

JURAJ ĎURIŠ

NA CESTE K UMENIU ZVUKU

SONICART

Prológ

Ilja Zeljenka

„Človek ruší staré režimy, aby ich nahradil novými, vyhovujúcejšími jeho zdokonaľujúcej sa predstave, založenej na hlbšom poznaní. Pod režimom hudby rozumejme súbor zákonitostí, podľa ktorých skladateľ množstvo amorfných akustických úkazov organizuje do súladu, ktorému hovoríme skladba. Súhrnne možno povedať, že hudba XX. storočia cielavedome rozleptáva režim predchádzajúceho obdobia ako strnulý. Zásadný obrat v režime hudby značil tzv. dodekafonický systém organizácie hudobného materiálu, lebo zlikvidoval súbor zákonov tonálnej stavby. Tonalita však tvorila do tej doby chrbticu hudby. V snahe nahradit' tak významnú zložku skladby, komponisti začali horúčkovo hľadať. Zdá sa, že dodnes nie je otázka nového režimu vyriešená. Tonálne cítěnie bolo základom hudby tak dlhé obdobie, že sa stačilo vžiť ako prirodzený dorozumievací kód medzi autorom a poslucháčom. Poslucháč XX. storočia, postavený za relatívne krátky čas pred toľko nových úkazov je preto ukrátený o zdá sa veľmi podstatnú vec, o dorozumenie. Zdá sa, že v poslednej dobe skladatelia, cítiac tento rozpor, odkláňajú sa od laboratórneho bádania a obracajú sa k poslucháčovi.

...

Elektronická hudba vznikla z potreby uplatniť hlbšie poznania z oblasti akustiky. Kým spočiatku bola v zajatí snahy o laboratórnu presnosť, ktorú elektronické štúdio ponúka v maximálnej miere, dnes sa posúva skôr do sféry voľného, intuitívneho narábania so zvukmi, ktoré boli vďaka laboratórnemu obdobiu objavené. Myslím si, že hranica medzi uvedomelým a neuve-

*domelým v umení sa dostáva opäť do rovnováhy, čo je snáď dobrou prognózou pre režim dnešnej hudby. Ale ako v umení vždy bolo, rozhodujúci je čas, ktorý je prirodzeným filtrom.*¹ (1969)

Ivan Parík

*„Mňa fascinuje vždy istý vnútorný vzťah medzi elektroakustickou hudbou a hudbou tradičnou. Ono totiž v oblasti elektroakustickej hudby sa človek pohybuje v novom zvukovom priestore, ale ten zvukový priestor nie je vonkocom vzdialený vývojovej kontinuite našej hudby a preto veľmi rád tvrdím: „Niet nehudobných zvukov, sú len hudobné alebo nehudobné súvislosti.“*² (1995)

Ladislav Kupkovič

„Experiment? Nie som jazykovedec, ale myslím si, že je to vyskúšanie nejakých nových prostriedkov. Človek stále niečo nové skúša. Pre nás kultúrnych pracovníkov, ak sa môžeme my komponisti tak volať, je dôležitá istá rovnováha medzi tým, čo nám tradícia dala, dedičstvom celej našej kultúry a získavaním a vyskúšavaním niečoho nového. Nové – to je experiment. Najprv bolo štúdio pre elektronickú hudbu v Kolíne nad Rýnom v Nemecku, ďalšie v Benátkach, vo Varšave. Pomerne skoro sme mali toto jadro experimentu aj v Bratislave³.

¹ Ilja Zeljenka, z Bulletinu KONCERT ELEKTRONICKEJ HUDBY, Zväz slovenských skladateľov a Československý rozhlas v Bratislave, Abonentný cyklus koncertov pre členov klubu priateľov slovenskej hudby, Koncertná sieň Čs. rozhlasu 9. decembra 1969. (Dramaturgia koncertu – Úvodné slovo: Peter Kolman, Roman Berger: *Elégia in memoriam Ján Rúčka*, Peter Kolman: *D 68*, Ivan Parík: *Hommage to William Croft*, Jozef Malovec: *Tmel.*)

² Z rozhovoru Ivana Paríka so Zuzanou Martinákovou, *Ex Tempore*, marec 1995, Rádio Devín, SRo (z archívu SRo).

³ Experimentálne štúdio bolo založené v roku 1965. Počas svojej existencie významne prispievalo k reprezentácii slovenskej kultúry. O jeho umeleckej úrovni svedčí množstvo ocenení, získaných na medzinárodných súťažiach, v ktorých obstálo v svetovej konkurencii. Experimentálne štúdio ovplyvnilo i technológiu tvorby rozhlasových nahrávok, intermediálneho umenia a filmu. Využívalo nové výrazotvorné prostriedky v oblasti stereofónie a priestorového zvuku (pozn. autora).

70te a 80te roky doniesli určité sklamanie z možnosti elektronickej hudby, ale predsa zostala časťou kultúry a pravdepodobne to aj tak zostane. Má svoje miesto v kultúre a aj si ho podrží.“⁴ (2005)

Juraj Ďuriš

„Pojem experiment sa u mňa spája so slovom hľadať. To hľadanie je hlavné pre vedu a skutočné umenie. Len tí, čo hľadajú, vedia sa posunúť niekam vpred. Je dôležité, aby každý experiment mal svoj jasný cieľ. Aj napriek tomu, že nám nie všetko vychádza vždy podľa našich predstáv. A to olympijské: Vyššie, rýchlejšie, silnejšie, u nás v umení neplatí. Naučili sme sa rozpoznávať odkiaľ prichádzame a kde sú naše korene. Častokrát som v kontakte so zahraničnými umelcami. Väčšinou hovoria: “Netušili sme, aké hodnoty sa u vás skrývajú, aké muzikantstvo u vás existuje a aká hlboká tradícia. Klobúk dolu.”⁵ (2005)

⁴ Z rozhovoru Ladislava Kupkoviča s Martinou Koreňovou, *Ex Tempore – 40 rokov Experimentálneho štúdia SRo*, máj 2005, Rádio Devín, SRo (z archívu SRo).

⁵ Z rozhovoru autora s Martinou Koreňovou, *Ex Tempore - 40 rokov Experimentálneho štúdia SRo*, máj 2005, Rádio Devín, SRo (z archívu SRo).

