

Marek Hrubecký

Ukázka z diplomové práce pro seminář

Témata alternativní sféry

Mezi ideály festivalů soudobé hudby patří mapování nových (tj. nestandardních) možností jak lze dělat hudbu. Přinejmenším od dob Thomase Kuhna a jeho Struktury vědeckých revolucí¹ víme, že na jeden soubor dat existuje vždy více teoretických konstrukcí, přičemž neexistuje výzkum bez protipříkladů. Dalším předmětem našeho uvažování bude proto pojem alternativa a jeho obsah v koncertním životě. Půjde o otázky týkající se poměru světa tradic, který vymezuje stále přísněji sebe sama, až postupně ztrácí schopnost svobodné představitivosti, a toho světa který se naopak ptá, zda v nových situacích minulá pravidla stále ještě platí. Těmto otázkám se nelze vyhnout kvůli specifickému vývoji tuzemské hudební kultury. Už v době husákovské (ab)normalizace totiž roli motoru vývoje do značné míry převzala právě alternativní sféra.

Po roce 1989 se dostala hudba hledající, podivná (od sloves divit se, udivovat) do středu pozornosti Expozice nové hudby. „Expozice nové hudby (...) nabízí velmi neakademický a otevřený pohled na svět současné hudby, aniž by ignorovala ´akademické´ špičky a skladby svým způsobem klasické.“² „Cesta pouhou akademičností nebo neakademičností může často vést ke slepému cíli. Snad vzájemné smysluplné doplňování se - akademický rozhled a um ve zvládnutí nejrůznějších stylových hudebních tvarů a

¹ KUHN, Thomas Samuel, Struktura vědeckých revolucí, Praha, 1997

² BAKLA, Petr, Expozice nové hudby vs. Pražské premiéry, HIS Voice. Roč. 6, č. 3, 2006, s. 26-27

neakademická volnost a svoboda volby prostředků - je jednou z možných cest vzájemnosti (...).“³

„Alternativní hudba, tak, jak ji chápe především odborná veřejnost, je dnes silně heterogenním hnutím, které vznikalo na počátku sedmdesátých let jakožto opozice vůči zkomercializovanému rocku či oficiální kultuře reálného socialismu (...). Z hudebního hlediska se jedná (...) o avantgardně rockovou hudbu těžko stravitelnou pro masového posluchače a tudíž obchodně nepoužitelnou. Alternativa posléze více či méně přejala některé prvky soudobé vážné hudby, tak, jako soudobá vážná hudba někdy koketuje s prvky rocku (...). Konec konců, zájem tvůrců vážné hudby o hudbu lidovou (...) není ničím novým.“⁴ Zkušenosti z moderní populární hudby zúročili i ti nejvlivnější a nejhranější v soudobé hudbě, kupříkladu Magnus Lindberg a Heiner Goebbels.

Existuje polemika, zda alternativa - nemáme zde však na mysli Vanessu Mae nebo crossovery typu Kožená v popu, Queen, Pink Floyd atd. pro symfonický orchestr - patří do soudobé hudby. Podle Petra Bakly existuje vnějšková spojitost alternativní hudby se soudobou vážnou hudbou, která onu diskusi do značné míry legitimizuje. „Jak soudobá vážná, tak alternativní hudba a) vznikají z potřeby uměleckého projevu, ne na základě ekonomických pohnutek, b) jsou záležitostí intelektuálně orientovaných lidí, c) žijí (přežívají) na okraji zájmu většiny nepovšimnuty masmédií, d) jsou určeny 'k poslechu', nikoli 'pro zábavu', e) hledají (ze svého hlediska) nové cesty, f) do jisté míry sdílí zvukovou estetiku, g) většinou jsou ve výsledku prodělečné. (...) Podle mého názoru existují hudby ne dvě, ale tři: zaplacená ('pop'), lidová (jejíž městským reprezentantem je alternativa) a vážná ('artificiální').

