

Barva a tón

aneb Zavátá cesta umění i apercpece

RUDOLF PEČMAN

Vztah barvy a zvuku (tónu) zajímal nejen impresionisty, nýbrž myslitele, vědce a hudebníky všech dob. Již roku 1725 zkonstruoval Louis Bertrand **Castel** (1688-1757) barevný klavír, ale jeho pokus ztroskotal. Tento jezuita, podnícený Newtonem, zkoumal „barevné slyšení“ a považoval je za psychologický úkaz. Nazval je „audition colorée“. Avšak k vlastnímu vědeckému zkoumání jevu došlo až v 19. století, které bylo prosyceno hlubokým zájmem o vzájemné souvislosti barvy a tónu. D. D. Jameson vydal v Londýně 1844 knihu *Colour Music*; konstruoval přístroj, který měl skleněné nádoby s barevnými tekutinami – barvy tekutin byly promítány na stěnu z kovových, hladce leštěných desek. Pro tento svůj hudební vynález – neboť to byl hudební nástroj – vytvořil i speciální notaci. V londýnském Science Museum je zachován „pyrophon“. Jeho vynálezce Frederic **Kastner** (1852-1882) v něm vytvořil varhany na plyn. Vydávaly zvuky podobné lidskému hlasu, ale byly schopny napodobit i klavír a orchestr. Zvuky „pyrophonu“ doprovázely šlehající plameny, které ústily do barevných trubíc. „Pyrophon“ měl třináct hořáků, vyúsťujících do speciálních válců z broušeného skla. Vizuální složka byla tu autonomní, a tudíž nezávislá na hudbě.

K užšímu sepětí hudby a barevných obrazů, tedy k jejich simultaneitě, směřovaly varhany amerického vynálezce Bainbridge **Bishopa**; pracoval na nich kolem r. 1880 a nazval je „colour organ“. Varhanní korpus vrcholil projekční plochou ve tvaru lunety; tuto projekční plochu osvětlovalo nejprve denní, poté i elektrické světlo.

Další projekt barevných varhan předvedl Američan Alexander Wallace **Rimington** (1854-1918) a vydal o nich samostatnou publikaci (*Colour Music. The Art of Mobile*, 1911). Rimingtonovy varhany patrně poznal americký fyzik Albert **Michelson**, jenž byl přesvědčen, že vznikne i barevná hudba, která bude mít schopnost pracovat se spektrálními barvami a mísit je v rozmanitých kombinacích. Náznaky Alberta Michelsona se formovaly těsně před koncem 19. století, tj. r. 1899.

Do kinetického umění zasáhl Louis **Favre**, jehož teorie byly víceméně opomíjeny pro svou skurilnost. Favre, jenž v Paříži r. 1900 vydal publikaci *La musique des couleurs et les Musiques de l'avenir*; věřil, že je možno vybudovat obecnou uměleckou mluvu, která má společné významové konvence. Tak např. podle L. Favra mohou určité akordy navozovat barevné představy, a dokonce označovat i pevné pojmy. Tónové škále je analogické duhové spektrum; červená barva má charakter barvy „nejnižší“, fialová navozuje představu barvy „nejvyšší“ – mezi nimi je podle jeho návrhu sto odstínů, které odpovídají

rozsahu osmi škál. Bylo by dobré, navrhuje Favre, zvolit 12 odstínů, které by odpovídaly chromatické stupnici. Favre pracoval na svých teoriích od r. 1889 (tehdy – marně – navrhoval barevnou fontánu pro Světovou výstavu v Paříži). Pracoval na konstrukci nástroje, jenž by byl odvozen z klavíru; dotykem prsty na klávesu (klávesnici) by se rozsvěcovaly barevné plochy. R. 1900 byl vystavován na pařížské Světové výstavě v Paláci optiky nový nástroj, který vycházel z Castelových pokusů. Šlo tu o jakýsi typ harmonia; ovládal je slepý hudebník. Klaviatura nástroje byla propojena s barevnými světly nad nástrojem. Výsledný efekt nebyl takový, jak bylo očekáváno. Český badatel Jindřich **Chaloupecký**, který podává o nástroji zprávu (*Hudba barev. Studie medicinská a literární*, Praha 1906), staví se k experimentům podobného druhu skepticky. Píše o nedostačujícím výsledném efektu a podotýká, že „ani na pozorovatele do věci zasvěceného nedělalo to žádného dojmu – leda nějakého chaosu jiskřících lampiček za průvodu hudby; o nějakém libém pocitu dvojakém, o přilnutí hudby k barvám, nevěděl snad nikdo!“

