

## SURFING ON THE WAVES OF CONTEMPORARY ART SURFOVANIE NA VLNÁCH SÚČASNÉHO UMENIA

**PhDr. Mária GLOCKOVÁ, PhD.**

Fakulta múzických umení Akadémie umení Banská Bystrica  
Katedra teoretických predmetov

### ABSTRACT

The span of the human hand is greater than the distance between the eye and the ear. So it's no surprise that artists, as well as viewers and listeners, are drawn both to music and visual art, says Brooklyn writer and editor *Hunter Braithwaite*. At the beginning of the twentieth century, composers of classical music were experimenting with an increasingly dissonant pitch language, which sometimes yielded atonal pieces. Following World War I, as a backlash against what they saw as the increasingly exaggerated gestures and formlessness of late Romanticism, certain composers adopted a neoclassic style, which sought to recapture the balanced forms and clearly perceptible thematic processes of earlier styles. World War II, modernist composers sought to achieve greater levels of control in their composition process (twelve-tone technique and serialism). At the same time, conversely, composers also experimented with means of abdicating control, exploring indeterminacy or aleatoric processes in smaller or larger degrees. Technological advances led to the birth of electronic music. Experimentation with tape loops and repetitive textures contributed to the advent of minimalism. Still other composers started exploring the theatrical potential of the musical performance (performance art, mixed media, fluxus). To some extent, European and the US traditions diverged after World War II. Among the most influential composers in Europe were *Pierre Boulez* (1925 – 2016), *Luigi Nono* (1924 – 1990) and *Karlheinz Stockhausen* (1928 – 2007). An important aesthetic philosophy as well as a group of compositional techniques at this time was serialism, which took as its starting point the compositions of Arnold Schoenberg (1874 – 1951) and Anton von Webern ((1883 – 1945), and was also closely related to *Le Corbusier's* idea of the modulator. The *modulor* is an anthropometric scale of proportions devised by architect *Le Corbusier* (1887–1965). In America, composers formed their own ideas. Some of these composers (*John Cage* 1912 – 1992, *Henry Cowell* 1897 – 1965, *Philip Glass* 1937, *Steve Reich* 1936) represented a new methodology of experimental music, which began to question fundamental notions of music such as notation, performance, duration, and repetition, while others (*Milton Babbitt* 1916 – 2011, *George Rochberg* 1918 – 2005, *Roger Sessions* 1896 – 1985) fashioned their own extensions of the twelve-tone serialism of Schoenberg. Between 1975 – 1990, a shift in the paradigm of computer technology had taken place, making electronic music systems affordable and widely accessible. The personal computer had become an essential component of the electronic musician's equipment, superseding analog synthesizers and fulfilling the traditional functions of composition and scoring, synthesis and sound processing, sampling of audio input, and control over external equipment. The importance of contemporary art is also associated with the historical events of the 20th century. It is an art capable of giving a voice of dissatisfaction and anxiety to a new relationship of art,

and it no longer has to be just aesthetic, but seeks its [other] deeper meaning and mission: perhaps it is a new wave of artistic *revolution* or artistic *evolution*.

**Key words:** contemporary music, compositional techniques of the 20th century, important representatives of musical modernity, cult works.

