

Formovanie hudby

Krátka úvaha o tónoch, ich organizácii a úlohe v kompozičnom procese dneška

Wojciech Wiślak

„Sila hudby spočíva v jej schopnosti prihovárať sa všetkým aspektom ľudského bytia – živočíšnemu, emocionálnemu, intelektuálnemu a duchovnému. Skrátka, hudba nás učí, že všetko so všetkým súvisí.“

Daniel Barenboim¹

Hudba ako reč – titul knižnej publikácie Nicolasa Harnoncourta,² rovnako ako citát Daniela Barenboima, prezrádzajú, čo robíme, keď komponujeme, hráme či počúvame hudbu. Ak akceptujeme hudbu ako istý druh jazyka, akceptujeme i jej štruktúru v medziach pravidiel lingvistiky. Tak, ako jazyk využíva hlásky, slová a vety, i v hudbe nachádzame tóny, motívy a akordy, hudobné vety či témy. Ako pri rozprávaní, tak aj v kompozičnom procese uplatňujeme formy, významy, znaky (písmená či noty), artikuláciu, intonáciu, naráciu, a tiež potrebujeme čas na ich percepciu. Chceme dosiahnuť presnosť, homogénnosť. Usilujeme sa odhaliť význam.

Hudba je formou medziľudskej komunikácie. Hoci môže byť naplnená aj zmysluplným obsahom, je tým najuniverzálnejším a najobsiahlejším vyjadrovacím prostriedkom, esenciálnym elementom ľudského života. Báseň má svoju vlastnú zvukovú formu, zohľadňujúcu jazyk, v ktorom bola napísaná. Nositeľom vlastného významu môže byť aj hudba; každý poslucháč ju však môže interpretovať individuálne, pretože sa prihovára ľudským citom, zmyslom, oslovuje ľudskú tvorivosť a predstavivosť – a tie sú individuálnymi atribútmi konkrétneho jednotlivca.

Bázou existencie hudby je zvuk. V minulosti sa naň nahliadalo cez prizmu tónovej výšky: rôznymi kombináciami tónových výšok vznikali stupnice. Tonálny systém reguloval vzťahy medzi tónmi a ich súzvukmi. Skladatelia na základe týchto vzťahov kreovali hudobný priebeh svojich diel. Dominantnú úlohu systému organizácie tónových výšok prebrali koncom dvadsiateho storočia ďalšie vlastnosti zvuku. V hudobnej kompozícii napriek tomu dodnes využívame tóny a/alebo ruchy (niekedy zámenne) ako základnú materiu, ako východiskový konštrukčný prvok hudobného diela.

V súčasnosti možno v kontexte organizácie tónových výšok a výberu zvukov ako súčasť kompozičného procesu rozlíšiť niekoľko prístupov, medziiným:

- 1) **tónový štrukturalizmus**: vytváranie skupiniek tónov, ktoré sa stávajú zdrojom horizontálnych a vertikálnych konštrukcií; prostriedky: vybrané hlavné intervaly (pravidelné dvanásťtónové série, „nekonečný tónový rad“), vybrané atribúty skupín tónov; systémy súzvukov odlišné od harmonického tonálneho systému;
- 2) **zvuk a jeho farba ako idea** rozhodujúca o definitívnom kompozičnom tvare;
- 3) **vlastnosti zvukov (tónov)** a hudobných nástrojov ako prostriedkov formovania hudobného priebehu (spektralizmus, hudba založená na rezonancii);
- 4) **farba** ako zdroj hudobno-farebných vlastností (témbrová hudba, sonorizmus, elektroakustická hudba, elektronické transformácie zvuku).

Tónový štrukturalizmus

Súčasťou prvej uvedenej množiny hudobných diel je jedna z mojich sólových kompozícií – *Chromatická fantázia „The Son is Scrumptious“* pre sólové čembalo, skomponovaná v roku 2003.³ Riešil som v nej otázku, do akej miery možno redukovať hudobnú myšlienku kompozície a ako **odvodiť hudobnú kompozíciu celej skladby z jedinej štruktúry**. Hľadanie ma priviedlo ku koncepcii založenej na montáži tónov (bez určenia ich rytmickej hodnoty, poradia, oktavového registra atď.) ako determinantu **vertikálnej a horizontálnej štruktúry** diela.

