

drukt door Russolo's latere ontwikkeling van de *rumorariume*, een serie machines die gebaseerd was op hetzelfde principe als de *intonarumori*, maar natuurlijke geluiden produceerde zoals wind en water.

Binnen het theater was Russolo niet de enige die probeerde oude dichotomieën uit te dagen. Componist Eric Satie bleek eveneens niet ongevoelig voor het recent ontdekte potentieel van geluid, en ook hij ondernam een dappere poging om de oppositie tussen muziek en geluid open te breken. Zij het dan dat zijn poging tot transgressie in omgekeerde richting verliep. En helaas, ook hier wilde het publiek niet altijd meegaan in de actie.

In 1920 had Satie een partituur met *musique d'ameublement* ontworpen, die afgespeeld werd tijdens een intermezzo van een theatervoorstelling in een Franse kunstgalerie. De bedoeling was dat de toeschouwers rond zouden lopen en de muziek als achtergrondfenomeen (lees: als geluid) zouden beschouwen. Maar het tegendeel bleek waar: de bezoekers, gedreven door de aangeleerde impuls dat muziek iets was om *bewust* te beleven, bleven stil staan om aandachtig te luisteren. Satie haastte zich om het onwetende publiek alsnog te voegen naar een nieuwe luisterattitude door wanhopig "*Parlez! Parlez!*" in het rond te roepen, maar tevergeefs.

Dit betekent echter geenszins dat Satie het fenomeen 'geluid' altijd even hartelijk omarmde. Toen hij bijvoorbeeld werkte aan de partituur voor Diaghilevs *Parade* (1917), raakte hij verward in een conflict met Cocteau, de librettist van dienst. Die was net terug van een studiereis naar de futuristen, en volledig geïnspireerd door wat hij daar had gehoord verving hij de oorspronkelijke tekst door machinale geluiden. Diaghilev was in zijn nopjes, omdat dit tegemoet kwam aan zijn visioen van een *noise* ballet, maar Satie deelde zijn enthousiasme niet. Achteraf omschreef hij zijn bijdrage aan *Parade* als een decor voor een paar losse geluiden.

Uit deze voorbeelden blijkt dat er in de jaren twintig een nieuw sonoor klimaat gecreëerd werd, dat zowel nieuwe technologieën als nieuwe ideeën over geluid had voortgebracht. In de periode die volgt zullen deze vernieuwende inzichten verder verkend worden en aanleiding geven tot een volgende golf van experimenten. Deze keer kwam het (achteraf bekeken) wel tot een gelukkig huwelijk tussen muziek en geluid.

Synesthetische synths

Artauds eerste uiteenzetting over het gebruik van geluid in een theatercontext dateert uit 1925, toen hij *Le Jet de sang* publiceerde. Hoewel het effectieve gebruik van geluid en muziek tot dan toe in zijn werk ontbrak, vinden we in zijn tekst enigmatische omschrijvingen van natuurgeluiden, die zijn bijzondere interesse voor het fenomeen verraden. In 1931 woonde Artaud een theatervoorstelling bij van een Balinees dansgezelschap in het kader van de *Exposition coloniale*. Het was zijn eerste confrontatie met een theatervorm waarin geluid en muziek niet als onafhankelijke entiteiten, maar in harmonie met elkaar uitgespeeld werden, en bovendien in directe verbinding stonden tot beweging. Deze revelatie zorgde ervoor dat hij voor zijn toekomstige encenseringen verder ging nadenken over manieren om natuurlijke geluiden en muziek met elkaar te vermengen.

Een jaar later assisteerde Artaud Louis Jouvet bij de productie *La patissière de village*. Hij was onder meer belast met de 'muzikale sonorificatie', aldus de credits. Organist Olivier Messiaen werkte eveneens mee aan deze voorstelling, maar de samenwerking tussen beiden liep al snel spaak toen bleek dat hun opvattingen over geluid geenszins compatibel waren. Messiaen verzette zich hevig tegen Artauds idee om niet-muzikale sonoriteiten te isoleren, maar Artaud volhardde in zijn mening. Jouvet zocht uiteindelijk de gulden middenweg, waardoor het wachten was op *Les Cenci* (1935) voordat Artaud zijn ideeën over de onderliggende relaties tussen alle theaterselementen kon encenseren. Het werd een voorstelling die machinale geluidscreatie én –reproductie voor het eerst op consistente wijze integreerde.

Zijn idee om een nieuwe bron voor geluidscreatie te gebruiken was niet nieuw, aangezien de regisseur voor *le Supplice de Tantale* aan componist André Jolivet al aan had gegeven gebruik te willen maken van de *ondes martenot*. Dit was een recent ontwikkeld klavierinstrument dat zowel tonen als melodieën kon produceren. Deze synthesizer *avant la lettre* sloot perfect aan bij Artauds opmerkingen met betrekking tot het inzetten van muziekinstrumenten in zijn eerste *Manifeste du Théâtre de la Cruauté*. Daarin pleitte hij voor het gebruik van oude en nieuwe instrumenten, om zo nieuwe vibratoire kwaliteiten te verkennen. Een tweede aandachtspunt was het creëren van geluiden die als 'ondraaglijk' en 'penetrant' ervaren zouden worden. Via dit onderzoek naar nieuwe en vergeten klanken zou het dan mogelijk worden om onmiddellijk en diep in te werken op de gevoeligheid van de organen.