### ABSTRAKT

Rozpätie ľudskej ruky je väčšie ako vzdialenosť medzi okom a uchom, preto neprekvapí, že umelci, diváci aj poslucháči sú priťahovaní k hudbe aj k výtvarnému umeniu, tvrdí brooklynský redaktor *Hunter Braithwaite*. Na začiatku 20. storočia skladatelia experimentovali so stále viac disonantným hudobným jazykom. Po prvej svetovej vojne, ako protireakciu voči preexponovaným gestám neskorého romantizmu, prijali niektorí skladatelia neoklasicistický štýl, ktorý sa snažil zachytiť vyvážené formy a jasne vnímateľné tematické procesy predchádzajúcich štýlov. Po druhej svetovej vojne sa skladatelia moderny snažili dosiahnuť väčšiu úroveň racionálnosti v kompozičnom procese [12-tónová dodekafonická technika, serializmus]. Pri vzniku diela experimentovali s prostriedkami kontroly, náhody, neurčitosti, kombinačnými procesmi v menších alebo väčších celkoch. Technologický pokrok viedol k zrodu elektronickej hudby. Experimentovanie s magnetofónovými pásmi a repetujúcimi textami s deformáciami, prispelo k nástupu minimalizmu. Ďalší skladatelia začali skúmať hudobno-dramatický potenciál (performance, mix media, fluxus). Po druhej svetovej vojne sa európske a americké tradície do určitej miery rozišli. Medzi najvplyvnejších skladateľov súčasnej hudby v Európe patrili Francúz *Pierre Boulez* (1925 – 2016), Talian *Luigi Nono* (1924 – 1990) a Nemeč *Karlheinz Stockhausen* (1928 – 2007). Dôležitou estetickou filozofiou, ako aj skupinou kompozičných techník v tejto dobe bol *serializmus*, ktorý si za východiskový bod vzal kompozície *Arnolda Schönberga* (1874 – 1951) a *Antona von Webera* (1883 – 1945). Bol tiež spojený s *Le Corbusierovou* (1887 – 1965) predstavou modulu. Bol to systém harmonických proporcií univerzálne aplikovateľný pre architektúru a mechaniku. Tradicionalisticky založení skladatelia si zachovali tonálny štýl. V Amerike si experimentálne prúdy a nápady vytvorili mnohí skladatelia. Niektorí z nich (*John Cage* 1912 – 1992, *Henry Cowell* 1897 – 1965, *Philip Glass* 1937, *Steve Reich* 1936) predstavovali novú metodológiu experimentálnej hudby, ktorá začala spochybňovať základné pojmy hudby, notový záznam, interpretáciu, časový rozmer, zatiaľ čo iní (*Milton Babbitt* 1916 – 2011, *George Rochberg* 1918 – 2005, *Roger Sessions* 1896 – 1985) vytvorili vlastné rozšírenia dodekafónie. V rokoch 1975 – 1990 nastal posun v paradigme počítačových technológií, vďaka ktorým boli elektronické hudobné systémy pomerne ľahko dostupné. Osobný počítač sa stal základnou súčasťou výbavy elektronickeho hudobníka, ktorý nahradil analógové syntetizátory a plnil tradičné funkcie kompozície a tvorby, syntézy a spracovania zvuku aj ovládania externého zariadenia. Význam súčasného umenia je spojený aj s historickými udalosťami 20. storočia. Umenie je schopné vydať hlas nespokojnosti aj úzkosti k novému vzťahu umenia, pritom už nemusí byť len estetické, ale hľadá svoj [iný] hlbší zmysel a poslanie: možno je to *nová vlna umeleckej revolúcie* alebo *umeleckej evolúcie*.

**Kľúčové slová:** súčasná hudba, kompozičné techniky 20. storočia, významní predstavitelia hudobnej moderny, kultové diela.

## ÚVOD

*Súčasnú umenie, moderné umenie, nové umenie, experimentálne umenie, nové trendy, moderna...*

Koľko pomenovaní postihuje jeden a ten istý jav vymykajúci sa z klasických vzorov umenia, ktorý dočasne paralyzoval a znefunkčnil kontinuálne fungujúci horizontálny vývin. Súčasné umenie akoby pracovalo na vertikálnej osi odvahy, inovovanej duchovnej a racionálnej architektúre, často bez preskúmania podložia a základov pre nové stavby. Všetky synonymá spomínaného projektu predpokladajú nielen širšiu rozpravu o súčasnom umení, ale aj o jeho nových funkciách, o prejavoch v kompozícii, interpretácii aj percepcii. Existuje určité časové prekrytie medzi termínmi „súčasný“ a „moderný“, avšak štandardizovaným pravidlom býva, že za *moderné umenie* považujeme umenie od impresionistov (cca 1880) až po 70. roky a *súčasnú umenie* – vrátane experimentálneho – je líniou od 70. rokov až podnes.<sup>1</sup>

## MEANDRE SÚČASNÉHO UMENIA

Po prekročení prahu 20. storočia čelila spoločnosť obdobiu hlbokých zmien a veľkých prevratov vo všetkých oblastiach jej existencie. Aj hudba zažívala formálne, štylistické a hodnotové zmeny. Celý svet sa radikálne menil a aj hudba sa spontánne prispôbovala novej modalite existencie, dávala právo na [umelecký] život tým pocitom, ktoré vtedajší [rozumej súčasný] človek zažíval. Nezrozumiteľnosť [súčasnú umenia] sa rodila nielen vo verejnosti, ale aj u samotných profesionálov. Britsko-rakúsky humanista a nositeľ Nobelovej ceny *Elias Canetti* (1905 – 1994) tvrdil, že *staré riešenia sa rozpadávajú, s novými sa ešte nič neurobilo, začínam všade naraz, akoby som mal storočie pred sebou*. [on-line <https://granta.com/canetti/>]

V súčasnom umení nechýbajú/li informácie, ale chýbala potreba a chuť prijať a asimilovať každú novinku. Tam, kde sa rodí nová vízia umenia, je prirodzené, že je nevyhnutný a potrebný dostatočne dlhý čas na spracovanie a priestor pre umelecké kvasenie a dozrievanie. Ak však obdobie 20. storočia neustále atakuje poslucháča, diváka aj interpreta novými podnetmi, dochádza k javu istej *bezmocnosti*. Na mieste sú preto otázky:

- Čo s novou paradigmou?
- Čo s novým podnetom?
- Čo s novým dielom?

