

JURAJ ĎURIŠ

NA CESTE K UMENIU ZVUKU

SONICART

PRIESTOR A PRÍBEH

Zvukový objekt a kompozičný priestor

Definovanie priestoru a predpokladov

S elektroakustickou hudbou sa stretávam viac ako 30 rokov v aktívnej praxi. Dlhý čas riešim problém modelu počúvania a výkladu takejto hudby. Elektroakustická hudba sa vymyká bežným stereotypom. Je to spôsobené tým, že nová zvukovosť zmenila prístupy a otvorila nové možnosti komponovania.

Pracujeme v doméne zvuku ako nedeliteľnej súčasti širšieho mediálneho priestoru. Súčasné formy chápania a výkladu „médiá“ a jeho správ nás jasne nútia k pohľadu na horizont, ktorý akoby sa posúval inam. Nekonečné diskusie o nových metódach a technológiách nás akosi neuspokojujú. Explózia nových technológií presahuje ich reflexiu a my sme vytrvalo presvedčení, že všetko môžeme obsiahnuť našou aktuálnou znalosťou. Postupne sa však prepracúvame k poznaniu, že nijaká technológia nie je schopná ničoho iného, než niečo pridať k tomu, čím už sme. Za to, že sme, by sme sa mali poďakovať všetkým, ktorí prispeli čo i len malým dielom k tomu, aby sme mohli hovoriť o samostatnom umení zvuku.

Dynamizmus doby dotvára najmä nové informačné (komunikačné) médium. Dôsledkom je zmena v hierarchii informácií a v ich reflexii. Rozvíja sa nový typ komunikácie aj s ohľadom na hudbu a akcentom na jej novú formu, ktorá je prostriedkom komunikácie. Nový kontext

si vynucuje aj nové vzťahy, nový spôsob delegovania funkcií. Význam tohoto komunikačného média je predovšetkým v jeho univerzalite, dostupnosti a rýchlosti. Čas sa zmrštil. Informácie rôzneho druhu sú zrazu všade dostupné a stačí len po nich siahnuť. V súčasnosti disponujeme neuveriteľným množstvom zvukových kontajnerov (zvukové databanky), čo je zdrojom nového rozporu medzi štatistickým výberom a kreovaním nového. Rozvoj technológií a ich komercializácia pôsobí prostredníctvom fascinácie tak, že vytvára komerčné modely a ponúka ich ako hotový produkt, ktorý možno okamžite použiť. Väčšiu časť skladateľskej obce oslovuje tento komfort, ktorý sám osebe obsahuje určité hierarchie a tvorcovi ponúka „pohodlnú“ polohu konzumenta či užívateľa hotových možností. Príťažlivá je úvaha o zdroji fascinácie v tomto novom prostredí. Napríklad mohla by ním byť dynamická forma interaktívneho komponovania. O tieto formy prejavuje záujem predovšetkým súčasná mladá skladateľská generácia. Starší model komponovania mixovanej hudby, ktorý ešte ani dnes nie je prežitý, je postupne nahrádzaný akousi novou „architektúrou zvuku“, ktorá je nástrojom prirodzenej premeny na novú kvalitu. Preto je dobré hovoriť o novej zvukovosti komplexne a zároveň sa stále vracat' k stavebným kameňom súčasnej elektroakustickej hudby.

Objemy poskytovaných i spracovaných informácií rastú s čoraz väčšou rýchlosťou média. Na jednej strane oslabujú silu centra ako nositeľa jednej pravdy, jednej estetiky či šablóny, na druhej strane zdokonaľujú, skvalitňujú samotný tvorivý proces, pohľad naň i kvalitu tvorivej individuality. Otvára sa dynamický priestor, v ktorom vzniká množstvo nových správ; tieto majú samé osebe väčší vplyv než ich reflexie. Nachádzame sa v stave, keď je sieť vybudovaná a začína sa naplňovať. Starý model nahrádzame postupne novým modelom akejsi štruktúrovanej organizácie myslenia, iným typom priestorovej interpretácie a z toho vyplývajúcich nových typov odkazov a poznání. Toto musíme jednoducho mentálne zvládnuť.

Fenomén všadeprítomnosti všetkého rozrušuje staré hierarchie. Veľkých obrov, napr. estetické školy so zúženým predstavovaním rôznych konceptov začína nahrádzať dialóg. Dostávame sa do nižších, omnoho rýchlejších vrstiev výberu a interakcií. Teoreticky sa dá uvažovať o tom, že interakcie môžu vznikať synchronne. Tento nastupujúci model odlišnej hierarchie podporený vizuálnou separáciou si vynucuje diametrálne nový prístup. Odrazom tejto zmeny je aj spôsob tvorby a myslenia v prostredí súčasného kompozičného média.