Na cestě za spojením barvy a tónu má nevšední význam ruský skladatel Alexander Nikolajevič **Skrjabin** (1872-1915). Vyšel z teosofických nauk a rozvíjel možnosti Rimingtonových barevných varhan. Usiloval o to, aby celý sál byl prostoupen barevnými metamorfózami v souladu s jeho vlastními skladbami. Skrjabinovy pokusy však narazily na málo vyvinuté technické předpoklady. Při premiéře své *Bázně ohně (Prométheus)*, která se konala r. 1911 v divadle Bol'shoj teatr v Moskvě, a při repríze díla v New Yorku r. 1915 (Carnegie Hall), předepsal Skrjabin projekci barev. Byla však prováděna na malou plochu nad auditoriem, takže vlastní umělecký a estetický účín byl malý. Skrjabin směřoval pak i ve svém dalším díle k těsnému propojení malířství a hudby. Jeho *Mysterium*, přervané ovšem autorovou smrtí, mělo být syntézou prvků hudebních, choreografických a hereckých. Vnímání mělo být podporováno barevnou chromatikou a dokonce i vůněmi. Skrjabinovy požadavky však narazily na ryze technické problémy, neboť tehdy nebylo možno dosáhnout např. kontinuální projekce.

Skrjabin věřil v jednotu barvy a tónu. Avšak záhy převládla skepse, neboť se upevňovalo přesvědčení, že barevně-tónové vztahy jsou přece jen záležitostí ryze subjektivní a náhodnou. Poslyšme, co o problému napsal např. František **Kupka** (1871-1957), malíř, grafik a ilustrátor, průkopník abstraktního umění: „Z těchto asociací vznikají ovšem jiní činitelé; jejich zasahování do připomenutého pocitu rozšiřují dojmy prvotní tím či oním směrem, což dodává např. barevné podoby vůním, zvuky barvám, odstiňuje jejich charakter, vokalizuje je, chromatizuje tóny atd. Jsou to smyslové zisky, příliš četné, jež se proměnily v arsenál asociací, kde každý příkrývající nový dojem se pozměňuje jako celistvost. Takto se stává, že se neubráním, abych tón, ježž jsem označil před několika lety jako jemně oranžový, necítil dnes jako olověně modrý; prohrabuje se ve své paměti zjišťuji, že je to doplňující tón – šatů, ježž měla pianistka na koncertě, ježž jsem od té doby slyšel. Je to výsledek psychických od-

razů, jež se mění ve fotochemickém procesu sítnice.“ (František Kupka, *Tvoření v umění výtvarném*, Praha 1923; překlad Věry Urbanové).

Vztah hudby a výtvarných umění byl v ústředí zájmu napořád. Tak např. významný výtvarník a teoretik umění Vasilij **Kandinskij** (1866-1944) věřil ve vnitřní zvukovost, která vede malířův štětec. Osobitý představitel německého expresionismu Paul **Klee** (1879-1940), původem Švýcar, byl přesvědčen o nutnosti syntézy hudby a malířství a sám se pokusil nejednou hlouběji proniknout do kosmických sfér hudby, kterou považoval za jakési vyšší zjevení; proto je nutno, míní Klee, transformovat hudbu do výtvarných projevů.

Z úvah nad spojením hudby a výtvarných umění vznikla tzv. *hudební grafika*. Její cíl byl hlavně pedagogický. Oskar **Rainer**, zakladatel specializace „hudební grafika“ ve Vídni, pojednává o hudební grafice v samostatné práci (*Musikalische Graphik, Studien und Versuche über Wechselbeziehungen von Ton- und Farbharmonien*, Vídeň 1924). Hledá hlavně analogie mezi oběma uměními, nechce objevovat „nadumělecké“ rysy, které obě umění spojují. Výtvarník hudebně nadaný nepostupuje na základě jakéhosi „zvukového zření“, nýbrž přes veškeré spojitosti mezi oběma uměními musí jako výtvarník postupovat na základě výtvarných premis a zákonů. Spojitosti tudíž dlužno vidět jen ve „všeobecně přístupných analogických výtvarných kvalitách umění, svým původem a strukturou navzájem příbuzných“, jak vystihla Berta **Ernstová** (*Musikalische Graphik. Sonderheft aus „Der Staedter Brief“, Hefte 15, 17 a 18*); emocionální analogie barev a tónů jsou jakýmsi primárními zážitky, které doplňkovostí, tedy komplementárností, cílí k syntéze vjemů.

