



Nové nástroje a zvukové skulptúry-4/4

[RELATED LINK](#) >

kind: VISUO

title: Nové nástroje a zvukové skulptúry- 4/4

author / editor: Michal Murin

language: slovak

HUGH DAVIES

Hybná sila a elektronika

Existujú dve najdôležitejšie formy hybnej sily v kombinácii s ľudským zasahovaním alebo bez neho. Pri prvej ide o prirodzené živly ako vietor, voda a oheň, pri druhej o elektrinu. Tieto tri prírodné živly spolu s gravitáciou (ktorá je úzko spätá so štvrtým živlom, zemou) vydávajú už od vzniku vesmíru ohromnú škálu zvukov v prírode, pričom niektoré z nich sú mimoriadne hudobné, ako napr. "spievajúce piesky" nachádzajúce sa v mnohých častiach sveta alebo menej známe "spievajúce skaly" a "spievajúce bahno". Keď začali vznikať lovekom vytvorené predmety, táto škála sa rozšírila, či už zámerne (ako eolská harfa hrajúca vo vetre vyvinutá v renesancii), alebo náhodne (ako hvízdanie vetra cez kúrové diery alebo novšie zariadenie telegrafných a telefónnych drôtov). Niektorí prví predchodcovia dnešných zvukových skulptúr fungujú rovnakým spôsobom, opäť aj zámerne (ako taluktak z Jávy, súbor bambusových "zvoncov" nainštalovaných na ryžovom poli, ktoré oznamujú, že každú časť zavodňovacieho systému naďalej funguje, a rôzne podobné vodné a veterné zvonce, ako napr. tang koa z Vietnamu, ktoré slúžia ako strašiaky na vtáky), aj náhodne (hlava obrovskej sochy, jednej z dvojice Memnonových kolosov v Egypte, ktorá po tom, čo bola poškodená pri zemetrasení okolo r. 27 p.n.l., "spievala" pri úsvite, až kým ju Rimania "neopravili" okolo roku 200 n.l.).

Vietor hral najvýznamnejšiu úlohu pri širokej škále eolských hárf, ako aj v prípade už opísanej obrovskej harfy, najmä v dielach I.A. MacKenzieho a Maxa Eastleyho, ktorý zostrojil aj veľkú vodnú harfu a súbory eolských píšťal. Medzi príbuzné nástroje patrí súbor zosilovaných dychových nástrojov Ch_in Dietera a Ulriky Trüstedtovcov a strunové nástroje, na ktorých sa hrá stlačeným vzduchom, a "gongy" skladateľa Maria Bertonciniho. Voda sa objavuje ako hybná sila (od prvých foriem organu okolo r. 400 p.n.l. a raných samoinných strojov) a zároveň ako zdroj zvuku najmä v rôznych dielach Jacquesa Dudona (vyše 100 rozličných predmetov), ako aj vo forme riečneho prúdu, prílivu a odlivu (Eastley, John Latham), ako menšie rezonancie nádoby, vo vodných bubnoch z rôznych častí sveta (Waterphone), ako metóda "zavesenia" basového polguového plexisklového "bubna" (Robert Hebrard, Pierre-Jean Croset), na aktiváciu "slávikov" zo sklenených tyčí v súbore nástrojov Cristal bratov Baschetovcov, vo forme kvapiek (George Brecht, Eastley, Terry Fox a Ellen Fullmanová), bublín pumpovaných cez trúbky (skupina Sonde) a na vydávanie bublavých zvukov v dychovom nástroji pripomínajúcom pískajúce hrnce a juhoamerické píšťalky-sláviky (Gummiphon Hansa-Karstena Raেকে). Oheň sa používal len zriedkavo: v jednom diele MacKenzieho a Anney Lockwoodovej (Piano burning - Horiaci klavír) a v umeleckých performance súboru Bow Ensemble (do ktorého patrí perkusionista a tvorca nástrojov Paul Burwell), kde oheň a para tvoria najdôležitejší prostriedok na aktiváciu špeciálne zostrojených perkusívnych a dychových nástrojov (z posledných vymenovaných niektoré vychádzajú z nástroja Pyrophone, ktorý vynášiel v r. 1869 Frédéric Kastner).