Hlavnú štruktúru (hudobnú myšlienku, základnú štruktúru) – v tomto prípade skupinku piatich tónov (*e – dis – cis – d – c*) – možno považovať za melódiu (klesajúci úvodný motív, Príklad 1), na ktorú možno aplikovať **niekoľko rytmických tvarov**. Rôzne rytmické variácie tejto melódie môžu nadobudnúť úlohu **vrstiev v komplexnom textúrnom bloku**, vytvorenou technikou kánonu (Príklad 2). S touto melódiou (motívom) možno ďalej **kontrapunkticky pracovať**: jej inverziou, račím pohybom, diminúciou, augmentáciou – v posledných dvoch prípadoch v širšom zmysle **rozličného tempa** jednotlivých hlasov/vrstiev. Toto všetko súvisí s **horizontálnym aspektom** hudobnej štruktúry.

Príklad 1: WIDŁAK, Wojciech: *Chromatická fantázia* pre čembalo, t. 1 – 6. Päť hlavných tónov na začiatku prvého hlasu zrýchľujúceho sa kánonu. Kánonická melódia je v hlase usporiadaná v rovnakých rytmických hodnotách; tieto rytmické hodnoty sú v každom ďalšom hlase odlišné.

Lento, quasi poco a poco accelerando ♩ = 60

Cembalo

mp

Príklad 2: WIDŁAK, Wojciech: *Chromatická Fantázia* pre čembalo, t. 23 – 37. Stredný fragment akcelerujúceho kánonu; každý nastupujúci hlas je „rýchlejší“ ako predchádzajúci (vystavaný na kratšej rytmickej hodnote).

Ten istý „hlavný motív“ generuje niekoľko vzťahov medzi okolitými či odľahlejšími tónmi. Môže vytvárať **výrazné, zreteľné intervaly** (alebo jeden interval), ktoré určia celkový charakter motívu. Možno si tiež zvoliť jednu alebo niekoľko **skupín tónov** obsiahnutých v kompletnom motíve a získať tak omnoho viac než iba jeden hudobný „charakter“. Všetky tieto postupy môžu byť použité ako základ pre **harmonický tvar**, utvorený rozmanitými **zoskupeniami** tónov. Konštrukcia „hlavného motívu“ týmto spôsobom určuje **kolorit** a charakter diela (samozrejme nie na sto percent).

Východiskom ďalšieho kroku je predchádzajúci postup. Prečo by hlavný motív nemohol byť uplatnený rovnako v **horizontálnej i vertikálnej** rovine? Otvárajú sa tým ďalšie perspektívy kompozičnej práce. Harmonické tónové konštrukty môžu byť skombinované v melodickej sekvencii, čím vytvoria „**akordickú melódiu**“ (Príklad 3). Akordy sa nemusia hrať iba harmonicky, ale aj ako **pasáže, arpeggiá**, ktorých každý jeden komponent môže byť súčasťou **melodického „hlasu“** (Príklad 4). Využitím polyfonickej textúry (napr. kánonu) v spojení s rôznorodými rytmickými hodnotami („tempom“) každého hlasu, dosiahneme novú, variabilnú harmóniu ako vedľajší efekt motivickej práce. Jedna textúra, odvodená z hlavného motívu, môže inšpirovať k vytvoreniu ďalšieho texturálneho modelu (Príklady 5, 6).

Príklad 3: WIDŁAK, Wojciech: *Chromatická Fantázia* pre čembalo, t. 89 – 91. Miniklastre (v pravej ruke) pohybujúce sa v intenciách intervalovej konštrukcie inverzie hlavného motívu.

I

Príklad 4: WIDŁAK, Wojciech: *Chromatická Fantázia* pre čembalo, t. 118. Akord, ktorý sa má hrať ako *arpeggio* (zložený z 3 tónov) pohybujúci sa v intenciách pôvodnej intervalovej štruktúry hlavného motívu.

Príklad 5: WIDŁAK, Wojciech: *Chromatická Fantázia* pre čembalo, t. 142 – 147. Nanovo rytmi-zovaná verzia pôvodného hlavného motívu (začínajúca sa od c v pravej ruke, pokračujúca do partu ľavej ruky).

Calmando al niente ♩ = 54

II

Príklad 6: WIDŁAK, Wojciech: *Chromatická fantázia* pre čembalo, záverečný úsek. Skladbu uzatvára improvizovaný fragment postavený na inverzii hlavného motívu.

ad libitum (♩ = ca 45)

Uvedeným spôsobom som skomponoval *Chromatickú fantáziu „The Son is Scrumptious“* pre čembalové sólo, na objednávku Gosky Isphordingovej, ktorej som ju aj venoval. Skladba je založená na päťtónovom chromatickom motíve, ktorého najdôležitejšími intervalmi sú malá sekunda a malá tercia. Úplný súbor tónov môže znieť ako mini-klastery, alebo sa môže stať chromatickou melódiou, ako aj súčasťou kánonu; môže byť rozšírený (multiplikovaný) na akord, invertovaný, augmentovaný alebo diminúovaný, alebo sa môže pozmeniť jeho rytmický tvar.

