoretických textech. Lze z nich však vyvodit obecné charakteristiky těchto omezujících mechanismů.

V kapitole třetí, určené Lópezově hudební tvorbě, se zaměřuji na trojici charakteristik, které považuji za poznávací znamení komponistova autorského rukopisu. Všechny tři přitom současně rozvíjejí závěry obsažené v teoretickém díle.

Nedílnou součástí Lópezových skladeb jsou dlouhé úseky absolutního ticha. Ty vedou posluchače k soustředění na nahrávku, lze je však rovněž chápat jako snahu rehabilitovat ticho jako plnohodnotný kompoziční prostředek. V historických chápáních skladby bylo totiž vnímáno pouze jako doplňující prvek. V tradiční hudební estetice sice odmlka umožňuje odlišení jednotlivých skladebných elementů, avšak nemůže se na kompozici podílet jako konstitutivní element. V Lópezových skladbách je ticho zcela vyvázáno nejen z této role diferencujícího prvku, ale i z dalších historických chápání, například jako elementu utvářejícího časový rozměr kompozice, anebo pojetí, v němž ticho značí absenci autorského záměru. Pro Lópeze je pouze jednou z barev palety, je zcela rovnocenné s ostatními prvky skladeb. Začlenění ticha ztělesňuje jeho představu o oproštění hudby od prvků tradice, od veškerých apriorních omezení.

Druhým tématickým okruhem kapitoly věnované kompozičním charakteristikám je otázka percepce, kterou López pojímá jako *fenomenologickou redukci*. Jeho nahrávky i koncertní vystoupení jsou stylizovány tak, aby posluchače vedly výhradně k soustředění na *zvuk o sobě* a nikoli k pronikání do odkazovací struktury konotačních významů, dnes zřejmě nejrozšířenější formě „čtení“ hudby. Koncerty proto probíhají v absolutní tmě. Ale ani na albech není posluchač vizuálními vjemy rozptylován. Nahrávky totiž vycházejí bez obalů, pouze s minimem informací o nahrávání i autorovi. Jeho přítomnost na deskách je redukována pouze na knihovnickou značku umožňující zařazení díla.

Tato stylizace je záměrná, neboť směřuje posluchače ke specifickému druhu poslechu. Ten shledávám identický s percepčním modelem *entendre* z díla francouzského teoretika konkrétní hudby Pierra Schaeffera. Schaeffer vnímá poslech jako několikastupňovou fenomenologickou redukci, na jejímž závěru stojí soustředění na *zvuk o sobě*. *Entendre* představuje naslouchání zvuku pouze pro jeho zvukové kvality, nikoli proto, že je nositelem informací zprostředkujících komunikaci či orientaci.

Absence izolovatelných prvků i struktur proměňuje pokusy o tradiční analýzu skladebných prostředků v Lópezových hudebních dílech v pouhé dohady. Proto se zaměřuji

spíše na otázku, *proč* jsou skladby koncipovány právě tímto způsobem. Jejich výstavba je podle mého názoru preferovanému způsobu „čtení“ uzpůsobena do stejné míry jako „vnější“ znaky nahrávek a vystoupení. Proto lze absenci rozpoznatelných prvků chápat jako uzávorkování potencionálních zdrojů konotačních významů. Za absencí struktur je tudíž možné hledat snahu o uzávorkování specifických způsobů percepce, které se v elektronické hudbě ustálily v průběhu uplynulých dvou desetiletí.

Podobně jako teoretické dílo, i kompoziční charakteristiky Lópezových skladeb mohou být předmětem dalších studií. Vedou totiž k určitému způsobu percepce. Prvek *preferovaného čtení* je však v práci spíše naznačen, než uspokojivě vysvětlen. Součástí této kapitoly není ani další zkoumání pojmu *autor*, jehož chápání je v Lópezově díle velmi komplikované.

Čtvrtá a zároveň nejobsáhlejší kapitola je věnována otázce, jaké významy lze hledat v Lópezových kompozicích. Jsou koncipovány tak, aby posluchače vedly výhradně k soustředění na *zvuk o sobě*. Jsou rovněž zcela prosté významů konotačního charakteru. Platí však, že i při striktním dodržování této záměrné stylizace skladby neodkazují na nic mimo sebe sama?

Toto tázání nutně odkazuje k problematice významu v abstraktních formách umění. Pojem *absolutní hudba*, značící tvorbu oproštěnou od veškerých spojení s textem nejen ve formě libreta, ale i programu nebo názvu kompozice, pochází až z devatenáctého století. Spory o přítomnost významu v instrumentálních formách hudby jsou však přinejmenším o století starší.

Pro osmnácté a devatenácté století je příznačná především polemika, zda tyto druhy uměleckého vyjádření nesou identifikovatelný význam. Ve století dvacátém pak převládá přesvědčení, že absolutní hudba a další abstraktní umělecké žánry obsahují i významy, které nejsou pouze formální. Analytické metody moderních společenských disciplín nabízejí četné možnosti, jak fenomén absolutní hudby dále zkoumat.

Badatelé v jejích skladbách nacházejí stejné narativní struktury, které modelují i dominantní vokální žánry epochy. Za narativní postup je často označováno již užití stejných výrazových prostředků, které utváří i referenční styly. Prvek vyprávění je rovněž chápán jako doklad toho, že i abstraktní hudební díla mohou odrážet stejné společenské normy a konvence jako vokální žánry. Absolutní hudba se rovněž stává předmětem sémantických analýz, je vysvětlována jako řečová hra, jako odraz formativních společenských procesů nebo jako předznamenání změn v sociálních strukturách.

Tento soubor rozdílných výkladů se pokouším shrnout v úvodním oddíle čtvrté kapitoly. Tři následující oddíly pak představují pokus o aplikaci vybraných teorií na Lópezovy kompozice.

Následující trojici rozdílných přístupů k otázce významu v abstraktních formách umění chápu jako navazující kroky. Domnívám se, že jimi lze naznačit cesty ke konkretizaci významu v komponistových skladbách.

Jedním z tradičních výkladů *absolutní hudby* je její chápání jako ryze formálního fenoménu. Zastánci tohoto pojetí již však neodpovídají na otázky, jak jsou tyto druhy významy v díle formulovány, respektive jak jsme schopni je rozlišit. Podle amerického muzikologa Leonarda B. Meyera jsou pro naši percepci klíčové pojmy *očekávání* a *zkušenosti*, které umožňují orientaci i v nám dosud neznámých žánrech. Vznik významu v hudbě je pro Meyera identický se vznikem informace, hudební žánry pro něj představují především pravděpodobnostní struktury.

V esejích amerického teoretika Kendala L. Waltona hledám odpovědi na otázku, do jaké míry postrádá abstraktní umění sémantické mechanismy, nezbytné k vyjádření referenčních významů. Walton nabízí vysvětlení, že tyto žánry jsou označujícími aparáty samy o sobě, mohou však vyjádřit pouze velmi omezený okruh významů obecné povahy. Specifikum těchto uměleckých stylů spočívá v tom, jakým způsobem vyjadřují obecné a jednotlivé složky významu. Sémantické mechanismy abstraktních uměleckých žánrů jsou natolik svébytné, že jimi vyjadřované významy navíc nelze převést do prostředků běžně užívaného jazyka.

Americký filozof Nelson Goodman vyvrací přesvědčení, že reference a exprese jsou jedinými reprezentujícími funkcemi umění. I sebeabstraktnější umělecká díla mohou podle Goodmana odkazovat prostřednictvím *exemplifikace*, tj. specifického způsobu označování, odkazu na určitou vlastnost, metodu, prvek, jíž je dílo zároveň příkladem.

2. Francisco López

2.1. Curriculum vitae

Francisco López je španělský autor, interpret a teoretik konkrétní hudby, v současnosti je považován za jednu z předních osobností na poli nonkonformní elektronické scény. Narodil se v roce 1964 v Madridu, první nahrávky publikoval na počátku osmdesátých let, na koncertních pódiiích se začal pravidelně objevovat od jejich druhé poloviny. Do desetiletí následujícího spadají první uveřejněné Lópezovy teoretické texty i první realizované zvukové instalace. Na přelomu tisíciletí dosáhl López celosvětového renomé, v uplynulých pěti letech pak jeho umělecké aktivity zcela převážily nad teoretickou tvorbou.

„*Chci být neviditelný v jakékoli společnosti,*“⁴ shrnuje López chápání sebe sama jako autora. Kdokoli má za úkol sestavit jeho alespoň stručný životopis, proto naráží na nedostatek informačních zdrojů. Ty dostupné se vztahují výhradně ke komponistově tvorbě, postrádají však jakákoli osobní data. Resumé Lópezova díla je ohromující. Pětadvacet let hudební dráhy představuje na pět set koncertních a třicet rozhlasových vystoupení, více než dvě stovky nahrávek nebo padesát přednáškových cyklů spojených s tvůrčími dílnami. Ale také hudbu ke dvěma desítkám filmů, divadelních a tanečních představení i řadu dalších aktivit, od vlastního teoretického díla nebo zvukových instalací po kurátorství projektů v oblasti experimentální elektronické hudby.⁵

Olbřímí rozsah Lópezova uměleckého díla je častým předmětem kritiky. „*Většina z těchto nahrávek je triviální, dokazuje pouze, že vydavatelem se dnes může stát každý,*“ uvádí v recenzi osmi Lópezových CD z let 2000 až 2002 odborník na hudbu druhé poloviny dvacátého století Piero Scaruffi.⁶ Lópezova tvorba zůstává často nepochopena, především vně akademických kruhů a specializovaných médií. I pro mnohé posluchače abstraktních elektronických žánrů je příliš odtažitá, jiným je nepřístupná pro doprovodný teoretický

⁴ LÓPEZ, Francisco. *Towards the Blur* [online]. Listopad 2001 [cit. 20.4.2010]. Dostupné z: www.franciscolopez.net/aphorism.

⁵ Kompletní přehled Lópezova uměleckého díla lze nalézt na jeho oficiálních internetových stránkách na adrese www.franciscolopez.net/resume, poslední aktualizace seznamu však pochází z roku 2009 (bez přesné datace), výčet tedy neobsahuje díla vzniklá v letech 2009 a 2010. In: LÓPEZ, Francisco – RICCI, Massimo. *Francisco López [Resume]* [online]. 2009 [cit. 20.4.2010]. Dostupné z: www.franciscolopez.net/resume.

⁶ SCARUFFI, Piero. Francisco López. *History of Avantgarde Music* [online]. 2003 [cit. 20.4.2010]. Dostupné z: www.scaruffi.com/avant/lopez.

program. Na akademické půdě však López zůstává jednou z předních osobností svého oboru. Dokládá to nejen hostování na prestižních univerzitách, které se elektronickou hudební tvorbou zabývají,⁷ ale i tři čestná ocenění poroty festivalu *Ars Electronica* udělená za alba *Nav*⁸ (1999) a *Buildings [New York]*⁹ (2002) a za projekt *Untitled Sonic Microorganism* (2007), na jehož vzniku se kromě Francisca Lópezze podílelo padesát dalších interpretů soudobé elektronické hudby.

Za pravděpodobně nejznámější Lópezovo hudební dílo lze považovat zvukovou instalaci *Virtual Sonic Water* představenou před dvěma lety coby součást španělské expozice na veletrhu *Expo 2008* ve španělské Zaragoze.

Instalaci tvoří dvě úzce související části, prezentované uvnitř a vně divadelního sálu. Mají návštěvníky upozornit na pojítka i kontrasty mezi tradičními hudebními technikami domorodých národů a kompozičními praktikami soudobé elektronické tvorby. „*Obě se pokouší přiblížit vodu jako zdroj neurčitého, mnohvrstevného zvuku, ani jedna však není pouhou jeho imitací nebo reprodukcí. Jsou snahou o prohloubení estetického a emočního zážitku, který její zvuk přináší.*“¹⁰ Venkovní součástí instalace představuje improvizace pro stovku *rainsticků*¹¹ hraná skupinou dobrovolníků před vchodem do sálu. Její pokaždé odlišný průběh je odkazem na neustále se proměňující charakter zvuku vody, na nestálost jeho struktur i absenci rozpoznatelných prvků. Druhou součástí instalace je patnáctiminutová skladba, plně využívající možností 3D reprodukčního systému, tvořeného stovkou reproduktorů. V divadelním sále prezentované Lópezovo komponované pásmo je vystavěno z nahrávek vodstev různých částí světa sesbíraných autorem v průběhu uplynulých dvou desetiletí. V souladu s Lópezovým chápáním hudby sedí návštěvníci ponořeni do absolutní tmy, interpret hraje v zastíněné projekční kabině, aby svou přítomností dojmy posluchačů nenarušoval.

Mezi Lópezovými aktivitami je i několik projektů dlouhodobého charakteru. Nejznámějším je *Sound Matter Cities*, tvůrčí spolupráce s uměleckými komunitami vybraných měst (Brusel, Kolín nad Rýnem, Birmingham, Montreal a další). Projekt si klade

⁷ López o elektronické hudbě přednášel například na *Akademii umění* v Malmö (2008), na *Univerzitě Concordia* v Montrealu (2006) nebo na *Technické univerzitě* v Berlíně (1997).

⁸ LÓPEZ, Francisco – DUNCAN, John. *Nav*. Tokyo: Allquations, 1999.

⁹ LÓPEZ, Francisco. *Buildings [New York]*. Rotterdam: V2_Archief, 2001.

¹⁰ *Expo 2008 catalogue*. Zaragoza: Expo 2008, 2008, s. 12.

¹¹ Jeden z tradičních nástrojů domorodých kultur – uzavřená, sypkou hmotou zčásti vyplněná nádoba, vydávající chrastivý zvuk připomínající tekoucí vodu.

za cíl „přetvářet městská zvuková prostředí do zvukové virtuálnosti.“¹² Umělci zkoumají a dokumentují unikátní zvuková zákoutí, pořizují jejich nahrávky, z nichž později v souladu s individuálními tvůrčími programy vznikají obsahem i formou odlišné kompozice, které „jsou virtuálními zvukovými pohlednicemi měst.“¹³

Od roku 2005 pořádá López pravidelné tvůrčí dílny pro profesionální hudebníky z žánru soudobé konkrétní hudby. Dvoutýdenní kurzy se odehrávají v brazilské jezerní oblasti *Manori*. Jejich součástí je nejen práce v terénu – pořizování výchozích nahrávek pro kompozice – a jejich následné studiové zpracování, ale i teoretické diskuze nebo interakce s místním obyvatelstvem. Semináře se věnují především otázkám vztahu umění a reality, který v konkrétní hudbě nabývá zcela specifické podoby, povaze autorství i dalším teoretickým aspektům elektronické tvorby.

Posledním z projektů, na nichž López participoval, je letošní expedice šesti desítek umělců a vědců do oblasti jihoamerické řeky Paraná. Měsíční putování lodí mělo za cíl zdokumentovat region stejnými prostředky, jaké používaly objevitelské výpravy devatenáctého století, tedy zachytit nejen vědecké, ale i kulturní aspekty oblasti. Mezi účastníky výpravy byli hydrologové, geografové nebo biologové, ale i etnografové a umělci z různých oblastí. Ti měli specifika regionu zaznamenat tradičními i moderními výtvarnými a hudebními technikami. López se expedice účastnil nejen jako komponista, který sběrem nahrávek dokumentoval zvukové prostředí, jako entomolog byl rovněž součástí týmu, mapujícího faunu a flóru místních ekosystémů.

Francisco López získal titul Ph.D. v oboru biologie ekosystémů. Dvě desetiletí akademické kariéry zasvětil nejen přednášení na domovské *Madridské univerzitě* nebo hostování v jiných španělsky hovořících zemích (Kuba, Kostarika, Chile), ale i více než padesáti terénním výzkumům s důrazem na tropické oblasti Austrálie, rovníkové Afriky a Latinské Ameriky. Jejich předmětem byla nejen pozorování dynamiky ekosystémů, ale i zkoumání fenoménu dorozumívání hmyzu.

¹² LÓPEZ, Francisco. Sound Matter Cities. *DB Magazine* 17, 2006, č. 2, s. 8.

¹³ Tamtéž.

López opakovaně přiznává, že je hudebním samoukem,¹⁴ v teoretickém díle i rozhovorech opakovaně zdůrazňuje, že minimum znalostí o kompozičních technikách udržuje jeho hudbu svobodnou.¹⁵ Omezenost tvůrčích metod jej na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let dovedla od bubnování ve studentských kapelách k vlastní elektronické tvorbě. S ní se López seznámil jako člen kazetové scény, hnutí, jehož prostřednictvím si studenti vyměňovali alba méně známých interpretů. Za klíčové označuje López seznámení s tvorbou italského komponisty Maurizia Bianchiho. Bianchiho pokusy o „dekonstrukci“ zvuku měly na rané Lópezovy nahrávky enormní vliv. Ještě předtím, než v roce 1983 oficiálně vyšly první z nich, vypustil López do oběhu několik svých kompozic prostřednictvím kazetové scény. Ty se však dodnes nezachovaly, stejně jako hudební záznamy Lópezova působení ve studentských kapelách.

2.2. Přehled hudebního díla

K současnému datu (15.4.2010) tvoří Lópezovu diskografii na 230 vydaných titulů.¹⁶ Tento výčet není úplný: nezahrnuje některé již dokončené, přesto nevydané nahrávky, které hudebník zmiňuje v rozhovorech, respektive teoretických statích.¹⁷ Snahy Lópezovo hudební dílo přehledně katalogizovat komplikuje neucelená vydavatelská politika, jejíž součástí je množství reedice, vycházejících v některých případech pod odlišnými názvy nebo s natolik pozměněnými zvukovými charakteristikami, že je sporné, zda se jedná o reedici anebo o novou adaptaci téhož díla.

Sestavení pomyslného *Köchelova seznamu* Lópezova hudebního díla ztěžuje i nesystematické zacházení s názvy. Většina alb, kompozic a instalací se ukrývá za anonymními názvy *Untitled* či *Belle Confusion* s přiřazeným pořadovým číslem. Třebaže jejich přidělování sleduje chronologickou linii, v níž byla díla dokončena, v rozřazení pořadových čísel mezi kompozice, alba a instalace není ustálený princip. Stejně tak, je-li

¹⁴ Například: SCYLLA, Magda. Birmingham Sound Matter. In: *Birmingham Sound Matter* [CD]. Birmingham: Audiobulb, 2009, s. 9; HOVINBOLE, Tom. *Nornoise* [DVD]. Oslo: [OHM], 2006.

¹⁵ LÓPEZ, Francisco. *Against the Stage* [online]. Leden 2004 [cit. 20.4.2010]. Dostupné z www.franciscolopez.net/stage.

¹⁶ Údaje o komponistově diskografii čerpám z resumé jeho umělecké díla na jeho oficiálních stránkách, toto však neobsahuje aktualizace od roku 2009. Na základě údajů serveru www.discogs.com je počet doplněn o alba, která vyšla v letech 2009 a 2010. (LÓPEZ, Francisco – RICCI, Massimo. *Francisco López [Resume]* [online]. 2009 [cit 20.4.2010]. Dostupné z: www.franciscolopez.net/resume; *Francisco López* (heslo). [online]. 18.4.2010 [cit 20.4.2010]. Dostupné z: www.discogs.com/artist/Francisco+Lopez.)

¹⁷ SILVESTRI, Graciela. Paraná Ra'angá. *Transatlántico* 2, č. 4, s. 8.

některá ze zvukových instalací zaznamenána na nahrávce, neexistuje pravidlo, v souladu s nímž si buď uchovává původní název a nebo dostává nový.

Přestože nejstarší Lópezovy nahrávky od nejnovějších děl téměř tři desetiletí, během kterých autor vyměnil analogové nahrávací technologie za digitální, komponistův rukopis zůstává stále snadno rozpoznatelný. Jeho skladby jsou mnohvrstevnými pásmy zvuku, u nichž je zřejmé, že vznikla manipulacemi s konkrétními nahrávkami, přesto je zcela nemožné identifikovat jak výchozí zvuky, tak i metodu, jíž byly zpracovány. Kompozice postrádají jakékoli záchytné body ve smyslu melodických či rytmických, sémantických nebo syntaktických prvků, operují s dlouhými pasážemi ticha nebo se odehrávají na prahu slyšitelnosti. Lópezova tvorba se „pohybuje výhradně v teritoriích neurčitého, rozostřeného, šumu, hluku, prvků, které jsou za hudbu považovány jen zřídka.“¹⁸ Tyto rysy, stejně jako znemožnění notace i rekonstrukce autorské metody, jsou Lópezovým poznávacím znamením od raných nahrávek, které vznikaly ještě bez doprovodného teoretického programu. „*Dílo je pozoruhodně konzistentní, třebaže se změnilo jak jeho teoretické pozadí, tak nahrávací metody,*“ shrnuje jej holandský hudební publicista René van Peer.¹⁹

Za charakteristickou vnější úpravu Lópezových nahrávek je dnes považován minimalistický design, jehož podoba se ustálila v polovině devadesátých let, kdy se López stal přední tváří vydavatelství specializujících se na soudobou elektronickou hudbu, jako jsou *Staalplaat* nebo *V2*.

V souladu s programem absolutní konkrétní hudby postrádají alba obal i jakýkoli kreativní design. Vycházejí v jednotné grafické úpravě, kdy CD nedoprovází obvyklý booklet. Na minimum redukováné údaje o desce a nahrávání – interpret, název titulu, vydavatel, katalogové číslo, datum a místo dokončení – jsou uvedeny (v jednotné grafické úpravě) přímo na disku.²⁰

Obdobně strohý, graficky však odlišně koncipovaný design si uchovávají i Lópezovy nahrávky na vinylu. I jejich obaly postrádají jakékoli grafické prvky, s nimiž by zvuková stopa mohla posléze být asociována, jejich textová část nepřekračuje obvyklé minimum informací. Absence obalu – jednoho z nejdůležitějších prodejních a marketingových faktorů²¹

¹⁸ DUERREN, Jos-laj. Worlds from behind the Veil. *Feardrop* 5, 2000, č. 7, s. 9.

¹⁹ VAN PEER, René. Waterfall Music. *Musicworks* 25, 2002, č. 82, s. 10.

²⁰ Viz obrazová příloha 1 – potisk CD *El Dia Anterior a la Emergencia de los Adultos de Magicicada* (LÓPEZ, Francisco. *El Dia Anterior a la Emergencia de los Adultos de Magicicada*. Praha: Purplesoil, 2006.)

²¹ BORO VAN, Aleš. Obal stále prodává. *E 15*, 20.6.2009, s. 14.

– však v Lópezově případě nemá dopad na prodejní čísla. Španělský komponista zůstává jedním z nejprodávanějších interpretů v žánru experimentální elektronické hudby. Jeho nahrávky představují jistotu pro nezávislé vydavatele, objevily se proto na více než osmdesáti značkách. Stejně tak náleží López na tomto poli k interpretům nejdražším – základní podmínky smlouvy o vydání alba tvoří mimo jiné garance padesáti procent z čistého zisku z titulu.²²

Druhou charakteristickou skupinu Lópezových nahrávek tvoří série alb, jejichž součástí jsou teoretické texty, které osvětlují koncept absolutní konkrétní hudby v rovině vztahu umění jako abstrakce a reprezentace reality. *La Selva*,²³ nahrávka z kostarického deštného pralesa, a *Buildings [New York]*,²⁴ exkurze do technického zázemí newyorských mrakodrapů, jsou studii, jež zkoumají, do jaké míry může být percepce odlišná, má-li posluchač k dispozici doplňující údaje o nahrávání a výchozích zvucích, z nichž byly kompozice pořízeny. Přestože tato CD vycházela na různých značkách, jejich design je opět sjednocený identickým formátem obalu (takzvaný digipak s vlepenou knížečkou s textem) i rozvržením grafiky jeho titulní strany.²⁵

Zcela odlišnou a v některých případech na teoretický program rezignující skupinu nahrávek tvoří autorské spolupráce s dalšími představiteli soudobé elektronické hudby. Liší se jak grafickým zpracováním, které se spíše přizpůsobuje ustálenému designu vydavatelů, tak i konceptem. 2CD se Scottem Artfordem²⁶ nabízí dva odlišné způsoby zacházení s identickými výchozími zvuky, nabízí možnost alespoň částečně rekonstruovat autorskou techniku. 2CD se Zbigniewem Karkowskim²⁷ je manifestací odlišných přístupů nejen ke tvorbě, ale i otázkám percepce,²⁸ *Mavje* s Andrejem Kiričenkem²⁹ pak představuje odezvu na klasický mail-art, kdy si autoři společnou nahrávku v různých stádiích vyměňují a doplňují ji. 2CD *Absolute Noise*

²² Smlouva o vydání mini CD *El Dia Anterior a la Emergencia de los Adultos de Magicicada*, prosinec 2005, soukromý archiv autora.

²³ LÓPEZ, Francisco. *La Selva*. Rotterdam: V2_Archief, 1998.

²⁴ LÓPEZ, Francisco. *Buildings [New York]*. Rotterdam: V2_Archief, 2001.

²⁵ Viz obrazová příloha 2 – obal CD *Wind [Patagonia]* (LÓPEZ, Francisco. *Wind [Patagonia]*. Seattle: and/OAR, 2007.)

²⁶ LÓPEZ, Francisco – ARTFORD, Scott. *Solid State Flesh/Solid State Sex*. Patras: Low Impedance, 2005.

²⁷ LÓPEZ, Francisco – KARKOWSKI, Zbigniew. *Whint*. Londýn: Absolute [London], 2000.

²⁸ Zbigniew Karkowski je polský autor, interpret a teoretik elektronické hudby. Vystudoval klasickou kompozici, v jeho tvorbě lze nalézt jak elektroakustické improvizace, tak i skladby pro tradiční – konvenční – nástroje. V uplynulých letech působil především v Tokiu. S Franciscem Lópezem jej pojí nejen několik společných nahrávek, ale i umělecká východiska – oba autoři vytváří hudbu oproštěnou veškerých konotačních významů – nebo zájem o teoretické přesahy elektronické tvorby. Svě poznatky týkající se především percepce avantgardní hudby shrnul Karkowski ve studii *Physiques Sonores* (Paříž: Van Dieren, 2008).

²⁹ LÓPEZ, Francisco – KIRIČENKO, Andrej. *Mavje*. Kyjev: Nexsound, 2005.

Ensemble,³⁰ tvůrčí spolupráce s více než dvaceti interprety z žánru soudobé elektronické hudby, je pak dokladem toho, jaký vliv měly Lópezovy teoretické závěry na dílo ostatních představitelů žánru.

2.3. Přehled teoretického díla

Teoretickým dílem nazývám souhrn veškerých Lópezových textů, jejichž obsahem jsou teoretické přesahy autorova chápání hudby, tedy především vysvětlení předpokladů a východisek konceptu absolutní konkrétní hudby. Odborné stati, ať již publikované samostatně nebo jako doprovodná součást vybraných nahrávek, však nabízejí pouze strohé nastínění tohoto konceptu. Stejnou důležitost proto přiřkládám vybraným rozhovorům, které jej zasazují do širšího kontextu.

Lópezovo teoretické dílo má charakter nedokončeného, provizorního. Nikoli ve smyslu možného předefinování závěrů, ale především proto, že z ústředních textů – již dokončených, autorem přesto neustále doplňovaných knih *Dissipation of Music* a *Wine and Dust* – bylo doposud uveřejněno jen několik kapitol.³¹ U citovaných Lópezových textů se držím veřejně dostupné podoby z komponistových oficiálních internetových stránek.³² Na rozdíl od některých přetištěných či přeložených verzí byly autorizovány.

Kromě uveřejněných kapitol knižních studií tvoří páteř Lópezova teoretického díla pět formou i obsahem odlišných esejů z let 1995 – 2002 a trojice doprovodných textů k nahrávkám.³³ Neméně důležitými prameny pro jeho studium jsou pásma určená diskuzi o společenské roli a estetice soudobé elektronické hudby v kanadských časopisech *Musicworks*³⁴ a *Experimental Musical Instruments*,³⁵ i Lópezovi věnované kapitoly ve

³⁰ LÓPEZ, Francisco. *Absolute Noise Ensemble*. Liburn: Blossoming Noise, 2006.