Zatímco Oskar Rainer vycházel z předpokladu zachování specifičnosti výtvarného projevu, podlehl dánský znalec Thomas **Wilfred** (1889-1968) ve svých tzv. světelných hrách zcela jednoznačně zvuku. Prováděl pokusy od r. 1905. Byl uchvácen opticky působící „barevnou hudbou“. V pokusech pokračoval i poté, co se byl usadil v USA (1916). R. 1919 vynalezl „*clavilux*“ a prezentoval jej poprvé 10. ledna 1922. Tento nástroj se podobal varhanám. Wilfred sám pro něj skládal, a to ne méně než 160 opusů. O jeho dílo projevil zájem Museum of Art v New Yorku; instalovalo totiž Wilfredovu *Lumia Suite*, op. 158, avšak je tu patrné, že náleží, stejně jako ostatně i „*clavilux*“, ryze do výtvarného umění.

A. B. **Klein** řešil vztah barvy a tónu bez snahy o dosažení analogií. Sestrojil přístroj, jenž obsahoval 267 barevných odstínů, které však byly vázány na hudbu pouze volně. Veřejnost seznámila se s Kleinovým nástrojem r. 1935 v Astoria Cinema v Londýně. Hrou na instrument bylo možno doprovázet hudbu barevnými efekty. Obdobně pracoval i Achille **Ricciardi**, jenž instaloval svůj nástroj v Teatro del colore v Římě v časovém intervalu let 1920-1925.

Od r. 1914 prováděl pokusy ruský malíř Vladimír **Baranov-Rissině**. Pro mítal malby z otáčivé desky „*optophoniku*“ a v Moskvě (1919) je doprovázel hudbou. Po Moskvě seznámila se s jeho vynálezem dvě další města, Berlín a Paříž. Skladatelem a vynálezcem byl Alexander **Laszló**. Pro svůj „*soncro-*

matoskop“ – jakési spojení klavíru s barevnými světly – komponoval preludia a uplatňoval tu i nový způsob notace.

To už jsme v letech dvacátých minulého století. Předmětem zájmu bylo stále spojení hudby s obrazy. Bylo lhostejno, zda je volnější nebo bezprostřednější. V prostředí výmarského Bauhausu spojili se tři umělci: Joseph **Hartwig**, Kurt **Schwerdtfeger** a Ludwig **Hirschfeld-Mack**. Zdolávali problém pohyblivých „*Farblichtspiele*“. Na základě jejich experimentů zrodila se myšlenka nových barevně-světelných produkcí, které byly doprovázeny hudbou, zpravidla hrou na klavír. Interpretoval ji Ludwig Hirschfeld-Mack a pokusy popsal v práci *Farblicht-Spiele* (Výmar 1925). Těžiště pokusů tkvělo ve vizuální sféře, nešlo o stanovení nebo odhalení zákonitostí vztahu barvy a tónu. Obě složky, výtvarná a hudební, byly považovány za volné; bylo je možno také volně přičleňovat.

Do problematiky zasáhl od r. 1922 i pražský architekt a sochař Zdeněk **Pešánek** (1896-1965). Vybudoval projekt *barevného klavíru*. Nešlo mu o interferenci barev a tónů z hlediska přísné objektivity. V knize *Kinetismus (Kinetika ve výtvarném umění)*, Praha 1941, píše mj. o svých záměrech: „Nepodařilo se mi (...) zjistit žádné vědecky exaktní vztahy mezi barvou a formou, ani mezi koneckonců přece jen tradičně chápanými barvou či formou a zvukem. Nemohl jsem proto stavět na pouhém zdání řady osob, které se touto věcí zabývají, když jsem nenalezl ani ve dvou případech názor společný. Jasně může přinést jedině experimentální psychologie a fyzika.“ Pešánkův *barevný klavír* prezentoval na veřejném koncertě pianista a skladatel Erwin **Schulhoff** (1894-1942). Dne 13. dubna 1928 přednesl na tomto nástroji skladby Skrjabinovy: *Sonáty č. 7 a 9, Poemu, Nokturno, Vers la flamme, Sonátu č. 10*. Výsledek praktického pokusu zaznamenal Adolf **Felix** (*Umění v pohybu*. In: *Světlo a výtvarné umění v díle Zdeňka a Jany Pešánkových*, Praha 1930). Hovoří o tom, že nástroj umožňoval vytváření celé symfonie barev a ostře se odlišoval od principu barevných reklam, které mohou světelně opakovat – vcelku ovšem monotónně – jen několik barev. Pešánkův nástroj však má možnost splývání libovolných barevných melodií s libovolnými harmoniemi. V principu však, jak podotýkáme, jde opět o subjektivní prezentaci a výklad problémů; *objektivitu vztahu barva – zvuk nelze stanovit*. Přece však např. na Pešánkovy pokusy navazuje nepřímo sochař Jan **Zach**, který o svém obdivu k jeho výzkumům a praktickým výsledkům píše ve stati *Imagery and motion in my sculptures* (in: *Leonardo*, III, 1970).