Počiatkové *odmietanie* a *skepticizmus* je v istom časovom horizonte legitímnou a prirodzenou formou prejavu aj reakciou na danú situáciu. Netreba však živiť *mýtus o nezrozumiteľnosti súčasného umenia*, ide o inovatívne prejavy nezávislé od prostredia predchádzajúcich storočí. Získanie [určitej] skladateľskej slobody je zásadný predpoklad, ktorý vydláždil cestu rozmanitým umeleckým konceptom zameraným na exponovanie toho, čím sa svet stal a aké má vplyvy na človeka.

---

<sup>1</sup> Poznámka autorky: Experimenty sú „veci“, ktoré skúšame a zlikvidujeme na ceste k vytvoreniu niečoho, čo skutočne funguje a čo už potom nie je experiment. Aj experimenty sú teda výsledkom preukázateľne účinných metódik.

*Súčasnú umenie* je zastrešujúcim pojmom pre všetky umenia poslednej doby. Je príliš rozmanité nato, aby sa dalo presne definovať a zároveň časovo tak akcelerujúce, že sa presne nedá určiť jeho dlho- alebo krátkodobosť. Je zároveň dynamickou kombináciou materiálov, kompozičných spôsobov, metód a konceptov, z ktorých niektoré kráčajú v dobre vyšliapaných stopách 20. storočia, iné získali rodný list bez kontextu s predchádzajúcou dobou. Súčasné umenie je zároveň súčasťou kultúrneho dialógu týkajúceho sa väčších kontextových rámcov, akými sú osobná a kultúrna identita, rodina, komunita, národnosť či marginalizované komunity. Podľa niektorých sa vyznačuje nedostatkom jednotného organizačného princípu, ideológie alebo -izmu.<sup>2</sup> Pokiaľ ide o súčasnú hudbu, nemôžeme zabudnúť na dva dôležité faktory, ktoré ju ovplyvnili a vďaka ktorým sa zrodil nový druh hudby.

**Nové technológie a technologické vynálezy** mali výrazný vplyv na hudobné umenie 20. storočia. Zmenili spôsob prenosu, uchovávanie, počúvanie, hranie aj komponovanie. Technológia mení podstatu hudby, aj keď mnoho hudobníkov stále neocenovalo rozsah jej vplyvu. Fenomenálny kanadský klavirista *Glenn Gould* (1932 – 1982) odišiel z koncertného pódia, aby pracoval výlučne v nahrávacom štúdiu. Údajne strávil pri klaviatúre len desať percent štúdiového času, zostávajúci čas počúval, upravoval, dohliadal, strihal. Jeho strih bol rovnako tvorivou aktivitou ako hranie a výsledky sú dôkazom, že sa usiloval o viac ako perfektné výkony. Jeho nahrávky majú dokonalú integritu, ktorú by človek možno ani nemyslel, že je možné vytvoriť „umelo“. Gould sa veku digitálnych úprav nedožil.

**Marketing a nové stratégie**, kde možno uviesť *Ring Precis* Hala Freedmana z polovice 70. rokov. Richard Wagner<sup>3</sup> bol počas života vždy „experimentálnym zvukovým“ umelcom a Freedman novou stratégiou, technológiou aj marketingom posunul *Ring* na vreckovú, avantgardnú, super komprimovanú kazetu zvuku, ktorý odznie za sedem minút [on-line [http://davidocker.com/MMFiles/Wagner-The-Ring-Cycle-complete-in-7-minutes\\_128x-faster.html](http://davidocker.com/MMFiles/Wagner-The-Ring-Cycle-complete-in-7-minutes_128x-faster.html)]. Nekonečného 18-hodinového Wagnera rozdelil na 3-minútové segmenty, pričom všetky sa prehrávajú súčasne, čím vznikla kulisa Wagnerovho zvuku. Výsledok je úplne odlišný od všetkého, čo sme počuli. Freedman skomprimovaním vytvoril zo starého nový kus. Pre niektorých skrátenie známej hudby pomocou manipulácie s rýchlosťou, časom a najmä nádejou na zachovanie záujmu pre inú kvalitu, je neakceptovateľný „pa-experiment“.<sup>4</sup>