³ FLAŠAR, Martin, PÁLKA, Tomáš, Několik postřehů z expozice nové hudby 007, Opus musicum. Roč. 39, č. 2, 2007, s. 42-44

⁴ BAKLA, Petr, Hudby jsou dvě? Tři!, HIS Voice. Roč. 2, č. 1, 2002, s. 9

Z hlediska posluchače je první z uvedených možno charakterizovat pasivním, zbylé dvě aktivním přístupem.“⁵

Pokus emancipovat alternativní hudbu na úroveň přiznávanou doposud vážné hudbě představuje Expozice nové hudby. Existuje názor, že určité projevy z této oblasti na festivaly soudobé hudby zaslouženě patří. Výkon typické představitelky alternativní hudby, Ivy Bittové, v roli Mefista ve Faustovské kantátě Alfreda Schnittkeho na festivalu Hudební fórum Hradec Králové 2008 dává těmto názorům a tendencím za pravdu. Vývoj v zahraničí směřuje k tomu, že přesahy mezi žánry budou stále častější intencí autorů.

Louis Andriessen charakterizuje vývoj v Nizozemí takto: „V Amsterdamu se podařilo (...) proměnit hudební praxi muzikantů. Mám na mysli to, že hudebníci, kteří hrají na tzv. ‘populární’ nástroje, jako jsou elektrické a basové kytary, saxofony, bicí, klávesy a další, jsou dnes schopni hrát nejen hudbu, která je pro tyto nástroje obvyklá, ale také velmi komplexní, současnou, avantgardní hudbu, která je náročná, co se týče kompozice i interpretace. To je samozřejmě velký krok vpřed. Naopak mnoho violoncellistů a houslistů je zase schopno hrát nejen Čajkovského a Brucha, ale taky rock’n’roll, improvizovat, prostě cokoli. A toto překračování hranic je nesmírně důležité také pro vývoj skladatelů. V tomto ohledu považují posledních dvacet let [pozn. MH: tzn. osmdesátá a devadesátá léta 20. století] za velmi plodné období.“⁶

Příkladem instrumentalisty přecházejícího plynule z oblasti umělé hudby do hudby rockové byl na Hudebním fóru Hradec Králové 2007 Petr Růžička, který ve Viola-tango-rock-koncertu Benjaminu Jusupova střídal akustickou violu s elektrofonickou. Elektrofonická viola svým zvukem i předepsanými - popř.

⁵ BAKLA, Petr, Hudby jsou dvě? Tři!, HIS Voice. Roč. 2, č. 1, 2002, s. 9

⁶ HAVELKOVÁ, Tereza, ...rád by pomohl zpěvu... (Rozhovor s Louísem Andriessenem), HIS Voice. Roč. 2, č. 4, 2002, s. 3-5

improvizovanými - figurami (za doprovodu pravidelných beatů v bicích) ve skladbě navozuje dojem sólové rockové kytary. Součástí díla, jehož čtyři věty na sebe navazují attacca, jsou i dvě kratší orchestrální skladby Postludium a Go Tango, které plní funkci jakýchsi přídavek; při druhé z nich se sólista vrací na pódium, ovšem s partnerkou a ve zcela nové roli - coby tanečník. Není bez zajímavosti, že Petr Růžička v témže roce 2007 založil ansámbl Ba-Rock, který spojuje interpretaci na staré nástroje s hrou na nástroje moderní a elektrofonické. Dramaturgie souboru Ba-Rock je založena na prolnutí barokní hudby s improvizací a s moderními hudebními žánry (elektro rockem, moderní populární hudbou, jazzem, world music atd.).⁷