Od prvého požitia elektromagnetu na vytvorenie zvuku (Charles Grafton Page v r. 1837) a od vyvinutia elektrického motora zhruba v tom istom čase nadobudla elektrina prevládajúci vplyv na zvuk a hudbu. Využíva sa opäť dvoma základnými spôsobmi - ako hybná sila a pri tvorbe zvuku. Elektrická hybná sila je v prvom rade elektromechanická a kombinuje sa s "elektrickou akciou" na diaľkové ovládanie (ako pri píšťalovom organe). Tým sa umožňuje, aby automatické zvukové inštalácie a zvukové skulptúry "hrali samy" podľa vopred určených hudobných skladieb prostredníctvom partitúr, ktoré sú zakódované vo forme okolíkovaných valcov (ako v hracej skrinke), dierovaných papierových pásoch (oboje používal Stephan von Huene), značiek natretých atramentom na neexponovaný filmový štôok (Martin Riches), uniselektorov (rotujúcich spínačov, Philip Hodgetts, Godfried-Willem Raes), elektromechanických časových spínačov (Takis, David Jakobs, Max Eastley) a programovaných mikropočítačov (Riches, Ken Gray, Leon van Noorden), a ako aj často zložitých sekvencií elektronických ovládačov zabudovaných do okruhov generujúcich zvuk vo zvukových skulptúrach Petra Vogelaa

Waltera Giersa. V týchto partitúrach išlo o perkusívnu hru na širokú škálu predmetov (vrátane zvonov, •inelov, xylofónov, nájdených predmetov at•.), pneumaticky pohá•ané piš•aly odvodené od organu, jazý•ky la altová flauta Richesa), vypínanie a zapínanie elektromagnetov a pripájanie rôznych elektronických oscilátorov a rádioprijíma•ových okruhov k reproduktorom. O elektromotoroch sme už hovorili.

Elektronické oscilátory sa používajú mnohými spôsobmi. Niekedy sa sú•iastky (ako odpory, kondenzátory, diódy, tranzistory) vystavujú viditeľne, ako v miniatúrnych kostrových "vežiach" Vogela, rámovaných geometrických "obrazoch" Giersa a v skupinách drobných cvakajúcich oscilátorov Takehisu Kosugiho. •alšie skryté cvakajúce oscilátory tvoria základ inštalácií Maxa Neuhausa, Alvina Luciera a Norberta Möslanga s Andym Guhлом. Gil Mellé, Gottfried-Willem Raes, Mark Abbott a Brian Doherty zostrojovali úmyselne jednoduché formy elektronického syntezátora a Allan Bryant, Michel Waisvisz, Ken Gray, Carl Vine a •alší zostrojovali zložitejšie formy (mnohí skladatelia v posledných rokoch zostavovali vlastné osobné interpreta•né systémy so zabudovanými komer•nými mikrop•itami). V inštalácii Ideofon Dicka Raaijmakersa sa zvuky vytvárali fyzicky uvádzaním reproduktorových kuže•ov do pohybu. Mnohí skladatelia vytvárali elektronické zvuky použitím akustického feedbacku alebo pískania medzi mikrofónom (-mi) a reproduktorom (-mi). Variácie elektronických zvukov vznikajú prostredníctvom zariadení, ktoré zaznamenávajú zmeny okolitého svetla (solárnymi panelmi alebo fotobunkami) a rýchlos• a smer vetra, ako napr. v inštaláciách a zvukových skulptúrach Neuhausa, Luciera, Eastleyho, Jamesa Seawrighta, Stanleyho Lunettu, Howarda Jonesa, Liz Phillipsovej, Petra Appletona, Petra Vogela, Dalea Amundsona a Jacquesa Serrana (Mur interactif spatiotemporel).