Kým hlavnými znakmi „súčasnnej“ hudby bolo spočiatku „iba“ *využívanie disonancií, spájanie rôznych hudobných štýlov a experimentovanie s novým prístupom* k hudbe, najvychytenejšími podkategóriami v jej prvých rokoch boli *minimalizmus, postmoderna, serializmus*, dnes už relatívna „klasika“ moderny. Rakúsky dodekafonista *Arnold Schönberg* (1874 – 1951), ktorý realizoval prechod od tonality k „voľnej atonalite“ v období *Maxom Planckom* (1858 – 1947) formulovanej kvantovej mechaniky (1900), v roku 1919 poznamenal:

<sup>2</sup> Viac na on-line: <https://art21.org/for-educators/tools-for-teaching/getting-started-an-introduction-to-teaching-with-contemporary-art/contemporary-art-in-context/>

<sup>3</sup> Problematikou „skracovania“ Wagnerových opusov sa zaoberal aj americký hudobník a bloger *David Ocker* (1951), ktorý pomocou špeciálneho softvéru spracoval tetralógiu (Rheingold, Walküre, Siegfried, Götterdämmerung) do štyroch zvukových pásiem (four imperceptible blips of sound), pričom sa nevyhýbal ani transpozíciám pôvodných partitúr. Tento „kompozičný“ spôsob praktizovalo *San Francisco Tape Music Center* v 60. rokoch minulého storočia. Viac na: [https://en.wikipedia.org/wiki/San\\_Francisco\\_Tape\\_Music\\_Center](https://en.wikipedia.org/wiki/San_Francisco_Tape_Music_Center)

<sup>4</sup> Poznámka autorky: Názorové spektrum sa dá dohľadať na mnohých internetových zdrojoch pri zadaní ktoréhokolvek mena experimentálneho skladateľa či autora 20. storočia.

„Umenie je zúfalý krik o pomoc tých, ktorí sa dobrovoľne otvárajú antagonistickému „prúdeniu“ sveta a pokúšajú sa premeniť svet zvnútra množstvom myšlienok.“ [Gottwald, 2012, 33].

Súčasná hudba nemá v podstate žiadny konkrétny hudobný štýl, spočiatku to bol iba termín označujúci obdobie. Keď sa povie súčasná hudba alebo hudobná moderna, spája sa pojem často aj s *racionalitou*, *intelektualizmom* a negatívne s pojmami ako *emocionálny chlad*, *nepriateľstvo k tradícii* alebo *dogmatickosť*.

Niečo však bolo/je predsa len evidentné pre väčšinu foriem súčasnej hudby:

- Synergia viac ako jedného pôvodného hudobného štýlu.
- Bežná prax používania a nadužívania disonancie.
- Slobodné porušenie historických hudobných zákonitostí.

V oblasti hudby dnes často počujeme, že je všetko možné, že prostredníctvom elektronických prostriedkov možno použiť akýkoľvek zvuk a možnosti sú takmer neobmedzené. Už pred časom tvrdil *Claude Debussy* (1862 – 1918), že v hudbe je možné použiť akékoľvek zvuky v akejkol'vek kombinácii a v akomkoľvek poradí. Keď sa o niekoľko rokov neskôr francúzsky performer *Christian Wolff* (1934), spojenec New York School s aktívnymi vzťahmi s *Johnom Cageom*, *Mortonom Feldmanom*, *Davidom Tudorom*, *Earle Brownom*, *Fredericom Rzewskim* a *Corneliusom Cardewom* pýtal, čo je nové v hudbe, konštatoval, že „zvuk sa stáva sám sebou, hudba existuje vo zvukoch, ktoré počujeme bez impulzu sebavyjadrenia či osobnosti“. [Cage, 2011, 68]. Ide v princípe o zrovnoprávnenie hluku a zvuku s hudobnými tónmi, odpadá význam tonality, prípadne atonality a aj vzťahy medzi disonanciou a konsonanciou. Zvuk, ktorému pomohol vstúpiť do sveta hudby *Edgar Varèse* (1883 – 1965) v podobe tzv. organizovaného zvuku, sa stal novou kreatívnou dimenziou a paradigmou.