Efekt skladby Jusupova a její zaručený úspěch u širokého publika ovšem pramení z jasné čitelnosti idiomů „užitých“ umění, rocku a společenského tance, zasazených do kontextu symfonické hudby. Po posluchači se zde nežadá proměna modu slyšení, je pouze příjemně excitován, překvapen neočekávaností kombinace. Přepnutí do rockového výrazu se rovná přepnutí televizních kanálů, přepnutí na většinový způsob slyšení, recepci adekvátní moderní populární hudbě, masové hudební kultuře. Z hlediska vnímání hudby běžnou populací zde nesplývá ani tak umělecká hudba s rockovou, jako umění se zábavou. Rocková epizoda činí akceptovatelnější, důvěryhodnější finále, které mluví opět tradičními prostředky umělecké hudby. Zdá se, že čím více je autor schopen pobavit, vyvolat narkotizující účinek, tím větší okruh posluchačů může oslovit, resp. tím více se mu věří, když se vrátí k výrazovým prostředkům umělecké hudby. Je-li umění hlavním výrazem doby, jak se někdy říká, pak tato skladba cosi o naší době vypovídá.

Andriessen zdůrazňuje také aktuální potřebu přenesení principu překračování hranic hudby umělecké a nonumělecké do oblasti vokální interpretace: „Dnes je mým hlavním cílem (...)

⁷ Hudební fórum Hradec Králové 2008, programová brožura

udělat totéž pro zpěváky. Zpěv je v současné době úplně bezradný. Jsou tu operní zpěváci, jazzoví zpěváci, kabaretní zpěváci a zpěváci popu, ale navzájem se nikdy neposlouchají, a to je zásadní chyba. Musíme je dovést k tomu, aby se vzájemně poslouchali a vzájemně se od sebe učili. (...) Doufám, že pomohu dorůst generaci zpěváků, kteří budou schopni znít spíš jako herci, (...) tedy budou zpívat bez vibráta, bez *legatissima* a budou vyslovovat všechny souhlásky. To jsou tři základní věci, které od klasicky školených zpěváků nikdy neuslyšíte [pozn. MH: frontman skupiny Kabát, Josef Vojtek, v jednom televizním interview trefil do černého, když řekl, že 90% textu v jejich podání nikdo nerozumí], ale které se zdají být naprosto přirozené pro popové zpěváky, takže by neměly být zas tak obtížné. (...) Klasický zpěv je založený na tom, že se snažíte co nejhlasitěji překřičet orchestr. Vychází z německé a veristické opery, ale vtip je v tom, že si zpěváci myslí, že tak má 'opravdový' zpěv znít, a zpívají tak i Schuberta, což je úplný nesmysl. Ono 'křičení' lze najít jen v západní a - jestli dovolíte - buržoazní hudební kultuře."⁸ Příkladem citlivé volby pěvce, přesně v duchu Andriessenových požadavků, bylo na Hudebním fóru Hradec Králové 2009 angažování specialisty na baroko a Druhou berlínskou písňovou školu Hanse Jörga Mammela jako sólisty pro realizaci Zenderovy skladby Schuberts Winter Journey, jež je komponovanou interpretací Schubertova písňového cyklu.

Specializované soubory vs. symfonické orchestry

Andriessenovy požadavky na interprety se nakonec týkají i celých souborů: „Operní domy v Holandsku nemají vlastní orchestr, což je velmi pokrokové. Najímají si orchestr podle toho, co zrovna hrají. Když se hraje Bartók nebo Čajkovskij, najmou si jeden ze symfonických orchestrů, když Monteverdi, tak je to barokní

⁸ HAVELKOVÁ, Tereza, ...rád by pomohl zpěvu... (Rozhovor s Louisem Andriessenem), HIS Voice. Roč. 2, č. 4, 2002, s. 3-5

ansámbl. A když hrají Andriessena, tak se ho zeptají, koho by si představoval, a on řekne třeba Asko Ensemble nebo Schönberg Ensemble. To je velmi důležitý krok. (...) Mám jinou představu zvuku, mám rád jiné nástroje, jiné způsoby artikulace a je lepší pracovat s lidmi, kteří to chápou a dokáží to dobře zahrát.”⁹