Komplexné elektronické live inštalácie kombinované s rôznymi inými médiami (ako tanec, film a interaktívne svetelno-zvukové inštalácie) boli hlavným zameraním skupiny Experiments in Art and Technology, ktorá sa uviedla v r. 1966 v New Yorku sériou "Nine Evenings of Art and Engineering" (Devä• večerov umenia a techniky) a v ktorej odborníci na nové technológie spolupracovali s hudobníkmi ako John Cage a David Tudor, ako aj s •alšími umelcami ako Robert Rauschenberg, Öyvind Fahlström, Yvonne Rainerová a Robert Whitman. •alšou významnou udalos•ou v práci skupiny bola prezentácia v pavilóne Pepsi po•as výstavy EXPO 1970 v Osake. Týmto smerom pokračoval Tudor v spolupráci so skladateľom Lowellom Crossom a fyzikom Carsonom Jeffriesom na sérii Video/Laser (1969-77), kde použil hrané elektronické zvuky a laserové obrázky. Výsledkom prezentácie jeho Daž•ového lesa - Rainforest IV. (1973) bolo sformovanie skupiny Composers Inside Electronics. V Rainforest IV. sa prostredníctvom špeciálnych transformátorov zavádzajú elektronické zvuky do rôznych každodenných a odpadových predmetov (•ím sa predmety premie•ajú na "nástrojové reproduktory"). •lenovia tejto skupiny John Driscoll, Philip Edelstein, Ralph Jones, Martin Kalve a Bill Viola, ako aj Nicolas Collins a Ron Kuivila jednotlivito experimentovali s rôznymi kombináciami oscilátorov, rezonan•ných materiálov a •alších predmetov a mechanizmov.

Do •alších dvoch oblastí patria tiež elektrické prístroje a zvuky, ktoré sú po•ute•né len cez reproduktory. Vysoko citlivé špeciálne mikrofóny, ktoré zosil•ujú •asto "mikroskopické" zvukové vibrácie, tvoria základ mnohých diel Takisa, Hugh Daviesa, Dietera Trüstedta, Maria Bertonciniho, skupiny Sonde, Richarda Lermana, Chrisa Browna a Prenta Rodgersa (a sú použité v niektorých dielach Leifa Brusha, ktoré umožňujú po•u• prírodné procesy, ako praskanie •adov na jar a prúdenie miazgy v strome). Takéto nástroje zdôrazňujú hmatový prvok hudobného predvedenia, ktorý je ústredným prvkom aj pri "syntezátoroch" Waisvisza a Graya. s vopred nahratými zvukmi sa pri hraní manipuluje tak, že rôznymi d•žkami magnetickej pásky sa pohybuje ru•ne (Waisvisz), pomocou hus•ového slá•ika (Laurie Andersonová) a tak, že sa vo•ná magnetofónová prehrávacía hlava pohybuje po štvorci zlepenom z krátkych kúskov pásky (Jon Hassell, Akio Suzuki). Christian Marclay ohýba, škriabe a skladá fragmenty rôznych gramofónových platní, ktoré potom prehráva až na ôsmich discogramofónov. Vo väčšine uvedených príkladov elektrickej a najmä najnovšej vyspelej techniky sa v niektorom aspekte nástroja alebo zvukovej skulptúry vyskytuje aj prvok staromódnejších techník a "folkloristických" materiálov.

