
Co je to N/nová hudba?



výběr, přepis a překlad
Iva Oplištilová

Tento rok se konalo šesté bienále festivalu Ostravské dny. Ostravské centrum nové hudby ve spolupráci s Českou televizí natočilo desítky hodin rozhovorů – se skladateli, improvizátory a interprety tří generací z celého světa, většinou v angličtině, v češtině a němčině. Otázky kladl Jiří Nekvasil, současný ředitel Národního divadla moravskoslezského v Ostravě. Záměrně kladl otázky stále stejné:

Co děláte a co to znamená?

Co je to nová hudba?

Co není nová hudba?

Kdy se stane z nové hudby hudba stará?

Potřebuje nová hudba nové interprety?

V čem se studium nové hudby liší od běžné práce interpreta?

Může hudba změnit myšlení posluchačů?

Výsledkem je velmi zajímavý materiál. Považujeme za podstatné zachovat co nejpřesněji charakter každého rozhovoru, překlady jsou proto ponechány v rovině mluveného slova.

OCNH se chystá ve spolupráci s NAMU vydat kompletní přepisy a jejich české překlady, zde uvádíme jen výběr. Děkujeme Ostravskému centru nové hudby za možnost jej uveřejnit.

Christian Wolff (1934)

studoval klavír u Grete Sultan a krátce skladbu u Johna Cage. V kompozici je víceméně samouk, důležitá pro něj byla díla Johna Cage, Mortona Feldmana, Davida Tudora a Earle Browna, i dlouhodobá spolupráce s Corneliem Cardewem a Fredericem Rzewskim. Ve svých skladbách se zaměřuje především na to, jak poskytnout interpretům (profesionálním i amatérským) při provádění skladby různé stupně svobody. Počínaje rokem 1953 byla řada jeho skladeb využita nebo zadávána Mercem Cunninghamem. Wolffova kniha Cues, sebrané texty o hudbě a rozhovory do roku 1998, byla vydána v Kolíně nad Rýnem nakladatelstvím MusikTexte. Wolff působí také jako performer a improvizátor. Po akademických klasických studiích vyučoval na Harvardu a v letech 1971–1999 na Dartmouth College klasické jazyky, srovnávací literaturu a hudbu.

Co je nová hudba?

Nová hudba? A jéje. To je hudba, která byla napsána dnes. V New York Times, když píší o nové hudbě, mají na mysli pop, tedy populární hudbu, právě vydaná CD. Raději bych mluvil o experimentální hudbě. Ta mne zajímá víc. A to je typ hudby, který se pokouší o nové věci, nebo jestli chcete, možná ani ne tak úplně o nové věci, protože nové věci se dělají už docela dlouho, takže ono už toho nového, co by se dalo dělat, moc nezbyvá. Nicméně, já rád chápu experimentální hudbu jako tu, která navrhuje možnost změny – že by věci mohly být jinak.

Co není nová, experimentální hudba?

V podstatě všechno mimo to. Většina toho, co se hraje, většina komerční hudby není nová hudba, většina klasické hudby není nová hudba. 99% toho, co je kolem, je jen obyčejná hudba.

Kdy se stane z nové hudby hudba stará?

No, pokud je to opravdu dobrá hudba, tak nikdy nezestárne. Je pořád nová. Adorno, to je německý filozof hudby a kritik, napsal rozsáhlou esej, kterou nazval *O Nové hudbě*. A na konci říká: nezáleží na tom, zda je hudba nová nebo ne, na čem záleží, je to, jestli je dobrá. To je to, co chceme, dobrou hudbu. Ta přežije. Když není hudba nová ani dobrá, tak o ní už neuslyšíme, protože nakonec zmizí.

Potřebuje nová hudba nové interprety?

Do určité míry ano. Interpreti se musí vždycky učit. Pokud jde o něco, co nikdy předtím neviděli, musí se naučit, co mají dělat, musí přijít na to, co s tím. Ano. Interpreti se tedy musí učit nové věci. A záleží na tom – zvláště v případech mé hudby, aspoň v některých částech – interpreti se musí stát nezávislejší, zodpovědnější, protože jim dávám hodně svobody, takže oni si musí přijít na to, jak s ní naložit. Neříká se jim všechno, co mají dělat. Musí se rozhodovat sami. A to je něco, na co většina interpretů není zvyklá.

O čem je vaše hudba?

To je těžké. Protože moje hudba se za ty roky hodně změnila. Věnuji se jí už velmi dlouho. Od roku 1950. Takže se blíží 65letí, nebo tak nějak. ... Myslím, že to by měli říci spíš druzí, o čem je moje hudba, ne já. Ale přece, jedno bych mohl říct – nemám rád, když se stane hudba rétorickou. Nebo jinak řečeno – nemám rád, když hudba lidi manipuluje. Dost s tím mám problém. Nechci na lidi dělat svou hudbou dojem. Nechci, aby říkali: „Ó, to bylo vynikající!“ Chci psát takovou hudbu, kterou poslouchají, a tím posloucháním se do ní zapojují – určitým způsobem se na té hudbě podílejí tím, jak poslouchají – raději, než aby ji přijímali pasivně – jako něco, co se jim děje. Ne, že bych takto přemýšlel, když píšu jednu notu vedle druhé, ale pokud bych se snažil svou hudbou vyjádřit nějaké obecnější postoje, pak je tento pravděpodobně ten nejdůležitější. Nenutit lidem hudbu násilím, ale zvát je, aby do ní vstoupili tím, že ji budou poslouchat.

Prostě nechci s nikým mávat. A pokud to, co lidé chtějí, je hudba ke spotřebě – protože hudba je určitý spotřební model, něco, co jíte, víte, jako se věci jedí, kupují – pak jim nemám co říct. Jedině že bych chtěl, aby svůj postoj změnil, svůj postoj k životu, ke světu. Život není o tom, že se někam jde něco kupovat, ať už něco potřebujete nebo ne – život, to znamená něčím se zabývat, a tak být naživu. A pokud jim v tom hudba může pomoci, pak právě to bych chtěl, aby dělala.