Aby sme to zhrnuli: tak uvedená technika, ako aj zmienený postup kompozičného myslenia vykazujú príbuznosť s variáciami – nie v zmysle variačnej (cyklickej) formy, ale v zmysle „**variovania**“, využívajúc postup **transformácie**, ktorá sa stáva hnacou silou zmeny. Skladbu možno vnímať ako hmotu (masu), ktorá krok za krokom nadobúda **nové tvary**. Takýto kompozičný postup pravdepodobne nemá ďaleko od improvizácie, hoci forma i výraz skladby sú pod skladateľovou kontrolou, zaznamenané v partitúre.

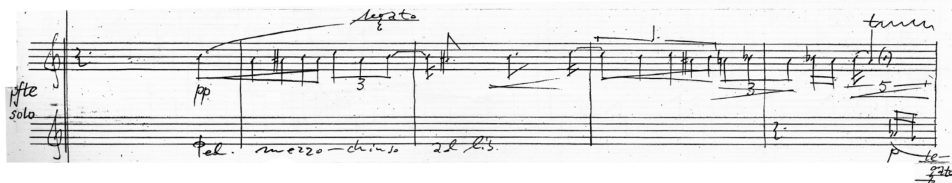
Ešte jedna poznámka týkajúca sa harmónie: odmietnutie tonálneho systému rozhodne neznamená absenciu potreby harmonickej organizácie v kompozičnej praxi dneška. Harmóniu možno v najširšom poňatí vnímať v súvislosti s otázkou celkového zvukového výsledku (zhrnutie všetkého, čo zaznie v danom okamihu), berúc pri tom do úvahy nie len akordy v tradičnom ponímaní, ale najrozmanitejšie vlastnosti zvuku. Organizácia tónových výšok si však zachováva svoj potenciál aj v hudobnej tvorbe dneška. Od skladateľa si vyžaduje premýšľanie nad logikou, súdržnosťou a príťažlivosťou vlastnej hudobnej tvorby. Pri vyučovaní kompozície zvyknem nasmerovať pozornosť študentov na otázku tzv. spoločného tónu v kontexte tradičného tonálneho systému,⁴ ktorý je tiež užitočnou súčasťou dnešných harmonických postupov a systémov. Spoločný tón harmonických konštrukcií zvyšuje súdržnosť a prirodzenosť ich postupov, rovnako však môže vyústiť do bohatšieho, viacrozmerneho hudobného zážitku – ako keď pozorujeme objekt, ktorý sa nám v určitom momente ukáže z trochu odlišného uhla, čím poodhalí svoje stránky, ktoré boli pre nás dovtedy neviditeľné. Bohatstvom tohto potenciálu disponuje predovšetkým mikrotonálna harmónia.⁵

Zvuk a farba v rôznych textúrach ako idea hudobnej tvorby

Začiatkom 21. storočia Tadeusz Wielecki, jeden z najvýraznejších poľských skladateľov takzvanej strednej generácie, začal rozvíjať novú metódu hudobnej tvorby. Nazval ju *technikou komponovaného trilku*. Ide o ďalší príklad toho, ako „**integrvať**“ hudobné

dielo. Príkladom komponovania prostredníctvom metódy komponovaného trilku je jeho *Koncert pre klavír a orchester*, napísaný a po prvýkrát uvedený v roku 2008. Na tomto diele možno pozorovať, ako sa jedna jediná idea **trilku** stáva determinantom parametrov celej kompozície. Definujeme v prvom rade trilok ako tremolo dvoch susediacich tónov stupnice. Trilok je rýchlym striedaním sa dvoch rôznych tónov, ktoré vyvoláva dojem vnútorne pohyblivého, ale nepretržité znejúceho intervalu.

Príklad 7: WIELECKI, Tadeusz: *Koncert pre klavír a orchester*, t. 21 – 25 (začiatok sólového klavírneho partu). Variovaná rytmická štruktúra rozšíreného trilku.