Na informačných váhach začína prevažovať množstvo nových správ, ktorých obsah je silnejší, než komentáre k nim. Dôsledkom toho je aj fakt, že v 60-tych a 70-tych rokoch umelecké koncepcie predbiehali realizácie. Dnes je tomu presne naopak. Realizácie predbiehajú koncepcie. Je to dôsledok komfortných technológií a zdieľania spoločného priestoru v reálnom čase. Vzniká sémantická diera, je potrebné hľadať odlišné východiská. Muzikológia sa v tomto priestore stratila. Individuum si môže lepšie formovať svoj pohľad na problém, ktorý ho zaujíma. Preto je dôležité neustále diskutovať o nových a nových modeloch.

V skladateľskej praxi používam model počúvania a kreovania, ktorý som nazval PRIESTOR – PRÍBEH. Ide o hľadanie projekcie významov prostredníctvom zmeny intencií, ktoré priniesol nový skladateľský priestor. Nový význam sa dá poznať len vtedy, keď sa mení cieľ alebo zámer.

Predpoklady

K sonicARTu a hudbe, obzvlášť elektroakustickej, prístupujem ako k práci s hmotou, v ktorej sú prítomné všetky jej atribúty. Teda prístupujem ku kompozícii zo stanoviska tvoriteľa – sochára, ktorý pracuje so zvukom ako s hmotným objektom. Väzby Hmota – Význam – Energia vytvárajú základný predpoklad pre vznik nového v kontexte diskutovaného modelu PRIESTOR – PRÍBEH.

Definícia hudby

Existuje množstvo výkladov a definícií hudby. Modernému pohľadu expanzie mediálneho priestoru a tým i nových východísk vyhovuje prístup Philipa Tagga a jeho definovanie hudby:

„Úvodom definujeme niekoľko axióm:

1. Hudba neexistuje, pokiaľ nie je počutá niekým, či už nahlas alebo v myslí človeka.

2. Aj keď pôvodný zdroj hudobných zvukov nemusí byť vytvorený človekom, hudba je vždy výsledkom ľudskej mediácie, úmyslu alebo organizácie prostredníctvom postupov kompozície, aranžovania, prezentácie. Inými slovami na to, aby hudba vznikla, je nutné usporiadať zvuky do sekvenčných štruktúr. Týmto spôsobom sa stávajú hudbou aj pôvodne nehudobné zvuky.

3. Ak platia body 1 a 2, vyplýva z nich, že hudba je druh medziludskej komunikácie.

4. Tak isto ako hovorená reč, aj hudba je mediovaná ako zvuk. Na rozdiel od hovorenej reči, hudobné zvuky nepotrebujú obsahovať slová. Hudobné aspekty reči – tonalita, metrum, modulácia, prízvuky, rytmika, sú dôležité pre zrozumiteľnosť obsahov ľudskej reči.

5. V porovnaní s gestom alebo pohybom, vie toto gesto a pohyb existovať bez hudby. Opačne hudba nevzniká nezávisle od pohybu a určitého ľudského gesta.

6. Ak platia body 4 a 5, potom hudba nie je ani gesto ani pohyb, ale je formou spoločného splynutia týchto troch súčastí.

7. Hudba obsahuje presnú organizáciu a vnímanie neverbálnych zvukov (body 1-6). Ak je hudba blízka gestám a pohybu, teda je blízka pred-verbálnym módom senzorického vnímania a tým pádom komunikuje somatické a emocionálne aspekty ľudského myslenia.

8. Napriek tomu je hudba univerzálnym ľudským javom a jej výklad je zložitý, hudobné odkazy zvukových podobností alebo kombinácií zvukov nemusia byť v rôznych kultúrach nutne počuté, porozumené alebo použité v tom istom zmysle.

Z týchto ôsmich postulátov vyplýva, že hudba je forma medziludskej komunikácie, v ktorej ľuďmi organizovaný neverbálny zvuk je vnímaný ako spúšťač primárne emocionálnych, fyziologických a kognitívnych štruktúr.³¹

Elektroakustická hudba

Elektroakustická hudba je hudbou, ktorá súvisí s elektrickým záznamom a spracovaním zvuku. Ani jedno ani druhé však nemá povahu jednoduchého zápisu alebo jeho reprodukcie.³²

Možno to povedať aj inak.

Elektroakustická hudba je hudbou, ktorá čerpá energiu z akustického a elektronického zvuku zároveň.

³¹ TAGG 2002, str. 4–5.

³² LANDY 1999, str. 61-70.