Philip Glass (1937)

vystudoval University of Chicago a Juilliard School, začátkem šedesátých let studoval také u N. Boulangerové v Paříži. V roce 1966 spolupracoval na kultovním filmu režiséra Conrada Rookse Chappaqua (hudba Ravi Shankar a Alla Rakha), kde pomáhal s přepisem indické hudby do západní notace. Tato zkušenost významně ovlivnila jeho hudební myšlení. Důležitá pro něj byla i spolupráce s divadlem (Samuel Beckett), patřil k zakladatelům divadelní společnosti Mabou Mines. V roce 1967 založil vlastní skupinu Philip Glass Ensemble, se kterou pracuje dodnes. Po úspěchu své opery Einstein na pláži psal dále hudbu operní, komorní, orchestrální, baletní, scénickou i filmovou (Kundun, Truman Show, Hodiny ad.).

Jak jste dospěl ke své hudbě?

To je zajímavá otázka, protože v první polovině 20. století bylo napsáno plno krásné hudby, která řešila historický problém. Byl to problém, který se objevil vlastně už v posledních Wagnerových dílech. Byla to otázka tonality. Vzpomínáte, o co šlo? Odpověď na tu otázku byla v té době – ony byly ty odpovědi dvě – jedno řešení navrhl Stravinskij a druhé Schönberg. Kolem poloviny 20. století se zdálo, že definitivní řešení je to Schönbergovo, a postupně začalo ovládat tehdejší hudbu. To bylo v šedesátých letech, když naše generace nastupovala. A k jejich překvapení jsme my toto řešení nepřijali. Vrátili jsme se

k problému samému. K otázce, kam může hudba jít. A odpověděli jsme si jinak. A o té odpovědi se teď vlastně bavíme. Určitě v tom hrál důležitou roli Cage, on byl, dalo by se říct, hudebním, nebo dokonce duchovním kmotrem, v určitém slova smyslu. Ale nebyl to Boulez, nebyl to Schönberg, byl to někdo jiný.

V čem spočíval ten posun? Myslím, že šlo hlavně o to, co jsme vnímali. K té opravdové změně v hudbě podle mne nedošlo skrz sám jazyk hudby, ale skrze její vnímání, skrze to, jak posloucháme, ne jak děláme hudbu. Z tohoto úhlu pohledu lze pochopit, jak se experimenty, které moje generace dělala, mohly dít tak, jak se děly.

Samozřejmě, pokud byste neporozuměli procesu, kterým jsme prošli, pak by to znělo celé jako nesmysl, protože nesmysl to samozřejmě byl. Pro ně to byl naprostý nesmysl. Nikdy jsme se neúčastnili... trvalo nám dlouho, než byla naše hudba přijímána mimo okruh lidí, co ji dělali. Měli jsme obecenstvo. Ale svoje obecenstvo jsme našli ve světě divadla, ve světě tance, ve světě performancí. Nenašli jsme ho ve světě hudby. To se právě začíná dít nyní. Nyní se moje opery uvádějí v operních domech, ale když jsem je začínal psát, nebylo to tak.

Kdy se stane z nové hudby hudba stará?

Také zajímavá otázka. Protože já to teď prožívám s vlastní skladbou, která se jmenuje *Einstein na pláži*. Tento rok jsme ji opět oživil. Hrála se v letech 1976, 1984, 1992, a pak po 20 letech, v roce 2012. Na *Einsteinovi* je zvláštní to, že nezní staře. Přemýšlel jsem, proč to tak je. Lidé přicházejí, aby si ji poslechli. Poslouchají ji, jako by šlo o novou skladbu. Říkal jsem si, proč to tak je, jak je to možné. Ta skladba je teď 35, 36 let stará a lidé ji poslouchají, jako by to bylo poprvé. Lámal jsem si nad tím hlavu. Myslím si teď, že je to proto, že *Einstein na pláži* – dělali jsme ho spolu s Bobem Wilsonem – mysleli jsme, že je začátkem nového světa hudby. Ale vlastně jsme se spletli. Nikdo pak žádnou podobnou operu nenapsal. Nikdo pak vlastně nenapsal ani žádnou podobnou hudbu, hudebně divadelní dílo, nikdo. *Einstein na pláži* se tak stal něčím jako... jako město v poušti. Nic poblíž, nic kolem. Úplně osamocené. A protože ho nikdo nenapodobil, když ho člověk slyší dnes, zní úplně nově! Protože to nikdy dřív nezaznělo. Je to zvláštní, ale myslím, že to přesně se stalo. Podle mne tak ta skladba odolala napodobování. Proto zůstala svěží. Člověka by to nikdy nenapadlo, ale vidím, jak se to děje, právě teď.

Jon Gibson (1940)

je skladatel, hráč na nejrůznější dechové nástroje a výtvarník, který působí na scéně nové hudby od 60. let. V jeho tvorbě lze nalézt skladby pro sólové nástroje, komorní skladby pro různá obsazení, taneční, hudební a filmovou hudbu i operu. Jeho hudba se hraje po celém světě, v podání jeho vlastních i jiných ansámblů, např. S.E.M. Ensemble, Downtown Ensemble, TILT Brass a Ne(x)tworks. Spolupracuje s různými

hudebníky, choreografy a výtvarníky jako Merce Cunningham, Nancy Topf, Nina Winthrop, Lucinda Childs ad. Gibson se podílel na provedení raných děl Steva Reicha, Terry Rileyho, LaMonte Younga a Philipa Glasse a je členem Philip Glass Ensemble od jeho samého počátku. V roce 2006 se konala v Národním divadle v Bělehradu a na festivalu Next Wave pořádaném Brooklyn Academy of Music světová premiéra Gibsonovy opery Violet Fire (Fialový oheň), v jejímž libretu zpracovala Miriam Seidel příběh vynálezce Nicoloy Tesly. Ve svých výtvarných dílech, jež jsou blízka jeho skladbám, se vyjadřuje různými médii – jsou to kresby, videa, knihy a tisky – samostatné i skupinové výstavy měl po celém světě.