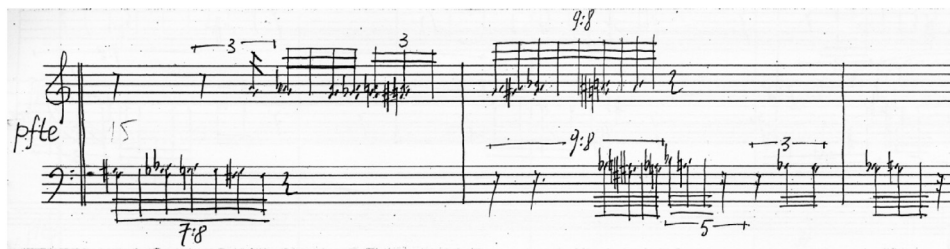
Wielecki začína trilkom, ako bol definovaný vyššie, a rozširuje myšlienku trilku na:

- opakovanie s premenlivou rýchlosťou (úzky interval);
- rozšírenie trilku (v intervale malej a veľkej sekundy) cez tremolo (širší interval) do „kolísania“ medzi niekoľkými tónmi;
- viacvrstvové harmonické textúrne bloky komponované podobne ako Lutosławského úseky v riadenej aleatorike, ale precízne notačne fixované do jedinej verzie;
- farebná zvuková pulzácia odvodená z rytmickej povahy trilku.

Príklad 8: WIELECKI, Tadeusz: *Koncert pre klavír a orchester*. Rozšírená myšlienka trilku:

- t. 146 – 148, lesné rohy a trúbky: opakovanie susediacich tónov vo viacerých vrstvách ako fundamentálny prostriedok vytvorenia farebnej, pulzujúcej hudobnej textúry.

- b) t. 312 – 314, sólový klavír: opakovanie vo forme vnútorne pulzujúceho (tremolu podobného) textúrneho a tónového *crescenda* a *diminuenda*.



Myšlienka trillu uvedeným spôsobom determinuje ďalšie aspekty a parametre Wieleckého *Koncertu* (Príklad 8): hudobnej textúre dominujú repetície, figurácie, kolísanie medzi tónmi, tremolá a tremolandá; hudobný tok sa rozlieva z unison a malých intervalov na jednej strane do veľkých, zložitých harmonických štruktúr na strane druhej; hudobné dianie osciluje medzi pomalými, takmer statickými úsekmi a úsekmi plnými života a vnútorného pohybu; menia sa i rytmické tvary. Artikulácia a dynamika zdôrazňujú kontrastný charakter jednotlivých úsekov a poháňajú hudobný tok. Skladbe dominujú jasné farebné odtiene bez náznaku temnoty. Farebná pulzácia evokuje techniku impresionistických malieb s množstvom pestrofarebných bodov ústiachich do jedinej farby.

Je zaujímavé, že Wieleckého *Klavírny koncert*, vytvorený na badateľne horizontálnom princípe rozvíjania jedinej hlavnej myšlienky, sa končí ako otvorená forma akousi kadenciou, pripomínajúcou skôr medzihru, než záver. Myšlienka trillu je v nej zredukovaná na samostatne zaznievajúce akordy, miestami doplnené krátkymi pasážami (pripomínajúcimi ozdoby z predchádzajúcich úsekov *Koncertu*) a podporené rezonanciou vybraných tónov. Hudba doznieva bez autentického záveru (Príklad 9).

Príklad 9: WIELECKI, Tadeusz: *Koncert pre klavír a orchester* sa končí ako otvorená forma. Posledných 7 taktov, skladbu uzatvára sólový klavír.



Vlastnosti zvuku a nástrojov ako hnacia sila formovania hudobného priebehu

Z fyzikálneho hľadiska je zvuk chvením šíriacim sa v podobe tlakovej vlny prostredníctvom média, ktorým je napríklad voda či vzduch. Z hľadiska fyziológie a psychológie predstavuje zvuk *prijímanie* takýchto vln a ich *vnímanie* prostredníctvom mozgu.⁶

Hudobný zvuk alebo tón je percepčnou vlastnosťou zvukov, ktorá umožňuje ich zoradenie na báze frekvenčnej škály. Všeobecnejšie povedané, ide o vlastnosť, ktorá umožňuje označovať zvuky ako „nižšie“ či „vyššie“ v spojitosti s predstavou melódie. Za tón možno považovať zvuk, ktorý má dostatočne zreteľnú a stabilnú frekvenciu, čo ho odlišuje od hluku. Výška, spoločne s dĺžkou, hlasitosťou a farbou, je jednou z hlavných vlastností hudobných zvukov – tónov. Tónovú výšku možno kvantitatívne vyjadriť v intenciách fyzikálnej veličiny, ktorou je frekvencia. Výška tónu však nie je výhradne objektívnou, fyzikálnou, ale aj subjektívnou, psychoakustickou vlastnosťou zvuku.⁷