³¹ Některé kapitoly knihy *Wine and Dust* byly přetištěny jako doprovod rozhovoru s Franciscem Lópezem v časopisu *Loop* (VARELA, Daniel. Towards the Blur. *Loop* 3, 2003, č. 8, s. 17 – 21.), u tří Lópezových esejů – *Cagean Philosophy*, *Environmental Sound Matter* a *Schizophonia* – je naopak uvedeno, že jsou samostatnými kapitolami knihy *Dissipation of Music*.

³² www.franciscolopez.net

³³ Jedná se o doprovodné texty k CD: LÓPEZ, Francisco. *Wind [Patagonia]*. Seattle: and/OAR, 2007; LÓPEZ, Francisco. *Buildings [New York]*. Rotterdam: V2_Archief, 2001; LÓPEZ, Francisco. *La Selva*. Rotterdam: V2_Archief, 1998.

³⁴ Například: VAN PEER, René. Waterfall Music. *Musicworks* 25, 2002, č. 82, s. 10 – 17; VAN PEER, René. Art of Coexistence. *Musicworks* 17, 1994, č. 59, s. 26 – 31.

³⁵ Text *Environmental Sound Matter* vznikl jako reakce na diskuzi o povaze nahrávek přírody, která byla ústředním tématem časopisu v ročnících 1994 – 1995.

filmovém dokumentu *Nornoise*,³⁶ respektive antologii předních představitelů soudobé elektronické hudby *Microbionic* Williama Baileyho.³⁷

Lópezovy odborné stati, rozhovory s ním, i jemu věnovaná komentovaná pásma lze nalézt v hudební literatuře i periodikách okolo celého světa. Tato „geografická roztrášenost“ znemožňuje seznámit se s jeho teoretickým dílem v plném rozsahu, alespoň do doby, než bude souborně vydáno. Přestože López o hudbě přednášel ve více než třiceti zemích, je většina jeho textů spojena se dvěma z nich. V Kanadě López dlouhá léta působil, v tamější franko-kanadské komunitě má experimentální hudba silné zázemí, vychází zde řada tématických periodik jako například již zmiňované časopisy *Musicworks* a *Experimental Musical Instruments*, z nichž López vychází a cituje. Druhou zemí je Chile, odkud pochází řada hudebníkových nahrávek včetně alba *Wind [Patagonia]*³⁸ s doposud posledním publikovaným teoretickým textem. S tavním časopisem *Loop* je López navíc úzce personálně propojen – jeho redaktor Daniel Varela je zároveň editorem připravované Lópezovy knihy *Wine And Dust*.

Podobně jako pro Lópezovo hudební dílo, i pro teoretické texty je příznačná soudržnost. Ačkoli nejstarší publikované eseje pocházejí z poloviny devadesátých let, lze mezi nimi a později uveřejněnými nalézt posloupnost: novější vždy doplňují a rozvíjejí závěry předchozích. Změn však doznala jejich forma. Konfrontační charakter starších textů nahradil spíše vysvětlující tón novějších, které se již obejdou bez negativních vymezení.

Shrnutí obsahu teoretického díla je předmětem následujících kapitol. Zde proto pouze nastíním tématický obsah jednotlivých esejů. *Cagean Philosophy*³⁹ je konstatováním, že dílo teoretiků a skladatelů, jejichž cílem je osvobození hudby od omezení různého původu i charakteru, je chápáno nesprávně, jsou-li jeho závěry přejímány jako dogma nebo jednoznačně definovaná tvůrčí metoda. *Schizophonia*⁴⁰ je příspěvkem do sporu o přirozenost hluku ve smyslu každodenního zvukového doprovodu reality. Pro akustické ekology jako jsou Murray R. Schafer nebo Hildegard Westerkamp je hluk nepřirozenou součástí světa, kterou je třeba dále zkoumat především za účelem její regulace. Pro teoretiky konkrétní hudby je

³⁶ HOVINBOLE, Tom. *Nornoise* [DVD]. Oslo: [OHM], 2006.

³⁷ BAILEY, William. *Microbionic*. Londýn: Creation Books, 2009.

³⁸ LÓPEZ, Francisco. *Wind [Patagonia]*. Seattle: and/OAR, 2007.

³⁹ LÓPEZ, Francisco. *Cagean Philosophy* [online]. Prosinec 1996 [cit. 20.4.2010]. Dostupné z: www.franciscolopez.net/cage. (Dále: LÓPEZ, F. *Cagean Philosophy*.)

⁴⁰ LÓPEZ, Francisco. *Schizophonia* [online]. Leden 1997 [cit. 20.4.2010]. Dostupné z: www.franciscolopez.net/schizo. (Dále: LÓPEZ, F. *Schizophonia*.)

nedílnou součástí světa, kterou je proto nezbytné zohlednit i v umění. Obě myšlenkové platformy se rozcházejí i v otázce, do jaké míry je v umění možné oddělit zvuk od jeho zdroje. Esej *Environmental Sound Matter*⁴¹ je zamyšlením nad otázkou, nakolik může být percepce odlišná, má-li posluchač k nahrávce konkrétní hudby k dispozici doplňující informace o nahrávání, *Against The Stage*⁴² shrnuje úvahy o roli autora v soudobé elektronické hudbě a historicky podmíněném chápání jeho role. *Towards The Blur*⁴³ je umělecký manifest formulovaný v podobě citací z ostatních teoretických děl či rozhovorů, který i přes heslovitý charakter opět působí kompaktním dojmem.

Lópezovo teoretické dílo vychází z různorodých pramenů. Kritika konceptu akustické ekologie i uměleckých východisek jí doprovázejícího uměleckého programu vychází z důkladné znalosti kompletního díla jejího teoretika Murray R. Schafera i odborných diskuzí v časopisu *Soundscape*.⁴⁴ Možné chápání hudby jako autopoetického fenoménu nachází oporu v práci *Autopoesis and Cognition* Huberta Maturany a Francisca Varely,⁴⁵ s níž se López seznámil během výzkumů v oborech entomologie a dynamiky ekosystémů. Umělecká východiska definuje López na závěrech teoretického díla amerického skladatele Johna Cage⁴⁶ a francouzského průkopníka konkrétní hudby Pierra Schaeffera.⁴⁷ V otázkách percepce cituje López fenomenologii Maurice Merleau-Pontyho,⁴⁸ v otázkách percepce nahrávek přírody pak především časopisy *Experimental Musical Instruments* a *Nature Sounds* a teoretiky konkrétní hudby Barryho Truaxe⁴⁹ a Michela Chiona.⁵⁰

⁴¹ LÓPEZ, Francisco. *Environmental Sound Matter* [online]. Duben 1998 [cit. 20.4.2010]. Dostupné z: www.franciscolopez.net/env. (Dále: LÓPEZ, F. *Environmental Sound Matter*.)

⁴² LÓPEZ, Francisco. *Against the Stage* [online]. Leden 2004 [cit. 20.4.2010]. Dostupné z www.franciscolopez.net/stage. (Dále: LÓPEZ, F. *Against the Stage*.)

⁴³ LÓPEZ, Francisco. *Towards the Blur* [online]. Listopad 2001 [cit. 20.4.2010]. Dostupné z: www.franciscolopez.net/aphorism. (Dále: LÓPEZ, F. *Towards the Blur*.)

⁴⁴ López cituje Schaferovy knihy *The Thinking Ear*, *The Tuning of the World* a *The Book of Noise* (SCHAFER, Murray R. *The Thinking Ear*. Toronto: Arcana Editions, 1986; SCHAFER, Murray R. *The Tuning of the World*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1980; SCHAFER, Murray R. *Book of Noise*. Toronto: Arcana Editions, 1998.) i ročníky 1995 – 1996 časopisu *Soundscape Newsletter*.

⁴⁵ MATURANA, Humberto – VARELA, Francisco. *Autopoesis and Cognition*. Dordrecht: Riedel, 1980.

⁴⁶ López opakovaně cituje dvě Cageovy knihy: CAGE, John. *Silence*. Middleton: Wesleyan University Press, 1973; CAGE, John. *Para los Pájaros*. Caracas: Monte Avila Ediciones, 1981.

⁴⁷ SCHAEFFER, Pierre. *Traité des Objets Musicaux*. Paříž: Editions du Seuil, 1966.

⁴⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paříž: Gallimard, 1945.

⁴⁹ TRUAX, Barry. Sound and Sources in Powers of Two. *Contact!* 9, 1996, č. 2, s. 48 – 55.

⁵⁰ CHION, Michel. *Le Son*. Avon: Nathan, 1988.

3. Hudba jako mizení – teoretické dílo Francisca Lópeze

Jaké společné jmenovatele hledat v jednotlivých částech Lópezova nepříliš obsáhlého, avšak tématicky roztržitého teoretického díla? Mají jeho texty i jiný význam, než že jsou shrnutím předpokladů, z nichž vyrůstá komponistovo chápání absolutní konkrétní hudby? Lópezovy studie⁵¹ sice předznamenávají některé základní rysy jeho tvůrčí metody, je však rovněž možné je chápat jako vystoupení proti dogmatům a teoriím, jež uměleckou tvorbu ovlivňují. Zatímco koncept absolutní hudby formulovaný v devatenáctém století lze vnímat především jako reakci na úzké sepjetí hudby s textem a jím reprezentovanými významy, je Lópezovo chápání absolutní konkrétní hudby vystoupením proti zakořenění hudby v teoretických textech, což vede k jejímu omezování.

3.1. Hudba jako mizení

Ve snahách definovat umění estetickými, technickými či sociokulturními kategoriemi vnímá López selekční tlak, který ovlivňuje podobu každého realizovaného tvůrčího aktu.⁵² Aby za takový mohlo být považováno, musí být dílo uzpůsobeno řadě konsensuálních vymezení, která se týkají nejen jeho kompoziční nebo formální stránky, ale i percepce. S potřebami technické reprodukovatelnosti vzrůstá s komplexností uměleckého díla i složitost těchto vymezení. Hudba se stává především zbožím, výrobkem, předpokládá se, že bude zahrnovat i technické roviny související s potřebami replikace a distribuce, i roviny marketingové nebo produkční. Sílí rovněž sepjetí hudby s vizuálním elementem. Jak uvádí britský hudební publicista William Bailey v knize *Microbionic*,⁵³ „interpretovy vizuální kvality se stávají stejně důležitým prvkem jako například virtuosita.“⁵⁴ Každá z těchto rovin je pak definována souborem teoretických textů, které mají imanentně selektivní charakter a

⁵¹ Viz výčet na s. 15 – 16 této práce.

⁵² SIMONS, Lenin. Interview with Francisco López. *DB Magazine* 15, 2004, č. 22, s. 19.

⁵³ BAILEY, William. *Microbionic*. Londýn: Creation Books, 2009. (Dále: BAILEY, W. *Microbionic*.)

⁵⁴ BAILEY, W. *Microbionic*, s. 29.

jejichž prostřednictvím jsou umělecká díla kódována. Pro tuto rostoucí závislost hudby na teoretických textech užívá López výraz *mizení hudby*.⁵⁵

Tento Lópezem používaný termín však nesmí být směřován s chápáním pojmu *mizení* ve filozofii dvacátého století, v níž je spojován například s dílem francouzského filozofa Jeana Baudrillarda.⁵⁶ V něm vyjadřuje paradoxní stav, kdy může být díky prostředkům masové komunikace a replikace symbolická reprezentace autentičtější než reprezentované bytí. To v důsledku umožňuje existenci objektů, kterým je pouze na základě reprezentace přisuzována reálná existence, třebaže se jedná o umělé – znakové – konstrukce, jejichž odkazovací struktura nerefereje k ničemu skutečnému, existujícímu, ale pouze k dalším stejným způsobem vytvořeným znakům. Pro Lópeze představuje *mizení* nikoli toto „sémantické odcizení“, ale narůstající závislost uměleckého díla na teoretických textech.

Tento fenomén je nejen základem mnoha analýz popkultury,⁵⁷ je rovněž identický s pojmem *formy* v díle francouzského filozofa a ekonoma Jacques Attaliho. V knize *Noise: the Political Economy of Music*⁵⁸ charakterizuje Attali hudbu dvacátého století jako přechod od modu *reprezentace* k modu *replikace*.⁵⁹ Pro tento proces je typické, že historická vymezení hudby v podobě dominantního paradigmatu jsou nahrazována *formou*.⁶⁰ Příklad *formy* lze nalézt v současné populární tvorbě, kterou lze chápat jako střídání producentských modelů, jejichž obsah i trvanlivost jsou určovány poptávkou.⁶¹ *Forma* je extrémním příkladem závislosti hudby na textech – v uváděném případě je vytvářena na základě průzkumů trhu, marketingových strategií a dalších diskurzů.

Pro vysvětlení závislosti uměleckého díla na teoretických textech, které musí artefakt reflektovat, lze použít pojmy z díla německého filozofa Viléma Flussera.⁶² Jedním z témat, které jeho úvahami prostupují, je otázka, do jaké míry je možnost zachytit svět pomocí

⁵⁵ Tento termín používá komponista například v rozhovoru pro časopis *Adverse Effect*; WELLS, David. Interview with Francisco López. *Adverse Effect* 4, 2004, č. 5, s. 8.

⁵⁶ Pojem *mizení* je vysvětlován především ve studii *Dokonalý zločin* (BAUDRILLARD, Jean. *Dokonalý zločin*. Olomouc: Periplum, 2001.).

⁵⁷ KLUSÁK, Pavel. Krysař volá: Chyťte krysaře. *Lidové noviny*, 6.3.2010, s. 24.

⁵⁸ ATTALI, Jacques. *Noise: The Political Economy of music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006, s. 118. (Dále: ATTALI, J. *Noise*.)

⁵⁹ V období *reprezentace* představuje hudební dílo notový zápis, možnost jej znovu vyslechnout znamená být přítomen u jeho další interpretace, v epoše *replikace* umožňuje nahrávka neomezenou reprodukci téže zaznamenané události.

⁶⁰ ATTALI, J. *Noise*, s. 87 – 148.

⁶¹ Tamtéž.

⁶² FLUSSER, Vilém. *Do univerza technických obrazů*. Praha: OSWU, 2001; FLUSSER, Vilém. *Za filozofii fotografie*. Praha: Hynek, 1994.

záznamových technologií omezena jejich technickými parametry i principy fungování. Snímek pořízený fotoaparátem i jiné druhy reprezentace vzniklé prostřednictvím automatických záznamových zařízení (*aparátů*) nazývá Flusser *technickým obrazem*.

Oba druhy reprezentace – *technický obraz* i hudba – mají společný způsob, jímž jsou texty limitovány. *Technický obraz* je mechanickým přepisem konfigurace pojmů ve vnějším světě prostřednictvím textů shrnujících poznatky, které umožňují fungování *aparátu*. Hudební dílo pak lze chápat jako transkripci autorského gesta ustálenými prostředky, které jsou ustanoveny obdobně komplexním souborem teoretických textů.

Každý z diskurzů, který umožňuje existenci *aparátu*, však současně omezuje množství jeho prostřednictvím zachytitelných konfigurací. Fyzikální a chemické procesy, které vedou ke vzniku bodů určité barvy na fotografii, mohou zachytit pouze část barevného spektra. To samé platí pro konfigurace určitých kvalit (osvětlení, kontrast, vzdálenost aj.). Tato omezení vyplývají z teoretických textů, které mají imanentně selektivní charakter.

Druhým předpokladem, který obě formy reprezentace mají společný, je konsensuální charakter percepce. U *technického obrazu* je ustálený průběh „čtení“ předmětem „dohody“ mezi tvůrci a odběrateli. Diváci nepovažují televizní obraz za konkretizaci bodů, ale například za fotbalové utkání nebo přenos operního vystoupení.⁶³ Stejně tak ani hudební dílo, i v podobě „vyplnění“ *formy* není vnímáno jako pouhá konkretizace marketingových, kompozičních a dalších předpokladů, ale jako zachycení specifického autorského gesta.

Toto gesto je však předmětem kodifikace, může být vyjádřeno pouze prostředky, které shrnují předchozí teoretické texty. Ty jsou pro Lópeze zdrojem omezování uměleckého díla, každý z nich umožňuje realizaci pouze některých součástí gesta. Kumulací textů v epoše technické reprodukovatelnosti dochází k nárůstu těchto omezení.

3.2. Posunování plotu

Muzikolog Jörg Zimmermann tvrdí, že tradiční chápání hudebních dějin – posun dominantního paradigmatu – nahrazuje v padesátých letech dvacátého století množství paralelně existujících žánrů s nejasně vytyčenými hranicemi i vlastními, neustále se proměňujícími pravidly.⁶⁴ Lze-li podle něj klasické paradigma definovat jako „základní

⁶³ FLUSSER, Vilém. *Do univerza technických obrazů*. Praha: OSWU, 2001, s. 73.

⁶⁴ ZIMMERMAN, Jorg. *Bach and Aesthetic Discourse*. In RANTALA, Vikko – ROWELL, Lewis – TARSTI Eero. *Essays on the Philosophy of Music*. Helsinky: Acta philosophica fennica, 1988, s. 306.

*koncept, který určuje charakter hudební teorie i percepce v určitém období,*⁶⁵ pak je toto vymezení rovněž normativem tvorby. Každé paradigma totiž preferuje určité kompoziční techniky, formy a druhy významu a má proto nutně restriktivní charakter.

Lópezovy snahy o oproštění hudebního díla od veškerých formálních a kompozičních omezení vyplývajících z tradice mohou připomenout směřování tvorby amerického skladatele Johna Cage. V Lópezových teoretických statích je kritice podrobena nejen historické podřizování se dominantnímu dobovému paradigmatu či žánrovým pravidlům,⁶⁶ ale překvapivě i vybrané závěry Cageova teoretického díla, shrnutého především v knize *Silence*.⁶⁷

Problematikou ticha coby součásti kompozice se zabývám na jiném místě této práce.⁶⁸ Předmětem Lópezovy kritiky jsou kromě této otázky především dvě Cagem navrhovaná východiska, umožňující odpoutání od hudební tradice. Prvním je absence vědomých zásahů do kompozice uskutečnitelná začleněním náhody do skladebného procesu,⁶⁹ druhým pak myšlenka zahrnout do hudby veškeré myslitelné zvuky.⁷⁰ Tyto Cageovy závěry měly podle Lópeze významný dopad na směřování umělecké avantgardy druhé poloviny dvacátého století a jsou dodnes prezentovány jako revoluční.⁷¹ Přesto v nich López nachází pouze odlišnými prvky předefinované tradiční paradigma, nikoli překonání tohoto historického chápání hudby.

Náhoda chápaná jako plnohodnotný kompoziční prostředek může podle Cage přispět k „osvobození od imperativu lidského zásahu. Jedině tak může být hudba oproštěna od vkusu a paměti.“⁷² Prvky kompozice mohou vznikat bez autorova vědomí. Toto odpoutání od předchozích chápání hudby umožňuje Cageovi integraci zvuků, které nesplňovaly selektivní kritéria předchozích paradigmat. „*Hudba je zvuk, zvuk okolo nás, ať již jsme v koncertní síni nebo mimo ni,*“⁷³ definuje Cage své chápání hudby.

⁶⁵ Tamtéž.

⁶⁶ HENRITZI, Michel. L'Univers Acousmatique de Francisco López. *Revue et Corrigée* 12, 1999, č. 40, s. 21 – 22. (Dále: HENRITZI, M. *L'Univers Acousmatique de Francisco López*.)

⁶⁷ CAGE, John. *Silence: Lectures and Writings*. Hannover (USA): Wesleyan University Press, 1973. (Dále: CAGE, J. *Silence*.)

⁶⁸ Viz kapitola 4. 3. této práce.

⁶⁹ Toto východisko Cage rozvíjí především v kapitole *Indeterminacy*; CAGE, J. *Silence*, s. 35 – 41, 260 – 274.

⁷⁰ Tamtéž.

⁷¹ LÓPEZ, F. *Cagean Philosophy*.

⁷² CAGE, J. *Silence*, s. 39.

⁷³ Tamtéž.

„*Hudba je lidská, existence zvuku nikoli,*“⁷⁴ otevírá López kritiku Cageova příliš širokého vymezení hudby. Je-li podle Cage libovolný zaslechnutý zvuk rovněž i hudbou, pak je ta nutně redukována pouze na fyzikální a nikoli již estetický fenomén. Toto pojetí rovněž neumožňuje existenci zvuku v jiném než hudebním významu. López nabízí překonání vágnosti této definice pojmem *rozhodnutí*. Libovolný zvuk *může* být hudbou, ale nestává se jí automaticky. Podstatné je subjektivní rozhodnutí podmiňující specifický charakter percepce, „*způsob vnímání určitého zvuku v určitém čase určitým posluchačem.*“⁷⁵

Cagem navrhované východisko vědomého nezasahování do kompozice nemůže podle Lópeze přinést skutečné překonání tradičního chápání hudby jako paradigmatu.⁷⁶ Autor je sice osvobozen od povinnosti do skladby vstupovat, jeho role v kompozičním procesu se však nemění. Součástí autorského gesta je počáteční výběr prostředků a postupů (ve shodě s platnými pravidly aktuálního paradigmatu). Podobným rozhodnutím je podmíněna i kompozice, v níž je jako konstitutivní prvek uplatněna náhoda. Na jaké úrovni díla a na jaké prvky (fráze, tóny, rytmus) má však být vztažena? Tato možnost volby proměňuje skladbu v pravděpodobnostní hru. López poukazuje na to, že potřeba učinit takovéto rozhodnutí neumožňuje vytvářet hudbu skutečně osvobozenou od vkusu a paměti. Prvek náhody se stává další součástí hudební tradice přítomné v kompozici, dalším z formálních omezení.

„*Pouhé zahrnutí náhody mezi kompoziční techniky nemůže přinést překonání předchozích paradigmat,*“⁷⁷ zdůrazňuje López. Cage jej pouze definuje odlišnými prvky – namísto formálních a kompozičních požadavků je vymezeno procedurálními charakteristikami uměleckého díla. „*Procedura sama se tak stává hodnotou, odvádí pozornost od hudby stejně jako například pojem virtuozity,*“⁷⁸ vysvětluje López.

Bylo-li Cageovým záměrem začlenit do hudby veškeré existující zvuky, nelze tak podle Lópeze učinit pouhým přeformulováním stávajících teorií odlišnými pravidly. Chápání hudby se tím nijak nemění, změna nevede k nejdůležitějšímu kroku, kterým je pro Lópeze obrácení pozornosti na *zvuk o sobě*, nikoli na strukturální či procedurální prvky kompozice. Namísto osvobození od rámců, které představují tradiční paradigmata, nabízí Cage pouze jejich odlišné pojetí.

⁷⁴ LÓPEZ, F. *Cagean Philosophy*.

⁷⁵ Tamtéž.

⁷⁶ LÓPEZ, Francisco. *Cagean Philosophy*.

⁷⁷ Tamtéž.

⁷⁸ Tamtéž.

V souvislosti s opakovanou kritikou východisek Cageova díla lze v Lópezových teoretických statích narazit na zjevný rozpor. Myšlenka otevřít hudbu veškerým myslitelným zvukům je Cageovi podle Lópeze připisována neprávem. Pochází totiž již z období italského futurismu, který je Lópezovi silnou inspirací.⁷⁹ Je-li přepsání tradičního paradigmatu jinými prostředky v Cageově díle namísto překonání tohoto chápání hudby Lópezem přirovnáváno k „pouhému posunutí plotu na již vydobytém území“,“⁸⁰ podobné rozpory v díle futuristů u něj zůstávají nepovšimnuty.

Umění hluku, hudbě věnovaná kapitola *Manifestu futurismu* z pera malíře Luigiho Russola,⁸¹ dnes může sloužit především jako doklad toho, do jaké míry bylo dobové umělecké myšlení zakořeněné v tradici a konvencích. A to nejen v myslích zastánců konzervativních forem, ale i představitelů avantgardních směrů, z nichž jedním byl i futurismus. Antická omezení v podobě matematického výpočtu vhodných intervalů podle Russola vystředalo středověké chápání hudby coby „čistoty, průzračnosti a harmonie zvuku“.⁸² Namísto zcela nového uchopení pojmu hudby však Russolo nabízí pouze jiné jeho vymezení.⁸³ V něm mají kompozice odrážet i ty části světa, které se součástí každodennosti staly v období po průmyslové revoluci a které byly dosud v umění opomíjeny, například hluk městské civilizace. Russolův příspěvek do *Manifestu futurismu* je především nastíněním kompozičních metod, jimiž mohou futurističtí skladatelé tyto elementy ve svých skladbách vyjádřit.

V době vydání *Manifestu futurismu* již byly známé záznamové a reprodukční technologie, díky nimž mohly být kompozice obohaceny o konkrétní zvuky. Namísto úvah o využití této technologické novinky se však Russolo omezuje pouze na navrhování nástrojů ne nepodobných tradičním, které by zvuky z našeho okolí imitovaly. O konkrétních zvucích rovněž neuvažuje jako o svébytném fenoménu, vyžadujícím zcela nové umělecké metody, ale pouze jako o materii odlišných kvalit a proporcí, než jakou nabízejí tradiční hudební nástroje.

Intonarumori,⁸⁴ jeden z nástrojů, které Russolo k imitaci konkrétních zvuků později sestrojil, se však v kompozicích futuristických skladatelů zcela podřizoval tradičnímu chápání

⁷⁹ López uvádí období italského futurismu jako zdroj své inspirace například v rozhovoru pro francouzský časopis *Revue et Corrigée*; HENRITZI, M. *L'Univers Acoustique de Francisco López*, s. 22.

⁸⁰ LÓPEZ, F. *Cagean Philosophy*.

⁸¹ RUSSOLO, Luigi. The Art of Noises. In: APOLLONIO, Umberto (ed.). *Futurist Manifestos*. Londýn: Thames and Hudson, 1973, s. 74 – 88. (Dále: RUSSOLO, L. *The Art of Noises*.)

⁸² RUSSOLO, L. *The Art of Noises*, s. 75.

⁸³ HENRITZI, M. *L'Univers Acoustique de Francisco López*, s. 22.

⁸⁴ Russolo představil *intonarumori* v roce 1913, jednalo se o strunný nástroj, jeho struny byly na jedné straně uchyceny k ozvučné bláně, na druhé končily výstupem do tuby. Ke změně délky tónu hráč nepoužíval hmatník, ale upravoval ji pomocí řady kláves.

instrumentu v orchestru. O jeho zvucích bylo nadále uvažováno v ustálených pojmech klasické hudební teorie jako jsou tóny nebo stupnice. Avantgardní komponisté se nedokázali oprostít ani od ustálených forem a způsobů prezentace hudby.

Futuristé tedy sice hovoří o „*revoluci v hudbě*“,⁸⁵ její tradiční chápání však nijak nemění. Snahy o proměnu dobového vnímání „*reprezentovaného především orchestrem a koncertním sálem*“⁸⁶ měly pouze omezený praktický výstup, navíc i hudební tvorbu futuristů lze dnes chápat pouze jako další variaci na tradiční paradigma. López jejich neúspěch nepřilíši přesvědčivě obhajuje pouze tím, že se stali „*oběťmi nástrojového paradigmatu doby*“.⁸⁷

3.3. Svět je příliš hlučný

Mezi dvojicí kritických vymezení, která prostupují Lópezovým teoretickým dílem, nachází paralelu britský hudební publicista a profesor filozofie na *Hampshire College* Christoph Cox.⁸⁸ Podobně jako Lópezovým, i Cageovým záměrem bylo osvobodit hudbu od univerzálních pravidel. Přesto Cage podle Coxe „*příliš brzy rezignoval na roli tvůrčího umělce, když představením náhody coby kompoziční techniky pouze prohloubil evropskou fascinaci metodologií v hudbě*“.⁸⁹

Podobně jako López, obrací pozornost ke zvukové rozmanitosti světa i kanadský teoretik, skladatel konkrétní hudby a zakladatel hnutí *World Soundscape Project* Murray R. Schafer. Podle Coxe však Schafer „*nechává svůj náhled až příliš omezit přesvědčením o neoddělitelnosti zvuku od jeho zdroje*“.⁹⁰ Cílem Lópezovy kritiky Schaferových východisek není pouze myšlenka oddělení zvuku od zdroje, ale i předmět zkoumání akustické ekologie, vědního oboru, který si bere inspiraci právě ze Schaferova teoretického díla.