UMENIE ZVUKU – sonicART

Hľadanie nového jazyka

„Spolu s hlukom (šumom) sa zrodil chaos a s ním aj náš svet. S hudbou sa zrodila energia a s ňou aj skaza. Zo šumu vieme čítať kódy života a bytia. Rachot, melódia, disonancia, harmónia. Ak sú tieto zložky bytia organizované v čase, stávajú sa zvukom, zdrojom energie, vysnívanou hudbou. Stávajú sa centrom estetiky a iracionality zároveň, sú energiou i formou zábavy. Všadeprítomné kódy vytvárajú nástroje zvukov jazyka, tela, sú nástrojom tvorby objektov vo vzájomnom prepojení.“⁶

Za ostatného polstoročia sa vynára nová audio-kultúra. Objavujú sa hudobníci, skladatelia, zvukoví umelci, vedci, poslucháči orientujúci sa na zvukovú matériu, ako na zdroj nových kreatívnych počínov. Zdokonalili sa možnosti záznamu, manipulácií a prenosov tejto matérie. Otvára sa nové pódium – internet. Reštrukturalizuje sa sociálna sieť. Zvuk bol prvým médiom, ktoré obsadilo na sieti dôležité kreatívne a komunikačné aktivity. Predbehol dobu multimédií o niekoľko dekád. Dosiahol to svojou neuveriteľnou ľahkosťou a vysokou mierou abstrakcie. Vznikli a neustále vznikajú nové formy umenia, ktoré sa udomáňujú v galériách a múzeách celého sveta. Tento pohyb ovplyvňuje všetky skupiny tvorcov, rovnako vážnej, populárnej i tanečnej hudby. Stiera sa rozdiel medzi vysokým umením a masovou kultúrou. Môžeme zodpovedne hovoriť o ére umenia zvuku.

⁶ ATTALI 2009, str. 6 (preložil autor).

Rozvoj nových technológií, najmä digitálnych, radikálne premenil prístup a skúsenosti so zvukovou materiálou. Rozvíjajú sa nové *human-interfaces*, rozhrania človek – stroj, ktoré dovoľujú úplne iný spôsob práce s dátami a s takým prístupom k informáciám, s akým sme doposiaľ nepracovali. Nastupuje nové obdobie nelineárneho procesu tvorby. Dochádza k radikalizácii prístupov a kreácii nových modelov.

Úcta k autorite

Úcta k autorite je ukrytá v jazyku. Rozmýšľajúc o umení súčasnosti, majú kategórie ako vizuálne umenie, hudba, dráma, tanec vrátane ich jemnejších podôb akými sú akuzmatická hudba, elektroakustická hudba, free jazz, DJ-ing atď. svoje nezastupiteľné miesto a hodnotu. Na nižších úrovniach pôsobí takáto kategorizácia obmedzujúco a vyžaduje si stále nové a nové prehodnocovania, pretože sa neustále stretávame s novými prvkami. Umenie súčasnosti konverguje ku komplexnosti. Prekračujeme hranice medzi odbormi a žánrami, ktoré sú určované kategorizáciou definovanou inštitúciami, napr. vysokými školami, univerzitami, múzeami, galériami, koncertnými centrami, divadlami, umeleckými agentúrami, televíznymi spoločnosťami. Napriek žánrovej vyhranenosti sa však aj tu objavuje spoločný trend – smerovanie ku komplexnosti. Tradičné pomenovania označujúce skladateľa či choreografa už nie celkom výstižne popisujú tento nový tvorivý priestor. Možno je zaujímavejšie tieto profesie popisovať viac všeobecne. Napríklad namiesto označenia skladateľ by sme mohli použiť pomenovania ako napr. zvukový (sound) dizajnér, sónický dizajnér, sónický inžinier alebo umelec.

So zvukovou kompozíciou začína pracovať čím ďalej tým širší okruh tvorcov. A v mnohých prípadoch tu chýba základná skúsenosť s hudobnými nástrojmi. Nový flexibilnejší systém manipulácií so zvukovými objektmi so sebou prináša nové a nové javy, ktoré sme predtým zvykli pomenovať ako skladateľská technika, zručnosť, skladateľská rutina, alebo skladateľská profesionalita. Hudobní skladatelia, ktorí pracujú tradičnými kompozičnými metódami, pociťujú existenciu týchto javov ako hrozbu. Základné kritérium tu však vždy zostane: je dôležité rozpoznávať diferencie medzi laickými kreáciami a kvalitnou skladateľskou praxou. Pri práci so zvukom je potrebné dôsledne pomenovávať technicizmus a vplyv inovácií a zároveň priznávať hodnoty historickému pohľadu a tradíciám. Správnou cestou je nepochybne porozumenie novým trendom vývoja,

porozumenie novému jazyku, jeho výkladu a interpretáciám. Flexibilne a otvorene chápať pojmy ako zvukové objekty, modely citlivosti, symbolizmus, asociatívne a imaginatívne myslenie a pod., neustále na tomto novom jazyku pracovať a súčasne s tým poznávať tradície a neodmietat apriori ani úctu k autorite.

Rekontextualizácie významov

Spolu s meniacou sa povahou a štruktúrou nových komunikačných technológií sa jednoznačne menia aj významy prenášaných informácií, čím dochádza k rekontextualizácii obsahov. Nie je to inovácia materiálu, ale inovácia hlbšia, v zmysle rekontextualizácie významu – posolstva, o ktorom materiál hovorí, alebo čo znamená. Týka sa to nielen zvukovej matérie, ale napr. aj tvorby technických obrazov a ich kódovania.⁷

Dobrym príkladom na spomínaný princíp môže byť sampling, ktorý je kompozičnou technikou, technikou repetície a rekontextualizácie obsahov, ale aj nástrojom, pomocou ktorého manipulujeme s časom.⁸

Súčasnú prežívanie

Diktát technológií je očividným problémom súčasnosti. Tvorcovia jednoducho nie sú schopní neustále absorbovať novinky a transformovať ich do svojho skladateľského jazyka. V dôsledku tohto dobového „hendikepu“ sa na jednej strane objavujú spontánne skladateľské gestá dopĺňané elektronickými floskulami sónického charakteru bez obsahu, či bezobsažné štruktúrovanie a recyklácia požičaných, už skomponovaných štruktúr.

Laptopová kultúra! Padla hmla, ako stena, ktorá znižuje viditeľnosť.

Unavene a namáhavo hľadáme vzťahy, ale pritom bezvýhradne prijímame diktát nových technológií. Bez akýchkoľvek zábran si líhame na komfortné lôžko týchto nových možností a predstierame proces tvorby. V súčasnosti masa prebýja kvalitu. Je to len dôsledok spätnej väzby elektronických svetov na realitu. Chýba nám univerzálnejšie vzdelanie artikulácie, chýba nám dostatok času i chuť na experimentovanie. Chýba nám verejná reflexia súčasného sveta, v ktorej by sme mohli prejavovať odvahu a ukázať, čo zamýšľame. Toto nám komunikačná sieť, internet akosi ne-

⁷ FLUSSER 2002. str. 120.

⁸ Sampling je technika nahrávania zvukovej vzorky (*scan* zvukovej reality). Okrem záznamu funguje ako nástroj manipulácie času a repetície.

poskytuje. Dôsledkom je potom skladateľská povrchnosť až negramotnosť. Súčasný skladateľ rád podlieha ilúzii akejsi parciálnej zvukovosti, ktorú mylne považuje za vlastný zámer.