Tento koncept byl využit na Hudebním fóru Hradec Králové 2005, kdy v rámci jednoho koncertu hrál soubor Musica Florea hrající na dobové nástroje Hudební obětinu Bacha a naopak moderní orchestr Filharmonie Hradec Králové Houslový koncert – Offertorium Sofie Gubajduliny. Houslistka Gabriela Demeterová vystoupila jak v Triové sonátě Bachovy skladby, kde uplatnila svoji znalost historicky poučené interpretace a hrála ve starém ladění, tak jako sólistka Houslového koncertu Gubajduliny, kde hrála v moderním ladění. Přímé spojení starých a nových nástrojů, resp. dvou souborů takto odlišně stylově zaměřených v rámci jedné kompozice je znám z festivalu Donaueschingener Musiktage 2006 (Ensemble Recherche a Freiburger Barockorchester). Mimochodem tehdy mezi autory objednaných skladeb figuroval vedle Wolfganga Mitterera (jeho skladba Inwendig Losgelöst byla obohacena ještě o elektroniku) i Martin Smolka.

Na Hudebním fóru Hradec Králové častěji uplatněný staronový koncept spojování hudby komorní (např. kvartetní, písňové s doprovodem klavíru apod., případně sborové) a symfonické do programu jednoho koncertu zohledňuje časové možnosti nazkoušení jednotlivých titulů domovskou Filharmonií Hradec Králové, na jejichž bedrech leží většina festivalových programů. Samostatné angažování Moskevského ansámblu pro soudobou hudbu na Hudební fórum Hradec Králové 2008, festival profilovaný uváděním především orchestrální soudobé hudby v podání tuzemských symfonických

⁹ HAVELKOVÁ, Tereza, ...rád by pomohl zpěvu... (Rozhovor s Louistem Andriessenem), HIS Voice. Roč. 2, č. 4, 2002, s. 3-5

orchestrů, lze interpretovat jako ojedinělý přímý vliv festivalů Expozice nové hudby a Setkávání nové hudby plus.

Pro Hudební fórum Hradec Králové je typické řešení, kdy pořadatel nebo skladatel volí pro interpretaci soudobé hudby tradiční symfonický orchestr. To má svá úskalí. Helmuth Lachenmann popisuje svoje motivace pro volbu takového tělesa a zkušenosti s ním takto: „Od počátku jsem trval na tom, že chci psát hudbu pro ono kolektivní médium z buržoazních koncertních síní zvané symfonický orchestr – jen proto, abych do té jámy lvové lezl. Být s těmi hudebníky, jejichž hudební myšlení je úplně někde jinde, a vyjít s nimi. Podporovat, pozorovat a snažit se chápat konflikty. To je také svého druhu poušť, kterou dnešní průkopnický skladatel musí přejít. Ale pokud své záměry oportunisticky nepřizpůsobuje, může mu to pomoci přemýšlet o své hudbě a být po technické stránce stále přesnější. Mé první orchestrální skladby jako Air a Kontrakadenz z přelomu 60. a 70. let musely být prováděny hudebníky, kteří neměli o mých záměrech a představách tušení, neměli k nim žádný vztah ani zájem o ně. Hráli, či lépe řečeno přehrávali, moji hudbu tak, jako by čínské dítě, které neumí slovo německy a má jen nejasné tušení o tom, jak se co vyslovuje, četlo německou romantickou báseň. [pozn. MH: Schönberg prý říkával: ‘Moje hudba není zlá, to ji jen tak špatně hrají.’] Někdy posluchači vnímali víc podrážděnost některých hudebníků než zamýšlený zvukový svět mých skladeb. Ale to se dělo i ostatním (...).“¹⁰ Otázku výslovnosti akcentuje mimochodem také Peter Eötvös, skladatel s dirigentskými zkušenostmi, který konstatuje, že mladí i starší skladatelé precizně zapisují výšky tónů a rytmy, ale téměř vynechávají dynamická označení nebo artikulaci. Podle Eötvöse naopak hudba začíná artikulací.¹¹

¹⁰ BAKLA, Petr, Helmut Lachenmann, Mám rád nebezpečná ticha, HIS Voice. Roč. 7, č. 1, 2007