„*Hlavním cílem Světového fóra pro akustickou ekologii je sdělovat lidem, že svět je příliš hlučný (...), ovšem nikde není řečeno, že by právě takový být neměl,*“ zahájil López jeden ze svých přednáškových kurzů.⁹¹ Předmět zkoumání *akustické ekologie* lze hledat v různých významech a chápáních výrazu *soundscape*. Ten označuje komplexní zvuk, v němž nejsme schopni rozeznat jednotlivé elementy, ať již ve smyslu zvukového doprovodu

⁸⁵ RUSSOLO, L. *The Art of Noises*, s. 88.

⁸⁶ HENRITZI, M. *L'Univers Acousmatique de Francisco López*, s. 22.

⁸⁷ Tamtéž.

⁸⁸ COX, Christoph. Abstract Concrète: Francisco López and the Ontology of Sound. *Cabinet 2*, 2000, č. 2, s. 15 – 17. (Dále: COX, C. *Abstract Concrète*.)

⁸⁹ COX, C. *Abstract Concrète*, s. 15.

⁹⁰ Tamtéž.

⁹¹ Jedná se o přednášku v japonském Kita-Kjůšū. In: MIYAKE, Akiho. *Substantials*. Kita-Kjůšū, CCA, 2003.

každodennosti nebo uměleckého díla, které je takto záměrně koncipováno. Ústřední rovinu Lópezovy polemiky se Schaferem představuje především myšlenka regulace hluku coby součásti našeho okolí, kterou Schafer předkládá v knihách *Book of Noise*⁹² a *Tuning of the World*.⁹³

Průmyslová předměstí, která se na formování každodenní zvukové kulisy podílí, jsou pro Schafera „zvukovými smetišti“,⁹⁴ jejich hluk je třeba hlouběji studovat a následně regulovat. „*Sladění světa je ale především jeho ztišením*,“ shrnuje López závěry obou Schaferových knih a doplňuje, že myšlenka omezování hluku vychází z mnoha předpokladů, které jsou předmětem historicky a kulturně podmíněného konsensu.⁹⁵ „*Japoncům v příměstských aglomeracích nevadí hlučné stavební stroje, které se nezastavují ani přes noc, tisíce jich však nemohou spát pro kvákání žab pod okny*,“⁹⁶ cituje López jeden z tradiční schéma nabourávajících příkladů, uvedených ve studii zániku klasické japonské kultury *Dogs and Demons* amerického architekta Alexe Kerra.⁹⁷ Obsah pojmů *hluk* a *přirozenost zvuku* je předmětem hluboko v kulturních tradicích zakořeněného konsensu. Ideál bukolické přírody je podle Lópeze specificky evropským fenoménem, stejně tak je i klamem. Součástí přírody jsou i rušivé, disonantní zvuky, je proto nemožné interpretovat emergenci hluku až jako důsledek průmyslové revoluce, jak činí Schafer.⁹⁸

„*Je příroda lepší než stroje jen proto, že je tišší? Jsou stroje opravdovým zlem, proti kterému je třeba bojovat*,“⁹⁹ ptá se López. Potřeba hluk regulovat je podle něj součástí hlubší kulturní tradice, kterou označuje jako mystickou. Součástí náboženských rituálů bývá monotónní hudba. Neměnné rytmy strojů mohou být stejnou kulisou k meditaci jako zpěv tibetských mnichů doprovázený stejně jednotvárnými rytmy modlitebních mlýnků. Schafer navíc podle Lópeze opomíjí, že i hluk může mít identickou společenskou či funkční roli jako idealizovaná zvuková kulisa přírody. „*Deštný prales je stejně přeplněný zvukovými informacemi jako křižovatka rušného města*.“¹⁰⁰ Otázka „*morality zvuku*“¹⁰¹ ve smyslu potřeby hluk eliminovat a přibližovat tak svět stavu konsensuálně považovaného za přirozený se odráží i v konkrétní hudbě. „*Kreativní práce se zvukem má umělci umožnit zacházet se*

⁹² SCHAFFER, Murray R. *Book of Noise*. Toronto: Arcana Editions, 1998.

⁹³ SCHAFFER, Murray R. *The Tuning of the World*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1980.

⁹⁴ SCHAFFER, Murray R. *Book of Noise*. Toronto: Arcana Editions, 1998, s. 17.

⁹⁵ LÓPEZ, F. *Schizophrenia*.

⁹⁶ MIYAKE, Akiho. *Substantials*. Kita-Kjűšű, CCA, 2003, s. 140.

⁹⁷ KERR, Alex. *Dogs and Demons*. Westminster, Penguin Books, 2002.

⁹⁸ LÓPEZ, F. *Schizophrenia*.

⁹⁹ MIYAKE, Akiho. *Substantials*. Kita-Kjűšű, CCA, 2003, s. 142.

¹⁰⁰ LÓPEZ, F. *Schizophrenia*.

¹⁰¹ Tamtéž.

všemi rozsahy intenzity ve všech rovinách hudby. Ta má odrážet, že i v realitě je zvuk neohraničený, ať již co do frekvence, dynamiky, hlasitosti, časové dimenze nebo přítomnosti ticha.¹⁰² Součástí konkrétních kompozic proto podle Lópeze mají být i ty zvuky, které jsou v reálném světě předmětem regulace, přizpůsobování světa obecně sdílenému estetickému ideálu.

Pomyslný spor o (ne)možnost oddělení zvuku od zdroje je konfrontací dvou odlišných uměleckých přístupů. Hnutí *Soundscape*, jehož byl Schafer spoluzakladatelem, pro tuto situaci užívá termín *schizofonie*. Kanadský skladatel konkrétní hudby Barry Truax shrnuje estetiku a kompoziční metody hnutí v článku *Sound and Sources in Powers of Two* jako „rekonstrukci komplexního zvukového prostředí“ charakterizovanou „snahou minimalizovat následky vytržení zvuku z původního kontextu.“ Cílem je „re-integrovat posluchače s celistvostí prostředí.“¹⁰³ Nahrávky tak mohou kromě estetické plnit i dokumentární funkci.

Myšlenku *zvukového objektu*, formulovanou jedním z teoretiků konkrétní hudby Pierrem Schaefferem, v níž je zvuk od zdroje zcela odtržen a stává se samostatnou entitou (což umožňuje až existence nahrávacích a reprodukčních technologií) považuje López za výchozí předpoklad konkrétní hudby. Stejně jako hudební teoretik Michel Chion v knize *Le Son*¹⁰⁴ označuje López za její podstatu teprve toto odtržení, nikoli samotné užití konkrétních zvuků jako zdroje hudebních prvků.

Pojmy *schizofonie* i *zvukový objekt* představují diametrálně odlišné pohledy na stejný problém, totiž „na míru umělecké svobody v konkrétní hudbě ve smyslu braní ohledu na ostatní prvky našeho chápání reality.“¹⁰⁵ Podle Lópeze mohou v díle zachovávat přítomné kauzální vztahy (zdroj – zvuk) pouze dokumentární důvody (koncipování nahrávek jako zvukových pohlednic nebo dokumentů), umělecké však nikoli. Dílo podle něj „může vyjadřovat i extrahovat libovolnou část reality a znovu ji zasazovat do zcela odlišných kontextů. Má právo být pouze sebereferenčním a nemusí být podřízeno snahám integrovat posluchače do zaznamenaného prostředí. Čím více jsou tyto vztahy zohledňovány, tím méně je dílo uměleckým a o to více se stává faktickým.“¹⁰⁶

3.4. Hudba jako oslava bezúčelného

¹⁰² Tamtéž.

¹⁰³ TRUAX, Barry. *Sound and Sources in Powers of Two*. *Contact!* 9, 1996, č. 2, s. 52.

¹⁰⁴ CHION, Michel. *Le Son*. Avon: Éditions Nathan, 1988, s. 14 – 17.

¹⁰⁵ LÓPEZ, F. *Schizophrenia*.

¹⁰⁶ Tamtéž.

„Nerozumím tomu, co přesně dělám, to mě ale udržuje při životě.“

„Dosavadní život pro mě byl Velkým třeskem významů. Co pro jiné může být evolucí, je pro mě mizením, velkou skvrnou.“

„Věřím v cílené vytváření světů bez významu, určených pro nikoho.“

„Boty jsou určeny k chůzi... na nekonečném hledání ničeho.“

„Usilovně se snažím vytvářet bezúčelné a jsem na to hrdý.“

„Nemám zájem měnit svět, stejně zájmu mám však i na tom jej neměnit.“

„Postradatelnost je tím, co všichni potřebujeme.“

„Pokud je hudba skutečně organizovaným hlukem, mnoho hodin je skladateli.“

Vybrané citáty z Lópezova tvůrčího manifestu *Towards the Blur*¹⁰⁷ mohou na první pohled působit dojmem náhodně bez hlubší souvislosti zvolených hesel, jež by mohly být součástí libovolného programového prohlášení současného umění. Co by ale u jiných představitelů mohlo nanejvýš šokovat, je u Lópeze nastíněním jednoho z důležitých bodů teoretického programu. V jeho chápání absolutní konkrétní hudby hraje oproštění od účelu, účelovosti, i nutnosti nést význam splňující specifická kritéria, ústřední roli.

Hudební publicista William Bailey si v knize *Microbionic* bere při vysvětlení těchto hesel na pomoc esej *Impossible Exchange* francouzského filozofa Jeana Baudrillarda.¹⁰⁸ Ten při putování Patagonií narazil na rozsáhlé území pojmenované *La Bahía Inútil* (Zbytečná zátoka). „Jak ale Baudrillardova pozorování napovídají, bezúčelnost se vždy nemusí rovnat pustině nebo děsivému prázdnu. Přinejmenším detailní popis krajiny vás nabádá k jejímu dalšímu zkoumání.“¹⁰⁹ Motivu „prázdné“ zátoky užívá Bailey rovněž k přiblížení Lópezoých kompozic, které „mohou při prvním seznámení působit dojmem čehosi pustého, prostého významu.“¹¹⁰

Skutečný význam těchto výroků je však podle Baileyho třeba hledat v základních charakteristikách Lópezova hudebního díla, které „je koncipováno tak, aby jeho výklad byl zcela mimo dosah autora.“¹¹¹ López podle Baileyho připouští, že hudba může být nositelem

¹⁰⁷ LÓPEZ, F. *Towards the Blur*.

¹⁰⁸ BAUDRILLARD, Jean. *Impossible exchange*. Londýn: Verso, 2001.

¹⁰⁹ BAUDRILLARD, Jean. *Impossible exchange*. Londýn: Verso, 2001, s. 44.

¹¹⁰ BAILEY, W. *Microbionic*, s. 34.

¹¹¹ BAILEY, W. *Microbionic*, s. 37.

určitých společenských funkcí, které se vztahují k duchovnímu životu,¹¹² zároveň ale odmítá zastřešující teorie, které se snaží vymezit jak společenskou roli hudby, tak stanovit okruhy jejím prostřednictvím reprezentovaných významů.¹¹³ Rozhodnutí, zda dílo význam ponese, v jakých rovinách bude symbolickým a jaké množství referencí bude obsahovat, zůstává pro Lópeze specifickým gestem autora. Zastřešující teorie určující významové okruhy degradují podle Lópeze dílo na automatický zápis určitého druhu významu.¹¹⁴

Toto přesvědčení lze hledat za Lópezovým radikálním odmítnutím závěrů díla Jacquese Attaliho shrnutých v knize *Noise: A Political Economy Of Music*. V ní Attali předkládá koncept, v němž změny v chápání i významovém obsahu hudby předznamenávají změny ve společnosti.¹¹⁵ Kritice Attaliho závěrů věnoval López několik přednáškových kurzů.¹¹⁶ Hudba dle Lópeze může reflektovat společenské tlaky, které se v ní projevují ihned, zatímco ve strukturách společnosti až s časovým odstupem. Za chybné označuje López především závěry této knihy. Hudba sice může reagovat na stejné formativní tlaky jako společnost, je však nemožné jí jen proto přiřítat roli formujícího prvku dějin, jak činí Attali. „Nevnímám v hudbě jakýkoli rozměr, který by jí umožňoval předvídat či spoluutvářet společenské dění. Pokud jej může reflektovat, pak pouze jeho přítomnost a zjevně i minulost.“¹¹⁷

3.5. Hudba od vodopádu

Je rozšířeným omylem charakterizovat Lópezovu hudbu jako minimalismus. K tomuto příměru mohou podle Baileyho svádět obecné rysy kompozic i živých vystoupení.¹¹⁸ Lze si ale jen stěží představit umělecký styl, který by byl Lópezovu chápání hudby vzdálenější, než je současný akademický minimalismus. Mnohé nahrávky z žánru experimentální elektronické hudby, jejichž autoři mají zázemí v akademickém prostředí, mohou znít podobně jako Lópezovy.¹¹⁹ Východiska těchto komponistů však bývají zakořeněna hluboko v důsledně formulovaných pravidlech, která se dotýkají nejen kompozice, ale i percepce. Ústřední

¹¹² Podle Williama Baileyho se López přiklání k teorii řeckého skladatele Jana Christou, dle nějž je zvuk jedním z formujících prvků lidské osobnosti.

¹¹³ BAILEY, W. *Microbionic*, s. 37.

¹¹⁴ BAILEY, W. *Microbionic*, s. 37.

¹¹⁵ ATTALI, J. *Noise*, s. 134 – 138.

¹¹⁶ MIYAKE, Akiho. *Substantial*. Kita-Kjűšű, CCA, 2003, s. 152.

¹¹⁷ BAILEY, W. *Microbionic*, s. 41.

¹¹⁸ Tamtéž.

¹¹⁹ Tamtéž.

myšlenkou Lópezova teoretického díla je oproti tomu snaha oprostít tvorbu veškerých teorií, výkladů a konceptů, které vedou k jejímu omezování.

Za charakteristické rysy Lópezových nahrávek označují recenzenti a badatelé jejich neohraničenost a absenci úžeji definované tvůrčí metody. Holandským hudebním publicistou Reném van Peerem jsou skladby popisovány jako „virtuální terén bez hranic,“ v němž se „může přihodit prakticky cokoli.“¹²⁰ V rozhovoru s Franciscem Lópezem přirovnává van Peer jeho ničím vědomě neomezený přístup ke kompozici k hudebním praktikám domorodých národů. Příslušníci kmene Kaluli v oblasti Bosavi na Papuji-Nové Guineji podle van Peera navštěvují při skládání hudby vodopády, „což je velmi pragmatický přístup k tvorbě. Vodopád vydává neustále se měnící zvuk v širokých rejstřících. Vnímavému posluchači nabízí všechny druhy rytmů i melodických linií, ztělesňuje současně kteroukoli i veškerou myslitelnou hudbu. Jediné, co skladatel potřebuje, je nechat svoji fantazii splynout s proudem a v hudbě zachytit vše, co zaznamenal jeho sluch u vodopádu.“¹²¹ Toto přirovnání jistě nemá být příspěvkem do diskuzí o tom, zda jsou hudební prvky imanentně přítomné v přírodě. Je spíše zdůrazněním, že i hudba některých domorodých národů je rovněž oprostěna veškerých omezení. Předmětem tradování v těchto kulturách nejsou ani kompoziční pravidla, ani jejich naplnění v podobě uchovávaných skladeb.

Tyto dva prvky – soubor sémantických a syntaktických pravidel i příklady jejich realizace – se nacházejí v základu každého historického hudebního paradigmatu, upozorňuje Jörg Zimmermann.¹²² Kulturní tradici tak lze pojímat jako posloupnost děl a zobecňujících textů. López ji však vnímá především jako soubor omezení, předpokladů a stereotypů, které se promítají nejen do kompozičního procesu, ale i do percepce nebo filozofie umění.

Lópezovo teoretické dílo proto nelze chápat pouze jako polemiku s vybranými tvůrčími metodami a předpoklady tvorby, ale jako vystoupení proti veškerým omezením, které představuje tradice reprezentovaná tímto souborem teoretických textů. Má-li hudební dílo zůstat svobodným, je třeba jej oprostít od veškerých selektivních mechanismů.

Lze oprávněně namítnout, že i Lópezova hudební tvorba vyrůstá z teoretických textů a třebaže je jejich pojitkem myšlenka osvobození hudby od veškerých relací, mohou v důsledku

¹²⁰ VAN PEER, René. Waterfall Music. *Musicworks* 25, 2002, č. 82, s. 10.

¹²¹ Tamtéž.

¹²² ZIMMERMAN, Jorg. Bach and Aesthetic Discourse. In RANTALA, Vikko – ROWELL, Lewis – TARSTI Eero (edd.). *Essays on the Philosophy of Music*. Helsinki: Acta philosophica fennica, 1988, s. 306.

vést ke stejnému omezování kompozice. Tento paradox by však vyžadoval podrobnější zkoumání, které již není předmětem této práce.

4. Neviditelné světy – hudební dílo Francisca Lópeze

Tato kapitola je věnována charakteristikám hudebního díla Francisca Lópeze. Postupně se zabývám trojicí prvků, které považuji za poznávací znamení jeho autorského rukopisu. Lópezovy skladby jsou rozvrženy tak, aby posluchače vedly k určitému druhu percepcí, k soustředění na *zvuk o sobě*. Absenci tradičních prvků a struktur i snahy o minimalizaci přítomných vazeb na zdroj zvuku proto interpretuji jako záměrné uzpůsobení veškerých rovin díla autorem předpokládanému druhu poslechu. Percepční a kompoziční charakteristiky Lópezových hudebních děl jsou vzájemně podmíněné. Terén skladeb postrádající obvyklé orientační prvky totiž jiný způsob „čtení“ ani neumožňuje. Stejně tak platí, že percepcí chápaná jako soustředění na zvuk o sobě by nebyla možná při odlišném rozvržení kompozice.

Kromě percepčních a kompozičních charakteristik označuji za třetí z poznávacích znamení Lópezovy tvorby využití ticha jako plnohodnotného skladebného prostředku. Podobně jako absence struktur nebo izolovatelných prvků je i tento rys součástí odpovědi na otázku, která čtenáře musela napadnout v závěru předchozí kapitoly, totiž, jakými prostředky lze vytvářet hudbu skutečně osvobozenou do veškerých omezení.

4.1. Ponoření do zvuku

Pojítka mezi Lópezovým teoretickým dílem a východisky jeho hudební tvorby lze hledat v eseji *Against the Stage*.¹²³ Je analýzou toho, do jaké míry se hudební tradice promítá do praktik současné elektronické tvorby. Ta přejímá nejen historický model koncertního vystoupení, který je nemyslitelný bez oddělení pódia od publika, ale i kategorii virtuozity. Za specifický rys a revoluční přínos elektronické hudby přitom López označuje upřednostnění

¹²³ LÓPEZ, F. *Against the Stage*.

osobitosti autorské techniky před techné ve smyslu institucionalizovaného způsobu ovládní nástroje,¹²⁴ i možnost pojímat zvuk pouze jako fenomenologickou substanci.¹²⁵

„Často se potýkám s pořadateli koncertů kvůli problémům, které způsobuje moje neochota vystupovat na pódiu. (...) A to ve všech komunitách, od klasické či soudobé vážné hudby přes rockovou nebo taneční scénu po festivaly experimentálního umění. (...) Pódium je všudypřítomné, je neoddělitelně spojeno s živou prezentací hudby,“¹²⁶ uvádí stať López. Zatímco pro většinu hudebníků představuje rozdělení koncertního prostoru na pódiovou a jevištní část přirozenou složku prezentace, v Lópezově chápání umění je tato strukturace překážkou, která brání absolutnímu charakteru percepce. Rock i pop přežaly z klasické hudby tradiční podobu vystoupení, v níž je sledování koncertu Lópezovými slovy „*kontemplací vokálního či instrumentálního výkonu*“,¹²⁷ průběžným hodnocením re-interpretace již existujícího hudebního tvaru na pódiu. Důsledkem převzetí této tradice je v rockové hudbě jak vznik kultu rockové hvězdy, tak i rozšířené uctívání virtuozity.

Co je v současné populární tvorbě územ, může být nevítaným přívěškem pro specifické žánry elektronické hudby, jejichž cílem není nápodoba již existující kompozice, ale její vytváření v reálném čase. Pódium odděluje interpreta od posluchačů nejen symbolicky. Jedním z důsledků elektrifikace hudby je, že vystupující hudebník vnímá z odposlechu na pódiu zvuk odlišných proporcí a kvalit, než publikum pod ním. Role interpreta je tím podle Lópeze rozdělena na dvě funkce: čistě interpretační a zvukově operativní, která je zajišťována zvukovými technikami.

V již zmiňovaných žánrech elektronické hudby dochází k opětovnému sloučení obou rolí i ke smazání hranic mezi oběma prostory. Kdo hraje na hudební nástroj, nemůže současně být zvukovým operátorem, nemůže zároveň ovlivňovat kvality zvuku jako fenomenologické substance. Třemi předpoklady, které podle Lópeze tuto opětovnou integraci umožňují, jsou: možnost oddělení zvuku od zdroje, která umožňuje hudbu z již natočených snímků vytvářet; možnost současně zasahovat jak do interpretační, tak fenomenologické roviny zvuku; a minimum k tomu nezbytného vybavení.¹²⁸

¹²⁴ HENRITZI, M. *L'Univers Acousmatique de Francisco López*, s. 21.

¹²⁵ Tamtéž.

¹²⁶ LÓPEZ, F. *Against the Stage*.

¹²⁷ Tamtéž.

¹²⁸ Tamtéž.

Stejně nevídaným je pro Lópeze v elektronické hudbě i rozměr virtuozity. „*Spíše než o zdůraznění významu praxe jde o symbolickou akceptaci přejímaných hodnot. Slepé lpění na tradici je pouze plýtváním skutečným potenciálem jednoho z největších průlomů v dějinách hudby.*“¹²⁹ Jednou z charakteristik současné elektronické tvorby je absence virtuozity. Za její příčinu považuje López neexistenci ustálených tvůrčích metod i zcela individuální charakter vybavení, jehož prostřednictvím kompozice vznikají. „*Každý interpret používá odlišnou kombinaci hardwaru, softwaru, technik a teoretických vědomostí, která odpovídá jeho představě o zacházení se zvukem.*“¹³⁰ Tyto sestavy nejsou nástroji v tradičním chápání, jejich primární funkcí není zvuk vytvářet, ale již existující modifikovat. Tato specifika elektronických žánrů umožňují vytvářet originální díla i bez nezbytného objemu teoretických poznatků i praxe, které jsou v tradičních chápáních hudby podmínkou ovládnutí nástroje. Umožňují tak oproštění od pojmů virtuozity i závislosti na instrumentaci.

Tyto úvahy López dále rozvíjí. Odpovídá-li v komponované hudbě každému gestu interpreta určitý sluchový vjem v podobě tónu či fráze, lze podobnou souvislost nalézt i ve tvorbě elektronické: každou změnu zvuku lze vztáhnout k určitému pohybu. Osvobození hudby od „rozdělení pódium“ je podle Lópeze nezbytné nejen na straně interpreta, ale i posluchače.¹³¹ Neustálé analyzování autorské metody, tj. jak zvuk vzniká a s jakým gestem souvisí, je součástí téže tradice jako rozdělení koncertního prostoru.

Východiskem k překonání uváděné tradice je hledání takových forem koncertní prezentace, kdy by posluchač nebyl interpretovými gesty rozptylován. López nachází řešení v totální absenci vizuálního prvku, nejen ve smyslu chybějící obrazové projekce nebo fyzické nepřítomnosti interpreta, ale v ponoření publika do absolutní tmy.

Absence vizuálního prvku přináší překonání tradičního chápání koncertních vystoupení v několika ohledech. Nejdůležitějším je oproštění od frontálního pojetí zvuku. Vizuální vjemy jsou neoddělitelné od prostoru, jsou spojovány s konkrétním místem, z něhož přicházejí. Zvuk však doléhá odevšad. S výjimkou užití 3D reprodukcí soustav znamená podle Lópeze tradiční spojení obou elementů trvalé podřízení dominantnímu – vizuálnímu – prvku. Teprve ponořením posluchače do tmy se hudba stává skutečně prostorovou, „*umožňuje hlubší – fenomenologickou – zkušenost namísto pouhého naslouchání.*“¹³²

¹²⁹ Tamtéž.

¹³⁰ HENRITZI, M. *L'Univers Acousmatique de Francisco López*, s. 22.

¹³¹ LÓPEZ, F. *Against the Stage*.

¹³² Tamtéž.

„Odstřižení“ od pódia znamená posílení absolutního charakteru hudby, která je tak oprostěna od dodatečných rovin a zůstává pouze zvukem o sobě. Stejně jako ostatní předměty percepcce, je i ona fenomenologickou substancí. Může být kombinována s jinými substancemi, jakými jsou například obraz nebo text. Čím užší však tato spojení jsou, tím více jsou podle Lópeze potlačovány přirozené vlastnosti hudby. „*Zvuk se může stát branou k novým rovinám percepcce, zkušenosti a tvorby, je médiem v původním slova smyslu, tyto kvality se v kontemplaci v tradiční hudební percepci ztrácí.*“¹³³

Lópezovo pojetí koncertních vystoupení i nahrávek bývá často označováno za revoluční.¹³⁴ Podle polského komponisty a hudebního teoretika Zbigniewa Karkowského jde však pouze „o důslednou aplikaci již známých teoretických poznatků, které se váží k percepci absolutní či konkrétní hudby.“¹³⁵

V knize *Absolute Music and the Construction of Meaning*¹³⁶ označuje sémiotik Daniel Chua specifický způsob naslouchání za pojítka mezi tradičními a moderními obdobími absolutní hudby. „*Jeho průběh se vymyká obvyklé představě percepcce jako pronikání do odkazovací struktury díla.*“¹³⁷

Tradiční formy absolutní hudby devatenáctého století, představované především symfonií a fugou, vyžadovaly odlišný způsob percepcce než převažující vokální žánry téže epochy (opera a píseň). Jako příklad takového druhu poslechu uvádí Chua¹³⁸ estetiku Eduarda Hanslicka, shrnutou ve studii *O hudebním krásnu*.¹³⁹

Již podtitul této knihy – *Příspěvek k revizi hudební estetiky* – naznačuje, do jaké míry je text reakcí na dobovou tendenci vnímat hudbu především jako prostředek k zachycení a vyvolání emocí, respektive na její chápání jako krásného umění postrádajícího obsah.¹⁴⁰ Neschopnost ponořit se do hudebního díla nazývá Hanslick *patologické vnímání*. „*Nechávají (posluchači – pozn. autora) na sebe hudbu působit pouze jako prostředek rozechvění citů, její skutečné estetické kvality nejsou schopni docenit. Duchovní obsah hudby tkví v konkrétních*

¹³³ Tamtéž.

¹³⁴ Například: SCYLLA, Magda. Birmingham Sound Matter. In: *Birmingham Sound Matter* [CD]. Birmingham: Audiobulb, 2009, s. 3.

¹³⁵ KARKOWSKI, Zbigniew. *Physiques Sonores*. Paříž: Van Dieren, 2008, s. 17. (Dále: KARKOWSKI, Z. *Physiques Sonores*.)

¹³⁶ CHUA, Daniel. *Absolute Music and the Construction of Meaning*. New York: Cambridge University Press, 1999. (Dále: CHUA, D. *Absolute Music and the Construction of Meaning*.)

¹³⁷ CHUA, D. *Absolute Music and the Construction of Meaning*, s. 21.

¹³⁸ CHUA, D. *Absolute Music and the Construction of Meaning*, s. 227.

¹³⁹ HANSLICK, Eduard. *O hudebním krásnu. Příspěvek k revizi hudební estetiky*. Praha: Supraphon, 1973. (Dále: HANSLICK, E. *O hudebním krásnu*.)