Architekt Arnošt **Hošek**, další z českých badatelů v oblasti vztahu barvy a tónu, věří v moc čísel a staví se na stanovisko novopythagorejců. V práci *Souvislost barev a tónů* (Praha, bez vrocení) se vyznává: „Číslo není jen početním prostředkem, každý duševní děj je založen na přesném číselném poměru, vše duševní má buď přesný rytmus, nebo jinou matematicky vysvětlitelnou soustavu.“ Na základě své filozofické orientace je přesvědčen, že lze nalézt všechny kombinace plošného a prostorového chvění (např. v hudbě a poezii), že lze dále odhalit matematickou zákonitost v přesných výtvarné výrazových

formách (jsou doložitelné graficky i barevně). Arnošt Hošek proto prorokuje vznik nové vědy, která bude schopna vytvořit přesné zákony, jimiž by se mělo řídit nové umění. Tyto zákony by nahradily instinktivní rys kultur tzv. klasičtých národů a prohloubily by porozumění pro nové „všeumění“ (Arnošt Hošek, *Hudba tvarů a barev*. In: Světlo a výtvarné umění, Praha 1930).

Problematicku vztahu barvy a tónu shrnul český badatel Pavel Preiss. Odmitá kinetické experimenty vyvolané číselnou magií, avšak věří ve spříznění volbou, které se promítá do výtvarného umění a hudby. „Styk s hudbou v moderních kinetických experimentech,“ praví Preiss (*Barva a tón – hledání prostředků vyjádření jejich vztahu*, in: *Hudba a výtvarné umění*, ed. Rudolf Pečman, Frýdek-Místek 1978, s. 47-56), „nehledá (...) základnu v jakési numerické magii.“ (s. 55) Je třeba mít stále na paměti, že rozdílnost mezi uměními je stejně závažná jako zase závažná je i jejich podobnost. V tom smyslu se Preiss stává za stanovisko Judith Rotschildové, která si pro své pokusy zvolila soustavu barev Wilhelma Oswalda. Aplikovala ji zjednodušeně na svůj klavír s 88 klávesami. Došla k podobnostem, nikoliv ke shodnostem. Podle ní je možno tudíž dosáhnout barevných analogií s hudbou, které ovšem *nemají* charakter objektivně platných vztahů a soudů. Rotschildová (*On the use of colour-music analogy and on chance in painting*. In: Leonardo, III, 1970) tedy stojí na stanovisku, které vyznává jak Pavel Preiss, tak my.¹⁾ Vztah barvy a zvuku (tónu) nás bude přitahovat vždy. Netoužíme po absolutní objektivitě tohoto vztahu. Nelze jí dosáhnout už prostě proto, že materiál, s nímž pracuje výtvarné umění na jedné a hudba na druhé straně, je vzájemně odlišný. Analogičnost dává možnost k uplatnění a prohloubení subjektivních vkusových i zkušenostních norem vnímatelových. Při vši úctě k tendencím směřujícím k postžení naprosto přesných vztahů mezi barvou a zvukem (tónem) jsme koneckonců vlastně rádi, že naprostá přesnost není v tomto ohledu možná. Analogie však představuje vhodné pole pro rozvoj vnímatelových fantazijních imaginací, tedy rysů, s nimiž tolik počítal impresionismus. Skoro se zdá, že se výzkum vztahů barvy a zvuku (tónu) pohybuje na cestě zaváté.

1) Srov. také Jarmila Doubravová, *Hudba a výtvarné umění*, Academia, Praha 1982, edice Studie ČSAV, č. 3.