Doba vše-zvuková

„Už dvadsaťpäť storočí sa západné poznanie díva na svet. Nepochopilo, že svet nie je k pozeraniu, ale k načúvaniu. Naša veda vždy túžila monitorovať, merať, abstrahovať a kastrovať význam, zapomínajúc, že život je plný hluku – hluku pracovných prostredí, ľudských zvukov, zvukov zvierat. Tichá je len smrť. Hluk kupoval, predával, alebo zakazoval. Bez hluku sa neudeje nič podstatné.“⁹

Ostatné storočie je charakterizované mnohými novými objavmi, ktoré nastupujú v krátkom časovom slede za sebou. Zvuk sa povýšil na seriózny umelecký prostriedok, čo je dôsledkom štartu radikálneho rozvoja technológií a rozpínania sa novej zvukovosti v hudbe a neskôr v umení zvuku, ktoré nazývam sonicART. Dochádza k manipuláciám so zvukom v celkom nových kontextoch. Predovšetkým smerom k transformácii zvukovej matérie, k uchovávaniu zvuku v pamätiach a jeho opätovnému vyvolávaniu na veľkej mediálnej aréne plnej technicoloru súčasnosti. Upevňujeme pojem zvukového objektu. Tento základný sónický objekt popisujeme tak z hľadiska štruktúry ako i významu. A opäť ho vraciame do zvukovo-mediálneho kontextu. Neustále dochádza k rekontextualizácii materiálu a významu súčasne. Emancipácia zvuku je vyvrcholením a odklonením sa od predchádzajúcich trendov, ktoré sa zhlučkovali okolo separácií disonancií od svojho harmonického kontextu.

Je čas definovať zvukovú oblasť pred oblasťou hudobnou. Estetika budúcnosti dokáže s ľahkosťou ťažiť z nekonečných „pokladov“ zvukov.

V dvadsiatom storočí sa hudba rozdrobila na nevyčísliteľný počet žánrov v rôznych subkultúrach, z ktorých každá sa vyznačuje svojou vlastnou profiláciou. Hudba 20. storočia je niečo ako delta rieky – rozpad hlavného toku na množstvo kanálov, ktoré vytvárajú malé ostrovy. Skončila jazda po diaľniciach, začína jazda terénom a lesnými cestami. Plavíme sa po nekonečnej sieti kanálov s názvom internet. Vzniklo „nové pódium“. S nástupom notebookov si skladatelia nosia svoje celoživotné

⁹ ATTALI 2009, str. 3.

dielo v taške a dokážu ho kedykoľvek vyslať na celosvetovú sociálnu sieť. Aj z týchto dôvodov je veľmi dôležité hovoriť o procesoch typických pre súčasný vývoj hudobnej kultúry. Mali by sme viac hovoriť o zvukovom objekte ako základnom stavebnom kameni akýchkoľvek sónických konštrukcií. V tomto texte by som chcel upozorniť na význam sónického objektu a umenia zvuku a poukázať na jeho odkaz.

sonicART

Hudba v 20. storočí prechádza od obdobia ne-elektrického, cez obdobie akuzmatické, založené na zvuku vytvorenom zo sónických objektov, do obdobia virtuálneho, sústredného na zvukovú komplexnosť v digitálnom prostredí samplingovej kultúry – sonicARTu (pojem je logotypom, podobne ako pojem radioART).

Postupne dochádza k zmene prostredníctvom nových možností kompozičnej práce. Tým sa otvára aj priestor pre nové hybridné formy. Tieto tendencie sú jasne viditeľné aj v literatúre, divadle, filme ...

Domestikovanie prepracovaných zvukov aj v pôvodne nehudobných umeleckých druhoch a žánroch a ich emancipácia s vizuálnymi médiami zašla až tak ďaleko, že v 90-tych rokoch 20. storočia začali výtvarní teoretici a kurátori presadzovať novú žánrovú kategóriu – sónické umenie, *soundart* resp. *audioart* (v nemecky hovoriacom okruhu *Klangkunst*, v mojej reflexii ho označujem ako sonicART). Hudbou už dávno nie je iba fúga, ale aj grafická partitúra, zvuková skulptúra alebo zvukový environment, akustický *genius loci*, či notebooková alebo internetová kreácia.

Umenie hluku

Doba ne-elektrická

Snáď jeden z najvýznamnejších vynálezov v umení zvuku a jeho dizajnovania je počiatok využívania pomerne jednoduchých mechanických technológií. Jeho skutočný význam však nespočíva ani tak v technológiách ako v myšlienkach, ktoré tieto technológie so sebou automaticky priniesli.

Umenie hluku sa zapísalo do dejín vo forme manifestu (1913), v liste, ktorý napísal maliar Luigi Russolo svojmu priateľovi Francescovi Pratel-

lovi. Russolo tu vyslovuje názor, že by nemali existovať žiadne rozdiely medzi zvukmi, ktoré sú výsostne inštrumentálne a tými, ktoré prichádzajú z ulice, z priemyslu či okolitého sveta.

Luigi Russolo naznačuje, že všetky tieto zdroje zvuku by mali byť začlenené do vytvárania novej hudobnej formy. Zaujímavé je, že nenavrhuje novú formu umenia, ktorá je založená na zvuku. Čo navrhuje, je jednoducho rozšírenie existujúcich postupov v oblasti hudby, čo je myšlienka, ktorej aktuálnosť trvá až do súčasnosti.

V roku 1913 však neboli vyvinuté technológie, ktoré by umožnili manipulácie s reálnymi zvukmi v hudobnom prevedení preto Luigi Russolo vytvoril sériu mechanických strojov, známych hlukových intonátorov – *Intonarumori*.

Neboli to teda technológie, ktoré otvorili nové tvorivé možnosti, ale vízia rozšírenia novej zvukovosti. Týmto počínom sa položil základ pre nové disciplíny akými sú umenie zvuku (sonicART) a zvukový dizajn (*Sound design*, Sónický dizajn).

Manifest umenia hluku (*L'ARTE DEI RUMORI*)

„... Za starých čias bol život tichý. V 19. storočí sa s vynálezom strojov narodil hluk. Dnes hluk triumfuje a vrchovane vládne ľudským zmyslom. V 18. storočí by ľudské ucho nemohlo zniesť disonancie niektorých akordov, produkovaných dnešným moderným orchestrom, trojnásobným oproti orchestrom vtedajším. Ale naším ušiam, ktoré sú zvyknuté na moderný svet, tak bohatý na rozličné hluky, sa tieto disonancie nielen páčia, ale vyžadujú stále silnejšie akustické zážitky. Musíme sa vymaniť z úzkeho okruhu čistých hudobných zvukov a dobiť nekonečnú rozmanitosť hlukov zvukov ...

...

Záver

Futuristickí hudobníci musia ustavične rozširovať a obohacovať pole zvuku. Naše zmysly to potrebujú.

Preto vyzývame mladých hudobníkov s nadaním a odvahou, aby pozorne načúvali všetkým hlukom, aby si mohli uvedomiť rozmanité rytmy, z ktorých sa skladajú, ich hlavný tón a ich vedľajšie tóny. Porovnaním rôznych zafar-

bení hlukov s hudobnými tónmi sa potom presvedčia, o koľko sú tieto hluky početnejšie ako čisté tóny.

Naša rastúca vnímavosť, ktorá si už získala futuristický zrak, bude potom mať aj futuristický sluch. Motory a stroje našich priemyselných miest môžu byť zrazu rozumne naladené, aby z každej továrne robili opojný orchester hlukov.