Pojem elektroakustickej hudby je diskutovaný odborníkmi z praxe a akademikmi už od konca 50. rokov. Elektroakustická hudba má svoj osobitý význam najmä v procese realizácie. Tento termín sa postupne stal symbolom popisujúcim konkrétnu hudbu (*Musique concrète*), hudbu pre magnetofónový pás (*Tape Music*), elektroakustickú hudbu (*Electroacoustic Music*), teda symbolom popisujúcim rôzne realizácie v priebehu troch dekád, až do konca 70-tych rokov.

Termín Elektroakustická hudba sa objavuje v 70-tych rokoch v Anglicku a v Kanade. Francúzi používajú namiesto toho názov *Musique concrète* aj *Électroacoustique*. Oproti tomu Amerika s obľubou používa názvy ako *Electronic Music*, *Tape Music*, *Computer music*. Dnes pomenovanie elektroakustická hudba celosvetovo prevláda a to vrátane územia Južnej Ameriky, teda jazykov španielčiny a portugalciny.

V ostatnom období sa začína používať predovšetkým v Kanade termín *Electroacoustics*, ktorý je skrátením slov *Electroacoustic Music Studies* súvisiaci s environmentálne orientovanými hudobnými konceptmi. V Anglicku sa začínajú viac rozširovať názvy *Sonic Art* a *Electroacoustics*. Francúzi to skúšajú s názvom *Musique Acousmatique* (zaviedol ho François Bayle v 70-tych rokoch) ako náhradu za *Musique Concrète*. Poznáme aj názov *l'Art de Sons Fixés* (Michel Chion).³³

Zvukový objekt

Základným kameňom kompozície (sekvencie, fragmentu a pod.) je zvukový objekt.

Zvukový objekt treba odlišiť od znejúceho objektu, predmetu alebo inak – aparátu, ktorý ho vytvára. Hudobný objekt je nevyhnutné odlišiť od písaného znaku, ktorý ho zaznamenáva. Oba sú predmetom vnímania, presnejšie predmetom počutia a to počutia „redukovaného“, to znamená oddeleného od odkazu na príčinu zvuku (zvuk ako príznak), ako i od jeho významu (zvuk ako znak).

Týka sa to zvuku v časovej doméne rámcovo od 600 ms až 10 sekúnd.³⁴

Pojem zvukového objektu nie je v skutočnosti tak jednoduchý. Ak uvažujeme v zmysle psychológie (obzvlášť *Gestalttheorie*), objekt nie je daný samostatne, ale možno ho oddeliť od pozadia alebo vynoriť

³³ <http://www.ears.dmu.ac.uk/spip.php?rubrique125>

³⁴ ROADS 2001, str. 5.

z reťazca, v ktorom má svoj zmysel, a ktorý vytvára spolu s inými objektmi. Takéto reťazce objektov sú považované za štruktúry. Takéto pozorovanie odkazuje na zložitosť; každý objekt zakladá štruktúru objektov, z ktorých sa skladá (objektov rozlišovaných na elementárnejšej úrovni), alebo vstupuje do štruktúry, ktorej je súčasťou (iných objektov na vyššej úrovni zložitosti).³⁵

Je ťažké vyložiť, čo je zvukový objekt, no s istotou vieme povedať, čo zvukovým objektom nie je.

Za zvukový objekt nepovažujeme:

- akustický zvuk
- fyzický signál
- zaznamenaný fragment
- notačný zápis v partitúre
- duševné rozpoloženie.

Informácia

„Definícia informácie sa zdá byť obdobná ako definícia energie. Informácia je schopnosť organizovať alebo v organizovanom stave udržiavať. Informácia nie je len výplod ľudskej mysle, je reálnou vlastnosťou vesmíru, ako je hmota či energia.”³⁶

Informácia je správa o tom, že nastal jeden z možných javov, čo u prijímateľa zníži neznalosť o tomto jave. Je to myšlienka vyjadrená v danom jazyku vyjadrujúca stav určitého objektu, jeho chovanie.

Informáciu možno merať prípadne popísať. Informácia má svojho adresáta, pre ktorého môže, ale nemusí mať význam.

Zaujímavý je i vzťah medzi údajmi (dátami) a samotnou informáciou. Každá informácia musí obsahovať údaj, ale nie každý údaj musí byť pre nás informáciou s nenulovým obsahom.

Informácia ako estetický odkaz má špecifickú povahu. Informácie prenášajúce estetické odkazy, nie sú informáciami, ktoré slúžia k obohateniu nášho poznania. Nedá sa nimi ani určiť miera zisku. Estetická informácia

³⁵ SCHAEFFER 1971 str. 24.