Za súčasnú hudbu sa považujú často hudobné žánre, ktoré sa vyvíjali od začiatku do polovice 40. rokov minulého storočia. Mená jej kultových osobností, ako minimalista *Phillip Glass* (1937), majster hudobného fázovania a práce s magnetofónovým záznamom *Steve Reich* (1936), *John Adams* (1947) so silnými koreňmi v minimal music, ale najmä gigant a nestor experimentu v hudbe, obhajca aleatorickej hudby, spisovateľ a tvorca audiovizuálneho umenia *John Cage* (1912 – 1992), sú vo svojej tvorbe jasným dôkazom, že aj *pomlčka* v hudbe neznamená ticho, lebo ticho je tiež [hudobným] zvukom. Pravdepodobne najznámejším tichom, aké hudba môže ponúknuť, je skladba Johna Cagea *4'33"* (1952) pre akýkoľvek nástroj, ktorá pozostáva zo zvukov prostredia, ktoré vydávajú poslucháči aj auditórium počas jej „hrania“. [on-line <https://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4>]. Zapadá do dlhého radu pokusov a snažení vybaviť ticho umeleckým významom. Cage tak potvrdil dávny Debussyho výrok, že hudba nie je v notách, ale v medzerách medzi nimi. Experimentálnu akciu v hudbe nazval Cage činnosťou s nepredvídateľným výsledkom, pritom zvuky musia byť sami sebou a nebudú sa využívať k vyjadreniu akýchkoľvek emócií alebo predstáv využitia akéhokoľvek poriadku. Neoklasicizmus je podľa neho príznakom chudoby intelektu a nevyhovuje už ani 12-tónový systém.

Vďaka technologickým inováciám sa hudobná koncepcia evidentne zmenila. Napríklad v skladbe Pierra Schaeffera *Étude aux chemins de fer* (1948), kde kompozičný akt prvýkrát

vychádza z technologického postupu zvukov produkovaných vlakmi, vyvolali konkrétne zvukové plochy v poslucháčovi úplne odlišný prístup od charakteristiky „abstraktnej“ hudby [on-line <https://www.youtube.com/watch?v=N9pOq8u6-bA>]. V podstate ide o súbor zvukov, ktoré vydáva vlak (pískanie, zvuk koľajníc, brzdy). Dielo mnohých pobúrilo, vnímali ho ako urážku hudobníkov, ktorí dlhé roky študujú klasickú hudbu, aby sa dostali na určitú úroveň. V elektronickej a konkrétnej hudbe interpretom už nie je človek, ale médium, napr. platňa či kazeta. Pre niektorých poslucháčov absentuje v diele transfér potrebných emócií počas koncertu či produkcie. Ak skladba a interpret nevyvolávajú emócie a na publikum nič neprenášajú, nie je možné vytvoriť si vzťah v danému dielu aj interpretovi a výsledkom je *odmietnutie*.

Je všeobecne známe, že bezprecedentné vývojové zrýchlenie sa začalo v 20. storočí a následná umelecká lingvistická kríza vyústila do množstva umeleckých prúdov, ktoré sú často zrozumiteľné iba samotným tvorcom a ich [niekoľkým] nasledovníkom. Lapidárne to vyjadril taliansky skladateľ *Luca Francesconi* (1956), keď priznal: „*Už nemôžeme vidieť kvalitu [hudby]: prevažuje rýchla spotreba. Stratil sa zvyk počúvať naživo. Všetko je to virtuálne. Estetický zážitok by sa mal znova prisvojiť.*“ [on-line na: <https://www.citazioni.org/luca-francesconi/203677.html>]

Do novej hudby vstúpili po roku 1945 probabilistické modely mikrofyziky, kedy sa hudba vrátila k tónu ako svojmu charakteristickému stavebnému prvku. Skladatelia pritom rozoznali možnosť ako v zložitosti jednotlivých tónov zahrnúť iné parametre do kompozície. Hudba sa držala prísneho determinizmu, avšak rýchle sa nasmerovala do indeterminizmu, čo znamenalo, že prišli výsledky, ktoré neboli chcené ani predvídateľné. Už spomínaný *John Cage* však našiel svojich nasledovníkov a kompozičný štýl opäť našiel cestu determinizmu.