¹¹ PUDLÁK, Miroslav, Peter Eötvös, Skladatel/dirigent, HIS Voice. Roč. 5, č. 4, 2005, s. 8-9

Můžeme učinit jednoduchý pokus, spočívající v zapnutí anglické klávesnice na počítači, při zachování způsobu psaní jako na klávesnici české: podivně se, co v našem textu y;st8v8, uvidíme naši v7pov2+d uloženou v k=odu, která jí6 nem8 3anci b7t um2n9m, poeji9 v 4esk0m jazyce. Samozřejmě abstrahujeme od situace, kdybychom tímto kódem vytvořili nový umělecký styl, písemné rapování, jehož základem je právě proměna, deformace, resp. mechanizace artikulace.

Popsaný stav dnes platí pro tuzemské orchestry, jak o tom svědčí kritiky koncertů České filharmonie na Pražských premiérách a Janáčkovy filharmonie Ostrava na Ostravských dnech nové hudby upozorňující na nezainteresovanost hráčů, někdy dokonce dávanou před publikem ostentativně najevo. Naopak ve světě dnes hrají i velké orchestry znamenitě a precizně repertoár 20. století i nové skladby. Peter Eötvös uvádí, že se hudebníci zajímají, jsou odborně na výši a chovají se velmi kolegiálně. „V dnešní době už neexistuje žádný odpor ze strany hudebníků, s jakým jsem se setkával ještě v 70. letech.“¹²

Neutěšený domácí stav podporuje i ignorování soudobého světového repertoáru doložitelné statistikou výskytu autorů v abonentních cyklech tuzemských symfonických orchestrů v sezóně 2006-2007, kdy žádný současný světový skladatel nedosáhl počtu pěti provedení, které by ho opravňovalo k zařazení mezi čtyřicítku nejhranějších skladatelů. Dvěma provedeními se této laťce z nejdůležitějších opatrně dálky přiblížil Górecki a Šnitke, jedním Dutilleux, Lutoslawski, Messiaen, Rautavaara, Rihm, Takemitsu a Tiensuu. Současné světové tvorbě byla věnována jedna skladba z padesáti.¹³

¹² PUDLÁK, Miroslav, Peter Eötvös, Skladatel/dirigent, HIS Voice. Roč. 5, č. 4, 2005, s. 8-9

¹³ HRUBECKÝ, Marek, Tvorba koncertního programu (s přihlédnutím k repertoáru symfonických orchestrů ČR v sezóně 2006-2007), Bakalářská práce, Ústav Hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, Brno, 2007

Podle některých názorů je státní orchestr - navzdory zmíněnému pozoruhodnému interpretačnímu pokroku v zahraničí - forma odsouzená k zániku a nemá smysl snažit se to změnit; svého vrcholu tato forma dosáhla před sto lety či dokonce dřív, v době dvorních orchestrů, a jakákoli změna by byla kontraproduktivní. Frederic Rzewský vyslovil přirovnání, že by to bylo „jako rozebrat bicykl - tento dokonalý stroj - a vytvořit z něj avantgardní sochu, nebo jak zničit piáno v rámci konceptuálního 'eventu'".¹⁴

Zkušenosti z provozování i těch nejlepších sólistických ansámbľů, jen z mizivé části (např. z jedné čtvrtiny) financovaných z veřejných peněz, jsou takové, že je zapotřebí mít velice profesionální a rychle jednající tým a - pokud je cílem dlouhodobé fungování - také tým se skutečnými vizemi (dnešní kulturní management ve světě plánuje až na čtyři roky dopředu). Institucím zabydleným v nějakém městském zařízení, které fungují pomalu a neefektivně, se podle těchto názorů nedává žádná velká budoucnost. S orchestry se někdy odsouvají do historie také koncertní sály, spíše se však zdá, že právě muzeální charakter orchestrů může být onou zárukou dalších státních dotací do těchto institucí.