Co je to nová hudba?

Já myslím – já vlastně o věcech takhle nepřemýšlím – ale myslím, že nové a experimentální je to, co se dělá nyní. Když jsme začali s tou hudbou, kterou děláme teď... ono to asi vždycky začne ve velmi malém rozsahu. A to platí o všech situacích – asi jsou výjimky, vždycky se najdou nějaké výjimky, ale vím z vlastní zkušenosti, když jsem pracoval v šedesátých letech se Stevem Reichem a Terry Rileyem a začínal jsem hrát vlastní muziku, odehrávalo se to nejdřív ve velmi malé skupině a bylo to všechno velice nové. Když jsem poprvé slyšel Terry Rileyho, tehdy bylo něco ve vzduchu, a jeho věci, to bylo ono. Někdy něco čeká, aby se to mohlo stát, a objeví se někdo, kdo to dokáže uchopit a vyjádřit nějak tak, že na to lidi zareagují. Ale hodněkrát jsou věci ve vzduchu tak, jak jsem to popsal, a člověk si není jistý, co to je, a pak se toho nakonec stane dost na to, aby to něco nabralo tvar a formu. Já myslím, že tohle platí o jakémkoli hnutí – o impresionismu, minimalismu a takové nebo makové avantgardě, i o experimentální. Nevím, tohle je prostě moje odpověď. Nemám za tím žádnou velkou filozofii, která by se zabývala důsledky a společenskými dopady.

Co není nová hudba?

Já nevím. Já tak nepřemýšlím. Co není nová hudba... nevím, jak to myslíte.

Jak propojujete své výtvarné a hudební aktivity?

Myslím, že nejdřív to nijak propojené nebylo. Dělal jsem jedno, a pak druhé. Nebo když jsem chodil ještě do školy, zapsal jsem si víc hudebních hodin, než výtvarných – člověk se musí rozhodnout, tak jsem se pustil do hudby. A pak, později, když jsem už komponoval a byl jsem spíš skladatelem, než jen interpretem, začal jsem dělat obojí. Komponuju a hraju a dělám výtvarné věci. Často pracuji na nějakých strukturálních nápadech, které chci použít při komponování a začnu být zvědavý, jak by se daly převést na něco výtvarného. Tak jsem začal. Některé mé struktury mohou být převedeny jak do výtvarného, tak do hudebního tvaru. S tím vzájemným působením si hraju hodně. Hodně mých výtvarných děl je tedy vztaženo k hudbě. V současnosti se tyto dvě oblasti mé tvorby hodně

prolínají. Mám videa, sítotisky a pracuji i s dalšími médii. A taky hraju – hodně sólových a souborových koncertů vlastních skladeb, a pak mnoho, opravdu mnoho let, také s Philipem. Kombinování všech těchto možností mne stále baví.

Potřebuje nová hudba nové interpretý?

... ta experimentální atmosféra nebyla... byla spíš americká... Mám na mysli nás, v USA, v Kalifornii. John Cage pochází z Kalifornie, La Monte Young, Terry Riley pocházejí z Kalifornie, to je ze Západu. Tam se myslelo tak netradičně, jak to podle mne v Evropě, ani na Východním pobřeží, nebylo možné – tam mohl člověk dělat cokoli. Všem bylo jedno, co kdo dělá, nic nebylo dáno a já myslím, že Cage na této tradici staví, a plno dalších, je to něco vlastního divokému Západu, kde si můžete vytvořit svoje prostředí a nemusíte se starat o to, co se dělo dřív v Evropě, nebo o tu její tradici. Ono se to všechno navzájem ovlivňuje, není nikdy jen jedno nebo jen druhé.

Thomas Buckner (1941)

je již přes čtyřicet let aktivní jako zpěvák a producent nové experimentální komponované a improvizované hudby. Vystupoval po celé Severní Americe, v Evropě, Asii i Africe. Mezi umělce, kteří s ním spolupracují patří např. Roscoe Mitchell, Robert Ashley, Annea Lockwood, David Wessel, Tom Hamilton, Earl Howard, Joseph Kubera, Petr Kotík, Matthias Kaul a Wadada Leo Smith. V sedmdesátých letech vedl v Berkeley (Kalifornie) koncertní řadu 1750 Arch Concerts, kde produkoval více než 100 koncertů ročně, 23-členný Arch Ensemble a gramofonovou společnost 1750 Arch Records. V osmdesátých letech cestoval po Evropě se skupinou Space (dalšími členy byli saxofonisté Roscoe Mitchell a Gerald Oshita). Po návratu do New Yorku se stal členem operního souboru, který vedl Robert Ashley. Založil také vydavatelství Mutable Music a koncertní řadu Interpretations. Po celou svoji kariéru podporuje, provádí a nahrává díla uznávaných i začínajících autorů.

Co je to nová hudba?

Pro mne... to je dobrá otázka... to začala být hudba skladatelů působících tam, kde jsem žil, v Brooklynu v Kalifornii a v oblasti sanfranciské zátoky. Chtěli, aby se jejich hudba hrála. Pořádal jsem koncertní řady a představoval jsem... naštěstí bylo v té oblasti hodně experimentálních skladatelů. Lidé, kteří dělali opravdu neobvyklé věci a podle mne je zřejmě soudobá hudba prostě ta, kterou lidé píší dnes, i když ono se píše plno druhů hudby, ale co je nová hudba? Myslím, že v Americe je to jiné než v Evropě, my máme asi víc experimentální tradice, a evropská klasická tradice v soudobé hudbě se mi zdá spíš... je velmi rozvinutá a také... opravdu hodně lidí tu dělá dnes totéž, zatímco já pracuji se všemi – od Roberta Ashleyho, který používá k vytvoření hudebního představení

deklamaci vlastních textů, jsem členem jeho společnosti už 30 let – až po Roscoe Mitchell, ohromného inovátora v oblasti jazzu, zakladatele Art Ensemble of Chicago, takže to jde určitě napříč žánry. Ale on není ten typ jazzového hudebníka, co hraje v nočních klubech. Stále koncertuje a experimentuje se zvuky nástrojů. Podle mne to hlavní, čím se nová hudba liší, je, že je silná a zaměřená na zvuk. Christian Wolff to zmínil včera na své přednášce.