³⁶ STONIER 2002 str. 30.

je prevažne orientovaná na seba samú, na estetické tradície a až v druhom slede je znakom spoločenských či exaktných vied používaných v bežnej či vedeckej komunikácii.

Význam

Pracujeme v priestore, ktorý je syntézou Energie – Významu – Hmoty.

Význam odkazuje priamo sám na seba a to je základom inteligencie, ktorá môže uchopiť celok vrátane seba samej. Hovoríme, že myšlienka je súčasťou soma-signifikancie a nemôže byť oddelená od objektu.³⁷

Príbeh

„... Len zvieratá žijú celkom v prítomnosti. Ale človek – ponúknem vám jednu definíciu – je živočích, ktorý rozpráva príbehy. Nech ide kamkoľvek, chce zanechať neprehliadnuteľnú brázdou, nie prázdny priestor, chce zanechať bezpečné bóje a smerníky príbehov. Neustále si ich musí vymýšľať.“³⁸

Príbeh tvorí kontext udalostí, z ktorých sa rodí význam. V príbehoch sa nevyhnutne vyskytujú opakujúce sa vzorce – štruktúry – psychologické hry.

Napr. súčasná hudba je v drvivej väčšine improvizovanou hudbou. Pomaly prechádzame k tejto živej forme hudby, pretože sa podobá živým formám komunikácie. Súčasní „skladatelia“ menej skladajú a viac sa hrajú so štruktúrou a novou zvukovosťou. Typickou vlastnosťou (... opomenutím, chybou, nedostatkom ...) súčasných elektroakustických kompozícií je, že kompozícia zabúda na „opakovania, repetície“, ktoré vytvárajú základ pre vzorce, štruktúry a príbehy.

Akcia

Základnou jednotkou príbehu je AKCIA.

Je to podobné ako vo fyzike. Tu vieme jednoznačne definovať, čo je to akcia, napr. Bohrov model kvanta ako základnej jednotky energie. Rovnako však vieme hovoriť o akcii aj ako o základnej jednotke príbehu.

³⁷ BOHM 1992, str. 81.

³⁸ SWIFT 1993.

Symbol

Symbyly osloviujú človeka emocionálne a celostne. Sú stimulmi poznávacích a interpretačných procesov. Poznávacím znakom symbolu je, že má vlastnú vnútornú moc a obsahuje vždy oveľa viac, než je rozpoznateľné na prvý pohľad.

Informácia vyžaduje odlíšenie, symbol vyžaduje naopak, súvislosť. Symbol vedie k zamysleniu a preto je základným prvkom umenia.

Priestor a čas

Priestor a čas sú organizačné faktory kompozičnej projekcie. Sú spolu zviazané. Priestor prežívame ako synchronizáciu času a čas ako diachronizáciu priestoru. A práve preto nemá zmysel hovoriť o smere času. V technickej imaginácii je úplne vylúčené predstaviť si čas bez priestoru, alebo naopak, pretože by z nich zostali len prázdne pojmy. Preto bol začiatkom tohto storočia technický obraz štvorrozmerného časopriestoru taký vzrušujúci. Dokonca i v súčasnosti je aj pre tých, ktorí sa s námahou orientujú na technicko-imaginárnej rovine, oveľa väčším predstaviteľným, než pojmy priestoru v klasickej fyzike.³⁹

Obidva faktory – priestor i čas, sú ekvivalentné. Sú to dva obrazy jedného jediného pojmu. Dá sa to opísať nasledovne: priestor je stuhnutý čas a čas je rozpustený priestor.

Z tohto dôvodu sa v diskutovanom modeli PRIESTOR – PRÍBEH hovorí len o „priestore a príbehu”. Čas je enkapsulovaný v priestore. Označujem ho spoločným názvom ako časopriestor.

Zvukový objekt v kontexte duality informácie a symbolu

Neuzavretosť súvislostí

Hudobné umenie ako súčasť širšieho umeleckého vyjadrenia je z veľkej časti nezávislé od slov. Môže celkom ľahko prenikať do podvedomia umelca a prostredníctvom zmyslových orgánov aj priamo do podvedomia poslucháča. Je zaujímavé odhaľovať súvislosti medzi vonkajším a vnútorným a uvedomovať si mechanizmus procesov tvorby. Myslenie

³⁹ FLUSSER 2002, str. 152.

o umení je takpovediac časťou myslenia o svete. Je analýzou množstva podnetov rôzneho typu a ich vzájomných interakcií. Nekonečno vzťahov, ktoré obsahuje celé spektrum spôsobov vyjadrovania sa, odkazuje k nekonečnosti vesmíru a života. Otvorenosť (neuzavretosť) súvislostí je zdrojom, motorom komplexnosti myslenia, a teda priblížením sa k modelom neohraničenosti vesmíru i života.