¹⁴⁰ HANSLICK, E. *O hudebním krásnu*, s. 41.

tónových útvarech, nikoli ve vágním a povšechném citovém dojmu.“¹⁴¹ Absolutní hudba je pro Hanslicka především specifickým estetickým fenoménem, její poslech je průběžnou analýzou formální stránky díla. „*Estetické chápání hudby vyžaduje, abychom skladbu poslouchali kvůli ní samotné. (...) Jakmile ji využíváme jako prostředku k vyvolání nálad, tedy něčeho přídatného a dekorativního, přestává působit jako ryzí umění. (...) Strauss stvořil podmanivou hudbu, přestává jí však být, jakmile se dáme do tance.*“¹⁴²

Je-li Hanslick považován za jednoho z vášnivých obhájců konceptu absolutní hudby,¹⁴³ pak především proto, že odmítá veškeré její spojení s textem, nejen v podobě libreta, ale i doprovodného programu, ba dokonce názvu kompozice. Proti „*patologické poddajnosti*“¹⁴⁴ staví Hanslick „*vědomě čisté nazírání uměleckého díla. Tato kontemplativní forma je jedinou uměleckou a pravou formou slyšení, ve srovnání s ní se jeví nezušlechtěný afekt divocha a afektivní blouznění nadšence jako jedno a totéž.*“¹⁴⁵ Dílo posluchači odkrývá svět vztahů mezi konstituujícími prvky a celkem, poslech má podobu duchovní práce, v níž posluchač sleduje a předbíhá autorovy záměry.

I bez Karkowského poznámky k Hanslickovu chápání percepcce, v níž zdůrazňuje, že „*elektronická hudba nemůže být redukována pouze na formální fenomén,*“¹⁴⁶ je zřejmé, že Hanslickovo pojetí „čtení“ díla je zcela odlišné od toho, které je Lópezovým záměrem.

Charakteristickou podobu percepcce novodobých forem absolutní hudby, kterou představují především abstraktní žánry elektronické tvorby, dává Karkowski do souvislosti s teoretickým dílem průkopníka konkrétní hudby Pierra Schaeffera.¹⁴⁷ Schaeffer totiž chápe možnost oddělit zvuk od zdroje jako fenomenologickou redukcí. Ve svých studiích¹⁴⁸ se rovněž pokouší o definování různých úrovní a druhů poslechu. Percepční charakteristiky Lópezova hudebního díla mohou být podle Karkowského „*pouhým převedením jeho (rozuměj Schaefferových – pozn. autora) podnětů do praxe.*“¹⁴⁹

¹⁴¹ HANSLICK, E. *O hudebním krásnu*, s. 46.

¹⁴² HANSLICK, E. *O hudebním krásnu*, s. 112.

¹⁴³ DAHLHAUS, Carl. *The Idea of Abolute Music*. Londýn: University of Chicago Press, 1989, s. 18. (Dále: DAHLHAUS, C. *The Idea of Abolute Music*.)

¹⁴⁴ HANSLICK, E. *O hudebním krásnu*, s. 100.

¹⁴⁵ Tamtéž.

¹⁴⁶ KARKOWSKI, Z. *Physiques Sonores*, s. 21.

¹⁴⁷ Tamtéž.

¹⁴⁸ Schaefferova zkoumání shrnuje studie *Traité des Objets Musicaux*. SCHAEFFER, Pierre. Paříž: Seuil, 1966. (Dále: SCHAEFFER, P. *Traité des Objets Musicaux*.)

¹⁴⁹ KARKOWSKI, Z. *Physiques Sonores*, s. 22.

„Aniž bych o tom věděl, léta jsem vytvářel fenomenologii,“ uvádí s nadsázkou Schaeffer v knize *Traité des Objets Musicaux*.¹⁵⁰ Svá zkoumání, která se týkala výhradně zvuku, však prováděl bez přímé inspirace soudobým filozofickým myšlením. Přesto podle studie amerického muzikologa Briana Kanea *L'Objet Sonore maintenant: Pierre Schaeffer, Sound Object and the Phenomenological Reduction*¹⁵¹ mají Schaefferovy závěry překvapivě blízko k dílu německého filozofa českého původu Edmunda Husserla.¹⁵²

Schaefferovy i Husserlovy úvahy vycházejí z přesvědčení o odcizení vědy, která sice nadále činí důležité objevy, ale již „se netáže, jak je vůbec poznání možné. Věda poznává, a protože dosahuje významných úspěchů a objevů, je možnost poznávání pro vědu cosi samozřejmého.“¹⁵³ Husserl je kritikem realismu a psychologismu, snaží se nalézt objektivní základ pro vědu, který by nebyl svázán s pojmy zkušenosti a faktu. I Schaeffer obrací pozornost k (muzikální) vědě, v níž jeho slovy existuje „propast mezi jejími akustickými výzkumy a hudební tvorbou. Věda se nijak nezabývá tím, co mají společné.“¹⁵⁴ Řešením je mu navržení nové „hybridní disciplíny“,¹⁵⁵ která by hudbě poskytla nové základy. Ty jsou Schaefferovi předpokladem pro navrhovanou taxonomii veškerých zvuků, rozlišení různých druhů poslechu i pro nacházení nových kompozičních metod.¹⁵⁶

Společným prvkem v díle obou myslitelů je podle Kanea rovněž užití pojmu *redukce*, značícího „uzávorkování veškerých předpokladů, které stojí před vnímaným objektem.“¹⁵⁷ U Husserla vede redukce k přímému, nezprostředkovanému nazírání na *fenomén* – věc o sobě. Uzávorkování časově-prostorových souvislostí percepce umožňuje poznávat *esenci*, nikoli pouze *projevy (fakta)* objektu.¹⁵⁸ U Schaeffera je *redukce* pojmem, který při poslechu vede k soustředění pouze na zvuk.

Kane upozorňuje, že *epoché*, proces uzávorkování předpokladů, je pro Husserla pouze prvním stupněm fenomenologické redukce.¹⁵⁹ Rovněž u Schaeffera představuje oddělení zvuku od časově-prostorových okolností percepce pouze částečné obrácení pozornosti k

¹⁵⁰ SCHAEFFER, P. *Traité des Objets Musicaux*, s. 262.

¹⁵¹ KANE, Brian. *L'Objet Sonore Maintenant: Pierre Schaeffer, Sound Object and the Phenomenological Reduction*. *Organised Sound* 12, 2007, č. 1. s. 15 – 24. (Dále KANE, B. *L'Objet Sonore Maintenant*.)

¹⁵² Kane cituje především rané Husserlovo dílo, opírá se o studie vydané do poloviny dvacátých let dvacátého století.

¹⁵³ PETŘÍČEK, Miroslav. *Úvod do současné filozofie*. Praha: Herrmann & synové, 1997, s. 20.

¹⁵⁴ SCHAEFFER, P. *Traité des Objets Musicaux*, s. 31.

¹⁵⁵ KANE, B. *L'Objet Sonore Maintenant*, s. 15.

¹⁵⁶ KANE, B. *L'Objet Sonore Maintenant*, s. 16.

¹⁵⁷ KANE, B. *L'Objet Sonore Maintenant*, s. 17.

¹⁵⁸ Tamtéž.

¹⁵⁹ Tamtéž.

substanci. K proniknutí k podstatě zvuku je třeba další redukce. Co zbývá po provedení primární, tedy odtržení zvuku od zdroje, nazývá Schaeffer *akuzmatickým*.¹⁶⁰ Tento pojem přejímá z antické filozofie. Traduje se, že Pythagoras přednášel zpoza zástěny, aby se jeho žáci mohli soustředit pouze na sdělení.¹⁶¹ Slovo *akúsmatikoi* pak označovalo posluchače – novice, kteří během prvních pěti let studií nesměli učitele spatřit na vlastní oči. V Schaefferově díle zástěnu nahradila moderní nahrávací a reprodukční zařízení.

Možnost zaznamenání a neomezené reprodukce zvuku, chápaná Schaefferem jako primární redukce, však odvádí pozornost od zdroje ke zvuku pouze částečně. Stále totiž může dojít k zachování určitých vlastností zvuku, které posluchače mohou vést k tázání po jeho původu. Nahrávka klusajícího koně reprodukováná uprostřed hlučného města zůstává indexem, který odkazuje na původ zvuku. Tyto přetrvávající souvislosti Kane nazývá *reziduálním označováním*.¹⁶² Jeho přítomnost podle Kanea vedla Schaeffera k definování čtyř rozdílných modů poslechu, které se navzájem liší vztahem k objektu.

Pojem *redukováný poslech* není označením specifického průběhu percepce, ale souhrnným označením pro dva ze čtyř Schaefferem definovaných modů percepce, které jsou oproštěné vazeb na zdroj zvuku (*entendre, ouïr*). Dva zbývající (*écouter, comprendre*) pak interpretují zvuk jako specifický znakový systém umožňující orientaci, respektive komunikaci.

Écouter (poslouchat)¹⁶³ je zaměřením pozornosti na sběr a analýzu informací „*Zvuk je indexem k síti asociací a zkušeností, kdy jej spojujeme s příčinou a prostředím*“,¹⁶⁴ vysvětluje Kane. *Écouter* umožňuje orientaci v prostoru, zvukové projevy jevů varují například před hrozícím nebezpečím při vstupování do vozovky. *Comprendre* (rozumět) je pak vnímáním zvuku jako média zprostředkovávajícího komunikaci. Nejběžnější podobou *comprendre* je naslouchání mluvenému slovu, může však rovněž být nástrojem porozumění symbolickým kódům, které mají zvukový projev, jakým je například hudba.

Redukovaný poslech představuje uzávorkování indikativního a komunikativního modu naslouchání.¹⁶⁵ Až po oproštění od nich zůstává zvuk o sobě, zbavený *reziduálního označování*. Neodkazuje již na nic kromě sebe sama. Podle dalších charakteristik lze i

¹⁶⁰ SCHAEFFER, P. *Traité des Objets Musicaux*, s. 91.

¹⁶¹ DVOŘÁK, Tomáš. *Sběrné suroviny. Texty, obrazy a zvuky nedávné minulosti*. Praha: Filosofia, 2009, s. 137.

¹⁶² KANE, B. *L'Objet Sonore Maintenant*, s. 19.

¹⁶³ V české hudební literatuře neexistují ustálené překlady těchto pojmů, uváděné ekvivalenty jsou dílem autora práce.

¹⁶⁴ KANE, B. *L'Objet Sonore Maintenant*, s. 18.

¹⁶⁵ Tamtéž.

redukovaný poslech rozdělit na dva mody. *Ouïr* (slyšet) je pasivní percepcí, vnímáním zvuku, aniž bychom v něm hledali významy. *Entendre* (naslouchat) je selektivní aktivitou, záměrem naslouchat určitému zvuku určitým způsobem. Je „*pronikáním k esenci zvukového objektu*“,¹⁶⁶ představuje ponoření do zvuku, který již není reprezentací.

Návštěvníci Lópezových koncertů sedí v naprosté tmě nebo dostávají pásky přes oči, případně jsou oslepováni silnými halogenovými světly. Snaha směřovat posluchače pouze k hudbě, k soustředění na zvuk a nikoli na dekodování přítomných významů konotačního charakteru, je rovněž důvodem vedoucím k již popsané stylizaci Lópezových nahrávek. Absence dodatečných informací o nahrávání, fotografií interpreta i ostatních vizuálních prvků, jakýchkoli odkazů i rozeznatelných hudebních postupů, z nichž by bylo možné identifikovat autorský rukopis, je záměrnou stylizací, která má posluchače dovést k soustředění na zvuk o sobě. Ve spojení s Lópezovými alby používají hudební publicisté příznačně stejné pojmy jako při popisu jeho živých vystoupení. Píší o „*bytí ve zvuku, nikoliv pouhém jeho pozorování z vnějšku*“¹⁶⁷ anebo o „*fenomenologické zkušenosti*“.¹⁶⁸

O své hudbě López hovoří jako o „*prázdné fenomenologické substanci*“,¹⁶⁹ o její percepci jako o „*ponoření do zvuku*“.¹⁷⁰ Jeho chápání hudby i její stylizaci lze proto chápat jako směřování posluchače k schaefferovskému *entendre*, k vnímání hudby výhradně jako *zvuku o sobě*.

4. 2. Terén bez hranic

Jeden z možných klíčů, jak interpretovat Lópezovy nahrávky, nabízí na komponistovy poměry nezvykle adresně pojmenované album *Paris Hiss* (*Šumy Paříže*).¹⁷¹ Obvyklá sada průvodních informací je v tomto případě natištěna přímo na etiketě kazety. Design je ale rozvržen tak, že text překrývá i otvory nezbytné k přetáčení pásky. „*Posluchač proto nejprve musí odstranit veškeré informace o autorovi a nahrávání, aby se mu dílo stalo přístupným,*“ vysvětluje William Bailey.¹⁷² Podobnou symboliku lze nalézt i na CD *La Selva*.¹⁷³ Stránky

¹⁶⁶ KANE, B. *L'Objet Sonore Maintenant*, s. 18.

¹⁶⁷ COX, Christoph. Abstract Concrète: Francisco López and the Ontology of Sound. *Cabinet 2*, 2000, č. 2, s. 17.

¹⁶⁸ VARELA, Daniel. Towards the Blur. *Loop 3*, 2003, č. 8, s. 19.

¹⁶⁹ LÓPEZ, F. *Towards the Blur*.

¹⁷⁰ LÓPEZ, F. *Environmental Sound Matter*.

¹⁷¹ LÓPEZ, Francisco. *Paris Hiss*. Los Angeles: Banned Productions, 1996.

¹⁷² BAILEY, W. *Microbionic*, s. 29.

¹⁷³ LÓPEZ, Francisco. *La Selva*. Rotterdam, V2_Archief, 1998.

knížičky jsou na ořezu záměrně spleené, odstraněním pojiva „*jakoby posluchač desku zbavoval pečeti, která střeží její tajemství,*“ uvádí hudební publicista Denis Boyer.¹⁷⁴

Je však třeba rozlišovat dva projevy možná identické, podstatou však zcela rozdílné koncepty. Baileyho tvrzení, dle kterého je Lópezovo dílo „*koncipováno tak, aby byl jeho výklad zcela mimo dosah autora,*“¹⁷⁵ i absence úžeji definované tvůrčí metody mohou vnuknout myšlenku, že nahrávky pojí snaha o záměrnou absenci autora v díle. Ta by ale posluchači ponechávala prostor k libovolné percepci a interpretaci. López však opakovaně zdůrazňuje, že alespoň v jeho chápání umění zůstává autor ústředním bodem každé skladby, neboť jeho rozhodnutím jsou podmíněny nejen kompoziční, ale i percepční charakteristiky díla.¹⁷⁶

Lópezova koncertní vystoupení jsou stylizována tak, aby návštěvníky vedla ke specifickému druhu poslechu. Ponoření do tmy nutí posluchače k soustředění na *zvuk o sobě*. U nahrávek je podobného efektu dosaženo zcela odlišnými prostředky: skladby postrádají některé prvky, které jsou předpoklady ostatních způsobů „čtení“.

Absenci úžeji definované tvůrčí metody v Lópezových kompozicích lze opět uvést do souvislosti se závěry jeho teoretického díla. Představuje jeden z prostředků, jimiž lze hudební tvorbu oprostit od imanentních omezení. „*Více než pravidla moje skladby utváří intuice, náhoda a snaha vyhnout se veškerým předpokladům a restrikcím,*“ vysvětluje López v rozhovoru pro časopis *Adverse Effect*.¹⁷⁷ Tato nezakotvenost tvůrčí metody však může být chápána i jako *anomie*, absence veškerých norem. Lópezovy techniky zacházení se zvukem zůstávají obestřeny tajemstvím. Přesto i v natolik rozmanitém souboru nahrávek, jaký představuje jeho diskografie, lze nalézt určité společné rysy, na jejichž základě se pokusím o alespoň částečný nástin Lópezových kompozičních technik.

Následující řádky mohou být označeny za čirou spekulaci. Domnívám se však, že přesto poskytují ucelenější obraz o kompozičních charakteristikách Lópezových nahrávek, než snaha shrnout diametrálně odlišné subjektivní soudy badatelů a recenzentů.

Součástí smlouvy na komponistova vystoupení je seznam nezbytného technického vybavení.¹⁷⁸ Specifikuje nejen požadavky na vlastnosti prostoru nebo reprodukčního systému, lze z něj rovněž odvodit, s jakým vybavením López na koncertech pracuje. Skladby jsou

¹⁷⁴ BOYER, Denis. Through Fictional Landscapes. *Feardrop* 5, 2000, č. 7, s. 12.

¹⁷⁵ BAILEY, W. *Microbionic*, s. 31.

¹⁷⁶ HENRITZI, M. *L'Univers Acousmatique de Francisco López*, s. 21.

¹⁷⁷ WELLS, David. Interview with Francisco López. *Adverse Effect* 4, 2004, č. 5, s. 8.

¹⁷⁸ Lópezův návrh smlouvy na posléze neuskutečněné pražské vystoupení v rámci festivalu *Stimul*, archiv autora.

vytvářeny s využitím minima hardwaru. Kromě PC s databází konkrétních nahrávek jej tvoří pouze dva mixážní pulty, jejichž prostřednictvím jsou zvuky v reálném čase upravovány a směřovány. Tuto spekulaci lze rozvinout dále. Jak uvádí polský skladatel elektronické hudby Robert Piotrowicz v recenzi na Lópezovo album *Live in Auckland*,¹⁷⁹ „pokud jde o metodu, rozdíl mezi koncertními záznamy a studiovými nahrávkami je u Lópeze sotva postřehnutelný.“¹⁸⁰ Lze se tedy domnívat, že i studiová alba vznikají pouze těmito základními úpravami a vrstvením zvuků.

Ve výsledném proudu zvuku lze jen obtížně rozlišit jednotlivé prvky, z nichž jsou kompozice vytvářeny. Často dokonce není možné ani izolovat různé vrstvy nahrávky. Posluchač registruje spíše posuny v dynamice zvuku, proměny jeho barev či dominantních frekvencí. Není již ovšem schopen určit, kdy přesně k nim dochází, neboť kompozice postrádají jakýkoli rytmický rámeček.

Kromě této absence rozpoznatelných prvků a struktur, jejichž vztahy bývají předmětem tradičních skladebných analýz, charakterizují Lópezovu tvorbu záměrné úpravy výchozích konkrétních nahrávek. Tyto zásahy mají za cíl redukovat přítomné vazby ke zdroji zvuku. Převážná většina hudebních elementů Lópezových skladeb proto zůstává zcela neidentifikovatelná. Nelze popsat ani zvukové charakteristiky těchto prvků, ani spekulovat o jejich původu. U některých přesto zůstala zachována alespoň částečná vazba ke zdroji. Lze proto například tvrdit, že album *Untitled #74*¹⁸¹ je vystavěno z nahrávek moře, respektive *Untitled #104*¹⁸² ze smyček z metalových alb přelomu osmdesátých a devadesátých let dvacátého století. V obou případech jsou však fragmenty zcela vytrženy z původního kontextu. Jsou znovu zasazeny do rytmických a kontextuálních rámců, v nichž působí zcela nepřirozeně. Třebaže nesou stopy *reziduálního označování*, jsou touto změnou kontextu redukovány na *zvuk o sobě*.

Další snahy o postižení Lópezova autorského rukopisu by zřejmě přinesly jen více hypotéz. Spíše než na spekulativní *jak* proto považuji za nezbytné obrátit pozornost ke konkrétnějším *proč*. Tedy na tázání po tom, proč jsou skladby stylizovány právě takto, jaký druh percepce implikují.

¹⁷⁹ LÓPEZ, Francisco. *Live in Auckland*. Varšava: Monotype, 2008.

¹⁸⁰ PIOTROWICZ, Robert. *Live in Auckland* (recenze). *Monotype Newsletter* 1, 2009, č. 1, s. 17.

¹⁸¹ LÓPEZ, Francisco. *Untitled # 74*. Londýn: Authorised Version, 2003.

¹⁸² LÓPEZ, Francisco. *Untitled # 104*. Montreal: Alien8, 2000.

V předchozí kapitole označuji za ústřední myšlenku Lópezova teoretického díla snahu oprostit dílo veškerých omezení, odpoutat jej od „vizuálních, procedurálních, vztahných, sémantických, funkcionálních nebo virtuózních elementů.“¹⁸³ Toto východisko lze hledat za absencí vizuálního elementu (jak u koncertních vystoupení, tak i u nahrávek) i rozpoznatelných hudebních prvků. Jak uvádí Peter Kivy, převážná většina hudby je odnepaměti spojena s textem, její instrumentální formy jsou spíše výjimkou.¹⁸⁴ V souladu s potřebami technické replikace sepjetí s texty i vizuálním elementem ve dvacátém století ještě posiluje. U nově vzniklých žánrů lze proto percepci chápat jako pronikání do odkazovací struktury konotačních významů, které tyto složky díla spoluutvářejí.¹⁸⁵ Každý hudební styl vytváří svá pravidla „čtení“ i vlastní ikonografii. Již na základě stylizace obalu proto můžeme určitou nahrávku označit například za meditativní hudbu. Absenci vizuálních prvků, stejně jako snahu oprostit konkrétní nahrávky od vazeb na zdroj zvuku, lze proto interpretovat jako snahu minimalizovat přítomnost prvků, které by posluchačem mohly být vnímány jako možné zdroje konotačních významů.

Absence struktur však u Lópeze představuje komplexnější problém. Žánrové charakteristiky i autorské rukopisy lze často vymežit až na základě analýz strukturálních prvků skladeb. Jejich absence v Lópezových kompozicích proto nepředstavuje pouze snahu oprostit dílo od dalšího prvku, který může odkazovat na jiná díla, na pravidla nebo žánry. Absenci struktur je třeba rozumět spíše jako záměrnému uzávorkování některých druhů poslechu, které se v abstraktní elektronické hudbě ustálily v průběhu uplynulých dvou desetiletí. V konkrétní tvorbě této epochy lze podle německého komponisty Marca Behrense rozlišit dvě základní směřování. První chápe hudbu jako architekturu, druhé jako biofonický, respektive geofonický fenomén.¹⁸⁶

V obou těchto pojetích konkrétní hudby lze nalézt díla, která jsou koncipována jako *zvukové pohlednice*. Tento formát může být podle amerického komponisty Brandona LaBella interpretován jako narativní žánr. Operuje sice s množstvím mimohudebních referencí jako jsou obal, fotografie nebo doprovodné texty, avšak narativní charakter se projevuje již ve strukturaci kompozic.¹⁸⁷

¹⁸³ SIMONS, Lenin. Interview with Francisco López. *DB Magazine* 15. 2004, č. 22, s. 18.

¹⁸⁴ KIVY, Peter. *Introduction to a Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press, 2002, s. 32. (Dále: KIVY, P. *Introduction to a Philosophy of Music*.)

¹⁸⁵ KIVY, P. *Introduction to a Philosophy of Music*, s. 34.

¹⁸⁶ FRINTA, Petr. Neexistují univerzální pravidla. Rozhovor s Marcem Behrensem. *A2* 5, 2009, č. 10, s. 12.

¹⁸⁷ LABELLE, Brandon. *Sound Specific Site*. Los Angeles: Errant Bodies, 1998, s. 16. (Dále: LABELLE, B. *Sound Specific Site*.)

Chápání hudebního díla jako vyprávění je jednou z nejrozšířenějších interpretací absolutní či instrumentální hudby. Podle Petera Kivyho pochází tato tradice již z devatenáctého století. Její základ lze hledat v rozdílném časovém průběhu percepcie hudby oproti například literatuře nebo obrazu. „*Plátno i socha stojí před námi. Je však pouze na našem zvážení, jaký čas jim i jednotlivým jejich elementům budeme věnovat. (...) V hudbě a literatuře musíme respektovat sled událostí tak, jak jej navrhl autor.*“¹⁸⁸ Obraz můžeme hodnotit z libovolného úhlu, percepcie hudebního díla není uzavřena, dokud skladba neskončí.

Zvukové pohlednice podle LaBella vyprávějí příběh. Postupně představují jednotlivé prvky zobrazovaného prostředí, lze v nich rozlišit i narativní elementy v podobě části označitelných za úvod, závěr či vyvrcholení.

Záměrná absence struktur je však pouze jedním z prostředků, které Lópezovi pomáhají narativní prvek v hudebním díle uzávorkovat. Další lze nalézt v komponistově eseji *Environmental Sound Matter*.¹⁸⁹ Autoři zvukových pohlednic kladou důraz na dokumentární funkci skladeb, na jejich autenticitu. Do výchozích konkrétních nahrávek přesto zasahují ve větší míře, než umělci vytvářející z týchž podkladů abstrakce. López zmiňuje paradox systematického odstraňování stop lidské přítomnosti v nahrávkách přírody (mj. dodatečné vymazávání zvuků dopravních prostředků).¹⁹⁰ Narativním strukturám je ale dílo v různých rovinách často přizpůsobováno již ve stádiu sběru výchozích nahrávek. Namísto toho, aby odráželo komplexnost prostředí (tj. zachycovalo veškeré jeho součásti), je dílo tvořeno pouze ze zvuků, které prošly autorovou selekcí a jsou kompatibilní s jím zamýšlenými narativními strukturami. Překonání tohoto problému umožňuje Lópezovi omezení přítomnosti interpreta při sběru výchozích nahrávek.¹⁹¹

Příkladem dalších způsobů „čtení“, o jejichž záměrném uzávorkování lze v případě Lópezových nahrávek hovořit, je chápání abstraktních hudebních děl jako *reprezentace prostoru*. Toto téma je námětem doprovodného textu k Lópezovu albu *Buildings [New York]*.¹⁹² V něm komponista rozvíjí závěry z díla Brandona LaBella, shrnuté v knize *Sound Specific Site*. LaBellovo chápání „čtení“ vychází ze stejných předpokladů jako Kivyho úvahy o narativních aspektech abstraktních žánrů, tedy z uvědomění si odlišného časového průběhu „zpracování“ vizuálních a zvukových vjemů.

¹⁸⁸ KIVY, P. *Introduction to a Philosophy of Music*, s. 156.

¹⁸⁹ LÓPEZ, F. *Environmental Sound Matter*.

¹⁹⁰ Tamtéž.

¹⁹¹ Tamtéž.

¹⁹² LÓPEZ, Francisco. *Buildings [New York]*. Rotterdam: V2_Archief, 2001.

Percepce zvukových instalací, jež představují spojení abstraktních nahrávek a prostoru, do něž jsou autorem zasazeny, proto může podle LaBella být chápána jako „postupné pronikání do tohoto prostoru“.¹⁹³ Stejným způsobem mohou být uchopeny i kompozice konkrétní hudby. Mohou být reprezentací skutečného či virtuálního prostoru, a to aniž by byly závislé na doplňujících informacích poskytovaných textem nebo obrazem. Pokud toto specifické chápání percepce vztáhneme na Lópezovo hudební dílo, lze absenci vizuálního prvku chápat jako uzávorkování doplňujících informací, jež k této rekonstrukci prostoru mohou sloužit. „*I obal, i sebenepatrnější textová reference totiž dává posluchači představu, jak je tento prostor rozvržen,*“¹⁹⁴ vysvětluje López.

LaBelle však uvádí, že kompozici je možné vnímat jako reprezentaci prostoru i bez textových a obrazových vodítek. Má-li hudba plnit tuto prostorově-reprezentační funkci, musí být podle LaBella odpovídajícím způsobem strukturována. Takovouto reprezentaci může zprostředkovat pouze dostatek prvků, které lze vnímat jako indexy k charakteristikám prostoru. Namísto soustředění na zvuk o sobě, schaefferovského *entendre*, pak lze tento druh „čtení“ chápat jako specifickou aplikaci indikativního modu poslechu *écouter* na abstraktní hudební díla.

Kompoziční charakteristiky Lópezových skladeb tedy nelze chápat jako sadu ustálených pravidel, v souladu s nimiž tvorba vzniká. Spíše je třeba vnímat je jako záměrné uzpůsobení všech rovin díla autorem preferovanému způsobu „čtení“. V reprezentujících hudebních žánrech představuje soustředění na zvuk o sobě pouze jeden z mnoha možných způsobů poslechu. Je však podmíněn posluchačovým rozhodnutím „číst“ dílo právě takto. V Lópezových skladbách je posluchač právě k tomuto způsobu percepce cíleně směřován. Minimalizace referenčních prvků znemožňuje nejrozšířenější způsob poslechu, jímž je pronikání do odkazovací struktury kompozice. I bez spojení s textovou či obrazovou složkou mohou být abstraktní hudební díla reprezentací například prostoru. Absence izolovatelných prvků i struktur v Lópezových dílech však znemožňuje i tento způsob naslouchání. Posluchač je tedy cíleně veden k soustředění na zvuk o sobě tím, že jsou mu znemožněny ostatní způsoby percepce. Je-li dílo autorem kódováno jako zvuk o sobě, posluchač je směřován k jeho dekódování jako zvuku o sobě. Lze tedy hovořit o záměrné strukturaci díla vedoucí k *preferovanému čtení*.