Význam súčasného umenia je spojený aj s historickými udalosťami 20. storočia. Je to umenie schopné vydať hlas nespokojnosti aj úzkosti k novému vzťahu umenia, pritom už nemusí byť len estetické, ale hľadá svoj [iný] hlbší zmysel a poslanie: možno je to *nová vlna umeleckej revolúcie* alebo *umeleckej evolúcie*. Zmenu aj dôsledky umeleckých napätí priniesli obe vojny, ktoré výrazne zhoršili najmä ekonomickú situáciu, úzko súvisiacu s umením. Hudobné umenie vytlačilo zo svojich pozícií divákov zvyknutých na bezprostrednejšie, harmonickejšie a estetickéjšie umenie. Ani dnes, napriek tomu, že už prešlo storočie, nebol tento šok celkom prekonaný. Spôsobilo to mnoho umeleckých škôl a lingvistických prejavov predstavujúcich individualizovanú „gramatiku“ každého umelca. Tento jav viedol k vzniku ďalších umeleckých jazykov, ktoré mnoho ľudí nepoznalo a neboli pre nich dostatočne zrozumiteľné. Pokiaľ ide o kultúrny význam tohto diania, určite má nespochybniteľný vplyv pre budúcnosť. Je to umenie, ktoré nás môže poučiť napr. aj o tragédiách storočia, ktoré v tom období existovali, mnohí ich zažili a prežili. Vďaka umeniu môžeme mať k dispozícii kľúč k porozumeniu a pochopeniu vzdialeného historického obdobia. Ako to povedal španielsky maliar a sochár *Pablo Picasso* (1881 – 1973): „*Umenie zmýva z duše prach každodennosti.*“ [on-line: <https://citas.in/frases/2090518-pablo-picasso-el-arte-lava-del-alma-del-polvo-de-la-vida-cotidia/>]

Starý [dobrý] tonálny systém a jeho „krachujúca“ fáza sa aj dnes používa na bagatelizovanie, zatiaľ čo iné systémy smerujú k rýchlemu a definitívnemu zabudnutiu. Chyba

je možno aj vo vzdelávaní. Ak by sme sa od malička učili približovať sa k novému horizontu, ak by sa skutočne stal súčasťou kultúry, porozumeli by sme viacerým umeleckým „výstrelkom“ a produktom „nezáživnej“ avantgardy. Hudba môže byť spojená so súčasnou maľbou, ktorá je „zrozumiteľnejšia“ ako abstraktná hudba v rovnakom období.<sup>5</sup> Často sa uvádza príklad *Le Sacre du printemps* (1913) Igora Stravinského (1882 – 1971). V čase vzniku označil dielo francúzsky muzikológ *Nicolas Southon* za rodný list hudobnej moderny, pre mnohých predstavovalo hudobný horor. V spojení s filmovým svetom *Walta Disneyho* (1901 – 1966)<sup>6</sup> sa stalo v 40. rokoch bestsellerom animovanej podoby vzniku života na Zemi, prehistorických príšer, sopečných erupcií aj klimatických zmien. V symbióze rytmicky orgiastickej partitúry a fascinujúceho jurského parku sedia s úžasom pred filmovým plátnom nové generácie [nielen] detí a kedysi „škandalózna“ hudba im vôbec neprekáža, naopak [on-line <https://www.youtube.com/watch?v=yBpxpjrjhb8>].

Oveľa horšie obišli diela elektronického experimentu (Ligeti, Xenakis, Stockhausen), medzi nimi Stockhausenove dnes už kultové 13-minútové dielo *Gessang der Jünglinge* (1955/56) s transfiguráciou nahratého materiálu (v tomto prípade hlasu 12-ročného Josefa Protschka) a jeho transformácie na zvuk, pripomínajúci pri prvom počutí nezvyčajnú vesmírnu hudbu. Nový hudobný (?) jazyk sa však stane po viacnásobnom vypočutí zrozumiteľný, evokuje aj provokuje dokonca kooperáciu s inými druhmi umenia. [on-line <https://www.youtube.com/watch?v=WTtzAmZFtds>]. Stockhausen bezproblémovo integruje elektronické zvuky s ľudským hlasom pomocou párovania hlasových rezonancií s výškou a vytvárania zvukov foném elektronicky. Používajú sa pritom elektronicky generované sínusové tóny, impulzy a filtrovaný šum. K nim sa pridáva nahratý hlas chlapčenského sopránu s textom z knihy proroka Daniela. Týmto prvým elektronickým dielom boli fascinovaní aj slávni Beatles. *Paul McCartney* priznal, že stockhausenovskou technikou vytvoril aj vlastné nahrávky, ako boli *Tomorrow Never Knows*, *Strawberry Fields Forever* a *I Am the Walrus*. Elektronický „halucinogén“ nemeckého kontroverzného skladateľa, ktorý poznal a ocenil aj avantgardnú etapu tvorby v nemeckej emigrácii žijúceho slovenského skladateľa *Ladislava Kupkoviča* (1936 – 2016), vyšiel z kreatívnej dielne odvahy jeho úžasného génia. A ak je jeho dielo pre mnohých hororom, treba si pozrieť filmové horory a dokumenty zo zverstiev druhej svetovej vojny, ktorá urobila zo Stockhausena sirotu. *Karlheinz Stockhausen* (1928 – 2007) našiel slávu v undergroundovom svete experimentálneho umenia, vytvoril niekoľko diel elektronickej hudby, ktoré spočiatku poznali iba nasledovníci avantgardy. Boli to tí, ktorí zbierali LP platne *musique concrète*, navštevovali predstavenia experimentálneho divadla, happeningy a psychedelické večery v hipisáckych hangároch.