Predkladám tieto svoje názory, môj drabý Pratella, Vášmu futuristickému géniovi a vyzývam Vás, aby ste o nich so mnou diskutovali. Nie som profesionálny hudobník; nemám preto žiadne akustické predsudky a nezložil som tiež nič, čo by som musel hájiť. Som futuristický maliar, ktorý premieta do umenia, ktoré študoval, svoju túžbu obroditiť všetky veci. Pretože som odvažnejší ako môže byť profesionálny hudobník, zabúdam na svoju zdanlivú nepríslušnosť a v presvedčení, že odvaha robí všetky veci zákonitými a všetky veci možnými, napadla mi idea veľkej obrody hudby Umením hluku. Miláno 11. marca 1913, Luigi Russolo¹⁰

Hľadanie zvukového objektu

Doba elektrická

Prichádza nielen nová skúsenosť so zvukom, ale i s jeho vnímaním. Disonancia sa stáva bežným akustickým javom. Problém je v hľadaní nového hudobného poriadku. Kde sú kódy tvorivosti a kde sú základné princípy ľudského prejavu v hudbe?

Serióznym zvukovým dizajnom a s ním spojené umenie zvuku (sonicART) trpezlivo čakali na príchod flexibilného pamäťového zariadenia, ktoré by dokázalo zvuk uchopiť, uložiť, zapamätať a neskôr opätovne prehrať. Tieto možnosti sú skvelou príležitosťou na definovanie zvukového objektu ako základného kameňa umenia zvuku.¹¹

¹⁰ MAFFINA 1978 (preložil autor).

¹¹ Technológia magnetického záznamu sa v tej dobe tak zdokonalila, že dochádza ku konštrukcii prvých modelov magnetofónov. Dokonalým nástrojom bol až magnetofón, ktorý mal svoju verejnú premiéru na Berlínskom veľtrhu rozhlasu v roku 1935. Táto forma pamäte – magnetického záznamu sa používala až do konca 20. storočia, kedy ho zatialil digitálny záznam.

Elektroakustická hudba

Skladatelia boli fascinovaní novými zvukovými možnosťami, aké ponúkali najrôznejšie manipulácie so zvukom. Niektorí hudobníci sa zamerali len na čistú prácu s konkrétnym zvukom, ako napr. Pierre Schaeffer, ktorý experimentoval s montážou zvukových elementov do výsledných nových foriem. Pierre Schaeffer bol skladateľom, filozofom, inžinierom, umelcom, ktorý konal a myslel inak ako ostatní, pionier nového pokusu o definovanie objektového chápania kompozície ako procesu novej hudby. Bol to odvážny vynálezca novej zvukovosti, experimentoval s využívaním gramofónu, nepoužíval ho ako zariadenie na prehrávanie umelohmotných platní, ale ako zvukový zdroj – generátor už zaznamenananej hudby. Experimentoval aj so zvukovou slučkou (dnes tomu hovoríme *loop*) ako zvukovým objektom. Pre určité skupiny súčasných umelcov je starým otcom elektroniky.

Spolu so svojimi spolupracovníkmi je Pierre Schaeffer zakladateľom nových pojmov, akými sú *Musique concrète*, akuzmatická hudba, Kino pre uši ...

Okrem magnetofónov sa v tejto dobe konštruujú unikátne zvukové zariadenia, ktoré sú predchodcami dnešného virtuálneho sveta digitálnych syntezátorov. Elektronický zvuk vzniká komplexnou syntézou a manipuláciou zvukov. Tento smer novej hudby sa najviac rozvíja v Nemecku v štúdiu v Kolíne. Karlheinz Stockhausen tiež používa vo svojich kompozíciách zvukovosť syntézy elektronického zvuku.

Jednou z najvýznamnejších postáv umenia zvuku je však John Cage. Jeho dielo sa vinie cestami rôznych médií súčasne. V roku 1986 dostal v Kalifornii zvláštnu cenu – *Doctor of All the Arts*.

John Cage – Budúcnosť hudby: Credo (1937)

„... Ak má slovo „hudba“ zostať posvätným a vyhradeným pre nástroje 18. a 19. storočia, môžeme ho nahradiť zmysluplnejším pojmom: Organizácia zvukov ...

... Zvláštnou výsadou elektrických nástrojov bude úplné ovládnutie spektra tónu (na rozdiel od ruchov) a poskytnutie tónov ľubovoľnej frekvencie, amplitúdy a trvania ...

... AK V MINULOSTI EXISTOVAL PROTIKLAD MEDZI DISONANCIOU A KONSONANCIOU, V BLÍZKEJ BUDÚCNOSTI BUDE MEDZI HLUKOM A TAKZVANÝMI HUDOBNÝMI ZVUKMI. SÚČASNÉ METÓDY PÍSANIA HUDBY, PREDOVŠETKÝM TIE, KTORÉ PRACUJÚ S HARMÓNIOU A JEJ VZŤAHOV KU KONKRÉTNYM POSTUPOM V ZVUKOVOM POLI, SA STANÚ PRE SKLADATELA OD ŤAŽITÝMI, KEĎŽE BUDE POSTAVENÝ PRED CELÉ ZVUKOVÉ POLE ...

... Kým sa tak stane, bude potrebné zriaďovať centrá experimentálnej hudby. Budú v nich nové materiály, oscilátory, generátory, prístroje k zosilneniu tichých zvukov, filmové fonografy ... Vzniká tak nová organizácia zvukov pre mimohudobné účely (divadlo, tanec, rozhlas, film) ...

VERÍM, ŽE POUŽÍVANIE HLUKOV

NA TVORBU HUDBY

JE PRINCÍPOM ORGANIZÁCIE ALEBO VŠEOBECNOU SCHOPNOSŤOU ČLOVEKA MYSLIEŤ”¹²

Umenie zvuku ako sonicART

sonicART

Týmto termínom pomenúvam umeleckú formu, v ktorej je dominantný zvuk. Ide o umenie, ktoré vychádza z hudobného umenia, výtvarného umenia a intermediálneho umenia súčasnosti.¹³

Je jednoduchšie hovoriť o tom, čo umenie zvuku (sonicART) nie je, ako o tom, čo ním je. Dochádza tu k prekryvaniu či rozšíreniu hudby na umenie zvuku, aj keď umenie zvuku používa veľa spoločných zvukových nástrojov s hudbou. Neexistuje zatiaľ komplexná definícia, ktorá by presne popisovala umenie zvuku. Príčinou ťažkostí s jej vymedzovaním je veľmi široká škála foriem, ktorými sa vyjadruje, od hudby cez programo-

¹² CAGE 1961 (preložil autor s pomocou prekladu Beaty Havelskej, 1992)

¹³ Forma zápisu (sonicART) odráža môj spôsob uvažovania o fenoméne *sonic art*. Ide o jeden koncept chápania umenia zvuku, ktorého súčasťou je aj radioART - pozri www.radioart.sk. Ak v texte uvádzam vlastné myšlienky, vždy použijem formu sonicART.

vane až po výtvarné umenie. Toto umenie nájdeme tak v galériách ako i na koncertoch vážnej hudby.

sonicART a hudba

V inštrumentálnom priblížení sú zvukové objekty – noty – typické krátkym trvaním a fixnou zvukovou farbou. Organizujú sa do väčších štruktúr prostredníctvom média zaužívanej notácie – partitúry.¹⁴

Elektroakustická hudba, *musique concrète*, akuzmatická hudba však používajú svoj technický jazyk na pomenovanie sónických objektov, ich kategorizáciu a kreovanie. Toto technické médium podporujú aj štúdiové technológie, ktoré už nemajú nevyhnutný vzťah k zaužívanej notácii.