¹⁹³ LABELLE, B. *Sound specific site*, s. 17.

¹⁹⁴ LÓPEZ, Francisco. *Sound Matter Cities*. *DB Magazine* 17, 2006, č. 2, s. 8.

4. 3. Ticho jako kompoziční prostředek

Nedílnou součástí Lópezových kompozic jsou i dlouhé úseky absolutního ticha, kterými skladby začínají, vrcholí anebo jsou jimi přerušeny. V konceptu *absolutní konkrétní hudby* je jeho chápání zcela odlišné od předchozích vymezení. V nich obvykle figurovalo pouze jako element, pomáhající rozlišit prvky a části kompozice, anebo bylo vysvětlováno jako absence zvuku. Jak ale uvádí ve studii Lópezovy tvorby *Worlds Behind the Veil* hudební publicista Jos-Laj Duerren, „v Lópezově hudbě je ticho jednou z mnoha barev palety, je rovnocenné s ostatními výrazovými prostředky.“¹⁹⁵

„Pozornost tichu byla vždy jen okrajovým prvkem kompozičních nauk a hudebních analýz, zvuk a ticho jsou historicky chápány především jako protiklad esence a doplňujícího prvku,“ vysvětluje holandský muzikolog Marcel Cobussen.¹⁹⁶ Odmlka v kompozici narušuje ustálené chápání hudby coby „formy vyplněné zvukem“,¹⁹⁷ jež nepřipouští, že by zvuk mohl být konstitutivním prvkem i v podobě absence.

Přesto je ticho neoddělitelnou součástí tradičního chápání hudby. Umožňuje rozlišit nejen jednotlivé části kompozice, ale i intervaly, tóny a další skladební prvky. Ale až se změnami pojetí hudby ve dvacátém století se stává rovnocennou součástí kompozice i předmětem studií, které se jeho roli snaží definovat jinak než pouze diferenčním vymezením vůči hudbě či hluku.

Ke zviditelnění této problematiky přispěla skladba *4:33* Johna Cage, která je čtyřmi minutami a třiatřiceti vteřinami ticha. Stala se předmětem mnoha rozborů a výkladů. Jejich závěry sahají od radikálních odmítnutí coby prvoplánové provokace¹⁹⁸ po konstatování, že skladba pouze poukazuje na relativnost ticha, která se projevuje přítomností autorem nezamýšlených zvuků při koncertní adaptaci kompozice.¹⁹⁹

Tradiční hierarchické chápání, v němž je ticho ve skladbě zcela podřízeno hudbě, lze nalézt například ve studiích britského estetika Thomase Cliftona: „*Soustředit se (v hudbě – pozn. autora) na fenomén ticha je podobné jako v lese systematicky studovat volný prostor*

¹⁹⁵ DUERREN, Jos-laj. *Worlds Behind the Veil. Feardrop 5*, 2000, č. 7, s. 10.

¹⁹⁶ COBUSSEN, Marcel. *Deconstruction in Music: Disertační práce (PhD.)*. Rotterdam: Erasmus University, 2002. 360 s. Vedoucí disertační práce PhDr. René de Groot. (Dále: COBUSSEN, M. *Deconstruction in Music.*) Citace s. 311.

¹⁹⁷ ZIMMERMAN, Jorg. *Bach and Aesthetic Discourse*. In RANTALA, Vikko – ROWELL, Lewis – TARSTI Eero (edd.). *Essays on the Philosophy of Music*. Helsinki: Acta philosophica fennica, 1988, s. 326.

¹⁹⁸ KOSTELANETZ, Richard. *Conversing with John Cage*. Oxon: Routledge, 2003, s. 69 – 70.

¹⁹⁹ FETTERMAN, William. *John Cage's Theatre Pieces*. Oxon: Routledge, 2003, s. 69.

*mezi stromy. (...) Ten se podílí na našem vnímání lesa jako celku, umožňuje nám například hovořit o hustotě vegetace. (...) Ticho není pro kompozici zcela bez významu.*²⁰⁰

V Cliftonově pojetí však zůstává nadále na hudbě závislé, význam získává až skrze ni umožněním odlišení jednotlivých prvků.

Počátky proměn tohoto jednostranného hierarchického vymezení spojuje Cobussen se skladateli druhé vídeňské školy. Kompozice Albana Berga začínají nebo končí tlumenými pasážemi, které se pozvolna vynořují nebo naopak vytrácejí do ticha. „*Přestože již neslyšíme žádný zvuk, hudba je stále přítomna,*“ vysvětluje změnu podstaty chápání Cobussen.²⁰¹ Skladby Arnolda Schönberga využívají ticha nejen ve smyslu funkčního prvku (odlišení nepravidelných intervalů), ale i jako součást hudby. Schönberg „*stavi posluchače před otázku, zda dílo musí začínat tónem nebo zda jej nemůže uvádět úsek ticha.*“²⁰² Charakteristickým je v tomto ohledu podle Cobussena Schönbergův *Opus 19*, který nabízí dva odlišné způsoby „čtení“. V prvním ticho vyznačuje hranice zvuku, druhý lze vysvětlit analogií k textu. „*Až mezery mezi slovy vytváří dojem souvislosti, stejně tak jako v Opusu 19 až intervaly utváří kompozici jako soudržný útvar.*“²⁰³

Explicitní potřebu roli ticha v hudbě předefinovat, zcela ji oprostít od tradičních hierarchických vymezení, Cobussen nachází až v teoretickém díle Johna Cage. Cage zdůrazňuje, že až doposud byly pojmy *hudba* a *ticho* vždy definovány pouze vzájemným rozdílem, stejně jako hudba oproti hluku nebo hluk oproti tichu. Cobussen se při studiu Cageova teoretického díla zaměřil na proměny vzájemných vztahů těchto tří elementů. V souladu s předchozími chápáními považuje i Cage ticho za nedílnou součást hudby, jeho vztah oproti hudbě však chápe jako asymetrický. Hudbu lze vnímat v relacích tónu, témbru, melodie a harmonie. Cage však považuje za základ kompozice nikoli její tonální a harmonické charakteristiky (na něž kladly důraz předchozí chápání hudby), ale její rytmické rozvržení. To je však neuskutečnitelné bez „spolupráce“ obou prvků.

V obsáhlém Cageově díle nachází Cobussen tři různá vymezení ticha v hudbě: *strukturální, prostorové a ticho jako absenci autorského záměru.*²⁰⁴ Ve strukturálním chápání doznívají tradiční hierarchická vymezení. „*Ticho přece nemůže být jen něčím negativním,*

²⁰⁰ CLIFTON, Thomas. *Music as Heard*. Londýn: Yale University Press, 1983, s. 163.

²⁰¹ COBUSSEN, M. *Deconstruction in Music*, s. 312.

²⁰² COBUSSEN, M. *Deconstruction in Music*, s. 313.

²⁰³ Tamtéž.

²⁰⁴ COBUSSEN, M. *Deconstruction in Music*, s. 315.

pouhou absencí zvuku,“ polemizuje Cage.²⁰⁵ Naopak je podle něj prvkem, od nějž se odvíjí časový, rytmický rozměr hudby. Toto Cageovo chápání však lze podle Cobussena interpretovat jako pouhé převrácení dosavadní hierarchie. Jejím základem se stává ticho, do něhož jsou „zanášeny“ jednotlivé tóny.

Změny v chápání ticha v pozdějším Cageově díle přisuzuje Cobussen snaze definovat jeho pozitivní kvality. Ticho přestává být pouhým nedostatkem zvuku. Skladbu utváří stejnou měrou oba prvky paralelně, úlohou skladatele je pracovat s oběma současně. Jejich vztah je předefinován na souběžnou existenci jednoho prvku v druhém: „*Ticho je prostorem přeplněným zvuky,*“ uvádí Cage.²⁰⁶

Ovšem i toto pojetí Cage později překonal. Dělicím kritériem nově uchopeného vztahu je záměrnost a nezáměrnost zvuku. Ticho pro Cage přestává být absencí zvuku, je chápáno jako moment přechodu, na němž se podílí obě složky – hudba i ticho. Tyto okamžiky Cagem nazývá tichem, „*protože jsou nezáměrné. Je to absence záměru, významu nebo účelu, která zvuk odlišuje od ticha,*“ shrnuje Cobussen Cageovy úvahy.²⁰⁷

V Lópezových kompozicích je ticho zcela osvobozené od těchto předchozích vymezení, neplní žádnou funkční roli, není předmětem úzce definované tvůrčí metody. Je pouze „*jednou z mnoha barev palety*“.²⁰⁸ López v minulosti opakovaně kritizoval Cageovo tvrzení o jeho neexistenci.²⁰⁹ Protože se ticho podle Cage v absolutní podobě nenalézá ani ve zvukotěsné komoře, je vždy pouze relativním nedostatkem sluchových vjemů, které jsou důsledkem toho, že sluch dokáže zpracovávat pouze určité frekvenční rozsahy. Cageův argument však López odmítá jako neodůvodněný. „*Jen proto, že se v realitě nevyskytuje dokonalý kruh, nelze jej odmítnout jako předmět zkoumání anebo prostředek uměleckého vyjádření.*“²¹⁰ Nevyskytuje-li se ticho v realitě, je podle Lópeze přesto možné jej nacházet i vytvářet v umění.

²⁰⁵ CAGE, J. *Silence*, s. 191.

²⁰⁶ COBUSSEN, M. *Deconstruction in Music*, s. 317.

²⁰⁷ CAGE, J. *Silence*, s. 167.

²⁰⁸ DUERREN, Jos-laj. *Worlds Behind the Veil. Feardrop 5*, 2000, č. 7, s. 10.

²⁰⁹ LÓPEZ, F. *Cagean Philosophy*.

²¹⁰ HENRITZI, M. *L'Univers Acousmatique de Francisco López*, s. 21.

5. Abstraktní, konkrétní, absolutní a význam

Předmětem této kapitoly je otázka významu přítomného v Lópezových kompozicích. Jakým způsobem jej lze izolovat, co je jeho obsahem? Instrumentální formy hudby odnepaměti doprovází diskuze o jejich významu. Proto považuji za nezbytné před samotným rozbořením Lópezových kompozic alespoň stručně nastínit některé z těchto historických teorií. Pro další aplikaci na Lópezovo dílo následně vybírám tři studie, jejichž uplatnění na problém slibovalo přinést konkrétní výstupy.

5.1. Absolutní hudba jako umění bez významu

V knize *The Idea of Absolute Music* připomíná německý hudební historik a teoretik Carl Dahlhaus, že pro evropskou kulturu devatenáctého století představoval koncept absolutní hudby novum, a to ve dvou ohledech.²¹¹ Namísto obvyklého posunu paradigmatu nejprve znamenal rozvoj tohoto nového fenoménu souběžnou existenci dvou zcela odlišných paradigmat. Novátorství absolutní hudby však spočívalo i v tom, že „*nepředstavovala pouhou změnu forem a technik, ale zásadní proměnu chápání, čím hudba je, co znamená a jak jí může být porozuměno.*“²¹²

Termín *absolutní hudba* paradoxně nepochází z díla některého z jejích autorů, teoretiků či obhájců, ale ze slovníku německého skladatele Richarda Wagnera, který byl oponentem tohoto konceptu. Wagner pojem poprvé použil v padesátých letech devatenáctého století, kdy vrcholil spor o význam instrumentálních forem hudby. Ten dnes může být podle Dahlhause chápán především jako pře mezi Wagnerem a německým estetikem Eduardem Hanslickem.²¹³ Hanslick vnímal specifickou podstatu hudby v jejím formálním obsahu, čehož důsledkem byla snaha o izolaci hudebního díla od veškerých spojení s textem. Wagner však hájil opačný pól: za vrcholné žánry hudby považoval právě ty, které jsou svázány s textem a vokálními složkou.

²¹¹ DAHLHAUS, C. *The Idea of Absolute Music*, s. 2.

²¹² Tamtéž.

²¹³ DAHLHAUS, C. *The Idea of Absolute Music*, s. 18 – 31.

Tato diskuze o významovosti rozdílných chápání umění i samotný fenomén absolutní hudby měly výrazně regionální charakter. Byly především střeoevropskou záležitostí, navíc úzce spojenou s doznívající epochou romantismu. Jinak však na hudební scéně starého kontinentu, charakterizované nadvládou italské a francouzské opery, myšlenka osvobodit hudbu od spojení s textem příliš pozornosti nezískala. Diskuze však znovu otevřela starší spor o smysl abstraktních forem umění, který lze datovat již do století osmnáctého.

Za příčinu obrácení pozornosti k otázce významu v instrumentálních žánrech označuje Dahlhaus vzestup vlivu racionalismu v epoše osvícenství. Racionalismus podle něj abstraktní formy umění odmítá jako příliš neurčité či odtažitě.²¹⁴ Instrumentální kompozice se vymykají dobovému chápání hudby odkazujícím k antickému vymezení pojmu prostřednictvím trojice charakteristik: „*harmonie, rytmu a logu ve smyslu jazyka lidského myšlení*“.²¹⁵ Za přirozený atribut hudby je proto považováno až její sepetí s textem. Její ryze instrumentální formy byly proto vnímány jako nedostatečně komplexní, a tudíž i podřadné. Ze stejného období však pocházejí i první pokusy o jejich obhajobu. Jako příklad uvádí Dahlhaus dílo německého hudebního teoretika Johanna Matthensona, jehož úvahy rezonují ve vysvětleních významu absolutních forem hudby přinejmenším po další století.²¹⁶

Matthenson totiž pojímal žánry symfonie a komorní hudby jako *zvukové básně*, respektive jako *řeč tónů*. I pro další dobové snahy o vysvětlení působivosti absolutní hudby je podle Dahlhause příznačné hledání opory v jazyce. Muzikolog Arnold Schering vysvětloval schopnost nacházet význam v abstraktních žánrech jejich „*skrytým programem*“.²¹⁷ Rovněž filozof Friedrich Schlegel si pokládal otázku, zda „*většina instrumentální hudby nevytváří vlastní text. Není v ní snad téma rozvíjeno, variováno a kontrastováno stejně jako v sekvenci filozofické spekulace?*“²¹⁸

První polovina devatenáctého století podle Dahlhause přináší zcela odlišná vysvětlení specifik instrumentálních žánrů.²¹⁹ Estetik Hans-Georg Nageli „*vnímá jejich kvality v tom, že neimitují a nereprezentují, přesto jsou schopné vytrhnout nás z každodenní reality.*“²²⁰ Hanslickova estetika, o níž již bylo v této práci pojednáno, je završením těch chápání umění, která obracejí pozornost k formální stránce díla. Jeho puristická doktrína se dočkala jak

²¹⁴ DAHLHAUS, C. *The Idea of Absolute Music*, s. 3.

²¹⁵ DAHLHAUS, C. *The Idea of Absolute Music*, s. 8.

²¹⁶ DAHLHAUS, C. *The Idea of Absolute Music*, s. 10.

²¹⁷ DAHLHAUS, C. *The Idea of Absolute Music*, s. 11.

²¹⁸ Tamtéž.

²¹⁹ DAHLHAUS, C. *The Idea of Absolute Music*, s. 14.

²²⁰ Tamtéž.

Wagnerova odmítnutí, tak pozdějších zpochybnění pro přílišnou literárnost.²²¹ Stala se i předmětem řady radikálních interpretací. Například skladatel Arnold Schönberg na základě Hanslickovy estetiky formuloval tezi, v níž skladatel, jenž při kompozici bere ohled na posluchače, nemůže ani být považován za skladatele.²²²

Britský sociolog Simon Frith v knize *Performing Rites* doplňuje Dahlhausovu chronologii rozdílných chápání významu v instrumentálních hudebních žánrech o další jméno, totiž anglického muzikologa Adama Smithe.²²³ Smith hudbu nepojímal pouze jako rétorický fenomén, ale jako svébytné umění s vlastní estetikou. Změna chápání hudby v období romantismu spočívala podle Smithe především v tom, že se stává spíše časovým než prostorovým fenoménem. Přínos *absolutní hudby* spočívá pro Smithe zejména ve sloučení do té doby odděleného citového a intelektuálního vnímání umění. „*Vnitřní stavba a nedefinovatelné krásno zaměstnávají mysl, která proto ani nehledá mimohudební reference.*“²²⁴

Dočasný pokles zájmu o absolutní hudbu, stejně jako o znovu nastolenou diskuzi o jejím významu v poslední třetině devatenáctého století Frith i Dahlhaus shodně připisují několika faktorům. Prvním je nástup realismu a nových forem hudby snažících se o alespoň částečné oproštění od tradice, druhým pak diferenciaci společenských disciplín. Rodící se obory nabídly zcela nové možnosti uchopení tématu. Frith tuto změnu v nazírání na fenomén absolutní hudby objasňuje prohlubujícím se uvědoměním institucionálního a konvenčního charakteru umění. „*Význam díla vyplývá nejen z jeho diskursivních, ale i ze společenských konvencí.*“²²⁵

Marxista Hanns Eisler vysvětloval fenomén absolutní hudby kulturními preferencemi společenských tříd; v jeho díle je žánr redukován pouze na zájem buržoazie.²²⁶ Eislerův výklad je prvním z náznaků, že význam v umění je třeba hledat spíše ve společenských strukturách, než v artefaktu samotném. Tento prvek byl nadále rozvíjen například v díle německého filozofa Theodora Adorna. V Adornově chápání umění jsou veškeré vyjadřovací

²²¹ DAHLHAUS, C. *The Idea of Abolute Music*, s. 17.

²²² DAHLHAUS, C. *The Idea of Abolute Music*, s. 134.

²²³ FRITH, Simon. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1998. (Dále: FRITH, S. *Performing Rites*.)

²²⁴ FRITH, S. *Performing Rites*, s. 261.

²²⁵ FRITH, S. *Performing Rites*, s. 249.

²²⁶ DAHLHAUS, C. *The Idea of Abolute Music*, s. 2.

prostředky historicky podmíněné: výběr technologií, interpretů, nástrojů i kompozičních metod pak vždy odráží převládající společenské ideologie.²²⁷

Další rozvoj společenskovedních disciplín přinesl ve dvacátém století i řadu nových a často si vzájemně odporujících pohledů na fenomén absolutní hudby. Americká muzikoložka Susan McClaryová označuje v knize *Reading Music* za jejich společný prvek snahu žánr demytizovat.²²⁸ Přestože jsou kompozice pojaty tak, aby vědomě neodkazovaly mimo sebe sama, jejich nedílnou součástí jsou významy referenční povahy, jež se váží nejen ke společenským normám, ale i k vyjadřovacím prostředkům stylů, vůči nimž se absolutní hudba snaží vymezit.

Ideál absolutní hudby je tedy pro McClaryovou neuskutečnitelný. V symfonii a fuze, žánrech považovaných za její typické formy, lze izolovat stejné struktury a postupy, které charakterizují i operu nebo píseň, dominantní styly hudby programové. Z ní pak absolutní hudba přejímá narativní mechanismy. Symfonie proto může být „*pouze odlišným pojetím příběhu, než jaký se vyskytuje například v opeře.*“²²⁹ Předpokladem orientace v abstraktních žánrech je podle McClaryové rovněž dostatečná posluchačova předchozí zkušenost s ostatními formami hudby. „*Až spojení s textem může osvětlit smysl některých postupů, i to, jak má posluchač některé pasáže číst, i jak se může v díle orientovat.*“²³⁰

Především ale umělecké dílo zůstává dokladem o době a okolnostech vzniku. Teoretikům absolutní hudby McClaryová vyčítá, že zcela opomíjejí to, do jaké míry umění odráží společenské hodnoty. Symfonie přece „*vyjadřuje stejná převládající přesvědčení a tlaky jako ostatní kulturní artefakty téže epochy.*“²³¹ Kompozice považovaná puristy za něco zcela samostatného se podle ní vždy váže k obecně sdíleným kódům společenského označování, a to ve stejné míře jako opera nebo kramářská píseň. Například Bachovy fugy vnímá McClaryová jako doklad „*přechodu od středověké rituální společnosti k osvícenské buržoazii osmnáctého století.*“²³²

Narativní členění díla vždy odpovídá převládajícímu přesvědčení společnosti o charakteru umění. Tradiční techniky, které stojí v popředí absolutní hudby, tedy její tónové a harmonické postupy, jsou podle McClaryové pouze dalšími narativními prvky zakořeněnými

²²⁷ FRITH, S. *Performing Rites*, s. 257 – 258.

²²⁸ MCCLARY, Susan. *Reading Music: Selected Essays*. Aldershot: Ashgate, 2007. (Dále: MCCLARY, S. *Reading Music*.)

²²⁹ MCCLARY, S. *Reading Music*, s. 261.

²³⁰ MCCLARY, S. *Reading Music*, s. 241.

²³¹ MCCLARY, S. *Reading Music*, s. 262.

²³² MCCLARY, S. *Reading Music*, s. 264.

ve společenských normách. Ty se v díle projevují skrze autora – skladba je odrazem jeho postoje k převládajícímu vkusu, i jeho politických, estetických, filozofických a společenských přesvědčení, shrnuje své úvahy McClaryová.²³³

Absolutní hudba byla později rovněž vysvětlována jako *řečová hra*. Ludwig Wittgenstein například upozorňuje, že přestože neobsahuje vědomé reference, jsme schopni v ní rozlišit evokativní okamžiky.²³⁴ Stala se i předmětem analýz sémantického obsahu. Její charakteristické skladebné prvky byly označeny za narativní struktury (Peter Kivy), nebo za odlišnou aplikaci pravidel dominantního – vokálního – paradigmatu doby (Daniel Chua).

Na otázku významu v Lópezových kompozicích nahlížím prostřednictvím tří odlišných teorií. I přes rozdílnost jejich východisek tyto koncepce nabízejí možnost, jak problematiku významu v instrumentálních či absolutních formách hudby uchopit. Zároveň se domnívám, že je lze chápat jako navazující kroky, jež umožňují izolaci různých rovin významu přítomného v Lópezových nahrávkách.

V díle amerického muzikologa Leonarda B. Meyera²³⁵ nacházím prvky, jimiž lze odpovědět na otázku, jak se i v nepřehledném terénu, jaký představují Lópezovy kompozice, může posluchač orientovat. Průvodcem mu je pravděpodobnostní povaha hudebního díla, definovaná pojmem *očekávání*. Percepce je pro Meyera především procesem neustálého vytváření pravděpodobnostních modelů dalšího vývoje skladby. Význam v hudbě však Meyer vnímá pouze jako formální fenomén, označuje za něj veškeré odkazy, ať již na ostatní hudební díla, nebo na předměty a pojmy mimo ně. Význam tedy nepojímá jako sémantický fenomén, obsahem pojmu je mu samotné odkazování.

Lópezovy kompozice jsou často podrobovány kritice, v nichž je jejich obsah označován za příliš vágní. Tento argument lze nalézt již v racionalistickém hodnocení absolutní hudby. Až Ludwig Wittgenstein vysvětluje její působivost tím, že obsahuje momenty, které v nás probouzí specifické druhy představ. Aniž by na Wittgensteina v tomto ohledu vědomě navazoval, americký filozof Kendal L. Walton se v eseji *What Is Abstract*

²³³ MCCLARY, S. *Reading Music*, s. 267.

²³⁴ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Culture and Value*. Oxford: Basil Blackwell, 1980, s. 49.

²³⁵ MEYER, Leonard B. *Music, the Arts and Ideas*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994; MEYER, Leonard. Význam v hudbě a teorie informace. In: *Nové cesty hudby*. Praha: Editio Supraphon, 1973, s. 37 – 49.

*about the Art of Music?*²³⁶ zabývá otázkou, zda absence reprezentačního elementu v kompozici opravdu znamená, že její prvky nemohou odkazovat mimo dílo. Walton se zaměřuje na dva paradoxy absolutní hudby. Přijmeme-li tvrzení, že je schopná probouzet představy i bez posluchačovy předchozí zkušenosti s vokálními žánry, musí tedy instrumentální hudba zákonitě disponovat mechanismy, jimiž může takovéto obsahy vyjádřit. Druhým předmětem Waltonových úvah je pak výtky, že absolutní hudba „zobrazuje“ pouze neurčité pocity či obecné pojmy. Walton se proto táže, zda to není důsledkem nikoli totální absence, ale spíše omezenosti sémantických mechanismů abstraktních žánrů.

Jakkoli jsou Waltonovy úvahy progresivní, lze namítnut, že věnuje pozornost pouze dvěma ze tří mechanismů symbolizace, které jsou v umění přítomné: *reprezentaci* a *expresi*. Walton zároveň upozorňuje, že americký filozof Nelson Goodman kromě těchto dvou rozlišuje ještě další reprezentativní funkci – *exemplifikaci*. V ní symbol odkazuje například na metodu nebo vlastnost, již je současně příkladem.

V Goodmanových statích je estetika pojímána nikoli jako soubor obecných pravidel pro výklad uměleckých děl, ale jako specifický způsob vytváření světa prostřednictvím symbolů. Za jiný příklad *světatvorby* může být považována například věda. Umění proto není u Goodmana definováno apriorními pravidly, ale kombinací podmínek, které vymezují, kdy se objekt uměleckým *stává*. Jednou z těchto charakteristik je i *exemplifikace*.

Nastíněné analytické metody lze postupně vztáhnout na rysy Lópezova hudebního díla. Meyerovy úvahy umožňují odpovědět na to, jak jsme schopni jej „číst“, třebaže nemáme po ruce vodička běžná v ostatních žánrech. Waltonova tázání ukazují, do jaké míry jsou Lópezova díla reprezentativní, třebaže jsou záměrně oproštěná referenčních prvků. A konečně, pomocí Goodmanových závěrů lze vymezit, k jakým obecným charakteristikám – konceptům či pravidlům – Lópezovy kompozice odkazují.

5.2. Význam jako pravděpodobnostní fenomén

V předchozích kapitolách byla opakovaně zmíněna interpretace absolutní hudby jako formálního fenoménu. Eduard Hanslick chápe její význam jako ryze hudební, jako upření

²³⁶ WALTON, Kendall L.: What Is Abstract about the Art of Music? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46, 1988, č. 3, s. 351 – 364.

pozornosti na formální stránku díla: „*Hudba sestává z tónových řad, z tónových forem, které nemají žádný jiný obsah kromě sebe samých.*“²³⁷ Hanslick se však zabývá pouze obsahovými charakteristikami významu, nikoli již způsoby, jakým jej posluchači mohou odvodit.

Na toto „jak“ lze hledat odpověď v díle amerického hudebního teoretika Leonarda B. Meyera, jenž se otázkou významu zabývá především ve spojitosti se stylovou různorodostí dvacátého století.²³⁸ Utváření významu v hudbě je propojením světa fyzikálních jevů, duchovního tvoření a bio-sociálního chování. Hudební styly mají rozdílná pravidla „čtení“, hudební významy mohou být v každém z nich zcela odlišné. Pojítkem je pravděpodobnostní povaha žánru.²³⁹ Význam hudebního díla je tedy kontextuální povahy, vzniká až srovnáním s ostatními realizacemi týchž žánrových pravidel.