Optimističtější pohled naznačuje, že renesance symfonického orchestru by mohla přijít z USA, skladatelé jako John Adams, John Corigliano, Christopher Rouse, Steven Stucky ad., přinášejí takovou naději. Nebylo by to poprvé v dějinách, kdy by Amerika přispěla Evropě na pomoc. Po experimentech s radikální redukcí hudebního materiálu a omezené práci s ním se americký minimalismus, poté, co dost možná zachránil jako nejúspěšnější styl 20. století umělejší hudbu pro běžného posluchače, paradoxně vrátil k evropskému myšlení: začal používat méně repetice, místo nekonečného opakování naopak kontrast a práci

¹⁴ HAVELKOVÁ, Tereza, Avantgarda je slepá ulička, HIS Voice. Roč. 3, č. 5, 2003

s formou. Podstatná proměna instrumentáře, která nás zvláště zajímá, začala u Glasse i Reicha, když oba začali psát nejen pro vlastní ansámby, ale také pro regulérní symfonické orchestry.¹⁵ Čteme-li například, že Strašné souměrnosti jsou podle jejich tvůrce, Johna Adamse, směsí „vážnosti a bravury big bandu, třpytivé záře techno popu¹⁶ a lehkosti a jemnosti symfonického orchestru“¹⁷, můžeme si položit otázku, do jaké míry se na tomto vývoji podílela pro Ameriku specifická tradice velkokapellové swingové hudby, aranžmá pro big band Duka Ellingtona a Stana Kentona.

¹⁵ KRATOCHVÍL, Matěj, Mladí avantgardisté, staří romantici, HIS Voice. Roč. 4, č. 4, 2004, s. 10-11

¹⁶ Kromě samplů a syntezátoru prozrazuje spojení s popem a minimalistickým rockem v této symfonické skladbě, jak její název napovídá, třešticí symetričnost hudby, uzavřené do pravidelných čtyř- a osmitaktových frází.

¹⁷ ADAMS, John, Fearful Symmetries [online]. © 2010, John Adams, datum poslední revize neuvedeno [cit. 2010-02-25]. Dostupné z: <<http://www.earbox.com/W-fearfulsymmetries.html>>

Použitá literatura:

ADAMS, John, Fearful Symmetries [online]. © 2010, John Adams, datum poslední revize neuvedeno [cit. 2010-02-25]. Dostupné z: <<http://www.earbox.com/W-fearfulsymmetries.html>>

BAKLA, Petr, Expozice nové hudby vs. Pražské premiéry, HIS Voice. Roč. 6, č. 3, 2006, s. 26-27

BAKLA, Petr, Helmut Lachenmann, Mám rád nebezpečná ticha, HIS Voice. Roč. 7, č. 1, 2007

BAKLA, Petr, Hudby jsou dvě? Tři!, HIS Voice. Roč. 2, č. 1, 2002, s. 9

FLAŠAR, Martin, PÁLKA, Tomáš, Několik postřehů z expozice nové hudby 007, Opus musicum. Roč. 39, č. 2, 2007, s. 42-44

HAVELKOVÁ, Tereza, Avantgarda je slepá ulička, HIS Voice. Roč. 3, č. 5, 2003

HAVELKOVÁ, Tereza, ...rád by pomohl zpěvu... (Rozhovor s Louisem Andriessenem), HIS Voice. Roč. 2, č. 4, 2002, s. 3-5

HRUBECKÝ, Marek, Tvorba koncertního programu (s přihlédnutím k repertoáru symfonických orchestrů ČR v sezóně 2006-2007), Bakalářská práce, Ústav Hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, Brno, 2007

Hudební fórum Hradec Králové 2008, programová brožura

KRATOCHVÍL, Matěj, Mladí avantgardisté, staří romantici, HIS Voice. Roč. 4, č. 4, 2004, s. 10-11

KUHN, Thomas Samuel, Struktura vědeckých revolucí, Praha, 1997

PUDLÁK, Miroslav, Peter Eötvös, Skladatel/dirigent, HIS Voice. Roč. 5, č. 4, 2005, s. 8-9