Súčasnú zvukovú technológiu nám poskytujú neobmedzený priestor pre transformácie zvuku, čím pomáhajú konštruovať ľubovoľnú architektúru sónických (zvukových) objektov, ako základných prvkov umeleckých realizácií. Tieto procesy sú bezproblémové aj v prípade používania zaužívanej notácie.¹⁵

Umenie zvuku (sonicART) má svoje historické korene v akademickej tradícii elektroakustickej (elektronickej) hudby. Až donedávna boli tvorivé podnety tohoto žánru sústredené vo veľkých centrách, akými boli rozhlasové a televízne štúdiá, či univerzity. Dôvodom bola vysoká cena používaných technologických zariadení a ich unikátnosť. V období 50-tych a 60-tych rokov sa objavuje elektroakustická hudba ako študijná disciplína a odbor aj na pôde univerzitetného vzdelávania. V súvislosti s tým sa tu začína prirodzene rozvíjať aj teória tejto novej hudby. Študenti a praktici boli vo väčšine prípadov absolventmi štúdia tradičných hudobných odborov. Neskôr s rastúcou dostupnosťou ceny technológií sa dostávajú tieto kompozičné nástroje aj do domácich podmienok. Presadzuje sa tento druh tvorby aj na rockovej či popovej scéne, na ktorej hudobníci len v obmedzenej miere rešpektujú akademické hudobné tradície. Oba prúdy tak koexistovali súbežne a postupne dochádzalo k ich konvergencii a tvorbe jedného „umenia“.

Termín zvukové umenie znamená v rôznych kontextoch rôzne veci. Sónické umenie – umenie zvuku je novým odborom, ktorý sa postupne definuje sám. V súčasnosti hovoríme o hudbe, zvukovej kompozícii,

¹⁴ Hovorím o hudbe v zaužívanom zmysle.

¹⁵ WISHART 1996, str. 7-8.

zvukovej inštalácii, performancii, ambientnej hudbe, radioARTE, zvukovom dizajne pre video, film, multimédiách i o akuzmatickej hudbe. Skúmajú sa, zdokonaľujú, hľadajú sa nové kontexty tejto čoraz významnejšej umeleckej formy. Otvára sa nový priestor výskumu a výuky v oblasti potenciálu výrazových prostriedkov expresie nových zvukových technológií.

Film a video

Význam zvukového dizajnu vo filmoch a televízii v posledných rokoch neustále rastie. Dôvodov je celý rad, napr. rastúca zložitosť a vyššie výkony zvukových systémov kín so sofistikovanejšími systémami priestorového zvuku, nový dopyt spotrebiteľov po vyššej kvalite zvuku, ktorá by mala sprostredkovať prirodzený a kvalitnejší pocit či zážitok z produkcie a pod. Úlohou zvukového dizajnéra vo filme je prevziať zodpovednosť za rozsiahle a často nedostatočne pripravené časti príbehu, jeho nálady a vôbec emočného obsahu filmu. Je naozaj úlohou zvukového dizajnéra posilniť výsledný vnem?

V skutočnosti práve zvukový dizajnéer musí byť ponorený do príbehu, postáv a prostredia filmu. Aj vďaka jeho príspevku sú diváci uvádzaní na cestu príbehu, ktorý vnímajú ako autentický, a ktorý je ľudskou metaforou aj jeho životných skúseností. S využitím všetkých nástrojov hudby, psychológie, akustiky, princípov drámy a umenia inštrumentácie vstupuje zvukový dizajnéer do hry správnym výberom zvuku v správnom okamihu, aby vyvažoval estetické a technické možnosti filmu súčasne.

To naznačuje, že úloha zvukového dizajnéra sa posunula z niekdajšej periferie do centra filmových realizácií. Kvalitný zvukový dizajn posilňuje kontrast vizuálnych prvkov a perspektív a pridáva tiež prvky, ktoré v skutočnosti vôbec neexistujú a pritom sa jeho kompetencie často považujú len za post-produkciu!

Rozhlas

Zvuk dizajnovaný pôvodne pre špeciálne rozhlasové vysielanie sa označoval ako *radiophonics*. Dnes sa týmto pojmom pomenúva už širšia paleta zvukových realizácií. Termín *radiophonics* sa prekrýva s akuzmatikou,¹⁶ ktorá je kombinovaná s dialógom (rozhlasová hra) a zvukovou transformáciou

¹⁶ Akuzmatika označuje zvláštnu formu projekcie zvuku bez kontaktu s vizuálnou podobou jeho zdroja.

– zvukovým dizajnom. V roku 1958 zriadilo BBC v Londýne pracovisko *Radiophonic Workshop*. Vznikali tu práce, ktoré presahovali rámec vysielania rozhlasovej tvorby, elektroakustické diela v spojení s textom. Vytvorenie štúdia *Radiophonic Workshop* BBC do značnej miery ovplyvnilo vnímanie novej zvukovosti v masovom meradle. Podobné pracovisko s takýmto zameraním čoskoro vzniklo aj v Bratislave v roku 1965 – Experimentálne štúdio Československého rozhlasu. Vznikala tu experimentálna elektroakustická hudba a zvukový dizajn pre slovesnú dramatickú tvorbu. Okrem spomínaného zvukového dizajnu sa tu dodnes realizuje rad významných diel slovenskej hudobnej a slovesnej experimentálnej tvorby.¹⁷

Tradičné hudobné disciplíny vnímajú zvukové umenie (sonicART) neraz ako hrozbu. Aby sme to mohli pochopiť, treba si uvedomiť, aký majú vzájomný vzťah rôzne formy hudobného umenia. Za tradičné umenie považujeme maliarstvo, prípadne sochárstvo. Hudba i výtvarné umenie súčasnosti si uplatňujú nárok na využívanie umenia zvuku. Na prelome devätnásteho a dvadsiateho storočia sa objavili nové prvky umeleckých konštrukcií, ako napr. objekty. Postupne sa začalo definovať konceptuálne umenie. Staršie formy umenia sa vyčerpávajú a strácajú schopnosť rozvoja a objavovania nového. Životaschopnosť umenia zvuku už preveril čas. Môžeme s ľahkosťou tvrdiť, že umenie zvuku (sonicART) ako nová umelecká forma ešte nie je vyčerpaná a je schopná pokračovať v experimentovaní a hľadaní nového. V tomto kontexte sa ukazuje pojem hudba ako menej flexibilný, pretože nedokáže naďalej popisovať celý priestor umenia zvuku.