Verejnè predstavenie

Ako sme už povedali, tvorcovia najrozli•nejších nových zvukových zdrojov pochádzajú z rôzneho hudobného a iného umeleckého prostredia. Diskografia a zoznam kaziet, ktoré sú aj za•lenené v závere tohto •lánku, ukazujú (pri porovnaní d•žky hlavnej prvej •asti - zaoberajúcej sa hudbou, ktorú tvoria a hrajú vynálezcovia nástrojov, a druhej, ove•a kratšej •asti o hudbe, ktorú pre takéto nové nástroje tvoria iní skladatelia), že podstatná väčšina umelcov, ktorí hrajú vlastné skladby (niekedy spoločne s •alšími hudobníkmi) alebo sólové improvizácie na nových nástrojoch a zvukových skulptúrach, ich aj vynachádza a (alebo) vyrába. Tým sa nedávno znovu zavedený trend (ktorý vo veľkej miere zanikol okolo roku 1800) posúva do roviny, keď si sami skladatelia konštruujú nástroje, ktoré umožňujú každému vlastný výber zvukových zdrojov (jav takmer neslýchaný v dovtedajšej západnej hudbe), nako•ko sa neuspokojujú s používaním tradi•ných alebo novších komer•ných nástrojov ani s novým médium, ktoré celkom eliminuje hrá•a, a to s nahratou elektronickou hudbou. takýto prístup je pochopiteľne celkom prirodzený pre vizuálneho umelca, ktorý je zvyknutí vytvára• objekty (hoci presným ekvivalentom k takémuto umeleckému objektu je zvuková kompozícia a nie remeselnícky predmet, akým je hudobný nástroj). Títo umelci sa zase musia nau•, ako tvori• zvuky a štruktúrova• udalosti v •ase. Medzi rané súbory, ktoré vytvárali skladatelia - vynálezcovia, patrili skupiny, ktoré hrali na nástrojoch Luigiho Russola (od r. 1913), Harryho Partcha (najmä od konca 40. rokov) a bratov Baschetovcov (koncom 50. rokov). Od začiatku 60. rokov sa mnohé skupiny performance (s 3 alebo viacerými •lenmi), do ktorých patrili aspo• jeden vynálezca, špecializovali na hranie na nových nástrojoch, spo•iatku •asto v kombinácii s elektronickými live systémami, ktoré sami vyvíjali (pretože mnohí vtedajší vynálezcovia pracovali v elektronickom hudobnom štúdiu). Patria sem napr. perkusívny súbor (Lucia Dlugoszewski), Sonic Arts Union (Alvin Lucier a Gordon Mumma), Musica Elettronica Viva (Allan Bryant), AMM (Keith Rowe), Gentle Fire (Hugh Davies), Anima (Paul Fuchs), Kölner Ensemble für neue Musik (Mauricio Kagel), Sonde (celá skupina), Gravity Adjusters Expansion Band (Richard Waters), U.S. Steel Cello Ensemble (Robert Rutman), Music for Homemade Instruments (Skip La Plante), Composers Inside Electronics (celá skupina), Confluence (Chris Brown, Tom Nunn, Prent Rodgers a

David Poyourow), Glass Orchestra, A.G. Neue Musik (oba súbory používajú sklenené nástroje), Whirled Music (Max Eastley), Nihilist Spasm Band, From Scratch, Bow Gamelan, Simulated Wood (Joop van Brakel, Rik van Iersel a Horst Rickels) a niekoľko amerických gamelanových súborov: Gamelan Son of Lion (Barbara Benaryová), Western Gamelan (Daniel Schmidt), Other Music (David Doty), a najstarší Gamelan Si Darius (jeden z dvoch založených Lou Harrisonom a Williamom Colvigom, na ktorý nadväzoval o niekoľko rokov neskôr Gamelan Si Betty). Niektorí z uvedených najvýznamnejších vynálezcov nástrojov sa okrem iného špecializovali aj na sólové predstavenia s ich vlastnými nástrojmi. Boli to dvojice Arthéa (Franky Bourlier a Goa Alloro), David Toop a Paul Burwell, David Espejo Avilés a Oscar Vargas Leal, Chris Brown a Tom Nunn, Max Eastley a Hugh Davies, Hans-Karsten Reacke a Davies, Paul Panhuysen a Johan Goedhart, Norbert Möslang a Andy Guhl a manželské páry Bill a Mary Buchenovci, Dieter a Ulrike Trüstedtoci, Logos (Godfried-Willem Raes a Moniek Dargeová), Bob a Gail Batesovci a pôvodná zostava Animy (Paul a Limpe Fuchsovci). Popri koncertných predstaveniach, ktoré sa v mnohých prípadoch menej hodia do formálneho rámca tradičnej koncertnej siene, je najtypickejšou metódou prezentácie nových nástrojov, zvukových inštalácií a zvukových skulptúr výstava v umeleckej galérii alebo múzeu. Opísali sme tu dva základné spôsoby spúšťania zvukov: nástroje sú buď automaticky ovládané, alebo na nich "hrá" obecenstvo, pričom dochádza do určitej miery k prelínaniu medzi oboma metódami. Okrem prehliadok venovaných dielu jednej osoby vzrastá tendencia organizovať skupinové výstavy, ktoré sa po prvý raz začali objavovať na niekoľkých miestach okolo r. 1975. Takéto kontrastné zmesi často priahujú viac návštevníkov než zvyčajne, pričom publikum láka prinajmenšom iastoňná možnosť vlastnej participácie, tam, kde sa ponúka, je na úplný umelecký zážitok nevyhnutná v protiklade k prísnemu nariadeniu "nedotýkať sa", ktoré sa nevyhnutne vyžaduje pri výstavách malieb, sôch a umeleckých remeselníckych predmetov. Nedávno sa však začali vyrábať určité skulptúry, ktorých sa návštevníci výstav pre slepých môžu dotýkať (to by sa malo presadzovať aj pri súasných remeslách, kde - najmä pri drevených predmetoch - malá vzorka alebo možno aj fragment vyrezaný z vyradeného kusu by sa pokojne mohli poskytnúť na dotýkanie, aby diváci získali predstavu o pocitovom zážitku z dokončeného objektu). Takéto sústredenie sa na skúmanie hmatového aspektu nachádzame pri niektorých zvukových skulptúrach, na ktorých môže obecenstvo hrať. Zvukové inštalácie špeciálne vymyslené alebo upravené pre určitý priestor siahajú od takmer neviditeľných (ako Music on a Long Thin Wire Alvina Luciera) až po veľmi viditeľné.