Mne právě nová hudba zajímá nejvíc, ale jak jednou řekl můj přítel Phill Niblock: „Dělat novou hudbu je opravdu zábava, ale možná je trochu těžké ji poslouchat.“ Já si to nemyslím. Podle mne dovedeme s lidmi komunikovat. Hudba je jeden ze způsobů, jak vyjadřovat pocity, které v nás svět vzbuzuje. Nikdo nás nemůže zastavit. Nemusí se to lidem líbit, někdo může říct, že ho to nezajímá, ale hudbu budou lidé dělat vždy.

Může hudba změnit myšlení posluchačů?

Takové skladby, jako píše Alvin Lucier, mohou změnit i pohled na to, co je to hudba, tím, že jsou tak jiné než konvenční hudba. Pokud si jeho hudbu poslechnete a přinese vám potěšení, nebo dojde k určitému probuzení vaší citlivosti, jak nasloucháte těm těsně sousedícím tónům, rázům, které vybuzují, fyzikálnímu jevu, jímž vše ostatní mizí... Alvin někdy nazývá způsob, jak skládá, dekompozicí – odebírá vše, co by nás mohlo odvádět od samotného zvuku čistých sinusových vln s drženými tóny. Jednou jsem uváděl na koncertě – to byla první skladba, kterou pro mne Alvin napsal, *Music for Baritone and slow-sweep pure wave oscillators* (Hudba pro baryton a pomalé sinusové oscilátory) – chladná, žádný obsah, že? Bylo to na festivalu, kde seděli v obecnstvu hlavně postarší Afroameričané. A jedna taková starší, poměrně statná žena za mnou po koncertě přišla a povídá: „Když jste tenhle kus začali, bolela mne hlava. A když jste dohráli, bolest byla pryč!“ Tak tady máte také příklad skladby, která někoho změní!

Na současné nové hudbě je jedna věc, kterou mám rád – už to tak je nějakou dobu, i když nevím, jaká je situace u vás, sice zde občas vystupuji, ale nevím, co se zde na školách učí a jaký tu vládne názor na to, co je nová hudba. Ale, aspoň v New Yorku, kde žiji, i v jiných oblastech, kde hostuji, postoj k tomu, co je to vlastně nová hudba, je velmi otevřený. Například Robert Ashley – napíše operu s elektronickým doprovodem, napůl se recituje a napůl zpívá, deklamace textu je tu využívána jako jakási kvazimelodie – a lidé říkají: „To není opera!“ a on odpoví: „Když říkám, že je to opera, tak to opera je.“ Termíny se dají předefinovat...

Nemyslím, že by člověk měl dělat novou hudbu, pokud to nutkání nemá. Já ho měl.

Charlemagne Palestine (1945)

V 70. letech vytvořil klíčovou řadu psychodramatických videí vycházejících z prvků performance, kde zapojuje ritualistické užití fyzická, pohybu a zvuku, s cílem převést vnitřní stavy ve vnější vyjádření. Pro tato fenomenologická cvičení, velmi osobní a často s nábojem násilí, je charakteristické, že vzbuzují hlubokou tělesnou a psychologickou katarzi. Pohyb a zvuk, tak jak se vztahují k tělu a hlasu, jsou prostředky, jimiž se Palestine zbavuje vnitřní energie. Zpochybňuje identitu a vnímání diváka tím, že ho staví za kameru, do pozice subjektu. Palestine studoval na New York University, Columbia University, Mannes College of Music a California Institute of the Arts. Obdržel granty mimo jiné od New York State Council on the Arts a National Endowment for the Arts. Jeho práce byly vystavovány na mezinárodní scéně, na festivalech a v institucích jako je např. Bienále v Benátkách, v newyorských Whitney Museum of American Art a Museum of Modern Art, v ženevském Centre d'Art Contemporain ad. Palestine žije v New Yorku, Ženevě a na Havaji.

Jaká byla vaše cesta k hudbě?

Začal jsem už jako malý. Narodil jsem se ve velmi..., i dnes je to hodně zapadlá část Brooklynu – on je teď Brooklyn velmi oblíbený. Rodiče byli přistěhovalci z Východní Evropy. Babička se narodila v Krakově, otec v Oděse, matka v Minsku. Přišli do New Yorku se svými rodiči a já se narodil v té části Brooklynu, kde byli samí přistěhovalci z Východní Evropy, a my jsme byli Židé, a tak moje první spojení s hudbou – jaksi oficiálně, veřejně – bylo, že jsem zpíval židovskou liturgickou hudbu v synagoze v New York City. Začal jsem, když mi bylo asi pět let. Není to zas tak odlišné od protestantského nebo katolického sboru, kde děti zpívají soprán nebo alt. Já jsem byl alt, a zpívali jsme ve sboru, kde směli být jen muži nebo chlapci, protože to byli ortodoxní Židé. Tak to fungovalo a já jsem zpíval s tak zvaným *hazzanem*, to byl tenor nebo baryton, který zpíval velmi složitou židovskou liturgickou hudbu pocházející z Východní Evropy, z Aškenazy, říká se tomu aškenázská tradice.

A to byl můj první důležitý kontakt s hudbou – jako zpěvák, malý chlapec, v synagoze. Synagoga je většinou velmi rezonantní prostor, jako bývají kostely. Samozřejmě, vše jen akustické, dokonce ani na nástroje se nesmělo hrát. Během tradiční bohoslužby se nesmělo hrát ani na klavír, ani na varhany. Nejdůležitější bohoslužby zpíval sbor v pátek večer, kdy začíná tak zvaný šabat, a pak v sobotu ráno, to je dlouhá bohoslužba, která trvá tři nebo čtyři hodiny. Takže už v pěti nebo šesti letech jsem se účastnil sobotního ranního šabatu, což znamenalo stát hodně dlouho mezi ostatními, zpívat s *hazzanem* od čtvrt na deset do čtvrt nebo půl jedné. Dalo by se tedy říct, že už tehdy jsem se věnoval hudbě dlouhých trvání, už pěti- šestiletý – ovšem hudbě tradiční. To byl můj první kontakt. ...