Hľadanie definície sonicARTu

Umenie zvuku (sonicART) je novou formou umenia. Skôr by sme však mali hovoriť v množnom čísle, teda o formách umenia zvuku. Umenie zvuku zahŕňa širokú škálu aktivít, možno ešte širšiu, než iné umelecké formy. Pre mnohých zvukových umelcov, skladateľov je zvuk hlavným prostriedkom a nositeľom hudobných štruktúr, harmónie. Pre iných tvorcov, napríklad filmárov je zase zvuk len doplnkom ich tvorby a má v nej len podpornú úlohu. Časy sa však menia. Zvuk je životaschopným, vie existovať samostatne ako autonómny tvorivý materiál. Dnes smelo siahla po rovnocennej pozícii v rámci autonómneho diela.

¹⁷ ČIERNA 2011, str. 110–130.

Hľadanie definície novoprichádzajúcej formy – sonicARTu – nie je jednoduché z viacerých dôvodov:

- forma tohto umenia je často nejasná, zrejmejšie sú predmety záujmu, ťažšie je už definovať hranice a ich prekrývanie s ďalšími už zavedenými formami
- abstraktnosť formy a jej výklad býva často rozporuplný.

Nová forma vzniká často nenápadne, vyrastá ako súčasť väčšej formy (akejsi rodiny foriem). Po získaní vlastnej identity však žiada uznanie, ktoré jej prináleží. Rodič sa často zdráha nechať svojho potomka ísť svojou vlastnou cestou, stále si myslí, že ešte nie je dostatočne zrelý. Umenie zvuku (sonicART) zažíva všetky tieto problémy.

Ako zjavenie zapôsobilo vyhlásenie anglického skladateľa Trevora Wisharta: „*Elektroakustická hudba je mŕtva – nech žije sonic art.*”¹⁸

Umenie zvuku (sonicART) je jednoducho potomkom vysoko špecializovanej hudobnej aktivity. Samo o sebe je toto tvrdenie už pravdou, no popisuje len časť celého príbehu. Umenie zvuku zahŕňa širokú škálu tvorivých aktivít, z ktorých mnohé nemajú absolútne nič spoločné s hudbou. Ale rovnako ako hudba, aj tieto aktivity sú určené pre publikum. V niektorých ohľadoch by bolo rozumné hovoriť iba o hudbe a jednoducho argumentovať tým, že všetka hudba je zvukovým umením. No akékoľvek zvukové umenie rozhodne ešte nie je hudbou!

Ak chceme definovať umenie zvuku všeobecne, je to problém. Ako môžeme napríklad rozlišovať medzi konvenčným umeleckým dielom, v ktorom sa pracuje so zvukom a sonicARTom, v rámci ktorého zvuk aktívne kreujeme? Skôr navrhujem, aby sme sa sústredili na definovanie centra nášho umeleckého záujmu. A pretože v ňom je zaangažovaných viacero rôznych odborov, zdá sa, že aj zvukové umenie má viacero centier. Je teda možné podať užitočný a jasný výklad sonicARTu?

Ide o obrovský rozsah a rozmanitosť umeleckej rodiny; od výtvarného umenia k performancii; od filmu až po interaktívne inštalácie; od poézie k soche a nezabudnime ani na hudbu. To všetko môže byť a je súčasťou multikultúrnej spoločnosti, akou je sonicART.¹⁹

¹⁸ WISHART 1996, str. 7–9 (preložil autor).

¹⁹ GIBBS 2007, str. 9.

Umenie zvuku / diskusia

Olivier MESSIAEN (skladateľ, Francúzsko)

„Ak by sme sa na naše storočie pozerali akoby z lietadla, uvideli by sme jedi-
nú vec, ktorá toto storočie poznamenala – elektroakustickú hudbu. Existujú
skladatelia, ktorí sa na ňu špecializujú, a skladatelia, ktorí sa jej nevenujú.
Osobne sa ňou nezaobieram, nemám na to nadanie a som príliš starý. Myslím
si, že elektroakustická hudba bola najdôležitejším vynálezom a poznamenala
všetkých skladateľov, aj tých, ktorí sa jej nevenujú. Ja sám instrumentujem
a uvažujem inak, odkedy sa objavila elektroakustická hudba.

...

Dodám ešte jednu vec, ktorá je trochu smiešna. Vela špecialistov na elektro-
akustickú hudbu sa snaží reprodukovat' hluk. Tým sa zrušila hranica medzi
zvukom a hlukom. Ja som sa uchýlil do prírody k najkrajšiemu hluku, hluku
s melódiou, ku vtáčiemu spevu a neurobil som to zámerne, ale z lásky. Vtáčí
spev nájdete v každom mojom diele.“²⁰ (1987)

Ivan PARÍK (pedagóg, Slovensko)

„Elektroakustická hudba je pre mňa nesmierne inšpiratívnou z ďalšieho
dôvodu. Ona totiž pomáha pri koncipovaní povedzme tradičnej, to nie je
vhodné slovo ale neviem lepšie, orchestrálnej hudby. Ona totiž fantastickým
spôsobom rozvíja myslenie skladateľa, jeho fantáziu, jeho zvukovú predstavi-
vosť. Myslím si, že skladateľ, ktorý neokúsil prácu v elektroakustickom štúdiu
vlastne sám seba ochudobňuje.

...

Mňa fascinuje vždy istý vnútorný vzťah medzi elektroakustickou hudbou
a hudbou tradičnou. Preto som si vyberal na spracovanie rovnako tradičné
texty Wiama Crofta, Okhegema, Johana Nepomuka Hummela, alebo som
si vyberal na spracovanie svoje vlastné hudobné texty. Ono totiž v oblasti
elektroakustickej hudby sa človek pohybuje v novom zvukovom priestore, ale
ten zvukový priestor nie je vonkoncom vzdialený vývojovej kontinuite našej
hudby a preto veľmi rád tvrdím: niet nehudobných zvukov, sú len hudobné
alebo nehudobné súvislosti.

²⁰ Záznam besedy s Olivierom Messiaenom ... In: Slovenská hudba 1993/1,
s. 7-8.

*Ja osobne prichádzam do štúdia pripravený, ale to neznamená, že sa vyhýbam aj možnosti improvizácie, ktorá veľmi často vzniká tak, že komunikácia s mojím spolupracovníkom, či už to je ing. Janík, ing. Ďuriš, alebo Janko Backstuber, je taká ... nie vždy viem exaktne vyjadriť, čo by som v túto chvíľu potreboval. Pretože opisovať zvuk je veľmi ťažké. Niekedy sa mi stáva, že mi môj spolupracovník navodí takú zvukovú podobu, že sa jej osobne chytím. Tá pomôže odvíjať ďalší proces, možno trochu inak ako som to predtým zamýšľal. Je to teda niečo, čo hovorí Stravinskij veľmi pekne vo svojich prednáškach, ktoré predniesol na Harvarde: nie vždy viem čo chcem, ale veľmi presne viem čo nechcem. On považuje improvizáciu za istý druh sledenia, pri ktorom náhle, možno náhodou sa mu zjaví pod rukami súzvuč, ktorý sa stane potom možnosťou ďalšieho rozvíjania.*²¹ (1995)