Zvukové environmenty, často neinštalované vonku, sa vzťahujú na prostredie rôznymi spôsobmi, pozitívne, ako aj negatívne. Prírodné sily a voda môžu významne prispievať k tvorbe zvuku, môže sa použiť zväššený rozmer (najmä pri dlhých strunách a rúrach) a výsledok môže ovplyvniť jestvujúce charakteristické znaky krajiny (prírodné alebo umelé, ako napr. stromy, rieky, útesy, jaskyne, mosty, tunely, cesty a budovy). Medzi umelcov, ktorí sa špecializovali v tejto oblasti, patrí Max Neuhaus (elektronické zvukové zdroje), Davide Mosconi (zvukové signalizačné zariadenia) a Leif Brush (veľmi zosilnené zvuky z prírody). Podobné environmenty, zvyčajne menej náročné, vymýšľali pre vnútorné priestory Michael Brewster, Bernahard Leitner a ďalší. Často priamo vyvolávali a objavovali akustiku priestoru, ako napr. veľké akustické obrazovky, ktoré konštruoval Marvin Torffield. Niekedy úinkovali aj živí hráči, ako v ruskej sérii známej pod názvom Concert of Factory Sirens and Steam Whistles (Koncert továrenských sirén a parných pískal - 1918-23), v mnohých dielach skladateľa Alvina Luciera a v Alphabet Karlheinz Stockhausena (1972). Dva festivaly, kde sa pravidelne prezentujú zvukové inštalácie, sú Ars Electronica v Linzi a Spielstrasse v Essene.

Nové nástroje prispeli aj k mixmediálnym prezentáciám, ale len zriedkavo v kombinácii so svetelno-zvukovými eventmi. Pri najznámejších z nich sa používali predovšetkým magnetofónové záznamy (či už elektronickej, alebo tradičnej hudby), ako napr. v diele Nicolasa Schöffera (z 50. rokov) a skupín USCO, Pulsa a Dvizdjenje (všetky v 60. rokoch). Už spomínaná séria Video/Laser je výnimkou, lebo zaradila naživo oba prvky (ktoré prezentujú tí istí hráči). Elektronickej hudbe a ďalšie zvuky nahraté na páске sa kombinovali so skulptúrami - niekedy s magnetofónom vnútri skulptúry, ako v objekte Box with the Sound of Its Own Making (Škatuľa so zvukom vlastnej výroby - 1961) Roberta Morrisa - a boli základom mnohých zvukových environmentov, najmä pri použití viacerých kazetových magnetofónov, ale vzhľadom na tento prehad majú len okrajový význam. Ďalšia forma mixmediálnych diel sa zaoberá úmyselnou deštrukciou materiálov, ktoré sa prezentujú ako umelecké dielo. V niektorých takých dielach sa používa zvuk, ako napr. v známej Hommage á New York Jeana Tinguelyho (1960), v niektorých performance skupiny Fluxus začiatkom 60. rokov (najmä Nam June Paikových) a niekoľkých dielach Anney Lockwoodovej z konca 60. rokov, ako Piano Burning, Piano Garden (deštrukcia prírodou) a v častiach koncertu Glass Concert; Echo Chasers Normana Tornheima, ktoré sa púšťajú z veľkej výšky, sa tiež nedajú znovu použiť.