Hudobný vývoj v nasledujúcich desaťročiach našiel prirodzený [hudobný] zdroj aj v hluku vloženom do hudobných skladieb ako zvuk. Francúzsky skladateľ a zakladateľ *musique concrète* *Pierre Schaeffer* (1910 – 1995) ich považoval za *objets musicaux*, zaujímavé zvukové efekty najmä pre fyzikálne vlastnosti, ktoré dekontextualizované mohli nájsť priestor v kompozíciách tzv. konkrétnej hudby. Zvuky moderných miest, symbol pokroku, tak

<sup>5</sup> Poznámka autorky: Veľmi aktívne tento spôsob aplikujú napr. v Maďarsku, kde sa výuka hudby a hudobnej výchovy nenechala zatiahnuť do rôznych zmien v systéme vyučovania.

<sup>6</sup> Poznámka autorky: Slávny *Salvator Dalí* v tom čase vyrobil tiež niekoľko ilustrácií k filmu, ktoré však neboli zahrnuté do konečného projektu.

nadnesené Marinettiho futuristami, vstupujú do hudby 20. storočia, čím definitívne prekročili hranicu medzi hudbou a hlukom.

Skutočný dialóg medzi hudobnými nástrojmi a elektronickou hudbou splodil francúzsky skladateľ žijúci v USA *Edgard Varèse* (1883 – 1965) v skladbe *Déserts* (1954), ktorá priviedla orchester (14 dychových nástrojov, 5 bicích, klavír a magnetofónový pás, [on-line <https://www.youtube.com/watch?v=iRICnMKa2bU>]) po prvý raz k dialógu s magnetofónovou páskou. Podľa *Varèsea* je *Déserts* nielen *púšťou piesku, mora, hôr a snehu, vesmíru a opustených ulíc, ale aj vzdialeného vnútorného priestoru človeka [...] kde je človek vo svete tajomstiev sám a prežíva samotu*. [on-line: <https://genius.com/Edgard-varese-deserts-lyrics>] K zaujímavostiam patrí vyjadrenie *Igora Stravinského*, ktorý ocenil v diele pokus spojiť živú hudbu s elektronickým záznamom. Skladateľa nazval *Brâncușim*<sup>7</sup> hudby, keď povedal: „*Púšte [rozumej plurál diela Púšť] by mali zaujať svoje miesto v popredí súčasnej hudby. Česť zásluhám tohto Brâncușiho hudby*.“ [on-line: <https://fr.wikipedia.org/wiki/>].

V priebehu rokov vývoj pokračoval a kompozícia *Jeana-Claude Risseta* (1938 – 2016) *Computer Suite From Little Boy* (1968) je mimoriadne fascinujúca z pohľadu vytvorenia diela, kde spracovanie zvuku je dominantným procesom. Toto dielo je jedným z prvých opusov, ktoré boli vyrobené iba pomocou počítača, obsahuje niekoľko experimentálnych syntéz zvukov, ktoré autor vyrobil v rokoch 1964 – 1968 počas spolupráce s priekopníkom počítačovej hudby *Maxom Mathewsom* (1926 – 2011). Zaujímavá je najmä 2. časť, ktorá pozostáva výlučne zo zostupných *glissánd* [on-line <https://www.youtube.com/watch?v=RcX0ubvoZUA>]. Ak pri počúvaní poznáme aj mimohudobný príbeh, emočný dotyk je oveľa intenzívnejší. Risset zložil computerovú suitu pre hru *Little Boy* francúzskeho básnika a dramatika *Pierra Haleta* (1924 – 1996). Témou je bombardovanie Hirošimy a nočná mora *Claudea Eatherlyho* (1918 – 1978), pilota prieskumného lietadla, ktorého neskôr zasiahol pocit viny ohrozujúci jeho duševné zdravie s pokusom o samovraždu. Pilot si myslí, že bomba, s ktorou sa stotožňuje, padá – v skutočnosti ide o psychologický kolaps. Risset vytvoril *glissando*, ktoré stále klesá spojením niekoľkých oktáv, ktoré sa používa v inštrumentálnej hudbe bežne od Bacha po Berga, avšak tentoraz v celkom inom kontexte.

V porovnaní s prvými elektroakustickými experimentmi vývoj technológií spôsobil v hudbe hlboké zmeny. Elektronické spracovanie zvuku prestalo byť výsadou niekoľkých inštitucionálnych výskumných centier, ale potenciálne sa stalo dostupné pre každého, pokiaľ má dobrý počítač, pričom kontrola nad zvukovým materiálom, keď sa zväži rozdiel medzi naivnými a prísnymi kompozíciami, je zverená skôr počítačovým schopnostiam než kvalite akademickej prípravy v kompozícii.