S nástupom 20. storočia (či dokonca už koncom 19. storočia) sa novým východiskom hudobnej tvorby stala farba zvuku. Skladatelia, hľadajúc novú zvukovú farebnosť, začali uplatňovať rozmanitý, inovatívny inštrumentár (medzi iným bicie nástroje, ale tiež akordeón a ďalšie nástroje tradičnej ľudovej kultúry, ako aj atypické druhy rezonujúcich predmetov). Bola to predovšetkým potreba nového zvukového potenciálu v období intenzívneho technologického rozvoja, čo viedlo v oblasti hudobnej tvorby k vzostupu elektroakustickej kompozície. Chápanie hudobného zvuku smerovalo k rozšíreniu jeho vymedzenia z konkrétneho, ladeného tónu, vydávaného hudobným nástrojom, na ponímanie zahŕňajúce aj perkusívne a syntetické zvuky.

Pretože každý hudobný nástroj znie inak, hudba písaná pre určitý nástroj/hlas sa od hudby komponovanej pre iný nástroj líši (čo však v dávnejších etapách hudobnej histórie nebolo až také evidentné). Tento fakt nám pripomína, že vlastnosti zvuku závisia od jeho zdroja. Naša predstavivosť a citlivosť je vystavovaná inšpirácii prameniacej zo špecifických zvukových možností konkrétneho hudobného nástroja (nástrojov). Rozhodujúce sú jeho rezonančné vlastnosti (dlhý/krátky zvuk, preznievajúce frekvencie atď.), ráznosť nástupu tónu, artikulačné možnosti nástroja, typické a atypické techniky hrania, dynamický rozsah, potenciál formovania tónu v čase, konštrukcia nástroja, jeho veľkosť, rozmery a akustické vlastnosti priestoru, v ktorom sa má realizovať vystúpenie. Posledný parameter, akustický priestor, sa v širšom zmysle takisto stáva súčasťou hudobného nástroja, na čo by profesionálni hudobní skladatelia nemali zabúdať.

Prostredníctvom tejto úvahy postupne prechádzame k ďalšiemu aspektu hudobnej formy a hudobnej kompozície, ktorý sa v dnešnej dobe stáva dôležitejším než kedykoľvek predtým. Týka sa **času a rozmeru hudby**.⁸

Pri prežívaní hudobného času a rozmeru treba rozlišovať:

- 1) **vnímanie v čase** = horizontálne (forma, rytmus/pulzácia);
- 2) **„momentálne“ vnímanie** = hĺbka a vnútorný rozmer hudobného objektu; vzťah medzi simultánne existujúcimi, paralelnými elementmi.

Prvá, **horizontálna stránka vnímania**, je niečím, nad čím sa zamýšľajú skladatelia už po stáročia. Skomponovať hudobné dielo v správnej forme znamená dať hudbe **dostatok času** nielen na jej zaznenie, ale aj na jej **vnímanie**. Poslucháč **počúva, ukladá do pamäti, hľadá spojitosti** medzi predchádzajúcimi a nasledujúcimi elementmi (hudobnými udalosťami) a vytvára si, či, lepšie povedané, dospieva k určitým záverom

(napr. citová reakcia, odhalenie krásy, smútok, obdiv, netrpezlivosť a úľava atď.). Ak počúvame hudbu, ktorá nezapojí našu myseľ a naše srdce, práca skladateľa po tejto stránke pravdepodobne nie je v poriadku. Hudba si vo svojej prirodzenosti vyžaduje viac, než len vnímanie jednotlivých impulzov, ktoré môžu byť nahradené inými, bez toho, aby došlo k zmene výsledného efektu. To nás upozorňuje na potrebu **homogénosti** hudobného diela, ako aj na **proces vnímania** hudobného diela a na jeho obmedzenia:

- 1) tolerancia zvukových extrémov, schopnosť prijať určité množstvo impulzov (ktoré by nemalo byť prekročené);
- 2) potreba rozjímania, pocitu dojatia, šokovania, vzrušenia...

Tak ako homogénnosť hudobného diela, tak aj všetky odtiene našich zážitkov a pocitov s ním spojených **vnímame v čase**. Ignorovanie času ako **horizontálnej dimenzie projektovania** hudobného celku by znamenalo prihovárať sa poslucháčovi jazykom, ktorý nepozná, alebo k nemu prehovárať s nesprávnou intonáciou. Rôzni ľudia samozrejme potrebujú rôzne množstvo času, primerané ich vnímaniu. Zdá sa však, že v tomto smere existuje u ľudí určitá tolerancia, ktorá umožňuje skladateľovi v rovnakom čase efektívne osloviť väčšie množstvo ľudí.