Význam Meyer definuje jako cokoli, „*co je spjato s něčím, poukazuje na něco nebo se vztahuje k něčemu mimo sebe sama, takže jeho vlastní podstata poukazuje na toto spojení a v něm se odhaluje.*“²⁴⁰ Význam je vztahem mezi stimulem, který k věci referuje, a jednotlivcem, pro nějž má stimul význam. V hudbě rozlišuje Meyer dva druhy významu. Stimuly, které odkazují mimo hudební dílo na významy nehudební povahy, nazývá *vtělenými, odkazujícími* pak ty, které jsou hudebního či formálního rázu. Obě kategorie jsou vzájemně podmíněné: dílo může působit pouze pokud odkazuje na věci mimo sebe sama, ať již na svět předmětů a pojmů či na jiné hudební kompozice. Význam hudby tedy spočívá v ní samotné – utváří posluchačovy percepční mechanismy. „*Rozdíl mezi citovou a rozumovou odezvou na hudbu tkví spíše v dispozicích a názorech, které posluchač vnáší do hudebního zážitku, nežli v hudebních procesech, které tyto odezvy vyvolávají,*“ vysvětluje Meyer schopnost probouzet emoce, která však stojí stranou jeho zkoumání.²⁴¹

Klíčovými pro Meyerovo chápání hudebního významu jsou pojmy *očekávání* a *zkušenost*. Vznik a zánik očekávání jsou podle něj okamžiky, kdy se význam utváří. Očekávání vyrůstá z předchozí zkušenosti, je syntézou dosavadního poznání o charakteru hudebního žánru a srovnání vnímaného díla s předchozími uskutečněními identických pravidel. Percepce má proto charakter neustálé aktualizace pravděpodobnostního modelu, na

²³⁷ HANSLICK, E. *O hudebním krásnu*, s. 112.

²³⁸ MEYER, Leonard. *Music, the Arts and Ideas*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994, s. 307. (Dále MEYER, L. *Music, the Arts and Ideas*.)

²³⁹ MEYER, L. *Music, the Arts and Ideas*, s. 311.

²⁴⁰ MEYER, Leonard. Význam v hudbě a teorie informace. In: *Nové cesty hudby*. Praha, Editio Supraphon, 1973, s. 37 – 49. (Dále: MEYER, L. *Význam v hudbě a teorie informace*.)

²⁴¹ MEYER, L. *Význam v hudbě a teorie informace*, s. 38.

jehož základě se formují následující očekávání. Ta se proměňují v estetické zážitky, jsou-li naplněna, nebo v poznání, je-li průběh skladby odlišný.²⁴²

Pravidla žánru i specifické hudební významy odvozujeme z očekávání, které je důsledkem stimulu – konkretizace pravděpodobnostních vztahů v dané situaci. Hudební význam vzniká „*kdykoli to, co naše reakce očekávají, se opozdí nebo vůbec nepříjde, když je normální běh stylisticko-mentálních dějů narušen nějakou formou deviace.*“²⁴³ Deviací rozumí Meyer jiné než očekávané vyústění kompozice. Rozlišuje tři její podoby:

- opoždění očekávaného prvku;
- nejasnost výchozí situace, která umožňuje několik stejně pravděpodobných vyústění;
- návaznost po sobě následujících prvků se zcela vymyká pravděpodobnostním vzorcům.

První dva druhy *deviace* připouští mnohost možných pokračování. Přirovnává-li Meyer vznik významu v hudbě k *teorii informace* (Markovově procesu), pojátkem obou teorií je počet možných voleb v daném okamžiku. „*Hudební význam vyvstává, když antecedentní situace vyžadující pravděpodobný odhad modů pokračování vytváří neurčitost týkající se časově-tónové povahy očekávaného konsekventu.*“²⁴⁴ Je-li situace hlouběji organizována a nabízí pouze omezený počet možných kauzálních vztahů, je její informační hodnota nízká. Čím nepřehlednější se situace stává, tím vzrůstá počet možných řešení a informace (význam) se stává hodnotnější. Nositelem maxima významu je proto třetí forma *deviace*: představuje upřednostnění zcela nepravděpodobného vyústění hudební situace.

Význam v hudbě je třeba chápat jako neustále se proměňující vztah příčiny a následku, jehož předmětem je návaznost hudebních prvků. Meyer rozlišuje tři druhy významu.²⁴⁵

- *Hypotetické* jsou očekáváním určitého pokračování skladby na základě jejího předchozího průběhu.
- *Evidentní* přičítáme stimulům zpětně na základě rozeznání posloupnosti dvojice prvků jako *postupu*. Jsou potvrzením *hypotetických*, přehodnocují

²⁴² MEYER, L. *Význam v hudbě a teorie informace*, s. 40.

²⁴³ MEYER, L. *Význam v hudbě a teorie informace*, s. 40.

²⁴⁴ Tamtéž.

²⁴⁵ MEYER, L. *Význam v hudbě a teorie informace*, s. 42 – 44.

„hypotetický význam počátečního stimulu a funkce ukončeného postupu v rámci rozsáhlejšího kontextu.“²⁴⁶

- *Determinované* vyvstávají až z komplexního rozboru vztahů mezi významy *evidentními* a *hypotetickými* na všech úrovních díla. Přítomnost *deviace* na kterékoli z nich je předpokladem pro formulování dalších *hypotetických* významů. Nevyskytne-li se však žádná z jejích forem, pak je *evidentní* význam identický s *hypotetickým*. Tím dochází k posílení přesvědčení o pravděpodobnosti výskytu určitého vztahu příčina – následek.

Míra pravděpodobnosti přítomná v percepci je přímo úměrná komplexitě a rozsahu hudebního díla. Čím delšího úseku skladby se týká předpoklad vyjádřený v hypotetickém významu, tím méně pravděpodobná jsou posluchačova očekávání. Snáze lze proto v kompozici předpovídat tónové variace, než fráze či věty.

Pravděpodobnostní logiku lze aplikovat nejen na jednotlivé prvky skladby, ale i na dílo jako celek. Přímou úměrnost s narůstající délkou a blížícím se závěrem klesá míra nepravděpodobnosti, a tedy i významu a informativnosti. Stejně tak klesá i v řadě děl chápaných jako variace na identická žánrová pravidla.

Navzdory možnostem zjednodušení pomocí prostředků kombinatoriky a pravděpodobnostní logiky však hudbu nelze redukovat pouze na logický fenomén. Jejím základem zůstává autorské gesto, jehož podstatou je vytváření nepravděpodobného.²⁴⁷ Lze proto vyloučit, že by dílo mohlo mít nulovou informační hodnotu, že bylo zcela prosté nepravděpodobných – informativních a významotvorných – prvků.

Existence významu by nebyla možná bez *redundance*, schopnosti posluchače odlišit prvky, které dílo zařazují do určité kategorie či žánru (např. rytmus, užití tónin, konkrétních zvuků) od těch, které utváří jeho individuální charakter v rámci stylu (rovina tónů a frází). V jazyce je *redundance* „*determinována nikoli svobodnou volbou odesílatelovou, ale spíše přijatými statistickými pravidly, jež ovládají užívání daných symbolů.*“²⁴⁸ Ze slovního sdělení je proto možné vypustit některé jeho části, které jsou podmíněné konvencí, význam přesto zůstává srozumitelný. V hudbě pomáhá *redundance* nejen odlišovat kategorii identifikujících prvků, je i psychologickým faktorem, ovlivňujícím posluchačovo chování. Umožňuje rozlišit

²⁴⁶ MEYER, L. *Význam v hudbě a teorie informace*, s. 43.

²⁴⁷ MEYER, L. *Význam v hudbě a teorie informace*, s. 44.

²⁴⁸ Tamtéž.

místa, kdy mohou nastoupit jeho zvykové reakce, kdy má čas hodnotit dílo v kontextu předchozích, i kdy má předjímat další *hypotetické významy*.

Redundance rovněž umožňuje obranu před šumem. Meyer rozlišuje mezi *šumem kulturním* a *akustickým*. *Akustický šum* je narušením percepce ve fyzickém smyslu, *šum kulturní* pak Meyer definuje jako „*rozdíl mezi zvykovými reakcemi vyžadovanými žánrem a skutečnou reakcí posluchače.*“²⁴⁹ Existuje korelace mezi *kulturním šumem* a kulturní vzdáleností: čím vzdálenější je kultura od naší vybavenosti zvykovými reakcemi, tím větší množství šumu se nachází v percepci. V nových formách hudby proto často dochází ke střetu mezi posluchačskými zvyklostmi a snahou autora včlenit do díla co nejvíce významu (ve smyslu nepravděpodobného).

5.3. Absence významu jako obecnost

Předcházející stránky měly osvětlit, jakým způsobem dochází ke vzniku významu, který Hanslick označuje za „*ryze hudební*“²⁵⁰ i jakým způsobem se posluchač může orientovat v jemu doposud neznámých žánrech. Pojmy *očekávání* a *zkušenosti* uplatňuje Meyer i při „čtení“ abstraktních děl.²⁵¹ I v nich hledá posluchač především pravidelnost, opakující se prvky a pojítka mezi jednotlivými realizacemi týchž pravidel, autorskými rukopisy a vlastní zkušeností s ostatními žánry. Meyer se však zabývá pouze *odkazovacími* – ryze hudebními – druhy významu. Již ale nikoli tím, zda a jakým způsobem jsou v abstraktním umění přítomné i významy *vtělené*, které odkazují do světa předmětů a idejí.

Otázkou významu v různých formách abstraktního umění od architektury a abstraktní malby po absolutní hudbu se zabývá profesor filozofie *Michiganské univerzity* Kendall L. Walton v eseji *What is Abstract About the Art of Music*.²⁵² Možnou absenci referenčních významů zkoumá ze tří rozdílných hledisek.²⁵³

- Absolutní hudba může zcela postrádat sémantické mechanismy, které jsou ke konkretizaci referenčních významů nezbytné.

²⁴⁹ MEYER, L. *Význam v hudbě a teorie informace*, s. 45

²⁵⁰ HANSLICK, E. *O hudebním krásnu*, s. 112.

²⁵¹ MEYER, L. *Music, the Arts and Ideas*, s. 216 – 218.

²⁵² WALTON, Kendall L.: *What Is Abstract about the Art of Music? The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46, 1988, č. 3, s. 351 – 364. (Dále WALTON, K. *What Is Abstract about the Art of Music*.)

²⁵³ WALTON, K. *What Is Abstract about the Art of Music*, s. 351.

- Sémanticky reprezentované významy mohou být ve srovnání s ostatními formami umění spíše obecné povahy.
- Absence významu může být důsledkem přirozeného charakteru hudby, která je méně perceptivní než ostatní způsoby uměleckého ztvárnění.

Jistá míra abstrakce i reprezentativnosti je přítomna v každém uměleckém díle.²⁵⁴ Za převážně reprezentativní formy vyjádření označuje Walton filmovou, divadelní a s výjimkou avantgardních děl i literární tvorbu, ale i tradiční malířství a sochařství do konce devatenáctého století.

Skupinu žánrů s převahou abstraktního představuje pro Waltona architektura, alternativní techniky malby a sochařství dvacátého století. Především pak absolutní hudba, která neodkazuje na mimohudební realitu. V souvislosti s tímto výčtem je zajímavé porovnání s Hanslickovým chápáním pojmu *abstraktní umění*: „*Hudba sestává z tónových řad, z tónových forem, které nemají žádný jiný obsah kromě sebe samých. Připomínají opět architekturu a tanec, tedy umění, která nám rovněž skýtají krásné vztahy bez určitého obsahu.*“²⁵⁵

Hudba i výtvarné umění mohou dosahovat stejné míry abstrakce, vychází však ze zcela rozdílných předpokladů. Reprezentační funkce je v malbě považována za přirozenou,²⁵⁶ abstraktní design má tedy převážně dekorativní roli. Ve většině případů pouze doprovází reprezentující formy obrazu. Skutečně abstraktním se stává jen v případech, kdy je použit bez kontextu, například jako vzor (mozaika, tapeta). Je-li v malbě reprezentace považována za přirozenou, začlenění rozpoznatelných zvuků či jejich imitací do hudební kompozice může být považováno za naivní nebo dokonce nežádoucí.²⁵⁷

Význam v hudbě je podle Waltona tradičně chápán jako konkretizace významů, které vznikají ze spojení s textem či obrazem, tedy v případech, kdy kompozice nabývá podoby písně, opery nebo filmového doprovodu.²⁵⁸ Zastánci absolutní hudby považují toto sejetí za nedůstojné.²⁵⁹ Hudba je zcela podřízena ostatním složkám. „*Text či děj může pouze ilustrovat,*

²⁵⁴ WALTON, K. *What Is Abstract about the Art of Music*, s. 351.

²⁵⁵ HANSLICK, E. *O hudebním krásnu*, s. 108.

²⁵⁶ WALTON, K. *What Is Abstract about the Art of Music*, s. 351.

²⁵⁷ Tamtéž.

²⁵⁸ WALTON, K. *What Is Abstract about the Art of Music*, s. 352.

²⁵⁹ HANSLICK, E. *O hudebním krásnu*, s. 74.

nikoli utvářet,“ shrnuje tato omezení britský sémiotik Peter Kivy v knize *Music, Language and Cognition*.²⁶⁰

Abstraktní výtvarné techniky mohou být chápány jako protiklad reprezentativních. Divákovi je absence odkazovacích prvků v abstraktním díle zřejmá. Podobnou analogii však nelze v hudbě vymezit. Její čistě reprezentativní formy jsou neuskutečnitelné bez přítomnosti textu či obrazu. Absolutní hudba proto nemůže být v tomto smyslu chápána jako stejný protiklad, za jaký lze považovat abstraktní techniky v malbě. Abstrakce je proto v hudbě považována za stejně přirozenou jako reprezentativnost ve výtvarném umění. Přítomnost reprezentačního prvku v kompozici může být dokonce chápána jako vybočení z norem.²⁶¹

Tento rozdíl v pojímání přirozenosti reflektuje odlišnou povahu vizuálních a sluchových vjemů. Sluch umožňuje celkovou orientaci v prostoru, odlišení jednotlivých součástí je však bez pomoci zraku nemožné. Zvuk proto může být od zdroje oddělen snáze než obraz, ten vždy zůstává vizualizací určité předlohy. Zvuk ale může být redukován na *zvuk o sobě*, aniž by na cokoli dále odkazoval.

Abstraktní jako absence sémantických konstrukcí

Do jaké míry postrádá abstraktní umění sémantické konstrukce, které jsou předpokladem pro vznik významu v reprezentativních žánrech? Knihy a obrazy mohou odkazovat k věcem, situacím, mohou být odrazem skutečného. Znamená to však, že architektura, instrumentální hudba a abstraktní malby jsou pouhými objekty bez zjevného významu? Jsou „*Beethovenovy symfonie pouze organizovaným zvukem beze smyslu,*“²⁶² jak se táže Peter Kivy, respektive „*pouhou hrou,*“²⁶³ jak naznačuje Hanslick? „*Toto negativní vymezení jen zdůrazňuje záhadnost abstraktního umění,*“ upozorňuje Walton.²⁶⁴

Odpověď na předchozí otázky přináší Waltonovi tázaní po účelu abstraktních forem umění. „*Proč existují, proč na nás působí, proč se poslechu abstraktní hudby věnujeme?*“²⁶⁵ Objasnění těchto otázek může být komplikované i u referenčních žánrů. U abstraktních je o to problematičtější, jsou-li a priori chápány jako čisté formy bez sémantického obsahu. Literatura je spjata s myšlením, vnímáním, s objekty našeho zájmu, které jsou předmětem obecného sdílení, zachycuje stavy či situace, s nimiž se čtenář může ztotožnit. Touto cestou se

²⁶⁰ KIVY, Peter. *Music, Language and Cognition*. Oxford: Clarendon Press, 2007.

²⁶¹ WALTON, K. *What Is Abstract about the Art of Music*, s. 352.

²⁶² KIVY, Peter. *Music, Language and Cognition*. Oxford: Clarendon Press, 2007, s. 24.

²⁶³ HANSLICK, E. *O hudebním krásnu*, s. 111.

²⁶⁴ WALTON, K. *What Is Abstract about the Art of Music*, s. 352.

²⁶⁵ Tamtéž.

Ize dobrat významů ukrytých v reprezentativních formách umění. Jsou-li však ty abstraktní pouhými objekty beze smyslu, tato pravidla na ně aplikovat nelze. Proč tedy nadále přitahují náš zájem?

Přítomnost sémantických mechanismů v abstraktním umění byla v minulosti vysvětlována schopností vyvolávat specifické druhy představ stejně jako v reprezentativních žánrech. Tyto představy však „*mohou být pouze projekcí posluchačových přání*“, upozorňuje Walton.²⁶⁶

Sémantickým rozměrem byla rovněž vysvětlována schopnost expresivního vyjádření. Emoce jsou důvodem, proč se k hudbě vracíme stejně jako k malbě nebo fotografii. Zobecnění, že hudba je schopna napodobovat pouze projevy pocitů a nikoli jejich „podstatu“ či „obsah“, je však mylné. Existuje množství projevů, které skladby vyjádřit neumí, i řada emocí, které jsou v hudbě znázorňovány jinak, než odkazem na projev. Hudbu je proto možné vnímat spíše jako specifický sémantický kód, který může zachycovat emoce, podobně jako například mimika nebo zvířecí chování.²⁶⁷ Způsob, jakým jsou pocity v díle kódovány, je součástí hlubší kulturní tradice. Schopnost čtení je neodlučitelná od posluchačovy zkušenosti. Možnosti expresivního vyjádření jsou však velmi omezené, kompozičními prostředky lze zobrazit jen omezený okruh psychických stavů.

Nejsme schopní určit, která složka díla v nás určité pocity vyvolává, stejně tak jako není možné rozlišit, „*co činí krásnou například šachovou partii*“,²⁶⁸ shrnuje Walton úvahy o sémantických mechanismech abstraktních uměleckých žánrů.

Puristé považují emoční kvality hudby i snahu o vyjádření myšlenek jejím prostřednictvím za její znehodnocení.²⁶⁹ „*Analýza sémantického obsahu nemůže vysvětlit výjimečnost ryze hudebních hodnot. Jejím odmítnutím ale odmítáme i nejslibnější, ba dokonce možná jedinou cestu, jak jej pochopit*.“²⁷⁰ I v nejdotažitějších formách se může hudba vázat k hodnotám, ke skutečnému životu, a to prostřednictvím sémantických mechanismů komplikovanějších a méně přehledných, než jakými disponují reprezentativní žánry. Nemožnost vyjádřit jej slovy neznamena, že dílo význam postrádá. Kód, kterým je obsah zprostředkován, však vyžaduje specifický způsob percepce. Význam sám pak může být do

²⁶⁶ WALTON, K. *What Is Abstract about the Art of Music*, s. 353.

²⁶⁷ Tamtéž.

²⁶⁸ WALTON, K. *What Is Abstract about the Art of Music*, s. 354.

²⁶⁹ HANSLICK, E. *O hudebním krásnu*, s. 108.

²⁷⁰ WALTON, K. *What Is Abstract about the Art of Music*, s. 355.

běžného jazyka nepřevoditelný. Přestože nejsme schopní jej pojmově klasifikovat, můžeme vymezit alespoň jeho základní rysy.

Abstraktní jako obecnost významu

„V jistém smyslu znamená abstrakce obecnost. Spíše než že postrádají sémantický rozměr, abstraktní umělecká díla vyjadřují obsahy, které jsou obecné povahy.“²⁷¹ Walton přichází se dvěma vysvětleními tohoto jevu. „Hudební díla mohou mít povahu predikátů,“²⁷² mohou označovat pouze obecné pojmy jako *budova* nebo *postava*. Odkazovat na jednotliviny je výsadou literatury a malby.²⁷³ V jiné rovině může být hudba obecná ve stejném smyslu, „jako je pojem budovy ve vztahu k pojmu domu.“²⁷⁴

Eduard Hanslick uvádí, že hudba není schopná konkretizovat pocity, může však vyjadřovat emoce neurčité povahy.²⁷⁵ Tento rozpor Walton vysvětluje jejími možnostmi zobrazovat pouze *dynamický* a nikoli již *kognitivní* rozměr emocí. *Dynamický* odráží projev, *kognitivní* je shrnutím soudů, přesvědčení a očekávání jednotlivce, v nichž mají tyto pocity základ. „V hudbě proto nelze dostatečně odlišit lásku, touhu a náboženský zápal,“²⁷⁶ je však možné zachytit obecnou charakteristiku těchto pojmů. Vzhledem k tomu může hudba rovněž selhat při snaze o rozlišení mezi vyjádřením emočních stavů a událostí. „Nelze s určitostí říct, zda určitá pasáž představuje hněv anebo lesní požár.“²⁷⁷ Kompozice může zaznamenat pouze podstatu, kterou pojmy mají společnou.

Skladba či její úsek mohou být komplexním sémantickým odkazem na pojmovou konfiguraci stojící mimo dílo. Není však možné s určitostí tvrdit, že „například sonáta pojednává o trojské válce, je přesto možné ji označit za zobrazení boje.“²⁷⁸ Její dynamickou charakteristiku posluchač vztahuje k souboru předpokladů, které jsou přítomné v jeho myšlení. Představa boje pro něj může být spojena nejen s vojenským nebo právnickým

²⁷¹ WALTON, K. *What Is Abstract about the Art of Music*, s. 356.

²⁷² Tamtéž.

²⁷³ Tamtéž.

²⁷⁴ Tamtéž.

²⁷⁵ HANSLICK, E. *O hudebním krásnu*, s. 46.

²⁷⁶ WALTON, K. *What Is Abstract about the Art of Music*, s. 356.

²⁷⁷ Tamtéž.

²⁷⁸ Tamtéž.

střetnutím, ale například i rodinným konfliktem. Oprávněnost těchto vztahů nelze ani racionálně doložit, ani vyvrátit, jsou předmětem individuálního přesvědčení.

Jistá míra zobecnění je přítomná i v reprezentativních žánrech. Zůstává zcela v kompetenci autora, zda bude kniha zobrazovat událost (např. válku v podobě Napoleonova tažení do Ruska) anebo jen její obecné atributy (válka). Hudba však může zachytit pouze jejich podstatu (boj). Význam v literatuře vzniká až oddělením od textu – média, v hudbě může být vyjádřen pouze hudebními prostředky.²⁷⁹

Možnost zobrazovat obecné ve smyslu společné podstaty různých pojmů může v umění být považována za přednost. Dílo může oslovovat širší publikum, jeho schopnost vyvolávat význam nemá omezenou časovou platnost. Stejně tak ale může být obecnost vnímána jako nedostatek. Posluchač si nepředstavuje „obecnou představu boje“, ale jeho určitou podobu. Lze se tedy ptát, proč jej přesto zajímá dílo, které nabízí jen charakteristiky pojmu? Příběh pouze s nezákladnější fabulí („*Byl jednou jeden muž.*“) by zřejmě byl označen za příliš banální. Jeho neurčitost ale provokuje k dalším otázkám, podobně jako divadelní představení, které by zachycovalo pouze *dynamickou* a nikoli již *kognitivní* stránku emocí. Vidíme-li postavy plakat a smát se, ale neznáme příčiny jejich stavů, budeme se dožadovat kontextu. „*Rozdíl mezi hudbou a reprezentativními formami umění proto nespočívá v nedostatečnosti sémantických mechanismů, ale ve způsobu, jakým vyjadřuje obecné a specifické složky významu.*“²⁸⁰ Hudba může zachycovat obsahy, které jsou stěží převoditelné do prostředků jazyka, „*může sloužit například k zobrazení různých významů pojmu návrat.*“²⁸¹ Tato obecnost je odlišné povahy než v jazyce. Ukazuje, co mají prvky určité kategorie společného, co je jejich podstatou, zatímco v jazyce jsou obecné výrazy spíše souhrnným označením množiny jednotlivin.

Abstraktní jako méně perceptivní

Abstraktní bývá vysvětlováno skrze vzájemnou opozici vůči konkrétnímu. Významy první kategorie jsou přítomné pouze ve vědomí, ze skupiny druhé se mohou projevat i v podobě vizuálních či sluchových vjemů. Hudba a malba proto bývají shodně označovány za *perceptivní druhy umění*, v kontrastu například k literatuře. „*V jistém smyslu je ale hudba*

²⁷⁹ WALTON, K. *What Is Abstract about the Art of Music*, s. 357.

²⁸⁰ WALTON, K. *What Is Abstract about the Art of Music*, s. 358.

²⁸¹ Tamtéž.

zvukovým uměním méně, než malba vizuálním,“ zdůrazňuje Walton.²⁸² Neodkazuje totiž na zvukové vjemy, ale pouze na objekty a významy mimo sebe sama, zatímco malba je vždy již reprezentací vizuálních počitků. Trpělivost lze v hudbě vyjádřit například volně kladenými tóny, ty však nejsou ani jejím zvukovým „obrazem“, ani zachycením její podstaty.

Tento rozdíl v předmětu percepcce považuje Walton za klíčový. „*Díváme-li se na obrázek, představujeme si, že hledíme přímo na to, co reprezentuje.*“²⁸³ Zobrazuje-li například kukuřičné pole, jeho prostřednictvím nazíráme přímo na ně. Hudba takovouto imaginativní percepci neumožňuje. Jejím prostřednictvím nevnímáme vyjadřovanou trpělivost, až charakteristiky pasáže nám naznačí, co je jejím obsahem. Výtvarné umění nám otevírá světy, do nichž můžeme prostřednictvím percepcce vstoupit. V hudbě však podobný vztah neexistuje. Postrádá totiž přímou spojitost mezi reprezentovaným a percepcí.

Rozdíl mezi oběmi formami vyjádření shrnuje Walton dalším příměrem z kategorie jazyka. Hudba je obecnější povahy než obraz, „*je obecná stejným způsobem jako predikáty,*“²⁸⁴ zatímco malba, podobně jako vlastní jména, může odkazovat k jednotlivostem: „*I náčrt loutky může být vnímán jako zobrazení konkrétní osoby.*“²⁸⁵ Jsme schopni jí přiřknout identitu, přestože máme jen málo vodítek k jejímu určení. Hudba reprezentuje pouze koncepty, vlastnosti, obecné, může „*znázornit pocit trpělivosti, ne však konkrétní okolnosti něčeho prožívání pojmu.*“²⁸⁶

„*Hudba nežádá imaginativní čtení, ale spíše introspekci.*“²⁸⁷ Její expresivní rozměr umožňuje vyjádřit dynamické elementy emocí nápodobou projevů. Posluchačovy vjemy vznikají až introspekci, uvědomováním si vlastních pocitů, k němuž dochází díky schopnosti jednotlivce vnímat určité druhy podnětů jako odkazy. Hudba proto může být reprezentativní do stejné míry jako figurální malba, může zobrazovat i jednotlivé. Posluchač si tak představuje konkrétní nával bolesti, určitou situaci, kterou má spojenou s pojmy trpělivosti, boje nebo návratu. Vybavuje si vlastní stavy, zatímco v literatuře či na obraze odvozuje emoce z charakteristik či chování postav. Tím se introspekce odlišuje od percepcce.

Teorie pokoušející se o shrnutí evokativních funkcí umění odmítá Walton jako příliš spekulativní v porovnání s prostředky reprezentace a pojmovým aparátem sémantiky. Současný oborový konsensus shrnuje následovně: „*Díla pocity přímo nevyvolávají, ale*

²⁸² WALTON, K. *What Is Abstract about the Art of Music*, s. 358.

²⁸³ WALTON, K. *What Is Abstract about the Art of Music*, s. 359.

²⁸⁴ Tamtéž.

²⁸⁵ Tamtéž.

²⁸⁶ Tamtéž.

²⁸⁷ WALTON, K. *What Is Abstract about the Art of Music*, s. 359.

*navozují u posluchače stavy, kdy si představuje, že je prožívá. (...) Představovat si někoho zasaženého zármutkem neznamená smutek cítit.*²⁸⁸

Možnosti expresivního vyjádření bývají v hudbě spojovány především se znázorňováním emocí. Nesprávnost tohoto přesvědčení vyvrací Walton na příkladech z díla Nelsona Goodmana.²⁸⁹ Stejně dobře jako smutek nebo radost může být hudbou vyjádřen například *pocit žlutého*. Expresivní funkce je však v těchto případech spojena s *metaforickou exemplifikací*, specifickým způsobem označování, díky němuž může být v umění „zobrazen“ význam libovolných charakteristik.

I tyto významy však mohou být vyjádřeny pouze v obecné rovině. Na rozdíl od výtvarných forem nebo literatury totiž hudba postrádá perspektivu, kontext, v němž je pojem líčen. *„Malba zobrazuje věci v určitém úhlu a vzdálenosti, povídka je vyprávěna určitým způsobem určitou osobou.*“²⁹⁰ Hudba však umožňuje vykreslit pouze podstatu pojmu. Je poté na posluchači, zda a jakým způsobem si představí konkrétní situaci či zobecňující rovinu pojmu (např. „být zarmoucený“).