Coda

Tento prehad zahŕňa len niekoľko obmedzených aspektov diel známejších profesionálov v oblasti nových nástrojov spolu s príkladom zvukových zdrojov, ktoré sú s nimi úzko späté. Ako ukazuje úvodný historický súhrn, množstvo aktivít v celej oblasti v posledných rokoch veľmi vzrástlo a naďalej sa rýchlo rozširuje. Súasná situácia nových nástrojov (tiež čo sa týka množstva ich prezentácií v určitých oblastiach súčasnej hudby a umeleckých scén) pripomína situáciu v elektronickej hudbe uprostred 60. rokov, tesne pred tým, než začala zasahovať oveľa širšie publikum. Ako človek, ktorý v tom čase obširne dokumentoval aktivity v oblasti elektronickej hudby, sa autor nachádza o dvadsať rokov neskôr na stupni vývoja druhého najväššieho média 20. storočia, ktorý je porovnateľný so situáciou v oblasti konvenčných hudobných nástrojov. Pri oboch vznikala dokumentácia v čase, keď jediná osoba bola ešte ako-tak schopná byť podrobne informovaná o všetkých aspektoch histórie a súčasného stavu média. História nám ukazuje, že nech sa v budúcnosti čokoľvek stane, nebude to vývoj, ktorý by sa dal vopred predpovedať. Úplne nepredvídateľné prvky pravdepodobne odklonia niektoré súčasné aktivity smerom, ktorý zdanlivo poprie určité kvality, ktoré sa dnes cenia, pričom vyváženie nastane kompenzáciou v iných aspektoch.

Text bol pôvodne uverejnený v Echo: the Images of Sound (Paul Panhuysen, ed.). Apollohuis, Eindhoven, 1987.

Nemecký preklad: "Neue Instrumente und Klangskulptur: Ein Überblick", Ars Electronica: Festival für Kuns, Technologie und Gessellschaft (festivalový buletín). Linz, 1987

DODATOK (11. 9. 1994)

Tento článok bol pôvodne napísaný v rokoch 1984-85 a uverejnený v r. 1987 spolu s kompletnou diskografiou, "páskografiou" a vybranou bibliografiou. Bol založený predovšetkým na výskume, ktorý som robil v r. 1982-83 ako prípravu k môjmu článku "Sound Sculpture" (Zvukové skulptúry) a ku kratším článkom o jednotlivých konštruktéroch a nástrojoch, ktoré vyšli v The New Grove Dictionary of Musical Instruments (Nový Groveov slovník hudobných nástrojov, Macmillan, Londýn, 1984). V uplynulej dekáde sa aktivity v tejto oblasti značne rozšírili a dokumentácia, ktorú som naďalej zbieral, je veľmi bohatá. V čase, ktorý som mal k dispozícii, nebolo možné zrevidovať a doplniť pôvodný text o najnovšie informácie; namiesto toho tento dodatok stručne zhŕňa novšie perspektívy v oblasti za posledných 10. rokov.