Ale vidíte to, je tam souvislost, která stále trvá, v tom mi přijde můj případ vážně úžasný. Pořád mám rád rezonantní prostory, jako by se to přeneslo i do SoHo, když

jsem se začal stýkat s Philem Glassem a Stevem Reichem, když jsme tam všichni žili v místech, kterým se dnes říká SoHo Tribeca, v bývalých průmyslových budovách. Průmyslové prostory mne vždycky přitahovaly, betonové nebo kamenné, kde to znělo, i když to bylo třeba velmi průmyslové prostředí, tamní zvuk připomínal – kdybyste zavřeli oči, tak byste mohli být v synagoze. Chci říct, že ten zvuk byl – plno hudebníků v generaci předcházející té mé, psali seriální, dodekafonní hudbu – dávali přednost prostorům, které byly „suché“, protože všechno, co hráli, i Phil – když chcete slyšet všechny ty různé matematické permutace a kombinace, je lepší, když je ten prostor suchý. Jinak se zvuky navzájem slijí.

Já to mám úplně naopak. Pro mne, když používám prvky alikvotní řady, spektrály, různé sonority, je výhodnější cosi jako velké akvárium, tekuté, a nejmíc moje skladby vyznívají v prostoru, který je živý a zvuky spolu tančí, nemizí v suchosti. Pohrávají si spolu v rezonanci.

Co není nová hudba?

Co není nová hudba, co není nová hudba, co není nová hudba... och, mne se neptejte. Nemám potuchy. Co není nová hudba... Já bych řekl, že pro mne se všechno, co slyším, stává – dokonce i když jsem v pět ráno na toaletě, mám svůj i-phone a pouštím si hudbu, jazzové stanice z Kalifornie, v pět ráno něco slyším, dokonce i když jsem to slyšel už před čtyřiceti lety a slyším to teď zas, zní mi to nově. Opět, jsem především subjektivní, ne objektivní, protože vy mi kladete objektivní otázku a já můžu někdy být objektivní, ale jak tady sedím v tom křesle, jsem subjektivní, jsem Já, které mluví. A pro tohle Já je všechno, co prožívám – během dne, ve městě, v danou chvíli – je to pro mne nové. Nejsem tedy kritik, nejsem jeden z těch, co hodnotí jazykem nebo v určitém kontextu nebo podobné otázky – to je váš typ otázek. Ale já, moje Já, já Já, nová hudba – nic, co není nové, neexistuje, protože v momentě, kdy to slyším a mám to a je to dnes, je to nové, pro mne. To jsem Já. Ale někdy jsem My. Zrovna teď jsem v tomto smyslu Já.

Takže toto jsou všechno naše vjemy a způsoby, jak My všichni reagujeme, a to je teď tak různé, že považuji za nemožné, aby moje Já v rámci My něco hodnotilo.

Když se řekne *nová hudba*, i v Belgii ten výraz používají, je tam několik festivalů *nové hudby*. A nedovolují účast hudbě s elektronikou, s kytarami, lidem s těmi pedálem ovládanými věcmi [loopery], neberou takové zvuky, co si kvůli nim musíte vzít špunty do uší, to do jejich kategorie *nové hudby* nezapadá. *Nová hudba* je tedy taková... já nevím, možná vy... jednoznačně pro mne je myšlenka hudby, muzika, odvozená od Múz – a *nová* – to by mělo být všechno. Ale v tomto případě je to zastaralý výraz z doby Stockhausena, možná Cage, poválečné generace, nebo dokonce z doby Schönberga, Weberna a Berga, nebo z časů impresionistů – ale to je už sto let staré. Anebo to pochází z ještě dřív – co to bylo před impresionisty... Ale teď se děje tolik věcí, a já jsem došel k tomu, že termín *nová hudba* je velmi omezující výraz, který používají často lidé s ušima uzavřenými tomu, co by *nová hudba* mohla být. Nemám ten výraz moc rád. Neuvědomil jsem si to, protože

jste ten výraz použil jednou, ale teď už to bylo počtvrté, je to slovo, které... zavání určitou kritikou *toho ostatního*. Není otevřené *všemu*, co je nové. Je svázáno s určitou dobou.

Ono je hodně slov, která už nemám moc rád. Jako třeba *improvizace*. Jak se může všemu, co není přesné, říkat *improvizace*? Žil jsem nějakou dobu v Polynézii, na ostrově Molokai na Havaji. Mají tam 32 výrazů pro rozlišení druhů vln. My jsme za poslední století nepřišli s ničím – já nebo Cage nebo Roland Kirk nebo Mick Jagger – všichni *improvizujeme*. To považuju za neuvěřitelně... To slovo je směšné. Potřebuje víc slov, jako *nová hudba* potřebuje víc kategorií a rozlišení, aby se otevřela, aby se dalo rozlišovat mezi tím, co je *improvizace* a *improvizace*. „O čem to mluví?“ No, teď improvizuju – a teď improvizuješ ty, jazz, rock, nebo, kdo prostě tančí na ulici: „Co to dělá?“ „Improvizuje.“ Všichni *improvizujeme*. Tak co ten výraz znamená? Vše, co není přesné, je *improvizace*? Takže cokoli, co je *nová hudba*. Nevím, co je *nová hudba* pro vás. Nevím, co chcete vědět, ale vy to chcete vědět ode Mne. A já se vás snažím postavit do našeho My.