Schopnost interpretovat takovéto neurčité podněty nevyžaduje v hudbě další upřesňování významu. To je důvodem, proč jí reprezentované skupiny pojmů často nejsou přeložitelné do běžně užívaného jazyka. *„Máme-li v paměti konkrétní naplnění pojmů boje nebo návratu, máme i představu o tom, co nám ji pomůže vybavit.*“²⁹¹ Není však možné stanovit, zda tuto asociaci vyvolává *podstata* anebo *projev* věci.

Neurčité v absolutní konkrétní hudbě

Pro další analýzu významu v Lópezově hudebním díle jsou důležité dva z Waltonových závěrů. Prvním je konstatování, že i abstraktní žánry mají vlastní sémantické mechanismy, jimiž ovšem mohou vyjádřit pouze omezenou množinu významů obecné povahy. Druhým je přesvědčení o obtížné převoditelnosti těchto obsahů do prostředků jazyka. Oba závěry se opakovaně objevují v reflexi Lópezových vystoupení i nahrávek.

V tradičním i moderním chápání pojmu bývá podle americké muzikoložky Jennefer Robinsonové absolutní hudba recenzenty a posluchači popisována *„kombinací základních*

²⁸⁸ WALTON, K. *What Is Abstract about the Art of Music*, s. 360.

²⁸⁹ Walton opakovaně cituje kapitolu *When is Art* z knižní studie *Ways of Worldmaking*; česky: GOODMAN, Nelson. *Způsoby světatvorby*. Bratislava: Archa, 1996.

²⁹⁰ WALTON, K. *What Is Abstract about the Art of Music*, s. 360.

²⁹¹ Tamtéž.

kompozičních charakteristik a metaforických vyjádření obsahu.²⁹² Tyto příklady pomáhají „rozeznat kvality skladby pouze na povrchu, žádným způsobem však nemohou vysvětlit struktury a vazby uvnitř díla.“²⁹³ Absence ustálených kompozičních postupů, technik i forem v elektronické hudbě může podle Robinsonové mít za následek, že i její skladebné charakteristiky mohou být vyjádřeny pouze dalšími literárními opisy.

V souvislosti s Lópezovými alby připomíná hudební publicista René van Peer, že i přes pokusy o kategorizaci individuálních tvůrčích metod, jaké nabízí například řecký skladatel Iannis Xenakis v knize *Formalized Music*,²⁹⁴ budeme na problém terminologické nedostatečnosti narážet neustále, a to nejen při popisu percepce, ale i při deskripci formálních prvků díla. „Abychom byli tyto (odstíny zvuku) schopní popsat, bylo by nejprve třeba sestavit slovník pojmenování neurčitých zvuků,“ uvádí van Peer.²⁹⁵

Podobně jako mohou Lópezovy nahrávky odkazovat na problém nesdělitelnosti hudebního obsahu, mohou sloužit jako doklad Waltonova tvrzení, že abstraktní formy umění, záměrně oproštěné reprezentačních prvků, mohou vyjadřovat pouze omezený okruh významů obecné povahy. Lópezova alba bývají kritiky často označována za vágní, bezobsažná.²⁹⁶ Tato hodnocení mohou být důsledkem posuzování nesprávnými měřítky: jiné než obecné druhy významu nahrávky ani nést nemohou, jejich obsah navíc opět nemusí být převoditelný do pojmů běžného jazyka.

Absence odkazovacích prvků brání tomu, aby mohly být Lópezovy nahrávky považovány za *zvukové pohlednice*, tedy aby kromě umělecké mohly plnit i dokumentární funkci. Bez přítomných obrazových a textových referencí by posluchač CD *La Selva*²⁹⁷ zřejmě neoznačil za uměleckou reprezentaci skutečně existujícího regionu, nanejvýše za *zvukovou pohlednici pralesa*. *La Selva* se od jiných Lópezových nahrávek liší i tím, že v ní autor záměrně ponechává množství zvukových referencí, které mohou vést k tázání po původu zvuku. Bez těchto odkazů by posluchač CD zřejmě považoval pouze za „anonymní“

²⁹² ROBINSON, Jennefer. Can Music Function as Metaphors of Emotional Life? In STOCK, Kathleen (ed.). *Philosophers on Music, Meaning and Work*. Oxford: Oxford University Press, 2007, s. 158.

²⁹³ ROBINSON, Jennefer. Can Music Function as Metaphors of Emotional Life? In STOCK, Kathleen (ed.). *Philosophers on Music, Meaning and Work*. Oxford: Oxford University Press, 2007, s. 158.

²⁹⁴ Xenakis v této knize mimo jiné adaptuje matematické interpretace hudby na oblast abstraktní elektronické tvorby. Individuální autorské rukopisy lze postihnout definováním množiny výchozích prvků a užitých dílčích metod. In: XENAKIS, Iannis. *Formalized Music*. Hillsdale: Pendragon Press, 2001.

²⁹⁵ VAN PEER, René. Waterfall Music. *Musicworks* 25, 2002, č. 82, s. 14.

²⁹⁶ Například: SCARUFFI, Piero. Francisco López. *History of Avantgarde Music* [online]. 2003 [cit 20.4.2010]. Dostupné z: www.scaruffi.com/avant/lopez.

²⁹⁷ LÓPEZ, Francisco. *La Selva*. Rotterdam, V2_Archief, 1998.

nahrávku přírody, nikoli již tropického deštného pralesa, anebo dokonce pouze za abstraktní pásmo využívající nahrávek přírody.

Pro absenci odkazovacích prvků nemohou ani virtuální pohlednice měst vznikající v rámci projektu *Sound Matter Cities*²⁹⁸ být chápány jako umělecká zobrazení určitého místa. Mohou-li být *zvukovou pohlednicí*, pak pouze fiktivní. Význam, který tyto nahrávky nesou, nelze vyložit jako „zvukové zobrazení“ například *Montrealu*. Alba mohou být pouze reprezentací pojmu *město*, vyjadřují jeho dílčí charakteristiky, jakými mohou být pojmy *zástavba, ruch dopravy, akcelerace, architektura*.

Možnost v Lópezových dílech izolovat takovéto druhy významu odkazuje na problematiku *reziduálního označování*. Některé zvuky nemohou být oproštěny od veškerých vazeb ke zdroji. Lze proto například rozeznat, že album *Untitled #74*²⁹⁹ vznikalo manipulací s nahrávkami moře a CD *Untitled #104*³⁰⁰ ze smyček, sestříhaných z metalových alb z přelomu osmdesátých a devadesátých let dvacátého století. Útržky zvuku, s nimiž López dále pracuje, jsou zcela vytržené z původního kontextu. Proto nemůže být *Untitled #74* reprezentací například *vod Biskajského zálivu*, „vyjadřovat“ může pouze *obecné vlastnosti zvuku vody*. Ze stejných důvodů nemůže obsah CD *Untitled #104* překročit hranice pojmu *pocit metalových nahrávek*.

5.4. Hudba jako světatorba

Jak již předznamenává Kendall L. Walton, abstraktní umělecké žánry nemusí být nutně odkázány pouze na vyjadřování blíže nepojmenovatelných emočních stavů nebo společné podstaty určité skupiny pojmů. Díky specifickým mechanismům označování mohou vyjadřovat i pojmy nebo ideje zcela odlišných charakteristik. Odpovědi na otázku, jaké okruhy významu a jakým způsobem tak činí, lze hledat v díle amerického filozofa Nelsona Goodmana.³⁰¹

²⁹⁸ Informace o projektu lze nalézt na jeho oficiálních stránkách www.franciscolopez.net/smc.

²⁹⁹ LÓPEZ, Francisco. *Untitled # 74*. Londýn: Authorised Version, 2003.

³⁰⁰ LÓPEZ, Francisco. *Untitled # 104*. Montreal: Alien8, 2000.

³⁰¹ Touto problematikou se zabývají knižní studie *Způsoby světatorby a Jazyky umění* (GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění. Nástin obecné teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007; GOODMAN, Nelson. *Způsoby světatorby*. Bratislava: Archa, 1996.)

Goodmanův přínos soudobé estetiky shrnuje Štěpán Kubalík ve studii *Cokoli se podobá něčemu jinému*.³⁰² Revolučnost Goodmanova vkladu podtrhuje podle Kubalíka i načasování. Goodmanovy studie vyšly v okamžiku, kdy estetika „musela čelit obviněním z vlastní vyprázdňenosti, z absence specifického předmětu zkoumání, který by ospravedlnil její nárok na existenci jakožto samostatné filozofické disciplíny.“³⁰³ Goodmanovo chápání estetických disciplín je odlišné od předchozích. Goodman nepojímá estetiku jako univerzální teorii pro hodnocení uměleckých děl, naopak zdůrazňuje, že snahy o obecné vymezení obsahové stránky umění vedou k jeho trivializaci. Osobitost Goodmanova pojetí vnímá Kubalík v tom, „že postup jeho úvah vstříc této oblasti směřoval primárně zájem o jinou problematiku, než je ta estetická.“³⁰⁴ Goodman vycházel především z analytické filozofie a logiky, sjednocujícím prvkem jeho díla je problematika poznání. Ústřední osu jeho úvah představovaly otázky, jakým způsobem jej nabýváme, jak poznáváme svět, ve kterém žijeme?

Goodmanovy studie se nezabývají výhradně uměním, ale i moderní vědou. Mezi oběma obory totiž podle Goodmana není možné vytyčit přesnou hranici. „Věda nemá monopol na získávání platných poznatků o světě. Umělecká díla sice sama o sobě nejsou jednotlivými výroky, kterým by bylo možné připisovat pravdivostní hodnoty (a ani na ně nejsou redukovatelná), ale nějaký druh poznání nám jistě přinášejí,“³⁰⁵ interpretuje Kubalík Goodmanovy závěry.

Tradiční epistemologie v Goodmanově chápání trvá na požadavku formulování nových výroků výhradně na základě nezpochybnitelných premis. Předmětem i nástrojem poznání proto mohou být pouze texty. Jakékoli informace nonverbální povahy nelze považovat za poznání. „Mapy, diagramy, obrazy či hudební díla tak mohou k procesu poznání přispět pouze jako pomocné nástroje, jež nemají žádný větší epistémický význam.“³⁰⁶

Ideál tradiční epistemologie – objektivní poznání zcela nezávislé na pozorovateli – je pro Goodmana neuskutečnitelný. Při veškerém poznávání bychom se museli opírat pouze o zdroje, které jsou oproštěné od veškeré subjektivity. Ta se však neprojevuje v samotném procesu poznávání, ale ve způsobu, jakým je vyjádřeno, zprostředkováno, šířeno. Ve vědě i umění odvozujeme pravdivost ze symbolů, které představují předchozí výroky. Zacházení se symboly proto nikdy nemůže být pouze objektivní aktivitou.

³⁰² KUBALÍK, Štěpán. Cokoli se podobá něčemu jinému. *Aluze* 11, 2008, č. 2, s. 60 – 64. (Dále: KUBALÍK, Š. *Cokoli se podobá něčemu jinému*.)

³⁰³ KUBALÍK, Š. *Cokoli se podobá něčemu jinému*, s. 60.

³⁰⁴ Tamtéž.

³⁰⁵ KUBALÍK, Š. *Cokoli se podobá něčemu jinému*, s. 61.

³⁰⁶ Tamtéž.

Věda i umění se podílí nejen na poznávání, ale i na výstavbě světa. Stejně tak jako je možné určitý vědecký fakt vyjádřit různými prostředky, lze i v umění stejnou osobu znázornit odlišnými technikami. Každá z nich je součástí jiného symbolického systému. „*Nezáleží pouze na tom, co se jeví, ale také na strukturaci tohoto materiálu; ovšem strukturování, které mám na mysli já, je důsledkem užití jazyka a nepřiznávám je ničemu nevyhnutelnému a neměnnému, co by se nacházelo v podstatě lidského poznání.*“³⁰⁷ Takto definovaná subjektivita umožňuje naše podílení se na světě. Toto spoluutváření vzniká „*kategorizací prvků naší zkušenosti. (...) Světy, které obýváme, mají takovou podobu, jakou mají, právě proto, že myslíme, vnímáme a jednáme skrze určité systémy symbolů.*“³⁰⁸

Celistvost světa je utvářena množstvím jeho subjektivních výkladů. Věda i umění umožňují jeho další uchopování. Oba obory se liší pouze odlišnými charakteristikami symbolizace, již Goodman nazývá *světatvorba*. Svět se tedy skládá z množství světů vytvořených pouze ze symbolů. Pluralismus a nominalismus proto Goodman interpretuje jako dvě odlišné formulace téže otázky. „*Pokud existuje pouze jeden svět, zahrnuje mnohost protikladných aspektů; existuje-li množství světů, soubor, který vytvářejí, je jeden. Jeden svět lze pojímat jako mnohost světů nebo množinu světů jako jeden, podle způsobu pojetí.*“³⁰⁹ Mnohostí světů je míněna četnost aktuálních reálných světů. Ty jsou pro Goodmana způsobem popisu toho jediného skutečného. „*Náš vesmír tvoří v jistém ohledu spíše tyto způsoby popisu nežli nějaký svět nebo světy.*“³¹⁰

Otázka, jakými prvky jsou světy konstruovány, je pro tuto práci spíše okrajová. Podstatné zde je, že Goodman se v rámci analýzy symbolických funkcí zaměřuje na abstraktní umělecké žánry.

Kdy je umění?

V úvodu kapitoly *Kdy je umění*³¹¹ označuje Goodman za možnou příčinu selhání dosavadních pokusů o obecné definice umění nesprávně pokládanou ústřední otázku. K vymezení pojmu *umění* je třeba nejprve hledat způsoby, jimiž se lze po obecných

³⁰⁷ KUBALÍK, Š. *Cokoli se podobá něčemu jinému*, s. 62.

³⁰⁸ Tamtéž.

³⁰⁹ Tamtéž.

³¹⁰ GOODMAN, Nelson. *Způsoby světatvorby*. Bratislava: Archa, 1996, s. 15. (Dále: GOODMAN, N. *Způsoby světatvorby*.)

³¹¹ GOODMAN, N. *Způsoby světatvorby*, s. 70 – 83.

charakteristikách tázat. Jedno z možných řešení nachází Goodman v uchopení pojmu prostředky obecné teorie symbolů.

Charakteristikou uměleckého díla je, že odkazuje na něco mimo sebe sama. „*Symbody jsou vůči dílu samému vnější a vedlejší,*“³¹² připomíná Goodman historické přesvědčení, které je základem dělení na abstraktní a reprezentativní umělecké styly. Hovoří-li se však o díle *symbolickém*, představíme si nejspíše obrazy s komplexní symbolikou jako je například *Zahrada rajských potěšení* Hieronyma Bosche. Co zde podle Goodmana stojí za pozornost, „*není ani tak spojování symbolického s esoterickým či nadpozemským, ale klasifikace děl jako symbolických na základě toho, že mají symboly za svá témata, tj. na podkladě jejich zobrazování symbolů, nikoli proto, že jsou sama symboly.*“³¹³

Za nesymbolická lze proto považovat nejen „*díla nezobrazivá, ale rovněž portréty, zátiší a krajiny, kde jsou náměty pojaty přímočaře bez tajuplných narážek a (díla) sama o sobě nevystupují jako symboly.*“³¹⁴ Nesymbolické formy Goodman souhrnně označuje jako *nepředmětná umění*. Řadí k nim abstraktní malby, kompozice nebo architekturu. Ostatní díla k něčemu odkazují, jsou referenční povahy, a jakékoli odkazování lze rovněž chápat jako symbol. „*Každé reprezentující dílo je symbolem a umění bez symbolů je zúženo na umění bez předmětu, tématu.*“³¹⁵

Co dílo znamená, k čemu odkazuje, lze od něj oddělit. Jeho námět se skládá z referencí, které jsou součástí ustáleného slovníku, avšak „*nemají nic společného s jeho estetickým či uměleckým významem a charakterem.*“³¹⁶ Co obraz zastupuje, leží mimo něj. Důležité jsou pro Goodmana pouze jeho vnitřní kvality, nikoli to, co vyjadřuje. Čím více se stává referenčním, tím více odvádí pozornost od svých vlastností. Skutečně čisté umění se proto podle Goodmana jakékoli symbolizaci vyhýbá. „*Mělo by se pojímat a oceňovat takové, jaké je, pro svou inherentní povahu, nikoli pro cokoli, co je spjaté s nějakou takovou odlehlou relací jako je symbolizace.*“³¹⁷

Přijetí této puristické doktríny nás staví před dva paradoxy: význam *Zahrady rajských potěšení* je jím redukován na nepodstatný. Odmítnutím doktríny bychom však mohli vyzdvihnout důležitost symbolických interpretací nad obsah a vlastnosti díla. Pro potřeby

³¹² GOODMAN, N. *Způsoby světatvorby*, s. 71.

³¹³ GOODMAN, N. *Způsoby světatvorby*, s. 71.

³¹⁴ Tamtéž.

³¹⁵ Tamtéž.

³¹⁶ GOODMAN, N. *Způsoby světatvorby*, s. 72.

³¹⁷ Tamtéž.

dalšího zkoumání se Goodman přiklání k puristickému chápání umění, některé jeho předpoklady ale a priori považuje za mylné.

Puristé například tvrdí, že cokoli, na co symbol odkazuje, je ve vztahu k dílu vnější. Goodman však uvádí příklady, u nichž toto pravidlo zjevně neplatí:³¹⁸

- (a) "tento slovní řetězec", který zastupuje, označuje sám sebe;
- (b) "slovo", symbol, který se vedle jiných slov vztahuje na sebe sama;
- (c) "krátký", který se vztahuje na sebe sama, některá další slova a řadu dalších věcí;
- (d) "mající šest slabik", který má šest slabik.

Tyto příklady dokazují, že to, „co některé symboly symbolizují, neleží zcela vně symbolů.“³¹⁹ Mimo kategorii jazyka lze však podobných ukázek nalézt jen omezený počet. Například malby nebo hudební díla, která by kromě jiných významů zobrazovala i sebe sama, jsou vzácné. Až na takovéto výjimky lze proto podle Goodmana akceptovat tvrzení, že to, co zobrazuje, stojí vně díla. Splňuje však nároky puristů každý artefakt, který nic nereprezentuje? Boschova plátna podle Goodmana nic nereprezentují, protože zobrazované nemá reálně existující předlohu. Postavy démonů jsou známy pouze z dalších maleb nebo z literárních popisů. Tvrzení, že je plátna „reprezentují“, znamená pouze, že jsou jejich vyobrazením, ale nikoli již důkazem jejich existence. Přestože díla nic nereprezentují, pracují se symboly, svého druhu odkazy, pro puristy již nejsou „čistá“.

Symbolickými však podle Goodmana nejsou pouze reprezentativní žánry umění. Abstraktní malba může znázorňovat „určitý pocit nebo jinou kvalitu, emoci či ideu“.³²⁰ Cokoli dílu vnějšího může být symbolizováno expresí, „purista proto odmítá abstraktního expresionistu stejně jako reprezentující díla.“³²¹ Čisté formy umění jsou pro puristy prosté veškerých symbolů, nejsou ani expresivní, ani reprezentující. Neodkazují na nic vnějšího, na nic kromě svých vlastností.

I odkaz mimo dílo však lze stále považovat pouze za vlastnost malby, nikoli za cosi ve vztahu k ní vnější. Lze proto uvažovat o rozdělení vlastností obrazu na *vnitřní* (či *esenciální*) a *vnější*. Obojí jsou jeho součástí, pouze vazby vně díla jej však spojují s jinými předměty či pojmy. Nereprezentující artefakty by proto podle puristů měly mít pouze *vnitřní* vlastnosti. Toto tvrzení je ovšem vratké: obraz bývá vystaven na určitém místě společně s dalšími plátny.

³¹⁸ GOODMAN, N. *Způsoby světatvorby*, s. 73.

³¹⁹ GOODMAN, N. *Způsoby světatvorby*, s. 71.

³²⁰ GOODMAN, N. *Způsoby světatvorby*, s. 74.

³²¹ Tamtéž.

Hudební kompozice je někde a někým napsána, nahrána a vydána. To vše odkazuje k časovým a prostorovým okolnostem vzniku díla. Absence reprezentace proto automaticky neznamená absenci *vnějších* vlastností. Barva a tvar na obraze, třebaže nic nerepresentují, mohou odkazovat například k jiným malbám, na nichž se nachází identické plochy ve stejných odstínech.

Pojmy *vnitřní* či *esenciální* bývají tradičně shrnovány výrazem *formální*. Je však nejasné, k jakým rovinám díla tento termín poukazuje. Možnost označit za *formální* kteroukoli součást například obrazu vede k dalším nejasnostem: „*Vlastnosti, ponechané stranou jako neformální již nelze charakterizovat jako pouze a jedině ty, které vztahují obraz k něčemu vůči němu vnějšímu. Jsme tedy stále nuceni čelit otázce, pravděpodobně principiální, jak odlišit vlastnosti, zásadní pro nerepresentující, neexpresivní malbu od těch ostatních.*“³²²

Otázka vzorku

Kromě exprese a reprezentace může být umělecké dílo symbolické i v jiné rovině. Může být exemplifikací určité vlastnosti, metody, záměru. Tuto možnost Goodman vysvětluje na příkladu dvou zřejmě smyšlených příběhů, které poukazují na různá chápání pojmu *vzorek*. Jistá paní si nejprve objednala látku u čalouníka a později zákusky na oslavu. V prvním případě při objednávce trvala na tom, „*aby byl dodán materiál přesně takový, jaký je vzorek.*“³²³ Ke svému překvapení dostala požadované množství potahové látky, ovšem nikoli vcelku, ale v desítkách kousků tvarem i velikostí identických se vzorkem, včetně stejně roztřepených okrajů. V druhém případě jí byl namísto padesáti objednaných zákusků doručen jediný obří, byť jeho ostatní vlastnosti byly bezezbytku shodné s vystaveným vzorkem. „*Můj manžel vede obchod s textilem a upozornil mne, že vaše objednávka musí být dodána celistvá, prostě v jednom kuse,*“³²⁴ reagovala na pozdější reklamaci zákusků cukrářka. Paní totiž již předtím vracela látku s tím, že doručen měla být materiál stejných proporcí jako vzorek, ovšem vcelku.

Vzorky látky či cukrářských výrobků sotva mohou být uměleckými díly. Nemohou ani odkazovat na cokoli jim vnější. Jaký soubor vlastností tedy zastupují? Texturu látky, její barevnost, tloušťku, způsob výroby? V prvním příběhu byl vzorek chápán jako

³²² GOODMAN, N. *Způsoby světatvorby*, s. 75.

³²³ GOODMAN, N. *Způsoby světatvorby*, s. 76.

³²⁴ GOODMAN, N. *Způsoby světatvorby*, s. 77.

reprezentace vlastností látky, společných ústřížku i roli. Představuje pouze některé její vlastnosti, jiné (např. velikost, tvar) již nikoli. Vystavený zákusek je sice „zobrazením“ tvaru i velikosti, ale například i složení, avšak opět nikoli všech vlastností (např. datum výroby). Jaké vlastnosti musí tedy vzorek demonstrovat, aby za takový mohl být považován? Všechny nikoli, „*neboť pak by byl vzorkem jen sebe sama a ničeho jiného. Není ani vzorkem svých "formálních" či "vnitřních" vlastností, ani rozhodně žádné jedné specifikovatelné množiny vlastností,*“ odpovídá Goodman.³²⁵ Každý vzorek je unikátní, reprezentuje vždy odlišný soubor charakteristik. Vlastnosti, které exemplifikuje, „*se mění podle okolností a mohou být rozlišeny jako ty vlastnosti, jichž je vzorek vzorkem pouze za příslušných daných okolností.*“³²⁶ Kritériem atributů, jež objekt činí vzorkem, tedy je, že zaujímají určitý druh vztahu vůči tomu, čeho jsou vzorkem.

Pokud budeme problém vzorku aplikovat na oblast abstraktního umění, vlastnostmi jeho puristických forem by měly být pouze ty, které dílo předvádí, zvýrazňuje, které „*nejen má, ale které exemplifikuje, vystupuje jako jejich vzorek.*“³²⁷ I ta nejabstraktnější malba tudíž něco symbolizuje: exemplifikuje některé své vlastnosti. I dílo zbavené reprezentace a exprese zůstává symbolem samo o sobě. Nezobrazuje však pocity, osoby, ale vzory, pravidla, struktury, které současně demonstrovuje.

Puristé se tedy podle Goodmana mýlí přinejmenším ve dvou ohledech. Exprese a reprezentace nejsou jedinými symbolickými funkcemi. Ani to, co dílo zastupuje, nemusí být vůči němu vnější. Nesymbolické formy umění tedy podle Goodmana neexistují, ze tří modů symbolizace je vždy alespoň jeden přítomný. Za podstatu purismu proto Goodman označuje záměrné omezování vybraných způsobů symbolizace (exprese a reprezentace).

Rozpoznání symbolických funkcí v abstraktních žánrech posloužilo Goodmanovi ke zmiňovanému předefinování pojmu umění. Tradiční estetika se snaží odpovědět především na otázku, co je umění. Ta je však často pouhou zástěrkou pro stanovení dalších kvalitativních kritérií, které dílo musí splňovat.³²⁸ Toto historické chápání pojmu umění narušují jeho moderní formy, spojované s provokací nebo výstředností. Co odlišuje například zprohýbaný blatník vystavený v galerii od stejně zdeformovaného na parkovišti před ní? Skutečnost, že je označen za umění, a nebo okolnost, že je veřejně vystaven? Každý objekt se může stát

³²⁵ GOODMAN, N. *Způsoby světatvorby*, s. 77.

³²⁶ Tamtéž.

³²⁷ GOODMAN, N. *Způsoby světatvorby*, s. 79.

³²⁸ Tamtéž.

uměleckým dílem za podmínky, že splňuje určité předpoklady. Otázku po charakteristikách umění je tedy třeba směřovat na tyto podmínky, kdy se objekt uměleckým dílem *stává*. I vzorek totiž může být vzorkem pouze po omezené časové období.

Pouhá přítomnost symbolizace však automaticky neznamená uměleckou hodnotu. Odstřížek látky v katalogu zůstává pouze vzorkem. Symbolická funkce proto musí splňovat další předpoklady, které objekt odlišují jako umělecký. Estetickou funkci vzorku podmiňuje Goodman pěti vlastnostmi.³²⁹

- *Syntaktická hustota*: rozdíl mezi symboly může spočívat v nejjemnějších detailech, je proto třeba mít prostředky k jejich rozlišení.
- *Sémantická hustota* předpokládá dostatečnou zásobu symbolů, lišících se právě v těchto detailech.
- *Relativní plnost*: více součástí symbolu může být významotvorných.
- *Exemplifikace*: symbol, ať již k něčemu odkazuje nebo nikoli, slouží jako vzorek svých vlastností.
- *Vícenásobná reference*: symbol vždy plní několik rozdílných, navzájem se podmiňujících funkcí.

Tyto charakteristiky nejsou zárukou, že ten či onen objekt bude označen za umění jen proto, že je splňuje. „*Přítomnost nebo nepřítomnost jednoho či více těchto symptomů nevymezuje cokoli jako estetické, ani míra přítomnosti těchto rysů neurčuje míru, v níž je nějaký objekt nebo zážitek estetický.*“³³⁰

Terén bez hranic jako exemplifikace

Je zřejmé, že z pěti charakteristik, které Goodmanovi slouží k vymezení situací, v nichž vzorek může plnit estetickou funkci, lze v Lópezových skladbách nalézt pouze některé. Jak vyplývá z předcházejícího oddílu této kapitoly, komponistova díla mohou nést pouze významy obecného charakteru. Jeho alba proto nemohou být například zvukovou pohlednicí určitého místa, dokáží zobrazovat pouze obecné pojmy jako *město*. Prostřednictvím mechanismů exprese na nich může autor vyjádřit pouze dílčí aspekty takového obecného predikátu (v případě *města* jsou jimi *akcelerace* nebo *městská zástavba*). Kompozice však

³²⁹ GOODMAN, N. *Způsoby světatvorby*, s. 80 – 82.