Miro BÁZLIK (skladateľ, Slovensko)

*„Bez trápenia sa priznám, že ani tou elektronikou som zo začiatku vôbec nebol nadšený. Pamätám si, že keď prišiel pán Patkowski z Poľska a doniesol nám ukážky elektronickej hudby (vtedy sa to tak nazývalo), ktorými nás doslova ohúrili, tak v rámci nasledujúcej debaty som bol jedným z tých, ktorí mu urputne oponovali. Vravnel som, že toto nemá nič spoločné s hudbou, že nám siahajú na našu svätú hudbu, čo tým vlastne sledujú, atď. V každom prípade to bol pre mňa veľký šok, keď to pustil z pásu a povedal: Toto je hudba. Trvalo zopár rokov, kým som sám seba presvedčil, že aj toto má veľký zmysel a dnes som už absolútne presvedčený, že to ani ináč nemohlo byť.*²² (1996)

Milan SLAVICKÝ (skladateľ, režisér, publicista, Česko)

„Do akej miery elektroakustická hudba prežije, bude kompatibilná a schopná súťažiť s inými médiami, je ťažké prorokovať. Vývoj ide úžasne rýchlo. To, čo by som povedal pred desiatimi rokmi, by bolo úplne niečo iné, čo môžem povedať dnes. Platí to, že celkový vývoj napríklad v komunikačných prostriedkoch, sa stále viac blíži k spájaniu jeho jednotlivých častí. Ak sa dnes internet, mobil, email, spájajú v jeden celok, predpokladám, že sa stane to isté aj s podielom elektroakustickej hudby na celkovej hudobnej tvorivosti. Stále platí: vždy bude záležať na umeleckej fantázii, čo z tých prostriedkov

²¹ Z rozhovoru so Zuzanou Martinákovou, *Ex Tempore*, marec 1995, Rádio Devín Slovenský rozhlas (archív SRo).

²² ĎURIŠ – GODÁR: *Tri stretnutia. Rozhovor s Miro Bázlikom*. In: Slovenská hudba 1996, č. 1-2, str. 215.

dokáže autor vytvoriť. Skladateľ má k dispozícii množstvo technických možností, všetci ich ovládajú. To, čo je rozhodujúce a nezávislé na na technike, je to, s akou fantáziou, akú prevapujúcu a presvedčivú výpoveď autor do toho prinesie.”²³ (2002)

Jan JIRÁSEK (skladateľ, producent, Česko)

„Povedal by som, že celá súčasná hudba je v akejsi kríze. Napríklad niekoľko desaťročí klesá predajnosť tejto hudby na CD nosičoch, úspešnosť autorov pri ich zaradovaní do vysielania a na programy koncertov. Napríklad festivaly súčasnej hudby a tvorivé dielne sú typickým príkladom vzniku navzájom prepojených izolovaných komunit. Samozrejme z toho vedie cesta. Môžeme jasne pozorovať, že z elektroakustickej hudby vzniká uzavretý systém, ktorý ďalej sám seba neobohacuje. Toto sa prihodilo novej hudbe celkovo. Teda musíme sa otvoriť nielen iným žánrom, ale musíme sa otvoriť hudbe iných teritórií. Mám túto skúsenosť z učenia na niektorých univerzitách v USA. Je viac ako isté, že toto dokáže súčasnú hudbu obohatiť. Ale obohacuje ju i práca vo filme, na interaktívnych a multimediálnych projektoch. Toto sú prvky, ktoré pomôžu udržať systém otvorený. Každý otvorený systém je schopný transformácie, pozitívnej zmeny a prežije. Ja osobne som optimista a verím, že elektroakustická hudba si nájde svoju cestu práve tu smerom k otvorenému systému a ďalšiemu vývoju.”²⁴ (2002)

Paul D. MILLER – DJ SPOOKY (hudobník, publicista, DJ, USA)

„Špeciálne pre mňa je hudba akousi metaforou, nástrojom reflexie. Nemali by sme chápať hudbu len ako rytmus. Mali by sme ju chápať viac ako informáciu, ako estetické kódy nových prenosov medzi rôznymi kategóriami. Pre mňa je DJ metafora o zobrazení konceptu koláže každodennej prítomnosti informácií, ich modelovania a prenosu do konceptuálneho umenia. Základom je rhizomatická predstava sietovania informácií v systémoch, ktoré iniciujú vznik nových a nových informačných sietí. Toto je hlavný motív mojej hudby. Žijeme v ére fragmentu a samplingu reality, kde je už zložitá rozpoznáť, čo je reálne a čo už nie.”²⁵ (2005)

²³ Z rozhovoru s autorom, Praha *Musica Nova 2002* (archív autora).

²⁴ Z rozhovoru s autorom, Praha, *Musica Nova 2002* (archív autora).

²⁵ Z rozhovoru s autorom, Bratislava A4, október 2005 (archív autora).

Peter NELSON (skladateľ, pedagóg, publicista, Škótsko)

„Čo mi chýba v súčasnej elektroakustickej hudbe, je pochopenie ľudského zmyslu pre rytmus. Často počúvame len rytmy strojov. To je to hlavné, čo mi veľmi chýba.

...

Myslím, že budúcnosť novej hudby je vo využití zvukových materiálov z rôznych miest na zemeguli. Ovládame softvér a hardvér tradičnej moderny súčasnosti, ale mali by sme hľadať nové imaginatívne priestory a zobrazenia.

...

V minulosti mali nahrávacie štúdiá len inštitúcie. Dnes má nahrávacie štúdio každý. Toto nám umožňuje byť voľným, možno až príliš slobodným. Potrebujeme tradíciu, sme súčasťou tejto kultúrnej tradície. Akadémie musia prinášať niečo nové. Preto potrebujeme vzdelanie v tejto oblasti, ale problém súčasnosti je v tom, že akademická pôda je príliš stará.”²⁶ (2011)

Reiner BÜRCK (hudobník, skladateľ, pedagóg, Nemecko)

„Mne osobne chýba mnohotvárnosť. V porote Musica Nova sne počuli množstvo kompozícií z rôznych častí sveta či z Mexika, alebo Japonska. Mojim problémom je, že kompozície znejú rovnako. Chýba mi predovšetkým originalita, individualita, osobnosť a kreativita. Je počuť veľa zvukového klišé. Úzko to súvisí s fixáciou skladateľov na techniku a produkovanie efektov, s ktorými nie je až tak ťažké niečo skomponovať. Chýba aj reflexia, predovšetkým historická reflexia toho, čo sa komponuje.

A čo prinesie budúcnosť? Myslím, že v budúcnosti budú viac dominovať improvizované elementy. Je to ťažké odhadnúť, čo prinesie budúcnosť. Ľudské mozgy sú ovplyvňované populárnou hudbou, ktorá je všade. V súčasnosti sa mi veľmi páči Helmut Lachemann a Stockhausen, páči sa mi nová jednoduchosť, neoromantizmus a viacero skladateľov mladej generácie.”²⁷ (2011)

Pavel KOPECKÝ (skladateľ, pedagóg, Česko)

„Vidím budúcnosť elektroakustickej hudby predovšetkým v prepojení s klasickými hudobnými nástrojmi. Je to veľmi zaujímavá cesta napríklad vo zvukovom makro detaile hudobného nástroja, čo on sám nie je schopný vytvoriť. Tak isto je veľký potenciál v kombinácii snímania zvuku a jeho následnej transformácie pri živých vystúpeniach. Čo sa týka čistej elektroniky,

²⁶ Z rozhovoru s autorom, Praha, Musica Nova 2011 (archív autora).