Prvým delením akéhokoľvek celku je delenie na dve časti. Skúsím uvažovať len v tomto móde delenia.

Metóda prístupu a metóda súvislostí

Metóda prístupu (ČASTICE skúseností) je metódou komunikácie. Len čo umelec (skladateľ) vstúpi do štúdia, ponúka sa mu množstvo rôznych postupov, ktorými transformuje svoje idey do zvukového obrazu – projekcie. V takomto prostredí je nevyhnutné otvorene komunikovať so všetkým, čo sa v priestore tvorby nachádza a čo môže aktívne vstúpiť do kompozičného procesu. Skladateľ analyzuje svoju predstavu, transformuje ju do tvorivých postupov a neskôr zhmotňuje do reálnej zvukovej podoby.

Celý tento proces sa odohráva na dvoch komunikačných úrovniach:

- vnútornou komunikáciou – komunikáciou so sebou samým cez projekciu myslenia,
- vonkajšou komunikáciou – interakciou s prostredím, v ktorom prebieha proces tvorby, teda v tomto prípade s ateliérom, či zvukovým štúdiom, s množstvom nástrojov zvukovosti a ešte väčším množstvom parametrov, ktoré ovplyvňujú kreovaný výsledok.

Metóda súvislostí (VLNY možností) je metódou, ktorá sa opiera o komplexnú sumu skúseností a postojov. Tie formujú rozhodnutia a podieľajú sa na kompozičnom procese. Zvažujú sa vzájomné proporcie súvislostí, ideí, skúmaných zvukových objektov a postojov.

Len spolupôsobením oboch týchto metód – metódy prístupu a metódy súvislostí možno dosiahnuť dobré výsledky tak vo fáze poznávania ako vo fáze aktívnej tvorby. Inými slovami hovorí niečo podobné kvantová fyzika:

... ak sa dívaš – sú to ČASTICE skúseností ...

... ak sa nedívaš – sú to VLNY možností ...

Mnohí skladatelia tvrdia, že elektroakustická tvorba spätne ovplyvnila ich tradičné kompozičné myslenie. Je to nepochybné spôsobené tým, že sa pracuje so zvukovými objektami. Táto práca je podobná zámerom architekta, ktorý kreuje priestor, čas a príbeh. Skladateľ sa v procese tvorby bezprostredne dotýka svojich zvukových objektov. Je okamžite konfrontovaný s dianím a stáva sa jeho prvým poslucháčom. Dáva sa na svoj objekt, je s ním v kontakte, komunikuje s ním, modeluje ho a je jeho kritikom. Hudobné súvislosti tak expandujú a súčasne s tým sa mení pohľad na vlastnosti, funkcie, projekciu, interpretáciu či realizáciu novoprichádzajúcej formy.

Mentálny a konceptuálny model

Mentálny model je výsledkom myšlienkového procesu, ktorý sleduje popis niečoho, čo funguje. Neraz je postavený aj na prípadných nekompletných faktoch, skúsenostiach a intuitívnom vnímaní. Modely napomáhajú riešiť zložité situácie. Mentálny model je obrazom objektu alebo situácie; je výsledkom konštrukcie mysle. Konceptuálny model je reálnou konštrukciou mentálneho modelu.

Model zvukového objektu – gestuálna zložka

Na obrázku č. 1 je v modeli chápania citlivosti v hudbe naznačená časová doména.⁴⁰

V našich úvahách sa stretieme s časovou doménou v dvoch veľkostiach. S krátkou časovou doménou napríklad v gestuálnych formách a opájaní sa rytmom, hudbou ako drogou (rozvinuté časové formy). V extrémnom prípade ide o časový interval v rozmedzí od 600 ms až 10 sekúnd.

Kompozičné modely

Rozlišujem dva základné kompozičné modely:

- kompozícia využívajúca procesuálnu evolučnú formu, v ktorej čas existuje a dá sa lineárne popísať (lineárny čas). Na obrázku č. 4 si predstavíme cestovanie v časopriestore v smere času na východ,
- kompozícia zobrazujúca nejaký „stav“, čas tu nezohráva dominantnú úlohu, je len koloratívnym prvkom (ne-lineárny čas). Možno ho prirovnať napríklad k obrazom bezváhového stavu. Na obrázku č. 4 si predstavíme cestovanie v časopriestore viac v smere priestoru na

⁴⁰ KRESÁNEK 1977, str. 254.

severo-východ, prípadne na sever. Je odčítateľné, že ak cestujeme viac do priestoru, čas sa nám skrakuje.