Môže sa zdať, že **forma hudobného diela** v dnešnej dobe **nie je stredobodom** záujmu skladateľov. Doménou experimentov sa stáva nový zvuk či orchestrácia, ladenie, externé poslanstvo (nepriamy význam, provokácia), alebo čokoľvek iné, čo zaujme poslucháčovu pozornosť viac než samotná estetika formy, konštrukcia, architektúra hudobného diela. Taký je, zdá sa, **najpodstatnejší rozdiel medzi súčasnosťou hudby a jej minulými epochami**. Pre tých, ktorí chcú „resetovať“ svoju myseľ, je k dispozícii celý oceán minimalistickej trance-music, ktorá citlivosť z ľudského srdca v skutočnosti **vymazáva**. Kým v našom vnútri ešte existuje cit, prejavuje sa potrebou **kontemplácie** nad nádhernou hudbou, potrebou **prežívania** hlbokých dojmov či potrebou vnárania sa do zázračného priestoru sveta, v ktorom **sa čas transformuje tak, ako si to želá naše vedomie** a podvedomie. Iba skutočne ušľachtilé umenie dokáže ponúknuť tento obrovský priestor, v ktorom sa môžeme **oslobodiť od každodenného zhonu**, od záplavy myšlienok a udalostí. V konkrétnom čase veľkej hudobnej formy sa možno dotýkať odlišnej existencie (**paralelného sveta**) hudby, ktorý sa bude našej mysli dlhšiu dobu pripomínať.⁹ Tento fenomén je zásadnou výpoveďou o **záhade vnímania a času**.

Giacinto Scelsi a skladatelia spektrálnej hudby ako Gérard Grisey, Tristan Murail, Kaija Saariaho, Horațiu Rădulescu, ale taktiež Morton Feldman, George Crumb, Henryk Mikołaj Górecki a mnohí ďalší, preskúmali oblasť zvuku a inštrumentácie zameriavajúc sa na aspekt času ako zásadného rámca hudobného zvuku. Uvedme tiež, že jadrom spektrálneho hudobného zmysľovania je **čas** ako dimenzia zvukovosti.¹⁰ Uvedení skladatelia (poniektorí z nich z pozície autorov spektrálnej hudby) žiadajú poslucháča, aby **zabudol** na nátlak času a ponoril sa do **zvukového univerza**. Nejde o jednoduché, horizontálne zaznievanie plytkých hudobných udalostí, ako to často býva v minimal-music; v ich hudbe nachádzame množstvo **detailov** (ako precízna, neobvyklá orchestrácia, pohrávanie sa s registrami, detaily artikulácie, selektovaný a separátny rytmus, zvukové spektrum), ktoré robia túto hudbu nielen zaujímavou, ale tiež hlbokou a **zmysluplnou**. Pomerne sofistikovaný, ale svojím spôsobom jednoduchý a hlbavý svet zvuku nám otvoril **Per Nørgård** svojím objavom **nekonečného radu** a **otvorenej hierarchie**, ktorých možnosti preskúmal medzi iným v *Symfónii* č. 2.¹¹ **Paweł Mykiety**n v nedávno napísa-

ných a v roku 2008 premiérovaných *Pašiách* **predlžuje proces hĺbania** (rozjímania) nad smrťou Krista tak extrémne, až sa začneme *podieľať na jeho bolesti*. Prispieva k tomu duálna časová projekcia narácie: prebieha simultánne od začiatku do konca (genealógia Krista) a späťne (Pašie). Kompozície **Gérarda Griseya** (1946 – 1998) ako *Partiels* pre 16 alebo 18 hudobníkov (1975), *Jour, Contre-Jour* pre elektronický organ, 13 hudobníkov a magnetofónovú pásku (1979), *Quatre chants pour franchir le seuil* pre soprán a 15 nástrojov (1997/1998), nás pozývajú na **dobrodružnú cestu**, nie horizontálnu, ale vstupujúcu **do vnútra zvuku**, na cestu do **novej dimenzie**, v ktorej neplynie čas.¹² To sú niektoré vybrané, ale dôležité príklady hudby líšiacej sa od predchádzajúcej tvorby špecifickým prístupom k narábaniu s časom. Prístupom k dimenzii času sa tento smer hudobnej kompozície odlišuje tiež od ďalšieho, v ktorom sa skladatelia zameriavajú na ténbre ako na zdroj zvukovo-farebných vlastností.