²⁷ Z rozhovoru s autorom, Praha, Musica Nova 2011 (archív autora).

je to stále nový fenomén najmä vo sfére zvukovej farebnosti. Ide o prepojenie tohoto potenciálu so súčasným vývojom. Táto nová hudba má svoje pevné miesto predovšetkým v oblasti nových médií, kde si už ani nevieme predstaviť novú mediálnu komplexnosť zvukových a obrazových prostriedkov bez tejto hudby.²⁸ (2011).

Lenka DOHNALOVÁ (hudobná teoretička, Česko)

„Dá sa uvažovať o minimálne dvoch pohľadoch. Z vonkajšieho pohľadu, či existuje spoločenská objednávka takejto hudby a z pohľadu vnútorného, či sa systém vyčerpáva alebo sa objavuje aj niečo nové. Za ostatných päťdesiat rokov prispela rocková, populárna a filmová hudba k tomu, že si ľudia navykli na elektroakustický zvuk a nepovažujú ho za niečo výnimočné. Čo sa týka rockovej hudby, World Music, New Age Music, tam je najživotaschopnejšia fúzia s elektroakustikou, kde dochádza k styku individualizovaného výrazu a niektorých nových postupov, najmä spacializačných a ďalších. Ide tu o životaschopnú formu prejavu.

Čo sa týka umeleckej elektroakustickej hudby ide o akýsi úzky odborný záujem. Napomáha tomu aj fakt, že táto hudba sa vyučuje najmä na univerzitách a stáva sa akousi špecializovanou formou hudby.

Ak túto hudbu prezentujeme na verejnosti, časť skladateľov si osvojuje zásady hudby inštrumentálnej: to znamená, že stavia dielo na vnútornom a dramatickom konflikte. Výrazovými prostriedkami to ešte intenzifikuje. Pre poslucháčsku oblasť sa táto hudba stáva emočne náročnou. Druhým faktorom je väzba na technické médium, ktoré sa veľmi dynamicky vyvíja. Skladatelia sa nestačia adaptovať na nové prostriedky. Nemajú od nich odstup.

...

Tvorba elektroakustickej hudby je najmä o farbe. Kompozície sa začínajú podobáť jedna druhej, lebo si skladatelia nestačia vybudovať individuálny odstup. Ďalším problémom súčasnej poslucháцskej obce je očakávanie väčšej vitalizácie a harmonizácie. Vyzerá to tak, akoby mala elektroakustická hudba súčasnosti poklesnúť z umeleckej sféry do estetickej. Totiž dnes nikto neočakáva, že hudba bude niečo riešiť a bude predkladať dramatické príbehy.

Elektroakustická hudba by mohla viac štruktúrovane pracovať s otvoreným dielom. Veľká časť tejto hudby je akousi experimentálnou hudbou, ktorá si skúša nové výrazové prostriedky. Len málokedy z nej citiť silnú koncepciu,

²⁸ Z rozhovoru s autorom, Praha, *Musica Nova 2011* (archív autora).

osobnú motiváciu, ťažný nápad. Nápad, ktorý by sa odrazil v celkovej gestike a dával skladbe koncepciu.

Zásadný problém sa ukazuje v tom, že množstvo skladateľov nemá prax a skúsenosť s hudobným nástrojom. Ide o to, že majú minimálnu skúsenosť napríklad so sláčikovými, alebo dychovými nástrojmi, alebo komponovaním pre pohyb či tanec. Takáto skúsenosť dáva autorovi prirodzený pulz a cit pre antropologické gesto a určitú prirodzenú temporaritu.²⁹ (2011)

Michal KOŠUT (skladateľ, pedagóg, Česko)

„Na elektroakustickej hudbe mi chýba presne to, čo na ne-elektroakustickej kompozícii. Súčasna hudba sa stáva formálnou. To znamená, že sa zdôrazňuje vonkajšia forma a to konkrétne spôsob práce, spôsob výberu materiálu aj softvéru, na ktorom je tento materiál spracovaný. Myslím že absentuje obsah. Vyzerá to tak, že táto hudba prestáva reflektovať poslucháča. Mám na mysli vzdelaného poslucháča, ktorý má záujem o nekomerčnú hudbu. Obávam sa, že väčšina súčasnej hudby neoslovuje.“³⁰ (2011)

Juraj ĎURIŠ (zvukový dizajnér, skladateľ, dramaturg, Slovensko)

Vždy som si predstavoval pod pojmom hudba niečo zvláštne, čo uctieva vyšší princíp – úctu k autorite. Chýba mi poctivosť prístupu, výdrž hľadať a experimentovať. Sprevádza nás neuveriteľná povrchnosť a skrývanie sa za oponu zvukovej štruktúry. Toto má byť cieľom?

Chýbajú mi obsahy a s tým spojené „obrazy“. Elektroakustická hudba nám dovoľuje odhaliť oponu abstrakcie a tvoriť imagináciu. Dovoľuje nám stavať iné svety. Je tu predsa neuveriteľná možnosť expresie nových technológií. Homo sapiens má zvláštny dar; dar sebareflexie a tu vzniká priestor na príbehy.

Kvantová fyzika hovorí: ak sa nedívaš, existujú len vlny (oceán) možností, ak sa dívaš (na objekt), existujú len častice skúseností. Vznikajú nové obrazy – odtlačok ľudskej mysle skladateľa. Toto rozvinutie nám dovoľuje sonicART a elektroakustická hudba.

²⁹ Z rozhovoru s autorom, Praha, *Musica Nova 2011* (archív autora).

³⁰ Z rozhovoru s autorom, Praha, *Musica Nova 2011* (archív autora).

Ing. Juraj Ďuriš – Mgr. art. Alexander Mihalič, PhD. -
Mgr. art. Marek Piaček, ArtD.

ZVUK V SÚČASNEJ HUDOBNEJ KOMPOZÍCII

Traja skladatelia - tri pohľady

Vydalo EDIS-vydavateľstvo Žilinskej univerzity v Žiline,
Univerzitná HB, 010 26 Žilina

Editorka doc. PhDr. Renáta Beličová, PhD.
Technická redaktorka Mgr. Alena Klusková
Návrh obálky Mgr. art. Marek Piaček, ArtD.
Apretácia textu doc. PhDr. Renáta Beličová, PhD.

Vytlačilo EDIS-vydavateľstvo ŽU v decembri 2012
ako svoju 3448. publikáciu
337 strán, AH 18,71, VH 19,25
1. vydanie, náklad 300 výtlačkov
ISBN 978-80-554-0612-1

Rukopis vo vydavateľstve neprešiel redakčnou ani jazykovou úpravou.
www.edis.uniza.sk