Predstavme si hudobnú kompozíciu ako súbor zvukových udalostí, prvkov, sekvencií usporiadaných vzručov, v čase plynúcich napätí, napätí medzi objektami, celými rovinami a ich významami. Uvedomíme si rozpor medzi kontinuálnym vnímaním času pri počúvaní a diskretným časom prežitým pri kompozičnom procese. Spoločným menovateľom je komplexnosť výpovede skladateľa. Táto komplexnosť by sa mala prejať jednotou celku v detaile a opačne, hudobnou výpoveďou o rytme, striedaní farieb, povrchov, tvarov, výrazov, prípadne ich teplôt, rýchlostí a iných vymyslených alebo definovaných veličinách či obrazoch súčasne.

Pochopenie zmyslu

Treba si uvedomiť, že jadro určuje formu, no forma neurčuje jadro. Pri kompozícii je len veľmi ťažko riešiť formu i jadro súčasne. Neustále cirkulujú dva pohyby — pohyb od jadra smerom k forme a súčasne opačný pohyb od formy smerom k jadrú. V tomto uzavretom kruhu existuje jediný bod, ktorý je významný. Je to pochopenie zmyslu.

Spojme a pomenujme skupiny pojmov:

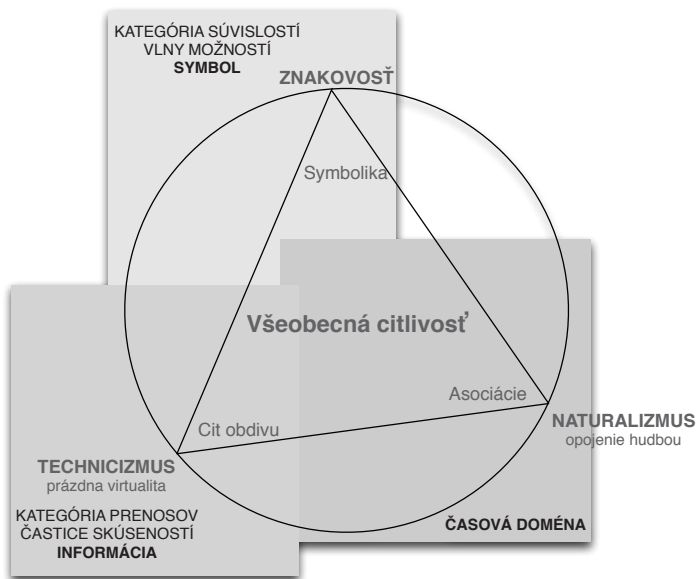
KATEGÓRIA SÚVISLOSTÍ

SYMBOL - ZNAKOVOSŤ - VLNY MOŽNOSTÍ ...

KATEGÓRIA PRENOSOV

INFORMÁCIE - ČASTICE SKÚSENOSTÍ

TECHNICIZMUS	-	ZNAKOVOSŤ	-	NATURALIZMUS
prázdna virtualita	-	(Symbolika)	-	opojenie hudbou
(Cit obdivu)				

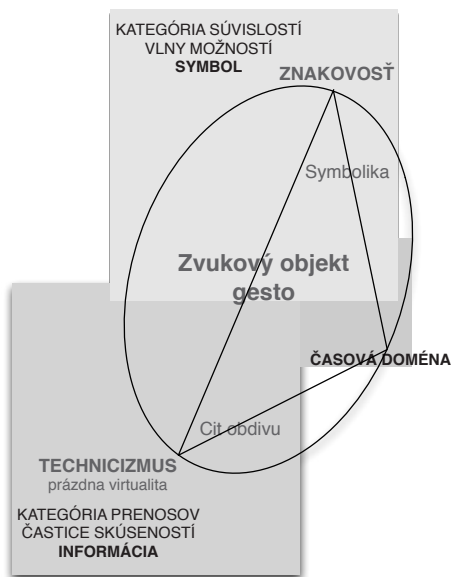


Obr. 1 Model všeobecnej citlivosti

Na obrázku č. 1 je zobrazený *model všeobecnej citlivosti* podľa Jozefa Kresánka doplnený o kategórie súvislostí a prenosov. Časová doména znázorňuje časovú proporciu vnímania (komponovania) hudby v dlhších časových úsekoch ako 10 sekúnd – rozvinutá časová forma.

Uvedme príklad – hudbná plocha rozvinutá na niekoľko minút vo forme ambientnej hudby. V tomto prípade je časová doména dostatočne veľká, aby sme stačili prežívať hudbu, opájali sa ňou a rozvíjali sme asociácie. Hudba je narkotikom, zdrojom veselosti, zdrojom optimistických nálad, je opojením. Ak sa zameriavame na technickú alebo stavebnú stránku hudobnej predlohy, potom viac hovoríme analyticky s menšou dávkou umeleckého pôžitku.