³³⁰ GOODMAN, N. *Způsoby světatvorby*, s. 81.

záměrně postrádají referenční prvky, které by další konkretizaci těchto významů umožnily. Tato absence neumožňuje rozlišovat mezi rozdílnými odkazy mimo dílo (*akcelerace, městská zástavba*). Proto nelze v případě Lópezových nahrávek hovořit ani o *syntaktické*, ani o *sémantické hustotě*. Symbolický systém, jehož jsou Lópezova hudební díla součástí, nemá pro odlišení obou dílčích pojmů dostačující prostředky.

Kategorii *relativní plnosti* vysvětluje Goodman na příkladu křivky. V prvním případě je její tvar identický s perokresbou a její význam je utvářen každým detailem (síla čáry, její zakřivení). V případě druhém je křivka shodná s grafem, jehož jediná výpovědní hodnota vyplývá ze vzdálenosti jejích jednotlivých bodů od osy. *Relativní plností* se zde rozumí možnost, že veškeré atributy díla (*vzorku*) se za daných okolností mohou podílet na utváření významu. Zvukový „tvar“ shodný s kterýmkoli, který se již nachází na některé z komponistových nahrávek, může být dílem náhody. V Lópezových skladbách jsou však veškeré jejich charakteristiky i průběh důsledkem autorského záměru. Ten odkazuje k rozhodnutí formovat dílo právě tímto způsobem a tím jej oprostí od konotačních významů, čitelných prvků nebo rozpoznatelných struktur. *Relativní plností* v Lópezově díle tedy rozumím záměrnost úpravy veškerých součástí kompozice právě takovým způsobem, jež je zachycen v její konečné podobě.

Toto tvrzení může být pouze subjektivním hodnocením. Jak ale vyplývá z výše uváděného výčtu, v Lópezových kompozicích lze dozajista rozlišit přinejmenším dvě zbývající Goodmanem uváděné funkce: *exemplifikaci* a *mnohonásobnou referenci*.

Mnoho součástí Lópezových skladeb plní současně vícero funkcí. V předchozí kapitole tvrdím, že komponistovo hudební dílo je prosté izolovatelných prvků. Nutně se proto nabízí otázka, co jako takové prvky můžeme v Lópezových kompozicích chápat. Za symboly odkazující mimo dílo zde totiž nelze považovat jednotlivé skladebné elementy, kterými jsou ve většině konvenčně pojatých hudebních děl rytmy, fráze a další složky skladby, alespoň ne v tom smyslu, jak je vnímá tradiční kompoziční analýza. Jsou-li tyto konvenční součásti nahrazeny mnohovrstevným zvukem bez vnitřního členění a izolovatelných elementů, pak lze za prvky skladby považovat právě tyto charakteristiky kompozice. Takto nově definované prvky implikují preferované čtení, jejich charakteristiky „brání“ ostatním způsobům percepcie, odkazují zpětně na teoretické dílo, jež shrnuje přesvědčení, která vedla k realizaci např. skladby. Jsou tedy symbolické i tím, že odkazují na to, čím nejsou, totiž posluchačem očekávanými a konvencí určenými znaky, které utvářejí hudební dílo v tradičním chápání.

Každé umělecké dílo podle Goodmana k něčemu odkazuje a může tak činit prostřednictvím tří odlišných mechanismů: *reprezentace*, *exprese* a *exemplifikace*. Tradiční chápání umění, jak ukazují například eseje Kendala L. Waltona, však operují pouze s prvními dvěma symbolickými funkcemi.

Pro další analýzu je třeba rozlišit mezi pojmy *vyjadřovat* a *zobrazovat*. První termín je spjat s *expresí*, druhý pak s *reprezentací*. *Vyjadřovat* proto lze především pocity a vlastnosti, *zobrazovat* pak předměty a události. Co je v obou modech znázorňováno a jakými prostředky se tak děje, je vždy determinováno různorodostí kulturní tradice i specifiky jednotlivých symbolických systémů.

Tři mody symbolizace jsou odlišné ve způsobu, jakým odkazují. Například obraz útesu namalovaný v odstínech šedé může vyjadřovat smutek. Tento popis zahrnuje tři atributy malby: 1) co *zobrazuje* 2) jaké má vlastnosti 3) jaké pocity *vyjadřuje*. Tyto tři prvky se liší nejen obsahem, ale i druhem vazby. Malba denotuje útes. Nelze ovšem říci, že denotuje šedou barvu, naopak, je sama denotována pojmem *šedý*. Být denotován však neznamena cokoli symbolizovat. Avšak stejně jako je pojmem *šedý* obraz denotován (tj. k tomuto svému atributu odkazuje), je jeho příkladem. *Exemplifikuje* tedy jednu ze svých vlastností.

To, jaký soubor atributů dílo *exemplifikuje*, závisí na tom, kterého symbolického systému je součástí. „*Symbol určitého druhu vyjadřuje pouze ty vlastnosti, které exemplifikuje jakožto symbol právě onoho druhu,*“ vysvětluje Goodman.³³¹ Základem *exemplifikace* však ve všech případech zůstává obousměrná reference. Jestliže dílo jako komplexní symbol cosi *exemplifikuje*, musí se právě k tomuto „cosi“ zároveň vztahovat. Pokud bychom odkazovací strukturu byli schopni znázornit graficky, pak například mezi popisem díla (A) a určitou jeho součástí, která jej *exemplifikuje* (B), existují dvě vazby. Denotativní, vedoucí od A k B, a *exemplifikující* směřující naopak od B k A.

Z řečeného vyplývá, že Lópezovy kompozice jsou denotovány popisy, které odpovídají dílčím charakteristikám autorova teoretického díla, i jeho závěrům, jak jsou aplikovány na hudební tvorbu. Za příklad těchto vymezení mohou sloužit pojmy *absence struktur*, *absence izolovatelných prvků*, *systematické odstraňování vazeb ke zdroji zvuku*, *minimalizace referencí odkazujících mimo dílo*. Každý rys Lópezových kompozic odkazuje zpět právě k těmto pojmům tím, že je jejich *exemplifikací*.

³³¹ GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění. Nástin obecné teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007, s. 65.

6. Dílo plné paradoxů

Předcházející kapitola odpovídá na otázku, jaké druhy významu lze nacházet v kompozicích záměrně postrádajících tradiční záchytné body, ve skladbách, jež jsou vystavěny tak, aby na ně nebylo možné vztáhnout ustálené způsoby „čtení“. Aplikace tří rozdílných teorií uchopujících problematiku významu v abstraktních formách umění postupně odhaluje rozdílné roviny významu přítomného v Lópezově hudebním díle.

Vnímání hudby optikou pravděpodobnostní logiky dnes může být považováno za anachronismus. Mimo jiné i proto, že je úzce spjato s chápáním umění jako provokace, jako záměrného vytváření nepravděpodobného. Prostřednictvím Meyerova pojmoslovného aparátu lze však například vysvětlit, proč aktuální Lópezovy nahrávky již nemohou být pokládány za stejně *informativní* jako jeho starší alba. I v natolik rozdílném souboru děl, jaký představuje Lópezova diskografie, totiž lze vystopovat společné prvky. Posluchač se na základě předchozí zkušenosti soustřeďuje na sledování změn v dynamice zvuku namísto tradiční izolace struktur či prvků, analýzy jejich vztahů nebo dekodování významů konotačního charakteru. Vytváří si tak automatické reakce, které jej mohou (podobně jako jiné způsoby percepce) odvádět od soustředění na *zvuk o sobě*. Mohou tedy být v rozporu s autorem implikovaným modem preferovaného poslechu.

Odlišnou rovinu přítomného významu představují u Lópeze odkazy mimo dílo, jejichž konkretizace by nebyla možná bez *reziduálního označování* ani bez *expresivních funkcí* umění. „*Zvuk nelze ve všech případech zcela ostríhat od veškerých vazeb ke zdroji, natolik je naše schopnost orientovat se jeho prostřednictvím rozvinutá,*“ upozorňuje hudební publicista René van Peer.³³² Třebaže je zbaven většiny charakteristických vlastností, naše předchozí zkušenost s abstraktními hudebními žánry může podle van Peera v některých případech pomoci určit, co je jeho zdrojem. Tyto z části zachované vazby odkazují nejen na původ výchozích nahrávek, ale jejich prostřednictvím i k okruhům významu, které mohou díla *vyjadřovat*.

Kategorii významů, zcela nezávislou na pojmech *reziduální označování* nebo *exprese*, lze izolovat ve všech komponistových dílech. Tyto významy vznikají mechanismy *exemplifikace*, další symbolické funkce umění. Skladby jejím prostřednictvím odkazují na

³³² VAN PEER, René. Art of Coexistence. *Musicworks* 17, 1994, č. 59, s. 29.

metody, koncepty a přesvědčení, jejichž soubor vedl k uskutečnění díla. Tyto předpoklady stojící mimo dílo mohou rovněž sloužit jako jeho popisy. Právě tento soubor predikátů skladby exemplifikují tím, že jsou jejich příkladem.

Lópezovu hudební tvorbu lze tedy chápat jako konkrétní příklad Goodmanova tvrzení, že abstraktnost některých forem uměleckého vyjádření spočívá ve snaze minimalizovat určité druhy symbolizace. *Reprezentace* je omezována záměrnou redukcí referenčních prvků, *exprese* zásahy do výchozích zvuků, jež jsou zbavovány charakteristik, díky nimž by mohly sloužit jako indexy a symboly. Lópezova díla tedy nejsou hudbou zcela bez významu.

Zde aplikovaná kombinace teorií však představuje pouze jeden z možných konceptů, skrze něž lze na otázku významu v abstraktních či absolutních formách hudby nahlížet. Tento problém, který se práce pokoušela nastínit, může být předmětem dalších studií, stejně jako jednotlivé součásti Lópezova teoretického díla. Badatelé se mohou dále zaměřit například na některé paradoxy, které přináší.

Chápání pojmu *autor* může být v soudobé elektronické tvorbě označeno za neukotvené. U Lópeze je o to problematičtější, protože komponista rozlišuje mezi různými rolemi *autora-interpretu* (*čistě interpretační a zvukově operativní*), stejně tak, jako striktně odděluje *autora* od *autora-vypravěče*. Na Lópezových nahrávkách je přítomnost autora (ve smyslu jednotlicího prvku k dílu se vážících konotačních významů – pozn. autora) redukována pouze na knihovnickou značku, přesto jsou podle komponistova tvrzení právě jeho rozhodnutím podmíněny jak kompoziční, tak percepční charakteristiky díla.

Toto rozříštěné chápání pojmu *autor* odkazuje na rozsáhlejší problém, jímž je otázka autorství v hudbě v období technické reprodukovatelnosti. Součástí autorského řetězce se stávají producenti, studioví inženýři nebo marketingoví experti, kteří dílo spoluutváří. Autorství se proto stává nejen uměleckým, ale například i právnickým fenoménem. Pojem *autorství* v hudbě proto žádá komplexní předefinování. Lópezovo teoretické dílo, které na některé roviny problému naráží, může být podkladem pro další studie tématu.

Rozlišit různé roviny poslechu lze nejen na základě toho, jaké druhy informací obsažených ve zvuku posluchač interpretuje. Stejně tak lze percepci chápat například jako na sobě nezávislé procesy kódování a dekodování sdělení. Příjemce k němu může zaujímat různé postoje. Od opozičního (jehož výsledkem je zcela odlišný výklad než ten implikovaný

autorem) přes vyjednaný až po dominantně-hegemonický. Těmito pojmy lze dále zkoumat prvek *preferovaného čtení* i významu obsaženého v Lópezových dílech.

Jak vyplývá ze závěrů třetí kapitoly, za ústřední myšlenku komponistových esejů považuji snahu o osvobození tvorby od tradičních omezení, představovaných souborem teoretických textů stojícím před dílem. Na jiném místě této práce hovořím o dopadu, jaký tyto Lópezovy úvahy měly na tvorbu ostatních autorů soudobé elektronické hudby.

Některé nahrávky z americké značky *Elevator Bath*³³³ poukazují na paradox, který je nedílnou součástí Lópezova díla. Závěry Lópezových teoretických statí i východiska hudební tvorby jsou na těchto albech přejímány jako dogma, jako jednoznačně definovaná tvůrčí metoda. Identické rozvržení „vnitřních“ i „vnějších“ charakteristik nahrávek však v tomto případě nevede ke stejným cílům jako u Lópeze, tedy k soustředění na *zvuk o sobě* a k oproštění díla od specifických významů. Tyto nahrávky naopak představují příklad mechanického zápisu určitého druhu významu, jímž je komplexní odkaz k Lópezovým kompozičním technikám i přesvědčením, shrnutým v jeho teoretické tvorbě. Lópezovo dílo proto lze podrobit dalšímu zkoumání z odlišných pohledů, v hudební tvorbě lze zohlednit některé z jeho závěrů. Jeho ortodoxnost však brání tomu, aby mohlo být přejato jako obecně platné umělecké východisko.

³³³ Např.: PACIONE, Adam. *Sisyphus*. Detroit: Elevator Bath, 2008; SHEFFIELD, Colin Andrew. *First Thus*. Elevator Bath, 2006.

7. Přehled použitých pramenů

Primární prameny:

V textu uváděné nahrávky:

- LÓPEZ, Francisco – ARTFORD, Scott. *Solid State Flesh/Solid State Sex*. Patras: Low Impedance, 2005.
- LÓPEZ, Francisco – DUNCAN, John. *Nav*. Tokyo: Allquestions, 1999.
- LÓPEZ, Francisco – KARKOWSKI, Zbigniew. *Whint*. Londýn: Absolute [London], 2000.
- LÓPEZ, Francisco – KIRIČENKO, Andrej. *Mavje*. Kyjev: Nexsound, 2005.
- LÓPEZ, Francisco. *Absolute Noise Ensemble*. Liburn: Blossoming Noise, 2006.
- LÓPEZ, Francisco. *Buildings [New York]*. Rotterdam: V2_Archief, 2001.
- LÓPEZ, Francisco. *El Dia Anterior a la Emergencia de los Adultos de Magicicada*. Praha: Purplesoil, 2006.
- LÓPEZ, Francisco. *La Selva*. Rotterdam: V2_Archief, 1998.
- LÓPEZ, Francisco. *Live in Auckland*. Varšava: Monotype, 2008.
- LÓPEZ, Francisco. *Paris Hiss*. Los Angeles: Banned Productions, 1996.
- LÓPEZ, Francisco. *Untitled # 104*. Montreal: Alien8, 2000.
- LÓPEZ, Francisco. *Untitled # 74*. Londýn: Authorised Version, 2003.
- LÓPEZ, Francisco. *Wind [Patagonia]*. Seattle: and/OAR, 2007.
- VARIOUS ARTISTS. *Birmingham Sound Matter*. Birmingham: Audiobulb, 2009.

Další doporučené nahrávky:

- LÓPEZ, Francisco. *Azoic Zone*. Madrid: Geometrik, 2003.
- LÓPEZ, Francisco. *Belle Confusion 966*. Koblenz: Trente Oisseaux, 1996.
- LÓPEZ, Francisco. *Belle Confusion 969*. Lyon: Sonoris, 1998.
- LÓPEZ, Francisco. *Lopez Island*. Detroit: Elevator Bath, 2007.
- LÓPEZ, Francisco. *Machines*. Detroit: Elevator Bath, 2010.
- LÓPEZ, Francisco. *Untitled # 228*. Brusel: ini.itu, 2009.
- LÓPEZ, Francisco. *Untitled # 90*. Oslo: [OHM], 2002.

LÓPEZ, Francisco. *Untitled (2006 – 2007)*. Moskva: Monochrome Vision, 2009.

LÓPEZ, Francisco. *Warszawa Restaurant*. Koblenz: Trente Oiseaux, 1995.

Eseje:

LÓPEZ, Francisco. Sound Matter Cities. *DB Magazine* 17, 2006, č. 2, s. 6 – 8.

LÓPEZ, Francisco. Wine and Dust. *Loop* 3, 2003, č. 8, s. 17 – 21.

LÓPEZ, Francisco. *Cagean Philosophy* [online]. Prosinec 1996 [cit. 20.4.2010]. Dostupné z: www.franciscolopez.net/cage.

LÓPEZ, Francisco. *Environmental Sound Matter* [online]. Duben 1998 [cit. 20.4.2010]. Dostupné z: www.franciscolopez.net/env.

LÓPEZ, Francisco. *Towards the Blur* [online]. Listopad 2001 [cit. 20.4.2010]. Dostupné z: www.franciscolopez.net/aphorism.

LÓPEZ, Francisco. *Against the Stage* [online]. Leden 2004 [cit. 20.4.2010]. Dostupné z www.franciscolopez.net/stage.

LÓPEZ, Francisco. *Schizophonia* [online]. Leden 1997 [cit. 20.4.2010]. Dostupné z: www.franciscolopez.net/schizo.

Sekundární prameny:

Tištěné:

ATTALI, Jacques. *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

BAILEY, William. *Microbionic*. Londýn: Creation Books, 2009.

BAUDRILLARD, Jean. *Dokonalý zločin*. Olomouc: Periplum, 2001.

BAUDRILLARD, Jean. *Impossible exchange*. Londýn: Verso, 2001.

BOROVAN, Aleš. Obal stále prodává. *E 15*, 20.6.2009, s. 14.

BOYER, Denis. Through Fictional Landscapes. *Feardrop* 5, 2000, č. 7, s. 12 – 13.

CAGE, John. *Silence: Lectures and Writings*. Hannover (USA): Wesleyan University Press, 1973.

CLIFTON, Thomas. *Music as Heard*. Londýn: Yale University Press, 1983.

COBUSSEN, Marcel. *Deconstruction in Music: disertační práce* (PhD.). Rotterdam: Erasmus University, 2002. 360 s. Vedoucí disertační práce PhDr. René de Groot.

- COX, Christoph. Abstract Concrète: Francisco López and the Ontology of Sound. *Cabinet* 2, 2000, č. 2, s. 15 – 17.
- DAHLHAUS, Carl. *The Idea of Absolute Music*. Londýn: University of Chicago Press, 1989.
- DUERREN, Jos-laj. Worlds from behind the Veil. *Feardrop* 5, 2000, č. 7, s. 8 – 11.
- DVOŘÁK, Tomáš. *Sběrné suroviny. Texty, obrazy a zvuky nedávné minulosti*. Praha: Filosofía, 2009.
- Expo 2008 catalogue*. Zaragoza: Expo 2008, 2008, s. 12.
- FETTERMAN, William. *John Cage's Theatre Pieces*. Oxon: Routledge, 2003.
- FLUSSER, Vilém. *Do univerza technických obrazů*. Praha: OSWU, 2001.
- FLUSSER, Vilém. *Za filozofii fotografie*. Praha: Hynek, 1994.
- FRINTA, Petr. Neexistují univerzální pravidla. Rozhovor s Marcem Behrensem. *A2* 5, 2009, č. 10, s. 12.
- FRITH, Simon. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.
- GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění. Nástin obecné teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007.
- GOODMAN, Nelson. *Způsoby světatvorby*. Bratislava: Archa, 1996.
- HANSLICK, Eduard. *O hudebním krásnu. Příspěvek k revizi hudební estetiky*. Praha: Editio Supraphon, 1973.
- HENRITZI, Michel. L'Univers Acousmatique de Francisco López. *Revue et Corrigée* 12, 1999, č. 40, s. 21 – 22.
- CHUA, Daniel. *Absolute Music and the Construction of Meaning*. New York: Cambridge University Press, 1999.
- KANE, Brian. L'Objet Sonore Maintenant: Pierre Schaeffer, Sound Object and the Phenomenological Reduction. *Organised Sound* 12, 2007, č. 1, s. 15 – 24.
- KARKOWSKI, Zbigniew. *Physiques Sonores*. Paříž: Van Dieren, 2008.
- KIVY, Peter. *Introduction to a Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press, 2002.
- KIVY, Peter. *Music, Language and Cognition*. Oxford: Clarendon Press, 2007.
- KLUSÁK, Pavel. Krysař volá: Chyťte krysaře. *Lidové noviny*, 6.3.2010, s. 24.
- KOSTELANETZ, Richard. *Conversing with John Cage*. Oxon: Routledge, 2003.
- KUBALÍK, Štěpán. Cokoli se podobá něčemu jinému. *Aluze* 11, 2008, č. 2, s. 60 – 64.
- LABELLE, Brandon. *Sound Specific Site*. Los Angeles: Errant Bodies, 1998.
- MCCLARY, Susan. *Reading Music: Selected Essays*. Aldershot: Ashgate, 2007.
- MEYER, Leonard B. *Music, the Arts and Ideas*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

- MEYER, Leonard. Význam v hudbě a teorie informace. In: *Nové cesty hudby*. Praha: Editio Supraphon, 1973, s. 37 – 49.
- PACIONE, Adam. *Sisyphus*. Detroit: Elevator Bath, 2008.
- PETRŮČEK, Miroslav. *Úvod do současné filozofie*. Praha: Herrmann & synové, 1997.
- PIOTROWICZ, Robert. Live in Auckland (recenze). *Monotype Newsletter* 1, 2009, č. 1, s. 17.
- ROBINSON, Jennefer. Can Music Function as Metaphors of Emotional Life? In: STOCK, Kathleen (ed.). *Philosophers on Music, Meaning and Work*. Oxford: Oxford University Press, 2007, s. 149 – 170.
- RUSSOLO, Luigi. The Art of Noises. In: APOLLONIO, Umberto (ed.). *Futurist Manifestos*. Londýn: Thames and Hudson, 1973, s. 74 – 88.
- SCYLLA, Magda. Birmingham Sound Matter. In: *Birmingham Sound Matter* [CD]. Birmingham: Audiobulb, 2009, s. 2 – 11.
- SCHAEFFER, Pierre. *Traité des Objets Musicaux*. Paříž: Seuil, 1966.
- SCHAFER, Murray R. *Book of Noise*. Toronto: Arcana Editions, 1998.
- SCHAFER, Murray R. *The Tuning of the World*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1980.
- SHEFFIELD, Colin Andrew. *First Thus*. Elevator Bath, 2006.
- SILVESTRI, Graciela. Paraná Ra'angá. *Transatlántico* 2, č. 4, s. 8 – 11.
- SIMONS, Lenin. Interview with Francisco López. *DB Magazine* 15. 2004, č. 22, s. 15 – 22.
- TRUAX, Barry. Sound and Sources in Powers of Two. *Contact!* 9, 1996, č. 2, s. 48 – 55.
- VAN PEER, René. Art of Coexistence. *Musicworks* 17, 1994, č. 59, s. 26 – 31.
- VAN PEER, René. Waterfall Music. *Musicworks* 25, 2002, č. 82, s. 10 – 17.
- VARELA, Daniel. Towards the Blur. *Loop* 3, 2003, č. 8, s. 17 – 21.
- WALTON, Kendall L. What Is Abstract about the Art of Music? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46, 1988, č. 3, s. 351 – 364.
- WELLS, David. Interview with Francisco López. *Adverse Effect* 4, 2004, č. 5, s. 8.
- XENAKIS, Iannis. *Formalized Music*. Hillsdale: Pendragon Press, 2001.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Culture and Value*. Oxford: Basil Blackwell, 1980.
- ZIMMERMAN, Jörg. Bach and Aesthetic Discourse. In: RANTALA, Vikko – ROWELL, Lewis – TARSTI Eero (Edd.). *Essays on the Philosophy of Music*. Helsinki: Acta philosophica fennica, 1988, s. 296 – 314.

Elektronické zdroje:

Francisco López (heslo). [online]. 18.4.2010 [cit 20.4.2010]. Dostupné z: www.discogs.com/artist/Francisco+López.

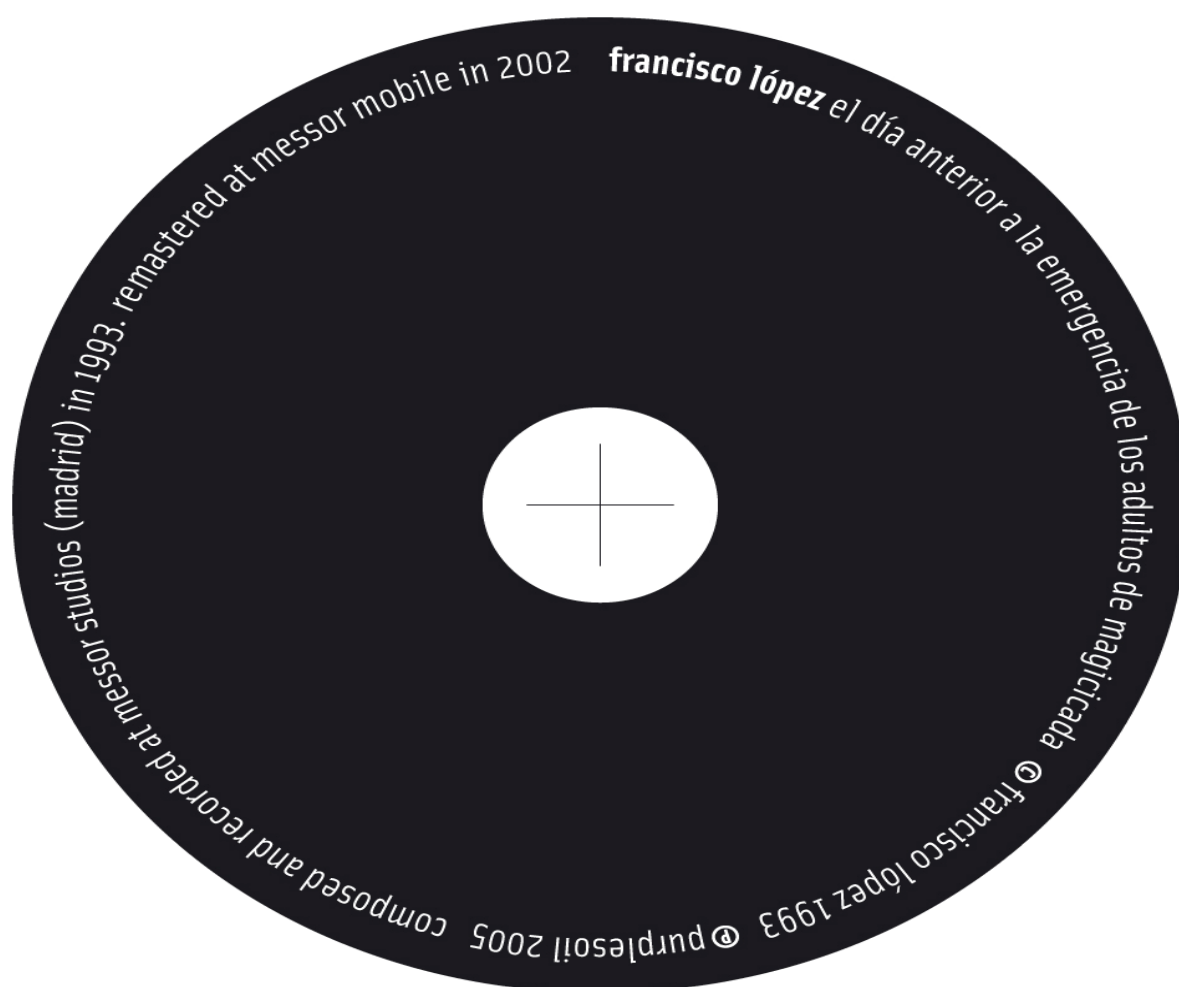
HOVINBOLE, Tom. *Nornoise* [DVD]. Oslo: [OHM], 2006.

LÓPEZ, Francisco – RICCI, Massimo. *Francisco López [Resume]* [online]. 2009 [cit 20.4.2010]. Dostupné z: www.franciscolopez.net/resume.

SCARUFFI, Piero. Francisco López. *History of Avantgarde Music* [online]. 2003 [cit 20.4.2010]. Dostupné z: www.scaruffi.com/avant/lopez.

8. **Obrazové přílohy**

Obrazová příloha 1 – potisk CD *El Dia Anterior a la Emergencia de los Adultos de Magicicada* (LÓPEZ, Francisco. *El Dia Anterior a la Emergencia de los Adultos de Magicicada*. Praha: Purplesoil, 2006.)



Obrazová příloha 2 – obal CD *Wind [Patagonia]* (LÓPEZ, Francisco. *Wind [Patagonia]*. Seattle: and/OAR, 2007.)