Joseph Kubera (1949)

je klavírista, který se během posledních třech desetiletí zařadil mezi hlavní interprety soudobé hudby. Patří rovněž mezi kmenové členy S.E.M. Ensemble a Ostravské bandy. Z poslední doby stojí za zmínku nahrávka Cageovy Music of Changes pro švýcarskou televizi RSI a koncertní vystoupení během oslav 100. Cageových narozenin v New Yorku, Bostonu a Philadelphii. Jako sólista vystupoval na předních evropských festivalech. Úzce spolupracoval s Mortonem Feldmanem, La Monte Youngem, Robertem Ashleyem a dalšími. Psali pro něj například Michael Byron, Alvin Lucier a Roscoe Mitchell. Celá léta pomáhal prosazovat Cageovu hudbu, nahrál Music of Changes (Lovely Music) a Concert for Piano and Orchestra (Wergo) a na Cageovo pozvání jezdil na turné s Cunningham Dance Company. Kubera získal řadu ocenění, mezi něž patří granty US National Endowment for the Arts a Foundation for Contemporary Performance Arts.

Co je to nová hudba?

Musíme si uvědomit, že svět nové hudby je velmi rozlehlý. Nejde o jeden určitý typ. Vlastně existují různé skupiny skladatelů, které píší úplně jinak, než co se uvádí zde [na Ostravských dnech]. Ale podle mne je hudba, kterou nabízejí Ostravské dny, experimentální v tom smyslu, že má kořeny v tradici, která začala v Evropě a v USA v 50. a 60. letech, a že zůstává věrná tehdejší experimentální myšlenkám – jak to říct – že nikdy neutvořila nějakou rigidní kompoziční školu. Nic takového jako například 2. vídeňská škola. Šlo vždy o hledání za tím, co je konvenční. Byli tedy tací, co experimentovali s mikrointervaly, s rozšířenými technikami hry, nebo minimalisté s hudebními myšlenkami, které se rozvíjely velmi pomalu na ploše dlouhých časových úseků... Ti všichni byli mimo mainstream, dokonce i mimo akademickou soudobou hudbu. Tedy toto je nit, kterou se snaží Ostravské

dny sledovat. Ne vždy, když se někde mluví o nové hudbě, mají na mysli tento směr. Někdy může být za novou hudbu považována velmi akademická hudba, která se nezměnila od doby serialistů. A existují další varianty, určité další školy nové hudby, které tady neuslyšíte, jiné estetiky, které neodpovídají celkové – nechci říct škole – ale důvěře v experimentování, jež zde probíhá.

Bernhard Lang (1957)

se poté, co dokončil studia na Brucknerově konzervatoři v Linci, přestěhoval do Štýrského Hradce, kde studoval jazzový i klasický klavír a aranžování, ale také filozofii a německou filologii. Po ukončení studia hry na klavír se stal žákem skladatele Andrzeje Dobrowolského, který ho seznámil s technikami nové hudby. Studoval rovněž u Markuse Pressla, který jej učil kontrapunkt a seznámil ho s dílem Josefa Matthiase Hauera. Na Hochschule für Musik und Darstellende Kunst ve Štýrském Hradci vyučuje hudební teorii, harmonii, kontrapunkt a skladbu. Ve Štýrském Hradci se také setkal s Göstou Neuwirthem, který měl na Langa zásadní vliv a který jej mnoho let soukromě vyučoval. Georg Friedrich Haas jej uvedl do mikrointervalové hudby. V roce 2006 byl Lang hlavním skladatelem festivalu Wien Modern. V Institutu pro elektronickou hudbu ve Štýrském Hradci vyvinul společně s Winfriedem Ritschem a Thomasem Musilem Loop-Generator a Visual Loop Generator. Seznam jeho děl zahrnuje i různé zvukové instalace. Od roku 2003 spolupracuje s mnoha choreografy: Xavierem Le Royem, Christine Gaigg a Willim Dornerem. Jeho hlavním zájmem je od roku 1999 hudební divadlo odvozené z teorií „difference/repetition“ (rozdíl/opakování).

Co je to nová hudba?

Hudba je systém znaků, které jsou smysluplné, ale nevíte, co znamenají. Sděluje něco, je nositelem něčeho, ale to něco se nedá vyjádřit slovy.

Radost z hraní, vytváření nové hudby, to je něco, co nikdy nevytizí. A ta zvědavost – co se dá ještě jiného provést s tímhle souborem věcí? To je silný motor, tento faktor zvědavosti. A pak, lidská potřeba si hrát, vymýšlet hry, a lidská radost z tvoření. Myslím, že to je nekonečný příběh. A jedna z podstat všeho života.

(...)

Spojitosť mezi hudbou a vědou – pro mne je to velmi zajímavá analogie. Mnoho dnešních skladatelů je poháněné touhou napsat novou skladbu. Hodně jsem přemýšlel o tom, co je to opakování. O podvědomém a vědomém opakování. Ale zkoumáním opakování se můžete dostat za opakování samo a vytvořit nový kontext a nové typy vnímání, a to přesto, že zůstanete u klasických nástrojů, klasických médií. Možná s určitým rozšířením hry na ně, ale to je na nové hudbě zajímavé: v určitém slova smyslu je ve svěrací kazajce, protože nevstupuje na pole dalších médií. Nepoužívá příliš počítače, 3D projektory, ale omezuje

se na nástroje, na koncertní situaci. Snaží se dosáhnout nové fáze estetiky prací se starými médii. A možná to je jednodušší, než vytvořit novou estetiku s novými médii. Protože tam jsou možnosti nekonečné. Umění vždy potřebuje omezení, tvořivost potřebuje hranice.

Komu je nová hudba adresována?

... Byl jsem překvapen, lidé se na tu novou operu doslova hrnuli! Oni jsou vlastně podváděni. Není jim poskytnuta příležitost vystavit se jí. Nemohou se o nové opeře hádat, nemohou o ní říct ani nic špatného, protože ji nemají možnost vidět ani slyšet. A to je špatně. A v tom podle mne spočívá funkce různých festivalů, zasít do systému semínko, vložit do systému myšlenku, že existují odlišné věci. Například možnost vidět dnes večer Sciarrinovu operu [*Lohengrin*], je to nádherná alternativa k celému standardnímu byznysu hudebního divadla. Protože je to hudební divadlo, které zabírá, může si ho užít i běžné operní obecenstvo, je to hudební divadlo vzrušující a nádherné a potřebuje Ostravské dny, aby ukázaly, že je to možné, zajímavé a že to stojí za zhlédnutí.