Model všeobecnej citlivosti je vlastne rozvinutou časovou formou.



Obr. 2 Model zvukového objektu

Model zvukového objektu – bodová časová forma v časovom intervale 600 ms až 10 sekúnd.

Na obrázku č. 2 je zobrazený *model zvukového objektu*. Líši sa od obrázku č. 1 veľkosťou časovej domény, ktorú definujeme v intervale od 600 milisekúnd (hranica uvedomia si zvuku) až do 10 sekúnd. V takomto prípade sa viac približujeme ku znakovosti a technicizmu zvukového objektu. Tento model zvukového objektu je vlastne gestuálnou formou zvukového objektu.

Zvukový objekt a jeho odraz vnímam ako gesto. Predstavuje nižší stupeň organizácie hudobného systému. Každý hudobný objekt obsahuje jednoznačne zložky SYMBOLU aj INFORMÁCIE a to súčasne.

Zvukový objekt chápem ako dvojediný. Ak si hudbu predstavíme ako objektovo orientovaný systém organizácie s definovanými kategóriami vlastností každého hudobného objektu, ktoré sme si pomenovali ako

INFORMÁCIA (kategória prenosov) a SYMBOL (kategória súvislosti), potom sú tieto kategórie polarizované a zároveň existujú dvojjedine. Iným zobrazením objektu (nie zvukovým, ale vizuálnym) je napríklad tabuľa uložená na okraji cesty. Dá sa tu odčítať gestuálny rozmer objektu i dvojjedinosť jeho informácie a symbolu súčasne – pozri obr. 3.



Obr. 3 Dva objekty na okraji cesty

Pri objektovo chápanej predstave hudobnej formy hovorme o dualizme INFORMÁCIE a SYMBOLU zvukového objektu súčasne.

**INFORMÁCIA svoj objekt USMRCUJE
SYMBOL OŽIVUJE**

Model Priestor – Príbeh

V skladateľskej praxi používam model počúvania (projekcie) alebo kreovania (tvorby), ktorý som nazval Model PRIESTOR – PRÍBEH (obr. 4). Ide o interpretáciu, predstavu a výklad významu v kontexte kompozície na pozadí tvorivého procesu: PRIESTOR – čas – PRÍBEH



Obr 4. Model PRIESTOR – čas – PRÍBEH

Fixácia stanovišťa a prežívanie času

Na vodorovnú os budeme vynášať PRÍBEH. Príbeh plynie v čase. Hudba plynie v čase. Spoločný čas hudby a príbehu je jednoducho zapúzdrený v PRÍBEHU. Miesto a poloha voči minulosti a budúcnosti je neutrálna. Som teraz tu a nikde inde. Budúcnosť ku mne prichádza v podobe znejúcich zvukových objektov. Minulosť je akási diera v prítomnosti, v ktorej sa hromadí čas. Čas sa akumuluje ako jeden aspekt prítomnosti, ako určitá forma pamäte. Minulosť je „čierna diera“, v ktorej sa uschovávajú významy, pocity a prežitky. Čas a priestor, v ktorom sa toto odohráva sú vzájomne pevne zviazané. Toto je najdôležitejšie poznanie.

Priestor je synchronizáciou času a opačne čas je diachronizáciou priestoru. Hovoríme o časo-priestore. Vilém Flusser to popisuje jednoducho – priestor je stuhnutý čas a čas je rozpustený priestor. Sú pevne zviazané! Predstava tohoto modelu je vyobrazená na obrázku č. 4. Znaky X predstavujú jednotlivé plynúce zvukové objekty.

Ak sa pohybujeme (cestujeme) vo fáze kompozičného procesu v tomto časopriestore hudby smerom na „východ“, ideme v smere času; kompozičný priestor je konštantný, mení sa len čas. Lineárne plynie. Čas akosi strháva priestor so sebou.

Ak sa pri komponovaní pohneme v časopriestore viac v smere do priestoru, napríklad (cestujeme) na severo-východ, prežitie času sa skracuje a dostávame sa viac do priestoru.

Limitným prípadom je pohyb len v smere priestoru na sever, kedy čas dosahuje svojho minima a nachádzame sa v čistom priestore bez prežívania času (priestor čistej energie).