V texte z r. 1987 som napísal, že ma moje výskumy doviedli k názoru, že napriek mnohým rozdielom sa situácia v oblasti nových nástrojov a zvukových skulptúr v mnohých ohľadoch podobala situácia v elektronickej (elektroakustickej) hudbe (ďalší významný spôsob tvorby hudby v 20. storočí s kompletne novými zvukovými zdrojmi) spreď 20. rokov, tesne pred tým, než hitová LP platňa Switched-On Bach priviedla elektronické zvuky a syntezátor do pozornosti oveľa širšieho publika. V tom čase som uverejnil rovnako podobnú dokumentáciu o elektronickej hudbe vrátane diskografie a "páskografie". V oboch oblastiach je poiatoný stupeň tvorby rovnaký: objavovanie nezvyčajných zvukov alebo sekvencie zvukov, ktoré majú silný hudobný potenciál a ktoré sa potom spracovávajú, aby sa dosiahol širší rozsah výšok a farieb tónov, či už v elektronickej hudobnom štúdiu, alebo v stolárskej dielni. Koncom 60. rokov a koncom 80. rokov sa postupne obidva typy zvukových zdrojov začali používať v južnej Amerike, Japonsku, Austrálii, na Novom Zélande a takmer v každej krajine západnej a východnej Európy. Použili sa dokonca aj v niekoľkých hollywoodskych filmoch a v rockovej hudbe. V týchto obdobiach vznikli aj špecializované časopisy: po Electronic Music Review (1967-68) s krátkou existenciou nasledovalo niekoľko ďalších časopisov a Experimental Musical Instruments, ktorý začal vychádzať v r. 1985 v Kalifornii a dodnes má dobrú úroveň. Napriek tomu, že najdôležitejšie základné vybavenie v elektronickej hudobnom štúdiu sa od vybavenia stolárskej dielne podstatne líši vzhľadom na poiatoné náklady, prevádzkové náklady a technickú zložitosť (hoci v tomto ohľade môže dobre vybavené sochárske štúdio konkurovať stredne veľkému elektronickej hudobnému štúdiu), je jasné, že ani jednu z týchto oblastí priamo neovplyvnili spoločenské alebo politické podmienky, nakoľko najširšia aktivita v oboch bola v západnej Európe, Kalifornii a na východnom pobreží USA (s centrom v New Yorku).

Úspech Switched-On Bach mal niekoľko rôznych následkov, pričom najmenším dôsledkom bolo množstvo imitátorov. Syntezátor sa stal všeobecne známym ako hudobný nástroj; pôvodne špecializované modulové zariadenie v elektronickej hudobných štúdiách podnietilo začiatkom 70. rokov vznik malých klávesových syntezátorov, najprv jednohlasných, ktoré boli určené hlavne rockovým hudobníkom. O desaťrošie neskôr prišli prvé úspešné digitálne syntezátory a osobné počítače, ktoré, hoci boli stále určené na masový trh, zapôsobili dostatočne na skladateľov elektronickej hudby, takže sa syntezátor nakoniec vrátil do štúdia. O niekoľko neskôr začleovali mladší skladatelia a tiež viac jeden alebo často aj dva syntezátory do symfonických orchestrov a komorných súborov. A predsa nič z toho nepomohlo, aby sa elektronickej hudba akceptovala širšie ako rovnako moderná iisto inštrumentálna hudba.

Pri nových nástrojoch mal komerčný aspekt minimálny význam a priame paralely nie sú hodnoverné. Je však pravdepodobné, že všetky úspechy budú buď lokálne, alebo pre priekopníkov nebudú veľkým prínosom. Znamý lokálny úspech mali najmä niektoré obzvlášť humorné použitia nezvyčajných a vynájdených nástrojov (kde tvorili len jeden z niekoľkých prvkov): aktivity Spikea Jonesa, ktorý mal v 50. rokoch vlastný televízny seriál, Gerarda Hoffnunga, ktorý pred svojou predčasnou smrťou zorganizoval v r. 1956 a 1958 dva vypredané koncerty v londýnskej Royal Festival Hall, Petra Schickeleho (pod názvom P.D.Q. Bach) a argentínskej skupiny Les Luthiers - všetci boli spomenutí v mojom texte. Tieto aktivity sa dobre zdokumentovali v nahrávkach a v najmenej jednej kompletnej knihe. Asi najúspešnejšou skupinou, ktorá sa špecializuje na hranie nových nástrojov, je Uakti z Brazílie. Nahrala niekoľko LP a CD v produkcii poprednej osobnosti brazílskej populárnej hudby Milтона Nascimento a zúčastnila sa aj jedného projektu "world music" speváka Paula Simona.