Témbr ako zdroj zvukovo-farebných vlastností

Na tomto mieste možno v prvom rade spomenúť ténbrovú hudbu – v Poľsku známu ako *sonorizmus*. V centre pozornosti sonoristických skladateľov nie sú vlastnosti jediného zvuku. Je ním skôr jeho kvalita, efekt nového vyznenia získaného prostredníctvom tradičných nástrojov alebo z nových zdrojov. Kým v spektrálnej hudbe je najdôležitejším parametrom čas, v sonoristickej hudbe sa ako dominantný prejavuje „dialóg hudobných textúr“. Sonorizmus prezentuje tradičnejší hudobný priebeh, založený na horizontálnom členení, s možnosťou využitia kontrapunktu transformovaného z tradičných hlasov na jednotlivé vrstvy hudobnej textúry. To je prípad Györgya Ligetiho (1923 – 2006) či Krzysztofa Pendereckého. Ako skladateľ aktívny v akademických kruhoch pozorujem záujem najmladšej generácie skladateľov či už o sonoristické, alebo spektrálne kompozičné smery a techniky. Pripomína mi to starú pravdu o prepojení a vzájomnom porozumení medzi dvoma vzdialenými generáciami starých rodičov a ich vnúčat. Tento vzťah samozrejme neznamená opakovanie minulého: nová generácia prináša nové hodnoty, spracúva nové prostriedky v nadväznosti na súčasné technologické poznatky a schopnosti. Môžeme s istotou povedať, že táto generácia hovorí iným jazykom ako ich umeleckí „prarodičia“. Ide o ďalší dôkaz, že hudba plní úlohu sprostredkovateľa pocitov, významov, myšlienok, emócií, je bázou medziludskej komunikácie. A je našim cieľom hľadať porozumenie a zmysel, načúvať a počuť, byť vypočutými a pochopenými.

Zdá sa teda, že odpoveďou na potreby dnešného človeka – citlivého, otvoreného novým pocitom a zážitkom, ktorého neuspokojuje ponuka sveta komerčných produktov – neustále môže byť hudba. V každodennom zhone hľadáme spôsob, ako sa „odpútať“ od šialenstva všadeprítomného zhonu. Tých, ktorí ho hľadajú, pravdepodobne nie je mnoho; to však nie je ničím novým... **UMENIE MUSÍ BYŤ EXKLUZÍVNE; AVŠAK POTREBA UMENIA MEDZI ĽUĎMI A VŠETKÝMI NÁRODMI TOHTO SVETA STÁLE EXISTUJE, TAK, AKO VO VNÚTRI KAŽDÉHO ČLOVEKA JESTVUJE POTREBA PRIHOVÁRAŤ SA INÝM ĽUĎOM. HUDOBNÉ DIELO JE NAOZAJ INDIVIDUÁLNOU, UNIKÁTNOU VÝPOVEĎOU UMEĽCA VOČI SVETU, KTORÝ HO OBKLOPUJE. VÝPOVEĎOU VYSLOVENOU JAZYKOM VŠETKÝCH JAZYKOV, KTORÝM JE HUDBA.**