Presne tento istý postup používam aj pri počúvaní hudby. Pri počúvaní rozpoznávam objekty, ktoré sú PRIESTOROM a objekty, ktoré sú PRÍBEHOM. Nie vždy je toto rozhodnutie jednoznačné. Je to závislé na mojom postoji ako pozorovateľa k objektu. Dochádza k určitému zjednodušeniu popisu. Takéto zjednodušenie je už dostatočné na analýzu koncepcie hudobného projektu. Dokážeme s ním rozpoznať evolučnú formu (lineárnu) od akejsi bezčasovej formy plnej len energií (ne-lineárna forma).

V takomto časo-priestore sa odohrávajú príbehy, ktorých základnou jednotkou je akcia. Príbehom môže byť sekvencia nôt alebo zvukových objektov s určitou znakovosťou. Príbehom môže byť sekvencia so zapúzdreným významom, napríklad textom, vibráciou, rytmom ... Pri počúvaní skenujeme zvukové udalosti – objekty, ktoré k nám prichádzajú. Stačí ich pomenovať, klasifikovať na reprezentantov PRIESTORU a reprezentantov PRÍBEHU. Niekedy je problémom jednoznačne priradiť túto funkcionalitu, teda určiť, či objekt je PRÍBEHOM, či PRIESTOROM! Je to len na pozorovateľovi, vytvárať si vlastné predstavy a priradenia v projektovanej sekvencii. Vznikajú obrazy, ktorým pripisujeme významy a neskôr významy významov. Toto všetko sa odohráva vo fyzickom priestore ENERGIA – VÝZNAM – HMOTA, v ktorom sú zároveň obsiahnuté aj formy informácií (prenosov) aj súvislostí (symbolov) prostredníctvom základných stavebných kameňov – zvukových objektov. Takto vzniká komplexný priestor významov, ktorý nazývame kompozíciou.

Kompozícia je stav plný energie v priestore cez zrkadlá príbehov

Literatúra

- ATTALI, Jacques: *Noise. The Political Economy of Music*. University of Minnesota Press, 2009. ISBN 978-0-8166-1286-4.
- BOHM, David: *Rozvíjení významu. Víkendový dialog*. Unitaria, Praha 1992.
- CAGE, John: *The Future of Music: Credo*. In: *Silence*. Wesleyan University Press, Middletown 1961.
- John Cage*. Katalóg pri príležitosti Medzinárodného festivalu Večery novej hudby III a návštevy Johna Cagea v Bratislave. 1992.
- ČIERNA, Alena: *Premeny Experimentálneho štúdia Slovenského rozhlasu v Bratislave*. In: ARS SONANS 3 - Osobnosť a inštitúcia. Symbióza dvoch fenoménov hudobnej kultúry Slovenska, Revue pre hudbu, hudobnú vedu a výchovu 2011. ISBN 978-80-8094-999-0.
- ĎURIŠ, Juraj – GODÁR, Vladimír: *Tri stretnutia. Rozhovor s Mirom Bázlikom*. In: Slovenská hudba 1996, č. 1-2.
- FLUSSER, Vilém: *Komunikológia*. Bratislava 2002. ISBN 80 968770 0 3.
- GIBBS, Tony: *The Fundamentals of Sonic Art & Sound Design*. AVA Book 2007. ISBN 2-940373-49-3.
- EARS: *ElectroAcoustic Resource Site*. Online (25. 10. 2012) In: <http://www.ears.dmu.ac.uk/spip.php?rubrique125>
- KRESÁNEK, Jozef: *Základy hudobného myslenia*. OPUS Bratislava 1977.
- LANDY, Leigh: *Reviewing the Musicology of Electroacoustic Music*. In: Organised Sound Vol. 4, No. 1, 1999. Cambridge: Cambridge University Press.
- MAFFINA, Gian Franco: *LUIGI RUSSOLO E L'ARTE DEI RUMORI con tutti gli scritti musicali*. Martano 1978.
- ROADS, Curtis: *Microsound*. The MIT Press Cambridge, Massachusetts, London, 2001. ISBN 0-262-18215-7.
- SCHAEFFER, Pierre: *Konkrétní hudba*. Editio Supraphon 1971.
- STONIER, Tom: *Informace a vnitřní struktura vesmíru*. BEN 2002. ISBN 8073000504.
- SWIFT, Graham: *Země vod*. Praha Dita, 1993. ISBN 80-901214-9-7.
- TAGG, Philip: *A Short Prehistory of Western Music*. Institute of Popular Music, University of Liverpool, February-April 2002.
- WISHART, Trevor: *On Sonic Art*. Overseas Publishers Association 1996, Amsterdam. ISBN 3-7186-5847-X.
- WISHART, Trevor: *Die elektroakustische Musik ist tot – lang lebe Sonic Art*. In: Positionen. Texte zur aktuellen Musik., Heft 29 elektro - akustisch. 1996.

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