Může hudba změnit myšlení posluchačů?

Ano. Jednoznačně. Myslím, že hudba může opravdu změnit vnímání. Může i změnit to, jak žijete. Podívejte se třeba na to, jaký vliv má na mladé lidi rocková hudba. Opravdu mění jejich postoj, jak se oblékají, jak chodí do školy, do práce. Hudba má schopnost měnit mysl. A totéž se týká i nové hudby, protože ona má tu vlastnost, že může vést ke změně pohledu na věci, které jste si mysleli, že znáte.

Nejsilněji jsem to zažil v Polsku, kde se nová hudba stala symbolem politické změny, politickou ikonou – jakou byl Lutostawski. A na koncerty této nové hudby chodili lidé z dělnické třídy! Protože změna byla v té hudbě. Ta hudba byla symbolem politické změny a jejím paradigmatem došlo k opravdové změně, bylo to něco opravdu jiného. Myslím, že k něčemu podobnému dochází i dnes – docela často to zažívám například s lidmi z Číny, když najednou objeví toto paradigma nové hudby. Někdy jim dává docela hodně zabrat, protože je vykořejí z jejich způsobu myšlení. Ale v tom vidím velkou hodnotu, kterou recepce takových věcí přináší – jste-li dost otevření. Mohou nastat dvě reakce – propadnete agresi, anebo dojde ke změně ve vaší mysli. Je to stejné jako s jakýmkoli dobrým uměleckým dílem: mezi momentem, kdy do něho vstoupíte, a momentem, kdy z něho vystoupíte, dojde ke změně.

Peter Ablinger (1959)

studoval nejprve výtvarné umění, později se nadchl pro free jazz. Absolvoval studia kompozice u Gösty Neuwirtha a u Romana Haubenstocka-Ramatiho. Od roku 1982 žije v Berlíně, kde založil a vede řadu festivalů a organizuje koncerty. V roce 1988 založil Ensemble Zwischentöne. V roce 1993 byl pozván jako hostující profesor na Hudební

univerzitu ve Štýrském Hradci. Působil jako hostující dirigent v souborech Klangforum Wien, United Berlin a Insel Musik Ensemble. Od roku 1990 se věnuje výhradně skladbě. Jeho hudba je prováděna na festivalech po celém světě, jeho zvukové instalace představily např. Offenes Kulturhaus Linz, Diözesanmuseum Köln, Kunsthalle Wien, Akademie der Künste Berlin, Santa Monica Museum of the Arts.

Co děláte a jaký to má význam?

Význam? Význam je velmi složitá věc. Většinou se snažím o něm vůbec neuvažovat. Chci, aby věci byly tím, čím jsou. To je jako zvuk kapky deště – ptáte se na její význam? Ne, já ne. Včera to bylo tak krásné, když jsem šel z filharmonického koncertu a slabě přšelo, a zvuk Ostravy... Byla to tak tichá neděle, tak tichá, a ten déšť, nikdy jsem ještě ve městě neslyšel déšť do takové dálky, bylo slyšet velmi různě vzdálená místa, bylo slyšet déšť na autech, déšť na střechách, déšť na ulici, déšť na listech, byla to opravdu krásná skladba. Ale ptám se na její význam? Bylo to tak nádherné. To, o čem tady mluvím, je také to, co já chci, když píšu. Chci vytvořit zážitek, kdy řeknete... možná, že se vám slova nebudou dostávat, že nejlepší, co se vám povede, bude, že otevřete ústa a řeknete: „...“. Tak je to dobře. Ale ne význam. Význam znamená vysvětlení, slova, další médium. Mým hlavním médiem jsou zvuky, ne slova.

Pokud mluvíme jen o zvucích, většinu zvuků, které během dne zazní, neposloucháme. Protože si myslíme, že pro nás nejsou důležité. Tedy zvuky ulic, zvuky aut, ptáky a tak. Většinu času jsme totiž ve svých myšlenkách. Je to jako hodinový strojek, jede pořád dokola a my to vůbec nedokážeme zastavit. Nemůžeme to zastavit. Musíte být buddhista nebo meditovat, abyste to zastavil. Nejde to zastavit. Ale poslechem to jde. To mne na poslouchání těší nejvíc.

Určitě bych se snažil vyhnout vytváření nějakých definic, protože to je přesně to, co dělám, směřuji k nějaké definici, zkoumám ji jednou skladbou za druhou. Myslím, že každý krok, který ve své práci udělám, je novou definicí hranice toho, co by mohla být nová hudba.

Já si říkám skladatel. A to, co dělám, nazývám hudbou. I když jiní by to podle svých definic nazývali sound art, instalace, někdy se některé části zvenku jeví i jako výtvarné umění, dokonce i poezie, ale pro mne je to všechno hudba.

Může hudba změnit myšlení posluchačů?

Podle mne je hudba hodně velká moc. Není to něco tak rozvláchného jako třeba kniha, která je vázána na slova, na filosofii, na sdělení. Vytvoří třeba pauzu v myšlení, nebo jinak, zastaví na chvíli – to je velká moc.

... že jen posloucháte. A nepřemýšlíte tak, jako normálně. Jste maximálně bdělí, maximálně tady, teď. Víc, než když přemýšlíte ve slovech. Všechny vaše smysly jsou otevřené, chlupy vám stojí na kůži. Nechcete o nic přijít. Je to typ inteligence, ale takové, která nemá nic společného se slovy, ani s nějakými teoriemi. Je to spíš všeobecná bdělost.

Všeobecná přítomnost zde, v tomto okamžiku, kdy vám neuteče žádný detail. Je to velmi silné. V to věřím, je to to nejkrásnější, co hudba může dát, aspoň pro mne.