PREKLAD: SOŇA DOBROCKÁ

- ¹ BARENBOIM, Daniel: *Everything is Connected: The Power of Music* [Všetko so všetkým súvisí: Sila hudby]. London: Weidenfeld & Nicolson, 2009.
- ² HARNONCOURT, Nicolas: *Baroque Music Today: Music As Speech* [Baroková hudba dnes: Hudba ako reč]. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1988, 1995.
- ³ WIDŁAK, Wojciech: *Chromatická fantázia The Son is Scrumptious* pre čembalo. Edícia PWM, Krakov 2004, PWM 20 293. CD nahrávka: DUX 0605 – PWM 10926, 2008, 4. stopa.
- ⁴ Napríklad spoločný tón uplatnený v harmonickom spoji toniky a subdominanty, alebo toniky a dominanty.
- ⁵ Pozri MYKIETYN, Paweł: *String Quartet No. 2*, t. 160 – 198. Edícia PWM, Krakov, 2006. PWM 10464. DVD nahrávka: PWA, 2007.
- ⁶ In: <https://en.wikipedia.org/wiki/Sound>
- ⁷ In: [https://en.wikipedia.org/wiki/Pitch_\(music\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Pitch_(music))
- ⁸ Závažnú reflexiu časopriestoru a rozmerov hudby, ako aj jej vnímania, iniciovala Hanna Kulenty (nar. 1961), autorka myšlienky „polyfónie oblúkov“, neskôr rozšírenej do „časopriestorovej polyfónie“.
- ⁹ WIDŁAK, Wojciech: *Añoranza*. Fase inicial, 2015; vydanie a nahrávka k dispozícii u skladateľa.
- ¹⁰ Titul známej Griseyho publikácie je *Tempus ex machina: A Composer's Reflections on Musical Time* [Tempus ex machina: Skladateľova reflexia hudobného času]. In: *Contemporary Music Review* 2, No. 1: 238 – 275, 1987.
- ¹¹ KULLBERG, Erling: Beyond Infinity. On the infinity series – the DNA of hierarchical music [Za hranicami nekonečna. K nekonečným radom – DNA hierarchickej hudby]. In: *The Music of Per Nørgård. Fourteen Interpretative Essays*, red. Anders Beyer, Aldershot 1996; ANDERSON, Julian: Perception and Deception. Aspects of Per Nørgård's hierarchical methods and parallel developments in recent Central European music [Percepcia a deceptcia. Aspekty hierarchickej metódy Pera Nørgårda a paralelný vývoj súčasnej streoeurópskej hudby]. (tamtiež).
- ¹² WILSON, Peter Niklas: „Gérard Grisey bol, ako jeden z mála, majstrom práce s „altitúdami“; majstrom, ktorý dokázal zručne priblížiť a oddialiť mikro- a makročas, či vo svojej nádhernej imaginácii rozlišovať medzi plynutím času človeka, extenzívnym plynutím času veľrýb a extrémne komprimovaným plynutím času sveta hmyzu. Manipulácia s časom z perspektívy sluchového vnemu – čo Grisey určite dobre vedel – dáva hudbe silu, ktorá sa približuje metafyzike, práve tak, ako aj texty *Quatre chants*.“ In: CD *Gérard Grisey – Quatre Chants pour franchir le seuil*. KAIROS: 2010, Katalóg č. 0012252KAI.

SUMMARY

Forming Music

Pitches-sounds, Their Organization and Role in Compositional Process Today

Music As Speech – this title of Harnoncourt's book tells us the basic truth about what we do composing, playing music and listening to its performance. We are communicating the others. Music work is a form of communication between people, the most universal and capacious speech, an essential element of human's life. Being a sort of language, music has got a structure comparable to the linguistic rules, it uses some twin means. But its main mean remains **sound**, in previous epochs limited to pitches and their organization, later extended to sound and its properties.

The **pitches' organization** may determine a contemporary music composition in several ways, as:

- 1) **structurizing by pitches and their organization;**

here belong a.o. regular twelve-tone series, Per Nørgård's infinity row; also my composition Chromatic Fantasy (The Son is Scrumptious) for solo harpsichord written in 2003, in which one assemblage of pitches (without fixed rhythm, order, register etc.) determines both vertical and horizontal structure of the piece composed as a set of "variations".

- 2) *sound and timbre as an idea that determines music composition;*

Tadeusz Wielecki's Concerto for Piano and Orchestra (2008) exemplifies his "technique of a composed trill" in which a single idea of trill determines several parameters of the whole piece; an extended interpretation of trill includes: repetition with variable speed; tremolandos and oscillation between numerous pitches; pulsation of sound-colors; a half-opened form of musical work.

- 3) *the properties of sound (pitch) and instruments as a source of method of forming musical course;*

The inspiration can be drawn from specific instrument and its features, including the electroacoustic means&sources, acoustic parameters of place of performance etc. Here one more musical dimension reveals itself: depth, a kind of counterpoint to horizontal time dimension (works of Scelsi, Crumb, Grisey and spectral composers, Feldman, Górecki, also Per Nørgård's open hierarchy). Ambiguity of music perception: perception in time vs. perception in the present, moment, now, leads us towards the problem of musical form today.

- 4) *timbre as a source of sound-color qualities (timbralism/sonorism, electroacoustic music, electronic transformations of sound).*

Here one should mention timbralism (in Poland: sonorism), focused on the new sound quality, new sounding effects that form a 'dialog of textures' (Ligeti, Penderecki). The trend continued and renovated now by young generation.

Today the music seems to be an answer for current needs of sensitive people, open for new experiences and feelings, for whom the commercial products are not enough. The art is always exclusive, but the need of art still exists in people and nations all over the world, as the need of communicating the others remains in a single human heart. So, the music creation forms an individual, unique answer of a single artist for what the surrounding world 'says'. An answer expressed in a language of languages, which is music.