Aj otec mikropolyfónie (zvukové klastry), maďarský skladateľ *György Ligeti* (1923 – 2006), napísal mnoho majstrovských diel, jedným z nich je *Lux Aeterna* (1966) pre 16-členný zbor hlasov, použitý vo filme amerického režiséra *Stanleyho Kubricka* (1928 – 1999) *Vesmírna odysea* (1968). Ligetiho zádušné „moteto“ znie ako nepretržitá zvuková kulisa, ktorá sa unisono rozprúdi do obrovskej masy klastrov a vráti sa späť do upokojujúcej hladiny „konsonancie“.

---

<sup>7</sup> *Constantin Brâncuși* (1876 – 1957) bol pôvodom rumunský sochár tvoriaci vo Francúzsku, tvorbu sa radí k abstraktnému expresionizmu, ktorý vznikol po skončení druhej svetovej vojny a vychádzal zo surrealistického automatizmu s vplyvom čínskej a japonskej kaligrafie.



[on-line <https://www.youtube.com/watch?v=GwlksfO729I>]. Klastre sú vytvárané polyfónne na základe renesančných modelov. Dielo v poslucháčovi vzbudzuje strach, napätie, hrôzu. Zdá sa temné, hlboké a nekonečné ako vesmír, ktorý je zdrojom tých najpodivnejších a najkurióznějších vecí vrátane strachu. Postupné odvíjanie sa zvláštneho zvuku nás núti konfrontovať svoje vnímanie času a priestoru. A ako sám Ligeti povedal: „*Hudba pochádza z nekonečna a stráca sa v nekonečne, počutelnom zjavení nemennej a večnej podstaty*“.

## ZÁVER

Aj v roku 2021 je *súčasná hudba [umenie]* pre mnohých ťažko zrozumiteľná, ale nemožno jej uprieť významové bohatstvo, výsostne individuálnu interpretáciu, kde dominuje najmä vnútro hudobníka. Súčasná hudba implementuje individuálny a subjektívny aspekt, často odráža pocit spoločnej [aj spoločenskej] úzkosti, ale hlboko sa dotýka jeho individuálnej interpretácie. I keď je spočiatku fascinujúcou hudbou iba pre *menšinu*, zvedavosť a túžba po novom poznaní veľakrát zmenila pomer percepčných síl. Vždy to však chcelo svoj čas, chuť aj zvedavosť. Avšak hudbou pre *väčšinu* sa súčasná hudba nikdy nestala.

*Súčasnú umenie* naďalej odráža realitu a atakuje zmysly, nevyhnutne znamená vzťah so svojou dobou. Hudba sa môže stať zvukovým obrazom a podobne ako obraz, môže tiež prejsť procesom abstrakcie a dekonštrukciou vlastnej štruktúry. Napokon sa môžeme legitímne opýtať, či má koncept hudobného pokroku zmysel a či má význam hovoriť o avantgarde, ktorá odkazuje na lineárnosť historického procesu. Experimentovanie bolo v 20. storočí spojené s avantgardnými hnutiami a zdá sa, že s ich úpadkom zmizla aj potreba hudobného výskumu.



Michael Waraksa: Kredit

Prevzaté: <https://interlude.hk/how-the-silence-makes-the-music/>  
<https://www.michaelwaraksa.com/NY-Times-Loud-Louder-Loudest>

## BIBLIOGRAFIA

- CAGE, John. 2010. *Silence*. Tranzit Praha. ISBN 978-80-87259-07-8
- GOTTWALD, Clytus. 2012. *Nová hudba jako spekulatívni teologie*. Centrum Aletti Velehrad-Roma, Olomouc. ISBN 978-80-7412-117-3
- LEBRECHT, Norman. 2011. *Keď hudba zmĺkne...* Hudobné centrum Bratislava. ISBN 978-80-89427-12-3
- NYMAN, Michael. 2007. *Experimentálna hudba: Cage a iní*. Hudobné centrum Bratislava. ISBN 978-80-88884-93-4
- ROSS, Alex. 2011. *Zbývá jen hluk*. Argo Praha. ISBN 978-80-257-0558-2
- Internetové citácie v texte.

## Contact

PhDr. Mária GLOCKOVÁ, PhD.  
Fakulta múzických umení Akadémie umení Banská Bystrica  
Katedra teoretických predmetov  
Email: maria.glockova@aku.sk