Počas prvej svetovej vojny a v 20. rokoch sa niekoľkí poprední skladatelia (vrátane Stravinského, Prokofijeva, Ravela, Honeggera a Varéseho) zaujímali o futuristické hlukové nástroje Luigiho Russola, ale nikdy ho nenasledovali. Podobne v posledných 25 rokoch mnohí poprední avantgardní skladatelia vrátane Bouleza a Pendereckého zdôrazovali vývoj nových neelektronických nástrojov v novej hudbe. Ďalší skladatelia vyjadrili podobný záujem po vyskúšaní nových nástrojov na koncerte alebo zvukových skulptúr na výstave (ako napr. Henze, ktorý r. 1981 náhodne objavil výstavu nástrojov a zvukových skulptúr autora), ale - s výnimkou niektorých nezvyčajných predmetov, na ktorých hrajú perkusionisti - nepoužili v žiadnej svojej skladbe. Len málo významných skladateľov sa dostalo ďalej, z nich bol v 20. storočí priekopníkom Ravel. Okrem toho, že sa viac ako jeho kolegovia priblížili k použitiu niektorých Russolových nástrojov (zamýšľal použiť Graciatore [Kráčka] v svojej opere L'enfant et les sortilèges, 1920-24), použil v tejto opere a vo svojom diele Tzigane (1924) (pozn. 1) modifikovaný klavír luthéal. Neskôr objavil Cage preparovaný klavír (1940), a hoci ho sám používal vo svojich skladbách len do r. 1954, ovplyvnil skladateľov a improvizátorov v každej krajine, kde prevláda západná hudba. Z pohľadu Západu sa jako americký vynález používal vo východnej Európe a bývalom ZSSR v 70. A 80. rokoch takmer ako forma protestu hoci v niektorých dielach, ako napr. Tabula Rasa Arvo Pärta (1977), by jeho jemné, farebné zvuky sotva mohli zniesť kontroverzne. Medzi nové inštrumentálne zdroje uvedené v novších dielach popredných skladateľov patria niektoré nástroje, ktoré skonštruovali Francois a Bernard Baschetovci, použité v jednej verzii Seasons (1970) od Takimitsu a v niektorých francúzskych skladbách od 60. rokov,

ozvonené rastlinné materiály (najmä kaktusy) v Cageovom diele Child of Tree (Dieťa stromu, 1975) a Branches (1976), mikrotonálne ladený súbor kovových perkusívnych nástrojov Six-xen špeciálne zostrojených Xenakisové Pléiades (1978), súbor ladených automobilových húkačiek hrajúci fanfáry v Ligetiho opere Le grand Macabre (1974-77) a hudobné kostými v jednej verzii Stockhausenovho Kathinkas Gesang (1982-83).

Používanie takýchto nových nástrojov a nezvyčajných zvukových zdrojov poprednými avantgardnými skladateľmi v 2. polovici 20. storočia je však len nekonečne malou časťou všetkých štýlov západnej hudobnej produkcie tohoto obdobia. Na porovnanie: jediný významný vplyv, ktorý mali títo skladatelia na komerčný vývoj syntezátorov od 80. rokov, bolo to, že presvedčili veľkovýrobcov ako Yamaha, aby vyrábali prídavné zariadenia tak, že softwarové vybavenie sa zmenilo len veľmi málo a hardware vôbec - ako napr. zavedenie rôznych mikrotonálnych ladení do druhej verzie nástroja DX7. Významným prvkom takmer každého syntezátora od r. 1983 bol zabudovaný systém MIDI (Musical Instrument Digital Interface), ktorý umožňuje vzájomné ovládanie nástrojov od rôznych výrobcov. To umožnilo aj jednotlivcom a malým spoločnostiam vyvíjať nekonvenčné ovládacie namiesto normálnych syntezátorových klaviatúr, nielen ovládacie pripomínajúce gitary, dychové a perkusívne nástroje, ale aj experimentálnejšie nástroje. Tzv. laserovú harfu Jeana-Michela Jarreho videlo a počulo naživo alebo v televízii zrejme viac ľudí než všetci tí, ktorí prišli do styku s novými elektronickými nástrojmi spomenutými v tomto článku dohromady! Nové použitie takéto ovládacie a nezvyčajné elektronické zvuky, ktoré vytvárajú niektoré rockové skupiny, však tiež prispeli k tomu, že nešpecializované obecnstvo je pripravenéšie prijímať nástroje, ktoré sú ešte experimentálnejšie, čo sa týka vzhľadu a (alebo) zvuku.

Pozn. 1: Hugh Davies: "Maurice Ravel and the Luthéal." Experimental Musical Instruments 4/2 (August 1988), 11-14 Preložila Eva Keprtová

(SNEH, Avalanches 1990 -95, Bratislava, 1995, ed. M. Murin)

RELATED LINK >

www.radioart.sk