Daan Vandewalle (1968)

je mezinárodně uznávaným interpretem hudby 20. a 21. století. Má v repertoáru celky klavírní tvorby většiny známých skladatelů 20. století, jako Charles Ives či Olivier Messiaen, ale i mnoho premiérových skladeb, které vznikly v intenzivní spolupráci se současnými skladateli. Vystupuje na pódiih nejružnějšího typu – od malých klubů undergroundové experimentální hudební scény po renomované koncertní sály a festivaly jako je newyorský Lincoln Centre, pařížské Théâtre du Châtelet nebo Pražské jaro. Mezi Vandewallovy specifické projekty patří jeho celoživotní spolupráce s americkým skladatelem Alvinem Curranem, která vyústila do šestihodinového provedení jeho klavírního cyklu Inner Cities, kompletní nahrávka klavírní tvorby Gordona Mummy (2008 NWR) a Ivesova Concord Sonata (1996). Je jedním z mála klavíristů na světě, kteří hrají celý Sorabjiho Opus Clavicembalisticum a nesmírně složité Çoğluotobüsüšetmesi Clarence Barlowa. Kromě recitálů vystupuje také v klavírním duu s legendárním australským klavíristou Geoffrey Douglas Madgem a s belgickým violoncellistou Arne Deforcem. Od roku 2001 vyučuje hru na klavír na Královské konzervatoři University College v Gentu.

Každopádně se vždycky snažím pochopit, co daná skladba znamená. To dělám vždycky – zkouším přijít na to, o čem je. Hraju tanec? Víte, kladu si velmi jednoduché otázky. Hraju tanec, nebo něco vtipného, nebo jde o něco hodně abstraktního, je to zaměřeno především na zvuk, nebo by to mělo jít do jazzu, nebo by to mělo být ironické? Zkouším pochopit, co to je, o jaké jde sdělení. A nejvrstevnatější sdělení, jaká se dají najít, jsou nejčastěji v Beethovenovi. Ten je nejkomplexnější, v tom, jak se dá číst. O mnoha školách nové hudby se dá říct, že jsou na pochopení mnohem jednodušší, než stará hudba. Zvláště než hudba napsaná na přelomu 18. a 19. století – v době osvícenství – ta je, co se týče významu skladby, obtížná. Protože je tam hodně černé komedie, ironie, tragédie – vše najednou, je tam hrozně moc aspektů. Romantická hudba je dost často snazší – ne vždy – ale docela často. Sebevýjádření se chápe snáz. A nová hudba je ještě snazší – dost často. Protože někdy není vyjadřováno nic. Ale samozřejmě existuje plno výjimek.

Když člověk hraje něco od Johna Cage, neměl by... John Cage je vlastně dobrý příklad. Jeho *Sonáty a interludia* jsou skvělý příklad. Jak tu skladbu analyzovat? Lidé si myslí, že je to buddhistická, svobodná skladba. Říkám: ano, je to o zvuku, o indonézském gamelanu, ale když si rozeberete strukturu těchto skladeb, jde o formu sonáty z 18. století, jako psal Scarlatti. Naprosto stejné triky. Takže vám vyjde jako význam pocit „východo-západu“, s Cagem uprostřed. Dívá se z Kalifornie, přes Tichý oceán leží Východ a přes Atlantik Evropa, a on je kombinuje – a to je význam této skladby – kombinace kultur a dob. Italové

z 18. století a gamelan z Indonézie, které se spojí. A to nejde o duši Cage, ale o význam té skladby. A pak začne interpretace. Začnete přemýšlet: jak bych to mohl... pokud je to – také! – o italské sonátě v 18. století, pak mohu použít rétoriku té doby. Proč ne? Je to tak napsáno. Mohu použít postupy staré afektové rétorické teorie a jimi se vyjádřit. Takže volíte tuto interpretaci, protože si myslíte, že jde o tento význam.

Conrad Harris (1969)

Houslista Conrad Harris (1969) z New Yorku představil nové houslové skladby například na Ostravských dnech, na Darmstadt Ferienkurse für Neue Musik, Gulbenkian Encounters of New Music, v Radio France, na Varšavské jeseni a na New York's Sonic Boom Festival. Vedle toho, že je členem kvartetu FLUX, je také koncertním mistrem/sólistou S.E.M. Orchestra, Ostravské bandy a STX Ensemble. Hraje a nahrává s takovými umělci jako jsou Elliott Sharp, „Blue“ Gene Tyranny, Jean-Claude Risset, Rohan de Saram a Tiny Tim. U Mode Records vyjde v nejbližší době Harrisovo sólové CD, na němž uvádí premiéry skladeb Alvina Luciera, Davida Behrmana, Roberta Ashleyho a Gordona Mummy. Nahrával také pro Asphodel, Vandenburg, CRI a Vinyl Retentive Records.

Jaký je rozdíl mezi klasickou a novou hudbou?

Starší hudba spočívá hluboko v tradici. Když jsem byl na konzervatoři, na Eastman School of Music, tam se nosí do hodin Brahms, Beethoven – a ono není tak moc způsobů, jak se směřjí hrát. Existuje tu tradice. Nová hudba... v určitém smyslu jste co se týče interpretace mnohem svobodnější – podle mne. Protože tato hudba za sebou ještě nemá nějakých 200, 300 let provádění. Člověk se někdy musí víc rozhodovat. Někdy jsou skladby popsány do nejmenších podrobností, dvě strany pokynů, jak danou skladbu hrát. Ale zároveň je to nová skladba a vy máte většinou v něčem i volnost. Mnohokrát jste i první, kdo tu skladbu hraje, takže nemáte nahrávky, neslyšeli jste, jak ji hrají druzí. Necháte na tom svůj podpis.

Zkází se tak technika?

Určitě ne! To si vůbec nemyslím. Je to spíš naopak. Pro mne je hraní Ligetiho, Xenakise a dalších velkou výzvou, a myslím, že techniku si tím člověk jedinečně rozvine. Já jsem tedy určitě zjistil, že teď hraju klasickou hudbu snáz.